# الرمز بين اللغة والأدب: دراسة تطبيقية مقارنة

حسام أحمد قاسم
أستاذ علوم اللغة بقسم اللغة العربية، كلية الآداب،
جامعة القاهرة

**الملخص:**

يحاول هذا البحث تحديد العلاقة بين الرمز اللغوي والرمز الأدبي، حيث يفترض أن المقارنة بين هذين النوعين من الرموز كفيلة بتقديم مدخل جيد لفهم طبيعة الرمز الأدبي، ومعرفة كيفية تشكيله وكيفية قراءته، ومن ثم كيفية تجنب بعض أخطاء فهمه.

والمقصود بالرمز اللغوي كلمات اللغة عندما نستخدمها بدلالاتها المعجمية التي يعرفها جميع أبناء اللغة ، فكلمات اللغة عبارة عن رموز صوتية اصطلحت الجماعة على معناها، أما الرمز الأدبي فيستخدم في البحث بدلالة عامة، حيث يطلق على استخدام دال لغوي (يدل على شيء محسوس) للدلالة على معنى غير معناه الاصطلاحي، ويعني ذلك أن الرمز الأدبي يستخدم الرمز اللغوي استخدامًا رمزيًّا، شريطة وجود علاقة بين المعنى الاصطلاحي للرمز اللغوي والمعنى الذي يرمز إليه.

وتنقسم الدراسة إلى مبحثين: يخصص المبحث الأول لتحديد أوجه الخلاف بين هذين النوعين من الرموز، بينما يخصص المبحث الثاني لتحديد الصفات المشتركة بينهما، ويتم ذلك التحديد من خلال تحليل الرموز الأدبية في عدد كبير من النصوص الأدبية القديمة والحديثة، ثم يقارن البحث بين الصفات المستنتجة لهذه الرموز وصفات الرمز اللغوي كما حددتها الدراسات الحديثة في علم الدلالة.

**الكلمات الدالة:**

الرمز في الأدب – تعدد المعنى – الرموز المترادفة – التغير الدلالي – المعنى في السياق

***Abstract:***

This research attempts to specify the relationship between the linguistic symbol and the literary symbol as the comparison between the two types ensures a good approach to understand the nature of the literary symbol, to know how to read it, and consequently to avoid some possible misunderstandings.

The linguistic symbols are the lexical meanings of words. These meanings are generally agreed upon by the speech community, whereas the literary symbol is used in a general meaning i.e. the use of a linguistic signifier (that refers to a concrete object) with a meaning other than its lexical meaning. This means that the literary symbol is used symbolically provided that there is a relation between the lexical and symbolic meanings.

This research consists of two parts: the first part is devoted to show the differences between the two types of symbols, whereas as the second part discusses the similarities between them. Both differences and similarities are specified based on analyzing literary symbols in a large number of classical and modern texts and then comparing the features of these symbols with the features of the linguistic symbol as defined in modern studies in semantics.

***Keywords:***

Symbol in Literature – Polysemy – Synonymous Symbols – Semantic Change – Meaning within Context

يعد موضوع الرمز من الموضوعات التي اهتم بها الدرس الأكاديمي المعاصر(١) ولذلك فلن تتوقف هذه الدراسة عند كثير من المداخل المرتبطة به، مما سُبِقَتْ إليه، من

قبيل تعريف الرمز في اللغة والاصطلاح، وتصنيف الرموز من حيث مصادرها، وبحث تاريخ الاهتمام بدراسة الرمز، وذلك حتى لا يعطي هذا إيحاء بجدة أمور غير جديدة؛ ومن ثم فسوف يعرج هذا البحث على موضوعه بشكل مباشر. وموضوعه هو تحديد العلاقة بين الرمز اللغوي والرمز الأدبي، إذ إن هذا البحث يفترض أن المقارنة بين هذين النوعين من الرموز كفيلة بتقديم مدخل جيد لفهم طبيعة الرمز الأدبي، ومعرفة كيفية تشكيله وكيفية قراءته، ومن ثم كيفية تجنب بعض أخطاء فهمه، وهو أمر لم تعن به أي من الدراسات السابقة في حدود قدرة الباحث على الاستقصاء.

والمقصود بالرمز اللغوي الكلمات التي نستخدمها بدلالاتها الاصطلاحية العامة التي تقدمها المعاجم، والتي يعرفها أبناء اللغة من استعمالهم لها، فكلمات اللغة عبارة عن رموز صوتية اصطلحت عليها الجماعة، أو لنقل – بعبارة عاطف مدكور: «إن الدال، أي الصورة الصوتية، إن هو إلا رمز أو علامة عن الشيء، يغني عن استحضاره عند التفاهم».[٢] أما الرمز الأدبي فيستخدم في البحث بدلالة عامة، حيث يطلق على استخدام دال لغوي (يدل على شيء محسوس) للدلالة على معنى غير معناه الاصطلاحي، ويعني ذلك أن الرمز الأدبي يستخدم الرمز اللغوي استخدامًا رمزيًّا، شريطة وجود علاقة بين المعنى الاصطلاحي للرمز اللغوي والمعنى الذي يرمز إليه، سواء كانت هذه العلاقة من علاقات المجاز المعروفة أو لم تكن، فاستخدام المطر رمزًا للخير يمكن أن يدخل في باب المجاز المرسل، واستخدام الغروب رمزًا للموت يمكن أن يدخل في باب التشبيه [سواء كان تشبيهًا أو استعارة] على أساس أن الغروب هو نهاية اليوم، وهو وقت الأفول، كما أن الموت نهاية العمر، لكننا لا نستطيع أن نجد علاقة من علاقات المجاز المألوفة في استخدام الحمام رمزًا للسلام، كما لا نستطيع أن نصنف قول شوقي[٣]:

وللحرية الحمراء باب  بكل يد مضرجة يدق

في إحدى تصنيفات المجاز المعروفة، رغم وضوح الدلالة الرمزية في البيت؛ مما يعني أنه رغم التداخل بين مصطلحي الرمز والمجاز، فالمعنى ليس واحدًا، وقد يتفقان كما قد يختلفان، حيث إن علاقات المجاز محددة في البلاغة العربية تحديدًا صارمًا.

إن عملية الترميز تشكل جوهر التفرد الإنساني، حيث مكن الله الإنسان من خلالها من استخدام هواء الزفير الذي يمثل نفايات عملية التنفس لإنتاج اللغة التي تعد أهم الظواهر الاجتماعية؛ إذ بها يتواصل الإنسان مع محيطه فتكون بمثابة إسمنت المجتمع كما يقال[٤]، وبها يسجل معارفه ويبقيها للأجيال التالية فيحدث التراكم المعرفي، وبها يؤثر في محيطه ويحقق ما يريد.

ولأن عملية الترميز من صفات الإنسان الرئيسة فإنه لا يكاد يتوقف عنها، فالإنسان كائن منتج للرموز، وليس معنى أنه يرث اللغة عن الجماعة التي ينتسب إليها أن طاقته على إنتاج الرمز قد توقفت، فهناك رموز جديدة دائمًا، نتعرف إليها عند ظهور كلمات جديدة، أو عند دراسة مبحث التغير اللغوي؛ حيث تتغير الدلالات بتغير الزمان والمكان، كما نتعرف إليها عند دراسة الأدب؛ حيث يحتوي الأدب دائمًا على رموز مبتكرة، قد تصبح لاحقًا جزءًا من الدلالات العامة للغة.

ولأن الرموز الأدبية تنشأ عن الملكة نفسها التي نشأت عنها الرموز اللغوية، فقد بدا للباحث أن المقارنة بين النوعين من شأنها دعم الكفاءة القرائية التي يستطيع المتلقي من خلالها اكتشاف الرموز الأدبية وفهمها، وهذا ما سيحاول هذا البحث شرحه من خلال المقارنة بين طبيعة الرمز اللغوي والرمز الأدبي، للكشف عن أوجه الخلاف وأوجه الشبه بينهما، وذلك في مبحثين، يعالج الأول الموسوم بـ« طبيعة الرمز بين اللغة والأدب» أوجه الخلاف بين الرمزين، ويعالج الثاني الموسوم بـ«الصفات المشتركة بين الرمزين اللغوي والأدبي» أوجه الشبه بينهما.

**المبحث الأول: طبيعة الرمز بين اللغة والأدب**

تمثل عملية الترميز إحدى أهم العمليات التي يقوم بها المبدع من أجل إنشاء النص الأدبي، كذلك تمثل عملية قراءة الرمز وتحديد المقصود به إحدى أهم العمليات التي

يقوم بها المتلقي من أجل إنتاج الدلالة، والوصول إلى معنى النص، وتعد هذه العملية كذلك مصدرًا من أهم مصادر الجمال في النص الأدبي؛ إذ ترتبط عملية الترميز بخصوصية الإنسان العقلية التي تفصله عن غيره من الكائنات كما سبق.

والمقصود بعملية الترميز تحويل شيء ما إلى دال، يدل على أمر آخر. وهذا التحويل هو جوهر اللغة ذاتها؛ فاللغة عبارة عن تحويل الأصوات إلى رموز تدل على معان بعينها، فتدل أصوات القاف المفتوحة، واللام المفتوحة، والميم (قَلَمْ) على الأداة التي نكتب بها، وتدل أصوات الواو المفتوحة، والراء المفتوحة، والقاف (وَرَقْ) على الشيء الذي نكتب فيه.

والفرق بين الرموز اللغوية (الكلمات) والرموز الأدبية التي تستخدم الرموز اللغوية رموزًا يتمثل في ثلاثة أمور:

الأول: أن الدوال في الرموز اللغوية هي الأصوات التي تستخدم رموزًا للأشياء أو الأحداث في الواقع الخارجي، بينما الدوال في الرمز الأدبي هي الأشياء نفسها، أو هي المعاني التي ترمز إليها كلمات اللغة، فالرمز الأدبي رمز مركب، حيث يستخدم الرمز رمزًا.

الثاني: أن العلاقة بين الدال والمدلول في اللغة، أو بين الكلمة الرمز، والمعنى المرموز إليه علاقة اعتباطية، إذ لا يوجد في القلم شيء يجعلنا نستخدم معه هذه الأصوات بعينها، وقد نسميه « لقم» أو نسميه بأي اسم آخر، لكن في الرمز المستخدم في النص الأدبي لا بد من وجود علاقة تسهل عملية الانتقال من الرمز إلى المرموز إليه، فعندما يستخدم الشاعر الجاهلي (السير في الطريق الضيق) رمزًا للهلاك، نستطيع أن نفهم ذلك من خلال معرفة خصائص الطريق الضيق، ومعرفة أن السير فيه يعنى استحالة الفرار عندما يواجه السائر خطرًا ما، وكذلك عندما يُستخدم السير في المرتفعات علامة على نجاة الحيوان من الصياد، إذ لا يصعد الصياد على الجبال، أو يستخدم الوصول إلى عين ماء مليئة بالطحالب رمزًا للنجاة؛ إذ يعد ذلك دليلًا على أن هذه العين لم يصل إليها إنسان من قبل، ومن ثم لا يعرفها الصياد أو لا يعرف الطريق إليها. وكذلك عندما نستخدم في الدارجة المصرية السير في الطريق الزراعي رمزًا للنجاح وتحقيق الهدف المنشود نستطيع أن نفهم

ذلك من خلال معرفة خصائص الطريق الزراعي، الذي نجد فيه الأنيس والطعام والشراب، وبشكل عام نلاحظ أننا نجد في صفات كل هذه الرموز ما يجعلنا نتوصل إلى المقصود بها، حتى في حالة عدم معرفة الرمز من قبل.

أما الأمر الثالث الذي يفرق بين استخدام الكلمات في اللغة بوصفها رموزًا للأشياء، واستخدامها رموزًا أدبية في نص من النصوص فهو أن الرموز اللغوية رموز عامة، لا يختلف في فهمها أبناء اللغة، فاللغة عامة، إذ هي اتفاق مجتمعي على استخدام الكلمات بمعان بعينها، أما الرموز الأدبية فاستخدامات خاصة:

أ- قد تكون خاصة بالمستوى الأدبي للغة في مقابل المستوى العادي.

ب- وقد تكون خاصة بمدرسة بعينها، أو بفترة بعينها، بحيث لا يفهم الأدب المنتمي إلى هذه المدرسة، أو تلك الفترة إلا بمعرفة المقصود بهذه الرموز، وذلك مثل وجود الحيوان في المقدمة الطللية في الشعر الجاهلي، فهو رمز خاص يحتاج فهمه إلى استقراء استعمالاته، وإلى معرفة السياق الثقافي الخاص به على نحو ما سيأتي في نهاية البحث.

ج - وقد يكون الرمز خاصًّا بنص من النصوص، ينتجه الأديب، وَيُحَمِّلُهُ دلالة النص، وعندئذ يكون فهم النص مرتبطًا بالقدرة على قراءة ذلك الرمز، وتحديد المرموز إليه. وهنا تتجلى الموهبة الأدبية في أعلى صورها، وكذلك تتجلى القدرة القرائية عند المتلقى، وهنا تبلغ المتعة في الأدب درجة كبيرة؛ فعملية الترميز من خصوصيات الإنسان التي تدل على قدرته وفاعليته.

والعملية العقلية المستخدمة في الترميز وفي قراءة الرمز هي عملية الربط، أو إدراك الروابط بين صفات الأشياء، ونحن نفهم الرمز عندما نحدد الصفة أو الصفات التي يتقاطع فيها الرمز والمرموز له، ونستبعد الصفات الأخرى غير المقصودة في الجمع بينهما.

إن وجود هذا التقاطع هو الذي يبرر استخدام الرمز دالًّا على المرموز له، فعلى سبيل المثال يقول البردوني في قصيدته: الأخضر المغمور[٥]:

يروِّي سِواه، وهو أظمى من اللظى ويهوي، لكي ترقى السفوح إلى الذُّرى

فلا يجد القارئ عناء في فهم ما يقصده في وصفه ذلك البطل المرجو الذي يرمز له بالأخضر؛ حيث الخضرة رمز الخير والنماء، فهو في البيت السابق يستخدم كلمة السفوح رمزًا لأولئك الذين يعيشون حياة الذلة والخنوع فيرضون بالقاع، وكلمة الذرى رمزًا لأولئك الذين سمت مكانتهم وعلوا على غيرهم. واستخدام العلو المكاني رمزًا للعلو القيمي استخدام رمزي مألوف، لكنه يستخدم الوقوع والسقوط من الذرى رمزًا للتضحية بالنفس من أجل الغير، وهو استخدام غير مألوف، إذ السقوط من شاهق كناية عن الهلاك، لكن الشطر الأول يساعد على فهم مقصوده، حيث يجعله يروى غيره على ظمئه الشديد، وتلك درجة كبرى من الإيثار، فهذه المساعدة السياقية تقدم قرينة تساعد على التقاط الصفة المشتركة بين السقوط والتضحية، إذ نجده سقوطًا اختياريًّا من أجل القابعين في السفوح. وكذلك يفعل البردوني في البيت التالي الذي يقدم فيه رمزًا جديدًا لكنه واضح مفهوم، يقول:

يقولون، مِن شكل الفوارس شكلُه  نعم... ليس تَكْسِيًّا، لمن قاد واكترى

فيستخدم كلمة التاكسي رمزًا للرجل الذي يوصل الحاكم إلى ما يريد بمقابل مادي يأخذه، سواء كان هذا الأجر مالًا أو جاهًا، وسواء قدم خدماته من خلال البلاغة كما يفعل مثقفو السلطة، أو من خلال القوة كما يفعل جنودها، أو من خلال الدهاء الإداري كما يفعل موظفوها. وعلى الرغم من جدة استخدام هذه الكلمة الدخيلة بهذا المعنى فإنها مفهومة للجميع، حيث يقود السياق اللغوي إلى الصفة المشتركة بين التاكسي وبين ذلك الشخص المستخدم في توصيل مخدومه إلى غايته، في مقابل أجر يحصل عليه.

والبيت الأخير واضح في أن الرمز يكون مفهومًا حتى لو كان جديدًا، ما دام الربط ممكنًا بين المرموز به والمرموز له من خلال اكتشاف مكان التقاطع أو باكتشاف الصفة المشتركة.

وتتضح هذه الفكرة عندما تصادفنا رموز يقع خلاف في الصفة التي يحدث عندها التقاطع بين الدال والمدلول، من ذلك قول ليلى الأخيلية[٦]:

ومُخَرّقٍ عَنْهُ القَمِيصُ تَخالُهُ وَسْطَ البُيُوتِ مِنَ الحياءِ سَقِيما

حيث يتضح أنها تصف من تشير إليه بصفة تشترك مع صفة من صفات الشخص المخرق عنه القميص، ولما كانت هذه الكناية غير مألوفة فقد اختلف الشراح في فهم البيت تبعًا لاختلاف الصفة الجامعة، فقيل إن المعنى:

- أنه مطلوب لقضاء الحاجات فالناس تتجاذب قميصه، فتخرقه، وهو المعنى الذي ذكره أغلب الشراح.

- أنه زاهد لا يبالى أن يلبس الثياب البالية.

- وافترض الدكتور محمد محمد أبو موسى أن المقصود أنه عريض المنكبين[٧]، مما يجعل قميصه مخرقا لأنه يضيق عنه، وهو المعنى الأنسب لسياق الأبيات التالية.

وتتضح هذه الفكرة بشكل كبير مع الأمثال، عندما لا ينقل شرحها بوضوح فلا نعرف كيفية الانتقال، من ذلك قولهم (من دخل ظفار حَمَّر)، ومعنى المثل أن الإنسان يتأثر بمن يعيش معهم، ويقلد من يحيطون به، فمن دخل ظفار كان مثل أهلها، فما الصفة التي قلدها من دخل ظفار وأثبت من خلالها أنه مثل أهلها؟

هناك إجابتان: الأولى أن ظفار قرية باليمن، كان أهلها يصبغون الملابس باللون الأحمر، وكان من دخلها يقلدهم فقيل من دخل ظفار حَمَّر، وقيل إن الصفة الجامعة هي الكلام بالحميرية، وأن سبب المثل أن رجلا من العرب دخل على ملك من ملوك حمير وهو على سطح له، فقال له الملك: ثِبْ، فوثب فتكسر فقال الملك: من دخل ظفار حَمَّرَ. أي تكلم بالحميرية، لأن : ثب عند حِمْيَر معناها: اقعد[٨].

ونحو ذلك قولهم: «هو يرقم على الماء» وهنا يختلف المعنى باختلاف الصفة المفترض أنها تجمع بين المرموز به، [الرقم على الماء]، والمرموز له، فقد نفترض أن الصفة هي القدرة على المستحيل، وبذلك يكون معنى المثل: هو شديد المهارة، يفعل ما لا يستطيعه سواه، وهو معنى تؤديه كنايات كثيرة في الدارجة المصرية مثل دهان الهواء، وقد ذكر هذا المعنى صاحب نهاية الأرب[٩]، غير أن المعنى الشائع في كتب البلاغة يفترض أن الصفة الجامعة هي فعل ما لا طائلة منه، فالرقم على الماء لا يؤدي إلى شيء مكتوب، فمن يرقم على الماء كمن يؤذن في مالطا.

وقد انتبه ابن جني كعادته إلى هذا السبب لتعدد دلالة النصوص باختلاف الصفة التي تستخدم للربط، يقول في معرض شرحه للمثل العربي: (هذا يوم لا يُنَادَى وليده): «يُخْتَلَفُ في تفسيره. فقال قوم إن الإنسان يذهل عن ولده لشدته، فيكون هذا كقول الله تعالى: ﴿يَوْمَ تَرَوْنَهَا تَذْهَلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمَّا أَرْضَعَتْ﴾[الحج:٢]، وقال قوم أي هو أمر عظيم، فإنما ينادى فيه الرجال لا الإماء والصبية، وقال آخرون الصبيان إذا ورد الحي كاهن أو حَوَّاءُ أو رَقَّاءُ حشدوا عليه واجتمعوا له، أي ليس هذا اليوم بيوم أنس ولهو، وإنما هو يوم تجرد وجد، وقال آخرون وهم أصحاب المعاني: أي لا وليد فيه فينادى، وإنما فيه الكفاة والنَّهَضَةُ... وعلى ذلك عامة ما جاء في القرآن وفي حديث النبي صلى الله عليه وسلم وَمَنْ بَعْدَهُ، رضوان الله عليهم، وما وردت به الأشعار وفصيح الكلام»[١٠].

ومن الأمثلة التي توضح كيف أن فهم الرمز إنما يختلف باختلاف الصفة التي يفترض المتلقي أنها تربط بين الدال والمدلول ما يروى عن النبي صلى الله عليه وسلم:« ابن الثمانين أسير الله في أرضه». لقد قُدِّمَتْ لشرح هذا النص المنسوب للنبي دلالات متعددة[١١]، هي:

– أن الصفة التي تربط بين الأسير وابن الثمانين هي أنه من الفئات الضعيفة التي أوصى الله بالعناية بها، قال تعالى: ﴿وَيُطْعِمُونَ الطَّعَامَ عَلَىَ حُبِّهِ مِسْكِينًا وَيَتِيمًا وَأَسِيرًا﴾ [الإنسان:٨]، وبالتالي يصبح المعنى: أكرموا الأسير.

– أن الصفة المشتركة بين ابن الثمانين والأسير هي أنه جدير بأن يعفى عنه إذا وقع في يد الكريم، فحكم الأسير بين المن والفداء، عندما يكون أسيرًا للناس، قال جل شأنه: ﴿حَتَّىَ إِذَآ أَثْخَنتُمُوهُمْ فَشُدُّواْ الْوَثَاقَ فَإِمَّا مَنًّا بَعْدُ وَإِمَّا فِدَآءً حَتَّىَ تَضَعَ الْحَرْبُ أَوْزَارَهَا﴾ [محمد:٤] ولما كان الفداء غير متصور في حقه جل شأنه، فإن حكم أسير الله هو أن الله الكريم سيمن عليه بالعفو والمغفرة.

– أن معنى النص يأتي من الربط بين ابن الثمانين والأسير من خلال صفة أخرى، هي أن ابن الثمانين هو الأسير الذي لا عذر له، فالأسرى حكمهم: جواز العفو عنهم أو عقابهم، ويصبح افتراض العقاب أقوى مع الأسير إذا كان بدون عذر. وابن الثمانين أسير يستبعد العفو عنه؛ لأنه أسير غير معذور، فقد بلغ من العمر مدة كان يمكنه أن يتراجع فيها. وقد تم هذا الربط من خلال حديث البخاري: «أَعْذَرَ اللهُ إِلَى امْرِئٍ أَخَّرَ أَجَلَهُ حَتَّى

بَلَّغَهُ سِتِّينَ سَنَةً »[١٢] وإذا كان ابن الستين قد زال عذره فابن الثمانين أولى، فمن عُمِّرَ حتى الثمانين فهو كالأسير، استنفد كثيرًا من فرصه، وأصبحت حجته أضعف وموقفه أصعب مثل صعوبة موقف الأسير. وهذا المعنى نفسه بصرف النظر عن الحديث معنى مروي عن ابن عباس رضي الله عنه في تفسير قوله جل شأنه: ﴿ أَوَلَمْ نُعَمِّرْكُم مَّا يَتَذَكَّرُ فِيهِ مَن تَذَكَّرَ ﴾[فاطر:٣٧]، قال: العمر الَّذي أعذر الله فيه إلى ابن آدم ستون سنة[١٣].

وهكذا نجد للنص الواحد دلالات متعددة، تختلف باختلاف الربط الذي يقوم به المتلقي، ورغم أن هذا المعنى الأخير لا يلائم سياق حديث المسند الذي تعود إليه هذه العبارة المنسوبة للنبي صلى الله عليه وسلم ، فإنه يظل معنى محتملًا عندما تروى هذه العبارة مستقلة. والحق أنها مستقلة أقوى من حديث المسند الذي أزعم أنه حديث معلول[١٤].

وهكذا يتضح أن فهم الرمز الأدبي من خلال فهم العلاقة الجامعة بين المرموز به والمرموز له يؤدي في أحيان كثيرة الدور الرئيس في الكشف عن دلالة النص، وذلك عندما يكون المعنى مختزنًا في رمز ما أو عدة رموز لا يمكن فهم النص إلا من خلال معرفة المقصود بها، من ذلك ما نلاحظه في القصة التالية لمحمد المخزنجي[١٥]:

[ وأنا صغير أجوب الخلاء، أرفع رأسي إذ أسمع فوقي رفيفًا مضطربًا لطائر يمرق، إنها يمامة مضروبة تهوي.

ها هي ذي فرصة سانحة للحصول على يمامة بلا عناء، وأطير وراءها.

هأنذا أجري، اليمامة تهوي. ضربها أحدهم دون أن يصيبها في مقتل. (أفكر في كونها ستقع بمكان قريب)

جناحها مضروب، لكنها عنيدة، أجري أنا تحت، وترفرف هي فوق، تهبط رويدا رويدا حتى أكاد ألمسها. أرفع يدي قافزًا لأنالها، لكنها تنفلت. تنطلق بأسرع ما تقدر، وتسقط من جناحها المضروب قطرة حمراء ساخنة، تبل يدي، تطير فوق حقل مشتول، أخوض لألحق بها لاهثًا، فتنغرز قدماي في الطين، ها هي ذي تبتعد وأنا مغروز. أدرك أنها أفلتت، وأنني لن أمسك بها أبدًا، أمسح قطرة دمها التي جفت وغمقت على يدي، وهي [اليمامة المضروبة] أراها هناك.

نقطة رفيعة، رفيعة ومجروحة، لكنها تجاهد في الأفق].

يتحدث النص عن العناد والإصرار على المحاولة وعدم الاستسلام للظروف الصعبة، ويجعل هذه الصفات طريق النجاح والنجاة، كما يتحدث عن المكانة السامية التي تعطيها هذه الصفات لأصحابها، بينما تكون المكانة الوضيعة من نصيب من يتصفون بعكسها. وقد عرض النص هذا المعنى من خلال تعبير رمزي شائع، حيث نجد اليمامة المضروبة العنيدة فوق، في السماء، تجاهد في الأفق، بينما نجد الصبي الأناني المستغل تحت، «أجري أنا تحت، وترفرف هي فوق» بل نجده مغروزًا في الطين، رمزًا لوضاعة المكانة التي أدت إليها وضاعة الصفات «ها هي ذي تبتعد وأنا مغروز... أراها هناك. نقطة رفيعة، رفيعة ومجروحة، لكنها تجاهد في الأفق».

ولتأكيد هذا المعنى يستخدم رمزًا آخر، هو رمز الوصمة التي تلطخ الجلد، فقد سقطت من جناح اليمامة المضروبة قطرة من الدماء، بلت يده، ثم غمقت لتترك أثرها وتبقى وصمة تلاحقه حتى بعد أن نجت اليمامة، «أدرك أنها أفلتت، وأنني لن أمسك بها أبدًا، أمسح قطرة دمها التي جفت وغمقت على يدي».

إن الإنسان لا يتوقف عن الترميز، الذي يعد من أهم خصائصه، ومن أكثر ما يستغل للترميز صفات المكان والزمن، لنجد (فوق) رمزًا، و(تحت) رمزًا، ولنجد اليمين رمزًا، والشمال رمزًا، والطريق الزراعي في نحو قولنا (طريقك زراعي) رمزًا والصحراوي خلافه، والسهل رمزًا والحزن أي الطريق الصعب رمزًا، والفجر رمزًا والغروب خلافه.

ويغري الحجم الصغير لقصص المخزنجي باستخدام مثال آخر لتوضيح طبيعة الرمز، وكيفية الربط بين المعنى الأول للكلمة، وهو الشيء الذي تشير إليه، والمعنى الثاني، وهو الدلالة المعنوية التي يرمز إليها ذلك الشيء، وهذا المثال هو قصته التالية، واسمها الأوتاد[١٦]:

[ثلاث شجرات أمام البوابة، شجر غريب ساكن وقور، تمتد فروعه وما تلبث أن تَرْفِد فروعًا تتدلى متجهة إلى الأرض.

يخبرني الجانيني الطيب العجوز باسمًا أنها شجرات نادرة من نوع التين، ويشير إلى الفروع المتجهة إلى الأرض، ويشرح لي كيف أنها ستغوص في التربة كالخيمة تقوم على عمود واحد، وتشدها عشرات الأوتاد.

جاءوا (يُجَمِّلُونَ) المدخل برصيف من البلاط الأسمنتي ... تركوا حول جذوع الشجرات فراغًا قليلًا، لكنهم حالوا بين الفروع الهابطة والوصول إلى التربة.

يهز العجوز رأسه محتجًّا، متمتمًا:" غلط، أكبر غلط" فلا أعرف سببا لقوله.

في مدة وجيزة طالت الشجرات ... سمقت كما لم أعتد أي نوع من الشجر. أقول للعجوز عن ملاحظتي، فيظل على حزنه المحتج وهو يشير إلى الفروع المُدَلَّاةِ، وقد عجزت عن الغوص في بلاطات الأسمنت، فجفت هشيمًا، ثم يشير إلى أعلى الشجرات مهمهمًا: " هممم ... صحيح طالعة فوق فوق في السماء، لكن..."

ويتجه إلى الجذوع قائلًا وهو يهزها: ... ضعيفة جدًّا في الأرض".

ويدهشني إلى حد الفزع أن أرى يديه الضعيفتين تحركان الشجرات السامقات بيسر، وكأنه ينفخ في قشات طفت على ماء].

وينفتح النص على عدة احتمالات وفقًا لاختلاف تركيز المتلقي على أي من عناصره، إذ يوحي التركيز على المفارقة بين طول الشجرات الشديد وضعفها الشديد بأن رسالة النص هي التحذير من الانخداع بظواهر الأشياء، دون معرفة مخبرها وحقيقتها، بينما يوحي التركيز على السبب في اختلاف وجهتي النظر إلى الشجرات بأن النص يتحدث عن دور الخبرة والحكمة في معرفة حقائق الأمور، فقد منعت هذه الخبرة العجوز من الانخداع بما انخدع به الراوي الذي أدهشه ضعف الشجرات إلى حد الفزع، أما التركيز على الدافع لاستبدال الرصيف الترابي بالرصيف الأسمنتي وهو الرغبة في تجميل المدخل فيقود إلى أن النص يقول إن التحديث ليس تجميلا على نحو دائم عندما يفسد الطبيعة، لا سيما أنه وضع كلمة (يُجَمِّلون) بين قوسين في إشارة أن ذلك هو ما قاله الذين رصفوا المدخل، لكنه ليس الحقيقة.

ومع ذلك فكل هذه الاحتمالات تشحب عندما نفهم دلالة رمز الوتد الذي استخدمه النص عنوانًا له، والصفة الأساسية للوتد أنه يكون أثبت وأقوى عندما يغوص في الأرض، وهذه هي الصفة الجامعة بين الوتد، والشجرات التي تشبه الوتد، والإنسان المرموز إليه، وهو الإنسان الذي له أصل ثابت. ويعنى هذا أن مصدر القوة إنما هو الانغماس في الأصل، وامتداد الجذور، أما إذا انقطع الشيء عن جذوره وعن أصوله فإنه يصبح هشًّا ضعيفًا بل قد يذبل ويموت. هذا ما حدث مع الشجرات، وهو ما يحدث مع الإنسان إذا ابتعد عن جذوره وأصوله. وجذور الإنسان وأصوله هي تاريخه وماضيه، فالقصة تقول: إن من ينخلع من جذوره يذبل ويضعف ويموت. فالقوة مصدرها الأصل الذي هو الأرض للنبات، والعراقة والتاريخ والأهل للإنسان.

**المبحث الثاني: الصفات المشتركة بين الرمز اللغوي والرمز الأدبي:**

**أ- التعدد الدلالي:**

يعني تعدد المعنى أن تستخدم الكلمة بمعان متعددة، نحو كلمة المولى التي تدل على السيد والحليف والصاحب والصهر والقريب وابن العم والعبد والمُعْتِق والمُعْتَق[١٧]. وتعد صفة تعدد المعنى من أهم صفات الكلمات، ويعزوها اللغويون إلى تناهي المفرادت ولا تناهي المعاني؛ ومن ثم يلزم أن تدل الكلمة الواحدة على معان متعددة.

وهذا الصفة ليست خاصة بالرموز اللغوية، وإنما تشاركها أيضا الرموز الأدبية، فهي رموز متعددة المعنى. بل إننا قد نجد الكلمة تستخدم رمزًا لمعنيين مختلفين في نص واحد، كما نلاحظ في نص بدر شاكر السياب: جيكور والمدنية[١٨]، يقول:

وتلتف حولي دروبُ المدينة
حبالًا من الطين يمضُغْن قلبي، ويُعْطِين عن جَمْرةٍ فيه طينه
حبالًا من النار يَجْلِدْن عُرْيَ الحقولِ الحزينه
ويَحْرِقْنَ جَيْكُورَ في قاع روحي ، ويزرعْنَ فيها رماد الضَّغينه
دروبٌ تقول الأساطيرُ عَنْها
على موقدٍ نام: ما عاد منها

ولا عاد من ضفَّة الموتِ سارٍ
كأن الصَّدى والسَّكينه
جناحا أبي الهولِ فيها، جناحان من صخرة في ثراها دفينه
فمن يَفجُرُ الماء منها عيونا لتُبْني قُرانا عليها ؟
ومن يُرْجِعُ الله يومًا إليها؟

يستخدم النص رمزًا شائعًا في الشعر العربي المعاصر هو رمز المدينة، التي يرمز بها لجمود المشاعر واختفاء الإنسانية، وضعف عاطفة الإنسان تجاه أخيه الإنسان، في مقابل القرية التي يرمز بها لعكس ذلك.

ويبدو ذلك الاستخدام مفهومًا حيث مَثَّلَت المدينة مصدر اغتراب لعدد كبير من أهم أقطاب الشعر الحديث؛ مثل بدر شاكر السياب، وأمل دنقل، وأحمد عبد المعطي حجازي، وغيرهم من كبار الشعراء الذين نشأوا في القرية لأسر بسيطة، ثم انتقلوا إلى المدينة للتعليم أو للعمل، ليجدوا صعوبة في الحياة، ولتواجههم منظومة قيم مغايرة لمنظومة القيم التي تعودوا عليها، وقد عبر أحمد عبدالمعطي حجازي عن ذلك في مواضع كثيرة من ديوانه:[مدينة بلا قلب]، من ذلك قوله في قصيدة:[الطريق إلى السيدة][١٩]

يا عم
أين طريق السيده:
أيمن قليلًا ثم أيسر يا بني
قال ولم ينظر إلي
وسرت يا ليل المدينه،
أرقرق الآه الحزينه،
أجر ساقي المجهده
للسيده
للسيده.

إننا في المدينة أمام منظومة قيم مختلفة، ففي الريف في ذلك الوقت، لن يجيب المسئوول السائل الغريب دون أن ينظر إليه، بل الغالب أن يأخذه من يده ويوصله للمكان الذي

يسأل عنه، لا سيما أن السائل يسأل عن مسجد السيدة بصفاته المعروفة، [ وقد كان الغريب يذهب لمسجد السيدة زينب ليجد طعامًا، وربما ليجد مأوى ينام فيه] ومن المتوقع في الريف أن يتطوع المسئوول في مثل هذه الحالة باستضافة السائل على الطعام على الأقل، إن لم يكن على الطعام والمبيت.

نحن إذن أمام فروق جوهرية بين القرية وما نجد فيها من تعاطف إنساني، والمدينة وما نجد فيها من قلوب باردة، وعقول لاهثة وراء المال. ورغم أن المدينة تغزو القرية شيئًا فشيئًا، فإن هذا الفرق يظل موجودًا، بدرجة من الدرجات.

ومن هنا مثلت المدينة لهؤلاء الشعراء غربة حقيقية في مطلع حياتهم، ولذلك أصبحت رمزًا لجمود القلب، وقسوة المشاعر، وبرودة العواطف، في مقابل القرية التي تمثل الإنسانية المتعاطفة، والمشاعر الفياضة، والجماعة المترابطة التي لم يفرق بينها اللهاث وراء الذهب والفضة، والبهرجة المصطنعة الزائفة.

وسواء كانت القرية كذلك أو لم تكن، وسواء كانت المدينة كذلك أو لم تكن، فهذه هي الصورة الذهنية التي ترسم لكل منهما في الشعر العربي الحديث، لا سيما عند شعراء المدرسة الواقعية الذين بدأوا حياتهم الأدبية متصلين بشكل أو بآخر بالمدرسة الرومانسية، ومن أهم هؤلاء الشاعر العراقي الكبير: بدر شاكر السياب.

في قصيدة جيكور والمدينة يجعل في هذه القصيدة بشكل خاص، وفي شعره بشكل عام، من قريته: (جيكور) أيقونة تجسد معاني النقاء والإنسانية والأخوة والتعاطف، وهو هنا يوضح هذا الرمز بوضعه إزاء الرمز المناقض له، وهو المدينة.

لكن ما يهمنا هنا بصدد الحديث عن تعدد المعنى أنه في السطور الأولى يستخدم رمز (الطين) بمعنيين مختلفين. يبدأ النص بالحديث عن غزو المدينة للقرية، ومحاولتها اختطاف أحد أبنائها لضمه إلى عالمها، وإلغاء آثار جيكور فيه، يقول:

وتلتف حولي دروبُ المدينه
حبالا من الطين يمضُغْن قلبي، ويُعْطِين عن جَمْرةٍ فيه طينه
حبالا من النار يَجْلِدْن عُرْيَ الحقولِ الحزينه
ويَحْرِقْنَ جَيْكُورَ في قاع روحي، ويزرعْنَ فيها رماد الضَّغينه.

إن المدينة لا تدعوه إليها بالكلمات، ولا تحاول أن تجذبه بيدها فيكون الرفض سهلًا، وإنما تتحول طرقها، ودروبها إلى حبال تلتف حوله، وفي ذلك إشارة واضحة جدًّا إلى صعوبة موقفه، والمدينة تحاول السيطرة عليه.

والنص يرمز لهذه الحبال التي هي دروب المدينة برمزين متتالين يوضحان القدرة الكبيرة للشاعر الموهوب على إنتاج الرموز، وتحويل الكلمات إلى دوال تدل على معان جديدة.

إن الحبال في الصورة الأولى حبال من (الطين الجامد) الذي لا حياة فيه، والذي يحاول أن يتمدد ليصل إلى قلب الشاعر الممتلئ بالإنسانية والمشاعر الدافئة، ولذلك جعل هذا القلب جمرًا، ليعطي الجمر معنى الدفء والحرارة في مقابل الطين الجامد البارد البليد.

ثم نفاجأ في السطر الثالث بتبدل الدلالة الرمزية للكلمات، حيث لم تعد النار [التي تمثلها الجمرة في السطر السابق] رمزًا للحرارة والاتقاد، وإنما للإحراق، ولم يعد الطين الذي هو أصل الحقول رمزًا للبلادة والجمود، وإنما أصبح رمزًا للخير والنماء، ذلك الخير الذي تحرقه دروب المدينة التي نراها حبالًا من النار، تحرق حقول جيكور، أي تحرق الخير وتضع بدلًا منه رماد الضغينة الموجود في المدينة.

ومثل هذه القدرة الكبيرة على الترميز التي تتيح استخدام الكلمة للرمز للشيء ونقيضه في سطرين متتاليين، تدل كما لاحظ الدكتور على عشري زايد في قراءته المتميزة لهذه القصيدة[٢٠] على قدرة شعرية فائقة على شحذ الكلمات بالمعاني.

إن الطين مستخدم في السطر الثاني رمزًا للجمود والتبلد، في مقابل الاتقاد والحرارة التي ترمز لها الجمرة، لكن الحقول التي تنتمي للمجال الدلالي للطين مستخدمة في السطر الثالث رمزًا للخير، في مقابل النار التي تنتمي للمجال الدلالي للجمرة، التي يرمز بها هنا للإحراق، وتحويل الحقول إلى رماد الضغينة.

وإذن فرمز الجمر أيضًا يستخدم في سطرين متتاليين بدلالتين مختلفتين، فهو يدل في السطر الأول على الإحراق، وفي الثاني على التوقد والذكاء، ويقابله رمز الطين الذي

يستخدم أيضًا بدلالتين مختلفتين، فهو في السطر الأول يدل على الزرع والخير الذي تحرقه نيران المدينة، بينما يدل في السطر الثاني على التبلد والجمود في مقابل التوقد والذكاء.

لكن هذا الرمز مستخدم بدلالة ثالثة في قول إيليا[٢١] :

نسي الطين ساعة أنه طيـــ ـــن حقير فصال تيها وعربد

وكسى الخزّ جسمه فتباهى وحوى المال كيسه فتمرّد

يا أخي لا تمل بوجهك عنّي ما أنا فحمة ولا أنت فرقد

فالطين هنا رمز لحقارة الأصل التي ما كان يجب أن ينساها الإنسان فيتكبر ويتجبر.

ومن الرموز التي تستخدم بدلالات متعددة رمز الفراشة، فرمز الفراشة مستخدم في الشعر العربي القديم للإشارة إلى الضعف والهشاشة والموت الجماعي، كما نلاحظ في قول المتنبي[٢٢]:

كأن على الجماجم منه نارًا وأيدي القوم أجنحة الفراش

وبدلالة قريبة من هذه الدلالة يستخدم الرمز في القرآن الكريم في قوله جل شأنه: ﴿ يَوْمَ يَكُونُ النَّاسُ كَالْفَرَاشِ الْمَبْثُوثِ﴾ [القارعة:٤] فالتشبيه بالفراش هنا يشير إلى ثلاثة عناصر دلالية هي الضعف والانتشار والكثرة، وقد أمسك الرازي بجوهر الدلالة في قوله: « قال الزجاج: الفراش هو الحيوان الذي يتهافت في النار، وسمي فراشا لتفرشه وانتشاره، ثم إنه تعالى شبه الخلق وقت البعث ههنا بالفراش المبثوث، وفي آية أخرى بالجراد المنتشر. أما وجه الشبه بالفراش فلأن الفراش إذا ثار لم يتجه لجهة واحدة، بل كل واحدة منها تذهب إلى جهة غير الأخرى، يدل هذا على أنهم إذا بعثوا فزعوا واختلفوا في المقاصد على جهات مختلفة غير معلومة، والمبثوث المفرق يقال بثه إذا فرقه، وأما وجه التشبيه بالجراد فهو الكثرة»[٢٣] .

غير أن ما غلب على دلالة رمز الفراشة في الشعر ليس ضعفها، وإنما ذهابها إلى النار، ليؤول أمرها إلى الاحتراق بها. وقد ظهر هذا المعنى أول مرة «في حدود المادة التي

استقرأتها وهي مادة واسعة» مع شعر الهجاء والخلافات القبلية، حيث يُجَسَّدُ اقتراب المهجو من الشاعر أو قومه في صورة اقتراب الفراشة من النار، جهلا بما سيؤول إليه أمرها، يقول الكميت بن زيد الأسدي[٢٤]:

كأن بني ذويبة رهط قرد فَرَاشٌ حول نار يصطلينا

يطفن بحرها ويقعن فيها ولا يدرين ماذا يتقينا

وهو معنى استخدمه جرير في هجائه غير مرة، ليشير إلى أن من بدأ مهاجاته كالفراشة التي تحرق نفسها، يقول[٢٥]:

وما مستنير الخبث إلا فراشة هوت بين مؤتج الحريقين ساطع

ويكرر هذا المعنى في قصيدة أخرى قائلا[٢٦]:

أزرى بحلمكم الفياش فأنتم مثل الفراش غشين نار المصطلي

أي أن الرغبة في الفياش، وهو الفخر قد غيبت العقل، إذ إن المفتخر بمقارعة جرير كالفراشة تغشى النار فتحترق بها.

ويكرر الأندلسي يحيى بن الحكم العزال هذا المعنى في قوله[٢٧]:

أنت والله كما حا مت على النار الفراشه

وقد يكون الاقتراب نتيجة الطمع بأن يكون في الاقتراب من النار خير، فإذا به يعرض الفراشة للشواء في النار، كما نلاحظ في قول ابن الرومي في مهجو له[٢٨]:

عشوت إلى ناري بحلم فراشة فصادفتها نزاعة لشواكا

أو قوله في السياق نفسه[٢٩]:

عشو الفراشة نحو موقد مصطل فانتاشها من جانبيه ضرام

فاقبض حصائد ما زرعت قصائدًا شنعًا تجدد عارها الأيام

ولذلك يجعل ابن المعتز التعامي والخبال علة لمثل هذا التهافت في النار[٣٠]:

وهمُ فَراش السوء يوم ملمة يتهافتون تعاشيا وخبالا

وقد انتقل هذا الرمز إلى شعر الحب، رمزًا لتجربة ظنها الشاعر حسنة من بعيد، فإذا بها تؤدي إلى الاحتراق، في اقتراب من وصف أبي العلاء المعري للمرأة بقوله في اللزوميات:

هي النيران تحسن من بعيد ويحرقن الأكف إذا لمسنه

ولذلك يجعل الوأواء الدمشقي اقترابه من محبوبته كاقتراب الفراشة من النار[٣١]:

دعا بألحاظه قلبي إلى تلفي فجاءه مسرعًا طوعًا يلبيه

مثل الفراشة تأتي إن رأت لهبًا إلى السراج فتلقي نفسها فيه

ومن هذا المنطلق أصبح رمز الفراشة رمزًا رئيسًا عند شعراء الرومانسية، حيث تجربة الحب غير المشبع التي تؤول إلى الشقاء، يقول ناجي[٣٢] :

فراشة حائمة على الجمال والصبا
تعرضت فاحترقت أغنية على الربى
تناثرت وَبَعْثَرَتْ رمادها ريح الصبا

ولا نحتاج إلى التمثيل أكثر لهذا الرمز بهذه الدلالة، فهو كما يلاحظ– بحق – طه وادي أحد أهم الصور عند شعراء الرومانسية، لا سيما ناجي.[٣٣]

غير أن شيوع هذا المعنى في الشعر الحديث لا يعني سيطرته عليه، فالفراشة تستخدم أيضا رمزًا للفتاة الرقيقة اللطيفة الجميلة؛ فهي كائن جميل لطيف مسالم، يقول الأخطل الصغير[٣٤]:

أخت الفراشات يلعبـ ـــن حاليات الجناح
لم تبق للزهر والطيـــ ـــر من شذا وصداح
كم من وشاح كساها الجمال كم من وشاح

ولأنها كائن مسالم لطيف ضعيف فإن نزولها على كتف الإنسان رمز لأنه لا يذعر أحدًا، ولا يخيف شيئًا، فهو مثال للسكينة والسلام، يقول محمود درويش[٣٥]:

فماذا صَنَعْتُ لهم يا أبي
الفراشات حطت على كتفي
ومالت عليّ السنابل
والطير حطت على راحتي
فماذا فعلت أنا يا أبي

ومن المحطات المهمة لرمز الفراشة استخدامه في الشعر الصوفي، الذي جعل سعي الفراشة [وهي ترمز عندهم للروح] إلى النور اختيارًا، وجعل احتراقها فناء، ليرمز إلى

فكرة الفناء عند غلاة الصوفية، ومن ثم أثار هذا الرمز إشكالًا عقديًّا كبيرًا، ليس هذا البحث مكانًا مناسبًا للتوقف عنده.

غير أن التتابع السابق لا يعني تطورًا تاريخيًّا لرمز الفراشة، فتعدد دلالات الرمز نابع من تعدد الصفات التي يتقاطع معها كل نص من النصوص، ومن ثم فهذه الدلالات جميعًا كانت متعاصرة، ويمكن أن يستخدم الرمز بها، ولذلك نجد على محمود طه يستخدم الرمز في العصر الحديث بمعناه الذي ورد به أول مرة في الشعر القديم، وفي القرآن الكريم للدلالة على الضعف والهشاشة، يقول[٣٦]:

والقلب في كف الفضاء فراشة رفافة والعمر وشك نفاد

وهذا التتبع لاستخدام الرمز يجعلنا على وعي بأن الرمز إنما هو توظيف لصفة من صفات الشيء تتقاطع مع غيره فيرمز بها إليه، ولذلك فإن عملية القراءة لا يجوز لها أن تتجاوز هذه الصفة المرادة في الرمز، وتساوي بين الرمز والمرموز بها في صفة أخرى، أو في الصفات كلها، وإلا فسنخرج بدلالات كثيرة لا يحتملها النص ولا يقولها، إذا ربطنا بين الرمز والمرموز في صفات أخرى غير الصفة التي يتقاطع معها النص.

والحق أنه دائمًا ما توجد صفات أخرى يمكن الربط من خلالها، ومن ثم توجد معان جديدة محتملة، فعندما نقول فلان أسد، يتبادر إلى الذهن معنى الشجاعة، ومع ذلك فعند طرح السؤال عن أوجه الشبه الأخرى الممكنة التي تساعد على استغلال التشبيه بالأسد لأداء معان أخرى على الطلاب تلقيت إجابات من قبيل: هو أسد أي:

- هو أناني لأن الأسد اعتاد أن يأكل وحده.
- هو قادر مسيطر فالأسد هو ملك الغابة.
- هو قنوع، فالأسد لا يصيد ولا يأكل إلا إذا كان جائعًا.
- هو كسول لأن الأسد لا يصيد بنفسه إنما تصيد له أنثاه.

إن الصفات التي يتصف بها الأسد كثيرة، ويمكن استغلال كل صفة منها فى الربط، مما يولد دلالة جديدة.

والذي يجب أن يكون القارئ على ذكر منه دائمًا أن عليه أن يكتشف الرابط ثم لا يتجاوزه، لأن التجاوز يعني ادعاء التماثل بين الرمز والمروز له، وهذا غير صحيح، فالمراد

يكون استخدام التقاطع في صفة من الصفات، ولا يلزم التسوية بين الصفات، ويؤدي عدم وضوح ذلك إلى أخطاء كبيرة جدًّا في فهم النصوص، وقد كان هذا سببًا في معاناة كثير من المبدعين.

ومن المفيد لشرح الفقرة السابقة أن نكمل تعليق الرازي على استخدام رمز الفراشة والجراد في القرآن الكريم للإشارة إلى حالة الناس عند البعث، يقول: «.. وأما وجه التشبيه بالجراد فهو في الكثرة، قال الفراء: كغوغاء الجراد يركب بعضه بعضًا، وبالجملة فالله سبحانه وتعالى شبه الناس بالجراد المنتشر، والفراش المبثوث، لأنهم لما بعثوا يموج بعضهم في بعض كالجراد والفراش، ويؤكد ما ذكرنا قوله تعالى: ﴿فَتَأْتُونَ أَفْوَاجًا﴾ [النبأ١٨] ... وقوله في قصة يأجوج مأجوج: ﴿ وَتَرَكنا بَعضَهُم يَومَئِذٍ يَموجُ في بَعضٍ وَنُفِخَ فِي الصّورِ فَجَمَعناهُم جَمعًا﴾ [الكهف:٩٩]. فإن قيل الجراد بالنسبة إلى الفراش كبار، فكيف شبه الواحد بالصغير والكبير معا؟ قلنا: شبه الواحد بالصغير والكبير لكن في وصفين، أما التشبيه بالفراش فبذهاب كل واحدة إلى غير الجهة الأخرى، وأما بالجراد فبالكثرة والتتابع. ويحتمل أن يقال إنها تكون كبارًا كالجراد ثم تصير صغارًا بسبب احتراقهم بِحَرِّ الشمس»[٣٧]

والإجابة الدقيقة هي الإجابة الأولى؛ إذ يجب عدم تخطي نقطة التقاطع المحددة بين الرمز والمرموز إليه، وتعنى هذه الإجابة أن التشبيه كان بشيئين مختلفين أحدهما كبير والآخر صغير لأن الحجم لم يكن معتبرًا في الدلالة الرمزية، فالمعتبر في التشبيه بالجراد التشتت، وفي التشبيه بالفراش الكثرة. أما الإجابة الثانية فتعني إعطاء مشروعية للتسوية بين صفات المرموز به، والمرموز له، وقد نتجت مشكلات كثيرة عن عدم الوعي بهذه المسألة لا سيما في حالة القصيدة القناع عندما يُسْتخدم أحد الأنبياء [عليهم السلام] قناعًا، فيتجاوز بعض القراء نقطة التقاطع المقصودة إلى ادعاء التماثل، وعن هذا التجاوز نتجت اتهامات كثيرة للشعراء بسبب عدم الوعي بطبيعة العلاقة بين المرموز به والمرموز له.

**ب ـ الترادف في الرموز**

كما يُشْبِهُ الرمزُ الأدبيُّ الرمزَ اللغويَّ في صفة تعدد المعنى الذي قد يصل إلى حد التضاد كما رأينا، يشبهه أيضًا في صفة تعدد الرمز للمعنى الواحد. وتعد هذه الصفة في غاية الأهمية بالنسبة لدارس الرموز الأدبية، ولدارس الثقافة، لأنها تدل على الرموز المؤسسة للثقافة، فالمعاني التي تتعدد رموزها تمثل الأفكار الرئيسة في كل ثقافة من الثقافات.

وبسبب ضوابط النشر الأكاديمي سنتوقف عند معنى واحد من المعاني التي تتعدد الرموز المستخدمة لتوصيلها، وهو المعنى الذي يقف وراء عدد كبير من رموز المرأة في الشعر العربي القديم.

ويعد رمز الشجرة بشكل عام والنخلة بشكل خاص من أهم رموز المرأة في الشعر الجاهلي، وقد استخدم الحديث النبوي النخلة رمزًا للمسلم بشكل عام[٣٨]، لكن الاستخدام الغالب في الشعر الجاهلي أن هذا الرمز يخص المرأة.

ورمز النخلة رمز مركب كما تشير النصوص، فالعناصر التي تجمع المرأة بالشجرة كثيرة، منها عراقة الأصل، فجذور النخلة تمتد لمسافات طويلة، ومن ثم يكون أصلها ثابت، ومنها السمو والارتفاع، ولذلك يكون فرعها في السماء بالتعبير القرآني، فالمرأة [النخلة] سامية ذات عراقة وأصل[٣٩]:

ألا يا نخلة من ذات عرق  عليك ورحمة الله السلام

ثم إن النخلة هي الظل في الصحراء يأوي إليها الإنسان من الهجير، وتلك وظيفة المرأة الأثيرة لدى الرجال. وهي كذلك شجرة مثمرة تمنح اللاجئ إليها أطيب الثمار، يقول الفرذدق مشيرًا إلى ظل النخلة وثمرها:[٤٠]

فَهَل أَنتِ إِلّا نَخلَةٌ غَيرَ أَنَّني  أَراها لِغَيري ظِلُّها وَصِرامُها

فالمرأة نخلة ظليلة مثمرة، وليست مثل بعض الناس الذين يتحدث عنهم متمم ابن نويرة[٤١]:

وبعض الرجال نخلة لا جنى لها ولا ظل إلا أن تعد من النخل

ثم إن النخلة [وكذلك السرحة] شجرة نضرة لا تجف، فهي تعيش على أقل المياة، فإذا ما كانت على الماء كانت نضارتها شديدة، وريحها عطرة، يقول الحسين بن مطير الأسدي[٤٢]

كَلاَمُكِ يَا سَلْمَى وإنْ قَلَّ نَافِعي ولا تَحْسَبي أنِّي وَإنْ قَلَّ حَاقرُه

أَبَتْ سَرْحَةُ الأَثْمادِ إلاَّ مَلاَحةً وطِيبًا إذا ما نَبْتُها اهْتَزَّ ناضِرُهْ

ولذلك يطالعنا كثيرا في وصف النخيل الذي تشبه به النساء أنه على الماء يسقى غدوة ورواحًا.

غير أن المعنى الأهم الذي يربط النخلة بالمرأة في الشعر الجاهلي هو معنى الحماية، فالنخلة محمية لا يستطيع أن يصل إليها أحد؛ إذ كانت الواحات التي تضم النخيل تحتاج إلى الحماية في مجتمع يُخْرِجُ فيه القوي الضعيف من أرضه.

وفكرة الحماية هذه هي السر الذي يجعل تشبيه النساء بالنخل في لوحة الظعائن يستدعي الحديث عن القوة والسيوف؛ فهؤلاء النساء الظاعنات محميات لا يستطيع أن يقترب منهن أحد، يقول امرؤ القيس في رائيته التي وظف فيها تشبيه الظعائن بالنخيل خير توظيف رمزي يمكن أن يصل إليه شاعر على مر العصور[٤٣]:

سَما لَكَ شَوقٌ بَعدَما كانَ أَقصَرا وَحَلَّت سُلَيمى بَطنَ قَوٍّ فَعَرعَرا

كِنانِيَّةٌ بانَت وَفي الصَّدرِ وُدُّها مُجاوِرَةٌ غَسّانَ وَالحَيُّ يَعمُرا

بِعَينَيَّ ظَعنُ الحَيِّ لَمّا تَحَمَّلوا لَدى جانِبِ الأَفلاجِ مِن جَنبِ تَيمَرا

فَشَبَّهتُهُم في الآلِ لَمّا تَكَمَّشوا حَدائِقَ دومٍ أَو سَفينًا مُقَيَّرا

أَوِ المُكرَعاتِ مِن نَخيلِ اِبنِ يامِنٍ دُوَينَ الصَفا اللائي يَلينَ المُشَقَّرا

سَوامِقَ جَبّار أَثيثٍ فُروعَهُ ... وَعالَينَ قُنوانًا مِنَ البُسرِ أَحمَرا

حَمَتهُ بَنو الرَّبداءِ مِن آلِ يامِنٍ ... بِأَسيافِهِم حَتّى أَقَرَّ وَأَوقَرا

وَأَرضى بَني الرَّبداءِ وَاعتَمَّ زَهوُه ... وَأَكمامُهُ حَتّى إِذا ما تَهَصَّرا

أَطافَت بِهِ جَيلان عِندَ قِطاعِهِ ... تُرَدِّدُ فيهِ العَينَ حَتّى تَحَيَّرا

غَرائِرُ في كَنٍّ وَصَونٍ وَنِعمَةٌ ... يُحَلَّينَ ياقوتًا وَشَذرًا مُفَقَّرا

ففي الأبيات السابقة تجتمع الصفات المشتركة بين النخلة والمرأة إذ نجد النضارة والعلو والإثمار والجمال ثم الحماية بالسيوف، فظعائنه كالنخيل المكرعات، «وهي المغروسات في الماء، وهي أنعم النخيل وأطولها» وهي نخلات سوامق تحمل ثمارًا كثيفة، وهي بهية جميلة مُعْجِبَة، ترجع العيون النظر إليها حتى تتحير، ثم هى محمية بالسيوف.

وقد كشف كل من حسن البنا عز الدين وبدر محمد إبراهيم عن البعد الرمزي للوحة الظعائن[٤٤]، وأوضحا مدى ارتباطها بفكرة الخلافات القبلية، وأن بداية القصيدة بلوحة الظعينة يمثل تهديدًا بأن الصراع مع المخاطب الفعلي بالنص قد يؤدي إلى اضطرار نسائه إلى الظعن، حيث يكون الشعور السائد هو الخوف عليهن أن يتخطفن في الطريق، فالحرب في الجاهلية كانت للمهزوم مخزية أو مجلية، فهو إما أن يقيم على شروط المنتصر، أو يرحل إلى حيث يأمن، وفي الرحلة يكون الخطر كبيرًا على الظعينة. ومن هنا استخدمت الظعائن رمزًا للخلافات بين الأحلاف، وكانت لوحة الظعائن البداية المناسبة للقصائد التي تتحدث عن الهجر الواقع فعلًا، أو المنتظر قريبًا، سواء كان من الصديق أو الحبيبة.

وهذا الارتباط هو السر في تشبيه الظعائن بالسفينة، فليس أخوف عند العربي من ركوب البحر، وهو السر في مجموعة الرموز التي تستخدم لوصف مآلات رحلة الظعينة على نحو ما شرحته بدر محمد إبراهيم[٤٥].

ولهذا السبب يستحضر امرؤ القيس السيوف في لوحة الظعائن التي بدأ بها قصيدته التي قالها عندما تَرَكَ نساءَه واضطر للرحيل إلى قيصر يستنصره، فترك بنات الملوك المطموع فيهن غرائر في كن وصون ونعمة يخاف عليهن، ويأمل أن تكون غربتهن محمية.

وقد استجمع حميد بن ثور عناصر الرمز كلها على نحو رائع في قافيته الفريدة، حيث اضطر إلى الرمز لمحبوبته عندما منع من الحقيقة، يقول[٤٦]:

سَقى السَّرحَةَ المِحلالَ والأَبطَحَ الَّذي ... بِهِ الشَّريُ غَيثٌ مُدجِنٌ وَبُروقُ

عَلا النَّبتُ حَتّى طالَ أَفنانُها العُلا ... وَفي الماء أَصلٌ ثابِتٌ وَعُروقُ

فَيا طيبَ رَيّاها وَيا بَردَ ظِلِّها ... إِذا حانَ من حامي النَّهارِ ودوقُ

حمى ظلَّها شكْسُ الخَليقَةِ خائفٌ ... عَليها غرامَ الطائِفين شَفيقُ

فَلا الظِلّ مِنها بِالضُّحى تَستَطيعَهُ ... وَلا الفيءَ مِنها بِالعشي تَذوقُ

أَبى اللهُ أَلا أَنَّ سرحةَ مالِكٍ ... عَلى كُلِّ أَفنانِ العِضاةِ تَروقُ

ففي الأبيات نجد صفات السرحة التي تبرر الرمز كلها، فنجد السرحة التي طالت إلى العلا، ونجد أصلها الثابت، ونجد ظلها البارد، ونضارتها الشديدة، ثم نجدها محمية لا يستطيع أحد أن ينال من ثمرها أو ظلها.

وعلى الرغم من كثرة الصفات التي تجمع بين المرأة والنخلة فإن تتبع الشعر القديم يظهر أن الرابط الأهم في الثقافة بين المرأة والنخلة هو فكرة الحماية، وأن أحدًا لا يستطيع الوصول إليها، فالمرأة العربية مصانة محمية وهي بيضة الخدر التي لا يرام خباؤها.

إن هذه الفكرة قابعة وراء أهم رموز المرأة في الشعر العربي القديم، من ذلك رمز البيضة فهي بيضة النعامة، لأنها مصونة، أو رمز الدرة، فهي درة أو لؤلؤة؛ لأنها مكنونة.

يقول زهير بن أبي سلمى[٤٧]:

وكأنها يوم الرحيل وقد بدا ... منها البنان يزينه الحناء

بَردية في الغيل يغذو أصلها ... ظل إذا طلع النهار وماء

أو بيضة الأدحي بات شعارها ... كنفا النعامة جؤجو وعفاء

فهي بردية ليس لأنها منعمة غضة فحسب، ولكن لأنها في الغيل، وهو الشجر الملتف الذي يحميها، وهي بيضة الأدحي ليس لأنها جميلة فحسب، وإنما لأن النعامة تحوطها بصدرها وريشها، فكأن هذا الريش ملابس لها، فهي محمية مصانة.

وعندما تشبه المرأة بالدرة يكون الجمال عنصرًا من عناصر التشبيه، لكن العنصر الأبرز هو صعوبة المنال، ولذلك فعندما يُغْرِق الأعشى في بيان الرمز لا يتحدث عن اللمعان، وإنما عن صياد اللؤلؤ، وكيف يكاد يهلك في الوصول إلى تلك الدرة البعيدة المنال، يقول أبو بصير[٤٨]:

كَأَنَّها دُرَّةٌ زَهراءُ أَخرَجَها ... غَوّاصُ دارينَ يَخشى دونَها الغَرَقا

قَد رامَها حِجَجًا مُذ طَرَّ شارِبُهُ ... حَتّى تَسَعسَعَ يَرجوها وَقَد خَفَقا

لا النَّفْسُ توئسُهُ مِنها فَيَترُكُها ... وَقَد رَأى الرَّغبَ رَأيَ العَينِ فَاحتَرَقا

وَمارِدٌ مِن غُواةِ الجِنِّ يَحرُسُها ... ذو نيقَةٍ مُستَعِدٌّ دونَها تَرَقا

لَيسَت لَهُ غَفلَةٌ عَنها يُطيفُ بِها ... يَخشى عَلَيها سرى السارينَ وَالسَّرَقا

حِرصًا عَلَيها لَوَ انَّ النَفسَ طاوَعَها ... مِنهُ الضَّميرُ لَيالي اليَمِّ أَو غَرِقا

تِلكَ الَّتي كَلَّفَتكَ النَّفْسُ تَأمُلُها ... وَما تَعَلَّقتَ إِلّا الحَينَ وَالحَرَقا

وواضح أن التركيز ليس على جمال الدرة، وهو معنى مقصود على كل حال، لكن الجامع الرئيس هو صعوبة الوصول، فقد كانت الدرة حلمًا قديمًا للغواص منذ نبت شاربه، وقد ظل حججا يرومها، دون أن ييأس فيستريح، ودون أن يحصل عليها، وكيف يحصل عليها ومن يحرسها مارد من الجن لا يغفل عنها، فهو حارس لا تنقصه القوة ولا اليقظة.

ومن اللافت للنظر أن فكرة صعوبة الوصول هذه هي التي تقف وراء تشبيه ريق المرأة بالعسل، فالجامع ليس حلاوة الطعم فقط، بل – قبل ذلك – فكرة صعوبة الوصول إلى ما بهذه الجوهرة المصونة والدرة المكنونة من حلاوة، ولذلك عندما يوغل الأعشى في التشبيه بالعسل يستحضر كيف كاد مشتار العسل يهلك في صعوده إلى الجبل؛ حيث يحمي النحل الشرس غذاءه حماية فائقة، يقول الأعشى[٤٩]:

كَأَنَّ طَعمَ الزَّنجَبيلِ وَتُفـ ... فاحًا عَلى أَرِي الدَّبورِ نَزَل
ظَلَّ يَذودُ عَن مَريرَتِهِ ... هَوى لَهُ مِنَ الفُؤادِ وَجَل
نَحلًا كَدَرداقِ الحَفيضَةِ مَر ... هوبًا لَهُ حَولَ الوَقودِ زَجَل
في يافِعٍ جَونٍ يُلَفَّعُ بِالـ ... صحرى إِذا ما تَجتَنيهِ أَهَل
يُعَلُّ مِنهُ فو قُتَيلَةَ بِالـ ... إِسفِنطِ قَد باتَ عَلَيهِ وَظَل

وكما تحضر رائحة الفم الزكية وحلاوته، تحضر صعوبة الوصول إلى العسل البعيد الذي يحميه النحل المرهوب ذو الصوت القوي الذي يجعل القلب في وجل وفزع. وهذا الحضور لفكرة صعوبة الوصول إلى العسل حضور قديم نجده عند عبيد بن الأبرص[٥٠]، وإن كان الأعشى يغرق كعادته في التفاصيل.

وهكذا نجد هذا المعنى له رموز كثيرة تدل عليه، كما توجد للأسد كلمات كثيرة تدل عليه في اللغة العربية، وكما توجد للجَمَلِ كلمات كثيرة تدل عليه لأهميته عند العرب، وكما توجد للثلج كلمات كثيرة جدًا تدل عليه في لغة الإسكيمو لأهميته عندهم.

وكما تدل كثرة المترادفات على أهمية الشيء في الثقافة، فإن كثرة الرموز تدل على أهمية الفكرة في الثقافة، مما يؤكد جوهرية فكرة صيانة المرأة وكون الوصول إليها أمرًا صعب المنال، وهي الفكرة التي تتجلى في أمور كثيرة غير لغوية لعل أبرزها الحجاب.

**ج ــ التغير الدلالي**

من المعروف أن دلالة المفردات تتغير بتغير الزمان والمكان، فكلمة الحاجب تستخدم الآن بمعنى الساعي في المحكمة، لكنها كانت تستخدم في الأندلس للدلالة على منصب

يساوي الآن الوزير الأول أو رئيس الوزراء، وكلمة الشنب تستخدم الآن بمعنى الشارب ومعناها ماء الأسنان وبردها وصفاؤها، كما نجد في قول ذي الرمة[٥١]:

لمياء في شفتيها حوة لعس وفي اللثات وفي أنيابها شنب

بل قد يختلف معنى الكلمة عدة مرات عبر التاريخ، كما في كلمة البريد، قال المطرزي:« البريد فى الأصل الدابة المرتبة فى الرباط، ثم سمى به الرسول المحمول عليها، ثم سميت به المسافة المشهورة »[٥٢]. وهى معان تختلف جميعًا عن المعنى الذى تستعمل به الكلمة الآن.

ونظرًا لخطورة أن تفهم الكلمات بمعناها الحادث في نصوص تستخدم فيها بمعنى قديم لم يعد مستعملًا اعتمد الأصوليون والمفسرون وشراح الحديث النبوي الشريف قاعدة عامة مفادها أن "اللفظ السابق لا يحمل على الاصطلاح الحادث"[٥٣] وقدموا أمثلة كثيرة لسوء الفهم عندما لا ينتبه الشارح لهذه القاعدة.

وكما تتغير دلالة الكلمات عبر الزمان تتغير عبر المكان وقد يصل التغير إلى حد التضاد، قال ابن فارس:" ومن الاختلاف: اختلاف التضادِّ، وذلك قول حِمْيَر للقائم "ثبْ" أي اقعد"[٥٤] فالفعل وثب يثب في العربية الشمالية معناه قفز يقفز، لكنه في لغة حمير معناه جلس، ولذلك حكوا " أن زيد بن عبد الله بن دارِم وفد عَلَى بعض ملوك حِمْيَر فألْفاه فِي مُتَصَيَّد لَهُ عَلَى جبل مُشْرِف، فسلم عَلَيْهِ وانتسب له، فقال لَهُ الملك "ثب" أي اجلس، وظن الرجل أنه أمره بالوثوب من الجبل فقال: "لتجدني أَيُّها الملك مِطْواعًا، ثُمَّ وثب من الجبل فهلك، فقال: الملك: مَا شأنه؟ فخبّروه قصته وغلطه فِي الكلمة، فقال أما إنه ليست عندنا عربية [كعربيتكم]•، مَنْ دَخَلَ ظَفَارِ حَمَّرَ... أراد من دخل ظفار فليتعلم الحميرية"[٥٥]

وهذه الرواية الشائعة في كتب الأدب واللغة مثال واضح على ما يمكن أن يؤدي إليه عدم معرفة اختلاف دلالة المفردات حتى إذا كانت رواية غير صحيحة. وعدم صحتها هو الغالب بسبب الاضطراب الشديد بين الكتب في الأسماء والأماكن، لكنها في كل الحالات مثال على شدة الإحساس قديمًا بخطورة اختلاف دلالة المفردات.

غير أن الخطورة والخفاء تكون أكبر عندما يتعلق الأمر بدلالة الرمز الأدبي، إن دلالة الرموز الأدبية تتغير عبر الزمان والمكان كما تتغير دلالة الكلمات التي هي الرموز اللغوية. من أمثلة ذلك رمز الحمار، فهو في الشعر الجاهلي رمز للقوة والصبر وشدة التحمل، كما نجد في نصوص كثيرة منها قول امرئ القيس[٥٦]

كَأَنِّي وَرَحْلِي عَلَى أَحْقَب بشُرْبَةَ أَوْطَافٍ بعِرْنَانَ موجِس

وقوله[٥٧]:

كَأَنِّي وَرِدْفِي وَالْقِرَابِ وَنُمْرُقِي عَلَى ظَهْرِ عَيْرٍ وَارِدِ الخَبِرَاتِ

وقول بشر بن أبي خازم[٥٨]:

كَأَنَّ قُتُودِي عَلَى أَحْقَبٍ يُرِيدُ نَحُوصًا تَؤُمُّ السِّلَامَا

وفي كل هذه القصائد وغيرها كثير جدًّا تبدو صورة الحمار قويًّا صبورًا شديد التحمل، ولذلك أطلق على مروان بن محمد، آخر خلفاء بني أمية «الخليفة الحمار» نظرًا لجلده وشدة تحمله للحوادث حين ولي الأمر في فترة كان نجم بني أمية قد آذن بالمغيب، فأظهر قدرة وجلدًا، بيد أن الوقت كان قد ولى. ولا تزال هذه الدلالة الرمزية للحمار تمثل صورته في الولايات المتحدة الأمريكية، حيث يتخذ رمزًا للحزب الديمقراطي.

غير أن الدلالة الرمزية للحمار قد اختلفت اختلافًا كبيرًا، فأصبح رمزًا للبلادة وعدم الفهم منذ فترة طويلة. ويبدو أن هذا التغير كان بعد أن ارتبطت صورة الحمار بالحمر الأهلية أكثر من الحمر الوحشية، وبعد التمثيل القرآني به للذين حملوا التوراة ثم لم يحملوها.

ورغبة عن الإطالة سنستخدم نموذجًا واحدًا من نماذج كثيرة توضح خطورة عدم الانتباه إلى اختلاف دلالة الرمز في فهم النصوص، هو رمز الراعي للإشارة للحاكم في الحديث الشريف.

إن معنى رمز الراعي في الحديث الشريف: «كُلُّكُمْ رَاعٍ فَمَسْئُولٌ عَنْ رَعِيَّتِهِ» يُعْرَف بالنظر إلى الصفة الجامعة بين الراعي والحاكم في زمن ورود الحديث الشريف وليس بعد

ذلك، وهي صفة الانقهار أمام المُسْتَرْعِي وقت المحاسبة، فالراعي قديمًا كان أجيرًا ضعيفًا لا نصير له.

إن الحديث الشريف ينظر إلى علاقة الراعي بمن استرعاه ووظفه في رعاية ممتلكاته، أي علاقة الراعي بصاحب المال، أو علاقة المفوَّض بمن فَوَّضَهُ، [ وهي في حالة الملك علاقته بربه الذي آتاه الملك] فيفهم منه معنى المسؤولية والمحاسبة، ويفهم منه أن التفويض الممنوح له توظيف لا تشريف، وأنه غير مطلق، بل مقيد بأوامر من فوضه، كالخادم الذي سمي أيضا في الحديث الشريف نفسه راعيًا، في مال سيده، فهو مفوض في إدارته، لكن ذلك لا ينفي أنه يدير وفق القواعد التي أمر بها من فوضه، ومن سيحاسبه حسابًا عسيرًا، وهكذا مع سلطة المرأة في مال زوجها، ومع سلطة الراعي على الغنم، فهي سلطة ناقصة ومشروطة ومقيدة بمقاصد المُفَوِّض ويتلوها حساب شديد.

ومن ثم فإطلاق لفظ الراعي على الأمير يعني شدة المحاسبة كما كان الراعي يُحَاسَبُ في ذلك الوقت، وقد كانت مهنة الرعي أقل المهن في سلطة المستأجَر أمام المستأجِر، لدرجة أن بعضهم كان قبل الإسلام يقتل الراعي في عِقَال بعير، ومن ثم ارتبطت مهنة الرعي بالتواضع.

وهذا الوعي بسياق الرمز يؤكد أن وصف الأمير بأنه راع يعني أنه في خطر شديد؛ لأنه سيحاسب حساب الراعي، بالنظر إلى ضعف قدرة الراعي أمام صاحب المال، ومن هنا وصفت الإمارة بأنها ذلة وندامة.

غير أن هذه الدلالة قد تغيرت تغيرًا كبيرًا عندما تم الجمع بين الراعي والحاكم – في فترة لاحقة – بالنظر إلى علاقة الراعي بموضوع الرعاية، أي علاقة الراعي بالغنم المرعية وليس بصاحب المال، وعندئذ يكون المعنى هو شدة تسلط الراعي وتحكمه، فالغنم لا تعرف مصالحها وإنما يصلح الراعي شأنها. وهذا المعنى غير مقصود على الإطلاق في الحديث النبوي الشريف الذي كرر كلمة المسؤولية خمس مرات، ثم ذكر أمثلة أخرى للرعاية تكون مكانة الراعي أقل ممن وظفه – كالعبد في مال سيده – للإشارة إلى الرابط الجامع، وهو شدة المحاسبة، قال صلى الله عليه وسلم: «كُلُّكُمْ رَاعٍ فَمَسْئُولٌ عَنْ رَعِيَّتِهِ، فَالْأَمِيرُ الَّذِي عَلَى النَّاسِ رَاعٍ وَهُوَ مَسْئُولٌ عَنْهُمْ، وَالرَّجُلُ رَاعٍ عَلَى أَهْلِ بَيْتِهِ وَهُوَ مَسْئُولٌ

عَنْهُمْ، وَالْمَرْأَةُ رَاعِيَةٌ عَلَى بَيْتِ بَعْلِهَا وَوَلَدِهِ وَهِيَ مَسْئُولَةٌ عَنْهُمْ، وَالْعَبْدُ رَاعٍ عَلَى مَالِ سَيِّدِهِ وَهُوَ مَسْئُولٌ عَنْهُ، أَلَا فَكُلُّكُمْ رَاعٍ وَكُلُّكُمْ مَسْئُولٌ عَنْ رَعِيَّتِه»[٥٩]

إن المعنى المقصود من تشبيه هؤلاء المكلفين بالراعي في الحديث الشريف هو شدة المسؤولية والمحاسبة، بحيث يكون الحاكم كأقل الأجراء عندما يحاسب على ما استحفظ، وهذا ما قصده أبو مسلم الخولاني عندما قال لمعاوية وهو خليفة: "السلام عليك أيها الأجير، فقال الناس: الأمير، فقال معاوية: دعوا أبا مسلم، هو أعلم بما يقول"[٦٠] لكن ما حدث بعد ذلك أنه قد أعيد إنتاج دلالة التشبيه لتلائم ما أصبح عليه الملوك من قوة وسلطة، فتم تركيز النظر على علاقة الراعي بالمال وليس بصاحبه الذي وظفه، وأصبح الرابط أن له حق التصرف إذ هو الأعلم بالمصلحة، وهو معنى يتجاهل معطيات السياق اللغوي والثقافي الذي يحدد صفات الراعي حينئذ، وهي الصفات التي يتم الجمع على أساسها.

**د- سياقية المعنى بين الرمز اللغوي والرمز الأدبي:**

يتصف الرمز اللغوي بتعدد الدلالة كما سبق، لكن تعدد الدلالة في أحيان كثيرة يتصل بالكلمة خارج السياق، أما عندما توضع في السياق فالغالب أن يحدد السياق لها معنى من المعاني المحتملة، فكلمة (ضرب) لها معان كثيرة محتملة، لكنها في الجمل:

- يؤلمني ضرب زيد عليا.
- أحفظ جدول الضرب منذ فترة طويلة.
- ضرب الأمثال يوضح الأمور الغامضة.
- ضرب العملة قديم في مصر.

ذات معنى واحد، يحدده السياق، ولا يظهر قبل أن توضع الكلمة فيه، وهذا هو المقصود بسياقية معنى الرمز اللغوي.

والأمر كذلك مع الرمز الأدبي، فهو متعدد المعنى، وسياقه اللغوي والخارجي يسهم في أحيان كثيرة في توضيح المعنى المراد، وإن بقي الاحتمال قائمًا في أحيان أخرى.

فعلى سبيل المثال رأينا في الصفحات السابقة أن رمز الفراشة قد استخدم لعدة دلالات، لكن هذه الدلالات كلها تختلف عن الدلالة التي يستخدمه بها مهيار الديلمي في قوله[٦١]:

ووراء ثأرك غلمة لسيوفهم ... في الروع من مهج العدا ما اختاروا
يتهافتون على المنون كأنهم ... حرصًا فراش والمنية نار
حلماء في الجلى فإن هم أغضبوا ... طاشوا فحنت فيهم الأوتار

فسياق المدح يؤكد أن الوصف الجامع هنا هو الكثرة والسرعة، فهو يصف ممدوحه بأنه عزيز على أتباعه بحيث يتهافتون في الحرب على أعداء الممدوح كتهافت الفراش على النار، ولا شك أن فكرة احتراق الفراش بالنار لم تعد واردة، ومن ثم لم يعد عنصر الجهل بمآلات الأمور ورادًا كما وجدنا في الدلالات السابقة للرمز.

والأمر كذلك في قول ليلى الأخيلية الذي سبقت الإشارة إليه:

ومُخَرّقٍ عَنْهُ القَمِيصُ تَخالُهُ ... وَسْطَ البُيُوتِ منَ الحياءِ سَقِيما

فقد افترض الشراح لقولها ومخرق عنه القميص عدة معان، أهمها أنه مطلوب لحوائج الناس، فيتجاذبون قميصه ويخرقونه، أو أنه زاهد لا يبالى أن يلبس الثياب البالية، وافترض الدكتور محمد محمد أبو موسى أن المقصود أنه عريض المنكبين[٦٢].

وعندما نحلل سياق الأبيات يستبعد على الأقل المعنى الثاني، أي معنى الزهد، ويبقى المعنى الأخير أقوى المعاني، فالبيت في سياق المدح، وهي تصف قومها بصفات البطولة كلها، مشيرة إلى استعدادهم الدائم للمعارك، ورعايتهم للخيول التي هي أداتها، وبأن منهم من يرى مخرقًا قميصه، أي قويًّا فتيًّا، ومع ذلك فإن الحياء يجعل من يراه يظن به المرض، فإذا ما رفع اللواء أصبح زعيمًا على الخميس، تقول[٦٣]:

قَوْمٌ رِبَاطُ الْخَيْلِ وَسْطَ بُيُوتِهِمْ ... وَأَسِنَّةٍ زُرْقٍ تُخَالُ نُجُومَا
وَمُخَرَّقٍ عَنْهُ الْقَمِيصُ تَخَالُهُ ... وَسْطَ الْبُيُوتِ مِنَ الْحَيَاءِ سَقِيمَا
حَتَّى إِذَا رَفَعَ اللِّوَاءَ رَأَيْتَهُ ... تَحْتَ اللِّوَاءِ عَلَى الْخَمِيسِ زَعِيمَا

والوصف بالقوة الجسمانية هو ما يناسب السياق، ولذلك رجح الدكتور محمد أبو موسى كما سبق أن يكون المعنى هو أنه عريض المنكبين.

ومن الأمثلة التي توضح سيطرة السياق على المعنى حتى إنه ليحيل المعنى إلى نقيض الدلالة الرمزية المألوفة قول العقاد عن عسكري المرور[٦٤]:

مُتَحَكِّمٌ فِي الرَّاكِبِيـ ... نَ وَمَا لَـهُ أبدًا رُكُوبَهْ
لَـهُمُ الْمُثُوبَـةُ مِـنْ بَـنَا ... نِكَ حِينَ تَـأْمُرُ وَالْعُقُوبَهْ
مُرْ مَا بَدَا لَكَ فِي الطَّرِيـ ... قِ وَرُضْ عَلَى مَهَلٍ شُعُوبَه
أَنَـا ثَـائِرٌ أَبَـدًا وَمَـا ... فِـي ثَوْرَتِي أَبَـدًا صُعُوبَهْ
أَنَـا رَاكِبٌ رِجْـلِي فَـلَا ... أَمْـرٌ عَلَـيَّ وَلا ضَرِيبَهْ
وَكَـذَاكَ رَاكِـبُ رَأْسِهِ ... فِـي هَـذِهِ الدُّنْيَا الْعَجِيبَهْ

فالعقاد يستخدم ركوب الرأس في البيت الأخير بدلالة غير الدلالة المألوفة لها، وهي الدلالة على العناد، والقارئ يبدأ اكتشاف الدلالة الجديدة عندما يتحقق من أن الدلالة الشائعة لا تتماشى مع السياق، فيبدأ في البحث عن دلالة مناسبة.

إن هذه الأبيات تبدو للوهلة الأولى شديدة البساطة والمباشرة، ومع ذلك فإن بالإمكان قراءتها على مستوى أعمق، وتلك هي طبيعة كثير من قصائد هذا الديوان [ديوان عابر سبيل] الذي عرض فيه العقاد لتجارب حياتية بسيطة ليوصل من خلالها أفكاره العميقة، مؤكدًا أن عين الشاعر قادرة على أن ترى شعرًا في كل شيء.

على المستوى المباشر تتحدث الأبيات عن عسكري المرور، موضحة كيف يتحكم فى الراكبين ويأمرهم وينهاهم، ويثيب هذا ويعاقب ذاك بإشارة منه، [حيث يبدو من النص أن تحكماته أبعد كثيرًا من تطبيقه لقوانين وظيفته؛ فهو يعاقب من يشاء، ويثيب من يشاء، ويأمر بما بدا له في الطريق].

ثم تذكر الأبيات أن الشاعر بعيد عن تحكم عسكري المرور، وأنه لا يحتاج أن يدفع له؛ كما لا يحتاج أن يدفع لسائق أي سيارة من السيارات أجرًا على نقله من مكان لآخر؛ لأنه يركب رجله، ويصل إلى حيث يريد مشيًا على قدميه. وتقارن الأبيات بين ثلاثة أصناف:

ـ صنف يتحكم فيه عسكري المرور، وهم أصحاب السيارات أو ركابها.
ـ وصنف لا يتحكم فيه عسكري المرور، يمثله الشاعر الراكب لرجله
ـ وصنف ثالث لا يتحكم فيه عسكري المرور أيضًا، وربما لا يتحكم فيه أحد، وهو الصنف الذي يركب رأسه.

وعندما نقارن بين هذه الأصناف محاولين إيجاد الجامع الذي يربط بين الصنفين اللَّذَيْنِ خرجا عن التحكم سنكتشف أن النص يتحدث عن علاقة التحكم والسيطرة بالحاجة إلى الآخرين، موضحًا كيف أن احتياج الإنسان إلى غيره يجعل الإنسان مُتَحَكَّمًا فيه، ويجعل ذلك الغير مُتَحَكِّمًا في من يحتاج إليه ومسيطرًا عليه، حتى إذا لم تكن لهذا المتحكم المتسلط قدرة فى ذاته: ( وما له أبدًا ركوبه). لكن مجرد الحاجة إليه تعطيه سلطة وقدرة على القهر والعقاب: (لهم المثوبة من بنانك حين تأمر والعقوبة). أما من يركب رجله فقد خرج عن دائرة التحكم؛ لأنه ليس محتاجًا، وكذاك من يركب رأسه.

وعندما نتأمل بعمق معنى العبارة: (وكذاك راكب رأسه) سنصل إلى أن المقصود هنا هو من يستخدم أفكاره هو لا أفكار الآخرين، ويستعمل عقله هو لا عقول الآخرين، ويحل مشكلاته بنفسه ولا يترك مسئولية حلها للآخرين، فهذا الصنف الثالث الذي ينطلق إلى غايته راكبًا رأسه لا رأس غيره، لا يتحكم فيه أحد أصلا، لأنه لا يكون محتاجًا إلى أحد.

ثم إن هذا القسم من الناس هو وحده القادر على الرفض، والقادر على أن يثور على ما لا يعجبه في أي وقت يريد، إذ إنه يستخدم في انتقالاته وفي قضاء مصالحه بشكل عام قدراته الذاتية [يركب رجله]، ومن ثم فهو في غير حاجة إلى أن يُرْضِي أحدًا:

أَنَا ثَائِرٌ أَبَدًا وَمَا  فِي ثَوْرَتِي أَبَدًا صُعُوبَهْ

ومن أين تأتي الصعوبة؟ وهو غير محتاج لأحد!

أما من يركبون السيارات ففي رفضهم لتحكمات عسكري المرور صعوبة كبيرة؛ لأنهم يحتاجون إليه، وحينئذ سوف يبدو واضحًا معنى قوله :[ في هذه الدنيا العجيبة]، إذ

إن مصدر العجب هو أن عدم الملكية الذي قد يبدو صعبًا ويبدو مصدرًا للمشقة والتعب كان سببًا للخروج عن دائرة تحكم الآخرين، فالذي يركب رجله ويتحمل المشقة نتيجة أنه لا يملك سيارة هو الذي ينجو من التسلط، وكذاك يكتشف من يركب رأسه ولا يأخذ الحلول الجاهزة من الآخرين، أنه الأكثر راحة رغم ما فى الاستعانة بالحلول الجاهزة من سهولة ويسر، ورغم ما في حل الإنسان لمشاكله برأسه من مشقة وتعب.

وثمة احتمالات أخرى لقراءة النص، لكن ما يهمنا هنا هو تأكيد أهمية المرونة في قراءة الرمز الأدبي، واحترام صفة سياقية الدلالة وضرورة التخلص من سيطرة المجال والسير مع الدلالة المألوفة، حيث إن الإصرار على فهم ركوب الرأس بالدلالة الشائعة يمثل عائقا في فهم النص، فالكناية: (وكذاك راكب رأسه) يكاد يقتصر استخدامها في الدارجة المصرية للتعبير عن العناد، بينما استخدمها الشاعر تعبيرًا عن اعتماد الإنسان على فكره الخاص، وعلى رأسه هو لا على رؤوس الآخرين، فهو يركب رجله ليصل إلى المكان الذي يريده، ويركب فكره كذلك ليصل إلى الأهداف التي يرجوها، والكناية يمكن دائمًا أن تقرأ على نحو غير النحو الشائع المألوف، ويحتاج إدراك ذلك إلى درجة كبيرة من المرونة، كما يحتاج إلى أن يكون المتلقي على وعي دائم باتصاف الرمز الأدبي بسياقية المعنى، تمامًا كما يتصف بها الرمز اللغوي.

وكما يتسع مفهوم السياق مع الرمز اللغوي ليشمل السياق الخارجي الذي تستخدم فيه الكلمة، أي ليشمل العناصر غير اللغوية للحدث الكلامي، نحو صفات المتكلم والمخاطب وعاداتهما وثقافتهما ومكان وزمان التكلم ومجمل عناصر سياق الموقف، فإن هذا يحدث أيضًا مع الرمز الأدبي؛ ولذلك فمن المهم أن يكون المتلقي حَذِرًا، وأن يحاول قدر المستطاع إتمام سياق النص، وإلا فسوف تكون النتيجة فهمًا غير صحيح للرموز.

ومن أشهر أمثلة ذلك عدم فهم رمز وجود الحيوان في لوحة الطلل في الشعر الجاهلي، لقد سودت صفحات كثيرة جدًّا حول معنى ذلك الرمز، لكن أكثر ما قيل لم يكشف عن دلالة الرمز التي كانت تحتاج كما تقول بدر محمد إبراهيم إلى تتبع استخدامه في الشعر القديم كله، تقول:« وقد شاع بين الباحثين أن هذا الحديث عن الحيوان ووجوده آمنًا وإنجابه صغارًا رمز لاستمرار الحياة فى المكان، أو لكون الطلل يحمل دلالتى الفناء

والبقاء معًا، بيد أن استقراء النصوص التى ورد فيها هذا الحديث يوحى بصفة أخرى يراد الإشارة إليها عن طريقه، هى صفة التأبد والتوحش، لقد أصبح المكان موحشًا لا أنيس به بعد الرحيل، فسكنته هذه الحيوانات التى لا توجد فى مكان يوجد به البشر- يقول عنترة:

ولا ديارهم بالأهل آنسة  يأوى الغراب بها والذئب والنمر

ويقول عبيد:

وبُدّلت من أهلها وحوشا  وغيرت حالها الخطوب

وهذا التبديل بطبيعة الحال تبديل غير محبوب ولا مطلوب، يقول :

ديارهم إذ هم جميع فأصبحت  بسابس إلا الوحش فى البلد الخالى

فإن تك غبراء الخبيبة أصبحت  خلت منهم واستبدلت غير أبدال

فقدمًا أرى الحى الجميع بغبطة  بها والليالى لا تدوم على حال (١٢٦)

وكونها غير أبدال (أى أن التبديل له دلالة سيئة) هو ما يؤكده الأعشى :

يا من يرى ريمان أمـ  ـسى خاويًا خربًا كعابه

أمسى الثعالب أهله  بعد الذين هم مآبه»[٦٥]

وقد نقلت النص على طوله بشواهده حتى يكون واضحًا أن دلالة التوحش هي الدلالة المقصودة من هذا الرمز فعلًا، على نحو ما كشفت بدر محمد إبراهيم.

والشاهد في هذا المثال ليس فقط إمكانية خفاء معنى رمز أدبي لفترة طويلة رغم شيوعه، بل الشاهد هو أن معنى هذا الرمز كان سيصبح سهلًا ومؤكدًا من خلال إدراك السياق الثقافي للنص؛ ذلك أن معنى هذا الرمز كان واضحًا جدًّا بالنسبة لكاتب هذه السطور، بسبب معرفته بأن وجود هذه الحيوانات كناية سامية قديمة عن الخراب، ورثها الشعر الجاهلي. ولهذه الكناية شواهد كثيرة جدا في العهد القديم، جاء في سفر إرميا: «

هُوَ ذَا صَوْتُ خَبَرٍ جَاءَ، وَاضْطِرَابٌ عَظِيمٌ مِنْ أَرْضِ الشِّمَالِ، لِجَعْلِ مُدُنِ يَهُوذَا خَرَابًا، مَأْوَى بَنَاتِ آوَى.»[٦٦] والنص واضح جدًّا في أن وجود الثعالب في الديار إنما هو رمز على خرابها واستيحاشها، فالثعالب لا توجد حيث يوجد الأنيس: وهذا هو المعنى في قول الأعشى[٦٧]:

| | |
|---|---|
| وَتَصِيرُ بَعْدَ عِمَارَة | يومًا لأمرِ خرابها |
| إنّ الثّعَالِبَ بِالضّحَى | يلعبنَ في محرابها |
| والجنْ تعزفُ حولها | كَالحُبْشِ في مِحْرَابِهَا |

وكذلك كل هذه الحيوانات التي أكثر الشعراء من ذكر وجودها في الطلل في الشعر الجاهلي: نجد وجودها في الديار رمزًا للخراب في العهد القديم، جاء في سفر إشعيا: «[١٠]مِنْ دَوْرٍ إِلَى دَوْرٍ تُخْرَبُ. إِلَى أَبَدِ الآبِدِينَ لاَ يَكُونُ مَنْ يَجْتَازُ فِيهَا[١١].وَيَرِثُهَا الْقُوقُ وَالْقُنْفُذُ، وَالْكَرْكِيُّ وَالْغُرَابُ يَسْكُنَانِ فِيهَا، وَيُمَدُّ عَلَيْهَا خَيْطُ الْخَرَابِ وَمِطْمَارُ الْخَلاَءِ[١٢]. أَشْرَافُهَا لَيْسَ هُنَاكَ مَنْ يَدْعُونَهُ لِلْمُلْكِ، وَكُلُّ رُؤَسَائِهَا يَكُونُونَ عَدَمًا.[١٣] وَيَطْلَعُ فِي قُصُورِهَا الشَّوْكُ. الْقَرِيصُ وَالْعَوْسَجُ فِي حُصُونِهَا. فَتَكُونُ مَسْكِنًا لِلذِّئَابِ وَدَارًا لِبَنَاتِ النَّعَامِ[١٤]. وَتُلاَقِي وُحُوشُ الْقَفْرِ بَنَاتِ آوَى، وَمَعْزُ الْوَحْشِ يَدْعُو صَاحِبَهُ. هُنَاكَ يَسْتَقِرُّ اللَّيْلُ وَيَجِدُ لِنَفْسِهِ مَحَلاً[١٥].هُنَاكَ تُحْجِرُ النَّكَّازَةُ وَتَبِيضُ وَتُفْرِخُ وَتُرَبِّي تَحْتَ ظِلِّهَا. وَهُنَاكَ تَجْتَمِعُ الشَّوَاهِينُ بَعْضُهَا بِبَعْضٍ.»[٦٨]

وبهذا تتأكد صفة سياقية الدلالة بالنسبة للرمز الأدبي، وحاجته المؤكدة لتحليل السياق اللغوي والسياق الخارجي كما هو الشأن مع دلالة الكلمات أو الرموز اللغوية.

* * * *

**الهوامش**

(١) انظر على سبيل المثال: من الكتب في الموضوع: محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط١، القاهرة، ١٩٧٧، ومن البحوث: جلال عبد الله خلف: الرمز في الشعر العربي، مجلة ديالي، العدد الثاني والخمسين، العراق، ٢٠١١، ومراجعهما المتعددة.

(٢) عاطف مدكور: علم اللغة بين القديم والحديث، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط١، القاهرة، ١٩٨٦، ص: ٢٢.

(٣) الشوقيات، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ج٢، ص:٧٧.

(٤) عاطف مدكور: علم اللغة بين القديم والحديث، مرجع سابق، ص: ١٦-١٧.

(٥) البردوني: الأعمال الشعرية الكاملة،الهيئة اليمنية العامة للكتاب، ط١، صنعاء، ٢٠٠٢، ج١،ص:٧٤٧.

(٦) ديوان ليلى الأخيلية، عني بجمعه وتحقيقه: خليل إبراهيم العطية، وجليل العطية، سلسلة كتب التراث، العدد ٥، وزارة الثقافة والإرشاد، العراق،د.ت. ص: ١١٠.

(٧) محمد محمد أبو موسى: التصوير البياني: دراسة تحليلية لمسائل البيان، ط٣، مكتبة وهبة، القاهرة، ١٩٩٣. ص: ٣٨٧.

(٨) لسان العرب، مادة وثب.

(٩) النويري: نهاية الأرب في فنون الأدب، باب ما يتمثل به مما ذكر فيه الماء. ١/ ١٦١، وقال أبو هلال العسكري بهذا المعنى أيضًا في جمهرة الأمثال، قال: يقال للحاذق هو يرقم على الماء، أي: من حذقه.

(١٠) ابن جني: الخصائص، تحقيق محمد على النجار، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٦، ج٣، ص: ١٦٦- ١٦٨.

(١١) انظر في دلالات هذا الخبر وأصحابها ومصادرها: حسام قاسم: التناص وأثره في إنتاج الدلالة، رسالة المشرق، مركز الدراسات الشرقية بجامعة القاهرة، ٢٠٠٨، ص:٢٥ وما بعدها.

(١٢) صحيح البخاري، كتاب الرقاق ، الحديث رقم ٥٩٤ ، باب من بلغ ستين سنة فقد أعذر إليه، وقد أخرجه مسلم والنسائي وأحمد.

(١٣) تفسير الطبري، ٢٠/ ٤٧٨، وانظر تفسير الآية عند ابن كثير، والشوكاني في فتح القدير.

(١٤) أصل هذه العبارة ما رواه أحمد مرتين عن أنس رضي الله عنه: [ ما من معمر يعمر في الإسلام أربعين سنة إلا صرف الله عنه ثلاثة أنواع من البلاء: الجنون والجذام والبرص، فإذا بلغ خمسين سنة ليَّن الله عليه الحساب، فإذا بلغ ستين رزقه الله الإنابة إليه بما يحب، فإذا بلغ سبعين سنة أحبه الله وأحبه أهل السماء، فإذا بلغ الثمانين قبل الله حسناته وتجاوز عن سيآته، فإذا بلغ تسعين غفر الله له ما تقدم من ذنبه وما تأخر، وسمي أسير الله في أرضه وشفع في أهل بيته] وهو حديث ضعيف سندا، معلول متنا بسبب تناقضه مع فلسفة الحسنات والسيئات في الإسلام، ومخالفته للخبرة العملية، وقد ذكره ابن الجوزي في الموضوعات،[١/ ٢٨٤] ولذلك فقد رفض الألباني محاولات تحسينه، ورفض إجازة روايته للترغيب، السلسلة الضعيفة رقم: ٥٩٨٣.

(١٥) محمد المخزنجي: الآتي [مجموعة قصصية]:، الطبعة الثالثة، ط٣، دار الشروق، القاهرة، ٢٠٠٧، ص:٢٧.

(١٦) محمد المخزنجي: الآتي، مرجع سابق، ص: ١٢.

(١٧) انظر: لسان العرب، مادة (ولي).

(١٨) انظر في الاستخدام المزدوج لهذا الرمز في القصيدة: شفيع السيد: تجارب في نقد الشعر، مكتبة الشباب، القاهرة،١٩٩٠،ص: ١٩٧

(١٩) أحمد عبد المعطي حجازي: الأعمال الكاملة، ديوان : مدينة بلا قلب، ص: ٥١.

(٢٠) علي عشري زايد، قراءات في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٨، ص:١٣٦.

(٢١) ديوان إيليا أبي ماضي[الأعمال الكاملة]، دار العودة، بيروت، لبنان، د.ت، ص: ٣١٦.

(٢٢) ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٨٣، ص: ٢٤٢.

(٢٣) تفسير الرازي: (مفاتيح الغيب)، ج ١٦، ص: ٦٩، تفسير الآية الرابعة من سورة القارعة.

(٢٤) ديوان الكميت بن زيد الأسدي، جمع وشرح وتحقيق:محمد طريفي، ط١، دار صادر، بيروت، لبنان، ٢٠٠٠، ص: ٣٩٤.

(٢٥) ديوان جرير، دار بيروت للطباعة، لبنان، ١٩٨٦، ص: ٢٨٨.

(٢٦) ديوان جرير: ٣٥٩.

(٢٧) ديوان يحيى بن الحكم الغزال، جمعه وحققه وشرحه: محمد رضوان الداية، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ١٩٩٣، ص:٦٢.

(٢٨) ديوان ابن الرومي، تحقيق: حسين نصار، مركز تحقيق التراث، دار الكتب المصرية، ط٣، القاهرة، ٢٠٠٣. ج٥، ص:١٨٤٩.

(٢٩) السابق: ٢١٥٣.

(٣٠) ديوان ابن المعتز، دار صادر، بيروت، لبنان، د، ت، ص: ٣٧٧.

(٣١) ديوان الوأواء الدمشقي، تحقيق سامي الدهان، ط١، دتر صادر، بيروت، لبنان: ١٩٩٣، ص: ٧٥٠.

(٣٢) شعر إبراهيم ناجي: الأعمال الكاملة، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، ٢٠١٢، ديوان الطائر الجريح، ص:٢٣٦.

(٣٣) طه وادي: شعر ناجي، الموقف والأداة، مكتبة النهضة ، القاهرة ١٩٧٦ ، ص ١٣٦-١٣٩ .

(٣٤) بشارة بن عبد الله الخوري [الأخطل الصغير]، شعر الأخطل الصغير، قصيدة ندى، نسخة إلكترونية.

(٣٥) محمود درويش، الأعمال الكاملة، رياض الريس للكتب والنشر، ط١، بيروت، لبنان، ٢٠٠٥، ديوان ورد أقل، قصيدة: (أنا يوسف).

(٣٦) علي محمود طه، الأعمال الكاملة، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، ٢٠١٢،ديوان الشوق العائد، قصيدة صاحب الأهرام، ص: ٣٣٧.

(٣٧) مفاتيح الغيب: ١٦/ ٦٩.

(٣٨) الإحالة على حديث الشيخين عن عبد الله بن عمر رضي الله عنهما « إن من الشجر شجرة لا يسقط ورقها وهي مَثَلُ المسلم، حدثوني ما هي؟ فوقع الناس في شجر البادية، ووقع في نفسي، أنها النخلة، قال عبدالله: فاستحييت، فقالوا: يا رسول الله أخبرنا بها، فقال عليه الصلاة والسلام: هي النخلة، قال عبد الله: فحدثت أبي بما وقع في نفسي، فقال: لأن تكون قلتها أحب إلي من أن يكون لي كذا وكذا» متفق عليه.

(٣٩) هذا البيت من الشواهد النحوية المشهورة، انظر: البغدادي، خزانة الأدب، ٢/ ١٩٨.

(٤٠) ديوان الفرزدق، شرحه وطبعه: علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٨٧، ص: ٥٥٣.

(٤١) مالك ومتمم ابنا نويرة، جمع ودراسة: ابتسام مرهون الصفار، مطبعة الإرشاد، بغداد، ١٩٦٨، ص: ١٣١، والبيت لمتمم، وهو من شواهد سيبويه.

(٤٢) ديوان الحسين بن مطير الأسدي، جمعه وقدم له: حسين عطوان، ص: ١٦٤.

(٤٣) ديوان امرئ القيس: تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٠، ص: ٥٦-٥٧.

(٤٤) انظر: حسن البنا عز الدين: قصيدة الظعائن في الشعر الجاهلي، دار عين، القاهرة، ط١، ١٩٩٣، ص: ١٨ وما بعدها، وبدر محمد إبراهيم: السرد في الشعر الجاهلي، دار النصر، القاهرة،٢٠٠٧، ٢٨٤، وما بعدها

(٤٥) السرد في الشعر الجاهلي، ٢٩٣، وما بعدها.

(٤٦) ديوان حميد بن ثور: ٣٣-٤١.

(٤٧) ديوان زهير: ٢٠٢.

(٤٨) ديوان الأعشى، تحقيق: محمد محمد حسين، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٥٠، قصيدة ٨٠، ص: ٣٦٧.

(٤٩) ديوان الأعشى: ٢٧٧.

(٥٠) ديوان عبيد، تحقيق حسين نصار، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة:٢٠٠٤. ص:٩٧، يقول:

بارك في مائها الإله فما ... بيض منها كأنه عسل

من ماء حجناء في ممنعة ... أحرزها في تنوفة جبل

(٥١) ديوان ذي الرمة، تحقيق: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، ط٢، ١٩٩٦، ص:٢٩.

(٥٢) المطرزي: المُغْرِب في ترتيب المُعَرَّب، تحقيق: محمود فاخوري، وعبد الحميد مختار، الطبعة الأولى، مكتبة أسامة بن منقذ، حلب، سورية، ١٩٧٩، ١/ ٦٧.

(٥٣) ابن حجر: فتح الباري، ٣/ ٣٧٣.

(٥٤) ابن فارس: الصاحبي في فقه اللغة العربية وسنن العرب في كلامها، شرح وتحقيق: السيد أحمد صقر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الذخائر، العدد٩٩، ص:٣١.

(●) ما بين المعقوفتين كلمة زائدة على الأصل المطبوع، أشار المحقق إلى ثبوتها في بعض النسخ، وهي مهمة للمعنى فأثبتها.

(٥٥) ابن فارس: الصاحبي: ص:٣٢.

(٥٦) ديوان امرئ القيس: ص:١٠١

(٥٧) السابق: ٧٩.

(٥٨) ديوان بشر بن أبي خازم، قدمه وشرحه: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ١٩٩٤. ص: ١٩٩٤.

(٥٩) متفق عليه من حديث عبد الله بن عمر رضي الله عنهما، رواه البخاري في كتاب العتق، رقم:٢٣٨١، ومسلم في كتاب الإمارة، رقم: ٣٤١٤

(٦٠) أبو نعيم الأصفهاني، حلية الأولياء وطبقات الأصفياء، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ودار الفكر، ببيروت، ١٩٩٦. ج: ٢/ ، ص: ١٢٥.

(٦١) الأبيات عن مسالك الأبصار في ذكر الممالك والديار، لابن فضل الله العمري، طبعة المجمع الثقافي (أبو ظبي)، ج: ١٥/ ٤٢٤، وهي من قصيدته: مَنْ حَاكِمٌ وخصومي الأقدار.

(٦٢) محمد محمد أبو موسى: التصوير البياني :دراسة تحليلية لمسائل البيان ، ط٣، مكتبة وهبة، القاهرة، ١٩٩٣. ص: ٣٨٧.

(٦٣) ديوان ليلى الأخيلية، ص:١١٠.

(٦٤) العقاد: خمسة دواوين للعقاد، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٦٥ ص: ٣٩٢، وانظر قراءة موسعة لهذا النص في: حسام قاسم: قراءة النص الأدبي وسيلة لدعم مهارات التفكير والإبداع، رسالة المشرق، ملحق العددان الأول والثاني، ٢٠٠٦، ص: ١٠٤، وما بعدها، ونقد نقلت عن تحليل النص بتصرف يسير.

(٦٥) بدر محمد إبراهيم: السرد في الشعر الجاهلي، دار النصر للطباعة والنشر، ط١، ٢٠٠٧، ص: ١٦٩-١٧٠.

(٦٦) إرميا: ١٠/ ٢٢.

(٦٧) ديوان الأعشى، قصيدة ٣٩، ص:٢٥١.

(٦٨) إشعيا: ٣٤/ ١٠-١٥.

* * * *

**المصادر والمراجع:**


- إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ط ٤، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨٣.
- أحمد مجاهد: أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٤.
- أحمد مختار عمر: علم الدلالة، ط١، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، القاهرة ، ١٩٨٢.
- الأعشى: ديوانه، تحقيق: محمد محمد حسين، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٥٠.
- الأعلم الشنتمرى:
  - شرح ديوان النابغة الذبيانى، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط ٢، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٥.
  - شعر زهير بن أبى سلمى، تحقيق: فخر الدين قباوة، ط ٣، دار الآفاق الجديدة، بيروت ١٩٨٠.
- بدر محمد إبراهيم: السرد في الشعر الجاهلي، دار النصر للطباعة والنشر، ط١، ٢٠٠٧.
- البردوني: الأعمال الشعرية الكاملة، الهيئة اليمنية العامة للكتاب، ط١، صنعاء، ٢٠٠٢.
- بشر بن أبي خازم: ديوانه، قدمه وشرحه: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ١٩٩٤.
- جرير بن عطية: ديوانه، دار بيروت للطباعة، لبنان، ١٩٨٦.
- جلال عبد الله خلف: الرمز في الشعر العربي، مجلة ديالي، العدد الثاني والخمسين، العراق، ٢٠١١.

- ابن جني: الخصائص، تحقيق محمد على النجار، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٦.
- حسام أحمد قاسم:
  - التناص وأثره في إنتاج الدلالة، رسالة المشرق، مركز الدراسات الشرقية بجامعة القاهرة، ٢٠٠٨.
  - قراءة النص الأدبي وسيلة لدعم مهارات التفكير والإبداع، رسالة المشرق، إصدار خاص، ملحق العددان الأول والثاني، ٢٠٠٦
- حسن البنا عز الدين: قصيدة الظعائن في الشعر الجاهلي، ط١، دار عين، القاهرة، ١٩٩٣.
- الحسين بن مطير الأسدي: ديوانه، جمعه وقدم له: حسين عطوان، مجلة معهد المخطوطات العربية، مجلد ١٥، ج١.
- ذو الرمة: ديوانه، تحقيق: مجيد طراد، ط٢، دار الكتاب العربي، ١٩٩٦.
- الرازي: مفاتيح الغيب أو التفسير الكبير ، ط١١، دار الغد العربي، القاهرة ،١٩٩١.
- ابن الرومي: ديوانه، تحقيق: حسين نصار، ط٣، مركز تحقيق التراث، دار الكتب المصرية، القاهرة، ٢٠٠٣.
- سيزا قاسم: القارئ والنص: العلامة والدلالة، ط١، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،٢٠٠٢.
- شفيع السيد: تجارب في نقد الشعر، مكتبة الشباب، القاهرة،١٩٩٧.
- الطبري: جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ط١، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، ٢٠٠١ .
- طه وادي: شعر ناجي، الموقف والأداة، مكتبة النهضة، القاهرة ١٩٧٦.
- عاطف مدكور: علم اللغة بين القديم والحديث، ط١، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٦.
- عبيد بن الأبرص: ديوانه، تحقيق حسين نصار، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة:٢٠٠٤.

- العقاد: خمسة دواوين للعقاد، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٦٥.
- علي عشري زايد: قراءات في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٨.
- ابن فارس: الصاحبي في فقه اللغة العربية وسنن العرب في كلامها، شرح وتحقيق: السيد أحمد صقر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الذخائر.
- الفرزدق: ديوانه، شرحه وطبعه: على فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٨٧.
- القرطبى: الجامع لأحكام القرآن ، ط ٢ ، دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ١٩٣٥.
- الكميت بن زيد الأسدي: ديوانه، جمع وشرح وتحقيق:محمد طريفي، ط١، دار صادر، بيروت، لبنان، ٢٠٠٠.
- ليلى الأخيلية: ديوانها، عني بجمعه وتحقيقه: خليل إبراهيم العطية، وجليل العطية، سلسلة كتب التراث، العدد ٥، وزارة الثقافة والإرشاد، العراق.
- مالك ومتمم ابنا نويرة: ديوانهما، جمع ودراسة: ابتسام مرهون الصفار، مطبعة الإرشاد، بغداد، ١٩٦٨.
- المتنبي: ديوانه، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٨٣.
- محمد توفيق سعد: دلالة الألفاظ عند الأصوليين دراسة بيانية ناقدة ط ١، مطبعة الأمانة، القاهرة، ١٩٨٧.
- محمد محمد أبو موسى: التصوير البياني: دراسة تحليلية لمسائل البيان ، ط٣، مكتبة وهبة، القاهرة،١٩٨٦.
- محمد المخزنجي: الآتي [مجموعة قصصية]، ط٣، دار الشروق، القاهرة، ٢٠٠٧.
- محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط١، القاهرة، ١٩٧٧.
- محمود درويش: الأعمال الكاملة، رياض الريس للكتب والنشر، ط١، بيروت، لبنان، ٢٠٠٥.

- محمود موسى حمدان: أدوات التشبيه دلالاتها واستعمالاتها في القرآن الكريم، ط١، مطبعة الأمانة، القاهرة، ١٩٩٢.
- ابن المعتز، ديوانه، دار صادر، بيروت، لبنان، د، ت.
- أبو نعيم الأصفهاني: حلية الأولياء وطبقات الأصفياء، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ودار الفكر، ببيروت، ١٩٩٦.
- الوأواء الدمشقي: ديوانه، تحقيق سامي الدهان، ط١، دتر صادر، بيروت، لبنان: ١٩٩٣.
- يحيى بن الحكم الغزال: ديوانه، جمعه وحققه وشرحه: محمد رضوان الداية، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، د.ت.


* * * *