الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
-البويرة-
كلية الآداب واللغات
Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
Tasdawit Akli Muḥend Ulḥağ - Tubirett -
Faculté des Lettres et des Langues

قسم : اللّغة والأدب العربي

تخصّص: أدب عربي حديث ومعاصر

شعريّة الرّمز في ديوان "رماد هسبريس" لمحمّد الخمّار الكنوني

مذكّرة مقدّمة لاستكمال متطلّبات الحصول على شهادة الماستر

إعداد الطالبة: **مسعودي أمال**

إشراف الأستاذة : **د/ صبيرة قاسي**

لجنة المناقشة:

1-أ/..... جامعة البويرة رئيسا

2-أ/ د/...صبيرة قاسي.....جامعة البويرة مشرفا و مقررا

3-أ/.....جامعة البويرة عضوا مناقشا

السنة الجامعية 2020/2019

شكر و تقدير

يقول رسول الله صلّى الله عليه وسلّم: ﴿ من لا يشكر النّاس لا يشكر الله﴾

الحمد لله والشّكر لله الّذي أمدّني برعايته وتوفيقه حتّى إتمام هذا العمل وإنجازه.

أتقدّم بالشّكر الجزيل إلى كلّ من أسهم في إنجاز هذا العمل المتواضع وأخصّ بالذّكر الأستاذة الدكتورة الفاضلة **قاسي صبيرة** الّتي ما فتئت أن تجود عليّ بنصائحها وإرشاداتها وجزاها الله كلّ خير وإلى كلّ من قدّم يد العون من قريب أو من بعيد لإتمام هذا العمل.

إهـــداء

أهدي ثمرة عملي إلى من قال فيهما الرّحمن

بعد بسم الله الرّحمن الرّحيم: ﴿وقضى ربّك ألاّ تعبدوا إلاّ إيّاه

وبالوالدين إحسانا ﴾.

فالحمد لله على آلائه وكرمه ومن أعظم هذه المنن وأجلّها نعمة

الآباء والأمّهات.

إلى أمّي الغالية التي رآني قلبها قبل أن تراني عينها والّتي

جعلت الجنّة تحت قدميها وإلى أبي الفاضل جزاه الله كل الخير

إلى زوجي رفيق دربي،

إلى إخوتي وأخواتي،

إلى أبنائي الأعزّاء: أيمن، أكرم، شيماء، لينا وجنّة

إلى كلّ الأحباب والأصدقاء

مقدمة

مقدمـــة

أدّى تأثّر الثقافة العربيّة واحتكاكها بالثّقافة الأوروبيّة إلى ظهور تجربة شعريّة مختلفة تتجاوز النّمط التّقليدي.

والرّمز أحد الأنماط الّتي عرفها الشّعر العربي المعاصر، فقد أصبح ظاهرة فنّية ووسيلة لا يستغنى عنها للتّعبير عن الأعماق النفّسية والذّات الشّاعرة، من خلال اللّغة الشّعرية المبنيّة على الغموض والإيحاء وتعّدد الدّلالات.

يرتبط الرّمز بتجسيد الرّؤيا للمشاعر والأفكار من خلال تجاوز الواقع إلى ما وراءه، فتمكّن الشّعراء المعاصرون من إثارة مشاعر وأحاسيس القارئ والتّأثير عليه من خلال إشراكه في التّجربة الشّعرية فتتولّد عن القصيدة مجموعة لا متناهية من الدّلالات والتّأويلات ويحقّق الرّمز بذلك ثراء فنّيا.

ومن الأسباب التي دفعتني لاختيار هذا الموضوع أهمية هذه الظّاهرة الفنّية المتمثّلة في الرّمز في الشّعر العربي المعاصر في الدراسات الأدبية، إضافة إلى شعر **محمّد الخمّار الكنوني** رحمه الله الّذي صنّف كأبرز رواد الشّعر المعاصر بالمغرب الّذي وظّف عناصر الطّبيعة باعتبارها رموزا أسقط عليها حالاته الوجدانية بلغة صوفيّة أحيانا، ورمزيّة أسطورية أحيانا أخرى.

إنّ اختياري لهذا الموضوع كان نتيجة لاهتمامي الشّديد بالقصيدة المعاصرة وتطوّراتها المختلفة في البنية والوظيفة وقد آثرت البحث في نموذج يجسّد ذلك من الشّعر المغربي وهو ديوان:

"**رماد هسبريس**" **لمحمّد الخمّار الكنوني.**

حاولت الإجابة عن جملة من التّساؤلات أهمّها :ما الرّمز؟ وما أنواع الرّمز؟ وما أبعاده الفنية في مدونة بحثي؟

اعتمدت في هذا البحث على آليات التّأويل وما تتطلّبه من الاستعانة ببعض الأدوات التّحليليّة من المناهج المختلفة، من خلال التّركيز على التّحليل والتّفسير في الجوانب الرّمزية الّتـي يوحي بها النّص الشّعري.

مقدمـــة

قسّمت بحثي إلى مدخــل عنوانه الشّعريّة والرّمـز، تناولت فيه مفهـوم الشّعرية، مفهوم الرّمـز الرّمز والصّورة الشّعرية، وأنماط الصّورة الرّمزية.

وفصل أوّل بعنوان بنية الرّمز وأبعاده تعرّضت فيه إلى بنية الرّمز، وسمات الرّمز، مستويات الرّمز أبعاد الرّمز في الشّعر العربيّ المعاصر، وبناء الصّورة الرّمزيّة وأخيرا طرق استخدام الرّمز.

وفصل ثــان عنوانــه شعريّة الرّمز وأبعـاده في ديــوان " **رماد هسبريس**" يتضمن: البعد الأسطوري البعد الطّبيعي، البعد الدّيني، البعد الأدبيّ، البعد التّاريخيّ، بعد التّراث الشّعبيّ وأخيرا البعد الصّوفيّ وخلصت في النّهاية إلى جملة من النّتائج مثّلت حوصلة عامّة لأهمّ ما انتهى إليه البحث.

استند البحث إلى مجموعة من المصادر المراجع أهمّها:

- محمّد فتوح أحمد " الرّمز و الرّمزية في الشّعر المعاصر ".
- أنطون غطّاس كرم " الرّمزية والأدب العربي الحديث".
- عز الدّين إسماعيل " الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنّية ".
- علي عشري زايد "استدعاء الشّخصيات التّراثية في الشّعر العربي المعاصر" وغيرها من الكتب التي تخدم موضوع هذا البحث.

أما فيم يخص الصّعوبات الّتي واجهتها في إنجاز هذا البحث، فيمكن أن أشير إلى صعوبة تعقيد الموضوع في حدّ ذاته لارتباط الرّمز بمختلف مجالات العلوم المعرفيّة كعلم النّفس، الأدب وعلم الأساطير...وغيرها من العلوم والفنون، فلكل مجال وجهة نظر خاصّة ومختلفة.

ولا يسعني في الأخير سوى تقديم الشّكر والعرفان وكلّ عبارات الاحترام والتّقدير للأستاذة الدّكتورة **قاسي صبيرة** الّتي أشرفت على إنجاز هذه المذكّرة بالتّوجيه والتّصويب، أرجو أن أكون قد وفّقت في دراستي المتواضعة وأنّني أسهمت ولو بقليل في إعطاء هذا الموضوع قيمته الأدبيّة، وأسأل الله التّوفيق والسّداد.

مدخل

الشّعريّة والرّمز

أوّلا: مـفهوم الشّعـريّة:

الشّعرية (Poétique) كمصطلح مقتطفة من الفكر النّقدي الغربيّ ومتأصّلة كمفهوم في الفكر النّقدي العربيّ كونها تبحث في مكامن جمال النّص الإبداعي ولا يمكن فهم مدلولات الشّعريّة إلاّ بتحديد اللّفظة لغة واصطلاحا على النّحو التّالي:

الشّعرية لغة اسم مشتقّ من كلمة "شعر" في معجم مقاييس اللّغة «الشّين والعين والرّاء أصلان معروفان يدلّ أحدهما على ثبات والآخر على عِلْم وعَلَمٍ ... » [1]

ويقول ابن منظور: « شعَر به، شعر وشعرا...، كلّه علِم وليت شعري أي ليت علمي أو ليتني علمت... وأشْعره الأمر وأشعره به:أعلمه إياه وشعَر به: عقله.

والشّعر منظوم القول غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية، وإن كان كلّ علم شعرا ...وقائله: شاعر لأنه يشعر مالا يشعر غيره أي يعلم ،... وسمي شاعرا لفطنته [2]»

من خلال هذه المعاني الّتي وردت في المعاجم العربيّة نستنتج أنّ الأصل اللّغوي للشّعريّة "**شعر**" يدل على العلم والفطنة.

فالشّعرية اسم مشتق من كلمة "شعر" وقد أضيفت إليها اللاّحقة "ية" لإضفاء الصّفة العلميّة، تماما كما لو يقال: علم الشّعر، وذلك جريانا على نحو الأسلوبيّة، والألسنيّة، والأدبيّة [3].

---

(1) ابن فارس، مقاييس اللّغة–مادّة شعر، ج3، تحقيق عبد السّلام محمّد هارون، دار الفكر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، دمشق، ص 193.

(2) ابن منظور أبو الفضل جمال الدّين محمّد بن مكرم :لسان العرب، (مادّة شعر، المجلّد 4، دار صادر، بيروت ص ص 408، 409.

(3) قرقوى بدرة، القراءة الشّعرية وتجليّاتها في القراءات النّقدية لدى عبد المالك مرتاض، مجلّة مقاليد، العدد 9 جامعة جيلالي اليابس سيدي بلعباس، ديسمبر 2015، ص7.

والشّعرية (Poetics/ Poiesis) كلمة يونانيّة الأصل، تعني (Poétic) الإبداع أو الفن الشّعري وقد عرّفت في القاموس الموسوعي لعلوم اللّغة:

الشّعرية تعني النّظرية الدّاخلية للأدب، ويقصد بها كل ما يختاره الأديب من أساليب بلاغيّة وتصويريّة وموضوعاتيّة كشعريّة فيكتور هيجو، كما تشير إلى مجموعة القواعد والقوانين الّتي تحتكم إليها مدرسة أدبيّة ما [1]

يمكن القول ممّ سبق أنّ الشّعرية هي القوانين والسّمات الّتي يتميّز بها كل نوع من الأنواع الأدبيّة أي ما يجعل من الأدب أدبا.

أ/مصطلح الشّعريّة في الأصول الفلسفيّة العربيّة:

إنّ مصطلح الشّعرية في التّراث الفلسفي العربي حسب حسن ناظم واحد بمختلف المفاهيم، لقد قام بحصر النّصوص التّي وردت فيها لفظة الشّعريّة حيث يقول:

« الشّعرية poético مصطلح قديم حديث في الوقت ذاته، يعود أصله في أوّل انبثاقه إلى أرسطو أمّا المفهوم فقد تنوّع بالمصطلح ذاته على الرّغم من أنّه فكرة عامّة تتلخّص في البحث عن القوانين العلميّة الّتي تحكم الإبداع –من جهة أولى– فهو مفهوم واحد بمصطلحات مختلفة...كشعريّة أرسطو نظريّة النّظم عند الجرجاني، والأقاويل الشّعريّة المستندة إلى التّخييل والمحاكاة عند القرطاجنّي... ومفاهيم مختلفة بمصطلح واحد –من جهة ثانية– فتتلخص في النّظريات الّتي وضعت في إطار

(2) ينظر، Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov: Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, éditions du seuil Jacob, Paris ,1publication1972: p106.

مصطلح الشّعريّة ذاته مع اختلاف في التّصور في سرّ الإبداع وقوانينه كما هو الحال في نظريّة التماثل عند ياكبسون، نظريّة الانزياح عند جون كوهن، ونظريّة الفجوة عند كمال أبو ديب[1]»

المصطلح	الشّعريّة في التّراث الفلسفي	المرجع
الشّعرية	« والتّوسع في العبارة بتكثير الألفاظ بعضها ببعض وترتيبها وتحسينها، فيبتدئ حين ذلك أن تحدث الخطبيّة أولّا ثم **الشّعرية** قليلا قليلا »	الفارابي (260هـ)
الشّعريّة	« إن السّبب المولّد للشّعر في قوّة الإنسان شيئان :أحدهما الالتذاذ بالمحاكاة (...) والسّبب الثّاني حبّ النّاس للتّأليف المتّفق والألحان...فمن هاتين العلتين ولدت **الشّعريّة** »	ابن سينا (428هـ)
الشّعريّة	«وكثيرا ما يوجد في الأقاويل الّتي تسمّى أشعارا ما ليس فيها من **الشّعرية** إلاّ الوزن فقط كأقاويل سقراط ... بخلاف الأمر في أشعار أوميروس»	ابن رشد (520هـ)
الشّعريّة	«وكذلك ظنّ هذا أنّ **الشّعريّة** في الشّعر إنّما هي نظم أي لفظ كيف اتفّق نظمه ، و تضمينه أي غرض اتّفق على أيّ صفة اتفق، لا يعتبر عنده في ذلك قانون و رسم موضوع»	حازم القرطاجنّي (684هـ)

(1) حسن ناظم، مفاهيم الشّعرية دراسة مقارنة في الأصول والمناهج، المركز الثّقافي العربيّ، ط1، الدار البيضاء،1994، ص9.

يرى حسن ناظم من خلال الجدول أنّ المتأمّل لهذه النّصوص الّتي وردت فيها لفظة الشّعرية لا تمتلك مقومات الاصطلاح فهي غير مشبّعة بمفهوم معيّن ولم تكرّس تماما في النّصوص النّقدية العربية ولا يمكن اعتبارها وليدة للإنجازات العربيّة القديمة أمّا المعاني الّتي تحيل إليها فهي كالآتي[1]:

يقصد الفرابي بلفظة الشّعرية السّمات الّتي تظهر على النّص بفعل ترتيب وتحسين معنيين حيث تؤدّي هذه السّمات إلى ظهور أسلوب شعري معيّن يطغى على النّص، أمّا ابن سينا فقد حصر الشّعرية بمتعة المحاكاة وتناسب التّأليف مع الأوزان فهي المحفّز لتوليد الشّعر وتأليفه ومن هنا – في رأي حسن ناظم– فأنّ الشّعرية تتّخذ منحى نفسي مرتبط بغريزة الإنسان وحبّه لممارسة الشّعر.

وأورد ابن رشد بدوره لفظة الشّعريّة بمعنى الأدوات الّتي توظّف في الشّعر فنجده يشكّ في شعريّة بعض الأقاويل الّتي لا تستخدم من أدوات الشّعر إلاّ الوزن.

ويشير حازم القرطاجنّي إلى معنى لفظة الشّعرية من خلال هذا المفهوم تتمثّل في اللّفظ وهذا الأخير لا تحكمه قوانين المهمّ أن يكون في قالب شعري حيث يرى حسن ناظم أن حازم القرطاجانّي أشار إلى معنى لفظة الشّعريّة، واقترب من معناها العام المتمثّل في قوانين الأدب ومنه الشّعر، وأنه لم يكن المرجعيّة الأكيدة للشّعرية الحديثة، بل نجد في قوله لمحة خاطفة من معنى الشّعرية الحديثة، فضلا عن أنه كان يعالج الشّعر لا الخطاب الأدبيّ [2] .

(1) ينظر، حسن ناظم، المرجع السّابق، ص9.

(2) ينظر، المرجع نفسه، ص ص12، 13.

ب/ مصطلح الشّعريّة في التّراث النّقدي العربيّ:

الشّعر ديوان العرب؛ إذ كانوا ينشدونه في سلمهم وحربهم، في فرحهم وقرحهم، فكان مفهوم العرب للشّعريّة انطلاقا من فهمهم للشّعر بعدّة مفاهيم، وآراء نقديّة الّتي تعدّ بمثابة الإرهاصات الأولى للشّعرية في التّراث النّقدي أبرزها " صناعة الشّعر"، "نظم الكلام «و"عمود الشّعر".

أورد ابن سلام الجمحي (231هـ) مفهوم" صناعة الشّعر" في قوله:» للشّعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصّناعات، منها ما تثقّفه العين ومنها ما تثقّفه الأذن و منها ما يثقّفه اللّسان » [1]

واعتمد الجاحظ (255 هـ) في كتابه "الحيوان" نفس التّسمية في قوله:« المعاني مطروحة في الطّريقة يعرفها العجميّ والعربيّ، والبدويّ، والقرويّ (والمدنيّ)، إنّما الشّأن في إقامة الوزن وتميّز اللّفظ، وسهولة المخرج وفي صحّة الطّبع وجودة السّبك، فإنّما الشّعر صناعة وضرب من النّسج وجنس من التّصوير» [2]

أمّا قدامة بن جعفر (337هـ) في كتابه "نقد الشّعر" فعرّف الشّعر بقوله:» الشّعر قول موزون مقفّى يدل على معنى » [3]

وقد فصّل ابن رشيق القيرواني (452) في كتابه "العمدة في محاسن الشّعر وآدابه" في مفهوم الشّعر فقال: « الشّعر يقوم بعد النّية من أربعة أشياء هي اللّفظ والوزن ، والمعنى، والقافية، فهذا هو حدّ الشّعر لأنّ من الكلام موزونا مقفّى وليس بشعر لعدم القصد والنّية كأشياء اتّزنت من القرآن

(1) ابن سلاّم الجمحي، طبقات الشّعراء، دار الكتب العلميّة، بيروت، 2001، ص 26.

(2) الجاحظ، الحيوان، تحقيق :عبد السلام محمد هارون،ج 3، مكتبة الجاحظ ، ط2 ،عمان ،1925، ص 132.

(3) قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، مطبعة الجوائب، ط1، قسطنطينية ،1302 هـ، ص4.

ومن كلام النّبي صلّى الله عليه وسلم، وغير ذلك ممّا لم يطلق عليه أنّه شعر» [1]

أمّا عبد القاهر الجرجاني(481هـ) فقد أبرز الشّعرية في باب اللّفظ والنّظم حيث قال: « ليس بالوزن ما كان الكلام كلاما ولا به كل كلام خيرا من كلام .الكلام على ضربين : ضرب أنت متّصل فيه إلى الغرض بدلالة اللّفظ وحده ... وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللّفظ وحده ولكن بذلك اللّفظ على معناه الّذي يقتضيه موضوعه في اللّغة ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض ومدار هذا الأمر على الكناية و الاستعارة و التّمثيل» [2]

كما نجد حازم القرطاجنّي(684هـ) الّذي تطرّق لمفهوم الشّعر في مؤلفه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"حيث يقول: «كلام موزون مقفّى من شأنه أن يحبّب لنفسه ما قصد تحبيبه إليها ويكره إليها ما قصد تكريهه ... بم يتضمّن من حسن تخييل له ومحاكات مستقلّة بنفسها ... و كل ذلك يتأكد بما يقترن من أغراب، فإن الاستغراب والتّعجّب حركة للنّفس فإذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثّرها» [3].

كما تحدث المرزوقي(461هـ) عن عمود الشّعر فعدّها سبعة في مقدّمة شرح ديوان الحماسة لأبي تمّام فقال : «... فالواجب أن يتبيّن ما هو عمود الشّعر المعروف عند العرب...إنّهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحّته، و جزالة اللّفظ و استقامته ، والإصابة في الوصف، ومن اجتماع هذه الأسباب

---

(1) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، باب حدّ الشّعر و بنيته، تحقيق: محمّد يحيى الدّين عبد الحميد، ج1 ، دار الجيل، ط5 ، بيروت، 1981، ص 119 .

(2) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، باب اللّفظ والنّظم، تعليق محمّد محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة ص262.

(3) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمّد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي ط2 لبنان، 1981، ص 71.

الثّلاثة كثرت سوائر الأمثال ، وشوارد الأبيات والمقاربة في التّشبيه ، والتحام أجزاء النّظم و التآمها على تخيير لذيذ الوزن ، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللّفظ والمعنى وشدّة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما ، فهذه سبعة أبواب هي عمود الشّعر» [1]

يمكن القول أنّ العرب القدامى لم يعرفوا مفهوم الشّعرية بمعناها الحديث إنّما كان منطلقهم من مفهوم الشّعر ولتمييز جيّده من رديئه عمد النّقاد القدامى لوضع معايير وقواعد له، والبحث عن الخصائص الفنيّة والإبداعية، ويذهب النّقاد المحدثون إلى أنّ نظريّة النّظم لعبد القاهر الجرجاني والمنهاج لحازم القرطاجنّي يمثّلان أقرب التوجّهات النّقدية العربيّة للبحث عن قوانين الإبداع الّتي تصبّ في عمق مفهوم الشّعرية العام.

ج/ مصطلح الشّعريّة في الدّراسات المعاصرة:

يشهد مصطلح الشّعريّة خلافا بين النّقاد والمترجمين في الدّراسات الحديثة على المستوى الاصطلاحي وكذا على المستوى المفاهيمي، باعتبارها من أبرز عناصر الأدب الّتي تجعل من الخطاب الأدبيّ يؤدّي وظيفته الجماليّة والتّأثيرية والتّي تخوله أن يكون عملا أدبيّا متفردا ومتميّزا عن الأعمال الأخرى.

فقد ترجم سعيد علّوش مصطلح (poétics) إلى **الشّاعرية** وعرّفها بقوله:« مصطلح يستعمله تودوروف كشبه مرادف لـ **علم نظريّة الأدب**، درس يتكفّل باكتشاف الملكة الفرديّة الّتي تضع فرديّة الحدث الأدبيّ أي الأدبيّة عند ميشونيك أما جون كوهين فيكتفي بتحديد المعنى التّقليدي للشّاعرية كعلم موضوعه الشّعر، كما تعرّف الشّاعريّة كنظريّة عامّة للأعمال الأدبيّة» [2]

(1) محمد بن الحسن المرزوقي، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، دار الكتب العلمية، ط1، لبنان، 2003 ص 10.

(2) سعيد علّوش، معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، ط1، بيروت، 1985، ص127.

وأخذ عبد الله الغذامي كلمة **الشّاعرية** لتكون مصطلحا جامعا تصف اللّغة الأدبيّة في النّثر والشّعر بالمقابل فهو يرى بأنّ مصطلح الشّعرية« يتوجه بحركة زئبقية نافرة نحو الشّعر » [1]

أي أنّ الشّعريّة رهينة بالشّعر فقط ومن ثمّ فالشّاعرية تتعدى إلى النّثر .أمّا مفهوم الشّاعرية عنده فهو الإجابة عن السّؤال: ما الّذي يجعل من الخطاب الأدبي عملا فنيّا إبداعيّا؟ « فالشّاعرية هي انتهاك لقوانين العادة، ينتج عنه تحويل اللّغة من كونها انعكاسا للعالم أو تعبيرا عنه أو موقفا منه إلى أن تكون هي نفسها عالما آخر، فهي إذا "سحر البيان "»[2]

ويصفها أيضا بأنّها« فنّيات التّحوّل الأسلوبي، وهي استعارة النّص، كتطوّر لاستعارة الجملة، حيث ينحرف النّص عن معناه الحقيقي إلى معناه المجازي»[3] فالشّاعرية تسمو بالخطاب اللّغوي من العالم الحسّي إلى العالم المتخيّل، فتصبح الكلمة، متناسلة الدّلالات والإيحاءات، ومثيرة لاحتمالات عدّة، تجعل من عقل المتلقّي يرحل في عوالم شتّى فتصبح وظيفة الشّعرية الانحراف عن اللّغة العادية إلى ما وراء اللّغة أي اللّغة الفنّيّة.

في حين أنّ أدونيس لم يعط للشّعريّة مفهوما محددا بل أقرّ بوجود عدّة شعريات وعمد إلى تتبّع مراحل ظهور وتطوّر الشّعريّة العربيّة من خلال كتابه الشّعريّة العربيّة فانطلق من أن أصل الشّعرية العربيّة هو الشّعر العربيّ الجاهليّ الّذي كان شفويّا وانتقل إلينا عبر الذّاكرة الجماعيّة. وأقر بأن معايير الشّعرية العربيّة تأسّست من النّص القرآني الّذي دعّم التّنظير للشّعريّة الشّفويّة وقد شارك

(1) عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتّكفير من البنيويّة إلى التشريحيّة – قراءة نقديّة لنموذج معاصر–الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ط 4، مصر، 1998، ص 21.

(2) المرجع نفسه، ص 28.

(3) المرجع نفسه، ص27.

الشّاعر والمتلقّي في وضعها وهـي تكمن في التّنـاسب بين المعنـى والبحـر، الوزن والقافية وتطرّق للشّعريّة والفكر وتناول الحداثة وعلاقتها بالشّعريّة فهي التّحول والإبداع والابتكار والتّجديد هي الغرابة والغموض، هي العودة إلى الفطرة الأسطوريّة والطّبيعة الإنسانيّة. كما تناول الشّعرية من خلال المجاز ّالذي يفتح المجال للتّأويلات المختلفة:«الجماليّة الشّعرية تكمن بالأحرى في النّص الغامض، المتشابه أي الّذي يحتمل تأويلات مختلفة ومعاني متعدّدة » [1]

أمّا كمال أبو ديب فدراسته للشّعريّة كانت فيم أسماه بالفجوة أو مسافة التّوتر« التّضاد والفجوة أي مسافة التّوتّر، تلك المسافة النّاتجة عن العلاقة بين اللّغة المترسّبة واللّغة المبتكرة من حيث صورها الشّعريّة ومكوّناتها الأوّلية وتركيبها [2]» يولي كمال أبو ديب أهميّة لما سماه بالفجوة أو مسافة التّوتّر فهي أساس اللّغة الشّعرية المتمثّلة في الخروج عن طبيعة الكلمات وانزياحها أي قدرة المبدع البلاغيّة وانحرافها لإنتاج الدّلالة الخفيّة الّتي تصبح رهينة القارئ في اكتشافها واستيعابها.

ويرى حسن ناظم أنّ« النّص ليس هو موضوع الشّعريّة بل جامع النّص، أي مجموع الخصائص العامّة أو المتعالية التّي ينتمي إليها كل نص على حدة، ونذكر من بين هذه الأنواع أصناف الخطابات وصيغ التّعبير، والأجناس الأدبيّة [3] من خلال هذا الرأي يؤكّد حسن ناظم أنّ الشّعرية هي قانون الأدب بنوعيه الشّعر، والنّثر وهي تعمل على استنطاق الخصائص العامّة للخطاب الأدبي المتمثّلة في الأسلوب المتميّز الّذي ينفرد به كل مبدع والّذي نستشفه من خلال قراءة النّص كلّه.

---

(1) ينظر،أدونيس ،الشّعرية العربيّة ، دار الآداب شركة النّشر و التّوزيع المدارس، ط4، بيروت ، 2006 ص ص 3-80.

(2) كمال أبو ديب، في الشّعرية، مؤسّسة الأبحاث العربيّة، ط1، بيروت، 1987، نقلا عن محمود درابسة مفاهيم في الشّعرية (دراسات في النّقد العربي القديم)، دار جرير للنّشر والتّوزيع، ط1، الأردن، 2010، ص24.

(3) حسن ناظم، مفاهيم الشّعرية دراسة مقارنة في الأصول والمناهج، ص33.

من خلال ما سبق، تأتي الشّعرية في طليعة المصطلحات الّتي أثارت اهتمام الخطاب النّقدي الحديث لكونها أكثر المصطلحات زئبقيّة، وعدم قدرة ضبط المصطلح ناتج عن اختلاف المنطلقات الفكريّة والثقافيّة للباحثين، غير أنّ موضوعها الرّئيسي ينصبّ دائما حول البحث في الخصائص الّتي تجعل من النّص عملا أدبيّا، وهي ليست حكرا على الشّعر بل تتعدّاه إلى دراسة الفنون الأدبيّة المختلفة، ففي كل نصّ تنتج قوانينها الخاصة مادام النّص مفتوحا على قراءات جديدة وبالتّالي تكون فاعليّة النّص ومدى تأثيره على المتلقّي من خلال العناصر الّتي تحقّقها هذه الشّعرية.

ثانيا: مـفهوم الرّمز:

جاء في مقاييس اللّغة لابن فارس «الرّاء و الميم والزّاي أصل واحد يدلّ على حركة واضطراب يقال كتيبة رمّازة تموج من نواحيها، ويقال ضربه فما إرمأز، أي ما تحرّك. وارتمز أيضا تحرّك[1]»

وفي لسان العرب« الرّمز تصويت خفيّ باللّسان كالهمس ويكون تحريك الشّفتين بكلام غير مفهوم باللّفظ من غير إبانة بصوت إنّما هو إشارة بالشّفتين، وقيل الرّمز إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشّفتين والفم. والرّمز في اللّغة كلّ ما أشرت إليه ممّا يبان بلفظ بأيّ شيء أشرت إليه بيد أو بعين ورمز يرمز رمزا[2]» .

وفي التّنزيل العزيز في قصّة زكريّا عليه السّلام« قال ربّ اجعل لي آية قال آيتك ألّا تكلّم النّاس ثلاثة أيّام إلّا رمزا واذكر ربّك كثيرا وسبّح بالعشي ّوالإبكار »آل عمران /الآية 41. وفي تفسير تيسير الكريم الرحمان قال زكريا لربّه« اجعل لي علامة على وجود الولد، قال له الله تعالى "آيتك ألا تكلم النّاس

(1) ابن فارس، مقاييس اللّغة–مادّة رمز، ج2، ص 439.

(2) ابن منظور أبو الفضل جمال الدّين محمّد بن مكرم :لسان العرب، ص356.

ثلاثة أيام إلاّ رمزاً " أي ينحبس لسانك عن كلامهم من غير آفة ولا سوء فلا تقدر إلاّ على الإشارة و الرّمز [1] »

ويعرفّه بطرس البستاني في قوله «رمز إليه ويرمز ويرمز رمزا أشار أو هو الإيماء بالشّفتين أو العينين أو الحاجبين أو الفم أو اليد أو اللّسان، وفي فقه الثّعالبي هو مختص بالشّفة ...وربما أطلق الرّمز على ما يشير إلى شيء آخر ويقال لذلك الآخر مرموز[2]»

أ/ الرّمز في التّراث العربيّ:

ورد الرّمز عند النّقاد والبلاغيين العرب القدامى بمعنى الإشارة أو فرعا من فروعها نذكر منهم:

الجاحظ (255 هـ) في كتابه الحيوان عند الإشارة ولم يحدّد الرّمز فقال« الإشارة أقرب المفهوم منها: رفع الحواجب، وكسر الأجفان، وليّ الشّفاه، وتحريك الأعناق، وقبض جلدة الوجه[3]» ويقول أيضا ورأينا الله تعالى، إذا خاطب العرب و الأعراب أخرج الكلام مخرج الإشارة والوحي والحذف [4] »ويضيف في كتابه البيان والتّبيين«...والإشارة و اللّفظ شريكان ونعم العون له ونعم الترجمان...وحسن الإشارة من تمام حسن البيان باللّسان... وقد قلنا في الدّلالة بالإشارة له[5]»

---

(1) عبد الرّحمان بن ناصر السّعدي، تيسير الكريم الرّحمان في تفسير كلام المنّان، مؤسّسة الرّسالة، ط1 2002 بيروت، ص 130.

(1) بطرس البستاني، محيط المحيط – قاموس مطوّل للّغة العربية، مكتبة لبنان، بيروت، ص ص350، 351.

(1) الجاحظ، الحيوان، ج1، مكتبة الخانجي، ط2، القاهرة، 1965، ص 48.

(2) المصدر نفسه، ص 94.

(5) الجاحظ، البيان والتّبيين، تحقيق عبد السّلام محمّد هارون، ج1، مكتبة الخانجي، ط2، القاهرة ،1965 ص ص 32،33.

أمّا قدامة بن جعفر(337هـ) فيرى أنّ «الرمز ما أخفي من الكلام وأصله الصّوت الخفيّ الّذي لا يكاد يفهم، وهو الّذي عناه الله عزّ وجل بقوله « قال ربّي اجعل لي آية قال آيتك ألاّ تكلّم النّاس ثلاثة أيّام إلاّ رمزا» آل عمران /الآية 41 وإنّما يستعمل المتكلّم الرّمز في كلامه فيم يريد طيّه عن كافة النّاس والإفضاء به فيجعل للكلمة أو الحرف اسما من أسماء الطّير أو الوحوش أو سائر الأجناس أو حرفا من حروف المعجم ويطلع على ذلك الموضع من يريد إفهامه[1] »

ووصف ابن رشيق القيرواني(452) الرّمز بالإشارة في قوله:« والإشارة من غرائب الشّعر وملحه وبلاغة عجيبة تدلّ على بعد المرمى، وفرط المقدرة، وليس يأتي بها إلاّ الشّاعر المبرز والحاذق الماهر، وهي في كلّ نوع من الكلام لمحة دالّة واختصار وتلويح يعرف مجملا معناه بعيد من ظاهر لفظه [2]...ومن أنواع الإشارة الرّمز... وأصل الرّمز الكلام الخفيّ الّذي لا يكاد يفهم، ثمّ استعمل حتى صار الإشارة... [3] »

يتّضح من خلال هذه التّعريفات أن هناك تداخلا كبيرا بينها بسبب التّرادف الحاصل بين لفظتي الرّمز والإشارة في المعاجم العربيّة القديمة. فقد ربط الجاحظ المفهوم بالمعنى المعجمي ووقف عند الإشارة ولم يحدّد الرّمز، وظيفته دلالية بهدف الإفصاح والبيان إذا كانت متلازمة مع الكلام ممّ يؤدّي إلى حسن البيان. أمّا قدّامة بن جعفر فقد ربط الرّمز بالإخفاء والغموض. وقد بيّن ابن رشيق أثر الإشارة في إيضاح المعنى وجعل الرّمز من أنواع الإشارة وليس مرادفا لها مع اقترانه بالإخفاء والغموض.

---

(1) قدامة بن جعفر، نقد النّثر، دار الكتب العلميّة، بيروت ،1980، ص ص61، 62.

(2) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه، ج 2، ص302.

(3) المصدر نفسه، ص305.

يمكن استنتاج أنّ الرّمز عند البلاغيين العرب لم يكن في صورته مكتملا كصنف بلاغي مستقلا وإنّما أطلق على كل ما هو خفيّ وغير مباشر وهو يندرج تحت ما يعرف بالإيجاز.

ب/ الرّمز في الدراسات الحديثة:

يعرّف جبّور عبد النّور الرّمز في المعجم الأدبيّ« كلّ إشارة أو علامة محسوسة تذكّر بشيء غير حاضر من ذلك: العلم رمز الوطن، الكلب رمز الوفاء، الحمامة البيضاء رمز البراءة الهلال رمز الإسلام، الصّليب رمز المسيحيّة، الأرز رمز لبنان[1]»

وهو في الأدب« الإشارة بكلمة تدلّ على محسوس أو غير محسوس، إلى معنى غير محدّدة بدقّة ومختلف حسب خيال الأديب، ويتفاوت القرّاء في فهمه وإدراك مداه بمقدر ثقافتهم، ورهافة حسّهم ... ومن ذلك: أنّ الشّاعر يرمز إلى الموت بتهافت أوراق الشّجر في الخريف ويرمز إلى الأحاسيس بالقلق و الكآبة بقطرات المطر المتساقطة على زجاج نافذته في رتابة مضنية[2]»

يكون الرّمز بهذا المعنى شيء ملموس ممثّلا لشيء آخر بمعنى أنه تعبير آخر لشيء غائب يمتلك نفس المعنى فالعلم رمز لأمّة ما، وأدبيا فهو وسيلة للإنسان يعبّر بها عن واقعه الانفعاليّ بحسب خيال الأديب ويختلف تأويله وقراءته باختلاف ثقافة المتلقّي ورهافة حسّه كغروب الشّمس الّذي قد يؤول إلى حالات الضّعف أو الشّيخوخة مثلا.

يرى إبراهيم فتحي في معجم المصطلحات الأدبيّة أنّ« الرّمز شيء يعتبر ممثّلا لشيء آخر بعبارة أكثر تخصيصا فإن الرّمز كلمة أو عبارة أو تعبير آخر يمتلك مركبا من المعاني المترابطة وبهذا

(1) جبّور عبد النّور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط2، بيروت، 1979، ص 123.

(2) المرجع نفسه، ص 124.

المعنى ينظر إلى الرّمز باعتباره يمتلك قيما تختلف عن قيم شيء يرمز إليه كائن مكان... كما يستخدم الكثير من القرّاء الوردة رمزا للصّبا والجمال... ويستخدم الأدب المجازي الرّموز كثيرا[1]»

الملاحظ في هذا التّعريف أنّ الرّمز واسطة غير محسوسة تربط بين الدّال والمدلول أي المحسوس بالمجرّد بمعنى أنّ الكلمات تشير إلى المعاني المجرّدة في العقل.

عرّف أدونيس الرّمز بقوله « اللّغة الّتي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، أو هو القصيدة الّتي تتكوّن في وعيك بعد قراءة القصيدة، إنّه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشفّ عالما لا حدود له لذلك هو إضاءة للوجود المعتّم واندفاع صوب الجوهريّ [2]»

فالرّمز –حسبه– هو المعنى الخفيّ الّذي يكتشفه القارئ بعد قراءته للقصيدة كلّها ليتجاوز ما وراءها من خلال السّعي والجهد لفك شفراتها، فيستوعب رؤية الشّاعر وما يوحي به فيكتسب بذلك الرّمز دلالات جديدة غير محدودة حيث يشارك القارئ في تكوين قصيدة جديدة يجمع بينه وبين المؤلف الإحساس الواقع المشترك فيبلغ الرّمز درجة عالية من الذّاتية والتجريد ليوحي من خلاله بالواقع النّفسي للأديب.

ويرى عز الدّين إسماعيل أنّ استخدام الرّمز في السّياق الشّعري ليس وسيلة لنقل الأفكار، بل هو وسيلة لنقل المشاعر وتحديد الأبعاد النّفسيّة وحالات الوعي المعقّدة وعلى المتلقّي فهم الرّمز في سياقه الشّعري وتكمن قيمته الجماليّة من كون مضمونه غير محدّدا تحديدا نهائيا، فالبحر ليس رمزا

---

(1) إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبيّة، التّعاضدية العمّالية للطّباعة والنّشر (د.ط)، صفاقس – الجمهورية التّونسية، 1986، ص171.

(2) أدونيس علي أحمد سعيد، زمن الشّعر، دار العودة، ط3، بيروت، 1948، ص 160، نقلا عن عبد العليم محمد إسماعيل علي، ظاهرة الغموض في الشّعر العربي الحديث، دار الفكر العربي، ط1، القاهرة، 2011 ص210.

أبديا للخوف والرّهبة لكنه يكون كذلك إذا أسقط عليه الشّاعر مشاعر معيّنة توحي بذلك فاستخدام الرّمز فنّيا يأتي من وروده في سياق محدّد يحكم حركته واتّجاهات تأويله [1].

نلاحظ أنّ هناك تقاربا بين المفهومين من حيث المضمون فالرّمز هو التّأمّل في ما وراء النّص لإزالة الغموض وهو غير محدّد بل محتملا لدلالات عديـدة من أجل الوصول إلى مغزى القصيـدة والقيمة الفنّية والجماليّة لها.

ثالثا: الرّمز والصّورة الشّعرية:

يستعمل الشّاعر في القصيدة المعاصرة الرّمز والصّورة كوسيلتين إيحائيتين للتّعبير عن رؤيته الشّعرية، فهو ينطلق من الواقع الحسّي ليتجاوزه إيحائيا إلى الواقع النّفسي غير أنّ هناك فروقا بينهما.

لخّص علي عشري زايد الفروق بين الصّورة والرّمز على أنّ الصّورة أقل تجريدا من الرّمز وهي أكثر ارتباطا من الواقع الحيّ الّذي بدأت منه في حين أنّ الرّمز كيان مستقل بذاته وهو أكثر تعقيدا من الصّورة بحيث يمكن اعتبار الصّورة جزء من الرّمز، كما أنّ الرّمز أكثر شمولية في استيعاب رؤية الشّاعر بينما الصّورة وظيفتها جزئيّة محدودة بالفكرة الجزئيّة [2].

الصّورة البلاغية إمّا كناية أو مجاز أو استعارة... وغيرها من الصّور ولمعرفة الفرق بينها وبين الرّمز نقف عند كل نوع من أنواعها.

---

(1) ينظر، عز الدّين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنّيّة، دار الفكر العربي، ط3، القاهرة ص201.

(2) ينظر، علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة، مكتبة ابن سينا للطّباعة والنّشر والتّوزيع، ط 4 القاهرة، 2002، ص ص 119، 120.

ذهب ابن رشيق القيرواني في كتابه العمدة إلى الحديث عن الإشارة حيث خصّ فضائلها وأثرها في الكلام وجعل من أنواعها الرّمز والكناية [1]

وقد تطرّق محمد كعوان إلى العلاقة بين الرّمز والكناية من باب الخفاء والظّهور مستندا إلى رأي ابن الأثيـر الحلبي في قولـه:« فإن كثرت الإرداف والوسائط فإنّه يكـون خفيا جدا كالإلغـاز والتّعمية التّي تراضي بهما الأذهان، فما وقع من هذا الباب لقصد سمي كناية أو تعريضا، إذا قارب الظّهور وأمّا إذا أوغل في خفائه سمّي لغـزا أو رمزا [2]» من خلال هذا القول نجد أنّه كلّما كانـت العبارة خفيّة كانت أقرب إلى الرّمز.

وتلتقي الكناية والرّمز كونهما« تعبيرا غير مباشر، ويختلفان في أنّ هذا الأخير يكشف الدّلالة ويحجبها وتتضام فيه الأطراف المتقابلة ويكشف عن جانب مفهوم و آخر يندّ عن الفهم، كما يكشف عن الكيفيّة التي تستحوذ بها الصّور ويعيد بناءها على نحو كلّي يكسبها دلالة الرّمز، بينما الكناية فطابعها جزئي بين المكنيّ به و المكني عنه [3]»

أمّا عن المجاز يقول عبد العزيز عتيق« المجاز عند الجاحظ مقابل الحقيقة وهو استعمال اللّفظ في غير ما وضع له لعلاقة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي فيتداخل مع الرّمز في كون كلّ منهما عدولا دلاليا، والرّمز يشمل كل أنواع المجاز المرسل. [4]

---

(1) ينظر ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه، ص302.

(2) محمّد كعوان، التّأويل وخطاب الرّمز (قراءة في الخطاب الشّعري الصّوفي العربي المعاصر)، دار بهاء الدّين للنّشر والتّوزيع، ط1، الجزائر، 2009، ص93.

(3) المرجع نفسه، ص ص 94، 95.

(4) عبد العزيز عتيق، علم البيان، دار النّهضة العربيّة، بيروت، 1985، ص 136.

وعن الاستعارة والرّمز فهناك صلة بينهما فهي تتيح لنا معرفة العلاقة بين المعنى الحرفي والمجازي ممّ يسمح لنا بتحديد السّمات الدّلالية للرّمز على نحو صحيح وهذه السّمات هي التي تربط صورة كل رمز، وتضمن بالتّالي وحدة الرّموز، فالاستعارة –حسب بول ريكور– هي العنصر الكاشف لإضاءة هذا الجانب من الرّموز الذي له مساس باللّغة فهي تحدّد النّواة الدّلالية الّتي يتّسم بها كل رمز على أساس المعنى القائم في الأقوال الاستعارية وتمكّن من عزل الطّبقة اللاّلغوية من الرّموز [1]، ومن جانب آخر فإنّ الرّمز أكثر اتّساعا من الاستعارة كونه ظاهرة ذات بعدين بحيث يشير البعد الدّلالي إلى الوجه اللاّدلالي فهو يدخلنا في تجارب غامضة وما الاستعارة سوى إجراء لغوي يربط بين السّطوح الدّلالية و السّطوح الضّمنية للرّمز.[2]

« تعمل التّورية على خلق الرّمز و بعثه في الجملة، كما يراعى السّياق في ذلك... وتقترب التّورية من الرّمز أكثر حينما تصير مبهمة و قريبة من الإلغاز، حتّى يحسّ المتلقّي أمامها بالحيرة ويستعين بالحدس والتخمين [3]»

يقول محمّد فتوح:« إنّ الفارق بين الرّمز والصّورة ليس في نوعيّة كلّ منهما بقدر ما هو في درجته من التّركيب والتّجريد، فالرّمز وحدته الأولى صورة حسّية تشير إلى معنوي لا يقع تحت الحواس، ولكن هذه الصّورة بمفردها قاصرة عن الإيحاء ...والذي يعطيها معناها الرّمزي إنما هو الأسلوب كله. ومن ثمّ فإنّ علاقة الصّورة بالرّمز هي أقرب إلى علاقة الجزء بالكل، أو هي علاقة

(1) ينظر بول ريكور، نظريّة التّأويل، الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثّقافي العربي، ط2 الدّار البيضاء – المغرب، 2006، ص ص 96 ،97.

(2) ينظر، المرجع نفسه، ص ص 115، 116.

(3) محمّد كعوان، التّأويل وخطاب الرّمز، ص ص 108، 109.

الصّورة البسيطة بالبناء الصّوري المركّب الّذي تنبع قيمته الإيحائية من الإيقاع و الأسلوب معا[1]»

يمكن القول أنّ الأسلوب الرّمزي تطوير للصّورة البلاغية بم يتطلبّه العصر الحديث وهو رؤية ذاتية تستلزم الغوص في أعماق الشّاعر لفك شفيرته كما أن قراءة القصيدة لا تقف عند حدود الكلمة أو الجملة بل إلى البناء الكلّي للعمل الفنّي .

رابعا: أنماط الصّورة الرّمزيّة:

تنوعّت أساليب تشكيل الصّورة الفنّيّة في الشّعر العربي الحديث وتوزّعت بين الصّور البلاغيّة من تشبيه واستعارة وكناية إلى التّجديد الذي يضم الصّورة الذهنية والصّورة باعتبارها رمزا هذه الأخيرة تجسّد الرؤية الرّمزية من خلال الأنماط المكرّرة.

« تسمّى الأنماط المكرّرة عناقيد الصّور ...فالصّورة إذا تكرّرت لمرّات عديدة حتى تصبح نمطا لدى الشّاعر بعينه ، فإنّ ذكر أي واحدة منها يستدعي في الذّهن بقيّة الصّور الّتي تدخل في هذا النّمط وهذا ما يجعلها أشبه بالرّمز [2] »

استندت بشرى موسى صلاح في تصنيف أنماط الصّورة في الشّعر الحرّ حسب تقسيم اليافي طبقا للأساس الرّمزي الذي تقوم عليه عند الشّعراء وتتّضح في هذه الأنماط ملامح التّجربة الحديثة وقوام عالمها الشّعوري، والرّمز الخاص أو رمز التجربة والرؤية ومن هذه الأنماط:

النّمط الأوّل الثّيميّة: «وهي تلك الصّور الّتي تتردد في أعمال الفنّان بأشكال بيانيّة مختلفة تحمل أبعاد تجربته الشّعوريّة وتعبّر عن وجهة نظر تجاه الحياة، ويتبلور فيها موقفه العام والخاص »

---

(1) محمّد فتوح أحمد، الرّمز والرّمزية في الشّعر المعاصر، دار المعارف، مصر،1977، ص143.

(2) علي البطل، الصّورة في الشّعر العربي حتى آخر القرن02 هجري–دراسة في أصولها وتطوّرها، دار الأندلس للطّباعة والنّشر و التّوزيع، ط2، بيروت، 1981، ص ص28، 29.

النّمط الثّاني الصّورة الفطريّة:« هي الصّورة الّتي تصدر عن اللاّوعي الجمعي الّذي يرقد في نفس الإنسان مستودعا للتّراث الإنساني الّذي يتردّد في كلّ زمان و مكان مرّة إثر أخرى، ويعبّر عن رؤى الأجيال [1]» ومن نماذج هذه الصّورة :

- **الصّور المتقابلة:**» وهي قائمة على فعلين متناقضين إلى موضوع واحد كأن تكون المرأة خيرا وشرا.
- **صور النّماذج البدئيّة:** هي صور الموضوعات الّتي كان لها تأثير كبير في معتقدات الإنسان البدئي فيصوّرها تصوّرات حسّية على أنّها شخصيّات تمتلك دورا في حياته.
- **صورة الأمثلة الدّائرة ما بين الموت والحياة والمنتهية بالولادة الجديدة: هي** أكثر الصّور من حيث الكم وأعمقها من حيث الكيّف لارتباطها بموضوع الرّؤية وهي السّمة الرئيسيّة للشّعر المعاصر.

النّمط الثّالث الصّورة العنقوديّة: تكون بتتبّع صورة الشّيء الواحد في جميع أعمال الفنّان وتقول لما ارتبطت بصورة كذا مثلا، أو تذكر الارتباط وبذلك تكشف ليس عن ماهية ذهن الشّاعر وطريقة نموّه نفسيا فحسب، بل عن أسس العلاقات العضويّة في صوره، ونوع خياله وطبيعة تركيبه أيضا... وتسلك دراسة الصّورة العنقوديّة مسالك عدّة كاتّخاذ الحيوانات والطّيور مفاتيح جوهرية تسبر غور الذّهن الشّعري وتري طبيعة تياره ونوع ارتباطه وطرائق تركيبه".

إنّ تجمّعات الصّور في الشّعر العربي الحديث قائمة على الاقتران والتّماثل ... في سلسلة متوالية كالحزن، اللّيل، الشّتاء، السّجن، المدينة، الموت من خلال الموقف العام للشّاعر ومن الصّور العنقوديّة نجد البناء عن طريق التّضاد أو التقابل بين الثّنائيات المختلفة كالحزن والضّحك ، اللّيل والنّهار

(3) بشرى موسى صلاح، الصّورة الشّعرية في النّقد العربي الحديث، المركز الثّقافي العربي، ط1، الدّار البيضاء 1994، ص ص 128،129.

الحبّ والكره [1]»

نستنتج من خلال ما سبق ذكره من أنماط الصّورة الرّمزية أنّ الشّاعر الحديث يستعمل العديد من الأنواع الصّورية في بناء النّص بما يناسب طبيعة العصر فهي تواكب ظروفه وتعبّر عن التّجربة الّتي يعيشها أو رؤيته وذلك برسم صوره الرّمزية التي تصير مادّة باستطاعة المتلقّي تناولها ودراستها أو التّفاعل معها.

خامسا: أهميّة الرّمز في التّعبير الأدبي

إنّ الرّمز وسيلة للتّعبير عن نوايا غامضة في النّفس لا تقوى لغتنا أن تعرب عنها، فهو علاج ناجع للّغة العاجزة الّتي لا تفي بكامل شروط الأداء فهو متمّم لها.

والرّمز يطلق العنان للنّفس فيحرّرها من العامل المنطقيّ العلميّ المتجمّد إلى قوّة أخرى وهي الحدس وقد أكّد الفيلسوف "برغسن" أنّ قسما غائرا من النّفس لا يكشف عنه العقل بل هو منوط بالقوّة الحدسيّة.

إنّ الصّورة تنعتق من المادّة لتصبح مجرّدة حيث تبتعد أفاقها إلى ما وراء حدودها.

يتميز الرّمز بالغموض فتثقل على القارئ المعاني المبتغاة لازدحام الصّور وتوافر المجرّدات الفكريّة فيه فتتضارب المعاني وتختلف في تفسيره فيحمل الرّمز معنيين أو عدّة معاني وللشّاعر أن يعطي لقطعته الفنّية معنى معيّنا ينطبق على نفسه دون أن يكون معناه مطابقا للمعاني الأخرى [2].

(1) بشرى موسى صلاح، المرجع السابق، ص ص 130-132.

(2) ينظر، أنطون عطّاس كرم، الرّمزيّة والأدب العربيّ الحديث، دار الكشّاف، بيروت، 1949، ص ص13، 14.

الفصل الأول

بنية الرّمز وأبعاده

أوّلا: بنيـة الرّمز

إنّ الكلام عن بنية الرّمز يستدعي معرفة مكوّناته، ومن الباحثين الّذين تطرّقوا لذلك نصر حامد أبو زيد –فيم يقول بول ريكور–« إنّ الرّمز بنية من الدّلالة يدلّ فيها المعنى الحرفيّ والأوّلي والمباشر إلى معنى ثانوي مجازي غير مباشر، لا يمكن الوصول إليه إلاّ من خلال المعنى الأوّل[1]» من خلال هذا المنطلق – حسب ريكور–فإنّ تفسير الرّموز ينصبّ على تفسير النّصوص اللّغوية فالرّمز يتكوّن من الدّال الّذي يحمل المعنى الحرفيّ أي الإشارات اللّغوية وهو المعنى الأوّلي متعدّيا إلى الدّلالة الرّمزيّة الثّانوية وهي الإيحائيّة المجازيّة، فالمعنى الأوّل ظاهر وتفسير الرّمز يكون بحل شفرة المعنى الباطن وليس السّطحي المتضمّن في المعنى الحرفيّ للوصول إلى المعنى الباطني الصّحيح. ويفسّر محمد كعوان بنية الرّمز حيث يقول « يتشكّل الرّمز من دال ومدلولين، فالدّال هو الصّورة الصّوتية الّتي تقع في مستوى التّعبير، والمدلول الأوّل هو المفهوم الّذي يحصل في الذّهن مباشرة... وهو المعنى الّذي وضع اللّفظ بإزائه، أمّا الرّمز يتعدّى إلى مدلول آخر، أو أكثر ومن ثمّ يكتسب الرّمز صورتين ذهنيّتين أو أكثر...أمّا الدّلالة الثّانية فتنشأ عن طريق الإيحاء، كما أنّها غالبا ما تكون لصيقة بالسّياق... ومثال ذلك الخمر تشير إلى المشروب المسكر وهذا مدلولها الأساسي والأوّلي، وهذا الأخير يشير عن طريق الدّلالة الرّمزية الصّوفية إلى الحبّ الإلهي فهو شراب المحبّين...وقد انتقلنا من الدّلالة الأولى إلى الدّلالة الثّانية عن طريق العلاقة الإيحائية [2]» على هذا الأساس فإنّ الرّمز يتكوّن من المعطيات الحسّيّة الّتي تعبّر عن الحالات التّجريدية بحيث لا

---

(1) نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التّأويل، المركز الثّقافي العربي، ط1، الدّار البيضاء، 2014 ص 45.

(2) محمد كعوان، التّأويل وخطاب الرّمز (قراءة في الخطاب الشّعري الصّوفي العربيّ المعاصر)، ص36 (بتصرف).

يشير الرّمز إلى المادة المحسوسة بل إلى الحالات المعنويّة المرموز إليها كما أنّ الرّمز ليس لفظة مجرّدة فقط يمكن أن يكون لصيقا بالسيّاق وقد يكون نصّا كاملا أو يذهب أبعد من ذلك ليكون ما وراء النّص، فهو يكون ما يريد الرّمزيّ أن يكونه.

ثانيا: سمات الرّمز الفنّية

أورد محمد كعوان سماتا للرّمز استنبطها من المفاهيم المتعدّدة للرّمز التي وردت لدى الباحثين منهم نعيم اليافي، وهي:

1- الإيحائية: تعني أنّ للرّمز الفنّي عدّة دلالات ويمكن أن تتصدر إحدى الدّلالات... والإيحائية سمة للتّجربة الجماليّة حيث الكثافة والعمق والتّنوع [1] فالصّورة الحديثة لا تعتمد الشّرح والتّوضيح بل تعمل بالإيحاء والإيماء، وتهدف إلى إذكاء الحواس وتنشيطها، وشحذ المخيّلة وتثير العواطف والأحاسيس لزعزعة علاقة المتلقّي وموقفه من العالم الموضوعيّ، وتقوده إلى رؤية غير محدودة للعالم من خلال إتاحة مجال أوسع للتّفسيرات اللا متناهية [2]

فالإيحاء عنصر هام في العمليةّ الإبداعيّة القائمة على أساس التّجربة الشّعريّة والحالة النّفسية للمبدع، بحيث يكون الرّمز مفتوحا على دلالات متباينة فبحسب ثقافة المتلقّيّ ورهافة حسّه، يقوم هذا الأخير بإنتاج قراءة جديدة للنّص من خلال المعاني الضّمنية للرّمز في محاولة للكشف والتّعرف على التّجربة الشّعرية للشّاعر ممّ يحقّق مشاركة وجدانيّة معه.

---

(1) ينظر، محمد كعوان، المرجع السابق، ص 38.

(2) ينظر، محمّد علي كندي، الرّمز والقناع، في الشّعر العربي الحديث (السّياب ونازك والبيّاتي)، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، لبنان ،2003، ص 43.

-**الإيجاز**: يعرّفه بهاء الدّين السّبكي في قوله« هو آداء المقصود بأقلّ من عبارة المتعارف[1] » فالإيجاز من أهمّ خصائص اللّغة العربيّة فقد كان العرب لا يميلون إلى الإطالة والإسهاب وكانوا يعدّون الإيجاز بلاغة.

يورد محمد كعوان سمات أخرى للرّمز وهي:

3- «**الانفعاليّة** : تعني أن الرّمز هو حامل انفعال لا حامل مقولة لأنّ وظيفة الرّمز ليست نقل أبعاد الأشياء وهيئاتها كاملة إلى المتلقّي ، ولكن وظيفته أن يوقع في النّفس ما وقع في نفس الشّاعر من إحساسات.

4- **التمثيل**: مفادها أن الرّمز نتاج المجاز، لا نتاج الحقيقة.

5- **الحسّية**: تحيل هذه السّمة على كون الرّمز يجسّد ولا يجرّد بخلاف الرّموز الأخرى أي إنّ التّحويل الّذي يتمّ في الرّمز لا ينهض بتجريد الأشياء من حسّيتها بل ينقلها من مستواها الحسّي المعروف إلى مستوى حسّي آخر لم يكن لها من قبل والحسّية في الرّمز لا تتنافى والإيحائيّة المعنويّة فيه فقد تكون عناصر النّص الشّعري كلّها حسّية إلا أنّ دلالته معنويّة إذ أنّ المعنوي في الفنّ لا يمكن إلا أن يبتدئ حسّيا [2]»

6- **الاتّساع**: يتميّز الرّمز بتعدّد الدّلالات وبالتّالي اتّساع مجال التّأويل وينطبق هذا أيضا من حيث يأتي التّأويل على قدر ثقافة ومعرفة المتلقي وبحسب ما تحتمل ألفاظه.

---

(1) بهاء الدّين السّبكي ،عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح ، تح: عبد الحميد هنداوي ،ج1، المكتبة العصريّة للطّباعة والنّشر ،ط1 ، بيروت ، 2003 ، ص575.

(2) محمد كعوان، التّأويل وخطاب الرّمز (قراءة في الخطاب الشّعري الصّوفي العربيّ المعاصر) ص ص 38، 39.

7- **الإيهام:** وهو الكلام الّذي له أكثر من وجه وهو عند البلاغيّين إيراد الكلام محتملا لوجهين مختلفين وقد جعل الإيهام في الرّمز مطيّة للإخفاء والسّتر وهو عند الصّوفية وسيلة ليس غاية كما هو الحال في الشّعر المعاصر.

8- **التّلغيز:** في اللّغة ألغز الكلام وألغز فيه عمي مراده وأضمره على خلاف ما أظهره وهو سمة أساسية أيضا في الرّمز وإلاّ كان ذلك سببا في تحوّله إلى إشارة دالّة وحسب تظليل نافذ للقارئ وتعطيل مقصود للدّلالة لذلك سمّاه البعض مغالطة وتروية وإيهاما وتخييلا وتوجيها.

9- **السّياقية:** من خصائص الرّمز حيث يكون السّياق الفضاء الدلالي في النّص يوجّهه ويخلق له الدلالة الإيحائية.

يعتمد الرّمز على السّياق بدرجة كبيرة إذ يعمل على منح الرّمز التّأويل الصّحيح وإيجاد الأسلوب الخاصّ في بناء القصيدة.

10- **غير المباشرة في التّعبير:** هي سمة أساسيّة في الشّعر الحديث كما يقول مالارميه:

"سمّ شيئا باسمه تحذف منه ثلاث أرباع شاعريته"[1].

التّعبير الرّمزي عكس التّعبير المباشر فهو يعتمد على الإيحائيّة والدّلالات الخفيّة للتّعبير عمّا يفكّر فيه الشّاعر بعيدا عن اللّغة التّقريريّة القائمة على الشّرح والتّفسير.

- **الغموض:**« يعدّ الرّمز من أكثر العناصر الشّعرية الّتي لها علاقة مباشرة بظاهرة الغموض في الشّعر بصفة عامّة، و الشّعر الحديث بصفة خاصّة، فالرّمز هو حجب للمباشرة واستخدام بديل عن الشّيء أو الموضوع المعبّر عنه [2] »

(1) ينظر، محمد كعوان، المرجع السّابق، ص ص 40،42.

(2) عبد العليم محمد إسماعيل علي، ظاهرة الغموض في الشّعر العربي الحديث، ص 210.

الغموض ظاهرة مميّزة في الشّعر المعاصر يمنح القارئ فرصة الغوص في الخيال لاكتشاف المعنى الخفيّ ليصل إلى الحقيقة الكامنة وراء الصّورة الرّمزيّة.

ثالثا: مستويات الرّمز

تختلف مستويات الرّموز باختلاف أشكال بناء القصيدة فقد يبني الشّاعر قصيدته على رمز واحد يشكّل محاورها كلّها متضمنا الأبعاد النّفسية ورؤيته الشّعرية وقد يكون عبارة عن جداول صغيرة ومتفرعة توحي ببعد واحد وتتآزر في تكوينه وسائل بناء القصيدة من ألفاظ وصور وإيقاعات وبذلك ينقسم الرّمز إلى مستويين رئيسيين الرّمز الجزئي (البسيط) والرّمز الكلي (المركب):

أ/الرّمز الجزئي:« وهو أسلوب فنّي تكتسب فيه الكلمة المفردة أو الصّورة الجزئيّة قيمة رمزيّة من خلالها تتفاعل مع ما ترمز إليه، فيؤدّي ذلك إلى إيحائها، واستثارتها لكثير من المعاني الدّفينة وتشع هذه الصّـور وتلك الكلمـات لارتباطها بأحداث تاريـخية، أو تجـارب عاطفيّة، أو مواقف اجتماعيّة أو ظواهر طبيعيّة، أو أماكن ذات مدلول شعوري خاص، أو إشارات أسطوريّة معيّنة وتراثيّة عامّة.

ب/الرّمز الكلّي: وهو معنى محوري شفّاف، مجسّد في إحدى الظّواهر الماديّة، تتمركز على أرضه جلّ الصّور الجزئيّة الّتي تتوزع على العمل الشّعري، وتشدّه نحو هدف جمالي منظور ويربطها به ينبوع التّجربة الشّعوريّة [1] »

يساهم الرّمز الجزئي في ترابط العمل الفنّي في القصيدة وإن تناثر فيها فهو يجعل المتلقي يتفاعل معه من خلال الكلمات والصّور الجزئيّة الّتي لها إشعاعات تاريخيّة أو عاطفيّة...وغيرها متجاوزا

(1) عدنان حسين قاسم، التّصوير الشّعري رؤية نقديّة لبلاغتنا العربيّة، الدّار العربيّة للنّشر والتّوزيع، القاهرة 2000، ص ص190، 192.

بذلك حدود الدّلالة الوضعيّة، أمّا الرّمز الكلّي فهو بناء ثري تتآزر فيه الصّور النّامية بالإيحاءات الّتي تحمل الفكرة أو المعنى العام وهو محور كل الصّور والّذي ينبع من التّجربة الشّعوريّة.

رابعا: أبعاد الرّمز في الشّعر العربي المعاصر

يوظّف الشّاعر الرّموز الّتي تحمل دلالات معيّنة، فيكسبها طاقة جديدة، ويبعث فيها الحياة من خلال تجربته الشّعريّة، حيث يتّخذ من الرّمز أداة وواجهة للتّعبير عن وجهة نظره، ومشاعره تجاه قضيّة معّينة، وللرّمز أبعاد متعدّدة منها:

أ/ الرّمز الأدبي:

وجد الشّاعر المعاصر في تراثه الأدبيّ ما يثري تجربته الشّعرية فمنحها الأصالة والمعاصرة فأغناها بالدّلالات الإيحائيّة الّتي تربطه بالماضي مستغلا إيّاها استغلالا فنّيا ورمزيّا بم يواكب حاضره.

عرّف محمّد فتوح أحمد الرّمز الأدبي« تركيب لفظي يستلزم مستويين من الصّورة الحسّية الّتي تأخذ قالبا للرّمز و مستوى الحالات المعنويّة الّتي نرمز إليها بهذه الصّورة الحسّية [1]»

من خلال هذا التّعريف يتّضح لنا وجود علاقة بين الرّمز – الصّورة الحسّية – والمرموز أي الحالة الشّعوريّة الذّاتية– فقيمة الرّمز تكمن في الإيحاء للشّيء المراد الكشف عنه وليس بالإشارة له.

لقد وظّف الشّاعر المعاصر الكلمات التّراثية ليضفي الجو التّاريخي لقصيدته حيث اعتمد على الكلمات والصّور الجزئية في بناء القصيدة. «ومن الطّبيعي أن تكون شخصّيات الشّعراء من بين الشّخصيات الأدبيّة هي الألصق بنفوس الشّعراء ووجدانهم لأنها هي الّتي عانت التّجربة الشّعرية

(1) محمد فتوح أحمد، الرّمز والرّمزية في الشّعر المعاصر، ص204.

ومارست التّعبير عنها، وكانت هي ضمير عصرها وصوته ، الأمر الّذي أكسبها قدرة خاصّة على التّعبير عن تجربة الشّاعر في كلّ عصر[1] ».

لقد حمّل الشّعراء المعاصرون الشّخصيات التّراثية عناوين وقضايا سياسيّة، اجتماعيّة، فكريّة حضاريّة أو عاطفية لتكون قناعا للتّجربة الشّعرية المعاصرة ومن بين هذه الشّخصيات المتنبي وأبي العلاء المعري وامرئ القيس...وغيرهم من الشّعراء.

كما استخدم الشّاعر الحديث الأقوال المشهورة الّتي اقترنت بالشّخصيات الأدبيّة من خلال تحوير الجملة الشّعرية وبذلك برز الشّاعر الماضي في ثنايا الحاضر كوعاء رمزيّ لمواقف معاصرة [2].

خصائص الرّمز الأدبيّ:

حدّد محمّد فتوح أحمد خصائص للرّمز الأدبي وهي:

أ- البدء من الواقع ثم تجاوزه.

ب- التّكثيف.

ج- الرّمز سمة أسلوبيّة.

يستطيع الشّاعر المبدع أن يبتدع الرّمز أو يقتبسه من تراثه فيدخله في عالمه الشّعري ثمّ يبني عليه تفاصيل تجربته الشّعرية، ويجسّد رؤياه وقد وجد في مظاهر الحياة الواقعيّة وفي حياته النّفسيّة مجالا خصبا لاختيار رموزه، فاتّخذ مظاهر الطّبيعة الصّامتة وحوّلها إلى معاني حيّة فالرّمز لا يرسم الصّورة بكل أبعادها بل يركّز على قيمتها من وظيفتها الإيحائيّة. والرّمز ليس تحليلا للواقع بل هو تكثيف له بمعنى أنه صورة تبتدئ في مخيّلة الأديب فيعبّر عن رؤيته من خلاله حيث يقوم بجمع

(1) علي عشري زايد، استدعاء الشّخصيات التّراثية في الشّعر العربيّ المعاصر، دار الفكر العربيّ، ط1، القاهرة 1997، ص138.

(2) ينظر، عدنان حسين قاسم، التّصوير الشّعري رؤية نقديّة لبلاغتنا العربيّة، ص 204.

الأجزاء المرموزة أو حذف بعضها، أو بالإيماء لها بالصّورة المركّبة، وهذا التّكثيف يؤدي إلى الغموض وتعدّد مستويات التّأويل، وقيمة الرّمز أسلوبيّة لا تتحقّق باللّفظة المفردة أو الوحدات اللّغوية البسيطة لأنّ الرّمز يمتد على القصيدة كلّها فتصبح هذه الأخيرة رمزا كلّيا لم أراد الشّاعر الإيحاء به. [1]

ب/ الرّمز الأسطوري:

تميّزت دواوين الشّعراء المعاصرين بتوظيف الأسطورة لم فيها من اكتشاف لعوالم وحضارات وعقائد لشعوب عابرة في صورة رمزيّة تعكس الواقع والحاضر المعيش بعدما عجزت اللّغة العادية من تصويره.

« فقد عثر الشّعر العربيّ الحديث منذ بداياته في الأربعينيّات و الخمسينيّات من القرن العشرين على النّبع الفياض الذي تقدّمه الأساطير، فنهل منها ما أروى طاقاته التّعبيرية الجماليّة والوظيفيّة. لقد كان للانفتاح على الأدب الغربيّ بصفة عامة وتجربة " **ت. س إليوت** "بصفة خاصّة الدّور الأعظم في اكتشاف ثراء الأسطورة [2] ».

لقد تعدّدت تعريفات الأسطورة حيث يعرّفها رونيه ويليك و أوستن وارين في كتابه "**نظريّة الأدب**"

« هي من النّاحية التّاريخية تتبّع الطّقس الدّيني يقوم به رجل الدّين لدرء الخطر أو جلب الخير ... وبمعنى أشمل هي قصّة مجهولة المؤلف تتناول الأسلاف، والمصائر، و التّفسيرات الّتي يقدّمها المجتمع لصغاره حول نشأة العالم وسلوك البشر ، والصّورة التربويّة للطّبيعة و مصير الإنسان [3] »

---

(1) محمد فتوح أحمد، الرّمز والرّمزيّة في الشّعر المعاصر، ص ص 139،140(بتصرف).

(2) عبد العليم محمّد إسماعيل علي، ظاهرة الغموض في الشّعر العربي الحديث، ص 216.

(3) رونيه ويليك وأوستن وارن، نظرية الأدب، تعريب عادل سلامة، دار المريخ، السعودية، 1992 ص 260.

نستنتج من خلال هذا التّعريف أن مفهوم الأسطورة في التّاريخ القديم كان مرتبطا بالطّقوس الدّينية أي الأفعال الّتي يقوم بها رجل الدين لحفظ المجتمع من المخاطر وجلب الخير، ثم أصبحت قصّة مجهولة المؤلف تتناول حكايات الأسلاف وتعّلل وتفسّر الظّواهر الكونيّة وعلاقتها بالإنسان في محاولة لفهم الحياة.

ويقصد بالرّمز الأسطوري« اتّخاذ الأسطورة قالبا رمزيّا يمكن فيه ردّ الشّخصيات والأحداث والمواقف الوهميّة إلى شخصيّات وأحداث ومواقف عصريّة، وبذلك تكون وظيفة الأسطورة تفسيريّة استعاريّة، أو إهمال شخصيّاتها وأحداثها و الاكتفاء بدلالة الموقف الأساسيّ فيها بغية الإيحاء بموقف معاصر يماثله، وبذلك تكون الأسطورة رمزيّة بنائيّة، تمتزج بجسم القصيدة وتصبح إحدى لبناتها العضويّة [1]».

استنادا إلى هذا فإن استخدام الشّاعر للأسطورة برموزها وشخصيّاتها وأحداثها وربطها بالمواقف المعاصرة وإنّما هو استعارة لها غير أنّ البناء الفنّي يعود إلى قدرة الشّاعر بالإشارة الرّمزيّة للأسطورة وربط العلاقة بين الرّمز والسّياق الشّعري، والتجربة الشّعرية هي الّتي تستدعي أن يكون الماضي في حجر الحاضر.

وجد الشّاعر المعاصر في الأسطورة مرآة تعكس تجاربهم الشعورية فقد أصبحت من أبرز الظّواهر الفنّية الّتي تلفت النّظر في تجربة الشّعر الجديدة، ومن أبرز هذه الرّموز الأسطورية: **السّندباد وسيزيف وتمّوز وعشتروت وأيّوب وهابيل وقابيل وإبيناس والخضر وعنتر وعبلة وشهريار والتّتار** وغيرها من الشّخوص الإغريقيّة وغير الإغريقيّة [2]

(1) محمّد فتوح أحمد، الرّمز والرّمزيّة في الشّعر المعاصر، ص290.

(2) ينظر، عز الدّين إسماعيل، الشّعر العربيّ المعاصر قضاياه وظواهره الفنّية والمعنوية، ص 202.

من أوائل الّذين استخدموا الأسطورة: بدر شاكر السيّاب، صلاح عبد الصّبور، عبد الوهاب البيّاتي أدونيس، أحمد عبد المعطي حجازي وغيرهم. [1]

« إنّ وظيفة الأسطورة ليست تفسير الرّؤيا الشّعرية تفسيرا مجازيا بسيطا حتّى تكون مجرد تشبيه حذف أحد طرفيه، بل وظيفتها بنائيّة ...تعمل على توحيد العصور و الثّقافات ومزجها بعصرنا وأجوائه وثقافته، ثم هي من جهة أخرى تؤدّي وظيفتها العضويّة في القصيدة باعتبارها صورة شعريّة فإذا قرأناها فنحصل على خبرتين مزدوجتين في آن واحد، وتلك غاية لا تتحقّق إلاّ إذا استشفّ الشّاعر روح الأسطورة ولم يقف عند دلالتها الجزئيّة حيث يكتفي بالتّلميح أو تلخيصها كما قد يعيد صياغتها من جديد...وقد تؤدّي غرضا ثالثا وهو تشخيص التّجربة الشّعرية باستقطاب الأسطورة ونفي جزيئاتها و تفصيلاتها الثّانوية مع الإبقاء على الجانب الرّئيسي فيها أو الغاية الكامنة وراءها بوصفها أهمّ ما يعني الشّاعر من الأسطورة بل قد يتخطّى الشّاعر الأسطورة إلى التّفكير فيها دون ذكر ما يشير إليها صراحة حيث تصبح صدى تنبض به القصيدة دون أن تفصح أو تبين [2] »

يمكن القول أنّ وظيفة الأسطورة ليست البناء اللّغوي الّذي يقوم على التعليل ورسم الحدود أي أشكال البيان بالمفهوم القديم –المجاز وأنواعه– وإنّما وظيفتها دلاليّة إيحائيّة لتتعدى اللّغة نفسها والمستوى الأسطوري هو خطاب الرّؤيا، والشّاعر المبدع يحوّر الأسطورة بما يتّفق مع تجربته الشّعرية المعاصرة وهو بذلك يمزج ويوحّد عصره بالعصور والثّقافات الغابرة هذا من جهة، ومن جهة أخرى الأسطورة باعتبارها صورة شعريّة تقدّم مغزى رمزيّ يربط بين واقعة شعوريّة قديمة وواقعة شعوريّة خاصّة بالشّاعر فنحصل على تجربتين فيأخذ التّعبير عندئذ طابعا رمزيّا ومن جهة ثالثة فإنّها تؤدّي

(1) عبد العليم محمّد إسماعيل علي، ظاهرة الغموض في الشّعر العربيّ الحديث، ص 215.

(2) محمّد فتوح أحمد، الرّمز والرّمزيّة في الشّعر المعاصر، ص ص299، 302.

إلى تشخيص التّجربة الشّعرية من خلال التّركيز على الجوانب المهمّة فقط دون الجزئيّات أو أخذ الفكرة العامّة للأسطورة دون التصريح بها.

ج/ الّرمز الصّوفي:

يعتبر التّراث الصّوفي واحدا من المصادر التّراثية الّتي لجأ إليها الشّاعر المعاصر فاستمدّ من شخصياتها بعضا من جوانبها الفكريّة والرّوحية ومواقفها السّياسيّة والاجتماعيّة، ولعل ما يربط الشّاعر المعاصر بالتّراث الصّوفي هو الإحساس بتجاوز الواقع والاتّحاد والحلول في مظاهر الوجود كتلك المتجليّة في صور الطّبيعة وأشكالها المتنوّعة وما ترسله من لغة مفعمة بالرّموز.

شرح عبد العليم محمّد إسماعيل مفهوم الصّوفيّة عند معروف الكرخي قائلا « هي الأخذ بالحقائق واليأس ممّا في أيدي الخلائق والأخذ بالحقائق يعني تجاوز ما هو عرفيّ وصولا إلى الجوهر وهذا البحث عن الجوهر يتطلّب لغة عالية التّجريد والتّكثيف .ويضيف أنّ اللّغة الصّوفيّة لغة شفّافة تسعى إلى التّعبير عن قضايا غير محسوسة وهي تتّصل بالأبعاد الرّوحانية الّتي يكابدها المتصوّف من أجل الوصول إلى مراقي متقدّمة من التبصر والكشف، والإضاءة[1]»

يقصد بذلك أنّ اللّغة الصّوفية لغة تمتاز بالإيحائية وعمق الرّؤيا فهي تترجم الحالة الدّاخلية الّتي يعانيها المتصوّف بغية الوصول إلى درجة متقدّمة من التّبصر أي رؤية الأشياء الموجودة في صورة مختلفة عن ظاهرها وكشفها فهي لغة القلب والرّوح معا.

« واللّغة الصّوفيّة الّتي توجّه نحوها شعراء الحداثة هي لغة رمزيّة تجريديّة تسعى إلى استيعاب معاناة الشّاعر الوجدانيّة... وتتحوّل من اللّغة التقريريّة إلى لغة كشف و تبصّر وإضاءة لموضوعها... فيصعب التّفريق ما بين اللّغة الّتي تعبّر عن إشراقات المتصوّفة واللّغة التي تعبّر عن إشراقات الشّعراء

(1) عبد العليم محمّد إسماعيل علي، ظاهرة الغموض في الشّعر العربيّ الحديث، ص 218.

وذلك للمشابهة بين التّجربتين[1] » إنّ الرّموز الصّوفيّة لم فيها من إشعاعات إيحائية بجو يشبه ما يعانيه المتصوّف واستخدامه للمصطلحات الصّوفيّة لا يعني مدلولها الصّوفيّ فحسب بل تشير إلى اجتهاد الشّاعر في البحث عن المثال والحقيقة المطلقة، حيث يشترك في طلبها الصّوفي والشّاعر كل حسب طريقته [2]

يستخدم الشّعراء اللّغة الصّوفيّة وهي لغة مختلفة عن غيرها تتّسم بالرّمزيّة الغامضة والإيحاء يصعب على المتلقّي فهمها لأنّها تعبّر عن التّجربة الصّوفيّة، الّتي تعتمد على اللاّوعي والخيال والإلهام لتعويض الواقع والسّمو بعالم أفضل، وقد وجد الرّمزيّون في الرّمز الصّوفيّ مجالا واسعا للتّعبير عن أحاسيسهم لتشابه تجاربهم، والرّمز هو الوحيد المعبّر عن هذه التجارب.

وتتشابه التّجربتان الصّوفية والشّعرية في جوانب متعدّدة، ولعلّ التّشابه الأكثر حساسيّة كما يرى **صلاح عبد الصّبور** هو "ما تسعى إليه كل من التّجربتين، فكلاهما محاولة للإمساك بالحقيقة والوصول إلى جوهر الأشياء". والتّجربتان تقومان كذلك على التّغيير المستمر والمعاناة والاضطراب. ونرى أنّ بعض أحوال الصّوفيّة كالمراقبة والمحبّة والخوف والرّجاء والشّوق والأنس والطّمأنينة والمشاهدة واليقين، هي أحوال الشّاعر في تجربته، ونجد أن التّجربتين تتّفقان في المنبع والغاية، " فمن حيث المنبع تلتقي التّجربتان في الرّؤيا، التي تدفع صاحبها إلى استبطان العالم ومن حيث الغاية فإنّهما تلتقيان في خلق عالم لا واقعي [3].

---

(1) عبد العليم محمّد إسماعيل علي، المرجع السابق، ص 220.

(2) ينظر، محمد فتوح أحمد، الرّمز والرّمزية في الشّعر المعاصر، ص322.

(3) عبد الله عبد الرحمن الغويل، التّوظيف الصّوفي في الشعر العربيّ الحديث، المجلّة العلميّة لكليّة التّربيّة، العدد الرّابع، ص 83–84، نقلا عن صلاح عبد الصّبور، تجربتي الشّعرية، نقلا عن شعر عبد الوهاب البيّاتي سامح الرواشدة، (رسالة ماجستير) جامعة اليرموك، الأردن ،1988، ص114 .

يمكن القول أنّ التجربتان الشّعريّة والصّوفيّة مترابطتان من حيث كلّ منهما تبحث عن الصّفاء العقلي والقلبي للوصول إلى المعرفة، والمشاعر الّتي يحسّ بها الصّوفي هي نفسها لدى الشّاعر تنبع من أعماق النّفس، وكلاهما يسموان إلى خلق عالم مثالي.

«هذا وقد توجّه شعراء الحداثة إلى توظيف مستويات متعدّدة من أدبيات الصّوفيّة، مثل الشّخصيات الأحداث، المواقف، الأفكار، الرّؤى، و الحالات...الخ. وهم في ذلك تقمصوا لغة الصّوفيّة حتى كأنهم أصبحوا من منسوبيها [1]»

فالشّاعر يتّخذ من الشّخصيّات الصّوفية أو سماتها أو مشاهد من الأحداث الّتي عاشتها أو ينقل بعضا من أفكارها قناعا للتعبير عن تجربته الخاصة وأبعاد رؤيته المعاصرة كاستعارة البيّاتي لشخصية الحلاّج، أدونيس لشخصية الغزالي، وعلى هذا النّحو يستغلّ الشّاعر تراثه الصّوفي في بناء رموزه ليثري تجربته الشّعرية لأنّ اللّغة العادية أصبحت عاجزة عن ذلك.

د/ الرّمز التّاريخي:

الأحداث والشّخصيّات التّاريخيّة من بين الرّموز الّتي يستحضرها الشّاعر المعاصر لمزج تجربته الشّعورية بالمعاني المرتبطة بها، حيث يدخلها في سياقه الشّعري محمّلة بالدّلالات التّاريخية الموافقة لموقفه الشّعري فيضفي على قصيدته طابعا فنّيا وجماليا يمتدّ في الماضي ليصله بالحاضر.

يقصد بالرّمز التّاريخي « تلك الأسماء و الأماكن والإشارات التّاريخية الّتي تدخل السّياق الشّعري في النّص محمّلة بدلالات تاريخيّة معيّنة قد يتدخّل الشّاعر لتحويرها أو لتعديلها، وقد يبقي على هذه الدّلالات كما هي [2]»

(1) عبد العليم محمّد إسماعيل علي، ظاهرة الغموض في الشّعر العربي الحديث، ص 220.

(2) عبد الله راجع، القصيدة المغربيّة المعاصرة بنية الشّهادة والاستشهاد،دار المناهل، ط2، الرّباط،2013ص315.

في هذا الصّدد يختار الشّاعر الرّمز التّاريخي ليضفي البعد الحضاري بم يتوافق مع طبيعة أفكاره ومشاعره والقضيّة المعاصرة الّتي يريد نقلها للمتلقي وهو يغيّر فيه بما يتّفق وأغراضه النّفسيّة والجماليّة فيحمّله من المعاني الخاصّة بتجربتّه الشّعريّة.

ينتقي الشّاعر الرّموز التّاريخية من تراث أمّته ومن تاريخها الحافل بالبطولات أو من الميثولوجيا العالميّة فيستعيرها من سياقها في الماضي وهذا دليل على أنّ الشّاعر المعاصر أكثر اطّلاعا على التّراث العربي خاصّة والإنسانيّ بشكل عام ، ويدخلها في شعره تصريحا أو تلميحا لفظا أو معنى ويحمّلها في ذلك السّياق دلالات جديدة، فلكلّ شاعر طريقته الخاصّة في توظيف الرّمز التاّريخي، منهم من يعمد إلى إظهاره حرفيا أو التّلميح إليه فقط فتكون بذلك وظيفة الشّخصيات والأحداث تفسيريّة استعاريّة، أو يقوم بتعديله وتحويره لفظا أو معنى فيتحكم بدلالته ويعي أبعاده بغية الإيحاء بالمواقف المعاصرة، وهو بذلك يثري توظيف التّراث في التّجربة الحديثة بحسب طاقة الشّاعر التّعبيريّة وقدرته البيانيّة على صهر رموزه ضمن سياق التّجربة الكلّية لأمّته[1].

على غرار ما سبق ذكره، حدّد عبد الله راجع القوانين الثّلاثة الّتي يخضع لها الرّمز التّاريخي في المتن الشّعري المعاصر بالمغرب، والّتي أشار إليها محمد بنيس في كتابه **ظاهرة الشّعر المعاصر في المغرب** وهي:

أ/ **قوانين الإجترار**: أن يوظّف الشّاعر الرّمز التّاريخي بدلالته الأصليّة حتّى والسّياق يرفض هذه الدّلالة رفضا قاطعا.

(1) ينظر، عثمان حشلاف، الرّمز و الدّلالة في شعر المغرب العربيّ المعاصر(فترة الاستقلال) ، منشورات التبيين الجاحظية ، الجزائر ، 2000 ، ص 65.

ب/ الامتصاص: استخدام الرّمز بتعديل دلالته أو تحويرها، بحيث يتحكّم الشّاعر في دلالته وأبعاده مع مراعاة الجوانب الّتي يجب أن تصبّ في هذه الدّلالات.

ج/ الحوار: يتمثّل في توظيف الرّمز عن طريق محاورته وفي هذا الأسلوب يكون الشّاعر أكثر تحررا بحيث يدير الحوار في الاتّجاه الّذي يريده ويحافظ في نفس الوقت على الدّلالة الرّمزية التّاريخيّة [1]

من خلال ما سبق، يمكن القول إن هذه القوانين الثّلاثة تمثل مراحل تطوّر توظيف الرّمز التّاريخي في الشّعر المعاصر والحكم على نجاح أو قصور الشّاعر في ذلك إنما يعود في قدرته على استدعاء الشّخصيات التّاريخية المناسبة وتوظيفها وفق المواقف المعاصرة.

صنّف علي عشري زايد الشّخصيات التّاريخية الّتي استخدمها الشّعراء المعاصرون حسب طبيعة الظّروف الّتي كانت تمرّ بها الأمّة العربيّة و بحسب اهتمام الشّعراء بها إلى ثلاثة أصناف:

أ/ أبطال الثّورات والدّعوات النّبيلة والّتي كان مصيرها الهزيمة والشّهداء: ومن أمثلتهم الحسين عليه السّلام، عبد الله بن الزّبير وأبي ذر الغفّار ومن الشّهداء حمزة عبد المطّلب.

ب/ شخصيّات الحكّام والأمراء والقادة المستبدّين: منهم الحجّاج بن يوسف، معاوية بن أبي سفيان وشمر بن ذي الجوشن قاتل الحسين.

ج/الخلفاء والأمراء والقادة الّذين يمثّلون الجانب المشرق في التّاريخ العربيّ: وقد استخدمت هذه الشّخصيات لتوليد المفارقة بين الماضي والحاضر منهم خالد بن الوليد، طارق بن زياد صلاح الدّين الأيوبي ...وغيرهم.

« فالأحداث و الشّخصيات التّاريخيّة ليست مجرّد ظواهر كونيّة عابرة تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي بل إنّ لها إلى جانب ذلك دلالتها الشّمولية الباقيّة و القابلة للتّجديد ، على امتداد التّاريخ في صيغ

(1) ينظر، عبد الله راجع، القصيدة المغربيّة المعاصرة بنية الشّهادة والاستشهاد، ص 316.

وأشكال أخرى، فدلالة البطولة في قائد معيّن، أو دلالة النّصر في كسب معركة معيّنة تظلّ بعد انتهاء الوجود الواقعي لذلك القائد أو تلك المعركة باقية وصالحة لتحمل تأويلات وتفسيرات جديدة [1]»

فالشّاعر يلجأ إلى توظيف الأحداث والشّخصيات التّاريخية كرموز لتحقيق سيرورتها التّاريخيّة واستمراريتها وفق ما يقتضيه الواقع والعصر ورؤيته الشّعورية من خلال إعادة صياغة التّراث التّاريخي وتجديده وفق القوانين التي يخضع لها الرّمز التّاريخي، فيصبح بذلك أكثر إنسانيّة ومغزاه يختلف من سياق لآخر.

هـ/ الرّمز الدّيني:

وجد الشّعراء المحدثون في التّراث الدّيني من الثّراء والتّنوع ما يغني عملهم الإبداعي فكان مصدرا سخيّا في إلهامهم الشّعري حيث كانت الأديان السّماوية منبع رموزهم التّراثية فاستمدّوا من الشّخصيّات الدّينيّة مواضيعهم الّتي عبّروا من خلالها عن تجاربهم الخاصّة بشتّى أبعادها الفكريّة والسّياسية والاجتماعيّة والنّفسيّة.

« لقد شاع في العصر الحديث توظيف الشّخصيات الدّينية بأبعادها المختلفة لما تحمله من وسيلة إيحاء يلتمسها الشّاعر الحديث ليعبّر عن مضمون تجربته الشّعرية حيث تلعب الرّموز الدّينية والتّاريخيّة دورا بارزا في تشكيل بنية القصيدة الحديثة حيث تشحن النّص الشّعري بالمعانـي والدّلالات الّتي قلّما تجدها في مادّة أخرى[2]»، فمن الرّموز الدّينيّة الّتي تعامل معها الشّعراء المعاصرون: شخصيّات الأنبياء والرّسل، الشّخصيّات الدّينيّة الصّالحة –المقدّسة– (أهل الكهف والبراق) الشّخصيّات الشّرّيرة – المنبوذة–(يهوده، أبو لهب، شمشون الجبار..).

(1) علي عشري زايد، استدعاء الشّخصيّات التّراثية في الشّعر العربيّ المعاصر، ص ص 120،121.

(2) تيسير محمّد أحمد الزيادات، التّراث في شعر بدر شاكر السّيّاب، جامعة شرناق، ط1، تركيا، 2016 ص24.

من أكثر شخصيّات الرّسل شيوعا عند الشّعراء المعاصرين شخصيّة الرّسول محمد عليه الصّلاة والسّلام لم تحمله من دلالات كثيرة كازدهار الماضي العربيّ المتألّق، وقد كان رمزا للإنسان العربيّ في انتصاراته أو في عذابه وكذلك ملامح من شخصيّة المسيح عليه السّلام كالصّلب والفداء والحياة من خلال الموت والنّبي أيّوب عليه السّلام رمز للصّبر والبلاء والإيمان، آدم ويوسف ويونس عليهم السّلام وغيرهم من الرّسل والأنبياء [1]

« أما السّور القرآنية فقد لجأ الشّعراء إلى توظيفها في أشعارهم باعتبار أنّ النّص القرآني هو النّص الوحيد الذي يحمل من الأبعاد اللاّمحدودة للحياة والإنسان [2]»

من خلال ما سبق نجد أن الشّعراء المعاصرون وظّفوا مختلف أنواع الرّموز الدّينية بم يتلاءم مع دلالاتهم المعاصرة فأسقطوا كل مشاعرهم وآلامهم للتّعبير عن تجاربهم الخاصّة وهذا يدل على مدى غنى وتنوّع المصدر الدّيني.

و/ الرّمز التّراثي الشّعبي:

تجاوز الشّاعر المعاصر فكرة أنّ ما يميّز القصيدة المعاصرة ليس خروجها عن الأوزان وطريقة الكتابة والبناء فحسب بل ما يميّزها هو قاموسها الشّعري التّراثي بكل أنواعه، لا سيّم منه التّراث الشّعبيّ بمختلف أشكاله الّذي تشترك فيه جميع الطّبقات الشّعبية فهو المعبّر عن واقع حياتهم ووجدانهم وهمومهم، وقد اهتمّ الشّعراء به لم فيه من خصائص ومميزات تثري العمل الشّعري الّذي يربط بين التّجارب الماضية والمعاصرة.

(1) ينظر، علي عشري زايد، استدعاء الشّخصيات التّراثية في الشّعر العربي المعاصر، ص ص 76، 90.

(2) نسيمة بوصلاح، تجلّي الرّمز في الشّعر الجزائري المعاصر، دار هومه، ط1، الجزائر، 2003 ، ص 121.

يرى إحسان عبّاس أن التّراث الشّعبي يمكن يؤدي دور الرّمز اعتمادا على الطّريقة الّتي تمّ بها –في الواقع–استخدامه في الشعر الحديث، وتكمن الجاذبية فيه أنه يمثّل جسرا ممتدا بين الشّاعر والنّاس فهو بذلك يؤدي دور المسرحيّة إلى حد ما في إيقاظ الشّعور القومي وإبقائه حيّا، حيث يتّسع صدر الشّعر للفظة الدّارجة، والمثل الشّعبي، والعادات الشّعبيّة والأغاني، ممّ يكفل التجاوب الأوسع مع ذلك الشّعر، بل يقدّم أيضا شهادة على الاعتزاز بالموروث المشترك، ويكشف عن خوف دخيل من ضياع رابطة تعدّ مقدّسة [1]

يتّضح ممّ سبق أن حضور رمز التّراث الشّعبي والاستلهام منه في بناء القصيدة المعاصرة دليل على أهمّيته وقيمته الفنّية الجماليّة والنّفسية والاجتماعيّة والثّقافيّة فهو يملك من الطّاقات الإيحائية واللّغوية المعبّرة عن صدق الوجدان فقد وجد فيه الشّاعر المعاصر الملاذ للتّعبير عن همومه وآلام جماعته والواقع وهذا ما يجعل القارئ يتفاعل معه شعوريا، كما أن استخدامه في الشّعر إثبات على التّمسك بالموروث الشّعبي والاعتزاز به في وجه الثّقافات الأخرى وضمان له من الاندثار.

صنّف علي عشري زايد ثلاثة مصادر من التّراث الشّعبي الّتي استقى منها الشّاعر المعاصر رموزه منها لغناء شخصيّاتها بالطاقات الإيحائيّة والحضاريّة والفكريّة وهي:

أ/ ألف ليلة وليلة ومن شخصياتها شهرزاد، شهريار والسّندباد البحري.

ب/ السّير الشّعبيّة كسيرة عنترة وسيف بن ذي يزن والزّير سالم وذات الهمّة وغيرها من السّير.

ج/ كتاب كليلة ودمنة. [2]

(1) ينظر، إحسان عبّاس، اتّجاهات الشّعر العربيّ المعاصر، عالم المعرفة، 1998، ص 118.

(2) ينظر، علي عشري زايد، استدعاء الشّخصيات التّراثية في الشّعر العربيّ المعاصر، ص 152.

لعلّ ما يتبادر في الأذهان كيف وظّف الشّاعر المعاصر موروثه الشّعبي؟ لقد أخذت علاقة الشّاعر العربي بتراثه الشّعبي صيغتين أساسيتين الأولى "تسجيل الموروث " بكل عناصره ومقوّماته دون التّعبير عن الرّؤيا المعاصرة والثّانية "توظيف الموروث" الّتي جاءت مع الحركة التّجديدية فأصبحت العلاقة بينهما علاقة تفاعل من الجانبين، ومن الشّعراء الّذين أدركوا طبيعة هذه الصّيغة " خليل حاوي، صلاح عبد الصّبور، أدونيس، وعبد الوهّاب البيّاتي وفي هذا يقول [1] « إحياء التّراث من خلال الكتب وحدها لا يمكن أن يكون هو العمليّة الوحيدة، إذ أن عمليّة الإحياء تتطلّب استلهام التّاريخ ونفث روح الحياة في شخصيّاته لحملها على تخطّي زمنها الّذي عاشت فيه لتكون حضورا عظيما في حياتنا ومستقبلنا ».

وظّف الشّعراء الحداثيون التّراث الشّعبيّ بجعله محور الرّؤية الشّعرية للتّعبير عن أبعادهم ورؤاهم المعاصرة فكان توظيفهم له رمزيّا إيحائيّا وفنّيا إبداعيّا بربط الماضي والحاضر في إطار تجربة كلّية تتوحد بين الذاّت والموضوع.

ي/ الرّمـز الطّبيـعي:

يعدّ الرّمز الطّبيعي طريقا آخر اتّخذه الشعراء للتّعبير عن تجربتهم الشّعورية من خلال مظاهر الطّبيعة، فقد حوّل صفتها الصّامتة والجامدة إلى حياة زاخرة بالمعاني والإيحاءات عن طريق تشخيصها وتجريدها من مادّياتها وبعث الحياة فيها من خلال ربطها بالتّجربة الشّعورية الّتي يعيشها الشّاعر والّتي تعطي مغزى للقصيدة عامّة.

(1) ينظر، علي عشري زايد، الرّحلة الثّامنة للسّندباد (دراسة فنّية عن شخصيّة السّندباد في شعرنا المعاصر) دار ثابت للنّشر والتّوزيع، ط 1، القاهرة، 1984، ص ص 15، 20.

«احتفى الشّعر العربيّ منذ عصره الأوّل بالطّبيعة، فتغنّى بها الشّعراء ووصفوا مظاهرها المتنوّعة...في لغة شعريّة تشبثت بالمحسوس الّذي يلائم التّركيب النّفسي والإدراكي والعاطفي القديم[1] » بينما في الشّعر الحديث – وفي ظلّ نظريّة العلاقات لبودلير – «تتحوّل مظاهر الطّبيعة الصّامتة إلى رموز ذات معطيات حيّة [2] » فقد اعتمد الشّاعر المعاصر في بعض أشكاله الرّمزية على الطّبيعة معتمدا على خاصّيتي التّجسيد والتّشخيص، والرّمز الطّبيعي ينطلق من الواقع ليتجاوزه فهو لا يرسمه بل يردّه إلى الذّات لتنشأ عنه علاقات جديدة مرتبطة برؤيا الشّاعر الذّاتية.[3]

وعليه فإنّ كلّ ما تجاوبت معه بصيرة الشّاعر من عناصر الواقع صالح لأن يكون رمزا شريطة أن تنصهر الذّات بالموضوع في ضرب من الرّؤيا أو الكشف، وأن تسقط عليه من مشاعرها وأحاسيسها وتخلطه بها بحيث، تصبح الذّات موضوعيّة ويصبح الموضوع ذاتيّا. [4]

الطّبيعة مصدر إلهام الشّاعر العربيّ منذ العصر الجاهلي، فقد كانت مادّة حيّة وجامدة جاهزة استغلّها حسب حالته النّفسيّة فنقلها كما هي معتمدا على الوصف والتّشبيه دون تجريدها من معطياتها الحسّية بينما استخدم الشّاعر الحداثي عناصر الطّبيعة وحوّلها إلى إشعاعات إيحائية مفتوحة على فضاءات واسعة دفعت المتلقّي إلى تحليلها وتأويله إضافة إلى الأبعاد النفسية والسّياق ليصل إلى دلالاتها وأبعادها. فالشّاعر ينظر إلى الطّبيعة على أنّها امتداد له تنصهر فيها ذاته فهي تجسّد له الواقع حيث تمتزج فيه الذات بالموضوع.

---

(1) عاطف جودة نصر، الرّمز الشّعري عند الصّوفية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت 1978 ص287.

(2) محمّد فتوح أحمد، الرّمز والرّمزية في الشّعر المعاصر، ص 114.

(3) ينظر، المرجع نفسه، ص ص 144، 142.

(4) المرجع نفسه، ص 311.

خامسا: بناء الصّورة الرّمزيّة:

اعتمد الشّعراء الرّمزيّون على طرق مختلفة في بناء الصّورة الرّمزيّة الّتي تصوّر مشاعرهم بعد أن عجزت اللّغة العادية عن نقلها إلى المتلقّي والتّأثير فيه وهي:

1-تراسل الحواس: تبنّى الشّعراء العرب نظريّة العلاقات أو تراسل الحواس لبودلير حيث يمكن للحواس أن تتراسل، « فالانفعالات الّتي تعكسها قد تتشابه من حيث وقعها النّفسيّ، فقد يترك الصّوت أثرا شبيها بذلك الّذي يتركه اللّون أو تخلّفه الرّائحة ومن ثمّ يصبح طبيعياّ أن تتبادل المحسوسات فتوصف معطيات حاسّة بأوصاف حاسّة أخرى [1]» وعلى هذا تتبادل مدركات كل حاسّة ما تختصّ به الأخرى كالشّم والبصر، السّمع والبصر فينزاح الحاجز المادي للتّعبير عن المشاعر المعقّدة، وقد تتقارب مدركات الحاسّة الواحد فتجمع بين متناقضين بمعنى أن يكونا في مجال حاسّة واحدة لكن متنافران كعبارة " نشيد السّكون " في قصيدة أديب مظهر [2] .

2-تشخيص المجرّدات وتجريد المحسوسات: نوع من العلاقات الّتي يبدعها الشّاعر ذات طابع رمزيّ« وهو تبادل مجالات الإدراك بين المعنويّات والماديّات في صور كلّية، لأن الصّور الجزئيّة لا تقوى على مثل ذلك العطاء الثّري [3]» بمعنى أن يلجأ الشّاعر إلى« تجسيد بعض المعاني والمشاعر وإلباسها ثوبا حسّيا أو يشخّصها في هيئات أوضاع إنسانيّة تضفي على الصّورة بعض الظّلال

(1) محمّد فتوح أحمد ، المرجع السابق، ص 251.

(2) ينظر، عدنان حسين قاسم، التّصوير الشّعري رؤية نقديّة لبلاغتنا العربيّة، ص 218.

(3) المرجع نفسه، ص 221.

وتمنحها حيويّة وحركة [1]» وعلى هذا تتحوّل الصّورة المجرّدة إلى صورة حسّية ويمنحها قدرة كبيرة على الإيحاء .

3-الاتّكاء على الإيحاءات التي تبثّها الكلمات ذات الدّلالة المعيّنة: ومثال ذلك الطّوفان الإعصار الطّاعون، الرّيح، أو الاستعانة بالشّخصيّات وبأسماء المواقع والأيام كيوم بدر.

4-الموقف الرّمزي: ويكون عن طريقين:

أ/ الجمل والعبارات الّتي اقترنت بمواقف تاريخيّة معيّنة أو أبيات شعريّة ذات شهرة كأبيات المتنبّي أو مقولة طارق بن زياد إبّان حملته على الأندلس.

ب/ الصّور الاستعارية والتّشبيهية حيث تتضافر لخلق موقف رمزي.

5-الإيحاء بالألوان: إنّ الارتباطات اللّونية تستحضر في القلب و العقل طاقة الأحاسيس الّتي اقترنت بالتّجربة الشّعورية، لكن تلك الارتباطات اتّخذت سمة فرديّة محضة، تتّصل بذكريات وأحداث ومواقف خاصّة، ولا تمثّل قاعدة موضوعية صالحة للتّطبيق في كل الحالات [2]»

استخدام الألوان في النّصوص الشّعرية مرتبط بالتّجربة الشّعوريّة الخاصّة بالشّاعر فهو يبتكرها لتلائم دلالات الذّكريات والمواقف الخاصّة وهي تتعدّى دلالتها الوضعيّة لتمتزج بالقصيدة وتتفاعل مع السّياق والحالة النّفسيّة والدّلالة الرّمزيّة لها لا تكون مناسبة في كلّ الحالات قد تختلف من شاعر لآخر كلّ حسب تجربته. وهكذا يمكن رؤية« أنّ في كلّ لون دوائر من المعاني تأخذ في الامتداد الرّأسي في شكل هرمي حيث يتحرّك المعنى متسعا نحو القاعدة باحثا عن المطابقة... وينظمّ إلى ذلك أمور أكثر تعقيدا مثل الوجدان الجماعي، الموروث الشّعبيّ، الأسطوري، التّطور الحضاري، ثمّ الاختلاف

(1) محمّد فتوح أحمد، الرّمز والرّمزية في الشّعر المعاصر، ص 254.

(2) عدنان حسين قاسم، التّصوير الشّعري رؤية نقديّة لبلاغتنا العربيّة، ص ص 223، 224.

حسب نفسيّة القائل و القارئ معا...ويساعد على فهم دلالة اللّون السّياق أيضا فلا يكون فهمه منفصلا عنه سواء في السّياق اللّغوي أو السّياق الاجتماعيّ [1]»

يمكن القول أنّ دراسة اللّون في النّص الأدبي بصفة عامة والشّعر خاصّة يتغيّر ويتّسع مجال تأويله مولدا بذلك صورا من الإيحاءات والدّلالات المفتوحة المتأثّرة بعدة عوامل نفسيّة، اجتماعيّة، ثقافيّة حضاريّة، سياقيّة وزمنيّة مكانيّة تخصّ الشّاعر والمتلقّي معا لإدراك العلاقة بين اللّفظ والرّمز والمعنى وما يثار من انفعال.

6-اقتران المتضادّات: أن يقرن الشّاعر في السّياق الرّمزي الّذي يبتدعه بين أشياء تبدو في ظاهرها من مجالين متناقضين، لا يجتمعان في التّعبيرات اللّغوية العاديّة مثل: القمر المظلم، النّار الباردة، جنّة البؤس، أو عواء الصّمت.

سادسا: طرق استخدام الرّمز:

وفّرت اللّغة الرّمزيّة مجالات خصبة للقراءات التّأويليّة، ويعد السّياق من بين العناصر المعتمد عليها في التّأويل لمعرفة الدّلالة الرّمزية إذ يتكوّن من دلالتين إحداها حقيقيّة ظاهرة وأخرى رمزيّة باطنة ولكشف هذه الدّلالات يستخدم إحدى الوسائل منها المراوحة، الاستشفاف، والإنابة.

أ/ المراوحة:« هو تناوب الدّلالتان الحقيقيّة وغير الحقيقيّة، فيتحدّث الشّاعر مرّة عن الدّلالة الحقيقيّة ثمّ يعود لينتقل منها إلى الدّلالة غير الحقيقيّة، ثمّ يتّحدان أو ينفصلان.

ب/ الاستشفاف: وهو أن يطرح الشّاعر بين أيدينا الدّلالة الواقعيّة، ومن خلال تلك الدّلالة نستشفّ المعنى الرّمزي، ويمكن أن نقف عندها دون تجاوز معانيها الّتي تكمن خلفها.

---

(1) يوسف حسن نوفل، الصّورة الشّعرية والرّمز اللّوني (دراسة تحليليّة إحصائيّة لشعر البارودي، نزار القباني وصلاح عبد الصّبور) دار المعارف، القاهرة، 1995، ص ص 27،28.

ج/الإنابة: وهو أن يضع الشّاعر كلمة تنوب مناب موقف فكريّ أو شعوريّ مكتمل، تستحضر في أذهان المتلقّين، وقد تكون عنصرا من عناصر الطّبيعة أو غير ذلك من الظّواهر ذات المدلولات الخصيبة [1]»

(1) عدنان حسين قاسم، التّصوير الشّعري رؤية نقديّة لبلاغتنا العربيّة، ص ص231، 233.

الفصل الثّاني:

شعريّة الرّمز وأبعاده في ديوان

"رماد هسبريس"

أولا/ البعد الأسطوري

1/ الرمزيّة الأسطوريّة للعنوان

من الوهلة الأولى شدّ انتباهي عنوان "**رماد هسبريس**" لما فيه من مرجعيّة رمزيّة أسطوريّة حيث تتجلى فيه:

أ/ **أسطورة الفنيق** : يسمى أيضا العنقاء هو طائر خرافي مذكور في الأساطير الشعبية للعديد من البلدان حول العالم الدالة على تجربة البعث بعد الموت بدءا بكلمة "**رماد**" التي تختزل معنى احتراق الفنيق وبعثه من جديد، وأسطورة العنقاء طائر ينبثق من نفسه في دورة من الموت والحياة لا تنتهي فحين يتمّ من حياته خمسمائة عام يبني لنفسه عشّا بين أزهار البلّـوط أو على قمة نخلة ويجمع فيه أزهار الطيّب، ثمّ يشيّد لنفسه من ذلك محرقة يضع نفسه فوقها ويلفظ أنفاسه بين أريجها، ومن جسده تنبثق عنقاء أخرى، يكون أوّل عمل لها حين تشّب وتقوى، أن تحمل جسد سلفها بعد لفّه بالعشّ المعطر، ثمّ تطير إلى معابد مدينة هليوبوليس بمصر ثمّ تشعل فيه النّار[1].

ب/حديقة "هسبريس" الأسطوريّة: الّتي تحيل إلى الحديقة الأسطوريّة الّتي تقع في شواطئ المغرب الأقصى على المحيط الأطلسي ويذكر في الأساطير اليونانيّة أنّ في هذه الحديقة تزوّجت **هيرا بزوس**، وتنمو فيها التفّاحات الذّهبية الّتي وهبتها إياها **جيا** يوم زفافها والّتي تحرسها **الهسبريدس** – بنات **أطلس** و**هسبيروس**–بمساعدة الأفعوان أو التّنين **لادون**[2]

---

(1) ينظر، عطيّة أبو خاطر، كمال غزال، أسطورة طائر الفنيق – كائنات أسطورية (موسوعة إلكترونية) https://www.paranormalarabia.com ، 2011.

(2) أمين سلامة، معجم الأعلام في الأساطير اليونانيّة والرّومانيّة، مؤسسة العروبة للطّباعة والنّشر والإعلان، ط2 السويس، 1988، ص ص330،331.

وكان الحصول على التفّاحات الذّهبيّة من أعمال **هرقل** الإثنى عشر. ولرمزيّة العنوان دلالات إيحائية كالفناء والانبعاث من جديد وهو يجسد الوضع المأساوي الّذي لحق مجد الأجداد المحترق لكن يبعثه الأمل من جديد من الرماد.

2/ تجلّي الأسطورة في ديوان " رماد هسبريس"

أ/ أسطورة التّفاح الذّهبيّ:

وظّف الشّاعر أسطورة التّفاح الذّهبي والّتي تمثّل أحد رموز الخلود المفقود والّذي يجري البحث عن استعادته ...وتعدّ العمل الحادي عشر من أعمال **هرقل** وهو انتزاع تفّاحات الذّهب من جنّة الهسبريس الّتي كانت محروسة من قبل التّنين والهسبريدس [1].

يقول الشّاعر في قصيدة **تحوّلات التّفاح الذّهبي:**

أثمرت من حدود المحيط إلى النّهر كل الحقول

فارتقت لغة، ولغات تزول

حينما أزهرت لم تكن لغة البيع والغبن قد بدأت
(من يد ليد تتنقل هذي الحقول: ترابا، هواء، وماء

وما بين لصّ قديم ولصّ جديد تحوّل تفّاحها الذّهبي، [2]

(1) ينظر، فيليب سيرنج، الرّموز في الفن – الأديان – الحياة، تر: عبد الهادي عبّاس، دار دمشق، ط1، سوريا 1992، ص320.

(2) محمّد الخمّار الكنوني، رماد هسبريس، دار توبقال للنّشر، ط1، المغرب ،1987، ص55.

فهل كان ذلكم وقدرا وقضاء،)

أبحرت بالحقول السّفين

إلى أين؟ ليس تجيب العيون

هي الشّجر المستباح لمن يعبرون

هي الثّمر المستحيل لمن يزرعون

وما كان حقا، وقد نزلت – في الموانئ أو في الموائد–

فوق رجال رأوها رأو راية الوطن المستحيل عليها، بكو..

إنّها إنّهم : Exporté du Marok [1]

استثمر الشّاعر مظاهر من الطّبيعة منها: أثمرت الحقول، أزهرت، ترابا، هواء، ماء لتصبّ كلّها في الرّمز الكامن في التّفاح الذّهبي حيث يصف في البداية الحقول الأسطوريّة "**هسبريس**" ذات التّفاح الذّهبي هذه الثّمرة المستحيلة الّتي تعب الفلّاح البسيط في غرسها وجنيها من أجل أن يقتات منها ويسدّ جوعه، ثمّ يصل هؤلاء اللّصوص العابرون للسّطو عليها وسرقتها فلم تعد الأرض خضراء ولا قمم الجبال بيضاء ولا الرّيح هبّت لقد قضوا على الأخضر واليابس في صمت قاتل وغياب لأيّ ردّ فعل من مالكيها وفي ظلّ هذه الأوضاع الّتي تعكس القهر والظّلم والفساد، والسّلب، والنّهب في المجتمع والوطن سواء من قبل المستعمر القديم أومن قبل اللّصوص الجدد، فتستنزف هذه الحقول لتّحمل في السّفن و الموائد فتصبح بذلك مستحيلة لمن يزرعها ومستباحة للغير. بهذه الأسطر يمزج الشّاعر أسطورة الشّجرة المحرّمة الّتي يسرق منها هرقل التّفاحات الذهبيّة ليقدّمها في الأخير هديّة

(1) محمّد الخمّار الكنوني، المصدر السّابق، ص56.

لأثينا وينسج منها أسطورة الإنسان المحكوم عليه بالشّقاء والحرمان وهو مالك ثمار هذه الأرض وخيراتها فلا يبق له منها سوى التحسّر على ما فرّط به نتيجة تخاذله وضعفه لعدم الدّفاع عنها.

ب/ أسطورة التّنين:

يقول الشّاعر في قصيدة "**التّنين المرمري**"

هسبريس تناديك باسمك: قم أيّها الجسد المرمري،

لقد دقّ كلّ غريب على بابها، فانتفخ بالدّماء

وحرّك جناحيك، اضرب على حافّة النّهر في سفن الغرباء

هسبريس غد في أفول

أشرعت بابها للّصوص، تموت تزول

يدخل الزّائفون

يخرج السّارقون

يصعد الخادعون

ينزل الكاذبون

قم، على حافّة النّهر عظمك جلدك لحمك مازال غضّا

فإنك حيّ فإنك حيّ ..

هسبريس وما حملت من رماد وماء وبرق وشيء

تناديك باسمك ،[1]

(1) محّمد الخمّار الكنوني، المصدر السّابق، ص58.

هسبريس تناديك باسمك في كلّ عام، تذبح أبناءها وتقول

من خلا الرماد رأيتك نارا، فنارك فيك فنارك فيك ..[1]

التنّين هو الحيوان الخرافي الذي كان له نصيبه الواسع في الأدب والفنّ، وكان له في كثير من البلدان المختلفة رمزيّة الحارس على الأغلب [2].

يبحث محمد الخمّار عن ملاذه النّفسي في الأسطورة للتّعبير عن الذاّت وما يكتنفها من مشاعر الحزن والألم، وفي هذه القصيدة صرخة الشّاعر واستغاثته بالتنّين الّذي يمثّل أبناء بلده لاستنهاض الهمم للدّفاع عن بلدهم ورفع الظّلم والعذاب الذي تعانيه البلاد جراء المستعمر الغاشم.

ج/ أسطورة أوديسيوس:

هو ملك إيثاكا، اسمه الرّوماني أوليس أو أوليكس، شارك في حرب طروادة وكان قائدا ماهرا لليونانيين في الحرب وكسب المعركة. وتعدّ رحلته أثناء العودة إلى موطنه إيثاكا موضوع الأوديسا وهي النّموذج الأكمل لرحلة المشّقة والعذاب والصّبر والتّحمل ونموذجا للبشريّة التّائهة عبر تقلبات الحياة [3] بعد فوزه في الحرب فقد صديقا عزيزا فأخذ يلعن الإلهة، فغضب منه إله البحر بوسايدن بأن يتوه في البحر عشر سنين، لاقى فيها أهوالا كثيرة[4] وفي رحلته وصل إلى جزيرة السّيرينات أين توجد "**عرائس البحر**" اللّواتي ينشدن أغاني ساحرة ومن يذهب إليهن يبقى بجوارهن مدى الحياة قام

---

(1) محمّد الخمّار الكنوني، المصدر السّابق، ص59.

(2) فيليب سيرنج، الرّموز في الفن، ص151.

(3) ينظر، ماكس شابيرو، رودا هندريكس، معجم الأساطير، تر: حنا عبود، دار علاء الدّين، ط3، سوريا، 2008 ص 190.

(4) ينظر، الميثولوجيا الإغريقية، أسطورة أوديسيوس، https://www.wattpad.com/، ص 4.

أوديسيوس بالنّجاة بعبور الجزيرة بّسد آذان أصدقائه بالشّمع، وقاموا بربطه إلى الصاريّة كي يسمع أصواتهن دون أن يذهب إليهن[1]

يقول محمد الخمار في قصيدته **الموت على الأبواب** يقول:

في هذا اللّيل تغيّب رؤى ويموت حداء

(...)

متنا وحيينا: تيه، تجوال، أنواء

وهجير العودة في الأحناء

والآن نغوص إلى الظّلماء

عن كل بريق لواح أغلقنا العين

(فما إن كان لنا في الشّر من قرار)

عن لحن حواري البحر سددنا الأذن

(الأهل أحبّ ودفء الدّار)

أسفا سنموت على الأبواب

البّر يلوح ويأتلق الميناء

ألعنا كلاّ، أم ملعون بعض؟[2]

ويقول في مقطع آخر:

لا ترتاعوا أصحابي فالملعون أنا

(1) ينظر، ماكس شابيرود، رودا هندريكس، معجم الأساطير، ص 191.

(2) محمّد الخمّار الكنوني، رماد هسبريس، ص ص30، 31.

في السّر شربت وأنتم عطشا

ضاجعت حواري البحر

جريت وراء الشّر

بباب الرّب أثمت، رمتني اللّعنة فارموني

لكن من أنت؟

أنا أنتم [1]

لم يوظّف محمّد الخّمار الكنوني أسطورة أوديسيوس بتفاصيلها، بل استخدم التّعابير الرّمزيّة الّتي تجسّد رحلة الشاّعر مع أصدقائه على ظهر السّفينة من خلال الألفاظ: اللّيل، التّيه، التّجوال الأنواء البحر، الظّلماء، أغاني الحوريات وهي شبيهة برحلة أوليس مع رفقائه وإغراء عرائس البحر له هذه الّدلالات تشير إلى الكفاح من أجل الحياة والتطلّع لتحقيق الحلم، فالسّفينة ترمز إلى النجاة والأمان والميناء يرمز إلى الفرح والأمل المرجو بينما يشير إلى الموت من خلال الألفاظ (الليل ، البحر الظلماء، التّيه، الأمواج)، وترمز الحوريات إلى الفتنة والإغراء والهلاك.

والفرق بينه وبين أوديسوس أنّ الشّاعر استسلم لإغراء عرائس البحر ووقع في الخطيئة، وانتهت القصيدة بخيانته لأصدقائه في السّر فبقيت اللّعنة تطارده، ثمّ يحاول أن يسوّغ موقفه لأصدقائه بأنه واحد منهم فهو وهم واحد في مصرع واحد، هذه الرّموز أخرجها الشّاعر من دلالاتها الحسيّة إلى دلالات عميقة وأساليب تجريديّة تعمل على تغليب الإيحاء والإشارة وكذا ارتباطها بالأسطورة وربط معناها بالتجربة الشعريّة للشّاعر.

(1) محمد الخمّار الكنوني، المصدر السّابق، ص32.

ثانيا: البعد الطّبيعي

كان للطّبيعة حضور قوي في شعر محمد الخمّار الكنوني، فقد كانت ملجأ له للتّعبير عن همومه وإبراز عواطفه لتعطي بعد ذلك النّص الشّعري بلاغة جماليّة شعريّة معبّرة عما يجوب في نفسيته، فكانت عناوين القصائد تحيل إلى حقول دلاليّة مرتبطة بمظاهر الطّبيعة كالماء في قصيدة "**وراء الماء**"– "**الخوف من الماء**"، والنّهر في "**شارب النّهر**"، اللّيل في " **ليل من حجر**"، الرّيح في "**رياح الضفة الأخرى**"، البحر في مقاطع مختلفة، وسأحاول الكشف عنها فيم يلي:

أ/ الماء: قصيدة " **وراء الماء**"

يطلّ طريقك الممتد عبر الأفق نحو الظّل والماء

على دنيا يموج العشب فيها، مرتمي ورد أنداء

فتمضي، أم خيال لاح في اللّيل؟

تسمع في الدّواخل: لا تعد للخلف، مهما احتدّت الرّيح

ودوى خلف خطوك: عد هتاف الرّعد والمطر

ونادت من ورائك: عد كصوت الماء – في شوق وفي حزن [1]

وراء الخطو ينأى الجدب يبقى في العيون على ثنائيه

تغور إلى قراراته الرّحاب، عفا المدى فيها

فلا الغدران تنبئ عنه –غيض الماء فيها–

لا الجذور تموت، لكن الأسى في العين ينبئ إذ ترود الأفق

إذ ترنو إلى أعلى تنادي الله: غيثك غيثك الميمون

(1) محمّد الخمّار الكنوني، المصدر السابق، ص9.

وعند الأفق ماء البحر أزرق كالسّماء، أتيته وجلا، وميناء

أرف به جناح النّورس البحري إذ يعلو، ومصطفق إذا يلقي به الماء

وفي عينيك جوع القاعدين يراقبون الموج، تنتظر

الذي تأتي به السّفن الغريبة في حشاها، حابس النفس

تظل تشد ما ترمي به الأمواج والقدر

ويفرح قلبك المحزون للدخان

ما إن عاد يفرح للسّحاب الثر فيه الرّعد والمطر [1]

أطل الغيم تدفعه رياح الغرب، فجّر رعده وهمى

فترب الأرض بعد الصّحو يعبق بالشّذى البرّي

تحيا في دواخله الجذور تظّل خضراء

تفجّرت العيون من القرار على الثّرى ماء

كما تنحبس الأمطار خلف البحر حينا ثم تنهمر

فيفرح في الحقول الناس بعد الخوف والحزن

يقول لبعض هذا الترب: كن فيكون منه الماء والثّمر [2]

للماء رمزيّة غنيّة جدا يمكن تصنيفها في ثلاث مجموعات: مصدر الحياة، وسيلة تطهير ووسيلة تجدد [3]. فالماء هو مصدر الحياة على وجه الأرض به تزدهر الطّبيعة وتخضر وتشرق فهو وسيلة

---

(1) محمّد الخمّار الكنوني، المصدر السابق، ص10.

(2) المصدر نفسه، ص11.

(3) فيليب سيرنج، الرّموز في الفن، ص350.

للسّعادة والنّور والفرح، وقد أشار الله تعالى إلى الماء في آيات كثيرة تشير إلى أنّه أصل الحياة ومن قوله عزوجل " **وجعلنا من الماء كل شيء حي أفلا يؤمنون" الأنبياء** 30.

وظّف الشاّعر صورا للماء حيث اقترنت أسطر هذه القصيدة بمفردات تدلّ عليه كالمطر، البحر الغيث، الغيم، الموج، السّحاب، المزن...إلخ وربطها بمظاهر الحياة، والخصب والعطاء ففي السّطرين الأوّل والثّاني استحضر الشّاعر "**الماء**"، باعتباره حاملا لدلالات التّفاؤل والحلم بحياة أفضل ويحرص على بعث الأمل في النّفوس من خلال خضرة العشب والأرض الّتي تعبق بالأزهار والأنداء، وبذلك جمع الشّاعر بين ما هو مادّي محسوس وما هو معنوي، وهذا ما ساعد الشّاعر على التعّبير عن مشاعره.

وفي الأسطر: من الثّالث إلى السّابع عشر تنقلب الصّورة إلى مأساة وحزن ومعاناة لما آلت عليه بلاده إلى زمن ولى فيه الخصب فيتحوّل الحلم بحياة أفضل إلى واقع مرير أين طال ترقب الماء وساد الجدب واحتل الأسى والألم عيون الفلاحين، فازداد شوقهم لرحمة الله متضّرعين إياه الغيث الميمون، ففي ظلّ معاناتهم أصبحوا يترقبون قدوم السفن الغريبة بما حملته في أحشائها من بقايا الآخرين فيفرح قلبهم الحزين بدخانها، لكن سرعان ما تتغير الأحوال في الأسطر من الثّامن عشر إلى السّابع والعشرين ويستبشر الشّاعر بغد أفضل فهو حريص على بعث الأمل في نفوس النّاس فيطل الغيم من جديد وترتوي الأرض وتعبق تربتها بالزّهر البري، وتتّفجر العيون ماءا فيفرح الفلاحون وتعود البسمة بعد الخوف والحزن لكنه يبقى متسائلا من سيظّل يبسم، هل سينزل الماء من السّحاب؟ إذا ولو بوجوههم خلف هذا الوطن وتقاعسوا عن الدّفاع عنه فلا حياة بدون إرادة أو محاولة لاسترجاع مجد الزّمن الماضي.

من خلال هذه الأسطر نلاحظ أنّ القصيدة مبنية على التّتابع بين صور الحياة والأمل والتفاؤل الممثّلة في رمزيّة الماء من جهة وبين صور الحزن والأسى ومعاناة شعبه من جهة أخرى وهذا ما عبّر عنه الشّاعر بموقفه المضطرب بين ما يتمناه ويحلم به وما يقابله من واقع مرير للوطن.

ب/ اللّيل في قصيدة " **ليل من حجر**"

(...)

هي اللّيل هي الظّلماء

أمن ترب فنورت الذرى

أعشبت الجدران

أم هذا نشور في المدى و فناء؟

عبّرت سكونه الليلي

مصباح ربيع زجاجه

غبش الأماسي – نام ،انطفأ

تنام الرّيح

ليل العابرين

أعاد اللّيل من حجر؟

إليك يا دموعي

أمشي ،إليك ياجدران [1]

(1) محمد الخّمار الكنوني، رماد هسبريس، ص ص18، 19.

وظّف الشّاعر لفظة اللّيل لما لها من دلالات إيحائية عن الحالة النّفسيّة الكئيبة الّتي يمر بها فقد أصبح اللّيل ثقيلا عليه كثقل الحجر، فهو غارق في الحزن والأسى الّذي سلبه الفرح والاطمئنان مم أدّى به إلى التّيه بين جدران المدينة في ظلمة اللّيل، فالحالة الوجدانية للشّاعر تماثل ظلمة اللّيل الحالك، ومثقلة بالهموم ثقل الحجر.

ونجد اللّيل أيضا في قصيدة " **الأبد المقتول**"

أكان اللّيل إذ أمشيه أصداء

تشق سكونه الحجري أم أفقا في الشرفات ينطفئ

رخام مقاعد، سقاية تنهل

أم أبدا يمد رماده المقتول

في ليل من السّهر؟ (1)

الشّاعر لا يرى النّور في مستقبله فهو في ظلمة حالكة وقد عبّر عن ذلك من خلال الألفاظ (اللّيل سكونه، الحجري، ينطفئ، رماده، السّهر...) الّتي ترمز إلى الشّعور بالكئابة والأسى ممّ جعله غارقا بالتّفكير في ليل من السّهر.

ج/ البحر في قصيدة " **شجون العرائس**"

غضّنا الدّهر، ها إنّنا من قديم بعيدا عن البحر

نسمع كل غريب، ونسأل عبر الغياهب ريح الفصول

آخر العهد بالبحر إذ غيّرته السّيول

آخر العهد بالبحر إذ لوّثته المدينة

(1) محمّد الخمّار الكنوني، المصدر السّابق، ص16.

ليس في البحر شبر فيرجى وما لوثته سفينة..

آخر العهد بالبحر إذ أخذتنا الغزاة سبايا[1]

ويحضر البحر أيضا في قصيدة " **صحوة الأضواء** " ليسقط عليه حالاته الشّعورية فيقول:

النّورس الأخير غاب، فالسّرى فوق صميم الماء

لا نعرف الرّهبة، نمضي للعباب

كان ساكنا وريحنا رخاء

البحر في دمائنا، دواؤنا والداء

لسنا نغنّي حالمين بالعباب : " ليتني بحّار"

غناؤنا الآن وقد مضى بنا التّيار:

قبورنا في الأرض شبر ، ها هنا أشبار[2]

ويقول في قصيدة " **رياح الضّفة الأخرى** ":

الرّيح والضّباب لعنة الميناء

سواعد تغيب، تنأى في المدى، وفي أيدي أنواء

نبحر في البوغاز، نمضي للجنوب

فلا أغف لا جديد تحت الشّمس

مات البحر، بانت عورة الأشياء،[3]

---

(1) محمّد الخمّار الكنوني، المصدر السّابق، ص ص56 ،57.

(2) المصدر نفسه، ص24.

(3) المصدر نفسه، ص ص21 ،22.

يشير رمز البحر من خلال القصيدتين السّابقتين بالنّظر إلى مجموعة من الألفاظ الدّالة عليه إلى التجربة الإنسانية "الهجرة " منها (النّورس الأخي، العباب، البحر دواؤنا والدّاء، التّيار/ الرّيح الضّباب، الميناء، أنواء، نبحر، مات البحر...) فالرّيح والضّباب يؤشران على اضطراب البحر وخطورة الإبحار، والمبحرون يتّجهون جنوبا نحو الجنوب وهي في نظرهم أرض الخلاص، لكن سرعان ما يصطدمون بالواقع المر فتنكسر أحلامهم في قوله :بانت عورة الأشياء وتنتهي الرّحلة البحرية بالفشل وخيبة الأمل.

إنّ الصّورة الرّمزية مرتبطة بالتّجربة الإنسانية وهي "ظاهرة الهجرة "وقد كان لرمز البحر والألفاظ الدّالة عليه الأثر البالغ في رسم الدّلالة الإيحائية للرّمز.

د/ الرّيح : وردت لفظة الرّيح في معظم قصائد الدّيوان والرّيح في صيغة الجمع تدلّ على الخير و الخصب و تحمل معها الأمطار أمّا مفردة تكون دالّة على الدّمار والخراب ومحمّد الخمار الكنوني غالبا ما يرى في الرّيح رمزا سلبيا حيث يقول في قصيد "**رياح الضفة الأخرى**" :

الرّيح والضّباب لعنة الميناء

سواعد تغيب تنأى في المدى، وفي يدي أنواء

هبّت من الخلف رياح الضفة الأخرى

تحمل من ترابها رمادنا

إنا حرقنا فوقها نفوسنا[1]

تدل لفظة الرّيح في هذه الأسطر على الاغتراب والّتيه في أرض الأحلام – في نظر المهاجرين وسرعان ما تتحطم تلك الأحلام بعد الوصول إلى الضفة الأخرى.

(1) محمّد الخمّار الكنوني، المصدر السّابق، ص21.

ويقول الشّاعر في قصيدة "**الشّمس والأصابع** ":

هو حاضر في القلب مهما حجبته السّحب

وهبّت به الريح العقيم فلم يبن للنّاظرين

فقال بعض القوم: أين السّفح

والقمم العتيّة؟ ليس في هذا المدى جبل [1]

وفي قصيدة **بكائية** يقول:

(...)

دمعا (هل كان شتاء العام دفيئا؟

أو كان النّبت الطّالع في الأجداث أليما

قد هبّت ريح قيامتكم

تتحدى الموت وعادت

فاندحرت أصواتكم اندثرت

في البعد بعيدا ..)[2]

تحمل الرّيح في هذه الأسطر دلالة الدّمار والجدب في الواقع والذّات حيث هبّت الرّيح العقيم ومحت الجبال –الّتي ترمز إلى الشّموخ والعلو–من أماكنها فلم تعد تبين للنّاظرين، وهذه الدّلالة تحيل إلى مدى حزن الشّاعر ويأسه على الحالة المزرية الّتي آلت إليها أوضاع بلاده، وعبارة "ريح قيامتكم " تصب في معنى موت الروح والسكوت عن الباطل.

(1) محمّد الخمّار الكنوني، المصدر السّابق، ص 41.

(2) المصدر نفسه، ص ص45، 46.

أما في قصيدة " **وراء الماء**" فللريح دلالة إيجابية فيقول:

(...)

أطل الله لمّا صحت: غيثك غيثك الميمون، فابتسما

أطل الغيم تدفعه رياح الغرب، فجّر رعده وهمى

فترب الأرض بعد الصّحو يعبق بالشذى البرّي

تحيى في دواخله الجذور تظل خضراء[1]

تدل الرّيح في هذه الأسطر على الخصب والنّماء وهي تدفع بالغيم الّذي يحمل معه الأمطار فتحيا الأرض بالزّرع بعد الجدب وتخضرّ الجذور وهذه الصّورة تعبر عن استجابة الخالق لدعاء الفلاح اشتياق لرحمة خالقه.

ثالثا: البعد الدّيني:

استحضر الشّاعر محمّد الخمّار الكنوني ثقافته الدّينية باستدعاء قصص الأنبياء والرّسل بأبعادها المختلفة من سور القرآن الكريم بالإشارة إليها من خلال الأسطر الشّعرية لتزيد عمق الخطاب الشّعري بم تحمله من دلالات تعبّر عن رؤيته وتجربته الشّعورية، حيث يقول في مقطع من قصيدة «**شارب النهر**":

في وقدة السّهوب ترجع الخيول

وهمّة الرّجال في الصّدور، من يقول؟

أكان وهما؟ لا، فما يزال في عيوني

أحسب كل صيحة عليّ

(1) محمّد الخمّار الكنوني، المصدر السابق، ص 11.

أهرب من يقيني

أقول هذي نهدة إلي

(يا شارب النّهر رويت فارجعنّ عن سبيلي

إليّ يا ظماء

في وهج الصّحراء

الصّابرون عنده، المغترفون مرّة أو مرّتين)

يلعنني دليلي

يردّ خيلي وصهيلي

رويت عند النّهر

ما صبرت عنه، ما اغترفت مرة أو مرتين[1]

استدعى الشّاعر قصّة طالوت وجالوت المذكورة في القرآن الكريم في قوله تعالى﴿ فلمّا فصل طالوت بالجنود قال إنّ اللّه مبتليكم بنهر فمن شرب منه فليس منّي إلاّ من اغترف غرفة بيده فشربوا منه إلا قليلا منهم فلّما جاوزه هو والّذين ءامنو معه قالوا لا طاقة لنا اليوم بجالوت وجنوده قال الّذين يظنّون أنهم ملاقوا اللّه كم من فئة قليلة غلبت فئة كثيرة بإذن اللّه واللّه مع الصّابرين ﴾البقرة 249.

امتحن الله بني إسرائيل أثناء عزمهم على قتال جالوت بقيادة طالوت ليتبيّن صبرهم وثباتهم من عاصيهم فأمرهم بعدم شرب ماء النّهر إلاّ من شرب القليل فلا جناح عليه ، فعصى أكثرهم وشربوا وكان في عدم صبرهم على شرب الماء دليل على عدم صبرهم على القتال الّذي ستحدث فيه مشقّة كبيرة وأمّا من صبر منهم فكانوا عددا قليلا لمجابهة العدو لكن الله كان مع الصّابرين وثبّت قلوبهم

(1) محمّد الخمّار الكنوني، المصدر السّابق، ص 27.

وإيمانهم بالصّبر واستجاب لدعائهم فكان النّصر حليفهم [1] اعتبر الشّاعر التّراث الدّيني مصدرا مقنعا لأخذ رموزه « فلجأ إلى توظيف السّور القرآنية... باعتبار أنّ النّص القرآني هو النّص الوحيد الّذي يحمل من الأبعاد اللاّمحدودة للحياة والإنسان[2]» ففي هذه الأسطر الشّعريّة دعوة لبني شعبه لمواجهة العدوّ أو المنافقين منهم الّذين استنزفوا خيرات البلاد، فمزاوجته القصيدة بالآيات القرآنية تأكيدا للشّعب على ضرورة التّمسك بالدّين وإيمانا بأنّ النّصر من عند الله وأنّ من لم يصبر تصيبه اللّعنة والنّدم .

وفي ويقول أيضا في قصيدة " **تركة لصوص**"

(...)

قال مجرى النّهر: من مائي

وقال الغاب: من ورقي

وقال التّرب: من ذهبي

ويهمس قائل: –من يذكر الأسماء؟ من عرقي

سيعاقبون النّهر

ويحاسبون الغاب

وسيسألون الترب

أما أنا – من يذكر الأسماء يا أهلي؟ – فقد قتلوني

مرّوا .. فتنغلق النّوافذ، ليس يحيى القوم

من ذا يقطع الأيدي؟ وقد وضعوا أصابعهم على آذانهم أفواههم أبصارهم

---

(1) ينظر، عبد الرّحمان بن ناصر السّعدي، تيسير الكريم الرّحمان في تفسير كلام المنّان، ص108.

(2) نسيمة بوصلاح ، تجلّي الرّمز في الشّعر الجزائري المعاصر ، ص 121.

(نحن الرّجال الصّم

نحن الرّجال البكم

نحن الرّجال العمي)

مرّوا وقد تركوا رماد هموا بقلبي، و الدّمار ..[1]

تتجلى في نهاية القصيدة قصّة سيّدنا نوح عليه السّلام أين دعي قومه للتّوحيد والنّهي عن الشّرك بالله محذرا إيّاهم من عذاب الله عليهم، غير أنّهم كفرو وأعرضوا عنه [2] لقوله تعالى:

﴿ وإني كلّما دعوتهم لتغفر لهم جعلوا أصابعهم في آذانهم واستغشوا ثيابهم وأصرّوا واستكبروا استكبارا ﴾سورة نوح الآية 6.

يرمز الشّاعر من خلال هذه الأسطر الشّعرية لوطأة المستبدّ الّذي نهب خيرات بلاده على لسان النّهر والغاب والتّرب ويشير إلى جبن وتخاذل أبناء وطنه في مواجهة العدوّ من خلال استثمار المعاني والدّلالات الدّينية كقوله: **وضعوا أصابعهم على آذانهم أفواههم أبصارهم** فلا حياة لمن تنادي فليس في أحدهم نخوة أو شهامة للدّفاع عن وطنهم فهم صم بكم عمي.

وفي قصيدة "**الموت على الأبواب** " تتداخل قصّة سيّدنا يوسف وقصّة سيّدنا يونس عليهما السّلام بصورة واضحة غير أنّ الشّاعر استحضرهما بمجرى آخر لنهاية القصّة القرآنية إذ يقول:

في هذا اللّيل تغيب رؤى ويموت حداء

قف أو سر، لا معراج بهذا اللّيل ولا إسراء

الموج يدق، وهل هذه الألواح جدار؟

---

(1) محمّد الخمّار الكنوني، رماد هسبريس، ص 40.

(2) ينظر، عبد الرّحمان بن ناصر السّعدي، تيسير الكريم الرّحمان في تفسير كلام المنّان، ص888.

قد ينحلّ المركب أو ينهار

فرمينا بين ثنايا اللّجة أثقال الأسفار

إنّا غورنا في الأبعاد

فلمّا أن قلنا: سنؤوب

تنادو:قبل الأموال الأبدان،

بضاعتنا ردّت للبحر، فلا أموال ولا أبدان..

(...)

لا ترتاعوا أصحابي فالملعون أنا

عجبا، لا خلف ظهوركم أحيا

في السّر شربت وأنتم عطشى

ارتحت وأنتم شغّالون

فقأت عيونا

لي وحدي كلّ اللّمعان

ولي وحدي كل الأفياء،

جريت وراء الشّر،

باب الرّب أثمت، رمتني اللّعنة فارموني .

- لكن من أنت؟

- أنا أنتم.[1]

(1) محمّد الخمّار الكنوني، رماد هسبريس، ص ص31، 32.

ففي قصة سيّدنا يوسف عليه السّلام يقول الله تعالى﴿ ولما فتحوا متاعهم وجدوا بضاعتهم ردّت إليهم قالوا يا أبانا ما نبغي هذه بضاعتنا ردّت إلينا ونمير أهلنا ونحفظ أخانا ونزداد كيل بعير ذلك كيل يسير﴾ مفاد هذه القصّة أن سّيدنا يوسف رد بضاعة أهله ووفى الكيل على الوجه الحسن المتضمن لمكارم الأخلاق بنيّة حسنة قصد إحضار أخاهم معهم [1]. بينما في القصيدة رد الشّاعر وأصدقاؤه أثقال الأسفار من بضاعة وأموال في البحر مخافة على حياتهم من انهيار المركب وانحلاله في العاصفة رغبة في الحياة وهو في هذه القصيدة يعصر كلّ الدّلالات الإيحائية لمشهد من قصة سيّدنا يوسف وإخوته من خلال الألفاظ **(بضاعتنا، ردت)** حيث يتوجه إليه كرمز لمكارم الأخلاق والنيّة الحسنة بينما يغلّب إخوته مصلحتهم مقابل التّفريط في أخاهم فيقابل معها رغبة الإنسان في الحياة والخلاص مفرطا في الأبدان قبل الأموال.

كما عرّج الشّاعر على قصة سيّدنا يونس في محنته على السفينة في قوله تعالى﴿ و إن يونس لمن المرسلين (139) إذ آبق إلى الفلك المشحون (140) فساهم فكان من المدحضين (141) فالتقمه الحوت وهو مليم (142) ﴾ فقد عاقب الله تعالى سيّدنا يونس عقوبة دنيوية لذنب اقترفه فلما لجأ إلى السفينة الّتي كانت مشحونة بالرّكّاب والأمتعة ثقلت فاحتاج أصحابها لإلقاء بعض الرّكاب في البحر فاقترعوا على أن من غلب يلقى به فأصابته القرعة فكان من المغلوبين ، فألقي في البحر فالتقمه الحوت وهو مغضوب عليه من ربه [2]. في حين نجد شاعرنا قد سطّر منحا آخر لنهاية القصّة الشّعرية حيث كان أكثر جرأة واعترف بذنبه لرفاقه غير أنه أشركهم في الأخير كونهم كلهم مذنبين مثله لأنه منهم.

---

(1) ينظر، عبد الرّحمان بن ناصر السّعدي، تيسير الكريم الرّحمان في تفسير كلام المنّان، ص402.

(2) ينظر، المرجع نفسه، ص707.

لقد حوّر الشّاعر قصّة سيدنا يونس بم يوائم غرضه وموقفه الإنساني حيث عبّر عن أنانيته وخداعه لرفاقه لكنّه كان أكثر جرأة وصحّح خطأه معترفا بذنبه غير أنّه في الأخير أشرك رفاقه في هذه السّلوكات لأنهم يتقاسمون نفس الواقع بالتّعبير عن ذلك في قوله أنا أنتم.

رابعا: البعد الأدبي:

برز الموروث الشّعري العربيّ القديم في شعر محمّد الخمّار الكنوني من خلال صياغة موقف أبي العلاء المعرّي في قصيدة **ضجعة الموت رقدة** في رثائه لفقيه حنفي في قوله:

غـير مجد في ملّتي واعتقادي نوح باك ولا ترنــّم شــاد

وشبيه صوت النّعي إذا قيس بصوت البشير في كل ناد

أبكّـت تلكم الحمامة أم غنّت على فرع غصنها الميّـاد[1]

في هذه الأبيات يبيّن الشّاعر–في اعتقاده–أنه لا فرق بين البكاء والحزن ونعي الميّت مع الغناء والفرح والبشارة، فلا يعرف من هديل الحمامة فرحها أم حزنها فالصّوت واحد.

حيث يقول محمّد الخمّار الكنوني في قصيدة:

(...)

عند الوصول لا تغني فرحا، ولست تبكي

أما تلوح شرف الدّار؟

أما ينادي رجل الصّاري؟

البر،البر،البر [2]

(1) أبو العلاء المعرّي، سقط الزند، دار بيروت للطّباعة والنّشر، بيروت ،1957، ص7.

(2) محمّد الخمّار الكنوني، المصدر السّابق، ص23.

أسقط الشّاعر موقف أبي العلاء المعري كمغزى عام للرّحلة إلى الضّفة الأخرى على حال المهاجرين عند وصولهم فالصّورة الّتي تراءت لهم غير الّتي رسموها في خيالهم فلم يستطيعوا التّعبير عن فرحهم بالوصول ولم يجديهم البكاء والتحسّر على حالهم من شدة الصدمة فالأمر سيان.

ويستحضر شاعرنا أيضا مأساة قيس بن ذريح في صراعه مع أبيه وفراقه للبنى فيقول في مقطع من قصيدة " " **تركة اللصوص** ":

مرت على صدري سنابكهم، أيوم الرّوع ؟

ما عرفت سفوحي مثل هذي الخيل،

مثقلة القوائم، مشيها فوقي وئيد

ليس يضرب في السّبيل، و ليس يقدح بالشّرر

حطّوا على خيامهم، قالو غدا أمر

وهذا اللّيل خمر

(...)

مرّوا ثقالا...تسأل السّنوات: ماذا يحملون، لمن حلال أم حرام؟[1]

حيث يقول قيس بن ذريح بعد فراقه للبنى:

فصرت وشيخي كالّذي عثرت به غداة الوغى بين العداة كميت

فقامت ولم تضرر هناك سويّة وفارسها تحت السنابك ميّت[2]

(1) محمّد الخمّار الكنوني، المصدر السّابق، ص39.

(2) قيس بن ذريح (قيس لبنى) ، الديوان ، تح : عبد الرّحمان المصطفاوي ، دار المعارف ، ط2 ، بيروت 2004 ، ص 24.

تشير لفظة السّنابك في معناها الحسّي إلى حوافر الخيل ألّتي ترمز للهلاك والقتل في يوم الحرب وفي هذه الأبيات يرمز الشّاعر لحالته اليائسة جراء فراقه لبنى وكأنّه في الحرب تدوس عليه حوافر الأحصنة حتى تردّه قتيلا من شدّة وطئها عليه، بينما وظّف الشّاعر لفظة السّنابك تكثيفا لمعنى البيتين لكن وطأها على جبل صرصر مثقل بالتّقاعس والتّخاذل واللاّمبالاة وهذا دليل على عجزهم واستسلامهم في استرجاع حريتهم وكرامتهم.

خامسا : البعد التّاريخي :

انتقى الشّاعر محمّد الخمّار الكنوني الرّمز التّاريخي في قصيدة " **رياح الضفة الأخرى** " من تراث أمته من خلال استدعائه للحدث التّاريخي لخطبة طارق بن زياد الشّهيرة إبّان فتحه الأندلس في قوله: «أيّها النّاس، أين المفرّ؟ البحر من ورائكم، والعدوّ أمامكم، وليس لكم والله إلا الصّدق والصّبر» حيث يقول:

الرّيح و الضباب لعنة الميناء

سواعد تغيب ، تنأى في المدى ، وفي يدي أنواء

هبت من الخلف رياح الضفة الأخرى

تحمل من ترابها رمادنا

إنا حرقنا فوقها نفوسنا

نبحر في البوغاز ، نمضي للجنوب

نقصد المعلوم لا المجهول البر من وراءنا، أمامنا ، و ضاق هذا الماء [1]

لقد استحضر الشّاعر الحدث التّاريخي لشخصية طارق بن زياد لتوليد المفارقة بين الماضي

(1) محمّد الخمّار الكنوني، المصدر السابق، ص 21.

والحاضر [1] حيث يمثل الحدث التّاريخي البطولة والانتصار مقابل أبعاد الرّمز المعاصر المتمثل في الحلم الّذي استغرق التّجربة الشّعرية والّذي تكلل بالخيبة والفشل في الرحلة إلى الضّفة الأخرى. ضمن سياق التّجربة الكلّية لأمّته فيكون بذلك الّشاعر اتصل اتصالا وثيقا بالتّاريخ العربي الإسلامي ووصله بالواقع المعاصر.

كما وظّف الشّاعر أيضا الأقوال المشهورة الّتي اقترنت بالشّخصيات الأدبيّة من خلال تحوير الجملة الشّعرية وبذلك برز الشّاعر الماضي في ثنايا الحاضر كوعاء رمزيّ لمواقف معاصرة [2].

يقول في قصيدة " **تركة لصوص** "

مرت على صدري سنابكهم، أيوم الروع ؟

ما عرفت سفوحي مثل هذي الخيل ،

مثقلة القوائم، مشيها فوقي وئيد

ليس يضرب في السبيل، و ليس يقدح بالشرر

خطو علي خيامهم، قالو :غدا أمر

وهذا الليل خمر

تستريح خيولنا فيه ، أما بلغت بنا هذا المدار ؟

خذ لها علفا و ماء باردا، وبباب هذا اللّيل لا تصدع : من الآتي بالّليل من أحد[3]

(1) ينظر، علي عشري زايد، استدعاء الشّخصيّات التّراثية في الشّعر العربيّ المعاصر، ص 120.

(2) ينظر، عدنان حسين قاسم، التّصوير الشّعري رؤية نقديّة لبلاغتنا العربيّة، ص 204.

(3) محمّد الخمّار الكنوني، رماد هسبريس، ص 39.

استدعى الشّاعر في هذا المقطع مأساة امرئ القيس حين بلغه خبر مقتل أبيه عند ما كان غارقا في سكره حيث قال في مقولته الشهيرة «لا صحو اليوم و لا سكر غدا، اليوم خمر وغدا أمر » تقال هذه المقولة في مقام من كان مشغولا بشيء وأتاه أمر جلل فلا يستجيب له حتى يكمل ما في يده. لقد وظّف الشّاعر عبارة " **غدا أمر وهذا اللّيل خمر** " ليصف تقاعس وتردد أبناء شعبه للدّفاع عن وطنهم.

سادسا: بعد التّراث الشّعبي:

استلهم الشّاعر محمّد الخمّار الكنوني من التّراث الشّعبي ليكون شاهدا على حقيقة مدفونة فاختار زيارة عالم الأموات والقبور –الّتي تعد من العادات الشعبية–ليستحضر ذاكرة تعود لواقع ماض لأجداده ليورد فيها حقيقة مؤرّخة على شواهد محفورة بأحداث جسام، فيقول في قصيدته:

لاحول

ولا قوّة إلّا بالله

هذا مرقد زين النّاس، وجيه النّاس،

ابن غريب الوجه ابن هجين الكلمات

ازداد (ببرج الوردة

عام اجتاح جراد السّهب مدائن هذا الغرب

وصادف عام الجوع، فكان الآكل والمأكول،

إذ صار النّاس بطاقات، أرقاماً، وصفوفاً،

وقت اجتاح الجدري الأوجه والأنفس،

أعمى النّاس الرّمد الآتي، بصراً وبصيرة،

أيام غدت في الدّور بنات الغرب سبايا

واحدة للغزل وواحدة للرّضع وثالثة للوطء..)

وتوفي (عام قد اجتاز البوغاز رجال الغرب

إلى مدن دكناء يبيعون الدّم والعرق الفوار،

وكان المنبت :أجدر، أجمل، أغنى، أصفى،

قالوا : من غضب أوفر، والميناء

مناديل، دمع، ودعاء:

بلدي- شرفي

ديني – عيشي.

زمن الحرف المجروح ولغو الحانة والمقهى

زمن التلقيح ونقد الذّات، وسبّ الآباء..)

قبرك أم قبري

واسمك أم اسمي ؟[1]

في هذه القصيدة لجأ الشّاعر إلى المقبرة لا لرثاء الأموات وإنّما ليعيد الذّاكرة إلى الوراء فيحيي قضيّة من قضايا أمّته المنسيّة متسائلا عن الحقيقة التّاريخية الضّائعة والمزيّفة إذ يجد في المقبرة المكان المقدّس والشّاهد على هذه الحقيقة ليكشف عن المأساة والمعاناة الّتي مرّت بها الأجيال السّابقة فيسرد الوقائع والأحداث التّاريخية موجها خطابه للأجيال اللاّحقة حتى تتضح الصّورة كما عاشتها

(1) محمّد الخمّار الكنوني ، المصدر السّابق، ص ص 48 ،49.

الطّبقات الشّعبية لا كما زيفّتها الدّولة في التّاريخ الرّسمي، والشّاعر اعتمد على التّراث الشّعبي كونه « يمثّل جسرا ممتدا بين الشّاعر والنّاس في إيقاظ الشّعور القومي وإبقائه حيّا [1]»

بغضّ النّظر عن الدّلالة الدّينية والاجتماعية والسّياسية الّتي توحي إليها القصيدة ككل.

لقد استهلّ الشّاعر القصيدة بعبارة ***لاحول –ولا قوة إلا بالله*** مستسلما ومفوضا أمره إلى الله لأنّ العبد لا يملك شيئا ولا حيلة له إلا بمشيئة الله مبينا ضعف المخلوق أمام خالقه متوجّها إلى المقبرة. وفي الأسطر الموالية يصف القّهر والعذاب الّذي تعرّض له أبناء شعبه من جوع وفقر ومرض ومعاناة ليصل إلى مرحلة الهجرة والرّحيل إلى المدن الدكناء وحرب المقاهي والحانات. في هذه القصيدة استطاع الشّاعر أن يحوّل الأحداث التّاريخية دون ذكر زمانها ومكانها لأنّها في الحقيقة أحداث عاشها الشّعب المغربي بصفة خاصّة وتنطبق على الشّعوب العربيّة المستعمرة عامّة بطريقة تاريخية تراثيّة شعبيّة فربط الزّمن الماضي بالحاضر ليطلع الأجيال اللاّحقة الحقيقة.

من خلال هذه القصيدة يطرح الشّاعر بين أيدينا الدّلالة الواقعية المتمثّلة في الأحداث التّاريخيّة والّتي رمز إليها بهذه العبارات (عام الجراد، عام الجوع، صار النّاس بطاقات، أرقام وصفوف) الّتي توحي بمرحلة الجوع والفقر و(الجدري، الرّمد، الأوجه) الّتي تدلّ على مرحلة المرض ثمّ تأت دلالة مرحلة الهجرة والّتي رمز لها (البوغاز، المدن الدّكناء، يبيعون الدّم والعرق) الّتي من خلالها نستشفّ المعنى الرّمزي الكامن وراء هذه الدّلالات بحيث يعلن موقفه ضدّ سياسة حكومته في طمس التّاريخ الشّعبي وتزييفه إذ وجد في المقبرة المكان المادّي والرّمزي المقدّس في حفظ وتخليد هذه الحقيقة.

(1) إحسان عبّاس، اتّجاهات الشّعر العربيّ المعاصر، ص 118.

وفي قصيدة **عود على بدء** يلجأ أيضا إلى المقبرة وعالم الأموات متحسّرا على أبناء وطنه لتقاعسهم في الدّفاع عن وطنهم في مفارقة بين جدليّة الحياة والموت حيث أشار إليهم من خلال الألفاظ والعبارات (تحت الأرض، الرّحم الأرضي، موت في موت، الأجداث) الّتي تصب كلها في رمز (المقبرة) الدال على الموت والأحياء رمز لهم من خلال الرّموز (ضوء الشمس، الزّهور، الشّجر الإنسان) كرموز دلالية إيحائية للبعث والتجدد.

ها أنتم تحت الأرض،

ألبعث أو ميلاد آخر من هذا الرّحم الأرضي؟

أأقول بعيدا؟

إن الأرض أمامي يا أهلي: موت في موت ، قبر في قبر

أأقول: قريبا؟

فلتقم الأجداث لضوء الشّمس

زهورا، أو شجرا، أو إنسانا.[1]

في هذا المقطع يصوّر الشّاعر أبناء وطنه كأنهم موتى وهم أحياء لا إرادة لهم ولا عزيمة في تغيير أوضاعهم المزرية ويدعوهم إلى الاستيقاظ والبعث من جديد.

يمكن القول أنّ الصّورة الرّمزية الّتي رسمها الشّاعر مرتبطة برؤيته الشّعرية – حسب رأيي– وهي دائرة ما بين الموت والحياة ومنتهية ببعث وولادة جديدة وهي السّمة الرّئيسية الّتي اتّسمت بها أغلب قصائد الدّيوان خاصّة والشّعر المعاصر عامّة « فهي أكثر الصّور من حيث الكمّ وأعمقها من حيث

(1) محمّد الخمّار الكنوني، رماد هسبريس، ص 50.

الكيف لارتباطها بموضوع الرّؤية»[1] كما اعتمد الشّاعر على الصّور المتقابلة القائمة على المتناقضات(**تحت الأرض- ضوء الشمس، البعث أو ميلاد- موت في موت، الأجداث- الزّهور- الشّجر- الإنسان)** كما أشرت سابقا ليبيّن الواقع المعيش من جهة داعيا إلى التغيير من جهة أخرى.

سابعا: البعد الصّوفي

يشير البعد الصوفي في قصائد الديوان إلى الثقافة الصوفية للشاعر وأول قصيدة تصادفنا في الديوان تبتدئ بالرحلة ويطلق عليها (السفر، العروج، الاغتراب) والتي تعد عند الصوفية أساس التجربة الصوفية وهي رحلة مرتبطة بالرؤيا والقصد من وراء هذا الاغتراب تقليص حظ النفس من الدنيا وخلق القطيعة مع الذات حتى تسمو الروح نحو المعارج [2]، وأرى حدود هذه الدلالة من خلال قصيدة **وراء الماء، رياح الضفة الأخرى، صحوة الأضواء، الموت على الأبواب** يقول الشاعر في قصيدة **وراء الماء:**

يطل طريقك الممتد عبر الأفق نحو الظّل والماء

على دنيا يموج العشب فيها، مرتمى ورد أنداء

فتمضي، أم خيال لاح في اللّيل؟

تسمع في الدّواخل : لا تعد للخلف ، مهما احتدّت الريح

وشدّت ثوبك الصّوفي – ريح الصّحب والأهل

ودوّى خلف خطوك: عد هتاف الرّعد و المطر

(1) بشرى موسى صلاح ، الصّورة الشّعرية في النّقد العربيّ الحديث ، ص ص131،130.

(2) محمد كعوان، التّأويل وخطاب الرّمز (قراءة في الخطاب الشّعري الصّوفي العربي المعاصر، ص 345.

ونادت من ورائك: عد كصوت الماء – في شوق وفي حزن[1]

يرمز الشّاعر لبداية الرحلة من خلال الألفاظ الدّالة عليها (الطّريق، الأفق، الماء، الريح، الرعد المطر...) يتصورها في البداية كحلم جميل بحياة أفضل بأرض تعبق بالأزهار والأنداء لكن سرعان ما يلوح هذا الخيال في الظّلماء، ويصبح طريق الرّحلة مجرد طريق للتّيه والحيرة فيشده صراع الذاّت والأهل بين الذّهاب والعودة.

ونجد الرّحلة أيضا في قصيدة "**صحوة الأضواء** " يقول فيها:

النّورس الأخير غاب، فالسرّى فوق صميم الماء

لا نعرف الرّهبة، نمضي للعباب

أو صوت الأفق وغام فالمدى إعصار

القلب مات، نحن قد شخنا على لوح السفين

البحر في دمائنا، دوؤنا والداء

(...)

مسافر في غفلة الأنواء

قتلتني يا صحوة الأضواء[2]

توحي الألفاظ (النّورس، الماء، الأفق، إعصار، السّفين، البحر، مساف، غفلة...) بتجربة الرّحلة الفاشلة الّتي سرعان ما تنطفئ أضواءها عند الوصول بمخالفتها الواقع المتخيل.

---

(1) محمّد الخمّار الكنوني، رماد هسبريس، ص9 .

(2) المصدر نفسه، ص24 .

ويقول في قصيدة "**الموت على الابواب**":

في هذا اللّيل تغيب رؤى ويموت حداء

قف أو سر، لا معراج بهذا اللّيل ولا إسراء

الموت يدق، وهل هذي الألواح جدار؟

قد ينحل المركب أوينهار

إن إحساس الشّاعر بالاغتراب – مفارقة الوطن–المكاني والوجودي في هذه الرحلة ولد في نفسيته حالات من القلق والحزن والخوف مم ستؤول إليه الأوضاع فقد اتّخذ من الليل زمنا للرّحلة وربطه بالموت، ومن الألفاظ الصّوفية الدالة على الرحلة (اللّيل، رؤى، الموت، معراج، إسراء، المركب)، لقد طوع الشّاعر قصة الإسراء والمعراج للتّعبير عن تجربته الوجدانية لكن بمنحى آخر.

كما وظّف الشّاعر الضمائر (أنا، أنتم) فهي رموز تشير إلى البعد الرّمزي الصّوفي للأنا والآخر، في أدنى مستوياتها واتجاهاتها السلبية، بحيث تتحكم فيها العواطف والرّغبات ويحاول الشّاعر الارتقاء بها من خلال الاعتراف بالذّنب وتصحيح الخطأ لأنّ في الأخير الكل مساهم يقول في مقاطع من قصيدة "**الموت على الأبواب**":

فلنكشف أنفسنا يا أصحابي

(...)

– **لا ترتاعوا أصحابي فالملعون أنا**

(...)

بباب الرب أثمت ، رمتني اللعنة فارموني

– **لكن من أنت ؟**

- **أنا انتم** [1]

اعتمد الشّاعر على خاصيّة الكشف فكان أكثر جرأة واعترف بذنبه لرفاقه غير أنّه أشركهم في الأخير كونهم كّلهم مذنبين مثله لأنه منهم.

ويسقط الّشاعر على عناصر الطّبيعة حالات روحية ووجدانية كتوظيفه في مختلف قصائد الديوان للعلامات الرامزة التي تحمل دلالات صوفية (اللّيل، البحر، الريح، الماء) والّتي أشرت إليها سابقا في الرّمز الطّبيعي فقد وجد في مظاهر الوجود المتجليّة في صور الطّبيعة وأشكالها المتنوّعة لغة مفعمة بالرّموز ساهمت في إثراء التّجربة الشّعرية.

إن الواقع الذي عاش فيه الشاعر، والمحاط بكل أنواع القهر والسّلب والغربة والاغتراب، هو الذي جعله يطلب عالما آخر، فاتّخذ من عالم التصوف أساسا ومنطلقا له حيث الرّمز هو الدّعامة الأساسية للكتابة الشّعرية.

(1) محمد الخمار الكنوني، المصدر السابق، ص30.

الخاتمة

الخاتمة

من خلال تتبّعنا لأبعاد الرّمز في ديوان محمّد الخمّار الكنوني تمّ التّوصّل إلى النّتائج الآتية:

*يعدّ الرّمز من التّقنيّات الفنّية البارزة الّتي اهتمّ بها الأدباء ووظّفوها بكثرة خاصّة في الشّعر المعاصر.

* حظيت الرّموز الأسطوريّة في ديوان "**رماد هسبريس**" بنصيب وافر وقد خلت من أي إشارة صريحة للموروث الأسطوري أو الدّلالات الميثيولوجية، فجاء شعره غامضا يحتاج إلى التّأويل والفهم، وأبرز هذه الرّموز الأسطورية: أوديسيوس، أسطورة التّنين، التّفّاح الذّهبيّ، حدائق هسبريس طائر الفنيق، فقد كانت بمثابة خلفيّة للموقف الشّعوري الّذي يعبّر عنه الشّاعر.

* وظّف الشّاعر مظاهر الطّبيعة لم لها من دلالات إيحائية عن حالته النّفسية والشّعوريّة مبرزا علاقتها بالتّجربة الإنسانيّة حيث انصهرت فيها الذّات بالموضوع في ضرب من الرّؤيا والكشف.

*يعّد القرآن الكريم المصدر الأوّل الّذي اقتبس منه الشّاعر محمد الخمّار الكنوني رموزه.

* لخّص الشّاعر محمّد الخمّار الكنوني تجربته الذّاتية والإنسانيّة من خلال الأقوال المشهورة للشّخصيات الأدبيّة محوّرا الجملة الشّعرية فبرز الشّاعر الماضي في ثنايا الحاضر كوعاء رمزيّ لمواقف معاصرة بطريقة إبداعية فيها التّكثيف والتّركيز والتّفاعل مع هذه الرموز.

*لجأ الشّاعر إلى استخدام الرّموز التّاريخيّة بحيث أعاد تشكيلها وفق تصوّره وموقفه المعاصر وقد استحضرها بغية ربط الحاضر بالماضي.

*استلهم الشّاعر التّراث الشّعبي وربطه برؤياه الشّعرية ووظّفه ليكون شاهدا على أحداث تاريخيّة.

*يشير البعد الصّوفي في قصائد الدّيوان إلى ثقافة الشّاعر الصّوفيّة وقد كانت رحلته الشّعرية أساس التجربة الصّوفية فهي رحلة مرتبطة برؤيا الشّاعر، كما أسقط على مظاهر الطّبيعة حالاته الوجدانية والتّأملية الّتي أسهمت في إثراء التّجربة الشّعرية.

الخاتمة

*استطاع الشّاعر من خلال هذه الرّموز المتنوّعة أن يشارك المتلقّي حزنه وتطلّعاته، وللقارئ الفضاء الواسع في تأويل معانيها ودلالاتها المضمرة.

ختاما أتمنّى أن تكون هذه الدّراسة قد حققت أهدافها، وأجابت عن إشكالياتها المطروحة بتحليل أبعاد الرّمز عند الشّاعر محمّد الخمّار الكنوني، يبقى هذا الموضوع مفتوحا للمعالجة من زوايا أخرى تضيء جوانب جديدة عند هذا الشّاعر.

الفهرس

الفهرس

الموضوع	الصّفحة
مقدّمة.....	1
مدخل: الّشعرية والرّمز	
أوّلا : مفهوم الشّعرية.....	4
ثانيا : مفهوم الرّمز.....	13
ثالثا : الرّمز و الصّورة الشّعرية.....	18
رابعا : أنماط الصّورة الرمزية.....	21
خامسا : أهميّة الرّمز في التّعبير الأدبي.....	23
الفصل الأوّل: بنية الرّمز وأبعاده	
أوّلا : بنية الرّمز.....	25
ثانيا : سمات الرّمز الفنّية.....	26
ثالثا : مستويات الرّمز.....	29
رابعا: أبعاد الرّمز في الشّعر العربي المعاصر.....	30
خامسا: بناء الصّورة الرّمزية.....	46
سادسا: طرق استخدام الرّمز.....	49
الفصل الثّاني: شعريّة الرّمز وأبعاده في ديوان " رماد هسبريس"	
أوّلا : البعد الأسطوري	50
ثانيا : البـعد الطّبيعـي.....	57
ثالثا: البعــد الدّينـي.....	65
رابعا: البعــد الأدبـــي.....	71
خامسا: البعد التّاريخي.....	73
سادسا: بعد التراث الشعبي.....	75
سابعا : البــعد الصّوفـي.....	79
الخاتمة.....	84
قائمة المصادر و المراجع.....	89

قائمة المراجع.

قائمة المراجع

أولا: قائمة المصادر والمراجع العربية

أ/ المصادر:

1) القرآن الكريم.

2) أمين سلامة، معجم الأعــلام في الأساطير اليــونانيّة والرّومانيّة، مؤسّســة العروبة للطّباعة والنّشر والإعلان، ط2، السويس، 1988.

3) ابن فارس، مقاييس اللّغة، تحقيق عبد السّلام محمّد هارون، دار الفكر للطّباعة والنّشر والتّوزيع ج3، دمشق، 1979.

4) ابن منظور أبو الفضل جمال الدّين محمّد بن مكرم، لسان العرب، المجلد 4، دار صادر بيروت.

5) إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبيّة، التّعاضديّة العمّالية للطّباعة والنّشر، (د.ط) صفاقس الجمهوريّة التّونسيّة ، 1986.

6) بطرس البستانيّ، محيط المحيط ، مكتبة لبنان.

7) بهاء الدّين السّبكي، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، تح: عبد الحميد هنداوي، ج1 المكتبة العصريّة للطّباعة والنّشر، ط1، بيروت، 2003.

8) جبّور عبد النّور، المعجم الأدبيّ، دار العلم للملايين، ط2 ،1979، بيروت.

9) سعيد علّوش، معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، دار الكتاب اللّبناني، ط1، بيروت، 1985.

10) أبو العلاء المعرّي، سقط الزند، دار بيروت للطّباعة والنّشر، بيروت ،1957.

11) الجاحظ، الحيوان، تحقيق :عبد السّلام محمّد هارون،ج 3، مكتبة الخانجي، ط2، القاهرة 1965 .

12) الجاحظ، البيان والتّبيين، تحقيق عبد السّلام محمّد هارون، ج1، مكتبة الخانجي، ط2، القاهرة 1965.

13) ابـن رشيق القيرواني، العمـدة في محاســن الشّعر وآدابه ونقـده، تحقيق: محمّد يحيى الدّين عبد الحميد، ج1، دار الجيل، ط5، بيروت، 1981.

14) ابن سلاّم الجمحيّ، طبقات الشّعراء، دار الكتب العلميّة، بيروت، 2001.

15) حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمّد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط2، بيروت، 1981.

16) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تعليق محمّد محمود شاكر، مكتبة الخانجـي، القاهـرة.

17) قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، مطبعة الجوائب، ط1، قسطنطينيّة، 1302 هـ.

18) قدامة بن جعفر، نقد النّثر، دار الكتب العلميّة، بيروت ،1980.

19) قيس بن ذريح، الدّيوان، تحقيق: عبد الرّحمان المصطفاوي، ديوان، دار المعارف، ط2 بيروت،2004.

20) محمّد الخمّار الكنوني، رماد هسبريس (شعر)، دار توبقال للنّشر، المغرب، ط1 ،1987

21) محمّد بن الحسن المرزوقي، شرح ديوان الحماسة لأبي تمّام، دار الكتب العلميّة، ط1 لبنان، 2003.

ب/ المراجع :

1) أدونيس (علي أحمد سعيد)، زمن الشّعر، دار العودة، ط3، بيروت، 1984.

2) أدونيس، الشّعرية العربيّة، دار الآداب شركة النّشر والتّوزيع المدارس، ط4، بيروت، 2006.

3) أنطون عطّاس كرم، الرّمزيّة والأدب العربي الحديث، دار الكشّاف، بيروت، 1949.

4) إحسان عبّاس، اتّجاهات الشّعر العربيّ المعاصر، عالم المعرفة، 1998.

قائمة المراجع

5) بشرى موسى صالح، الصّورة الشّعرية في النّقد العربي الحديث، المركز الثّقافي العربيّ، ط1 الدّار البيضاء، 1994.

6) تيسير محمّد أحمد الزّيادات، التّراث في شعر بدر شاكر السّيّاب، جامعة شرناق، ط1، تركيا 2016.

7) حسن ناظم، مفاهيم الشّعرية دراسة مقارنة في الأصول والمناهج، المركز الثّقافي العربيّ، ط1 الدار البيضاء، 1994.

8) عاطف جودة نصر، الرّمز الشّعري عند الصّوفية، دار الأندلس للطّباعة والنّشر والتّوزيع، ط1 بيروت، 1978.

9) عبد الرّحمان بن ناصر السّعدي، تيسير الكريم الرّحمان في تفسير كلام المنّان، مؤسّسة الرّسالة ط1، بيروت، 2002.

10) عبد العزيز عتيق، علم البيان، دار النّهضة العربيّة، بيروت، 1985.

11) عبد العليم محمّد إسماعيل علي، ظاهرة الغموض في الشّعر العربيّ الحديث، دار الفكر العربيّ ط1، القاهرة، 2011.

12) عبد الله راجع، القصيدة المغربيّة المعاصرة بنية الشّهادة والاستشهاد، دار المناهل، ط2، الرّباط 2013.

13) عبد الله محمّد الغذامي، الخطيئة والتّكفير من البنيويّة إلى التّشريحيّة – قراءة نقديّة لنموذج معاصر – الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ط 4، مصر، 1998.

14) عثمان حشلاف، الرّمز والدّلالة في شعر المغرب العربيّ المعاصر (فترة الاستقلال) منشورات التّبيين الجاحظيّة، الجزائر، 2000.

15) عدنان حسين قاسم، التّصوير الشّعري رؤية نقديّة لبلاغتنا العربيّة، الدّار العربيّة للنّشر والتّوزيع، القاهرة، 2000.

16) عز الدّين إسماعيل، الشّعر العربيّ المعاصر قضاياه وظواهره الفنّيّة، دار الفكر العربيّ، ط3 القاهرة.

17) علي البطل، الصّورة في الشّعر العربيّ حتى آخر القرن الثّاني هجري- دراسة في أصولها وتطوّرها، دار الأندلس للطّباعة والنّشر و التّوزيع، ط2، بيروت، 1981.

18) علي عشري زايد، الرّحلة الثّامنة للسّندباد (دراسة فّنية عن شخصيّة السّندباد في شعرنا المعاصر) دار ثابت للنّشر و التّوزيع، ط 1، القاهرة، 1984.

19) علي عشري زايد، استدعاء الشّخصيات التّراثية في الشّعر العربيّ المعاصر، دار الفكر العربيّ ط1، القاهرة، 1997.

20) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة، مكتبة ابن سينا للطّباعة والنّشر والتّوزيع ط 4 القاهرة، 2002.

21) كمال أبو ديب، في الشّعرية، مؤسّسة الأبحاث العربيّة، ط1، بيروت، 1987.

22) محمّد علي كندي، الرّمز والقناع، في الشّعر العربيّ الحديث (السّياب ونازك والبياتي) دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، لبنان ،2003.

23) محمّد فتوح أحمد، الرّمز والرّمزية في الشّعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، 1977.

24)محمّد كعوان، التّأويل وخطاب الرّمز (قراءة في الخطاب الشّعري الصّوفي العربيّ المعاصر) دار بهاء الدّين للنّشر والتّوزيع، ط1، الجزائر، 2009.

25)محمود درابسة، مفاهيم في الشّعرية (دراسات في النّقد العربيّ القديم)، دار جرير للنّشر والتّوزيع، ط1، عمان، 2010.

26)نسيمة بوصلاح، تجلّي الرّمز في الشّعر الجزائري المعاصر، دار هومه، ط1، الجزائر 2003.

27)نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التّأويل، المركز الثّقافي العربيّ، ط 1، الدّار البيضاء، 2014.

28) يوسف حسن نوفل، الصّورة الشّعرية والرّمز اللّوني (دراسة تحليليّة إحصائيّة لشعر البارودي نزار القباني وصلاح عبد الصّبور) دار المعارف، القاهرة، 1995.

ثانيا: قائمة المراجع الأجنبية

أ/ المعاجم:

1) ماكس شابيرو، رودا هندريكس ، معجم الأساطير، تر: حنّا عبّود ، دار علاء الدين ، ط3 سوريا، 2008.

2)Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov: Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, éditions du seuil Jacob, Paris ,1publication1972.

ب/ المراجع :

1) بول ريكور، نظريّة تّأويل الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثّقافي العربي ط2، الدّار البيضاء – المغرب، 2006.

2) فيليب سيرنج، الرّموز في الفن – الأديان – الحياة، تر: عبد الهادي عبّاس، دار دمشق ط1، سوريا، 1992.

3) رنيه ويليك وأوستن وارن، نظرية الأدب، تعريب عادل سلامة، دار المريخ ، السعودية1992.

ثالثا: المجلّات:

2) عبد الله عبد الرحمن الغويل، التّوظيف الصّوفي في الشعر العربيّ الحديث، المجلّة العلميّة لكليّة التّربيّة، جامعة مصراتة، ليبيا، العدد الرّابع.

3) قرقوى بدرة، القراءة الشعرية وتجلياتها في القراءات النقدية لدى عبد المالك مرتاض، مجلة مقاليد العدد التاسع، جامعة جيلالي اليابس سيدي بلعباس، ديسمبر 2015.

رابعا: المواقع الإلكترونية :

1) الميثولوجيا الإغريقية، أسطورة أوديسيوس، https://www.wattpad.com/

2) عطيّة أبو خاطر، كمال غزال، أسطورة طائر الفنيق – كائنات أسطورية (موسوعة إلكترونية) https://www.paranormalarabia.com ، 2011.