

## **Ancient Poetic Text between Reference Reading and Indicative Reading**

**Yosra Shademan<sup>1</sup>, Ghaytha Ali kdra<sup>2\*</sup>**

*1. Assistant Professor, Department of Arabic, Alzahra University, Tehran, Iran*

*2. Professor of ancient literature, Department of Arabic, Tishreen University, Latakia, Syria*

### **Abstract**

The poetic text is only linguistic signs ‘storing energy from depth and density, and involves a message, leading to the production of a holistic meaning that he sees creatively Because the poetic text is a self-contained art, the language is poetic in terms of its ability to intensify and inspire, and according to the effectiveness of the imaginary side Symbolic dimension of the semantic crystallization of the experience of poetry aesthetic crystal. The poetic text - therefore - an open world on the prospects of significance, is becoming m And narrowing depending on the level of receive, and dive in the mechanism of words, and signs and expressions of expression structures, multiple layers of text according to the visions of the creator on the one hand, And according to the reader, who produces the text through his signals production of the interpretation, revealing - according to the level of readers, Maitagiah poet of his creativity A superficial structure that forms the appearance of the text in its language, sounds and letters to a constructed structure, generating the meanings of the apparent separation of the text and may be opposed to it, or agree with it at the level of significance at other times.

### **Keywords**

language tag, reference, poetic text.

---

\* **Author's Email:** [y.shadman@alzahra.ac.ir](mailto:y.shadman@alzahra.ac.ir)

## النصّ الشعري القديم بين القراءة المرجعية والقراءة الإشارية

يسرا شادمان<sup>١</sup>، غيثاء علي قادرة<sup>٢</sup>

### الملخص

ليس النص الشعري سوى علامات لغوية، تختزن طاقة من العمق والكثافة، وتنطوي على رسالة، تؤدي إلى إنتاج معنى كلي يرومه مبدع النص. ولأنّ النصّ الشعري فنّ قائم بذاته، تكون اللّغة فيه شعرية تبعاً لقدرتها على التكتيف والإيحاء، وتبعاً لفاعلية الجانب التخيلي الرمزي ذي البعد الدلالي الذي يبلور التجربة الشعرية بلورة جمالية. النص الشعري -إذن- عالم مفتوح على آفاق الدلالة، يزداد انفتاحه ويضيق تبعاً لمستوى التلقي، والغوص في مكونات الكلمات، وإشارات البنى التعبيرية ورمزيتها، فتتعدد طبقات النص وفق رؤى المبدع من جهة، ووفق القارئ الذي ينتج النص من خلال إشاراته إنتاجاً بعيد التأويل، كاشفاً -وفق مستواه القرائي- ما يتغيّاه الشاعر من إبداعه. فمن بنية سطحية تُشكّل ظاهر النص بلغته، وأصواته، وحروفه، إلى بنية مضمرة، مولّدة معاني تفارق ظاهر النص وقد تتضاد معه، أو تتفق معه في مستوى الدلالة تارة أخرى.

الكلمات المفتاحية: العلامة اللغوية، الإشارة، النصّ الشعري.

١. أستاذة مساعدة، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الزهراء، طهران - إيران (الكاتب المسؤول) y.shadman@alzahra.ac.ir

٢. أستاذة في الأدب القديم، قسم اللغة العربية بجامعة تشرين، اللاذقية - سوريا

## المقدمة

الشعر محيط واسع التأويل والدلالة، ويزداد اتساعاً وفق قراءته، ودفق دلالاته، وكل قراءة جديدة تضيف إلى بحر معانيه موجة ثراء تغنيه، فكيف إذا كان الشعر قديماً وجاهلياً، ويثمر في شعريته دلالات تنم على حال الذات الشاعرة، تطرحها علامات لغوية، تختزن عمقاً ورؤى ورسائل مشفرة تنبي عن صرخة ذات تائقة إلى الوجود، عابرة مساحات المحيط، وصولاً إلى شط المعنى.

كل قراءة تفسيرية تأويلية نقدية للشعر الجاهلي تنتج معنى يرومه مبدع النص. فالنص الشعري فن قائم بذاته، تكون اللغة فيه شعرية تبعاً لقدرتها على التكنيف والإيجاء، وتبعاً لفاعلية الجانب التخيلي الرمزي، ودلالاته، وأبعاده الجمالية.. والشعر القديم -إذن- عالم مفتوح على آفاق الدلالة، يزداد انفتاحه ويضيق تبعاً لاتساع مستوى التلقي، وغوص القارئ في جوهر النسق الثقافي، وإشاراته، ورمزية البنى التعبيرية، فتتعدد طبقات النص وفق رؤى المبدع من جهة، ووفق القارئ الذي ينتج النص من خلال إشاراته إنتاجاً بعيد التأويل، كاشفاً-وفق مستواه القرائي، ما يتغياه الشاعر من إبداعه. فمن بنية سطحية تُشكّل ظاهر النص بلغته، وأصواته، وحروفه، إلى بنية مضمرة، مولدة معاني تفارق ظاهر النص، وقد تتضاد معه، أو تتفق معه في مستوى الدلالة تارة أخرى.

تبني دارسون ونقاد كثر قديماً وحديثاً البحث في إشارات النص الشعري القديم، بدءاً من النظرية المعيارية الصارمة في تحديد مفهوم الشعر عند قدامة بن جعفر الذي عرّف تعريفاً يكاد يجمع عليه معظم النقاد؛ فيقول: «الشعر قول موزون مقفى، يدل على معنى» (ابن جعفر، لا تا: ٦٤). غير أن الإبداع جاء أوسع من القاعدة، والبحر في ميدان المتحقق غداً أكبر من البحر التجريدي العروضي، فقد أدت انزياحات الشعر القديم في بعض الأحيان إلى جعل البيت الواحد دوحه تأويلات، وحفلت مدونة الشعر العربي القديم بنصوص زاخرة بالإشارات والرموز ذات الأبعاد، ونثقت في المعلقات أغلبها. لكن لم يلتفت بعض شراح النصوص وقرائها إلى ما أسماه الجرجاني (معنى المعنى) واكتفوا بإيراد المعنى المباشر للكلمات، دون الغوص في دلالات الرموز وعلامات النص؛ لأن الدلالات التي تثيرها الرموز الشعرية، أو الصور الرمزية في القصيدة أعمق بكثير من الدلالات الصريحة التي تشير إليها الأسماء؛ لأن الرمز يضمن أكثر من دلالة، وأكثر من مدلول، وأكثر من رؤية، وتفتح الصورة الرمزية آفاقاً دلالية وتوسعها؛ مستعينة بالإيقاع.

لأن بحثنا في الإشارة والرمز فهو يحتاج إلى قراءة التعلقات النصية بين الصور والبنى اللغوية القائمة؛ إذ تقوم طبيعة الرمز على أساس الجمع بين المعنى السطحي المعجمي الذي يتم الكشف عنه، عن طريق المعرفة الحسية

المباشرة، والمعنى المضمّر الذي يتم استكشافه عن طريق الإيجاء، والإدراك الحسي للعلاقات العميقة والخفية بين الظواهر الحسية.

يهدف البحث إلى قراءة شعرية الصورة في النص القديم -بنوعيتها: المرجعية والإشارية- ناظمة، منتجة تخريجات تدعو إلى التأمل، وتكوين تصوّر جديد نعبر من ظاهر مسماه إلى أبعاده الدلالية والرمزية الكامنة في المضمّر، بوصفه علامة أو إشارة تشي بحالة الشاعر النفسية والوجودية.

غابتنا من البحث إبراز وظيفة الصورة الشعرية في القصيدة الجاهلية معتمدين إشاراتها واستخدامها الانفعالي، لدورها المهم في تحديد البعد القيمي للتجربة الشعرية؛ لأن الألفاظ بمثابة مفتاح لإبراز الدوافع، ووسيلة تنظم بها التجربة. تكمن أهمية البحث في أنه سيحاول الإجابة عن الأسئلة الآتية: كيف تجلت شعرية التداخل الإشاري في النص الشعري الجاهلي، وما دور الخطاب في إبراز قيمتها الجمالية.

#### منهج البحث:

ينطلق المنهج الذي سنتبعه من البناء النصي معتمداً التحليل وسيلة من خلال المعاينة الطويلة والاتحاد مع إشارات النص عبر القراءة المتأنية، ولن نحاول لي عنق النص لصالح ما يقع خارجه، وسيتم عملنا نحو سير دلالات الأسماء. وسيسعى المنهج إلى ربط النص الشعري بمختلف إيجاءاته التي ينضج بها.

يتكئ البحث على دور القراءة في تحسس جماليات الشعرية الكامنة في أبعاد الإشارات، وسيدرس شعرية الأسماء متوسلاً بالقراءة السيميائية التي تهتم بالتحليل المحيث بحثاً عما يكون الدلالة، وذلك من خلال العلاقة الرابطة بين العلامات النصية في سياق الشعرية، وإسهامها في إنتاج المعنى.

نتوخى أن يضيف بحثنا جديداً يخدم المكتبة النقدية، ويحفز إلى أبحاث أحر تتابع الكشف عن مضمّرات الشعر العربي قديمه وحديثه.

#### شعرية الأسماء

إن كثافة المشاعر المصطرعة في أعماق الذات الشاعرة ساقطتها إلى الرموز كملجأ اغترابي في كثير من الأحيان، والتعبير عن أحاسيس متراكمة في قرارة أعماق الذات الداخلية، والتنفيس عنها بعمق من خلال الرمز المستحضّر، وهذا يعني أن استحضار الرمز هو -أولاً وأخيراً- لتكنيف الرؤيا الشعرية بالمعنى الماورائي المبطن خلف السطح اللغوي، خاصة إذا أدركنا أن: «الرمز حدسٌ فني تتم تغذيته عن طريق التجارب الإنسانية التي

تشتمل على صدق الانفعالات، وعمق الرؤى، وسعة الاطلاع على الثقافات» (ترماني، ٢٠٠٤: ٢٨١).

قديماً وعلى مستوى النقد تابع "ابن دريد" هذه القضية أيضاً في كتابه (الاشتقاق)، فربط بين أسماء القبائل في الجزيرة العربية ومعانيها فقال: «فهذيل من الهذيل: وهو الاضطراب، وقضاعة: من انقطع الرجل عن أهله إذا بعد عنهم، أو من قولهم تقطع بطنه إذا أوجعه» (ابن دريد، ١٩٥٨: ١٧٦ و ٥٧٦). وتتطور هذه القضية، فتأخذ بعداً أكثر عمقا عند "ابن جني" وبخاصة في كتابه (الخصائص) من خلال أربعة فصول وهي: "تلاقي المعاني على اختلاف الأصول والمباني، الاشتقاق الأكبر، تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني. إمساك الألفاظ أشباه المعاني (انظر: ابن جني، لا تا: ج ٢٠). ويرى "ابن جني" أن العرب جمعوا بين الألفاظ والمعاني إذا كان بينهما تماثل صوتي، لذلك يقول: «واستعملوا تركيب (ج ب ل) و(ج ب ن) و(ج ب ر) لتقاربهم ما من موضع واحد وهو الالتئام والتماسك، منه الجبل لشدته وقوته، وحين إذا استمسك وتوقف وتجمع، ومنه جبر، العظم ونحوه أي قوته» (ابن جني، لا تا: ١٥١/١). من الواضح أن ابن "جني" سعى إلى الربط بين الصوت والدلالة معتمداً تقارب الألفاظ وتماثلها.

تتعلق شعرية الأسماء بإمكانية الرمز ذاته، وقيمه الإبداعية؛ فالنص المدع هو الذي تتضافر رموزه ومحفزاته الإبداعية، وبمقدار تفاعل الرموز وانسجامها ضمن النسق تزداد شعرية الاسم الذي تبثه الرموز، تبعاً لحركة القصيدة، واتصالها بجوهر الرؤية الشعرية من الصميم؛ ولهذا، فإن فاعلية الرموز ترتقي بتعاليتها رؤيويًا في النص الشعري عن الإدراك الحدسي المباشر، وهذا ما يضمن للرموز فاعليتها، وقوتها عن النأي بالتجربة الشعرية، بعيداً عن البساطة الرؤيوية، والسذاجة المدلولية المباشرة.

#### أسماء المكان:

سعى بعض الدارسين والنقاد في مقاربتهم أسماء المكان في النص الشعري الجاهلي مقارنة واعية على مستوى الأدوات الإجرائية، أو على مستوى التأويل، واستنطاق النص على نحو لا يفسد دلالة المعاني الحقيقية للبنى العميقة. انطلاقاً من قراءة إشارية علامية ممارسة في تحليل علامات النصوص من دون المساس بهويتها.

- مشهد الأطلال: لا يأتي المكان في مشهد الأطلال بعيداً عن الزمان، بل يتعالقان بفضاءاتهما المحسوسة، ما حضر منها وما مضى، إذ تعيش الذات الشاعرة في المكان اغتراباً بالرموز، حتى يبدو لكل مكان شعري خاصة، وطقس في يرقى بالتجربة، ويكشف رؤاها، ومدليلها؛ لأن الرمز يغني التجربة، ويوسع آفاق مداركها، ومحمولاتها الدلالية خاصة؛ إذ تزداد شعرية الاغتراب في النص الظللي من تضافر الرموز ومحفزاتها الإبداعية، و

تفاعلها وانسجامها ضمن النسق الذي تبثه الرموز، تبعاً لحركة القصيدة، واتصالها بجوهر الرؤية الشعرية من الصميم. إننا لو نزعنا عن الطلل صفتي المكانية والزمانية لوجدنا أنه لا شعور جمعي يتكثف فيه مشهد الموات والفناء والغربة، فالجزيرة العربية مكان يتناثر على مدّ النظر ويجتمع مؤلفاً في ذهن الشاعر الذي يحوّل هذه الأجزاء المبعثرة المفككة إلى نسيج واحد. فانطوى في أسماء المكان كمونات نفسية شديدة الخفاء تتوارى عن البنية السطحية، باستطاعة القارئ العميق سرها واستكناه مضمورها.

تحضرنا في مجموعة نماذج ظللية جاهلية مجموعة إشارات، هي رموز ذات أبعاد عميقة في الذات الشاعرة؛ ففي بيتي امرئ القيس من المعلقة يقول (امرؤ القيس، ١٩٦٩: ٨):<sup>١</sup>

قفا نبكٍ من ذكرى حبيبٍ ومنزلٍ      بسقط اللوى بين الدخول فحومل  
فتوضّح فالمقرّة لم يعف رثمها      لما نسجتها من جنوبٍ وثمّال

تستثير أسماء المكان عمق الرؤية، وتقصي التجربة، ففي رحلة في رموز الأسماء وأبعادها الدلالية واستكناه خباياها تحضرنا بنية النص الدلالية العميقة؛ إذ تحتل هذه الأماكن (سقط اللوى، وحومل، توضّح، المقرّة، الدخول) قراءتين، أولاهما مرجعية تؤكد علاقة المكان بمرجعيتها، فهي علاقة تجاورية بين الشاعر والمكان ذي الأثر البالغ في نفسه، الذي تكمن أهميته فيما يثيره لدى الشاعر من حياة كانت، وباتت مخزنة في الذاكرة، فهو يتغنى به مدلاً على العلاقة الوطيدة بين المكان وروحه، رغم تجرّده عن شرطه الإنساني؛ وتحوله إلى آثار دراسة. قد يكون المكان باباً يغلق فيه الحاضر على الماضي (طليمات والأشتر، ١٩٩٢: ٢٤٥).

ترى (ريتا عوض) أن وجود المكان يرتبط بتسميته؛ «إطلاق الاسم معادل لعملية الخلق، واختيار الشاعر اسماً بعينه أو تحديد مكان أمر ذو دلالة؛ لأن الاسم رمز يقوم على أساس ثنائي يجمع بين المعنى الظاهري الذي يتم الكشف عنه، عن طريق المعرفة الحسية المباشرة، والمعنى الباطني الذي يتم استكشافه عن طريق الإيحاء، والإدراك الحسي للعلاقات العميقة والخفية بين الظواهر الحسية» (ترماني، ٢٠٠٤: ٢٨١). فالمنزل، مثلاً؛ عكس الديار التي تشي بالحواء، هو علامة النزول، أي الحلول في المكان والإقامة فيه، وفي ذلك إشارة إلى وجود حياة، واستقرار وتواصل، إنه رمز من رموز حضارة اندثرت أو كادت، أبدعها الشاعر لمواجهة احتياجاته الإنسانية (عوض، ١٩٩٢: ١٥٧).

١. سقط اللوى، الدخول، حومل وتوضّح والمقرّة: أسماء مواضع.

إن ذكر الشاعر أسماء المكان يؤكد توفقه إلى الاستقرار وتحقيق الثبات، ف"سقط اللوى"، مثلاً، وهو منقطع الرمل حيث يلتوي الرمل ويرق (امرؤ القيس، ١٩٦٩: ٨). نقرأ فيه إشارة إلى السقوط والهبوط، وربما إلى الانحدار إلى هاوية الأزمنة والأمكنة، في إشارة إلى افتقاد الصلابة والمنعة والقوة، وانحدار الحال، والتهوي من عالم الوجود والتماسك والاستقرار إلى حال الضعف والاستلاب والهزيمة. فهم -الجاهليون- لم ينزلوا مكانا ويقيموا فيه الرحال إلا إذا كان صلباً.

وفي تبصّر أشد عمقاً في دلالات اسمي المكان/ الدخول وحومل/ يتبدى لنا صراع ذاتي معيش، واضطراب، وأرجحة بين الاستقرار المفقود وسعيه الذات الشعاعية إلى ولوج العالم الموعودة به، إنه إحساس بالتضاد الوجودي المعيش. ف/الدخول/علامة على ما أظلم وما استتر داخل الشيء وباطنه، وما غار فيه من مشاعر ورؤى، وعالم الاستقرار الذي تشي به لفظة/ الدخول/، في غمرة الجفاف النفسي والوجودي الذي تعيشه الذات الشعاعية. وتستوقفنا لفظة/ حومل/ التي يشي جذرها اللغوي بالسيل الصافي (ابن منظور، ١٩٩٢: مادة حمل)، وهي علامة على توق الذات إلى عالم الخصب والصفاء هروباً من عالم يشوبه الجفاف والرحيل، وانحدار عوالم الاستقرار، وما بين أمل اللوج عالم الألفة والاستقرار، وحلم الخصب والصفاء تتأرجح الذات، ويتلوى الأمل بالاستمرارية والحياة.

وفي إشارة الشاعر إلى اسمي المكان/ توضح والمقراة/ وبالنظر إلى الجذر اللغوي للمفردتين وإلى ما تشيران إليه يلوح لنا أن العطش الوجودي سيد الموقف، فكلمة/ توضح/ علامة على الوضوح والانكشاف والبروز، في زمن غار فيه الشروق، وأقل الأمل بالوضوح، فجور الزمن كان قاسياً، حين أدال دولة الشاعر من موعود بالجد إلى مهزوم، مستلب حق الحياة، ففاقد الوضوح يعيش غموضاً، أو تُبهم الأشياء في ناظره، على الرغم من سوقه المقراة، التي يبدد استحضارها شيئاً من الاقفرار النفسي الوجودي، فالمقراة: ما جمع فيه الماء، يقال: قريت الماء إذا جمعت (امرؤ القيس، ١٩٦٩: ٦)، ومن هنا يستمد الاسمان "حومل والمقراة" أهميتهما. إن "توضح والمقراة" إشارتان إلى توق الشاعر إلى ما فقد من جمال وحيوية وطراوة.

يبدو الشاعر -هنا- ممزقاً بين ما هو خفي مغلق في الوجود، وشروق واضح يتوق إليه، هي محاولة منه لسبر الأغوار وكشف الأسرار. وفي غمرة الإحساس بالجدب والخراب والموات يستلهم الشاعر الأضداد، فلعل تسمية الشيء بضده يحقق الخصب، ويُجري ماء الحياة في الأرض الياب.

تتجاوز الإشارات وتتقابل، فمن علامة اليباب الخارجي إلى علامة الخصب التي يولدها الوعي الإنساني، فيتحقق التوازن النفسي للذات الشعاعية الحاملة بإثبات انتصار الحياة، وكأن الشاعر يسعى -بالاشعور- إلى تفجير الحياة من قلب الممات، فيحقق الوجود المأمول، وإن كان باللغة، وبالوعي الإنساني الراض الاستسلام للموت.

يوّلد التحديد المفصل للمكان على المستوى الدلالي توق النفس الفاقدة مقومات وجودها وتعطشها إلى عالم الخصب، فالمفردات التي ترتبط بالماء تؤكد العطش الروحي الذي تعيشه الذات الشاعرة، ولاسيما الإشارات المتضمنة في كلمة /مقراة/ التي لها أهميتها لاشتقاقها من الجذر/ قَرَّ/ الذي يشير إلى مكان يتجمع فيه الماء مناسبا من أماكن أكثر علواً، نجده خاويًا، لقد انحسر منه الماء، إنها أسماء تختزن إسقاطات الذات وانفعالاتها على ما يشيع حاجاتها.

ويبرز العالم المفتوح في إشارة إلى مكنن إحساس الذات الشاعرة بنفسها واضحاً في قول عنتره (العبيسي، ١٩٨٣: ١٨٧-١٨٩)<sup>١</sup>:

يا دارَ عِبْلَةَ بِالْجِوَاءِ تَكَلِّمِي      وَعَمِي صَبَاحاً دَارَ عِبْلَةَ واسْلَمِي  
وَحُكْلٌ عِبْلَةَ بِالْجِوَاءِ وَأَهْلُنَا      بِالْحَزْنِ فَالصَّمَّانِ فَاَلْمَيْتَاتِمْ

تنطلق إشارة المكان من بؤرة منغلقة إلى عالم مفتوح، في سعي واضح إلى ولوج عالم الانفتاح، فاسم المكان "الجواء"، مشتق من الجو، الأرض البراح الواسعة والمطمئنة والمنفتحة، ما يشي بأجواء السعي والانطلاق إلى عالم براح، عالم الفضاء المفتوح، ملاذ الشاعر من عالم/ الحزن والصمان/، من عالم الوعورة والصميّة والصلابة والقساوة، وعالم البلى، /المتثلّم/، المتشقق البالي، عالم تشقق الأرحام، وتفتت الصلّات، وتلّم العرى والشائج الاجتماعية بفعل الرحيل وإفراغ المكان.

يقر الشاعر بصمت الديار، فتعود لهجة التوتر والقلق والتساؤل العاجز لفقده عنصر الحياة، يحاول الشاعر استنطاقها، في زمن يبلور فيه الفاعلية التدميرية بفعل الرحيل؛/تحل عبلة/ بأرض لا تنال؛ فأهلها " زائرون ومناهلها عسير، ينقلب عالم الشاعر المنفتح بوجود عبلة إلى عالم معلق برحيلها، عالم عاجز عن دخوله، فهي في/ الجواء/ عالم الانفتاح والسهولة والاطمئنان، عالم يتجاوز المكان الحد الجغرافي والوصفي إلى مأوى متجدّر بعمق في اللاوعي.

ليس المكان حدوداً لفراغات، ومساحات، بل يتجاوز ذلك إلى الخيال والفعل الإنساني، والهوية، والذات، يتوسع ويضيّق وفق معطيات الحس الإنساني، والواقع المفروض على الذات الشاعرة، ويبقى المكان في النص الشعري صورة رمزية تشي بانتماء ما، وضياع -ربما- وفق ما يعيشه الشاعر.

١. الجواء: جمع جو وهو المظمن من الأرض، المتسع، عمي: انعمي، الحزن: ما غلظ من الأرض، الصمان: جبل تميم، المتثلّم: موضع.

ترتقي الأمكنة- الرموز في فاعليتها وبعدها الرؤيوي في طللية النابغة فتبتعد عن الإدراك الحدسي المباشر، في قوله (العبيسي، ١٩٨٣: ١٤):<sup>١</sup>

يَا دَارَ مَيْمَةَ بِالْعَلِيَاءِ فَالسَّيْنِدِ      أَقْوَتٌ، وَطَالَ عَلَيْهَا سَالِفُ الْأَبِيدِ

يتلامح رد الشاعر على تيار الزمان الذي أفنى دار مية، وبدد منها ملامح الحياة والوجود، ففي قراءة لعلاماتية المكان /العلياء فالسند/وفي تبصّر عميق في اسم المكان /العلياء/ نقرأ سعي الشاعر إلى التسامي بعد انحذار مرير أُصيب به بعيد الرحيل، فأرداه صريع واقع مهزوم مستلب. وهل أفسى على النفس من مفارقة العلو والكبرياء؟ ولاسيما نفس عاشت الرفعة والتسامي زمناً طويلاً قبل أن تمتد ألسنة الوشاة لتجهز على ما امتلكت من حصانة، ومكانة، وترديها فاقدة القدرة على المقاومة لهول ما حل، ولأهمية ما فقدت، فقد أضحت الذات الشاعرة بلا سند؛ بعد فقدتها عناصر القوة والصلابة والخصب. فالسند الأقوى كامن في حياة العز والسمو، حيث كان يربيع سامقاً في بلاط (النعمان بن المنذر) سفيراً له وشاعراً، قبل أن يتلاشى هذا السند الرئيس. أما اسم العلم (ميه) الذي تتلامح في جذره اللغوي صورة الماء، نقرأ فيه توق الشاعر إلى النماء، والحياة والخصب والعطاء، وبافتقاد هذه العناصر المهمة افتقد الشاعر ملامح الوجود الكامنة في المنازل التي استحالت رسوماً. لقد أتت صورة المكان هنا تجسيداً لذلك الشعور الذي يتغلغل في ذات الشاعر شعور الرفعة والسمو المترافقين مع عالم الخصب.

أما المكان عند داعية السلام، زهير فإشارة إلى العلو المفقود مع عالم الخصب؛ فيقول (ابن أبي سلمى، ١٩٨٠: ٩-١٢):<sup>٢</sup>

أَمِنْ أُمَّ أَوْفَى دِمْنَةَ لَمْ تَكَلِّمْ      بِحُومَانَةَ الدُّرَّاجِ فَالْمُسْتَلِّمْ  
تَبَصَّرَ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظُعَائِنِ      تُحْمَلْنَ بِالْعَلِيَاءِ مِنْ فَوْقِ جُرْثُمِ  
بِكَرْزِنِ بُكُوراً وَاسْتَحْرَنَ بِسَحْرَةَ      فَهَنْ وَوَادِي السَّرْسِ كَالْيَدِ لِلْفَمِ

ألبس الشاعر انفعالاته أسلوب الاستفهام الاستنكاري، وهي انفعالات ذات مثقلة بالمهموم أفرزها واقع اجتماعي مأساوي قاد إليه ظرف بيئي حاد، أحال المنازل رسوماً دارسة خاوية على عروشها فارغة إلا من عاديات الزمن والليالي الدهماء. لوّن الشاعر لوحته بألوان الحياة الثائرة، من رفض لواقع مهزوم إلى تحدٍّ وفرض السلام على الاستسلام؛ إذ ليس المشهد التصويري ما أسبغ عليه سمة الجمالية فقط، إنما اهتمامه بالجزئيات

١. العلياء: ما ارتفع من الأرض، السند: سند الجبل، وهو ارتفاعه حيث يُسندُ فيه أي يُصعد، أقوت: خلت من الناس وأفقرت.

٢. دمنة: آثار الديار، الحومانة: ما غلظ من الأرض وانقاد، الدرّاج والمتلّم: موضعان بالعلية وإنما جعل الدمنة بالحومانة لأنهم كانوا يتخيرون النزول فيما غلظ من الأرض وصلب ليكونوا بمعزل عن السيل، العلياء: بلد، جرثم: ماء لبي أسد، الرس: البئر.

أيضاً. ورغم تزاخم الأخيلة وتماسكها يستحضر الشاعر الوقائعية على الموقف، في ذكره أسماء الأماكن التي توطر المشهد. فأسماء المتخيرة ذات طاقة تعبيرية هائلة، أو يمكن القول: إنها لغة دلالية، ترتبط بقائلها، داعية السلام، وحامل مشعله، واستحضارها لم يكن صدفة، فزهير شاعر حالم بارتقاء العلا، تائق له بعد حال من الانحدار النفسي الذي عاشه بفعل الرحيل، وترك المكان العالي - الخصب، القابع فوق غدير ماء، /جرثم/، ثم الانحدار صوب وادي الرس الذي يتضاد مع العلياء في إشارة منه إلى الصراع الذي يعيشه الشاعر بين العلو والانخفاض، بين السمو والانحدار، بين الحرب والسلام.

رغم حس الاستلاب الوجودي تحتزن المفردات تحتزن طاقة موسيقية بفعل توازيها في نسج الأبيات (بكرن بكورا) و(استحرن بسحرة)؛ إذ يتعاضد التوازن الداخلي للموسيقى والتوازن الداخلي للنسيج اللغوي مع التلوين التصويري في إحداث التأثير في المتلقي. وفي تبصر أشد عمقا في لفظي (الدراج والمثلثم) يحضرن البعد الدلالي الكامن خلف هذه الإشارات اللفظية التي يضمنها الشاعر وجوده الأجويف من عوالم السمو والعلو والقوة والمتانة، هي الأمور التي فقدتها بعد إفراغ المكان، المكان الذي كان غليظا صلبا بعيداً عن مكان الضعف.

#### أسماء النساء:

ويرد في مشهد الأطلال كثير من أسماء النساء، ولورودها دلالة وأثر يبين في أعماق الشاعر، فقد ذهب كثير من الباحثين المهتمين في هذا الشأن إلى تأويل الأسماء وتفسيرها على غير منطوقها، من ذلك ما ذهب إليه (د. محمد نجيب البهيبي)، من أن ذكر كل امرأة كان رمزاً لقيمة، وأن الأسماء المطلقة على النساء هي أسماء تقليدية تجري عند الشعراء دون وقوع صاحباتها (البهيبي، ١٩٦١: ١٠٠). فقد وردت أسماء نساء كثيرات عند الشاعر الجاهلي، فامرؤ القيس -مثلاً- ذكر في معلقته: (أم الحويرث، وأم الرباب، وفاطمة، وعنيزة، وبيضة الخدر)، وعنزة ذكر (عبلة)، والحارث بن حلزة الشكري ذكر (أسماء، ميسون، هند)، وزهير بن أبي سلمى ذكر (أم أوفى) ولبيد (نوار).

يتجلى الاسم رمزاً يغني التجربة الشعرية ويوسع آفاق مداركها، ومحمولاتها الدلالية في بعده الرؤيوي والدلالي، وله شعرته الخاصة، وطقسه الفني الإبداعي المميز، ففي بنية اسم العلم تحمل الأسماء مداليل تروي عطش الشاعر إلى تعويض نقص ما حلَّ به؛ كقول امرئ القيس (امرؤ القيس، ١٩٦٩: ٩ و ١٣)<sup>١</sup>:

١. الدّين: الدّاب، وهو العادة، أي لقيت ما كنت تلقى من أم الحويرث، مأسل: موضع، الصبابة: رقة الشوق، المحمل: سير يحمل به السيف، الخدر: الهودج، مرحلة: تاركى أمشي راجلة، أزمنت: عزمت وأجمعت، فاطم: فاطمة بنت العبيد بن ثعلبة، منعذرة، بيضة خدر: بيضاء رقيقة مكونة غير مبتذلة، غير معجل: أيلم أفعله مرة ولا مرتين فأعجل عنه، ولكن فعلته مرارا.

كـدِينِكِ مِنْ أُمِّ الحَوِيرِثِ قَبْلَهَا  
وَيَوْمَ دَخَلْتُ الحِجْدَرَ خَدَرَ عُنَيْزَةَ  
أَفَاطِمَ مَهْلًا بَعْضَ هَذَا التَّنَدُّلِ  
وَبِيضَةَ حِجْدَرَ لَا يُرَامُ حِبَاؤُهَا  
وَجَارَتْهَا أُمُّ الرِّيَابِ بِمَاسَلِ  
فَقَالَتْ لَكَ الوِيْلَاتُ إِنَّكَ مُزْجَلِي  
وَإِنْ كُنْتُ قَدْ أَرْمَعْتُ صَرْمِي فَأَجْمَلِي  
تَمْتَعْتُ مِنْ هُوٍ بِمَا غَيْرَ مَعَجَلِ

تكتسب الأسماء- الرموز دلالات جديدة لأنها دخلت في سياق فني له منطقه الخاص، ودلالاته الخاصة، وإن كان الشاعر بعيداً عن قصدية ذكره الاسم، لأن اللاشعور صاغها في سعي منه لكبح جماح الزمن والعودة بالذاكرة لمعانقة الماضي في لذائذه رغم الحيبة النفسية والشقاء الذي تعيشه الذات الشاعرة لاستحالة معانقة الماضي المنصرم.

تحضر المرأة في معلقة امرئ القيس متأبطة غيابها؛ كيف لا وفي أم الحويرث والرياب يندلع أوار الشوق فيولد فعل البكاء بلوعة؟ إن ما يضمرة الاسمان في بنيتهما اللغوية يؤكد مسعى الذات الشاعرة الخيبي لإحضار الخصب في ظل البياب الوجودي المعيش. فالجذر اللغوي ل(أم الحويرث) يشي بفعل الحراثة والزراعة، وهما عنصران من عناصر الخصب والحياة، فاسم الحويرث تصغير الحارث، الذي يقوم بفعل تهيئة الأرض لنشر البذار إبداناً بولادة جديدة وخصب، وقد ورد في القرآن الكريم ﴿نَسَاؤُكُمْ حَرْثٌ لَكُمْ فَأَتُوا حَرْثَكُمْ أَنَّى شِئْتُمْ وَقَدِّمُوا لِأَنفُسِكُمْ وَاتَّقُوا اللَّهَ﴾ (البقرة/٢٢٣)، والمقصود بالحارث هنا منبت الولد، أو موطن تشكيله، في إشارة إلى الأمان والتواصل الإنساني، والتواد والتراحم والاطمئنان.

أما (الرياب) فهو السحاب الأبيض وبه سميت المرأة الرياب (ابن منظور، ١٩٩٢: مادة ريب)، وهو يوحي بالمطر والطهر والإخصاب، فالمرأتان قد أحصبتا، وأعطتا الحياة لنسل جديد فأسهمتا في تحقيق استمرارية الحياة البشرية، وكما حدد أسماء الأمكنة في مطلع القصيدة، فإنه يعين ديار هاتين المرأتين بمأسل، وهو من الأس الموحى بالأسل، هو نبات له أغصان كثيرة دقاق مستوية وطويلة (ابن منظور، ١٩٩٢: مادة اسل)، وهذا أيضاً صورة من صور الحياة والخصب (عوض، ١٩٩٢: ١٣٩).

يبدو أن الشاعر لا يذكر نساء بعينهن، ولا يحاكي الواقع ولا يمثله فنياً؛ بل يخلق للمرأة صورة رمزية تشكل إبداعاً فنياً له كيانه وخصوصيته، وأثره العميق في نفسه، فلاسم (فاطمة) دلالة تنبثق من سياق النص، وتنسجم معه. إن (فاطم) توحى بالفطام، أي فطم الوليد عن أمه وانقطاعه عنها (ابن منظور، ١٩٩٢: مادة فطم)، في إشارة إلى مرارة عانى منها الشاعر إثر بعاد فاطمة الذي أرقه وجودياً، وحطّم فيه أمل الحياة الذي لم يحب أواره، حين سعى وما فتى يسعى لإيقاد جذوة الحياة في أعماقه، والدلالة أن يقيناً يعتري الشاعر بأن

الطفل الذي استأثر بأمه، وشكل مانعاً يحول دون ظفره بما، سيعود جسراً يُعيد إليه فاطمة، في لا وعيه، فهو يسمي تمنعها عنه دلالاً؛ ليقنع نفسه بموافقة به تضمهرها. ويلحظ الارتباط الوثيق بين مشهد تعذر فاطمة عليه ومشهد تمنع عنيزة.

وَيَوْمَ دَخَلْتُ الْخِذْرَ خِذْرَ عُنَيْزَةَ      فَقَالَتْ لَكَ الْوَيْلَاتُ إِنَّكَ مُرْجَلِي

(امرؤ القيس، ١٩٦٩: ١٠)

فالمشهدان كلاهما على مرتفع، عنيزة وهو في خدر على ظهر البعير، وفاطمة معه على ظهر الكتيب، وقد وحدت استعارة الظهر للكتيب بين المشهدين، فعادل الشاعر فنيا بين البعير والكتيب الذي تحول حيوانا يُمتطى ظهره، رماله متحركة تلف الصورة بجو من التقلقل، وعدم الارتياح، وتعكس وضع التذبذب بين رغبة وتمنع، وبين عزم على القطيعة ودعوة إلى التجمل، وبين اعتراف بالحُب وإذعان لمشيئة الحبيب ولوك انت الصرم (عوض، ١٩٩٢: ١٩٨).

تحضر هذه الأسماء في سياقات متعددة ضمن نسق واحد هو نسق القمع من عالم اللذة الأنوية، أو الوجود الدائري، فكانت إشباعاته من الحياة مبتسرة، سعى من خلالها إلى توكيد فقده وقهره وكتبته، واحتجاجه اللامرئي على الواقع المأزوم، وهو في مشهد التباهي بمغامراته يرد على إحساس الفقد بتوكيد الذات من خلال التبجح وتحقيق الرغبة. «ويأتي هذا التوكيد كرد فعل على القسر الاجتماعي، بل كمحاولة لإعدامه والتنكر لوجوده، تماما مثلما أن القسر تنكر لحاجات الفرد» (اليوسف، ١٩٧٨: ١٤٠). إن نصح التعويض الذي انتهجه الشاعر ليس إلا إشارة إلى اضطرابه، وقلقه، «ويخفي هذا الاضطراب في أعماقه شعوراً بالأمن في عالم قامع ومعاد لتحرير الغرائز، عالم أصابه العقم في التربة والمطر والقلب البشري. ولقد أصر هذا الشعور بالأمن على أن ييدي ذاته محجبا بعض التحجب، وذلك حين قام الشاعر باختراق جدار الحراسة المسلحة الراغبة في قتله. وهنا نشعر أن الرغبة في التحدي، أو الرد على مصادر الأمن، إنما هو نوع من معارضة ما يقوم في النفس سلفا (الخوف) والتغلب عليه بفعل عكسي هجومي من شأنه أن يؤكد الذات ويحررها» (اليوسف، ١٩٧٨: ١٤١).

تعزز مشاهد الذات الشاعرة في إيقاع اللفظ والتعبير وعمل الخيال على التعويض توقفاً نفسياً، وعطشاً كامناً لذات موجودة تسعى لأن تغطي نقصاً ذاتياً.

يتوسل الشاعر بالصورة/الرمز وسيلة التعبير عن ذاته، وسيلة تحيل إدراكنا عن مستوى اللغة السياقي إلى المستوى الاستبدالي الإيحائي خلقاً للأبعاد الرمزية. فبيضة الخدر استوقفت الشراح طويلاً محاولين البحث عن

دلالات البياض وأوجه الشبه بين النساء والبييض. فالزوزني -مثلاً- يرى أن النساء يشبهن بالبيض من ثلاثة أوجه، أحدهما بالصحة والسلامة من الطمث، والثاني في الصيانة والستر؛ لأن الطائر يصون بيضه ويحضنه، والثالث في صفاء اللون ونقائه (الزوزني، ٢٠٠٢: ١٦-١٧). وقد تكتسب صورة البيضة أبعادها الرمزية والمجازية حين ترمز إلى الخصب بوصفها رحماً يعطي الحياة، وأرضاً تعطي النبات.

لا تُطال دلالات الأسماء إلا بالتأويل الذي يكشف المضمرة، ويصهر المتناقضات، ويتخط الواقع المضي إلى عوالم خيالية يحقق بالفن ما عجز الواقع عن تحقيقه. فكانت الأسماء إشارات، «حمالة دلالات مفتوحة، تولد من المعنى المباشر للفظ دلالات تخلق الارتباطات فيما بينها دلالات جديدة وأبعاداً رمزية، لأنها ليست محاكاة للظاهر ولا تمثيلاً له».

لا تكتسب الرموز قيمتها إلا من خلال ارتباطها بالسياق، والفيوضات الشعورية، والشحنات الدلالية المضافة التي تكتسبها من نسقها الشعري الجديد. يقول امرؤ القيس (امرؤ القيس، ١٩٦٩: ٢٧-٢٨):<sup>١</sup>

أَحَّ عَلَيْهَا كُلُّ أُسْحَمٍ هَطَّالٌ	ديارٌ لَسَلْمَى عَافِيَاتٌ بِذِي خَالٍ
مِنَ الْوَحْشِ أَوْ بَيْضاً بِمَيْثَاءٍ مَحَلَالٍ	وَتَحْسَبُ سَلْمَى لَا تَزَالُ تَرَى طَالاً
بِوَادِي الْخِزَامَى أَوْ عَلَى رَسِّ أَوْعَالٍ	وَتَحْسَبُ سَلْمَى لَا تَزَالُ كَعَهْدِنَا
وَجِيداً كَجِيدِ الرَّثْمِ لَيْسَ يَمُغْطَالٍ	لِيَايِ سَلْمَى إِذْ تَرِيكَ مَنُصَّبَا

ليست الفجوة بين الدال والمدلول واسعة إذا ما تبصرنا خفايا الرمز الظاهرة في آن، فتتلاقح الدلالات ليتوسع المعنى، فتشترى الصورة التي تستبطن واقعاً وتتجاوزته، وتفجر إمكاناتها في توظيف الشاعر صورة المرأة بما تتضمنه من دلالات رمزية متعددة؛ إذ إن لإطلاق الاسم -هنا- صبغة فنية ذات أبعاد رمزية.

تنطوي صورة المرأة هنا على رموز واجتماعية ونفسية، فسلمى، المرأة- الرمز التي جسدت في صورتها السلم المفارق، والسلام الغائب، والسلامة المودعة. تكرر ذكر سلمى غير مرة هنا، لأن هاجس الشاعر هو الخوف من التلاشي وإحلال الفراق، وصرخة الشاعر المدوية في صمته المرير تكاد تملأ أرجاء النص فتفصل مسامعنا، وكأنه يقول: السلامة ما أريد، والسلم ما أخشى فقداه.

١. الأُسْحَم: السحاب الأسود، الظل: ولد الطيبة والبقرة، الميثاء: مسيل الوادي وهو طريق الماء، الرس: البحر، أوعال: هضبة، المنصَّب: الثغر المستوي النبت، ليس بمعطل: لم يعطل من الحلي.

يوظف الشاعر الرمز للتعبير عن رؤيته الشعرية وتجربته الفنية. ولكن هذا الرمز ينطوي في كلتا الحالتين على دلالات الحيوية والخصب والحياة، وهي الدلالات المرتبطة برمز العلاقة الإنسانية المتحدرة من تراث أسطوري متوارث يجسد حقائق كامنة في اللاوعي الإنساني الجماعي.

وإذا كان (امرؤ القيس) ينشد السلامة في سلمى، فإن زهيراً ينشد الوفاء في افتتاحية معلقته (ابن أبي سلمى، ١٩٨٠: ٩)¹:

أَمِنْ أُمَّ أَوْيٍّ دَمْنِيَّةٍ لَمْ تَكَلِّمْ      بِحَوْمَانَةَ الدَّرَجِ فَالْمُتَشَلِّمِ

يتساءل زهير مستنكراً هول ما جرى؟ هول إفراغ الديار من عوالم الوفاء والنبيل، هو لا يلتفت إلى تلاشي الديار وتبعثرها في عموم الصحراء، ولا إلى لوثها الأعفر الأغبر الذي يشي بسدم الروح، بقدر التفاته إلى من كانت تقطن الديار، إلى (أم أوي) رمز الوفاء وكرم النفس.

اكتسب النص من خلال الاستفهام قدراً من الجمال الفني، جعله حاملاً لرسائل وشفرات تكشف واقعاً نفسياً وبيئياً واجتماعياً، فهو يريد أن يعرف أين حلَّ الوفاء، أين غاب بغياب من رحل؛ إذ يعرض الشاعر عن انفعاله في أسلوب مباشر، ويختار أسلوب الاستفهام يوشّي به ما يختلج ذاته من أحاسيس الفقد.

ويحقق (زهير) عدة معان في استفهامه، يتغيا به تخلص ذاته من اضطرابها، وقلقها، وتوترها، وتصوير عمق جراحاتها، والرغبة في التوقف عن حقيقة الأمر، وما يخفي داخله.

وتحضر المرأة رمزاً وإشارة تدلُّ على الحياة في قول عنتره (العبيسي، ١٩٨٣: ١٨٧-١٨٩)²:

يَا دَارَ عِبْلَةَ بِالْجَوَاءِ تَكَلِّمِي      وَعَمِي صَبَاحاً دَارَ عِبْلَةَ وَأَسْلَمِي  
وَتَحَلُّ عِبْلَةَ بِالْجَوَاءِ وَأَهْلُنَا      بِالْحَزْنِ فَالصَّمَانِ فَالْمُتَشَلِّمِ

إن ارتباط صورة المرأة بصورة الظلل المقفر دلالة رمزية؛ وإشارة مهمة إلى تراث حضاري وفني إنساني عريق، وقد صوّرتها الأساطير منطوية على دلالات الخصب والولادة والعطاء. وفي هذا النص يأتلق الرمز في /عبله/، فتندح ثنائية الهيئة والدلالة، وتفسح المجال لحضور ثنائية (الأنا/ الأخر) الذات الشاعرة/ المحبوبة عبلة، وامرأة عبلة: تامة الخلق (معجم المعاني الجامع، مفردة عبلة). الذات العطشى إلى عالم الاكتناز والسلامة والحرية، واتساع

١. حومانة الدراج والمتلثم: أسماء مواضع.

٢. الحزن: ما غلظ من الأرض، الصمان: جبل، المتلثم: موضع.

الأمداء النفسية من ضيقٍ جارٍ عليه، فأرداه عطشاً لا يملك إلا الأحلام سلاحاً به يحارب الفراغ الوجودي المفروض. فعبلة رمز المرأة النضّاحة المكمّلة الرقيقة الجميلة، ومنها خلعت الديار، بل الحياة يراها عالم من الوحشة. ليس عبثاً أن سمي امرأته (عبلة) المرأة الجميلة رمز لجمال الوجود.

وترتبط نظرة طرفة إلى المرأة بنظرته إلى الوجود ارتباطاً مباشراً، حتى لتكاد تنبثق منها. في قوله (العبيسي، ١٩٨٣: ٧-٦)<sup>١</sup>:

لخولة أطلالٌ بِبُرْقَةٍ نُهَمِّدُ      تلوحُ كباقي الوشمِ في ظاهرِ اليَدِ  
كأنَّ حدوجَ المالكِيَّةِ غُدُوَّةٌ      خلايا سَفِينٍ بِالنَّوْصِيفِ مِنْ دَدِ  
عدولِيَّةٌ أَوْ مِنْ سَفِينِ ابْنِ يَامِنٍ      يَجُورُ بِهَا الْمَلَّاحُ طَوَّراً وَيَهْتَدِي

إن طرفة شاعر ذو رؤية يسعى إلى تجسيدها ضمن معطيات الوجود المتوفرة له، فهو خالق الأشكال الدالة على الحياة؛ إذ يقيم النص في الذهن تصوراً واضحاً للقاء الدال والمدلول على مستوى الإدراك، وهو ما يسمى بإقامة المعنى، الذي يتأتى بتحديد مرجعية خاصة أي بمعرفة حقيقة الأشياء، أو الأمور المتحدّث عنها، أي حقيقة ما وراء الكلام. فيبكي خولة، الظبية الصغيرة، حديثه الولادة، والتي لا تملك قوّة على المشي (الفيروز آبادي، ١٩٥٢: مفردة)، وهي إشارة إلى الحسناء التي تتخايل بجمالها عند المشي، إنه يبكي في الطلل الوداعة والرقّة والعدوبة، يرفض الغياب الرقة والعدوبة ويحضر الحضور في صورة الوشم الباقي ما بقيت الحياة.

ليس هذا فحسب، إنما في اسم (عدولية) يفتقد العدل الذي يتضاد مع الجور (الفيروز آبادي، ١٩٥٢: مادة عدل). وهنا لن يفوتنا مسعى الشاعر إلى تحقيق التوازن النفسي له بعد إفراغ المكان، ومعاونة النفس الفقد، والفراغ، إرادة الوجود تيقّظت، ولم تتركز إلى الاستسلام، فكان السعي إلى العدل وإزاحة الجور واضحاً، رغم السراب، والضياح وعالم المجهول الذي ينتظر موكب الراحلين الأشبه بسفن تتيه في عالم التيه بين ضبايح واستقرار.

وفي هذين البيتين للأعشى (الأعشى، ١٩٦٨: ٢٢٥)<sup>٢</sup>:

لميثاءٍ دارٌ قد تَعَقَّتْ طُلُوها      عَقَّتْها نَضِيضاتُ الصِّبَا فَمَسَّلِها

١. برقة نهمد: مواضع، الحدوج: مراكب النساء، المالكية: من بني مالك بن ضبيعة، الخلايا: السفن العظام، النواصف ودد:

مواضع، عدولية: نسبة إلى قرية بالبحرين، ابن يامن: ملاح من أهل هجر.

٢. النضيضة: المطر القليل، والريح التي تنض الماء فيسيل.

تحضرنا الإشارة إلى الحياة في مكان يعتّمه الموات؛ رغم مواجهتنا الألفاظ الحماله معنى النفي والفناء، (تعفت طولها، عفتها) تطالعنا (ميشاء) في إيقاع مرن كمرونة أرض ليثة يرويه الماء، كاشفاً عن توق الشاعر إلى عالم الليونة والطراوة في بيئة اعتمها الجفاف وسطا عليها التصحر البيئي فغدت النفس عطشى.

إن في عفاء دار ميشاء التي يقرُّ جازماً عفاها إشارة إلى حضورها الوقّاد في أعماقه، فميشاء «الأرض اللينة السهلة من غير رمل. والميث: اللين» (مصطفى وآخرون، ١٩٦٠: مادة ميث)، التي رتمه برحيلها نادباً اللين والسهولة واليسر والخصب، معانياً العثرات والعبرات، وغياب زمن الرقة والنور من وجوده.

وتجابه دوال الصور واشية عن تعارضها، عاكسة تضادها في قول لبيد بن ربيعة (العامري، ١٩٨٤: ٣٠١):<sup>١</sup>

بل ما تَدَكَّرُ مِنْ نَوَازٍ وَقَدْ نَأَتْ      وَتَقَطَّعَتْ أَسْبَابُهَا وَرِمَائُهَا  
مُرِّيَّةٌ حَلَّتْ بِفَيْدٍ وَحَاوَرَتْ      أَهْلَ الْحِجَازِ فَأَيُّنَ مِنْكَ مَرَائُهَا

يطالعنا البيتان بنائية ضدية هي ثنائية (الشكل والدلالة) التي تنتظم في النص وتتجلى في تنويعات نسقية تؤكد عملية الصراع الدائر في أعماق النفس. رحيل النور شكلا وحضوره القوي دلالة، فعلى الرغم من تواجده بصورتي نور الوصال، وظلام البعاد يتصدى النور في دلالاته لانهدامية الزمن الكامن في الرحيل الذي قطع أسباب التواصل والوداد.

يحيلنا إلى النظر في علامانية الاسم إلى الانفتاح على قراءات متجددة، قادرة على البوح بأسرار جديدة قد لا تحمل في ذاتها دلالة جاهزة ونهائية.

### المكان في الليل:

المكان في الليل إشارة إلى ارتباط الشاعر به روحياً ونفسياً؛ درجة يصعب فيها فصلهما، فهو متحذر في بنيته النفسية، فيبدو أشبه بوحدة لغوية تجمع الدال والمدلول، ولا معنى لواحدهما بعيداً عن الآخر، أو بمركب كيميائي كالماء «المكون من الهيدروجين والأكسجين، فإذا أخذنا أياً من العنصرين لوحده، لم نجد له أية صفة من صفات الماء» (دي سوسير، ١٩٨٥: ١٢٢)؛ إذ يستحيل أن نفصل فيه المعنى عن الشكل كما يستحيل أن نفصل جانبي الورقة حسب تعبير (دي سوسور). ففي زمن الليل يبدو المكان ليلاً آخر وأشد ثقلًا -أحياناً- من جبل، جاء في قول امرئ القيس (امرؤ القيس، ١٩٦٩: ١٩):<sup>٢</sup>

١. رمالها: حبالها التي انقطعت، مرية: من بني مرة بن عوف بن سعد، فيد: فلاة.

٢. المغار: الشديد الفتل، يذبل: اسم جبل، المصام: مكانها الذي لا تبرح منه.

فِيأَلِكْ مِنْ لَيْلٍ كَأَنَّ بُجُومَهُ  
بِكُلِّ مُغَارِ الْفَتْلِ شُدَّتْ بِيَدُ بُلْبُلٍ  
كَأَنَّ الثَّرْيَا عُلِّقَتْ فِي مَصَامِيهَا  
بِأَفْرَاسٍ كَثْرَانٍ إِلَى صُومٍ جُنْدَلٍ

لعلَّ الفكرة الجوهرية التي تلح علينا ونحن نستقرئ عالم امرئ القيس هنا هي : ما الذي يعنيه المكان في الليل؟ ما يقودنا إلى حالة التقاطع بين لوحتي الليل الطلل؛ إذ يتعلق الزمان والمكان في وحدة نفسية تستغرق الهم وتكيل عناصر الاستلاب الوجودي للشاعر. فالنجوم فيه ثابتة لا تبرح مكاناً ولا زماناً، مشدودة بمجال إلى مكان يختصر الزمان في طولهِ وألمهِ وسكونهِ (جبل يذبل)، وكأنه أراد لأحلام اليقظة وشذرات الوجود أن تتلاشى على ذرا جبل (يذبل) المرتبط -لغة ومعنى- بالذبول، والأفول والتلاشي.

وقد قالت العرب: ذِبْلٌ ذَبِيلٌ أي ثكل تاكل، ومنه سميت المرأة دبله، وبذلك ارتبط الذبول ببطلان النكاح (ابن منظور، ١٩٩٢: مادة ذبل). فتغدو الصورة رمزاً من رموز العقم واليباس، ورمزاً للزمن المتحول بالإنسان والحيوان والطبيعة إلى الزوال.. فما ارتباط النجوم بذلك الجبل الحامل -رغم صلابته- معاني التحول والموت إلا دليل سيروية الزمن المتجهة بالمرء إلى الذبول. إنه مرتبط بالزمن الخارجي وإن احتفظ بخصوصيته وبدا مختلفاً.

تقودنا محاولاتنا التأويلية إلى تفسير ماهية الهموم التي يصورها الشاعر في مكان الزمان هذا؛ فالصور المبدعة تتجاوز الواقع بعد صراع معه، ولعل هذا التجاوز يظهر جلياً في صورة الثريا المعلقة في مصامها بمجال متينة إلى صخور صلبة ثابتة. حتى الثريا هنا ترتبط بمشهد الثريا في مشهد بيضة الخدر، على الرغم من أن صورة النجوم لديه وإن كانت متحمدة وثابتة ثبات الصخور والجبال فهي تحمل في أعماقها دلالات إيجابية وطاقة نورانية قابلة للانطلاق، ومفتحة للحيوية ومحقة للحياة. وإن كانت تلك الحياة تحمل في طياتها بذور الذبول والاضمحلال، فتلك سنة التحول الدائم، وتجسيد نموذج الموت والحياة المستمرين. وذلك هو مبدأ الصراع الأبدي المتجاوز (عوض، ١٩٩٢: ٢١١-٢١٢).

العلامة في النص القديم محملة بدلالات جمّة في الذاكرة الجمعية عند الشاعر، كاشفة عن رؤى ودلالات مضمرة في الذات الشاعرة؛ يبيها الشاعر موحياً إلى ما يعتمل الذات، وتكون غالباً مفتاحاً لمغاليق التجربة الشعرية في بعدها الوجودي.

لا يخلق الشاعر الرمز من عدم، فهو خارج من ذاته ليمائل أبعاداً من الخارج، فتأتي لحظة التلقي لتلاقي دخيلة المتلقي بدخيلة المبدع. الذي يرى في الرمز تعبيراً عنه. فإن الرمز ليس منطوق ذات الشاعر فحسب، بل هو منطوق الذات الإنسانية، فالرمز ناتج عن عمق وعي الذات الشاعرة بالوجود. ولاسم المكان في مشاهد السيل

دلالات أيضاً، تعد إشارات إلى ما كمن في اللاشعور، وظهر في حروف؛ جاء في معلقة امرئ القيس (امرؤ القيس، ١٩٦٩: ٢٤-٢٥):<sup>١</sup>

قَعْدْتُ لَهُ وَصُحْبَتِي بَيْنَ حَارِمٍ	وَبَيْنَ إِكَامٍ بُعِدَ مَا مُتَأَمَّلِ
وَتَيْمَاءٍ لَمْ يَتْرُكْ بِهَا جَذَعٌ نَخْلَةً	وَلَا أُطْمَأَ إِلَّا مَشِيداً يَجْتَنِدَلِ
عَلَى قَطْنٍ بِالشَّيْمِ أَمِنُ صَوْبِهِ	وَأَيْسْرُهُ عَلَى السَّتَارِ فَيَتَذَبَلِ
كَأَنَّ أَبَاناً فِي أَفَانِينَ وَدَقِّهِ	كَبِيرُ أَنَاسٍ فِي بَجَادٍ مَزْمَلِ
كَأَنَّ طَوِيَّةَ المَجِيمِرِ غَدَوَةٌ	مِنَ السَّيْلِ وَالغَنَاءِ فَلَكَهُ مَغْرَلِ
وَأَلْقَى بِصَحْرَاءِ الغَبِيطِ بَعَاعَهُ	نُزُولَ اليماني ذِي العِيَابِ المَحْوَلِ

من شأن الإشارات الكامنة في أسماء المكان أن تضيء مكانم اللاشعور الجمعي، عند الذات الشاعرة النزاعة إلى توكيد الذات فيكثر من ذكر أسماء الجبال في إشارة ضمنية منه إلى الاستشراق وإخضاع الموضوعات /فحارم، وإكام، وتيماء، وقطن، والستار، ويزبل، والمجيمر، الغبيط، تشير إشارة ضمنية إلى انخفاض التوتر الذي لحق بالشاعر جراء الفقد والحرمان والعطش إلى الوجود. وأما الستار فيحمل دلالات الغموض والخفاء والظلمة وامتناع الرؤية ومحامء معالم الأشياء، ويزبل يحمل دلالات الذبول والشيخوخة والعجز والموت. إلا أن تغليب الشاعر دلالات اليمن واليسر رغم الاحتفاظ بتضاد اليمين واليسار، يفجر في الستار ويزبل دلالات إيجابية مبدعة. فبالرغم من قول الشراح بأن الستار الذي يذكره امرؤ القيس جبل، فإن الستار هو أيضاً موضع يمتاز بخصوصيته، وهما ستاران قيل إنهما واديان فيهما عيون فوارة تسقي نخيلاً كثيرة (ابن منظور، ١٩٩٢: مادة ستر) ، أما المطر فارتواء يبدد عطش الأمكنة المتجذرة في ذات الشاعر، مثل (قطن) التي تشير إلى السكن أو السكون والهدوء، إذ تستدعي دلالات القطن أو الإقامة والتوطن (ابن منظور، ١٩٩٢: مادة قطن). ومن ثم يوحى بالتمسك بالأرض والعيش في الوطن وينفي الهجرة والترحل المرتبطين بنضوب الماء وانحسار الخصب، وهي تشير إلى سكون روح الشاعر بسبب من نزول المطر، ولم يكن عبثاً تسمية مكان انخيار الأشجار بتيماء، فذلك إشارة منه إلى إرهاقه وقرب هلاكه بفعل الفقد فالتيماء: الأرض المضلة المهلكة، قال الأصمعي «التيماء التي لا ماء فيها من الأرضين» (ابن منظور، ١٩٩٢: مادة تيم). وفيها

١. حارم وإكام: مواضع، تيماء: موضع، الأطم: البيت المسطح، طمية: اسم جبل، المجيمر: أرض لبني فزارة، أباناً: اسم جبل، الغبيط: موضع، البعاع: الثقل، قطن: اسم جبل.

يستوي الجذب والسيل، ويتعادل انجباس الماء عن الأرض وطغيانه الطامي، وكلاهما فعل مدمر يحو رموز الحضارة، وينتفي الفرق بين التيماء المنقطع عنها الماء والتيماء المغرقة بالماء المدمر: كلاهما مضلة مهلكة.

أما جبل طمية، فهو رمز من رموز الثبات في الطبيعة، والمجيمر مشتقة من الجمر، إذ هي تصغير الجمر (ما يوضع فيه الجمر) فهي تنطوي على الحرقه والحدة التي عاشها الشاعر. إن طمية المجيمر، اسمان يوحيان بصورة السدم، ففعل (طما) المرتبط بالماء يعني أن الماء ارتفع وعلا، وملاً النهر فهو طام، وكذلك إذا امتلأ البحر أو النهر أو البئر (ابن منظور، ١٩٩٢: مادة طما). وأما الجمره فهي الظلمة الشديدة المسماة أيضا ابن جبير، وكأن جبير هو الزمن نفسه، فقد قالت العرب إن ابني جبير هما: الليل والنهار (ابن منظور، ١٩٩٢: مادة جبر). إذن الطمية توحى بالطوفان المغرق، فيستحضر المشهد أسطوري الطوفان المعروفتين في المنطقة، السومرية واليهودية، وهما تصوران المياه وقد ارتفعت وغطت أعالي الجبال، واستقرت فلك أوتنابشتيم، ورست فلك نوح على قمة الجبل (عوض، ١٩٩٢: ٢٢٩-٢٣٠).

وتأتي لفظة الغبيط التي تعني (الأكمة) قد انخفض وسطها وارتفع طرفاها، والغبيط مشتقة من الغبطة، والسعادة، وهنا يبلغ الشاعر ذروة السعادة بفعل المطر، إذ يسقي الغبيط حتى يحيله مرتعاً.

تبعث بعض الإشارات الحياة من الركام فتجد ما عجز الواقع عن إيجاده، وتتسامى إرادة التشكيل الفني في إبداع الصورة الشعرية، على حالة الاستلاب الوجودي وتتجاوزها. فمن صور الانحدام والتحطيم تتطور صور الخيال المتخطي والمتجاوز من جبل أشبه بشيخ كبير إلى أرض أفرعها المطر وأربع فيها النبات، وانتشى بسلاف خررها الطير. لقد بدا الرمز رحم تكثيف الرؤية، وقيمة كبرى لا يدركها إلا الشاعر نفسه بوصفه مبدعه خالق هذا الرمز وفاعليته الإبداعية المؤثرة. وقد يكون الرمز هو المعبر الكلي عن التجربة؛ وقد يكون متكأها كذلك.

تكشف البنية الشعرية الطبيعة الجدلية بين دلالات الألفاظ، «وتجملو خاصية التناقض الداخلي في ظواهر الحياة واللغة الأمر الذي تعجز وسائل اللغة العادية عن التعبير عنه» (لوتمان، ١٩٩٥: ٧٠-٧١). ولن يفوتنا أثر الصوت في إنتاج البعد الدلالي، وأهميته الكبرى في منسوب التلقي؛ إذ لا نبالغ في قولنا إن أثرها الكبير، يؤكد الجدلية بين التماثل الدلالي، والتقابل الصوتي، فقد يتعاظم تأثيرها في تلقي النص الشعري.

فالإيقاع مادة تتشكل -أحياناً- وفق مقصدية الشاعر، فيأتي الإيقاع بطيئاً أو سريعاً أو قصيراً، فليس هناك إيقاع موسيقي معين، يفرض نفسه على الشاعر، بل هو حر في صياغة شعره على النحو الموسيقي الذي يتناسب وخلقجان نفسه ودفقان مشاعره. فقد «يثير الإيقاع المستمع، فيجعله معجبا ومنفعلا بالأثر وداخلا عالمه من جهة إيقاعه ونبره لا مضمونه الفكري أو شحنة الانفعالات المعبر عنها» (بلمليح، ١٩٨٤: ١٥٧).

وكأنه يستكمل به ما لا تستطيع معاني الألفاظ أن تؤديه من الأحاسيس والمشاعر. ولننعم النظر في هذه الأبيات، ولنصغ إلى إيقاعها:

على قَطْنٍ بالشَّيْمِ أَيْمُنُ صَوْبِهِ      وَأَيْسَرُهُ عَلَى السَّاتِرِ فَيَدْبُلُ  
كَأَنَّ طَمِيَّةَ الْمُجِيمِرِ غَدَوَةٌ      مِنْ السَّيْلِ وَالغَثَاءِ فَلَكَهْ مَغزَلُ  
وَأَلْقَى بِصَحْرَاءِ الْعَبِيطِ بَعَاعَهُ      نُزُولَ الْيَمَانِي ذِي الْعِيَابِ الْمُخَوَّلِ

يبدو الإيقاع الموسيقي أقوى عناصر الجمال في ظل قباحة الموقف الذي ينم على حاجة الشاعر لأوجه الحياة، فلننعم (الإيقاع) -هنا- وأثره في المتلقي، تبدو ألف الإطلاق منفذاً لانفعالاته وآلامه وآهاته، فألف (السبتار) تمتد ما وسع الصوت ليخرج عبرها الشاعر آهاته وأتات انتظاره، لتتخفف الوتيرة مع (يدبل) ليتناسب الإيقاع المنخفض هنا مع عنصر التلاشي والأفول فيلاشى الصوت أو يدبل، ولننعم السمع في إيقاع (المجيمر والغثاء) لنقرأ فيهما حدة يعيشها الشاعر، وجلبة وضجيجا وانفعالا ذاتياً أيضاً، أما في اليماني فيتوهج إحساس اليمن والشكر وهدهو يسبق الجمال الذي سيعيش الشاعر أطرافه. تتسم بعض الأحرف بقدرة هائلة على النهوض بعبء الإيحاء بالجو النفسي المسيطر. وهذا النهوض يصاحبه قيمة دلالية، يمكن أن تحدث أثراً في المتلقي.

للإيقاع الموسيقي -إذن- وظيفة جمالية لها أثرها الكبير في النظم والتلقي، قد تأتي جماليته من التشابه والتكرار ومن المخالفة والتناقض. وقد ربط حازم القرطاجني بين موسيقى الشعر ومعناه حين قال: «فالعروض الطويل تجدد فيه إبداعاً وقوة، وتجدد للبيسط سبابة وطلاوة. وتجدد للكامل جزالة وحسن اطراد، وللخفيف جزالة ورشاقة، وللمتقارب سبابة وسهولة، وللمديد رقة ولينا مع رشاقة، وللرملي لينا وسهولة» (القرطاجني، ١٩٨٦: ٢٦٩). وفي إيقاع الليل دلالات تشي بنفسية الشاعر.

فِيَا لَيْلَ مَنْ لَيْلٍ كَأَنَّ جُؤْمَهُ      بِكُلِّ مُغَارِ الْفَتْلِ شُدَّتْ يَدْبُلُ  
كَأَنَّ الثَّرْيَا عُلِّقَتْ فِي مَصَامِهَا      بِأَقْرَاسِ كَتَّانٍ إِلَى صُمَّ جُنْدَلِ

يمتدُّ الصوت مع النداء فيعلن توق النفس إلى تفرغ حملتها من الضيق وألم الظلمة النفسي والانفعال الذي نقرأ ملامحه في الأحرف المشددة، في (شُدَّتْ، كَأَنَّ، الثَّرْيَا، عُلِّقَتْ، كَتَّانٍ) ما يبرز الضيق والألم اللذين أفرغتهما البنية الإيقاعية التي مارست على النص تأثيراً خاصاً.

إن الإيقاع الموسيقي (الصوتي) بمختلف مظاهره وتعدد أشكاله يشكل الدعامة الأساسية للنص ويكشف الجوانب النفسية والشعورية والاجتماعية التي أنتجت النص، وذلك أنه عند سماع هذا الكلام لا يكون الحكم على الصوت نتيجة لصفاته المادية فحسب، بل إن الحكم يتأثر بالانطباعات النفسية ومدى قدرة الأذن على إدراكها (أيوب، ١٩٨٤: ٢٢٩).

### النتائج

إن النص القديم، وإن كان قاسم الزمن فهو حديث التناول قديمه في آن معاً، ومسقط المناهج، وموطن أقلام كثير من النقاد والدارسين. سعينا في قراءتنا هذه - ما ملكت أيماننا - إلى قراءة النص القديم قراءة تُعيد إنتاجه في وحدة تأويلية كان الانزياح الدلالي أهم أدواتها.

اكتسبت لغة الاسم أبعاداً إشارية ورمزية، أوضحت اختزان الاسم طاقة من العمق والكثافة التي تشف وتوحي وتخلق الإحساس بالأشياء من غير قولها والانتهاه منها؛ إذ إن لشعرية الاسم جمالية خاصة تظهر في البعد الدلالي الإشاري؛ حيث تبدو علاقة المكان بالذات الشاعرة عميقة الجذور، متشعبة الأبعاد، ولا سيما حين يتحول المكان من مسكن حرب إلى مكان نفسي، ومن حجر أصم، إلى شاهد على لحظات مجد أو وجد، وقد تكتسب بعض الأماكن شاعرية تكاد تلازمها، فقد تحمل من الدلالات النفسية أضعاف ما تحمل من الدلالات الجغرافية. كان بحثنا في دلالة الاسم المستمدة من السياق تمكنا من الوصول إلى مقصد المبدع. ولا نبالغ إذا قلنا: إن شعرية الأسماء بالرموز لا تتحدد فقط بشعرية الرموز، ومصدر تفاعلها ضمن النسق، وإنما بالمستحدثات الدلالية المكتسبة من سياقها النصي الجديد؛ ولهذا، تنوعت الرموز واختلفت باختلاف مؤثراتها، ومعطياتها على امتداد حركة الحدائث الشعرية، ولا نذهب بعيداً حين نقول: إن درجة شعرية الرموز تختلف من نص إلى آخر، ومن تجربة شعرية إلى أخرى، بحسب القوى الجمالية الكامنة في هذا الرمز أو ذاك، وعمق ما يصيبه من دلالات، ورؤى جديدة في السياق.

إن للشعر طاقة مباشرة للروح، فهي لا تصوّر المعاني فحسب بل تخلقها. الشاعر خالق ثان مولود يظهر في مجازاته.

## المصادر والمراجع

## القرآن الكريم

١. ابن أبي سلمى، زهير (١٩٨٠م). *شعر زهير بن أبي سلمى*. تحقيق: فخر الدين قباوة، ط٣، بيروت: منشورات دار الآفاق الجديدة.
٢. ابن العبد، طرفة (١٩٧٥م). *ديوان طرفة بن العبد*. تحقيق: دزينة الخطيب؛ لطفي الصقّال، شرح: الأعلام الشتيمري، دمشق: مطبوعات مجمع اللغة العربية.
٣. ابن جعفر، قدامة (لا تا). *نقد الشعر*. تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت: دار الكتب العلمية.
٤. ابن جني، أبو الفتح عثمان (لا تا). *الخصائص*. تحقيق: محمد علي النجار، ط٢، بيروت: دار الهدى للطباعة والنشر.
٥. ابن دريد (١٩٥٨م). *الاشتقاق*. تحقيق: عبد السلام هارون، القاهرة: مطبعة الخانجي.
٦. ابن منظور، محمد بن مكرم (١٩٩٢م). *لسان العرب*. تنسيق وتعليق: علي شبري، ط٢، بيروت: دار إحياء التراث العربي.
٧. الأعشى، ميمون بن قيس (١٩٦٨م). *ديوان الأعشى الكبير ميمون بن قيس*. شرح وتعليق: محمد محمد حسين، الاسكندرية: مؤسسة الرسالة.
٨. امرؤ القيس، (١٩٦٩م). *ديوان امرؤ القيس*. تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٣، القاهرة: دار المعارف.
٩. أيوب، عبد الرحمن (١٩٨٤م). *الكلام إنتاجه وتحليله*. الكويت: مطبوعات جامعة الكويت.
١٠. بلمليح، إدريس (١٩٨٤م). *الرؤية البيانية عند الجاحظ*. الدار البيضاء: دار الثقافة.
١١. البهيتي، نجيب محمد (١٩٦١م). *تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري*. القاهرة: نشر مؤسسة الخانجي.
١٢. ترمائني، خلود (٢٠٠٤م). *الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث*. مخطوطة جامعة حلب، إشراف الدكتور أحمد زياد محبك.
١٣. دي سوسير، فرديناند (١٩٨٥م). *علم اللغة العام*. ترجمة يوثيل يوسف عزيز، بغداد: دار آفاق عربية.
١٤. الذبياني، النابغة (١٩٧٧م). *ديوان*. تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة: دار المعارف.
١٥. الرزوقي، أبو عبد الله (٢٠٠٢م). *شرح المعلقات السبع*. بيروت: دار إحياء التراث العربي.
١٦. طليمات، غازي؛ والأشتر، عرفان (١٩٩٢م). *الأدب الجاهلي، قضاياها، أغراضه، أعلامه، فنونه*. حمص: دار الإرشاد بحمص.
١٧. العامري، ليبد بين ربيعة (١٩٨٤م). *شرح ديوان ليبد بن ربيعة العامري*. تحقيق: إحسان عباس، الكويت: طبع الكويت.
١٨. العبسي، عنتر (١٩٨٣م). *ديوان عنتر*. تحقيق: محمد سعيد مولوي، ط٢، بيروت؛ دمشق: طبع المكتب الإسلامي.
١٩. عوض، ريتا (١٩٩٢م). *بنية القصيدة الجاهلية الصورة الشعرية لدى امرؤ القيس*. بيروت: دار الآداب.
٢٠. الفيروز آبادي، مجد الدين محمد (١٩٥٢م). *القاموس المحيط*. ج٤، بيروت: دار الجيل.

٢١. القرطاجني، أبو الحسن حازم (١٩٨٦م). *منهاج البلغاء وسراج الأدباء*. تقديم وتحقيق: محمد عبد السلام ابن الخوجة، ط٣، بيروت: دار الغرب الإسلامي.
٢٢. لوتمان، يوري (١٩٩٥م). *تحليل النص الشعري، بنية القصيدة*. ترجمة: محمد فتوح أحمد، القاهرة: دار المعارف.
٢٣. مصطفى، إبراهيم؛ وآخرون (١٩٦٠م). *المعجم الوسيط*. القاهرة: مجمع اللغة العربية.
٢٤. اليوسف، يوسف (١٩٧٨م). *بحوث في المعلمات*. دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي.
٢٥. الموقع الإلكتروني: معجم المعاني الجامع، <https://www.almaany.com>.