

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي



جامعة محمد بوضياف
كلية الأدب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي: /.....
رقم التسجيل: 1335077469

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر تخصص: أدب حديث
بعنوان:

تجليات الصورة الشعرية عند محمود درويش
ديوان "أعراس"-أنموذجاً-

إعداد الطالبة:

-النمس نادية

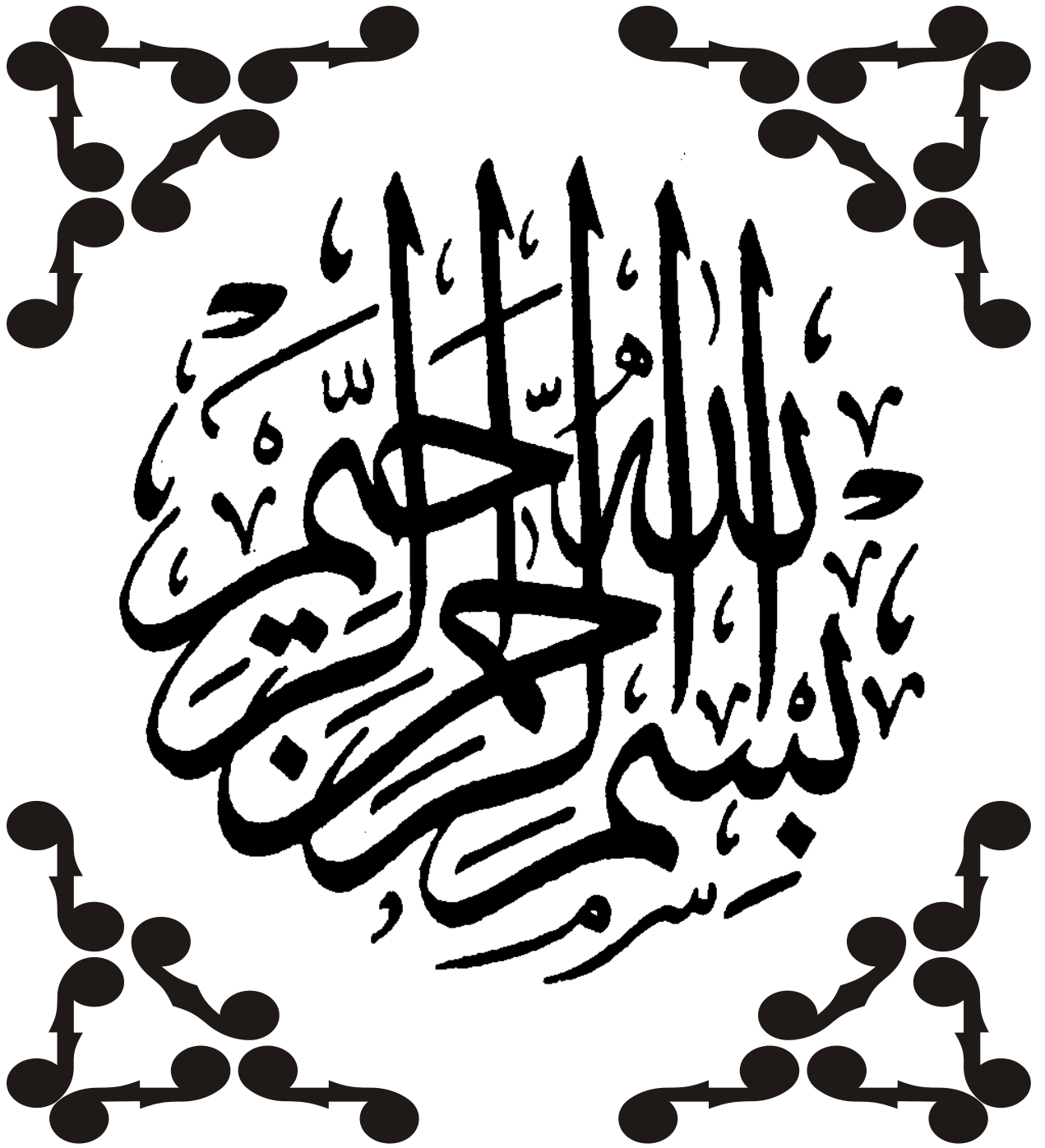
أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

بوزيد رحمون الرتبة دكتور جامعة المسيلة رئيسا

عبد الكريم معمري الرتبة دكتور جامعة المسيلة مشرفا ومقررا

السحمدي بركاتي الرتبة دكتور جامعة المسيلة ممتحنا

السنة الجامعية: 2018/2017



شكر وتقدير

أشكر الله عزّ وجلّ على أن وفقني لإتمام هذا العمل...

كما أوجه شكري إلى الأستاذ الفاضل الدكتور عبد الكريم معمرى الذي منحني من جهد ووقت و توجيهات وإرشادات ودعم لإنجاز هذا البحث، كما أتقدم بالشكر والتقدير إلى الأساتذة أعضاء اللجنة الموقرة والذين وافقوا على مناقشة هذه المذكرة.

كما أشكر جميع أساتذتي في كل مراحل الدراسة وأشكر جميع الأساتذة الذين ساهموا و لو بإرشاداتهم في إنجاز هذا العمل .

وأخيرا أتقدم بالشكر لكل من ساهم من قريب أو بعيد في إنجاز هذا العمل...

النمس نادية

تعد اللغة المادة الخام في خطابات العرب، في كونها ما يميزنا عن سائر الخلق، وبالحدِيث عن هذه الخطابات التي كانت أشعار وقصائد بل ودواوين حوت داخلها لغة شعرية راقية ذات ذوق جذاب لمحبي الشعر واللغة الشعرية، ولكن لم تكن الصورة الشعرية ما ميزت الخطابات الشعرية عن سائر الأعمال الأدبية، وإنما ما احتوته من تجارب شعورية، برع الشعراء في ترجمتها إلى لغة خدمت تلك التجارب أو ما يسمى بالصورة الشعرية وهي: ترجمة لأحداث إما واقعية عاشها المبدع أو تصوير المكونات النفسية ضاقت بها نفس الأديب فقررت الخروج والتحرر من عقال الصمت لترسم لوحة فنية مجسدة بلغة شعرية تعبر عن أصالة تلك الصورة، وتوضح البعد الجمالي والفني الذي تختص به من جهة، ومن جهة أخرى يكون لها هدف أسمى ألا وهو الوصول إلى أعماق نفسية المتلقي، وخلق نوع من التجارب لديه مع تلك الصورة بلفظ آخر، دفعه ليعيش كل جزء من تلك الصورة الشعرية بواسطة التعمق في جمال اللغة المستخدمة لخدمة تلك الصورة.

ولا ريب أن الأدب العربي تراث عريق يعج بثتى أصناف الدواوين التي أبدع أصحابها في توظيف الصور الشعرية بمختلف الطرق، وبلغة تعكس واقع العصر الذي عايشوه، وفي هذا الصدد قد تناولت في بحثي هذا ديوان الأعراس لمحمود درويش.

وذلك قصد الوقوف على مدى اعتماده على استخدام الصور الشعرية في مختلف قصائده، إلى جانب رصد الجوانب الجمالية والفنية التي ميزت أسلوب المبدع -محمود درويش- وفي هذا السياق وجب طرح جملة من الأسئلة وهي كالتالي:

-كيف تجلت الصورة الشعرية في ديوان أعراس؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات المطروحة قمت بوضع خطة مدروسة قصد الإحاطة بمختلف جوانب الموضوع واحتوت على مدخل وفصلين، فالمدخل احتوى على تقديم نبذة عن حياة الشاعر، أما بالنسبة للفصل الأول فكان بعنوان الصورة الشعرية مفاهيم وأصول تناولت فيه كل ما يخص الصورة الشعرية من مفاهيم القدامى والمحدثين إليها إلى جانب أنماطها المتعددة، وتبيان وظيفتها داخل النص الشعري، أما في الفصل الثاني الذي كان بعنوان جماليات الصورة الشعرية في ديوان "أعراس"، وقد تضمن عرضي هذا لمختلف الأدوات

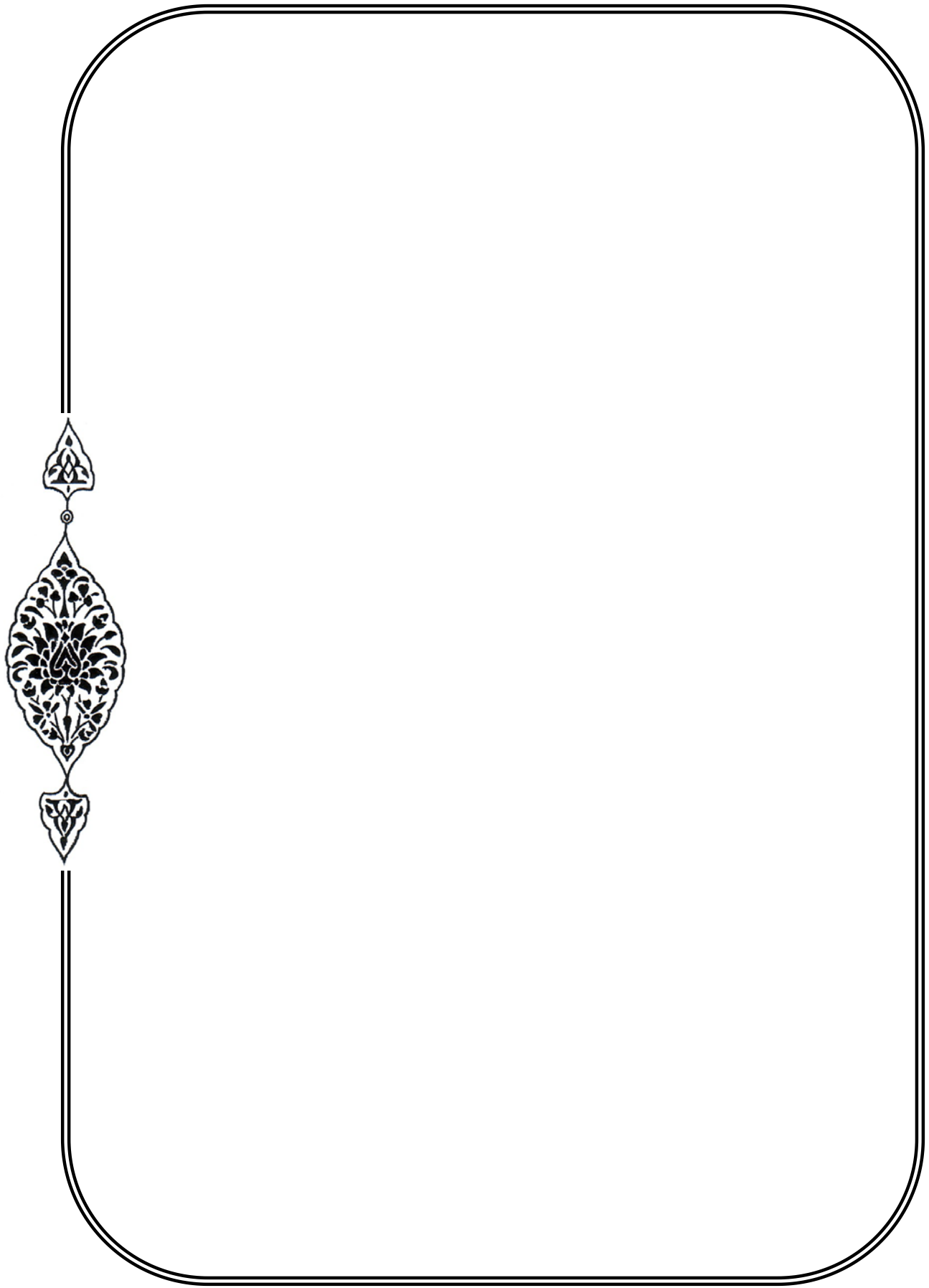
مقدمة

التي يستعين بها الشاعر في تزيين الصورة الشعرية من تشبيه واستعارة، كما تطرقت إلى التشكيل الموسيقي بذكر الإيقاع الموسيقي الداخلي والخارجي وكذا التطرق إلى هندسة التكرارات، كما تناولت المستوى المعجمي والدلالي لديوان "أعراس"

وقد اعتمدت على المنهج الوصفي الاسلوبي في دراسة ديوان "أعراس"، لأنه يتماشى مع مقتضى الموضوع، ومن المصادر التي اعتمدت عليها أذكر منها: تشكيل الصورة الشعرية لعز الدين إسماعيل، والصورة الشعرية لعبد الرحمان بدوي.

ولقد واجهت بعض الصعوبات خلال مسار إعدادي لهذا البحث، ومن هذه الصعوبات: صعوبة اللغة المستخدمة

وفي الأخير أتقدم بجزيل الشكر إلى استاذي الفاضل الدكتور عبد الكريم معمري الذي رغم انشغالاته تفرغ لي، فشكرا له على ذلك، وجزاه الله خيرا، ووفقه في مساره المهني.



أولاً - مفهوم الصورة الشعرية:

تعتبر البنية المشكّلة للعلاقات مقصداً من مقاصد الدراسات النقدية المعاصرة حيث يكشف التفاعل بين تلك العناصر، كما يشير إلى طريقتها المتميزة الهادفة إلى إثراء المتلقي وتعميق وعيه بنفسه وخبراته بالواقع. ومن هذه الزاوية تظهر أهمية الصورة الشعرية للناقد المعاصر، فهي وسيلته لكشف القصيدة وموقف الشاعر من الواقع، كما أنها تعتبر أحد المعايير الهامة في الحكم على أصالة التجربة، وقدرة الشاعر على تشكيلها في نسق يحقق المتعة والخبرة لمن يتلقى عنه. فهي بحدّ ذاتها تعتبر مصطلح حديث، صيغت تحت وطأة التأثير بمصطلحات النقد العربي، والاجتهاد في ترجمتها وبالتالي فالاهتمام بالمشكلات التي يشير إليها المصطلح قديمة قدم الإنسان، وقد لا نجد المصطلح بهذه الصياغة الحديثة في التراث البلاغي، والنقدي عند العرب كون هذه المشاكل والقضايا -التي يثيرها المصطلح الحديث وي طرحها- موجودة في التراث وإن اختلفت طريقة العرض أو تميزت جوانب التركيز ودرجات الاهتمام.

- تعد الصورة الشعرية الجوهر الثابت والدائم في الشعر، وقد تتغير مفاهيم الشعر ونظرياته فتتغير مفاهيم الصورة الشعرية ونظرياتها، ولكن الاهتمام بها يظل قائماً ما دام هناك شعراء يبدعون، ونقاد يحاولون تحليل ما أبدعه الشعراء.

- ومنه يمكن القول أنه يكاد يكون إجماعاً على صعوبة إيجاد تعريف شامل للصورة الشعرية "ولعل هذه الصعوبة كامنة في المصطلحات الأدبية جميعاً، فالوصول إلى معنى الصورة الشعرية ليس بالأمر الهين ومن قال غير ذلك فقد خفيت عنه أسرار اللغة وكوامنها المستترة وروحها المتجددة وليس لها كما عند المناطقة حدود جامعة ولا قيود مانعة"¹، وإن صحّ ذلك فإن هناك أسباب وجب الوقوف عليها ومن بينها أن الصورة الشعرية أمر يتعلق بالأدب واللغة والتطور الحادث في كليهما وفي الفنون عموماً وهو لا يلغي القديم بل يتعايش معه وعلاوة على ذلك فإن "للصورة الشعرية دلالات مختلفة وترابطات متشابكة وطبيعة مرنة تأبى التحديد

¹-علي الصبح، الصورة الأدبية ونقد، دار إحياء للكتاب القاهرة، ص 05

الأحادي المنظر أو التجريد"¹، ولا شك أن هذا ما دفع ريتا عوض إلى القول: "أن الصورة الشعرية أصبحت تحمل لكل إنسان معنى مختلفا كأنها تعني كل شيء"²، وهذا يعني أن كل واحد منّا يتصور معنى لها في ذهنه ومن هذا المنطلق أصبحت تعني له كل شيء، "ويتعدد تعريفات الصورة الشعرية ما أدخلها في باب المفهومات، لأنها عصية على التعريف الدقيق، بشهادة بعض الدارسين الذين ذهبوا إلى القول بأن مفهوم الصورة عانى من التجديد الدقيق وانتابه قدر من الغموض والتعميم، وكأنها تتأبى "على التحديد والتأطير"³.

وقد اعتبر بعض النقاد أن الكتابة بالصور هي بمثابة "المحوري الذي تبنى عليه القصيدة المعاصرة بأسرها"⁴ إلا إنهم لم يعمدوا إلى تعريفها تعريفا دقيقا واضحا ومحددا، وإنما حديثهم عنها موسوم بهلامية وتعميم وتجريد لا يستطيع قارئه أن يخلص منه بتعريف واضح ومحدد"⁵. هذا وفيما يرى الدكتور جابر عصفور أننا "قد لا نجد المصطلح بهذه الصياغة الحديثة في التراث البلاغي والنقدي عند العرب، ولكن المشاكل والقضايا التي يثيرها المصطلح الحديث وي طرحها، موجودة في التراث، وأن اختلف طريقة العرض والتناول، أو تميزت جوانب التركيز ودرجات الاهتمام"⁶.

¹ - بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ط1، المركز الثقافي العربي بيروت 1994، ص 19

² - ريتا عوض، بنية الشعر الجاهلي لدر امرؤ القيس، ط1، دار الآداب، بيروت، 1992، ص 39

³ - محمد علي الكندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السيان ونازك والبيان)، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2003، ص 17

⁴ - محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس، ط1، 1985، ص 92.

⁵ - عبد الله الحسين البار، الصورة الفنية في القصيدة الجاهلية (دالية النابغة) نموذجاً، دار حضرموت للدراسات والنشر، اليمن، ط1، 2006، ص 29

⁶ - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير لبنان، ط 2، 1983، ص 07

المفهوم اللغوي للصورة الشعرية:

ورد في لسان العرب "لابن منظور" في مادة "صور" : "الصورة في الشكل، والجمع صُورٌ، وصورٌ، وقد صوره، فتصور، وتصورت الشيء، توهمت صورته، فتصور لي، والتساوير التماثيل".¹

وفي المعجم الوسيط، الصورة هي "الشكل والتمثال المجسم، وفي التنزيل العزيز هي: {الَّذِي خَلَقَكَ فَسَوَّاكَ فَعَدَلَكَ (7) فِي أَيِّ صُورَةٍ مَا شَاءَ رَكَّبَكَ (8)}،² والصورة المسألة، أو الأمر يقال: "هذا الأمر على ثلاث صور، وصورة الشيء ماهية المجردة وخياله في الذهن والعقل".³

أما في "المصباح المنير" فنجد أن الصورة هي "التمثال وجمعها صورٌ مثل غُرْفَةٍ وغُرْفٍ وتصورت الشيء مثَّلت (صورته وشكله في الذهن فتصور) هو، وقد تطلق (الصورة) ويراد بها الصفة كقولهم (صورة) الأمر كذا، أي صفته، وصورة المسألة كذا أي صفتها".⁴ ومنه يمكن القول للصورة معنيين حسي وعقلي هذا ما نجده في قول الدكتور زين الدين مختاري، حيث يرى بأن الصورة الشعرية تقوم على اليقظة الحسية من جهة واليقظة الباطنية من جهة أخرى.⁵

وجاء في القاموس المحيط للفيروز آبادي أن "الصورة بالضم الشكل. وقد صور فتصور وتستعمل الصورة بمعنى النوع والصفة".⁶

وقد ترد عين اللفظة (وسط اللفظة) واو وياء بمعنى واحد كقول الأزهري "ورجل صير وشير أي حسن الصورة والشارة".⁷

¹ - ابن منظور لسان العرب، المجلد الرابع، دار صادر بيروت، ط 1 1997، ص 85

² - سورة الانفطار، الآيتان 7-8

³ - إبراهيم مصطفى، حسن الزيان - حامد عبد القادر - محمد علي النجار، المعجم الوسيط ج 1، دار الدعوة إسطنبول 1989، ص 525

⁴ - أحمد بن محمد بن علي القيومي المقرئ، المصباح المنير، المكتبة المصرية، صيدا بيروت، 1996، ص 182

⁵ - زين الدين مختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي "سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد"، د ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب 1998، ص 66

⁶ - مجد الدين يعقوب فيروز آبادي، القاموس المحيط، ج 2، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط 1، 1999، ص 537

⁷ - أبو الفضل جمال الدين، محمد بن مكرم بن علي منظور الافريقي، لسان العرب، ج 5، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط 1 2003، ص 546

ومهما تكن طبعة أصول واشتقاقات هذه الكلمة، فالمتفق عليه أن لفظة الصورة اسم مصدر من فعل رباعي ورد مصدره قياساً يفيد التأثير في الشيء ويتقبل التأثير. ولكن يتضح لنا معاني المادة ومفاهيمها المتنوعة والمختلفة، علينا بالبحث عن معنى فعلها الثلاثي، حيث وردت صيغة الفعل الماضي الثلاثي للمادة أجوف، عينه في الماضي ألف وفي المضارع ياء، ودار في معناه ومدلوله إحدى أخوات كان بمعنى يفيد التحويل والتغيير فيقال: صار الماء ثلجاً أي تغير من حالته السائلة إلى حالته الصلبة وتغير من شكل إلى شكل أو هيئة أخرى".¹

المفهوم الاصطلاحي للصورة الشعرية:

يعرفها الدكتور عبد الله التطاولي بأنها مجموعة علاقات لغوية يخلقها الشاعر لكي يعبر عن انفعاله الخاص والشاعر يستخدم اللغة استخداماً يحاول أن يحدث بين الألفاظ ارتباطات غير مألوفة، ومقارنات غير معهودة في اللغة العادية، المبنية على التعميم والتجريد، ومن خلال هذه الارتباطات والمقارنات اللغوية الجديدة يخلق لنا الشاعر المصور، تشبيهاته، واستعاراته، وتشخيصاته.²

والصورة الشعرية آلية من آليات الكتاب ذات أهمية وتكتسب أهميتها من أن الشعراء وجدوا فيها مادة تمكنهم من تحريكها خارج مفاهيمها السائدة، وتغيير تركيبها بجمع ما لا يجتمع من العناصر، وربط علاقات مستحيلة بين عناصر متفارقة.³

ومن المؤكد أن الصورة في الشعر لم تخلق لذاتها وإنما لتكون جزءاً من التجربة ولتكون جزءاً من التجربة ولتكون جزءاً من البيان العفوي في القصيدة وتكمن فاعليتها أساساً في تمثيلها للإحساس كما يقول أوستن وراين: "إن الصفات الحسية التي تخلقها الصورة وإن كانت نوعاً من الحيوية لوضوح ودقة التفاصيل".⁴

¹ - كامل حسن البصير: الصورة الفنية في البيان العربي، مطبعة الجمع العربي العراقي، 1987، ص 08

² - علي الغريب ومحمد الشناوي: الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، مكتبة الآداب، ط 1، 2003، ص 22

³ - كيسات جودت: الخطاب الشعري العربي، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، ط 1، 2002، ص 145

⁴ - عمر يوسف قادري: التجربة الشعرية عند فدوى طوفان، دار هومة، الجزائر، ص 74

فالصورة الشعرية تركيب لغوي لتصور معنى عقلي وعاطفي متخيل لعلاقة بين شيئين يمكن تصويره بأساليب عدة، أما عن طريق المشابهة أو التجسيد أو التشخيص أو التراسل فهي إعادة إنتاج عقلية ذكرى لتجربة عاطفية أو إدراكية عابرة ليست بالضرورة تعبيرية مباشرة.¹

فالشاعر لا يتعامل إلا بالصورة في رؤيته وصياغته، إنه يرى الواقع بعين الخيال الذي يبلغ الأعماق والكليات ويكتشفه في شكل مغاير للمألوف فالواقع عنده لا ينفصل عن الخيال مثلما أن الفكر والشعور يلتقيان عفويا في لقاء باطني يلتحمان ويؤلفان الصورة معا في لحظة انفجار التجربة وتشكلها في حيز مكتوب، وكما يقول إزرا باوند: "تلك التي تقدم تركيبية عقلية وعاطفية من الزمن"، وهو التعريف نفسه نجده عن ناقد الرمزية الكبير وليم بورك تتدال "تجسيم لفظي للفكر والشعور".²

وبالصورة يطلعنا الشاعر من خلالها على جوهر العلاقة التي تربط بينه وبين العالم الموضوعي أو الحياة من حوله، وهي علاقة يطبعها التوتر والتفاعل والتأثر المتبادل بقصد الوصول إلى الانسجام والتوازن أو تحقيق قدر من المصالحة بين الذات والموضوع ولهذا عبر أحدهم قائلا: "قبل أن يصبح الواقع صوره يجب أن يمر عبر الفنان".³ ويعرفها الدكتور عبد القادر لفظ "الصورة" تعريفا فنيا صائبا، حيث يري أن الصورة الشعرية هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعدما ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكامل في القصيدة مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها في: الدلالة، والتركيب والإيقاع، والحقيقة، والمجاز، والترادف، والتضاد، والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير، والألفاظ والعبارات هما مادة الشاعر الأولى التي يصو منها ذلك الشكل الفني له، أو يرسم بها صوره الشعرية، ولذلك يتصل الحديث عن الصورة

¹ - المرجع نفسه، ص 75

² - إبراهيم روماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط 1، 1991، ص 253

³ - عثمان حشلاف: الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2000، ص 05

الشعرية ببناء العبارة و ببعض ما عرف عن المعجم الشعري، وإن ما تناولت دراسة الصورة عناصر متكاملة غير مفردة.

ويختزل نورمان فريدمان تعريفات الصورة المتنوعة إلى ثلاثة تعريفات:

1/- الصورة الذهنية.

2/- الصورة باعتبارها مجازاً.

3/- الصورة باعتبارها أنماط، تجسد رؤية رمزية أو حقيقة حدسية إذا نظرنا إلى التعريف الأول، وجدناه يصب على ما يحدث في ذهن القارئ بالنتيجة، أما في التعريفين الثاني والثالث: "في الاهتمام بالصورة من حيث هي لغة ودلالات أي العلة".¹

إن الصورة الفنية ضرورة شعرية كما هو الحظ بالنسبة للرسام فكل الأحداث والأفكار والرؤى تتحول إلى جملة من الصور الفنية الدالة أو الرامزة أو المشبه بها.²

ويقترح كمال أوديب دراسة الصورة الشعرية على مستويين:

"إذ أكد على ضرورة وجود الصورة ضمن سياق، إذ أنها بدونها تكون وجوداً مسطحاً، وليس بنية متشابكة العلاقات فالصورة لا توجد في العمل الشعري وحدة قائمة بذاتها لها أبعادها الجمالية الذاتية، لا أن يكون ذلك بحد ذاته لغرض ينبع من الموقف الشعري المتكامل، والصورة جزء حيوي في عملية الخلق الفني وينبغي إن تحلل في إطاره".³

الصورة الشعرية في الشعر العربي الحديث صورة غامضة بما تحمله من دلالات انفعالية ذاتية وما تحمله من تحرير العالم وإخضاعه بقوة الطاقة السحرية الكامنة في الكلمة كأداة انفعال تنتمي أكثر إلى عالم الباطن، بحيث تختلط مختزلات كرسيد للتجربة البشرية بالذات وتخرج في حدثها وشطحاتها صورة غير مباشرة للواقع الذاتي الداخلي".⁴

مفهوم الصورة الشعرية عند النقاد العرب القدامى:

¹ - علي الغريب ومحمد الشناوي: الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، ص 23 - 24

² - محمد محي الدين: محاولات في تحليل التجربة الشعرية، مجلة الشعر، ع 18، جوان 1965، ص 32

³ - أبو ديب كمال: الصورة الشعرية، مجلة مواقف، بيروت، ع 27، 1974، ص 41

⁴ - السعيد الورقي، لغة الشعر الغربي الحديث مقوماته الفنية وطاقتها الإبداعية، دار المعارف - مصر 1998، ص 71

ظهرت الصورة الشعرية منذ القديم حيث ساعد القدماء على وضع تصور لها حيث أن الشعر كونه "الشعر بحد ذاته قائم على الصورة الشعرية أو مبني عليها غير أن استعمالها قد يختلف من شاعر لآخر كما أن الشعر الحديث يختلف عن الشعر القديم في استعماله للصورة الشعرية"¹، ومنه يمكن القول بأن الشعر قائم على التصوير منذ القدم ومن الطبيعي تعرض النقاد القدماء لمفهوم الصورة الشعرية كون دراستها قد رسخت جذورها في الموروث من البحث البلاغي.²

نجد الكثير من النقاد القدامى من تحدث عن الصورة، ولهذا اقتصر الحديث على اثنين من كبارهم هما: الجاحظ والجرجاني، فالجاحظ في القرن الثالث هجري يرى أن الشعر "صناعة وجنس من التصوير"³ ويبدو أنه يقصد بالتصوير الصياغة الحاذقة التي تهدف إلى تقديم المعنى تقديمًا حسياً، وتشكيله على نحو تصويري ... "لذا يعدّ التصوير الجاحظي خطوة نحو التحديد الدلالي لمصطلح الصورة والشعر عنده صناعة ونوع من النسيج المترابط وجنس من الأجناس الفنية القائمة على التصوير".⁴

كما يقول عبد القادر الجرجاني: "ومعلوم أن سبيل التصوير والصوغ فيه، كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار فكما ان محالا إذا أنت أردت النظر فيصوغ الخاتم وفي جودة العمل وريادته أن تنتظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة أو الذهب الذي وضع فيه ذلك العمل وتلك الصنعة"⁵ فالتصوير يساهم في إعطاء صورة كاملة فهو في أحيان كثيرة مرادفاً للصنع ويصبح الفعل صور مرادفاً للصنع، وتصبح كلمة صورة مرادفة للشكل أو الهيئة أو الصفة".⁶

¹ - إحسان عباس، فن الشعر، ط 3، دار الثقافة 1955، ص 230

² - كامل حسن البصير: بناء الصورة الفنية في البيان العربي، المجمع العلمي العراقي بغداد، 1987، ص 547

³ - إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجازم، د ط، دار قباء، 2000، ص 97

⁴ - بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص 21

⁵ - عبد الحميد عبد الله الهرامة، القصيدة الأندلسية، ج 2، ط 2، دار الكتاب طرابلس، ص 358

⁶ - الجاحظ، الحيوان، ص 131-132، نقلا عن جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د ط، د ت، ص 288

ويكمن سر تفوق عبد القادر الجرجاني على النقاد القدماء في خروجه عن ثنائية اللفظ، وهو ما سمّاه بنظرية النظم، حيث يقول: "وأعلم أن قولنا الصورة إنما هو تمثيل قياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا فلما رأينا البيئونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة فكان بين إنسان من إنسان، وغرس من فرس بخصوصية تكون في صورة ذلك، وليست الصورة شيئاً نحن ابتدأناه فينكره منكر، بل هو مستعمل في كلام العلماء ويكفيك قول الجاحظ "إنما الشعر صناعة وضرب من التصوير" ¹.

فمصطلح التصوير عنده متمثلة في عدة مخارج تصب كلها في طريقة صياغة المبدع للأفكار التي تعمل على التأثير في المتلقي، وحمله على اعتقاد فكر معين من خلال عملية التجسيم، أو التقديم الحسي للمعنى، ودرجة التأثير والاستمالة والإشارة، وقد توصل إلى أن أهمية جانب التجسيم وأثره في إغناء الفكر بصور حسية قابلة للحركة والنمو، تضيف للشعر في قيمته الفنية والجمالية، وعليه لا يمكن للمتلقي الاستغناء عنها فعندما يكون الشعر جنساً من التصوير فهذا يعني القدرة على إثارة صور بصرية في ذهن المتلقي، لأن التقديم المجسد للمعنى، يجعل الشعر متشابهاً لفن الرسم من خلال طريقة التشكيل والصياغة والتأثير في المتلقي، وإن اختلفا في المنطق والمادة التي يعتمدان عليها كل واحد منها، فطريقة طرحه لفكرة التصوير توجهنا إلى أنه يقصد فكرة التقديم والتمثيل الحسي للمعنى، يجب أن تكون في شكل تصويري بديع ومؤثر وبناءً على هذا نرى أن دلالة التصوير عنده هي لينة التمهيد في التحديد الاصطلاحي لماهية الصورة، خاصة وأنه لم يرهن المصطلح بنصوص وشواهد قطعية تفيد مضمونها. ²

انطلاقاً من ذلك حاول العديد من البلاغيين والنقاد العرب الذين جاءوا بعده البناء على صلب فكرته في جانب التصوير وحاولوا أن يصبوا اهتماماتهم على الصفات الحسية في التصوير الأدبي وأثره في إدراك المعنى وتمثله، وإن اختلفت آراءهم وتفاوتت على درجاتها. ³

¹ عبد القادر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، ط 3، مطبعة المدني، القاهرة، دار المدني، جدة، ص 254-255

² عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، ج 1، تحقيق وشرح، عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي مصر، ط 2، 1960، ص 67

³ عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معياراً نقدياً منحنى تطبيقي على شعر الأعشى الكبير، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1987، ص 35

أما قدامة بن جعفر فنجد له في إطار تناوله لقضايا الشعر واللفظ والمعنى اهتماما كبيرا بالصورة، فهو يعرف الشعر بـ "أنه قول موزون مقفى بدل على معنى، وهو بهذا القول يعني أن للشعر صورة لا تتحقق إلا من خلال توافر اللفظ والمعنى والوزن والقافية ويزيد على ذلك بقوله: "ومما يجب تقديمه وتوطيده قبل ما أريد أن أتكلم فيه أن المعاني كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها في ما أوجب وآثر، من غير أن يحضر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعية، والشعر فيها كالصورة كما يوجد في كل صناعة، من أنه لا بد من شيء موضوع يقبل تأثير الصورة منها، مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة"¹.

فلقد بين أن الشعر صورة للمعاني، فالمعاني بمثابة المادة الخام للشعر وتبقى صفة الجودة والتفوق للشاعر في صنعة اللفظ والشكل، وليس في المعنى والفكرة، وبناء على هذا فإن الصورة عنده وسيلة توظف في تشكيل المادة وقولبتها لأن الشعر صناعة ككل الصناعات، وهي تجسيم للمادة الأولية وتجسيد للمعنى، الذي يزينها، فتبرز المادة الخام في شكل خلية تدل على حذف الصائغ، فقدامة لم يجد على ما سنه الجاحظ وحدده، فجاء كلامه عن مفهوم المصطلح امتداد لمفهوم التصوير عند الجاحظ، وإن كان يميل عنه بعض الشيء في جودة المعاني عندما يضع للصورة تعريفا مستشهدا وموضحا المعنى ببيتين لأمرؤ القيس فيقول: "فإني رأيت من يعيب أمرؤ القيس في قوله:

فمثلك حبلى قد طرقت ومرضع فألهيتها عن ذي تائم معول

إذا ما بكى من خلقها انصرفت له بشق وتحتى شقها لم يحول"².

ويذكر أن هذا معنى فاحش، وليس فاحشة المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه، كما لا يعيب جودة النجارة في الخشب مثلا رداءته في ذاته.

فهو يتخذ من المعاني المادة الأساسية في تشكيل الصورة دون تخصيص الألفاظ بالفحش، لأن ما يخدم المعنى هو ما يقتديه، فالمزية للمعنى على اللفظ، ويتحدث أيضا عن

¹ - قدامة بن جعفر، نقد الشعر تحقيق وتعليق، محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ص 64-65

² - المصدر نفسه، ص 66

الصورة الموسيقية في الشعر كذلك في معنى حديثه عن القوافي بوصفها ممثلة بجانب شكلي فيه.

أما أبو هلال العسكري فيؤكد على أهمية الصورة في أثناء حديثه عن البلاغة بقوله "والبلاغة كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسه كتمكنك في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن وإنما جعلنا المعرض وقبول الصورة شرطاً في البلاغة لأن الكلام إذا كانت عبارته رثة ومعرضه خلق لم يسمى بليغاً وإن كان مفهوم المعنى مكشوف المغزى".¹ حيث يبرز لنا أهمية الصورة في العمل الأدبي وما تخلفه في قلب السامع ويبرز لنا اشراك المبدع مع المتلقي والصورة المقبولة فيه، وهو بهذا يكون قد تأثر وأفاد من فكر الجاحظ كغيره، كما أشار أيضاً للتعبى عن المعنى والألفاظ وأثرها في إفساد الصورة فيقول: "الألفاظ أجساد والمعاني أرواح وإنما نراها بعيون القلوب فإذا قدمت منها مؤخرًا وأخرت منها مقدماً أفسدت الصورة وغيرت المعنى".²

فبكلامه يحيلنا إلى أغراض الصورة وكيفية عملها على تقوية المعاني وتوضيحها، فنرى تأكيده في جلاء جمالها وحسن التأليف والتركيب، اللذان يزيدان في وضوح معانيها وبالتالي قابلية استصاغتها وتذوقها من طرف المتلقي.

كذلك نجد ابن طباطبا حيث يقول: "فواجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعة متقنة لطيفة مقبولة حسنة متجلية لمحبة السامع له والناظر بعقله إليه ... يسوي أعضائه وزناً، ويعدل أجزائه تأليفاً ويحسن صورته إصابة".³

ومما نلاحظه في تعريف ابنطباطبا للصورة أنه ركز على الصورة الحسية كما يمثل عبد القاهر الجرجاني إضافة إلى النقاد والبلاغيين السابقين نموذجاً آخر من هذا المنبت العربي الأصل، يستمد من أصوله أسس منهجية وهو يتحدث عن الصورة الشعرية ثم يصدر عنها في منهج متميزها لمسناه عنده سابقة.

¹ - أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق علي محمد الجاوي، محمد أبو الفضل، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركائه لبنان، ص 19

² - أبو هلال العسكري، المصدر نفسه، ص 179

³ - ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر تحقيق عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية بيروت، ط 1، 1402هـ، ص 126

- وما نستخلصه أن الصورة في القديم كانت عقلية برهانية تقيد فيها الشعراء بقواعد وأصول لا يجوز أن يتخطوها، كما ربطوا الخيال بمسألة الصدق والكذب، أيضاً كانت الصورة عندهم تميل إلى البساطة والوضوح لأن كل شيء في البيئة العربية كان بسيطاً، هذا وأيضاً كانت الصورة فردية متناثرة، كما كانت تركز في الموسيقى على الوزن والقافية.

الصورة الشعرية عند المحدثين:

تغير مفهوم الصورة الشعرية بتغير الأزمنة حيث أنها لم تعد مجرد قطعة ثانوية تشكل بنية القصيدة كما هو الحال في القصيدة التراثية، بل أصبحت تمتد مترامية حتى تكاد تشمل القصيدة برمتها في بعض الأحيان، فأخذت تركز على مبدأ التراكم والتكثيف، فقد أصبحت أقرب إلى الرمز منها إلى الاستعارة، فالصورة في الشعر الحديث غير مألوفة... وصارت تلعب دوراً خطيراً في الشعر الحديث وتلقى عناية خاصة.¹

فالصورة الشعرية ركن أساسي من أركان العمل الأدبي فهي مطية المبدع المثلى التي يستعين بها في صياغة تجربته الإبداعية، وأداء الناقد المثلى التي يتوسل بها في الحكم على أصالة الأعمال الأدبية وصدق التجربة الشعرية، واستطاع النقد الحديث من خلال الاهتمام بها تطوير النقد الأدبي نوعاً ونوعية ولعل تطور واختلاف مفهوم الصورة الشعرية عندهم يبقى شاهداً على ذلك فبينما كانت دراستها مجزأة قديماً، فأضحت في النقد الحديث بحكم استفادته من سالف النقد القديم إلى جانب التراكم الهائل لمختلف جهاته، ولربما أيضاً لكثرة تنوع الدراسات فيها تنظيراً وتطبيقاً حيز دليل على المحاولات المتعددة المساهمة على التعرف على النص.

لذلك تجدر بنا الأطلال على بعض من محاولات المحدثين وعرضهم لمفهومهم ونظرتهم للصورة الشعرية وما أضافوه من جديد على ما سبق أو ما قدره من أمثلة ذلك: يرى أحمد حسن الزيات بأن الصورة الشعرية تتمثل في "إبراز المعنى العقلي أو الحسي في صورة محسوسة، والصورة الشعرية خلق المعاني والأفكار المجردة والواقع الخارجي من خلال النفس خلقاً

¹ - ماجدة حمود، النقد الأدبي الفلسطيني في الشتات، مؤسسة عيال للدراسات والنشر، الإسكندرية، ط 1، 1992، ص 37

جديدا¹، فالزيات هنا يبرز المعنى في الصورة الشعرية المحسوسة شرط أن يتم ذلك من خلال ذات المبدع ووجهة نظر خاصة به.

هذا ما عبّر عنه الدكتور "علي البطل" في تعريفه للصورة بأنها: "تشكيل لغوي بكونها خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها"²، فأى صورة شعرية مصدرها الخيال أما بقوله المعطيات المتعددة فهو يقصد الأبعاد النفسية والعاطفية والفكرية، التي بها تتشكل الصورة الشعرية.

ويوضح علي صبح فيقول أن: "الصورة الشعرية هي التركيب على الأصالة في التنسيق الفني الحي لوسائل التعبير التي ينتقيها الشاعر، أعني خواطره ومشاعره وعواطفه. المطلق من عالم المحسّات ليكشف عن حقيقة المشهد والمعنى في إطار قوي تام محسّس مؤثر على نحو يوقظ الخواطر والمشاعر في الآخرين"³.

يعتبر أحد النقاد الصورة الشعرية "ركنا شعريا ملازما لكل شعر أصيل، ليس فقط على صعيد البناء أو الشكل بل أيضا على صعيد الروح أو المادة الشعرية ... غير أن الصورة الشعرية ليست فقط-طريقة تعبيرية بل إنها أيضا طريقة تفكير"⁴ وهكذا يمكننا القول بأنها وسيلة الأديب ليكوّن رؤيته ونقلها للآخرين فهي استدعاء للألفاظ والعبارات والخيال ومزجها بعاطفة الشاعر.

يرى أحمد الشايب أن: "الصورة الشعرية هي المادة التي تتركب من اللغة بدلالاتها اللغوية الموسيقية ومن الخيال الذي يجمع بين عناصر التشبيه والاستعارة والكناية والطباق وحسن التعليل"⁵. فمقياس الصورة الجيدة هو قدرتها على نقل الفكرة والعاطفة بأمانة ودقة، والصورة الشعرية هي العبارة الخارجية للحالة الداخلية وهذا هو القياس الأصيل وكل ما نصفها به من جمال إنما مرجعه إلى التناسب فيما بين عناصرها المكونة لها وبين ما تصور من عقل الكاتب

1- أحمد حسن الزيات، دفاع عن البلاغة، ط 2، عالم الكتب القاهرة، 1973، ص 62، 63

2- علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني هجري، د "، بيروت لبنان، دار الأندلس 1983، ص 30

3- علي صبح، الصورة الأدبية تأريخ ونقد، ص 149

4- ساسين عساف، الصورة الشعرية وجهات نظر عربية وغربية، ط 1، دار مارون عبود بيروت 1985، ص 116

5- أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ط 2، النهضة المصرية القاهرة 1973، ص 248

ومزاجه تصويراً دقيقاً خالياً من التعقيد وفيه روح الأديب وقلبه، كأنما نحادثه ونعامله، فالصورة قوة قادرة على نقل الفكرة وإبراز العاطفة فهي الشكل الخارجي المعبر عن الحالة النفسية لصاحبها، وعن طبيعة تفاعله الداخلي، فهي تكشف عن كفاءة المبدع الفنية وروحه الشفافة.

وأما الدكتور محمد غنيمي هلال فلقد عرض تعريفات متعددة للصورة فهو يرى أن ندرس الصورة الأدبية في معانيها الجمالية، وفي صلتها بالخلق الفني والأصالة، ولا تسير ذلك إلا إذا نظرنا لاعتبارات التصوير في العمل الأدبي، وإلى موقف الشاعر ووسائل الجمال الفني مصدره أصالة الكاتب في تجربته وتعمقه في تصويرها ومظهره في الصورة النابعة من داخل العمل الأدبي المتأزرة معاً على إبراز الفكرة في ثوبها الشعري".¹

ونجدها عند الدكتور إبراهيم ناجي: "إن الصور هي كل شعر يكون أسلوبه معبراً بالصورة فكرة مصورة في صورة حقيقية تزخر بالعاطفة والتجربة والانفعال في تركيبه وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع".²

ونجدها عند الدكتور إحسان عباس في كتابه فن الشعر الصورة هي: "تعبير عن نفسية الشاعر، وأنها تشبه الصورة التي تتراءى في الأحلام".³

ويرى جابر عصفور أن: "الصورة الشعرية وجه من أوجه الدلالة تتحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير ولكن أيًا كانت هذه الخصوصية أو ذلك التأثير، فن الصورة الشعرية لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته، أنها لا تغير من طريقة عرضه وكيفية تقديمه"⁴، فالصورة الشعرية عنده تعتبر عرض أسلوبية، يحافظ على سلامة النص من التشويه ويقدم المعنى بتعبير رتيب.

من كل ما سبق يتضح لنا أن الصورة الشعرية عند الباحث يراد بها الأداة التي يعبر بها الشاعر عن تجربته وأساسها إقامة علاقات جديدة بين الكلمات في سياق خاص يصرح

¹ - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، مصر للطباعة، القاهرة، د ت، ص 387

² - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر وقضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، ودار الثقافة، بيروت، ط5، 1994، ص 109

³ - إحسان عباس، فن الشعر، دار الشروق للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 1، 1996، ص 58

⁴ - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط 3، دار التنوير، بيروت 1992، ص 392

دلالات جديدة في إطار الوحدة والانسجام دون التخلي عن العاطفة سواء كانت الصورة حقيقية أم مجازية ومنه يمكن القول "بأن الصورة تعبير عن النفس أو عن نفسية الشاعر، وهي تُعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة"¹، أو الذهاب إلى ما رآه "محمد حسن عبد الله" بأنها: "صورة حسية في كلمات استعارية إلى درجة ما في سياقها نغمة خفيفة من العاطفة الإنسانية، ولكنها أيضا شحنة -منطلقة إلى القارئ- عاطفة شعرية خالصة وانفعالا"².

الصورة الشعرية عند الغربيين:

نجد الصورة الشعرية عند سيدي لويس (SIDI LOUIS) فهي في أوسط معانيها رسم قوامه الكلمات أن الوصف والمجاز يمكن أن يخلق صورة وأن الصورة يمكن أن تقدم إلينا في عبارة أو جملة يقلب عليها الوصف المحصن..."³

كتب "بول ريفردي" (Paul Reverdy) وهو شاعر فرنسي حديث يقول "إن الصورة إبداع ذهني صرف وهمي لا يمكن أن تتبثق من المقارنة، وإنما تتبثق من الجمع بين حقيقتين واقعتين، تتفاوتان في البعد قلة وكثرة..⁴

ويعرفها تاسترنك (Tasrank) "أن الصورة هي النتاج الطبيعي لقصر عمر الإنسان وقداحة الأمانة التي حطمها، وهذا التباين هو الذي يزعمه على النظر في كل شيء بعين النسر المحيطة، وعلى الترجمة عن مخاوفه المباشرة بصيحات موجزة وهذا هو جوهر الشعر"⁵. يعرف الشاعر الفرنسي بيار ريفاردي (Pierre Rivardy) (1889-1960) وهو من المدرسة الرومانتيكية لفظة صورة بأنها إبداع فهي صرف، وهي لا يمكن أن تتبثق من المقارنة وإنما تتبثق من الجمع بين حقيقتين واقعتين تتفاوتان في البعد قلة وكثرة، ولا يمكن إحداث صورة المقارنة بين حقيقتين واقعتين بعيدتين لم يدرك ما بينهما من علاقة سوى الفعل"⁶.

¹ - مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت لبنان، ص 217

² - محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، د ط، القاهرة، مصر، دار المعارف، د ت، ص 32

³ - علي الغريب ومحمد الشناوي، تشكيل الصورة الشعرية، مجلة المجلة، سجل الثقافة الرفيعة، ع 31، السنة الثالثة 1959، ص 85

⁴ - عز الدين إسماعيل، تشكيل الصورة الشعرية، ص 86

⁵ - عبد الرحمن بدوي، الصورة الشعرية عند سانت جون برس مجلة المجلة سجل الثقافة الرفيعة، ع 49، السنة الخامسة، ص 76

⁶ - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة ودار العودة، بيروت، د ط، 1973، ص 168

الصورة عند ريفاردي (Rivardy) وغيره من الرومانسيين إبداع ذهني تعتمد أساسا على الخيال والعقل وحده هو الذي يدرك علاقاتها.

وكان لنظرية كولريدج (Coleridge) في الخيال أثر كبير في بناء الصورة الشعرية لأنه يقوم بالدور الأساسي في بناءها عن طريق الجمع بين عناصرها المختلفة. وترتبط الصورة بالخيال ارتباطا وثيقا فبواسطة فاعلية الخيال ونشاطه تنفذ الصورة إلى مخيلة المتلقي فنستطيع فبها شكل معين وهنية مخصوصة ناقلة أحداش الشاعر تجاه الأشياء وانفعاله بها وتفاعله معها".¹

وسنعرف القيمة الفعلية على مستوى التتظر في التأسيس البين لمصطلح الصورة في الشعر لمحمد الولي الذي يقول: "قد يرتفع هذا الحس إلى مراقبي الوعي النظري الذي يسعى إلى الكشف في هذه الأدوات التعبيرية عن قانون عام بنظمها. لقد تحققت هذه الصحوة النظرية عند عبد القاهر الجرجاني في كتابيه أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز. لقد أدرك هذا البلاغي الفذ أن الشعرية أو البلاغة تتحقق بفضل التصوير الذي يعترض المعنى".²

أما عند حازم القرطاجني فتتعلق في تناولها لمفهوم الصورة عنده من مفهومه للشعر بقوله: "الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يستجيب إلى النفس ما قصد تحببه إليها ويكره إليها ما قصد تكريهه لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حس تخييل له".³ وهو عنده أيضا: الشعر كلام مخيل موزون والتخييل في الشعر يقع من أربعة أنحاء من جهة المعنى، ومن جهة الأسلوب ومن جهة اللفظ، ومن جهة النظم والوزن".⁴

فالتصريح بماهية الشعر تتجلى عن غمام مفهوم الصورة الشعرية عنده فنراه يبقى للشاعر الألفاظ ومعانيها وما يحيله على تخايل معانيها لأن حازم وضع الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان ضمن مبحث المعاني".⁵

¹ مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1974، ص 237

² محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1990، 11، ص 193

³ حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح، محمد الحبيب بن حوجة، دار الرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 1981، ص71

⁴ حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 89

⁵ حازم القرطاجني، نفس المصدر، ص 9

أما التصوير فهو مرور الفكر بالصورة الطبيعية التي سبق أن شاهدها وانفعل بها ثم اخترتها في مخيلته مروره بما يتصفحها".¹

هذا بالنسبة للتصور عند العرب القدامى أما مفهوم الصورة عند القدامى الغربيين فيعرفونها كالتالي:

لقد كانت الصورة الشعرية ولا تزال موضوعا مخصوصا بالمدح والثناء ولها من الخطوة بمكان، والعجيب أن يكون هذا موضع إجماع بين نقاد ينتمون إلى عصور وثقافات متنوعة فهذا أرسطو: يميزها عن باقي الأساليب فيقول: "ولكن أعظم الأساليب حقا هو أسلوب الاستعارة ... وهو آية الموهبة".²

فأرسطو يربط الصورة بإحدى طرق المحاكاة الثلاث ويعمق الصلة بين الشعر والرسام فإذا كان الرسام وهو فنان يستعمل الريشة والألوان فإن الشاعر يستعمل الألفاظ والمفردات ويصوغها في قالب فني مؤثر يترك أثره في الملتقي، وحتى تكون الصورة الحية في النص الأدبي لها مالها من مفعول وتأثير، فلا بد لها من خيال يخرجها من النمطية والتقدير والمباشرة فالخيال هو الذي يحلق بالقارئ في الآفاق الرحبة، ويخلق له دنيا جديدة وعوامل مرئية تخرجه من العزلة والتفوق.

فالخيال الذي يرى فيه سقراط نوعا من الجنون العلوي والأمر نفسه عند أفلاطون الذي كان يعتقد أن الشعراء مسكنون بالأرواح وهذه الأرواح من الممكن أن تكون خيرة كما يمكن أن تكون أرواحا شريرة".³

ويرى الدكتور فايز الداية أن السكاكي في كتابه (مفتاح العلوم) اهتم كثيرا بالتفريعات وأهمل الأصول وكذا النصوص الإبداعية فكانت جهود السكاكي رغم أهميتها عبارة عن تفنين وتعقيد بعيد عن جوهر البلاغة وروحها وهذا ما يلاحظه كثير من علماء البلاغة الذين جاءوا

¹ صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر 1988

² أرسطو، فن الشعر، تر، محمد شكري عباد - دار الكتاب العربي - القاهرة 1967، ص 128

³ احسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، ط 2، 1959 ص 141

بعد السكاكي وكل دارس تعامل مع الكتب البلاغية القديمة، وهذا ما أثر سلباً في الإنتاج الأدبي الذي لم يجد من يقومه ويبين ألفه".¹

ثانياً - وظيفة الصورة الشعرية:

يعتبر المقصد الأعظم من وراء كل عمل إبداعي هو أن يبلغ عمله أفئدة المتلقين، فتهنئ له بنفوسهم ويحسون ما أحسّه المبدع، لذا يسعى دائماً إلى نقل تجربته إليهم كونه رحالة دائم في عالم الروح، ويرى أوسع من أفق رؤيتهم وهذا ما يؤكد تشارلتن حين يقول: "القصيدة الجيدة تكشف عن آفاق من التجربة الروحية لم يسبق إليها الشاعر، فالشاعر كشاف رائد في دولة الروح".²

ولتوضيح تصورات النقاد حول وظيفة الصورة الشعرية لابد لنا من رصد آراء بعضهم: ففي النقد القديم قد أدت عدة وظائف أهمها: التزيين أو التشويه، الشرح، والتوضيح، العجب أو التأثير، وغيرها من الوظائف التي ارتبطت بميل كل شاعر ومقتضيات بيئته.

فوظيفة التزيين والتشويه نجدها عند القزويني الذي حصرها للصورة نية الترغيب في الشيء أو التنفير منه فيقول: "... وهذه الوجوه تقتضي أن يكون وجه الشبه في المشبه به، ثم وهو به أشهر، ومنها تزيينه للترغيب فيه، كما في تشبيهه وجه أسود بمقلة الطي، ومنها تشويهه للتنفير منه كما في تشبيهه وجه مجذور بساحة جامدة قد نقرتها الديكة".

أما القرطاجني فيرى بأن وظيفتها تأثيرية، أما بالترغيب أو التنفير في الحين نلمس عند الرماني تحديد وظيفة الصورة بالتوضيح والإبانة حيث يقول: "وللتشبيه البليغ إخراج الأغمض إلى الأظهر بأداة التشبيه مع حسن التأليف، وهذا الباب يتفاضل فيه الشعراء وتظهر فيه بلاغة البلغاء وذلك أنه يكسب الكلام بيانا عجيبا والأظهر الذي يقع فيه البيان بالتشبيه على وجوه منها: إخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه الحاسة، ومنها إخراج ما لم تجر به العادة

¹ - فايز الداية، جماليات الأسلوب، ص 13

² - عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أب تمام جامعة اليرموك الأدبية واللغوية (أربد الأردن)، ط 1، 1980، ص 254.

إلى ما جرت به العادة، ومنها إخراج ما لم يعلم بالبديهة إلى ما يعلم بالبديهة، ومنها إخراج ما لا قوة له في الصفة إلى ما له قوة في الصفة".¹

ويشكل أوضح يمكننا حصر وظائف الصورة الشعرية في العناصر التالية:

-تصوير تجربة الشاعر:

يعتبر المبدع حاله حال أي فنان مبدع يعيش تجربة تولّد في نفسه أفكار أو انفعالات تحتاج إلى وسيلة تتجسد فيها، وهذه الوسيلة تكمن في الصورة الشعرية فهي "الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة في معناها الجزئي والكلي".²

فالصورة الشعرية تمثل تجربة الشاعر كونها تمثل أفكاره وعواطفه ولذا لا بد أن نتحدث عن دور الصورة الشعرية في نقل تجربة الشاعر من الوقوف عند عناصر هذه التجربة: الأفكار، العواطف فأفكار الشاعر وعواطفه تبقى جامدة لا قيمة لها ما لم تتبلور في صورة، "فالصورة الشعرية هي الوسيلة الفنية الوحيدة التي تتجسد بها أفكار الفنان وعواطفه"،³ ولكن هذا لا يعني أن الإنسان لا يمكنه التعبير عن تجربته بغير الصورة الشعرية، فهناك وسائل أخرى غيرها لكن كلامه حينئذ لن يكون فناً ولا أدبا.

فهذا هو الفارق الجوهرى بين التعبير الفني (التصوير) والتعبير العادي (التلفيز)، الكلام لا يكون فناً إلا إذا اتخذ الصورة الشعرية وسيلة للتعبير عن التجربة "يشكل الشاعر أحاسيسه وأفكاره وخواطره في شكل فني محسوس وبواسطتها يصور رؤيته الخاصة للوجود وللعلاقات الخفية بين عناصره".⁴

¹ -الرماني، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، الرماني والخطاي وعبد القادر الجرجاني، تحقيق: محمد خلف الله، محمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، دت، ص 75.

² -محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 442

³ -المرجع نفسه، ص 443

⁴ -علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 98

يتخذ الشاعر من الصورة الشعرية وسيلة لنقل تجربته ذلك لأن "إحساسه بالكون وروحه يغير إحساس الشخص العادي، هذا من جهة ولأن الألفاظ ومدلولاتها الحقيقية قاصرة عن التعبير عما يشاهده في حياته النفسية الداخلية من مشاعر، من جهة ثانية".¹

تبقى الصورة الشعرية قاصرة، إن هي اكتفت بتصوير تجربة الشاعر، إذ ما فائدتها إن كان الشاعر قد أجاد تصوير تجربته لكنه لم يستطع أن يوصلها إلينا؟ لذا فإن وظيفة الصورة الشعرية "لا تكتفي بمجرد التنفيس بل تحاول عامدة أن تنقل الانفعال إلى الآخرين وتثير فيهم نظير ما أثارته تجربة الشاعر فيه من عاطفة".²

-إيصال التجربة إلى الآخرين:

يسعى الشاعر إلى إفراغ مكنوناته وتعتبر الصورة الشعرية أفضل وسيلة لذلك حيث تصل إلى عقله وقلبه أولاً ثم إلى غيره من الناس ثانياً، يقول أحمد الشايب في ذلك: "وهذه الوسائل التي يحاول بها الأديب نقل فكرته وعاطفته معا إلى قراءه أو سامعيه تدعى الصورة الشعرية".³ وأن مهمة الشعراء إذا أن يثيروا بألفاظهم المختارة وصورهم الجيدة كل ما يمكنهم أن يثيروه في نفس القارئ من مشاعر وذكريات، ولكن لماذا يعمد الشعراء إلى الصورة الشعرية للتأثير في نفس السامع؟. يجيب حنفي محمد شرف فيقول: "إن النفس الإنسانية مولعة بكل ما هو جميل لذلك تضيق النفس بالصور التقريرية الفجة الساذجة، أما المجاز يكسوا الصورة الشعرية جمالا وروعة تجذب إليه النفوس".⁴

-تمكين المعنى في النفس:

يسعى القارئ نحو فهم المعنى المراد إيصاله من قبل الشاعر فالصورة تُمكن "المعنى في النفس عن طريق التأثير".⁵

¹ - شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ط 6، دار المعارف، القاهرة، ص 150

² - المرجع نفسه، ص 151

³ - أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ص 242

⁴ - حنفي محمد شرف، الصورة البانية، دار النهضة، مصر القاهرة، ص 221

⁵ - عبد الفتاح، الصورة في الشعر، بشار بن برد، ص 70

- الإبانة:

تعتبر الإبانة من الخصائص المميزة للصورة الشعرية، فهي عند الدكتور جابر عصفور "إقناع المتلقي بفكرة من الأفكار أو معنى من المعاني، في تعتبر الخطوة الأولى في عملية الإقناع".¹

الإبانة والتوضيح مصطلح استعمله القدامى فردوا إليه جانبا كبيراً من بلاغة الصورة وتأثيرها، لأن الإبانة تعني الشرح والتوضيح، أو بمعنى آخر التعبير عن المعنى بطريقة تقرب بعيدة وتصوره في نفس المتلقي أبين تصوير وأوضحه، فالأنواع البلاغية الاستعارة، الكناية، المجاز إنما هي طرائق خاصة في التعبير، تكسب المعاني فضل إيضاح أو بيان، فالتشبيه يزيد المعنى وضوحاً ويكسبه تأكيداً أما الاستعارة فقد ذهب إلى أن الغرض منها "إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه والإشارة إليه بالقليل عن اللفظ أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه، هذه الأوصاف موجودة في الاستعارة".²

ويترتب على مفهوم الإبانة والتوضيح باعتباره الأصل في الصورة الشعرية نتيجة هامة، مؤداها أن الصورة الشعرية البليغة "يكون الانتقال فيها من الواضح إلى الأوضح" فيصبح المشبه به أكثر تمكناً في الصفة المقصودة من المشبه والمستعار منه أبين من المستعار له، والصورة الحسية التي نواجهها في ظاهر الكناية أو التمثيل أكثر دلالة على المقصود من معناها الأصلي المجرد وإذ لم يحدث ذلك فقدت الصورة قيمتها وكانت الحقيقة أولى وأنفع منها".³

- تجسيد ما هو تجريدي:

هدف الشاعر من وراء استخدام الصورة الشعرية هو إيصال تجربته الشعرية إلى الناس ويعتمد إلى تجسيد ما هو تجريدي، وإعطاءه شكلاً حسيّاً "أنه في عمله هذا يوضح الصورة

¹ - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 335

² - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ص 332

³ - المصدر نفسه، ص 332

والأفكار وهو بذلك يعيد خلق الواقع من جديد وبصورة جيدة قد تفوق الواقع نفسه جمالا وتأثيراً¹.

إن الصورة بمختلف أنواعها قادرة على إقامة علاقات جديدة بين الألفاظ واستحداث استعمالاتها لغوية مبتكرة تقود حتماً إلى خلق صوري جديد ليس على مستوى الدلالات الوظيفية أو المعنوية المعروفة فحسب وإنما على مستوى الدلالات النفسية أيضاً وفي هذا الصدد يذهب أحد النقاد إلى أن "للصور الشعرية مستويين، هما المستوى النفسي والمستوى الدلالي"². وقد اعتمد النقاد الصورة الشعرية كوسيلة لتحقيق الدراسة الفنية المتكاملة، حيث "تتبين الملامح المميزة لأسلوب الشاعر التي يحقق فيها الاعتماد الكبير على انعكاسات الخبرة الفنية التي تحقق هذا التوازن المطلوب بين التقريرية والإيحاء الفني"³.

وبهذا الفهم لا تصبح الصورة شيئاً ثانوياً يمكن الاستغناء عنه، أو حذفه وإنما تصبح وسيلة حتمية لإدراك نوع متميز من الحقائق، تعجز اللغة العادية عن إدراكه، أو توصيله. وتصبح المتعة التي تمنحها الصورة للمبدع قرينة الكشف، والتعرف على جوانب خفية من التجربة الإنسانية، ويصبح نجاح الصورة أو فشلها في القصيدة مرتبطاً بتأزرها الكامل مع غيرها من العناصر باعتبارها وصلاً لخبرة جديدة، بالنسبة للشاعر الذي يدرك، والقارئ الذي يتلقى.

ثالثاً - أنماط الصورة الشعرية:

1- النمط الحسي (الصورة الحسية):

أصبحت الصورة الشعرية تركيباً معقداً، يقوم على تراسل الدلالات والأشياء فأصبح الشاعر العربي "يركز غالباً على الأبعاد والمظهر الحسي، الفيزيائي والألوان والحجوم والمدرجات الحسية في عناصر الصورة الشعرية"⁴.

¹ - الطاهر مكي، الشعر العربي المعاصر، روائعه ومدخل القراءة، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1983، ص 83

² - كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي ط3، دار العلم للملايين، بيروت 1984، ص 22

³ - بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، 1994، ص 07

⁴ - كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي "دراسات بنيوية في الشعر"، ط3، دار العلم للملايين، بيروت، 1984، ص 32

فالصورة الحسية في تعريفها "هي عنصر جوهري مميز، ومكون أساسي لكل النثر والشعر القائم على الخيال الإبداعي"¹، وهي التي تُستمد من عمل الحواس، ولا فرق فيها بين الحقيقي والمجازي، والحواس هي النافذة التي يستقبل بها الذهن مواد التجربة الخام، فيعيد تشكيلها بناءً على ما يتصوره من معان ودلالات، "غير أن الصور الموحية لا تتأتى بمجرد حشد المدركات الحسيّة ووصفها، وإنما تتطلب نوعاً من العلاقة الجدلية بين الذات المبدعة ومدركاتها الحسية، فنحذف منها أشياء، ونضيف إليها أشياء أخرى وبعاد تركيب تلك المدركات في صور مغايرة لكل أشكالها المألوفة"². وينزع عنها أي تطابق خارج التجربة، فالشاعر "حين يستخدم الكلمات الحسية وبشتى أنواعها، لا يقصد أن يمثل بها صورة لحشد معين من المحسوسات، بل الحقيقة أنه يقصد تمثيل تصور ذهني معين له دلالاته وقيّمته الشعورية"³. ومن خلال الدراسات تبين أن الصورة الحسية تنقسم إلى مجموعات من الصور حسب الأعضاء التي تنتمي إليها كل مجموعة، ولن تبعد الاجتهادات الصورة الفنية عن الحواس، لأن النافذة التي يستقبل بها الذهن رياح الحياة والتجربة هي الحواس، التي تعد أهم وسائل الذهن في الاستقبال واللبث.⁴

فالنقاد المحدثون يقسمون الصور بحسب الموضوعات التي تستمد منها عناصرها، فتكون حسية إذا كانت العناصر المكونة لها مستمدة عن طريق الحواس، ويتفرع هذا النمط إلى أنواع خمسة بحسب الحواس، فتكون الصورة بصرية، أو سمعية، أو ذوقية، أو لمسية، أو شمّية، وقد تتداخل هذه الصور فتكون بصرية سمعية، أو بصرية سمعية ذوقية في الوقت نفسه.

*الصورة البصرية:

¹ - إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، د ط، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، تونس، 1986، ص 225

² - محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث ط 1، 2003، ص 29

³ - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار العودة، بيروت، ط 2، 1972، ص 130

⁴ - راشد بن حمد بن هاشل الحسيني، البنى الأسلوبية في النص الشعري، دراسة تطبيقية، ط 1، دار الحكمة لندن، 2004، ص 295

هي التي ترتد إلى حاسة البصر، وهي انعكاس لما رأى الشاعر فمثلاً نجد أن تميم البرغوثي يرسم لنا لوحة فنية مأساوية تكاد تبصرها العين، صور فيها حسرته بقوله:

مررنا على دار الحبيب فردنا	عن الدار قاتون الأعادي وسورها
فقلت لنفسي ربما هي نعمة	فماذا ترى في القدس حين تزورها
ترى كل ما تستطيع احتمالاه	إذا ما بدت من جانب الدرب دورها
وما كل نفس حين تلقى حبيبها	تسر ولا كل الغياب يُضيرها
فإن سرها قبل الفراق لقاؤه	فليس بمأمون عليها سرورها
متى تُبصرِ القدس العتيقة مرة	فسوف تراها العين حيث تُديرها

في القدس، بائع خضرة من جورجيا برم زوجته

يفكر في قضاء إجازة، أو في طلاء البيت

في القدس، توراة وكهل جاء من منهاتن العليا

يُفقه فتية البولون في أحكامها

في القدس شرطي من الأحباش يُغلقشارعا في السوق،

رشاش على مستوطن لم يبلغ العشرين،

فبعة تحيي حائط المبكى

وسياح من الافرنج سُقر لا يرون القدس إطلاقاً

تراهم يأخذون لبعضهم صوراً

مع امرأة تبيع الفجل في الساحات طول اليوم".¹

ترى أن تميما البرغوثي تحسر لهذا الحال، فرسمه لنا في لوحة فنية كأنك تراها رؤيا العين، وظف فيها عبارات وأفعال تعين على المتلقي على استيعاب الصورة البصرية ومن هذه الأفعال والعبارات (تبصر، ترى، تراها العين حيث تديرها، ... إلخ)، كما وظف الوصف الدقيق لحالة المستوطنين والسياح والأهالي في القدس.

¹ - تميم البرغوثي، الموسوعة العالمية للشعر العربي، <http://www.adab.com>

وكمثال آخر: نجد الشاعر الأعمى التطيلي يصف الصحراء وصورة الضحى فيها:

ويبْدُ كأَيَّامِ الصَّدُودِ تَرَى الضحَى بها شاحِباً لا مِن شِكاةٍ ولا حَبِّ

فهذه الصورة يعكس الشاعر من خلالها وجه الضحى الشاحب اللون، ووقت الضحى تكون الشمس، ما تزال مائلة لم تبلغ كبد السماء بعد، ولونها في الصحراء، في ذلك الوقت يكون باهتا شاحبا بالفعل.¹

*الصورة السمعية:

تعود الدارسون التركيز على حسية الصورة من خلال اقتصارهم على الصورة البصرية، ويعود ذلك إلى أن المدركات البصرية تمثل النسبة العليا بين المدركات الحسية، ولكن الصورة الحسية تتجاوز البصرية ولا تقتصر فقط على إحداها، ويعد الصوت من العناصر التي تشكل الصورة الشعرية وحاسة السمع هي الحاسة الوحيدة التي لا يستطيع الإنسان التحكم فيها فهي تعمل ليلا ونهارا، بينما المرئيات لا تدرك إلا بتوافر الضوء، ومن هنا يتميز السمع عن البصر. كما تتمتع حاسة السمع بإمكانية عالية لحفظ التواصل المستمر بين الإنسان ومحيطه تبدو في النص من خلال ذكر الأفعال الدالة على التكلم والاستماع² لتوظيف حاسة السمع يكون ملائما لتوظيف القيمة الحسية الموجودة من الصورة فمن الصور السمعية نجد قول ابن عرابية".

"حتى ترنم العصفور بنغمته والنجم بالغرب يُبدي الرقص بالطرب"³

وقول الأعمى التطيلي:

وقهقهه فيها الرعد من كل جانبٍ كما هدرت في الهجمة الفئق البزل

فيصور الشاعر هنا صوت الرعد الذي انتشر في كل جانب من جوانب الغمامة وكان

يشير إلى سقوط المطر الغزير، ويشبّهه بصوت الجمال، التي تسير في القطيع.⁴

¹ - علي غريب محمد الشناوي: الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، ص 135.

² - شروق محسن، كاطع الطائي، أبعاد الصورة السمعية والايقاعية، مجلة لأبحاث البصرة، العدد 1، المجلد 37، البصرة، 2012، ص 54

³ - ابن عرابية هلال ابن سعيد: ديوان جواهر الملوك في مدائح الملوك، تح، دلول سلوم، وزارة التراث القومي، سلطنة عمان 1979، ص 86

⁴ - علي الغريب محمد الشناوي، الصورة الشعرية عند الأعمى، التطيلي، ص 138

*الصورة الذوقية:

إن الصورة الذوقية لا تقل حيوية وحضوراً عن الصورة البصرية والسمعية "وليس كون الحاسة أهم من أختها في الإفادة والاستعانة بها في شؤون الحياة وتقتضي أن تكون الصورة المتعلقة بها أبرز وأكثر في الشعر".¹

ويتم الاستدلال عليها بالألفاظ المتعلقة بحاسة الذوق التي تساعد على تقريب المفاهيم والمعاني المجردة بحيث تسحبها من دائرتها، وتنقلها إلى دائرة الذوق ولوازمه.² فكثيراً ما يلجأ الشاعر لحاسة الذوق ولتوظيف ما يريد إيصاله كقول الشاعر الأعمى التطيلي:

من كان يفضع طعم الموت في فمه فإنه في فمي أحلى من الشهد

وقوله:

"وقد كان مرّاً وهو في الخصب مائسٌ فكيف تُراه حين أزرى به المخلُ".³

*الصورة اللمسية:

على الرغم من أهمية حاسة البصر وغلبتها في تشكيل الصورة الشعرية الحسية، إلا أنها لا تستطيع أن تقوم مقام حاسة اللمس، لذلك استعان بها الشعراء في تشكيل صورهم من الزاوية التي لا يستطيع غيرها القيام بها، وهي قليلة مقارنة بالصورة السمعية والصورة البصرية وتأتي غالباً مختبئة مع الحواس الأخرى.

"إن وظيفة الفن -منذ رجل المغارة حتى عصر الالكترن- هي الملامسة، ولكي يكون اللون لونا لا بد أن يلامس العيون، ولكي يكون اللحن لحناً لا بد أن يلامس الأذن، ولكي يكشف الصوت حجمه لا بد أن يلامس سطحا ما، فيخلط بذلك بين السبيل والغاية بين القنوات المادية والوظيفة الجمالية".⁴

ومن الصور اللمسية نجد قول الشاعر الأعمى التطيلي:

¹ - محمد بن أحمد الدوغان، الصورة الشعرية عند العميان في العصر العباسي، ص 183

² - وجدان الصايغ، الصور الاستعارية في الشعر العربي الحديث، رؤية بلاغية لشعرية الأفضل الصغير، ط 1، العراق، 2003، ص 141

³ - علي الغريب محمد الشناوي، الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، ص 183

⁴ - صلاح فضل، الأساليب العشرية المعاصرة، ط 1، دار الآداب، بيروت، 1995، ص 38

والأرض ملساء لا أمت ولا عوجُ كنقطةٍ من سراب القاع لم تمرِّ

فالصورة هنا تصوّر الأرض بأنها ملساء، ليس لها ارتفاع أو اعوجاج، والمامسة

والاعوجاج صفتان لا تدركان إلا بحاسة اللمس.¹

2- النمط البلاغي:

تتجمع عناصر النمط البلاغي وترتبط فيما بينها وفق شروط محددة مسبقا، فقد حاول النقاد دراسة الصور البلاغية في النمط البلاغي، طبقا للعلاقة البلاغية التي تتضمنها الصورة، ونلاحظ أواخر اللقاء والامتزاج تجمع بين هذا النمط بصوره المختلفة وما قبله، أي النمط النفسي، فإن التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز العقلي بأشكاله المختلفة وسائل فنية لتشكيل المعاني الحسية أو العقلية وإرساء العلائق بينها في الصورة مع اختلاف طبيعة النظرة النقدية المعاصرة إلى الأنواع البلاغية.²

يقول الله عزّ وجلّ في كتابه المقدس: (الرَّحْمَنُ(1) عَلَّمَ الْقُرْآنَ(2) خَلَقَ الْإِنْسَانَ (3)

عَلَّمَهُ الْبَيَانَ. (4)).³

"إن دلالة لفظ البيان قد مرت في موروثنا النقدي والبلاغي بمراحل ثلاث:
أ- فقد استخدمت أولا بمعناها اللغوي أو المعجمي، إذ كان يقصد بها الكشف والإيضاح.
ب- ثم استخدمت ثانيا مرادفة لمصطلح البلاغة أي أنها كانت تعني: التعبير الفني.
ج- ثم أطلقت أخيرا بعد الفصل بين علوم البلاغة على نوع خاص من الصورة المجازية.⁴
إن الألوان البلاغية كانت ولا زالت ركيزة يعول عليها الشاعر في رسم تجاربه وإيصال مكنوناته، "فمن أهم غايات الفن الأدبي محاولة التأثير بالتجارب التي يعانيتها الأدباء ويعبرون عنها بطريقتهم الخاصة، أو بأسلوبهم الذي تجتمع له خصائص التعبير الفني، بجودة المضمون وروعة الأداء باللغة الممتازة وبالتصوير الذي يوضح المعاني ويبرزها في إطار جديد".⁵

¹ علي الرب محمد الشناوي، الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، ص 139

² بشرصالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص 119.

³ سورة الرحمن، الآيات من 01 إلى 04.

⁴ حسن طبل، الصورة البيانية في الموروث البلاغي، ط 1، مكتبة الإيمان، المنصورة، 2005، ص 07

⁵ بدوي طبانة، قضايا النقد الأدبي، د ط، دار المريخ للنشر، الرياض، 1984، ص 119

كما أن الصورة البلاغية تعتبر عنصرا هاما في التشكيل الجمالي للصورة الشعرية.

*الصورة التشبيهية:

تعتبر التجربة الشعورية أهم دافع يحفز الشاعر نحو تناول قلمه بيده والإبداع، حيث "يسعى الشاعر دائما في بناء صورته الشعرية إلى إيجاد نوع من العلاقة بين الفن والواقع، ومن أجل ذلك يتوسل بالتشبيه لخلق هذه العلاقة".¹

والتشبيه هو علاقة تقوم على مقارنة شيء بشيء لاشتراكها في صفة أو أكثر، وقد تستند إلى مشابهة حسيّة وقد تستند إلى مشابهة في الحكم، أو المقتضى الذهني، الذي يربط بين الطرفين، دون أن يكون من الضروري أن يشترك الطرفان في الهيئة المادة أو في كثير من الصفات المحسوسة.²

وعند صاحب الصناعتين: "يزيد المعنى وضوحا ويكسبه تأكيدا" وخصه المبرد صاحب "الكامل في اللغة والأدب" بباب مستقل في كتابه.

أما المرزوقي فجعله أحد أقسام الشعر الثلاثة (مثل سائر وتشبيه نادر واستعارة قريبة).³

يرى عبد القادر الجرجاني "أن ما يزداد به التشبيه دقة وسحرا، أن يجيء في الهيئات التي تقع عليها الحركات، والهيئة المقصودة في التشبيه على وجهين أحدهما أن تقترن بغيرها من الأوصاف كالشكل واللون ونحوهما، والثاني أن تجرد هيئة الحركة حتى لا يراد غيرها".⁴ لقد فتن النقاد قديما بالتشبيه، وعلقوا عليه أهمية كبيرة، وجعلوها مقياسا للشاعرية والنبوغ، وليس ذلك بغريب، فالتشبيه أكثر ظهورا وجذبا للانتباه للوهلة الأولى من غيره إذ أن أدواته تجعله أول ما يلفت انتباه المتلقي للشعر وفضلا عن أن كثرته الملحوظة في الشعر الجاهلي، أمر لفت انتباه اللغويين لفتا شديدا وبيّنا، والفتنة بالتشبيه فتنة قديمة بل إن البراعة في صياغته اقتترنت لدى بعض الشعراء الأوائل، بالبراعة في نظم الشعر نفسه.

¹ - علي غريب الشناوي، الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، ص 158

² - نفس المرجع، ص 158، 159

³ - احسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط 4، 1983، ص 322

⁴ - عبد القادر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 157

ويتشكل التشبيه من أربعة أركان حددها البلاغيون وهي: المشبه، المشبه به، أداة التشبيه، ووجه الشبه.

كما أن للتشبيه أنواع منها:

- **التشبيه التام:** وهو التشبيه الذي استوفى أركان التشبيه الأربعة.

- **التشبيه التمثيلي:** وهو ارتباط صورتين بأداة تشبيه: كقول تعالى: (مَثَلُ الَّذِينَ يُنْفِقُونَ أَمْوَالَهُمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ كَمَثَلِ حَبَّةٍ أَنْبَتَتْ سَبْعَ سَنَابِلَ فِي كُلِّ سُنبُلَةٍ مِائَةٌ حَبَّةٌ ۗ وَاللَّهُ يُضَاعِفُ لِمَنْ يَشَاءُ ۗ وَاللَّهُ وَاسِعٌ عَلِيمٌ).¹

شبه الله سبحانه وتعالى هيئة الذين ينفقون أموالهم في سبيل الله ابتغاء مرضاته ويعطفون على الفقراء والمساكين بهيئة الحبة التي أنبتت سبع سنابل، في كل سنبله مائة حبة، والله سبحانه وتعالى يضاعف لمن يشاء.

التشبيه الضمني: وهو الربط بين صورتين بدون استخدام أداة التشبيه "ومن التشبيهات ما تفهم من سياق الكلام ومضمونه، أي لا يصرح فيها بأدلة التشبيه ولا يذكر كل من المشبه والمشبه به على وجه يدل على التشبيه، وإنما تحتاج لفكر وطول نظر في الوقوف عليها لخفاء التشبيه فيها وعدم ذكر الأدلة، لذا كانت من التشبيهات العالية ويعرف هذا اللون بالتشبيه الضمني".² كما أن هناك اختلاف طفيف في نظرة القدامى والمحدثين للتشبيه، حيث أن القدامى حرصوا على إيجاد الشبه الحسي بين طرفي التشبيه في العالم الخارجي وأصرت على المطابقة بين المشابهات "في حين أن النظرة المعاصرة للتشبيه تقيم التماثل وفق الإدراك الداخلي لحركة الأشياء وانفعال الشاعر بها".³

¹ - سورة البقرة، الآية 261

² - فتحي عبد القادر فريد، فنون البلاغة بين القرآن وكلام العرب، ط 1، دار اللواء للنشر والتوزيع، الرياض، 1980، ص 71

³ - بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص 126

"كما تنشأ بلاغة التشبيه كذلك من أنه ينتقل بك من الشيء نفسه إلى شيء طريف يشبهه أو صورة بارعة تمثله، وكلما كان هذا الانتقال بعيدا قليل الخطورة بالبال، أو ممتزجا بقليل أو كثير من الخيال، كان التشبيه أروع للنفس وأدعى إلى إعجابها واهتزازها".¹

ويكمن جمال الصورة التشبيهية في كشف الجوانب الخفية للأشياء كونها -الصورة التشبيهية- اندماج الواقع المحسوس مع الجوانب التجريدية الفكرية ومع أعماق الإحساس النفسي الوجداني.

"والتشبيه من خلال وظيفته الوصفية يؤدي فورا إلى الإطناب والاستطراد، وهو الانحدار من الاستعارة باتجاه ما هو وصفي ومنطقي، ومن نمط شعري أكيد إلى نمط نثري".²

- وقد حدد أبو هلال العسكري أربعة وظائف للتشبيه سماها أوجه الشبه.
- الأول: إخراج ما لا تقع الحاسة إلى ما تقع عليه.
- الثاني: إخراج ما لم تجربه العادة إلى ما جرت به العادة.
- الثالث: إخراج ما لا يعرف بالبديهة إلى ما يعرف بها.
- الرابع: إخراج ما لا قوة له في الصفة إلى ما قوة فيها.

- إن تلك الوظائف تمثل الأساس النظري لما يراد من التشبيه في مجال التعبير الشعري وهي تمثل جهات جامعة للصور الشعرية التشبيهية، ولعل الوظيفة الأولى هي أهم تلك الوظائف، لأنها تمس جوهر الصورة الشعرية، وعمودها البياني بكل ما لها من أساليب وتقنيات، ذلك أن الصورة الشعرية سواء كانت قائمة على التشبيه أم الاستعارة أم الكناية فإن غايتها الأساس هي التصوير الحسي للأفكار والعواطف والانفعالات".³

*الصورة الاستعارية:

مقارنة التشبيه بالاستعارة مقارنة لا يمكن إحداثها وذلك لأن التشبيه حظي باهتمام أوسع مما حظيت به الاستعارة، ولعل كلف القدماء بالتشبيه أكثر من الاستعارة، جاء متمشيا مع

¹ - أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ط1، ج1، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، لبنان 2008، ص 246

² - سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، ط2، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت،

2007، ص 778

³ - مسلم حسب الحسين: الشعرية العربية أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، ص 306

نمط العقلية العربية في عصورها الأولى، ولهذا لم يكن غريباً أن تجدهم يربطون ربطاً وثيقاً بين الاستعارة والتشبيه إذ يجعلون التشبيه هو الأصل، ولعل في قول عبد القاهر الجرجاني: "أعلم أن الاستعارة تعتمد على التشبيه أبداً"، ما يكشف عن سر الاهتمام بها والإعلان عليها.¹ ويقرر الجرجاني:

أنه لكي تكون الاستعارة ممكنة ينبغي أن يكون ممكناً اكتشاف وجه الشبه بين الموضوعين، إما عبر السياق الكلي للعمل الفني أو عبر وسيلة أخرى، ومن ذلك التراث الفكري والثقافي، أو التراث الحضاري العام للغة والمجموعة البشرية التي تتكون الصورة فيها، ويتمثل الجرجاني لما يقوله ببيت النابغة المشهور:

فإنَّكَ كالليلِ الذي هو مُدركي وإنَّ خِلْتُ أنَّ المُنْتَأَى عنكَ واسعٌ

مشيراً إلى أن الصفة التي يقارن الملك بالليل طبقاً لها ليست سواد الليل أو ما يماثله، وإنما هو شيء ينبع من خاصية مدركة بالليل هي قدرته على الوصول إلى أي مكان.² أما الأمدي يجاري جمهور الشعراء فيما اعتادوا عليه في الاستعارة، إذا كانت العرب تستعير المعنى إذا كان يقاربه أو يناسبه أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سبباً من أسبابه، فتكون اللفظة المستعارة حينئذٍ لائقة بالشيء الذي استعيرت له وملائمة لمعناه نحو قول امرؤ القيس:

فقلت له لما تمطى بصلبه وأردف إعجازاً وناء بكلل

وهو في غاية الحسن والجودة والصحة، ثم ينعت تلك الاستعارة فيقول: "وهذه أقرب الاستعارات من الحقيقة، لشدة ملائمة معناه لمعنى ما استعيرت له". إن هذا النص يعبر بوضوح عن موقف الأمدي النقدي ورؤيته الجمالية، فالصورة الاستعارية عنده ينبغي أن تتضمن علاقة المشابهة أو السببية بين عنصري الصورة، بحيث يكون هناك مسوغ واقعي منطقي، وإلا جاءت الصورة متنافرة، وعليه فإن الصورة الشعرية التي يرسمها امرؤ القيس، هي كما وصفها الأمدي لاقتربها من الحقيقة ومناسبة لما استعيرت له

¹ - علي الغريب محمد الشناوي: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص 65

² - بشرى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص 65

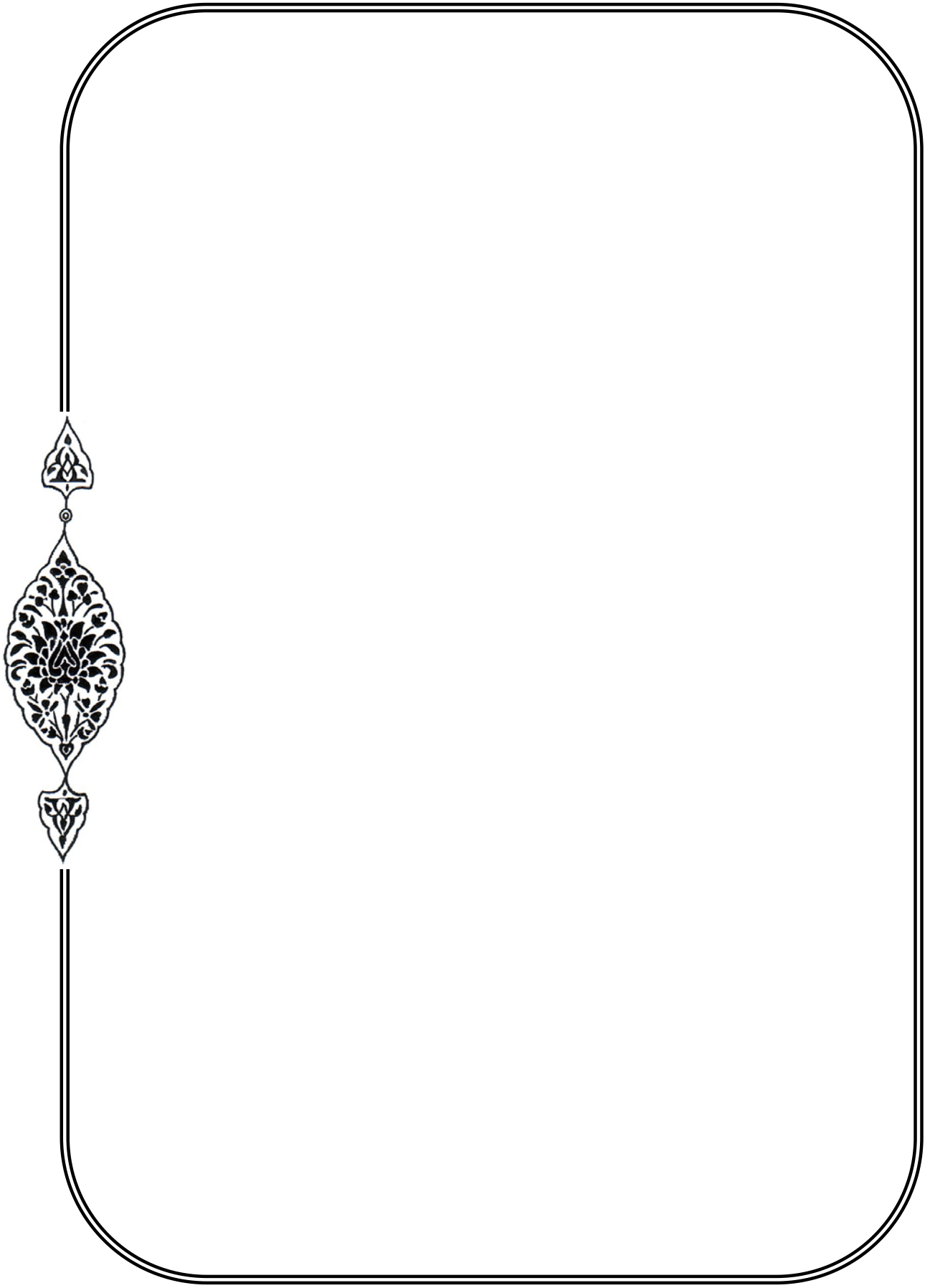
(استطالة الليل وتباطؤه وثقله) و(تمطي الجمل وتثاقله تحت حمله الثقيل) وهي صورة حسية شديدة الشبه بما استعيرت له أما (حركة الليل البطيء) و(حركة الجمل المثقل)، فهي صورة ابتداعها خيال الشاعر، ليجسد تجربة شعورية مؤلمة تجسيدا حسيا دقيقا، والآمدي يرى أن: "حدود الاستعارة معلومة"، و"أن للاستعارة حدا تصلح فيه، فإذا تجاوزته فسدت وقبحت"¹. أما النظرة الحديثة للاستعارة فقد اختلفت، فإذا كان التشبيه يحافظ على وضوح طرفيه وتمايزها، فلا تداخل ولا تشابك فإن الاستعارة تقوم على الالتحام والتوحد بين طرفيها حتى تمحي الحدود وتتوحد الموجودات والماهيات وعليه فهي تطويرية أكثر، إنها توحد بين الحدين توحيدها تاما، بحيث يصبح في مقدور أحدهما أن ينوب عن الآخر، ولا يعني هذا أن أية صورة استعارية تتشكل بهذا المستوى الصياغي على الرغم مما تنتجه الاستعارة من مجالات إبداعية مطلقة في الكشف والبوح عن مضمرات غير مألوفة في الدلالة والتعبير والرمز ولما تقتضيه من تفكير استعاري نفسي عند الشاعر يوحد بين الموجودات الحسية والذهنية في سياق متميز وبراعة نادرة تأخذ بالصورة بعيدا عن شرك التجزئي التشكيلي المألوف، فمن غير هذا كله لا نجد فرقا كبيرا بين الصورتين التشبيهية والاستعارة.

إن هذه النظرة إلى الاستعارة تحمل روحا معاصر لأمرين فالأول ما ذكر من طبيعة النظرة النقدية القديمة إليها حيث حاولت التقليل من شأنها، لما تشي به من خروج على الواقع ومحاصرتها بالحدود المعرفية وأظهرها الإصابة في الوصف والمقاربة في التشبيه، ويفصح الجانب الآخر عما أتاحه عصرنا لشاعر الحديث من ثقافات جديدة مختلفة المناحي والاتجاهات ففتحت المجال أمامه رحبا ليوحد في صورته بين المعلوم والمجهول وبين الواقع والخيال، مما منحه حرية تعبيرية تشكيلية أغنت استعاراته بمعان متجددة في وحدة تركيبية قوية قادرة على احتواء مظاهر التوتر الحادة التي يعانيتها الشاعر بين الواقع المرئي العام وقدراته العقلية والخيالية الخاصة والهوة الواسعة التي تفصل بينهما أحيانا.²

¹ - مسلم حسب حسين: الشعرية العربية أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، ص 308، 309

² - بشرى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص 124

وعلى كل لا يسع الحديث في هذا المقام أنماط الصورة الشعرية كلها تفصيلا فما هذه إلا إشارات ولمحات عابرة تشكل جانبا مهما في التنظير النقدي للصورة الشعرية.



أولا - التشبيه والاستعارة:

التشبيه:

يعتبر التشبيه عنصرا أساسيا في تكوين التجربة الشعرية دخل شخصية الشاعر المبدع حيث "يسعى الشاعر دائما في بناء صورته الشعرية إلى إيجاد نوع من العلاقة بين الفن والواقع، ومن أجل ذلك يتوسل بالتشبيه لخلق هذه العلاقة"1 ومعنى ذلك أن عنصر الفن الذي يرمز إلى الخيال والواقع حيث أنهما يبدوان متناقضان في الظاهر لكن براعة المبدع في تكوين وتشكيل صورته الشعرية تجبر هذين المتناقضين على التلاحم والتمازج.

ومن خلال ما سبق ذكره حاولت استنتاج ديوان "أعراس" لمحمود درويش وذلك قصد الوقوف على نماذج تبرز هذا النوع من الأساليب البيانية وكيف ساهمت هذه الأخيرة في إضفاء لمسة جمالية خلابة على تضاعيف قصائد هذا الديوان.

أ- أجده ركز على ضربين من التشبيه وهما المرسل والبلوغ حيث كان للثاني حصة الأسد من التوظيف وقد ناهز سبع وستون (67) مرة من كل ما تم توظيفه والمقدر بمائة وعشرين (120) تشبيها، وتقدر بنسبة (55.83%) وبالنسبة للتشبيه المرسل فقد تكرر ذكره واحد وأربعين (41) مرة تقدر بنسبة (34.16%)

التشبيه البليغ هو تشبيه افتقد إلى الأداة ووجه الشبه في آن واحد، فيكون به، التحام المشبه بالمشبه به، وهو أعلى درجات التشبيه وأرقاها، إذ يصير المشبه به بديلا عن المشبه، ولهذا النوع نماذج كثيرة يذكر منها:

كانت الأرض رغيفا

كانت الشمس غزالة

كان إبراهيم شعبا في رغيف²

تتابع التشبيهات في هذا الجزء حيث شبه الشاعر الأرض بالرغيف وخفي هنا وجه الشبه حيث يعتبر الشكل المستدير الخاصة المميزة والمشاركة بينهما إذ تم الجمع بين

¹-علي غريب الشناوي، الصورة الشعرية عند الاعمى التطيلي، ص 158.

²-محمود درويش، قصائد(اعراس)، (قصيدة الخبز)، ص 634.

المحسوسين (الأرض والرغيف) فكما الرغيف يُؤكل ويلتهم الحال نفسه بالنسبة للأرض المستعمرة شعبها مستعبد وخيراتها منهوبة-وقد عمق الفكرة المراد إيصالها في أعماق القارئ هذا من جهة ومن جهة أخرى فنجد تشبيه الشمس بالغزالة له علاقة بالسياق الحسي كما أن الانتقال والحركة هما وجه الشبه في العملية الإبداعية في حين أن الثالث تشبيهه بليغ تمثيلي إذ نجده يشبه شخصا اسمه إبراهيم بأمة في رغيف، في حين يعتبر المشبه به تركيبيا خياليا حيث نجده يقارن إبراهيم على أنه شعب في رغيف. اعتبر الشاعر معاناة إبراهيم تصويرا لمعاناة الشعب بلفظ آخر يراد علاقة الجزء بالكل فالجزء هنا معاناة إبراهيم في حين أن الكل هو معاناة الشعب ورغم، التخيل المركب والمبالغ فيه إلا أن علاقة الجزء بالكل تشرح وتبسط ذلك.

من خلال تتبعي للقوائد وجدت أن حرف "الكاف" هو الحرف الأكثر استخداما في التشبيه المرسل مقارنة باستخدام أدوات التشبيه الأخرى مثل: (كأن، مثلما، يشبه) فمن خلال تتبعي لتضاعيف (أجزاء) قصيدة (كان ما سوف يكون) لاحظت محاولته المقاربة ما بين الركنين، لأن أصل التشبيه مع دخول الكاف أو مثل أو كأن وما شاكلهما شيء بشيء¹ وذلك رغبة منه في الإحاطة بشخصية المرثي (احمد) من جوانب عدو وبالأسلوب ذاته يقول:

وطويلا كنشيد ساحليّ وحزين

كأن يأتينا كسيف من نبيذ، كان يمضي كنهايات صلاه²

التشبيهات الواردة محددة ومفصلة ومرسلة كونه تشبيها مرسلا حيث أن وجه الشبه المذكور، فكان الطول هو ما تعلق به وجه الشبه في المرة الأولى، أما الثانية فكان المجيء هو المتعلق أما عن الثالثة فكانت طريقة المضي هي المشبه به لكنني لاحظت أن إسناد هذه الأمور غريب نوعا ما كونها أسندت إلى أمور متخيلة في الذهن، حيث تم إسناد الطول إلى النشيد الساحلي في حين تم إسناد الطول إلى سيف من نبيذ والمضي إلى نهايات الصلاة،

¹-ابن الرشيقي، العمدة، ج1، ص293.

² -محمود درويش، قصائد (أعراس)، قصيدة (كان ما سوف يكون)، ص 597.

إضافة إلى أن هذه التراكيب كانت أشبه ما تكون باستعارات رغم تواجد وحضور أدوات التشبيه المختلفة إلى جانب حضور قوي بأوجه الشبه.

وقد استند توظيفه لتشبيهاته على أمور متخيلة لا وجود لها على أرض الواقع، مع حضور لبعض عناصرها المكونة لها، وذلك كون الوصول إليها من قبل المتلقي أمر لا يستهان به حتى الشعراء يصعب عليهم ذلك فتكوينها وخلقها يتطلب مجهود لغوي وفكري حاسم وذلك من أجل إخراجها في أبهى حُلة وإنما الذي يتمكن من ذلك هو الشاعر المخضرم الذي يسعه التحكم في الاختلافات والتجاذبات المتصارعة داخل قوام التشبيه وهذا الأخير تفسيره وفهمه ليس سهلا عند المتلقي بدعوى إثارة الغموض واللبس والذي بدوره يجبر قدرته الفكرية على النضوج بسمات أسلوبية مخصصة.

شبه أحمد الزعتر بقوله:

أنا الذهاب المستمر

أنا حدود النار

أنا بسملة الغدليب

أحمد سلّم الكرمل¹

نعتبر التشبيهات الواردة في هاته القصيدة المتتالية (لأحمد) تعددت فمرة نجد المشبه ذاته "أحمد" ومرة أخرى ضمير المتكلم "أنا" وأحيانا ضمير المفرد الغائب (هو)، ويأسم (أحمد) كذلك. فتعتبر هذه التشبيهات عقلية وخيالية في جلّ التراكيب وقد تأسس على هذا كله تركيبا عاما تألفت تضاعيفه من مشبه ومشبهات متقاربة تارة ومتباعدة تارة أخرى (محسوسة) وعقلية في آن واحد، وقد كانت لها وظيفة إبداعية تستحق الملاحظة ألا وهي استقزاز الشاعر قصد دفعه للبوح بمكوناته من جهة ومن جهة أخرى إعطاء تلك المكونات المنزلة اللائقة بها من خلال إيراد جملة من التشبيهات التي تخدم الجانب الفني والجمالي من القصيدة وخلال إبداعه في توظيف التشبيهات كان كلما وضع تشبيها اندفع له آخر من ثنانيا الأول حيث أنه لا

¹ - محمود درويش، قصائد (أعراس)، قصيدة (أحمد الزعتر)، ص 611-625.

الفصل الثاني ————— جماليات الصورة الشعرية في "ديوان أعراس"

يستغني عن أي منهما بل ويوظفهما بحجة أنهما يخدمان بعضهما وفيما خص التشبيهات التي لها علاقة بشخصية أحمد جاءت على النحو التالي: (أحمد أو الضمير العائد عليه).

المشبه به	نوع المشبه
البلاد	بليغ / محسوس
الذهاب	بليغ / عقلي
حدود النار	بليغ / خيالي
الخطوة-النجمة	بليغ / خيالي
الأزرق (الأداة هي الاسم : التشابه)	مرسل / محسوس
الرصاص	بليغ / محسوس

والملاحظ على التشبيهات الواردة أنها تبدو بليغة وتحمل في طياتها طابع الجمالية إذ أنها وفي غالبيتها، تميل إلى الخيال والعقل في مجملها لكنها قليلة هي التشبيهات التي أُسْتُمدت من الواقع المحسوس وهدفها الرئيس إخراج المتحدث عنه من الظلمة إلى النور وذلك قصد الإحاطة بمختلف جوانب تلك الشخصية.

وذلك قصد الوصول إلى نفسية المتلقي وإحداث نوع من الفرق داخلها بجعله يستحضر صفات تلك الشخصية وما تتميز به بواسطة مثيرات تبرز الجانب الجمالي والفني في هذه العملية. وبغرض تعميق وصف تلك الشخصية في نفس المتلقي وزيادة قوة الجانب الجمالي والفني في هذا الوصف تم إيراد أوصاف جسمية لأحمد بغية تقوية تضاعيف هذه المعاني التي تبدو بسيطة في ظاهرها لكنها تحمل سمات جمالية وقوية.

أمثلة:

المشبه	المشبه به	نوع التشبيه
جسدي	الأسوار	بليغ/محسوس

بليغ/خيالي	باب كل الناس	صدري
بليغ/عقلي	بيان القادمين من الصناعات الخفيفة	جسدي
بليغ/عقلي	تحيات الزهور وقنبلة	يدي
بليغ/خيالي	غامض مثل الظهيرة	وجهك

رغم الجمال الواضح في هذه التشبيهات إلا أنها تبقى حبيسة الخيال حيث أنها غير مكتملة فلا تكون كذلك إلا في ذهنية الشاعر إذ أن المتلقي لا يسعه استيعابها فلا يأخذ منها إلا ما طاب له من جمالها وتعدد وتنوع المعجم (الطبيعي والجمالي والخيالي) ساهم في رسم صورة شبه مكتملة عن شخصية أحمد وهذا ما يُلاحظ في استخدام محمود درويش لمختلف أنواع التشبيه وهذا ما يبرر تنوع المعجم اللغوي.

الاستعارة:

وتعتبر الاستعارة سيدة على عرش الكلام إذ لا يستقيم الكلام المنمق بدونها وفي هذا يقول جابر عصفور "عليها المعول في التوسع والتصرف، وبها يتوصل إلى تزيين اللفظ وتحسين النظم والنشر"¹

ومن خلال إجرائي لاستقصاء بسيط لقصائد ديوان أعراس قمت باستخراج نماذج حية عن توظيف محمود درويش للاستعارة بشقيها وقد وجدت هذه الأخيرة متنفسا لها في أجزاء مختلفة من ديوان الأعراس ورغم الاختلاف الواضح في تعدد ظهورها من استعارة مكنية إلى التصريحية إلى الكناية بحيث لا يخلو جزء من وجود هذه الأجزاء والتي اكتسبت الديوان بأكمله حلة باهية ومعظمها اتسمت بالخيالية وبعدها عن الواقع وفيما يلي يقول محمود درويش (تزوجت البلاد)²حذف أحد طرفيها وترك الآخر مع إيراد قرينة دالة عليه حيث تركت القرينة (تزوجت) مع البلاد (مشبه به). حيث انه شابه الزوجة بالبلاد والشرح البسيط لها أن البلاد تزوجت بمحمد.

¹ - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي: ط3، 1992-ص324

² - محمود درويش، قصائد الأعراس، ص 592-593.

وفي موضع آخر من الديوان نجده يقول "لماذا تختفي يافا إذا عانقتها؟" أتم إلحاق لفظ دال على الحبيبة بمدينة يافا وكأنه يشبه تلك المدينة بالحبيبة حيث أنه قد ترك قرينة دالة على الشوق وهي (العناق) على سبيل الاستعارة المكنية.

وقد تم اسباق الاستعارات التي عالجتها بأخرى ذات قيمة جمالية لا تقل قوة وجمال عن التي سبقتهم وهذا على حد قول محمود درويش. (لماذا يهب الشعر من القلب إذا ما ابتعدت يافا؟)2. ومن الواضح أن طابع المأساة متجلي بوضوح في هذا الجزء الصغير حيث شبه الشعر بكائن حي يهرع ويهرب وله دافع غريزي في ذاته إذ أنه يصور مأساة ومعاناة بمختلف الطرق الممكنة حتى أنه لجأ إلى تشبيه الشعر بالكائن الحي وهذا ما يميز أسلوب محمود درويش، حيث أنه يجمع ما بين البساطة والتميز.

والملاحظ أنه في خضم تتابع أجزاء الديوان قد تفادى محمود درويش استخدام وتوظيف الاستعارة التصريحية وذلك لصعوبتها وعدم تلاؤمها.

والمستخلص مما سبق أن توظيف محمود درويش بمختلف أنواع الاستعارات دليل على عمق رؤيته ومحاولته الإجابة عن معاناة كبيرة على الرغم من عسر الوصول إلى ذلك، ودلالته على ديمومة مشاعره وأحاسيسه، حيث يحاول في كل مرة بلوغ البيان فيخرج بالمتلقي من نطاق الحقيقة البسيطة إلى جو الصورة الخيالية لكي يشاركه هذا الأخير همومه أو على الأقل يجلب انتباهه ومع كون الاستعارة في أصلها عدولا عن اللغة المألوفة إلا أنها تعد سمة أسلوبية (من الأساليب البيانية الراقية) وهذا ما اعتمد في ديوانه (الأعراس).

ثانيا - التشكيل الموسيقي:

تعتبر الموسيقى اللبنة الأساسية التي تقوم عليها اللغة الشعرية داخل الخطاب الشعري إذ لا يصح أن نقول عن لغة ما أنها لغة شعرية مالم نتذوق فيها حلاوة الجرس الموسيقي الذي يكسبها طابعا فني يطغى عليها فتبهر السامع والقارئ كما يعد هذا الجانب عمودا من أعمدة الشعر إذ يسعى الأدباء التراثيون وحتى المعاصرون إلى التنافس في إبراز جمال هذا

1 - المصدر نفسه، قصيدة (كان ما سوف يكون) ص 602.

2 - مصدر سابق، قصيدة (كان ما سوف يكون) ص 602.

الجانب كما لا يخفى علينا أنه ليس من السهل التحكم في هذا الجانب كونه الجانب الأكثر طغيانا على تضاعيف القصيدة إذ نجد المبدع يستخدمها كأداة طيعة ومتماشية مع مقاصده الجمالية في إبراز مدى براعته في: أن تُكسى قصيدته بحلة فنية تداعب نفسية المتلقي فتخلق في أعماقه نوعا من الاستجابة لهذا الجرس الموسيقي يقول ابن رشيقي القيرواني "الوزن أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية"¹

وقد نوه ابن خلدون، إلى كون الغناء شعر تم تلحينه. فتبرز فيه جمالية الطابع الموسيقي من خلال تحويل تلك القصائد إلى أغاني، يتم إنشادها فيرتقي الجانب الموسيقي منها إلى عالم مستوى، ولا يخفى علينا أن النقاد في مختلف توجهاتهم الفكرية والأدبية يُجمعون على ضرورة توافر شرط الموسيقى في أي بناء شعري. إذ لا يستقيم حال هذا الأخير بدونه، والجدير بالذكر أن الاهتمام بالموسيقى لم يكن حكراً على ممارسي المناهج الوصفية التحليلية القديمة وبدليل أن الأسلوبية والبنوية هذه المناهج التي ترى النص مادة بحثها تركز على ضرورة توافر شرط الإيقاع الموسيقي داخل الخطاب الشعري. إذ أنها تفرد بمكانة خاصة وتليه اهتمام بالغ.

تطور الشعر العربي عبر العصور وبتطوره تطورت طرق تحليله وكذلك العناصر التي يبني عليها فمن بداية ظهوره حتى يوم الناس هذا خضع لعدة تغيرات فبدأ بالقصيدة ذات الطابع القديم التي تعتمد الوزن الكامل ثم القصيدة التي تكتفي بتفعيلة واحدة وصولاً إلى القصيدة النثرية التي توظف الطابع الموسيقي لأغراض متعددة وفي هذا السياق تجدر الإشارة إلى أن النقاد والمهتمين باللغة الشعرية وما يكتنفها من موسيقى جمالية قد ميزوا بين نوعين من الموسيقى الخارجية التي تهتم بالوزن والقافية.

وما إلى ذلك، وداخلية تختص بالإيقاع والتشكيل الأساسي الهرموني للموسيقى، وما يظفي عليها ذلك الجرس الموسيقي الذي نستشعره من خلال استماعنا إلى الخطاب الشعري، وإمكانية لها.

¹ - ابن رشيقي، العمدة، ج1، ص141.

– البنية الإيقاعية الخارجية:

1-الوزن الشعري:

الملاحظة على القصيدة العربية. أنها قد تطورت فخلافا لما كان شائعا عند السلف من قواعد وقوانين صارمة تحكم أبياتها، نجد في العصر الحديث نقلة نوعيه مست كل ركن من أركان الشعر العربي. فلم يعد التقيد بعدد التفعيلات أمرا لازما يمكن أن ترد بالترتيب في بيت واحد، ويجوز ورودها ناقص...الخ، وهذا بدوره أخل بتلك القواعد الصارمة، وأحدث ثورة شعرية كان مسعاها التماشي مع الظروف. إذ أن الشعر لا بد أن يتجدد بتجدد تلك الأخيرة. وبتسليط الضوء على ديوان "الأعراس" 1 لمحمود درويش ومحاولة استخراجه نماذج، وشواهد حية، تبرز مدى براعة المبدع محمود درويش في تنويع وتمييق الوزن الشعري، الذي تخلل قصائده وبرز مدى الجمالية والسر الخلاق للفن، داخل أسلوبه الفذ، حيث تطرقت إلى عدد أسطر هذه المدونة، وكذا الأوزان التي وظفت داخلها، وصول إلى التفعيلات التي كانت بمثابة بنيته قام عليها موسيقى مميز.

وقد جاء استقصائي بالتالي:

الرقم	عنوان القصيدة	عدد الأسطر	الوزن	التفعيلات
1	الأعراس	36	الرملي	فاعلاتن
2	كان ما سوف يكون	175	الرجز	مستعلن

1 - محمود درويش، الديوان، المجلد 1، قصائد (أعراس) دار العودة، بيروت. ص 94.

الفصل الثاني ————— جماليات الصورة الشعرية في "ديوان أعراس"

متفاعِلن	الكامل	258	أحمد الزعتر	3
فاعلاتن	الرمل	51	قصيدة الرمل	4
فاعلاتن	الرمل	76	قصيدة الخبز	5
فعولن	المتقارب	247	قصيدة الأرض	6
فاعلاتن	الرمل	61	نشيد إلى الأخضر	7
متفاعِلن	الكامل	64	وتحمل عبئ الفراشة	8
فعولن	المتقارب	72	الحديقة النائمة	9
فاعِلن	المتدارك	35	هكذا قالت الشجرة	10
فاعلاتن	الرمل	25	المهملة	11
فاعلاتن	الرمل	50	قطار الساعة الواحدة	12
فاعلاتن	الرمل	26	لمساء آخر	13
فاعلاتن	الرمل	43	يوم أحد أزرق	14
فاعلاتن	الرمل	38	حالة واحدة لبحار كثيرة المهيل الأخير	15

النسبة إلى عدد الأسطر	عدد الاسطر	النسبة إلى عدد القصائد	عدد القصائد	الوزن	الرتبة
32.29%	406	406	60%	9	1
25.61%	322	322	13.33%	2	2
25.37%	319	319	13.33%	2	2

2.78%	35	35	6.66%	1	4
13.92%	175	175	6.66%	1	4

اعتمادا على النتائج الموضحة والمستخلصة من الجدولين السابقين يتضح لنا هيمنة بحر الرمل على جل قصائد الديوان (تسعة قصائد) على تفعيلية "فاعلاتن" يليه كل من المتقارب والكمال بتفعيلتهما (متفاعلن وفعولن)، وقد احتلا المرتبة الثانية من حيث عدد القصائد التي ورد فيها حيث يلاحظ شيوعهما، وسيطرتهما على أغلب أسطر القصيدة، وقد وصل إلى ربع عدد إجمالي فكانت للأول (25.61%) وللثاني (25.37%) ويحتل بحر الرجز والمتدارك المرتبة الأخيرة من حيث التوظيف، إذ يظهر كل واحد منهما في قصيدة واحدة لكن بالنظر إلى نسبة عدد الأسطر، فإننا نجد أن الرجز يحتل المرتبة الأخيرة ونسبة (2.76%) وعدد الأسطر لا يتجاوز الخمسة والثلاثين.

نستنتج من الاستقصاء السابق الميول الواضح لمحمود درويش نحو استخدام بحر الرمل حيث أنه تخلل معظم قصائد الديوان وإذ لا يفوتني الذكر بأن أطول قصيدة نُظمت في هذا الديوان ناهز عدد أسطرها ستة وسبعون (76) سطرا، وللشائع في القول أن بحر الرمل من البحور الشعرية العريقة التي غالبا ما يعمد إليها الشعراء العرب ذوو المستوى العالي من أجل نظم قصائدهم، وإكسائها الطابع الموسيقي، الذي يليق بها وبهم على حد سواء.

وفي هذا الصدد يُقرُّ إبراهيم أنيس بجودة هذا البحر، حيث أنه قام بالغوص في ثنايا القصائد الشعرية لذلك العصر (العصر الذي كتب فيه الديوان)، حيث وجد أنه البحر الأكثر شيوعا واستخداما بين البحور الأخرى حيث أنه يشهد له بمستقبل واعد وذلك باعتقاده أنه يشهد له بمستقبل واعد وذلك باعتقاده أنه سيحظى بظهور أكثر في المستقبل القريب، وهذه رسالة مستقرة مفادها دعوة الشعراء إلى الميل نحو هذا البحر، وقد مدح فيه بقوله " أنه من الأوزان

القومية" 1

1- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط4، القاهرة، 1997، ص188.

ويقول أيضا "لقد زادت نسبة بحر الرمل بشكل واضح يجعلنا نرجح أن المستقبل لهذا الوزن الذي أضحت آذاننا تألفه وتستريح إليه¹ وقد برز هذا في قصائد ديوان (أعراس) حيث مال محمود درويش إلى توظيف بحر الرمل ونفر من البحر الطويل رغم أنه البحر المسيطر على أغلب قصائد العرب وبالملاحظة أكثر أحدث إنهيارا وتفهقرا في توظيف البحر الطويل في قصائد (أعراس).

ويقول أيضا "لقد زادت نسبة بحر الرمل بشكل واضح يجعلنا نرجح أن المستقبل لهذا الوزن الذي أصبحت آذاننا تألفه وتستريح إليه"² وقد برز هذا في قصائد ديوان (أعراس) حيث مال محمود درويش إلى توظيف بحر الرمل ونفر من البحر الطويل، رغم أنه البحر المسيطر على أغلب قصائد العرب وبالملاحظة أكثر أحدث إنهيارا وتفهقرا في توظيف البحر الطويل في قصائد (أعراس).

هذا من جهة، ومن جهة أخرى. سلط النقاد الضوء على نقطة مهمة لا تقل أهمية عما ذكر سابقا ألا وهي علاقة المكونات النفسية التي تختلج الشاعر التي يوظفها داخل القصيدة وكأنها مزيج متفاعل يخرج من صلبه نتاج أدبي ذو جودة وصياغة عالية وقد أقرروا أن "المرء وإن كان يستطيع في النفس الواحد أن ينطق بمقاطع كثيرة، إلا أن قدرته في هذا محدودة يسيطر عليها ما هو فيه من حالة نفسية وهو حين يكون هادئا وادعا أقدر على النطق بمقاطعته الكثيرة، دون أن يشوبها إبهام في لفظها، وهو أقل قدرة على هذا حين يكون متلهفا سريع التنفس كما هو الحال في الانفعالات³

رغم علاقة الموروث الخليي الذي ساد وهيمن على أغلب القصائد العربية القديمة إلا أن القصائد الحديثة لا تخالف ذلك لكن مع بعض المفارقات البسيطة والتي تكمن في إفساح مجال للشاعر المبدع كي يُبحر بأسلوبه ويصل إلى ملكة الحرية التي تمكنه من إندماج أوزان قصيدته والتحكم بها كي يخلق نوعا من الفن الأدبي الذي بدوره يكون مرآة عاكسة لأسلوب

¹ -مصدر سابق، ص 188.

² -مصدر سابق، ص 188.

³ -المرجع نفسه، ص 202.

الشاعر فلا يظهر لنا التقيد بالقواعد السابقة إلا نادرا بلفظ آخر منتج أدبي صرف وخالص (جديد) ويبقى مجرد رمز لدلالات معينة "كوحدة بنائية، يمكن للشاعر أن يوظفها بحرية، وتتبع

من قلب التجربة في حركيتها النفسية والجمالية"¹

يعتبر الوزن من الركائز الأساسية التي يقوم عليها الجانب الموسيقي والفني من القصيدة ولكن ما يُلاحظ عنه عدم تفرقه بين ما هو شعري وبين ما هو نثري، وقد أكد الشكلاونيون الروس في قراءاتهم النصية "أن الخطاب يمكن أن يبقى شعريا حتى مع عدم المحافظة على الوزن" 2

ويشار إلى أن الإيقاع هو العنصر الرئيس والفاصل الحاسم ما بين الخطابين الشعري والنثري فلا يجوز إنشاء خطاب شعري دون أن يتخلله إيقاع شعري ذو جودة وصياغة تعكس أصالة المبدع والعمل الأدبي في آن واحد، في حين أن الشعر التعليمي يخالف هذه القاعدة لكن بشكل طفيف.

2- شكل القافية:

يبرز ابن خلدون المكانة التي تحتلها القافية بين العناصر الأخرى المكونة لأعمدة القصيدة وذلك من خلال قوله "القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية"³ ويعرفها حازم القرطاجني بأنها "حوافر الشعر عليها جريانه وأطارده، وهي موافقه، فإن صمت استقامت حريته وحسنت موافقه ونهاياته" 4

وتجدر الإشارة أن القافية ليست مجرد جرس موسيقي يُوظف قصد خلق نوع من الانسجام داخل القصيدة بل هي عنصر لا يمكن الإستهانة به خصوصا فيما تعلق بجانب إثارة حس التذوق لدى المتلقي، كون هذا الأخير هو المستهدف الأول لدى الإنتاج الأدبي الفاخر، كما أنها تساهم بشكل أو بآخر في خلق نوع من الاستجابة النفسية لدى المتلقي مع

¹ - إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1980، ص 209.

² - إبراهيم الخطيب، نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط1، الرباط 1982، ص56.

³ - ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 159.

⁴ - القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 271.

هذا الجرس الموسيقي المتألف (المنسجم)، ولا يمكن اعتبار القافية مجرد صوت موسيقي فحسب، وإنما تكمن الأهمية البالغة لها في أنها تمد "بعدا من التناسق والتماثل يضيف عليه طابع الانتظام النفسي والموسيقي والزمني" 1

الشعر في أصالته غناء وتلحين أكثر منه نظما (أسطر منظومة) إضافة إلى أن الشاعر الذي يبدع ويحسن التحكم في هذا الجانب المميز يمكن له أن يجعل منه مرآة تعكس انفعالاته بلفظ آخر يجعل من الجرس الموسيقي لوحة فنية رُسمت بلغة شعرية هدفها تصوير الانفعالات. إضافة إلى أن الشيء المميز في الشعر الحديث هو إمكانية الإبحار بحرية بمعنى إعطاء دفعة التوجيه للشاعر المبدع كي يختار الوزن والقافية اللذان يتماشيان مع مقتضيات عدة كمكوناته النفسية والانفعالات التي تصرخ داخله طالبة الخروج، إذ أن له الحرية في اختيار القوافي في حروفها وأنظمتها "فهي فواصل صوتية يتوقع السامع ترديدها، والمتلقي يستمتع بهذا التردد الذي يطرق الآذان في مدد زمنية منتظمة، وبعدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن". 2

لا ينحصر دور القافية في تكوين الجانب الموسيقي والغنائي للقصيدة فحسب بل يتعداه إلى التعبير عن الانفعالات والمشاعر التي تختلج ذهن الشاعر، إلى جانب إفساح المجال لمختلف الدلالات كي تبرز وتظهر، وهذا الأمر له أهمية بالغة تكمن في "تحديد مركز الثقل بين الدوال، بما تعقده من مسافات زمنية تسهم في تكوين البنية الإيقاعية المرتبطة بالبنية الدلالية العامة للقصيدة". 3

أ/ انتقاعات حرف الروي:

يعتبر حرف الروي الركيزة الأساسية في القافية والتي بدورها تعتبر عمود من أعمدة الشعر العربي بلفظ آخر، ما يُكسب الموسيقى أهمية بالغة تتجلى في ترسيخ معاني الفن

1 - علي أحمد سعيد أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، ط2 بيروت، 1989، ص 13.

2 - أنيس، موسيقى الشعر، ص 273.

3 - فضل، نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي المعاصر، ص 78.

والجمال داخل القصيدة ومن خلال استقصائي وتتبعي لقصائد ديوان الأعراس اتضح لي التالي:

أن هناك ثلاثة أحرف مهيمنة على المستوى الموسيقي في مجموع قوافي هذا الديوان وهي على الترتيب في ظهورها وسيطرتها على جل قصائده فنجد حرف "النون" بارز بنسبة تقارب (15.3%) بمجموع أسطر قُدِّرَ بمائة واثنان وتسعون (192 سطر). في حين يحتل حرف اللام المركز الثاني بنسبة تقارب (12.3%) بمجموع أسطر قدر بـ (154 سطر) ثم حرف الراء بنسبة (10.6%) أي بعدد أسطر ناهز (133 سطرًا) وهذه الأصوات تشترك في وضوحها الصوتي وهي من أوضح الأصوات الساكنة في السمع، ولهذا أشبهت من هذه الناحية أصوات اللين، فهي جميعا ليست شديدة أي لا يسمع معها انفجار وليست رخوة فلا يكاد يسمع لها ذلك الحفيف الذي تتميز به الأصوات الرخوة، ولذلك عدها القدماء من الأصوات المتوسطة بين الأصوات المفخمة والرخوة 1

ب/ ضوابط القافية:

ومن مقتضيات بحثي حول قوافي هذا الديوان رأيت أنه من الواجب عليا التطرق إلى أمر مهم ألا وهو فحص تتابع وتردد ضوابط حرف الروي كون هذا الأخير يساهم في تنويع الإيقاع الموسيقي والانتقال من طبقة موسيقية إلى أخرى وذلك بإحداث جرس موسيقي يمتاز بالتنوع من جهة والانسجام من جهة أخرى، مع نفسية الشاعر المبدع وما يخلجه من أحاسيس ومشاعر يعكسها ذلك الطابع، الموسيقي وقد اتضح لي أن الأنظمة الأكثر شيوعا وترددا جاءت على النحو التالي:

النظام (أ-أ): أي تكرار حرف الروي نفسه في سطرين متتاليين.

مضت الغيوم وشردتني

ورمت معاطفها الجبال وخبأتني 2

1 - إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط 4، القاهرة، 1999، ص 58.

2 - محمود درويش، قصائد (أعراس)، قصيدة (أحمد الزعتر) ص 611.

أنا أعرفه في الأربعين

وطويلا كنشيد ساحلي وحزين 1

وطن...أو سفر؟

إنني أنتظر...2

تعتبر عناصر الإبداع لدى الشاعر أكثر ما يحركه إذ تبعث في نفسه نوع من الاندفاع إلى جانب أنها تعطي للقصيدة رونقا من التحول والحركة فلا تركز إلى جانب معين، وفي هذا الديوان (أعراس) يعتبر النظم الإيقاعي الموظف أكثر شيوعا وغلبة في مختلف القصائد وحتى الأبيات.

بلغ عدد المقاطع المنظمة بهذا الشكل اثنين وثمانين (82) مقطعا، ويظهر في أغلب القصائد بأعلى نسبة ما عدا قصيدة (الصهيل الأخير)، التي غاب عن قوافيها كليا، وقصيدتي (الحديقة النائمة، وقطار الساعة الواحدة) اللتين يظهر فيهما مرة واحدة فقط، ويحرف من الحروف المهيمنة على الروي، وهو النون، أما الحروف التي اعتمدها محمود درويش في هذا النمط من المقاطع (أ-أ) فهي النون سبعة عشر مقطعا (17) والراء ثلاثة عشر مقطعا (13)، وهما صوتان متقاربان في المخارج إذ النون أسناني والراء لثوي. 3 يناسبان الهدوء والهمس، خاصة أن الديوان يتميز بكثرة الانفعالات والأحاسيس الباطنية، وقد سبق لي الحديث عن كثرة ظهور الحرفين في الديوان.

النظام (أ-ب-أ): أي تردد ثنائي لحرف ذاته مع ظهور حرف دخيل بينهما.

ويدخل

حلبة الرقص حصانا

من حماس وقرنفل 4

1- المصدر نفسه، قصيدة (كان ما سوف يكون) ص 597.

2- محمود درويش، قصائد (أعراس)، قصيدة (هكذا قالت الشجرة المهملة)، ص 669.

3- ينظر: رابع بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم، عنابة، 1998، ص 74.

4- محمود درويش، قصائد (أعراس)، قصيدة (أعراس)، ص 591.

في ليل الزنازين الشقيقة

في العلاقات السريعة

والسؤال عن الحقيقة 1

فالتجدد أيها الأخضر موتي وإنفجاري

إن في حنجرتي عشرة آلاف قتيل يطلبون الماء

جدد أيها الأخضر صوتي وانتشاري 2

يحتل هذا النظام المرتبة الثانية ضمن المقاطع الخاصة التي تم تصنيفها استقراءا للديوان فكان عددها أربع وعشرين (24) مقطعا، إلا أن هناك خمس قصائد لا تتضمنه، وهي (قصيدة الرمل، وتحمل عبء الفراشة- هكذا قالت الشجرة النائمة- لمساء آخر- يوم أحد أزرق) وسجل أكبر عدد من هذا النمط في قصيدة (أحمد الزعتر) بخمسة مقاطع، تليها قصيدة (الأرض) بأربعة مقاطع، وهما من القصائد الطوال في المجموعة، أما القصائد الأخرى فلا يظهر هذا النظام فيها أكثر من ثلاثة مقاطع، كما نلاحظ تردد حرفي الراء والنون في قطبي النظام (أ-ب-أ) بحيث احتل الأول المرتبة الأولى بثمانية (8) مقاطع والثاني المرتبة الثانية بأربعة مقاطع.

النظام (أ-ب-أ-ب) أي ثنائيتين متتابعتين لحرفين مختلفين.

لمساء آخر هذا المساء

وأنادي وردها

تذهب الأرض هباء

حين تبكي وحدها 3

كان ما سوف يكون

1- المصدر نفسه، (قصيدة أحمد الزعتر)، ص 612.

2- المصدر نفسه، قصيدة (نشيد الأخضر)، ص 653.

3- محمود درويش، قصائد (أعراس) قصيدة (لمساء آخر)، ص 675.

فضحتي السنبله

ثم اهدتني السنونو

لرياح القتلة 1

عيناها تتامان

سبقتا حلما الآتي

سمش في اتجاه الرمل صيادين مقهورين

يا سيدتي 2

كان النظام المقطعي هو الملجأ الذي ركن إليه محمود درويش في صياغته للأجزاء الموسيقية التي شكلت حيزا برع فيه لتوظيف هذا المقطع (أ-ب-أ-ب) اثنين وعشرين مرة، في حين أن المقطع الثالث هو سيد الاستخدام بمعنى أنه أكثر شيوعا وتوظيف من قبل محمود درويش.

كما ذكرت سابقا فإن هذا المقطع شاع بشكل ملفت للانتباه حيث لوحظ حضوره في ثلاث قصائد اثنتان منها تميزتا بالطول وهما قصيدة (أحمد الزعتر) مكونة من سبع مقاطع تتبعها قصيدة الأرض بأربع مقاطع ثم قصيدة (لمساء آخر) بأربعة مقاطع في حين غاب عن سبع قصائد كاملة فلم يرد في أي مقطع منها، وتجدر الإشارة إلى أن القصائد الطويلة تتيح للشاعر متسعا ومجالا فسيحا ليبدع ويظهر قدراته الفنية والجمالية كما تسمح له بإظهار حسن براعته في التحكم بالأوزان والقوافي وبالتالي بحور الشعر ولفظ مختصر التحكم في القصيدة بأكملها، عكس القصائد القصيرة والمتوسطة التي تحد من إمكانية إبراز براعته وتضييق عليه فيما خص المجال الإبداعي (الأسلوب الخاص).

ويظهر ذلك في قصيدة الرمل وقصيدة (وتحمل عبء الفراشة) وكذا قصيدة (هكذا قالت الشجرة المهملة) حيث كان بناءها قائما على نظام (أ-أ) وانعدم ظهور أبنية أخرى.

1- المصدر نفسه، قصيدة (كان ما سوف يكون) ص 607.

2- المصدر نفسه، قصيدة (حالة واحدة لبحار كثيرة)، ص 779.

لنطردهم من إناء الزهور وحبل الغسيل

سنطردهم من حجارة هذا الطريق الطويل

سنطردهم من هواء الجليل¹

وريتا..... تنام توقظ أحلامها

في الصباح ستأخذ قبلتها،

وأيامها²

وها هو البناء الإيقاعي الرابع الذي اعتمده محمود درويش في ديوان (أعراس)، يتجلى لنا في أجزاء مختلفة من قصائد هذا الديوان حيث يركز على تكرار حرف الروي ذاته في ثلاثة أسطر متتالية، ويلاحظ هذا النمط في عشرون مرة من المدونة أي في خمسة قصائد فقط: وهي قصيدة أحمد الزعتر بسبعة مقاطع، يحتل فيها المرتبة الأولى بالنسبة إلى القصائد التي تحمله، وتليها قصيدتا (كان ما سوف يكون، والأرض) بأربعة مقاطع، ثم قصيدة (الحديقة النائمة) بثلاثة مقاطع، وأخيرا قصيدتا (أعراس، ولمساء آخر) بمقطع واحد فقط. بسبب ثقل الأوزان الخاصة بهذا النظام الإيقاعي يُلاحظ غيابه بشكل واضح عن قصائد محمود درويش، إذ أن الحروف المهيمنة على القوافي تتميز بسرعة الحركية، إذ يمكننا الإشارة إلى أن الأنظمة التي يتوالى فيها الحرف نفسه أربع مرات أو أكثر، تكاد تنعدم في الديوان.

وباللقاء نظرة خاطفة على ديوان أعراس فإنني ألاحظ ظهور مثل هذه الأنظمة المقطعية بشكل ملفت للانتباه فيما خص المقاطع التي تُنظَّم على شكل أسطر شعرية قصيرة في حين يقل ورودها في المقاطع ذات الأسطر الطويلة وهذا يحدث في مقاطع ذات تطابق سردي تفتح به بعض القصائد التي تتميز بالطول حيث يحتوي على مزيج متناقض في ظاهره متفاعل في

¹ -محمود درويش، قصائد (أعراس)، (قصيدة الأرض)، ص 638.

² -المصدر نفسه، قصيدة (الحديقة النائمة)، ص 663-664.

حقيقته إنه مزيج ما بين الخيال والواقع والرؤية بأسلوب قصصي هادئ يمهد إلى انطلاق موجة من الحركة والتفاعل والضوضاء وهذا يبرز بشكل جلي الجانب البلاغي من القصيدة. يقول محمود درويش:

وفي شهر آذار، قبل ثلاثين عاما وخمس حروب
ولدت على كومة من حشيش القبور المضيء
أبي كان قبضة الإنجليز، وأمي تربي جدلتها
وامتدادي على العشب، كنت أحب (جراح
الحبيب) واجمعها في جيوبي، فتذبل عند الظهيرة
مرّ الرصاص على قمري الليلي فلم ينكسر
غير أن الزمان يمر على قمري الليلي فيسقط في
القلب سهوا...1

هذا المقطع ليس كغيره من المقاطع الأخرى، بدعوى عدم توافره على مقاطع صوتية صغيرة (الأوزان والقافية)، وأيضاً لم يُشع استخدامه في مواضع كثيرة حيث أنه يتميز بأسطره الطويلة التي تصعب من استخدام حرف الروي وكذا التحكم به وحتى الوقوف عنده، حيث أن الشاعر هنا ينحاز إلى الموضوع أكثر منه إلى القافية، والجدير بالذكر أن مثل هذه المقاطع توظف ويتم تنويعها وفقاً لمشيئة الشاعر بالتالي فإن هذه المقاطع تتيح له تلك الحرية، فإن "الشعراء المحدثين والمعاصرين هم الذين أكثروا من تنويعاته استجابة لتلون حالاتهم النفسية، ولاختلاف مقصدياتهم".²

والقافية ليست مجرد أداة توظف لخلق نغم موسيقي يتسلل إلى آذان السامع فيطره بل إنها جوهر من جواهر اللغة، حيث لا يخلو بناء لغوي شعري من وجودها إضافة إلى أنها تساهم في رسم ملامح لأحاسيس ومشاعر مكونات موظفها (الشاعر المبدع). طبعاً قصد استنفاذ القارئ ليتعمق في هذه الصورة المرسومة أمامه ويقحم نفسه في أصغر تفصيل منها

1 - محمود درويش، قصائد (أعراس)، (قصيدة الأرض)، ص 639.

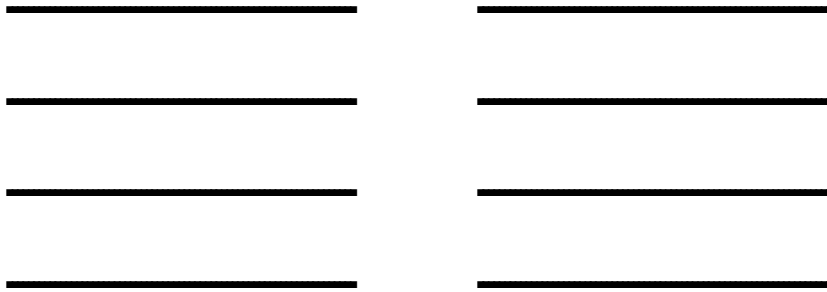
2 - محمد مفتاح، دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي 3، الدار البيضاء/بيروت 2006، ص 55.

هذا من جهة ومن جهة أخرى فإن الاستجابة المراد الوصول إليها من وراء القافية وتوزيعها لا تقتصر على إظهار الإعجاب وإنما: "يفوق ذلك أهمية أن للقافية معنى وأنها بذلك عميقة التشابك مع السمة العامة للعمل الشعري"1.

3- هيكل القصيدة

يعتبر التمايز بين القصائد الكلاسيكية القديمة من حيث الدلالة واضحا وبارزا أكثر من تمايزها في الجانب الشكلي الخارجي لكن الشعر العربي الحديث ابرز نوعا من التناقضات مع ما ذكرته سابقا، حيث تنوعت البناءات الهندسية أو ما يسمى (الفضاء النصي)2 . الذي عرفه الماكري : "الفضاء الذي يتم فيه تسجيل الدال الخطي"3 بالموازنة مع (الفضاء التصويري)4 الذي يخص الموضوعات ودلالاتها.

وفي هذا الصدد لاحظت أن بنية القصيدة العربية العمودية في هذا الإطار نجدها على منوال واحد أو فضاء واحد مؤسس ومبني على نظام الشطرين المتقابلين الذي تتجلى من خلاله مساحات البياض والسواد على النحو التالي5:



ويؤكد ابن رشيق على أن مسألة تسمية شطري البيت بالمصارعين تعود إلى استنباط الدلالة من مصارعي الباب، فمصراع (أي صدر) البيت الشعري كأنه يمثل رمزا لباب أو مدخل يمكننا الولوج إلى القصيدة وأن سبب التصريح لا يعدُّ كونه مبادرة ضمنية من الشاعر

¹-رينيه ويليك، أوست وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1981، ص 167.

²- محمد الماكري، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، 1991، ص 105

³- المرجع نفسه، ص 106.

⁴- المرجع نفسه، ص 105.

⁵- المرجع نفسه، ص 136.

إلى الإعلام والإخبار لأن الكلام المتعلق بالشعر كلام غير نثري (الكلام الموزون) غير النثر [وهذا الفضاء يهيئ المتلقي على نمط القراءة التي هو بصدد الولوج إليها، بل "يوضع كوجه في مقابل قارنه"2 أي على قراءة تعتمد الإيقاع الشعري.

وخلافا لما ذكرته سابقا فإن القصيدة العربية الحديثة تنحو منحى مختلف تماما ومغاير للكلاسيكية إذ أنها تركز على التفعيلة (شعر التفعيلة) إلى جانب تنويعها ثم الاهتمام بالجانب الشكلي الذي "يتطلب من المتلقي فهماً لهذه الهندسة الجديدة وفق معطيات جديدة وعليه لا بد من متابعته لسعة النص الشعري وفق تنظيمه وتناسقه"3

لا بد من البحث عن وسائل وطرائق جديدة مختلفة يتم بواسطتها تعويض الفراغ الناجم عن غياب ذلك العنصر وفي هذا الصدد يقر محمد الماكري بوجود مستويين للفضاء النصي فالأول هو الخط والثاني هو البياض والسواد. فالأول يختص بالنصوص المكتوبة باليد الحرة، والذي قد عالجته في ديوان "الأعراس" في حين أن المستوى الثاني بصلب العملية الشعرية لدى محمود درويش مما يوجب النظر في هندسته.

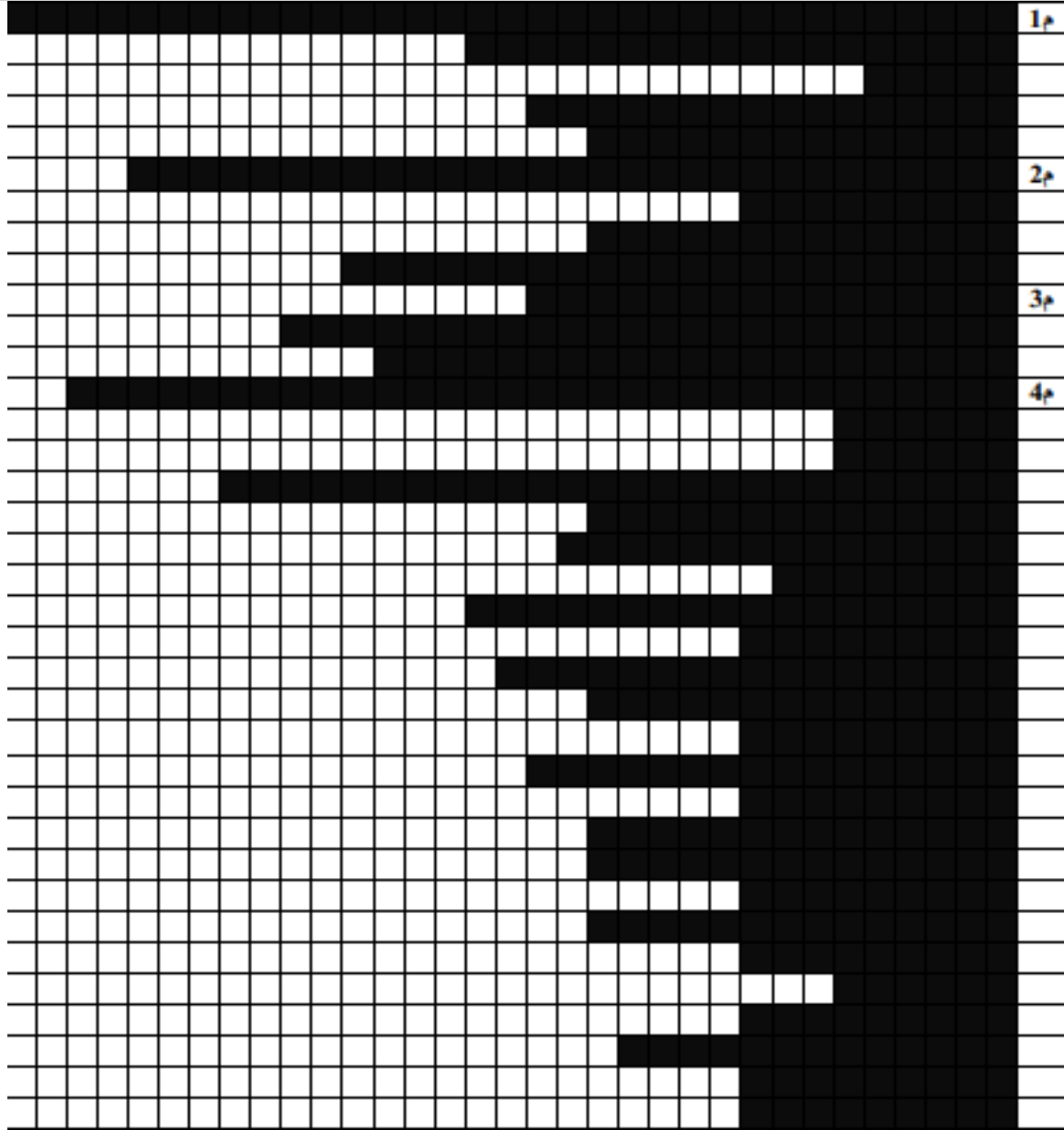
وطبعا في محاولتي لدراسة هذا الديوان انتقيت قصيدة (أعراس)4 كأنموذج لكونها متصدرة الديوان وتعطيه لمسة فنية وجمالية من خلال حملها لنفس عنوان الديوان، إلى جانب أنها لا تخلو من مساحات البياض والسواد لمختلف أسطر القصيدة والتي بلغ عددها خمس وثلاثون (35) سطرا.

1 - ينظر: ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 181

2 - الما***، الشكل والخطاب، ص 108، ص 181.

3 - رواية مجاوي، بنية القصيدة في شعر أدونيس، رسالة الماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة تيزي وزو، 2002، ص 214.

4 - محمود درويش، قصائد (أعراس)، قصيدة (أعراس)، ص 591-593.



ولدراسة هذا الموضوع الذي له علاقة وثيقة بالقصيدة وبناءها الهيكلي قمت بوضع مخطط اعتمدت فيه على عنصرين أساسيين أولاً وهما تحديد موقع السطر الأطول من القصيدة لكونه يمثل المساحة الأكثر احتواءً لمساحة البياض والسواد، ثم قمت بتعيين المواد وفق عدد الأحرف في السطر الواحد بما في ذلك الفراغات الموجودة ما بين الكلمات (الخطية) كما أنني قمت بوضع رموز أشير بها مقاطع القصيدة فأقول (1م) أي المقطع واحد، (2م) أي المقطع الثاني... الخ، قصد ترتيب معلوماتي.

وتجدر الإشارة إلى أن توزيع البياض والسواد في جل القصائد غير متساوي حيث يلحظ تمركز هذه الظاهرة في الأسطر الأولى (المقاطع الأولى) والمنتبع لمقاطع القصيدة ينتظر أن

ينطلق الشاعر في تصوير انفعالاته ومشاعره وأحاسيسه للتعبير عنها حيث انه انتظار لتعمق المعنى، والحقيقة أنه إشراك للقارئ في العملية الإبداعية، فلا شك أن القارئ ينتظر تقييما أوسع وأشمل من الشاعر الذي يبدع في تصوير مكوناته وإفراغها حيث يقول:

م1: عاشق يأتي من الحرب إلى يوم الزفاف 1

م2: وعلى حبل الزغاريد يلاقي فاطمه 2

م3: وعلى سقف الزغاريد تجيء الطائرات 3

والقارئ لهذه الأسطر التي يكتسبها السواد لاشك أنه ينتظر تقديمًا أعمق للأحداث من الشاعر الذي "يبرز الموقف الانفتاحي والحاجة إلى ملء الزمان والمكان بأشياء خارج الذات، كما يبرز فراغا داخليا يتم التعبير عنه"، يتطلع إلى إشراك الآخر (القارئ) في الموضوع الذي يتناوله، أنه في مقام سرد أحداث خارجية عن ذاته، ويستطيع هذا الآخر أن يدركها بدوره، لكن هذه النسبة العالية للسواد، ما أن ينتهي السطر الأول من المقطع حتى تتفصل وتتضاءل، فيجتاح البياض المساحات ويتصارع الوجهات، حيث يؤسس الشاعر فضاءه النفسي ويعكسه على الفضاء النصي"4، وللشاعر وعيه في ذلك، حيث يرى محمد الماكري أنه "اشتغال يعتمد البعد البصري عن وعي وسبق إصرار"5. إن محمود درويش يدرك هذا البناء، حين يصرح في إحدى قصائد ديوان (أعراس):

(ونشيدي لك يأتي دائما أسود من كثرة موتي قرب نيران/جراحك)6

وهنا أجد الشاعر يخاطب رمز الوطن الضائع (الأخضر) ويفرغ كل ما تجود به قريحته من أحاسيسه ومشاعره التي تختلجها، إلى جانب إدراج نوع من الرؤية المستقبلية التي تمتزج فيها الأحلام والذكريات والآمال.

1- قصيدة (أعراس) ص 591.

2- المصدر نفسه، قصيدة (أعراس) ص 591.

3- المصدر نفسه، قصيدة (أعراس) ص 592.

4- المرجع نفسه، ص 238.

5- المرجع نفسه ص 178

6- المصدر نفسه، قصيدة (نشيد إلى الأخضر)، ص 653.

الفصل الثاني ————— جماليات الصورة الشعرية في "ديوان أعراس"

أما عن نسب السواد والبياض في المقاطع الأربعة للقصيدة فإننا نبينها من خلال الجدول

التالي:

المقطع	1م	2م	3م	4م	القصيدة
السواد	52.12%	56.06%	47.29%	38.77%	44.44%
البياض	47.88%	43.94%	52.71%	61.23%	55.56%

ومن خلال تفحصي لمقاطع القصيدة اتضح لي أن السواد المسيطر على المقطعين الأول والثاني أكثر من البياض كأن الشاعر يقم نفسه في موقف وصفي إخباري يمتازان بالهدوء والسكينة، إلى جانب امتزاجهما بفرحة وسعادة، كعودة الجندي من الحرب وبدء عرسه، حيث أن الشاعر محمود درويش يحاول أكثر فأكثر من الموضوعية رغم توظيفه لبعض استعارات تخيلية والابتعاد عن ذاته المبحرة في الخيال، في حين أن المقطعين الأخيرين يلاحظ عليهما توسع البياض فالثالث مدخل يعبر عن انعطاف لأحداث وتغيرها.

رغم وجود تسلسل منطقي يحكم وقائع القصيدة (الفرح) من السطر الأول من القصيدة، وهذا ينم عن تركيز عالي خص به محمود درويش التفاصيل المتعلقة بالقصيدة وكذلك لاحظت أن مساحات البياض والسواد داخل هذا المقطع المتقاربة في حين أن البداية يتفوق فيها النوع الأول والذي يظهر انفعالات الشاعر وتوظيفه لما يختلجه داخل نفسه، وهو سيمر في ذلك، إذ أنه يجتاح البياض بشكل واسع، المقطع الأخير من القصيدة، ويعتبر هذا التحول تأكيداً للموقف الانطوائي والحاجة إلى الوحدة وإلى زمان وفضاء ثابتين، تملأهما أشياء نابغة من الذات¹، ابتعد الكلام عن المقام والأحداث واقترب من الشاعر لتصل انفعالاته إلى قمتها، حيث يتحول الموقف من الجماعي إلى الفردي، إذ ترصد البياضات على أنها "الوقفات أو لحظات الصمت على عكس السواد الذي يرصد كمساحات كلام"² وإذ جمعنا ذلك بقضية الشاعر الجوهرية فإن ذلك "قد يفتح على دلالة استشراف الأفق الأبيض للإنسان الفلسطيني

¹- الماكري ، الشكل والخطاب، ص 104.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص 266-267.

الذي يواجه الظلمة والسواد... لتلبس الهوية الفلسطينية البراءة والحق في العيش الإنساني الكريم"1.

والمستنتج من خلال تفحصي لشيوخ ظاهرة السواد والبياض في مقاطع متعددة من قصائد ديوان الأعراس اتضح لي أن هندسية تلك الظاهرة متفاوتة الأشكال، حيث أنها تخدم مقاصد الشاعر في التحول من موقف إلى آخر أو من حالة إلى أخرى، وبالحديث عن هيمنة البياض والسواد يمكن للسواد أي يهيمن على جل المقاطع والأسطر داخل القصيدة وهذا ما يمكن ملاحظته في قصيدة (وتحمل عبء الفراشة)2 التي تكتسي طابع المواد في معظم مقاطعها ومنها اخترت:

سيجيبك الشهداء من جدران لفظتك الأخيرة، يجلسون
عليك تاجا من دم، ويتابعون زراعة التفاح
خارج ذكرياتك سوف تتعب...سوف تتعب
سوف تطردهم فلا يمضون تشتمهم فلا يمضون
يحتلون هذا الوقت، تهرب من سعادتهم إلى الوقت
يسير على الشوارع والفصول3

هذا من جهة ومن جهة أخرى لاحظت أن الشاعر محمود درويش يقترب في نظمه للشعر من هندسة النثر بدليل أسطر شعرية مطولة، فينتاب القارئ شعور غريب كأنه أمام قصة أو رواية أكثر منها قصيدة، وذلك لأن القصيدة العربية في وقتنا الحالي أفسحت مجالا واسعا للإبداع وذلك لتمكين الشعراء من الإحاطة أكثر بمختلف التعقيدات والعلاقات والخلافات...الخ، إذ أن الاستعمار لم يترك مساحة كافية للحرية وكذا الاستقرار (انعدامه) إلى جانب افتقار الناس للذة التمتع بالحياة بل إنه حشرها في الزاوية.

- البنية الإيقاعية الداخلية

1 - عبد القادر فكرياش، جامع النص في شعر محمود درويش (لماذا تركت الحصان وحيدا) نموذجا، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة تيزي وزو، 2007، ص 12.

2 - محمود درويش، قصائد (أعراس) قصيدة (وتحمل عبء الفراشة)، ص 656-660.

3 - نفس المصدر، قصيدة (وتحمل عبء الفراشة)، ص 657.

1- هندسة التكرار:

يعتبر التكرار في مجمله العام ظاهرة أسلوبية شاعت في الشعر العربي الحديث حيث أن شيوعه كان مثيرا للاهتمام فقد كثف الشعراء من توظيفه داخل قصائدهم ودواوينهم وذلك تدعيما وتقوية للهيكليّة الإيقاعية من ناحية، ومن ناحية أخرى للهيكليّة الدلالية والمعنوية من ناحية أخرى، و "المنتبع لشعراء الحداثة وشعرهم يدرك إدراكا أوليا أن بنية التكرار هي أكبر البنى التي تعامل معها هؤلاء الشعراء، وظفوها بكثافة لإنتاج الدلالة، وهم في ذلك يتساوون، بحيث يمكن القول أن بنية التكرار على اختلاف أنماطها تحل في كل نص شعري على نحو من الأنحاء، بل أنها في بعض الأحيان قد تستغرق النص الشعري كله" 1

وهذه الظاهرة ليست خطأ أو عيبا ظهر في الشعر الحديث لأنه وكما أشرت سابقا خلق نوعا من الحيز الواسع للإبداع من حيث الشكل أو المضمون إلى جانب قدرته على ضمان انسجام مميز بين تكرار الصوت بشكل عام والدلالة في رمزيتها وعلى الرغم من حجم هذه الصنعة الأسلوبية وانتشارها لدى عموم الشعراء. إلا أن توظيف التكرار لا يعتبر أمرا اعتباطيا بل إنه ينجم عن دراية ووعي من قبل المستخدم، خدمة لرمز الشعرية داخل القصيدة بشكل أرقى وفي هذا المقام تؤكد بل وتقر نازك الملائكة بأهميته. "إنما هو كسائر الأساليب في كونه يحتاج إلى أن يجيء في مكانه من القصيدة وأن تلمسه يد الشاعر تلك اللمسة السحرية التي تبعث الحياة في الكلمات" 2

إلى جانب أن ظاهرة التكرار قد تعدى شيوعها إلى الأوزان والقوافي فقد اظفى هذا الأخير لمسة خاصة على المستوى الصوتي، ثم ينتقل إلى تكرار الألفاظ والعبارات والمقاطع. "الرسالة الشعرية تتحرك بين المبدع والمتلقي، وهذه الحركة قوامها الغنائية، التي تستمد جذورها من مبدعها، ثم تصل بالمتلقي إلى حالة الشاعر النفسية والذهنية التي كان عليها عندما أبدع بشعره، ولا يمكن تحقق كل ذلك إلا بغلبة الوظيفة الشعرية التي يمثل التكرار أعلى درجاتها" 3 ومن خلال تصفحي لديوان الأعراس وجدت أنه تضمن عدة تكرارات تكسب القصائد إيقاعا مميزا، نو جمال وعذوبة، خصوصا وأن الشاعر عمد إلى التنوع في توظيفها، وهذا ما يجعل القارئ مذهولا فتختلط الأمور عليه من حين إلى آخر حتى تلك التكرارات لا تعتبر مملة

1 - محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة (تكوين البيديعي)، دار المعارف بمصر، ط2، القاهرة 1995، ص 381

2 - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط11، بيروت 2000، ص 280.

3 - عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص 125.

ومبتدلة وإنما يمكن تصنيفها، بين التكرارات التي لها مكانة خاصة ومقصد مميز وأثر بارز، ويمكن تحديد الأنماط التي وظفها محمود درويش كما يلي:

- تكرار الألفاظ الابتدائية الخاصة بالأسطر:

تنوعت المقاطع التي صممت بهذا الشكل التكراري في قصائد الديوان ويندرج هذا النوع ضمن (التكرار الاستهلاكي المبني) 1 على "تكرار كلمة أو عبارة في أول كل بيت من مجموعة أبيات متتالية" 2 تُبْرَزُ اللفظة الواحدة مكررة في بدايات الأسطر بشكل عمودي متتالي، ركز فيها محمود درويش على لفظة جوهريّة.

ومن أشكال هذا النمط ما يلي:

هنا قبلتي

هنا ضربتني صواعق من فضة وقرنفل

هنا كان عالمها يبتدئ

هنا كان عالمها ينتهي 3

هذا الطعم، هذا الدم

هذا الملمس الهامس

هذا الهاجس الكوني

هذا الهاجس الكلي

هذا الصوت هذا الوقت

هذا الإندفاع البشري. السر. هذا السحر

هذا الإنتقال الفذ 4

اسمي التراب امتداد الروحي

اسمي يدي رصيف الجروح

اسمي العصافير لوزاوتين

اسمي ضلوعي شجر 5

1- عصام شريح، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي *** (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص 8

2- المرجع نفسه، ص 8

3- محمود درويش، قصائد (أعراس) قصيدة (هكذا قالت الشجرة المهملة)، ص 663.

4- المصدر نفسه، قصيدة (الخبز)، ص 632-633.

5- المصدر نفسه، قصيدة (الأرض) ص 638.

يمكن لنا أن نصنف هذا التكرار من النوع الذي تدعوه نازك الملائكة: أنه تكرار "جاء في سياق شعري كثيف يبلغ أحيانا درجة المأساة، ومن ثم فإن، العبارة تؤدي، إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية"1

- تكرار اللفظة في السطر نفسه:

كان هذا النوع من التكرار متقاربا تارة (أي الألفاظ متتالية مباشرة)، ومتباعدة تارة أخرى (أي الألفاظ المكررة مقطوعة بألفاظ أخرى). و هذا النوع الثاني أكثر حضورا من الأول في قصائد المجموعة، ومن نماذجه

من المقهى إلى المقهى أريد اللغة الأخرى2

والرمل هو الرمل أرى عصرا من الرمل يغطينا3

سوف تطردهم فلا يمضون تشتمهم فلا يمضون

يحتلون هذا الوقت، تهرب من سعادتهم إلى الوقت4

- تكرار المقاطع:

يلجأ الشاعر إلى تكرار بضعة مقاطع باختلاف أنواعها بذلك قصد تنويع في الجانب الموسيقي وزيادة قوته كون هذا الأخير له ميزة خاصة لأنه أحد أعمدة البناء الموسيقي من خلال ملاحظتي لقصائد الديوان اكتشفت أن هناك نوعين من المقاطع المكررة وقد جاءت كالتالي:

أ- المقاطع المكررة جزئيا:

كرر محمود درويش مجموعة كبيرة من المقاطع تكرار جزئيا، أحدث بها تحولا في ذوق القارئ ومعارفه، فكسر بها توقعات هذا الأخير بتبديل ألفاظ بأخرى، أو بحذف أو إضافة لبعض منها.

ثم أن هذا التكرار يساعد على "كسر حاجز الرتابة عن طريق تجديد الصيغ ويولد جرسا موسيقيا في النص، ويخلق إشارة لدى المتلقي ويعطيه هزة ومفاجأة"5 وهذا ما يُكسب التعبير

1- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 287.

2- محمود درويش، قصائد (أعراس)، قصيدة (كان ما سوف يكون)، ص 622.

3- المصدر نفسه، قصيدة (قصيدة الرمل)، ص 627.

4- المصدر نفسه، قصيدة (وتحمل عبئ فراشة)، ص 657.

5- شرتح، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، ص 21.

عن الأغراض نوع خاص من الدلالات التي بلا شك تسهم في تقوية معاني ومقصد الشاعر وقد لوحظ هذا في بضعة مواضع اخترت منها:
في الموضع الأول:

كان ما سوف يكوم
فضحتني السنبله
ثم اهدتني السنونو
لعيون القتلة

في الموضع الثاني:

كان ما سوف يكون
فضحتني السنبله
ثم اهدتني السنونو
لسيوف القتلة

في الموضع الثالث:

كان ما سوف يكون
فضحته السنبله
ثم أهدته السنونو
لرياح القتلة 1

ويندرج هذا النوع من التكرارات تحت لواء "التكرار البنيوي النسقي المشجر الذي يشمل ثلاثة أبيات متتالية، مع تغيير طفيف في البيت الثالث"
ب-المقاطع المكررة حرفياً:

ورد في بضعة قصائد من ديوان (أعراس) تكرار حرفي لمقاطع من تلك القصائد أي دون أن يطالها أي تغيير وهذا بدوره يحدث نوع من الخلخلة داخل تفكير القارئ فيجبره على إعادة النظر في أفكاره، إلى جانب إحداث نوع من التناسق في بنيات هذا النص الشعري.
من ذلك المقطع التالي المكرر من قصيدة (يوم أحدٍ أزرق):
والشباك مفتوح على الأيام

¹ -محمود درويش، قصائد (أعراس)، قصيدة، (كان ما سوف يكون)، ص 600-607.

والبحر بعيد

الذي تكرر ثلاث مرات، والملاحظ أن هذا المقطع المكرر قد سبقته في كل مرة سطر يبتدئ بفعل مضارع، فاعله ضمير الغائب المؤنث:

تصب الشاي، / المقطع المكرر *

تستلقي على الكرسي / المقطع المكرر

ترتاح من الأرض السماوية، / المقطع المكرر

ويعتبر هذا النوع من التكرار دليلاً على حنكة الشاعر إذ أن ورود تلك التكرارات ليس عبثاً أو خطأ، أو قدرة لا يتقنها إلا قلة من الشعراء سواء في تكرار المقاطع أو في تركيب القصائد "والملاحظ أن شعراء الحداثة قد تعاملوا مع هذه الأنماط في جملتها. مع تمايز بينهم في الإكثار من تلك، تبعاً للسياق واحتياجاته التعبيرية، مع توظيف هذه البنى شعرياً بحيث حققت لهم طاقات تأثيرية ما كان لها أن تتحقق دونها" 1

- تكرار الأسطر:

يشاع استخدام هذا النوع من التكرارات في القصائد العربية الحديثة فيكون في أسطر متقاربة (متتالية) أو أسطر متباعدة (غير متجاورة) إلى جانب أن إحداث التغييرات فيه أمر وارد وتجدر الإشارة إلى أن شاعرنا له ميول كبير إلى استخدام تكرارات تتخللها تغييرات على مستواها، وهذا يكشف عن الذوق الفني لمحمود درويش، وقد اخترت نماذج لتكرار الأسطر بالتقارب وهي كالتالي:

وأطل القرنفل 2 (مكرر مرتين في قصيدة الأرض).

وتقول لا 3 (مكرر ثلاث مرات في قصيدة أحمد الزعتر).

متى تشهد 4 (مكرر ثلاث مرات في قصيد وأحمد الزعتر).

هذا التكرار يُمكن الشاعر من الوقوف والاستراحة في مستويات القصيدة بشكل عام في الموسيقى، والتركيب، والمعجم، والدلالة، ويُدعمه من جهة أخرى بنفسٍ جديدٍ وقوي ينطلق به بعد ذلك.

* المقطع المكرر هو: والشباك مفتوح على الأيام/والبحر البعيد.

1 - عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص 382.

2 - محمود درويش، قصائد (أعراس)، قصيدة الأرض، ص 645.

3 - المصدر نفسه، قصيدة أحمد الزعتر، ص 621

4 - المصدر نفسه، قصيدة أحمد الزعتر، ص 625

نماذج تكرر الأسطر بالتباعد ما يلي:

إنني أنتظر 1 (مكرر خمس مرات في قصيدة "هكذا قالت الشجرة المهملة")

ذهبت إلى الباب 2 (مكرر ثلاث مرات في قصيدة " الحديقة النائمة")

يتسلل هذا النوع من التكرارات إلى آذان السامع فتخلق في داخله نوع من إدراك بنية القصيدة الصوتية خاصة ما إذا كان البعد بين تلك المقاطع بعدا مدروسا متزامنا بحيث لا يوجد هناك فوارق متباينة بين تلك التكرارات، إضافة إلى أن هذه الأخيرة قوالب جديدة كلياً لم يألّفها القارئ، فتدفعه إلى الانخراط فيها واكتشاف مزاياها وخصائصها ومثال عن تلك التكرارات التي تحدثنا عنها نجدها تجسد قصيدة (حالة واحدة لبحار كثيرة)، حيث يكرر به الشاعر سطرا كاملا دون إحداث أي تغيير في داخل القصيدة الواحدة بطريقة عمودية:

كيف يبقى اللحم حلما

كيف

يبقى

اللحم

حلما 3

و ما يثير الاهتمام وما يستدعي منا الوقوف والتمعن هو وجود تكرار آخر يقلب فيه الشاعر موازين ترتيب الأسطر في المقطع عينه بشكل تقابلي.

سأراها في الشتاء

عندما تقتلني

وستبكي

وستضحك

عندما تقتلني

وأراها في الشتاء 4

تعتبر الخصائص الأسلوبية والإيقاعية في شعر التفعيلة لها ميزة معينة، حيث تساعد على القراءة المباشرة للقصيدة وتبرز لنا صوته أو بلفظ آخر تظهر لنا نبرة صوته ويرى محمد

¹ -المصدر نفسه، قصيدة هكذا قالت الشجرة المهملة، ص 669-671.

² -المصدر نفسه، قصيدة الحديقة النائمة، ص 661-665.

³ -المصدر نفسه، قصائد أعراس، قصيدة حالة واحدة لبحار كثيرة، ص 680.

⁴ -المصدر نفسه، قصيدة لمسء آخر، ص 674.

مفتاح أنه "ليس هناك معانٍ جوهرية للأصوات، ولكن المرسل هو الذي يمنحها إياها بناءً على التراكم وعلى السياق العام والخاص"¹

للهولة الأولى نجد الأصوات ذات صفة سلبية لكنها تأخذ منحاً إيجابياً وتحظر حينما يظفي عليها القارئ (السامع) بُعداً جمالياً وإبداعياً يتشكل من خلال غوصه في ثناياها.

ثالثاً - الوظيفة الإبداعية والدلالية للمستوى المعجمي

يلجأ العديد من الشعراء إلى تكرار وإيراد كلمات إما في ذاتها أو اللجوء إلى كلمات مرادفة لها، وذلك قصد لفت انتباه القارئ وإثارة إعجابه، والملاحظ على الديوان هو غلبة أربعة أنواع من المعاجم ذات الدلالات المختلفة والتي رصدتها فيما يلي:

معجم الطبيعة المادية:

عند محمود درويش إلى استعمال كلمات مستوحاة من الطبيعة وذلك قصد التعبير بها عن تصورات، ومكوناته والجدير بالذكر أن أي شاعر يوظف عنصر الطبيعة في قصائده فهذا دليل على عمق انتمائه إلى الواقع أي أن هذا يحمل دلالات ذات قيمة جمالية.

وقد تمخضت دراستي لديوان أعراس عن ميول الشاعر نحو استخدام ألفاظ معينة بذاتها كما يلي:

- **كلمة الأرض:** لقد وردت ثلاثة وأربعون مرة في كامل الديوان، وقد ظهرت بشكل كثيف في قصيدة "الأرض" خمسة وعشرون مرة، وتجدر الإشارة إلى أنه قد وُظف بضعة كلمات لها علاقة وطيدة مع مصطلح الأرض مثل لفظة (الرمل) التي تكررت ستة عشر مرة، وهناك كلمات أخرى (حجر - حصي - تراب - حقل...) ويرمز هذا التوظيف لعنصر الأرض إلى ارتباط الشاعر العضوي بأرضه أي أنه يعبر عن قوة العلاقة التي تجمعها بها، كما أنه قد أورد أسماء أماكن ارتبط ذكرها بالقضية الفلسطينية مثل (القدس، عكا، أريحا) وهذا تعبير صارخ على عمق الذكريات ويلاحظ هذا من قوله، (وعكا كلما تصحو من النوم)²

¹ -مفتاح، دينامية النص، ص 63

² -محمود درويش، قصائد أعراس، (قصيدة كان ما سوف يكون) ص 597.

وقد كان هناك ماضي يجمع شاعرنا بمدينة "عكا" حيث أن أثر الزمن لم يمس مكانتها داخل عقله، و"عكا" مدينة عريقة التاريخ تشرف على مدينة أخرى هي مسقط رأس شاعرنا المبدع والتي ذكر فيها "كنت أقيم في قرية جميلة وهادئة هي قرية البروة الواقعة على هضبة خضراء ينبسط أمامها سهل (عكا) 1

ولهذه المدن مكانة محفوظة في نفس محمود درويش خصوصا مدينته التي ترعرع فيها حيث يقول فيها "ولم أفهم شيئا... لم أفهم أن تكون القرية مهدمة لم أفهم معنى أن يكون عالمي الخاص قد انتهى الى غير رجعة ولم أفهم لماذا هدموا هذا العالم ومن هم أولئك الذين هدموه" 2 أي أن بلدته كانت عالمه الذي يجد فيه راحته ولعل جل أشعار محمود درويش حملت في طياتها وصفا لبلدات سلبت منها عالمها.

- **كلمة (البحر):** تكرر ظهورها حوالي عشرون مرة طبعا مع توظيف بضعة كلمات ذات صلة بها مثل (الموج - الساحل - الشاطئ) حتى أنه اختار عنوانا لقصيدته بديوانه (حالة واحدة لبحار كثيرة)

- **كلمة (الماء):** لجأ الشاعر إلى توظيف عدة ألفاظ لها صلة بكلمة الماء والتي بلغ عددها ثلاثة وخمسون لفظة (النهر، الغيوم، المطر، الشلال، السحاب، السيول، شتاء) وذلك التوظيف سببه أن الماء هو مصدر للحياة والحيوية أي أن الشاعر يحاول بعث روح الحيوية داخل قصائده.

- **كلمة (شجرة):** جمع شاعرنا ما يقارب مائة كلمة ذات صلة وقاربة بمعجم الغابة مثل (غضن، جذور، عناقيد) إلى جانب كلمات تدل على ثمار الأشجار، مثل (برنقال، تفاح) حتى أنه تعدى ذلك إلى الحقل الزراعي والفلاحي (قمح، خضار، سنبله). إذ إن توظيفه لمثل هذا النوع المكثف من الحقول والألفاظ له مهمة محددة وهي لفت انتباه القارئ لخصوبة خيال الشاعر وجعله ينسجم أكثر مع الطبيعة حيث يقول محمود درويش:

خارج الطقس

أو داخل الغابة الواسعة

وطني 3

¹- رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار الهلال، ط 1 القاهرة، 1971، ص 99.

²- النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، ص 101.

³- محمود درويش، قصائد أعراس، قصيدة هكذا قالت الشجرة المهملة، ص 669.

ومن خلال المقطع السابق نجد الشاعر يصور لنا الفضاء يقع فيه وطنه داخل غابة شاسعة، هذا النوع من الفضاء الذي يجمع بين جمال منظره والذي يستريح له عقل الفرد فيتمتع بجماله من جهة، ومن جهة أخرى هناك نقاط غير واضحة وظلمات وحتى دروب لا يعرف لها نهاية حتى أنها غير واضحة المعالم. "إن اختيار الغابة والخروج منها، خروج إلى بر الأمان، إلى النور والحياة و الغابة. إذا في هذا السياق الشعري لابد أن تكون صورة للإحساس بالحجاب الكثيف".¹

-ألفاظ (الظواهر الطبيعية):

منها ما له صلة بمكونات هذه الظواهر مثل (شمس، هواء، قمر، ظل، ريح، مطر) والتي لها صلة بالكوارث الطبيعية مثل (جفاف، براكين، صواعق) وعدد هذه الألفاظ قليل واللجوء إلى هذا النوع من المعاجم يرسخ للإنسجام موضعاً داخل القصيدة يتمحور فعليا في النظام، "وهو علاقة لفظية بها تربط كلمات معينة ببعض والنظام الذي ننشغل به هنا هو النظام على مستوى النص لا على مستوى الجمل، فإرتباط كلمات معينة موزعة على جمل مختلفة تحدث علاقة معجمية تسهم في اتساق النص وربط عراه".²

ومعنى ذلك، وبشرح بسيط أن الظل يستوجب حضور الضوء أو الشمس والرياح تحمل في طياتها الغيوم والسحاب وهذه الأخيرة تنزل منها قطرات المطر وانعدام نزوله يؤدي إلى الجفاف وهكذا فإن هناك علاقة قائمة بين أجزاء النص وكأن النص سلسلة، وهناك بعض العرى التي تشكل قوة تلك السلسلة.

-الألفاظ الدالة على الحيوانات: لقد رمز الشاعر إلى الحرية حين وظف كلمات مثل (فراشة، عصفير، حمام) وهذا لتعميق معنى رغبة الشاعر في إحلال السلام وقد تكرر ظهور كلمة عصفير ثمانية عشر مرة وفي المجلد لقد بلغ تعداد الكلمات المستوحاة من الطبيعة أربع مائة كلمة احتلت مكانة مرموقة في الديوان والشاعر هنا لم يوظفها قصد وصف المحيط بل لتعميق معنى ارتباطه بمحيطه ووطنه وذلك قصد لفت انتباه القارئ وجعله يحس بما أحس به الشاعر "فهو يستخدم الطبيعة في شعره ليعبر من خلالها عن شيء أبعد منها هو رؤيته الخاصة لمأساة الوطن والإنسان وهي الرؤية التي تسيطر عليه تمام السيطرة".³

¹ -إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص 92.

² -أبو العدوس، الأسلوبية (الرؤية والتطبيق)، ص 237.

³ -النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، ص 169.

2-معجم الحرب:

احتوى ديوان (أعراس) على جملة من الألفاظ الدالة على معنى الحرب حوالي ثلاث مائة كلمة جاءت كالتالي:

- 1- الألفاظ التي لها علاقة مباشرة بالحرب (حرب - معركة - انتفاضة)
- 2- الألفاظ الدالة على وسائل تم استخدامها في الحرب وقد تمثلت في وسائل مادية وأخرى بشرية فكانت الأولى حول الأسلحة المستخدمة في الحرب أما الثانية فكانت حول العنصر البشري
- 3- الألفاظ الدالة على نتائج الحرب: أي الخسائر المادية والبشرية وكذا تقديم وصف للجو الجنائزي بألفاظ دالة مثل (جنازة، جثث، بكاء، حزن) لقد استخدم محمود درويش معجم الحرب دليلاً على تمسكه بقضيته وتعبيراً منه مدى عمق المأساة التي يعيشها الشعب كما أنه دعى إلى عدم الفصل بين الأدب والواقع "وعليه إن الأدب ليس سلعة أو متعة وهذا ما كنا نؤمن به حتى النخاع قولاً وعملاً... ومن الضروري أن يستفيد منها أولئك الذين سود و أطنانا من الورق ضد التزام الأديب بقضيته وضد تسليح الأدب بفكر ثوري حقيقي"1.

إذن من لقبك يا محمود درويش بشاعر المقاومة كان محقاً.

3-معجم الجسد:

لم تخلو قصائد هذا الديوان من ألفاظ دالة على أجزاء من الجسم البشري وقد رصدتها في مجموعات أربع:

- المجموعة 1: تحوي كلمات دالة على الجسم في مظهره العام (جسد، جسم، بدن) تكررت ستة وعشرين مرة.
- المجموعة 2: ضمت كلمات تدل على أعضاء حركية من الجسم (يد، كف، منكبين، ذراعي) تكررت ستة وثلاثون مرة وهي تدل على وجود الحركة والنشاط.

¹ -النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، ص 92.

-المجموعة 3 : بها كلمات ذات صلة بوجه الإنسان مثل (وجه، جبين، عين) تكررت ستة وأربعون مرة.

المجموعة 4 : مختلفة لكونها تحتوي على كلمات لها صلة بالجانب الروحي من الإنسان تتصدرها لفظة (قلب) بتكرار بلغ ستة وعشرين مرة فهذا دليل على قوة حضور أحاسيس الشاعر داخل القصيدة، من خلال استقصائي لقصائد الديوان أحصيت ما يقارب مائة وثلاث وستون لفظة دالة على الجسد وذلك تعبيراً منه عن تعلقه بالإنسان لأنه رمز للمعاناة والنضال والحرية نرى أن اختياره لهذا النوع من المعاجم لم يكن عبثاً بل كان مدروساً وبدقة مما ساعده في التأسيس المنهجي لقصائده حين أعلن أن "الكلمة حين توضع داخل البيت الشعري تكون لو استخرجت من الخطاب المادي وأحيطت بجو دلالي جديد فتدرك بالضبط في إطار علاقتها باللغة الشعرية وليس في علاقتها باللغة عامة"¹.

4-معجم الزمن:

لجأ الشاعر في هذا المعجم إلى تنويع الكلمات التي استمدها منه فتارة يستخدم كلمات للدلالة على الأيام (سبت، أحد) وكلمات دالة على الفصول (صيف، شتاء). معيداً كلمة (آذار) تكررت اثنان وعشرون مرة وهذا يظهر اهتمام شاعرنا بمسألة الزمن ضيقاً كان أم متسعاً وبل قد جعل من عموداً من أعمدة معجمه الرئيسية "إن الترجيح بين الأمس واليوم والغد وحركة الوسائل الفنية على محاورها يستدعي قضية الزمن في البناء الفني في قصائد محمود درويش والزمن إحدى الوسائل الرئيسية التي تلعب دوراً رئيسياً في صياغة عالم القصيدة وتشكيله في مواجهة عالم الواقع"².

وهذا ليس كل شيء فقد وردت كلمة (يوم) تسعة عشر مرة وهناك كلمات تعبر عن أجزاء من اليوم (صباح، ظهيرة، مساء) وعددها اثنان وعشرون كلمة، وكلمات أخرى تدل على وحدات الزمن (الساعة، دقيقة، ثانية) وعددها مائة واثنان وثلاثون كلمة، وكما أشرت سابقاً فإن هذا التكثيف في التوظيف له أهمية بالغة في ما يخص اهتمام الشاعر بعنصر الوقت والزمن.

5-معجم الألفاظ المجردة:

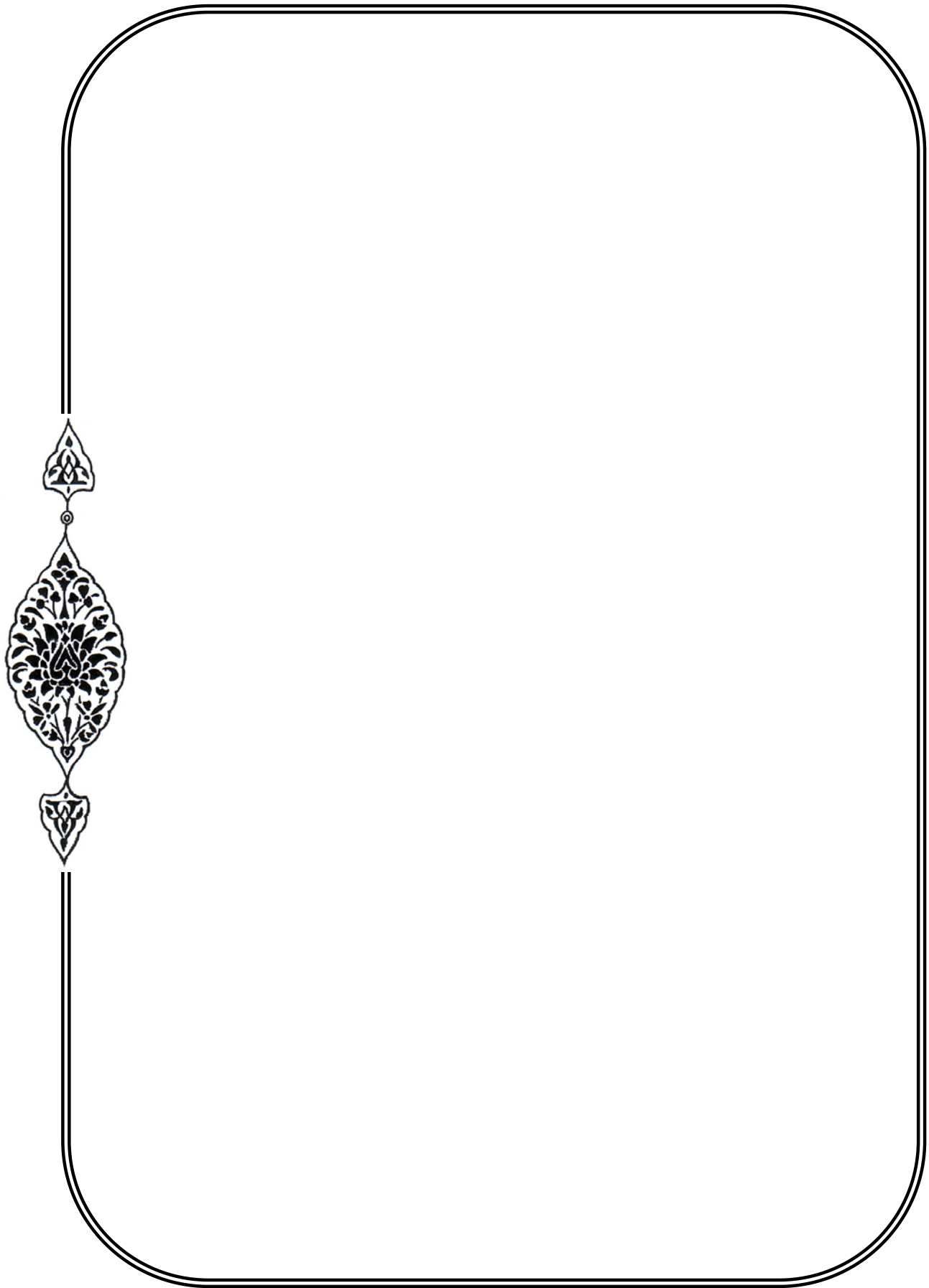
¹ -الخطيب، نظرية المنهج الشكلي، ص 58/57.

² -أحمد درويش، في نقد الشعر (الكلمة والمهجر)، دار الشروق، القاهرة 1996. ص 79.

لم يخلو ديوان "أعراس" من الألفاظ والكلمات المجردة والعقلية القابعة داخل نفس محمود درويش فهي إذن ألفاظ فلسفية بعيدة عن الواقع (الحرية، الانتصار، الشعور. الذكريات) ومن أبرز الألفاظ التي ظهرت بكثرة داخل الديوان (الحلم) وبعض الكلمات المشتقة منها، وقد تكررت ثلاث وستين مرة. وأحيانا ما ظهرت بدلالاتها المعهودة إذ لم يحصل لها أي تغيير ومن أمثلة ذلك هذا المقام "لا أحلم الآن بغير الانسجام"¹ وكذلك "حلمي كان بسيطا"²

¹ -محمود درويش، قصائد أعراس، قصيدة كان ما سوف يكون، ص 601.

² -المصدر نفسه، قصيدة الصهيل الأخير، ص 681.



خاتمة:

ختاما لهذا العمل، توصلت إلى جملة من النتائج، ومن أهمها:

1-تعد الصورة الشعرية في مجملها ترجمة لجملة من الوقائع النفسية التي تسعى اللغة إلى إفساح المجال إليها كي تخرج من نفسية المبدع لتصل إلى المتلقي.

2-الصورة الشعرية ليست وحدة واحدة، بل هي عبارة عن وحدات فنية.

3-يعتبر البيان أحد تلك الوحدات، وقد تمثل في الصورة الاستعارية أو الاستعارة كما تسمى طبعا بشقيها المكنية والتصريحية.

4-كان للتشبيه نصيب من الاستخدام في شعر محمود درويش على لغة الخطاب الشعري.

5-لا يمكن إنكار دور الموسيقى سواء الخارجية كانت أم الداخلية فلا يصح خطاب شعري بدونها، كونها قوامه وعماده.

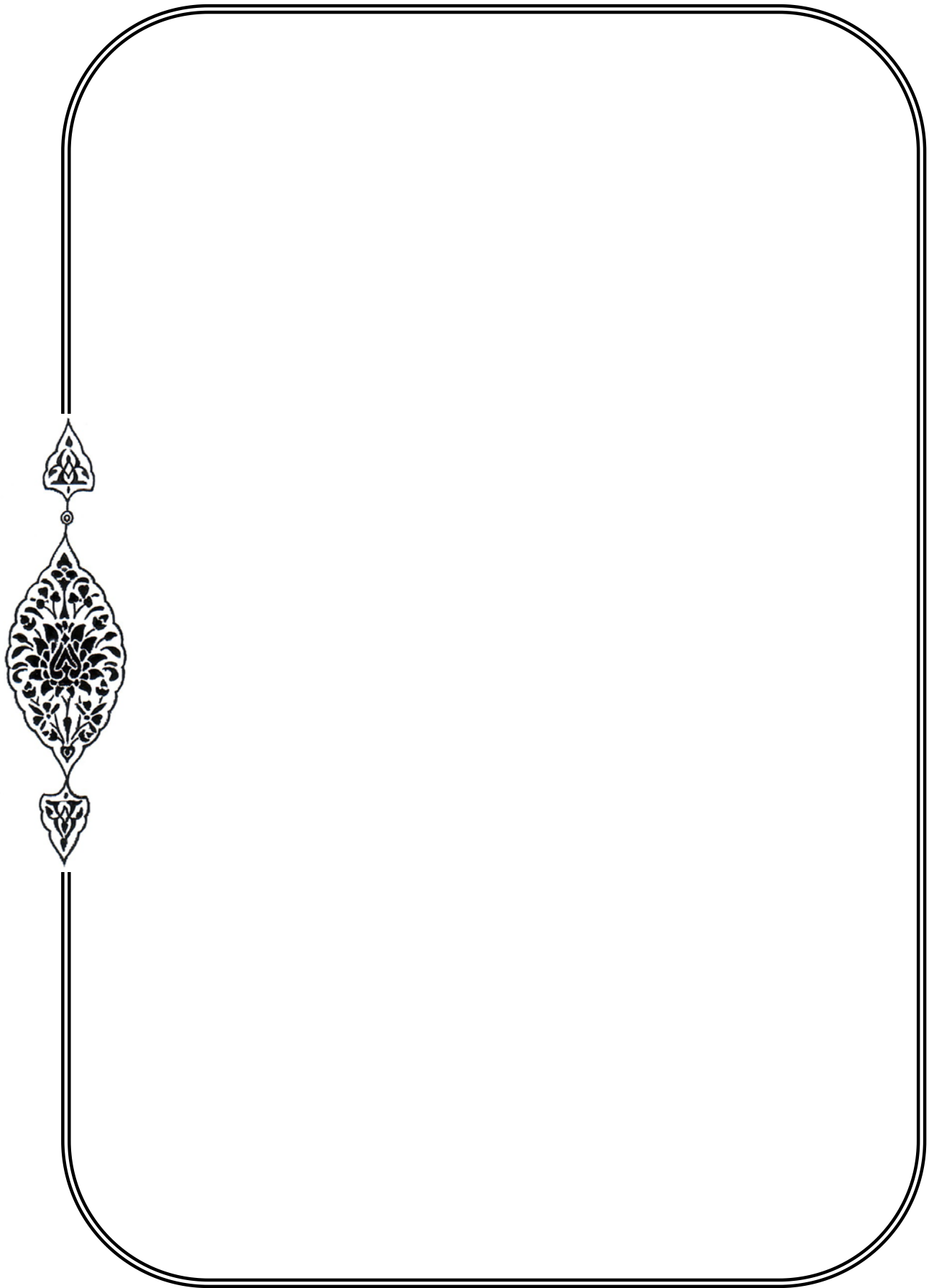
- الملاحظ على أسلوب محمود درويش في توظيفه للاستعارات، ميوله إلى توظيف الاستعارة المكنية، ونفوره من التصريحية، قصد دفع الصعوبة عن شعره.

- التكرار هو الآخر كان له نصيب من الظهور والتوظيف في ثنايا - ديوان أعرس- وقد خدم تعدده من تكرار متصل إلى منفصل، ومن تكرار الأحرف إلى الكلمات، فالجمل، كل هذا ساهم في تقوية المعاني الموظفة والمراد إيصالها، طبعا بلغة جذابة تداعب نفسية المتلقي.

- بالحديث عن الموسيقى، فقد كان لها دور فعال في تحريك عجلة الإبداع الفني داخل القصيدة، خصوصا ما تعلق بالإيقاع الذي يعزف على أوتار نفسية المتلقي، فيخلق لديه استجابة فعالة.

خاتمة

وفي الختام لا يسعني إلا أن أشكر كل من ساعدني من قريب أو من بعيد، خلال مراحل إعداد هذا البحث المتواضع، بدءاً الدكتور المشرف عبد الكريم معمرى، مدوراً بالأهل، كما أرجو من المولى عزّ وجلّ أن أكون قد وفقتُ.



القرآن الكريم

قائمة المصادر:

1-ديوان محمود درويش، قصائد(أعراس)، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، 1994.

2-أرسطو، فن الشعر، تر: محمد شكري عباد -دار الكتاب العربي-القاهرة 1967.

قائمة المراجع:

1-إبراهيم الخطيب، نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلايين الروس)، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط1، الرباط 1982.

2-إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجازم، د ط، دار قباء، 2000.

3-إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط 4، القاهرة، 1999.

4-إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط4، القاهرة، 1997.

5-إبراهيم روماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط 1، 1991 .

6-إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، د ط، التعااضدية العمالية للطباعة والنشر، تونس، 1986

7-إبراهيم مصطفى، حسن الزيان -حامد عبد القادر- محمد علي النجار، المعجم الوسيط ج 1، دار الدعوة إسطنبول 1989

8-ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر تحقيق عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية بيروت، ط 1، 1402هـ.

9-ابن عرابة هلال ابن سعيد: ديوان جواهر الملوك في مدائح الملوك، تح، دلول سلوم، وزارة التراث القومي، سلطنة عمان 1979.

10-ابن منظور لسان العرب، المجلد الرابع، دار صادر بيروت، ط1، 1997.

قائمة المصادر والمراجع

- 11- أبو الفضل جمال الدين، محمد بن مكرم بن علي منظور الافريقي، لسان العرب، ج5، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 2003.
- 12- أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركائه لبنان.
- 13- احسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط4، 1983.
- 14- إحسان عباس، فن الشعر، دار الشروق للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1996.
- 15- أحمد الرماني، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، الرماني والخطابي وعبد القادر الجرجاني، تحقيق: محمد خلف الله، محمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، دت .
- 16- أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ط2، النهضة المصرية القاهرة 1973.
- 17- أحمد الهاشمي، جواهره البلاغة، ط1، ج1، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، لبنان 2008.
- 18- أحمد بن محمد بن علي القيومي المقرئ، المصباح المنير، المكتبة المصرية، صيدا بيروت، 1996.
- 19- أحمد حسن الزيات، دفاع عن البلاغة، ط2، عالم الكتب القاهرة، 1973.
- 20- بدوي طبانة، قضايا النقد الأدبي، د ط، دار المريخ للنشر، الرياض، 1984.
- 21- بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ط1، المركز الثقافي العربي بيروت 1994.
- 22- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير لبنان، ط2، 1983.
- 23- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط3، دار التنوير، بيروت 1992.

قائمة المصادر والمراجع

- 24-الجزار محمد فكري ، الخطاب الشعري عند محمود درويش ، القاهرة ، ايتراك للطباعة والنشر والتوزيع،2001 .
- 25-حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح، محمد الحبيب بن خوجة، دار الرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 1981.
- 26-حسن طبل، الصورة البيانية في الموروث البلاغي، ط 1، مكتبة الإيمان، المنصورة، 2005.
- 27-حمزة حسين ، محمود درويش ،ظلال المعنى و حرير الكلام ،موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطيني الحديث :الأدب المحلي ، إعداد و تحرير ياسين كتاني، ط1، ج1، باقة الغربية ، مجمع القاسمي للغة العربية و آدابها 2011 .
- 28-حنفي محمد شرف، الصورة البانية، دار النهضة، مصر القاهرة.
- 29-حيدر توفيق بيضون، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1991.
- 30-رايح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم، عنابة، 1998.
- 31-راشد بن حمد بن هاشل الحسيني، البنى الأسلوبية في النص الشعري، دراسة تطبيقية، ط 1، دار الحكمة لندن، 2004.
- 32-رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار الهلال، ط 1 القاهرة، 1971، ص 99.
- 33-رواية يحيى، بنية القصيدة في شعر أدونيس، رسالة الماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة تيزي وزو، 2002.
- 34-ريتا عوض، بنية الشعر الجاهلي لدر امرؤ القيس، ط1، دار الآداب، بيروت، 1992.
- 35-زين الدين مختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي "سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد"، د ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب 1998.

قائمة المصادر والمراجع

- 36-ساسين عساف، الصورة الشعرية وجهات نظر عربية وغربية، ط 1، دار مارون عبود بيروت 1985.
- 37-السعيد الورقي، لغة الشعر الغربي الحديث مقوماته الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعارف- مصر 1998.
- 38-سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، ط2.
- 39-شفيع السيد:الاتجاه في الشعر العربي المعاصر ط1، دار الآفاق الجديد ، بيروت ،1881، ص 132.
- 40-شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ط 6، دار المعارف، القاهرة.
- 41-صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر 1988.
- 42-صلاح فضل، الأساليب العشرية المعاصرة، ط 1، دار الآداب، بيروت، 1995.
- 43-الطاهر مكي، الشعر العربي المعاصر، روائحه ومدخل القراءة، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1983.
- 44-عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معيارا نقديا منحنى تطبيقي عل شعر الأعشى الكبير، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1987.
- 45-عبد الحميد عبد الله الهرامة، القصيدة الأندلسية، ج2، ط2، دار الكتاب طرابلس.
- 46-عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أب تمام جامعة اليرموك الأدبية واللغوية (أريد الأردن)، ط 1، 1980.
- 47-عبد القادر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، ط 3، مطبعة المدني، القاهرة، دار المدني، جدة.

قائمة المصادر والمراجع

- 48- عبد الله الحسين البار، الصورة الفنية في القصيدة الجاهلية (دالية النابغة) نموذجاً، دار حضرموت للدراسات والنشر، اليمن، ط1، 2006.
- 49- عثمان حشلاف: الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2000.
- 50- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر وقضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، ودار الثقافة، بيروت، ط5، 1994.
- 51- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار العودة، بيروت، ط2، 1972.
- 52- عصام شرتح، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.
- 53- علي أحمد سعيد أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، ط2 بيروت، 1989.
- 54- علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني هجري، د"، بيروت لبنان، دار الأندلس 1983.
- 55- علي الغريب ومحمد الشناوي: الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، مكتبة الآداب، ط1، 2003.
- 56- علي الغريب ومحمد الشناوي، تشكيل الصورة الشعرية، مجلة المجلة، سجل الثقافة الرفيعة، ع 31، السنة الثالثة 1959.
- 57- عمر يوسف قادري: التجربة الشعرية عند فدوى طوفان، دار هومة، الجزائر.
- 58- عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، ج 1، تحقيق وشرح، عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي مصر، ط2، 1960.
- 59- فتحي عبد القادر فريد، فنون البلاغة بين القرآن وكلام العرب، ط1، دار اللواء للنشر والتوزيع، الرياض، 1980.

قائمة المصادر والمراجع

- 60-فتيحة محمود، محمود درويش و مفهوم الثورة في شعره ، المؤسسة الجزائرية للطباعة ، الجزائر، 1987 .
- 61-فهد ناصر عاشور : التكرار في شعر محمود درويش ط1، دار الفارس للنشر والتوزيع، بيروت .
- 62-قدامة بن جعفر، نقد الشعر تحقيق وتعليق، محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت.
- 63-كامل حسن البصير: بناء الصورة الفنية في البيان العربي، المجمع العلمي العراقي بغداد، 1987.
- 64-كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي "دراسات بنيوية في الشعر"، ط 3، دار العلم للملايين، بيروت، 1984.
- 65-كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي ط3، دار العلم للملايين، بيروت 1984.
- 66-كيسات جودت: الخطاب الشعري العربي، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، ط 1، 2002.
- 67-ماجدة حمود، النقد الأدبي الفلسطيني في الشتات، مؤسسة عيال للدراسات والنشر، الإسكندرية، ط 1، 1992.
- 68-مجد الدين يعقوب فيروز آبادي، القاموس المحيط، ج 2، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط 1، 1999.
- 69-مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1974.
- 70-محمد الماكري، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، 1991.
- 71-محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1990 .

قائمة المصادر والمراجع

- 72- محمد بن أحمد الدوغان، الصورة الشعرية عند العميان في العصر العباسي.
- 73- محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، د ط، القاهرة، مصر، دار المعارف، دت.
- 74- محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحدائث (تكوين البديعي)، دار المعارف بمصر، ط2، القاهرة 1995.
- 75- محمد علي الكندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السيان ونازك والبيان)، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2003.
- 76- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة ودار العودة، بيروت، د ط، 1973.
- 77- محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس، ط1، 1985.
- 78- محمد مفتاح، دينامية النص (تنظير وانجاز)، المركز الثقافي العربي ط3، الدار البيضاء/بيروت 2006.
- 79- مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت لبنان، ص 217
- 80- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط11، بيروت 2000.
- 81- وجدان الصايغ، الصور الاستعارية في الشعر العربي الحديث، رؤية بلاغية لشعرية الأفضل الصغير، ط1، العراق، 2003.

المراجع المترجمة :

- رينيه ويليك، أوست وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1981.

قائمة المجلات:

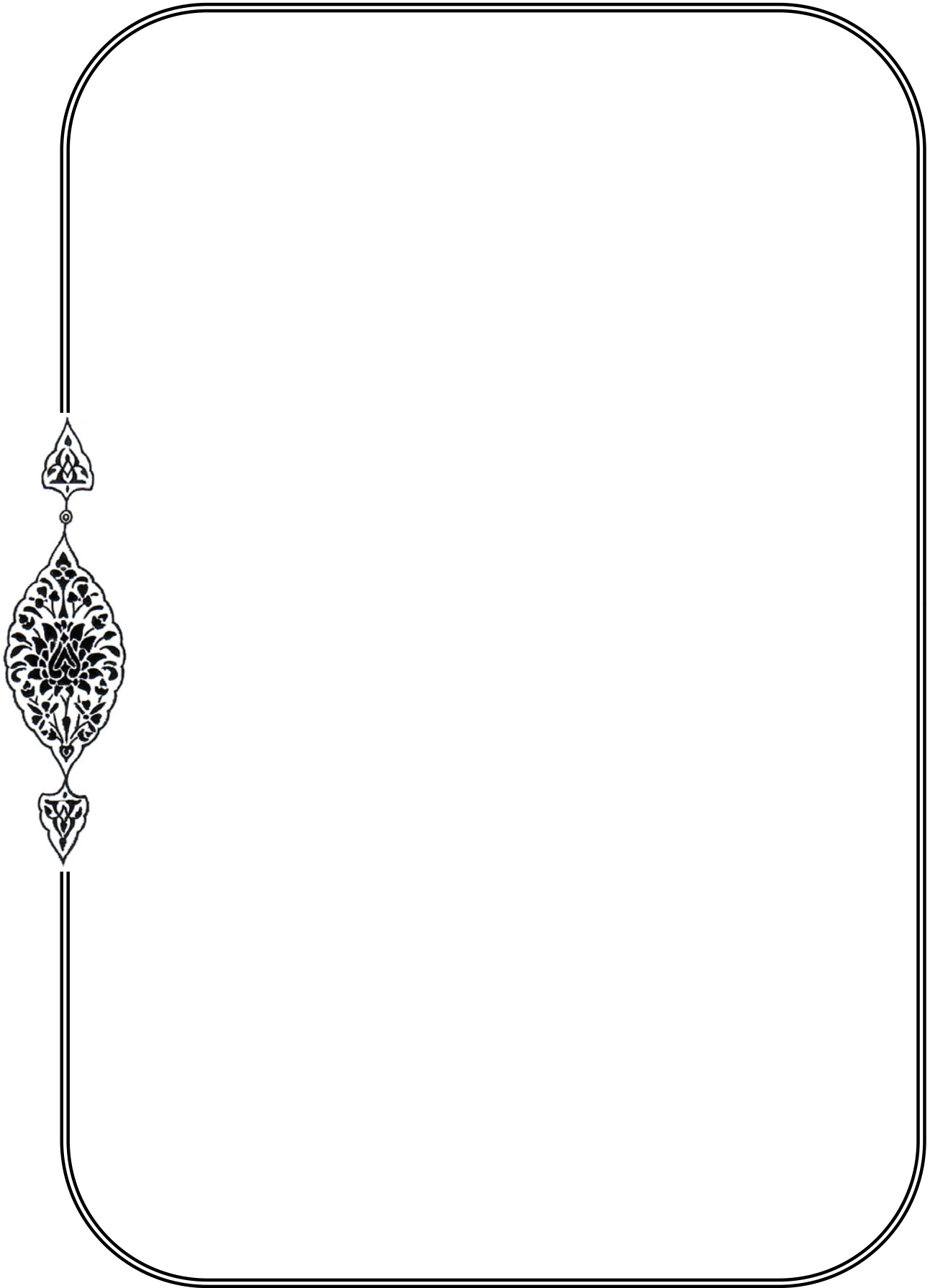
قائمة المصادر والمراجع

- 1- أبو ديب كمال: الصورة الشعرية، مجلة مواقف، بيروت، ع 27، 1974.
- 2- شروق محسن، كاطع الطائي، أبعاد الصورة السمعية والايقاعية، مجلة لأبحاث البصرة، العدد 1، المجلد 37، البصرة، 2012.
- 3- عبد الرحمن بدوي، الصورة الشعرية عند سانت جون يرس مجلة المجلة سجل الثقافة الرفيعة، ع 49، السنة الخامسة.
- 4- عبد القادر فكريش، جامع النص في شعر محمود درويش (لماذا تركت الحصان وحيدا) نموذجاً، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة تيزي وزو، 2007.
- 5- مجلة نقد، دار النهضة العربية، العدد الثالث، يوليو.
- 6- محمد محي الدين: محاولات في تحليل التجربة الشعرية، مجلة الشعر، ع 18، جوان 1965.

المواقع الالكترونية:

<http://www.adab.com>

WWW.MAHMOUD.DARWISH.COM



أولاً - نبذة عن حياة الشاعر:

هو محمد سيد أحمد درويش، ولد في 13 مارس من عام 1941، و قيل 1942 بقرية تدعى البروة¹، وهي قرية فلسطينية تقع في الجليل قرب ساحل عكا²، التي كانت الشاهدة الأولى على طفولته وهو من أحد أهم الشعراء الفلسطينيين، وعندما بلغ السادسة من عمره وأثناء الانتداب البريطاني على فلسطين احتل الجيش الإسرائيلي قرية "البروة" وفي عام 1947 خرجت أسرته مع اللاجئين الفلسطينيين إلى لبنان، ثم عادت متسللة عام 1949 بعد توقيع اتفاقيات السلام المؤقتة، ليجد القرية مهذمة وقد أقيمت على أراضيها قرية زراعية إسرائيلية، فعاش مع عائلته في قرية "الجديدة" فأتتم تعليمه الابتدائي في قرية "دير الأسد" بالجليل وتلقى تعليمه الثانوي في قرية "كفر ياسين".

يقول درويش "عشنا هذه المرة كلاجئين وفي هذه المرة في بلادنا ولن أنسى أبدا هذا الجرح"، ومحمود ثاني أكبر أربعة إخوة وثلاث أخوات.

وفي سنة 1961 أنظم محمود درويش الى الحزب الشيوعي في فلسطين، وعمل محررا أو مترجما في صحيفة الاتحاد ومجلة "الجديد" التابعين للحزب، وأصبح فيما بعد مشرفا على تحرير المجلة كما اشترك في تحرير جريدة "الفجر"، ثم اعتقل من قبل السلطات الإسرائيلية بتهم تتعلق بتصريحاته ونشاطه السياسي عام 1961 وذاع اسمه كشخصية عربية نضالية ضد الاحتلال وبذلك أصبح الشاعر عرضة للاعتقال، بعد كل تدبير صهيوني مما أدى الى نفيه خارج الوطن³.

وفي عام 1972 توجه الى موسكو ومنها الى القاهرة، وانتقل بعدها إلى لبنان حيث ترأس مركز الأبحاث الفلسطينية، وشغل منصب رئيس تحرير مجلة "شؤون فلسطينية" ورئيس رابطة الكتاب والصحفيين الفلسطينيين وأسس مجلة الكرمل الثقافية في بيروت سنة 1981 وظل رئيسا لتحريرها حتى وفاته.

¹- حيدر توفيق بيضون، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1991، ص11

²- حيدر توفيق بيضون، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، ص12-13.

³- فتيحة محمود، محمود درويش و مفهوم الثورة في شعره، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، 1987، ص116

وغادر محمود درويش بيروت في أعقاب الاجتياح الإسرائيلي لها عام 1982 وبذلك تعرض إلى نوبة قلبية حادة كادت أن تؤدي بحياته.

وقد انتخب درويش عضواً في اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير الفلسطينية عام 1988، وقام بكتابة وثيقة إعلان الاستقلال الفلسطيني التي تم إعلانها في الجزائر 1988، ثم عمل درويش مستشاراً للرئيس الراحل ياسر عرفات، وفي عام 1994 عاد درويش إلى فلسطين ليقيم في رام الله¹، بعد أن انتقل في عدة أماكن كبيروت والقاهرة وتونس وباريس.

بدأ محمود درويش في كتابة الشعر في المرحلة الابتدائية، وفي يوم الاستقلال العاشر لإسرائيل ألقى قصيدة بعنوان "أخي العبري" في احتفال أقامته مدرسته، كانت القصيدة مقارنة بين ظروف حياة الأطفال العرب في مقابل الأطفال اليهود، فأستدعي على إثرها إلى مكتب الحاكم العسكري الذي قام بتوبيخه وهذه بفصل أبيه من العمل في المحجر إذا استمر في تأليف أشعار شبيهة، واستمر درويش في كتابة الشعر، ونشر ديوانه الأول "عصافير بلا أجنحة" 1960م وعرف محمود درويش كأحد أدباء المقاومة، وله ما يزيد على ثلاثين ديواناً من الشعر والنثر بالإضافة إلى ثمانية كتب، وترجم شعره إلى عدة لغات، وكما غنيت قصائده من قبل المطربين الوطنيين أمثال فيروز وماجدة الرومي ومارسيل خليفة.

¹ - مجلة نقد، دار النهضة العربية، العدد الثالث، يوليو، ص 209.

ثانيا - دواوينه:

1/ في الشعر:

- عصفير بلا أجنحة 1960.
- أوراق الزيتون 1964.
- عاشق من فلسطين 1966.
- آخر الليل 1967.
- يوميات جرح فلسطيني 1969.
- العصفير تموت في الجليل 1970 .
- أحبك أو لا أحبك 1972 .
- مديح الظل العالي 1983 .
- حالة حصار 2002 .
- لماذا تركت الحصان وحيدا 1995 .
- أعراس دار العودة 1977 .
- هي أغنية .. هي أغنية 1986 .
- لا تعتذر عما فعلت 2004 .
- مطر ناعم في خريف بعيد 1970 .¹
- كتابة على ضوء بندقية 1970 .
- حبيبتي تنهض من نومها .
- محاولة رقم 07 1973 .
- تلك صورتها و هذا انتحار عاشق 1975 .
- أرى ما أريد 1990 .
- احد عشر كوكبا 1992 .

- سرير الغربية 1999 .
- جدارية 2000 .
- كزهر اللوز أو أبعد 2005 .
- أثر الفراشة 2008 .
- لا أريد هذه القصيدة أن تنتهي { و هو آخر ديوان لدرويش و قد صدر بعد وفاته }
2009 .

2- في النثر:

- شيء عن الوطن 1971.
- وداعا أيتها الحرب وداعا أيها السلام 1974.
- ذاكرة النسيان 1987 .
- يوميات الحزن العادي 1976 .
- الرسائل { محمود درويش و سميح القاسم } 1990.
- عابرون في كلام عابر 1999 .
- في حضرة الغياب 2006 .
- حيرة العائد 2007 .¹

تحصل على العديد من الجوائز:

- جائزة لوتس عام 1969.
- جائزة البحر المتوسط عام 1980.
- درع الثورة الفلسطينية عام 1981.
- لوحة أوروبا للشعر العام 1981.
- جائزة ابن سينا في الاتحاد السوفييتي عام 1983.
- وسام الاستحقاق الثقافي في تونس.

- الوسام الثقافي للسابع من نوفمبر تونس 2007.

- جائزة الأمير كلاوس الهولندية عام 2004.

- جائزة القاهرة للشعر العربي عام 2007.

ثالثا - وفاته وآثاره:

توفي محمود درويش في الولايات المتحدة الامريكية يوم السبت في 09 أغسطس 2008 بعد اجرائه لعملية القلب المفتوح في مركز تكساس الطبي في هيوستن، تكساس، التي دخل بعدها في غيبوبة أدت الى وفاته بعد أن قرر الأطباء في المستشفى "ميموريال هيرمان" نزع أجهزة الإنعاش بناء على توصيته.

وأعلن رئيس السلطة الفلسطينية محمود عباس الحداد ثلاثة أيام في كافة الأراضي الفلسطينية حزنا على وفاة الشاعر الفلسطيني، واصفا درويش بـ "عاشق فلسطين" ورائد المشروع الثقافي الحديث، والقائد الوطني اللامع والمعطاء، شارك في جنازته آلاف من أبناء الشعب الفلسطيني وقد حضر أيضا أهله من كل أراضي وشخصيات على رأسهم رئيس السلطة الفلسطينية محمود عباس، ثم نقل جثمان الشاعر محمود درويش الى رام الله بعد وصوله إلى العاصمة الأردنية عمان، حيث كان هناك العديد من الشخصيات من الوطن العربي لتوديعه.¹

رابعا - شعره:

يعد محمود درويش واحدا من أكبر الشعراء العرب إن لم يكن أكبرهم على الإطلاق في الوقت الراهن إلا أن شعره من أكثر النماذج الشعرية إشراقا تجمعت فيه عبر حياة حافلة بالمقاومة والتصدي .²

وقسم النقاد مراحل شعر درويش الشعرية إلى عدة أقسام يجمع بينها علاقة الشاعر بوطنه وبقيته "القضية الفلسطينية" وبالمنفى وترك الديار وكل ذلك في ظل علاقته بالذات وقد قسم الناقد محمد فكري الجزائر³ شعر درويش إلى ثلاثة أقسام: المرحلة الأولى وهي مرحلة

¹ - شفيق السيد: الاتجاه في الشعر العربي المعاصر ط1، دار الآفاق الجديد، بيروت، 1881، ص 132.

² - فهد ناصر عاشور: التكرار في شعر محمود درويش ط1، دار الفارس للنشر و التوزيع، بيروت، ص 16.

³ - الجزائر محمد فكري، الخطاب الشعري عند محمود درويش، القاهرة، ايتراك للطباعة و النشر و التوزيع، 2001

تواجهه في الوطن التي تشمل بدايات تكوين الشاعر وعيه بقضية وطنه وتشكيل الانتماء لهذا الوطن في ظل الاحتلال. أما المرحلة الثانية فهي مرحلة الوعي الثوري والتي امتدت إلى عام 1982 حيث الخروج من بيروت وفيها تم تنظيم مشاعر الشاعر الجمعية التي كانت قد تكونت لديه في المرحلة الأولى أما المرحلة الثالثة فهي مرحلة الوعي الممكن والحلم الإنساني، بينما قسم الناقد حسين حمزة¹ شعر درويش إلى ثلاث مراحل انطلاقاً من علاقة الشاعر بنصه الشعري فنياً، وبخارج نصه أيديولوجياً، أي كيف انتقل درويش من ماركسية في المرحلة الأولى إلى قومية عربية في المرحلة الثانية وإلى الفكر الكوني الإنساني في المرحلة الثالثة دون أغفال فلسطينيته، أما من حيث مسيرته الشعرية فيمكن تقسيمها وفق ما جاء عند الناقد حسين حمزة في هذه إلى ثلاث مراحل أخرى: فالمرحلة الأولى {1970-1990} ويسمي حسين حمزة هذه المرحلة بمرحلة "الاتصال"، حيث انتمى الشاعر وفق حسين حمزة في هذه المرحلة إلى التيار الرومنسي في الشعر العربي المعاصر وقد احتذى بشعراء أمثال بدر شاكر السياب {1926-1964} ونزار قباني {1932-1998} وهنا نلاحظ سيطرة الخطاب المباشر على نصه الشعري مع استخدام الشاعر لتقنيات أسلوبية مثل تناص والقناع وغيرها، أما المرحلة الثانية {1970-1983} وهي مرحلة أطلق عليها حسين حمزة بمرحلة "الاتصال" وهي مرحلة بينية تكمن فيها بعض مميزات المرحلة الأولى وقد طور الشاعر في هذه المرحلة أسلوبه وتطورت دلالات شعره منفتحة على دلالات أوسع من تلك الحاضرة في البعد الأيديولوجي، كما اكتسبت حالات الشاعر إلى التاريخ والدين والأسطورة والأدب والحضارة زخماً أكبر، حيث أصبح نصه الشعري مليئاً بالإشارات الأسلوبية والتناصية، أما المرحلة الثالثة والأخيرة {1983-2008} فقد أسماها الناقد حسين حمزة بمرحلة "الانفصال" بمعنى أن الشاعر انفصل تدريجياً وبشكل واع عن خطابه الأيديولوجي المباشر في شعره، وقد يكون الخروج من بيروت عام 1982 سبباً في خيبة أمل الشاعر في قومية عربية التي آمن بها الشاعر وتجلت بالمرحلة الثانية، في هذه المرحلة انفصل الشاعر عن الضمير "نحن" وعاد إلى الضمير "أنا" أي الالتفات إلى الذاتية.

1- حمزة حسين، محمود درويش، ظلال المعنى وحرير الكلام، موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطيني الحديث: الأدب المحلي، إعداد و تحرير ياسين كناني، ط1، ج1، باقة الغربية، مجمع القاسمي للغة العربية و آدابها 2011، ص 423-445.

ملاحق

فالشاعر محمود درويش شاعر قضية قبل كل شيء "قضية وطنية... وقضية ثقافية... وقضية سياسية... وقضية إبداع فني شعري ... وقضية لغة شعرية وبنية شعرية وقد استنفذ كل طاقته في سبيل تلك القضايا ...¹

¹ -فهد ناصر عاشور : التكرار في شعر محمود درويش ط1، دار الفارس للنشر و التوزيع ، بيروت ، ص17 .

فهرس المحتويات

الصفحة	العنوان
	شكر وعران
	مقدمة
أ-ب	
5	الفصل الأول: الصورة الشعرية مفاهيم وأصول
5	أولا - مفهوم الصورة الشعرية.
21	ثانيا- وظيفة الصورة الشعرية.
25	ثالثا- أنماط الصورة الشعرية .
38	الفصل الثاني: جماليات الصورة الشعرية في "ديوان أعراس"
38	أولا - التشبيه والاستعارة.
43	ثانيا- التشكيل الموسيقي.
45	-البنية الإيقاعية الخارجية.
63	-البنية الإيقاعية الداخلية.
69	ثالثا- الوظيفة الإبداعية والدلالية للمستوى المعجمي.
76	خاتمة
79	قائمة المصادر والمراجع
	ملاحق
	فهرس المحتويات

ملخص:

الصورة الشعرية هي مجموع المحسنات البديعات والصور البيانية والايقاعات الداخلية والخارجية، وللصورة الشعرية، لغة خاصة هي اللغة الشعرية، وهي لغة الصفر، في الكناية والانزياح عن لغة النثر دواوين محمود درويش تضح بالصور الشعرية خاصة ديوان الاعراس، موضوع مذكرتي.

الكلمات المفتاحية: صورة شعرية، محمود درويش ، لغة شعرية.

Le résumé :

L'image poétique est l'ensemble des rehausseurs d'al-Badiyat, des figures de style, des rythmes internes et externes, et de l'image poétique. Une langue particulière, est le la langue poétique, la langue de départ dans la métaphore et le passage de la prose.

Mots-clés: Poésie, Mahmoud Darwish, Langage

