الرَّمزية في شِعرِ السَّيِّد مُحَمَّد سعيد الحبوبيّ

Symbolism in the Poetry of

Sayyid Mohammed Saeed Al- Habboubi

م. م. رشا زيدان خلف

جامعة بغداد/ كلية التربية للبنات/ قسم اللغة العربية

Lecturer Asst

Rasha Zaidan Khalaf

University of Baghdad/College of Education for Women

Department of Arabic Language

rasha.z@coeduw.uobaghdad.edu.iq

0750502027

المُلَخَّص

يُعَدُّ الرَّمز عنصرًا مُهمًّا مِنْ عناصرِ تشكيل الصُّورة الفنيَّة، ودليلًا على إمكانات الشَّاعر وسِعَة ثقافته، وقدرته على توظيف الرُّموز وإذابتها في نسيج النَّص بما يزيد الجماليَّة ويُعَزِّز الدِّلالة، ولا سيما بعد تضافره مع الوسائل البلاغيَّة والأسلوبيَّة.

وقد أكثر الشَّاعر الحبوبيّ مِن توظيف الرُّموز التُّراثيَّة في شِعرِه، حتى غدا ذلك التَّوظيف ظاهرة أسلوبيَّة بارزةً في شِعرِه، وسِمَةً جليلةً مِنْ سِماتِه. ومِنَ الرُّموز الَّتي وظَّفها الحبوبيّ: الرُّموز الدِّينيَّة المُستمَدَّة مِنَ القرآنِ الكريم والسِّيرَةِ النَّبويَّة المُباركة وشخصيات الإسلام البارزة، وكذلك مِنَ التُّراث الدِّينيّ المسيحي؛ وكذلك الرُّموز التَّاريخيَّة، والرموز الأدبيَّة مُمَثَّلَةً باستدعاء الشُّعراءِ أو توظيف بعضَ أشعارهم لاستدعاء تجربتهم، أو توظيف المُصطلحات الأدبيَّة والبلاغيَّة والنَّحَويَّة، وأسماء الكُتُبِ المشهورة. وهو بذلك التَّوظيف يرفعُ المَلَلَ والسَّأمَ عن المُتَلَقِّي ويجعله شريكًا في اكتشاف المقصدِ وصُنعِ المعنى، الأمرُ الَّذي يُسهِمُ في إغناءِ النَّصِ الشِّعري وإثرائه.

الكلمات المفتاحيَّة: الرمزية، الحبوبيّ، الرَّمز الدِّينيّ، الرَّمز التَّاريخي، الرَّمز الأدبيّ.

Abstract:

The symbol is considered as a significant element in the formation of the artistic image, It is also a testimony of a poet›ony of a poet>onsidered as a significant element in the formation of the artistic image ,It is also `s aesthetic abilities ,his divers cultural acquaintance and awareness of the heritage,in addition to his proficiency to employ and merge symbols with in the texture of the text in a way that in creases it`s aesthetics and enhances connotation, principally after its integration with the rhetorical and stylistic devices.

Basically, Al-Haboubi`s poetry reflects an extensive employment a prominent of cultural symbols to the extent that makes this employment a prominent stylistic phenomenon and a constant feature of his poetry. However, several types of symbols can be found in his poetry, including religious symbols inspired from The Holy Quran, the blessed biography of Prophet Muhammad and some iconic Islamic figures. Furthermore, it in cludes some symbols derived from the Christian heritage, his torical symbols and even literary symbols referring to other poet`s literary works. Additionally, this employment extends to in clude some literary, rhetorical and grammatical terms, and the titles of famous books as a technique to expel boredom and to make the recipient actively participate in discovering and creating meaning which in its turn.

Keywords: Symbolism, Al-Haboubi,religious symbol, historical symbol, literary symbol.

المقدمة

الحمدُ للهِ المَنَّان، الَّذي خَلَقَ الإنسانَ وَعَلَّمَه القرآن، والصَّلاةُ على مَنْ بَنبُوَّتِهِ خُتِمَتِ الأديان، والسَّلامُ على أفضلِ الآلِ وخَيرِ الصُّحبان، أمَّا بعد.

فقد نال الرَّمز أهميةً كبيرةً في الصِّناعة الأدبيَّة؛ فإذا كان المجاز هو الرَّافد الأول للُّغة الشِّعريَّة فإنَّ الرَّمز هو رافدها الآخَر؛ إذ يحتل مساحة واسعة في الشِّعر لما يمتلكه من آفاق رحبة وطاقات إيحائيَّة كثيفة، ويُشَكِّلُ الرَّمز عنصرًا أسلوبيًّا مهمًا في تشكيل الصورة عند الحبوبيّ، ولاسيما الرَّمز التُّراثيّ، وهو ما سنقف عنده لنستجلي كيفية اشتغاله إلى جانب بقية العناصر في تشكيل الصورة وبنائها.

وعند استقراء ديوان الحبوبيّ نجدُ أنَّ الرَّمز التُّراثيّ يُشَكِّلُ ظاهرةً أسلوبيَّة في شِعرِهِ، وأحد أهم مكونات التَّصوير الرَّمزي لديه، وهذه الظَّاهرة تعكس ثقافة الحبوبيّ وتكوينه الأدبيّ والعلميّ والثَّقافيَ مِنْ ناحية، وتُمَثِّلُ رؤيتَه الخاصة للعالَمِ مِنْ ناحيةٍ أخرى. وقد مَثَّلَتْ هذه الظَّاهرة إشكالية البحث وهدفه في الوقت نفسِه؛ فقد جاء البحث ليُجيب عن جملة تساؤلات، مِنْها: لماذا لجأ الحبوبيّ إلى توظيف الرَّمز التُّراثيّ بهذه الكثافة؟ وما أثر الرَّمز التُّراثيّ في شِعرِ الحبوبيّ مِنَ النَّاحيَتَين: الجماليَّة والدِّلاليَّة؟ وكيف استطاع الحبوبيّ توظيف تلك الرُّموز؟ وعلامَ يدلُّ ذلك التَّوظيف؟ وما الرُّموز الَّتي ضمنها الحبوبيّ في شِعره؟

هذه الأسئلة الرَّئيسة الَّتي يسعى البحث للإجابةِ عنها، بما يكشف عن إمكانية الشَّاعر وإبداعه، وبما يُجلِّي القيمة الفنيَّة والمعنويَّة لتلك الرُّموز في النسيج الشِّعري.

هذا وقد اقتضت خطَّة البحث تقسيمه على مبحثين، يختص الأول بالتَّنظير لِلرَّمزِ بتتبّعه في التُّراث العربي، في المعاجم وَكُتُبِ البلاغة، بالإضافة إلى دلالته المعاصرة.

في حين شغلَ المبحث الآخَر الجانبَ التَّطبيقي، بتحليل الشواهد المُتَضَمِّنة لِلرُّموز التُّراثيَّة، مُمَثَلَةً بالرَّمزِ الدِّينيّ والتَّاريخيّ والأدبيّ.

المبحثُ الأوَّل
دلالة الرَّمز في اللُّغة والاصطلاح- قديمًا وحديثًا

عند البحثِ في أُمَّاتِ المعاجم العربية القديمة عن مادة (رَمَزَ) نَجِدُ أنَّ دلالته تكادُ تكونُ متشابهة، وتكادُ معانيه تدورُ بين الصَّوتِ الخَفي، والإيماء والإشارة بالعَينَينِ والحاجِبِ والفَم، وتحريكِ الشَّفَتَينِ باللَّفظِ مِنْ دونِ الإبانَةِ بالصَّوت(١). وقد جمع ابنُ منظور كلامَ جميعِ مَنْ سَبَقَهُ مِنْ أصحابِ المعاجم، فقال: «الرَّمز: تصويتٌ خَفِيٌّ باللِّسانِ كالهَمْسِ، ويكونُ تَحريكُ الشَّفَتَينِ بِكلامٍ غَيرِ مَفهومٍ بِاللَّفظِ مِنْ غَيرِ إبانَةٍ بِصوتٍ إنَّما هو إشارَةٌ بالشَّفَتَين، وقيل: الرَّمز إشارَةٌ وإيماءٌ بالعَينَينِ والحاجِبَينِ والشَّفَتَينِ والفَم. والرَّمز في اللُّغَةِ كُلُّ ما أَشَرْتَ إلَيهِ بِيَدٍ أو بِعَينٍ»(٢).

أمّا دلالة مادة (رَمَزَ) في المعاجم الحديثة؛ كمحيط المحيط والمعجم الوسيط، فهي تكرار لما جاء في المعاجم القديمة(٣).

أمَّا في المُدَوَّنة البلاغيَّة والنَّقديَّة العربيَّة فقد لقي الرَّمز عناية كبيرة من النُّقَّاد والبلاغيين العرب القدامى، بما يوضح فهمهم لآلية اشتغاله، وموجبات استعماله، وأهمية دوره في الخطاب. ولو تفحَّصنا آراءَهم بشأنِ اصطلاح الرَّمز لوجدناهم ينقسمون على فريقَين: الأوَّل: أدخل الرَّمز في باب الإشارة، ويتزعَّمُ هذا الفريق ابنُ رشيقِ القيرواني الَّذي عرَّف الرَّمزَ بأنَّه: «الكلامُ الخَفِيُّ الَّذي لا يكادُ يُفهَمُ، ثُمَّ استُعمِلَ حَتَّى صارَ الإشارة»(٤). والإشارَة في الكلام عنده: «لمحة دالة،

---

(١) يُنظر: العين: الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٤م، ٧/ ٣٦٦. وجمهرة اللغة: ابن دريد، مؤسسة الحلبي، القاهرة، طبعة جديدة بالأفست، (د.ت)، ٢/ ٣٢٥. وتهذيب اللغة: الأزهري، تحقيق: أحمد عبد العليم وعلي محمد البجاوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، (د.ت)، ١٣/ ٢٠٥. والصحاح: الجوهري، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطَّار، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٧٩م، ٣/ ٨٨٠. ومُجمَل اللغة: أحمد بن فارس، دراسة وتحقيق: زهير عبد المحسن سلطان، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٩٨٤م، ٢/ ٣٩٨.

(٢) لسان العرب: ابن منظور، دار صادر، بيروت، (د. ت)، ٥/ ٣٥٦.

(٣) ينظر: محيط المحيط: بطرس البستاني، مكتبة لبنان، بيروت، طبعة جديدة، ١٩٨٣م، ٣٥٠- ٣٥١. والمعجم الوسيط: مجمع اللغة العربية بالقاهرة، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ١٩٦٠م، ١/ ٣٧٢.

(٤) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد قرقزان، دار المعارف، بيروت، ط١، ١٩٨٨م: ١/ ٥٢١.

واختصار وتلويح يُعرف مجملًا، ومعناه بعيد من ظاهر لفظه»[١]. وتابعه في ذلك ابن الأثير[٢].

الآخر: وهو الفريق الأكثر، وهؤلاء أدخلوا الرَّمز في باب الكناية، ويتزعمهم عبد القاهر الجرجاني الَّذي قَرَنَ الرَّمز مع الكناية وجعله قريبًا منها، فقال مستعرضًا كلام العلماء في باب الفصاحة: «فإنَّك إذا قرأت ما قاله العلماء فيه، وجدت جُلَّه أو كلَّه رمزًا ووحيًا، وكناية وتعريضًا، وإيماءً إلى الغرض مِن وجهٍ لا يفطن له إلَّا من غَلْغَل الفكر وأدقَّ النَّظر، ومَن يرجعُ مِنْ طبعه إلى أَلْمَعِيَّةٍ يَقوى معها على الغامض، ويَصِلُ بها إلى الخَفي»[٣]. وتابعه في ذلك السَّكَّاكيّ[٤]، والخطيب القزويني وشُرَّاحُ تلخيصه[٥]، وعبد القادر بن عمر البغداديّ[٦]، وابنُ أبي الإصبع المصري،[٧].

مِمَّا تقدَّم، نستطيع أنْ نستنتجَ أنَّ مفهوم الرَّمز في المعاجم وعند البلاغيين العرب إمَّا أنْ يكونَ تعبيرًا إشاريًا بصوتٍ خفيٍ، أو بحركة عضوٍ كالحاجبِ أو الفمِ أو الشفتَين أو اليَدِ أو العَينَين، وإمَّا أنْ يكونَ تعبيرًا لفظيًا له معنيان: ظاهرٌ وباطن، والمعنى الباطن هو المقصود، ومعرفة المعنى المرموز تحتاج ذكاءً وفطنةً ومعارفَ واسعة ومتعددة.

أمَّا في العصر الحديث فقد اكتسب الرَّمز دلالة أخرى؛ فالرَّمزيةُ مَذهَبٌ أدبيٌّ ظَهَرَ في أوروبا في أواخرِ القَرنِ التَّاسعِ عَشَر واندَثَرَ في العَقدِ الثَّالثِ مِنَ القَرنِ العِشرين، مُستَندًا في تنظيره إلى جهودٍ أدبيَّةٍ وفلسفيَّةٍ وعِلميَّةٍ امتدت مِنْ أفلاطون إلى عصرِ استقرارِهِ مذهبًا مُعتَبَرًا في الأدب، فالرَّمزية «تُعَبِّرُ عن عالَمٍ مِثاليٍّ كان في نظرِهِم هو العالَمُ الحَق، وهي تستندُ في ذلك إلى مِثالِيَّةِ أفلاطون الَّتي تُنكِرُ حقائق الأشياء المحسوسة ولا ترى فيها غيرَ رموزٍ تَرمِزُ إلى الحقائق المِثالِية البعيدة عن

(١) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ١/ ٥١٣.

(٢) ينظر: كفاية الطالب في نقد كلام الشاعر والكاتب: ضياء الدين ابن الأثير، تحقيق: نوري حمودي القيسي، وحاتم صالح الضامن، وهلال ناجي، جامعة الموصل، الموصل- العراق، ١٩٨٢م: ١٧٣- ١٧٥.

(٣) دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلَّق عليه: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٤م: ٤٥٥.

(٤) ينظر: مفتاح العلوم: السَّكَّاكي، تحقيق: أكرم عثمان يوسف، دار الرسالة، بغداد، ط١، ١٩٨١م: ٦٣٨، ٦٤٧.

(٥) ينظر: شروح التلخيص: بهاء الدِّين السَّبكي، دار السرور، بيروت، (د. ت): ٤/ ٢٦٩.

(٦) ينظر: خزانة الأدب ولبُّ لباب لسان العرب: عبد القادر بن عمر البغداديّ، تحقيق: عبد السَّلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ١٩٨٦م: ٦/ ٤٥٩ - ٤٦١.

(٧) بديع القرآن: عبد العظيم بن عبد الواحد ابن أبي الإصبع، تحقيق: حفني محمد شرف، دار نهضة مصر، القاهرة، ط٢، (د. ت): ٣٢١.

العالَم المحسوس»[١].

وانتقل المذهبُ الرَّمزيُّ إلى العرب، فظهرت بوادره في ثلاثينيّات القرن العشرين، وقُدِّمَت له تعريفات تكادُ تكونُ مُتَشابِهَة، فقد عرَّفَه جبور عبد النُّور بأنَّه: «الإشارة بكلمةٍ تدلُّ على محسوسٍ أو غيرِ مَحسوسٍ إلى معنى غيرِ مُحَدَّدٍ بِدِقَّةٍ وَمُختَلِفٍ حَسبَ خَيالِ الأديب، وقد يتفاوت القُرَّاءُ في فَهمِه وإدراكِ مداه بِمقدارِ ثقافَتِهِم وَرَهَافَةِ حِسِّهِم، فَيَتَبَيَّنُ بَعضُهُم جانبًا مِنْه وآخرون جانبًا ثانيًا، أو قد يبرزُ لِلعَيان فَيهتَدِي إلَيه المُثَقَّفُ بِيسر»[٢].وعرَّفه محمد غنيمي هلال بأنَّه: «الإيحاء، أي التَّعبير غير المباشر عن النَّواحي النَّفسيَّة المُستَتِرَة الَّتي لا تقوى على أدائِها اللُّغَةُ في دلالتها الوصفيَّة»[٣].

ومِمَّا تقدَّم، يتَّضح لنا أنَّه بالرَّغم مِنَ اختلاف دلالة الرمز عند القدماء والمُحدَثين إلَّا أنَّهما يشتركان في أمرين: الأوَّل: إنَّ الكلام الرَّمزي له معنيان: ظاهرٌ وباطن، وأنَّ المعنى الباطنيّ هو المقصود. والآخَر: إنَّ الشِّعرَ الرَّمزي يحتاجُ إلى قراءةٍ واعيَةٍ؛ لِما فيه مِنْ صعوبةٍ، وما يحويه مِنْ أَلغاز وإيحاءات، فهو شِعرٌ مُوَجَّهٌ للنُّخبَة[٤].

إلَّا أنَّ الرَّمز بدلالته المعاصرة يفكُّ علاقته مع الكناية؛ فهو «ينأى عَمَّا هو من خصائص المجاز، كالقرينة؛ لأنَّ التأويل فيه غالبًا ما يعتمد على مجرد ارتباطاتنا وذكرياتنا العاطفية الَّتي لا أساس لها في أيَّة مقارنة منطقيَّة»[٥].

ولَمَّا كان الحبوبيّ مُنتَميًا إلى مدرسَةِ الإحياء، وسابقًا لظهورِ المَذهبِ الرَّمزيّ بدلالته المُعاصرة في الأدب العربي، فإنَّ توظيفه لِلرَّمزِ كان بمفهومه القديم؛ أي التَّعبير اللَّفظيّ القائم على الإشارة أو المرتبط بالكناية. وقد كشف استقراءُ ديوانِهِ عن توظيفِه لِلرَّمزِ التُّراثيّ بما يُشكِّل ظاهرةً بارزةً في ديوانِهِ، وسِمَةً أسلوبيَّة طاغيةً في شِعرِه.

والمقصود بالرَّمزِ التُّراثيّ: «محاولة الشَّاعر الالتحام بالتُّراثِ القومي والعالَمي، والاستمداد مِنْه، سواءٌ بالإشارةِ إلَيه أو الاقتباس مِنْه، أو استغلال بعض مصطلحاته ونماذجه، شَريطَةَ أنْ يتمَّ ذلك

(١) الرمزية في الأدب العربي: درويش الجندي، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ١٩٨٥م: ١٠١. وينظر: معجم المصطلحات في اللغة والأدب: مجدي وهبة، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٤م: ١٨١- ١٨٢. وفي النقد الحديث: نصرت عبد الرحمن، مكتبة الأقصى، عَمَّان، ١٩٧٩م: ١٤٩- ١٥٩.

(٢) المعجم الأدبي: جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٧٩م: ١٢٤.

(٣) الأدب المقارن: محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، لبنان، ط٣، ١٩٨٣م: ٣٩٨.

(٤) ينظر: الأدب الرمزي: ٣٩، ٥٧.

(٥) الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر: د. محمد فتُّوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٨٤م، ٣٠٦.

جميعه بطريقةٍ رمزيَّةٍ؛ بأنْ يشفَّ النموذج أو الواقعة التُّراثيَّة المقتبسة عن مشاعر وأفكار ذاتيَّة أو إنسانيَّة عامَّة»[١].

وللتُّراث بهذا الاعتبار جانبان: «جانبُ الدلالة الحقيقيَّة الَّتي يُشيرُ إلَيها ظاهرُ النَّص، وجانبٌ رَمزيٌّ يَشفُّ عنه ذلك النَّص إذا نُظِرَ إلَيه في ضوءِ علاقته ببقيَّةِ القصيدة، ثُمَّ في ضوءِ علاقته بِبَقيَّةِ نِتاجِ الشَّاعر، وأخيرًا في ضوءِ علاقتِه بظروفِ حياتِهِ ومَعالِمِ شَخصيَّتِه وأطوارِها بِوَجهٍ عام»[٢]، وكذلك في ضوءِ علاقتِهِ بالمُتَلَقِّي.

إنَّ البحث والاستقراء والتَّقَصِّي في ديوان الحبوبيّ أفضى إلى اكتشاف ثلاثة روافد تراثية، وهي على الترتيب من حيث كثرة ورودها في الديوان: التُّراث الدِّينيّ، فالتَّاريخيّ، فالأدبيّ. وسيتمُّ الحديثُ عنها في المبحث الموالي.

(١) الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر: ٣١٩.

(٢) المصدر نفسه: ٣٢٣.

المبحثُ الثَّاني
الرَّمز التُّراثيّ فِي شِعرِ الحبوبيّ

سَبَقَتِ الإشارَةُ في المبحثِ السَّابقِ إلى أنَّ الرَّمزَ التُّراثيَّ هو الطَّاغي في ديوان الحبوبيّ، ولاسيما الرَّمزُ الدِّينيُّ والتَّاريخيُّ والأدبيُّ. وَتَجدِرُ الإشارَةُ ابتداءً إلى أنَّ هذا الفصل بين النَّماذجِ إنَّما هو فَصلٌ منهجي، وإلَّا فإنَّ الشَّاعرَ قد يحشدُ أكثرَ مِنْ رَمزٍ في المَقطَعِ الشِّعريِّ الواحد، كما سيتبيَّن مِنْ بعضِ النَّماذج المدروسة.

أوَّلًا: الرَّمز الدِّينيّ

كان التُّراث الدِّينيّ -وما يزال- مصدرًا مُهِمًّا مِنَ المصادرِ الَّتي يستلهمُ مِنْها الشُّعراءُ صُوَرَهم ومعانيهم، ومَعينًا لا ينضبُ يستقونَ مِنْه ما يُعَزِّزُ الدلالةَ ويُعَضِّدُ المقاصد.

وما زال القرآنُ الكريمُ يَمُدُّنا بالدلالاتِ والرُّموزِ الفنيَّةِ والإنسانيَّةِ الَّتي يَمتَحُ مِنْها الشُّعراءُ صُوَرَهم ويُزَوِّقون بها أساليبَهم خِدمةً لأغراضِهم، فضلًا عن السِّيرَةِ المباركة للنَّبي الأكرم ﴿ﷺ﴾ وأهلِ بيته ﴿عليهم السلام﴾، وبعضِ الصَّحابة والتابعين. إضافةً إلى الكُتُبِ السَّماويَّةِ الأخرى ورموزِها الدِّينيَّة، وكذلك قَصَص الأنبياء كما نقلها لنا القرآن الكريم. فهي جميعًا رموزٌ دِينيَّة تُشَكِّلُ ثقافةَ الأُمَّةِ العربيَّةِ وذاكرتِها، بما تستبطنُه مِنْ إيحاءاتٍ وتضمرُهُ مِنْ دلالاتٍ يَتَقَصَّدُها الشَّاعر ويتركُ لِلمُتَلَقِّي فَكَّ رموزِها واكتشافَ العلاقةِ بينها وبين مقاصدِه في السِّياقِ الشِّعريّ الَّذي تَرِدُ فيه.

وهذا النَّوعُ مِنَ الرُّموز هو الأكثرُ توظيفًا في شِعرِ الحبوبيّ، وفي مختلف الأغراض، يستعمله الشَّاعر بأشكالِ عِدَّة، أبرزُها المُطابَقَةُ بين اسمِ المُخاطَبِ بالقصيدَةِ والرَّمز المُستَعمَلِ فيها، كما في موشحته (هاج برقُ السَّعد قمري الهنا) الَّتي هنَّأ بها أستاذَه الشَّيخ (موسى شرارة) بمناسبة زواجه، فقال (من الرمل)[1]:

---

(١) ديوان السَّيِّد محمد سعيد الحبوبيّ: محمد الحبوبيّ، أعَدَّه: عبد الغفَّار الحبوبيّ، دار الرشيد للنشر، العراق، ١٩٨٠م: ١٦٦-١٦٧.

كانَ -لَـولا فَضـلُ موسـى مَدْرِكِـي		وأَيادِيـهِ الَّتـي أَعْيَـت إِيـاد-
مُغرقِـي دَمعـي، وَشَـوقِي مُهلِكِـي		لِلحَبيبَيـنِ: شَـبابِي، وَسُـعاد
بِاليَـدِ البَيضـاءِ أضحـى مُمْسِـكِي		إِذْ طَغى فِرعَونُ حُزنِي في الفُؤاد...

***

رَدَّ غـربَ الشَّـوقِ فـي فَرحَتِـهِ		وَهْـوَ بَحـرٌ كانَ لَمَّـا انْبَجَسَـا
فَاتْـلُ مـا قَـدْ جـاءَ فـي مِدْحَتِـهِ		جَعَـلَ البَحـرَ طَريقًـا يَبَسَـا
وَسَـرى سَـرحِي إِلـى سـرحَتِهِ		وَعَلَيـهِ رَكْـبُ شَـوقِي حَبَسَـا
قَالَـتِ الآمـالُ: قِـفْ بِـي هَهُنَـا		وَعَلـى وادِي طـواهُ عَـرّج...

***

بَذَخَـتْ فِـي نَسَـبٍ مِـنْ أحمَـد		فَهـيَ للجَمـرَةِ مِـنْ عَدنانِـهِ
لِشُـعَيبٍ مـا اتنمَـتْ فـي مُحتَـدٍ		لا وَلَـمْ تَـرعَ لَـهُ فـي ضانِـهِ
لَـمْ تَقِـفْ ذائـدَةً عَـنْ مَـوردٍ		لا وَلا اجتـازَتْ علـى أوطانِـهِ
بِالغَرِيَّيـنِ لَهـا لا مَدْيَنَـا		مَنـزِلٌ سَـامٍ رَفيـعُ الـدّرَجِ...

في هذه المقاطع من موشحته استثمر الشَّاعر تشابه اسم المخاطَب مع اسم النَّبي موسى ﴿عليه السلام﴾، ثم استدعى كراماته وبعضًا من سيرته ليسبغها الممدوح وعروسه.

فقوله: (باليد البيضاء) مأخوذ من قوله تعالى: ﴿**وَأَدْخِلْ يَدَكَ فِى جَيْبِكَ تَخْرُجْ بَيْضَاءَ مِنْ غَيْرِ سُوءٍ**﴾[النمل: ١٢]، وهذا الاقتباس الإشاري يُحقِّقُ غرضَ الشَّاعر في مدحته من ناحيتين: فهو

من ناحية رمز ديني يُعضِّد المدح ويطبعه بطابعِ القداسة والتبجيل، وهو من ناحية أخرى كناية مشهورة عن الكرم والبذل والعطاء؛ ولكي تكتمل الصورة المدحية، وظَّفَ الشَّاعر اسم (فرعون) وهو الضد النوعي لنبي الله موسى ﴿عليه السلام﴾؛ فعطاء أستاذه الشيخ موسى شرارة كان في أوقات الشدّة، حين طغى (فرعون حزني في الفؤاد)، وهذا التوظيف لِلرَّمزِ الدِّينيّ المنبوذ جاء في قالب استعاري مُعَبِّر عن شدة الحزن، كما شكَّل مقابلة دلالية بين (موسى ذي اليد البيضاء)، و(فرعون الطاغية)، فضلًا عن الإشارة اللطيفة إلى قوله تعالى: ﴿**اذْهَبَا إِلَى فِرْعَوْنَ إِنَّهُ طَغَى**﴾[طه: ٤٣].

وفي الدور الثاني من شاهد الموشحة أمعن الشَّاعر في توظيف سيرة النَّبي موسى -كما ذكرها القرآن الكريم- ليحوِّلَ تلك الأحداث من سيرته المباركة ومعجزاته العظيمة إلى صفاتٍ للممدوح، جامعًا بذلك بين الرَّمز الدِّينيّ والاقتباس الإشاري خدمةً لمقصده في إظهار كرم الممدوح وكراماته، فقوله: (وهو بحر كان لما انبجسا) مأخوذ من قوله تعالى: ﴿**فَانبَجَسَتْ مِنْهُ اثْنَتَا عَشْرَةَ عَيْنًا**﴾[الأعراف:١٦٠]، وقوله: (جعل البحر طريقًا يبسا) مأخوذ من قوله تعالى: ﴿**فَاضْرِبْ لَهُمْ طَرِيقًا فِي الْبَحْرِ يَبَسًا**﴾ [طه:٧٧]، وقوله: (وعلى وادي طواه عرّج) مأخوذ من قوله تعالى: ﴿**إِنَّكَ بِالْوَادِ الْمُقَدَّسِ طُوًى**﴾[طه:١٢]، وهذا التتابع في توظيف الرَّمز الدِّينيّ المستقى من آيات القرآن الكريم لم يكن مجرد زخرف لفظي، وإنَّما هو توظيف مقصود لتقوية الدلالة وتعضيد المعنى؛ لما فيه من حمولات دِينيَّة يعي المُتَلَقِّي قيمتها الجماليَّة والدِّلاليَّة، ويعرف قدرتها الإقناعيَّة في الحَملِ على التَّصديقِ بِمَدحِ الشَّاعرِ لِشَيخِهِ وأستاذِه.

وفي الدَّورِ الثَّالثِ مِنَ شاهدِ المُوَشَّحَة انتقل الشَّاعرُ إلى مَدحِ عروس أستاذِهِ عِبرَ توظيف قصة النَّبي موسى ﴿عليه السلام﴾ مع عروسه ابنة شعيب ﴿عليه السلام﴾ كما جاءت في القرآن الكريم، ليضفي ذلك النَّسبَ الطَّاهر لابنة شعيب ﴿عليه السلام﴾ على ممدوحته، ويماثلُ عفَّتَها بِعِفَّةِ المَمدوحة، ويقرِنُ عِزَّتَها بِعزَّتِها، بل لعلَّها تفوقها في بعض ذلك؛ فهي تنتسب إلى سيد الأنبياء محمد ﴿صلى الله عليه وسلم﴾، وهي عزيزة مخدومة، لم ترعَ الغنم ولم تذد عن الماء، وهي تنتمي لمدينة النجف الأشرف لا إلى مَدين، وهذه الصفات أكمل من صفات ابنة شعيب ﴿عليه السلام﴾ كما يراها الشَّاعر ويُفهِمُ من سياق موازنته بين المرأتَين، فضلًا عن الاقتباس الإشاريّ من القرآن الكريم الَّذي جَمَّلَ النَّصَّ وعَزَّز الدلالة.

ومِنْ شواهدِ توظيفه لِلرَّمزِ الدِّينيّ مدفوعًا بتشابه الأسماء، ما جاء في مرثيته للشَّيخ (نوح القرشيّ)، إذ قال (من الكامل)[1]:

(١) الديوان: ٤٤٢- ٤٤٣.

قَدْ أحزَنوكَ بِحُزنِ يَعقوبَ فَهَلْ		مِنْ رِيحِ يوسُفَ أَنشقوكَ الرِّيحَا؟...
أو أنَّ أجفانِي وأجفانَ العُلَى		يَبْكِينَ في طوفانِ نُوحٍ نُوحَا...
وَلِفَقْدِهِ اسْوَدَّ الفَضَا فَكَأَنَّمَا		قَدْ كانَ نُوحٌ في البَسِيطَةِ يُوحَا

فالرَّمز الدِّينيّ في هذه الأبيات حاضرٌ بقوة، فالشَّاعرُ وهو يتفجَّعُ لِرَحيلَ المَرثِي، جعل مِنْ نفسِهِ (يعقوب)، ذلك النَّبي الَّذي عُرِفَ بحزنه على فراق ابنه يوسف ﴿عليه السلام﴾ حتى ابيضت عيناه من كثر البكاء، ولكن إنْ كان حزن يعقوب مشوبًا بالأمل، وأنَّه انتهى بشم ريح ابنه فعاد بصيرًا، فإنَّ الشَّاعر يتمنى -بوساطة الاستفهام المجازي- لو أنَّه يشم ريح المفقود لتنتهي أحزانه، وفي ذلك إشارة إلى قوله تعالى: ﴿**وَلَمَّا فَصَلَتِ ٱلعِيرُ قَالَ أَبُوهُم إِنِّي لَأَجِدُ رِيحَ يُوسُفَ... فَلَمَّآ أَن جَآءَ ٱلبَشِيرُ أَلقَىٰهُ عَلَىٰ وَجهِهِۦ فَٱرتَدَّ بَصِيرًا**﴾[يوسف: ٩٤، ٩٦].

ثم استدعى رمزيَّة طوفان نوح ﴿عليه السلام﴾ ليعبِّرَ به عن دموعه المسكوبة لفقد نوح المرثي، مُسَلِّمًا أنَّ طوفان الدمع هذا لا يبعث الميت من رقاده ولا ينفع باسترداده.

ولبيان أثر الحزن في نفسه لجأ الشَّاعر إلى توظيف الجناس غير التام بين اسم المرثي وأحد أسماء الشمس (نوحًا/ يوحا)، فأقام التقابل بين حال الدنيا في وجوده وبعد وفاته، حيث كان الضياء فعمَّ السَّوادُ والظَّلام.

ثم انتقل الشَّاعر إلى مدح السَّيِّد صالح القزويني، القائم على مجلس التَّأبين، فقرظه بأبياتٍ رائعة، منها قوله[1]:

أَحيَا المَدارِسَ والدُّروسَ كأنَّها		مَوتَى أَلَمَّ بِها فَكانَ مَسيحَا

وهو استدعاءٌ لِلرَّمزِ الدِّينيّ المُتَمَثِّلِ في معجزة نبي الله عيسى ﴿عليه السلام﴾ وقدرته على إحياء الموتى -بإذن الله- ليضفي هذه الصِّفَة على ممدوحه الَّذي أحيا المدارس بعد اندراسها بما بثّه فيها من علومه.

(١) الديوان: ٤٤٣.

يلجأ الحبوبيّ إلى الرَّمز الدِّينيّ لبناء لوحةٍ شِعريَّةٍ غنيَّةٍ بالصُّوَرِ مُؤَثِّرَةٍ في المعاني، كما في مرثيَّتِه للسَّيِّدِ (جعفر القزويني)، قال فيها[1]: (من الكامل)

كانَ المُحَرَّمُ مُخْبِرًا، فَأَرَيتَنَا		يَا جَعفَرٌ فِيهِ الحُسينَ قَتِيلَا
فَكَأَنَّ جِسمَكَ جِسمُهُ لَكنَّهُ		كانَ العفيرَ وكُنْتَ أنتَ غَسِيلَا
وَكَأنَّ رأسَكَ رأسُهُ لَو لَمْ يَكُنْ		عَنْ مَنْكبَيهِ مُمَيَّزًا، مَفصولَا
وَجَبينُكَ الوَضَّاحُ مِثلُ جَبينِهِ		بَلَجًا، وَلَيسَ كَمثلِهِ تَجدِيلَا
وَحُمِلْتَ أَنتَ مُشَرِّفًا أَيدِي الوَرَى		وَثَوَى بِنَعشٍ لَمْ يَكُنْ مَحمُولَا
إنْ تنأَ عنَّا راحِلًا كَرَحيلِهِ		فَلَرُبَّ سَجَّادٍ تَرَكتَ عَليلَا
وَلَفَقْدُ مَهدِيٍّ لِجعفرَ مُورِثٌ		مِنْ جَعفَرٍ فِي فَقْدِ إسمَاعِيلَا

فقد استدعى الشَّاعر أكثر المصائب إيلامًا في الثقافة الشِّيعيَّة، وهي مصيبة استشهاد الإمام الحسين ﴿عليه السلام﴾ ليشبهها بفقد المرثي من ناحية الأثر النفسي، والحزن الَّذي تركه في نفوس محبيه، والشَّاعِر منهم. فهم يكابدون الآلام ويتجرعون الأحزان لفقده كما عانى الإمام السجاد ﴿عليه السلام﴾ بعد استشهاد أبيه، إذ أصبح السجّاد ﴿عليه السلام﴾ رمزًا مشهورًا للحزن والمعاناة، وظّف الشَّاعر شخصيّته ليرسم بها حاله وحال محبي الفقيد بقوله:

إنْ تَنأَ عنَّا راحلًا كرحيلِهِ		فَلَرُبَّ سَجَّادٍ تَرَكْتَ عَلِيلَا

ولم يكتفِ الشَّاعر بهذه الصورة الرَّمزية، فاستدعى في البيت الأخير من هذا المقطع الشعري رزيةً أخرى؛ ليُصوِّرَ بها حالَ والدَ الفقيد بعد وفاة ابنه، وحجم المعاناة الَّتي قاساها، إذ أورثه فَقْدُ ابنه

(١) المصدر نفسه: ٤٢٤- ٤٢٥.

حزنًا شديدًا مشابهًا لحزن الإمام جعفر الصادق ﴿عليه السلام﴾ بعد وفاة ابنه إسماعيل.

لم يتوقف توظيف الرَّمز الدِّينيّ في شعر الحبوبيّ على الرُّموز الإسلاميَّة، بل قَدْ يُوَظِّفُ الرُّموز المَسيحيَّةِ بحسب الموقف الَّذي يستدعيها أو الغرض الَّذي يتطلَّبها، مِنْ ذلك قولُه مُتَغَزِّلًا بامرأةٍ مسيحيَّة[1]: (من الخفيف)

أَوَميضٌ يَشُّعُ أَمْ مِقباسُ		أَمْ على دَيرِ راهبٍ نِبراسُ
أَمْ تَخَيَّلتَ وَالخَيالُ كَليلٌ		وَبِعَينَيكَ إِذْ نَظَرتَ التباسُ
نارُ موسى تأَجَّجَتْ، فَاقتَبِسْ لِي		مِنْ سَناهَا إِنْ أمكَنَ الاقتباسُ
رُبوعُ الرَّبابِ هذي، وَلكِنْ		قَدْ تَعَفَّتْ، وَعَمَّها الاندراسُ
مَعبَدُ أُمِّ مَعبَدٍ فِيهِ حَلَّتْ		فهو فيها كَنيسَةٌ وَكِناسُ

فالرُّموزُ المُستَعمَلَة في هذه القصيدة تتناسب مع ثقافة المُتَلَقِّي الأول وهويته -المرأة المسيحيَّة- ومن ثَمَّ تكونُ أكثر تأثيرًا فيه، وأنسبَ لمخاطبته، فرمزُ (الدَّير، والراهب ونبراسه) هي رموز مسيحيَّة تستهوي المُتَلَقِّي وتشدّه وتدفعه إلى استحضار إرثه وتأويل القصيدة بالمعاني الَّتي يستمدها من ذلك الإرث. وحتى نار موسى ﴿عليه السلام﴾ تنتمي إلى تلك الرُّموز، فضلًا عَمَّا فيها من اقتباسٍ ضمني يُشيرُ إلى قوله تعالى: ﴿**وَهَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ مُوسَىٰ، إِذْ رَأَىٰ نَارًا فَقَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَعَلِّي آتِيكُمْ مِنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجِدُ عَلَى النَّارِ هُدًى**﴾[طه:٩- ١٠].

وفي البيت الأخير من القصيدة:

مَعبَدُ أُمِّ مَعبَدٍ فِيهِ حَلَّتْ		فهو فيها كنيسةٌ وَكِناسُ

جمع الشَّاعر –ببراعة- بين الرَّمز المسيحي والكناية عن نسبة، مستندًا إلى الجناس بين (الكنيسة) الَّتي هي دار عبادة المسيحيين و(الكناس) الَّذي هو بيت الغزال، وبتضافر هذه العناصر الجماليَّة

(١) الديوان: ٣٩٠- ٣٩١.

والمعنويَّة تبرز براعة الشَّاعر في توظيف الرَّمز ورفده بعناصر بلاغيَّة؛ خدمةً لمقصده وتقويةً لغايته وتحقيق الإقناع وخلق الجمال.

ثانيًا: الرَّمز التَّاريخيُّ

إنَّ العلاقة بين الإنسان والتَّاريخ علاقةٌ جدلية؛ فالإنسانُ يُنتِجُ التَّاريخَ ويَنتِجُ عنه في آنٍ واحد[١]. والتاريخ مُعطى مِنْ مُعطَيات التُّراث، يرتبط في ضمير الأمَّةِ بِقِيَمٍ روحيَّةٍ ووجدانيَّةٍ وفِكريَّة، وحين يستدعيه الشَّاعر في نصوصه فإنَّه يتوسَّلُ بواحدٍ مِنْ أقوى الوسائلِ للتَّأثيرِ في مُتَلَقِّيه. كما أنَّ التَّاريخ –بشخوصه وأحداثه- يمنحُ للشَّاعر حُريَّةَ التَّعبيرِ عن معانٍ كثيرة تعجزُ اللُّغةُ المباشرة عن أدائها، وذلك عِبرَ التَّطابق بين رموز الماضي والحاضر، سواءٌ بربط الحاضرِ بالماضي أو إحلال الماضي بالحاضر، وهو بذلك يفسحُ المَجالَ في قصيدته لتتداخلَ فيها أصواتٌ من الماضي، مَرَّت ذاتَ يومٍ بمثل مواقف الشَّاعر وعانتها كما عاناها[٢]، ومِنْ ثَمَّ فإنَّ اختيار الشَّاعر لِلرُّموز التَّاريخيَّة لا يكون اعتباطيًا، بل يُمثِّلُ عمليةً إبداعيةً واعيةً؛ فالأحداث «والشَّخصيات التَّاريخيَّة ليست مُجَرَّد ظواهر كونيَّة عابرة تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، فإنَّ لها إلى جانب ذلك دلالتها الشّموليَّة الباقية، والقابلة للتَّجَدُّد –على امتداد التَّاريخ- في صِيَغٍ وأشكالٍ أخرى»[٣]. فصفات مثل: التقوى أو العِلم أو الحِلم أو الكرم، أو الفصاحة أو البطولة والظُّلم والبُخل وغيرها مِن الصفات الحَسِنَةِ أو القبيحة الَّتي عُرِفَتْ بها شخصيَّةٌ تاريخيَّةٌ ما يستثمرها الشَّاعر المعاصرُ للتَّعبيرِ عن تجربته، فيُسبغها على شخصيَّةٍ من حاضره: مدحًا أو ذَمًّا. ومثل ذلك ينطبقُ على الأحداث والوقائع التَّاريخيَّة.

(١) ينظر: الشعر والتاريخ: قاسم عبده قاسم، مجلة فصول، مجلد ٣، العدد ٢، ١٩٨٣م: ٢٣٥.

(٢) يُنظر: الشعر العربي المعاصر- قضاياه وظواهره الفنيَّة والمعنويَّة: ٣٠٧.

(٣) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر: د. علي عشري زايد، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٧م: ١٢٠.

والرَّمز التَّاريخيّ حاضرٌ بقوةٍ في شِعرِ الحبوبيّ، مِنْ ذلك قولُه في مدح أستاذه الشَّيخ موسى شرارة (من الرمل)[1]

فَفَتَى فارابَ في تَعليمِهِ		لَمْ يَكُنْ مِنْ مِسْكِهِ إلَّا أَرِيج
يُبهِرُ الكِنْدِيَّ في تَنجِيمِهِ		وَهْوَ -لا وَاللهِ- لَمْ يَنظرْ بِزِيج
يَنزَعُ الخَصم إلى تَسليمِهِ		وَلَكَمْ خَاصَمَ آسادًا تَهيج
فَهْوَ إنْ جادَلَ أو قالَ أنا		سَطَعَتْ حُجَّتُهُ بِالفَلَجِ
وإذا ما غالَطوهُ بَرهَنَا		إيْ -وَعَينَيهِ- بِأقوى حُجَجِ

***

فَابْنُ سِينا لَمْ يَكُنْ في عِلمِهِ		مِثل مَنْ في طُورِ سَيناءَ ارتَقى
وإياسٌ قَطرَةٌ في يَمِّهِ		وأُوَيسٌ لا يُدانِيهِ تُقَى
وابنُ قَيسٍ لَمْ يُقَسْ في حِلمِهِ		وَكَذا قِسٌّ إذا ما نَطَقَا...

يقوم هذا المقطع من الموشحة على مجموعة من الموازنات بين الممدوح وشخصيات من رموز التاريخ، كلُّ واحد منها عُرِفَ بخصلةٍ حميدةٍ تُمَيِّزُهُ؛ والغايةُ مِن هذه الموازنات إمّا لتفضيل الممدوح على الآخَر أو لتساويه معه في علوِّ الصفة؛ فهو يفوق (الفارابي والكندي وابن سينا) عِلمًا وفلسفةً وقدرةً على الجدال والمُحاجَجَةِ الَّتي تُبَكِّتُ الخصوم وتُسكِتُهُم، فابنُ سينا -مثلًا- لا يُقاسُ بعِلمِه؛ لأنَّ عِلمَه مُماثلًا لِعِلمِ سيدنا موسى ﴿عليه السلام﴾، الَّذي كنّى عنه بـ(مَن في طورِ سيناء ارتقى)،

(١) الديوان: ١٧٠- ١٧١.

وهذه الكناية فيها رمزية دِينيَّة، وتجانسٌ لطيف بين (ابن سينا/ سيناء)، ليمنح بذلك النص جماليةً تُضاف إلى حُسن استعمال الرَّمز، فيجمع النص بين الإمتاع والإقناع.

ثُمَّ (إياسُ بنُ معاوية)[١] المعروف بذكائه وفِطنَتِه، و(أُوَيسُ القَرَنيّ)[٢] المعروف بورعِه وتقواه، و(الأحنفُ بن قيس)[٣] المعروف بِحلمِه، و(قِسُّ بنُ ساعدة الإيـاديّ)[٤] خطيبُ الجاهليين وحكيمهم، كُلُّ هؤلاء الرُّموز لو قِيسَ بهم الممدوح لفاقَهم ذكاءً وحِلمًا وحِكمةً ومنطقًا.

والمُلاحَظُ مِن هذا الشَّاهد أنَّ الشَّاعر حين يستدعي تلك الرُّموز التاريخيَّة إنَّما يستدعيها ليجري بينها وبين ممدوحه موازنةً يَخلُصُ بَعدَها إلى أفضليَّةِ ممدوحه، وهذه الأفضليَّة على هؤلاء الأعلام المشهورين تدفع المُتَلَقِّي إلى التَّسليم بصحة دعوى الشَّاعر، وتكاد هذه الوظيفة تهيمن على أغلب توظيفات الشَّاعر لِلرَّمزِ التَّاريخيّ.

ومثله ما جاء في إحدى موشحاته، واصفًا حُبَّه للمخاطَب بقوله: (من الرمل)[٥]

بِتُّ، مِنْ حُبِّكَ، ذَا طَرفٍ قَرِيح		مُحرَقَي وَجدي، وَدَمعِي غامري
خَضِلَ الأردانِ ذَا قَلبٍ جَرِيح		أتحَرّى كُلَّ بَرقٍ حاجرِي
ما لَقِي القَيسان: قَيسُ بنُ ذُرَيح		مَا أُلاقِيه، وَقَيسُ العامري
لا، ولا عروةَ فِيمَا سَلَفا		بعضَ ما لاقَيتُ في الحُبِّ لَقِي

(١) تنظر ترجته في كتاب: الأعلام: خير الدِّين الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط٧، ١٩٨٦م: ٢/ ٣٣.

(٢) تنظر ترجمته في: المصدر نفسه: ٢/ ٣٢.

(٣) تنظر ترجمته في: المصدر نفسه: ١/٢٧٦- ٢٧٧.

(٤) تنظر ترجمته في: المصدر نفسه: ٥/ ١٩٦.

(٥) الديوان: ٢١٨.

لَيتَ دِينَ الحُبِّ لَمَّا خُلِّفَا		لَمْ تَقُمْ بيعَتُهُ في عُنُقي

فقد استدعى الحبوبيّ أسماءَ ثلاثَةٍ مِنَ الشُّعَراء، هُم: (قيس بن ذريح، وقيس العامري، وعروة بن الورد)، وهؤلاء الثلاثة مِمَّن اشتهروا بالحُبِّ، وعاشوا معاناته وتجرَّعوا آلامه، حتى أصبحوا مضربًا للمثل في صِدقِ الحبِّ وفي مقاساة الوجد، وقد استدعاهم على سبيل المقايسة والموازنة؛ وإذا بهم -مجتمعين- لم يُلاقوا ما لاقاه الحبوبيّ نتيجة حبِّه للمخاطَب وولعه فيه وتعلّقه به، وهذا الادّعاء يُصوِّرُ حجم المَحبَّةِ ويُقنِعُ بصدقِها، ويدلُّ على أنَّ توظيف الرَّمز التَّاريخيّ لم يكن لمجرد الزخرف أو حشو الأسماء، بل هو توظيفٌ واعٍ ومقصود، الغرض منه إمتاع المُتَلَقِّي بما يقرأ، وإقناعه بصحة الدعوى.

وَمِنْ أَماراتِ بَراعَتِهِ في توظيف الرَّمزِ التَّاريخيّ، توظيفه في التَّشبيه؛ إذ يجعلُ مِنَ الرَّمزِ مُشَبَّهًا بِهِ، كقولِهِ في بعضِ المُقَدِّماتِ الغَزَلِيَّةِ (من الخفيف):[1]

أَبِلَحْظٍ وَحاجِبٍ ثُعَلِيٍّ		قَدْ فَضَحْتِ النِّبالَ والأقواسا

ومثله قوله: (من الوافر)[2]

بِروحِي مَنْ بِروحِي أَفْتَدِيها		وَقَلَّ لَها الفِدَى مَالًا، وَأَهلا
إِذَا عانَقْتُها عانَقْتُ خَودً		مُنَعَّمَةً، رَشوفَ الثَّغرِ، كَحلا
كَأَنَّ الأُقحوانَةَ قَبَّلَتْهَا		بِمَبْسَمِهَا فَأَبقَتْ فِيهِ شِكلا،

(١) الديوان: ٣٠٢.

(٢) المصدر نفسه: ٣٣٠.

وإنْ سَفَرَتْ فَقَدِ أبدَتْ شَقيقًا		أجادَتْهُ يَدُ النُّعمانِ صَقلا

أو كقوله في وصف الخمرة: (من الكامل)[١]

يا وَصلَها بالكَرخِ لَيلَةَ قَدْ حَدَ		حادي الكؤوسِ بِصوتِ نَغمَةِ مَعبَدِ

أو كقوله مُعَزِّيًا: (من الكامل)[٢]

وإلَيكَها مِمَّنْ أحَبَّكَ حِكمَةً		زارتْ بكَ الزَّوراءُ يا لُقمانها

ففي الشَّاهد الأول تشبيهٌ بليغ؛ جعل فيه عيون الفتاة تفوق النبال والأقواس في أثرها على الرائي، وقد شبَّه الشَّاعر فيه عين الفتاة وحاجبها بنسبتهما إلى بني ثعل، وهم قوم معروفون بجمال العيون.

وفي الشَّاهد الثاني شبَّه الشَّاعر وجه الفتاة في حمرته وجماله بشقائق النعمان المعروفة بحسنها وجمالها، وقد رعاها النعمان بنفسه، فتكون أكثر حسنًا وبهاءً. وفي البيت الثَّالث تشبيه واستعارة؛ فقد استعار لساقي الخمر فعل حادي النوق الَّذي يسوقها مصحوبًا بالغناء، ثُمَّ بنى على هذه الاستعارة تشبيهًا مستندًا إلى رمزٍ تاريخيٍّ معروف في مجاله؛ فشبَّه صوت الكؤوس بنغمات معبد المطرب الأموي المشهور.

فالمُشَبَّه به في هذه الشواهد الثلاثة رموز تاريخيَّة، وظَّفها الشَّاعر لغاية جماليَّة، ولتجذب المُتَلَقِّي وتبقيه متفاعلًا مع ما يسمع، وتجعله شريكًا في صناعة المعنى عِبرَ عملية التأويل واكتشاف وجه الشبه بعد معرفة ما تميّز به ذلك الرَّمز/ المُشَبَّه به، فيزاد التَّشبيهُ جمالًا، ويقوى تأثيره في نفس المُتَلَقِّي.

وكذا الأمر في الشَّاهد الرابع؛ فَلَمَّا كان غرض القصيدة تعزيةُ الشيخ صالح الحريري بوفاة أمه، فقد ختم قصيدته بهذا البيت ليكون آخِرَ ما يسمعه، فَبَعدَ تعزيته ومطالبته بالصبر واحتساب

(١) المصدر نفسه: ٣٧٣.

(٢) الديوان: ٤٢٠.

الأجر، وَصفَه بالحكمة البالغة حين شبَّهه بلقمان الحكيم تشبيهًا بليغًا بأسلوب النداء وبنسبته إلى بغداد (الزوراء) بقوله: يا لقمانها، وهذا التركيب يوحي بأنَّ وصف المُعزَّى بالحكمة واشتهاره بها من المُسَلَّمات والمشهورات، ومن ثَمَّ عليه أنْ يلتزم بما هو مأمولٌ منه ومعهودٌ فيه من الصَّبرِ والاحتساب.

ثالثًا: الرَّمز الأدبيّ

مِنَ الطَّبيعي أنْ يكونَ الموروثُ الأدبيّ مَعينًا رئيسًا للشُّعراءِ والأدباءِ في كُلِّ عَصر، ولاسيما شُعراءُ العصر الحديث، وبالأخصِّ شُعراءِ مدرسةِ الإحياء؛ فهم يتَّبعونَ خُطاهم، ويَستقونَ مَعانيهم، ويَستلهمون تجاربَهم، فَيُعَبِّرونَ بِها عن واقعهم، أو يَتَّخذونَ مِنهم قِناعًا يلوذون خلفه حين يَقولون ما يَستدعي التورية: خوفًا أو حَذَرًا. وقد يتمثَّلُ حضورُ التُّراث الأدبيّ بتوظيف المُصطلحات الأدبيّة والبلاغيَّة والنَّحَويَّة، أو بتوظيف أسماءِ الكُتُبِ الأدبيّةِ والبلاغيَّةِ المَشهورة. وقد وَرَدَ ذلك كُلُّهُ في شِعرِ الحبوبيّ، كما في قولِه (من الرمل)[1]:

	هاكَها رافِلَة في سُندُسِ	
	تُؤْنِسُ السَّمعَ ولا في تونسِ	
	لو رَآها شاعرُ الأندُلُسِ	
كانَ قَدْ وَشَّى بِها مَا وَشَّحا		**واعتَرَتْهُ دَهشَةُ المُندَهشِ**

***

	لَو بَدَتْ لِلعُمَريِّ المُصْقِعِ	

(١) الديوان: ٢٥٨- ٢٦٠.

	وَهْوَ فـي آنـاءِ لَيـلٍ أسـفَعِ	
	هَـبَّ مِـنْ رَقدَتِـهِ فِـي فَـزَعِ	
وَغَـدَا فِـي لَعلَـعٍ مُطَّرِحـا		وتمنَّـى أنَّـه لَـمْ يَعِـشِ

***

	وَجَميـلٌ لَـو رَآهـا فـي النَّشِـيد	
	لَتَمَنَّاهَـا لَـهُ دُونَ القَصيـد	
	وبُثَيـنٌ لَلَوَتْهـا عَقْـدُ جِيـد	
لا كَمـا قَـدْ قَلَّدَتْهَـا بَلَحَـا		أُمُّ منظـورٍ ولَمَّـا تَختَـشِ

***

	ولـو أنَّ القَـرمَ: مِرصـادَ القريـض	
	مَـنْ صَبـا فـي شِـعرِهِ الـرَّوضُ الأريـض	

	شامَ مِنِ بارِقِها أدنى وَميض	
شَرَبَ الدَّمعَ وَعَافَ القَدَحَا		وَهْوَ يوري عطشافي عَطِشِ

***

	فَتَرَى الشِّعرَ هَشِيمًا يَبَسا	
	وَهْيَ رَوضٌ غَيثُه قَدْ رَجَسَا	
	وسِواها إنْ تَداجَى غلَسا	
فَهْيَ مِثلُ الشَّمسِ بَينَ الفُصَحا		كُلَّما أبصَرَها الأعشى عَشِي

وظّف الحبوبيّ في هذه المقطوعات مِنْ موشحته أكثرَ مِنْ رمزٍ أدبيّ؛ إذ استدعى بعضًا مِنْ رموزْ الشعر وفحوله بغية المفاضلة بين أشعارهم وموشحته هذه الَّتي نظمها مهنئًا. فذكر بعض الأسماء صريحةً، (كعبد الباقي العمري، جميل بثينة، والأعشى)، وبعضهم كنّى عنهم بألقابهم ودلّ عليهم بشطرٍ من أشعارهم، ليجمع بذلك بين الرَّمز والاقتباس؛ زيادة في شعرية الموشحة ورفد أبياتها بالجمال، وتعضيدًا لِلرَّمزِ ورفع طاقته الجماليَّة والتأثيرية، كما فعل مع ابن سهل الأشبيلي، الَّذي كنّاه بـ(شاعر الأندلس)، ومهيار الديلمي الَّذي كنّاه بقوله: (ولو أنَّ القَرمَ: مرصادَ القريض)، ثم اقتبس شطرًا دالًا من شعره ليحدد المقصود وليكون شاهدًا على تفوق موشحته على أشعار الديلمي الموصوف بأنَّه من فحول الشعراء.

إنَّ هذا التَّوظيف لِلرَّمزِ وحشد كُلِّ هذه الأسماء لا يخرج عن الغاية الرَّئيسة لاستدعاء الرُّموز -كُلُّ الرُّموز- في شِعرِ الحبوبيّ، وهي المفاضلة، فتارة يفاضل بين ممدوحه والشخصيات الَّتي

يستدعيها -كما فعل في الرُّموز التاريخيَّة- وتارة يفاضل بين قصائده وقصائد الأدباء المشهورين معلنًا تفوقه عليهم، لتؤدي تلك القصائد غرضها الَّذي نُظِمَت لأجله، ولتصيب موقعها في نفس المُتَلَقِّي الأوّل المخاطَب بهذه القصائد لما تحمله من شحنة دلاليَّة، فضلًا عن زيادة الطاقة الجماليَّة للقصيدة.

ومثل هذا التوظيف، ولتحقيق الغاية ذاتها نجده في قوله (من البسيط)[١]:

فِها كُماها قوافٍ تُتحَفانِ بها		أعدَدْتُها صِلَتي في يومِ إنفاقي
يَعنو زيادٌ وبِشْرٌ والوليدُ لها		والأعشيان وعمرٌو وابنُ إسحاقِ

هذان البيتان هما خاتمة هذه القصيدة الَّتي نظمها مهنئًا أحد خلّانه بعرسه، وقد شكّل البيت الثاني منهما وصفًا للقصيدة برمتها، قام هذا الوصف على المفاضلة -أيضًا- فحشَدَ الشَّاعر من أعلام الأدب وقاماته ما يشهد بتفوقه، وما يتمنون أنْ يأتوا بمثل ما نظم فيعجزون؛ لتكون أمنيتهم شهادة بتفوّقه وببديع ما نظم، وهذه الشهادة أو الحكم النقديّ حين يخرج من أمثال هؤلاء يكون أكثر قبولًا وتصديقًا وأشد تأثيرًا؛ لما يملكونه من سلطةٍ أدبيّة تعصم آراءهم من النقض، وتدفع عنها الشك، فتكون القصيدة قد أدّت وظيفتها في التهنئة على أتمّ وجهٍ وأجمل صورة.

ومِمَّا يتّصل بتوظيف الرُّموز الأدبيّة توظيف الشَّاعر لأسماء الكتب المشهورة أو تلك الَّتي أصبحت علمًا لأسرة مؤلفيها، كقوله (من الطويل)[٢]:

وهم قَلَّدوا الدِّينَ الحنيفَ جواهرً		يفوقُ نظامَ الدُّرِّ نَظمُ عقودِها

فالقصيدة في تهنئة أحد أصدقائه بزواجه، وهذا الصديق ينتمي إلى أسرة الجواهري، تلك الأسرة الَّتي حملت هذا اللقب نسبة لكتاب (جواهر الكلام) الَّذي ألّفه رأس الأسرة الجواهريَّة (الشيخ محمد حسن بن الشيخ باقر)، وقوله: (هم قلَّدوا الدِّينَ الحنيفَ جواهرًا) إشارة لذلك الكتاب.

---

(١) الديوان: ٢٧٤.

(٢) الديوان: ٢٩٧.

ومثله قوله (من الخفيف):[١]

ولأنـواره الفقاهـة أهـدَتْ		مثـل أنوارهـا فنـال اقتباسـا

فكتاب (أنوار الفقاهة) ألّفه أحد أعلام أسرة (آل كاشف الغطاء) المعروفة، والقصيدة في مدح أحد أعلام هذه الأسرة.

ومن بدائع توظيفه لمثل هذا الرَّمز ما جاء في قوله (من الطويل)[٢]:

إذا بابـنِ موسـى جـاءَ مِـنْ نَحـوِ أرضِكُـمْ		بِمَا لَو أَتَى عِيسى بِهِ لَتَجَمَّلا
رِسـالَةُ شَـوقٍ مُـذْ فَضَضْـتُ خِتامَهـا		وجَـدتُ بهـا للـدُّرِّ عقـدًا مُفَـصَّلا

فـ(العقد المُفَصَّل) هو كتابٌ في الأدب، ألَّفه السَّيِّد حيدرُ الحِليُّ بِطَلَبٍ مِنَ الشَّاعر الحبوبيّ والحاج محمد حسن كبّة، وهذا الأخير هو المخاطَب بهذه الأبيات، ردًّا على رسالة بعثها للحبوبيّ، وقد جعل الشَّاعر مِنَ الكتاب المذكور مُشَبَّهًا به، إذ شَبَّه تلك الرِّسالة بذلك الكتاب في الجودة وَحُسْنِ التَّحبير.

وقد يجمعُ الشَّاعر في الرَّمز الأدبيّ بين أسماء الأعلام وأسماء الكتب، كصنيعه في رثاء السَّيِّد صالح القزوينيّ، فوصف عِلمَه وتَرسلَه بقوله (من الطويل)[٣]:

تَبَلَّجَ عـن نـورِ النَّبـي جبينُهُ		تَبَلُّـجَ صُبـحٍ قـد مَحـا ليـلَ إلحـادِ
وأفصَـحَ عـن نهـجِ البلاغـةِ قيلُـهُ		وأفصـح مِنطيـقٍ يـرى النُّطـقَ بـا لضَّـا دِ ...

(١) المصدر نفسه: ٣٠٣.

(٢) المصدر نفسه: ٣٤٢- ٣٤٣.

(٣) المصدر نفسه: ٤٦١، ٤٦٤.

وتُملي فما لابنٍ العميدِ بديهةٌ		كما لك، إذ تُملي، ولا لابنِ عَبَّادِ

فهو في الفصاحة والبلاغة مقتفٍ أثر الإمام علي بن أبي طالب ﴿عليه السلام﴾ الَّذي كنّى عنه بكتاب نهج البلاغة المنسوب إليه، أمّا ترسله فيفوق ما جاء به ابن العميد وابن عبّاد في الجودة والبداهة، مع ما عُرِفا به من حُسنِ الكتابة وجودة التأليف وسرعة البديهة والارتجال.

وَمِمَّا يَتَّصِلُ بالرَّمزِ الأدبيّ ما قام به الحبوبيّ مِنْ توظيفٍ لطيفٍ لبعضِ مصطلحات عِلمَي النَّحوِ والبلاغة، كقوله: (من الخفيف)[1]:

أَوْقَفَتْنَا مِنْهَا عَلى نَحوِ وِدٍّ[2]		واختلافٍ مِنَ الزُّهورِ وَأَنْحَا
فَوَجَدْنَا كَسْرًا لِأسٍ، وَضَمًّا		لِشَقِيقٍ، وَللسَّواسِنِ فَتْحَا...
وَكُراتِ اللَّيمونِ كَمْ أَقْرَأَتْنَا		مِنْ علومِ النَّباتِ مَتنًا وشَرحا

فقد ذكر (النَّحو) ثُمَّ وَظَّفَ حركات الإعراب الرَّئيسة: (كسرًا، ضَمًّا، فتحًا)، لوصف الورد الَّذي هو بدوره رمزٌ أيضًا، كنَّى به الشَّاعر عن المحبوبة. فضلًا عن توظيف مصطلحَي المَتنِ والشَّرحِ المُرتَبِطَين بِمَتنِ الكتابِ وَشَرحِه.

(١) الديوان: ٣٠٠.

(٢) هكذا في الديوان، وأرى أنَّ الصحيح (وردٍ) كما يدلُّ على ذلك سياق الأبيات.

ومثله قوله (من المتقارب)[١]:

ثَنايـاهُ وَالـوَاوُ مِـنْ صَدغِـهِ		هُمَا عَلَّماني عطفَ النَّسَق

فالشَّاعرُ وهو في مجال التغزّل بمحبوبته شبّه انعطافة زلف شَعرِها بحرف الواو، وهو منسق؛ أي منتظم، أمّا عطف النسق فهو مصطلحٌ نحوي وظفه الشَّاعر ليناسب بينه وبين الواو الَّتي بنى عليه هذا المقطع الغزليّ برمّته؛ فهي مُشبّه به، وهي مع الثنايا سبب هيام الشَّاعر بتلك المحبوبة، وهي بعدُ توطئة لتوظيف المصطلح النحوي: عطف النسق. وقد رسم الشَّاعر بوساطة هذا التشبيه البليغ وما استدعاه من تناسب لوحةً شعريةً جميلة، مستعينًا بالرموز الَّتي «تؤثر في المُتَلَقِّي وتنال رضاه، بوساطة استعمال صور متتابعة مُرَكَّبَةً، مواقف رمزية يتجاوز فيها الشَّاعر واقعه إلى عالَمٍ مُجَرَّدٍ يُكَوِّنه بنفسه»[٢]. فكانت الصورة التشبيهيَّة المدعومة بالرَّمزِ هي أداة الشَّاعر في تحقيق مراده.

وشبيهٌ بهذا التوظيف قوله (من الخفيف)[٣]:

زانَهـا الفـرسُ بالتصاويـرِ حَتّـى		مَثَّلَـتْ لـي الظِّبـاءِ صِنفًـا فَصِنْفًـا
وَرَواها البَديـعُ نوعَيـنِ مِنْـهُ		دُونَ كُلِّ الفنـونِ: نشـرًا ولَفًّـا

وقوله: (من الكامل)[٤]:

قَسَـمًا بِلَفْتَـةِ جِيـدِهِ، وَبِطَرْفِـهِ		وَبِغُصْـنِ قَامَتِـهِ، وَرَبْـوَةِ ردْفِـه
وبِمُرسَـلٍ مِـنْ شَـعرِهِ وَعِقاصِـهِ		وَمُرَتَّـبٍ مِـنْ نَشـرِهِ أو لَفِّـهِ

(١) الديوان: ٣٠٦.

(٢) أثر الرمز في تشكيل اللوحة الشعرية- شعر دبك الجن ١٦١- ٢٣٦ هـ أنموذجًا: أ.م.د محمد صائب خضير، قسم اللغة الكردية، كلية التربية/ ابن رشد للعلوم الإنسانية، جامعة بغداد، مجلة الآداب، العدد ١٣٣، حزيران، ٢٠٢٠م، ص ٤٧.

(٣) الديوان: ٣٤٢.

(٤) المصدر نفسه: ٣٥٤.

فالبديعُ مِنَ المُشتَرَكِ اللَّفظي، وهو في النَّص توريةٌ بين البديع بمعنى الجمال والبديع الَّذي هو ثالث علوم البلاغة، وهذا المعنى هو المقصود؛ بدليل ذِكر الشَّاعر لِفَنَّينِ مِنْ فنونه: النشر واللَّف[1]. ومثله في المقطع الثاني، فالنَّشرُ واللَّفُّ توريةٌ لطيفةٌ جَمَعَت بَينَ لَفِّ الشَّعرْ ونَشرِه وبين هذَين الفَنَّينِ البَلاغيَّين.

(١) «اللَّف: هو ذكر متعدد على التفصيل أو الإجمال، ثم ذكر ما لكلٍّ من آحاده من غير تعيين؛ ثقةً بأنَّ السامع يردُّ إلى كُلٍّ ما يليقُ به، وهو النشر». الإيضاح في علوم البلاغة: الخطيب القزويني، حقَّقه وعلَّق عليه: د. عبد الحميد هنداوي، مؤسسة المختار، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٤م، ص٣٠٢.

الخاتمة

بعد أنْ تَمَّ البحثُ واستوى على سوقه لا بُدَّ مِنْ إيجازِهِ وذِكرِ أهمِّ النَّتائجَ الَّتي توصَّل إلَيها

١- صحيحٌ أنَّ الرَّمزية، أو المذهب الرَّمزي، ظهر في أوروبا في القرن التَّاسع عشر وانتقلَ إلى العربِ في ثلاثينيَّاتِ القَرنِ العشرين، إلَّا أنَّه كان معروفًا في التُّراث العربي: تنظيرًا وتطبيقًا، فقد تحدَّثُ عنه أصحابُ المعاجمِ والنُّقّادُ والبلاغيُّون، كما استعملَهُ الشُّعَراءُ في أشعارِهم مُنذُ القِدَم.

٢- تراوحَت معاني كلمة الرَّمز في المعاجمِ العربيَّة بين الصَّوت الخفي، والإيماء والإشارة بالعينين والحاجب والفم، وتحريك الشفتين باللَّفظِ مِنْ دونِ الإبانة بالصَّوت. أمَّا البلاغيُّونَ فقد انقسموا بشأن اصطلاح الرَّمز على فريقَين: الأول: أدخل الرَّمز في باب الإشارة، ويتزعَّمُ هذا الفريق ابنُ رشيق القيرواني، والآخر: أدخل الرَّمز في باب الكناية، ويتزعمهم عبد القاهر الجرجاني.

٣- وظَّفَ الحبوبيّ الرَّمز بمفهومه القديم عند البلاغيين، إذ يدخلُ في بابِ الإشارةِ تارةً وفي بابِ الكنايةِ أخرى. وقد اقتصرَ على توظيفِ الرَّمز التُّراثيّ في شِعرِه، وقد أكثرَ مِن استعمالِهِ حتى غَدا سِمَةً أسلوبيَّة بارزةً فيه، فكان الحضورُ الأكبر لِلرَّمزِ الدِّينيّ فالتاريخي فالأدبيّ.

٤- تعدَّدَت غايات توظيف الرَّمز في شِعرِ الحبوبيّ؛ فهو يستمدُّ مِنَ التُّراث الدِّينيّ بعضَ رموزِهِ ليُشيرَ بها إلى مواقف أو شخصيّات مُعاصرة، فيُسبِغَ عليها طابع القُدسيَّةِ والاحترام، أو يُضفي على ممدوحِه الصِّفات الحَسِنَةَ المُستَمَدَّة مِنَ ذلك الرَّمز. وكذا الأمرُ في التُّراثَين التَّاريخي والأدبيّ؛ فهو كثيرًا ما يستدعي تلك الرُّموز للمفاضلة بين ممدوحه والرَّمز المُستدعي ومُساواته بِه أو ترجيحِه عليه.

قائمة المصادر والمراجع

أولًا: القرآن الكريم

ثانيًا: الكتب:

١. الأدب المقارن: محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، لبنان، ط٣، ١٩٨٣م.

٢. استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر: د. علي عشري زايد، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٧م.

٣. الأعلام: خير الدِّين الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط٧، ١٩٨٦م.

٤. الإيضاح في علوم البلاغة: الخطيب القزويني، حقَّقه وعلَّق عليه: د. عبد الحميد هنداوي، مؤسسة المختار، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٤م.

٥. بديع القرآن: عبد العظيم بن عبد الواحد ابن أبي الإصبع، تحقيق: حفني محمد شرف، دار نهضة مصر، القاهرة، ط٢، (د. ت).

٦. تهذيب اللغة: الأزهري، تحقيق: أحمد عبد العليم وعلي محمد البجاوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، (د.ت).

٧. جمهرة اللغة: ابن دريد، مؤسسة الحلبي، القاهرة، طبعة جديدة بالأفست، (د. ت).

٨. خزانة الأدب ولبُّ لباب لسان العرب: عبد القادر بن عمر البغداديّ، تحقيق: عبد السَّلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ١٩٨٦م.

٩. دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلَّق عليه: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٤م.

١٠. الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر: د. محمد فتُّوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٨٤م.

١١. الرمزية في الأدب العربي: درويش الجندي، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ١٩٨٥م.

١٢. شروح التلخيص: بهاء الدِّين السَّبكي، دار السرور، بيروت، (د. ت).

١٣. الصحاح: الجوهري، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطَّار، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٧٩م.

١٤. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد قرقزان، دار

المعارف، بيروت، ط١، ١٩٨٨م.
١٥. العين: الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٤م.
١٦. في النقد الحديث: نصرت عبد الرحمن، مكتبة الأقصى، عَمَّان، ١٩٧٩م.
١٧. كفاية الطالب في نقد كلام الشاعر والكاتب: ضياء الدين ابن الأثير، تحقيق: نوري حمودي القيسي، وحاتم صالح الضامن، وهلال ناجي، جامعة الموصل، الموصل- العراق، ١٩٨٢م.
١٨. لسان العرب: ابن منظور، دار صادر، بيروت، (د. ت).
١٩. مُجمَل اللغة: أحمد بن فارس، دراسة وتحقيق: زهير عبد المحسن سلطان، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٩٨٤م.
٢٠. محيط المحيط: بطرس البستاني، مكتبة لبنان، بيروت، طبعة جديدة، ١٩٨٣م.
٢١. المعجم الأدبي: جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٧٩م.
٢٢. معجم المصطلحات في اللغة والأدب: مجدي وهبة، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٤م.
٢٣. المعجم الوسيط: مجمع اللغة العربية بالقاهرة، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ١٩٦٠م.
٢٤. مفتاح العلوم: السَّكَّاكيّ، تحقيق: أكرم عثمان يوسف، دار الرسالة، بغداد، ط١، ١٩٨١م.

ثالثًا: البحوث المنشورة:

١. أثر الرمز في تشكيل اللوحة الشعرية- شعر ديك الجن ١٦١- ٢٣٦ هـ أنموذجًا: أ.م.د محمد صائب خضير، قسم اللغة الكردية، كلية التربية/ ابن رشد للعلوم الإنسانية، جامعة بغداد، مجلة الآداب، العدد ١٣٣، حزيران، ٢٠٢٠م.
٢. الشعر والتاريخ: قاسم عبده قاسم، مجلة فصول، مجلد ٣، العدد ٢، ١٩٨٣م.

List of sources and references:

First: The Holy Qur'an.

:Second: Books

1. Comparative Literature: Muhammad Ghoneimi Hilal, Dar Al Awda, Beirut, Lebanon, 3rd edition, 1983 AD.

2. alaitisal bialshakhsiaat alturathiat fi alshier alearabii almueasiri: da. eali eishri zayid, dar alfikr alearabii, alqahirati, 1997m.

3. Notable Figures: Khair al-Din al-Zirakli, Dar al-Ilm Lil-Malayin, Beirut, 7th edition, 1986 AD.

4. Clarification in the Sciences of Rhetoric: Al-Khatib Al-Qazwini, verified and commented on by: Dr. Abdel Hamid Hindawi, Al-Mukhtar Foundation, Cairo, 2nd edition, 2004 AD.

5. The Master of the Qur'an: Abd al-Azim bin Abd al-Wahid Ibn Abi al-Asba', edited by: Hifni Muhammad Sharaf, Dar Nahdet Misr, Cairo, 2nd edition.

6. Refinement of the Language: Al-Azhari, edited by: Ahmed Abdel-Aleem and Ali Muhammad Al-Badawi, Egyptian House for Writing and Translation, Cairo.

7. Jamharat al-Lughah: Ibn Duraid, Al-Halabi Foundation, Cairo, new edition in Offset.

8. Treasury of Literature and Lub Lubab Lisan al-Arab: Abd al-Qadir bin Omar al-Baghdadi, edited by: Abd al-Salam Muhammad Haroun, al-Khanji Library, Cairo, 1st edition, 1986 AD.

9. Evidence of the Miracle: Abdul Qaher Al-Jurjani, read and commented on by: Mahmoud Muhammad Shaker, Al-Khanji Library, Cairo, 1984 AD.

10. Symbol and symbolism in contemporary Arabic poetry: Dr. Muhammad Fattouh Ahmed, Dar Al-Maaref, Cairo, 3rd edition, 1984 AD.

11. Symbolism in Arabic Literature: Darwish Al-Jundi, Nahdet Misr Library, Cairo, 1985 AD.

12. Explanations of summary: Bahaa al-Din al-Sabki, Dar Al-Surour, Beirut.

13. Al-Sahhah: Al-Jawhari, edited by: Ahmed Abd al-Ghafour Attar, Dar al-Ilm Lil-Malayin, Beirut, 2nd edition, 1979 AD.

14. Al-Umda fi Al-Mahasin Al-Poetry, Its Etiquette, and Its Criticism: Ibn Rashiq Al-Qayrawani, edited by: Muhammad Qurqzan, Dar Al-Maaref, Beirut, 1st edition, 1988 AD.

15. Al-Ain: Al-Khalil bin Ahmed Al-Farahidi, edited by: Mahdi Al-Makhzoumi and Ibrahim Al-Samarrai, House of Cultural Affairs, Baghdad, 1984 AD.

16. In modern criticism: Nusrat Abdul Rahman, Al-Aqsa Library, Amman, 1979 AD.

17. The Student's Sufficiency in Criticizing the Words of the Poet and Writer: Dia al-Din Ibn al-Atheer, edited by: Nouri Hamoudi al-Qaisi, Hatem Saleh al-Damen, and Hilal Naji, University of Mosul, Mosul - Iraq, 1982 AD.

18. Lisan al-Arab: Ibn Manzur, Dar Sader, Beirut.

19. Majmal al-Lughah: Ahmed bin Faris, study and investigation: Zuhair Abdul Mohsen Sultan, Al-Resala Foundation, Beirut, 1st edition, 1984 AD.

20. Muhit Al-Muhit: Boutros Al-Bustani, Lebanon Library, Beirut, new edition, 1983 AD.

21. Literary Dictionary: Jabour Abdel Nour, Dar Al-Ilm Lil-Malayin, Beirut, Lebanon, 1st edition, 1979 AD.

22. Dictionary of Terms in Language and Literature: Magdy Wahba, Lebanon Library, Beirut, 1984 AD.

23. The Intermediate Dictionary: Cairo Arabic Language Academy, Al-Shorouk International Library, Cairo, 1960 AD.

24. The Key to Science: Al-Sakaki, edited by: Akram Othman Youssef, Dar Al-Risalah, Baghdad, 1st edition, 1981 AD.

Third: Published research:

1. The effect of the symbol in forming the poetic painting - the poetry of the rooster of

the jinn 161-236 AH as a model: Prof. Muhammad Saeb Khudair, Department of Kurdish Language, College of Education/Ibn Rushd for Human Sciences, University of Baghdad, Journal of Arts, No. 133, June, 2020 AD..

2. Poetry and History: Qasim Abdo Qasim, Fusoul Magazine, Volume 3, Issue 2, 1983 AD.