الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد الصديق بن يحي – جيجل –

كلّية الآداب واللغات

قسم اللّغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:

عنوان المذكرة:

الرّمز في رواية الأمير الصّغير Le petit prince "لأنطوان دو سانت إكزوبيري"

مذكرة مكملة لمتطلبات شهادة الماستر في اللّغة والأدب العربي

تخصص:لسانيات الخطاب

إعداد الطالبتين:

– حيمور مفيدة

– خن سليمة

إشراف الأستاذ الدكتور:

– غليمة عزيزة

أعضاء اللجنة المناقشة:

أقيس خالد	جامعة جيجل	رئيسا
غليمة عزيزة	جامعة جيجل	مشرفا ومقررا
عوف فريد	جامعة جيجل	مناقشا

السنة الجامعية:2020/2019

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد الصديق بن يحي – جيجل –

كلّية الآداب واللغات

قسم اللّغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:

عنوان المذكرة:

الرّمز في رواية الأمير الصّغير Le petit prince "لأنطوان دو سانت إكزوبيري"

مذكرة مكملة لمتطلبات شهادة الماستر في اللّغة والأدب العربي

تخصص:لسانيات الخطاب

إعداد الطالبتين:

– حيمور مفيدة

– خن سليمة

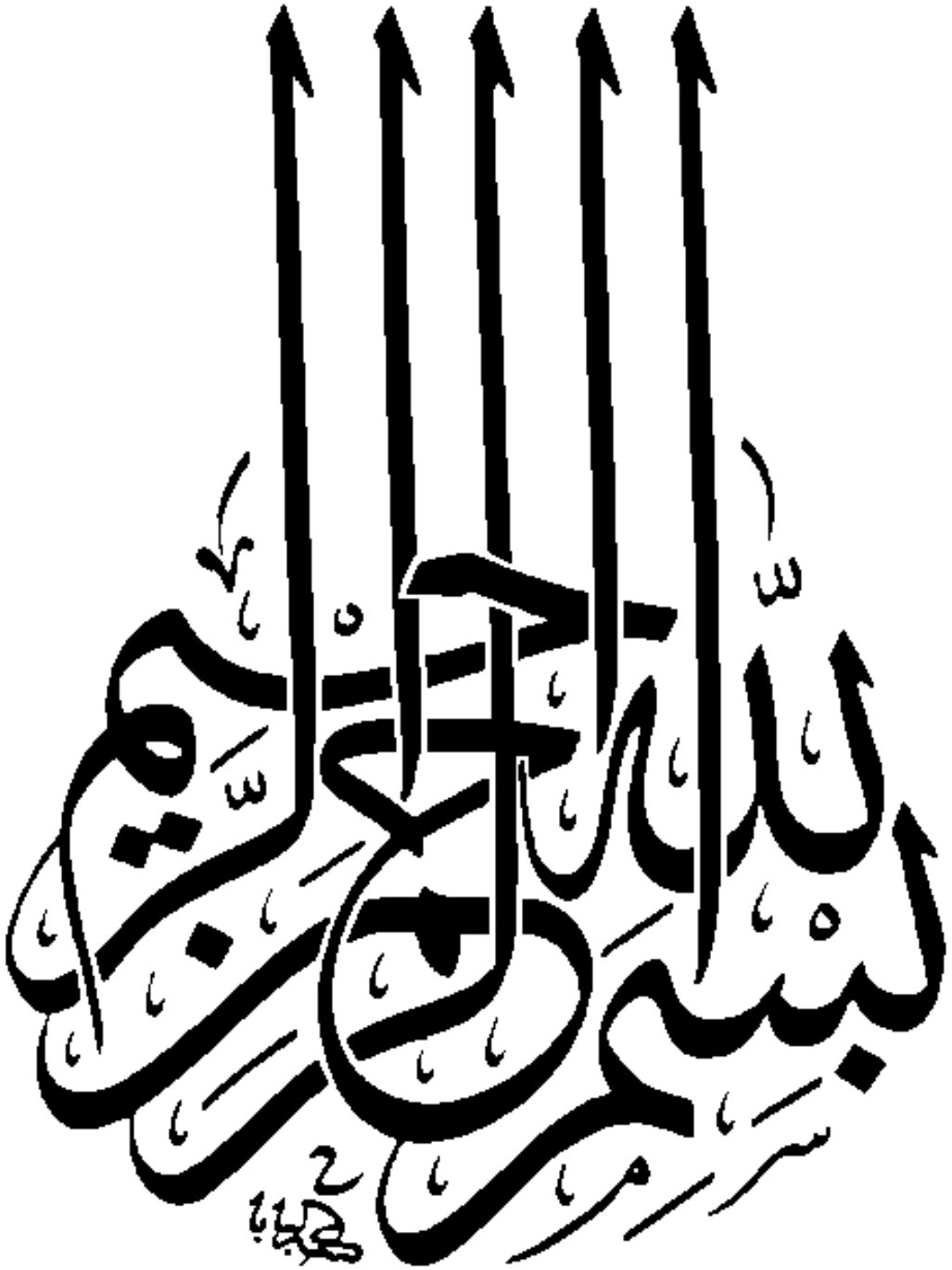
إشراف الأستاذ الدكتور:

– غليمة عزيزة

أعضاء اللجنة المناقشة:

أقيس خالد	جامعة جيجل	رئيسا
غليمة عزيزة	جامعة جيجل	مشرفا ومقررا
عوف فريد	جامعة جيجل	مناقشا

السنة الجامعية:2020/2019


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

كن عالما...فإن لم تستطع فكن متعلّما، فإن لم تستطع فأحب العلماء، فإن لم تستطع فلا تبغضهم"

الحمد لله مصليّا على محمّد وآله ومن تلاه، فالحمد لله ممتنين برضاك ونحن ساجدين وأشكرك شكر المتواضعين داعين منك أن تقبل هذا العمل الذّي أرجوا أن ينعم به طالبي العلم وأن ينال به الأجر والثّواب.

فتحية تقدير وشكر وعرفان بالجميل، إلى الأستاذة المشرفة "غليمة عزيزة" التي كانت أحسن عون وخير سند بتوجيهاتها ونصائحها القيّمة التي قدّمتها لنا طيلة فترة إشرافها علينا.

كما نتقدم بالشّكر الجزيل لكل أعضاء لجنة المناقشة على تجشّمهم عناء قراءة وتقويم وتقييم هذه المذكرة.

إهداء

إلى من تحملت من أجلي الكثير من العناء، إلى من علمتني الحب والوفاء، إلى اليد الطاهرة التي أزالت من أمامي أشواك الطريق، إلى التي لا تفنيها كلمات الشكر والعرفان بالجميل، إلى من ركع كل العطاء أمام قدميها، إلى التي لا نرى إلاّ من عينيها "أمي الغالية".

إلى رمز التضحية والعطاء والهمة والكفاح، إلى من جرع الكأس فارغاً ليسقيني قطرة حب، إلى من تآكلت أنامله ليقدم لنا لحظة سعيدة، إلى من حصد الأشواك عن دربي ليمهد لي طريق العلم إلى القلب "والدي العزيز"

إلى سندي وقوتي وملاذي بعد اللّه، إلى من آثروني على أنفسهم، إلى من علموني معنى الحياة، إلى من أظهروا لي ما هو أجمل من الحياة، إلى أشقائي الأعزاء "جمال، يوسف، هشام، عاشور، جعفر، جلال"

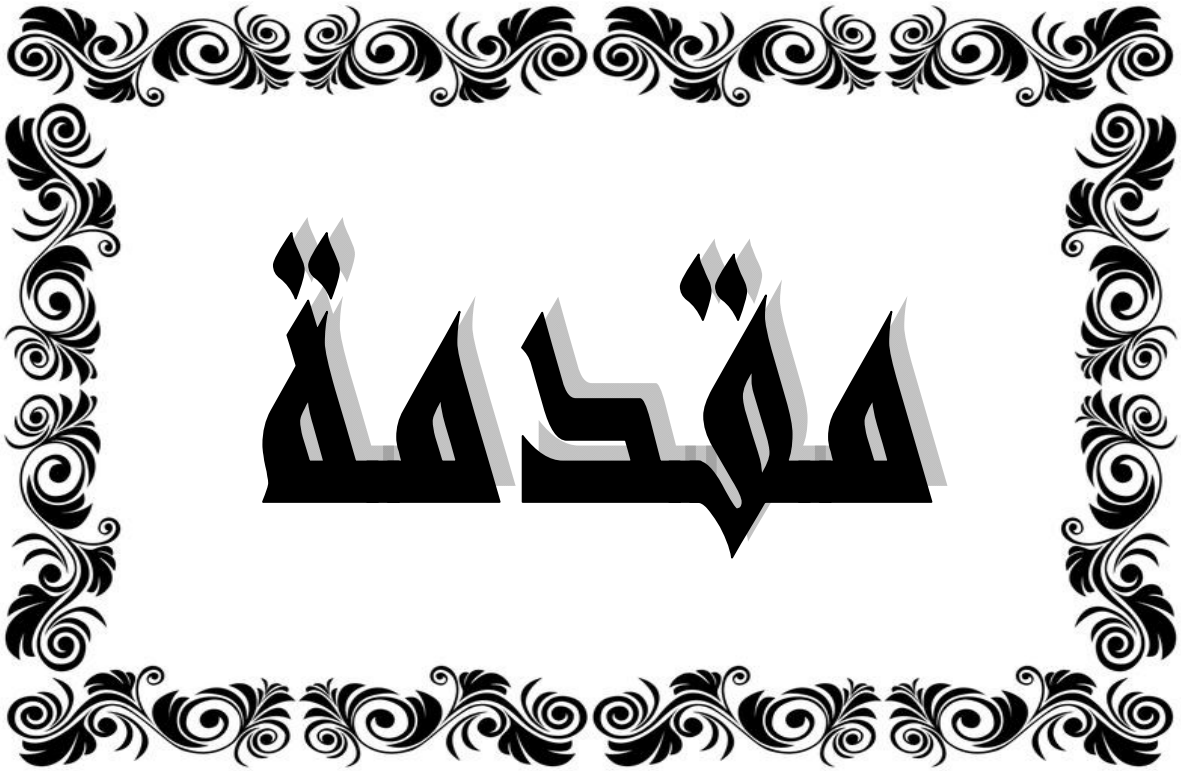
إلى مصابيح قلبي وأنغام حياتي وذكرياتي، إلى رفيقاتي دربي في الحياة شقيقاتي الفضليات"شافية، شفيقة، وافية، لبيبة، دنيا"

إلى فلذات قلبي وأملي في الحياة بناتي العزيزات"صفاء، مروة، رهف مرام"

إلى من عززت قوتي ودفعت إلى الأفضل صديقتي العزيزة"سليمة ميساء"

إلى زوجي ورفيق حياتي"عبد العالي"

إلى كل زملائي في مساري الدراسي والعملي.


مقدمة

مقدمة:

يعتبر الأدب مرآة عاكسة للمجتمع، فهو يصوّر المواقف والسّلوكات الإنسانيّة، ومن الأجناس الأدبيّة الّتي برزت في مضمار الأدب الرّواية الّتي اتخذت من الرّمز منفذا للتّعبير عن الواقع المهزوم بأسلوب الإيحاء والإشارة ولأنّ الإنسان ميال بطبيعته نحو الغموض والإبهام ليمنح نصوصه أفاقا بعيدة ومساحات واسعة. ومن هنا كانت ظاهرة الرّمز ذا أهمية كبيرة كونه موضوعا زئبقيا يتعدّى الظّاهرة الأدبيّة إلى غيرها من المعارف والعلوم، وعليه اتّخذ منه الأدباء وسيلة لتكثيف دلالة المعاني، ولأنّ الأديب يواجه في كثير من الأحيان مواقف ولحظات يعجز فيها لسانه عن التّعبير، فيلجأ إلى إعمال التّوظيف الرّمزي للتّعبير عن مواقفه وأفكاره وأضاف لنصوصه نفسا جديدا وجعلها تميت ولا تموت.

ونجد "**أنطوان دوسانت إكزوبيري**" من أبرز الرّوائيين الغربيّين الّذي شهدت الرّواية تألّقا على أيديهم وسعى للتّعبير عن الواقع، معتمدا في ذلك على الخطاب الرّمزي. وأمام هذا الطّرح، اخترنا أن يكون مجال بحثنا في الرّواية، عن الكاتب الفرنسي "**أنطوان دوسانت إكزوبيري**" وروايته "**الأمير الصّغير**" **le petit prince**، على اعتبار أنّ "أنطوان" من الكتّاب الّذين اتّخذوا من الرّمز وسيلة لإبلاغ رسالة إنسانيّة.

وبناء على هذا جاءت دراستنا تحت عنوان: **"الرّمز في رواية "الأمير الصّغير" "Le petitprince"** لـ"**أنطوان دوسانت إكزوبيري**" وإن دوافع اختيارنا لهذا الموضوع مجموعة من النّقاط أهمها الرّغبة في البحث واكتشاف مكنونات الرّواية نظرا للمكانة الّتي حظيت بها؛ باعتبارها أكثر الكتب ترجمة بعد الإنجيل، كما أنّ الفكرة في دراسة الرّواية الغربية كانت تراودنا منذ التحاقنا بالجامعة، وكذا الرّغبة في اكتشاف العالم الأسطوري الّذي يوافق الطّابع الرّمزي للنّص ومعرفة أبعاده الدّلالية والفنيّة.

ولهذا كانت إشكالية بحثنا كالآتي: ما المقصود بالرّمز؟ وما هي مجالات اشتغاله؟ وكيف تجلّى في رواية "**الأمير الصّغير**"؟ وما هي دلالته؟.

ونظرا لتشعّب موضوع الرّمز واتّساع أطرافه اتّبعنا إجرائي الوصف والتّحليل ضمن ما تمليه المقاربات السّميائية للإجابة عن الإشكالية الّتي طرحناها. وقد اقتضت طبيعة البحث مقدمة، فصلان وخاتمة.

أمّا الفصل الأول فقد ورد نظريّا تقريريّا، ارتكز على مصطلح هام هو: الرّمز وكانت الانطلاقة من مفهوم الرّمز لغة واصطلاحا موضّحين أهم أنواع الرّمز ومجالات اشتغاله، وأنهينا الفصل بالفرق بين الرّمز والعلامة والاستعارة والإشارة.

وأمّا بالنسبة للفصل الثّاني والأخير، فقد جاء إجرائيّا تطبيقيّا بعنوان: "**دراسة تحليلية لرموز رواية "الأمير الصّغير" "Le petit prince"**" لنتطرّق إلى كلّ الرّموز الّتي احتوتها صفحات الرّواية.

وككلّ دراسة منهجية كانت نهاية الدّراسة، خاتمة تضمّنت أهم القضايا الّتي عالجناها في دراستنا.

وقد اعتمد البحث جملة من المصادر والمراجع من أجل الخروج بهذه الدّراسة في أحسن حال فقد تنوّعت وتعدّدت كان أهمها: "الرّمز والرّمزية في الشّعر المعاصر" لمحمد فتوح أحمد والذي اعتمدنا فيه على تحديد مفهوم الرّمز، و"الشّعر العربي المعاصر قضاه وظواهره الفنيّة" لعز الّذين إسماعيل.

وقد واجهتنا مجموعة من الصّعوبات أثناء تناول هذا الموضوع لعل أهمّها: اتّساع الموضوع وتشعّبه وصعوبة جمع المادّة العلمية بالإضافة إلى صعوبة الاتّصال ببعضنا بسبب الحجر الصحّي، لكن هذا لم يثن من عزيمتنا على المواصلة في البحث والدراسة.

ولا يسعنا في هذا المقام إلا أن نتوجّه بالحمد لله الّذي أعاننا على إتمام هذه المذكّرة، ثم نتوجّه بالشّكر الخاص للأستاذة المشرفة "غليمة" الّتي تابعت العمل من بدايته إلى نهايته.

وفي الأخير أملنا، أن نكون بعلمنا هذا قد أفدنا إفادة معرفيّة أدبيّة.

الفصل الأول:
الرّمز ومجالات اشتغاله

I- مفهوم الرّمز وأنواعه.

II- مجالات اشتغال الرّمز وسماته.

III- الفرق بين الرّمز والعلامة والاستعارة والإشارة

تعدّ الرّمزية من المدارس الأدبيّة الّتي احتلّت حيّزاً كبيراً، ومكانة مرموقة في سلّم المدارس الأدبيّة، فقد ظهرت عند الغرب في النّصف الأخير من القرن التّاسع عشر ميلادي بفرنسا. نظرا لأسباب عديدة، فكانت في أصلها ثورة عمّا سبقتها من المدارس الأدبيّة،« **وقد خلفت البرناسية الفن للفن واستقرّت في الآداب الأوروبيّة منذ عام 1880ولم تعرف الرّمزية مدرسة أدبيّة إلا في تمام عام 1886 على وجه التّحديد، ففي هذا العام أصدر عشرون كتاباً فرنسياً مقالاً "مانبفيستو" نشر في جريدة "الفيجارو"Le figaro الفرنسيّة يعلن عن الميلاد الرّسمي للمدرسة الرّمزية، وكتبوا يقولون، إنّ هدفهم تقديم نوع من التّجربة الأدبيّة، تستخدم فيها الكلّمات، باستحضار حالات وجدانيّة شعوريّة، أو لا شعورية بصرف النظر عن الماديات الملموسة، الّتي ترمز إليها هذه الكلّمات** » [1].

وكتب الشاعر الفرنسي "**شارل بودلير**""**charles boudelaire**"(**1821-1867**) قصيدته "**المرسلات**"، وفيها أحال الأشياء والمعاني رموزاً بحتة، فكانت هذه القصيدة إيذاناً بالاستعمال الفني الجديد للرمز. وهكذا يغدو الرّمز لغة شعرية قائمة بذاتها وليست مجرد أداة للتشبيه والاستعارة والتورية فالإنسان عند **بودلير**: "**كائن رمزي حي يسير وسط غابة مليئة بالرّموز وجميع الأشياء الملموسة عبارة عن صدى مجسد للحقائق الروحية الّتي تحللّ في الوحدة المطلقة المظلمة المضطربة الّتي يتكون منها العالم غير مرئي**"[2] ومادام الأدب خلقا وسحرا وكشفاً، فعلى الأديب الاستمرار في البحث عن الأساليب والطّرق الفنيّة الّتي تصوّر الحقيقة وتقدّمها للمتلقي في شكلّ أدبيّ راقي.

لاشكّ أنّ المدرسة الرّمزية بفلسفتها تدعو إلى وجوب التّأمل و الامتناع عن الأخذ بالظّاهر والإيحاء بالأفكار والمشاعر وإثارتها بدلا من تقريرها أو تسميّتها أو وصفها ويحدّد "ويلسون" الكتابة الرّمزية: "**بأنّها**

---

[1]: ينظر إحسان عباس: **فن الشعر**، ط3، دار الثقافة بيروت، د ت، ص:65-66.

[2]: نبيل راغب: **موسوعة النظريات الأدبيّة**، ط1، مكتبة لبنان، ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، مصر، 2003، ص:305.

الانسحاب إلى عالم الفكر الباطني وأساليب الاتّصال الخفية"[1]، إذ أنّ المدرسة الرّمزية تنادي بلهفة الرّوح وأحقيّتها في الاتّصال بالحقيقة الفعليّة والكلّية من خلال تأويل الواقع تأويلاً روحياً دون الافتراء عليه.

ويعدّ "**مالارميهMalarmey** " و"**بول فيرلين Paul Verlain**" زعماء المدرسة الرّمزية الّذي نادوا وأتباعهم بتحطيم الأشكال التقليديّة كلّها، وإعادة بناء الشّعر من خلال الرّمز، بوصفه قيمة تشكيليّة.

أمّا بالنسبة للعرب فيعود الفضل في بروز المذهب الرّمزي على السّاحة الأدبيّة إلى اِطّلاع الأدباء والكتّاب العرب على ثقافة الغرب وعلى رأس هؤلاء الأدبيّين اللّبنانيين "**سعيد عقل**" و"**أديب مظهر**" حين كتب قصيدته "**نشيد الكون**" أو "**النسّيم الأسود**"، هذه الأخيرة أعطّت بعدًا جديدًا في اللّغة الشعرية، هو البعد الرّمزي لكن بمدلولاته وخصائصه الغربيّة، هذا المذهب اتّضحت معالمه فيما بعد على يد "**أنطوان غطاس كرم**" يوم نشر كتابه "**الرّمزية والأدب العربي الحديث**"، وفيه أوضح الرّمزية ببحث مطوّل[2]، هذا لا يعني إنكار فضل باقي الأدباء العرب الّذين عملوا على إرساء قواعد وأسس المذهب الرّمزي العربي. وقد استمر استعمال الرّمز باعتباره ملمحا حداثيا، يقوم على الإيحاء والتأويل وتعدّد القراءة إلى يومنا هذا.

I- مفهوم الرّمز وأنواعه:

لقدّ أضحى الرّمز من المفاهيم الّتي وُظِفَت لاستعمالات يصعب حصرها، لكونّه واسع تعدّدت معانيه داخل الحقل المعرفي الواحد، سنحاول إدراج أهمّها فيمايلي:

---

[1]: آنا يلكيان: **الرّمزية دراسة تقويمية**، ترجمة، الطاهر أحمد مكي وغادة الحنفي، ط1، جامعة نيويورك، دار المعارف للنشر، القاهرة، 1995، ص:32.

[2]: ينظر: أميّة حمدان، **الرّمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني**، دار الرشيد للنشر، العراق، 1981، ص:44.

1– مفهوم الرّمز لغة:

أ– عند الغرب:

أصل مادّة الكلّمة "**رمز**" في اللّغة اليونانيّة "**Sumbolein**"، والّتي تقابلها في الفرنسيّة "**Symbole**" والإنجليزيّة "**Symbol**"، والّتي تعني **الحَزْرَ والتّقدير**، وهي مؤلّفة من"**Sum**" بمعنى "**مع**"، و"**bolein**" وتعني "**حَزَرَ**".

كما أنّ لهذه الكلّمة "**Symbole**"، تاريخا طويلا في علوم "**اللّاهوت**" "**Théologie**"، إذ ترادف كلّمة "**Symbole**"، مع كلّمة "**Creed**"، والّتي تعني "**دستور الإيمان المسيحيّ**"، كما كانت تُسْتَعْمَلُ منذ القديم في الشّعائر الدّينيّة، والفنون الجميلة عموما، والشّعر خاصّة، ولا تزال حتّى اليوم، ذات قيمة إشاريّة في المنطق، والرّياضة وعلم الدّلالة اللّغويّة.[1]

ويعود أصل كلّمة "**الرّمز**" ومعناه إلى عصور قديمة جدّا، فهي عند اليونان، تدلّ على قطعة من فخّار، أو خزف تُقَدَّمُ إلى الزّائر الغريب، دليلا على حسن الضّيافة، وهي مشتقّة من الفعل اليونانيّ الّذي يعني: «**أُلْقِي في الوقت نفسه" أو "الرّمي المشترك" "Jeter ensemble"، أي بمعنى اِشتراك شيئين في مجرى واحد وتوحيدهما، أي في حركة واحدة، بين الإشارة والمُشار إليه، أو الرّمز والمرموز**»[2]. إنّ الرّمز كان دائما معروفا ومستعملا في شتّى الميادين، وبيان ذلك: «**أنّ رجال الكنيسة المسيحيّة مثلا، اِستعانوا به قديما لتبسيط**

[1]: ينظر: محمّد فتّوح أحمد: **الرّمز والرّمزية في الشّعر المعاصر**،دار المعارف، مصر،1988م، ص: 34.

[2]: محمّد كعوان: **التّأويل وخطاب الرّمز: قراءة في الخطاب الشّعريّ الصّوفيّ العربيّ المعاصر**، ط 1، دار بهاء الدّين للنّشر والتّوزيع، الجزائر، 2009، ص:22.

الحقائق السّماويّة المجرّدة»[1]. أي جعلوها في شكلّ رموز مُوحِيَةٍ قريبة جدّا من مستواهم الإدراكيّ الحسّيّ.

ب– عند العرب:

وأمّا عند العرب، فأصل اِشتقاق كلّمة **"رمز"** هو كالآتي:

الرّمز: ويُضَمُّ وَيُحَرَّكُ، «**الإشارة أو الإيماء بالشّفتين، أو العينين، أو الحاجبين، أو الفم، أو اليد، أو اللّسان**»[2].

يَرْمُزُ وَيَرْمِزُ: أي أنّ الرّمز عبارة عن علامة أو إشارة، تتمّ بواسطة اللّفظ، أو عن طريق إحدى الجوارح، ولكن قد لا يتّفق الأدباء في اِعتباره يتمّ بكلّ تلك الجوارح، بل أنّ بعضهم يَقْصِرُهُ على بعض الجوارح دون أخرى.

وقَصَرَ بعضهم الرّمز على الشّفتين، ورأى البعض الآخر أنّ أصل الرّمز هو الصّوت الخفيّ، الّذي لا يكاد يُفْهَمُ، كما ورد في قوله تعالى: «... **قال آيَتُكَ أَلَّا تُكلّمَ النَّاسَ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمْزًا**»[3]، وقيل إنّه الكلّام الخفيّ، الّذي لا يكاد يُفْهَمُ، ثمّ اِسْتُعْمِلَ حتّى صار كالإشارة.

والرّمز كما ورد في **لسان العرب** هو: «**تصويت خفيّ باللّسان كالهمس، ويكون بتحريك الشّفتين بكلّام غير مفهوم باللّفظ من غير إِبَانَةٍ بِصَوْتٍ، إنّما هو إشارة بالشّفتين، وقيل: الرّمز إشارة وإيحاء بالعينين، والحاجبين، والشّفتين، والفم، والرّمز في اللّغة: كلّ ما أَشَرْتَ إليه، ممّا يُبَانُ بلفظ بأيّ شيء**

---

[1]: زبير درّاقي:**محاضرات في الأدب الأجنبيّ**، ديوان المطبوعات الجامعيّة، 1991، ص: 57.

[2]: مجد الدّين محمّد بن يعقوب الفيروزآبادي: **القاموس المحيط**، تحقيق، أنس محمّد الشّامي وزكريّا جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، 2007، ص: 669.

[3] : **القرآن الكريم**، سورة "آل عمران"، الآية 41.

أشرت إليه بِيَدٍ أَوْ بعَيْنٍ ورَمَزَتْهُ المرأة بعينها تَرْمِزُهُ رَمْزًا: غَمَزَتْهُ»[1]. فالرّمز بمعناه اللّغويّ هو: الإشارة والإيماء والتّلميح.

نستطيع أن نقول بوجه عامّ، أنّ الرّمز: في لغة العرب هو الإشارة، وفي كلّام العرب ما يدلّ على أنّ الإشارة أو الرّمز طريق من طرق الدّلالة، فقد تَصْحَبُ الكلّامَ فَتُسَاعِدَهُ على البيان والإفصاح؛ لأنّ حُسْنَ الإشارة باليد أو الرّأس من تمام حُسْنِ اللّفظ، كما يقول **الجاحظ**، أو تَنُوبُ عن الكلّام، وتستقلّ هي بالدّلالة، قال الشّاعر من بحر البسيط:

وَقَالَ لِي بِرُمُوزٍ مِنْ لَوَاحِظِهِ * أَنَّ العِنَاقَ حَرَامٌ قَلْتُ فِي عُنُقِي**[2]

وأنّ الإنسان يلجأ إلى الإشارة حين يعجز عن الكلّام، كالّذي جعله الله آية لـ **زكريّا عليه السلام** لرزقه بالولد، لما دعا الله تعالى أن يجعل له آية على ذلك: «**قَالَ رَبِّ اِجْعَلْ لِي آيَةً**»[3].

من خلال دراستنا للرّمز، وتَتَبُّعِ اِشتقاقاته، وتحديد المبادئ الّتي اِنطلق منها كلّ دارسيه من الغرب والعرب فعلى الرّغم من تعدّدها، واِختلاف الأبحاث الّتي تناولتها، نجدها تسير في معنى واحد، وهو التّعبير غير المباشر للمعنى الحقيقيّ الواضح المحسوس.

2- الرّمز اِصطلاحا:

يُعتبَر الرّمز الأداة الّتي شُغِفَ بها الأديب المعاصر، وأعطى لها دورا كبيرا في تحمّل تجربته، ومكنوناته النّفسيّة ونقلها بأمانة.

(1): اِبن منظور: **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، مادّة "**رَمَزَ**"، مجلّد 3،د.ت، ص: 1727.

(2): درويش الجندي: **الرّمزية في الأدب العربيّ**، دار النّهضة، القاهرة، 1972، ص: 41-42.

(3): **سورة آل عمران**، الآية: 41.

إنّ الرّمز – وكغيره من المصطلحات– تعرّض للإِختلاف والتّضارب، وهذا راجع إلى إِختلاف الرّؤى بين مختلف الّتيارات، الّتي حاولت توضيحه، وتحديد ماهيّته، **"لأنّه ما من فرع من فروع المعرفة، إلّا يحاول إِحتكار الرّمز ويدّعي بأنّه الأقدر على تفسيره، مثل: علم النّفس، وتاريخ الحضارة والدّيانة، وعلم الأَنَاسَةِ الثّقافية والنّقد الفنّيّ وعلم اللّغة، والطّبّ، والدّعاية السّياسيّة "**[1]. هذا التباين في المواقف من طرف الدارسين في شأن تداخل الرّمز واشتغاله في معارف انسانية متنوعة، هو الّذي ولد عدة نظرات للرمز وأعطت له مفاهيم خاصة.

كما يرى **"بول ريكور" أنّ:«ينتمي إلى حقول بحث متعدّدة جدّا، ومتشعّبة جدّا، يهتمّ التّحليل النّفسيّ بالأحلام، وأغراض أخرى، ومن ناحية أخرى، تفهم الشّعريّة، الرّموز على أنّها، الصّورة الفنيّة الأثيرة في قصيدة معيّنة»**[2].

إنّ أَصْلَحَ طريقة لتحديد مفهومه، هي تَعَقُّبُهُ في قلب الحقل الأدبيّ ذاته، ومن داخل النّص، تَبَعًا لتعدّد العلوم الّتي تضمّنته، وسنتطرّق إلى أربع مستويات كانت أساسا لدراسته، مهما تعدّدت أوجه الخلاف: **أ.** المستوى العامّ **– ب.** المستوى اللّغويّ **– ج.** المستوى النّفسيّ **– د.** المستوى الأدبيّ.

وسنعالج كلّ مفهوم على حدة؛ لنُدْرِكَ الجديد في كلّ منها.

أ– المستوى العامّ لمفهوم الرّمز:

نقصد به، كيف تناول المفكّرون الرّمز في معناه الإجماليّ؟ وما تعارف النّاس على اِعتباره رمزا لشيء ما، في معناه الواسع دون تحديد أو تخصيص.

---

[1]: قاسم مقداد: **هندسة المعنى في السّرد الأسطوريّ الملحميّ**، ط 1، دار السّؤال للطّباعة والنّشر، دمشق، 1984، ص: 52.

[2]: بول ريكور: **نظريّة التّأويل**، ترجمة، سعيد الغانمي، ، ط 1، المركز الثّقافيّ العربيّ، المغرب، 2003، ص: 94.

–الرّمز عند "إدوين بيفان" EDWIN BEVAN (1870–1943) :

قسّم **بيفان** الرّمز إلى نوعين:

–الرّمز الاِصطلاحيّ: ويعني به: نوعا من الإشارات المتَوَاضَعِ عليها، كالألفاظ، بِاعتبارها رموزا لدلالتها.

–الرّمز الإنشائيّ: وَيَقْصِدُ به: نوعا من الرّموز، لم يسبق التّواضع عليها، **"كذلك الرّجل الّذي وُلِدَ أعمى فَتُوَضَّحُ له طبيعة اللّون القرمزيّ، بأنّه يماثل نفير البوق"**[1]. إنّ مقولة **"بيفان"**، توحي بأنّ هناك فرقا بين الرّموز اللّغويّة – والّتي هي إشارات اِصطلاحيّة في أساسها–، وكذا الرّمز بمفهومه الأدبيّ، والّذي يقوم على أساس علاقة تشابه بين حقائق الأشياء، أو وجود علاقة إيحائيّة بين الشّيء ورمزه، أو ما يُحيل عليه، أمّا بخصوص النّوع الثّاني، فَيَعِيبُ عليه **محمّد فتّوح أحمد** المثال الّذي ساقه لتوضيحه، لأنّه لم يَسْتَقِهِ من الواقع الأدبيّ.

– الرّمز عند "وبستر" "Webster" 1758– 1843:

الرّمز عند **وبستر** فضفاض أيضا، فهو وإنّ كان إيماء شيء إلى شيء آخر، إلا أنّه غير مطلق فهو: **"كلّ ما يُومِئُ إلى شيء، عن طريق علاقة بينهما كمجرّد الاِقتران، أو الاِصطلاح أو التّشابه العارض غير المقصود"**[2]. إنّ ما أدرجه **وبستر** تحت مفهوم الرّمز، ليس رمزا بالمعنى الأدبيّ؛ لأنّ الاِصطلاح أو التّلاقي العرضي يُفْقِدُهُ القيمة الإيحائيّة، "إذ يقوم الرّمز على علاقة باطنيّة تربطه بالمرموز، وهي علاقة أعمق من مجرّد التّداعي أو الاِصطلاح، وفي هذه الحالة، يُنْظَرُ إلى الرّمز بِاعتباره صورة دالّة، تُسْتَعْمَلُ للإحالة على مدلول يقابلها، عن طريق العرف والتّواضع" [3].

---

[1]: محمّد فتّوح أحمد: **الرّمز والرّمزية في الشّعر المعاصر**، ص: 34-35.

[2]: المرجع نفسه، ص: 35.

[3]: سعيد بنكراد: **الرّمز: المجال والدّلالات**، مقال على شبكة الأنترنت، موقع: دراسات سيميائيّة، **saidbangrad.free.fr**.

فلا يمكن للرّمز أنّ يتحقق بدون "**التفاعل بين الرّامز والمرموز إليه**"[1]. وهذا ما يتنافى ومفهوم ويبستر.

ونستنتج ممّا سبق، أنّ الدّارسين لمفهوم الرّمز بالمعنى العامّ، لم يقدّموا مفهوما دقيقا له، بل درسوه كمعنى شاسع، دون تحديده بحقل معرفيّ معيّن.

ب– المستوى اللّغويّ لمفهوم الرّمز:

– الرّمز عند "أرسطو" "Aristote" (448 – 380 ق.م):

يُعَدُّ **أرسطو** أقدم من تناول الرّمز، حيث عرّفه أنّ: "**الكلّمات المنطوقة هي رموز لمعانٍ مجرّدة في الذّهن**"[2]. فالكلّمات عنده رموز لمعاني الأشياء، أي أنّ الكلّمات المكتوبة أو المنطوقة هي رموز لمعانٍ في الذّهن، أي رموز لمفهوم الأشياء الحسّيّة أوّلا، ثمّ التّجريديّة المتعلّقة بمرئيّة الحسّ.

فقد ضَيَّقَ **أرسطو** من حدود الرّمز، وقَصَرَهُ على الرّموز اللّغويّة، لكنّها مجرّد إشارات.

– الرّمز عند "ريتشاردز" و"أوجدن" "Richards" et "Ogden":

يفرّق **ريتشاردز** و**أوجدن** بين ضربيْن من الإِستعمال اللّغويّ، حيث تقوم اللّغة بوظيفتين رمزيّتين، إحداهما تُعْزَى:

للإِستعمال الرّمزيّ الخاصّ بتقرير القضايا، أي تسجيل الإشارات، وتنظيمها، وتوصيلها إلى الغير، إضافة إلى **الإِستعمال الإِنفعاليّ** للّغة، والّذي يهدف إلى إِستخدام الكلّمات؛ بقصد التّعبير عن الأحاسيس، والمشاعر

---

[1]: مصطفى السعديني: **البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث** ، منشأة المعارف، مصر، 1987، ص: 72.

[2]: محمّد فتّوح أحمد: **الرّمز والرّمزية في الشّعر المعاصر**، ص: 36.

والمواقف العاطفيّة.[1] وهو لا يعني بالاستعمال الانفعالي غير اللّغة حين تستخدم على مستوى أدبي وفي هذا إضافة لما قرره أرسطو واستدراك عليه.

– الرّمز عند "ستيفان أولمان" "Stephen Ullman" 1914–1976:

ذهب **أولمان** إلى حدّ الإعتقاد بكون الرّموز تنقسم إلى قسمين: **"رموز تقليديّة، كالكلّمات المنطوقة والمكتوبة، ورموز طبيعيّة، وهي الّتي تتمتّع بنوع من الصّلة الذّاتيّة بالشّيء الّذي ترمز إليه، كالصّليب رمز المسيحيّة"**[2]. فالرّموز التقليدية بحسب العرف اللساني هي العلامات اللغوية وقد يطلق عليها مصطلح الإشارات اللغوية، لأنّ الناس تواضعوا على كونها إشارات دالة تنوب عن أشياء بعينها، أمّا ما اصطلح عليه بالرّموز الطبيعية فهو لا يدخل في ايطار فهمنا للرمز ومع ذلك، يظلّ الرّمز محتفظا بقيمته الإشاريّة.

– الرّمز عند "إمبرتو إيكو" " Umberto eco" (1932–2016):

يشير **إمبرتو إيكو** إلى أن مفهوم الرّمز يتداخل كثيرا من الأحيان مع مفهوم العلامة، إذ يدعو إلى عدم الخلط بينهما وبين متجانسهما، فالرّمز «**كيان تصويري أو غير تصويري، من خلال خصائصه الشكلّية، أو من خلال طابعه العرفي، حدثا أو قيمة، أو حدسا أو هدفا، مثلا: الصّليب (علامة الصليب)، المنجل والمطرقة، جمجمة، ميت (علامات شعارية)، علامات البحرية (شراع، شهب، مربع منحرف) وهذا الكيان يحيل بطريقة فضفاضة أو إيحائية أو غير دقيقة إلى حدث أو قيمة**»[3]. الرّمز عنده لا يقتصر على القيمة اللّسانية فحسب بل يتعدّاها إلى أبعاد غير لغوية مثل: الصّورة السّمعية والكتابة الصّورية، الموسيقى، وعلامات

---

[1]: محمّد كعوان: **التّأويل وخطاب الرّمز**، ص: 25.

[2]: ستيفان أولمان: **دور الكلّمة في اللّغة**، ترجمة، كمال بشر، ، ط 1، القاهرة، 1962، ص: 19.

[3]: إمبرتو إيكو: **العلامة تحليل المفهوم وتاريخه**، ترجمة، سعيد بنكراد، ط2، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء المغرب، 2010، ص:37.

الضّبط، وكلّ الأنماط متعلقة بالأحداث الاجتماعية والثّقافية، فالرّمز عنده نسيج ثقافي كلّما كان أكثر غموضا كلّما اكتسب قوة ومغزى.

– الرّمز عند "إرنست كاسيرر" "Ernst Cassirer" (1874– 1945):

يعتبر إرنست كاسيرر من الفلاسفة الأوائل الّذين أشاروا إلى تصوير جديد للرّمز من خلال محاولة تحديد طبيعة العلاقة القائمة بين الإنسان وعالمه الخارجي. فعلاقتنا بهذا العالم ليست مباشرة، وعلى هذا الأساس فإن كلّ السّلوكات الثّقافية هي أشكال رمزية تقوم على فحص مختلف العمليات التّرميزية في اللّغة والدّين والفن والأسطورة. لهذا فإنّ **كاسيرر** يقول: «**أنّ الإنسان حيوان رمزيّ "Symbolie" في لغاته، وأساطيره، ودياناته، وعلومه وفنونه**»[1]، وأنّ لُجُوءَهُ إلى الرّمز يرجع إلى طبيعة الإنسان نفسه، هذا الإنسان الّذي لم يتعوّد التّعامل المباشر مع الأشياء. فإنسان هذا العصر "**طوّق نفسه بأشكال لغويّة ورموز فنّيّة و أسطوريّة، لدرجة لم يستطع معها أن يرى أو يعرف أيّ شيء، إلّا من خلال وسيط اِجتماعيّ**"[2]. معنى هذا أنّ فهم العالم الإنساني مشروط باستحضار الرّموز؛ لأنّ الجانب الرّمزي هو مفتاح ذلك العالم.

ونستنتج ممّا سبق، أنّ الدّارسين لمفهوم الرّمز بمعناه اللّغويّ، لم يضيفوا كثيرًا لفكرة أصحاب الاِتّجاه العامّ، بل حصروه في معنى الإشاريّة.

ج– المستوى النّفسيّ لمفهوم الرّمز:

–الرّمز عند "سيغموند فرويد" "Sigmund Freud" (1856– 1939):

إنّ قيمة الرّمز، تكمن في مدى دلالته على الرّغبات المكبوتة في اللّاشعور؛ نتيجة الرّقابة الاِجتماعيّة

[1]:محمّد فتّوح أحمد: **الرّمز والرّمزية في الشّعر المعاصر**، ص: 35.

[2]: عثمان حشلاف: **الرّمز والدّلالة في شعر المغرب العربي المعاصر**، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 2000، ص:06.

الأخلاقيّة. يقول **فرويد**: «**إنّ الرّمز نتاج الخيال اللّاشعوريّ، وأنّه أَوَّلِيٌّ "Primitive" يشبه صور الأساطير، الّتي تَرِدُ في التّراث**»[1]. وهنا يؤكد فرويد أنّ اللّاوعي هو الّذي يسيطر علينا بل هو النّاحية الحقيقيّة في الإنسان، ويكون الواقع الموضوعي سرابا.

ويؤكّد **عزّ الدّين إسماعيل**، أنّ النّزعات النّفسيّة للمبدع يمنعها الكبت، ولهذا «**تظلّ مُتَحَفِّزَةً للظّهور ولكنّها تبقى مع كلّ هذا مَخْفِيَّةً فيما يسمّى باللّاشعور، وهي تحاول في كلّ وقت أن تَطْفُوَ على السّطح وأن تظهر بصورة إيجابيّة، ولكن الذّات العليا – ما دامت متنبّهة وواعية – فإنّه لا مجال لِطَفْوِهَا وتحقّقها وفي اللّاشعور تتّخذ ثيابا رمزيّة**»[2]، ولهذا يلجأ الأديب إلى الرّمز لما فيه من قدرة خارقة على ولوج عالم اللاوعي. ويبقى هذا المفهوم يقف عاجزا عن تفسير أكثر الأعمال الإبداعيّة.

–الرّمز عند "كارل يونغ" "Carl Jung" 1875–1961:

عند **يونغ**، تأخذ النّظرة النّفسيّة للرّمز أقوى صورها، وأقرب صِيَغِهَا إلى المجال الأدبيّ، فهو يرفض أساسا أن يكون الرّمز قاصرا –كما اِدّعى **فرويد**– على منابع اللّاشعور، فالرّمز يُسْتَمَدُّ من الشّعور واللّاشعور، الّذي سمّاه "**اللّاشعور الجمعيّ**"، كما أنّه فرّق بين الرّمز "**Symbol**" والإشارة "**Sign**"؛ ذلك أنّ الإشارة «**تعبير عن شيء معروف ومعالمه محدّدة في وضوح، فالملابس الخاصّة بموظّفي القطارات إشارة وليست رمزا، إذ الرّمز أفضل طريقة للإفضاء بما لا يمكن التّعبير عنه**»[3]. يوضح يونغ الإختلاف البارز بين الإشارة والرّمز على إعتبار الإشارة يمكن فهمها بجلاء لوضوح معالمها، على عكس الرّمز الّذي يتم فهمه حين ندرك الفكرة الّتي يرمز إليها.

---

[1]: محمّد فتّوح أحمد: **الرّمز والرّمزية في الشّعر المعاصر**، ص:37 .

[2]: عزّ الدّين إسماعيل: **التّفسير النّفسيّ للأدب**، ط 4، دار العودةّ ودار الثّقافة، بيروت، د ت، ص: 39.

[3]: محمّد فتّوح أحمد: **الرّمز والرّمزية في الشّعر المعاصر**، ص: 37.

ونستنتج ممّا سبق، أنّ مفهوم الرّمز في المنظور النفسانيّ، مجرّد متنفّس لاشعوريّ، يعبّر عن رغبات مكبوتة.

د- المستوى الأدبيّ لمفهوم الرّمز:

لقد حاول الأدباء تحديد مفهوم الرّمز، فتعدّدت نظريّاتهم، وبقيت قاصرة لإعطاء المفهوم الدّقيق لهذا المصطلح.

-الرّمز عند "يوهان غوته" "Johann Goethe" (1749-1832):

يُعْتَبَرُ **غوته** أوّل من تطرّق لمفهوم الرّمز بالمعنى الأدبيّ، وكان ذلك عام **1887**، حين اِعتبره «**امتزاجا للذّات مع الموضوع الخارجيّ ...، فحينما يمتزج الذّاتيّ بالموضوع، يُشْرِقُ الرّمز، الّذي يمثّل علاقة الإنسان بالشّيء، وعلاقة الفنّان بالطّبيعة، ويحقّق الاِنسجام العميق بين قوانين الوجدان وقوانين الطّبيعة**»[1]، فالرّمز اِمتزاج للدّاخل مع الخارج، أو الوجدان مع الطّبيعة، أو الموضوع الدّاخليّ مع الموضوع المادّيّ ورغم أنّ إشارته هذه للرّمز عابرة وسريعة، غير أنّ لها أثرا كبيرا على معاصريه.

-الرّمز عند "إيمانويل كانط" "Emmanuel Kant" (1724-1804):

يشير **كانط** في كتابه "**نقل العقل المحض**"، إلى أنّ الرّمز بعد أن يُنْتَزَعَ من الواقع، يصبح طبيعة منقطعة مستقلّة بذاتها، وليس من علاقة بينه وبين الشّيء المادّيّ، أي أنّ الرّمز بعد اِقتطاعه من حقل الواقع يغدو فكرة مجرّدة، ومن هنا، لا يُشْتَرَطُ التّشابه الحسّي بين الرّمز والمرموز، بل العبرة بالواقع المشترك والمتشابه، الّذي يجمع بينهما، كما يحسّه الشّاعر والمتلقّي، ففلسفة **كانط** «**تفسح مجالا لعالم الأفكار، وتُصَرِّحُ بِتَعَذُّرِ معرفة العالم الخارجيّ عن غير طريق صوره المعكوسة فيه**»[2]، والرّمز وسيلة ذلك وأداته.

---

[1]: محمّد فتّوح أحمد: **الرّمز والرّمزية في الشّعر المعاصر**، ص: 38.

[2]: نسيب نشّاوي: **مدخل إلى دراسة المدارس الأدبيّة في الشّعر العربيّ المعاصر**، الإتباعية، الرومانسية، الواقعية، الرّمزية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984، ص: 461.

-الرّمز عند "صامويل كولردج" "Samuel Coleridge" (1772-1834):

يَعْتَبِرُ **كولردج** أنّ الخيال وسيلة الرّمز وأداته الرئيسيّة، والرّمز عنده: هو اِسْتِشْفَافٌ لما هو خاصّ ممّا هو فرديّ، أو العامّ من خلال الخاصّ، أو الكونيّ من خلال العامّ، أو هو اِسْتِشْفَافُ الأبديّ الخالد من الدّنيويّ الموقوت، فالرّمز عنده اِسْتِشْفَافٌ للكلّ من خلال الجزء، فـ «**في الرّمز يكشف الفرد عن النّوع، ويكشف النّوع عن الجنس، ويكشف الجنس عن الكونيّ، وفوق هذا كلّه يَشِفُّ الفاني عن الأبديّ الباقي**»[1]، وهذا المفهوم يذكرنا بنظرة أفلاطون القائلة باستشفاف الكلّ مما هو جزئي ظرفي.

ونستنتج ممّا سبق، أنّ هذه المحاولات تتّفق جميعا من حيث اِعتمادها على النّزعة المثاليّة، الّتي تنظر للكون من منظور الذّات، وترى في الطّبيعة ملاذا لحالات النّفس الشّاعرة.

وخير ما نختم به هذه المفاهيم ما قاله "**تاندال**" "**Tindall**": «**أنّ أمر الرّمز، يماثل تماما تلك المقولة الّتي نطقها الرّاقص حين قال: "لو اِستطعتُ أن أقول ما يعنيه (الرّقص)، لما كانت بي حاجة إلى أن أفعله!!**»[2].

إنّ تَتَبُّعَ كلّ مفاهيم الرّمز ضَرْبٌ من المستحيل، فكثيرون من حاولوا تحديد معنى له، وكلّ محاولاتهم كانت مجرّد معانٍ أدبيّة، لا تُبْرِزُ بصدق كلّ جوهر الرّمز.

3- أنواع الرّمز:

يُعْتَبَرُ الرّمز من الأدوات الفنيّة، الّتي يعتمد عليها كثير من الأدباء، وبخاصّة المعاصرون؛ للتّعبير عن تجاربهم ومكبوتاتهم، فالرّمز كما يعرّفه " **كارل يونغ** ""**Carl Jung**": «**وسيلة لإدراك ما لا يُسْتَطَاعُ التّعبير عنه**

[1]: مصطفى ناصف: **الصّورة الأدبيّة**، دار الأندلس، بيروت،دت، ص: 183.

[2]: محمّد فتّوح أحمد: **الرّمز والرّمزية في الشّعر المعاصر**، ص: 43.

بغيره، فهو أفضل طريقة ممكنة للتّعبير عن شيء لا يوجد له أيّ معادل لفظيّ، هو بديل من شيء يصعب أو يستحيل تناوله في ذاته»[1]. وإذا تعرض الرّمز لعدة منعرجات أدبيّة خلال رحلته، فإنّ الآراء والمفاهيم الّتي صيغت لرسم أنواع الرّموز قد تعددت واختلفت ويرجع هذا التّنوع إلى تشعّب منابع تشكيله، وهو حسب تعبير **عزّ الدّين إسماعيل**: «**وجه مُقَنَّعٌ من وجوه التّعبير بالصّورة**»[2]، وسنلقي الضّوء على أهم أنواع الرّمز الّتي وظّفها الأدباء في كتاباتهم، ومن بين هذه الرّموز:

أ- الرّمز الطّبيعيّ:

كانت ولا تزال الطّبيعة مصدر إلهام الأدباء، والشّعراء، والفنّانين، فقد اِستطاعت بجمالها الخلّاب وسحرها الفيّاض أن تكون ملجأ الأديب؛ حيث وجد في أشجارها ورمالها وأنهارها ... مَلَاذًا لأحاسيسه، وخلجاته النّفسيّة.

إنّ الاِهتمام بالطّبيعة نابع من طبيعة العلاقة بين الإنسان وبيئته، فكانت مصدرا من مصادر إلهامه، وقد اِستغلّها أحسن اِستغلال في إبداعاته، قسّم الإيطاليّ "**إيكو**" "**Eco**"«**العلامة إلى ثمانية عشر نوعا، منها العلامات الطّبيعيّة، ويقصد بها: ما في الطّبيعة من شجر، ماء، جبال وغيرها** »[3]، إنّ الرّموز الطّبيعيّة تُبْرِزُ رؤية الكاتب الخاصّة اِتّجاه الواقع والمجتمع، وتمنحه الوقوف عند الدّلالات العميقة، ممّا يُضْفِي على إبداعاته تميّزا خاصّا، ذلك أنّ الكاتب يستمدّ رموزه من الطّبيعة، يُصْبِغُ عليها عواطفه، وهذا لم يدركه البدائيّون، فهم لم يدركوا العالم كما ندركه نحن، بل أدركوه بِاعتباره كائنا مَهُولًا، تُشِيعُ الحياة فيه، ومن هنا، يمكن القول: «**بأنّه كانت لديهم عمليّة إسقاط بطريقة تلقائيّة، أو سلبيّة، على حدّ تعبير يونغ، فهم يُسْقِطُونَ حيويّتهم، وأحاسيسهم على**

---

[1]: يحي الشّيخ صالح: **شعر الثّورة عند مفدي زكريّا: دراسة فنّيّة تحليليّة**، ط 1، دار البعث للطّباعة والنّشر، قسنطينة، 1987، ص: 335.

[2]: عزّ الدّين إسماعيل: **الشّعر العربيّ المعاصر: قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة**، ط 3، دار الفكر العربيّ، دت، ص: 195.

[3]: نسيمة بوصلاح: **تجلّي الرّمز في الشّعر الجزائريّ المعاصر**، ط 1، رابطة الإبداع الثّقافية الوطنيّة، 2003، ص: 101.

مشاهد الطّبيعة»[1]. ما يجعلها تَنْفُثُ إشعاعات وتموّجات، تَضُجُّ بالإيحاءات والإيماءات والإشارات، تتحوّل وِفْقَهَا اللّغة البسيطة، إلى لغة مُكَثَّفَةٍ، وَمُحَمَّلَةٍ بالأبعاد، والدّلالات.

تعدّدت الرّموز، وتنوّعت مصادر تشكلّها، بالنّسبة للأدباء والشّعراء،«**فمنهم من ينتزع من الكون والطّبيعة بعض ما فيها من ظواهر، مثل: العاصفة، والرّعد، والجليد، والرّياح والرّمضاء، والرّمل، والرّبيع والفجر، والنّسيم، والنّجوم، والشّمس والقمر، أو أوبئة مثل: الجرب، والرّيح الأصفر والكوليرا، ومثل هذه الرّموز في طبيعتها غنيّة ومثيرة، وهي تأتي مرتبطة كلّ الإرتباط بالتّجربة الشّعوريّة الّتي يعاني منها الشّاعر**»[2]، فالطبيعة ليست الّتي نعرفها من أشجار وأزهار وإنّما تلك الّتي تجسّد معاناة الكاتب وتصور أعماقه فهي بمثابة لغة مشفّرة.

إنّ الرّمز الطّبيعيّ يتّسم بقيمة جماليّة متغيّرة، ولعلّ هذا ما يميّزه عن الرّموز الأخرى، الّتي تمتلك وجودا محدّدا، كما أنّ الطّبيعة مصدر، اِستمدّ منه الأديب بعض الأشكال الرّمزية، مُعْتَمِدًا خَاصِّيَّيْ التّجسيد والتّشخيص، فهذه «**الحقيقة لا تعدو أن تكون منبعا واحدا من منابع عدّة، اِتّكأ عليها؛ ذلك أنّ مفهوم الواقع بالنّسبة للشّاعر قد أصبح أكثر رحابة وعمقا، فلم يَعُدْ يقتصر على الظّواهر المادّيّة في الطّبيعة، بل اِمتدّ إلى نطاق الظّواهر النّفسيّة غير المتطوّرة**»[3]، إذن؛ لقد اتخذ الأدباء من الطبيعة صورًا رمزية ليعبّروا بها عن خلجاتهم النفسيّة، وعن تجربتهم الشعوريّة.

ب- الرّمز التّاريخيّ:

إنّ الحديث عن الأدب نجده بشكلّ عامّ للتّاريخ والماضي، ويحاول إعادة قراءته، منذ اللّحظة الّتي جرت بها

---

[1]: محمّد فتّوح أحمد: **الرّمز والرّمزية في الشّعر المعاصر**، ص: 311.

[2]: نسيب نشّاوي: **مدخل إلى دراسة المدارس الأدبيّة في الشّعر العربيّ المعاصر**، ص: 472.

[3]: محمّد فتّوح أحمد: **الرّمز والرّمزية في الشّعر المعاصر**، ص: 113.

الأحداث، ويستحضرها في الوقت الحاضر، وذلك من خلال اللّجوء إلى الرّمز، ثمّ يسير في اِستخراج كلّ ما في عمقه؛ للخروج بعدها ببعض الاِستنتاجات، والوصول إلى اِختيار بعض الأشكال المنيرة، وكذا حتّى الّذين حاولوا الوقوف أمام التّاريخ، وتيّاره العنيف ومثّلوا الحقد والكره، وشرعت أيضا بعض الوقائع والأحداث، وحتّى الأماكن وغيرها محاصرة بكثير من الذّكر، بلغ في مرتبة الرّمز.

التّاريخ يسجّل أحداثا ووقائع تَثْبُتُ وترسخ في ذاكرة الأفراد، ولا يمكن نسيانها، فالأديب والشّاعر هما أحد هذه الأفراد، فيستعين، ويلجأ إلى التّاريخ وأحداثه في كتاباته، وأعماله؛ لتحقيق هدف وغاية جماليّة، وتُعَرِّفُهُ "نسيمة بوصلاح" بقولها: «**ونقصد به التّوظيف الرّامز لبعض الأحداث التّاريخيّة، أو الأماكن الّتي اِرتبطت بوقائع تاريخيّة معيّنة، فأصبح التّاريخ بدوره منجما غنيّا، يستلهم الرّموز والأقنعة ليعبّر بها عن أشياء يريدها المبدع**»[1].ظلّ الرّمز التّاريخيّ يفيد في إخفاء الدّراما الموضوعيّة، وتأليف مناخ تاريخيّ شبه أسطوريّ، يعبّر عن رحابة الخيال وشموليّة التّجربة، وموقف الرّفض للتّاريخ الحاضر، والسّعي نحو اِسترجاع تاريخ هارب في الماضي، هو وجه آخر آتٍ في المستقبل، لكن حضور التّفاصيل، وتقارب الأصل، والقناع يُضْعِفُ كثيرا من دراميّة القناع وقيمته الفنيّة.

إنّ التّاريخ هو ذاكرة المجتمع، الّذي عاد إليه الأديب من أجل تشكيل الواقع وتجسيده «**فهو ذلك التّراث التّاريخيّ، والسّياسيّ، والأدبيّ، الّذي عاد إليه المبدع العربيّ، واِستمدّ منه رموزا حيّة؛ لإعادة تشكيل الواقع، وفق رؤيته، وتصوّره، وموقفه من الحياة؛ للتّعبير عمّا هو سائد في هذا الواقع، وما تعانيه البشريّة نتيجة الدّمار، والضّياع الّذي تسبّب فيه الاِستعمار**»[2].

---

[1]: نسيمة بوصلاح: **تجلّي الرّمز في الشّعر الجزائريّ الحديث**، ص: 141.

[2]: المرجع نفسه، ص: 142.

إنّ الرّمز التّاريخيّ عبارة عن توظيف الأحداث التّاريخيّة، الّتي اِرتبطت بوقائع تاريخيّة معيّنة، وماضية، أو شخصيّات تاريخيّة يُشَارُ إليها بواسطة الرّمز، فالهدف منه إقامة علاقة التّواصل، والتّرابط بين الماضي، واِسترجاعه واِستحضاره في الحاضر، وذلك عن طريق الرّمز، فالتّاريخ مصدر غنيّ، يستدعي منه المبدع الرّموز، والأقنعة؛ للتّعبير عن أغراض يريدها، فأسلوب القناع، اِسْتُعْمِلَ لدى الكثير من المبدعين، والمفكّرين؛ ليمثّل شخصيّة تاريخيّة، يختفي وراءها؛ ليعبّر عن موقفه وأسلوبه، أو أن يتغطّى بشخصيّات تاريخيّة كقناع؛ ليتوصّل إلى ما يريد التّعبير، والإفصاح عنه، ويُقَالُ: «**إنّ هذا الاِستلهام للماضي، يمثّل لدى المبدع نوعا من الاِنبعاث الحضاريّ، بحيث يستعيد شخصيّات تاريخيّة؛ من أجل شحنها بطاقة شعوريّة، ورمزيّة جديدة، فهذا الاِلتفاف إلى الماضي، لا يجب أن يكون بشكلّ مجّانيّ، بل هو سبيل خدمة مشروع جديد، إنّها عودة وظيفيّة، فالاِستفادة من التّاريخ بأحداثه، يمنح ويساعد المتلقّي في إدراك ثقافة تاريخيّة واسعة، وواضحة، ممّا تمنحه وتجعله يعرف الماضي بكلّ تفاصيله**»[1]، لذلك فإنّ الأديب يُعيد صياغة الحدث التّاريخيّ، وذلك من خلال القيام بعمليّة إعادة النّظر للحدث التّاريخيّ الماضي فيلجأ إلى الرّمز التّاريخيّ؛ ليختفي وراءه، فيعيده في قالب يتلاءم مع تجربته الإبداعيّة، وذلك ما يؤدّي إلى توضيح الواقع وفضح تعارضه، والاِهتمام، والتّركيز على أحداثه، فينبغي على الأديب أو الكاتب، عندما يقوم باِسترجاع الماضي تغييره ولا يجب أن يتركه كما هو، ولابدّ من إعادة صياغته من جديد، وبأسلوب، وأفكار جديدة.

ج- الرّمز الدّينيّ:

لقد كان التّراث الدّينيّ في كلّ العصور ولدى كلّ الأمم «**مصدرا سخيّا من مصادر الإلهام، يستمدّ منه المبدعون نماذج وموضوعات وصورا أدبيّة**»[2]، فقد وظّفت الرّواية المعاصرة النّص الدّينيّ، بمصادره القرآنيّة

---

[1]: إلياس خوري: **دراسات في النّقد الشّعريّ**، ط 1، دار اِبن رشد، لبنان، 1979، ص: 22.

[2]: علي عشري زايد: **اِستدعاء الشّخصيّات التّراثيّة في الشّعر العربيّ المعاصر**، دار المعرفة الجامعيّة، الإسكندريّة، دت، ص: 75.

والتّوراتيّة والإنجيليّة، بالإضافة إلى توظيف التّراتيل الدّينيّة، والفكر الدّينيّ، ولاسيما فكرة المخَلِّصِ، والفكر الصّوفيّ الّذي حظي بِاهتمام عدد من الرّوايات.

وعرّف ناصر الوحيشي الرّمز الدّيني بقوله:«**ونعني به كلّ رمز في القرآن الكريم أو في الكتاب المقدّس بعهديه القديم والجديد**»[1] بمعنى توظيف القرآن الكريم وقصص الأنبياء وجعلوا منه مادة ثرية لنصوصهم وأطلقوا العنان لأنفسهم في تأويلها، فالأديب يستغل ذلك الموروث الدّيني ويوظفه فهو لا يهدف لاسترجاعه، بل ليمنحه بعداً جماليا ودلاليا.

غطّى الرّمز الدّينيّ مساحة واسعة في أعمال الرّوائي،«**ففي المسيحيّة، تحوّل الصّليب من أداة للموت البشع، إلى رمز للتّضحية والفداء**»[2]. إنّ التّوظيف الجيّد للرّمز الدّيني يمنح النّص الأدبي رحابة ويزيده تشويقا.

د- الرّمز الصّوفيّ:

يُعَدُّ الرّمز الصّوفيّ واحدا من فنون الأدب، الّتي ظهرت في العصور الإسلاميّة، فقد تطوّر تطوّرا عميقا وإستفاد من التّراث الشّعبيّ الّذي سبقه، وقد حاكى أغراضه المختلفة، مضيفا إليها مميّزاته، ونكهته الخاصّة، حيث شكلّ الإتّجاه الصّوفيّ أحد أقوى الإتّجاهات الشّعريّة منذ القرن السّابع الهجريّ وإلى يومنا هذا.

إنّ لغة الصّوفيّ تعتمد على توحيد الذّات بما هو موجود في الواقع، لذا «**فإنّ لغة الصّوفيّة في الشّعر تستوعب الشّدّة لدى الشّاعر، فتكتسب خصائص هذه الوصفات، فتصبح بالفعل لغة تَبَصُّرٍ وَإِضَاءَةٍ، إذ لا فرق بين اللّغة الّتي تعبّر عن الوجه الشّعريّ للمشابهة بين تجربتين، كما تعبّر عن تجربة لغويّة، تُنْتَقَدُ القراءة**

[1]: ناصر لوحيشي: **الرّمز في الشعر العربي**، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، دت، ص:66.

[2]: ربيع المزابي: **توظيف التراث في رواية رمل المايا: فاجعة الليلة السابعة بعد الألف**، مجلة جيل الدراسات الأدبيّة والفكرية، العدد22، 2016، ص:13.

فيها، اِنطلاقا من عمق التّجربة الشّعريّة لا من خارجها، وهذا ما عليها من سمة التَّفَرُّدِ وَالجِدَّةِ»[1]. والرّمز الصّوفيّ لا يختلف كثيرا عن الرّمز العاديّ، ففكرة الحجب والإخفاء موجودة في كلّيهما، فهو لم يخرج عن معنى الكلّام الخفيّ، الّذي لا يكاد يُفْهَمُ، «**إلّا أنّ الرّمز عندهم اِتّخذ أبعادا ضاربة في العمق والغموض، ولعلّ طبيعة التّجربة الصّوفيّة، والّتي هي بمثابة البنية العميقة، الّتي تتغلغل في أحشائها، ذاتيّة الصّوفيّ الذّائبة في شرايين الاِحتراق، والصّوفيّون أنفسهم لوّحوا إلى هذه الحالة، الّتي لا يمكن التّعبير عنها بحروف العبارة لِضَيْقِهَا، وحدود نفسها، فكانت الإشارة في الفضاء الموعود**»[2]. فحالة الصوفي لا يمكن التّعبير عنها بالكلّمة الواضحة فهو يحتاج إلى شيء واسع لا متناهي.

كما لجأ الصّوفيّون – عند تعبيرهم عن مواجعهم– إلى الرّمز؛ نظرا لإبهامه أوّلا؛ ولكثافته، وثرائه، وتَعَدُّدِ تأويله من ناحية أخرى، وقد أجمعت معظم كتب التّصوّف، على أنّ "**ذا النّون المصريّ**" هو أوّل من اِستعمل الرّمز في شعره، ومن ثمّ عُدَّ الرّمز «**طريقة من طرائق التّعبير، يحاول بواسطتها الصّوفيّون محاكاة رؤاهم، ونقل تصوّراتهم عن المجهول، والكون، والإنسان**»[3]،وفيه تتجلّى قِيَمٌ روحيّة فنّيّة ذات صلة بالرّمز المعاصر من جهة، وتبعد عنه من جهات، «**فالصّوفيّ كالرّمزيّ يعاني حالات وجدانيّة على درجة من التّجريد والغموض وَيَنْعَتِقُ من سيطرة الحسّ؛ ليتّحد بالجمال الإلهيّ الخالد، فتعجز اللّغة بدلالتها المُتَوَاضَعِ عليها من اِستيعاب دقائق تلك القيم الرّوحيّة، فكان القرب والبعد والوحش والأُنْسُ، والغيبيّة والحضور، وكانت بمثابة رموز صوفيّة، على أنّ شعراء الصّوفيّة كثيرا ما كانوا يَكْفُونَ المتلقّي عناء البحث عن مضامين رموزهم، حتّى مع وجود الاِصطلاح والقرينة، فكانوا يُقَدِّمُونَ لشعرهم، أو يُعَقِّبُونَ عليه، ممّا يَجْلُو غموضه، ويكشف عن**

---

[1]: مصطفى السّعدني: **البنيات الأسلوبيّة في لغة الشّعر العربيّ الحديث**، منشأ المعارف، الإسكندريّة، دت، ص: 90.

[2]: أحمد الطّريبق أحمد: **الخطاب وخطاب الحقيقة: مبحث في لغة الإشارة**، مجلّة فكر ونقد، ع 40، دار النّشر "المغربيّة"، الدّار البيضاء، 2001، ص: 68.

[3]: وضحى يوسف: **القضايا النّقديّة في النّثر الصّوفيّ حتّى القرن السّابع الهجريّ**، مطبعة اِتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، دت، ص: 160.

مَرَامِيهِ»[1]، ولقد كان للرّؤية الصّوفيّة أثرا كبيرا في تحديد علاقة الشّاعر الصّوفيّ باللّغة، حيث طبعتها بِطَابَعِ الثّنائيّة، الّذي تقوم عليه هذه الرّؤية، وفُقِدَ نَظَرُ الصّوفيّين إلى اللّفظ والمعنى في ضوء هذه الثّنائيّة، فاِهتمّوا بالمعنى فقدّموه بوصفه الأصل، لأنّه بَاطِنٌ، وجعلوا اللّفظ تابعا بوصفه ظاهرا.

هـ- الرّمز الخاصّ:

هذا النّوع من الرّمز يشكلّ فضاء واسعا للأديب، حيث يجد فيه حرّيّة أكثر، وفرصة أكبر؛ لِاختيار رمزه الذّاتيّ، وهو الّذي يأتي به الأديب دون أنّ يسبقه إليه غيره ليعبر به عن تجربته بشكلّ أشدّ خصوصيّة، «**فيشحن اللّفظ بمدلولات شعوريّة خاصّة وجديدة، مثلا رمز "النّاي"، وهو رمز خَلَقَهُ "خليل الحاوي"، واِرتبط به**»[2]، كما أنّ الرّمز الخاص لا يفهم كما الرّمز الدّيني مثلا انطلاقا من الدّين، «**وإنّما يأخد دلالته من السياق والتّجربة الشعورية؛ لأن كلّ جديد غير اصطلاحي ينبغي له بعض القرآن الّتي تدل عليه**»[3]، فالرّمز الخاص يعبر به الأديب عن تجربته ويفهم من السياق الّذي يرد فيه.

و- الرّمز الأسطوريّ:

هو تلك الرّموز المستقاة من أساطير الأمم المختلفة مثل اليونانية والفينيقية و الهندية وغيرها، وكانت الأسطورة – ومازالت– مصدر إلهام الفنّانين، والشّعراء، والرّوائيين «**الّذين تفنّنوا في صياغة الأساطير الجديدة من الأساطير القديمة، ذلك أنّ الأسطورة ليست مجرّد نتاج بدائيّ يرتبط بمراحل ما قبل التّاريخ ... وإنّما هي عامل جوهريّ، وأساسيّ في حياة الإنسان في كلّ عصر، وفي أرقى الحضارات، فمازالت الأسطورة**

---

[1]: محمّد فتّوح أحمد: **الرّمز والرّمزية في الشّعر المعاصر**، ص: 164.

[2]: عزّ الدّين إسماعيل: **الشّعر العربيّ المعاصر**، ، ص: 119.

[3]: ابراهيم رماني: **الغموض في الشعر العربي الحديث**، منشأة المعارف الإسكندرية، 2005، ص:99.

تعيش بكلّ حيويتها، ونشاطها»[1]، فهي تملك القدرة على الحضور الدّائم و التجدد المستمر تنقل معاناة النفس.

إنّ الأسطورة نشأت وترعرعت «**في ظلّ التّفكير الوحدويّ، الّذي لا يرى مظاهر الوجود المختلفة، إلّا من خلال وحدة التّصوير، والإدراك، مزجا بين العقل والوجدان، وبين الذّات والموضوع، مزجا قويّا، وهذه هي غاية يسعى إليها المبدعون أيضا**»[2]، وإنّ الأساطير هي الأدوات الّتي نناضل بها على الدّوام، كما يقول "بَوْرَا" "**Bawra**"؛ من أجل أن نتفهّم تجربتنا، فالأسطورة صورة عريضة ضابطة، تُضْفِي على الوقائع العاديّة في الحياة معنى فلسفيّا، فبدون تلك الصّور الّتي تقدّمها الأسطورة، تظلّ التّجربة مُمَزَّقَةً.

كمّا شكلّت الأسطورة بقدراتها الإيحائيّة، وطاقاتها الرّمزية، مادّة خصبة لموضوعات الأدباء، وإبداعاتهم حيث عمل الأدباء على تطعيم أعمالهم بسحرها، فعن طريق الأسطورة؛ اِستطاع الإنسان أن يُرْضِيَ حاجاته الرّوحيّة من جهة، وحاجاته إلى التّوازن مع المجتمع من جهة أخرى، ومن خلالها، اِستطاع الإنسان القديم خلق صور من التّعبير، تَفِي بحاجته إلى توطيد كيانه الرّوحيّ، واِستقراره الاِجتماعيّ.

غير أنّ الدّافع إلى اِستعمال الرّمز الأسطوريّ، «**هو ليس مجرّد معرفته، ولكنّه محاولة إعطاء النّص عمقا أكثر من عمق الظّاهر، ونقل تجربة من مستواها الشّخصيّ الذّاتيّ، إلى مستوى إنسانيّ جوهريّ**»[3]، إنّها ذلك الرّمز الّذي يجسد البشرية على اعتبار أنها ضرورة روحية وجمالية، وتمثل رؤية إبداعية واسعة، من خلالها يتم تجاوز التّجربة المحلية والفردية إلى أفاق واسعة، ونجد الكاتب يجتهد دائما للبحث عن رموز وأساطير؛ لتشكلّ له

---

[1]: عزّ الدّين إسماعيل: **الشّعر العربيّ المعاصر**، ص: 202.

[2]: عثمان حشلاف: **التّراث والتّجديد في شعر السّيّاب**، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، دت، ص: 20.

[3]: صلاح عبد الصّبور: **حياتي في الشّعر**، ط 1، دار العودة، بيروت، 1977، ص: 138.

بذلك «... **اِنعطافة كبرى لبلورة رؤية خاصّة به**»[1]، فقد اِستعان **أدونيس** عبر تجربته الشّعريّة الطّويلة بالأسطورة: **"طائر الفينيق"**، بِاعتبارها أداة فعّالة تستطيع أن تستوعب شعوره، ومعاناته.

كما نالت الأسطورة حظّها في الرّواية؛ كونها ملهمة المبدع؛ ولوجود توافق بين الرّواية والأسطورة، من ناحيّة المنشأ والهدف، لها جذورها الموغلة في التّاريخ، والرّاسخة في عقول النّاس؛ ولأنّ رمزها شفّاف، كانت الإطار الأنسب؛ لكي يمرّر الرّوائي أفكاره، ويقرّب المسافة بينه وبين جمهوره، كما بدت الصّفة الأسطوريّة للدّلالة أمرا ضروريّا؛ لتطوّر لغتنا، ومنطقنا «**إذ من العسير معرفة العالم الخارجيّ، وتصوّره، بدون ذلك المجاز الجوهريّ وتلك الأسطوريّة الكلّيّة، وبغير أن ننفتح من روحها الذّاتيّة في فوضى الأشياء؛ لنعيد صنعها، وخلقها خلقا جديدا طبقا لتصوّراتنا**»[2].إنّ الأسطورة إحدى الوسائل الّتي طالما لجأ إليها الكتاب ليعبروا عن أفكارهم وأرائهم كما أنّ شخصياتها ستار يتخفى ورائه الكاتب ليقول كلّ ما يريده، ويرى الرّوائيون ضرورة توظيف الأسطورة؛ لما تحمله من دلالات إيحائيّة؛ وما تُضْفِيهِ على النّص من عمق المعنى.

II- مجالات اِشتغال الرّمز وسماته:

1- مجالات اِشتغال الرّمز:

إنّ الدّراسة الخاصّة بالرّمز، لا تتأتّى إلّا بالتّطرّق لمجالات اِشتغاله المتنوّعة، وتبدو هذه الدّراسة ضرورة ملحّة، في إطار منهج، ينظر إلى منجزات الثّقافة الإنسانيّة، ويتأمّل ما أبدعه نشاط الرّوح الخلّاق، عبر مراحل التّطوّر التّاريخيّ، فقد لاقى الرّمز الحظّ الوافر من التّحليل، والتّنقيب منذ القديم.

---

[1]: سعيد بن رقّة: **الحداثة في الشّعر العربيّ، أدونيس نموذجا**، ط 1، 2004، ص: 300.

[2]: عاطف جودة نصر: **الرّمز الشّعريّ عند الصّوفيّة**، ط 1، دار الأندلس ودار الكندي، بيروت، 1978، ص: 76.

أ– مجالات اِشتغال الرّمز في حقل الفلسفة:

تطرّق لدراسة الرّمز مجموعة من الفلاسفة الكبار أمثال: **أرسطو**، و**هيجل**، و**كاسيرر**.

– الرّمز عند "أرسطو" "Aristote" 384 ق.م، 322 ق.م:

يُعْتَبَرُ الفيلسوف اليونانيّ "**أرسطو**"، أقدم من عالج قضيّة الرّمز في أصوله، حيث اِعتبره كلّمَاتِ رُمُوزٍ لمعاني ومفاهيم الأشياء، ويبرز ذلك جليّا في قوله: «**إنّ الألفاظ دالّة أو رموز للمعاني الّتي في النّفس، كما أنّ الحروف الّتي تُكْتَبُ، هي دالّة على هذه الألفاظ**»[1]، تحدّث **أرسطو** هنا عن كون العلامة مرادفة للرّمز، وأنّ الرّموز في النّسق اللّسانيّ– على الأقلّ– تتشكلّ من الكلّمات، الّتي تتحدّد، على اِعتبارها علاقة تربط بين ثلاثة حدود: الأصوات، وأحوال النّفس، والأشياء، وتَسْتَخْدِمُ الحدّ الأوّل، كوسيط ما بين الحدّ الثّاني والثّالث، «**أمّا الأشياء، فهي متطابقة مع نفسها دوما، وأيضا أحوال النّفس؛ لأنّ كلّ واحد منهما يكون مستقلّا عن الأفراد، كما أنّ المعاني الّتي في النّفس – خلافا للحروف والكلّمات– هي أمثلة، أو صور، أو "أيقونات" للموجودات، وفقا للاِستعمال المعاصر**» [2]، أيّ أنّ كلّ من الأشياء وأحوال النّفس متطابقة مع نفسها دوما خاصّة في الشّيء ذاته ولا ترتبط مع باقي الأفراد. أو حتّى من ناحيّة الحروف والكلّمات، كما تخضع أيضا للاستعمال اللغوي المعاصر وقد عمل أرسطو على تقسيم الرّمز إلى ثلاث مستويات رئيسيّة، وهي كالآتي:

✓ **الرّمز النّظريّ (المنطقيّ) Theoretical Symbol**: وهو الّذي يتّجه بواسطة العلاقة، فالمنطق لا يعدو أن يكون تصنيفا رمزيّا خالصا للمعرفة الصّوريّة.

---

[1]: أرسطو وطاليس: **في التّأويل**، ترجمة، اِبن رشد، تحقيق: جبرا جهامي، دار العودة، بيروت، 1988، ص: 84-85.

[2]: طائع الحداوي: **سيميائيّات التّأويل**، ط 1، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، 2006، ص: 336.

✓ **الرّمز العمليّ Practical Symbol**: يعني "**الفعل**"، ويُعنى بالمبادئ، والقواعد الّتي تنظّم السّلوك.

✓ **الرّمز الشّعريّ الجماليّ Poétical Artistique Symbol**: وهو الّذي يعني حالة باطنيّة معقّدة من أحوال النّفس، وموقفا عاطفيّا، أو وجدانيّا، فَيُرَدُّ إلى اِنطباعات ذاتيّة، وأحوال وجدانيّة، وينكشف في مجالات الإبداع الفنّيّ[1]، وخلاصة ما ورد نرى بأنّ الرّمز حسب أرسطو قد إرتبط بالكلّمات الّتي تشكلّ علاقة بين ثلاثة حدود هي: الأصوات وأحوال النفس والأشياء، فالحد الأول يتوسطهما. أمّا الحدّان الأخيران فيكونان مستقلان عن الأفراد ويخضعان للاستعمال الحاضر. وهذا ما برز في تقسيماته للرمز.

- **الرّمز عند "هيغل" "Hegel" 1770-1831م:**

يضيف الفيلسوف الوضعيّ "**هيغل**"، بأنّ الرّمز هو: «**قيمة اِستنتاجيّة بدل القيمة التّماثليّة، أو التّشابهيّة، فالاِستنتاج في رأيه، يجمع بين مظاهر الكون، وهو رمز الاِنسجام الكونيّ، والوحدة الأساسيّة فكلّ ما في الكون يتّصل بعضه ببعض، بواسطة صفاته، أو بعض مظاهره**»[2]. بمعنى: أنّه ينبغي أن نميّز بين المعنى والتّعبير، فالمعنى يرتبط بموضوع شيء ما كان محتواه، والتّعبير وجود نظرة ما اِتّجاه الموضوع الّذي نحن بسببه نعبّر عنه، ما يعني: أنّه يجب الرّجوع إلى الدّلالات المخفيّة المتواجدة وراء الظّاهرة؛ لاِكتساب معانٍ واسعة وعميقة، ومختلفة عن غيرها، فيرى **هيغل**: أنّ القارئ يقوم بعمليّة الاِستنتاج والاِستخلاص، كما أنّ المبدع يستخلص الأشياء الكونيّة من الطّبيعة الّتي تمثّل القاعدة الكونيّة.

وفي الواقع، أنّ هناك أكثر من اِتّجاه فلسفيّ اِعتمد على موقف ما من مفاهيم الرّمز، فأصحاب الفلسفة الوضعيّة المنطقيّة، فرّقوا بين الرّموز العلميّة، والرّموز غير العلميّة، حيث ألحقوا الرّموز الأولى وحدها بدائرة المعنى

---

[1]: ينظر: عاطف جودة نصر: **الرّمز الشّعريّ عند الصّوفيّة**، ص: 19.

[2]: أنطوان غطّاس كرم: **الرّمزية والأدب العربيّ الحديث**، ط 1، دار الكشّاف، بيروت، 1947، ص: 5.

وبالتّالي بدائرة البحث الفلسفيّ، بينما أقصوا الرّموز الثّانية من دائرة المعنى.

– الرّمز عند "إرنست كاسيرر" "Ernst Cassirer" 1874م–1945م:

يُعْتَبَرُ "إرنست **كاسيرر**" الفيلسوف الألمانيّ، من الفلاسفة الأوائل الّذين أشاروا إلى تصوّر جديد للرّمز، من خلال محاولة تحديد طبيعة العلاقة القائمة بين الإنسان وعالمه الخارجيّ، وحيث يشرح لنا علاقة الكائن البشريّ بالعالم، بكونها ليست علاقة مباشرة، ولا يمكن أن تكون مجرّد رابط آليّ، يجمع ذَاتًا بموضوع، فما يفصل الإنسان عن عالمه، ليس حواجز ماديّة تتشكلّ من الأشياء والموضوعات، بل هو الطّريقة الّتي تتمّ بها صياغة الواقع صياغة ثقافيّة، تنزع عنه أبعاده المادّيّة؛ لِتَكْسُوهُ بطبقة من الرّموز ويعرف الرّمز بقوله: «**إنّ فعل مضمون الرّمز في حد ذاته هو فعل يمنح الأشياء أبعاد تخرجها من دائرة الوظيفة والاستعمال العادي لتدرجها ضمن سيرورة تظليلية. وتحولها إلى رموز دالة على حالات حضارية غالبا ما تتجاوز السقف الثقافي المحلي لتصبح دالة على حالات إنسانية كونية**»[1].

ويتميّز الرّمز عنده، بأنّه يخلق علاقات، أو إرتباطات معيّنة بين الإشارات الحسّيّة من ناحية، والمعاني من ناحية أخرى، فطبيعة عمليّة الرّمز، تتمثّل في خلق عالم يعلو عن الإشارة الحسّيّة، ويغلّفها به، فإذا كانت الإشارات مشتركة بين كلّ الكائنات، فإنّ الإنسان هو المنتج الوحيد للرّموز، ويظهر ذلك جليّا في قوله:«**والرّمز بِضْعَةٌ من العالم الإنسانيّ الخاصّ بالمعنى ...، أمّا الرّموز فقيمتها وظيفيّة فحسب ... وللحيوان خيال وإدراك عمليّان، في حين أنّ الإنسان وحده، هو الّذي كشف عن شكلّ رمزيّ جديد للخيال والإدراك**»[2].

وهنا يشير **كاسيرر** إلى خصائص كيفيّة، وفروق نوعيّة دقيقة، تتعلّق بالتّمييز الجوهريّ بين العالم المادّي

---

[1]: يحي عيسى وجهاد العامري: **فلسفة الأشكال الرّمزية وعلاقتها بالحكم الجمالي عند سوزان لانجر**، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، مج 30، عمان، الأردن، 2016، ص:1338.

[2]:عاطف جودة نصر: **الرّمز الشّعريّ عند الصّوفيّة**، ص: 21.

والعالم الإنسانيّ، بين القيمة العمليّة، والقيمة ذات الطّابع الوظيفيّ كما اقترح دراسة الرّموز دراسة تكوينية لمختلف الأشكال الرّمزية، أو دراسة اللّغة والفن والأسطورة والعلم حسب تطوّرها التّاريخي، وذلك لأنّ الرّمز يعدّ بمثابة الطّاقة الفكرية الّتي بواسطتها يصبح مضمون معين من الدّلالات الفكرية مرتبط بعلامات حسية وواقعية متطابقة.

ب– مجالات اِشتغال الرّمز في حقل علم النّفس:

نظر علماء النّفس إلى الإنسان بِاعتباره حيوانا رمزيّا، كما أنّ له نوازع جنسيّة مكبوتة في اللّاشعور؛ لسبب أو لآخر، وهي لا تستطيع الظّهور إلّا في حالات غفلة من الشّعور، فتظهر عندئذ، ويُفْرِغُ الشّعورُ شُحْنَتَهُ في شكلّ رموز، وفي العمل الفنّيّ، يتحقّق الشّيء نفسه، ولعلّ العرف الاِجتماعيّ، وكذا العادات والعقيدة، هي السّبب الرّئيسيّ في كبت تلك النّوازع، ومحاولة إخراجها في شكلّ رموز تَخْفَى على العامّة، حيث يمكن فهمها اِنطلاقا من معانيها النّفسيّة، والّتي ترتبط اِرتباطا وثيقا بذات مُبْدِعِهَا.

ويشمل الرّمز لقوله: «**أنّه نصّا بعينه، أو سياقا كاملا، أو جملة، وقد يكتفي بلفظ واحد، يوحي به إلى مدلولاته الخاصّة، كما أن الرّامز له الحرّيّة المطلقة في اِختيار رموزه، وذلك عن طريق إطلاق فاعليّة التّداعي الحرّ**»[1]، إذ تكون الحرّيّة الذّهنيّة في خالص مراحلها، حيث تكتسي المدلولات رمزيّتها؛ عن طريق اِرتباطها برؤية الكاتب الفلسفيّة اِتجاه الأشياء، لدرجةٍ تصبح فيها الكائنات المرئيّة، رموزا لأفكار مجرّدة، فالرّمز بهذه المعاني، قد أضحى أمرا محتوما

– الرّمز عند "سيغموند فرويد" "Sigmund Freud" 1856–1939م:

غـدا علم النّفس الحديث، يعتمد في حلّ معضلات لم يكن يجد لها تفسيرا على النّظريّة اللّاشعوريّة، الّتي

[1]: مصطفى ناصف: **الصّورة الأدبيّة**، ، ص: 70.

اِبتدعها "**سيغموند فرويد**" "**Sigmund Freud**"، حيث فسح لها المجال لبحث اللّاشعور، الّذي غدا أوسع ميدان لعلم النّفس في القرن العشرين، كما أنّه لم يدقّق كثيرا في مفهوم الرّمز، إذ اِعتبره مجرّد نتاج للخيال اللّاشعوريّ، وهو خيال أوّليّ، يشبه صور الأساطير الّتي تَرِدُ في التّراث، أي أنّ الرّمز مجرّد متنفّس تخيّليّ، يشير إلى رغبات، أو صور مكبوتة في الذّاكرة اللّاشعوريّة، يستحضرها الرّامز حال غياب الرّقيب، ومن ثمّة لا علاقة للرّمز بالوعي، أو اللّاشعور، فالرّامز إذ يرمز، غَيْرُ واعٍ بهذه التّجربة، وهذا ما يتنافى وقصديّة الرّمز، ورغم أنّ **فرويد** لم يدقّق في معنى الرّمز، ولم يحدّده، إذ لم يَعْنِهِ منه إلّا كونه «**دلالة أو إشارة إلى شيء معيّن**»[1]، إلّا أنّه فتح المجال أمام الباحثين الآخرين الّذين عاصروه؛ وبذلك فهو يبقى مجرّد وسيلة لمعالجة الاِضطرابات النّفسيّة، بما يثيره من مواقف، وسلوكات موقعها اللّاشعور الباطنيّ في غياب الوعي.

– الرّمز عند "كارل يونغ" "Carl Jung" 1875–1961م:

اِبتدع **يونغ** طبقة ثالثة، تجمع الشّعور باللّاشعور، وسمّاها "**اللّاشعور الجمعيّ**"، الّذي يضمّ «**ذلك الإرث الجماعيّ من المعاني المخزّنة في طبيعتنا الموروثة، هذه الصّور، تتجسّد في شخصيّة بطل أسطوريّ وأوضاع أسطوريّة تكرّرت في ذاكرة العرق مرّات لا تُحصى، وهذه النّماذج البدائيّة الرّاقدة في وعينا والمتفرّقة عن ذكرياتنا الشّخصية، بحيث أنّها فينا وليست منّا، إنّها منحدرة إلينا من تجارب العرق**»[2].

ولهذا كانت مصدر اِشتقاق الرّمز ومصدر إثرائه، فالرّمز يُشتقّ دائما من مكوّنات أزليّة قديمة مطبوعة في أصل غرس الجنس، ومن الخطأ في رأيه أن نبحث عن الرّمز في المنابع الشّخصية؛ ذلك أنّ هذه المنابع لا تزيد على أن تنشّط الصّور البدائيّة، أو الاِنطباع القديم، وبهذا، فإنّ **يونغ** يرفض التّفسير **الفرويدي** اللّاشعوريّ للرّمز، ما دام أنّه أحسن وسيلة متاحة للتّعبير عن شيء لا يوجد له معادل فكريّ آخر، كما يوسّع **يونغ** مقاصد الرّمز، فيجعله

---

[1]: إبراهيم رمّاني: **الغموض في الشّعر العربيّ الحديث**، ص: 273.

[2]: محيي الدّين صبحي: **الرّؤيا في شعر البيّاتي**، ط 1، دار الشّؤون الثّقافية العامّة، بغداد، 1987، ص: 9.

خزّانا لمضامين منطقيّة ولا منطقيّة. وإن كان في وسعنا نشر معطياته العقليّة–المنطقيّة، فإنّ من العسير علينا اِقتحام قلعة اللّامنطقيّ فيه؛ ذلك أنّه يحوي مجاهيل الذّات من جهة، ويعبّر عن الحالات النّفسيّة المعقّدة، والغامضة والمتناقضة أيضا من جهة أخرى، وهذا الّذي يزيد عمليّة تفسير، وتأويل الرّمز تعقيدا، غير أنّ **يونغ** يوجّهنا إلى "**الحدس**"، الّذي يعتبره الأداة الوحيدة القادرة على تقريبنا وتمكيننا من بعض المعطيات اللّامنطقيّة للرّمز، ومن هنا ترك الرّمزيّون أيضا «**للقارئ الحدس، وهو عمليّة نفسيّة في تفسير النّغم الرّمزي؛ لأنّ الرّمزية تُؤْثِرُ الاِقتصاد في التّعبير، وتعتمد التّلميح، الّذي يشير إلى الاِنفعالات، دون أن يَمُرَّ بها**»[1]، والحقيقة أنّ الحدس ليس معيارا موضوعيّا وعلميّا في الحكم على الرّمز، إذ ليس هو بِالمِتَاحِ الميسّر للجميع، هذا من ناحية، وهو من ناحية أخرى يأسر النّاقد، أو المفسّر في دهاليز الشّكوك والأفكار غير الأكيدة، طالما يقنع «**بنصف المعرفة ما دام يعيش في هيام الحدس ومتعته**»[2]، إذن؛ لا يأخذ الرّمز طابع الثّبات. وإنّما يكون طابعه زئبقي لا يمكن ضبطه.

وأفضل ما جاء به **يونغ**، أنّه فرّق بين الرّمز والإشارة، «**فالرّمز إيماء وإيحاء لما لا يمكن التّعبير عنه، أمّا الإشارة فتدلّ على شيء معروف، ومعالمه محدّدة في وضوح، فالملابس الخاصّة بموظّفي القطارات إشارة وليست رمزا، إذا الرّمز أفضل طريق للإفضاء بما لا يمكن التّعبير عنه، وهو مَعِينٌ لا ينضب للغموض والإيحاء، بل والتّناقض كذلك**»[3]، تكون الإشارة واضحة المعالم بالنسبة له. كونها تشير مباشرة إلى شيء ملموس وبارز للآخرين على عكس الرّمز الّذي يكتنف في داخله الغموض والتناقض.

كما يميّز **يونغ** بين الرّمز والعلامة من حيث تصوّر كلّ منهما قائلا: «... **إذ يفترض الرّمز دائما، أنّ التّعبير الّذي نختاره يبدو أفضل وصف، أو صياغة ممكنة، لحقيقة غير معروفة على نحو نسبيّ، حقيقة**

---

[1]: نسيب نشاوي: **مدخل إلى دراسة المدارس الأدبيّة في الشّعر العربيّ المعاصر**، ص: 470.

[2]: مصطفى ناصف: **الصّورة الأدبيّة**، ص: 73.

[3]: محمّد فتوح أحمد: **الرّمز والرّمزية في الشّعر المعاصر**، ص: 36.

ندركها ونسلّم بوجودها... والتّصوّر الرّمزيّ، هو الّذي يفسّر الرّمز بوصفه أفضل صياغة ممكنة لشيء مجهول نسبيّا، فهو لا يمكن أن يكون أكثر وضوحا، أو أن يُقَدَّمَ على نحوٍ مميّز»[1]، وهذا الّذي ذكره **يونغ**، يعني أنّ الرّمز لا يناظر، أو يلخّص شيئا معلوما؛ لأنّه إنّما يُحِيلُ على شيء مجهول نسبيّا، فليس هو مشابهة وتلخيصا لما يرمز إليه، وإنّما هو أفضل صياغة ممكنة لهذا المجهول النّسبيّ، وفي ضوء هذا التّحديد، يمكن القول: أنّ الرّمز يموت إذا ما وُجِدَتْ طريقة أخرى.

كما بدا اللّاوعي الجمعيّ لـ **يونغ** مصدر الأعمال الفنيّة العظيمة، والعامل الحاسم عنده في مشكلّة الإبداع، اِنْسِحَابُ **اللّيبدو** من رموزه الاِجتماعيّة، الّتي كان متعلّقا بها في الخارج؛ نتيجة لأنّ هذه الأخيرة لم تعد تصلح لأداء مهمّتها؛ وينجم عن هذا الاِنسحاب أن يتّجه **اللّيبدو** إلى داخل الشّخصية، وَيَحْدُثُ أحيانا أن يثير أعمق مناطقها فتبرز بعض كوامن اللّاشعور، ويتعلّق **اللّيبدو** بهذا البعض الّذي برز، ويزيده بروزا، بأن يُمْلِيهِ على الفنّان؛ لِيُخْرِجَهُ في أعماله الفنيّة رمزا، يبدو أمامنا في الشّعور، فلا نلبث أن نتعلّق به بدلا من الرّمز المنهار. وقد اِنتهى التّحليل السيكولوجيّ – مثلما اِنتهى التّحليل القائم على الاِستبطان– إلى أنّ التّقابل ماهيّة الرّمز، وعند يونغ: «**بدا الرّمز خلقا ذا طبيعة مركّبة، فهو على حدّ ما وصفه يونغ: معقول ولا معقول، بمعنى أنّ للرّمز وجها يتطابق مع العقل، ووجها آخر يتعذّر على العقل بلوغه**»[2]، وفي ضوء تحليل **يونغ** البناء الدّيداكتيكي للرّمز، علينا أن نَفْطَنَ لأمرين: الأوّل ما قد يَزْعَمُ من أنّ الرّمز لا شأن له بما هو عقليّ تصوّريّ، والثّاني أنّنا نميّز بين رموز تقليديّة معطاة سلفا، ورموز أخرى تتّصف بالجِدَّةِ والحيويّة، لا يقدر على إبداعها إلّا الشّوق العاطفيّ المتوقّد لعقل بلغ الذّروة في تطوّره، وعلى هذا، فإنّ الرّمز ينبثق من أعلى منجزات العقل، ويتعمّق في أبعد جذوره غورا، وإنّما ينبغي أن يكون له مصدر معادل في العواطف البدائية.

---

[1]: عاطف جودة نصر: **الرّمز الشّعريّ عند الصّوفيّة**، ص: 20.

[2]: المرجع نفسه، ص: 116.

ويعني هذا عند **يونغ**: «**أنّ كَفَّ الشّعور، وعدم فعاليته، يُفْضِي إلى فعاليّة اللّاشعور، حيث تكمن الجذور الشائعة القديمة، وحيث يتشوّش المحتوى، ويختلط اِختلاطا، تُقَدِّمُ بواسطته العقليّة البدائيّة بقايا وفيرة**»[1]، فهناك مستوى رمزيّ، ينبعث من تكثيف، وإدماج، وإسقاط، وتعبير عن المعاني الخالصة، والأفكار المجرّدة، بواسطة الصّور الحسّيّة، وأبنية المجاز، ولكن هناك مستوى آخر، ينبثق فيه الرّمز من شعور لا وصفيّ ليس فيه قَصْدٌ، وفي هذا المستوى، يبدو الرّمز عفويّا، بحيث لا يكون لدى الرّامز وعي بأنّه يرمز، وهذا في واقع الأمر هو الفرق بين رمز يبدعه شعور وصفيّ، ورمز آخر يبدو نتاجا لشعور لا وصفيّ، وهو فرق يُرَدُّ في نهاية الأمر إلى وعي بالرّمز، أو عدم وعي به، وبمعنى آخر: إنّه فرق بين شعور بَحْتٍ، وشعور بالشّعور.

ج- مجالات اِشتغال الرّمز في حقل اللّسانيّات:

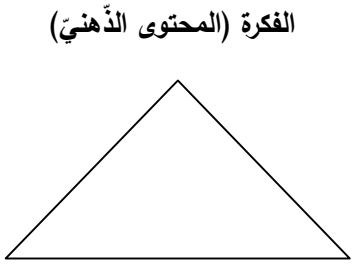
- الرّمز عند " ريتشاردز" و" أوجدن" "Richards" et "Ogden":

ينتمي **ريتشاردز** و**أوجدن** إلى **النّظريّة الإشاريّة**، والّتي تمثّل أولى مراحل النّظر العلميّ في نظام اللّغة، بل إلى أصحابها يرجع الفضل في تمييز أركان المعنى وعناصره، معتمدين في ذلك على النّتائج الّتي توصّل إليها "**فرديناند دو سوسير**" في أبحاثه اللّسانيّة، الّتي خصّ بها الإشارة اللّغويّة؛ بِاعتبارها الوحدة اللّغويّة المتكوّنة من دالّ ومدلول الدّالّ هو الإدراك النفسانيّ للكلّمة الصّوتيّة، والمدلول هو الفكرة أو مجموعة الأفكار الّتي تقترن بالدّالّ، ورغم أنّ أصحاب هذه النّظريّة لا يكادون يُجْمِعُونَ على رأي واحد، فإنّ أغلبهم أطلق على هذه النّظريّة مصطلح "**النّظريّة الاِسميّة في المعنى**" "**Theory of meanings naming**"، الّتي تنظر إلى الدّلالة على أنّها هي مُسَمَّاهَا ذاته.

إنّ الّذي منح لهذه النّظريّة الصّبغة العلميّة، هما العالمان الإنجليزيّان **أوجدن** و**ريتشاردز**: «**اللّذان اِشتهرا**

(1): عاطف جودة نصر: **الرّمز الشّعريّ عند الصّوفيّة**، ص: 119.

بمثلّثهما الّذي يميّز عناصر الدّلالة، بدءًا بالفكرة أو المحتوى الذّهنيّ، ثمّ الرّمز أو الدّالّ، وإنتهاءً إلى المُشَارِ إليه أو الشّيء الخارجيّ»[1].



إنّ هذا التّقسيم المتميّز للمعنى، يُعَدُّ خطوة جريئة في عصره، وأعطى للمبحث الدّلاليّ نَفَسًا جديدا، سوف يتولّد عن نظريّات جديدة، وأفكار مهمّة، إنّ الدّراسات الدّلاليّة الّتي إضطلع بها العلماء المتأخّرون، تدور كلّها في فلك مثلّثهما، ذلك أنّها تناولت في مباحثها أحد عناصر المثلّث بالتّحليل العميق، أو عنصرين إثنين، ومنها من تناول العناصر الثّلاثة كلّها، إستنادا على أنّ معنى الكلّمة هو إشارتها إلى شيء غير نفسيّ.

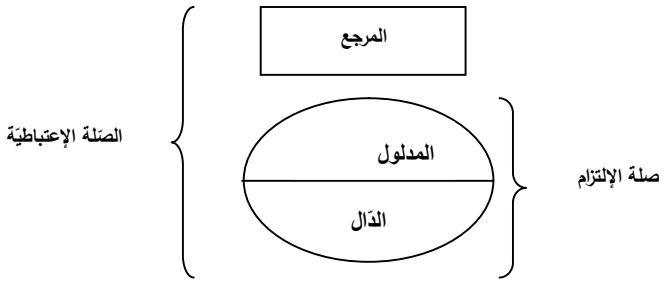
كما إعتبر أيضا: «**أنّ العلاقة بين الرّمز وما يشير إليه علاقة نسبيّة، وهي العلاقة نفسها الّتي تحكم المدلول بالشّيء الخارجيّ أو المشار إليه**» [2]، والكلّمات بالنّسبة لهما ما هي سوى رموز نؤدّي بها ما في أنفسنا، بل هي رموز ناقصة، لا يستطيع الإنسان أن يضبط مدلولاتها أو يحدّدها، إلّا ما إتّصل منها بالأعلام وأسماء الأماكن، أمّا ما يتّصل منها بالمعنويّات والعواطف فإنّه غير مضبوط ولا محدود ...

– الرّمز عند "إيميل بنفنيست" "Émile Benveniste"1902م–1976م:

يرى **بنفنيست** في مقال له بعنوان "**طبيعة الرّمز اللّغويّ**" وذلك سنة **1930** بأنّ «**العلاقة بين الدّالّ**

[1]: عبد الجليل منقور: **علم الدّلالة أصوله ومباحثه في التّراث العربيّ**، منشورات إتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2001، ص: 83.
[2]: أحمد مختار: **علم الدّلالة**، ط 3، عالم الكتب، القاهرة، 1992، ص: 54-55.

والمدلول ضروريّة لتكوين الرّمز، فهو يُنْكِرُ العلاقة الإِعتباطيّة بين الدّالّ والمدلول، إذ لا يقع الإِعتباط بينهما، بل بين الرّمز (العلامة) بِحَدَّيْهِ الدّالّ والمدلول من جهة، وما يشير إليه من أشياء وأفكار من جهة أخرى»[1]، وقد أوضح "**رولاند إيلوار**" ما قصده **بنفنيست** في الشّكلّ الآتي:



هذا الشّكلّ يعبّر عن إِعتباطيّة العلامة اللّسانيّة، كما أنّ الكلّمة لا ترمز إلى الشّيء، ولا تصوّره، فهي ليست مطابقة له، فاللّغة بحسب ما ذهب إليه **إيلوار** في تعليقه على رأي **بنفنيست:** لا تطابق العالم الخارجيّ هذا الأخير الّذي أشار إليه بمصطلح "**المرجع**"، حيث يرتبط بالعلامة اللّسانيّة برابط عشوائيّ مُتَوَاضَعٍ عليه.

– الرّمز عند "فرديناند دو سوسير" "Ferdinand De Saussure "1957م–1913م:

هو العالم اللّغويّ السّويسريّ، ومؤسّس اللّسانيّات والسّميولوجيا كما اِتّضح ذلك في كتابه "**محاضرات في اللّسانيّات العامّة**" الّذي ألّفه عام **1916**، وإنتقل بالسّميائيات من تبعيّتها للّسانيّات إلى قيامها بجمع شمل العلوم والتّحكّم فيها، وأنتجت أدوات معرفيّة لمقاربة مختلف الظّواهر الثّقافية؛ بِاعتبارها أنساقا تواصليّة ودلالات وعلى الرّغم من أنّها تبدو متعدّدة، إلّا أنّها تنظر إلى مختلف الممارسات الرّمزية للإنسان؛ بِاعتبارها أنشطة رمزيّة وأنساقا دالّة، وجعلها علما يشمل في طيّاته حتّى اللّسانيّات، وحدّد لها وظيفة اِجتماعيّة، وتنبّأ لها بمستقبل زاهر وفي هذا الصّدد يقول: «**يمكننا أن نتصوّر علما يدرس حياة الدّلائل داخل الحياة الإِجتماعيّة، علما سيكون فرعا من علم النّفس الإِجتماعيّ؛ وبالتّالي فرعا من علم النّفس العامّ، ونطلق على هذا العلم "السّميولوجيا"**

[1]: محمّد كعوان: **التّأويل وخطاب الرّمز**، ص: 55.

من "Sémion"، أي: الدّليل، وعلى القوانين الّتي تحكم فيها، ولأنّ هذا العلم لا يوجد بعد، فلا يمكن التّكهّن بمستقبله، إلّا أنّ له الحقّ في الوجود، وموقعه محدّد سلفا»[1]، وبما أنّ السّميولوجيا: هي ذلك العلم الّذي يبحث في أنظمة العلامات، سواء أكانت لغويّة، أو أيقونيّة، أو حركيّة، ومن ثمّ، فإذا كانت اللّسانيّات تدرس الأنظمة اللّغويّة، فإنّ السّميولوجيا تبحث في العلامات غير اللّغويّة، الّتي تنشأ في حضن المجتمع، ومن هنا، فاللّسانيّات هي جزء من السّميولوجيا حسب **دو سوسير**، ما دامت السّميولوجيا تدرس جميع الأنظمة، كيفما كان سَنَنُهَا، وأنماطها التّعبيريّة، لغويّة كانت أو غيرها.

لقد حصر **دو سوسير** هذا العلم في دراسة العلامات ذات البعد الإجتماعيّ، ويعني هذا أنّ السّميولوجيا تبحث في حياة العلامات داخل الحياة الإجتماعيّة، أي لها وظيفة إجتماعيّة، ولها أيضا علاقة وطيدة بعلم النّفس الإجتماعيّ وفي هذا الصّدد يقول **دو سوسير**: «**اللّغة نظام علامات تعبّر عن أفكار، ولذا يمكن مقارنتها بالكتابة بأبجديّة الصّمّ–البكم، بأشكال اللّياقة، بالإشارات العسكريّة، والطّقوس الرّمزية ... إلخ**»[2]، إذن اللّغة عنده هي أهم هذه النّظم والّتي نعبّر بها عن أفكارنا. كما يحصر تلك العلامات داخل أحضان المجتمع كونها تؤدي وظيفة إجتماعية.

ويرى **دو سوسير** أن العلامة اللّسانيّة «**لا تربط شيئا بإسم، بل تصوّرا بصورة سمعيّة، وهذه الأخيرة ليست الصّوت المادّيّ، الّذي هو شيء فيزيائيّ صرف، بل هي الدّافع النّفسيّ لهذا الصّوت**»[3].

ويمكن التّمثيل لهذه العلاقة الإعتباطيّة بِوَجْهَيْ العملة الواحدة، والّتي لا يمكن فصل أحد وجهيها عن الآخر؛ لأنّ ذلك سيؤدّي حتما إلى تفريغ العلامة من محتواها، وتجريدها من قيمتها ووظيفتها؛ بإعتبارها علامة

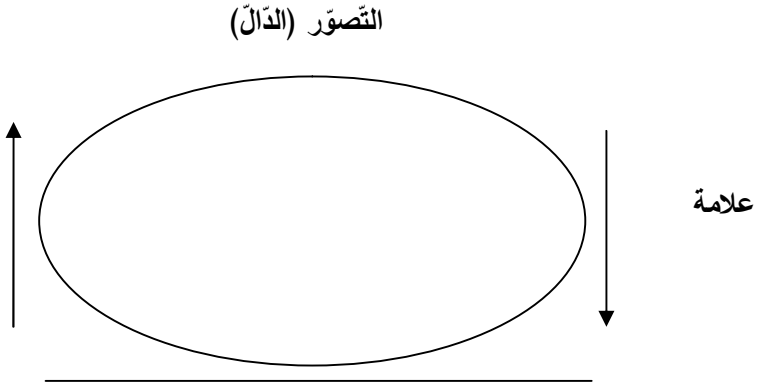
---

(1): جميل حمداني: **الإتّجاهات السّيميوطيقيّة: الّتيارات والمدارس السّيميوطيقيّة في الثّقافة الغربيّة**، ط 1، مكتبة المثقّف، 2013، ص: 20.

(2): جميل حمداني: **مدخل إلى السّيميوطيقا السّرديّة**، ط 1، مكتبة المثقّف، 2015، ص: 8.

(3): فرديناند دو سوسير: **محاضرات في الألسنيّة العامّة**، ترجمة، يوسف غازي ومجيد النّصر، المؤسّسة الجزائريّة للطّباعة، الجزائر، 1986، ص: 88.

دالّة، ويمثّل **دو سوسير** لهذه العلاقة بهذا الشّكل:



فمن وجهة نظر **دو سوسير**: ليست هناك أيّة علاقة للّغة بالأشياء الخارجيّة «**فالمدلول هو صورة ذهنيّة تنتمي إلى العلامة اللّغويّة، وليس إلى "الشيء الواقعيّ" "La chose réelle" الموجود خارج اللّغة**»[1]، ويفسّر ذلك بأنّه لا قيمة للأفكار المجرّدة عن الدّوالّ، ولا قيمة لهذه الدّوالّ دون اِرتباطها بالأفكار، وأنّ وجودهما مستقلّين عن بعضهما البعض مستحيل، فالدّلالة على حدّ رأيه لا تتحدّد إلّا داخل النّظام أو الوحدات اللّغويّة، ولا تُعْرَفُ إلّا بعلاقتها التّعارضيّة، وهذا ما يفترضه مفهوم القيمة.

والجدير بالذّكر أنّ **دو سوسير** لم يستخدم كلّمة "**الرّمز اللّغويّ**"؛ لأنّ الأمر يتضمّن علاقة بين دالّه ومدلوله من وجهة نظره، ولهذا فهو لا يَعُدُّ العلاقة في الرّمز اللّغويّ علاقة اِعتباطيّة أو تعسّفيّة، وإنّما علاقة سببيّة. وقد اِستخدم **دو سوسير** كلّمة "**رمز**" لتعيين العلامة الألسنيّة، والّتي يسمّيها بالدّالّ، كما أنّه يشير إلى طبيعة العلاقة في الرّمز، والّتي تختلف عن العلاقة في العلامة اللّسانيّة، فيقول: «**إنّ للرّمز صفة ليست هي بشكلّ عامّ اِعتباطيّة أبدا، وهذا الرّمز ليس بفارغ أيضا، إذ أنّ هناك بعضا من ملامح الرّابط الطّبيعيّ بين الدّالّ**

[1]: عادل فاخوري: **تيّارات في السّيمياء**، ط 1، دار الطّليعة للطّباعة والنّشر، بيروت، 1990، ص: 12.

والمدلول، ولا يمكن تبديل الميزان وهو رمز العدالة بأيّ شيء آخر كالعربة مثلا»[1]، ومن ثمّ، فهو يستعمل مصطلح علامة أو إشارة تلميحا للعلاقة الّتي تربط بين الدال والمدلول. وكذا عدم القدرة على استبدال رمز متواضع عليه داخل المجتمع بشيء آخر حسب رأيه.

وقد سجّل علماء اللّغة تردّد **دو سوسير** أثناء بحثه عن تسمية للوحدة اللّسانيّة، بين اِستعماله لكلّمة "**رمز**" أو كلّمة "**علامة**"، فتبنّى كلّمة "**علامة**"، مستبعدا كلّمة "**رمز**"؛ «**لأنّ الرّمز في نظره ليس فارغا، فهو يشير إلى بقايا تعليليّة، تجعل من إحالة الدّال على المدلول إحالة محكومة بمبدإ التّعليل، في حين أنّ اللّسان في جوهره ظاهرة اِعتباطيّة، فالميزان الّذي هو رمز للعدالة لا يمكن أن نعوّضه بأيّ شيء آخر، دبّابة مثلا**»[2].

كان **دو سوسير** يدرك أنّ الأمر مع الرّموز، لا يتعلّق بعلامات تملك وجودا، يمنحها إمكانيّة اِكتساب دلالات متنوّعة، وفق اِندراجها ضمن هذا السّياق أو ذاك، فالرّمز في اِشتغاله ووجوده، إحالة على سياقات ثقافيّة، هي وحدها الّتي تجعل من هذه العلامة أو من هذا الشيء رمزا، وتنفي هذه الصّفة عن علامة أخرى،والرّمز بحسب **دو سوسير** بخلاف العلامة، فإذا كانت العلامة بإمكانها اِكتساب دلالات متنوّعة من خلال ورودها في سياقات متعدّدة، فإنّ الرّمز بدوره يشمل ويشير إلى سياقات ثقافيّة مبيّنة، وهذه الأخيرة كفيلة بخلق الرّمز أو نفي هذه الميزة عنه، فالعلامات تشير إلى شيء أو إلى صورة ذهنيّة موجودة سلفا، في حين يستمدّ الرّمز دلالته من ظلال العلامة.

– الرّمز عند "رولان بارت" "Roland Barthes"1915م–1980م:

يُعْتَبَرُ "**رولان بارت**" خير من يمثّل الاِتّجاه الدّلاليّ؛ لأنّ البحث السّيميولوجيّ لديه هو دراسة الأنظمة الدّالة، فجميع الأنساق والوقائع تدلّ، فهناك من يدلّ بواسطة اللّغة، وهناك من يدلّ بدون اللّغة السَّنَنِيَّةِ، بَيْدَ أنّ لها لغة دلاليّة خاصّة بها، وما دامت الأنساق والوقائع كلّها دالّة، فلا عيب في تطبيق المقاييس اللّسانيّة على

[1]: فرديناند دو سوسير: **محاضرات في الألسنيّة العامّة** ، ص: 90-91.

[2]: المرجع نفسه، ص: 101.

الوقائع غير اللّفظيّة، أي أنظمة **السّيميوطيقا** غير اللّسانيّة لبناء الطّرح الدّلاليّ، ومن هنا، فقد إنتقد **بارت** في كتابه **"عناصر السّيميولوجيا"** الأطروحة **السّوسيريّة**، الّتي تدعو إلى إدماج اللّسانيّات بالسّيميولوجيا، وذلك بقوله: «**يجب من الآن قلب الأطروحة السّوسيريّة؛ لأنّ اللّسانيّات ليست جزءًا – ولو كان مميّزا– من علم العلامات، بل السّيميولوجيا، هي الّتي تشكلّ فرعا من اللّسانيّات**»[1]. ويمكن لأيّ نظام غير لسانيّ يجد نفسه حتما في حاجة إلى جسر عبور في صلب اللّغات الطّبيعيّة، بحيث يستحيل علينا تمثيله بغير نظام تبليغيّ لسانيّ ما وعليه، يدعو **بارت** السّيميولوجيا لأن تندمج في اللّسانيّات، وبهذا أَمْكَنَهُ قَلْبُ الإقتراح **السّوسيريّ**، مُعْتَبِرًا الدّلالة فرعا من اللّسانيّات. ومن هنا، فقد تجاوز **رولان بارت** تصوّر الوظيفيّين، الّذين ربطوا بين العلامات والمقصديّة وأكّد على وجود أنساق غير لفظيّة، حيث التّواصل غير إراديّ، لكن البعد الدّلاليّ موجود بدرجة كبيرة، وتُعتبر اللّغة الوسيلة الوحيدة الّتي تجعل هذه الأنساق، والأشياء غير اللّفظيّة دالّة، حيث أنّ: «**كلّ المجالات المعرفيّة ذات العمق السّيميولوجيّ الحقيقيّ، تفرض علينا مواجهة اللّغة؛ ذلك أنّ الأشياء تحمل دلالات، غير أنّه ما كان لها أن تكون أنساقا سيميولوجيّة، أو أنساقا دالّة، لولا تدخّل اللّغة، ولولا إمتزاجها باللّغة، فهي إذا تكتسب صفة النّسق السّيميولوجيّ من اللّغة، وهذا ما دفع بارت إلى أن يرى، أنّه من الصّعب جدّا تصوّر إمكان وجود مدلولات نسق صور، أو أشياء خارج اللّغة، بحيث أنّ إدراك ما تدلّ عليه مادّة ما، يعني اللّجوء قدريّا إلى تقطيع اللّغة، فلا وجود لمعنى إلّا كما هو مسمّى، وعالم المدلولات ليس سوى عالم اللّغة**»[2]، إذن؛ فمدلول العلامة لا ينشأ خارج اللّغة بل داخلها، وبذلك فإنّ الأشياء لا تدلّ إلّا على الإستعانة بما توفّره لنا اللّغة من تصوّر للعالم، ولا مجال لإسناد الدّلالة إلى الأشياء، وإعتبار هذه الأخيرة علامات، لولا تدخّل اللّغة، فوجود المعنى يرتبط بالتّسمية، وبالتّالي، فإنّ اللّغة هي الّتي تحقّق لنا عالم المدلولات.

---

[1]: رولان بارت: **مبادئ في علم الدّلالة**، ترجمة، محمّد البكري، الدّار البيضاء، 1986، ص: 28.

[2]: حنّون مبارك: **دروس في السّيميائيّة**، ط 1، دار توبقال للنّشر، 1987، ص: 74.

أمّا عناصر سيميائيّة الدّلالة عند **بارت**، فقد حصرها – في كتابه "**عناصر السّيميولوجيا**"– في الثّنائيّات البنيويّة **السّوسيريّة**، المتعلّقة بالدّالّ والمدلول، وكذا ثنائيّة اللّسان والكلّام، إضافة لثنائيّة المحور الإستدلاليّ، والمحور التّركيبيّ، وثنائيّة المركّب والنّظام، كما اِقتبس من العالِم اللّغويّ "**هيمسلف**" مَفْهُومَيْ التّعيين والتّضمين، وقد حاول **بارت** بواسطة هذه الثّنائيّات اللّسانيّة، أن يقارب الظّواهر السّيميولوجيّة كأنظمة الموضة، والأساطير، والطّبخ والأزياء، والصّور الإشهاريّة، والنّصوص الأدبيّة، والعمارة ... إلخ، ويعني هذا أنّ **رولان بارت** عندما يدرس الموضة مثلا، يطبّق عليها المقاربة اللّسانيّة تفكيكا وتركيبا، من خلال اِستقراء معاني الموضة، ودلالات الأزياء، وتعيين وحداتها الدّالة، ومقصديّاتها الإجتماعيّة والنّفسيّة.

إنّ الحديث عن السّيميائيّة أو السّيميولوجيا، هو البحث عن نظريّة ومنهج أصبح يُسْتَخْدَمُ بكثرة في الأبحاث الأدبيّة الأكاديميّة، وهذا العلم أي: "**السّيمياء**"، الّذي يُعْنَى بدراسة العلامة من جميع جوانبها، إذ أنّ مصطلح العلامة قد حظي بإهتمام الدّارسين والباحثين، فراحوا يؤلّفون فيها الكتب والمجلّات، ومن هنا تعدّدت المفاهيم والتّعريفات، الّتي تَحْفَلُ بها "**العلامة**"، على اِعتبار أنّ هذا العلم كان نتاجا فكريّا غربيا، ونظرا لما ورد في مصطلحات تعجّ بها الأفكار وبهذا، فقد اِرتأينا أن نحدّد مفهوم "**العلامة**" عند المفكّرين، وذلك وفقا لكلّ واحد ونظرته الخاصّة للعلامة، وفيما يلي سنتطرّق إلى تصوّر"**بيرس**":

- ✓ **العلامة عند "تشارلز بيرس" "Charles Peirce" (1839–1914)**:

"**تشارلز بيرس**" هو الفيلسوف الأمريكيّ الّذي أطلق على علم "**العلامات**" مصطلح "**السّيميوطيقا**" "**Sémiotique**"، والّتي تقوم على المنطق، والظّاهراتيّة، والرّياضيات، وقد ساعدته في كلّ ذلك مشاربه الفكريّة المتنوّعة – من معرفته بالكيمياء، والفيزياء، والرّياضيات، وكذلك الفلسفة، والمنطق– برؤية واسعة في تصوّر هذا العلم، ممّا جعله لا يرى العالَمَ إلّا من خلال السّيمياء، فيقول: «**لم يكن بوسعي أن أدرس أيّ شيء، سواء**

تعلّق الأمر بالرّياضيات، أو الأخلاق، أو الميثافيزيقا، أو الجاذبيّة، أو الدّيناميكيّة الحراريّة، أو البصريّات أو الكيمياء، أو علم التّرشيح المقارن، أو علم الفلك، أو علم النّفس، أو علم الإِقتصاد، أو تاريخ العلوم وكذا هو ضرب من لعب الورق، والرّجال، والنّساء، والخمر، والميثولوجيا، إلّا من زاوية نظر السّيمياء»[1]

يبين هذا القول مدى أهمية السمياء عند "بيرس" كونه، لم يتمكن من دراسة أيّ علم من العلوم المذكورة أعلاه إلا ضمن زاوية السمياء، لم تحمله تلك العلوم من دلالات وهذا ما يؤكده القول الآتي «**كما حظيت العلامة عنده بكلّ اِهتمامه واِشتغاله؛ لأنّه كان يسعى لبناء نظريّته السّيميائيّة في العلامة، فلم تكن العلامة عنده دليلا بل أصبحت أُنْمُوذَجًا لكلّ نشاط دلاليّ إذ أنّه يتعذّر على العقل البشريّ تَمَثُّلُ العالم خارج إطار العلامة**»[2] يؤكد هذا القول مدى أهمية العلامة عند "بيرس" كدليل، فقد عمل على بناء نظريته السيميائية ضمنها. واعتبرها نموذجا لكلّ نشاط دلالي، فلا يمكن أنّ نتصور العالم الخارجي بدون علامة.

كما أشار **بيرس** إلى الإِرتباط الوثيق بين **السّيميوطيقا** والمنطق؛ كونه فرع متشعّب عن علم الدّلائل الرّمزية وفي هذا النّطاق يتحدّث **بيرس** قائلا: «**إنّ المنطق بمعناه العامّ ليس سوى تسمية أخرى للسّيميوطيقا، إنّه النّظريّة شبه الضّروريّة، أو الشّكلّيّة للدّلائل، وحينما أَصِفُ هذه النّظريّة – بِاعتبارها شبه ضروريّة، أو شكلّيّة – فإنّي أودّ أن أقول: إنّنا نلاحظ خاصّيّات الدّلائل الّتي نعرفها، وأنّنا ننساق – اِنطلاقا من هذه الملاحظة– بواسطة سيرورة لا أتردّد في تسميتها بالتّجريد، إلى أقوال خادعة للغاية، وبالتّالي فهي– بأحد المعاني– أقوال غير ضروريّة إطلاقا، وتتعلّق بما ينبغي أن تكون عليه خاصّيّات كلّ الدّلائل المستعملة من قِبَلِ عقل علميّ، أي من قِبَلِ عقل قادر على التّعلّم بواسطة الإِختيار**»[3]، ويظهر لنا من كلّ هذا أنّ **السّيميوطيقا البيرسيّة** بمثابة بحث رمزيّ موسّع، ومن هنا، فهي تَنْكَبُّ على الدّلائل اللّسانيّة، وغير اللّسانيّة، فمن

---

[1]: سعيد بنكراد: **السّيميائيّات والتّأويل مدخل للسّيميائيّات– بيرس**، ط 1، المركز الثّقافيّ العربيّ، المغرب، لبنان، 2005، ص: 13.

[2]: أحمد يوسف: **السّيميائيّات الواضحة، المنطق وحيّز العلامة**، ط 1، منشورات الإِختلاف، الجزائر، 2005، ص: 46.

[3]: جميل حمداني: **الإِتّجاهات السّيميوطيقيّة**، ص: 16.

الواضح أنّ مفهوم الدّليل، ما كان له أن يكون كذلك لو لم يُوَسَّعَ، ليشمل مختلف الظّواهر كيفما كانت طبيعتها وقد اِعتبر **"أمبرتو إيكو" "Umberto Eco"** تصنيف **بيرس** تصنيفا شاملا، فهو المفكّر الوحيد الّذي حاول تقديم تصنيف عامّ، آخذا بعين الاِعتبار كلّ وجهات النّظر تقريبا فالعلامات عند **بيرس** تتوزّع على **"تسع فئات"**، وهي نتاج توزيع ثلاثيّ ينطلق من **ثلاث زوايا** نظر: العلامة في ذاتها، العلامة في علاقتها بموضوعها والعلامة في علاقتها بالمؤوّل، وهذه الفئات التّسع هي:

- **العلامة في ذاتها:** علامة نوعيّة، وعلامة مفردة، وعلامة معياريّة.
- **العلامة في علاقتها بمضوعها:** أيقونة، ومؤشّر، ورمز.
- **العلامة في علاقتها بالمؤوّل:** خبر، وتصديق، وحُجّة.

ويتولّد عن هذه التّأليفات التّسعة، أقسام أخرى من العلامات

وسنأخذ الثّلاثيّة الثّانية؛ من أجل محاولة تحديد عناصرها المشَكلّةِ من: الأيقونة، والمؤشّر والرّمز، «**فهذه الثّلاثيّة، تُعَدُّ من أكثر ثلاثيّات بيرس اِنتشارا وذُيُوعًا، بل يمكن القول أحيانا أنّ أعمال بيرس السّيميائيّة اِخْتُصِرَتْ في هذه الثّلاثيّة، وربّما يعود ذلك إلى أنّ الأعمال الّتي أُنْجِزَتْ حول الصّورة، كانت تتّخذ من بعض أعمال بيرس السّيميائيّة منطلقا لها**»[1]،إذن؛ تعد هذه الثّلاثيّة من أكثر ثلاثيّاته اِستيعابا، وأكثرها تمثيلا للمواضيع الواقعيّة، فسواء تعلّق الأمر بالأيقون، أو المؤشّر، أو الرّمز؛ فإنّ هذه العناصر الثّلاثة تُحيل على أنماط كبرى في التّفكير الإنسانيّ، فيما يتعلّق بالتّناظر، والتّحاور، والعرف، والتّسنين.

وإذا أردنا تفحّص معنى **"الموضوع"** عند **بيرس** بقوله: «**موضوع المعرفة الّتي تفترضها العلامة لكي تأتيَ**

[1]: أمبرتو إيكو: **العلامة تحليل المفهوم وتاريخه**، ص: 109.

بمعلومات إضافيّة تخصّ هذا الموضوع»[1]، فالموضوع هو جزء من العلامة، ويمكنه الإشتغال كعلامة، وعلى المرسِل والمرسَل إليه أن يكونا على معرفة سابقة بالموضوع؛ حتّى تتمّ عمليّة الحوار، كما ميّز بين موضوعين: «**أحدهما مباشر، والثّاني ديناميكيّ، الأوّل مُعطى مع العلامة ذاتها بشكلّ مباشر، أمّا الثّاني فيحتاج للوصول إليه إلى النّبش في ذاكرة العلامة، ومثال ذلك: كلّمة "مطر"، الّتي نعرف مدلولها المباشر، عكس معنى كلّمة "ماء" الّتي تحمل رموزا غير مباشرة، كالخير، والخصوبة، والتّطهير**» [2] إذن؛ فالموضوع المباشر هو الموضوع الماثل أمامنا، ويُحيلنا إلى ثلاث علامات هي:

♦ **الأيقون:** هو «**علامة تُحيل على الموضوع، بموجب الخصائص الّتي يمتلكها هذا الموضوع سواء كان هذا الموضوع موجودا أم غير موجود، فالإحالة بين حالة الأيقون قائمة على التّشابه، وهذا ما يقوله بيرس صراحة، حين يجعل الإحالة قائمة على وجود عناصر مشتركة بين الماثول والموضوع فلا وجود على الأقلّ لأيّ تميّز في الأيقون الخالص بين الماثول والموضوع الّذي يُحيل عليه**»[3] إنّ الأيقونة عنده هي علامة تشير إلى الموضوع بخصائصه المتوفرة فيه أم لا، إضافة إلى عنصر التشابه المشترك بين الماثول والموضوع الواقعي.

ويؤكّد ذلك تعريف "**تشارلز موريس**" "**Charles Morice**" للعلامة الأيقونيّة بقوله: «**إنّ العلامة تصبح أيقونا إذا كانت تملك بعض خصائص الشيء الممثَّل، أو بالأحرى تمتلك خصائصه الواقعيّة**»[4]، فالإحالة حسب هذا التّعريف، هي إحالة تلقائيّة وطبيعيّة، فالماثول يملك في داخله كلّ خصائص

---

[1]: سعيد بنكراد: **السّيميائيّات: مفاهيمها وتطبيقاتها**، ط 2، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، اللّاذقية، 2005، ص: 88-89.

[2]: أمبرتو إيكو: **التّأويل بين السّيميائيّات والتّفكيكيّة**، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، ط 2، المركز الثّقافيّ العربيّ، بيروت، 2004، ص: 140.

[3]: سعيد بنكراد: **السّيميائيّات والتّأويل**، ص: 115-116.

[4]: أمبرتو إيكو: **سيميائيّات الأنساق البصريّة**، ترجمة، محمّد التّهامي ومحمّد أودادا، ، ط 1، دار الحوار، اللّاذقيّة، 2008، ص: 30.

الشّيء الممثَّل، فالصورة كيفما كان نوعها تشتغل كأيقونات، فمع العلامة الأيقونة لا يمكن التّمييز بين الماثول والموضوع فهما متطابقان، ويميّز **بيرس** بين ثلاثة أنواع من الأيقونات:

– **الأيقون/الصّورة:** وهو كلّ الصّور الّتي تحيط بنا، والّتي نودع نسخة منها، والعلاقة هنا قائمة على وجود تشابه بين الماثول وموضوعه، فما تُحيل عليه الصّورة هو نفسه أداة التّمثيل.

– **الأيقون/الرّسم البيانيّ:** في هذه الحالة نكون أمام علاقة أيقونيّة بين الماثول وموضوعه، علاقة قائمة على وجود تناظر بين العلاقات، الّتي تنظّم عناصر الموضوع وعناصر الماثول، مثال ذلك: البيانات الّتي نستعملها للإحصائيّات، وكذلك النماذج النّظريّة في العلوم الدّقيقة.

– **الأيقون/الإستعارة:** وفي هذه الحالة نكون أمام شبكة من العلاقات المعقّدة في الأيقونة «**فهي تشير إلى الطّابع التّناظريّ القائم بين الماثول والموضوع، من خلال الإحالة على عناصر مشتركة بين الأوّل والثّاني فقد يتعلّق الأمر بالخصائص، وقد يتعلّق بالبنية، مثال ذلك: صورة شجرة صغيرة، قد توحي بالطّفولة والتّشابه هنا لا يتعلّق بعناصر محسوسة ومشتركة بينهما، بل يتعلّق بخصائص مجرّدة كالطّراوة، والنّضارة والعنفوان**» [1]، إنّ "**إيكو**" رفض فكرة التّشابه، وعوّضها بقوله: "**التّسنين المسبق**"، الّذي يتحكّم في إدراك العلامات الأيقونيّة، فالأشياء الّتي تُرَى وتُدْرَكُ بالعين– أي كلّ ما يشتغل كعلامات أيقونيّة– لا يُنْظَرُ إليها في حرفيّتها، وإنّما يتمّ التّعامل معها بإعتبارها عناصر مُنْضَوِيَةٍ داخل هذا النّسق أو ذاك.

ومن هنا، فإنّ العلامات الأيقونيّة تشتغل، رغم كونها محكومة– ظاهريّا على الأقلّ– بمبدإ التّشابه وفق سنن «**Code**» أيقونيّ، يجرّد نمط إنتاج أو إعادة إنتاج عناصر التّجربة الواقعيّة، فإدراك الواقع عبر العلامة الأيقونيّة، لا يتمّ اِنطلاقا ممّا تشتمل عليه هذه العلامة من عناصر قادرة على إحالتنا على تجربة واقعيّة، بل عبر

[1]: سعيد بنكراد: **السّيميائيّات والتّأويل**، ص: 116-117.

معرفة سابقة، وهذه المعرفة تمكّننا في الآن نفسه من الإمساك ببنيتين: بنية إدراكيّة متولّدة عمّا توفّره العلامة الأيقونيّة كتمثيل ذهنيّ عامّ، وبنية واقعيّة في منطلق التّمثيل وأصله، وهذا يعني، أنّنا لن نتنقّل آليّا من الدّالّ الأيقونيّ إلى ما يوجد خارجه، إلّا عن طريق الوسيط الرّابط بين الطّرفين.

وكخلاصة لما سبق ذكره، فإنّ الأيقون كأحد الأنواع الكبرى للعلامة، هو علامة تُحيل أو تشير – بناءً على التّشابه– إلى شيء أو موضوع ما، أي أنّ هناك مجالا للمشابهة بين العلامة (الأيقون) والموضوع الّذي تدلّ عليه.

♦ **المؤشّر**: «**إنّ المؤشّر هو علامة، أو تمثيل يُحيل على موضوعه، لا من حيث وجود تشابه معه، ولا لأنّه يرتبط بالخصائص العامّة الّتي يمتلكها هذا الموضوع، ولكنّه يقوم بذلك لأنّه مرتبط اِرتباطا ديناميّا بما في ذلك الاِرتباط الفضائيّ مع الموضوع الفرديّ من جهة، ومع المعنى أو ذاكرة الشّخص الّذي يشتغل عنده هذا الموضوع كعلامة من جهة ثانية**»[1] وهنا إشارة إلى أنّ المؤشر لا يرتبط بالتشابه بين الموضوع وماثوله. وإنّما يشير لترابطهما العضوي في حدوثهما.

ومن جهة أخرى نجده يوضّح وضعية المؤشّر بوضعيات مختلفة كالآتي:«**وهناك علاقة مجاورة في المؤشّر، فهو علامة فريدة ووحيدة، تُحيل على موضوع وحيد وفريد، يمتلك صفته وفق أمثلة المؤشّرات الكلّاسيكيّة، كالدّخان الّذي هو علامة النّار، فالدّخان والنّار يرتبطان عضويّا، وبنفس الطّريقة ينبغي أن نفهم أنّ عَرَضًا ما هو إشارة لمرض ما أصيب به شخص محدّد، كما يشير النّجم القطبيّ إلى الشّمال، وأنّ ساعة يشير عقربها الصّغير إلى 3 وعقربها الكبير إلى 12، تشير إلى السّاعة الثّالثة تماما**»[2]، إنّ الاِنتقال من الماثول إلى الموضوع، يتمّ بحكم التّجاور الوجوديّ لا بحكم القانون أو التّشابه، فالدّخان دليل على النّار رغم عدم وجود أيّ تشابه بين الدّخان والنّار فالإشارات قد تكون طبيعيّة، وقد تكون اِجتماعيّة، وقد تكون لغويّة

[1]: سعيد بنكراد: **السّيميائيّات والتّأويل**، ص: 119.

[2]: جيرارد دولودال: **السّيميائيّات**، ترجمة، عبد الرّحمن بوعلي، ط 1، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، اللّاذقيّة، 2004، ص: 108-109.

فالماثول داخل العلاقة الإشاريّة يُحيل على موضوعه بحكم التّجاور، فالأمارة علامة تثير اِنتباهك إلى وجود شيء ما عبر دافع ما، وهذا الدّافع لا علاقة له بالتّشابه إذن: «**فالمؤشّرات تنتمي إلى كلّ الأنظمة والأنساق الدّلاليّة اللّسانيّة، وغير اللّسانيّة، بما فيها الجسديّة والصّوريّة، الّتي تسمح بربط ديناميّ مباشر، وغير مباشر بين الأفراد والأشياء**»[1]، وعلى عكس الرّمز مثلا، فإنّ المؤشّر يحتاج إلى سند زمانيّ ومكانيّ، هو الّذي يحدّد له وجوده، فالدّخان، وآثار الأقدام، والأشياء الّتي يتركها المجرم في مكان الجريمة، لا يمكن أن تُؤَوَّلَ بِاعتبارها أمارات إلّا ضمن سياق زمانيّ ومكانيّ بعينه، من هنا، كان للمؤشّر وظيفة مرجعيّة، فقد نُظِرَ إليه دائما بِاعتباره الوسيط المحسوس بين الكائنات البشريّة، وبين الأشياء.

بل يمكن القول: إنّ هذه العلامة، هي شرط إمكانيّة وجود التّجربة ذاتها:«**فالإشارة مثلا في المجال المسرحيّ– ومن خلال طبيعتها المرجعيّة– تشتغل دائما بِاعتبارها ما يُحيل على السّيرورة السّرديّة، لهذا فإنّ موقعها داخل السّيميوز موقع أساسيّ، بل بالإمكان المُضِيُّ أبعد من ذلك، فاللّغة الإيمائيّة (الجسديّة) بصفة عامّة، قائمة في جزء هامّ منها على الإشارة**»[2]، فغياب هذا البعد داخل التّجربة الإنسانيّة، معناه تحويل هذه التّجربة إلى كيان أعمى، وأخرس، وفاقد لكلّ قدرة على التّواصل، وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ المعرفة الّتي تُمِدُّنَا بها الإشارة، معرفة قائمة بذاتها، شأنها في ذلك شأن المعرفة الّتي تأتينا عن طريق الأيقون.

وخلاصة القول: إنّ المؤشّر هو صنف آخر للعلامات، كما هو الحال عند **بيرس**، فإنّه وعلى خلاف الأيقون، الّذي تكون فيه العلاقة بين العلامة والشّيء المشَارِ إليه علاقة مشابهة، فإنّ علاقة المؤشّر بالموضوع الّذي يُحيل عليه، هي علاقة تجاور وجوديّ، فهناك دائما نوع من العلاقة المباشرة، الّتي تربط المؤشّر بموضوعه، كما هو الحال بالنّسبة للدّخان والنّار.

---

[1]: سعيد بنكراد: **السّيميائيّات والتّأويل**، ص: 120.

[2]: المرجع نفسه، ص: 120-121.

– الرّمز عند "تشارلز بيرس" "Charles Peirce":

تكون العلاقة الّتي تربط بين الدّالّ والمشَارِ إليه في الرّمز عُرفيّة محضة، وغير مُعَلَّلَةٍ، فلا يوجد بينهما تشابه أو صلة فيزيقيّة، أو علاقة تجاوز، يقول **بيرس**: «**الرّمز هو علامة تُحيل إلى الشّيء الّذي تشير إليه، بفضل قانون غالبا ما يعتمد على التّداعي بين أفكار عامّة**»[1]، ويعتبر **بيرس** هذه العلامات الحقّة، وهي عنده أكثر العلامات تجريدا، ويُطلِق عليها في بعض الأحيان تسمية "**العادات**" و"**القوانين**"، وهي أقرب إلى الكلّيّات منها إلى الحقائق المتحقّقة، ويمكن القول: أنّ العلامات المفردة هي تجلّيات للرّمز، وليست الرّمز نفسه.

فالرّمز إذن؛ «**هو علامة تشير إلى الموضوعة الّتي تُعبّر عن عرف، غالبا ما يقترن بالأفكار العامّة الّتي تدفع إلى ربط الرّمز بموضوعه، ونمط عامّ، أو عرف، ولهذا، يتصرّف عبر نسخة مطابقة، وهو ليس عامّا في ذاته وحسب، وإنّما الموضوعة الّتي يشير إليها تتميّز بطبيعة عامّة أيضا**»[2] يشير مفهوم الرّمز هنا إلى ارتباطه بالأفكار العامة الخاضعة لعرف ما لا يمكن تجاوزه.والرّمز عند **بيرس** يتعارض مع الأيقونة "**Icone**" والمؤشّر "**Indice**"، ويقصد الرّمز إلى إثبات علاقة دائمة في ثقافة ما بين عنصرين ... فإنّ الرّمز يسلك طريق وضع اِصطلاح، حال الميزان بوصفه رمزا للعدالة.

ويرى **بيرس** أنّ الرّموز تتطوّر من نفسها:«**أي أنّ الرّمز يُوَلِّدُ الرّمز، وحالما تصبح واقعا موجودا؛ فإنّها تنتشر في الثّقافات بين الأمم، وتُنمّي دلالاتها عن طريق الاِستعمال والتّجربة، فالألفاظ مثل: قوّة، قانون زواج، ثروة ...إلخ، اِكتسبت اليوم دلالات مختلفة عن الدّلالات الّتي كانت تحملها مع من سبقنا من الأسلاف، فالرّموز تحيى، أي تنتشر عبر المجموعات البشريّة، الّتي تتداولها وتُسَخِّرُهَا لمقاصدها، وهو ما**

---

[1]: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد: **أنظمة العلامات في اللّغة والأدب والثّقافة: مدخل إلى السّيميوطيقا**، دار العالم العربيّ، القاهرة، د ت، ص: 34.

[2]: المرجع نفسه، ص: 350.

يسمح بالتّحوّل، وتوليد رموز أخرى، في إطار التّغيير الدّائم الّذي يشهده الإنسان»[1]، لقد أشار **بيرس** إلى الدّور الّذي تلعبه الرّموز، حيث أنّ الرّمز يُمَكِّنُ الإنسان من التّخلّص من التّجربة الخرافيّة المباشرة، كما يُمَكِّنُهُ من التّخلّص من الكون المغلق للتّناظرات، فمن خلال الرّمز تتسرّب ذاكرة الإنسان إلى اللّغة، وعَبْرَهُ يُدْرِجُ الإنسان رغبته ضمن أفق مشاريعه الخاصّة، أي أنّ للرّمز دورا هامّا في تنظيم التّجربة الإنسانيّة، ولكي تبلغ هذه التّجربة وتصبح عامّة وكونيّة، فهي تحتاج لأن تُصَبَّ في قوالب وأبعاد رمزيّة. ويعرف بيرس "**الرّمز**" على أنه كلّ علامة مرتبطة بموضوعها بمقتضى تواضع. فبينما يحيل العارض على موضوعه بمقتضى سببية مادية وتحيل الأيقونة على موضوعها بمقتضى سمات خاصة(التشابه)، فإن الرّمز هو "**علامة تحيل على الموضوع الّذي تشير إليه بمقتضى قانون، يكون في العادة في شكلّ تداع لأفكار عامة**".[2]ومن المؤكد أنّ الاختيار المصطلحي لبيرس يعود إلى كونه قرر أن يستعمل لفظ /علامة/ على أنّه يحيل على جنس عام جدا. ولذا كان عليه أن يجد تسمية مختلفة لهذا النوع المخصوص الّذي تنتمي إليه العلامات اللغوية كلّها.

وخلاصة ما سبق ذكره، أنّ الرّمز– كأحد الأصناف الكبرى للعلامات– هو علامة تقترن بموضوعها الّذي تُحيل عليه، اِستنادا إلى العرف، أو بعبارة أخرى، فإنّ العلاقة القائمة بين العلامة الرّمزية وموضوعها، تتأسّس بناءً على العرف الاِجتماعيّ، كما هو الحال – على سبيل المثال– بالنّسبة للميزان كرمز، وللعدالة كموضوعٍ يُحيل عليه هذا الرّمز بحكم العرف.

كما أنّ الرّمز عند "**بيرس**"، قد أضاف فسحة للرّمز مقارنة مع نظيره **دو سوسير**، إذ أنّ العلامة عنده أرقى فنّيّا من الأيقونة والمؤشّر، كونها أكثر تحديدا؛ لأنّ العلاقة بين الدّالّ والمدلول غير مُعَلَّلَةٍ، وغير مُصْطَلَحٍ

---

[1]: سعيد بنكراد: **السّيميائيّات والتّأويل**، ص:121.

[2]: امبرتو إيكو: **السيميائية وفلسفة اللّغة**، ترجمة، احمد الصمعي، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، 2005، ص:329.

عليها، إلّا أنّه حصر العلامة في الإصطلاح، والتّجاور، والتّشابه، بحيث جعله الرّمز السّيميائيّ يَتَقَوْلَبُ على نفسه، في حِدَّةٍ دلاليّة مغلقة، وهذا ما لم يتقيّد به الدّرس السّيميائيّ الجديد، بجعله علامة شاردة في الفضاء الدّلاليّ، ممّا جعله غاية من المعاني لا نهائيٍّ التّأويل.

– السّميوزيس عند بيرس:

*السّميوزيس(sémiosis) : هو مفهوم أدخله شارل سندرس بيرس c-s-peirce إلى ميدان السّميائيات. بل كان أول من أرسى دعائم نظام للتّدليل وإنتاج الدّلالات. يمر عبر ميكانيزم خاص أطلق عليه اسم السّيميوزيس في نظره هي:« **سيرورة يشتغل من خلالها شيء ما كعلامة وتستدعي، من أجل بناء نظامها الدّاخلي، ثلاثة عناصر هي ما يكوّن العلامة ويضمن استمراراها في الوجود: ما يقوم بالتّمثيل (ماثول وما يشكلّ موضوع التّمثيل (موضوع) وما يشتغل كمهمة تقود إلى الامتلاك الفكري للتّجربة الصّافية (المؤول))**» [1] تمر كلّ التّجارب الإنسانية بكلّ أحجامها وامتداداتها وأشكالها عبر هذه السّيرورة، فهي العملية المؤذية إلى إنتاج الدّلالات وفق تتبع لسلسلة من الإحالات المرجعية الّتي تبرز سيرورة من العلامات ما يعني أنّ العلامة لا تشتغل أو لا تفهم في معزل عن علامات أخرى، وإنّما يتمّ التّعامل مع التّجربة التأويلية باعتبار لا نهائيتها في المطلق الكوني، وباعتبار محدوديتها ضمن السّياق الخطابي الخاص.

د– مجالات اِشتغال الرّمز في حقل الأدب:

عرفت التّجارب الإبداعيّة الجديدة حداثيّة، تجاوزت بها التّجارب الإبداعيّة التّقليديّة، وجعلت من الغموض، والإلتباس، وتَعَدُّدِ المدلولات، أبرز سماتها، وهي سمات تسمح للشّاعر أن يرمي موهبته في خدمة قضايا

[1]: امبرتو إيكو: **التأويل بين السّميائيات والتفكيكية**، ص:138.

***السيميوزيس** : هي نظام خاص بإنتاج الدّلالات، ضمن ميكانيزم خاص يشتغل من خلالها شيء ما كعلامة وتستدعي، من أجل بناء نظامها الداخلي وضمان استمرارها وجود ثلاثة عناصر هي: الماثول والموضوع والمؤول.

عصره، فهو يركّز على تصوّر جديد للكون والإنسان والمجتمع، وهو تصوّر وليد ثورة العالم الحديث على جميع الأصعدة، المتباينة اِجتماعيّا ونفسيّا وإيديولوجيّا، أي أنّ الشّعر لم يَعُدْ ذلك الكلّام المعَبِّرَ عن الواقع، واِعتباره صورة عاكسة للحياة الّتي يحياها الشّاعر، بل هو كلّام فنّيّ جميل، تظهر فنّيّته وجماليّته في أنّ الشّاعر يتخطّى الحدود المعهودة، ويسمو بشعره إلى أعالي القمم، فيشكلّ سهاما، يخترق بها جدار الصّمت، فيفتح طرقا عديدة لقول الشّعر، ولعلّ أبرز هذه الطّرق، الّتي وُسِمَ بها الشّعر الحديث والمعاصر، ألا وهي سمة الرّمز، فلقد اِتّفق أغلب الدّارسين، على أنّ الرّمز من أهمّ العناصر الّتي تُسْهِمُ في تشكيل الصّورة الشّعريّة، لما يكتبه من أبعاد فنّيّة ودلاليّة تتجلّى من خلاله رؤية الشّاعر الخاصّة اِتّجاه الوجود، وهكذا، يغدو الرّمز وسيلة فنّيّة إيحائيّة، يستعملها الشّاعر من أجل التّعبير عمّا يمكن الإفصاح عنه، مهما كان مذهب ذلك الشّاعر أو اِتّجاهه، وإذا كان شعراء الرّمزية في القرن التاسع عشر وبداية أوائل القرن العشرين، قد اِعتبروا الرّمز من مميّزات كتاباتهم، «**فإنّ الشّعر المعاصر أضحى شعرا رمزيّا، بل إنّه لا يستطيع أن يكتسب شعريّته إلّا من خلال مجموعة من المقوّمات، ويُعْتَبَرُ الرّمز إحدى تلك المميّزات الفنيّة، فالشّاعر يريد التّلميح لا الإجابة، كما كان قديما، وهذا ما جعله عنصرا فعّالا في القصيدة المعاصرة، بِاعتبار أنّ حالات النّفس حالات مركّبة، وغير واضحة بطبيعتها، فليس أمامه إلّا أن يعرفها معرفة حدسيّة، وأن يعبّر عنها بنفس الطّريقة، أي بتعبير حدسيّ أساسه الإيحاء**»[1]، يقصد بهذا القول أن الشّاعر المعاصر يعبّر عن حالاته النفسية المكنونة بطريقة غامضة تفرض على القارئ اكتشاف تلك الأفكار عن طريق الحدس الّذي أساسه الإيحاء.

إنّ العرب يعرفون الرّمز منذ القديم؛ لأنّ لغة الكهّان في الجاهليّة، كانت تعتمد على الموازنة، والرّمز والإبهام، والاِستغلاق، وعلى القَسَمِ، والطّنين، والجلجلة، والتّهويل، والإغراب؛ حتّى تتحقّق الغاية المقصودة منها وهي التّأثير في السّامعين من طلّاب الأسرار والغيوب، وهي أقرب إلى الرّمزية الغربيّة من حيث اِعتمادها على

[1]: درويش الجندي: **الرّمزية في الأدب العربيّ**، ص: 160.

الإبهام والغموض، واهتمامها بالموسيقى الّتي تخلق جوّا من الإيحاء، وصورا من الأحلام، والرّمز بمعناه الإصطلاحيّ عُرِفَ في العصر العبّاسيّ، يقول **درويش الجندي**:«**أوّل من تكلّم عن الرّمز بمعناه الإصطلاحيّ هو "قدامة بن جعفر"، حيث عَقَدَ في كتابه "نقد النّثر" بابا للرّمز، ففسّره أوّلا تفسيرا لغويّا، فقال: هو ما أُخْفِيَ من الكلّام، وأصله الصوت الخفيّ الّذي لا يكاد يُفْهَمُ**»[1]، هنا فسّر قدامة ابن جعفر الرّمز تفسيرا لغويا بأنه ما غمض من الكلّام أما أصله فذلك الصوت الخفي الّذي لا يمكن فهمه، وكان هذا العصر، هو عصر التّحوّل في الحياة العربيّة، والإجتماعيّة، والعقليّة، كما يُعْتَبَرُ بحقّ عصرا للنّهضة العلميّة، والأدبيّة عند العرب، حيث جنحت الحياة فيه إلى صورة من التّعقيد، وتعرّضت لألوان من الكبت والضّغط، كما اِسْتُعْمِلَ في هذا العصر أيضا التَّشيُّعُ والتّصوّف، ووسائلهما المذهبيّة والأسلوبيّة، وقد كان ذلك كلّه، مَدْعَاةً إلى ظهور أساسيّة التّعبير الرّمزيّ لدى الأدباء، شعراء كانوا أو كُتَّابًا.

وبمجيء الإسلام ونزول القرآن، ظهرت رمزيّة أخرى، رمزيّة تتحدّى بُلَغَاءَ العرب، وتجلّت في الحروف المقطّعة في أوائل السّور، والّتي لا يعلم تأويلها إلّا الله.

أمّا العصور اللّاحقة، «**فقد برزت فيها موضوعات جديدة، مهّدت لظهور الرّمزية في الأدب العربيّ كالنّسيب، والحبّ الإلهيّ، والزّهد ...، ناهيك عن تلك الرّمزية الّتي تجلّت بشكلّ كبير في كتاب "كلّيلة ودمنة" لِابن المقفّع، و"رسائل إخوان الصّفاء"، و"رسالة الغفران"، و"حيّ بن يقظان" لِابن سينا، وابن الطّفيل، والسّهروردي**»[2]. هنا يشير إلى أنّ الرّمزية قد سيطرت على معظم الانتاجات الأدبيّة سالفة الذكر.

وإذا تتبعنا خطوات تطور الرّمز في العصر الحديث خاصة في مجال الشعر، فإنّنا نجد أنّه قد وظف مجموعة من النظريات والفلسفات بغية الحصول على صياغة غامضة وراقية وهذا ما يبرزه القول الآتي: «**يقوم الرّمز**

[1]: درويش الجندي: **الرّمزية في الأدب العربيّ**، ص:41-42.

[2]: محمّد كعوان: **التّأويل وخطاب الرّمز**، ص: 77.

الحديث في الشّعر، على الخيال المطلق، ونظريّة التّراسل، وفلسفة الحلم، وشموليّة الرّؤية الجماليّة الذّاتيّة، والإمتداد الزّمنيّ الّذي يبلغ العصر الأسطوريّ، وينطوي على معرفة عميقة، وحساسيّة مكثّفة وإيقاع معقّد، تترتّب دلالته القصوى في قاع المعلوم؛ اِبتغاء صياغة لغة أخرى»[1]، والرّمز الأدبيّ، هو أشدّ تلك الأبنية خصوصيّة؛ لأنّها مُسْتَمَدَّةٌ من روح الفنّ ومقاييسه الجماليّة؛ لأنّه مصدر إيحاء دائم، فإذا ما تكرّر الرّمز، وأصبح نمطا متداولا، فَقَدَ خصوصيّته وأضحى إشارة، وينزاح الرّمز الأدبيّ عن الرّمز الإشاريّ؛ كونه ينبع من داخل المبدع، حيث يدخل الإنسان بمشاعره كطرف فعّال في أدبيّة الرّمز، فحينما يمتزج الذّاتيّ بالموضوعيّ؛ ينبثق الرّمز، الّذي يمثّل علاقة الإنسان بالشّيء، وعلاقة الفنّان بالطّبيعة، وقد مَجَّدَ **بودلير** الرّمز حيث كان يرى كلّ ما في الكون رمزا، وكلّ ما يقع في متناول الحواسّ فهو رمز، يستمدّ قيمته من ملاحظة الفنّان لما بين معطيات الحواسّ المختلفة من علاقات.

أمّا **إليوت –** وهو الشّاعر والمنظّر، الّذي اِستلهم كلّ ما في الرّمز من خصوبة إيحائيّة– فقد ربطه بمدى اِستجابة المتلقّي له، فهو يقع «**في المسافة بين المؤلّف والقارئ، لكنّ صِلَتَهُ بأحدهما، ليست بالضّرورة من نوع صِلَتِهِ بالآخر، إذ أنّ الرّمز بالنّسبة للشّاعر هو محاولة للتّعبير، ولكنّه بالنّسبة للمتلقّي مصدر إيحاءٍ**»[2]، يأخذ الرّمز هنا الحالة التّعبيرية للشاعر بمختلف شحناتها المشفرة. على عكس القارئ الّذي يراه كمصدر إيحاء بالنسبة له.

كما أشار **كولريدج** إلى دور الخيال في تشكيل الرّمز، حيث ميّز بين الوهم والخيال؛ بِاعتبار الخيال القوّة الحيويّة الّتي تُذيب المادّة؛ لصياغتها في نظام ضروريّ جديد، أمّا الوهم فطريقة من طرق التّذكّر، الّذي يجد مادّته حسب قانون التّداعي "**Association**"، وهو أساس الإستعارة والمجاز، في حين يُعْتَبَرُ الخيال منبع الرّمز

---

[1]: محمّد كعوان: **التّأويل وخطاب الرّمز**، ص: 77.

[2]: محمّد فتّوح أحمد: **الرّمز والرّمزية في الشّعر المعاصر**، ص: 140.

ومصدره الرّئيسيّ، وَبِوَسَاطَتِهِ، يمكن للفنّان أن يَسْتَشِفَّ العامّ من خلال الخاصّ، والذّاتيّ الخالد من خلال ما هو دنيويّ وموقوت.

ويرى الباحث الألمانيّ **"كاهلير"**: «**أنّ الرّمز، بإمكانه أن يأخذ مستويين: الرّمز الصّاعد، والرّمز الهابط إذ تهبط الدّلالة إلينا من واقع سابق رفيع، كما نقوم نحن، بِانتزاع قيمة رمزيّة منه؛ لتفسير حقائق تاريخيّة وأسطوريّة، ويحدث ذلك عن طريق الرّمزية الهابطة، أمّا الرّمزية الصّاعدة، فهي تنبثق من فكر الفنّان الخالق، بكلّ حدّتها وطرافتها، دون أن تقع في بؤرة التّقليد والتّكرار، فالفنّان حرّ في خلق صُوَرِهِ في صِيَغٍ فريدة**»[1]. فالرّمز إذن، من طبيعة صوريّة، فقد يكون الرّمز صورة، وقد تغدو الصّورة رمزا، فأساسه علاقة اِندماجيّة بين مستوى الأشياء الحسّيّة الرّامزة، ومستوى الحالات المعنويّة المرموز لها، «**فعلاقة الصّورة بالرّمز كعلاقة الكلّ بالجزء، أو علاقة الصّورة البسيطة بالبناء الصّوريّ المركّب، وبينما تظلّ الصّورة محافِظةً على قَدْرٍ من الكثافة الحسّيّة، يبلغ الرّمز درجة قصوى من الذّاتيّة والتّجريد، يغدو معها شيئا مستقلّا في ذاته تقريبا؛ ممّا يجعل دلالته تتوقّف لا على ما يقدّمه الشّاعر فحسب، بل على فاعليّة المتلقّي واِستجابته**»[2].

والشّاعر يحاول أن يصوغ بلغة الرّمز– ومن خلال عدسة الذّات– أحاسيسه، وشعوره الدّاخليّ، والرّمز لا يُقَرِّرُ، ولا يَصِفُ، بل يُومِئُ، ويُوحِي، بوصفه تعبيرا غير مباشر عن النّواحي النّفسيّة، وَصِلَةً بين الذّات والأشياء تتولّد فيها المشاعر، عن طريق الإثارة العاطفيّة، لا عن طريق التّسمية والتّصريح.

2– سمات الرّمز:

يُعْتَبَرُ الرّمـز، الأداة والوسيلة الّتي لجأ إليها الأديب، في الحديث عن خَوَالِجِهِ الدّاخلية، ومكنوناته الدّفينة في

---

[1]:فضل صلاح: **النظرية البنائية في النقد الأدبي**، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية، مصر، 2003، ص: 306.

[2]: محمّد كعوان: **التّأويل وخطاب الرّمز**، ص: 84.

اللّاشعور، وقد منح له دورا كبيرا في تحمّل المشاقّ الّتي يعانيها، وإخراجها إلى الحياة الواقعيّة، كما يمكن أن يشمل الرّمز نَصًّا بعينه، أو سياقا كاملا، أو جملة، وقد يكتفي بلفظ واحد، يوحي به عن **"مَدَالِيلِهِ الخاصّة"**، وهذا ما زاد في تعدّد سمات اِستخدامه، وقوة التّعبير عن المشاعر، والأحاسيس المُبْهَمَةِ، والأحلام الخفيّة العميقة، والسّعي لترجمة الخَوَالِجِ النّفسيّة لدى الأديب، ومن بين الخصائص الّتي تمّ اِستنتاجها من المفاهيم المتعدّدة للرّمز، والّتي وردت عند الكثير من الباحثين والأدباء نجد:

أ- الإيحائيّة:

يعَدُّ الإيحاء، أداة أساسيّة من أدوات نشأة الرّمز، وعنصرا رئيسا من عناصر تكوينه، وتشكيله الفنّيّ، ويعني: «**أنّ الرّمز الفنّيّ، له دلالات متعدّدة، لا يجوز أن يكون له دلالة واحدة فحسب، وإن يكن هذا، لا يمنع أن تتصدّى إحدى الدّلالات، فالإيحاء، هو إيحاء مكثّف، وكثير بموضوعه، يؤدّي وظيفة يعجز عنها تأويل الظّواهر، والأشياء والتّجربة**»[1]، فمبدأ الإيحاء يشير إلى كثرة موضوعات وكثافتها، ووظيفته التأويلية للظواهر والأشياء والتجارب كما يعتبر كمبدأ قويّ في الرّمز؛ لأنّ الرّمز إيحائيّ بجوهره، كما أنّ «**مجد الرّمزية قد قام على طاقتها الإيحائيّة، فقد جاءت الرّمزية؛ لتعبّر عن عالم مثاليّ، كان في نظرهم هو عالم الحقّ**»[2]، وهي في ذلك؛ تستند إلى مثاليّة **أفلاطون**، الّتي كانت تُنْكِرُ الأشياء المحسوسة، وأنّ الحركة العلميّة الوضعيّة قد بُنِيَتْ على حقائق لا يمكن أن تُدْرَكَ في ذاتها، وإنّما تُدْرَكُ بظواهرها الخارجيّة، وأنّ معظم التّعابير الرّمزية المحدودة الدّقيقة في الأدب العربيّ، قد تَوَارَثَهَا الخَلَفُ من السَّلَفِ، وتداولها الأدباء، وسرقها بعضهم من بعض، فقد أصابها اِبْتِذَالٌ وضَعُفَتْ فيها المسحة الرّمزية، وإنّ الأدباء اِعتقدوا أنّ المعاني قد نَضَبَتْ، وأنّ لا ملكية فيها ولا فَضْلَ، فَتَعَدُّدُ الدّلالات ينهض من الكثافة الشّعوريّة، ويظلّ الإيحاء عنصرا مهمّا، وأساسيّا، وأصيلا في الرّمز، وذلك من خلال

---

[1]: سعد الدّين كلّيب: **وعي الحداثة**، منشورات اِتحاد كتّاب العرب، دمشق، 1997، ص: 72.

[2]: عبد الرحمن العقود: **الإبهام في شعر الحداثة**، مجلة عالم المعرفة، ع279، الكويت، 2002، ص: 101.

فعله، وعمله على نقل الأشياء، وتأثيرها في النّفس الإنسانيّة، بعدما يستنتجها الحسّ، كما يهتمّ بالتّعبير عن الأشياء الّتي تجري في شريان النّفس، إذن؛ الإيحاء: «**ما هو إلّا الاِقتصاد في التّعبير، فهو يعتمد على الخيال في إعادة بناء لون من الاِنطباع الدّلاليّ، لا يتمثّل في التّعبير الفصل بين الأفكار، ولا يشرح نظامها المنطقيّ، بل يتجلّى في إثارة الصّورة، والأفكار في نفوسنا بامتزاج كلّمتين**»[1]. ويبقى الإيحاء السّمة الإختصارية في التّعبير باعتماده على الخيال. والتعالي في الأفكار قصد إثارة القارئ.

ب– الاِنفعاليّة:

تعد هذه السّمة من أبرز السّمات في الرّمز لارتباطها بانفعال المنتج. وحملها دلالات رمزية وتعني:«**أنّ الرّمز هو حامل اِنفعال لا حامل مقولة؛ لأنّ وظيفة الرّمز ليست نقل أبعاد الأشياء، وهيئاتها كاملة إلى المتلقّي، ولكنّ وظيفته أن يُوقِعَ في نفسك، ما وقع في نفس الشّاعر من إحساسات، وهو بذلك، يختلف عن الرّموز الدّينيّة، والمنطقيّة، والعلميّة، والعمليّة، الّتي هي مقولات، ومفاهيم اِنفعاليّة**»[2]، ومن البديهيّ أنّ هذه السّمة من طبيعة التّجربة الجماليّة، الّتي هي طبيعة اِنفعاليّة بالضّرورة، ولهذا؛ فإنّ الرّمز الفنّيّ لا يُلَخِّصُ فكرة، أو يعبّر عن رأي، أو يطرح موقفا فكريّا، وإنّما يُكَثِّفُ اِنفعالا، ويعبّر عن تجربة.

ج– الاِتّساع:

وهو اللّفظ الّذي يتّسع فيه التّأويل، وينطبق هذا أيضا على التّعبير الرّمزيّ، حيث يأتي التّأويل على قدر قِوَى النّاظر فيه، وبحسب ما تحتمل ألفاظه، وقال "**السّبكي**" بشأنه: «**هو كلّ كلّام تتّسع تأويلاته، فتتفاوت العقول فيها؛ لكثرة اِحتمالاته لِنُكْتَةٍ ما، كَفَوَاتِحِ السُّوَرِ**»[1]، إذن؛ سّمة الاتّساع تحمل في داخل التّعبير الرّمزي أكبر قدر من الاحتمالات والتأويلات.

---

[1]: فضل صلاح: **شفرات النّص: الدّراسات في البحوث الإنسانيّة والاِجتماعيّة**، ط 1، القاهرة، 1995، ص: 31.

[2]: محمّد كعوان: **التّأويل وخطاب الرّمز** ،ص: 38.

[1]: المرجع نفسه، ص: 41.

د- الغموض:

هو أهمّ خاصّيّة عند هذه الحركة، فهو يشكلّ العمود الفقريّ للأدب الرّمزيّ، والمقصود بالغموض، ما يُخَيِّمُ على القطعة الأدبيّة؛ فتصبح مُقْتَصِرَةً على ذوي الإحساسات الفنيّة المرْهَفَةِ، فالرّمزيّون يكتفون بالإشارة إلى الحالة النّفسيّة الغامضة بوسائل رمزيّة، وهناك من دعا للوضوح، وإستقبح الغموض، وهناك من دعا إليه، وإستلطفه، أمّا الغموض الّذي يصل فيه إلى درجة الإبهام، والتّعقيد، فهو غير مُسْتَحَبٍّ، ومرفوض، فبعض الأدباء الرّمزيّين، يَرَوْنَ أنّ تسميّة الشّيء بإسمه تُفْقِدُهُ متعته، وغايته، وجماليّته، فالغاية عندهم «**غموض الأحاسيس، وتصوير الحالات النّفسيّة الغامضة، بما يُشَاكلّهَا من تعبير غامض**»[1]، إنّه من الصّعب التّعبير عن الذّات دائمة الحركة بشكلّ جامد، لهذا؛ كان الأدب الرّمزيّ يسوده نوع من الغموض، الّذي يرى فيه الرّمزيّون نوعا من القيمة الفنيّة، والجماليّة، الّتي لا يمكن أن تبرز من خلال التّعبير الواضح، إنّ الرّمز ليس تطفّلا على الواقع، بل هو كشف له، ولعلّ هذا التّكثيف تسبّب ما فيه من غموض تتعدّد فيه مستويات التّأويل، فليس هناك رمز يُفْضِي بكلّ محتواه لقارئ واحد، «**ومن غير اللّائق إنحراف الرّمز في الغموض لدرجة الإبهام، لأنّه يقتل براعم الرّمز حتّى قبل تفتّحها، ويَسُدُّ منافذ الجوّ، ويخلق أمام القارئ فراغا لا يستحدث الفكرة، ولا يوقظ الشّعور**»[2]، كما أنّه يهدّد طاقة الشّعر، من حيث هو بوح وإفصاح، فالغموض قيمة جماليّة، وفنّيّة، وليس تَسَتُّرًا للعجز، ولا عيبا على الإطلاق، وهو لا يُفْسِدُ العمل الأدبيّ الرّمزيّ، خصوصا إذا كان العمل الأدبيّ منسجما في بنيته الدّاخليّة، الّتي تتلاحم في تشكيلها للإيقاع، والأفكار، والصّور، في تكامل، لتقدّم لنا في النّهاية، صورة رمزيّة ذات أبعاد متعدّدة الجوانب، والمعنى، أنّ نجاح العمل الأدبيّ الرّمزيّ، يَحْتَكِمُ إلى إستخدام الرّمز بِوَعْيٍ فنّيّ مسبق، وإذا كان الغموض الّذي يصل إلى حدّ الإبهام مرفوضا، فإنّ الغموض المرْجُوَّ من السّمات المستحبّة في الرّمز، وبهذا؛ فإنّ الغموض

---

[1]: عبد الرّحمن العقود: **الإبهام في شعر الحداثة**، ص: 102.

[2]: محمّد مندور: **الأدب ومذاهبه**، دار النّهضة، مصر للطّباعة والنّشر، القاهرة، 1979، ص: 142.

ليس ظاهرة سلبيّة، بل هو وسيلة فنّيّة للتّعبير عن أحوال النّفس، وإثراء العمل الفنّيّ، وإكسابه دلالات كثيرة ومعانٍ أعمق.

هـ- التّمثيل:

وهذه السّمة، مفادها: أنّ الرّمز هنا نتاج المجاز لا نتاج الحقيقة، ولهذا؛ فإنّ ثمّة تناولا مجازيّا للظّواهر والأشياء، بحيث تتحوّل عن صفاتها المعهودة؛ لتدخل في علاقة جديدة مختلفة عن سياقها الواقعيّ، غير أنّ هذا التّحوّل محكوم بطبيعة الأثر الجماليّ، الّذي تخلقه الظّواهر، والأشياء في الذّات المبدعة، بمعنى: أنّ التّخيّل لا ينبغي أن يكون سائبا في الرّمز من الكينونة الواقعيّة، وهذا ليس خاصّا بالرّمز وحده، بل هو أساس التّخييل في الفنّ عامّة، ويسمّى أيضا بـ **"الإيهام"**؛ لأنّ الإيهام في اللّغة التّخييل، وهو أن يكون «**للفظ معنيان: أحدهما قريب والآخر غريب، فالسّامع يسبق فهمه إلى القريب، مع أنّ المراد هو ذلك البعيد، وهذا إنّما يَحْسُنُ، إذا كان الغرض تصوير ذلك المعنى البعيد بالمعنى الظّاهر**»[1]، هذه السّمة تتحول من صفته المعهودة، لتلج إلى علاقة مجازية جديدة مختلفة عن سياقها الحقيقي المتفق عليه.

و- الحسّيّة:

تُحيل هذه السّمة «**على كون الرّمز يجسّد، ولا يجرّد، بخلاف الرّموز الأخرى، أي أنّ التّحويل الّذي يتمّ في الرّمز، لا ينهض بتجريد الأشياء من حسّيّتها، بل ينقلها من مستواها الحسّيّ المعروف، إلى مستوى حسّيّ آخر لم يكن لها من قبل، أو لم تعهده فيها، وهو يتلاءم وصِفَتَهُ الحسّيّة الّتي يتّصف بها الفنّ عامّة غير أنّه لابدّ من الإشارة إلى أنّ الحسّيّة في الرّمز، لا تتنافى والإيحائيّة المعنويّة فيه، فقد تكون عناصر النّص الشّعريّ كلّها حسّيّة، إلّا أنّ دلالاته معنويّة، إذ أنّ المعنويّ في الفنّ، لا يمكن إلّا أن يبتدئ**

[1]: مطلوب أحمد: **معجم المصطلحات البلاغيّة وتطوّرها**، ط 1، مكتبة لبنان- ناشرون، بيروت، 2000، ص: 217-218.

حسّيّا»[1]. فالحسيّة ترتقي من المستوى الحسّي إلى مستوى أعلى غير معهود.

ز– الإيجاز:

تناول "**اِبن سنان الخفاجي**" أثناء تفضيله للإيجاز على غيره، يأتي بمفهوم الرّمز، ويُسْقِطُهُ على الإيجاز في قوله: «**والأصل في مدح الإيجاز، والإختصار في الكلّام، أنّ الألفاظ غير مقصودة في أنفسها، وإنّما المقصود هو المعاني، والأغراض الّتي اِحْتِيجَ إلى العبارة عنها بالكلّام**»[2]، وكان الإيجاز قديما، سمة من سمات الشّعر لا النّثر، وقد فَطِنَ "**جعفر بن يحيى**" لهذا فقال: «**إن قَدَرْتُمْ أن تجعلوا كتبكم توقيعات فافعلوا**» وقالت "**بنت الحطيئة**" لأبيها: «**ما بال قِصَارِكَ أكثر من طِوَالِكَ؟**» فقال: «**لأنّها في الآذان أَوْلَجُ وبالأفواه أَعْلَقُ**»، كما كان "**أبو تمّام**" إمام الشّعراء المعاصرين، ومن أتى بعده أيضا، في التّمرّد وإتيان كلّ ما هو جديد مُبْتَكَرٌ، فقد شكلّت نتاجه الشّعريّ ثلاث ظواهر هي: «**الظّاهرة الأولى، أن أَوْجَزَ أحيانا إيجازا يضيق عن المعنى، ويَقْصُرُ عن أدائه، ولاسيما أنّه كان يعمد إلى معانٍ دقيقة لا يلائمها هذا الضّغط، والظّاهرة الثّانية هي إكثاره من البديع، وإكثاره تبعا لذلك من غير المباشَرة في التّعبير، والظّاهرة الثّالثة، هي الغموض النّاجم عن الظّاهرتين السّابقتين، وما تلك الظّواهر إلّا خصائص مذهب الإشارة، أو مذهب الرّمز**»[3].

وأسلوب الإيجاز من أهمّ خصائص اللّغة العربيّة، فقد كان العرب لا يميلون إلى الإطالة، والإسهاب، وكانوا يَعُدُّونَ الإيجاز بلاغة.

ح– التّلغيز:

إنّ التّلغيز في اللّغة: أَلْغَزَ الكلّامَ، وَأَلْغَزَ فِيهِ: عُمِيَ مُرَادُهُ، وأَضْمَرَهُ، على خلاف ما أظهره، واللّغز: ما أَلْغَزَ من كلّام، فشبّه معناه، وَاللُّغْزُ: الكلّام المُلَبَّسُ، وقد أدخل "**اِبن رشيق القيروانيّ**" – في كتابه "**العُمْدَةُ في**

---

[1]: محمّد كعوان: **التّأويل وخطاب الرّمز**، ص: 39.

[2]: الخفاجي إبن سنان: **سرّ الفصاحة**، تحقيق، عبد المتعال الصّعيدي، القاهرة، 1953، ص: 251.

[3]: درويش الجندي: **الرّمزية في الأدب العربيّ**، ص: 58.

محاسن الشّعر، وآدابه، ونقده"– اللّغز في باب الإشارة، وقال: «**ومِنْ أخفى الإشارات وأَبْعَدِهَا اللُّغْزُ، وهو أن يكون للكلّام ظاهرٌ عجيبٌ لا يمكن، وباطنٌ ممكنٌ عجيبٌ وأصل الرّمز إلى الكلّام الخفي الّذي لا يكاد يفهم. ثم استعمل حتّى صار إشارة**»[1]. فاللّغز يكتسي طابع الكلّام الّذي في باطنه غريب عجيب.

أمّا "**اِبن فارس**"، فيرى في اللّغز عُدُولًا عن المألوف، يقول: «**اللّغز** هو **مَيْلُكَ بالشّيء عن وجهه، وفي الإِصطلاح، أن يأتيَ المتكلّم بكلّام يُعْمِي به عن المقصود، بحيث يَخْفَى على السّامع، فلا يُدْرِكُهُ، إلّا بفضل تأمّلٍ، ومزيدِ نظرٍ ويقولون اللّغيزاء، ممدود: أن يحفر اليربوع ثم يميل في حفرة ليعمى على طالبه. والألغاز طرق تلوى على سالكها، الوافد لغز ولغزة. وألغاز فلان في كلّامه**»[2]. فهو علم يتعرف منه على دلالة الألفاظ على المراد دلالة خفية في الغاية، لكن على عكس ما تظهره الأذهان السليمة، بل حسب ما تستحسنه وتنشرح إليه النفس والتّلغيز: هو سمة أساسيّة في الرّمز، وإلّا كان ذلك سببا في تحوّله إلى إشارة دالّة والتّلغيز، أو الإلغاز، مرادف للتّعمية؛ لأنّه تظليل نافذ للقارئ، وتعطيل مقصود للدّلالة، لذلك سمّاه البعض مُغَالَطَةً، وَتَوْرِيَةً، وَإِيهَامًا، وَتَخْيِيلًا، وتوجيها.

ط– السّياقيّة:

هي إحدى خصائص الرّمز، حيث يكون السّياق في الرّمز كالعيّنات السّيميائيّة في النّص، يوجّهه ويخلق له فضاءه الدّلاليّ . وأفضل مثال على تجلي السياقية يظهر بوضوح في الصوفية. إذن: «**فالرّمز الصّوفيّ، ينتمي سياقيّا إلى نظريّة المعرفة، فهو يحمل مقولات معرفيّة، وإنفعالات جماليّة في آن واحد**»[1]. ومن ثمّ، فإنّ

---

[1]: أبو علي الحسن ابن رشيق القيرواني: **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق، محمد عبد القادر أحمد عطى، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، ص:309.

[2]: ابن زكرياء أبو الحسين أحمد بن فارس: **معجم مقاييس اللّغة**، تحقيق، عبد السلام هارون، ط1، دار الجيل، بيروت، ص:257.

[1]:محمّد كعوان: **التّأويل وخطاب الرّمز**، ص: 42.

الدّلالة الرّمزية الصّوفيّة التّامّة تكون نتيجة اِجتماع الدّلالة المقاميّة، والدّلالة المقاليّة، حيث تتمثّل الأولى في السّياق الحاليّ أي سياق الموقف، أمّا الثّانية، فهي تشمل السّياق اللّغويّ، علما أنّ:

المقال = الدّلالة الإيحائيّة + السّياق اللّغويّ.

المقام = درجة **المريديّة** + المُقْتَضَى.

ي- غَيْرُ المُبَاشَرَةِ في التّعبير:

هي السّمة الأساسيّة الّتي بُنِيَ عليها شعر الحداثة بِرُمَّتِهِ، كما تُعَدُّ ركيزة أساسيّة من ركائز الأساليب الرّمزية يقول الشّاعر الفرنسيّ **ستيفان مالارميه**: «**سمّ شيئا بِاسمه، تحذف منه ثلاثة أرباع شاعريّته**»[1]، أي أنّ عظيم الشيء هو ما خفيت دلالته وغمض معناه. واستغلق فهمه على المتلقي للوهلة الأولى .

ويقول أيضا "**تشارلتن**": «**والفصاحة في عرف النّقّاد، أن تدور بالحديث حول الموضوع، ولا تلمس قلبه وصميمه**» [2]. وهذه سمة بارزة في الكتابة الصّوفيّة، بل هي مِحَكُّ الكتابة في العرف الصّوفيّ إذ يستعملها الصوفيون في التعبير عن باطن أفكارهم بغية تأويل الواقع تأويلا روحيا فعليا.

III- الفرق بين الرّمز و: العلامة، الإستعارة، الإشارة:

1- الفرق بين الرّمز والعلامة:

لقد تمّ اِعتبار الرّمز- في التّقليد الغربيّ وفي اِستعماله الأصليّ- أداة تُعْرَفُ من خلالها مجموعة من المعاني المختلفة، ثمّ تَطَوَّرَ؛ لِيَغْدُوَ إجمالا كلّ ما يدلّ على شيء غائب عن الإيحاء إلى وجوده، وإنّ هذه الدّلالات

[1]: نجيب عقيقي: **في الأدب المقارن**، دار المعارف، 1948، ص: 33.

[2]: درويش الجندي: **الرّمزية في الأدب العربي**، ص: 57.

الأصليّة، لا تختلف في جوهرها عن التّصوّر العربيّ القديم للرّمز، بل إنّها تؤكّد تلك الثّنائيّة الأوّليّة، الّتي جعلت من العلامة أداة للدّلالة اللّغويّة، ومن الرّمز وسيطا للتّواصل الإشاريّ المحدود، وتخلّف الدّراسات المختصّة بدراسة الرّمز عن تلك المهتمّة بموضوع العلامة، إلى اللّاتحدّد الّذي يُفْصِحُ عنه الرّمز في ظاهره، وكذا للخلط الحاصل بين الرّمز والعلامة والإنكباب على دراسة الجانب اللّساني فقط وصعوبة الفصل بين هذه المتضادات.

ويميّز **يونغ** في هذا الصّدد بين الرّمز والعلامة، من حيث تصوّر كلّ منهما: «... **إذ يَفْتَرِضُ الرّمز دائما أنّ التّعبير الّذي نختاره يبدو أفضل وصف، أو صياغة ممكنة، لحقيقة غير معروفة على نحو نسبيّ، حقيقة ندركها ونسلّم بوجودها ... والتّصوّر الرّمزيّ هو الّذي يفسّر الرّمز، بوصفه أفضل صياغة ممكنة لشيء مجهول نسبيّا، فهو لا يمكن أن يكون أكثر وضوحا وأن يُقَدَّمَ على نحوٍ متميّزٍ**»[1]، ويعني هنا **يونغ**: بأنّ الرّمز لا يناظر أو يلخّص شيئا معلوما، وإنّما يُحيل على شيء مجهول نسبيّا، فليس هو تلخيصا لما يرمز إليه، أو مُشَابَهَةً له، وإنّما هو أفضل صياغة ممكنة لهذا المجهول النّسبيّ، فالرّمز يمكن أن يتجلّى، إذا ما وُجِدَتْ طريقة تُفَصِّلُهُ في الصّياغة والتّعبير.

يُعَدُّ **بيرس** من الفلاسفة الأوائل، والسّيميائيّين، الّذين منحوا للرّمز موقعا – ولو جزئيّا– في العمليّة السّيميوزيّة، فإذا كان **دو سوسير** يحصر العلامة في وحدة ثنائيّة المبنى، فإنّ **بيرس** يتجاوز الطّرح الأُحاديّ، فيما يحاول أن يُعطيَ تصوّرا مخالفا ومغايرا، حيث اِعتبر العلامة كيانا يُبْنَى على ثلاث تقسيمات وهي: المصوّرة (الدّال)، المفسّرة (المدلول)، الموضوع (المشار إليه)، والذي أدرج ضمنه: الأيقونة، المؤشّر، الرّمز.

نجد التّفريع الثّلاثيّ للموضوع، والّذي هو من أشهر التّفريعات الّتي تُحدّد أنواع العلامات القائمة بين المصوّرة والموضوع، أو الدّالّ والمشار إليه، ونجد الأنواع التّالية[1]:

---

[1]: عاطف جودة نصر: **الرّمز الشّعريّ عند الصّوفيّة**، ص: 20.

[1]: سعيد بنكراد: **السّيميائيّات والتّأويل مدخل للسّيميائيّات– بيرس**، ص:85-86.

أ– العلامة الأيقونيّة أو الصّوريّة: وهي علامة تكون العلاقة فيها بين المصوّرة (الدّالّ) والموضوع (المشار إليه) علاقة تشابه في المقام الأوّل.

ب– العلامة المؤشّريّة: العلاقة بين الصّورة والموضوع سببيّة، مثل: النّار والدّخان.

ج– العلامة الرّمزية: العلاقة بين المصوّرة والموضوع عرفيّة غير مُعَلَّلَةٍ.

فالرّمز إذن؛ نمط عامّ وقانون تمّت صياغته بالعادة، كما لا يمكن النّظر إلى الرّمز، إلّا بالعلاقة مع الأيقونة والمؤشّر، لذا؛ وبالرّغم من التّماثلات الّتي تتمّ بينهما، فإنّ ما يميّز الرّمز عن المؤشّر هو: «**أنّ الرّمز عامّ والأمارة خاصّة، فالرّمز لا يُعَيِّنُ شيئا، بينما تقوم الأمارة بالتّعيين، والرّمز وصفيّ، وأمّا الأمارة فإشاريّة**»[1]، ويمكن أن نَرُدَّ الفرق بين العلامة والرّمز، إلى أنّ العلامة إشارة حسّيّة إلى واقعة، أو موضوع مادّيّ، بينما يبدو الرّمز تعبيرا يُومِئُ إلى معنى عامّ يُعْرَفُ بالحدس، وكلّ علامة تغدوا أن تكون رمزا، في حين لا يكون بالمقابل كلّ رمز علامة.

وهناك فروق جوهريّة بين الرّمز والعلامة، كما يقول **كاسيرر**، إذ ينتميان إلى عالمين مختلفين: «**فالعلامة جزء من العالم الفيزيائيّ، والرّمز بضعة من العالم الإنسانيّ الخاصّ بالمعنى، وللعلامات –بحسب فهمها وتوظيفها على النّحو– ضَرْبٌ من الوجود الفيزيائيّ المادّيّ، أمّا الرّموز، فقيمتها وظيفيّة فحسب ... وللحيوان خيال وإدراك عمليّان، في حين أنّ الإنسان وحده هو الّذي كشف عن شكلّ رمزيّ جديد للخيال والإدراك**»[1]، فالعلامات – بِانتمائها إلى العالم المادّيّ– تُشَكلّ إحالة أدواتيّة ذات قيمة براغماتيّة في المحلّ الأوّل، وليست العلامة نَسَقًا يستقلّ به الإنسان، إذ الحيوان يُشْرِكُهُ فيها؛ لأنّها لا تفتقر في إدراكها إلى الحدس، والخيال المبدع، أمّا الرّمز؛ فلأنّه ينتمي إلى الآنيّة، وإلى عالم المعنى، وليس للحيوان أيّ نصيب فيه؛ لعدم تعيينه على هيئة الشّعور.

---

[1]: عاطف جودة نصر: **الرّمز الشّعريّ عند الصّوفيّة** ، ص: 20.

[1]: المرجع نفسه، ص: 21.

سبق وأن أشرنا في التّمييز بين العلامة والرّمز، إلى أنّ العلامة تبدو جليّة محدّدة المعنى، بينما يبدو الرّمز غامضا مُلْتَبِسًا، إذ ينبثق معناه من شموله، ولا نهائيّته، ولا يكتسب دلالته إلّا في ذاته، أي أنّه لا يمكن نشر معطياته، أو اِستبداله، فيتضمّن قدرا ضروريّا من الغموض، لا يصل إلى حدّ الإبهام، فوظيفة الأدب الرّمزيّ: «**اِستجلاء المجهول القابع وراء عالم الحسّ، أو داخل ذواتنا، ممّا لا نصل إلى إدراكه بالكلّمة المباشرة والصّور الشّعريّة المألوفة**»[1]، فالغموض لا يكون على مستوى المعاني، والصّور، والدّلالات فحسب، بل في المشاعر الّتي تُصَاحِبُ ذلك أيضا، وكذا مساق هذه الدّلالات الضّمنيّة، الّتي تسكن فكرة الرّمز، فالخاصّيّة الحقيقيّة للتّعبير الرّمزيّ، ليست هي الغموض، أو السّرّيّة، ولكنّها الاِلتباس، وتنوّع التّفسيرات الممكنة، حتّى نجد معنى الرّمز يتغيّر تغيّرا مستمرا، فهو غموض موهبة وإبداع. والحقّ أنّ الرّمز روح اللّغة النّاطق بما يعجز عنه لسانها، كما أنّه ليس نفسه اللّغز، فلا يُفْهِمُ ولا يُوحِي، أمّا الرّمز، فأنت تفهم إيماءاته أضعاف ما تفهم من كلّمته.

2- الفرق بين الرّمز والاِستعارة:

يكمن إجمال أهمّ الفوارق الّتي تبيّن الحدود بين الاِستعارة والرّمز فيما يلي:

- إنّ الاِستعارة سجينة الدّائرة اللّغويّة، الّتي يُحَدَّدُ قطرها السّابق، ومن ثمّ، فهي ثابتة، إلّا في حالة واحدة: «**حين ينبثق بشكلّ جديد في حقلها الدّلاليّ**»[1]، في حين أنّ الرّمز يخترق دائرة الأداء اللّغويّ بتعدّد قراءاته، ولا نهائيّة تأويله، فهو لا يبقى محتفظا بدلالته الأوليّة؛ وذلك لِاتِّكَائِهِ على الإيحاء، الّذي يمنحه تأويلا بعد تأويل ويضمن له الحياة بظهوره بوجه جديد عند كلّ قراءة.
- أنّ الاِستعارة أسيرة للقرينة الّتي تصاحبها إمّا صراحة، أو مُضَمَّنَةً ومُضْمَرَةً في السّياق، وبالتّالي: فهي معيّنة

[1]: ياسين الأيّوبي: **مذاهب الأدب: معالم وانعكاسات الرّمزية**، ط 1، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، 1982، ص: 33.

[1]: رجاء عيد: **لغة الشّعر: قراءة في الشّعر العربيّ المعاصر**، منشأة المعارف، مصر، 2003، ص: 15.

المعنى، ومحدّدة الدّلالة، ولا يمكنها تجاوز هذا المعنى وهذه الدّلالة بتعدّد القراءات، أمّا فهو «**يعلو على القرين**»[1]، فهي تتجزأ أو تتأطّر في حدود جملة أدائية دلالتها منطقية ندركها بملكة التّخيل بمجرد القراءة الأوليّة، كما تعتمد على التراتب المنطقي للّغة، أما الرّمز فيتحدّد في معنى، ولا يتعيّن في دلالة، فهو حرّ وسيّد الحركة في النّص وتتيح اختزالا مكثّفا للدّلالة المتنوّعة والمتضادّة أحيانا، معتمدا على ملكة التّصور الذّهني أو الحدس وقد تكون اللّغة التي تقرأها تخفي لغة أكبر فيها فتكسر بذلك دائرة النّسق وتقبل التّعدد والتّجدد.

وخلاصة القول: أنّنا لا نزعم أنّنا قد ألممنا بكلّ عناصر الإختلاف بين الرّمز والإستعارة، ولكنّنا نرى أنّ ما ذكرناه هو أهمّها، وأنّ الرّمز والإستعارة قد يذوبان تماما في بعضهما، وأنّ الفصل بينهما سيكون للسّياق وحده فهو الكفيل بتحديد الصّورة إن كانت رمزا أو إستعارة.

3- الفرق بين الرّمز والإشارة:

إنّ تداخل مَفْهُومَيْ الرّمز والإشارة، أدّى بالدَّارِسِينَ إلى الخلط بين المِصْطَلَحَيْنِ، وإذا كان حقل اللّسانيّات أقرب إلى فرضيّات العلم، فإنّه لم يَنْجُ هو أيضا من هذا التّعميم المفهوميّ، فقد تعامل النّقّاد واللّغويّون مع مصطلح الرّمز تعاملا سطحيّا، فقد ناب عن الإشارة في كلّ بحوثهم، وقد برّر "**صلاح فضل**" توظيفه للرّمز نيابة عن الإشارة بقوله: «**يكفي الآن أن نشير إلى أنّنا عندما نطلق كلّمة الرّمز على العلامة اللّغويّة، فإنّ هذا من قبيل تبسيط الأشياء، قبل أن نَعْمَدَ إلى التّصنيفات والتّفريعات**»[1]، وهذا مرفوض في العرف العلميّ؛ لأنّ لكلّ مصطلح مجالا دلاليّا مُقَيَّدًا، يجب أن يلتزمه، ولا يَحِيدَ عنه.

---

[1]: مصطفى ناصف: **الصّورة الأدبيّة**، ص: 156.

[1]: فضل صلاح: **نظريّة البنائيّة في النّقد الأدبيّ**، ص: 29.

أمّا في الحقل البلاغيّ العربيّ، فقد كَثُرَ الحديث عن علاقة الرّمز بالإشارة، ولعلّ ما قاله "**المصريّ بن أبي الأصبع**" عن الرّمز والإيحاء يَشْفِي تساؤلاتنا، إذ يقول عن الرّمز: «**فحواه: أن يريد المتكلّم إخفاء أمر ما في كلّامه، مع إرادته إفهام المُخَاطَبِ ما أخفاه، فيرمز له في ضمنه رمزا، يهتدي به إلى طريق اِستخراج ما أخفاه من كلّامه، والفرق بينه وبين الوحي والإشارة، أنّ المتكلّم في باب الوحي والإشارة لا يُودِعُ كلّامَهُ شيئا يستدلّ عنه على ما أخفاه، لا بطريق الرّمز ولا غيره، بل يوحي مُرَادَهُ وحيا خفيّا لا يكاد يعرفه إلّا أَحْذَقُ النّاس، فخفاء الوحي والإشارة أخفى من خفاء الرّمز والإيحاء، والفرق بينه وبين الإلغاز، أنّ الإلغاز لابدّ فيه ما يدلّ على المُعَمَّى فيه، بِذِكْرِ بعض أوصافه المشتركة بينه وبين غيره، وأسمائه، فهو أظهر من باب الرّمز**»[1] إذن؛ الإشارة بحسب **المصريّ**، ليست نفسها الإشارة المتداولة في حقل اللّسانيّات والأدب والإشارة في معناها اللّغويّ: تُشِيرُ أي تَدُلُّ وَتُوحِي، وهي بعكس الإلغاز والرّمز؛ لأنّ الدّلالة فيهما مُتَضَمَّنَةٌ عن طريق الإيحاء.

وإذا عدنا إلى نقدنا العربيّ القديم، فإنّنا نجد تداخلا كبيرا بين المَفْهُومَيْنِ، والسّبب في ذلك يعود إلى التّرادف الحاصل بين اللّفظين في المعاجم العربيّة القديمة، **فقدامة بن جعفر** خلط بين المفهومين، حيث يُسْقِطُ ما للرّمز من خصوصيّات على الإشارة، لِتَحُلَّ محلّه في الدّلالة، يقول: «**الإشارة أن يكون اللفظ القليل مشتملا على معانٍ كثيرة بإيماء إليها، أو سمة تدلّ عليها، كما قال بعضهم، وقد وصف البلاغة فقال: هي سمة دالّة**»[1] والإشارة تحمل سمة دالة عليها.

أمّا **اِبن رشيق القيروانيّ** صاحب كتاب "**العمدة**"، فقد ربط مفهوم الإشارة بالإيجاز في قوله: «**وهي في**

---

[1]: المصريّ بن أبي الأصبع: **بديع القرآن**، تحقيق، حفني محمّد شرف، ، بغداد، 1977، ص: 321.

[1]: قدامة بن جعفر: **نقد الشّعر**، تحقيق، كمال مصطفى، القاهرة، 1993، ص: 90.

كلّ نوع من الكلّام سمة دالّة، وإختصار، وتلويحٌ، يُعْرَفُ مُجْمَلًا، ومعناه بعيد من ظاهر لفظه»[1]، كما أنّه ذَكَرَ – للإشارة– أنواعا، من بينها "**الرّمز**"، والسّرّ في ذلك أنّه لا يرى أنّ الرّمز مرادف للإشارة الحسّيّة، كما هو الغالب، كما ورد في المعاجم، وإنّما يرى أنّ أصله الكلّام الخفيّ، الّذي لا يكاد يُفْهَمُ.

أمّا "**الجاحظ**"، فيرى أنّ الرّمز أو الإشارة هما طريقان من طرق الدّلالة؛ لأنّهما إن صحبا الكلّام، فإنّهما يُفْصِحَانِ ويُبَيِّنَانِ ما يريده المتكلّم، وتمتاز الإشارة كونها سريعة قصيرة، وغير مباشرة، لا تُفْصِحُ عن المراد إفصاحا مباشرا، إضافة إلى كونها خفيّة، وتنتج من سَابِقَتَيْهَا، وقد اِعتبر **الجاحظ** الرّمز والإشارة مترادفين، فوظيفتهما دلاليّة بحتة، والمغزى منهما الفصاحة والبيان.

في حين يرى **كاسيرر** أنّه ثمّة فرق بين الرّمز والإشارة، إذ يعتبر الإشارة جزءًا من عالم الوجود المادّيّ، في حين يعتبر الرّمز جزءًا من عالم المعنى الإنسانيّ، والإشارة مرتبطة بالشيء الّذي تشير إليه على نحوٍ ثابتٍ، وكلّ إشارة واحدة ملموسة، تشير إلى شيء واحد معيّن، أمّا الرّمز فعامّ الاِنطباق، أي يوحي بأكثر من شيء واحد وهو متحرّك ومتنقّل ومتنوّع.[2]

إنّ هذا الرّأي، يبيّن مدى تباين واِختلاف طَبِيعَتَيْ الرّمز والإشارة، فالإشارة تنحصر في إطار محدود لا يتغيّر إذ يُعَبِّرُ بها الفهم دون أن يلحظها، بِاعتبارها خالية المعنى وآليّة، في حين ينفتح الرّمز على فعاليّة التّغيّر والتّجديد، والشّمول، فقد تتعدّد مدلولات الرّمز بتعدّد السّياقات الّتي يَرِدُ فيها، وبالتّالي: فهو أوسع من الإشارة في التّعبير والإيحاء؛ لذلك جعله الشّعراء قناعا يختفون وراء إبهامه، وتعدّد مدلولاته.

---

[1]: اِبن رشيق القيروانيّ: **العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده**، تحقيق، محمّد محيي الدّين عبد الحميد، ط 2، القاهرة، ج 1، 1955، ص:206.

[2]: أميّة حمدان: **الرّمزية والرّومانتيكيّة في الشّعر اللّبنانيّ**، ص: 25-26.

كما أنّ الرّمز يتميّز بصلاحيّة للإِستعمال، إذ تلعب العوامل النّفسيّة، وسياق الموقف دورا هامّا في تحديد دلالته، إضافة إلى كونه يشمل كلّ أنواع المجاز المرْسَلِ، والتّشبيه، والإِستعارة، والكناية، أمّا الإشارة فليس فيها سوى دلالة واحدة، لا تقبل التّوزيع، ولا يمكن أن تختلف من شخص لآخر، ما دام المجتمع قد تَوَاضَعَ عليها، كما ذهب **فرويد** في شرحه لطبيعة الرّمز، إلى حدّ التّفريق بينه وبين الإشارة، وذلك أنّ الإشارة «**تعبير عن شيء معروف وَمَعَالِمُهُ محدّدة بوضوح، فالملابس الخاصّة بموظّفي القطارات إشارة وليست رمزا، إذ الرّمز أفضل طريقة للإفضاء بما لا يمكن التّعبير عنه، وهو مَعِينٌ لا يَنْضَبُ للغموض والإيحاء، ومصدر خَصْبٌ من مصادر التّأويل؛ لأنّه يرتبط إرتباطا وثيقا بالعقل البشريّ**»[1]، فهو أداة ذهنيّة، أو مظهر لفعاليّة العقل البشريّ، في حين الإشارات مجرّد أداة، أو وسيلة لخدمة الفعل، حيث تختلف الإشارات عن الرّموز إختلافا جذريّا؛ لكون الإشارة تُفْهَمُ متى اِسْتُخْدِمَتْ للدّلالة على موضوع محدّد، أمّا الرّمز: «**فإنّه يُفْهَمُ متى جَعَلَنَا نتصوّر الفكرة الّتي يقدّمها**».

ونظرا لكون التّصوّرات متفاوتة ومتباينة من شخص لآخر؛ فإنّ جماليّة الرّمز تكمن في مدى الإِختلاف الّذي يُحْدِثُهُ في عقول السّامعين، كما أنّ الرّمز والإشارة متلازمان في أغلب الأحيان، حيث يمكن الحصول على إشارة رمزيّة، أو رمز إشاريّ، وقد أشار **بيرس** لهذه العلاقات في العلامات بإعتبارها أنظمة سيميائيّة دالّة.

وكخلاصة لجولتنا هذه عبر فقرات هذا الفصل؛ فإنّ الحقيقة الّتي توصلنا إليها، أنّ كلّا من الرّمز والرّمزية قدّما الكثير للأدب والأدباء، فعلى الرّغم من إختلاف مفاهيمهما، إلّا أنّ كلّا منهما في جوهره، هو التّعبير عن الجانب الباطنيّ للإنسان، وتَجَاوُزُ الملموسات والمحسوسات، والغوص في أعماق الذّات، والقفز بها إلى آفاق واسعة وعوالم إستشرافيّة، ومن هنا، تتجلّى لنا أهمّيّة الإستعانة بالرّمز في النّص الرّوائي، وأبعاده المختلفة.

(1): محمّد كعوان: **التّأويل وخطاب الرّمز**، ص: 43.

إنّ العناصر الّتي سبق وأن أشرنا إليها في هذا الفصل، تبقى مجرّد تنظيرات، وتمهيدٍ للدّخول في دراسات أخرى، تكون أكثر عمقا وجدّيّة، وكمدخل تنطلق منه كلّ الأعمال التّطبيقيّة، الّتي يتّخذها الطّالب وسيلة لتجسيدها على الأعمال الأدبيّة.

بعد هذه الدّراسة التّفصيليّة للرّمز ومجالات اشتغاله، ننتقل إلى الفصل الثّاني؛ لدراسة رموز رواية "**الأمير الصّغير**" "**Le petit prince**" وتحليلها.

الفصل الثاني:
دراسة تحليلية لرموز رواية "الأمير الصغير" لأنطوان دوسانت إكزيبري

تمهيد.

I- العتبات النّصية بين الرّمزية والأدبيّة

1- العنوان.

2- الغلاف.

3- الإهداء.

II- البعد الرّمزي في الرّواية.

1- الرّمز الطبيعي.

2- الرّمز الدّيني.

3- الرّمز المعنوي.

4- الرّمز التّاريخي

5- الرّمز الأسطوري

تمهيد:

تعدّ رواية "الأمير الصّغير "**le petit prince**" من الرّوائع الّتي كتبها **أنطوان دي سانت إكزوبيري** (1943)، وهي من بين أفضل كتب القرن العشرين. إنّها من الرّوايات الخالدة الّتي لا تموت، فقد سعى من خلالها ألّا يتوقف عن تمجيد الإنسانيّة، فهو في بحثه عن ماهية الإنسان أشبه بصاحب رسالة أخلاقيّة. ومن خلالها استطاع أن يعبّر عن معاناة عاشها في نيويورك جرّاء الأوضاع السّياسيّة في أوروبّا بعيدا عن وطنه فرنسا فمن الوهلة الأولى يتبيّن لك أنّها كتبت للصّغار بينما لا يفهم مضمونها إلّا الكبار.

لقد لاقت هذه الرّواية نجاحا كبيرا فقد كانت بكلّام بسيط ولكن بمعنى فلسفي عميق كما يقول "**أنطوان دي سانت إكزبيري**": « **ما هو مهم هو غير مرئي للعيون**».

وإذا ألقينا نظرة شاملة على الرّواية، وجدناها تزخر بالعديد من الخصائص سواء أكان من حيث بنائها الفنّي، أو من حيث أفكارها وقضاياها الإنسانيّة، ولقد وجد الدّارسون والمدرّسون فيها مرتعا خصبا لبحوثهم وتحليلاتهم.

ولعلّ الأمر الّذي حدا بنا لإيراد هذه التّعليقات والمفاهيم، هو تحديد ما سنتّكئ عليه في قراءتنا للرّواية الّتي انتخبناها كنموذج في الدّراسة التطبيقيّة الّتي ما ذُكرَ **أنطوان دي سانت لكزبيري** إلّا وذكرت رواية هاته معه، فقد تردّد صداها في ملايين القلوب.

إنّ "الأمير الصّغير" "**le petit prince**" هي تلك الرّواية الأزليّة المدهشة المليئة حنانا وأملا وسخرية وحزنا، تتلاءم مع كلّ الثّقافات عبّر عنها الكاتب بأسلوب شاعري. فالأمير الصّغير يتغلغل في مظاهر الوجود ويعطي المشهد كلّه حيوية وحركة، حركة الأجسام وحركة العاطفة. إنّ **الأمير الصّغير** هنا يرسم صورا شتّى يطغى

عليها ذلك التّلوين البصري والنّفسي البديع، ويشكلّ في هذه الرّواية الموضوع المحوري الّذي يستقطب حوله بطريقة ملموسة شحناته العاطفيّة في تجلّياتها التّصويريّة، وينسج حوله مختلف الدّوائر التّعبيريّة، ويغدو الموضوع أشبه بعمود دخّان يكاد يفلت ولا تقبض عليه إلّا أيدي القارئ الواعي ولا تلتقطه إلّا عدسات المدرك للمعنى العميق فالقارئ لم يعد مطلبه من العمل الأدبي الوضوح الفجّ، وما عاد يغريه إلّا ذلك الالتباس الشيّق الّذي ينتج مع كلّ نص مفتوح ومطلق للخروج، فيجد القارئ نفسه يعيد إنتاج النّص في تفاعل متجاوب لا في تقبّل استهلاكي.

وها نحن نقف على عتبات "**الأمير الصّغير**" "**le petit prince**" ونزعم لأنفسنا –عن جهل ربّما– أنّنا ذلك القارئ الّذي أسلفنا الحديث عنه، نقف أمام هذه الرّواية نستنطق أصدائها علّنا لا نخرج منها خاوين الوفاض.

I- العتبات النّصية بين الرّمزية والأدبيّة:

1- العنوان:

يعدّ العنوان مفتاحا لولوج النّص الأدبي، وكشف أغواره ودلالته العميقة. إنّه العتبة الأولى الّتي تواجه المتلقّي فلا يمكن فهم النّص والولوج إلى أعماقه من دون الانتباه إلى أهميّة العنوان وتفسير دلالته. فهو نص مختصر لكلّ الوقائع والأحداث والقضايا، ويختزلها في كلّمة أو جملة قد تطول أو تقصر، وكلّما كان العنوان مختصرا اتّسعت دلالته وامتدّ فضاءه الإيحائي وانفتحت آفاقه الرّمزية.

ويؤدّي العنوان دورا جوهريًّا في النّص باعتباره بؤرة تلتقي فيها، بطريقة أو بأخرى، كلّ مكوّنات النّص في إطار الاقتصاد الكلّي للنصّ.

يعدّ العنوان: «**الجسر الّذي يربط القارئ بالنّص، لذلك لابدّ من الاهتمام بصياغته وإخراجه في صورة جماليّة جذّابة تساهم في تشويق القارئ وجذب اهتمامه وتركيز وعيه بأهميّة ما يتلقاه**»[1]، فهو مفتاح يتسلّح به المحلّل لفهم النّص وكما يقول محمّد مفتاح:«**هو بمثابة الرّأس للجسد**»[2].

إنّ عنوان رواية "**الأمير الصّغير**" "**le petit prince**" يتمتّع بحضور دائم من حيث قدرته على إثارة التّساؤلات "**فالأمير الصّغير**" يحمل دلالة الطّفولة والبراءة والأمل، وبالنّسبة للفظة "**الأمير**" نجدها في معجم لسان العرب تعني: «**الأمير الملك لنفاذ أمره، والجمع أمراء، وأمر علينا، يأمر أمرًا وأمَرَ وأَمِرَ: كوليٍّ... وأمر**

---

[1] :عثمان بدري: **وظيفة اللّغة في الخطاب الرّوائي الواقعي عند نجيب محفوظ**، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2000، ص:30.

[2]:محمد مفتاح: **دينامية النّص تنظير وإنجاز المركز الثقافي العربي**، ط2،دار البيضاء، 1992، ص:12.

الرّجل يأمر لأمارة إذا صار عليهم أميرًا، وأميرًا وأمرَ أمارةً، إذا صَيّرَ علما»[1]. فالعنوان يتكوّن من رمز أسطوري "**الأمير**" فهو رمز في الذّاكرة الجمعيّة، رمز إلى شخصيّة عظيمة ذات سلطة ومكانة عالية.

إنّ "**الأمير الصّغير**" "**le petit prince**" هو رمز للطّفولة والبراءة والفطرة والصّفاء الرّوحي، لقد ابتكر **أنطوان دوسانت اكروبيري** هذا الطّفل الفريد من نوعه، واكتشف العالم من خلاله. إنّه يخاطب أعماق البشر الّتي حجبتها الصّراعات ومآسي الحياة، فهو يرى أنَّ الأطفال وحدهم القادرين على معرفة حقيقة الأشياء ونحن الكبار نحتاج إلى براءة الأطفال كي تكشف لنا ما عمينا عن رؤيته، فبالفطرة نستطيع محاربة الزّيف والخداع والتّضليل، فبراءة الطّفل ونقاؤه هي الّتي تكشف لنا الحقائق، وهذا ما حدث مع الملك الّذي ارتدى ملابس من وهم، وكلّ النّاس استحسنوا ملابسه إلّا طفل صغير صاح وقال: الملك عاري، هذا يبيّن لنا أن الفطرة هي البصيرة لرؤية الأشياء.

يرمز "**الأمير الصّغير**" "**le petit prince**" إلى شخصيّة الكاتب نفسه، فهو مرآة عاكسة لحياته وطفولته الّتي لا ينبغي نسيانها، فهو ذلك الطّفل المتجوّل في الكون يبحث عن المعنى الخفي للأشياء يقابل الخوف والطمع والغرور والمكر والمعرفة، كما يقابل المحبة والتأمل ومعرفة حقيقة الأشياء، فالطّفولة جزء منّا فكلّ واحد يتربّع أعماقه "**أمير صغير**" أشقر الشّعر جميل الملامح.

إنّ العنوان وكلّ ما جاء بعده يصبّ في دلالة واحدة، وهي البحث عن الطّفل البريء الطّاهر المفتقد في الحياة كما يقول "**جون جاك روسو**":« **الإنسان يولد خيّرا والمجتمع هو الّذي يفسده** »[2]، **فإكزوبيري** يعود إلى الإنسان الأصليّ كما ولد أي إلى الطّفل الصّغير، وكأنّه قديس، لينقد من خلاله مفاسد المجتمع، وطغيان عالم

---

[1]: أبو الفضل جمال الدّين ابن منظور: **لسان العرب**، تحقيق، عبد الله على الكبير، محمد أحمد حسب الله، هشام محمد الشادلي، دار المعارف، القاهرة، مج 1، ص:128.

[2]:أنطوان دوسانت إكزوبيري:**الأمير الصّغير** ، ترجمة، عن الفرنسيّة وتعليق محمد سلماوي، ، دار الكرمه للنشر، القاهرة ، 2019، ص:104.

الكبار، إنّ "**الأمير الصّغير**" يحي فينا الطّهارة والنّقاء فالطّفولة هي الحياة هي الوجود، فلا حياة بدون طفولة فإذا اندثرت ذهبت معها سعادتنا، وكلّ ما سيبقى هو عالم الأرقام، والحسابات البائس.

هذا هو المعنى الّذي يريد أن يوصله **إكزوبيري** إلينا كما يقول "**جان بيار جينو**": «**يجب أن لّا ننسى أبدا طفولتنا، وليس معنى هذا ألّا ننمو ونكبر، بل المقصود هو القدرة على الحفاظ على نضارتنا وأسئلتنا ودهشتنا الجميلة من حولنا**»[1]، لأنّ الطّفولة هي شمس تشرق بداخل كلّ واحد، فإذا ذهبت عشنا عالم الكسوف وأصبح عالمنا مظلما حزينا لا يعرف ابتسامة الأطفال.

2- الغلاف:

يعدّ الغلاف من ضمن العتبات الأولى الّتي يقف عليها القارئ وتلفت انتباهه، فيقف عنده وقفة تمحّص فيكشف عن طريقة علاقته بالنّص وبغيره من النّصوص، كما يرتبط لونه أيضاً بصاحب النّص وعمله، كما اهتمّت دور النّشر بالرّموز والصّور والإشارات المدونة على سطح الغلاف، وكذا الرّسومات والأشكال الهندسية، لم تحمله من دلالات جمالية وإبداعية عديدة، إذ يقوم الرّسام باختزال الصّفحات ويستجمع الأحداث ليضع منها هذه اللّوحة الفنيّة بألوانها وأشكالها الدّلالية "ويمكن اعتبار العناوين وأسماء المؤلفين للرواية وكل الإشارات الموجودة في

[1]: ممدوح فراج النابي: "**الأمير الصّغير**"...درس في الحفاظ على النضارة والدهشة، مجلة العرب، 2016.

الغلاف الأمامي داخله في تشكيل المظهر الخارجي للرواية ، كما أنّ ترتيب واختيار مواقع كل هذه الإشارات لابدّ أن يكون له دلالة جمالية أوقيمية"[1].

إذا أردنا تصفّح الغلاف الخارجي لرواية " الأمير الصّغير" نجدها مزدانة بصورة فنية تشير إلى الطفولة الموجودة بداخل ذواتنا، فالنّاظر في غلاف الرّواية يجد عناصر متكاملة ومعتبرة لا يجد القارئ فيها أي تنافر، فالغلاف يعدّ لوحة فنية متكاملة في عناصرها ومعبّرة عن كينونة الأحداث الواردة في المجموعة القصصية ويتضمن الغلاف عناصر أعطت للّوحة الحالة الشّعورية عند المبدع. الأمر الّذي يعكس في ذهن القارئ حالة من الاندماج التفاعلي مع اللوحة، فتبدو اللّوحة متحرّكة مع حركة الأحداث الّتي تدور في الرّواية، إذ يتصدر أعلى الرّواية إسم المؤلف"انطوان دي سانت إكزوبيري" بخطّ رقيق، ولون أسود فارضاً سطوته وهيمنته وهو دلالة على أنّ المؤلف عنصر مشارك بقوة في العمل الأدبي، وأيضاً دلالة على إثبات الذّات أو إحالة القارئ نحو توجه الكاتب لتيار معين، وذلك لما يمثله الاسم من حمولة فكرية ومعرفية، فهو يعدّ من بين العناصر المهمّة، فلا يمكننا تجاوزه، لأنّه العلاقة الفارقة بين كاتب وأخر. وفيه تثبت هوّية الكاتب لصاحبه وتحقّق ملكيته الأدبيّة والفكرية على عمله.

كما يليه مباشرة عنوان الرّواية "الأمير الصّغير" الّذي كتب بلون أسود رامزاً به إلى حالة الاكتئاب الّتي يعيشها هذا الأمير في طفولته، كما كتب بخط سميك وواضح، ليلفت الإنتباه، وكذا نظراً لأهمّية المدوّنة، كما ترأّس سطح الصفحة ككل، أخذاً بذلك مقاماً انطباعياً هاماً على لوحة الغلاف الأمامي، ويبقى العنوان: "**أعلى اقتصاد لغوي ممكن يفرض أعلى فعالية تلقي ممكنة، مما يدفع إلى استثمار التأويل**"[2] إذن، يبقى اسم المؤلّف حاملاً لدلالة احائية رمزية لمتن الرّواية.

كما تعدّ الرّسومات المجسّدة في غلاف الرّواية عتبة نصيّة أخرى تضاف إلى العتبات السّابقة وتسهم في بناء فضاء الرّواية، ولا شكّ أنّ هذه النّصوص المصاحبة تقحمنا عوالم الجماليات الّتي تعنى بالتّشكيل البصري للنّص

---

[1]: ينظر:حميد الحمداني: **بنية النّص السردي**، ط1، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1991، ص:66.

[2]: محمد فكري الجزار: **العنوان وسيميوطيقا الإتصال الأدبي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م، ص: 118.

من خلال ما تعقده من علائق بعوالم الفنّ التّشكيلي، إنّها لوحات دالة لا تنشأ اعتباطاً ولا وضعاً للتّزيين فقط وهي تنتج علاقات رمزية مع مكّون الأعمال، إذ يتكاثف عنوان الرّواية المجسّد على الغلاف الخارجي مع الصّور والتّشكيلات والرّسومات الّتي قد تكن شارحة له ومنبّهة، اذ غالباً، ما تتحدّد شفرات الألوان بالانتماءات الثّقافية والمرجعيات الحضّارية والسّياقات التّاريخية وما يهمّنا هنا هو حقيقة الألوان الموظّفة في الغلاف وعلاقتها بالمنظومة الثّقافية الغربية واسترتيجية الكتابة الرّوائية.

نلقى الآن نظرة على الألوان الواردة في واجهة الرّواية والأشكال الّتي اتّخذتها ودلالاتها الموحية في ظلّ هندسة "**أنطوان دو سانت إكزوبيري**" اختار لواجهة روايته "الأمير الصّغير" مجموعة من الأشكال تضمّنت ألوانا تراوحت بين الألوان الأساسية الحّارة كالأصفر والأحمر مروراً بالثّانوية الأخضر،البنفسجي، الرّمادي في غلاف الرّواية الأصلية.

كان اللّون الأصفر القاتم مكثفاً على حواف الرّواية ليتضاءل تدريجياً أمام صورة الأمير ويجدر بنا أن نشير إلى أنّ اللّون الأصفر له وقع خاص في النّفس، إذ يعتبر من أكثر الألوان ابتهاجاً فهو مستوحى من الشّمس ولذلك فهو مثير ومبهج وقمة في التّوهج والإشراق والأكثر إثارة وإضاءة؛ "لأنّه لون ومصدر للضّوء وواهبة للحرارة والحياة والنّشاط والسّرور، وللّون الأصفر دلالة أخرى تناقض الأولى، وهي دلالة الحزن والذّبول والكسل والموت والفناء كما ارتبط الدّاكن منه بالمرض والشّحوب"[1]، أراد الكاتب أن يبرز مدى قوة هذا اللّون لارتباطه بالشّمس المتوهجة على مساحة الصّحراء الواسعة، والّتي دارت مجمل أحداث الرّواية فيها، فالصّحراء الذّهبية برمالها، الحارقة بشمسها ترمز إلى الحياة والإنسان، وإشارة للماضي والمستقبل المشرق، وهي المرجع والخبرة والتّجربة والشّاقة في البحث عن معاني الحياة إذ تخبي بداخلها كنوزاً لا يمكن رؤيتها بالعين بل بالقلب إذن، هو رمز للحكمة وإشراقة غد جديد نابذا لكلّ أشكال الحرب والدّمار والحزن الّتي تملأ فضاء العالم بمجريات الحرب العالمية الثّانية، والصّفرة

[1]:ينظر: ضاري مظهر صالح : **دلالة اللّون في زمن أهل التحقيق**، ط1، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2011م، ص:171.

الفاتحة توضح اقتراب نهاية وشيكة لهذه الحرب، إضافة إلى إشراقة طفولته منذ الصّغر وتطور أحلامه لتصل مرحلة مكتظّة وهو ما تعبّر عنه الصّفرة الدّاكنة.

إنّ اللّون البنفسجي يظهر على غلاف الرّواية من خلال كوكب الأمير الصّغير. وهو لون ناتج عن مزج اللّون الأزرق باللّون الأحمر بنسبة متساوية وقد جاء اللّون البنفسجي حاملاً صفات القوّة والتّطوع لعمل الخير والهدوء والتّواضع، والشّجاعة وعمل الخير بلا مقابل وإبداء النّصيحة، وفيه صبغة من التّحمل والصّبر، يرمز الكاتب هنا إلى الطّفولة والحلم لدى الأمير، من الألوان الّتي لا تلتقطها العين، لأنّها تحت الحمراء وفوق البنفسجية، فأحلام الأطفال لا يمكن رؤيتها بل تبقى سجينة أخيلتهم.

يشير اللّون الأحمر إلى صورة الأزهار وربطة العنق في صورة الغلاف. والأحمر من أقوى الألوان، وذو طبيعة حيويّة مسيطرة على كافة الألوان السّاخنة ورمز بها الكاتب إلى حبّه الشّديد لزوجته **كونسويلو**، وكذا مظاهر الدّم أثناء الحرب العالمية الثّانية الّتي عايشها بكل مجرياتها.

يتصل اللّون الأخضر الفاتح في هذه الرّواية بلباس الأمير الصّغير ويرمز به المؤلّف إلى الأمل والتّفاؤل والعطاء والتّجدد والانبعاث الرّوحي للطّفولة، وتكتسب حركيّة وانشراح في النّفس نتيجة براءة الطّفولة وطموحه إلى إشراقة غدٍ جديد.

3- الإهداء:

إنّ الإهداء عتبة وجدت لغاية تتجلى في التقدير والعرفان كما، أنّه تقليد ثقافي وفنّي يتواجد في كل الأعمال الأدبيّة تقريباً،« **والإهداء نوعان:الخاص والّذي يتوجه به الكاتب إلى الأشخاص المقربين منه ويتّسم هذا الأخير بالواقعية. أمّا فيما يخص الإهداء العام فيتوجه به الكاتب إلى الشّخصيات، والمؤسسات والهيئات**

والمنظّمات ويكون إمّا في شكل مطبوع، أو شكل مكتوب بخطّ اليد» [1]، فالإهداء عتبة نصية تستدعي دلالات متعدّدة وتختلف باختلاف سياقاتها من نص إلى آخر، وتختلف من قارئ إلى آخر.

إنّ أوّل ما يلفت انتباهنا في رواية "الأمير الصّغير" الإهداء الّذي قدّمه الكاتب لصديقه ليون، فقد قدّم اعتذاره للأطفال لأنّه أهدى هذا الكتاب لشخص راشد؛ يقول الراوي:«**استسمح الأطفال على إهداء هذا الكتاب لشخص راشد. لذي عذر مقبول. هذا الشّخص الرّاشد أفضل أصدقائي في العالم. لدي عذر آخر، هذا الشّخص الكبير يستطيع أن يفهم كلّ شيء، حتّى كتب الأطفال. لدي عذر ثالث. هذا الشّخص الراشد يسكن باريس. عزيز عليّ، يقاسي البرد والجوع، ويحتاج لمواساة.**

وإن لم تكن كل هذه الأعذار كافية، فسأهدي هذا الكتاب إلى الطفل الّذي كان هذا الشخص الراشد.

كلّ الأشخاص الكبار كانوا أطفالا صغارا، ولكن قليل منهم من يتذكر ذلك، أصحح إهدائي وأقول:

إلى ليون عندما كان طفلا.» [2]

هذا الإهداء تضمّن فكرة حينما قال: كلّ الرّاشدين سبق وقد كانوا أطفالاً، رغم أنّ قلّة منهم من يتذكّر ذلك هذه الجملة وقد تكرّر مفهومها في الرّواية، تجسّد صورة من الحياة، وهي أنّ قدرة الوالدّين على تذكر طفولتهما سيساعدهما كثيرا على تربية أطفالهما، وفهم حاجاتهم، مشكلّتنا أنّ قلّة منّا من يتذكّر ذلك، فالكبار نسوا عالم الطّفولة بكلّ ما فيها من براءة ونقاء وطريقة التّفكير مما أدّى إلى خلق فجوة بينهم وبين عالم البراءة فقد فقدوا القدرة على الخيال وأصبحت عقولهم جامدة لا يفكرون إلّا في عالم الأرقام.

---

[1]: عبد الحق بلعابد: **عتبات جيرار جينات من النّص إلى المناص**، تقديم، سعيد يقطين، ط1، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، ناشرون، الجزائر، بيروت، لبنان، 2008،ص:93.

[2]:أنطوان دوسانت إكزوبيري: **الأمير الصّغير**، ترجمة ، دهموح شريف وتقديم، سليمة مادلفاف الأنيس السلسلة الأدبيّة، 2007، انظر الإهداء.

II – البعد الرّمزي في الرّواية:

إنّ أوّل ما يلفت انتباهنا في هذه الرّواية، يرتئي لنا ذلك الكمّ الهائل من الرّموز والأساطير، الّتي وجد فيها "**أنطوان دوسانت إكزوبيري**" مرتعا خصبا صبّ من خلاله مشاعره وخلجاته النّفسيّة، وأسقطها في هذا النّص الكتابي يجمع فيها بين الحياة والموت والحبّ والحزن وكيفيّة التّخلّص منه والإنسانيّة وكيفيّة تحقيقها. وما هذه الرّموز إلّا انعكاسا لتجربة الواقع والحياة بصخبها ومآسيها الّتي يعيشها الكاتب، فتعددت بذلك الرّموز إلى طبيعية وتاريخيّة ودينيّة وأسطوريّة...الخ .

1– الرّمز الطّبيعي:

لهذه الرّواية سلطة رمزيّة طبيعية معيّنة ألقت بظلالها على القراءة، كون الكاتب ينظر إلى كلّ ما هو موجود في الكون بحكم رحلاته الاستكشافيّة، أو كونها مصدر إعجاب وتجلى للذّات الإلهيّة وجمال خالقها وإبداعها وقدرتها، فقد وظّف "**إكزوبيري**" الطّبيعة توظيفا خاصًّا، وصبغها بمعان مختلفة، وألبسها ثوبًا جديدًا.

إنّ "**إكزوبيري**" قد مزج بين رمز الطّبيعة والمرأة كون مظاهر الطّبيعة تتّصف بصفات الجمال والحياة المفعمة وهي صفات تطلق على المرأة.

إستقى الرّوائي "**أنطوان دوسانت إكزوبيري**" العديد من مظاهر الطّبيعة ونوّع في استخدامها بين حيّها وجامدها وسنتناول بالتّحليل بعض العناصر أو المظاهر الطّبيعية المهمّة:

أ– الصّحراء:

منذ القديم وحتّى اليوم حضرت الصّحراء في الأدب بألف صبغة ولون، فالصّحراء مجموعة عوالم متداخلة يبدع فيها الرّوائي في خطابه السّردي «**إنّه يتقن بمهارة فائقة لعبة تحريك هذه العوالم، عبر فضاءات تعانق**

المطلق، وتمتدّ امتداد الصّحراء، وتتراقص تراقص السّراب في عين الظّمآن إلى حقيقة ما، إلى مكان ما إلى شيء ضائع أو مفقود، وعبر أزمنة نائيّة وغابرة في الوجود الإنساني، تتحسّس نبضات هذا الوجود وتترسّم خطاه...»[1]، فالصّحراء ذلك الفضاء الرّوحي الذّي استلهم منه الأدباء الوجود الإنساني وخباياه.

إنّ رواية "**الأمير الصّغير**" تتمسرح أحداثها في الصّحراء المعزولة عندما سقط فيها حيث يقول:«**وهكذا عشت ليس لي صديق أتحدّث إليه بحرارة وصدق. إلى أن وقع لي حادث ذات يوم في الصّحراء الكبرى منذ ستٍّ سنواتٍ**»[2].

إنّ الصّحراء على بساطتها لكنّها عميقة في دلالتها عمق المكان الصّحراوي، فقد حوّل الرّوائي الصّحراء في روايته إلى قطب مكاني في مواجهة الأمكنة الأخرى ليس بوصفها مكانًا جغرافيًّا، وإنّما بوصفها مجموعة من القيم. فالصّحراء تنبع منها معاني الخير، والحرّية، والسُّمو الرُّوحي والسّعادة والقداسة.

لقد جعل **إكزوبيري** من الصّحراء رمزا للنّقاء والصّفاء الرُّوحي، فالصّحراء فضاء لا مادي يخلو من الصّراعات والعنف والسّيطرة، هي فضاء روحي، إنَّها النّقاء والصّفاء الإنساني الّذي يجب العودة إليه، إنّها الفطرة البريئة الّتي تسكن داخلنا.

كما ترمز الصّحراء للحرّية والانعتاق من قيود الكبار، فحبُّ **إكزوبيري** للطّيران يؤكّد ميل شخصيّته إلى التحرُّر والابتعاد عن عالم الكبار المادّي المليء بالصّراعات واللّاأخلاقيات، حيث يقول: «**في اللَّيلة الأولى نمت على الرّمال بعيدا عن العمران بآلاف الأميال كنت في عزلتي هذه أكثر ممّن ضاع بمركب وسط**

[1]: إبراهيم الكوني: **الصّحراء الإفريقية الكبرى**، القافلة، مجلة ثقافية منوعة تصدر كلّ شهرين أرامكوا السعودية، ص:1.
[2]: الرواية: ف2، ص:6

البحر»[1]، إنّ الصّحراء فضاء لا متناهي، فهي الّتي جعلت الكاتب ينظر من جديد للحياة، ويتأمّلها بعمق ليدرك ذاته من جديد بعيدا عن العالم المادي، والماء في الصّحراء رمز للحياة لكنّه في الرّواية يرمز لأرواحنا الدّفينة الّتي يجب البحث عنها في أعماقنا مثلما نبحث عن الماء في الصّحراء.

كما ترمز الصّحراء للصّبر. فبالصّبر نصل إلى أعماق ذواتنا أو إلى ضمائرنا ونلتفت ولو قليلا لأنفسنا لأنّ الأشياء الجميلة لا نراها إلّا من خلال قلوبنا يقول الكاتب: «**أنا عطشان...هيّا نبحث عن بئر... فاعتارني تدمّر...إنّه من غير المعقول أن يبحث وسط الصّحراء هكذا ودون أمل عن بئر ماء، ومع ذلك شرعنا في السّير**»[2]. فالصّحراء جميلة تخفى أشياء رائعة لا نراها بأعيننا مثلما تخفي ذواتنا الفطرة والقداسة الّتي لا نراها إلّا بقلوبنا حيث يقول:

«**إنّ الصّحراء جميلة.**

وكان محقًّا فقد أحببت الصّحراء عندما نجلس على كثيب من الرّمال، لا نسمع ولا نرى شيئا. ومع ذلك يوجد شيء ما يلمع في هذا الكوكب...

قال الأمير الصّغير: إنّ الشّيء الّذي يجعل الصّحراء أجمل هو أنّها تخفي بئر ماء في كلّ مكان ما.. »

فلا أحد يستطيع أن يجد ما بداخلنا، كما أنّه لا أحد يستطيع الولوج إلى أعماقنا فعلينا أن نجلس ونتأمّل بكلّ صبر ذواتنا حتّى نصل إلى أرواحنا البريئة المقدّسة فهي تشبه البئر الخفي في الصّحراء الّذي يمثّل الطّفل الصّغير الموجود داخلنا، ذلك الطّفل الصّادق الّذي يرى الوجود بقلب رقيق. إنّها علاقة ترمز إلى الوجود والعدم، الحياة والموت، فالصّحراء رمز للعطش الرّوحي لأنّه يحتوي على مصادر الحياة الّتي لا نجدها إلّا بقلوبنا، وهي العالم

[1]: الرّواية: ف2،ص: 7.

[2]: الرّواية: ف24، ص:102.

المتعطّش للخير الّذي دمّرته الحروب والصِّراعات والأنانيَّة كما هو الحال في الصّحراء بلا مياه من المستحيل البقاء على قيد الحياة.

ب– الزّهرة الحمراء:

أوّل ما يتوقّفنا في رواية "**الأمير الصّغير**" القوّة التّعبيريّة الّتي أضفاها في وصف حبيبته من خلال الزّهرة فالزّهرة كما عهدنا رمز للحبّ والجمال والدّفء والأنوثة، غير أنّ "**أنطوان دي سانت إكزوبيري**" رمز بها لزوجته "**كونسويلو**"، فهذه الزّهرة تشبه كثيرًا زوجته فقد كانت جميلة، فبالنّسبة له زهرة فريدة من نوعها مثل"**كونسويلو**" الّتي تختلف عن نساء العالم كما يقول:«**وهاهي ذي تبرز ذات صباح مع إشراقة الشّمس بالذّات.**

قالت متثائبة وهي الّتي توخّت كلّ هذه الدقّة في التّزيين لم أفق بعدُ جيِّدا...عفوا...إنّ شعري لا يزال مشوّشاً...

غير أنّ الأمير الصّغير لم يستطع أن يكتم انبهاره فقال: ما أجملك!!

كيف لا... أجابته بعذوبة وقد ولدت مع الشّمس.

وهنا تنبّأ الأمير بأنّها ليست زهرة متواضعة ولكنّها كانت ساحرة مع ذلك»[1]، إنّ زوجة الكاتب كانت مغرورة وكان يواجه معها صعوبة غير أنّها كانت جزءا من عالمه، إنّها الضّوء الّذي ينير دربه والهواء الّذي يتنفّسه فقد كان يحيا لأجلها، يحبُّها ويرعاها وكانت تبادله الحبّ، لكنّها تضمره ولا تبديه، حتّى رحل عنها حزينًا، ثم أصبح الشّوق يقتله للقائها، فهي روح الكوكب وشذى الشجن وشجى لقلب الأمير.

[1]: الرّواية: ف8، ص:36.

ترمز الوردة للعلاقة، ولطالما ارتبطت الوردة بالمحبوب ولذلك قال الأمير عبارة جميلة عما يضفيه الحبّ من معنى عن الأشياء، قال:«**إذا أحبَّ أحدنا زهرا ليس لها نظير في هذه النّجوم، غير عينة واحدة فحسبه أن يشعر بالسّعادة أن ينظر إلى تلك النّجوم، ويقول في نفسه: «هناك في بعض هذه النّجوم توجد زهرتي...**»[1] جميل هذا المعنى!! أحيانا يكفيك شخص واحد فقط في حياتك ليضفي على حياتك كلّ ألوان السعادة، ولكن هذا له ضريبة بيّنه الأمير حينما قال:«**إذا أكلّ الخروف الزّهرة، فكأنَّما النّجوم كلّها انطفأت**»[2]، إنّك تجد في النّظر إلى السّماء لذّة وسرورا وحسبك أنّ كلّ النّجوم قد أزهرت جميعها.

ولأنّ الزّهرة ترمز للعلاقة منحها الكاتب خصائص البشر الجيِّدة والسيِّئة على سبيل المثال معتدّة بنفسها ولم تعترف له بالحبّ حتّى شكَّ الأمير في حبّها فقرّر الرّحيل، فودّعها وعندها قالت له:«**كنت غبيّة أطلب منك الصّفح احرص على أن تكون سعيدًا، لم تلمه وفاجئها عدم لومه**»[3]. فذهب الأمير مسرعا خشية أن يراها تبكي. وهذا المشهد حدث للكاتب **أنطوان دوسانت إكزوبيري،** فقد كان طيارا وقرر أن يشارك في الحرب الدائرة حينها، وحين وداع زوجته **كونسويلو** لا أرغب في الموت دون شك ولكن إذا لزم الأمر أرضى مثلا بالنوم ورضيت زوجته بهذا القدر. وكانت تعرف منذ البداية أنه خلق ليموت، فرحل كانت الوداعات مؤلمة جدا، تمتم لها **أونطوان** قبل أن يغادر:« **أمّا نبع مائي فهو في عينيك.**

وحين تغتميهما، سأكون قد رجعت بلحية بيضاء، وربّما مترنحا في مشيتي، ولكن سوف تجدينني جميلا مثل شجرة تلقت الثلج فوقها، ثلـج زمن الحـروب، اغمضـي يا صنوبـرتي، وسـوف أذهب. »[4]

---

[1]: الرّواية: ف7، ص:33.

[2]: الرّواية: ف7، ص:33.

[3]: الرّواية: ف9، ص:42.

[4]: ثناء الدرويش:**قراءة في الأمير الصّغير أونطوان دو سانت إكزوبيري،** مجلة دنيا الوطن، 2005،ص:7.

وهكذا **فدوسانت إكزيبيري** وأميره الصّغير يعزفان على الوتر نفسه، ويشدوان من طبقة صوت واحدة.

ربّما عند الوداع يدرك الإنسان تفاهة الخلافات، وعندها قالت له الوردة بعد أن كانت تضمر الحبّ في نفسها: «أجل أنا أحبُّك»، «إن لم تدرك ذلك فذلك خطئي»، لكنَّه كان اعترافًا متأخّرًا بعد أن قرّر الأمير الرّحيل، هنا يجب أن نقف عند العبارة حينما قالت الوردة: «**إن لم تدرك ذلك، فذلك خطئي**»[1]، فقد نتواصل أحيانا مع آخرين بلغة حبٍّ لا يتحدّثون هم بها هناك من يعبّر عن حبّه صريحًا بالقول، في حين أنّ الآخر لا يفهم الحبّ إلّا ما كان بتصرّف أو فعل أو بهديّة، فأحيانا نحتاج إلى فهم لغة الحبّ الّتي عند الآخر وإلى تنويعها حتّى نحقّق تلك العلاقة.

إنّ الوردة الحمراء تجسّد التّناقض وقوّة الحبّ، فيجب على المرء أن يتعلّم لغة الحبّ، وكيف يحبُّ؟ فالمحبّة حق لا يسقط أبدًا، فكثيرًا ما يصعب علينا فهم سر الحبّ إلّا أنّنا نحياه فالحبّ هو مزيج من الألمِ والفرحِ، فلا حبّ بدون درف الدّموع.

إنّ الكاتب يصوّر لنا حبّه لزوجته رغم القساوة الّتي كانت تبديها فهي بالنّسبة له تبقى ذلك المثال لتلك المرأة المشعّة في النّفس، كما أنّه يصف حاله المحب، وهو ينظر لظاهر الأشياء دون الولوج إلى المحتوى قائلا:«**لم أتفهّم زهرتي ربما كان من الأجدى أن أنظر إلى أفعالها لا لأقوالها**.

لقد كانت تملأ السّماء عرفًا ونورًا...هكذا الأزهار تملأها التّناقضات لكن لم أعرف كيف أحبّها، كنت صغيرا آنذاك »[2]، يجب علينا أن لا نبحث عن السّعادة بعيدا لأنّها نصب أعيننا ولا نراها، وإنّنا لا ندرك قيمة الشّخص الّذي معنا إلّا عندما نرحل عنه، فالكاتب لم يدرك قيمة زوجته إلّا بعد رحيله عنها فعلى المرء أن

[1]: الرّواية: ف9، ص:42.

[2]: الرّواية: ف8، ص:40.

يستغلَّ كلّ لحظة مع محبوبه؛ لأنّ تلك اللّحظات لا رجعة لها، فهو يعلّمنا معنى الحبّ حينما يدرك الأمير الصّغير سرّ المحبّة الّتي جمعته بزهرته، يقول الكاتب على لسان الأمير الصّغير: «**أنتن لا تشبهن وردتي لم يروضكن أحد ولم تروضن أحدا، لا يمكن لأحد أن يموت من أجلكن. إنها عندي تكتسي أهمية أكبر منكن لأنني سقيتها بنفسي، ولأنني وضعتها بنفسي تحت القبة**». إنّ الوقت الّذي تكرّسه لمحبوبك هو ما يجعله مهمّاً فريداً من نوعه، فنحن مسؤولون عن أحبّائنا. لقد قال **أنطوان دو سانت إكزوبيري** عبارة رائعة عن الحبّ، الحبّ ليس أن ننظر إلى بعضنا البعض وإنّما الحبُّ أن ننظر في اتجاه واحد. إنّها عبارة تحمل الكثير من الدّلالات، وتجعلنا نعيد نظرتنا اتجاه من نحبّ، فالحبّ برئ براءة الأطفال يجعلنا نرسم دروباً لأرواحنا. إنّ الحبّ هو أنْ تغرس وتسقي وتعتني.

ج- الثّعلب:

إنّ معظم الكتابات الأدبيّة، وظفت الثّعلب كرمز للمكر والخداع، إلّا أنّ "**أنطوان دي سانت إكزوبيري**" قد جسّده في صورة إيجابيّة. حيث رمز له بالحكمة والصّداقة، ومن المعروف:«**أنّ موضوع الصّداقة قد حظي باهتمام واسع المدى لا تنحصر حدوده في إطار الدّراسات النّفسيّة والاجتماعيّة فحسب، بل يتّسع نطاقه ليشمل كافّة مجالات الحياة الإنسانيّة من فلسفة وفنون وآداب. والاهتمام بالصّداقة ليست وليد حياتنا المعاصرة بل هو اهتمام عريق يضرب في أعماق التّاريخ نظرا للمكانة الرّفيعة الّتي شغلتها الصّداقة دائما بوصفها قيمة إنسانيّة عظيمة الأثر في حياتنا**»[1]، فرواية "الأمير الصّغير" تعدّ نموذجًا عن معاني الصّداقة، فقد كتب "**أنطوان**" قصّته بعد مرور ستّة سنوات على فراق صديقه فقل من لديه صديق. فقد تجوّل الأمير الصّغير بين الكواكب بحثا عن صديق، فكان الثّعلب حكيمًا، وقدَّم للأمير مفهومًا رائعًا عن الحبّ والصّداقة والمسؤوليَّةِ

[1]: أسامة سعد أبو سريع: **الصّداقة من منظور علم النفس**، عالم المعرفة، 1993، ص:13.

إذ استطاع أن يغيِّر نظرته اتِّجاه الحياة، وأدرك من الثّعلب معنى التّدجين، وهو"إنشاء العلائق" والّتي فسّرها له الثّعلب كالآتي: «**فأنت الآن لست بالنّسبة إليَّ إلَّا طفل يشبه مئة ألف طفلٍ! ولست بحاجة إليه، ولست بحاجة إليَّ أنت أيضا، فأنا لست بالنِّسبة إليك إلَّا ثعلبًا يشبه مئة ألف ثعلبٍ، لكن إذا استأنستني احتاج كلّانا إلى صاحبه ستكون لي وحيدًا في العالم، وسأكون لك وحيدًا في العالم.**

فقال الأمير:«**بدأت أفهم : هناك زهرة أظنُّ أنها استأنستني**»[1]، فالصّداقة تتضمّن الحبّ الّذي لا يأتي من الوهلة الأولى، فعليك أن تغرس وتسقي وتعتني حتّى تتحصّل عليه. فالثّعلب يبيِّن للأمير أهميّة الوقت الّذي تقضيه مع أحبّائك، والجهد الّذي نبذله للعناية بهم لنتحصّل عليهم.

وإذا تتبّعنا الحوار الّذي دار بين الأمير الصّغير والثّعلب نلحظ عمقًا أكثر في المضامين الّتي تخصُّ مفهوم الصّداقة في تجاوزها لمستوى هذه العلاقة إلى معنى أكثر إشراقة في قوله:«**حياتي رتيبة أصيد الدّجاجة والبشر يصيدونني، كلّ الدّجاجات متشبهات، وكلّ البشر متشابهون، وهذا مملٌّ بعض الشّيء، لكن إذا استأنستني احتاج كلّانا إلى صاحبه، ستكون لي وحيدًا في العالم. وسأكون لك وحيدًا في العالم.**

قال الأمير الصّغير: بدأت أفهم، هناك زهرة أظنُّ أنَّها استأنستني»[2].

ولعلَّ أروع ما في هذا الحوار الطّويل الّذي دار بينهما حول الصّداقة أنَّ الإحساس بالصّداقة يتجاوز الإحساس العادي إلى شعور الأم بوليدها في حالة وقوع خطر له فالصّديق يمكنه أن يتبع أثر صديقه ويشعر به دون الأشخاص الآخرين وتجذبه رائحته كالموسيقى العذبة. أو كصوت فيروز الّذي لا يغادر أذاننا. لقد تحدّث الثّعلب بحكمة وشاعريّة عن الصّداقة. وجعلنا نعيد النّظر في تمرّدنا عليها والتّنكر لها. ومن هنا ندرك أن الصّداقة

[1]: الرّواية: ف 21، ص:88.

[2]: الرّواية: ف 21، ص: 89-90.

كنز لا يشترى حيث يقول **الأمير الصّغير**:«**فما من باعة يبيعون الأصدقاء**»[1]. الصداقة أن تحس بالآخر وتحيا معه أفراحه وأحزانه.

إنّ الثّعلب شارك الأمير الصّغير بسخاء أسراره وحكمته وأوضح له فكرة المشاعر الّتي يكنها لوردته عن باقي ورود العالم، هذا ما يسمِّيه له الثّعلب بالتَّدجين حينما قال:«**إنكنّ جميلات لكن فارغات لا أحد يستطيع أن يموت من أجلكنَّ. وزهرتي طبعا عاديّة بالنسبة إلى عابر سبيل. سيعتقد أنّها تشبهكنّ. لكنّها وحدها أعظم منكنَّ جميعًا. لأنّها هي الّتي سقيتها، لأنّها هي الّتي حميتها من الخطر. لأنّها هي الّتي وضعتها تحت واقية الريح...لأنّها وردتي**»[2]،يشير الأمير الصّغير إلى أن زهرته هي نتيجة مسار طويل ومشترك، وعشرة وألفة وصبر وتضحية ورعاية متبادلة فعمليّة التّدجين تقتفي بحسب ما جاء على لسان الثّعلب، أنّ تكون صبوراً لقوله: «**يجب أن تكون صبوراً جداً تجلس بعيدا عني بعض الشّيء هكذا على الحشيش. وأنا أنظر إليك بمؤخِّرتي عيني، ولا تقول شيئاً فكلّ الخلافات تبدأ بالكلّام. لكن تستطيع أن تقترب مني كلّ يوم أكثر ... عليك أن تأتي دائمًا في الساعة نفسها وتجلس في مكان يكون أدنى إليّ من المكان الأوَّل، سأختلج وأقلق. سأكتشف ثمن السَّعادة؟ إذا كنت تأتي في أيِّ وقت. لن أعرف متى أهيِّء قلبي...يجب أن يكون لنا عادات**» [3]، فالعلاقة الرُّوحية للصَّداقة تتضمّن الصّبر الدّائم، والتّجوال في خيالات الصّديق من أجل اكتشاف خوالجه ومكنوناته وبقدر ما تدخل السّعادة والطُّمأنينة والسُّكون في قلوب الأصدقاء، فإنّها بالقدر عينه تبعث على الشّجن والحنين والبكاء.

إن ثمن الصّداقة الحقيقيَّة، لا تتحقَّق ولا تقوم من دون ثمن، إذ بكى الثّعلب لفراق صديقه الأمير الصّغير

[1]: الرّواية:ف 21، ص:91.
[2]: الرّواية: ف21، ص:93.
[3]: الرّواية: ف 21، ص:94.

وحين سَأَلَهُ الأمير الصّغير عن جدوى هذه الصّداقة، وبأيِّ شيء تكون قد أفادته، إذا كانت سَتُسَبِّبُ له الحزن والبكاء فردّ عليه الثّعلب قائلًا:«**أفدت أنّ شعرك بلون السَّنابل، ثم أضاف قائلًا: عُدْ لِترى الأزهار. وستكتشف أنَّ زهرتك فريدة في العالم، ثم ارجع إليَّ لتَودِّعِني سأهدي لك سرّا**» [1]، كما كشف الثّعلب للأمير الصّغير سراً آخر. هو أنّه بعدما تُرّوِضُ شخصا ما. يجب أن تتحمّل المسؤوليّة عنه دائما، حينها قال الثّعلب للأمير الصّغير:«**الوقت الّذي أَنْفَقْتُهُ على زهرتك هو الّذي جعلها ذات شأن، لقد نسي النَّاس هذه الحقيقة لكن ينبغي ألاّ تنساها أنت. أنت مسؤول عمّا اسَتأْنَسْتَهُ**» [2]، فالمسؤوليّة ستكون كبيرة عليك، لأنّ هذا الشّخص الّذي روّضته مرتبط بك، يعتمد عليك. ويحتاجك بعدما كَسْبتَ حُبَّهُ، أنت مسؤول عنه، لذلك يجب عليك أن تكون دائم الاهتمام والحماية له.

إنّ الصّداقة قد ننعم بها أو لا ننعم بها؛ لأنّها تحتاج إلى إدراكنا سرّاً خطيراً مفاده وكما جاء على لسان الثّعلب: «**لا نرى جيّداً إلاّ بالقلب، الأشياء المهمّة تخفى عن العيون**» [3]، ويؤّكد المؤلّف مرّة أخرى على مدى أهميّة أن يكون لديك صديق حقيقي، لأنّه هو القادر على فتح عيون الشّخص والمساعدة على قبول الحقيقة. والحقيقة هي أنّ اليقظة ليست سوى القلب، ولا يمكنك أن ترى أهمّ شيء بعينيك، فالقلب هو البصيرة الثّالثة الّتي نرى بها الأشياء الخفيّة.

د- نبات الباوباب:

إنّ نبات الباوباب هي أشجار عملاقة تنمو في السّنغال، رآها الكاتب عندما كان في جولة استكشافيّة وقال: أنّ طولها يفوق طول الكنائس، وإنّ لهذه الأشجار فوائد كثيرة، إلاّ أنّ "**أنطوان دو سانت**

[1]:الرّواية:ف 21، ص:93.
[2]:الرّواية:ف 21، ص: 95.
[3]:الرّواية:ف 21، ص: 94.

إكزوبيري"جسّدها في صورة سلبيّة، وذلك نظراً لقوّتها وتعميرها الطّويل، فهي تضرب بجذورها في باطن الأرض ويصعب اقتلاعها.

إنّ نبات الباوباب ترمز في قوّتها وامتدادها للنّازية في ألمانيا، الّتي سيطرت على البلدان الّتي جاورتها، والفساد والدّمار الّذي ألحقته بالعالم أثناء الحرب العالمية الثّانية، ويرى" **أنطوان دو سانت إكزوبيري"** أنّه للقضاء عليها يجب اقتلاعها من الجذور، وهي في المهد، فعلى العالم أن يواجه النّازية قبل أن تتفشّى وتلحق الدّمار بالعالم كالباوباب الّتي إذا كبرت قضت على كوكب الأمير الصّغير، فيجب اجتثاثها قبل انتشارها في وطنه "فرنسا" لأنّها ستلتهمه في مضغة واحدة ويصبح نهراً من الدماء وفتاتاً لا يُرَى.

كما يرمز نبات الباوباب إلى الأخلاق السيّئة وخيبة الأمل والشّرّ الموجود بداخلنا في قلوبنا فهي تنمو أحياناً دون أن نشعر بها في صمتٍ رهيبٍ، حينما يقول: «**توجد على كوكبي الصّغير نباتات نافعة ونباتات ضارّة. كما هو الحال في سائر الكوكب ولذلك توجد بذور نباتات نافعة وبذور نباتات ضارّة. لكن البذور صغيرة جداً لا ترى بالعين. فهي تنام في ثنايا الأرض، حتّى إذا خطر لبعضها أن تستفيق، تمدّدت ودفعت نحو السّماء نبتة غضة صغيرة. إذا كانت نبتة فجل أو ورداً، تستطيع أن تدعها وشأنها تنمو كما تشاء. لكّن إذا كانت نبتة ضارة وجب قلعها فور اكتشافها**» [1]، فنبات الباوباب هي تلك الأفكار الشرّيرة الّتي تراودنا وتحاول السّيطرة علينا، لذا يجب القضاء عليها قبل أن تلحق الدّمار بعالمنا الدّاخلي أمّا البذور الجيّدة فهي الورود الّتي تنمو بداخلنا وتحتلُّ مكاناً في قلوبنا أي الأخلاق الحسنة من أملٍ ومحبّةٍ وصدقٍ وبراءةٍ تحاول أن تطفو إلى الأعلى لكن تلك الجرثومة الشرّيرة تحاول السّيطرة عليها.

[1]: الرّواية: ف5، ص:23.

إنّها تلك الأفكار الّتي ينفثها الغضب والحزن واليأس الّذي يملأ قلوبنا بالتصدّعات، وكأنّها تِنِّين يضرم النّار بداخلنا ليلتهم كلّ ما هو جميل مليء بالأمل والبراءة، فكلّنا نحمل بعض التّربة السيّئة بداخل قلوبنا، فهذه الباوباب تزعزع استقرارنا الدّاخلي، لأنّ المخاوف مثل الحقد واليأس تنفجر لتحطّم نظامنا الداخلي، فهي «**أشجارٌ كبيرةٌ مثل الكنائس، لدرجة أنّ حتّى" قطيع"من الأفيال لم يستطع أكلّه بالكامل**» [1]. فهذه الأخلاق السيّئة الّتي تستحوذ على ذواتنا ينبغي القضاء عليها وهي بذرة صغيرة قبل أن ترمي بجذورها وتصبح عملاقة يصعب اقتلاعها، فعندما يصبح المرء بالغا ستكون قد سيطرت على روحه والتهمتها، كما يقول المثل الشعبي: «**التّربية في الكبير كالحجر في الغدير**»، وهذا ما أشار إليه في قوله:«**كانت تربة الكوكب مصابة ببذور الباوباب، وإذا لم يتم العثور عليها في الوقت المناسب فإنّbaobab لم يعد من الممكن التخلّص منه. يعيق الكوكب بأسره. يخترقه بجذوره. وإذا كان الكوكب صغيراً للغاية، وكانت الباوباب كبيرة جداً فإنّها تفتنه**»[2]، إنّ جرثومة الشّر تحتل قلوبنا وتدفعنا لارتكاب أسوء الأعمال لتشكيل أكثر الأشياء عنفا ودماراً. إنّ هذه الأفكار الشرّيرة تجعلنا نعيش في ظلامٍ دائمٍ تحجب عنّا شمس أرواحنا وتجعلنا دوما نعيش قلقاً دائما ننسى معنى الحياة الصّداقة، الحبّ، نفكّر إلا في العنف والعالم المادّي ونحكم على أرواحنا بالهلاك.

إنّ بذور الباوباب تسكن ذواتنا يجب علينا عدم السّماح لها بالنمّو، لأنّنا مثل كوكب الأمير الصّغير تسكن داخلنا بذور سيّئة وأخرى جيّدة، وإنّ وجودها كان سببه هذا العالم المادّي المليء بالصّراعات، فهي تقضي على فطرتنا وروحنا الطيّبة وتشعل نار الحقد والكراهيّة فينا.

يجب على الإنسان أن يراجع نفسه كلّ يوم ويفحص روحه حتّى يقضي على هذه الشّوائب السيّئة كما يفعل الأمير الصّغير، فقد كان ينظّف كوكبه كلّ صباح. إنّه لشيء جميل! كما يقول:«**إنّه نظام حياتي أقوم في**

---

[1]:الرّواية: ف5، ص:23.

[2]:الرّواية:ف5، ص:23.

الصّباح فأغسل وجهي وأمشط شعري وأرتدي ثيابي وعندما أفرغ من نفسي أعكف عل كوكبي. يجب قلع أشجار الباوباب فور التّعرّف عليها. إنّها تشبة كثيراً أشجار الورد، عندما تكون صغيرة، إنّه عمل مملٌّ لكنّه سهلٌ»[1] ، فعلى الإنسان أن يكون يقضاً لأيّ تغيير يطرأ عليه حتّى يتجنب أن تصبح الأشياء الصّغيرة عملاقة مثيرة للخوف تدمّر داخله. «**فحذاري أيّها الأطفال من الباوباب!!!**» فعندما ننظر بعمق يجب أن تتذكّر الحاجة إلى تدمير كلّ ما هو سلبي يعيق الحياة.كما أنّ نبات الباوباب يجسد الشّركات العملاقة الّتي استعملتها الدّول الرأسماليّة لصناعة أسلحة الدّمار الشّامل، وهذا ما يحدث معنا اليوم فبسبب الحروب البيولوجيّة بين القوى السّياسية الكبرى نعيش عالم" الكورونا"، فقد أصبحنا نعيش في عزلة عن بعضنا البعض نعيش ظلاماً يوميًّا لا نرى فيه إشراقة الشّمس كأنّها نهاية العالم. ويجب إيقاف هذه الشّركات العملاقة المدمّرة في مراحلها المبكّرة، عندما تكون صغيرة، عندما تكون بسيطة.

إنّ **إكزوبيري** كتب روايته وكأنّه تنبّأ لمستقبل الأرض وماذا سيحدث في عالم يملأه الحقد والصّراعات وطغيان الّتيار المادي الّذي أعلن عن نهاية عصر الروح، وصارت العلوم المادية مسيطرة وكأنها آلهة معبودة.

إنّ نبات الباوباب هذه الرّوح الشرّيرة، يرمز إلى البالغين الّذين يحاولون امتصاص أحلام أطفالهم، وسحق تطلّعاتهم، وجعلهم يقعون في فخٍّ هذا المجتمع المادّي إنّه لمن أسوء الأشياء أن تراهم يتحوّلون إلى آلات يديرها الكبار كما يشاءون ليقضوا على فطرتهم وبريق الحياة في داخلهم ، آه! يا لبشاعة المنظر !! يتحوّل عالم الورود والآمال إلى عالم الأشواك والظّلام.

هـ– الكواكب:

لقد حاول الأمير أن يفهم عالم الكبار، فسافر من كوكب إلى آخر، كلّ كوكب له رقم خاص به، كأنّه

[1]: الرّواية: ف5، ص:24.

شقّة في مبنى، ترمز هذه الأرقام إلى انفصال النّاس الّذين يعيشون في شقق مجاورة، كأنّهم يعيشون على كواكب مختلفة، كما أنّ الكبار لا يفهمون إلاّ لغة الأعداد.

إنّ الكواكب ترمز إلى عالم الكبار فارغ المحتوى، المليء بالصّراعات، فعالم المادّة يعبث بحياتهم ويجعلها جمادا ورمادا، دون أحاسيس، أو مشاعر، يتسارعون دون هدف، فقد نسوا أحبّائهم وأصدقائهم. إنّها حياة موحشة بدون معنى. فالكواكب تجسّد طبائع الناس، كحبّ التملّك والسُّلطة والغرور وحب المجد... دون تحديد هدف لأعمالهم هذه فهم يعيشون في عزلة عن بعضهم البعض لا يسمعون صوت ملاكهم الصّغير، ولا يسعون من أجل سعادتهم يعيشون في عالمهم الخاص، فهم يعتبرونه المعنى الحقيقي للوجود لا يعرفون معنى الصّداقة، والحبّ والجمال. يحملون بداخلهم عالم مدنّساً، عالماً مادياً تملأه الأنانيّة والغرور، والتملّك...لقد فقدوا أرواحهم الطّاهرة في ظل هذه الصّراعات المادّية اللّامتناهية.

تعرّف الأمير على عدد من الشّخصيات، من بينها:

« **الحاكم في الكوكب الأول325:يجّسد حب التملّك والسّلطة.**

الكوكب الثاني 326: شخصٍ طموحٍ ومغرورٍ، يبحث عن الإعجاب بشخصيته، يجسّد حبَّ الشُّهرة والمجد.

الكوكب الثالث327:سِكِّير لا يتوقّف عن الشّرب، يجسّد الغرق في الهمِّ والحزن، ومحاولة الهروب منه.

الكوكب الرابع 328: رجل أعمال لا يتوقّف عن العد حتّى النّجوم يعتبرها أموالاً، يجسّد حب التملّك.

في الكوكب الخامس329: الفانوس الّذي يشعل ويطفئ فانوسه، يجسّد الإخلاص في العمل.

الكوكب السادس330: الجغرافي الّذي لم يبرح مكانه يوماً، يجسّد العلم

الكوكب السابع: هو الأرض، وهي خلاصة للكواكب الّتي مرّ بها. »[1].

ورغم الاختلاف الظّاهر بين هذه الشّخصيات، إلاّ أنّهم متشابهون، فلا أحد منهم يقوم بشيء ينفع به نفسه أو غيره، فهم يشتركون في صفة واحدة، "انعدام الفائدة"، فهم عبدة لأمراض نفسيّة (السّلطة، الغرور والإدمان والطّمع...) منغلقون على أنفسهم وكأنّهم في سبات، لا يفكّرون في معنى الحياة وقيمتها. إنّهم يمثّلون المجتمع المثقّل بالمسؤوليات والصّراعات.

إنّهم يعيشون في عبثيّة يتبعون الطّرق الجاهزة، ويستهلكون الأفكار النّمطية دون أي تفكير، كأن تختار شعبة الرّياضيات لأنّها موجّهة للمتفوّقين، وأن تكون فكرة النجاح لديك مرتبطة بالمال والحياة الرغدة، إنّ هذه الفكرة خاطئة، فالنّجاح الحقيقي هو الّذي يجلب السّعادة والرضا لصاحبه، فعلينا أن نفكّر فيما نفعله كي لا نقضي على حياتنا كرماد تجرفه الرّياح حيث تشاء، ولا ينبغي أن نغمض أعيننا عمّا حولنا، فالحياة تستحق منّا ولو قليلا من الفطرة.

يجب أن نقيّم ذواتنا، ونقدّم لكوكبنا ما ينفعه ونخرج من دوّامة الحياة، الّتي تسيطر عليها القوى الاقتصاديّة محاولة توجيه حياتنا وقولبتها كما تشاء، فتجمّد أفكارنا وذواتنا وتجعلها هشّة بدون معنى وكأنّنا "عرائس كراكوز" تحرّكها كما تشاء. كما يقول **الأمير الصّغير**: "يا لغرابة عالم الكبار"!!، إنّه جماد لا يتحرّك وكأنّهم آلات يشغّلونها كما يريدون دون هدف مرسوم في الحياة، وفي هذا الصّدد يقول عالم النفس الأمريكي –الهنغاري– Mihaly csikszent mihlyi في كتابه الشّهير Flow: «**داخل مجتمعٍ معقّدٍ، هناك العديد من المجموعات**

[1]: ينظر: الرّواية: ف10، ص:43- 74.

القويّة الّتي تحاول تأطير الفرد في قالب محدَّد يتماشى مع الصُّورة الّتي يريدون رسمها للمجتمع، بحيث تكون استجاباته متوقّعة للمكافآت والعقوبات، فيتماشى الشَّخص تماماً في النّظامِ الاجتماعي الّذي يخلقونه له. في هذا الإطار يبقى الإنسان في سعي دائم لكسب المكافآت، الّتي تَعُدّه بها الوسائل الّتي تتحكّم به، لكن هذه المكافآت دائما ما تتسرّب بين أصابع يديه» [1]. فالسّلطات والقوى الاقتصاديّة تسعى إلى قولبة العالم في قالب واحد هذا ما يحدث في العالم اليوم. القوى العظمى تضع دول العالم الثالث تحت عباءتها وتجعلها وجبة سريعة لها.هكذا تشكلّ المادّية عوالم النّاس، وتحّول أفكارهم وتعبث بحياتهم.

و- الكوكب B612:

كويكب صغير، يعيش فيه الأمير الصّغير مع زهرته وبراكينه الثّلاث، بالإضافة إلى نبات الباوباب كويكب لا يحمل اسماً بل رقماً؛ لأنّ الكبار لا يفهمون إلّا لغة الأرقام إنّه عالم بائس. والكوكب يرمز إلى وطنه فرنسا، فقد غادر الكاتب وطنه ليس بحثا عن المال والجاه والسُّلطة، وإنّما غادر وطنه دفاعاً عنه من النّازية الّتي كانت تلتهم كلّ شيء هذا ما حدث مع الأمير الصّغير، فحبّه لوطنه الصّغير جعله يسافر عبر الكواكب ليس بحثا عن الأشياء الماديّة وإنّما من أجل هذا الكويكب لا غير.

على المرء أن يكون مسؤولا عن وطنه، فيعتني بنقائه ويحميه ويزيّنه، ويحافظ على جميع الكائنات الحيَّة فالوطن بالنسبة له نفسٌ يحيا بها، إنّه القلب النّظيف الطّاهر حيث يقول:«**إنّها مسألة تدريب، فعندما يقضي المرء حاجته في الصَّباح فعليه أن يساعد كوكبه على قضاء حاجاته بكلّ عنايةٍ، عليه أن يلتزم اقتلاع أشجار الباوباب بانتظام، ما أن يميّزها عن أشجار الورد الّتي تشبهها كثيرا عندما تكون صغيرة، إنّه عمل**

[1]: أميرة قاسمي: **لماذا نكبر لماذا نحلم؟** ،مجلة أراجيك، http://wwwarageek.com يوم:25-07-2020.

ممل للغاية لكنّه سهلٌ» [1]، إنّ الكاتب يثير موضوعا في غاية الأهميّة وهو الموضوع البيئي وثيق الصّلة جدّا بالعالم الحديث سريع التّطور. تركّز"**فيلاتوفا**":«**على حقيقة أنّه يبدو وأنّ المؤلّف توقع حدوث كوارث بيئيّة في المستقبل وحذر من اتّخاذ موقف حذر اتّجاه كوكب موطنه ومحبوبه.كان سانت إكزوبيري يدرك تماما مدى صغر حجم كوكبنا وهشاشته**»[2]، إنّ إهمال النّاس لكوكبهم يؤدّي إلى فقدانه بشكل غير محسوس.

إنّ كويكب **الأمير** يرمز إلى القلب منبع الحبّ، حيث يتوجَّب علينا تفحُّصه وتنقيته كلّ يومٍ من الأفكار السيّئة، لينبض من جديد بالحياة والأمل، كما كان يفعل **الأمير** فقد كان ينظّف البراكين الثّائرة والبركان الخامد حتّى إذا ثارت تكون ثورتها نظيفة. فالكاتب يحاول أن يجعل **الأمير الصّغير** بمنأى عن الأفكار السلبيَّة ويتحرّر من سطوتها رغبةً في فطرته وعذريته الأولى.

أثار الرّوائي **"انطوان دي سانت إكزوبيري"** موضوعاً شائكاً تقشعرّ له الأبدان ألا وهو" الهجرة" طمعا في المال والجاه، حيث يعتقد الجميع أنّها مكمن السّعادة، والجنّة الّتي تنتظرهم، دون أن يديروا ظهورهم إلى الوراء، أنّه لشيء مؤسف أن نترك أوطاننا أو بالأحرى أرواحنا من أجل عالم المادّة البائس، باعتباره المنفذ الأساسي للحياة.

على المرء أن يضحّي بنفسه من أجل موطنه حتّى آخر قطرة من دمه كما يقول **إكزوبيري**: «**لقد اخترت العمل الأقصى قدر من التّآكل، وبما أنّه يتعيّن عليك ...دائما الضّغط على نفسك حتّى النّهاية، فلن أتراجع، أتمنّى فقط أن تنتهي هذه الحرب الشّنيعة قبل أن أذوب مثل شمعة في تيّارٍ من الأكسجين**» [3] من هنا ندرك أنّ الوطن كيان روحي لا بديل عنه، نحيا من أجله ونموت لأجله.

---

[1]: الرّواية: ف 5، ص:24.

[2]: أنطوان دي سانت إكزوبيري: **الأمير الصّغير**، التحليل الفني، http :aslroneergo.ru، يوم:17-08_2020.

[3]: المرجع نفسه.

ز–الخروف:

يعرف الخروف قديما أنّه الحيوان الّذي يضحى به للآلهة البابلية، فهو الأضحية البديلة الّتي حلّت محل الأضاحي البشرية لتهدئة الغضب الإلهي، أمّا في العهد الجديد هو رمز المسيح الّذي ضحى من أجل البشرية والّذي أسلم للموت وهو بوداعة الحمل، وقد استعمل هذه المقارنة يوحنا عندما قال: "**هاكم حمل الله**"[1]، وهو يشاهد يسوع المسيح، غير أنّ **إكزوبيري** استعمل الخروف كرمز للتربية الّتي تهذب ذواتنا وتقضي على الأخلاق السيئة مع الحفاظ على فطرتنا، ولهذا طلب الأمير من الطّيار أن يرسم له خروفاً للقضاء على نبات الباوباب، دون أن يأكلّ زهرته فقال له: اصنع له كمامة،باللغرابة !!! تحدث **إكزوبيري** عن الكمامة، وهانحن نعيش عصر الكمامة، حاول الكاتب أن يرسم خروفا للأمير وبعد محاولات عديدة رسم له صندوقا وقال له:

«**هذا هو الصندوق إن الخروف الّذي تريده يوجد بالداخل.**

يرد عليه الأمير الصّغير: هذا ماكنت أريده فعلا. [2]

إنّ الأمير الصّغير فهم أنّ الخروف داخل الصندوق وهذا دليل على قوة خيال الطّفل، وقدرته على تصور الأشياء، كما أن الفتحات على الصندوق أوحت له بأن الخروف يتنفس. هذا الخروف الّذي سيكون بمثابة آله تقص كلّ ما يعلق من أفكار سيئة في حياة الأمير فهو يجسد التربية الّتي تهذبنا لكنها تقضي وللأسف على طهارتنا وعذريتنا الأولى؟ أي دور المكتسب في صقل الموروث وتثقيفه.

ح– السّماء والنّجوم:

علاقة الإنسان بحركة النّجوم ومواقعها في السّماء علاقة أزليّة، تمتدّ جذورها منذ أن وُجد الإنسان على ظهر

---

[1]: فيليب سيرنج: **الرموز في الفنّ–الأديان –الحياة**، ترجمة، عبد الهادي عباس، ط1، دار دمشق، 1992، ص:70.

[2]: الرواية:ف4،ص:12.

الأرض حتّى يومنا هذا، "فحركة النّجوم وظهورها في السّماء لفتت انتباه الإنسان. وجعلته ينظر لها نظرة خوف ورهبة، ففي العصر الجاهلي تبلورت نظرة الإنسان إلى النّجوم والكواكب بالفكرة الدّينية والديّانة الجاهلية، فكان منهم عباد الشّمس يسجدون لها إذا أشرقت، وإذا توسّطت السّماء. وإذا غَرُبَتْ" [1].

إذ لا يوجد أدبٌ لم يتطرّق ناظمه ولو بلمحة بسيطة إلى السّماء وما تضّمه من مظاهر وظواهر تكون مادّة إبداعه وإلهامه، حيث يقوم بالمزج بين مكوّنات الطّبيعة من جهة، وما يجده من دلالات متشابهة، تحاكي واقع ما تحمّله هذه الظواهر من دلالات ورموزٍ ومعانٍ وحركةٍ وثباتٍ وظهورٍ.

وقد اختار"**إكزوبيري**" هو أيضا، أن ينظر إلى العالم من زاوية مختلفة، وإذا أردنا الدّقة قُلنا أنّه اختار أن ينظر إلى العالم بعين طائر يحلّق في السّماء حتّى يرى من الأشياء ما لم يرى، ويسمع من الأصوات.

إنّ عالم **انطوان دو سانت إكزوبيري** كما صوّرته الرّواية. عالم سماوي لا يمكن للمرء أن يبلغه إلاّ إذا غاص فيه، ويتآخى مع الكواكب والنّجوم وسعة السّماء، فيرى عالما مليئاً بالسّحر والغرابة واللاّمعقول. والسّماء في صورتها البديعة، بدلاً من أن تكون محصورة في جانبها العلوي وكشكلّ لا نهائي، أضحت صورة جماليّة تُعبّر عن المكنونِ البشريِّ، وعن رغباته وآماله، فقد تحدّث"**إكزوبيري**" عن السّماء والنّجوم متسائلا على لسان **الأمير الصّغير** بقوله:

جلس الأمير الصّغير على حجر ونظر إلى السّماء وقال متسائلا:

تُرى؟ لماذا أُضيئت كلّ هذه النّجوم؟.

ألكي يعرف كلّ منّا نجمته ذات يوم؟.

[1]:أحمد محمدّ الحوفي: **الحياة العربية في الشعر الجاهلي**، دار النهضة، مصر للطبع والنشر، القاهرة، 1972،ص:421.

أنظر إلى كوكبي إنّه فوق رؤوسنا بالضبط...ما أبعده!.[1]

يُظْهِرُ لنا هذا المقطع السّردي من الرّواية وعلى لسان **الأمير الصّغير** زيادة رمزيّة لشوقه وحنينه اللّامتناهي إلى مسقط رأسه وإحساسه بالغربة في الأرض، وزيادة مسؤوليّته اتّجاه كوكبه وما يحتويه خصوصاً زهرته الفريدة من نوعها، وتساؤله الدّائم حول الأشياء الّتي حدثت لكوكبه في غيابه.

ويزيد لهيب شوقه إلى كوكبه الصّغير ورغبته الجامحة في العودة إليه، بقوله: «**هذه اللّيلة سيمضي عامٌ كاملٌ ستكون نجمتي فوق الموضع الّذي سقطت فيه العام الماضي.**

أجل...

–مثل الزّهرة فإذا أحببت زهرة تعيش على أحد النّجوم أحببت إذا جاء اللّيل، أن تنظر إلى السّماء ستبدو كلّ النّجوم مزهرة» [2].

تبرز لنا هذه الصّورة الرّمزية زيادة إحساس **الأمير الصّغير** بالغربة والوحدة وغياب البسمة منه، وبحثه عن ملجأ أمين له، إذ كرّس كلّ جوارحه النّابعة من الإئتناس والبعد وآلام حبّه وأشواقه ومعاناة فراقه لزهرته المتعالية، في النظر إلى السّماء ليلا لتبدو له تلك النّجوم المزهرة في الفضاء، الّتي تحمل أحدها زهرته فتخفّف عنه الآلام وآهات الفراق وأمل اللّقاء عن قريب بمحبوبته.

وضّح الرّوائي **إكزوبيري** " فكرة الصديق" الّتي ربطها بالنّجوم، وبم أنّ لكلّ نجمة مميّزاتها وخصائصها، فإنّ للصّديق خصائص يتميّز بها وذلك لقوله:«**ليست النّجوم هي نفسها بالنّسبة لجميع النّاس، فهي للمسافرين**

[1]: الرّواية، ف17ص:17.

[2]: الرّواية: ف 26، ص:115-116.

دليل، وليست بالنّسبة للبعض أكثر من أنوار تلمع، وهي للبعض الآخر ، للمتعلّمين مشاكلّ. وهي ذهب بالنّسبة لصاحبي رجل الأعمال، لكن كلّ هذه النّجوم بكماء. أنت، ستكون لك نجوم ليس لها نظير .» [1]

يرى الكاتب أنّ النّجوم في هذا المقطع السَّردي ترمز للأصدقاء فالأشخاص تختلف نظرتهم حول فكرة الصَّديق كاختلاف نظرتهم إلى النّجوم، إذ أنّ هناك من يرى بأن الصَّديق هو دليل وموجّه في الحياة، أو مجرَّد صديق وفقط أمام النّاس. قد يسبّب له المشاكلّ في أغلب الأحيان، أو جوهرة يستفيد منها في حالة الوقوع في مأزق. إلاّ أنّ النظرة الحقيقيّة للصّديق تكمن في الألفةِ والمحبّةِ والتعاونِ والتضحيةِ من أجلهِ.

يؤكِّد أنّ هذه الصّداقة ستدوم رغم البعد عن الصّديق لقوله:«**ستكون صديقي الدّائم، ستودّ لو تضحك معي. ستفتح نافذتك. هكذا من أجل المتعة فقط ...فيندهش أصدقائك عندما يرونك تنظر إلى السّماء وأنت تضحك. فتقول لهم : « نعم إنّ النّجوم تضحكني دائماً**»[2]، يثير الكاتب هنا جزءاً مهماً جداً بالنّسبة له، وهو غياب صديقه العزيز الّذي توفّي منذ ثلاثِ سنواتٍ ويؤكّد لنا بأنّ صداقتهما لم تمت بالنّسبة إليه، فيجد عزائه في النّجوم فكلّما نظر إليها أحسّ وكأنّه يلمس أو يتسامر مع صديقه الّذي لا مثيل له، إذ أنّ تأمّله للنّجوم يجعله يستحضر كلّ مشاعره المتأجّجة وذكرياته الجميلة معه. فيعيش في عالم من الأنس والسّمر اتّجاهه.

ط– البراكين:

قام الرّوائي **أنطوان دو سانت إكزوبيري** بتوظيف مصطلح البراكين في روايته، إنّ أول ما يتبادر إلى أذهاننا، أنّها ظاهرة طبيعية منذ القدم، تبعث الخوف والرّعب في النّفوس، فريدة من نوعها، ويعود ذلك لانفجارها بعد خمودها لفترة زمنية، فنجد إكزوبيري وظّف هذا المصطلح في قوله: «**يوجد على كوكبه بركانان نشيطان يقومان مقام موقعين يسخّن عليها فطور الصباح. ويوجد أيضاً بركان خامد. ورغم ذلك نظّف فوهته كذلك**

[1]: الرّواية:ف 26، ص:117.

[2]:الرّواية:ف 26، ص:115.

"ومأدرانا.قد يحدث ما لم يكن في الحسبان".أمّا الآن والفوهات نظيفة. فالبراكين ستحترق بهدوء وانتظام ولن تنفجر أبداً.إنّ الإنفجارات البركانية تشبه تماماً نار المداخن. لكن حجمنا صغير جداً بالنسبة للبراكين الموجودة على الأرض. ولا نستطيع تنظيفها لذا فهي تسبّب لنا كثيراً من المشاكل.وشيء من الحزن».[1]

إنّ البراكين المفعّلة تجسّد ما يمكن أن يخرجه الإنسان من مشاعر الغضب والسّخط اتجاه الحياة. كما أنّها ترمز إلى انفجار الثورة ضد النازيّة، فهو يصور لنا قوة وحرارة الإنسان لمحاربة ومواجهة الحياة، أمّا البركان الخامد فيرمز لقواه غير المفعّلة ولأناه الّتي إن انطلقت وجب أن تلقى دروباً نظيفة لتعبّر عن ذاتها بشكل صحيح.

ومن هنا نرى أنّ الرّوائي دوسانت إكزوبيري قد جسّد لنا قوة وحرارة الثورة، من خلال توظيفه مصطلح البراكين فلا مفرّ من هذا الحال إنّ بالإنفجار في وجه العدو، انفجاراً أدى إلى ثورة هزّت كيان العالم جاءت نتيجة خمود وهدوء.

2- الرّمز الدّيني:

إنّ معظم الشّعراء والأدباء استندوا في كتاباتهم إلى الرّمز الدّيني، فهي ظاهرة طاغية على أعمالهم، ونجد الرّوائي **"إكزوبيري"** لجأ إلى الرّموز الدّينيّةِ، وهذا دليل واضح على أنَّه متشبِّع بالثّقافة الدّينيّة فقد وظّفها الكاتب لترمز لقضايا معيّنة وإنّ رواية **الأمير الصّغير** تعجُّ بالرّمز الدّيني ومن بين هذه الرّموز.

أ- شخصيّة الأمير الصّغير:

تجسّد شخصية الأمير الصّغير بوضوحٍ الأفكار المسيحيّة عن النّقاءِ والصفاءِ الطُّفولي والبراءةِ والفطرةِ فهو مثل القدّيس الذّي يعني في الدّيانة المسيحيّة الرجل الطّاهر المنزّه عن الخطايا والقدّيس مثل الطّفل، وهو شخص عاش الفضائل الإلهيّة في المحبّة بعيدا عن ملذّات الحياة ومغرياتها وهذا ما جسّده **"أنطوان"** في روح **الأمير الصّغير**

[1]:الرّواية: ف9، ص:41.

فالحياة عنده هي المحبّة والأمل، فهو يرسم العالم بألوان قوس قزح فالطّفل مثل الأب القدّيس الّذي تمكّن من نزع الشرّ من روحه.

ب- الخطايا السّبع:

استطاع الرّوائي أن يرسم العديد من الصّور لخطايا الإنسان، وقد مثّلها بصفات الكواكب الّتي مرَّ بها الأمير الصّغير عبر تنقلاته، وفي حركة زمنيّة سريعة، وبتوصيفي فنيّ رمزيّ لصفات: التَّكبّرِ والجشعِ والطّمعِ، الغرورِ الأنانيةِ والّتي تمثّل عددا وكيفا "**الخطايا السّبع**" المذكورة في الكتاب المقدّس فهي صفات تؤدّي إلى هلاك الإنسان الّذي أصبح فاقدا للبعد الإنساني الخيري لهمنية المادّة وطغيانها على المجتمع المعاصر، ويدعو الرّوائي إلى ضرورة الرّجوع للفضيلة، والخروج من مأزق الطبقيّة والنديّة في المجتمع الرّأسمالي الّذي أدّى إلى تغيير معالم الحياة السّليمة، من طباع الإنسان الخيريّة إلى طباعه الشريّة، لذلك فهو يلتقي مع فكرة تشيؤ الإنسان ذو البعد الواحد حيث تخلى الإنسان عن أخلاقه وقيمه، فصار عبدا للآلة وعرضة للدّمار، وهذا ما يحيلنا إلى حالة الاستشراف والحس القوي لدى الرّاوي لأسباب نشوء الحرب من غياب للقيم، وحالات الاغتراب، وزوال روح التّضامن والتّصالح في المجتمع الأوربي، فهي دعوة صريحة لضرورة الرّجوع لتعاليم الدّين المسيحيّ السّمحاء من أجل الخلاص والتّعايش السّلمي بين أفراد المجتمع الواحد .

ج- الموتُ والحياةُ:

ما من قضيّة أخذت جدلًا بين النّاس مثل قضيّة الموت والحياة، وما من قضيّة تدخل فيها العلماء بعلم كاذب مثل قضيّة الموت والحياة؛ «**وذلك أنّ الموت غيب عنا، وكلّ غيب نحن نأخذ أخباره وخصائصه من الله سبحانه وتعالى، لأنّه غير مشهود فهو لا يدخل في علم الإنسان يقينا**»[1]، إلّا أنّ الإنسان يفكّر بالموت

[1]: الشيخ محمد متولي الشعراوي: **الحياة والموت**، ط2،رئيس مجلس الإدارة، إبراهيم سعد، مكتبة الشعراوي الإسلامية،د ت، ص:4.

أقلّ بكثير ممّا يتأمّل الحياة، كما يقول **سبينوزا**:«**إنّ الإنسان الحرّ لا يفكّر في الموت إلّا أقلّ القليل، لأنّ حكمته هي تأمّل الحياة لا الموت**»[1].

إنّ الموت فكرة تخيفه إلى حدّ بعيد، إمّا لأنّه يجهل مصيره، وإمّا لأنّه متمسّك بالحياة ولا يتخيّل هذا العالم بدونه، وحتّى لو استبعد بطريقة غير واعية فكرة الموت فيظلّ المرء فريسة شعوره بكونه عرضة للزّوال.

وقد استوقفتنا فكرة الحياة والموت بشكلّ لافت للنّظر في رواية "**الأمير الصّغير" لأنطوان ذي سانت إكزوبيري**. وذلك من خلال المقاطع السّرديّة الّتي صرّح لنا بها الطّيار في قوله:«**لقد تعطّل محرّك طائرتي، ولمّا لم يكن معي ركّاب ولا ميكانيكيّون تهيّأت لأصلح بنفسي هذا العطب، لم يكن معي من الماء إلّا ما يكفيني ثمانية أيام**»[2]، وهنا ظهرت فكرة الموت والحياة كفكرة لابدّ من البحث في أعماقها، فالطّيار قد رأى ضرورة استعجاليّة للبحث هنا، فكأنّه يقول من يناضل في سبيل قضيّة ما لا يخش الموت، وهنا سيطرت فكرة الاستعجال بصورة كبيرة، ووجب على الطّيار البحث عن الحلول الممكنة وذلك وفق الظّروف الّتي يعيشها وسط صحراء قاحلة موحشة، تخفي بداخلها أسرار العناء والشّقاء والّتي تتطلّب من كلّ فرد الغوص في أغوارها وعدم الاستسلام لكلّ منزلقاتها ومسالكها الوعرة، وذلك رغم معرفته بالمخاطرة الّتي يقوم بها.

صحيح أنّ إرادة الحياة أقوى من الموت إلّا أن هذا لا ينفي حدوثه، ولكن القيمة الإنسانيّة تدفع الإنسان ليبذل حياته ومواجهة الموت؛ لأنّه وفي أعماق ذاته يدرك تماما أنّه باقٍ.

ويضيف **أنطوان دو سانت إكزوبيري** أيضا، وفي موضع آخر إلى ضرورة وجوب مواصلة البحث عن مصدر الحياة وهو "الماء" مهما واجهتنا المصاعب والمشقّات، وأن لا نستسلم للموت في قوله: «**كنّا في اليوم**

---

[1]: جاك شوون: **الموت في الفكر الغربي**، ترجمة،كامل يوسف حسين، مراجعة، د/إمام عبد الفتاح، عالم المعرفة، 1984، ص:141.

[2]:الرّواية: ف2، ص:6.

الثّامن من وقوعي في الصّحراء واستمعت إلى قصّة التّاجر وأنا أشرب آخر قطرة ممّا تبقى من الماء، فقلت في نفسي: لعلّه لا يقدّر الخطر الّذي أنا فيه فهو لم يجُع ولم يظمأ في حياته بل يكفيه قليل من الشّمس .

قال الأمير الصّغير: «إن الشّيء الّذي يجعل الصّحراء أجمل هو أنها تخفي بئر ماء في مكان ما...سرت هكذا حتّى اكتشفت البئر عند مطلع النهار » [1]، وهذا ما حدث مع **إكزوبيري** فقد فهم معنى الحياة وتصالح مع فكرة الموت وتخطّى إلى حدّ بعيد الخوف من الغموض الّذي يحيط به، وبالتّالي تعامل مع واقعه الجديد الّذي هو الموت للحياة.

فالحياة الجامدة عنده، تعني الموت. إذ أنّ الحياة حيويّة وديناميكيّة تعبّر عن الفرح، وهي ما لم تبصره عين أو يدركه عقل، ويجب التّفكير في كيفيّة السّلوك في الحياة، فإذا كان السّلوك في الحياة سليماً ومبنياً على مبادئ وفوائد سليمة، فلابدَّ أن يحمل الإنسان تاريخه في الحياة الجديدة، عندئذ يكون الموت خطوة نحو الحياة لما بدأه.

وهنا وجب على الإنسان أن يتصالح مع فكرة الموت الّتي هي ولادة للحياة والّتي تجعله يعي كم أنّ حياته ثمينة وفي نفس الوقت هشّة، وقبول الموت، هو أوّل خطوة متّزنة وسعيدة، والموت هنا لا يعني أنّه نهاية لكلّ اكتشاف ومعرفة، ونهاية للحياة.

د- الكنائس:

عبّر الكاتب عن حاجة النّاس للكنائس، فدلالة رمز الكنيسة كناية عن الدّين المسيحي، إنّها ذلك المكان الطّاهر، يلجأ إليه النّاس للاعتراف بخطاياهم قصد التّوبة، علينا أن نُجري فحصاً يومياً لأرواحنا، ونقتلع هذه الشّرور كما يفعل **"الأمير الصّغير"** الّذي ينتزع نبات الباوباب من كوكبه كل صباح كالصّلاة في الكنيسة، وفي تشكيل لغوي يعند الرّوائي إلى إحداث تقابل بين الحسي والمجرد، يقول الرّواي: « ...**ربما فاقت الكنائس**

[1]:الرّواية ف24، ص:100-101.

حجما، ولن يستطيع قطيع كامل من الفيلة أن يقضي على شجرة باوباب واحدة» [1]، وهنا يلجأ الكتاب إلى وجود كنائس بلا روح، فليست العبرة بكثرة وحجم الكنائس، إنما بقوة الإيمان الحقيقي في النفوس حيث أصبح المتعبد لا يحمل روح المسيحية الحقة، فهي كنائس بلا روح، ويشير إلى الدور الّذي تلعبه الكنائس في تزكية النّفوس، وإصلاح المجتمع، وتربية الفرد على التّضامن واللإيخاء والإتحاد من أجل التّغلب على مصائب الزّمان ،والتشبيه الضمني لحجم الكنائس بحجم الفيلة، وربطها بشجرة الباوباب الضخمة الّتي ترمز للقوة والسّيطرة والهيمنة في تجلياتها السّلبية في المجتمع المادي، فإنّه مهما اجتمعت القوى الفاقدة لروح الإيمان والعزيمة فإنّها لن تتغلب على قوى الشّر المتغلغلة في المجتمع.

إنّ دعوة الرّوائي صريحة إلى ضرورة الالتزام بالصّلوات بشكل مستمر لأنّها بمثابة المصفات المطهّرة للذنوب والخطايا، وشخصيّة الأمير تمثل نموذجا في وعي الكاتب للإنسان المتعبد الممتلك للقوّة الّتي يعبّر عنها بالإيمان، فلا يمكن اجتثاث الشّر من على الأرض إلا بالصّلاة كل صباح والتّكفير عن الذّنوب، لذلك ارتبطت هذه الشّخصية البطلة بروح الكنيسة ودورها الرّيادي في إصلاح الفرد، فضخامة الكنائس وجدرانها وكثرة عددها ليس معيارا لقياس الفضيلة وإيمان الفرد في المجتمع، إنّما بالتزام الفرد بالشّرائع والطّقوس الدّينية، والتعبد اليومي من أجل تجديد الطاقة الرّوحية، هذه الأخير الّتي تعود بالإيجاب على سلوكاته العامّة، فصورة الأمير الصّغير المجتث لنباتات الباوباب هي صورة الفرد الصّالح الّذي يزيح الشّر من كل مكان حلّ فيه، وفي كل زمان تربّعت عليه، فليس هناك أيّ قوى طاغية ومتجبّرة بإمكانها الثّبات أما صولة الحق حتى لو امتلكت قوة هذه الشّجرة الضّخمة الّتي عبّر عليها الرّوائي رمزيا بالقوى الشّيطانية الّتي تمثل التجبّر والظّلم والاستبداد وغير ذلك من الأخلاق المدنّسة الّتي أصبحت تسود المجتمع الرّأسمالي.

[1]: الرواية: ف5،ص:22.

هـ- الصّبر:

لقد وظّف الرّوائي صفة الصّبر بشكل خاص بين بطلي الرّواية: **الأمير الصّغير**، وذلك الطّيار المولع بجمال السّماء وصبره عند سقوط طائرته في الصّحراء وربطها بقصّة المسيح عند صلبه، وكثيرا ما ترتبط صورة الصبر عبر متون هذه الرّواية بالدّين المسيحي، فالصّبر يعني التّحمل وحبس النّفس عما تحب وتكره ولقد اختار الرّوائي الصّبر والصّداقة في قوله:«**يجب أن تكون صبورا جدّا. تجلس بعيدا عنّي بعض الشّيء. هكذا على الحشيش....إذا كنت تأتي في أيّ وقت لن أعرف متى أهيئ قلبي.... يجب أن تكون لنا عادات**»[1] فعلى الأمير الصّغير أنّ يصبر على من يحبّ حتى تحقق الصّداقة الخالدة الّتي تبعث الأمل والحياة من جديد وتتأتى لنا قيمة الصور عند الرّوائي الّتي هي سلاح قوي في مواجهة الصعاب والتصدي لكل الأزمات، فهي قيمة أخلاقية يدعو إليها الرّوائي من خلال إسقاطاته الكثيرة على شخصية الأمير البطلة الّتي تمر برحلة طويلة تستلزم نفسا قويا وروحا صبورة على معطلات الزّمان والمكان، لذلك فإننا نجد الرّوائي قد وظف أمكنة متعددة تجاوزت البعد المادي التّحتي (الأرض) نحو البعد الروحي المجرد (السّماء)، فأحدث بذلك صراعا بين قوتي الخير والشّر الّذي يعيشها الإنسان مند ولادته حتى مماته.

كثّف الرّوائي من معاني الصّبر لاسيما في مضمرات النّص الرّوائي، وهذا ما نراه مجسدا في حوار الأمير والثعلب « ....**فإذا ابتلعنا قرصا واحدا استغنينا عن الشرب أسبوعا كاملا.....فلقت في نفسي: لعله لا يقدّر الخطأ الّذي أنا فيه، فهو لم يجع ولم يضما في حياته، بل يكفيه قليل من الشمس.....** »[2] ويجسّد في هذا المقطع حوارا عن حياة الصّحراء بشكل درامي، يجعل القارئ يفهم شدّة المعاناة الّتي رافقت رحلته إلى الصّحراء، وقد صوّرت رحلة البحث عن الماء كل معاني الإنسانيّة، فعاش فترة من الزّمن جعلته يكتشف ينتقل

[1]: الرّواية: ف24،ص:93.

[2]: الرّواية: ف23،ص:99.

من تجربة الصّحراء القاسيّة إلى تجربة الحياة بكل ما تمثله تفاصيل، كما أشاء الرّوائي إلى دور الصّبر في تحقيق الطّموحات والوصول للأهداف، يقول الرّوائي على لسان الشّخصية البطلة:« **عليّ أن أتحمل دودتين أو ثلاثا إذا أردت أن أرى الفراشات..** »[1]، وهذا دلالة على أن الوصول إلى الأشياء الجميلة تتطلب صبرا وتحملا للمشقات، فالنجاحات لا تتحقق من أول خطوة، فينبغي على الإنسان أن يتحلى بالصّبر والثّبات عليه حتّى تتحقق الأحلام والطّموحات.

3- الرّمز المعنوي:

على غرار توظيف الرّوائي الكثير من الرّموز الحسيّة، إلا أنّه وظّف أيضا الرّمز المعنوي بشكلّ مكثّف من خلال عنصر الخيال الّذي جعل أسلوب الكاتب يميل إلى تصوير الأشياء بشكلّ مجرد وعقلي، وكان اللّون عنصرا بارزا في عمله الأدبي، إضافة إلى الرّمز الّذي كان بشكلّ واضح في عتبة الإهداء، وبعض الرسوم التّشكيلية حيث سنأخذ بالتحليل لبعض النّماذج من هذه الرّموز المعنوية.

أ- رمزية الألوان:

من المتعارف عليه أنّ للّون دورا هاما في إبراز خبايا نفس الإنسان، فله صلة وطيدة تربطه بالحالة النّفسية للكاتب والمتلقي، واللّون«**لغة رّمزية تحمل دلالات عديدة، وهو فضاء واسع له قدرة كبيرة على التأثير والتدليل، وذلك طبقا لحضور اللّغة يمكن للنصوص أنّ تنبني على حركة مشهدية وأنّ تخلق إيقاعا لونيا مقاربا للإيقاع اللّوني الّذي تنتجه اللوحة حتّى من دون التّصريح بألفاظ الألوان**»[2]، أيّ أن النّص قد يحمل صور لونية عديدة تأتي على شكلّ واضح يذكر الألوان بألفاظها أو دون التّصريح بها، واللّون وسيلة للتعبير عن

---

[1]: الرّواية: ف5،ص:18.

[2]: فاتن عبد الجبار جواد: **اللّون لعبة سيميائية**، ط1، دار المجدلاوي، عمان، الأردن، 2009-2010، ص:7.

العاطفة الإنسانية فقد يحمل كلّ لون دلالة رّمزية تكشف عن خبايا الرّمز. وقد يحمل اللّون الواحد أكثر من دلالة رّمزية، فدلالة الألوان متعارضة فمثلا اللّون الأحمر قد يحمل دلالة الحرب والحبّ معا، لذلك نقول إنّ دلالة الألوان تتغير بتغير الحالة النفسية والاجتماعية، فطبيعة الألوان تحمل دلالات خاصة بمجرد رؤيتها أو تلفظها، وهي من أخصب الأنساق الدّلالية الّتي تحرك في النّفوس المشاعر المختلفة من خوف وحزن وفرح وسعادة، لقد استعمل **"أنطوان"** في رواية الألوان: "الأحمر" و"الأصفر" و"البنفسجي" و"الأخضر" وهي ألوان توحي بالثّقة والأمل من ناحية، والدّم والتّقتيل من جهة أخرى. إنّها تدّل على الحالة النّفسيّة للكاتب في أن يأتي يوم جديد ويتفاءل بمستقبل أفضل بانتظار منفذ جديد.

-اللّون الأصفر:

إنّ اللّون الأصفر من الألوان الزّاهية الّتي تسرُّ النّاظرين، وذلك كما ورد في القرآن الكريم في سورة البقرة قال تعالى:«**قالوا ادع لنا ربّك يبيّن لنا ما لونها قال إنّه يقول إنّها بقرة صفراء فاقع لونها تسّر النّاظرين**»[1].

ويرمز اللّون الأصفر في أغلب الأحيان إلى النور والإشعاع لارتباطه بالشّمس «**إنه لون الذهب، لون يعبر عن الفرح والسرور واهتمامات عقلية وفكرية وميول صريحة.** »[2]

فاللّون الأصفر يبعث الأمل والسّرور في نفسه من خلال شعر **الأمير الصّغير**، وسنابل القمح، حينما يقول الكاتب على لسان الثّعلب:«**أنظر هنالك؟ أرأيت حقول القمح هذه؟ أنا لا آكلّ الخبز. فالقمح لا قيمة له عندي. فهو لا يذكرني شيئا هذا محزن. لكن عندك شعر ذهبي اللّون سيكون الأمر رائعا، إذا**

[1]: سورة البقرة: الأية 69.

[2]: حسين صالح: **الإبداع وتذوق الجمال**، ط1، دار دجلة عمال الأردن، 2008، ص:83.

استأنستني. القمح الأصفر سيذكرني إيّاك وسأحبّ صوت الرّيح في السّنابل»[1] ربط الكاتب صورة صديقه دو الشعر الأصفر الأمير الصّغير بلون السّنابل الذّهبية البرّاقة في ضوء الشّمس فالسّنابل الصّفراء ستجعله سعيدا لأنّها تذكره بصديقه. وسيحب أيضا صوت الرّيح في السّنابل، وكأنه رنين صوت **الأمير الصّغير** يؤنسه في وحدته. وإذا تأملنا صورة **الأمير الصّغير** وجدناها تشعّ بدلالات الأمل والسّعادة والطمأنينة في النّفس. وللون الأصفر دلالة أخرى تناقض الأولى وهي دلالة البؤس و الذّبول والحزن والقلق وهذا ما نلحظه على الطّيار أثناء سقوطه في الصّحراء الجافّة.

-اللّون الأحمر:

إنّ اللّون الأحمر من الألوان السّاخنة المستمدة من وهج الشّمس،واشتعال النّار والحرارة ويعطي قدرا من النّشاط والحيويّة، فهو يأخد أهميّة كبيرة في الحياة الإنسانيّة لارتباطه بالدّم؛ بتحريك الانفعالات النّفسيّة كالإقبال على الحبّ والإثارة، إذ عبر عنه التشكيلي اللبناني الشهير **كلّود عبود** قائلا:« **يعتبر اللّون الأحمر عامة، الرّمز الأساسي بقوته وقدرته ولمعانه. هو لون الدم والنار، يملك دائما نفس التعارض الوجداني لعنصري الدم والنار**» [2] كما يأخذ دلالات أخرى وبصوّر غير واضحة مثل دلالة الحبّ والرّومانسية والعواطف الثّائرة والحركة والحياة الصّافية والمبدأ الخالد، إضافة إلى أنه لون للخجل والحياء وسبيل للانتصار والكرامة فهو لون الوفاء والتّضحية.

أضفى الكاتب **أونطوان دوسانت إكزيبيري** دلالة رمزية إيحائية على اللّون الأحمر، وأعطى له حركية الحياة والرّغبة والاستمرارية، إذ رمز به للحب من خلال زهرته الحمراء الجميلة الّتي تصور قصة الحبّ الجامحة بين **الأمير**

---

[1]: الرّواية: الفصل21، ص:90.

[2]:كلّود عبيد: **الألوان (دوروها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)**، مراجعة وتحقيق محمد حمود، ط1، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2013، ص:129.

الصّغير والزّهرة. وأضاف دلالات رمزية إيحائية أخرى مشيرا فيها للنهايات المتّصلة بالجحيم من خلال الدّم والتّقتيل والعنف الّذي كان يعيشه العالم أثناء الحرب العالمية الثّانية والتّضحية الدّموية من أجل الوطن.

-اللّون البنفسجي:

اللّون البنفسجي من الألوان المتضادّة له معاني مختلفة فهو يعتبر لون التّوازن العاطفي والسّلام الدّاخلي والحكمة، وفي حالات التّوتر والعصبية، ينصح علماء النفس باستخدامه، وفي الوقت نفسه كثرة استخدامه يسبب الكآبة، ولذلك يعتقد "كلّود عبود" بأنّه:«**لون معبّر عن الاعتدال والسّر، ويعد لونا للحداد ويستحضر فكرة الموت باعتباره معبّرا لا على أنّه حالة نهائية، كما أنّه لون الطّاعة والخضوع، وهو أيضا لون الهدوء والسّكينة الّذي يلطف فيه الأحمر الحاد**»[1]. لقد استعمل الكاتب اللّون "البنفسجي" الّذي يرمز إلى الغموض والكآبة والقلق والحزن وهذا ما تلحظه على كوكب **الأمير الصّغير** الّذي يكتسيه اللّون البنفسجي كما أنّه يرتبط بالخيال ويلهم الإنسان للوصول إلى المثل العليا، ويسمح له أن يصل إلى أفكاره العميقة، وهذا ما نلحظه على الكاتب وهو يبحث عن المعنى الحقيقي للحياة وتأمله للكون، فهذا اللّون يجعل كوكب **الأمير الصّغير** فريدا من نوعه.

- **اللّون الأخضر:**

إن اللّون الأخضر من أكثر الألوان استقرارا في دلالته، وهو من الألوان المحبوبة ذات الإيحاءات المبهجة المستمدة من الطبيعة، إذ «**يعد من الألوان الباردة، كما يعد لون النعيم في الآخرة ولون العضاضة وعدم النضج**. »[2]، فاللّون الأخضر يعبّر عن ارتباطه بالأمل والتفاؤل والحياة والعطاء والجمال، فهو لون التجدد

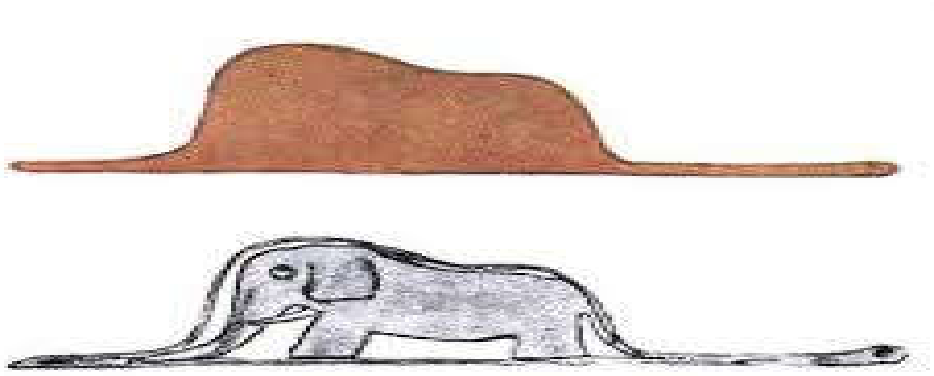
[1]:كلّود عبيد: **الألوان (دوروها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)**، ص: 119-120.

[2]:أحمد مختار عمر: **اللّغة واللّون**، ط2، عالم الكتب، القاهرة، دون تاريخ، ص:79.

والانبعاث الروحي والحركة والسرور والربيع، لأنه يشرح النفس ويبعث السرور فيها، وهو يعتبر عن الخصب والنّماء والسّلام كما يرمز للعطاء والتوبة.

ويبدو جليّا اللّون الأخضر في رواية الأمير الصّغير من خلال ثيابه فهو رمز للتّفاؤل والأمل والحياة، إنّ الأمير الصّغير يبعث فينا الحياة من جديد ويجعلها أكثر استمراريّة وحركيّة، فهو يمثل صورة المسيح المنزه عن الخطايا الّذي يعلّمنا كيف نعيش من جديد، ونمنح حياتنا أملا ونضارة.

ب- رمزية الرّسم التّشكيلي:



إنّ خيال الطّفل أوسع بكثير من خيال الرّاشدين، نجد ذلك حينما رسم ثّعباناً يبتلع فيلا، وعرض رسمه على أشخاص راشدين وسألهم إذا ما كان هذا الرّسم يخيفهم، فقالوا: لماذا تخيفنا قبعة؟؟ وفي الحقيقة لم تكن تمثّل قبعة وأعاد الرّسم مرة أخرى، لكنّهم نصحوه بأن يترك هذه الرّسوم وأن يهتم بالحساب والجغرافيا...، فهذه الصّورة ترمز إلى الكبار الّذين فقدوا القدرة على الخيال، كما أن الرسم انعكاس لداخله الصافي الّذي يرى حقائق الأشياء بعين بصيرة.

تخلّى الكاتب وهو ابن السّادسة عن مستقبل رائع في فن الرّسم فقد هدم الكبار عالمه الجميل، فبردة فعل بسيطة قد تهدم موهبة ومستقبل طفلك، فالكبار يستحوذون على تطلعات أطفالهم؛ إنّ الطّفل يستطيع أن يسّير

عالمه كما يشاء خياله، فمن الممكن أن يرى غروب الشّمس أربعة وأربعين مرة إنه عالم يدرك فيه الطّفل معنى الحياة والأمل، أما الراشدون فينظرون بسطحية للأشياء حتّى أنّهم يهتمون بالأرقام أكثر من الأمور الجوهرية، فهم لا يتخيلون أن تقول لهم: «**رأيت دارا جميلة، من الآجور الوردي. على نوافذها أزهار وعلى سقفها حمامات...**»؛ لن يستطيعوا أن يتخيّلوها، بل يجب أن تقول لهم: «**رأيت منزلا قيمته مائة ألف فرنك. ويهتفون حينها ما أجمله!!** »[1]، إنّ الأطفال يسخرون من عالم الأرقام، وتتجه عقولهم إلى الرّسم ليدركوا من خلاله معنى الزّهور والنّجوم، كذلك إذا قلت لهم: «**إن الأمير الصّغير موجود. فعلا والدّليل على ذلك أنّه كان رائعا وكان يضحك، ويريد خروفا عندما نريد خروفا يعني أننا موجودون فعلا.**

هزّوا أكتافهم وقالوا إنه صبي، لكن إذا قلت لهم:إن الكوكب الّذي جاء منه هو الجرم "ب 612" اقتنعوا وتوقفوا عن إزعاجك بأسئلتهم» [2] فالكاتب يصّور لنا عالمين: عالم مدنّس وزائّف مادّي ورمز له بالكبار، وعالم مقدس وروحي نجده لدى الأطفال، بحبهم لدمية وحزنهم لكسرها يعيشون حقيقة المحبة.

إن صورة الصّحراء بصمتها وإشعاع رملها موحية بوجود بئر ما منها، يجمع بين الأمير والكاتب، وإذ يبلغ بهما العطش مداه، يهتديان لبئر بدلوه وحبله وبكرته، ويكون لطعم مائه مذاقا عذبا لم يعرفاه قبلا، لارتباطه

[1]: الرّواية: ف4، ص:19.

(2): الرّواية: الفصل 04،ص 20.

بموسيقى البكرة والحبل وتعب سحبه، حينما قال الأمير الصّغير:« **ألا تسمع، فإننا أيقضنا هذه البئر فأخذت في الغناء.**

خشيت أن يتعب فقلت له: دعني أستقي فإن هذا العمل لمظنك.

وطفقت أسحب الدّلو وتيدا حتّى بلغ حافّة البئر فأثبته عليها، وغناء البكرة لا يزال يتردد في سمع وكان الماء في الدلو يضطرب فرأيت فيه أشعة الشمس تضطرب.

وقال الأمير الصّغير إني عطشان لهذا الماء فاسقني منه.

وأدركت ما يقصد. فرفعت الدلو وأدنيته من شفتيه فشرب وعينيه مغمضتين، فكان مشهدا حلوا ومهرجانا روحيّا، فإن هذا الماء لم يكن شرابا كسائر الأشربة بل إنه نبع من سيرنا تحت النجوم، ومن غناء البكرة،ومن تعب دراعي، فهو لذيذ على القلب. » [1] ، هذه الصّورة إشارة إلى أنّنا من يضفي على الأشياء جماليتها وقيمتها، فتبدو مميزة ولو تشابهت، لأننا وهبناها من روحنا وإحساسنا. وفي هذا يقول: «**إن من يهب الأشياء جمالها شيئ خفيّ لا تراه العيون.** » [2] وهكذا ندرك السّعادة في تأملنا لأبسط الأشياء حين تقترن بداخلنا بمعنى لطيف.

4- الرّمز التّاريخي:

إنّ الرّموز التّاريخية، باتت من الواضح تيارا مناهضا للحداثة الغربية، محاولة في ذلك ومن خلال الأدب والفكر والفلسفة أن تبرز مخاطرها، وسيطرتها على البشر وجعلهم مجرد آلات قابلة للقياس والحساب فقط، «**إذ ينبني الفضاء الرّوائي بناءا لغويا، يشده خيال الرّوائي والطابع اللفظي فيه يجعله يتضمن كلّ المشاعر**

[1]: الرّواية: ف26،ص:117.

[2]: الرواية: ف04،ص:20.

والتصورات الّتي تستطيع اللّغة التّعبير عنها، ذلك أن المكان في المتن الرّوائي ليس هو المكان الطبيعي أو الموضوعي، وإنما هو فضاء المؤلف في عمله الأدبي عن طريق الكلّمات ليجعل منه شيئا خياليا رمزيا»[1].

وظف الكاتب والرّوائي الفرنسي "**أنطوان ذي سانت إكزوبيري**" رمزا تاريخيا بارزا في الرّواية وهو "الصّحراء"، وكأنه تدليل على تاريخية وقوع طائرته في الصّحراء، أو التّعبير عن تجربة إنسانية واسعة حاضرة أو أزلية فالصّحراء عنده، توظيف للخطاب السردي، أو علامة مختزنة بكم هائل من المعاني وذلك خلف كلّمات بسيطة بساطة المكان الجغرافي، ولكنها عميقة في دلالتها عمق المكان الصّحراوي، وهي تستدعي ذلك التّراث الغني بالتّاريخ، فتضع بذلك حدثا تاريخيا ذا حضور موثّق.

فجلّ الكتابات مأخوذة في لبّها من إطارها الواقعي، فقد وثق **إكزوبيري** لحادثة هبوطه الاضطراري في الصّحراء الكبرى بإفريقيا عام **1935** بعد ستة سنوات بذلك في كتابه "الأمير الصّغير" بقوله:«**وهكذا عشت وحيدا، ليس لي صديق أتحدث إليه بحرارة وصدق إلى أن وقع لي حادث ذات يوم في الصّحراء الكبرى منذ ست سنوات** »[2].

«**فقد أراد الطّيار وصديقا له أن يحققا رقما قياسيا في سرعة الطيران من باريس إلى سايغون، من أجل الحصول على جائزة قدرها 150 ألف فرنك فرنسي، لكن بعد 19 ساعة و 44 دقيقة من الطيران سقطت بهما الطّائرة في الصّحراء، وقد نجيا من الموت بأعجوبة، ولم يسعفهما أحد إلى أن نال جسديهما الكثير من العياء وكثرة التهيؤات والهلوسات لغياب الماء، من أحد رجال البدو في يومهما الرابع فيها.**»[1]

---

[1]: عثمان بدري: **بناء الشّخصية الرئيسية في رواية نجيب محفوظ**، ط1، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، 1986، ص:94.

[2]: الرّواية: ف2، ص: 6.

[1]: انطوان دو سانت إكزوبيري: **الأمير الصّغير**، ترجمة، محمد سلماوين ،ص:105.

إذن؛ كان لتلك الحادثة الأثر البالغ في نفس **أنطوان** ووظفها في روايته "**الأمير الصّغير**" توظيفا رمزيا تاريخيا ذا قيمة فنية مشوقة.

وقد استوحى منها تقريبا جل الأحداث، الّتي وقعت له أثناء تلك الرّحلة فوظّف الرمال المنتشرة في صحرائها المنبسطة، ومشهد السّماء والنّجوم وهو مستلق على رمالها في قوله: «**في الليلة الأولى، نمت على الرمال بعيدا عن العمران بآلاف الأميال، كنت في عزلتي هذه أكثر ممن ضاع بمركب وسط البحار**» [1] فهنا يوثق الكاتب للعزلة الّتي أصابته أثناء هبوطه وصديقه في الصّحراء الموحشة، وكأنه كمن ضاع وسط البحر بمركبه الصّغير.

ويعد **أنطوان ذي سانت إكزوبيري** من أبرز الكتاب في عصره، فقد تفاعل مع التّاريخ الإنساني بصفة عامة والتّاريخ الفرنسي بصفة خاصة، نظرا لوعيه بدور هذا التّاريخ في استنهاض العصر واستحضار الأمجاد في

تجديد الشعور بالانتماء، إذ عايش **إكزوبيري** أجواء الحرب العالمية الثانية بكلّ مجرياتها وفعالياتها الصاخبة، وكانت الحرب آنذاك بطول فترتها. قد أنهكت العالم، وصار الإنسان فاقدا لثقته بالأشياء من حوله، وبنفسه الّتي غدت ضئيلة وسط لا نهاية الحرب. فقد وظف "**إكزوبيري**" الطّائرة كرمز نضاله الحربي ضد العدو بحكم قدرته الفائقة على التحكم بها وعشقه اللامتناهي لها ويظهر ذلك أثناء قوله: «**وكان علي أن أختار مهنة أخرى فتعلمت قيادة الطائرات، وتجولت بطائرتي في معظم أنحاء العالم**»[1] .

إذن؛ الجملة الأخيرة بيّنت لنا أن الطّائرة قد أخذت الخط الوافر من حياة **إكزوبيري**، كونها وفرت له فرصة قراءة العالم الخارجي، والتّأمل الانفرادي بالوجود الإنساني الزّائل، كما مكنته في الوقت نفسه من بناء علاقة متبنية.

---

[1]: الرّواية: ف2، ص:6.

[1]: الرّواية: ف1، ص:5.

في إطار عمله البطولي الّذي انخرط فيه مع بدايات طيرانه المدني ففي عام 1940، انتقل إلى نيويورك حيث جاهد كاتبا ومحاضرا، في تأليب الرأي العام واستنهاض القوى العظمى انتصارا للوطن الجريح المحتل من طرف النّازية الغاشمة، ثم التحق بفوج الطيران في المغرب عام 1943 وكان إصراره المتواصل على ضرورة المشاركة في الحرب إلى جانب إخوانه رغم مرضه وانتزاع مواقف المشاركة في الحرب بعدد من خرجات استطلاعية فوق فرنسا في جزئها المحتل وتدوينها كرسائل خاصة لأفواج القتال الفرنسيّة.

ويؤكد على تاريخية وقوعه في الصّحراء بحديثه مع الأمير الصّغير حول سقوطه من الطّائرة في الصّحراء بقوله:

سألني ما هذا الشيء؟

فأجبته: هذا ليس شيئا، إنه يطير إنها طائرتي.

وكنت فخورا بأن أخبره بأني أستطيع الطيران.

فصاح قائلا: ماذا؟ لقد سقطت من السّماء؟

فأجبته بتواضع نعم.

آه؟ إنه شيء عجيب[2].

هنا يظهر تعامل الطّيار مع طائرته المعشوقة بالنسبة له. وكأنّه يخلد هذه الآلة تاريخيا، كونه أيضا مولع بالفيزياء والرياضيات، وفي رصيده أكثر من إحدى عشر شهادة براءة اختراع في تطوير محركات الطّائرات، كما وظّفها كجسر عبور إلى خمسة كتب خلدت حياته على مدى 76 سنة.

[2]: الرّواية: ف3، ص:12.

وبدا كلّ من الطيران والكتابة نسيجا مشدودا لا يمكن الفصل بينهما، فكان تعامله مع التراث التّاريخي عن وعي وإحساس بمدى مسؤولية المبدع والفنان اتجاه وطنه وقضاياه، إضافة إلى أن طريقة توظيفه للأحداث لم تكن اعتباطية، إنما تعبّر عن وعي بأهميتها ودورها في زمنها التّاريخي: وكذلك بخلودها في الوجدان الفرنسي، ولما تجسّده هذه الأحداث من مواقف مشّرفة كانت أم قاتمة من تاريخ الأمة الفرنسيّة.

ويضيف استهزائه بالقوى العظمى الّتي لا تعطي أهمية للقوّة النّازية والّتي رمز لها بـ "شجرة الباوباب" هذه الشّجرة الّتي تملك جذورا قوّية خاصّة إذا تأصّلت هذه الجذور في أعماق الأرض فإنّها تسيطر على مساحة كبيرة من الأرض. ويشير إلى شجرة الباوباب بقوله: «**ولسوء الحظّ، توجد على كوكب الأمير الصّغير بذور سيّئة للغاية... إنها بذور الباوباب المنتشرة على أرض الكوكب، وإذا لم نتخّلص منها في الوقت المناسب لن نقدر على التّخلص منها بعد ذلك أبدا فيغص بها المكان ، وتمتد جذورها في عمق الأرض في جميع الاتجاهات، وإذا كان عددها كبيرا جدا وحجم الكوكب صغير، تفتت الكوكب.أما رسم الباوباب فقد كان يدفعني أثناء إنجازه شعور قوي بضرورة الاستعجال**»[1] ، فقد تعامل **إكزوبيري** مع "شجرة الباوباب" كرمز للنّازية الّتي بدأت بالانتشار في العالم ببشاعة تعاملها وقدرتها على السّيطرة الهائلة على مجمل الدّول المحيطة بها وبامتلاكها لأقوى الأسلحة الأكثر فتكا ودمارا، ورغبتها الجامحة في التّوسع الاستعماري الهائل الّتي تطمح إليه ولذلك وجب على الدول العظمى ضرورة الإسراع في استئصال أواصر وجذور هذه القوّة الظّالمة .

هذا ما جعل **إكزوبيري** دافعا قويا لضرورة الاستعجال في رسم شجرة الباوباب الّتي إذا انغرست جذورها وقوية في أرض ما تجعل هذه الأرض تتفتت وتصبح دمارا.

[1]: الرّواية: ف 5، ص:23.

ويؤّكد **أنطوان ذي سانت إكزوبيري** على غفلة الدّول الكبرى وعدم اهتمامها بخطر النّازية في قوله: «**لكنّ الكبار لا يصّدقون هذا، فهم يعتقدون أنّهم يشغلون مكانا واسعا، يحبسون أنفسهم أعظم من أشجار الباوباب فانصحوهم إذا بأن يقوموا بعملية حساب، فهم يحبون الأرقام، لكن لا تضيعوا وقتكم في هذا الحساب، لا جدوى من ذلك فأنتم تثقون في**»[1] .

في هذا القول يرمز الكاتب إلى القوى العظمى الّتي لا تأبه لخطر النّازية الألمانية كالولايات المتّحدة الأمريكية وبريطانيا وباقي الدّول الموالة لهم.

إضافة إلى كونها تشغل حيزا كبيرا في الكرة الأرضية، وأن القوة النّازية مقارنة بهم لا تساوي إلا جزءا بسيطا إلا أنه ينصحهم بضرورة إعادة حساباتهم وضرورة الاستعجال في عملية القضاء على أواصرها، قبل أن تعتى في الأرض وتسيطر على كلّ ما يحيط بها.

لقد تطرّق الكاتب..."**أنطوان**" إلى فكرة جوهرية ألا وهي فكرة "**الفداء**" فهي فكرة قديمة قدم الوجود الإنساني ففي البدء كان الإنسان يضحي بأبنائه للوثن لغاية الاستمطار، وأما اليوم، فصار الإنسان يفدي بدمه إخوانه المضطهدين من أجل الغد الجديد ولأجل الحبّيب...الخ.

وهذا ما نلاحظه في شخصية "**الأمير الصّغير**" الّتي التصقت بمعنى الفداء حتّى كاد هذا المعنى الرّمزي يوازي فيها المعنى اللغوي، ورغم فدائية هذه الشّخصية فقد أضفى عليها الكاتب بعض الدّلالات الجديدة كالخلود وخرق للمألوف، والتضحية الواعية بطلوع فجر جديد.

[1]: الرّواية: ف 17، ص:76.

إنّ الكاتب رمز "**للأمير الصّغير**" بشخصية المسيح من خلال تضحيته بنفسه من أجل العودة إلى كوكبه الصّغير وزهرته الفريدة من نوعها. كالمسيح الّذي صعدت روحه إلى السّماء منتظرة يوم البعث من جديد إلى قومه.

5- الرّمز الأسطوري:

يعد الرّمز الأسطوري من أبرز أنواع الرّموز الّتي استعان بها الأدباء، سواء الغربيين أو غيرهم من خلال استعارة أبطال تلك الرّموز وإسقاطها على شخصيات زمننا. «**فالدّلالات الرّمزية المستنبطة من الأسطورة يعمد -الأديب من خلالها إلى تحقيق بعد يمكنه من المزاوجة بين الواقع والخيال، ويربط بين الشّخصية والأسطورة والأفكار الّتي يريد التّعبير عنها، بتجسيد التّجربة الإنسانية، ويمزج بين الماضي والحاضر**»[1].

ومن التّعامل الجيّد مع الأسطورة استطاع **إكزوبيري** في روايته "**الأمير الصّغير**" أنّ يدمج بين شخصيتين مهمتين هما "الأمير الصّغير" و"**البطل عوليس**" في الأسطورة الإغريقية والتّوحد معهما إذ نلحظ في هذه الرّواية أنّ الكاتب قد عرّج على مجموعة من الرّموز الأسطورية دون أن يصّرح بها وهذا التعريج جاء تلميحا وليس تصريحا ومن الملحوظ أنه قد شّكلّ بنيات الصّورة الفنيّة دون ذكر أسمائها للقارئ فقد تعامل مع أسطورة "**عوليس**" الإغريقية وأخذ منها الجانب المتّصل بالإصرار على المقاومة وقهر الأ لم والفوز بشعلة الفكر المقدّس وهي المعرفة وكذا حكمته في تقدير وحلّ أصعب المشاكل، إضافة إلى اشتغاله على "**أسطورة الحبّ" المقدّسة لزوجة "عوليس**" "**بينيلوب**" وهي الزّوجة الّتي آثرت الانتظار ومواجهة الخائنين، والبقاء على العهد حتّى رجوع زوجها من رحلته بعد مرور تسعة عشر عاما. مرورا إلى "**أسطورة التّنين الّذي يحرس الماء**" والّتي تعبّر عن الكنوز المخفيّة داخل ذواتنا وضرورة اكتشافها والتّجديد فيها.

---

[1]: رجاء عيد: **لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر** ،ص:407-408.

وبادئ ببدء نستهل اكتشافنا لرموز هذه الرّواية بالخوض في غمار الشّخصية الرئيسية "**الأمير الصّغير**" والّتي تمثل عصرا غالبا ما ينسى الكبار أنهم عاشوه، ومن خلال شخصيته يعطى المؤلف حياة جديدة لأسطورة الطّفولة حيث كلّ شيء مدهش وعجيب.

أ- أسطورة الأمير الصّغير:

"**الأمير الصّغير**" هو تلك الشّخصية الأسطورية الخارقة والبسيطة في نفس الوقت. والّتي تشكلّت في مخيلتنا وقمنا بتهديمها أيضا في ذلك الخيال، ذلك الطّفل القادر على رؤية مفارقات الحياة، الّذي يمتلك عينين بارعتين في إدراك تلك الأبعاد المخفية الّتي تحيط بنا من دون أن ننتبه إليها، أو نتوقف عندها ولو للحظة واحدة.

إنّ ذلك الطّفل لا يكف عن طرح الأسئلة مهما بدت لنا غريبة، ولكنها في غرابتها تلك تصنع معارفنا وما استقر في أذهاننا على المحك هو صاحب الشعر الأصفر الفاقع الموحي لنا بشروق الشّمس في نفس كلّ واحد منا إضافة لردائة الأخضر المعبر عن الخصب والنماء داخل ذواتنا واكتشاف مكنوناتها والغوص باحثين عن الأمل وإشراقة حياة مليئة بالحبّ والصّداقة والإنسانية الّتي تنبع من أرواحنا البريئة لتشكلّ منها أشياء رائعة، وأن نعيش في عالم يملؤه السّلام، إذ تشرق الشّمس من جديد على أثر أشياء جميلة يمكن أن نراها بقلوبنا، وتصبح الأرض كتلة واحدة وذلك حسب قوله:«**لا نرى جيدا إلا بالقلب، الأشياء المهمة تخفى عن العيون**»[1].

إنّ هذا البطل المسمى "**بالأمير الصّغير**" طفل يرمز إلى الّتيه والحيرة وعدم الاستقرار، إنما كان يعبر عن حالة وشخصية الكاتب القلقة اتجاه ما يجري من حوله، ويحاول جاهدا أن ينهض ضمير أمته وعصره، وأن يكون مرشدا وموجها ودليلا للولوج إلى الأمام، وضرورة الاحتراز من ماديات وخبايا الحياة القاسية وآثارها السّيئة على الفرد، فهو يريد تغيير العالم المادي المليء بالعنف والدّمار إلى عالم أفضل يملؤه الحبّ والأمل.

[1]: الرّواية: ف21، ص: 94.

ونلحظ أيضا أسطورية شخصية "**الأمير الصّغير**" في كونها شخصية لا تحمل إنسان طبيعي، كونها أتت من كويكب صغير في الفضاء الخارجي، من بين النّجوم والكواكب المترامية في فضاء تلك السّماء الزّرقاء وهذا ما يجعل صفاته تختلف عن صفات أهل الأرض. فقد ترك كوكبه، وارتحل بمغامرات طريفة بريئة ينقل من خلالها أهمية أن تكون متفائلا تحمل حلماً ومفاتيحاً للكون كالأمل وإدراك قيمة الحياة،في عالم الأمير البريء الرومانسي الهارب من الكبار المحبطين بسلوكاتهم غير المبرّرة وجهلهم لعالم الصّغار الّذي تغمره السّعادة والرّغبة في التّحليق والخيال اللاّمحدود.

وعلى الرغم من أن هذه الشّخصية آتية من الفضاء الخارجي إلا أنّ بنيته الجسمية شبيهة بالبشر، يتكلّم لغتهم، يعيش هذا البطل في كوكب صغير اسمه **B612**، حياته رتيبة، شغله الشّاغل هو تنظيف كوكبه من أشجار الباوباب الضخمة الّتي إذ لم يتم اقتلاعها منذ بداية نموها فستكبر بشكلّ كبير وسريع وتقضي على كوكبه إضافة إلى تنظيفه اليومي لفوهات براكينه النّشطة ، فيستعمل بركانان نشيطان في تسخين فطور الصّباح و الثّاني بركان خامد. إذ تشبه الموقد الخاص بطهي الطعام.

ومع كلّ مساء ينشغل بمراقبة غروب الشّمس عن كثب وذلك بتغيير مكان كرسيه على كوكبه الصّغير، فقد كان يعاني الوحدة و الرّتابة في حياته، إلى أن ظهرت تلك الزّهرة الفريدة من نوعها في العالم والّتي أخذت كلّ اهتماماته. وكان انشغاله بها غير عادي وزاد حبّه لها، إلا أنّها لم تبادله ذلك الحبّ لغرورها الزائد بجمالها وسلطتها المتعالية، وقولها له:« **لا تدر هكذا إنك تزعجني، لقد عزمت على الرحيل، ارحل؟**» [1]وهنا قرر الرحيل عنها والبحث عن الأفضل، وببراءة الطفل، يخترق الأمير الصّغير الذّات الإنسانية يمازج فيها بين الواقع والخيال. كلمات طفل بحجمه الصّغير مقارنة بأحجامنا، فهو يكشف عن أفكار وحقائق طفولية يراها أهمّ من مشاكل الكبار فقد استطاع أن يشّكل عالماً طفوليّاً صادقاً يعبّر عن أسئلة الكون بأسلوب رائع.

[1]: الرّواية :ف 9، ص:43.

إنّ شخصية الأمير الصّغير ترافق الأجيال وتفتح لهم أبواب الحياة من جديد، فهو أمير ساحر يغيّر نظرتنا للحياة، ويجعلنا ننظر من جديد إلى إشراقة الشمس. **فالأمير الصّغير**" يعيد للإنسانية روحها وبريقها من جديد بعدما كانت تطغى عليها العبودية والدمار.

ب– أسطورة الرّحلة:

إنّ أدب الرّحلة يمكن أن نجد له جذورا شعبية وأسطورية في الحكايات والأساطير والملاحم والسّير لدى الشعوب الّتي أنتجت هذه الألوان ولهذا فإن **إكزوبيري** قد استعمل الأسطورة الإغريقية وبشكلّ لافت للنظر مع رحلات "**عوليس** الإغريقية" كونه بطلا ميثولوجيا يعاني عذابا شديدا ويختار المهالك ، منذ مستهل رحلته حتّى يحقق هدفه النهائي، و يؤوب منتصرا إلى المكان الّذي انطلق منه، ونفس الشيء قد حصل مع شخصية الأمير الصّغير.

إذ يظهر من الوهلة الأولى أنّ رواية "**الأمير الصّغير**" هي أحد الأعمال الرّوائية الّتي كتبت في أدب الرّحلات، فهي تشبه إلى حد كبير "**أسطورة عوليس**"في رحلته عبر البحار، كرحلات "**الأمير الصّغير**" عبر الكواكب. وبذلك نجد رمز الرّحلة متجلي بوضوح فيها، فالرّحلة هي التّنقل من مكان إلى آخر. وهذا المكان يبرز لنا في عالمين مختلفين هما: الفضاء المملوء بالنّجوم والكواكب المنتشرة عبره، وفضاء الأرض الواسعة بصحرائها الشّاسعة.

فقد اتخذ "**إكزوبيري**" من الرّحلة الاستكشافية العادية رمز الرّحلة، حيث وجد فيها بديلا للتّعبير عن أصناف البشر و انشغالاتهم المختلفة في الحياة، كما عبّر فيها عن الجانب الرّوحي الطّفولي القابع داخل دواتنا.

كما صوّر لنا الرّوائي الرّحلة تصويرا دقيقا كما ولو أنّها حقيقة واقعية، لكنّه أضفى عليها طابعًا أسطوريًا وعجائبيًا وذلك ربّما لإبراز السّفر الرّوحي الّذي كان يسيطر عليه أثناء الطّيران، وكانت رحلته طلبا للمتعة والمعرفة

وذلك لقوله:«**كان الأمير من منطقة الأجرام 325،326،327،328،329،330، الّتي بدأ باستكشافها بحثا عن المتعة والمعرفة**»[1]، وكذا رغبة "الأمير الصّغير" في إصلاح هذه العوالم إلى الأفضل؛ ففي فصول الرّحلة يبدأ الطّفل رحلته الاستكشافية لعوالم الكواكب الأخرى وتباين حجمها وسكانها، والغريب أنّ هذا النوع الّذي يرصده البطل "الأمير" في الكواكب الأخرى هو أشبه بسخرية من واقع الكبار الّذي تهيمن وتسيطر عليه هذه الكواكب بحكم مواقعها المختلفة إضافة إلى أن رحلته قد استهلها بوسيلة خاصّة وهي الطيّور البّرية لقوله:«**أعتقد أن الأمير الصّغير استّغل فرصة هجرة سرب من الطّيور البّرية وجاء معها، وقبل أن يغادر كوكبه نظّفه**»[2].

ويشير في أول رحلته له إلى الملك الّذي يهوى السّيطرة فقط ويتوهم أن كلّ النّاس له رعايا وعلى النّجوم أن تطيعه أيضا، كما يمارس سلطويته وديكتاتوريته على الرّعية المتوهمة حتّى أن الطّفل لم يجد مكانًا له من فرط المعطف الفخم المصنوع من الفرو، وهناك الرّجل المغرور المعجب بنفسه على الرّغم من أنه وحده على الكوكب، مرورا بالرّجل السّكير الّذي يشرب كثيرا والرّجل الّذي يتوهم امتلاك النّجوم وبيعها ووقوفا عند مشعل المصابيح في كوكب صغير وهو الّذي يرمز للإنسان الّذي ينفد الأوامر دون إدراك لما يفعل، فالكوكب صغير يصل إلى منتهاه في ظرف ثلاث خطوات، ثم يلتقي بالجغرافي الّذي يعيش على وهم جمع المعرفة لكنّها معرفة ناقصة، وهو ما يكتشفه الطّفل في رحلاته، وصولا إلى الكوكب السّابع وهو الأرض الّذي وجده خال من البشر، على الرّغم من اتساعه، فلا يصادف عليه سوى زهرة ذات ثلاث بتلات وثعبان في الصّحراء، وأخيرا توصله إلى استئناس الثّعلب والطّيار وخروجه بحكمة من زيارته للكـواكب السّبعـة بأن جميع هذه الكواكب غريبة لقوله:«**إنّ الكبار عالمهـم**

[1]: الرّواية : ف 10،ص:43.

[2]:الرّواية: ف 9،ص:40.

بالغ الغرابة»[1].

ج- أسطورة التّنانين الّتي تحرس الماء:

إنّ موضوع الينابيع المخفية في الصّحراء الّتي أثارها الكاتب في روايته هي صورة رمزية مهمة أخرى "**لإكزوبيري**"...فهي رمز ملئ بالمحتوى الفلسفي العميق.

والّذي يعبر عن العطش الروحي وجماله، واعتبار الماء كمبدأ أساسي للحياة، ومصدر كلّ الوجود والقدرة على استعادة مصدر الطّاقة الّتي تعطي الخلود وتجدده.

قام "**إكزوبيري**" بتوظيف أسطورة "التّنانين الّتي تحرس الماء" وهي أسطورة صينية تتحدث :« **عن ذلك المخلوق الأسطوري الّذي يرمز إلى الحياة الكونية والدّياجير واللّيل والموت والثّعبان البدئي، وكان تنين "الهيندرا" الّذي قتله هرقل يقوم بحراسة مستنقع "ليرنا" وعين المياه...** »[2].

وهنا يشير "**أنطوان ذي سانث إكزوبيري**" إلى قضية الضّمير والذّات، فالضّمير هو التنين الّذي يحرس الذّات ويحفزها على التّسلح بالأخلاق الفاضلة، فهذه الأخلاق الّتي ترمز للينابيع المخفية ككنوز بداخل ذواتنا يجب علينا أن نكون قادرين على فتحها.

أمّا بالنسبة إلى تلك المياه الّتي يجدها الأبطال، فهي ليست مياها بسيطة، فقد ولدت من رحم رحلة مضنية وطويلة تحت النّجوم، وشدو البكرة، وجهد الساعد.

إذن؛ فهي رمز بالغ الأهمية في صورها النفعية خصوصا للقلب النابض في داخلنا. حينما قال:

---

[1]: الرّواية: ف13،ص: 63.

[2]: مجدي إبراهيم:**الأفاعي وأسطورة الخير والشّر**، المجلة العربية ، دار العربية للنشر والترجمة، العدد526، 2013، ص:9.

قال الأمير: :«**كان الماء حلوا مثل الحلم، إنه غذاء فحسب، إنه ثمرة سيرنا تحت النّجوم، وشدو البكرة وجهد ساعدي، لهذا فهو نافع "للقلب**»[1]، يتّضح من خلال هذا القول أن المؤلّف يؤكّد ترميزه على ضرورة الإيمان والرّغبة في العثور على هذه الينابيع المحروسة النّقية القابعة داخل ذواتنا، من أجل الحصول على الرّاحة النّفسية.

د– أسطورة الخلود عند الأفعى:

تحتوي الرّواية على نص فرعي أسطوري يمثل الأفعى، إذ أن الأفعى تخفي وراءها سر الحياة والموت. :«**وقد شغلت الأفعى مساحة لا يمكن تجاهلها في خيال البشرية، ولا ينطبق هذا الحكم على الإنسان القديم فحسب ...فما تزال الأفعى تثير اهتمام إنسان هذا العصر، والمتتبع للعلاقة الموجودة بيّن الإنسان والأفعى منذ بدء الخليقة يلاحظ أنّها علاقة ديناميكية نشيطة لا تثبت حال واحد...ذلك أنّ تاريخ البشرية قد شهد تقلبات وتغيرات في هذه العلاقة ورموزها والّتي تأرجحت بين معاني الخير والشّر.**» [2] .

وقد تعدّدت الأساطير حول الأفعى وصفاتها وما تخفيه من قوى الشّر.«**فمن صفات الأفعى القوة، وهي رمز الخوف والرّعب، ولدى شعوب عديدة ترمز الحية إلى الشّر خاصّة لدى البابليين واليونانيين حيث تقع المعارك بين آلهة الخير وبين الحيات الشريرة، ولذلك قديما، قد نظر الإنسان إلى الحية نظرة سحرية ففي الديانة المسيحية تعدّ الحيّة رمزاً للشيطان، وكانت الأفعى الّتي سرقت أعشاب الخلود من جلجامش تقيم بجوار نبع الماء وتقوم بحراسته، فصارت خالدة**» [3]، من الملحوظ أنّ "إكزوبيري" قد أعطى نقطة الفصل في روايته" **الأمير الصّغير** " للثعبان، فقد كان قرار عودته إلى كوكبه حول فكرة "**الانتحار**"، إذ ترك نفسه للثّعبان

---

[1]: الراوية: ف 24، ص: 107.

[2]:مجدي إبراهيم: **الأفاعي أسطورة الخير و الشّر**، ص:1.

[3]:حسن نعمة: **موسوعة ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة ومعجم أهم المعبودات القديمة**، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1994، ص:39.

كي يقرصه وبهذا ينتقل من كوكب الأرض إلى كوكبه الصّغير تاركاً ورائه جسده لقوله:« **أعندك سم جيدٌ؟ أأنت متأكدٌ من أني لن أتألم طويلاً' انصرف الآن، أريد أن أنزل**» [1].

في هذا المقطع السّردي يرمز الكاتب لفكرة "**الموت**" عن طريق الانتحار.وهي فكرة تشير في المسيحية إلى الخطيئة.إلاّ أنّ الرّواية تعبّر عن موت بطل أسطوري استطاع الخلود عن طريق لدغة الأفعى وعودة روحه إلى زهرته الفريدة من نوعها.

وكأنّ الرّوائي يريد القول أنّه من أجل عالم أفضل، وجب على الإنسان أن يترك الأرض، فكأنّها قد استهلكت من الأحلام والعزائم، وعلى الإنسان أن ينظر إلى النّجوم، حتّى يتسنى له رؤية روح الأمير الحيّة القابعة في عالمه الخيالي، وبقاء جسده على الأرض لاختلافه عن البشر.إضافة إلى رغبة الكاتب في إيصال فكرة أن لا نرى الموت بصورة التشّاؤم، بل كحقيقة طبيعية لا مفر منها، فهي تشّكلّ جزءا من دورة الأشياء والحياة، ليس ذلك فحسب، بل إنّ وفاة الأمير الصّغير هي في الحقيقة مجرد التّخلي عن الجسد فقط.والقدرة على عودته إلى كوكبه الصّغير وزهرته الّتي استأنسها، وبهذه الطريقة يصبح هذا الحدث المحزن ترميزا للطفولة والبساطة الّتي ينظر بها الطّفل إلى العالم، لانّ هذا الطّفل الأشقر الرّائع لن يكبر ولن يعرف أبدا الأشياء السّيئة في مرحلة بلوغه ويبقى مرتبطا بالوجود، حيث يتساءل دائما عن الدهشة والقدرة على ولادة جديدة .

هـ– أسطورة الإله بروميثيوس:

بروميثيوس، يعني اسمه «الفكر المتقدم»، شقيق أطلس وأبيسيثيوس ومينوتيوس، أما قصة هذه الألهة فهي كما جاءت في الأساطير القديمة: «عندما عاهد الإله زيوس إلى بروميثيوس وأبيميثيوس بخلق البشرية والحيوانات فصنعا البشرية من طين وماء على شاكلّة الآلهة، ومنح أبيميثيوس الحيوانات الأخرى كلّ ما يملكه الإنسان، فعمد

[1]:الرّواية: ف 26،ص:111.

بروميثيوس إلى منح الإنسان النار حتّى يتفوق على الحيوانات، تبنى بروميثيوس قضية الإنسان ضد الألهة ولذلك انتزع زيوس النار من الإنسان، لكن بروميثيوس قام بسرقة النار من السّماء في قصبة وأعادها للناس طلب زيوس من هيفيستون أن يصنع باندورا كعقاب للإنسان وكبل زيوس بروميثيوس على صخرة في جبل وجعل نسرا يلتهم كبده كلّ يوم ولم يخضع قط لجوبيتير ولم يتنازل عن حبه للبشر وولائه لهم، ورأى خلاص في المستقبل على يد أحدهم وسيهزم جوبيتير وسيظهر الإله الحقيقي الّذي سيتولى الحكم على الكون » [1].

إن المطلع على شخصية هذا الإله يجد أنه محب للبشر، واقف في صفهم، حتّى وهو معرض لخطر وعقاب رب الأرباب "زيوس"، وهو مثال للتضحية والولاء للبشر لا للإله زيوس، إن وجه التشابه ظاهر غير خفي، بين الأمير الصّغير وبروميثيوس، فالأمير الصّغير عرض حياته للخطر وعاش صعوبات جمة أثناء رحلته البحثية عن الأخلاق البشرية وزيارته المتواصلة للكواكب السبعة كاشفا فيها أسراراها، وكذا إرضاء لزهرته المغرورة الّتي لا ترضى بالقليل.

يسعى بروميثيوس من أجل البشر ويضحي في سبيل إطعامهم، بوهبه لهم النار لطهي الطعام، والأمير الصّغير في رؤيته الواسعة يطعم الناس أخلاقا حميدة من خلال إحياء ضمائرهم المتأرجحة بين عواطف الخير والشر توجيهات للحفاظ على الأفضل، وهذه الرّمزية تصب مباشرة في أهم جانب من جوانب الحياة البشرية فهو كالغذاء الروحي لهم.

وكما أحب برميثيوس البشر، فقد أحب الأمير الصّغير البشر وبحث في أخلاقهم وقام بغربلتها ووضح لهم الأفضل كما أحب أقرب الأشياء إليه، كزهرته الجميلة زصديقه الثّعلب الّذي صادقه بعد طول تأمل، إضافة إلى تشابه البطلان في صفتي التحدي والتضحية، فقد تشابها أيضا في صفة الصبر على العقاب، والحلم أيضا بمن حولهم.

[1]: حسن نعمة: **موسوعة الميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة ومعجم المعبودات القديمة**، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1994، ص:176.

وكما تروي الأسطورة أن "بروميثيوس" لم يخضع قط لجوبيتير ولم يتناول عن حبه للبشر، وولائه لهم، رغم ما أنزله به الإله "زيوس" من عقاب وصبر إلى أن عفا عنه وتصالحا، فالأمير الصّغير لم يخضع قط للأخلاق السيئة وعمل جاهدا في البحث عن صور الأخلاق الحسنة داخل ضمائر البشر وتوسيع دائرتها داخل المجتمع،فقد كان صراعا عنيفا في ظل هذه الآراء المتداخلة والضارة منها أكثر من نفعها والّتي تخضع لعالم الأرقام المادي، لا عالم لعالم الحبّ والجمال والأخلاق الحميدة، وهذا كلّه في ظل تلك الظروف القاسية بالصّحراء القاحلة الموحشة، إذ لم يحقد على زهرته المتعجرفة الجافية في حبها لها وحلمه بها وبقائه على عهد الحبّ لها، رغم بعدها وجفائه حبها له.

إذن فالرسالة بسيطة يجب علينا أن نفتش بداخلنا، لنجد أن القلب هو الكنز. واستيعاب العالم بقلب محب وهو السعادة، هو الحياة، وكذا البراءة الموجودة بداخل عيون الأطفال، لا الكبار ، إذن فقد وظف **"أنطوان دو سانت إكزوبيري"** الصّفات الأسطورية النبيلة لبروميثيوس في بطله الأمير الصّغير ليرقى ببطله من خلال هذه الصّفات إلى نعمة البطل الرّمزي.

و- أسطورة الحبّ:

تعدّ الأساطير الإغريقية واحدة من أشهر قصصا الأساطير في التّاريخ البشري وأكثرها خيالا وإثارة، إذ قدمت الحضارة اليونانية القديمة قصصا لا تزال تروى حتّى الآن، عند الحديث عن الحبّ والجمال، إذ يشتمل الحبّ على مجموعة من الحالات العاطفية والعقلية والجسدية، ويشير إلى الجاذبية والتعلق العاطفي، وهو عادة تجربة يشعر بها شخص اتجاه آخر، وهذا ما حدث في قصة الحبّ الّتي جمعت بين"إكزوبيري" وزوجته "كونسويليو" والّتي جعلها كأسطورة شبيهة بأسطورة الحبّ بين بطل الإغريق"**عوليس**"وزوجته "**بينيلوب** ". وقد وظفها الكاتب بشكلّ واضح في روايته "**الأمير الصّغير**" مع زهرته الفريدة من نوعها .المتعالية في طباعها . والّتي اعترفت له بحبها

قبل مغادرته الكوكب لقولها:« **نعم احبك. ولم تعرف ذلك بسببي. لا يهم لقد كنت أنت أيضا غبيا مثلي. احرص على سعادتك** ...» [1].

يمكن الرّبط بين هذه الرّواية والأسطورة الّتي ألقت بظلالها على"**عوليس**" بطل المخاطر المهولة الّتي عاقبه بها إله البحر بوسين في رحلته البحرية من أجل العودة إلى وطنه وزوجته بعد عشرين عاما، فرغم الإغراءات الّتي تعرض لها من طرف النّساء حتّى وإن اضطر لممارسة الحبّ مع "**كاليبسو**" الّتي وعدته بالخلود،إلاّ أنّه آثر العودة إلى وطنه وزوجته.

وخلاصة القول: إنّ "**أنطوان دو سانت إكزوبيري**" قد ابتدع فضاء روائيا أسطوريا، وجعله مجالا لأطروحات فكرية وفلسفية، استطاعت كتاباته أن تصنع عالما روائيا ساحرا.

-كما أن الرّوائي قد اعتمد على الطّابع الرّمزي في أعماله، ولغة الإيحاء الّتي تحمل بصمته الشّخصية.

-هذه الميزات وغيرها تجعل من أعمال "**أنطوان**" قيّمة وتدفع بالقارئ لقراءتها عدّة مرات للتّقرب أكثر إلى معانيها المشّفرة، والّتي تحمل رسائل إنسانية.

[1]: الرّواية:ف 9، ص:42.

خاتمة

خاتمة:

وختاما نقول من خلال هذه النظرة القصيرة لظاهرة الرّمز في الرّواية بصفة عامة وفي رواية "الأمير **الصّغير**" **لأنطوان ذي سانت إكزوبيري** على وجه الخصوص توصلنا إلى مجموعة من الاستنتاجات وهي كالآتي:

1-نستنتج أن الرّمز يندفع من الواقع الرّاهن متعديا ومعيدا ضبطه ليصبح وجهة الفنّي الأكثر امتدادا ووصفا، فهو ليس تحليلا للواقع الرّاهن فقط بل هو استرجاع وتكثير له.

2-تنوعت وتعدّدت الرّموز الّتي وظّفها الكاتب داخل المتن الرّوائي، حيث نجد تداخلا وترابطا في كثير من الرّموز وخصوصا الطّبيعية والأسطورية وهذا التّنوع من الرّموز جعل تجربة الراوي غنية بالطاقات وجعل الصّورة تمتزج وتندمج بالإيحاءات الرّمزية.

3-تتمظهر الأفكار الرّئيسية الّتي أشار إليها الرّاوي وذكرها وركز عليها كثيرا هي رمزيّة الصّداقة والحياة والموت والحبّ والطّفولة.

وإشارة طفيفة في فترة الحرب العالمية الثّانية بين الدّول العظمى وهنا كان الرّمز السمة الغالية والواضحة في الرّواية فيمكن، القول أن "**إكزوبيري**" قد صاغ روايته "الأمير الصّغير" في شكل قالب رمزيّ مليء بالإيحاءات والتّصريحات، إنّها حققت قفزة نوعية في استخدام الرّمز.

4-الرّمز هو وسيلة فنيّة وأدبيّة ووسيطة تعمل بين الرّاوي والمتلقي، فجعلت الرّاوي وسيطا فكريّا ينقل كلّ ما في ذاته إلى المتلقي للتّعرف عليه. في مجموعة قوالبه الرّوائية بأحداثها المتنوعة.

5- نجد الكاتب يحدث نوع من التّداخل والارتباط بين رموزه، فيحول الرّموز نفسها إلى رموز أخرى. متعدّيا في ذلك إلى فترة زمنيّة محددة، فينقل الرّمز القديم إلى الرّمز الحاضر.

6- كان توظيفه للرموز الأسطورية خاصة الشّخصيات الخياليّة الّتي تحمل في طياتها مجموعة من القيم الّتي نجدها في كلّ زمان ومكان كالصّداقة ونبل الحبّ ومعرفة الوجود.

7- الرّواية بمفهومها العام من أكثر الفنون النثرية ارتباطا بالواقع، لما جاء فيها من أحداث واقعية، في حلة خيالية صوّرت لنا بعض القيم الخالدة على مرّ الأزمنة.

وفي الأخير وككلّ بداية لها نهاية، وخير العمل ما حسن آخره، وخير الكلّام ما قل وذّل، وبعد هذا الجهد الكبير نتمنى أن نكون قد وفقنا في سردنا للعناصر السّابقة سردا لا ملل فيه ولا تقصير، إذ تظل جهودنا مجرّد قطرة ماء في بحر واسع والله ولي التوفيق.

الملاحق

حياة أنطوان دي سانت إكزوبيري:

أنطوان ماري جان بابتيست روجر **Conte de Saint escupéry** كاتب وشاعر، أرستقراطي وصحفي وطيار فرنسي ولد في 29 يونيو 1900 بمدينة "ليون" أبوه الكونت دوسانت إكزوبيري وأمه ماري دوفانسكولومبا، عائلته كاثوليكية، كان الثالث بين خمسة أولاد، كان لديه 3 شقيقات وأخر أصغر أشقر الشعر اسمه فرانسوا، الّذي توفي في سن 15 بسبب الحمى الروماتيزمية الّتي أصيب بها بينما كان يدرس كلّاهما في كلّية "ماريان فيلا سانت جان" في مدينة فيربورغ بسويسرا، كان إكزوبيري خلال ح.ع.I حاضرًا بجانب شقيقه، كاتم أسراره المقرب، على فراش موته، وكتب فيما بعد أن فرانسوا **"سنظل بلا حركة للحظة، لم يصرخ وسقط رويدا مثل سقوط شجرة [صغيرة]**، ستصاغ هذه الصور المجازية لاحقا ف ذروة النهاية لفيلم "الأمير الصّغير" وكان في ذلك الوقت في سن 17.

كما توفي والده في الرابعة من عمره ولكنّ أمّه استطاعت أن تعوّضه عن رعاية الأب عطفا وحنانا مثاليين. نشأ محبا للأدب والموسيقى والرسم، كتب أبياتا شعرية وهو في السادسة من العمر، وكان يقضي معظم وقته في رسم الآلات الميكانيكية.

بعد اندلاع ح.ع.I انضمّت أمّه إلى الجيش للتمريض فدخل إلى مدرسة داخلية بسويسرا حيث التحق ببعض المؤسسات الكاثوليكية، وبعد عودته إلى فرنسا رسب في امتحاناته النهائية التحضيرية في الأكاديمية البحرية الأمريكية، التحق بمدرسة الفنون الجميلة كمستمع لدراسة الهندسة المعمارية لمدة 15 شهرا، مرّة أخرى دون تخرج ثم وقّع في عادة قبول الوظائف الغريبة في عام 1921، بدأ إكزوبيري خدمته العسكرية 1921-1923 في القوات الجوية بستراسبورغ كجندي برتبة أساسية مع الفوج "2" من سلاح الفرسان الخفيف وأرسل إلى "نيهوق" بالقرب من ستراسبورغ، أثناء وجوده هناك أخذ دروسا خاصة في الطيران فأتقن التحليق الّذي عوضه عن الغوص

وعُرض عليه في العام التالي التحويل من القوات البرية الفرنسيّة إلى القوات الجوية الفرنسيّة، حصل على شارة الطّيار بعدما عُيّن طيّارًا للفوج رقم 37 المقاتل في الدار البيضاء بالمغرب.

في وقت لاحق عُيّنَ طيّارًا في الفوج 34 في لوبورجيه، حيث شهد أول حادث تحطم لطائرته، تعرّض إكوزبيري لاعتراضات من عائلة خطيبته الرّوائية المستقبلية لويس ليفيكي ذي فيلمورين حول وظيفته، ترك القوات الجوية، لتولي وظيفة مكتبية وفي النهاية فسخت خطوبتهما. واشتغل بعدها في العديد من الوظائف الغريبة دون نجاح على مدار السنوات القليلة التالية.

وبحلول عام 1926 عاد إلى الطيران، لقلة عدد الطّيارين مع مؤسسة لتكوار ناقلا للبريد —تولوز- دكار ليعين فيما بعد طيارا، شغل منصب مدير الطيران بكاب جابي بريودي أوروسنتي 1927-1929 ومنصب مدير بريد الطيران الأرجنتيني 1929-1931. لشركة الطيران آيروبوستا أوغنينيا. تفقد الطّرق الجوية الجديدة عبر أمريكا الجنوبية وتفاوض بشأن الاتفاقيات، وحلق أحيانا بالبريد الجوي بالإضافة إلى بعثات البحث عن الطّيارين المفقودين، وقد عُرضت هذه الفقرة من حياته باختصار في فيلم "أجنحة الشجاعة" فيلم "آيماكس" للمخرج الفرنسي جان جاك أناود.

في 1931 حلّ المطار الأرجنتيني، اضطر للعودة إلى فرنسا والعمل كطيار متدرب بيم مرسيليا والجزائر ليندمج في 1935 في الطيران الفرنسي وتتعدد جولاته وأسفاره إلى الهند الصينية —موسكو 1935- إسبانيا 1936-1937- ألمانيا إفريقيا أمريكا 1938-1942 ومنها وصل إلى شمال إفريقيا الجزائر —الأغواط 1943.

زواجه:

كان عاشقا ملهما عاش قصة حب رومانسي مع المرأة الّتي تزوجها كونسيلو نانسن دوساند وهي من مواليد سلفادور وقد التقى بها أنطوان في يدبيوس ايرس عاصمة الأرجنتين. كان عمرها آنذاك 27 سنة وإنما كانت أرملة مرتين ... وكان هو دائما ذلك الطّفل الأبدي، كان لقاءًا عاصفا منذ لحظاته الأولى في شهر سبتمبر من عام 1930. بعد نصف يوم من اللقاء، طلب إكزوبيري من كونسيلو أن تقبل به زوجا، لقد قال لها: **"كم هما جميلتان يداك ... أية يدين صغيرتين أعطيتهما أعطينهما إلى الأبد"**.

لم يكن ذلك العرض من قبل الطّيار الفرنسي سوى دعوة للسّعادة من جديد بعد حوارين لم تكن كما عبّر عنها أنطوان من صنف تلك النساء واللواتي كان يعتبرهن بمثابة "غرف الانتظار" واللواتي هن بمثابة نسخة مكرّرة لقطع في سلسلة تدفع إلى الضيق منها بعد ساعتين.

لكن رغم ذلك الحماس الكبير، وأثناء تسجيل الزواج رسميا وبمجرد مباشرته إمضاء الخانة الخاصة بزواجه أجهش بالبكاء لأن أمّه لم تكن موجودة فقالت زوجته: "لا أريد الزواج" واستمرت علاقتهما ثم تزوّج منها بثوب أسود وبحضور أمّه وبدون بكاء، وذلك لأنّها في حدادٍ على زوجها الثاني الكاتب "إزيك ثوميز ماريللو" وأحسّت بأنّ هذا الزواج سيجلب لها الآلام أكثر من الأفراح.

كان أنطوان دائم الهرب والعودة والرحيل من جديد ... ولكن ما كان يبتعد عنها حتّى يبعث لها برسائل ملتهبة تعج بالعواطف والأشواق من جديد.

إذ من قريب كانت الخصومات هي حيزهما اليومي، وقد انفصلا في فجر نشوب ح.ع.II لكنها عادت عنده في 1942 بنيويورك، كانا يعيشان في بيت كبير هادئ ممتلئ بلهيب حبهما وهو يكتب قصة "الأمير الصّغير".

في 31 جويلية 1944 خرج من فرنسا في مهمة في البحر الأبيض المتوسط، انطلقت طائرته على 8:30 لتعود على 1:30 بدونه، ولم يعثر على جُثْمانه إلا في 1988 على الساحل الفرنسي قبالة مدينة مرسيليا.

حياته الأدبيّة: هو الأديب الأكثر مقروئية والأقل شهرة، أثرت حياته المهنية في أدبه، فجاءت مؤلفاته صورة لمراحل حياته وكان الطيران موضوعا أساسيا في كتاباته، ورغم تعدد أعماله، فقد قال عنه النقد الفرنسي: **ليس رجل أدب بل هو رجل حركة، لا تكفيه الحركة**، كتب ونشر وهو على قيد الحياة الأعمال الآتية:

- الطّيار 1925.

- بريد الجنوب 1928: اقتبست للسينما 1937.

- طيران الليل 1931: اقتبست للسينما 1939.

- أرض الرّجال 1939 نال بها جائزة الرّواية من الأكاديمية الفرنسيّة.

- طيار الحرب 1942: أهداه إلى فرقة 2-33 الّتي انتهى إليها.

- رسالة إلى رهينة 1943.

- الأمير الصّغير 1943.

ونشر بعد وفاته:

- القلعة 1948 وهو عمل لم يكمله.

- دفاتر 1953.

- رسائل الصبا إلى صديقة خيالية 1953.

- رسائل إلى أمّه 1955.

- معنى للحياة 1956 (قصته الأولى ومقالات ونصوص سياسية ومقدمات).

الأمير الصّغير:

كان ميلاد الأمير الصّغير في أحد المطاعم الأمريكية بمدينة نيويورك ؛ حيث اجتمع إكزوبيري مع ناشر مؤلفاته، فجعل أنطوان يرسم فوق المائدة، فسأله الناشر عن معاني تلك الرسومات فقال: «**إنه رجل صغير أحمله في قلبي**» فطلب منه كتبة حكاية هذا الرجل الصّغير، وقد قرّر الكاتب أن يرفق قصته برسوماته الخاصة. وللأمير الصّغير امتداد آخر في حياة الكاتب، متعلق بحياته العاطفية مع كونسيلو 1931-1938. لقد ألهمته هذه المرأة ذات الأصول الهندية شخصية الزّهرة، فهي تشبهها من حيث الغرور والأنانية، ولم يستطع الأمير تقبلها. قال أنطوان: «**كان يجب أن لا أستمع إليها، يجب ألاّ تستمع إلى الزهور أبدًا، يجب تشمّها أو تنظر إليها، لقد كانت زهرتي تعطر كوكبي لكن لم أكن أعرف كيف أسعد بها ... كان لابُدّ أن أحاسبها على أفعالها لا على كلّماتها، كانت تعطرني وتضيئني، كان يجب أن لا أرحل أبدًا، كان يجب أن أكون شغوفا بها بالرغم من خداعها المسكين، فالزهور على النقيض، فقد كنت صغيرا ولا أعرف كيف أحبّها**» وهي امرأة قال عنها أحد أصدقائه: «**مع هذه المرأة ... لا يكمن الخطر في جمالها ولكن في قدرتها على استدراج الرجل**

بحديثها: شاريتو وهو الاسم الّذي كان يطلقه عليها، كان **صوتها موسيقيا تسحر به، ومن بين شفتيها كانت الكلّمات تخرج مشحونة بالمشاعر**».

أليست هي الكلّمات الّتي ميّزت خطاب الأمير الصّغير، فالتقى بذلك فن السيرة الذاتية وفن القصص على قدر من التداخل، أوّل سيماته خاصية الخطاب المسند إلى ضمير المتكلّم في الإفتتاحية الّتي تحدث فيها الكاتب الشارد عن طفولته وعن معاناته بسبب عدم فهم الكبار لرسوماته. فجاءت "الأمير الصّغير" قصة للأطفال الصغار ظاهرًا ودرسا أخلاقيا للكبار باطنا، وهو الدرس الّذي رغب أنطوان في تلقينه للإنسان: تفقد الأشياء قيمتها المادية أمام القيم الروحية، وإن لم يصرح بذلك وعمد إلى الخيال والإيحاء، وتلتقي السيرة بالقصة في النقطة المشار إليها سابقا، علاقة أنطوان بزوجته، وهي علاقة متوترة رغم ما يميزها من حُب، آلت إلى الزوال وخلّفت جرحا في قلب الكاتب، صاغه في قصّته في هذا الشكلّ:

«ذات يوم شاهدت غروب الشّمس ثلاثا وأربعين مرة، ثم أضفت بعد ذلك بقليل.

– أتعرف عندما يكون الإنسان حزينا يحبُّ رؤية غروب الشّمس.

– إذن لقد كنت يوم أن رأيت الثلاثة والأربعين غُرُوبا حزينا جدًا؟

ولكن الأمير الصّغير لم يجبني».

– كان حزينا إلى درجة أنّه طلب من "كونسيلو" أن تمنحه منديلها ليكتب عليه حكاية الأمير الصّغير: «**أعطني منديلك الصّغير لأكتب عليه حكاية الأمير الصّغير**، في نهاية الحكاية يهدي الأمير الصّغير الأميرة منديلا، لن تصبحي أبدًا زهرة دون أشواك، ستصبحين أميرة الحلم الّتي تنتظر أميرها الصّغير».

يظهر أنطوان ذو اكزوبيري –في الأمير الصّغير– كاتبا أخلاقيا– وهي الخاصية المميزة له، وهو في عمله الفني هذا يتحدث عن عالمين مختلفين، يمثل العالم الأوّل النماذج البشرية الّتي قابلها في الكواكب:

– الملك الّذي يتمتع بالحكم المطلق، في الكوكب الأول،

– المغرور في الكوكب الثاني؛

– السكير في الكوكب الثالث؛

– رجل الأعمال في الكوكب الرابع؛

– موقد الفانوس، في الكوكب الخامس. وهو الكوكب الوحيد الّذي وجد فيه الأمير ضالته؛ لأن الشّخصية فيه فاعلة: تقوم بدور إيجابي بخدمتها للغير وبتنفيذها للأوامر.

رغب الأمير في البقاء على الكوكب ومصادقة قاطنه، ولكنه لم ينجح في ذلك لأن صِغَرَ الكوكب وقف عائقا دون تحقيق الرغبة، ومسألة أخرى توقفنا في هذه اللحظة، هي إصرار الكاتب على رؤية غروب الشّمس: «**الشيء الوحيد الّذي لم يود أن يعترف به الأمير الصّغير لنفسه هو أنه افتقد هذا الكوكب المبارك خصوصا بالنسبة للأربعمائة وأربعين ألف غروب شمس في 24 ساعة**».

فهي إذن صورة الحزن المسيطر على النّص وصاحبه، تتضح هذه الصورة أكثر عند وصول الأمير إلى الكوكب السادس: كوكب الجغرافي الّذي نصحه بزيارة كوكب الأرض، وتبدأ الإنطلاقة الثانية.

تلخيص رواية "الأمير الصّغير" لأنطوان دوسانت إكزوبيري:

رواية "**الأمير الصّغير**" "le petite prince" قام بتأليفها الكاتب الفرنسي "**أنطوان دوسانت اكزوبري**" تعتبر روايته من أهم وأفضل الكتب الفرنسيّة في القرن **20**، ... تم اختيارها من قبل صحيفة "لوموند" كواحدة من أفضل الروايات في العالم، ... استطاعت أن تحتل الصدارة في المبيعات، بحيث أنه تم بيع ما يقرب مليون نسخة حول العالم ... والجدير بالذكر أن رواية "الأمير الصّغير" تم ترجمتها إلى أكثر من **230** لغة ولهجة حول جميع أنحاء العالم. تم بيع ما يزيد عن **80** مليون نسخة في بلدان مختلفة وتتكوّن رواية "الأمير الصّغير" من 28 فصل، و**124** صفحة بين الوسط والصّغر والصّغر المتناهي.

وكون أن الكبار لا يفهمون أفكار، وأحلام، ولغة الصّغار ويفسّرون علاقتهم بالأشياء، بمنطق مختلف يصدم عوالم الطّفولة وسحر أسرارها فإن لهؤلاء الصّغار ردود أفعال، الّتي تتأمّل في تكوينهم اللاحق وتغذي مخيلتهم بصورة مغايرة، وساخرة من الّذين يحاولون تعطيل لغتهم وقدرتهم على التعليق. وهذا ما حدث مع الطّفل "**إكزوبيري**" وهو ابن السادسة من العمر.

تبدأ القصة بفتى يرسم ثعبانا تبتلع فيلا فيستغرب محيطه فالناس لا تفهم ما يرسم؛ فتتحول الرّسمة إلى حقيقة. يقوم الثعبان بابتلاع الفيل بالكامل، فيترك البطل مهنة الرسم ويبدأ العمل بالطيران لكن طائرته تتعطل في صحراء إفريقيا ليجد نفسه في أحداث القصة مع "الأمير الصّغير" الّذي يطلب من الكاتب أن يرسم له خروفا فلا يعرف كيف يرسم الخراف فيرسم له الثعبان فيفاجئه بأنه على علم بما في الصورة، والّتي جهلها معظم الناس فيحاول مرارًا رسم الخروف له ولكن الأمير يعترض على ما يرسمه كلّ مرّة فهذا مريض وهذا كبير ... إلخ، فيرسم له الطّيار صندوقا مثقوبا بعدما ملّ ويقول للأمير بأن الخروف داخل الصندوق فيفرح. [1]

[1]: ينظر: أنطوان دوسانت إكزوبيري: **الأمير الصّغير**.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

❖ المصادر:

1. المدوّنة: أنطوان دوسانت إكزوبيري: **الأمير الصّغير**، ترجمة، دحموح شريف وتقديم، سليمة مادلفاف، الأنيس السلسلة الأدبيّة، 2007م.

❖ المراجع المكتوبة بالعربية:

1. إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية،1991م.

2. إحسان عباس: فن الشعر، ط3، دار الثقافة بيروت، دت.

3. أحمد محمد الحوفي: الحياة العربية في الشعر الجاهلي، دار النهضة، مصر للطبع والنشر، القاهرة، 1972م.

4. أحمد مختار: علم الدلالة، ط3، عالم الكتب، القاهرة، 1992م.

5. أحمد يوسف: السيميائيات الواصفة، المنطق وحيز العلامة، ط1، منشورات الإختلاف، الجزائر، 2005م.

6. أسامة سعيد أبو سريع: الصداقة من منظور علم النفس، عالم المعرفة، 1993م.

7. إلياس خوري: دراسات في النقد الشعري، ط1، دار ابن رشيد، لبنان، 1979م.

8. أمية حمدان: الرمزية الرومانتيكية للشعر اللبناني، دار الرشيد للنشر، العراق، 1981م.

9. أنطوان غطاس كرم: الرمزية والأدب العربي الحديث، ط1، دار الكشّاف، بيروت، 1947م.

10. جميل حميداني: الاتجاهات السيميوطيقية، التيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة الغربية، ط1، مكتبة المثقف، 2013م.

11. جميل حميداني: مدخل إلى السيميوطيقا السردية، ط1، مكتبة المثقف، 2015م.

12. حميد الحميداني: بنية النّص السردي، ط1، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1991م.

13. حنون مبارك: دوروس في السيميائية، ط1، دار توبقال للنشر، 1987م.

14. درويش الجندي: الرمزية في الأدب العربي، دار النهضة، القاهرة، 1972م.

15. رجاء عيد: لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر: منشأ المعارف جلال خيري وشركائه، دت.

16. زبير دراقي: محاضرات في الأدب الأجنبي، ديوان المطبوعات الجامعية، 1991م.

17. سعيد ابن رقة: الحداثة في الشعر العربي، أدونيس نموذجاً، ط1، 2004م.

18. سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقتها، ط2، دار لحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، 2005م.

19. سعيد بنكراد: السيميائيات والتأويل مدخل للسيميائيات، بيرس ،ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، 2005م.

20. سيزا أبو قاسم ونصر حامد أبو زيد: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا ط1، دت.

21. الشيخ محمد، متولي الشعراوي: الحياة والموت، رئيس مجلس الإدارة، ابراهيم سعد، مكتبة الشعراوي الإسلامية، ط1، دت.

22. صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، ط1، دار العودة بيروت،1977م.

23. ضاري مظهر صالح: دلالة اللّون في زمن أهل التّحقيق، ط1، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2011م.

24. طائع الحداوي: سيميائيات التأويل المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2006م.

25. عادل فخوري: تيارات في السيمياء، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1990م.

26. عاطف جودة نصر: الرمز في الشعر عند الصوفية، ط1، دار الأندلس، ودار الكندي، بيروت، 1978م.

27. عبد الجليل منقور: علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م.

28. عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينات من النّص إلى المناص، ط1، مكتبة القاهرة، 1988م.

29. عثمان بدري: بناء الشخصية الرئيسية في رواية نجيب محفوظ، ط1، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، 1986م.

30. عثمان بدري: وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر،2000م.

31. عثمان حشلاف: التراث والتجديد في شعر السيّاب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دت.

32. عثمان حشلاف: الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 2000م.

33. عز الدين اسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ط4، دار العودة ودار الثقافة بيروت، دت.

34. عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط3، دار الفكر العربي، دت.

35.علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، دت.

36.عواد علي: معرفة الأخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1990م.

37.فضل صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2003م.

38.قاسم مقداد: هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي، ط1: دار السؤال للطباعة والنشر، دمشق، 1984م.

39.كلّود عبيد: الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، مراجعة وتحقيق محمد حمود، ط1، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2013م.

40.محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط3، دار المعارف، مصر، 1988م.

41.محمد فكري الجزّار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م.

42.محمد كعوان: التأويل وخطاب الرمز، قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر، ط1، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2009م.

43.محمد مفتاح: دينامية النّص، تنظير وإنجاز المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، 1992م.

44.محي الدين صبحي: الرؤية في شعر البياتي، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، 1987م.

45.مصطفى السعديني: البنيات الأسلوبية، في لغة الشعر العربي الحديث، منشأ المعارف، الإسكندرية، دت.

46.مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، دت.

47.موهوب مصطفاوي: الرمزية عند البحتري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، بيروت، دت.

48.ناصر لوحيشي: الرمز في الشعر العربي، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، دت.

49.نجيب عقيقي: في الأدب المقارن، دار المعارف، 1948م.

50.نسيب نشاوي: مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، الاتباعية – الرومانسية– الواقعية–الرمزية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984م.

51.نسيمة بوصلاح: تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، ط1، رابطة الإبداع الثقافية الوطنية، 2003م.

52.وضحى يوسف: القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع هجري، مطبعة اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، دت.

53.يحي شيخ صالح: شعر الثورة عند مفدي زكريا، دراسة فنية تحليلية، دار الشعب للطباعة والنشر قسنطينة، 1987م.

المراجع المترجمة:

1. أرسطو: في التأويل، ترجمة ابن رشد، تحقيق جبرا جيهامي، دار العودة بيروت، 1988.

2. أمبرتو إيكو: التأويل بين السميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم سعيد بنكراد، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2004.

3. أمبرتو إيكو: السيميائية وفلسفة اللغة، ترجمة أحمد الصمعي، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، 2005م.

4. أمبرتو إيكو: العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، ترجمة سعيد بنكراد، ط2، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، 2005.

5. أمبرتو إيكو: سيميائيات الأنساق البصرية، ط1، محمد التهامي ومحمد أو دادا، دار الحوار، اللاذقية، 2008.

6. آنا يلكيان: الرمزية دراسة تقويمية، ترجمة طاهر أحمد مكي وغادة الحنفي، ط1، جامعة نيويورك، دار المعارف للنشر، القاهرة، 1995.

7. أنطوان دي سانت إكزوبيري: الأمير الصغير، ترجمة عن الفرنسية، تعليق محمد سلماوي، دار الكرمة للنشر القاهرة، 2019.

8. بول ريكور: نظرية التأويل،ترجمة سعيد الغانمي، ط1، المركز الثقافي العربي المغرب، 2003.

9. جاك شون: الموت في الفكر الغربي، ترجمة كامل يوسف حسين، مراجعة إمام عبد الفتاح، عالم المعرفة،1984.

10. جيرارد دولودال: السميائيات، ترجمة عبد الرحمان بوعلي، ط1، دار الحوار والتوزيع اللاذقية، 2008.

11. رولان بارت: مبادئ في علم الدلالة، ترجمة محمد البكري، الدار البيضاء، 1986.

12. ستيفان أولمان: دور الكلمة في اللغة الظاهرة، ترجمة كمال بشر، ط1، 1962.

13. فرديناند دوسوسير: محاضرات في الألسونية العامة، ترجمة يوسف غازي ومجيد نصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة والنشر، الجزائر، 1986.

14. فيليب سيرنج، الرموز في (الفن، الأديان، الحياة)، ترجمة عبد الهادي عباس، ط1، دار دمشق،1992.

المعاجم والقواميس:

1. ابن رشيق القيرواني محمد محي الدين عبد الحميد: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،ط2، القاهرة،ج1، 1955م.

2. ابن زكريا، أبو الحسين أحمد ابن فارس(ت395هـ): معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، ط1، دار الجيل، بيروت،دت.

3. أبو الفضل جمال الدين ابن منظور: لسان العرب، تحقيق عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله هشام محمد الشادلي، دار المعارف القاهرة، المجلد 1، دت.

4. أبو الفضل جمال الدين ابن منظور: لسان العرب، مادة "رمز"، دار صادر، بيروت، المجلد3، دت.

5. أبو علي الحسن ابن رشيق القيرواني (ت463هـ): العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد عبد القادر أحمد عطا، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت،ج1،دت.

6. حسن نعمة: موسوعة ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة ومعجم المعبودات القديمة، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1994م.

7. الخفاجي ابن سنان: سر الفصاحة، تحقيق عبد المنقال الصعيدي، القاهرة، 1953.

8. مجد الدين محمد ابن يعقوب فيروز أبادي: القاموس المحيط، تحقيق محمد الشامي وزكريا جابر أحمد، دار الحديث القاهرة، 2007م.

9. مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، ط4، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، 2004م.

10. المصري ابن بني الأصبع: بديع القرآن، تحقيق حفني محمد شرف، بغداد، 1977م.

11. مطلوب أحمد: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ط1، مكتبة لبنان، ناشرون بيروت، 2000م.

المجلاّت:

1. إبراهيم الكوني: الصحراء الإفريقية الكبرى، القافلة، مجلة ثقافية متنوعة تصدر كل شهرين أرامكوا، السعودية.

2. أحمد أبو زيد: الرمز والأسطورة والبناء الاجتماعي، عالم الفكر، مجلد 16، ع3، الكويت، 1985م.

3. ثناء الدرويش:قراءة في الأمير الصّغير أونطوان دو سانت إكزوبيري، مجلة دنيا الوطن، 2005.

4. ربيع المزابي: توظيف التراث في رواية رمل المايا: فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، مجلة جيل الدراسات الأدبيّة والفكرية، العدد22، 2016.

5. عبد الرحمان العقود: الإبهام في شعر الحداثة، مجلة عالم المعرفة، ع279، الكويت، 2002م.

6. مجدي إبراهيم: الأفاعي أسطورة الخير والشّر، المجلة العربية، ع625، دار المجلة العربية للنشر والترجمة، 2013م.

فهرس الموضوعات

الموضوع .....الصفحة

بسملة

شكر وتقدير

إهداء

مقدمّة..... أ-ج

الفصل الأول: الرّمز ومجالات اشتغاله

I-مفهوم الرّمز وأنواعه..... 6

1-مفهوم الرّمز لغة..... 7

2- مفهوم الرّمز اصطلاحًا..... 9

3- أنواع الرّمز..... 17

أ-الرّمز الطّبيعي..... 18

ب- الرّمز التّاريخي..... 19

ج- الرّمز الدّيني..... 21

د- الرّمز الصوفي..... 22

هـ- الرّمز الخاص..... 24

و- الرّمز الأسطوري..... 24

II- مجالات اشتغال الرّمز وسيماته..... 26

1- مجالات اشتغال الرّمز..... 26

أ–مجالات اشتغال الرّمز في حقل الفلسفة..... 27

ب–مجالات اشتغال الرّمز في حقل علم النّفس..... 30

ج–مجالات اشتغال الرّمز في حقل اللّسانيات 34

د–مجالات اشتغال الرّمز في حقل الأدب 50

2–سيمات الرّمز 54

أ–الإيحائية..... 55

ب–الانفعالية..... 56

ج–الاتساع 56

د–الغموض 57

هـ–التّمثيل..... 58

و–الحسيّة 58

ز–الإيجاز 59

ح– التّلغيز..... 59

ط–السّياقيّة..... 60

ي–غير المباشر في التّعبير..... 61

III–الفرق بين الرمز و: العلامة، الاستعارة، الإشارة 61

1–الفرق بين الرّمز والعلامة..... 61

2–الفرق بين الرّمز والاستعارة..... 64

3–الفرق بين الرّمز والإشارة 65

الفصل الثاني: دراسة تحليليّة لرّموز رواية "الأمير الصّغير" لأنطوان دو سانت إكزوبيري

تمهيد 71

I–العتبات النّصيّة 73

1–العنوان 73

2–الغلاف 75

3–الإهداء 78

II–البعد الرّمزي في الرّواية 80

1–الرّمز الطبيعي 80

2–الرّمز الدّيني 101

3–الرّمز المعنوي 107

4–الرّمز التّاريخي 113

5–الرّمز الأسطوري 119

خاتمة 131

الملاحق 134

قائمة المصادر والمراجع 143

فهرس الموضوعات 150

الملخص:

أنطوان دو سانت إكزوبيري رمز ثوري شغل حيزًا هامًا في الإبداع الغربي، بإحساسه الواعي وسعيه الدائم إلى التّغيير، بالمشاركة الفاعلة له في صنع التّاريخ وبإبداعاته الأدبية، فقد عبّر عن حضوره الدّائم في مختلف المجالات خاصة الرّواية وكان من أهم أعماله "الأمير الصّغير"، هاته الرّواية الّتي أثارت اهتمام القرّاء والنّقاد بداية بعنوانها ووصولا إلى مضمونها؛ إذ تطرّقنا في محتواها النظري إلى الرّمز ومجالات اشتغاله وسماته. وبحكم عنوانها الملفت للانتباه أردنا قراءتها وخوض غمارها بغية تحليلها واستشفاف دلالتها، فاخترنا في دراستنا البحث في الرّمز، فهي رواية مشبعة بالرّموز المختلفة. وفي تحليل هذه الرّواية عرّجنا على أهم الرّموز المستعملة من طرف الرّوائي ألا وهي: الرّموز الطّبيعيّة والدّينيّة والتّاريخيّة والأسطوريّة والمعنويّة، لكل نوع من هذه الرّموز كان له حضورًا وافرًا في رواية "الأمير الصّغير".