الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ابن خلدون – تيارت –
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

تخصص : أدب حديث ومعاصر

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر موسومة بـ :

بلاغة التّصوير في جدارية محمود درويش

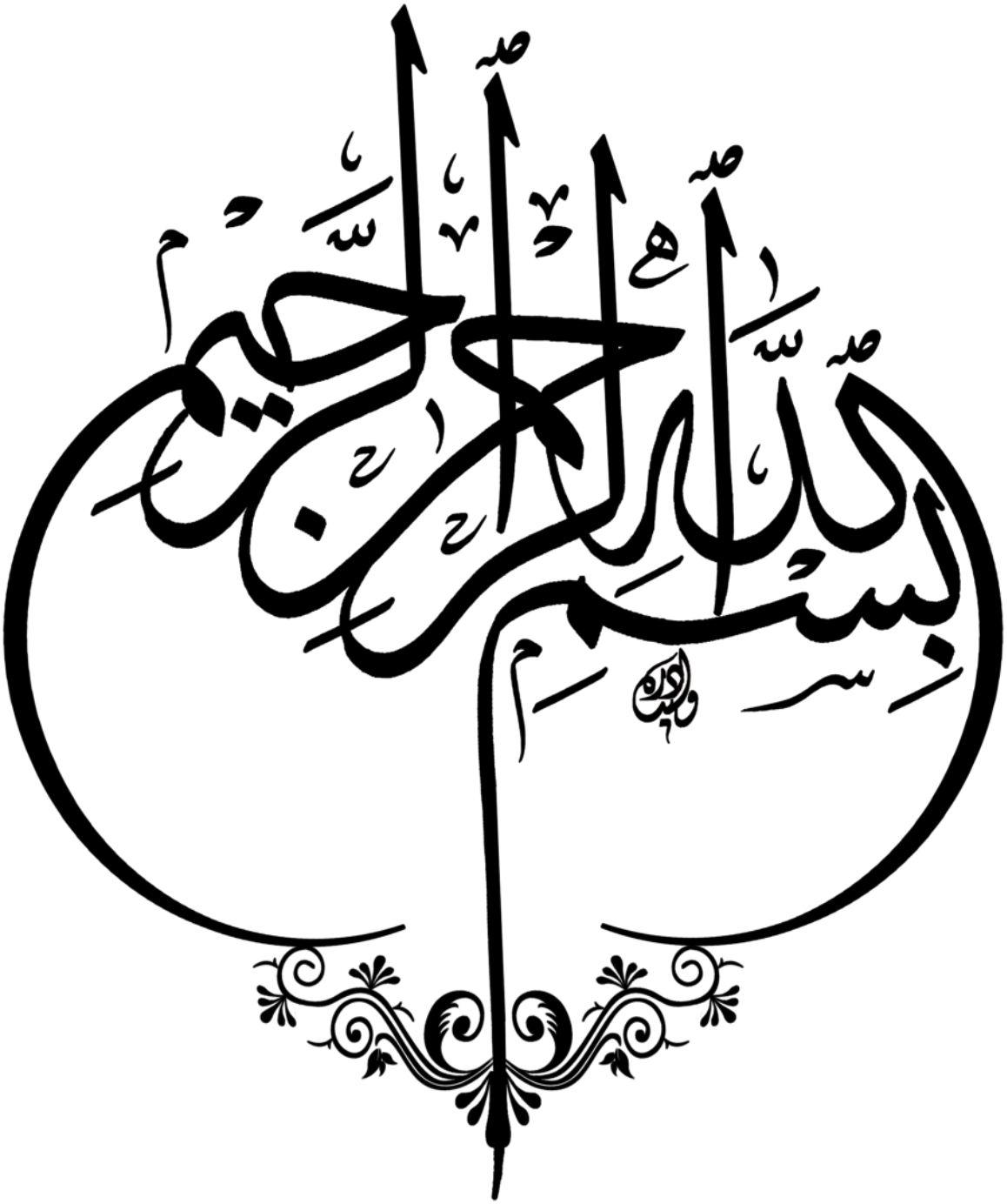
إعداد الطالبين:
– بن عسلة جمال
– حجار خيرة

تحت إشراف :
– أ.د.عزوز ميلود

أعضاء لجنة المناقشة:

الإسم واللقب	الرتبة	الصفة
د.عدة قادة	أستاذ محاضر قسم "أ"	رئيسا
أ.د.عزوز ميلود	أستاذ التعليم العالي	مشرفا مقررا
أ.د. قوتال فضيلة	أستاذ التعليم العالي	ممتحنا

السنة الجامعية: 2020م-2021م


بسم الله الرحمن الرحيم

تشكّر و إهداء

الحمد لله الذي بنعمه تتمّ الصّالحات

الحمد لله الذي أعاننا على إتمام هذا الإنجاز العلمي المتواضع

تحية طيبة إلى من تكرّم بقبول الإشراف

إلى من لم يبخل علينا بتوجيهاته القيّمة ولا بوقته الثمين

الشكر والتقدير إلى الوالدين حفظهما الله ،والإخوة الغاليين رعاهم المولى برعايته .

إلى كلّ من قرأ قوله تعالى :{إِنّ اللهَ يُحِبُّ إذا عَمِلَ أحَدُكُمْ عَمَلاً أَنْ يُتْقِنَه } فأتقن عمله ، أو حاول..

إلى كلّ من تصفّح صفحات بحثِنا ،باحثــاً أو مطّلعاً ؛ وفّقكم الله وزادكم بسطة في العلم.

حجار. خ

مقدّمة

أولى النقّاد و البلاغيّون القدامى عناية خاصّة لعلم البلاغة ، لماله من بليغ الأثر في العمل الأدبي ، شعرا كان أم نثراً ، و لماله من عميق الوقع على نفسيّة المتلقّي ؛ فبِهِ يُحكم على الكاتب والخطيب بالتّمكّن من عدمه ، و ما ذلك إلاّ لأنّه علم يشمل كلّ عناصر الأدب من معان و بديع و بيان .

فإن كانت اليونان أمّة بُرهان ، و الفرس أمّة حِكم ، فإنّ العرب روّاد البيان ، كيف لا ؟ و هذا الأخير ذُكر في أشرف الكتب ؛ القرآن ، في سورة الرّحمان قوله {عَلَّمَهُ البَيَان}الآية 4 " وَ إِنَّ مِنَ البَيَانِ لَسِحْرًا " في قول خير الأنام .

عِلم البيان ؛ إن ذكرناه اسْتُحضرت العواطف للتّمتّع ، و للتّأثّر حضَرت الأذهان ، يخاطب العاطفة بجمال شكله ، و العقلَ ليُصوّر و يَتصوّر و يمثّل ذاك الخيال ليحسّه من يتلقّاه .

و ما كان اختيارنا لموضوع يحتويه إلاّ لولعنا بجمالياته و أثره ، خصوصا إذا ما تعلّق الأمر بالنّظم ، و لقصيدة من أجمل القصائد لشاعر من أرقى الشّعراء ؛ شاعر الجرح الفلسطيني ، شاعر القضية الأوّل ، سيّد الكلمة محمود درويش ، الّذي إن ذُكر اسمه أحيا في قلب كلّ عربيّ عاشق للكلمة الموزونة ، مناصِرٍ للحرّية ، أحيا فيه روح الوطنية و مناصرة القضيّة الفلسطينيّة .

لم نحظ بشرف أن نكون السّباقين لتناول موضوع له ، إذْ وجدنا عدّة دراسات خصّته ، وخصَّت موضوع الصّورة الفنّية ، ربّما أقربها لموضوعنا، كانت لنظيره و رفيق دربه (سميح القاسم)، مذكّرة مكملة لنيل شهادة الماستر ، عنوانها(بلاغة الصّورة البيانيّة في قصائد من ديوان سميح القاسم)، 2015/2014م ، لصاحبتها طواهري سارة ، والّتي فصّلت في أنواع وأهمّية الصّور البيانية نظريّا ، وفي الجانب التّطبيقي أيضا ، ذلك أنّ موضوعها تناول الصّورة البيانية على وجه التّخصيص ، بينما كان موضوعنا عامّا شاملا عن بلاغة التّصوير ، ولقصيدة تحلّل بلاغيّاً كأوّل تجربة في اعتقادنا .

فما مدى أثر الجدارية في مخاطبة عاطفة المتلقّي إمتاعاً وذهنيّته إقناعاً ؟ وإلى أيّ مدى ضربت القصيدة عمق البيان العربي ؟

ولمعالجة هذه الإشكالية ومقاربة الأجوبة عنها،صمّمنا الخطّة الآتية :

تناولنا الموضوع في فصلين ؛ نظريّ عنوانه : الصّورة الفنّية في البلاغة العربية ؛ تطرّقنا فيه إلى ماهية الصّورة لغة واصطلاحا ونقدا وبلاغة وفي القرآن الكريم ، وعلاقة الخيال بها ، ثمّ ذكرنا أنواعها ، فعلاقة التّصوير بالتّقديم الحسّي، ثم وظائفها أهمّيتها ، يليه فصل تطبيقيّ معنون بـ:الصّورة الشّعرية في الجدارية بين الإمتاع والإقناع ، بدأناه بمحطّات مختصرة من حياة الشاعر، يأتي بعده التّعريف بالجداريّات ومنها تقريب القصيدة الجدارية قراءةً ، يتبعها ضبط لمفهوم مصطلحي الإمتاع و الإقناع ، ومن ثَم تحليل الجداريّة.

ولمقاربة فعاليّة الصّورة في الخطاب الشّعري اتّبعنا منهجا وصفيّا تاريخيّا في الجانب النّظري ؛ ذلك أنّه يتطلّب تعريفات و شواهد و أمثلة ، و عودةً إلى التّراث النّقدي و البلاغي ، ومنهجا تداوليّا في الشّقّ التّطبيقي ؛ قاربنا من خلاله جمالية الصورة و فعاليتها الإقناعية .

اعتمدنا في تعريف الصورة و تبيان أهمّيتها على مراجع هي :" الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب " للدكتور جابر عصفور ، و" البلاغة فنونها و أفنانها علم البيان و البديع " للدكتور فضل حسن عباس ، و مصدرين هما : " التصوير الفني في القرآن الكريم " لسيّد قطب ، و" الجدارية " ، لمحمود درويش كمصدر للتّطبيق .

تجدر الإشارة أننا لجأنا إلى قراءات متفرّقات على مواقع إلكترونية للجدارية ، نظرا لما تتضمّنه من رموز و تناص ، كما يجدر بنا أن نشير أنّ كلّ مقطع بل كل سطر من أسطر الجداريّة لا يكاد يخلو من التّصوير الفنّي ، ما اضطرّنا إلى الاكتفاء بأخذ عيّنات و تحليلها بلاغيا .

وإن ذكرنا الصّعوبات التي واجهتنا أثناء إلمامنا ببحثنا هذا ، فللّه الحمد و المنّة ، كان عملنا غاية في السّلاسة عدا ضيق الوقت الممنوح .

ختاماً ؛ نتقدّم بوافر الشّكر و جزيل الامتنان للأستاذ المشرف " عزوز ميلود " الّذي لم يدّخر جهدا في توجيهنا وإرشادنا ، متمنّين له دوام الصّحّة والعافية ، راجين من الله أن نكون قد وُفّقنا لتقديم عملنا في أحسن صورة .

إن أخطأنا فمن أنفسنا وإن أصبنا فمن الله ، وما توفيقنا إلّا بالله ، عليه توكّلنا و به نستعين .

الفصل الأوّل :

الصّورة الفنّية

في البلاغة العربية

1/مفهوم الصّورة لغة واصطلاحا :

أ– تحديد مفهوم الصّورة لغة :

جاء في لسان العرب لابن منظور أنّ الصّورة في الشّكل ، والجمع صُوَرٌ وصِوَرٌ وصُوْرٌ ، وتصوّرت الشّيء توهّمت صورته ، فتصوّر لي ، و التّصاوير التّماثيل ، وصورة الفعل كذا وكذا أي هيئته، وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته[1] .

ب– تقريب مفهوم الصّورة اصطلاحا :

عانت الصّورة اضطرابا في التّحديد الدّقيق مصطلحا مستقرّا ، حتّى بدت تحديداتها غير متناهية ، وصار غموض مفهومها شائعا بين قسم كبير من الدّارسين[2] ، وهذه بعض التّعريفات اقتطفناها لهم .

يعرّفها عبد القادر القط :" الصّورة هي الشّكل الفنّي الّذي تتّخذه الألفاظ والعبارات ، ينظمها الشّعر في سياق بياني خاص ليعبّر عن التّجربة الشّعريّة "[3] . ويقول عنها شفيع السّيّد : " إنّ الصّورة الفنّيّة نسق من التّعبير اللّغوي يستثير في النّفس مدركات حسّية "[4]، أمّا عبد الله التّطاوي فيرى أنّها " مجموعة علاقات لغوية،يخلقها الشّاعر لكي يعبّر عن انفعاله الخاص ، و الشّاعر يستخدم اللّغة استخداما حين يحاول أن يحدث بين الألفاظ ارتباطات غير مألوفة ، و مقارنات غير معهودة في اللّغة العادية المبنية على التّعميم والتّجريد ، ومن خلال هذه الارتباطات والمقارنات اللّغوية الجديدة يخلق لنا الشّاعر المصوّر تشبيهاته واستعاراته وتشخيصاته ".[5]

---

[1] محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين بن منظور الأنصاري ،لسان العرب،تح : محمد علي الكبير ومحمد أحمد حسب الله،وهاشم الشّاذلي ، دار المعارف،مصر ج4 ، (د ط) (دت) ، مادّة (صور) ، ص 2523

[2] ينظر: د جابر عصفور، الصّورة الفنّية في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب ، المركز الثّقافي العربي ، بيروت،ط 3، 1992 م ، ص 19

[3] عبد القادر القط ، الاتّجاه الوجداني في الشّعر العربي المعاصر ، دار النّهضة ، ط2 ،1981م ، ص 391

[4] شفيع السيد ، التعبير البياني، دار غريب للنشر والتوزيع ، ط1، (د ت) ، ص 39

[5] علي الغريب محمد الشناوي ، الصّورة الشّعرية عند الأعمى التطليلي ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ط1، 2003م ، ص 22

2/مفهوم الصّورة في النّقد والبلاغة العربية والقرآن :

أ– في النّقد والبلاغة العربية :

يصادف الدّارس للصّورة أربع مصطلحات لها يجدها في مختلف الأبحاث الخاصّة بها في النّقد العربي الحديث وهي : الصورة الأدبية ، الصورة الشعرية ، الصورة البلاغية ، الصّورة الفنّية . ينبغي التفريق بينها بتحديد الحقل الذي تهتمّ له كل صورة ؛ أمّا الصّورة الأدبية فتشمل الأدب كلّه بنظمه ونثره ، الشّعرية تهتم للنّظم وحده ، والصّورة البلاغية تدرس أسلوبا بلاغيا واحدا ، أمّا الصّورة الفنّية فتعالج كل ما تتضمّنه الأعمال الأدبية من منظور فنّي ، وبما أن موضوعنا شعري فسنلغي المصطلح الأوّل ، و سنتعامل بالبقيّة حسب العنصر المتناول،مستعرضين أقوال أبرز النّقاد والبلاغيّين فيها.

يعرّفها الجاحظ بقوله أنّ : " المعاني مطروحة في الطّريق يعرفها العربي والعجمي والبدوي والقروي والمدني ، إنما الشّأن في الوزن وتخيير اللّفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء ، وفي صحّة الطّبع وجودة السّبك فإنّما الشّعر صناعة وضرب من النّسيج وجنس من التّصوير "[1] .

يرى الجاحظ أنّ المعاني معروفة لدى مختلف أطياف المجتمع ، إنما يكمن التمكن منها في اختيار المفهوم القريب من الأذن ، العميق في الوقت ذاته،الّذي يتوفّر على السّلاسة والتّرابط والتّرتيب ، الّذي لاينفّر القارئ أو المستمع .

ويقول عنها الجرجاني :" واعلم أنّ قولنا (الصّورة) إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا ، فلمّا رأينا البينونة بين أحد الأجناس تكون من جهة الصّورة ، فكان تبيّن إنسان من إنسان وفرس من فرس ، بخصوصيّة تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذلك ، وكذلك الأمر في المصنوعات ، فكان تبيّن خاتم من خاتم وسوار من سوار بذلك ، ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبين أحدهما في الآخر بينونة في عقولنا وفرقا ، عبّرنا عن ذلك الفرق وتلك

---

[1] أبو عثمان عمرو بن الجاحظ،الحيوان ، تح : عبد السلام هارون مصطفى الحلبي و أولاده بمصر ، ج3 ، ط2، 1385هـ/1965م، ص 132/131

البينونة بأن قلنا : للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك"[1] .

الصّورة حسبه هي ترجمة الرّؤية البصرية إلى رؤيا عقلية،أو ما نسمّيه تصوّرا ، ويختلف التّصوّر من شخص إلى آخر رغم ثبات الصّورة ، كذلك الأمر بالنسبة للشّعر ؛ قد يطرح في بيتين لفظ واحد أو أكثر ، غير أن المعنى بينهم يختلف .

" أمّا السّكاكي فليس هناك لديه تعريف للصورة الشّعرية بالشّكل الذي نتعارف عليه في عصرنا ، إنّ صاحب المفتاح يعتبر موضوعه هو الملازمة بين المعاني أي الانتقال من معنى أوّل إلى معنى ثان ، وهذا يشمل المجاز المرسل والاستعارة والكناية ، ولا يدخل في هذا الإطار التشبيه ، لأنّ الألفاظ لا تستدعي معه انتقالا بين معنى أوّل ومعنى ثان "[2] .

بهذا القول يهتمّ السّكّاكي بالمعاني لا بالألفاظ بحدّ ذاتها ، فهو يرى أنّ الصّورة لها معنيان ؛ معنى ظاهري يقصد معنى باطني ، وهو ما يتوفّر في المجاز المرسل والاستعارة والكناية ، ويستبعد التّشبيه لأنّه يستحضر اللّفظ .

وعلى عكس رؤية السكّاكي يميّز حازم القرطاجني بين نوعين من الألفاظ (المعاني والعبارات) ، يقول : " فأمّا المعاني أو العبارات المتعلّقة بصنائع أهل المهن فينبغي ألّا يستعمل شيئا منها ، لأنّ استعمالها في الشّعر أشدّ قبحا من استعمال الألفاظ السّاقطة المبتذلة ، فأمّا المعاني الخارجة عن صنائع أهلها ، وعمّا يحتاج في فهمه إلى مقدّمة ، فهي الّتي يجب أن يكثر من استعمالها ، فإنّ منزلتها من المعاني منزلة الألفاظ المستعملة المفهومة الّتي ليست بعامّية ساقطة ولا متوعّرة وحشيّة "[3] .

---

[1] عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، تح : محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجي ، مطبعة المدني ، (دط)(دت) ،ص 508

[2] ينظر: الولي محمد ، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ،ط1 ، 1409 هـ /1988م ، ص 110

[3] حازم بن محمد بن حسن ين محمد بن خلف الأنصاري القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تح : محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي ، بيروت،لبنان ،ط 1،1990 م ، ص189

يدعو حازم إلى ضرورة الابتعاد عن المعاني المستهلكة ، و الّتي يعرفها العام والخاصّ،إذ يراها عامّية ساقطة ، و يدعو إلى ضرورة استعمال كلّ ما كان جديدا على الأذن ، مع وجوب أن يكـــــون مفهوما واضحا بعيدا عن التّوعّر والغرابة .

ب– الصّورة في القرآن الكريم:

إنّ النّصّ القرآني منبع ومرجع للإنسان ، لما له من دلائل معنويّة وحسّية وذهنيّة وعاطفيّة ووجدانيّة وكذا خياليّة ، فهو غذاء الرّوح وتبيان المكنون ، بقراءته تدرك ظواهره الّتي تتجاوز قدراتك العقليّة ، فتبقى تائها منبهرا لألفاظه ومعانيه وتناسق صوره وجماليّتها ؛ يتجاوز جغرافيّة المكان وحدود الزّمان ، هو الفصاحة والبيان والبديع،يعلو ولا يعلى عليه .

حاول الكثير شرح معانيه والتّطرّق لدراسة ظاهره،فكان من السّباقين إلى ذلك سيّد قطب ، مستعرضا تحاليله و تعاليله في مؤلّف له أسماه (التّصوير الفنّي في القرآن الكريم) ، والتّصوّر هو العلاقة بين الصّورة والتّصوير ، أمّا التّصوير فأداته الفكر واللّسان واللّغة[1] .

اهتمّ سيّد قطب بمعاني القرآن وتمعّنها ، فوجد فيها صورا بديعة غاية في العمق تستوجب دراسة معمّقة بغية تقديمها في أبسط صورة ، فأخذ على عاتقه المهمّة وتولاّها مشكورا مأجورا .

وردت لفظة (صورة)في القرآن الكريم ستّ مرّات بصيغ مختلفة؛ في قوله تعالى:{ وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ }[2] ، { وَلَقَدْ خَلَقْنَاكُمْ ثُمَّ صَوَّرْنَاكُمْ }[3]، { هُوَ الَّذِي يُصَوِّرُكُمْ فِي الأَرْحَامِ كَيْفَ يَشَاءُ }[4]، { هُوَ اللهُ الخَالِقُ البَارِئُ المصَوِّرُ }[5] ، { يَا أَيُّهَا الإِنْسَانُ مَا غَرَّكَ بِرَبِّكَ الكَرِيمِ الَّذِي خَلَقَكَ فَسَوَّاكَ فَعَدَلَكَ فِي أَيِّ صُورَةٍ مَاشَاءَ رَكَّبَكَ }[6] .

---

[1] ينظر: مجلّة الرّسالة،المجلّد الثّاني ، السّنة الثانية ، العدد 64 ، ص 175

[2] سورة غافر ، الآية 64

[3] سورة الأعراف ، الآية 11

[4] سورة آل عمران ، الآية 6

[5] سورة الحشر ، الآية 24

[6] سورة الانفطار ، الآية 7/6

اعتبرها البعض من العلماء تكمن في الشّكل ، وهذا ما ذهب إليه ابن كثير في تفسير قوله تعالى: { وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ } أي : أحسن شكلكم[1] ، أمّا الدّكتور أحمد الرّاغب فيرى أنّ : " الصّورة هي الشّكل الخارجي للإنسان وهي وردت في صدد الحديث عن الإنسان "[2] .

وسنستعرض فيما يلي مشاهد عن يوم القيامة ومشاهد لنماذج إنسانيّة ومشاهد للطبيعة ضمن قالب تصويريّ فنّي عالي الجمال .

أ/ب– تصوير مشاهد يوم القيامة :

يهدف القرآن من عرض مشاهد القيامة في صور فنّيّة بغية التّأثير في نفسيّة الإنسان واستحضارها في ذهنه وقلبه .

في مشاهد القيامة تظهر صور متنوّعة ؛ صور للنّعيم وأخرى للعذاب والشّقاء { يَوْمَ يَدْعُ الدَّاعِ إِلَى شَيْءٍ نُّكُر ، خُشَّعاً أَبْصَارُهُمْ يَخْرُجُونَ مِنَ الأَجْدَاثِ كَأَنَّهُمْ جَرَادٌ مُنْتَشِر ، مُهْطِعِينَ إلى الدَّاعِ يَقُولُ الكَافِرُونَ هَذَا يَوْمٌ عَسِر } ، فهذا مشهد من مشاهد الحشر ، مختصر سريع شاخص متحرّك مكتمل السّمات والحركات كثير الصّور[3] . فعند البعث؛ عندما يدعو الملك وينفخ في الصّور يجتمع كلّ النّاس ومن بينهم الكفّار ليوم عسير ؛ يوم يحاسب الكافر عمّا فعل ، وهذا مشهد من بين المشاهد الرّائعة التّصوير . وفي مشهد يناقض هذا المشهد،عن نعيم الفائزين قوله جلّ وعلا :{ إِنَّ المتَّقِينَ فِي جَنَّاتٍ وَعُيُونٍ آخِذِينَ مَا آتَاهُمْ رَبُّهُمْ إِنَّهُمْ كَانُوا قَبْلَ ذَلِكَ مُحْسِنِينَ } ، فهم في ذلك مستحقّون للنّعيم،والله لا يضيع أجر المحسنين ، وإنّهم ليأخذون اليوم لأنّهم كانوا يعطون ، وكان في أموالهم حقّ للسّائل والمحروم[4] .فاللّه يجازي الّذين آمنوا وعملوا الصّالحات جنّات ونعيما بما وعدهم ، ووعده الحقّ ، وما جزاء الإحسان إلّا الإحسان .

---

[1] عماد الدين الحافظ ابن كثير ، تفسير القرآن الكريم ، تح : مصطفى السيد احمد وآخرون ، مؤسسة قرطبة للطباعة والنشر والتوزيع ، ط 1، المجلد الرابع ، ص 106

[2] ينظر: الرّاغب أحمد ، وظيفة الصّورة في القرآن الكريم ، دار فصلت للدراسات والترجمة والنشر، ط 1، ،2001م ، ص 18

[3] ينظر: سيّد قطب ، التّصوير الفنّي في القرآن الكريم ، دار الشروق ، القاهرة ، (دط) ، (دت) ، ص 59/58

[4] ينظر: سيّد قطب ، مشاهد يوم القيامة في القرآن ، دار المشرق ، بيروت (د ط) (دت) ، ص 157

ب/ب– التّصوير في النّماذج الإنسانيّة :

لقد تناول القرآن الكثير من القصص المعبّرة ترسم نماذج إنسانيّة من خلال تصوير دقيق مشخّص متعدّد النّماذج ؛ فالتّصوير يكون إمّا فرديّا يرسم صور أفراد ، أو جماعيّا يصوّر الجنس البشري ككلّ .

ومن خلال المشهد التّالي نرى أنّ الإنسان لا يستذكر ربّه ويعود إليه إلّا ساعة الضّيق والشّدة حسب سيّد قطب في تفسيره للآية الكريمة { هُوَ الَّذِي يُسَيِّرُكُم فِي البَرِّ وَالبَحْرِ حَتَّى إِذَا كُنتُمْ فِي الْفُلكِ وَجَرَيْنَ بِهِمْ بِرِيحٍ طَيِّبَةٍ وَفَرِحُوا بِهَا جَاءَتْهَا رِيحٌ عَاصِفٌ وَجَاءَهُمُ الْمَوْجُ مِنْ كُلِّ مَكَانٍ ، وَظَنُّوا أَنَّهُمْ أُحِيطَ بِهِمْ دَعَوا اللهَ مُخْلِصِينَ لَهُ الدِّينَ لَئِنْ أَنْجَيْتَنَا مِنْ هَذِهِ لَنَكُونَنَّ مِنَ الشَّاكِرِينَ ، فَلَمَّا أَنْجَاهُمْ إِذَا هُمْ يَبْغُونَ فِي الأَرْضِ بِغَيْرِ الْحَقِّ }[1] ، هاته المشاهد الإنسانيّة تكاد لا تنقطع من القرآن الّذي أبان عن الكثير من الصّور المتكرّرة والمتتابعة ، تصوّر واقع الإنسان المخطئ في حقّ نفسه مستغلّا رحمة الله وعفوه ، وهذا ما ذهب إليه أحمد محمد فارس في قوله : " ففي قراءتنا للقرآن قراءة متأنّية سمحت لنا بالإطّلاع على ما أدهشنا من وفرة في المناهج والنّماذج الإنسانيّة "[2] .

إنّ القرآن الكريم رسم في مخيّلتنا صورا ذات بعد إنساني وجدنا فيه النّماذج والمناهج الّتي عاشها الإنسان واكتسبها ، وكيف أنّ الله صوّرها فأحسن تصويرها .

ج/ب– تصوير مشاهد الطّبيعة :

علاقة التّصوير بمشاهد الطّبيعة تعتمد بشكل خاصّ على التّنويع في نمط التّصوير إذ : " يحتلّ تصوير الطّبيعة مكانة مرموقة في التّصوير الفنّي في القرآن لأنّه مرتبط بعالم المحسوسات ، فالحواس تقوم بالتقاط الصّور المتفرّقة من الطّبيعة وتضعها لدى العقل الإنساني الّذي يفسّرها وينظّمها ويعطي

---

[1] ينظر: عبد الوهّاب خالد ، الخصائص الأدبية في تفسير سيد قطب ، رسالة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير ، جامعة عنّابة، 1999م ، ص 115

[2] أحمد محمد فارس ، النّماذج الإنسانية في القرآن الكريم ، دار الفكر،بيروت ، (دت) ، ص 143

حكما عليها "[1] ، لذا فإنّ القرآن اتّخذ مشاهد الطّبيعة كغاية له لتبرير الوسيلة والمتمثّلة في التّأثير في الجمال الفطري للإنسان ؛ فالإنسان يتأثّر بالمشاهد الحيّة المتحرّكة والسّاكنة على حدّ سواء .

" وإذا تأمّلنا تصوير الطّبيعة في القرآن نلاحظ أنّ السّماء يكثر ورودها مرتبطة بذكر الأرض معها غالبا ، ويرجع ذلك إلى أنّ السّماء تحيط بالأرض ، فيراها الإنسان دائما كما أنّها تتّسم بالضّخامة والاتّساع والجمال ، يقول تعالى :{ لَخَلْقُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ أَكْبَرُ مِنْ خَلْقِ النَّاسِ وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لَا يَعْلَمُون }[2] ، فارتباط الأرض بالسّماء ولّد صورة مكبّرة ضخمة تمثّل دلائل قدرة الله،فهما يشغلان مساحة واسعة في الكون ، وهي أكبر دليل على خلق النّاس والطّبيعة ، فتتفاعل الصّور وتتراكم محدثة مشاهد طبيعيّة قلّ نظيرها .

3/طبيعة الخيال وعلاقته بالصّورة الفنّيّة :

قبل خروج أيّ فكرة إلى العلن ، لا شكّ أنّ فكرة باطنية سبقتها ، سواء أُحيكت في الدّاخل من كلّ جوانبها – الفكرة فالتّخطيط ثمّ النّتيجة – أو اكْتُفِيَ منها بومضات غير مكتملة المعالم ؛ ذلك التّفكيرُ الباطني هو ما اصطُلح عليه بـ " الخيال "،يختلف حسب السّنّ والجنس ، وتؤثّر فيه بشكل مباشر عوامل أخرى أهمّها البيئة والمستوى العلمي والثّقافي...ما يجعله يختلف نوعه ، وتتحدّد درجته .

ورد بأكثر من مصطلح في الدّراسات النّقدية الأدبية : الخيال ، التّخيّل ، التّخييل ، تصبّ كلّها – رغم اختلاف دارسيها – في دلالة واحدة ، وسنذكر هنا بعض تلك المفاهيم للخيال برؤية عربية وأهمّيته وعلاقته بالصّورة الشّعرية ، ثم بالتصوير الفني في القرآن ، وقبل ذلك لابدّ من التّعريج على الجانب اللّغوي له ، لتتّضح الرّؤى بعدها .

تحديد مفهوم الخيال لغة :

ورد في لسان العرب لابن منظور:خَالَ الشَّيْءَ خَيْلًا وخَيْلَةً وخَيَّلا وخَيَلَانًا ومُخَايَلَةً ومُخَيَّلة

[1] ينظر:د عبد السّلام الراغب ، وظيفة الصّورة الفنّية في القرآن ، ص 200

[2] ينظر: المرجع نفسه ، ص 202

وخَيْلولة : ظنّه . والخَيَال والخَيَالة هي ما تشبّه لك في اليقظة والحلم من صورة ، وجمعه أخيِلة ،والخَيَال أيضا كساء أسـود يُنْصَب على خشبة أو عود يُخَيَّلُ به للبهائم والطّير فتظنّه إنسانا ، وهي أيضا كلمة تطلق على نوع من النّبات ، كما هي كذلك اسم أرض لبني تغلب ، وخَيَّلَ عليه تَخْيِيلًا:وجّه إليه التّهمة[1] .

تقريب مفهوم الخيال اصطلاحا :

اختلف تحديد المفهوم بين الدّراسات العربيّة القديمة والحديثة ، " أمّا الدّلالات العربية القديمة للخيال فإنّها لا تشير إلى القدرة على تصوير المحسوسات وإعادة تشكيلها بعد غيابها عن الحسّ ، إنّها تشير إلى الشّكل والهيئة والظّلّ ، كما تشير إلى الطّيف أو الصّورة الّتي تتمثّل لنا في أحلام اليقظة ، أو في لحظات التّأمّل ، وعندما نفكّر في شيء أو شخص ، وجليّ أنّ مثل هذه الدّلالات ليست هي ما نشير إليه بالكلمة في المصطلح النّقدي المعاصر ، ربّما كانت الصّلة الوحيدة الّتي يمكن أن تقوم بين الدّلالات القديمة والحديثة ؛ هي أنّ بعض الدّلالات القديمة لكلمة (الخيال) تشير إلى ما نسمّيه الآن بالصّورة الذّهنيّة ، أي أنّها تشير إلى مادّة الخيال لا إلى ملَكة الخيال نفسها،ولكن ثمّة مادّة لغويّة هامّة هي التّخيّل ، وهي تلك الّتي يمكن أن نعدّها بمثابة المقابل الدّقيق لكلمة (imagination) الّتي تدلّ على عمليّة التّأليف بين الصّور ، وإعادة تشكيلها،وكلمة التّخيّل لغويّا ترادف التّوهّم والتّمثّل "[2] .

يشار هنا إلى مفهوم الخيال قديما عند العرب ، حيث كانوا يرون أنّه لا يتعدّى الإدراك البصري ، أو ما يتمثّل في الصّورة الّتي تتمثّل في الطّيف أو في أحلام اليقظة والتّأمّل ، وعند استذكار شيء أو شخص ، على غير ما تشير إليه الدّراسات النّقدية المعاصرة ؛ والّتي ترى الخيال أنّه يتلقّى صور المحسوسات ، ومن ثمّ يعيد تشكيلها بعد غيابها عن الإدراك الحسّي ، فالعرب قديما وبهذا المفهوم هم يشيرون إلى مادّة الخيال (المحسوس) ، لا إلى ملكة الخيال نفسها (إعادة تشكيل المحسوس بعد غيابه عن الرؤية) ، وبهذا فإنّ ملَكة الخيال هي ما أطلق عليه (التّخيّل) ، والّتي

[1] ابن منظور ، لسان العرب ، مادّة (خيل) ، ص 227/226

[2] ينظر: د جابر عصفور ، الصّورة الفنّية في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب ، ص 15

تشمل عنصرين أساسيّين في العمليّة التّخيُّليّة هما : التّوهّم والتمثّل .

هذا عن مصطلح الخيال عامّة ، وفيما يلي سنتعرّض للخيال الشّعري ، أو علاقة الخيال بموضوعنا ؛ (الصّورة الشّعرية) من منظور نقدي وفلسفي .

أ– علاقة الخيال بالصّورة الشّعرية :

" ركّز الفلاسفة على (التّخييل) أكثر ممّا ركّزوا على (التّخيُّل) ، وفهموا الشّعر على أساس أنّه عمليّة تخييليّة تتمّ في رعاية العقل ، أي أنّه تخييل عقلي ، وكأنّ الشّاعر يأخذ من المتخيّلة والوهم مادّته الجزئيّة ، ثمّ يعرضها على عقله ويدع له وحده مسؤوليّة التّصرّف فيها "[1] .

أشرنا في البداية إلى المصطلحات الثّلاث : الخيال ، التّخيّل ، التّخييل ، إذ يشمل الخيال المصطلحين ، بينما يختلف التّخيّل عن التّخييل في أنّ الأوّل يستدعي جهدا عقليّا ، بينما الثّاني يحظى به الكلّ .

يرى الدّكتور عصفور أنّ الفلاسفة يرون أنّ الشّعر يستوجب التّخييل لا التّخيّل ، بذا فإنّ الشّعر عمليّة فطريّة تتمّ بكلّ سلاسة لدى الشّعراء ، بعيدا عن التّخيّل الّذي يعني هنا التّكلّف والتّصنّع .

ويؤكّد عبد القاهر الجرجاني مطلقا أنّ تمكّن الشّاعر مرتبط ارتباطا وثيقا بتخييله : " وجملة الحديث أنّ الّذي أُريد بالتّخييل هاهنا ، ما يثبت فيه الشّاعر أمرا هو غير ثابت أصلا ، ويدّعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها ، ويقول قولا يخدع فيه نفسه ويريها مالا ترى...، وستمرّ بك ضروب من التّخييل هي أظهر أمرا في البعد عن الحقيقة وأكشف وجها في أنّه خداع للعقل،وضرب من التّزويق ، فتزداد استبانة للغرض "[2] .

بهذا فإنّ الشّاعر الحقّ من يستطيع إقناع نفسه قبل متلقّي مادّته الشّعريّة بأمر هو غير موجود

---

[1] المرجع السابق ، ص 65

[2] عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة في علم البيان ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان، ط1 ، 1990م ، ص 275

أصلا ، ليس زيفا وتكلّفا وتزويقا وتنميقا،إنّما لخصوبة خياله وتوظيف ما يتقبّله القلب والعقل معا .

وهاهو صاحب منهاج البلغاء يدلي بدلوه في نفس البئر الّتي أدلى فيها الجرجاني ؛ إذ شعر أنّ عليه أن يواجه صفة الكذب الّتي تلصق عادة بالشّعر ، خاصّة وأنّ نفي هذه الصّفة عن الشّعر يزيل كلّ ما يعلق بمفهوم التّخييل نفسه من سوء ظنّ أو ريبة ، ولقد حسم حازم الموقف من وجهة نظره على الأقلّ عندما أخرج قضيّة الصّدق والكذب من طبيعة الشّعر جملة ، وركّز على أهمّية التّخييل ووظيفته فحسب[1] .

يضيف حازم إلى كون ملكة الشّعر تنمّ عن ملكة تخييليّة : " أنّ الشّاعر لا يكمل له قول الشّعر إلّا أن تكون له قوّة حافظة،وقوّة مائزة،وقوّة صانعة "[2] .

يقصد بالقوّة الحافظة استحواذه على أكبر قدر من المعاني ، وبالقوّة المائزة التّمييز بين حقول تلك المعاني ، وقوّة تخرج تلك المعاني في قالب فنّي يرقى إلى مستوى اللغة الشّعرية .

يُحكَم على التّمكّن لدى الشّاعر من ناصية الشّعر من خلال تمكّنه من اللّفظ والمعنى والأسلوب ، ولامجال للنّقاش فيما يخصّ الوزن والإيقاع ،كلّ هاته العناصر ظاهريّة يتحكّم فيها باطنيّا التّخييل .

" والتّخييل في الشّعر يقع على أربعة أنحاء : من جهة المعنى ، ومن جهة الأسلوب ، ومن جهة اللّفظ ، ومن جهة النّظم والوزن . وينقسم التّخييل بالنّسبة إلى الشّعر قسمين : تخييل ضروري ، و تخييل ليس بضروري ، ولكنّه أكيد ومستحبّ لكونه تكميلا للضّروري وعونا له على ما يراد من إنهاض النّفس إلى طلب الشّيء أو الهرب منه ، والتّخاييل الضّروريّة هي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ ، والأكيدة والمستحبّة تخاييل اللّفظ في نفسه ، وتخاييل الأسلوب وتخاييل الأوزان

[1] ينظر:د جابر عصفور، الصورة الفنية في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب ، ص 79

[2] حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 89

والنّظم،وأكّد ذلك تخييل الأسلوب"[1] .

إذن يشمل التّخييل المعنى واللّفظ والأسلوب والإيقاع والوزن ، هاته العناصر التّخييليّة تنقسم إلى قسمين : ضروريّ يؤكّد على المعنى قبل اللّفظ ، وغير ضروري لكنّه أكيد ومستحبّ يقدّم اللّفظ الجميل لإيصال المعنى بأسلوب راق ، وفق وزن وإيقاع يجذب المتلقّي ، مانلاحظه هنا أنّ القرطاجنّي يولي المعاني الأولويّة والأهمّيّة .

هذا باختصار عن مفهوم الخيال وعلاقته بالصّورة الشّعرية ، نختتم الحديث عنه ببيت لحازم القرطاجني يوجز فيه أهمّية الخيال الشّعري ، لنتّجه بعدها إلى علاقته بالتّصوير في القرآن الكريم .

يقول فيه : بِنْتُ فِكْرٍ لَا نَظِيرَ لَـهَا صَاغَهَـا مَنْ لَا نَظِيرَ لَهُ [2]

ب– علاقة الخيال بالتّصوير الفنّي في القرآن الكريم :

التّصوير الفنّي هو الأداة المبدعة في أسلوب القرآن الكريم ، حيث يكون البديع والبيان النّقطة الأكثر إشراقا ورونقا وأثرا ، " القرآن دائما وأبدا يعبّر بالصّورة المحسّة المتخيّلة عن مختلف الأغراض ، فالتّخيّل الحسّي هو الوحيد الّذي تقوم عليه الصّورة لأنّ الخيال في مجالها يعمل في الجزئيّات ، ويبدع في التّحسّس والتّأثّر بها ، ومن الأمثلة على هذا التّخيّل الحسّي نجد قوله تعالى :{ إِنَّ الَّذِينَ كَذَّبُوا بِآيَاتِنَا وَاسْتَكْبَرُوا عَنْهَا لَا تُفَتَّحُ لهمْ أَبْوَابُ السَّمَاءِ وَلَا يَدْخُلُونَ الجَنَّةَ حَتَّى يَلِجَ الجَمَلُ فِي سَمِّ الخِيَاطِ وَكَذَلِكَ نَجزِي المحْسِنِينَ }[3] ، يعلّق الدّكتور عبد الفتّاح الخالدي عليها بقوله : " في هذه الآية الصّورة جاءت متعدّدة ؛ فالباب أصبح أبوابا،والصّورة المتخيّلة هي لولوج الجمل ، وهو حيوان معروف ،

---

[1] المصدر السابق ، ص 89

[2] حازم بن محمد بن حسن ين محمد بن خلف الأنصاري القرطاجني ، ديوان حازم القرطاجني ، تح : عثمان العكاك،دار الثقافة،بيروت ، ط1،1964م ، ص187

[3] كوثر جابري ، منهج سيد قطب في كتاب التصوير الفني في القرآن ، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر ، ميدان اللغة والأدب العربي ، جامعة العربي بن مهيدي ، أم البواقي 2014/2013م، ص 31

بالخياط وهو ثقب الإبرة "[1] ، كما توجد الكثير من الصّور الفنّية الّتي تجسّد وترسم صورا متحرّكة تصوّر مشهدا فيه حالات كثيرة ، وهنا يكون حسّ القارئ وخياله قد استلهم هذه الحركة ؛" فالوقوف مثلا على عبادة حرف حركة غير مناسبة متأرجحة قد تكون قابلة للسّقوط عند المرّة الأولى وممهّدة للفتنة "[2] .

4/الأنواع البلاغية للصّورة الفنّية :

لا يخفى أنّ الأنواع البلاغية للصّورة والمتعارف عليها أربعة : التّشبيه،الاستعارة ، الكناية ، المجاز المرسل ؛ ينضوي تحت كلّ صورة نوعين لها فأكثر ، وسنحاول في هاته الأسطر تقريب المفاهيم العامّة لكلّ صورة بإيجاز ، إذ لا يسعنا في مقامنا هذا التّفصيل في أنواع كلّ واحدة منها .

يُعَدّ التّشبيه أكثر الأنواع البلاغية أهمّية بالنّسبة للنّاقد والبلاغي القديم ، أمّا الاستعارة فإنّها تتيح لنا أن نشير إلى المجاز ، والكناية تتوافق بما تعارفت عليه الجماعات[3] ، أمّا المجاز المرسل فما جمع بين الحقيقة والإشارة .

أ– التّشبيه : هو أعتى الصّور وأوضحها وأكثرها استعمالا في الشّعر القديم ، تقوم فيه علاقة المشابهة بين طرفين يشتركان في صفة أو أكثر مماثلة لا مفاضلة ، أركانه الأساسية أربعة هي : المشبّه والمشبّه به ووجه الشّبه وأداة التّشبيه .

يعرّفه الدّكتور جابر عصفور : " التّشبيه علاقة مقارنة تجمع بين طرفين لاتّحادهما أو اشتراكهما في صفة أو مجموعة من الصّفات والأحوال ، هذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذّهني الّذي يربط بين الطّرفين المقارنين دون أن يكون من الضّروري أن يشترك الطّرفان في الهيئة

---

[1] صلاح عبد الفتّاح الخالدي ، عن نظريّة التّصوير الفنّي عند سيّد قطب،دار الفاروق ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 2016م، ص133

[2] سيّد قطب ، في ظلال القرآن ، دار الشّروق،المجموعة 4 ، ط 21 ،1993م ، ص 2412

[3] ينظر: د جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، ص 171

المادّيّة ، أو في كثير من الصّفات المحسوسة "[1] . فهو علاقة مقارنة بين طرفين يشتركان في صفة واحدة أو أكثر،قد تكون تلك الصّفة مادّية أو معنويّة .

يفصّل في شروط استيفاء التّشبيه لنقول عنه تشبيها ، صاحب سرّ الفصاحة بقوله : " ومن الصّحة : صحّة التّشبيه ، وهو أن يقال أحد الشّيئين مثل الآخر من جميع الوجوه حتّى لا يعقل بينهما تغاير البتّة ، لأنّ هذا لو جاز لكان أحد الشّيئين يشبه الآخر في صفاته ومعانيه ، وبالضّد حتّى يكون رديء التّشبيه ما قلّ شبهه بالمشبّه به "[2] .

فصحّة التّشبيه علاقة مماثلة لا مقارنة ، فنقول : هذا الشّيء مثل هذا الشّيء في صفة مادّية أو معنوية أو أكثر من صفة ، بشرط أن لا يطابقه كلّية ، إذ أنّ هذا ينفي التّشابه فيصبح هذان الشّيئان واحدا ، والتّشبيه الأحسن مااشترك فيه الطّرفان في أكبر عدد من الصّفات مع اختلاف جوهرهما ، مثاله في قول المتنبّي يصف أسدا :

يَطَأُ الثَّرَى مُتَرَفِّقاً مِنْ تِيهِهِ فَكَأنّهُ آسٍ يَجُسُّ عَلِيلَا [3]

هو تشبيه تام الأركان المشبّه به هو (الآسي) ، المشبّه (الأسد) ، أداة الشبه (كأنّ) ، وجه الشّبه الفعل (يجسّ ...) ، " يشبّه هيئة الأسد وهو يمشي على الثّرى برفق من شدّة زهوه بنفسه بهيئة الطّبيب الّذي يجسّ المريض برفق ووجه الشّبه صورة شيء يمسّ شيئا في رفق وتؤدة "[4] .

ب– الاستعارة : يرتّبها النّقاد والبلاغيّون بعد التّشبيه من حيث الجماليّة والأثر البلاغي ؛ هي مجاز لغوي يقوم على حذف أحد الطّرفين : المشبّه أو المشبّه به مع ملازمة وجود وجه الشّبه إمّا ظاهرا أو رمزا ، تختلف عن التّشبيه في أنّها لا تقبل أداة تشبيه في سياقها اللّفظي .

---

[1] المرجع السابق ، ص 172

[2] أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي ، سرّ الفصاحة،تح:عبد المتعال الصّعيدي ، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده ، ميدان الأزهر بمصر 1372هـ/1952م ، ص 235

[3] أحمد بن حسين الجعفري المتنبي أبو الطيب ، ديوان المتنبي،دار بيروت للطباعة والنشر، ج3(دط)،(دت) ، ص443

[4] ينظر:د فضل حسن عبّاس ، البلاغة فنونها و أفنانها علم البيان والبديع ، دار الفرقان للنشر والتوزيع ، ط11، 1428هـ/2007م ، ص 69

يتحدّث عنها ابن رشيق في كتابه العمدة : " الاستعارة أفضل المجاز وأوّل أبواب البديع ، وليس في حلى الشّعر أعجب منها ، وهي من محاسن الكلام ، إذا وقعت موقعها و وضعت موضعها"[1] ، فالاستعارة حسبه القيرواني أفضل أنواع الصّور البلاغية وأوّل أبواب البديع ، فهي محسّن لفظي ومعنوي إذا استعملت في مكانها وزمانها المناسبين .

ويعرّفها الجرجاني : " ما اكتُفي فيها بالاسم المستعار عن الأصلي ، ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها ، وملاكها بقرب التّشبيه،ومناسبة المستعار للمستعار له ، وامتزاج اللّفظ بالمعنى حتّى لا يوجد بينهما منافرة ، ولا تبيّن في أحدهما إعراض عن الآخر "[2] . يستغنى فيها عن الاسم الأصلي ، و يُكتفى بالمستعار ، قريبة من التّشبيه،يشترط فيها التّوافق والتّناسب بين المستعار والمستعار له ، يمتزج فيها اللّفظ بالمعنى ، فتأتي متناسقة الشّكل والدّاخل .

غير أنّ صاحب كتاب أسرار البلاغة يتحدّث عمّن أثنوا عن الاستعارة من جهة اللّفظ (الّتي سبق لفظها معناها) يقول : " فانظر إلى الأشعار الّتي أثنوا عليها من جهة الألفاظ ، ووصفوها بالسّلامة ، ونسبوها إلى الدّماثة ، وقالوا كأنّها الماء جريانا،والهواء لطفا ، والرّياض حسنا ، و كأنّها الرّحيق مزاجه التّسنيم..."[3] .

يتحدّث الجرجاني عن الاستعارة الّتي سبق لفظها معناها ، فتجاوزت عمق المعنى وجماليّته إلى رونق اللّفظ وزخرفته ، فشبّهوها لشدّة انسيابها في العقل ووقعها في القلب بجريان الماء ولطافة الهواء ، وحسن الرّياض والنّسيم العليل والرّحيق...

من أمثلتها ما جاء في قصيدة للبحتري يصوّر فيها الرّبيع :

أَتَاكَ الرَّبِيعُ الطَّلقُ يَخْتَالُ ضَاحِكاً مِنَ الحُسْنِ حَتَّى كَادَ أَنْ يَتَكَلَّمَا[4]

---

[1] ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، ،مطبعة السّعادة ، القاهرة ، ج 1 ، 1907م ، ص 266

[2] ينظر: المصدر نفسه ، ص 267

[3] عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص 21

[4] البحتري ، ديوان البحتري ، تح:كامل الصيرفي ، دار المعارف ، مصر، ط 3 ، ج4 ،2009 م ، ،ص 2090

صورة غاية في الرّوعة،يتراءى لنا الرّبيع من خلالها متحرّكا ماشيا مترنّحا بجماله ، فهي استعارة مكنيّة شبّه فيها الرّبيع بإنسان ذي هيئة جميلة ، وهاهو يختال ضاحكا من حسنه[1] .

ج- المجاز المرسل : هو الآخر من أجمل الصّور وأشدّها عمقا وأحلاها وصفا ، وقعه كوقع سيمفونيّة هادئة جميلة يطرب لها القلب فتشنّف لها الآذان ، ويقف عندها العقل لحظة صمت للتّأمّل والمتعة .

يمثّله الزّمخشري في كتابه أساس البلاغة : " من المجاز قوله تعالى { عَلَى أَنْ تَأْجُرَنِي ثَمَانِيَ حِجَجٍ }أي تجعلها أجري على التّزويج ، يريد المهر من قوله تعالى { وَآتُوهُنَّ أُجُورَهُنَّ }[2] .

ويقول عنه ابن رشيق : " العرب كثيرا ما تستعمل المجاز وتعدّه من مفاخر كلامها ، فإنّه دليل الفصاحة ، ورأس البلاغة ، و به بانت لغتها عن سائر اللّغات...ومعنى المجاز طريق القول ومأخذه "[3] فهو مفخرة العرب ، ودلالة على التّمكّن من ناصية اللّغة العربية ، ولا غنى للبلاغة عنه ؛ فهو عمودها ودعامتها ، هو حقيقة القول وتأويله .

ويعرّفه الدّكتور فضل عبّاس بقوله : المجاز هو اللّفظ المستعمل في غير ما وضع له من قرينة تمنع إيراد المعنى الحقيقي "[4] .

فالمجاز يستعمل فيه لفظ حقيقي لغرض غير حقيقي ، يفهم من سياق الكلام ، يستعمل معنيين ؛ أوّلهما ظاهري ، وهو الّذي وضع له ، والثّاني باطني ، وهو الّذي استعمل لأجله ، تربطهما قرينة تبيّن أنّ المعنى الحقيقي غير مراد ، والمعنى المجازي هو المقصود .

وللتّوضيح أكثر نذكر هذين المثالين من الشّعر ومن القرآن الكريم :

---

[1] ينظر: د فضل حسن عبّاس ، البلاغة العربية فنونها وأفنانها علم البيان والبديع ، ص 184

[2] أبو القاسم جار الله محمود بن عثمان أحمد الزّمخشري ، أساس البلاغة،تح : محمد باسل عيون السّود ، دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان ، ج 2،ط1،(د ت) ، ص9

[3] ابن رشيق القيرواني،العمدة في محاسن الشّعر وآدابه،ص 160

[4] د فضل حسن عباس ، البلاغة فنونها وأفنانها علم البيان والبديع ، ص 134

قال المتنبّي: لَـهُ أَيَـادٍ عَلَيَّ سَـابِقَةٌ أَعُـدُّ مِنْـهَا وَلَا أُعَدِّدُهَا[1]

يقصد هنا باليد السّابقة عليه ؛ اليد السّبّاقة له بالخير لجودها ، " فاليد الّتي تمنح النّعم فهي سبب فيها "[2] .

ومنه قوله تعالى : { إِنِّي أَرَانِي أَعْصِرُ خَمْرًا }[3] ، والمعصور هو العنب الّذي سيؤوّل إلى الخمر[4].

د- الكناية : يمكن القول أنّ الكناية لها من الخصوصيّة مالا تملكه بقيّة الصّور البلاغيّة ، ذلك أنّها تعتمد المألوف من الكلام ، بذا هي تُفهَم وتؤثّر بقدر تداولها ، فهي محدودة الزّمان والمكان ، وهذا لا يتعارض وبلاغتها .

يعرّفها السّكّاكي : " الكناية هي ترك التّصريح بذكر الشّيء إلى ذكر ما يلزمه ، لينتقل من المذكور إلى المتروك "[5] . فهي كلام غير صريح مباشر ، يُفهَم من سياقه المعنى المقصود .

يقول عنها الأستاذ الولي محمد : " إنّها أقرب ما تكون إلى طبيعة المجاز المرسل ، وذلك لأنّها مثله تقوم على علاقة المجاورة لا المشابهة ، كما تتغذّى من ذلك النّزوع العرفي عند المستعمل الّذي يتقيّد هو الآخر بما تتواضع عليه الجماعة ، وأمّا حظّها من الإبداع فلا يمكن أن يقارن بالتّشبيه والاستعارة اللذّين يفاجئاننا في كلّ حين ، الشّيء الّذي لايحصل مع الكناية "[6] . يخصّ بحديثه هنا الكناية عن صفة ، باعتبارها الأكثر استعمالا مقارنة مع الكنايتين (عن موصوف وعن نسبة) ، فهو

---

[1] أبو الطيب المتنبي ، ديوانه ، ج 4 ، ص 28

[2] د فضل حسن عباس البلاغة فنونها وأفنانها علم البيان والبديع ، ص158

[3] سورة يوسف ، الآية 36

[4] ينظر: فضل حسن عباس،البلاغة فنونها وأفنانها علم البيان والبديع ، ص 159

[5] يوسف بن محمد بن علي السكاكي ، مفتاح العلوم،تح:د عبد الحميد الهنداوي ، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان ، ط1 ، (دت) ، ص 512

[6] الولي محمد ، الصورة في الخطاب البلاغي والنقدي ، ص 21

يراها قريبة من المجاز المرسل ، لدرجة أنّنا نجد صعوبة في التّفريق بينهما ، إذ لا وجود لأيّ ركن من أركان التّشبيه فيها كما المجاز المرسل ، تعمَد الحفظ والتّكرار ما يجعلها مقيّدة الاستعمال محدودة الانتشار. فهي تنتقل بالتّداول والتّواتر ، ويفهمهما الأوّل بحسن القراءة ، وحبّ الاطّلاع والدّراية .

من أمثلتها قول المتنبّي :

تَشْتَكِي مَا اشْتَكَيْتُ إِلَيْهَا مِنْ أَلَمِ الشَّوْقِ إِلَيْهَا وَالشَّوْقُ حَيْثُ النُّحُولُ [1]

كناية عن صفة ، وهي كذب محبوبته ، يقول أنّها تشتكي مرّ الفراق كما أشتكيه ، ولكنّها كاذبة في شكواها ، وفيما تدّعيه من شوق ، فإنّ الشّوق الصّادق يبرح بصاحبه فيجعله نحيل الجسم، وهذا ما أصابني بالفعل أمّا هي فلا[2] .

5/التّصوير والتّقديم الحسّي:

أ– في النّص الشّعري:

يُحكَم على إصابة الشّاعر بالتّصوير بقدر تمكّنه من تشخيص وتجسيد المعنويّات إلى محسوسات ، فتتمثّل بالصّورة الّتي وُصفت بها .

" يشير مصطلح التّصوير إلى تجسيد المعنوي في صورة (شكل أو هيئة) حسّية ، وفي مثل هذه الحالة يصبح معنى الصّورة مرادفا للّوحة المرسومة "[3] . فالشّاعر الفذّ من يتمكّن من ترجمة ما يراه في خياله إلى صورة تتجسّد أمام متلقّيها .

يفصّل الدّكتور جابر عصفور أكثر في العلاقة بين التّصوير والتّقديم الحسّي قائلا : " إذا انتقلنا إلى مناقشة علاقة التّصوير بالتّقديم الحسّي في الشّعر وجدنا للفكرة جانبين ؛ يتّصل أوّلهما بقدرة الشّعر الوصفي على محاكاة الموصوف ، ونقله نقلا خاصّا يصوّره للمتلقّي كما لو كان يراه ،

---

[1] أبو الطيب المتنبي ، ديوانه ، ج3 ،ص 213

[2] د فضل حسن عباس ، البلاغة فنونها وأفنانها علم البيان والبديع ، ص 251

[3] د جابر عصفور،الصّورة الفنية في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب ، ص 259

ويتّصل ثانيهما بقدرة التّشبيه والاستعارة أو المجاز عموما على إثارة إحساسات واضحة في ذهن المتلقّي ، أو تصوير المعنى تصويرا حسّيّا، ويظهر ذلك الجانب الثّاني فيما تقوم به الصّورة المجازيّة من ربط بين شيئين أو أشياء ؛ أحدهما حسّي بالضّرورة عن طريق المقارنة والاستبدال بشكل يجعلنا نشعر بشيء حسّي ، أو أنّنا نواجه شيئا محسوسا "[1] . فالعلاقة بين التّصوير والتّقديم الحسّي في الشّعر قائمة على جانبين : أوّلهما متّصل بمدى تمكّن الواصف محاكاة الموصوف ، ينقله للمتلقّي فيصل ذهنه في صورة وكأنّها مرئيّة ، وثانيهما متّصل بمدى تمكّنه من التّشبيه والمجاز عموما ، فيثير بذلك إحساسات واضحة في ذهن المتلقّي ، أو لنقل : تصوير المعنوي تصويرا حسّيّا ،" فإنّما الشّعر صناعة وضرب من النّسيج وجنس من التّصوير "[2] حسب الجاحظ الّذي بمقولته هذه يجعل الرّباط وثيقا بين صناعة الشّعر ؛ من تخيير ما يناسب من المعاني والألفاظ ثمّ تقديمها في صورة متناسقة متماسكة ، ومن ثمّ إخراجها في أبهى حلّة .

" أمّا إن عدنا إلى طرح الفكرة – فكرة التّقديم الحسّي – نجد أنّ الرّماني هو من طرح الاستعارة والتّشبيه – بشكل علمي– في القرآن الكريم وفي الشّعر معا ، تتلخّص فكرة الرّماني في أنّ التّشبيه والاستعارة يخرجان الأغمض إلى الأوضح ، ولمّا كان ماتقع عليه الحاسّة أوضح في الجملة ممّا لا تقع عليه ، والشّاهد أوضح من الغائب ، كان التّشبيه المرتبط بالمحسوس أوضح في العقل ، والاستعارة المرتبطة بالحسّي المشاهد أقرب إلى الإفهام والتّأثير "[3] .

طرح الرّماني الفكرة لأوّل مرّة بشكل تطبيقي ممثّل بالاستعارة والتّشبيه في القرآن الكريم والشّعر، إذ رأى أنّهما يوضّحان الغامض ، مستدلّا على ذلك بأنّ ما تقرؤه وتحسّه أوضح ممّا تقرؤه ولا تحسّه ، فكان التّشبيه والاستعارة المرتبطان بالمحسوس أوضح في العقل وأقرب إلى الإفهام والتّأثير والتّأثّر .

يفصّل ابن سنان الخفاجي في ذلك أكثر : " وممّا يحتاج إليه التّشبيه أن يكون الأمر المشبّه به

---

[1] المرجع السابق ، ص 271

[2] الجاحظ ، الحيوان ، ج 3، ص 132

[3] د جابر عصفور،الصّورة الفنّية في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب ، ص 272

واقعا مشاهَدا معروفا غير مستنكر ليوافق ذلك المقصود بالتّشبيه والتّمثيل من الإيضاح والبيان "[1] . فمن شروط المشابهة أن يكون المشبّه به واقعيّا ومشاهَداً ومعروفا ، حتّى إذا شُبّه ومُثّل لم ينفّر المتلقّي بوحشيّته وغموضه بل يجذبه ببيانه ووضوحه .

ب– في النّص القرآني :

الصّورة في النّص القرآني مؤثّرة بشكل مباشر على المتلقّي ، فهي تحوّل تلك الموضوعات المجرّدة الماورائية ، إلى صور محسوسة متحرّكة في ذهنه .

" هناك طريقتان للتّعبير:طريقة التّعبير باللّفظ المجرّد ، وطريقة أخرى هي التّعبير باللّفظ المصوّر الموحى ؛ التّعبير بالطّريقة الأولى يكون فيه المعنى مجرّدا واللّفظ يدلّ على معناه المجرّد دلالة ذهنيّة مجرّدة، بحيث ينقل المعاني والحالات ، أمّا التّعبير في الحالة الذّهنية فإنّه يرسم صورة أو خيالا ، فيدلّ اللّفظ على معناه دلالة تصويريّة داخليّة مؤثّرة "[2] ، ولهذا فالتّصوير يتجزّأ إلى طريقتين ؛ الأولى تجسّد المعنى المجرّد ذو الدّلالة الذّهنيّة و الثانية ترسم الصّور المستوحاة والّتي تدلّ على التّصوير الدّاخلي .

أ– تصوير المعاني الذّهنية:

الصّورة تتضمّن التّنوّع في الصّور والمعاني الذّهنية ترتبط ارتباطا وثيقا بالسّياق والأنساق ، وبهذا تكتسب الإيحاء ، " المعاني الذّهنيّة المرتبطة بالظّواهر الكونيّة تُصوّر بصور مختلفة يقتضيها السّياق "[3] ، فالصّور تتفاعل فيما بينها محدثة أنساقا ضمن مجموعة من الصّور المتحرّكة ، " نقلت المعاني الذّهنية من حالة تجريدية إلى حالة شاخصة حيّة متحرّكة ، لقد استخدم القرآن طريقة التّصوير في نقل هذه المعاني من حالتها الذّهنيّة ، إلى حالة تصويريّة ، وعندما يقرأ القارئ آية من الآيات تصوّر معنى من هذه المعاني ترسم بخياله وأمام ناظريه صورة شاخصة حيّة متحرّكة متناسقة "[4] .

---

[1] ابن سنان الخفاجي ، سرّ الفصاحة ، ص 240

[2] ينظر: كوثر جابري ، منهج سيد قطب التّصوير الفنّي في القرآن ، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر ، ص 269

[3] ينظر: د عبد السّلام أحمد الرّاغب،وظيفة الصّورة الفنّية في القرآن الكريم ، ص 103

[4] ينظر: كوثر جابري ، منهج سيد قطب التصوير الفني في القرآن ، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر ، ص 20

من هذا يتّضح لنا جليّا أنّ الحالة التّجريديّة للمعاني الذّهنيّة انتقلت إلى حالة حيّة متحرّكة أكثر إشراقا بفضل تعدّد الصّور والمشاهد الّتي تؤثّر في القارئ إيجابا ، وتجعله يرى بوضوح تناسقها وجماليّتها ، ومن أمثلة ذلك ما جاء لسيّد قطب محلّلا الآية { وَمَثَلُ الَّذِينَ كَفَرُوا كَمَثَلِ الَّذِي يَنْعِقُ بِمَا لَا يَسْمَعُ إِلّا دُعَاءً وَنِدَاءً صُمٌّ بُكْمٌ عُمْيٌ فَهُمْ لَا يَعْقِلُون } ، " المعنى يحمل صورة حسّية تتمثّل في دعاء ونداء الكفّار لآلهتهم الّتي لا تسمع ولا تفقه شيئا ولا تميّز الأصوات "[1] .

ولو عدنا إلى ماقبل هذه الآية نجد أنّ المخاطبين هم الكفرة الّذين لا يريدون الإسلام ، والحقيقة جليّة حولهم لكنّهم يمتنعون عنها تزمّتا وتعنّتا وتعصّبا لما وجدوا عليه آباءهم .

ب- تصوير الحالات النّفسيّة :

الحالات النّفسيّة المصوّرة لها قيمة وفضل على الحالات النّفسيّة المجرّدة ؛ فالأولى تصوّر تعدّد المشاهد المعبّر عنها عكس المجرّدة الخالية من التّصوير ، ولعلّ أبرز مثال على ذلك ما جاء به سيّد قطب في الآية الكريمة {قُلْ أَنَدْعُو مِنْ دُونِ اللَّهِ مَالَا يَنْفَعُنَا وَلَا يَضُرُّنَا وَنُرَدُّ عَلى أَعْقَابِنَا بَعْدَ إِذْ هَدَانَا اللهُ كَالَّذِي اسْتَهْوَتْهُ الشَّيَاطِينُ فِي الأَرْضِ حَيْرانَ لَهُ أَصْحَابٌ يَدْعُونَهُ إِلَى الهُدَى } ، تظهر لنا صورة هذا المخلوق التّعيس الّذي استهوته الشّياطين في الأرض،ويا ليته يتبع هذا الاستهواء في اتّجاهه فتكون له راحة [2] .

هنا تظهر لنا الحيرة الّتي تنتاب هذا المشرك بعد التّوحيد ، فيفترق إحساسه بين الهدى والضّلالة .

ج- تصوير الحوادث الواقعة :

إنّ التقاء الصّورة الحسّية بالصّورة النّفسيّة يجعل من الحادث كأنّه حدث معروض من جديد ، كأنّه مشهد حيّ تظهر فيه جميع الحركات والانفعالات ، يقول تعالى {لَقَدْ نَصَرَكُمُ اللهُ فِي مَوَاطِنَ

[1] ينظر: سيّد قطب ، التّصوير الفنّي في القرآن الكريم ، ص 42

[2] المصدر نفسه ، ص 44

كَثِيرَةٍ وَيَومَ حُنَيْنٍ إِذْ أَعْجَبَتْكُمْ كَثْرَتُكُمْ فَلَمْ تُغْنِ عَنْكُمْ شَيْئاً وَضَاقَتْ عَلَيْكُمُ الأَرْضُ بِمَا رَحُبَتْ ثُمَّ وَلَّيْتُمْ مُدْبِرِين ثُمَّ أَنْزَلَ اللهُ سَكِينَتَهُ عَلَى رَسُولِهِ وَعَلَى المؤْمِنِينَ وَأَنْزَلَ جُنُودًا لَمْ تَرَوْهَا وَعَذَّبَ الَّذِينَ كَفَرُوا وَذَلِكَ جَزَاءُ الكَافِرِينَ } ؛ معركة حنين معركة أراد الله بها أن يعرف مدى إيمان المسلمين وتماسكهم ، وكيف انتقل الانفعال والقلق إلى انتصار عظيم في لحظة شعوريّة متماسكة وكيف كان الإعجاب بالكثرة إلى هزيمة ثمّ جاء وعد الله بالنّصر المبين [1] .

6/أهميّة الصّورة ووظائفها :

إنّ للصّورة أهمّية بالغة في تحديد قيمة العمل البلاغية ومدى تمكّن الشّاعر ، وما أولاها النّقّاد والفلاسفة والبلاغيّون تلك الدّراسات الكبيرة والمعمّقة إلّا لعلوّ شأنها ، وسنسعى ضمن هذا العنصر إلى تبيان أهمّيتها ووظائفها بإيجاز .

أ– أهمّيتها :

يقول الجاحظ : " لا يكون الكلام يستحقّ اسم البلاغة حتّى يسابق معناه لفظه،و لفظه معناه ، فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك "[2] . فلا بدّ أن تكون علاقة اللّفظ بالمعنى قويّة ملتحمة يحسّ من يقرؤها أنّ هذا المعنى خلق لأجل هذا اللّفظ ، وهذا اللّفظ خلق لأجل هذا المعنى .

وربّما اختصر الأصمعي أهمّية الصّورة في قوله : " لا يصير الشّاعر في قريض الشّعر فحلا حتّى يروي أشعار العرب ، ويسمع الأخبار،ويعرف المعاني ، وتدور في مسامعه الألفاظ ، وأوّل ذلك أنّه يعلم علم العروض ، ليكون ميزانا على قوله،والنّحو ليصلح به لسانه ، وليقيم به إعرابه،والنّسب وأيّام النّاس ، ليستعين بذلك على معرفة المناقب والمثالب وذكرها بمدح أو ذمّ "[3] . فلا تكتمل فحولة الشّاعر حتّى يكون من حفّاظ أشعار العرب ، ومهتمّا للأخبار ، ويكون ملمّا بالمعاني متمكّنا من

---

[1] ينظر: سيّد قطب ، التّصوير الفنّي في القرآن الكريم ، ص 22

[2] أبو عثمان عمرو بن الجاحظ الجاحظ،البيان والتّبيين ، تح:عبدالسّلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ج 1 ، (دط) 1418ه/1998م ، ص 115

[3] ابن رشيق ، العمدة ، ج1 ، ص 119/118

الألفاظ ، له دراية بعلم العروض ليزن كلامه وينظمه ، شديد القرب من النّحو لتكتمل فصاحة لسانه، فإنّ خطأً شكليّاً واحدا برفع منصوب ، أو عكسه ، أو غيره ؛ يُربك القراءة ، فيأخذ المعنى منحى غير مقصود ، فإن توفّرت فيه كلّ هاته الشّروط استعان بها على معرفة المحاسن والمساوئ ، فصار إن مدح رفع ، وإن ذمّ وضع .

وعلى نفس الصّنيع يخاطب العسكري صنّاع البلاغة : " البلاغة كلّ ما تبلغ به بالمعنى قلب السّامع ، فتمكّنه في نفسه كتمكّنه في نفسك ، مع صورة مقبولة ومعرض حسن ، وإنّما جعلنا حسن المعرض وقبول الصّورة شرطا في البلاغة ، لأنّ الكلام إذا كانت عبارته رثّة ومعرضه خلقا ، لم يسمّ بليغا ، وإن كان مفهوم المعنى مكشوف المغزى "[1] .

يحدّثنا صاحب الصّناعتين أن لا يُسمّى الكلام بليغا إلّا أن يبلغ معناه قلب السّامع فيؤثّر فيه كتأثيره في صانعه ، مع ضرورة اختيار ألفاظ جزلة واضحة بعيدة عن الغموض الّذي يجعلها حدّ التّعقيد ، ومعان سلسة تنساب للقلب انسيابا ، فإن كان غير هذا صارت العبارات ومعانيها مستهجنة منفّرة ، حتّى وإن كانت بسيطة اللّفظ واضحة المعنى .

يضيف مفصّلا ومحدّدا شروط صناعة الكلام ليبلغ المتلقّي مقصده : " إذا أردت أن تصنع كلاما فأخطر معانيه ببالك ، و تنوّق له كرائم اللّفظ،واجعلها على ذِكْرٍ منك ، ليقرب عليك تناولها، ولا يتعبك تطلّبها ، واعمله مادمت في شباب نشاطك ، فإذا غشيك الفتور،وتخوّنك الملال فأمسك، فإنّ الكثير مع الملال قليل "[2] .

يحدّد العسكري شروطا لصناعة الكلام ، ليكون ذا أثر في المتلقّي ؛ إذ لابدّ أن يسبق معناه لفظه ، ومن ثمّ يختار له اللّفظ الجميل البعيد عن الغموض القريب إلى الذّهن ، كذلك يجب أن يختار الوقت الأنسب للصّناعة؛وقت نشاط الذّهن وصفائه ، فإن كان الذّهن متعبا أو منشغلا عن غير

---

[1] أبو هلال العسكري ، كتاب الصّناعتين : الكتابة والشّعر ، تح : محمد البجاوي أبو الفضل ، دار إحياء الكتب العربية ، (دط) ، القاهرة ، 1952م ، ص 10

[2] المصدر نفسه ، ص 133

صناعة الكلام ، فالتّوقّف عنه صار فرض لزام ، لأنّ الكثير من الإجهاد مع الملل والفتور لن يؤتي ثماره .

هذا باختصار عن أهمّية الصّورة ،وسنوجز في العنصر الموالي وظائفها .

ب– وظائف الصّورة:

إنّ الحديث عن وظائف الصّورة سيقودنا إلى استذكار أنواعها مجدّدا ؛ التّشبيه ، والاستعارة ، المجاز المرسل ، ثمّ نتكلّم عن بلاغة الكناية .

أ/ب– التّشبيه : سبق وأشرنا إلى أنّه مقدّم على بقيّة الصّور ؛ لوضوحه باكتمال أركانه مقارنة بها ، أمّا بلاغته فيوجزها الدّكتور فضل حسن عبّاس : " إنّ أسلوب التّشبيه مع ما فيه من إثراء أدبي وجمال فنّي وإبداع في التّصوير ، وصورة حيّة وضّاءة ، وإيقاظ للهمّة،وتفتيق لأكمام الأفكار ، فإنّه مع ذلك كلّه ميدان يتسابق فيه فحول البلغاء ، فيجود هذا تارة ، وذاك أخرى ، كما يتسابق الرّماة في إصابة الهدف ، لذلك نجد الشّيء الواحد يظهر في صور مختلفة متعدّدة ، يبرزه كلّ بالصّورة الّتي يرتئيها ، وإن شئت فقل الّتي تبدعها قريحته "[1] .

إضافة إلى أنّه يضفي ثروة لغويّة ، وإضافة إلى جماليّته ، وبراعة تصويره تجسيدا وتشخيصا ، إذ يحيل السّاكن إلى متحرّك ، والمتحرّك إلى ساكن ، فإنّ له حظاً أوفر من غيره لدى جهابذة البلاغة ، يتسابقون على تدارسه وتبيان بلاغته ، كلٌّ حسب رؤيته ، فتظهر الصّورة الواحدة في صور مختلفة ، يبدع فيها كلّ حسب درجة فحولته .

يؤكّد ذلك أبو هلال العسكري : " والتّشبيه يزيد المعنى وضوحا ويكسبه تأكيدا ، ولهذا ما أطبق جميع المتكلّمين من العرب والعجم عليه ، ولم يستغن أحد منهم عنه "[2] . فهو يوضّح المعنى ويؤكّده ، ولذا كان له الحظّ الأوفر من التّعامل دون غيره .

ب/ب– الاستعارة :لا تقلّ بلاغة الاستعارة عن سابقها ، فهي أجود أنواع المجاز وأجملها ، تعطي

---

[1] ينظر: د فضل حسن عبّاس ، البلاغة فنونها وأفنانها علم البيان والبديع ، ص 119

[2] أبو هلال العسكري ، الصّناعتين : الكتابة والشّعر ، ص 243

المجرّد صورة المحسوس فوق رونق ظاهرها .

" إنّ وظيفة الاستعارة لا تقف عند مجرّد التّزيين والتّحلية ، كما أنّها ليست شرحا ولا توضيحا، وليست تقوية ولا تدعيما لمعنى نثري ، وإنّما تبدو قيمتها في الحقيقة في أنّها وسيلة اكتشاف العالم الدّاخلي للشّاعر بكلّ مافيه من خصوصيّة وتفرّد وتميّز لا تستطيع اللّغة التّجريديّة أن تعبّر عنه أو توصله إلى القارئ "[1] ، بعد وظيفتها في تنميق وتزويق اللّفظ والمعنى ، تعدّ الاستعارة للشّاعر وقفة تقييميّة حقيقيّة لفحولته ، بها نقف أمام ما يميّز الشّعر خاصّته ، فيصنع له مكانة متفرّدة يشار إليه بها .

وفي تراثنا البلاغي يخبرنا أحد أبرز روّاده ؛ القاضي الجرجاني عن وظيفتها بقوله :" فأمّا الاستعارة فهي أحد أعمدة الكلام ، وعليها المعوّل في التّوسّع والتّصرّف ، وبها يتوصّل إلى تزيين اللّفظ وتحسين النّظم والنّثر "[2] .

فهي حسب صاحب كتاب الوساطة من أسس الكلام ، تعطي المجال بليونتها في التّوسّع والتّصرّف كوسيلة غايتها إضفاء جماليّة على اللّفظ فيأتي النّظم أو النّثر بها في أبهى صورة .

ج/ب– المجاز المرسل:ربّما اتّضحت بلاغته فيما ذكرنا عن بلاغة التّشبيه الاستعارة ، ذلك أنّ كليهما ينضويان تحت مسمّى المجاز ، ولا بأس أن نضيف أقوالا تخصّ المجاز المرسل بتسميته هذه .

يوضّح بلاغته صاحب كتاب العمدة : " المجاز في كثير من الكلام أبلغ من الحقيقة وأحسن موقعا في القلوب والأسماع ، وما عدا الحقائق من جميع الألفاظ ، ثمّ لم يكن محالا فهو مجاز،لاحتماله وجوه التّأويل ، فصار التّشبيه والاستعارة وغيرهما من محاسن الكلام داخلة تحت المجاز ، إلاّ أنّهم

[1] د فضل حسن عباس ، البلاغة فنونها وأفنانها علم البيان والبديع ، ص 236

[2] القاضي الجرجاني ، الوساطة بين المتنبّي وخصومه ، تأليف : د أحمد محمد بدوي،دار المعارف ، مصر، ط 2، 1980م ، ص 428

خصّوا به – أعني اسم المجاز– بابا بعينه ، وذلك أن يسمّى الشّيء باسم ما قاربه ، أو كان منه بسبب "[1] .

فالمجاز يوصل المطلوب إلى الذّهن في صورة أعمق من الحقيقة معنى ، وأجمل منها شكلا ، يُعرَف باحتوائه ألفاظا حقيقية تحتمل المجاز بعيدة عن الاستحالة ، يقبل التّأويل .

د/ب– الكناية : ذكرنا قبلا أنّ لها من محدوديّة الاستعمال ما ليس لغيرها من الصّور، ذلك أنّها متداولة عُرفيّا كما سبق وأشرنا ، وهذا لاينفي بلاغتها .

يتحدّث الدّكتور فضل حسن عن وظائف تميّزها عمّا سبقها بقوله : " إنّ من خصائص الكناية ومميّزاتها أنّها دليل على الدّعوى الّتي يريد إثباتها ، وهذا ذاتي في الكناية ، وهناك ميزة أخرى للكناية ؛ وهي أنّنا نستطيع أن نعبّر بوساطتها عن كثير ممّا نتحاشى التّصريح به فهي باب واسع تجد النّفس فيها الممكن الآمن ، والطّريق الّذي ليس فيه خطورة ولا وعورة ، والمسلك الخالي من كلّ ما يجلب التّعب والأذى "[2] . فما يميّزها أنّها حجّة دامغة إن استعملناها في موضعها ، هي وحدها من تتّصف بهذا ، كذلك تعطينا الجرأة لنتكلّم عمّا نتحاشاه دونها،فهي الملاذ الآمن ، والدّرب السّليم الّذي ينأى بنا بعيدا عن كلّ مشقّة وأذيّة .

يردف فضل حسن بعدها ميزة أخرى لها :" ألا ترى أنّك بأسلوب الكناية يمكنك أن تشفي غلّة نفسك ، فكم من كلمة لا تودّ التّصريح بها ترفّعا ، فتجد في الكناية متنفّسا،فتنتقل من المعنى المكشوف إلى المعنى المكسوف ، وربّما كان ذلك خشية لا ترفّعا ، فتنال بأسلوب الكناية من خصمك ، وتبلغ مالا تستطيع في غيرها "[3] .

بتكنية الكلام تريح نفسيتك من تعب كلام لا تستطيع البوح به بعاديّه ، فتقول ما لم تكن تودّ قوله إمّا ترفّعا أو خشية لمن تقوله له ، وهذه الميزة لا نجدها في قريناتها من الصّور .

---

[1] ابن رشيق ، العمدة في محسن الشّعر وآدابه ، ج 1، ص 266

[2] د فضل حسن عباس ، البلاغة فنونها وأفنانها علم البيان والبديع ، ص 270

[3] المرجع نفسه ، ص 270

هذه بعض وظائف الصّورة البلاغية على سبيل الاختصار ، ذلك أنّ المقام هنا لايسعنا للتّفصيل أكثر .

الفصل الثّاني :

الصورة الشّعرية في الجدارية

بين الإمتاع والإقناع

1/مقتطفات من حياة الشاعر محمود درويش :

هو محمود سليم درويش ، ولد في 13 مارس 1941م في قرية البِروة شرقي عكّا ، عاش فيها إلى غاية سنة 1948م ، هذه القرية تأثّرت بالمأساة الفلسطينية تأثّرا مباشرا ، فقد هدمها اليهود كما فعلوا بالكثير من القرى العربية الأخرى [1] .

أ– طفولتــه :

يُعتبر درويش الابن الثّاني لأسرة متوسّطة الحال تعيش على الزّراعة ؛ تتكوّن من ثمانية أبناء ، تجدر الإشارة إلى أن شقيقه الثّالث هو كاتب قصّة من الكُتّاب المعدودين آنذاك [2] .

فتح الشاعر عينيه ليجد نفسه كغيره من أبناء بلده يعيش مأساة الحرب و القتل و الدّمار ، يقول عن طفولته : " أ ذكر نفسي عندما كان عمري ستّ سنوات ، كنت أقيم في قرية جميلة و هادئة هي قرية البروة ...في إحدى ليالي الصّيف التي اعتاد فيها القُرويون أن يناموا على سطوح المنازل، أيقظتني أمّي من نومي فجأة فوجدت نفسي مع مئات من سكان القرية أعدو في الغابة، كان الرّصاص يتطاير فوق رؤوسنا ولم أفهم شيئا مما يجري ...بعد ليلة من التشرد و الهروب ، وصلت مع أحد أقاربي الضّائعين في كل الجهات إلى قرية غريبة ذات أطفال آخرين تساءلت بسذاجة أين أنا؟ و سمعت للمرّة الأولى كلمة لبنان ..."[3] .

ممّا لاشك فيه أن للطّفولة دورا مهمّا ينعكس على حياة الإنسان عامّة ، و الشعراء خاصّة ، لما يتميزون به من رفاهة الشعور و رقّة الإحساس .

انعكست حياة طفولته على شعره،و في مختلف قصائده ،من ذلك أبيات يقول فيها :

الزّنبقات السود في قلبي ... وفي شفتي اللّهب...

---

[1] ينظر: رجاء النقاش ، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة ، دار الهلال ، ط2 ، (دت) ، ص98.

[2] ينظر: حيدر توفيق بيضون ، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة ، دار الكتب العلمية بيروت ، ط1، 1991م ، ص 17/16

[3] ينظر: رجاء النقاش ، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة ، ص 100/99

من أي غاب جئتني ؟ يا كُلّ صلبان الغضب...

بــايعتُ أحـزاني... و صافحتُ التشرّد و الشّغب...

غضبت يدي ...غضب فمي ...و دماء أوردتي عصيرا من غضب [1] .

انعكس الإحساس و الشعور المبكّر بقيمة الوطن على شعره فيما بعد ، و نبّه إليه الذين اطمأنّوا لحياة الغربة في قصيدة له بعنوان (رسالة إلى المنفى) يقول فيها : ما قيمة الإنسان ؟ بلا وطن ...بلا عَلَم ...و دونما عنوان ..؟[2]

إنّ مأساة الوطن و الطفولة المعذّبة التي عاشها الشّاعر في خضمّ هذا الواقع كانت هي الدّافع الأوّل الذي تبلورت فيه شخصيته الشعرية الثائرة و المقاومة ، فوجد في الشّعر متنفّسا له بالتّعبير عن تلك المشاعر الملتهبة فحاول في سنّ مبكرة كتابة قصيدة طويلة عن عودته إلى الوطن ، حذا فيها حذو المعلّقات ، فأثار سخرية الكبار و دهشة الصّغار[3] .

إضافة إلى طفولته المأساوية التي عاشها ببلده ، عاش في لبنان لاجئا لأكثر من سنة نوعا آخر من المأساة ، مأساة الجوع و تحرّشات الأولاد اللبنانيين و شتمهم له بكلمة لاجئ[4] . ثم عاد إلى قريته، فعاش خيبة أخرى .

هو جانب قصير من جوانب طفولته المشردة التي عاشها كغيره من أقرانه و أترابه متلاطما بين جنبات ارض لبنان و ارض وطنه .

---

[1] ينظر: فتيحة محمود محمود درويش و مفهوم الثورة في شعره ، المؤسسة الجزائرية للطباعة الجزائر ، (دط) ، 1987 م،ص 44

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 44

[3] ينظر: محفوظ كحوال ، أروع قصائد محمود درويش ، نوميديا للطباعة و النشر ، قسنطينة الجزائر ، (دط)،(دت) ، ص 09

[4] ينظر: رجاء النقاش ، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة ، ص101/100

ب– مسيرتـه التّعلُّميــة :

بدأت مسيرته التّعلُّمية الأولى في مسقط رأسه،ثم تابع دراسته الثانوية في قرية " كفر ياسيف"حيث انضمّ بعدها إلى الحزب الشّيوعي ، و سُجن بسبب نشاطه السياسي عدّة مرّات ،و لم يكن تجاوز العشرين عاما من عمره بعد[1] .

ولج السّجن لأوّل مرة سنة 1961م بدون سبب وجيه ، وبقي في السجن مدّة أسبوعين بدون محاكمة ، يقول عن هذه التجربة : " إنّ السّجن مثل الحُبّ الأوّل لا يُنسى " ، ثم سُجن ثانية سنة 1945م ، أين كتب معظم قصائد ديوانه الثالث (عاشق فلسطين) و سُجن بعدها مرة ثالثة[2].

يروي الشاعر معاناته أثناء فترة تعلّمه إذ كانت السلطات تعتبره متسللا ، فكان مدير المدرسة يحبّئه في غرفة ضيّقة عندما كان يزور مدرسته مفتّش المعارف : " لقد أضاف ذلك الحادث ، حادث العودة من لبنان إلى فلسطين كلمة أخرى إلى قاموسي الخاص ، إلى قاموس الحياة : كلمة متسلّل "[3] . رغم كلّ تلك الصّعوبات التي لاقته أثناء فترة تعلمه فقد عُرف بتفوّقه بين أقرانه في المدرسة .

خلال مرحلة الثانوي نشر شعره لأول مرّة ،ثم توالى النّشر في صحف الاتّحاد ، و الجديد ، و اليوم ، و مجلة حقيقة الأمر كما صادق جبران خليل جبران و سميح القاسم و غيرهما .

تعلّم درويش اللّغة العبرية لأنّ المشروع الصّهيوني كان يقدّم نفسه ثقافيا على أساس تقدُّمي ، حيث أنه بواسطة التّرجمة العبرية استطاع أن يتعرّف على الآداب العالمية .

---

[1] ينظر: محفوظ كحوال ، أروع قصائد محمود درويش ، ص 09

[2] ينظر : رجاء النقاش ، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، ص 111

[3] ينظر : المرجع نفسه ، ص112

أنهى درويش دراسته الثانوية بالحصول على البكالوريا سنة 1960م ، و في السنة ذاتها أصدر ديوانه الأول (عصافير بلا أجنحة) [1].

ولم يستطع مواصلة تعلّمه الجامعي ، فقد تعرّض لمثل ما يتعرّض له الشباب العربي في الأرض المحتلة من ظلم و اضطهاد ، كي لا يُتمّوا تعليمهم الجامعي و يظلّ مستواهم المعرفي و الثقافي ضعيفا ، و عاش في هذه الأثناء على الكتابة .

ج- حياتـه بعد بروزه كشاعــر :

اكتشف محمود درويش كشاعر في سنّ مبكرة حيث ذاع صيته مطلع السبعينات في لبنان ، ثم التحق بصفوف منظمة التحرير الفلسطينية ، وبات شاعر فلسطين الأول .

عاش الشاعر في بيروت من 1973م إلى 1983م ، و عهد إليه برئاسة تحرير مجلة " شؤون الفلسطينية " التي أنشأها المفكر الفلسطيني الراحل أنيس الصايغ ، مثلما عُهد إليه بإدارة مركز الأبحاث التّابع لمنظمة التحرير الفلسطينية في بيروت[2] .

عاش جُلّ حياته متنقّلا بين عواصم عربية ؛ بيروت ،القاهرة ،تونس ، قبل أن يستقر في باريس ، إلى أن شهدت حياته حدثا طارئا يتعلق بصحته أين أجرى عملية جراحية على قلبه في فيينا عام 1999م ، وضعته أمام الموت مباشرة حيث توقّف قلبه لمدة دقيقتين حسب أطبّائه [3].

---

[1] ينظر: محمد بنيس الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاتها 3 ، الشعر المعاصر دار توبقال للنشر الدار البيضاء المغرب ط 4 ، 2014 م ، ص280

[2] ينظر : إبراهيم خليل، قيثارة فلسطين ، دار الفضاءات للنشر و التوزيع عمان ، الأردن، ط 1 ،2011م ، ص 19.

[3] ينظر: عاليا محمود صلاح ، اللغة و التشكيل في جدارية محمود درويش ، مجلة جامعة دمشق م 26-ع 4/3 ، 2010م، ص 334

هي الحادثة التي جعلته يكتب قصيدته الملحمة التي انتصر فيها على الموت " الجدارية " يقول فيها :

هزمتك يا موت الفنون جميعها

هزمتك يا موت الأغاني في بلاد الرّافدين

مسلّة المصري ، مقبرة الفراعنة

هزمتك و انتصرت [1].

د– وفاته :

انتصر الشاعر على الموت انتصارا أولا و أخيرا ، فبعد إجرائه لعملية القلب المفتوح في المركز الطّبي ،دخل على إثرها في غيبوبة أودت بحياته بتاريخ السبت 09 أوت 2008م . بعد أن قرّر الأطبّاء في مستشفى ميمور يال هيرمان نزع أجهزة الإنعاش بناء على وصيّته ، و قد ووري جثمانه الثّرى في 13 أوت في مدينة رام الله[2] .

هـ– مؤلَّفاتـه الشّـعريـة و النّــثريـة :

شاعر الأرض و الوطن ، شاعر القضية الفلسطينية،يختلف عن جُلّ الشّعراء العرب ؛ ذلك أنّ حياته ارتبطت ارتباطا وثيقا بوطنه ،ترك كمًّا هائلا من الدّواوين الشعرية ، و عديد المؤلَّفات النثرية التي كتبها بأنامل خطّت تفاصيل حياته .

– الـدّواويــن الشّــعريـة :

- عصافير بلا أجنحة 1960م
- أوراق الزيتون 1964م

---

[1] محمود درويش ، الجدارية مكتبة رياض الريس للكتب و النشر بيروت ، لبنان ،ط 2 ، 2000م ، ص 25

[2] محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاتها ، ص 284

- عاشق من فلسطين 1966 م
- أخر الليل 1967م
- يوميات جرح فلسطين 1969م
- العصافير تموت في الجليل 1970م
- كتابة على ضوء بندقية 1970م
- حبيبتي تنهض من نومها 1970م
- مطر ناعم في خريف بعيد 1970م
- أحبك أو لا أحبك 1972م
- محاولة رقم 1973.7م
- تلك صورتها و هذا انتحار عاشق 1975م
- أعراس دار العودة 1977م
- مديح الظّل العالي 1983م
- حصار مدائح البحر 1984م
- هي أغنية هي أغنية 1986 م
- ورد أقل 1986م
- أرى ما أريد 1990 م
- أحد عشر كوكبا 1992 م
- لماذا تركت الحصان وحيدا ؟ 1995 م
- سرير الغريبة 1999 م
- الجدارية 2000م
- حالة حصار 2000 م
- لا تعتذر عمّا فعلت 2004 م

- كزهر اللّوز أو ابعد 2005م
- أثر الفراشة 2008 م
- لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي 2009م (صدر بعد وفاته) .

- المؤلَّـــفات النّـثـرية :

- شيء عن الوطن 1971م
- وداعا أيتها الحرب وداعا أيها السلام 1974م
- يوميات الحزن العادي 1976م
- ذاكرة النسيان 1987م
- في وصف حالتنا 1987م
- الرّسائل (محمود درويش و سميح القاسم) 1990م
- عابرون في كلام عابر 1999م
- في حضرة الغياب 2006 م
- حيرة العائد 2007 م

2/حول ماهـــية الجداريّـــة :

هي النّسخة المطوّرة عن المعلّقات الشّعرية في العصر الجاهلي ، فهي رسم لحقيقة حيـــاة الشّاعر ، بل هي سيرته الذّاتية التي يخطِّط فيها مـعالمـــــه الشخصية وحالته النفسية .

" يستمدّ مصطلح الجدارية الشعرية مرجعيته من المعلقة العربية المعروفة قديما ، وما بين المعلّقة القـديمة والجديدة ، تاريخ طويل من قصيدة تبحث عن مصطلح يعني القصيدة المطوّلة التي تضاهي

المعلقة في طولها وتحمل جيناتها الفنية والشعرية . الجدارّية الشّعرية قصيدة مطوّلة تتضمّن ألوانا متعدّدة، وأطـــيافا مختــلفة متنوّعة من الفنون الشّعرية تحافظ على بنيات المعلقة فهي لوحة شعرية "[1] .

إنّ الجدارية إذا شبيهة بالمعلقة ، لكن تختلف عنها ربّما في التّركيبة اللّغوية والفنية ، فقد تحرّرت كتحرّر الشّعر المعاصر من قيود الوزن والقافية ، وتحرّرت بوجود الوجدان والعاطفة ومصطلحات الشّعر الشّعر الرّومانسي .

" ربّما ترمز الجدارية إلى تعليق الصّور والكلام والأحـــلام إلى جبل ناري بالقلب ، هاته المضغة مثيرة المشاعر مسببة محنه وأحزانه وأحلامه وجنانه "[2] .

معروف عن الجـدارية أنها ترمــز إلى تصوير الحالات الإنسانية بجميع أنواعها ، لأنها تتّصل بالأحاسيس والمشاعر التي منبعها القلب وهذا ما رمى إليه العمراوي .

" ولقد أتى مصطلح الجدارية بترجمات عديدة ؛ فهو يعني الرّسم على الحائط أو السّقف لأغراض مختلفة ، قد تكون تسجيلية أو رمزية وقد تكون جمالية خالصة "[3] .

لقد تطوّر مصطلح الجـدارية عبر العصـور ، وكانت له تسميات مخـتلفة صبّت كلّها في أنه كان يعـني رسومات متواجدة على الجدران ، كان الهدف منها لفت الانتباه و إبداء التـجربة الشّعورية للرّسام ومـا يحسّ به .

– تطـوّر الجداريـــــة :

لم تكن الجدارية وليدة الصّدفة بقدر ما كان لها بعد تاريخيٌّ متجذّر عبر العصور الغابرة ؛ حيث كانت رمزا لتصوير مشاهد تاريخية وإنسانية خلّدها التاريخ القديم والحديث على حد سواء .

---

[1] مصطفى الضبع ، جداريات عزت الشعرية ، سبتمبر2018 مقالات في الكتابة . موقع الكتابة الثقافي.elketaba.com

[2] أحمد العمراوي ، الشعر المحمود،جداريات محمود درويش ، المغرب . mahmouddarwich.ps/article/50

[3] خليل الشيخ ، جدارية محمود درويش بين تحرير الذات ووعي التحرير منهnizwa.com

" ارتبطت الجدارية في العصور القديمة بالرسم والحفر على الجدران ، وذلك باستخدام الآلات الحادّة أو الفحم أو الطّباشير وتشير الكلمة إلى الرّسم والنّقش"[1] .

لكنّ تم تعريبها بعد عن انتقلت إلى العرب وأصبحت تُعرف بالفنّ الجداري " وقد عُرِّبت هذه الكلمة بالكتابة على الجدران وشاع استخدام هذه التسمية في العربية على الجداريات وهي تسمية غير دقيقة إذ أنّ كلمة جدارية رغم دقّتها قد تُسبِّب بعض التّشويش بسبب دلالاتها التّاريخية"[2] .

تعريب الجدارية ساعد في تطوّرها خاصّة في عصر النّهضة ؛ حيث أصبحت ليست فنّا جداريا يُكتَب في الشّوارع فقط ، بل تطوّر وأصبح يكتب شعرا وتسمى بجدارية الشاعر الفلاني . وكما نعرف فمحمود درويش من الشّعراء القلائل الذين أرادوا أن يؤرّخوا لشعرهم وتاريخهم ، فاتّجه إلى الجدارية ليبسط نفوذه الشعري المتميز ويسقطه عليها ، فاستعمل الخدع البصرية واللوحات الفنية والمجاز ليشكل بلاغة قل نظيرها أثرت في المتلقي وشكلت إبداعا فنيا متميزا زاخرا .

الجداريـة عند محمود درويش :

الجدارية كتبها الشاعر محمود درويش عام1999 م ، وطُبعت مرتين أولاها في يونيو2000م، وثانيها فبراير2001 م ، عدد صفحاتها105 صفحات ." وهذه القصيدة سيمفونية شعرية تحتوي على ذروة ناضجة من إنتاجات محمود درويش ، وهي حافلة بالرّموز وبالإشارات الروائية على اختلافها . ويمكن القول أن جوّ الموت الذي يهيمن على هذا الديوان ساعد كثيرا وقد كان من مرض القلب"[3] .

---

[1] محمد بكر/محمد عبد سلمى – جامعة الأقصى ، غزة ،لمؤتمر كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة الأزهر بغزة ، بعنوان محمود درويش شاعر القضية والإنسان.elqaseda.net

[2] المرجع نفسه ، elqaseda.net

[3] بن دهينة فاطمة الزهراء ، الأسطورة في جدارية محمود درويش ، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي المعاصر قسم اللغة والأدب العربي ، جامعة وهران ، السنة الجامعية 2013/2012

إذاً مرض القلب ساعد كثيرا شاعرنا على كتابة الجدارية وأصبحت بين ليلة وضحاها مشهورة، هوست الكثيرين على قراءتها .

وجدارية محمود قصيدة طويلة وتعد من أطول القصائد ، جاءت استجابة لحدث كبير طارئ جرى في حياته وهو العملية الجراحية التي أجريت في شريانه سنة1998م ، هذا الحدث وضعه مباشرة في مواجهة الموت ومنازلته ، "وفيها مزج بين الفردية الإنسانية والذات الجماعية والبعد الإنساني الشّمولي الذي تتوحّد فيه الإنسانية جمعاء[1] .

لقد ذاق الشاعر محمود درويش الويلات وهو في سرير المرض بين الحياة والموت فدنوّ الأجل ساهم بقدر يسير في انهزام المعنويات ، رغم إبدائه المقاومة ولكنّ صوت حنجرته صال وجال فحاور الأحرار في كل مكان ؛ "لم يكن صوت الشاعر وحيدا حاورته عدّة أصوات (المرأة ، الآلهة ،والصّدى والشّبح ،وحاور الشاعر الموت وكان حواراعميقا مؤثّرا " و " أعلن الشاعر في الجدارية انفصاله عن رؤياه عن المسيح الرّسول ، واكتفى بالشّاعر الّذي يحمل اللّغة والخصب لأنه يبشر بقيامه .

[1] اللغة والتشكيل في جدارية محمود درويش shamra-acadimie.com

3/ضبط مفهومي الإمتاع والإقناع :

قبل أن نلج إلى تحليل الجدارية كان من البديهي أن نقف عند مفهوم الإمتاع والإقناع من الجانبين اللّغوي ، وما اتّفق عليه ليتسنّى لنا بعد ذلك التّحليل والتّعليل .

الإمتاع لغة :

جاء في لسان العرب لابن منظور : قال الأزهري:المتاع في اللّغة كلّ ما انتُفِع به فهو متاعٌ ، وأُمتِّعُه بالشّيء ، ومَتَّعه مَلاَّهُ، وأَمْتَعْتُ بِالشَّيْءِ أي تَمَتَّعْتُ به ، وكذلك تمتّعتُ بأهلي ومالي، والاسم من كلّ ذلك المتاع . وقال الكسلاني : طالما أُمتِعَ بالعافية في معنى متَّع وتَمَتَّع ، ومنه يقال : أَمْتَعَكَ الله بطول العمر، ويقال : أَمْتَعْتُ عن فلان أي استغنيت عنه.والمتعة والمتعة و المتعة أيضا : البلغة،ومتاع المرأة هَنُهَا. والاسم من كلّ ذلك المتاع[1] .

الإمتاع اصطلاحا :

يعرّفه ابن الأثير : " الألفاظ تجري في السّمع مجرى الأشخاص من البصر ، فالألفاظ الجزلة تتخيّل في السّمع كأشخاص عليها مهابة ووقار ، والألفاظ الرّقيقة تتخيّل كأشخاص ذوي دماثة ولين وأخلاق و لطافة مزاج "[2] . فالإمتاع سلاسة وجزالة ورقّة ألفاظ ، سلاستها في السّمع كمجرى الأشخاص من البصر ، و جزالتها كأشخاص ذوي هيبة ووقار ، ورقّتها كأشخاص ذوي دماثة ولين وأخلاق ولطافة مزاج، كلّ هاته الصّفات إنّما تمتّع المرأى؛فيطرب القلب لها،ويفرح العقل بها .

---

[1] ابن منظور، لسان العرب،مادة : (متع) ، ص 4129

[2] أبو الفتح ضياء الدين نصر بن الأثير ، المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر ، تح:كامل محمد عويضة ضياء الدّين ، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان،ط1 ، 1419هـ/1998م ، ص175

" لقد كان البلاغيّون الرّواد حريصين على أن يربؤوا بالبلاغة أن تنحصر في مجرّد إفهام المعنى فهي- حسب تصوّرهم - صفة جمالية لا يحظى بها إلّا الكلام المستوفي شروط الجمال ومقاييس الفنّ ، فالبلاغة اسم يمدح به الكلام ، كما قال العسكري ، ولا شكّ أنّ هذا المدح لا يكون إلّا بناء على تفضيل جمالي ، ولو كان مبلغ الأمر في ذلك إيصال الدّلالة لما كان من معنى لأنّه يمدح كلاما دون كلام"[1] . فقد اهتمّ روّاد البلاغة إضافة إلى وجوب وضوح المعنى ، بجماليّته،فلا نقول أنّ الكلام بليغ إلاّ إذا استوفى شروط الجمال ومقاييس الفنّ ، بهذا فبلاغة الإمتاع تختصّ التّأثير الفنّي الجمالي ، إذ تعتمد علاقة التّكامل بين اللّفظ واللّفظ ، وبين الجملة والجملة،وبين الخارج والدّاخل،لتعطينا صورة جمالية في قالب إخباري ، تعبيري ، تأثيري...

الإقناع لغة :

ورد في لسان العرب لابن منظور:قَنَعَ بنفسه قَنْعاً وقَنَاعةَ رَضِي . والقُنوع السّؤال والتّذلّل للمسألة، وقنَع بالفتح يقنَع قَنوعا : ذلّ للسّؤال . قال ابن السّكّيت : ومن العرب من يجيز القُنوع بمعنى القَناعة ، وقيل القَانِع السّائل وقيل المتعفّف.وقال بعض أهل العلم : إنّ القُنوع يكون بمعنى الرّضا ، والقانِع بمعنى الرّاضي ، والإقناع أن يقنع البعير رأسه إلى الحوض للشّرب . ويقال : قنَع يقنَع قنوعا بفتح النّون ؛ إذ سأل وقنِع يقنِع قناعة بكسر النّون : رضي[2] .

الإقناع اصطلاحا :

اصطُلح على الإقناع في النّقد القديم كمقابل لمفهوم القُبول :" فالإقناع الجواب الّذي يوجب على السّائل القبول ، وهو ركن من أركان البلاغة،ومنه استمدّت مادّتها المعجمية ؛ البلاغة والإبلاغ للوصول

[1] ينظر: د مسعود بودوخة،البلاغة العربية بين الإمتاع والإقناع ، دار الكتب العلمية،بيروت ، لبنان ، ط1، 1439هـ/2018م ، ص 34

[2] ابن منظور،لسان العرب ، مادّة (قنع) ، ص 3755/3754

إلى إقناع العقول "[1] .

فالإقناع مهمّته القُبول ؛ تقديم المادّة اللّغوية بشكل يجعل المتلقّي يقبلها فيتاثّر بها ، والقبول ركن من أركان البلاغة لاغنى لها عنه .

والإقناع عند (توماس شايدل) هو" محاولة واعية للتّأثير على السّلوك "[2] . فهو يعتبره محاولة جدّية للتّأثير على المتلقّي ، بمعنى يتجاوز التّأثير الدّاخلي إلى التّأثير الخارجي بتغيير سلوكيات المتلقّي تجاه نفسه ومن ثمّ تجاه محيطه .

ممّا سبق يتّضح لنا أنّ الإمتاع يعني الإقبال ؛ إقبال المتلقّي تلقائيّا إلى المادّة المراد تلقّيها ، والإقناع يعني قُبول المادّة ، والقُبول ضدّ النُّفور؛ذلك أنّ بلاغة الإمتاع تخاطب عواطف المتلقّي ، بينما تخاطب بلاغة الإقناع عقله .

[1] عمور عبد القادر،بلاغة الإمتاع والإقناع في جواهر الأدب ، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر ، تخصص البلاغة العربية، 2016/2015م ، ص 14/1

[2] المرجع نفسه ، ص14

4/تحـــليــل الجـداريـّة :

هذا هو اسمك
قالت امرأة و غابت في الجدار اللّولبي[1] .

هكذا يفتتح الشّاعر قصيدته بثلاثة أسماء متوالية بلغة المخاطب ، و المعلوم أنّ الاسم دالّ الثّبات، يصوّر الشاعر في هذا المشهد صورة الممرضة أمام ناظريه و هي تخاطبه بآخر عبارة قبل أن يدخـل في غيبوبة . يصف بهذا صورة غاية في المتعة (غابت في الجدار اللولبي) ، و كأنّ الصّورة تتجسّد أمامنا فيتّجه خيالنا إلى صورة المشفى و المرضى و الأطّباء...وصورة الممرّضة و هي تغيب و تتلاشى بالقرب من مرآه و مسمعه " الصورة الجيدة المؤثرة لابد لها من خيال خصب "[2] .

أرى السّماء هناك في متناول الأيدي
و يحملني جناح حمامة بيضاء صوب
طفولة أخرى ولم أحلم بأنّي
كنت أحلم ،كل شيء واقعي...[3]

يتجلّى المجاز في هاته الأسطر في صورة عميقة عمق ما يمرّ به شاعرنا ، و هو يقترب من السّماء البعيدة الدّال عليها باسم الإشارة (هناك) لتتراءى السّماء أمامنا و هي قاب قوسين أو أدنى من يديه إنّمـــا دلالة على ارتقاء روحه إلى بارئها .

المعلوم أنّ الحمامة البيضاء رمز السّلام[4] . يوظّفها محمود درويش هنا للتّعبير عن السّلام الدّاخلي الّذي كان يعيشه ، يصف بهذا الموت و هو يأخذه بسلام ليعيش طفولته من جديد ؛ كمية

---

[1] محمود درويش ، الجدارية ، ص1
[2] د فضل حسن عباس ، البلاغة فنونها و أفنانها ، ص14
[3] محمود درويش ، الجدارية ، ص1
[4] ينظر:www.almuheet.com

القناعة و الرّضا للشاعر عن أعماله في حياته كبيرة ، أوجزها في تلك العبارة (و يحملني جناح حمامة بيضاء صوب طفولة أخرى ، كل شيء واقعي) تلك القناعة و ذلك الرّضا انعكسا على حياته بعد موته أحسسناها بل وعشناها معه ." المجاز هو أسلوب خاص في الإدراك وتشكيل للمعنى نفسه "[1] .

ثمّ يصّور الحياة هناك موظّفا اللّون الأبيض بصورة ملفتة ، وكأنّه يبشرّنا أنّه من أهل الجنة ، يؤكّـــد بهذا ما جاء في المقطع السابق ، صورة عن الرضا و الطمأنينة التي تختلج نفسه ، فتخالج نفسية القـــارئ ليعيش معه جو السكينة و السلام الدّالّ عليه بالبياض " المعاني في الصورة المؤثرة مما يحمد الناس فاعلها ولكن هذا التعبير عن هذا المعنى يأخذ ألوانا كثيرة من القول "[2] .

و كلّ شيء أبيض
البحر المعلّق فوق سقف غمامة بيضاء
و اللّاشيء أبيض
في سماء المطلق البيضاء ، كنت و لم أكن
فأنا وحيد في نواحي هذه الأبديّة البيضاء...
جئت قبيل ميعادي
فلم يظهر ملاك واحد ليقول لي
ماذا فعلت هناك في الدّنيا ؟
و لم أسمع هتاف الطّيبين و لا أنين الخاطئين
أنا وحيد في البياض أنا وحيد[3] .

ليجد محمود نفسه وحيدا في الجنّة ، فلا يوجد من يحاسبه على أعماله الدنيوية ، و ما سمع هتاف أهل الجنّة ، ولا صياح أهل النّار ؛صورة مكتملة الأوصاف عن يوم الحساب ، ووحدته في البياض .

---

[1] د جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي ، ص 13

[2] د فضل حسن عباس ، البلاغة فنونها و أفنانها ، ص 14 .

[3] محمود درويش ، الجدارية ، ص2/1

لاشيء يوجعني على باب القيامة
لا الزّمان و لا العواطف ، لا أحسّ بخفة الأشياء أو ثقل الهواجس[1] .

يصف هنا ما بعد موته و كيف فقد إحساسه تجاه نفسه فلا يحسّ بحسناته و لا سيّئاته ، في إشارة واضحة إلى صحوة ضميره في الحياة الدنيا .

و في كناية عن يوم القيامة ، بمدينة الموتى ، يتساءل : أين مدينة الموتى ؟[2]حيث وجد نفسه وحيدا ، وقد أشار قبلا أنه ربما قد جاء قبيل ميلاده"الكناية أن تطلق اللفظ وتريد لازم معناه مع قرينة لا تمنع من إرادة المعنى الحقيقي"[3] .

قال الصّدى :
و تعبت من أملي العضال...
ماذا بعد بابل ؟
كلّما اتّضح الطّريق إلى السماء
و أسفر المجهول عن هدف نهائي
تفشّى النّثر في الصلوات ، و انكسر النّشيد.[4]

المألوف أن نقول (مرض عضال) يخرج الشاعر عنه بقوله (الأمل العضال) ، صورة غاية في الجمال و العمق دلالة على طول الأمل دونما فرج ؛ دون أن ننسى صورة الصّدى المتحدثّ المجيب عن تساؤلات الشاعر ؛ يخبره الصّدى كذلك عن الصّلوات التي ما عادت مجدية لقلّة الخشوع فيها ، فما عادت تراوح غير تمتمات و بعض الحركات و ما عاد النشيد يجدي أيضا .

---

[1] المصدر السابق ، ص2

[2] المصدر نفسه ، ص2

[3] د فضل حسن عباس ، البلاغة فنونها و أفنانها ، ص247

[4] محمود درويش ، الجدارية ، ص7

يواصل الشاعر على الصورة نفسها :

يضيق الشّكل يتّسع الكلام[1] ، ليعبر عن حجم الألم الذي بداخله ، فيترجمه في شكل كلمات كتنفيس وحيد لتلك الأوجاع التي بداخله .

كذلك في قوله بعدها :

أيها الزمن السريع خطفتني[2] .

يشخّص الزمن في صورة خاطف ، أخذه عن ماضيه و حياته التي يحبها و يحن إلى العودة إليها ، ثم يخاطب الزمن بعدة أسئلة ، كما يعاتب شخصا سرق منه أشياء ثمينة ، يلومه على خطف ذكرياته ، و بهذا يصف معاناته منه بصفته العدوّ الأول للإنسان ." الاستعارة علاقة لغوية تقوم على المقارنة و تعتمد على الاستبدال "[3] .

يعود الشاعر من غيبوبته التي أخذته إلى الحياة الأخرى حيث وجد نفسه وحيدا ، مستيقظا على صوت ممرّضته التي يتحدّث على لسانها بعد ذلك ، ليغيب عن وعيه هذه المرّة ، و يجد نفسه وسط جمع من الناس : (الطبيب الفرنسي ، والده ، شباب مغاربة ، و غيرهم...)[4]

يصف حوار (ريني شار و هيدغر) اللّذان رآهما أيضا أثناء غيبوبته ، وهما يشربان النّبيذ :

كان الحوار شعاعا[5] .

يتضح من خلال هذا التشبيه البليغ أن الحوار كان راقيا و مهما ." التشبيه علاقة مقارنة تجمع بين طرفين لاتّحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة "[6] .

---

[1] المصدر السابق ، ص8

[2] المصدر نفسه ، ص 10

[3] دجابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي ، ص 201 .

[4] ينظر : محمود درويش ، الجدارية ، ص12

[5] المصدر نفسه ، ص12

[6] د جابر عصفور الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي ، ص 172

وفي صورة لا تقلّ جمالية عن سابقاتها ، و هو يصف الحرب الشّرسة التي يعيشها بينه و بين نفسه، بين إلحاحه باستعجال موته ، و بين تخوّفه أن تكون بعض خطاياه هي من تمنع روحه عن الصّعود إلى ربها .

و ساعتي لم تأت بعد
لعلّ شيئا فيّ ينبذني ، لعلّي واحد غيري
خذني إلى ضوء التّلاشي ، كي أرى صيرورتي
في صورتي الأخرى...[1]

يصنع درويش صورة كما لو أنها تلك الأفلام التي تظهر الأرواح فيها تصعد إلى السماء و تختفي في نور خافت ، مستعجلا يوم الحساب ، متأكّدا أن الثواب ينتظره .

واحملني من الوادي إلى أبدية بيضاء
ساعدني على ضجر الخلود[2] .

مشيرا مرة أخرى بالأبدية البيضاء إلى جنّة الخلود ، الواثق أنها تنتظره ثوابا له ، و كأنّه حجز مكانه فيها ، بل و أكثر من ذلك ؛يطلب مساعدة ليتجاوز الملل هناك ، مستدلّا على ذلك بقوله تعالى وعدا للّذين آمنوا و عملوا الصالحات بالجنّة في آيات مختلفة من كتابه الحكيم نذكر منها ما جاء في سورة النساء { وَالَّذِينَ آمَنُوا وَ عَمِلُوا الصَّالحَاتِ سَنُدْخِلُهُمْ جَنَّاتٍ تَجرِي مِنْ تَحتِهَا الأَنْهَارُ خَالِدِينَ فِيهَا أَبَدًا وَعْدَ اللهِ حَقًّا وَ مَنْ أَصْدَقُ مِنَ اللهِ قِيلَا }[3] .

يخاطب الشّاعر الموت كصديق قريب منه يبوح له بالأشياء خاصّته التي يودّ أن يأخذها معه قبل أن يأخذ روحه .

أيها الموت انتظر ، أعدّ حقيبتي

---

[1] محمود درويش ، الجدارية ، ص19

[2] المصدر نفسه ، ص19

[3] سورة النساء ، الآية 122

فرشاة أسناني ، و صابوني ، و ماكنة الحلاقة
و الكولونيا و الثياب...[1] .

مصورا أنّ الحياة هناك إنما تشبه حياته هنا في الدنيا .

ثم يشبّه الموت بظلّه الّذي سيقوده تارة ، و تارة إلى لون ، و تارة إلى دم الطاووس ، قنّاص قلب الذئب ، مرض الخيال...صور مشتّتة تدل على حالة اللاّاستقرار التي يعيشها الشاعر أمام هذا الخطب الجلل " إن التشبيه هو محض مقارنة بين طرفين متمايزين للاشتراك بينهما في الصفة نفسها "[2] .

و في صورة أقرب ما تكون لحرب ضروس دارت رحاها بين فارسين همامين ؛ هزم فيها الموت وانتصر الشاعر أيما انتصار ، يقول :

هزمتك يا موت الفنون جميعها
هزمتك يا موت الأغاني في بلاد الرّافدين
مسلّة المصري ، مقبرة الفراعنة[3] .

فمسلّة المصري برج و عمود حجري يرمز إلى إحدى الأساطير الفرعونية التي تعني التل الأزلي ، وهي أيضا ترمز إلى الآلهة ، وعند ذلك التل صرخ على الأرض أول مخلوق وهو طائر البنو (العنقاء) وبدأت الحياة تدبّ فيها ، يربط المصريون بين البنو و نجمة الصباح و بدء اليوم الجديد ، و في نفس الوقت هو علامة على نهاية العالم ، وحسب اعتقادهم سيأتي يوم وتموت فيه الآلهة ، ويعود الجميع إلى نقطة البداية[4] .

وما تحدّث الشاعر عن المسلّة إلاّ تعظيما لانتصاره ، بتصوير معركته مع الموت ملحمة أسطورية كان هو الرابح فيها ؛ صورة قمة في الجمال و العمق .

---

[1] محمود درويش ، الجدارية ، ص22

[2] د جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي ، ص 172 .

[3] محمود درويش ، الجدارية ، ص25

[4] ينظرwww.arageek.com

وفي صور متناقضة بين حب الحياة و الموت المحتّم الذي ينتظره يخاطب الشاعر موته :

و أنا أريد أن أحيا ، أريد أن أحيا
كأنني أحيا هنا أبدا ، و بي شبق إلى ما لست أعرف
قد يكون الآن أبعد ، قد يكون الأمس أقرب
و الغد الماضي ، و لكني أشده الآن من يده
ليعبر قربي التاريخ ، لا الزّمن المدوّر
هل أنجو غدا من سرعة الوقت الالكتروني ؟
لي عمل لآخرتي كأني لن أعيش غدا
و لي عمل ليوم حاضر أبدا[1] .

يتجلّى تناقضه صارخا من خلال عباراته :(الأمس أقرب ، الغد الماضي...) ، ثم يصوّر الماضي كشخص يشدّه من يده ، وكذا التاريخ شخص يعيش قربه ، أما الزمن المدوّر ؛ فيشير به إلى الروتين الزمني الذي لا يريده ؛ صورة متكاملة عن سرعة عجلة الزمن ، عن الماضي و الحاضر و المستقبل المختوم بموت مؤكّد ، استعمل خلالها أدوات للتّشبيه و أخرى للتّحقيق و أخرى للاستدراك ، و الاستفهام دلالة على حالة اللّاوعي التي يعيشها ، لا يعي بما يجري حوله ، ليس جهلا ، و إنما لتسارع دوّامة الزمن ، يريد رضا الله عنه في الآخرة و الدنيا ؛ " أحسن الشعر ما قارب فيه القائل إذ شبه ، أحسن منه ما أصاب به الحقيقة . مقتبسا ذلك عن قول ينسب إلى سيدنا علي كرم الله وجهه " اعمل لدنياك كأنك تعيش أبدا ، واعمل لآخرتك كأنك تموت غدا ".

و ضمن تشبيه ضمني عالي الجمال و الدّقة عن الدنيا والآخرة :

و أبصر في الكمنجة هجرة الأشواق
من بلد ترابي إلى بلد سماوي[1] .

[1] محمود درويش ، الجدارية ، ص 26/25

يشّبه الأولى بالبلد الترابي و الثانية بالبلد السماوي ، تأخذه الأشواق في رحلة بينهما .

يا أيها الموت التبس ، و اجلس على بلّور أيامي
كأنك واحد من أصدقائي الدائمين
كأنك المنفي بين الكائنات
ووحدك المنفي لا تحيا حياتك
ما حياتك غير موتي ، لا تعيش ولا تموت...[2]

لا يزال الشاعر يخاطب الموت طالبا منه هذه المرة أن يجلس على (بلّور أيامه) و ما البلور ، إلا دلالة على النقاء و الصفاء الذي يصور به محمود أيامه قليلة الذنوب و الخطايا ، يخاطبه كصديق دائم مشيرا بهذا إلى أنه يرافقه في كلّ يوم ، وقد يأخذه في أي لحظة ، وما يقتات الموت إلا أخذ الأرواح .

ثم يعيّره أنه بلا أحاسيس (يخطف الأطفال لأنه لم يكن طفلا ، ولم يعش مع امرأة حُبّا ، وما عاش إحساس الأبوّة...) في صورة متكاملة لدفء الأسرة و الحياة الاجتماعية التي يعيشها الإنسان و التي هي مفقودة من حياة الشاعر نظرا لحرمانه منها من طرف الاحتلال الصهيوني البائس .

ثم يشبّهه باللّص الجبان (يخطف الأرواح على حين غفلة) رغم أنه مهاب معظّم ، قوي ، عاهل الموتى ، قائد الجيش الآشوري ، كلها تدل على ألفاظ تصب في قالب واحد وهو الجبروت ، ثم ليعود ليخاطبه مترجيا منه ترْكه :

و أنا أريد أن أحيا ، وأن أنساك[3] .

يكمل الشاعر مشاهده التصويرية في مشهد يبرز فيه عدم قدرته على فهم واقعه الذي لا يخلو من الخطاب التأمّلي المغرق بسخطه و سخريته التي أبرزها بإحساس ما يشعر به الموتى في القبر و يستطرد أنه لم يلد ولدا يحمله إلى قبره .

---

[1] المصدر السابق ، ص 26

[2] المصدر نفسه ، ص27/26

[3] المصدر نفسه ، ص28

كأني..لا كأني..
كلما أصغيت إلى القلب امتلأت..
بما يقول الغيب ، و ارتفعت بي...
الأشجار من حلم إلى حلم...
أطير وليس لي هدف أخير...
كنت أولد منذ آلاف السنين...
الشاعرية في ظلام أبيض الكنان....
لم أعرف من أنا فينا ومن حلمي...[1]

في هذا المشهد الشاعر يصرحّ أكثر مما يلمّح ؛ فالمشهد هنا نلتمس منه جمالية لا نظير لها ذات بعد فنّي ؛ فهو يناجي بعاطفة غارقة في ذاتها متوهّجة ، و يصغي إلى خطاب القلب الذي جعله يعيش أحلامه المصبغة في جدار الموت الذي يلاحقه .

أنا حلمي كأني..لا كأني...
لم تكن لغتي تودّع نبرها الرّعوي
إلّا في الرّحيل إلى الشّمال كلابنا
هدأت و ما غيرنا توشّح بالضّباب
على التلال و تشج سهما طائشا وجه
اليقين ، تعبت من لغتي تقول ولا تقول

على ظهر الخيل ماذا يصنع الماضي[2] .

في هذا المشهد أيضا نشعر بنوع من الضّبابية في كلامه لا تخلو من الجمالية .

---

[1] محمود درويش ، الجدارية ، ص34

[2] المصدر نفسه ، ص35

صور الطبيعة في الجدارية :

تبدو صور الطبيعة جليّة في الجدارية من أول قراءة ، و ما ذلك إلا لتأثّر الشاعر بمظاهر الطبيعة في جمالها و سحرها و صلابتها و عشقه للحرّية ، و سنحاول في هذا الجزء استخراج نماذج تدل على ذلك موضحين جماليتها و تأثيرها .

يقول: سأصير يوما فكرة

لا سيف يحملها إلى الأرض اليباب ، ولا كتاب

كأنها مطر على جبل تصدّع من تفتّح عشبة

لا القوة انتصرت و لا العدل الشّريد

سأصير يوما ما أريد[1] .

من أجمل أنواع التشبيه و أعمقها التشبيه البليغ ؛ إذا يصوّر لنا درويش في هذا المشهد أنه عازم على أن يصير يوما فكرة متميّزة ، متفرّدة ، لم تخطر على بال أحد قبله ، لا سيف يحملها ولا كتاب ؛ يشبّه تلك الفكرة بالمطر الذي سقط على جبل تصدّع من تفتّح عشبة ، ومع قوّته و صلابته ، تمكنت عشبة من تصديعه رغم صغرها و ضعفها ، فلا الصّلابة ولا العدل نصراه (يقصد بالعدل نصرة القوي على الضعيف ، قانون الطبيعة) ، و كذلك الفكرة التي سيصير عليها في صورة تحكي تفاصيل الطبيعة و خالقها الذي إذا أراد لشيء أن يقول له كن كان ." التشبيه دلالة على مشاركة أمر آخر في المعنى "[2] ، مقتبسا مقطعه من قوله تعالى : { لَوْ أَنْزَلْنَا هَذَا القُرْآنَ عَلَى جَبَلٍ لَرَأَيْتَهُ خَاشِعًا مُتَصَدِّعًا مِنْ خَشْيَةِ اللهِ وَ تِلْكَ الأَمْثَالُ نَضْرِبُهَا لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُون }[3] .

سأصير يوما طائرا و أسلّ من عدمي وجودي

---

[1] محمود درويش ، الجدارية ، ص2

[2] الخطيب القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة ، شرح وتعليق وتنقيح : محمد عبد المنعم الخفاجي ، المكتبة الأزهرية للتّراث ، ج1 ، ط3 ، 1413هـ/1993م ، ص165.

[3] سورة الحشر ، الآية 21

كلما احترق الجناحان اقتربت من الحقيقة

و انبعثت من الرّماد[1] .

لازالت صورة الطّبيعة حاضرة حيث يقول : (سأصير يوما طائرا) ؛ ليبحث عن الحقيقة غير آبه بالمشقّة والمتاعب في سبيل الكشف عنها ، بل وإن مات سيحيا من جديد،دلالة على إصراره و استرخاصه حياته للوصول إليها .

و أنت حديقتي و أنا ظلالك[2] .

تشبيهان بليغان ، ألزم الثاني بالأول ، إذ لا مجال لفصل الظّلال عن الحديقة في صورة مصغّرة للطبيعة ؛ حيث لا غنى لأحد عن الآخر ، يعيش القارئ بينهما قوة الانسجام ، و شدة الحب و التعلق و يستشعرهما يدغدغان عواطفه . " وإنما حسن التشبيه أن يقرب بين البعيدين حتى تصير بينهما مناسبة واشتراك "[3] .

يشخّص الشاعر في السطرين المواليين مظهري الرّفعة و التواضع في صورة طبيعية أيضا غاية في الجمال والدّقة عن فن التعامل و المعاملة ، مستخدما بذلك الحرف " لو" الدّالّ على الرّغبة ، و هي الصورة التي كان من المفروض أن تكون ، و لم تكن ، يستشعر القارئ فيها أسف الشاعر لما آلت إليه التعاملات و المعاملات . " الصورة الفنية هي الجوهر الثابت والدائم في الشعر "[4] يقول :

كنا طبيعيين لو كانت نجوم سمائنا أعلى قليلا

من حجارة بئرنا[5] .

يضع ذلك المشهد في لوحة فنية بريشة رسام و كلمات شاعر .

خضراء أرض قصيدتي خضراء

---

[1] محمود درويش ، الجدارية ، ص3

[2] المصدر نفسه ، ص17

[3] د جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي ، ص 185 .

[4] المرجع نفسه ، ص 7.

[5] محمود درويش ، الجدارية ، ص17

يحملها الغنائيون من زمن إلى زمن
كما هي في خصوبتها
ولي منها تأمّل نرجس في ماء صورته
و لي منها وضوح الظّل في المترادفات
و دقّة المعنى...
و لي منها التشابه في كلام الأنبياء على سطوح اللّيل
و لي منها حمار الحكمة المنسيّ فوق التّل
يسخر من خرافاتها و واقعها[1] .

صورة رائعة يشبّه فيها القصيدة بمترادفاتها و أضدادها و صورها ، يشبّهها بالأرض في خصوبتها و ترقرق مائها و وفارة ظلالها ، و تلالها...لتتجلّى صورة القصيدة غنيّة صافية نقية مثلها ، تطلق العنان للخيال بكامل تفاصيلها و كأنها الأرض الخصبة في عزّ الربيع . " إنّ أحسن التشبيهات هو ما أوقع بين شيئين اشتراكهما في صفات أكثر "[2] . ما ينبغي ذكره كذلك عبارة "حمار الحكمة " الّتي يشير بها إلى رواية (حمار الحكيم) لتوفيق الحكيم [3] ؛ وهي رواية طريفة ساخرة وظّفها شاعرنا ليصف الجاهل الذي وصفه بالحمار الذي بُنيت عليه الرواية و هو يسخر من قصيدة درويش المتراوحة بين الخرافة و الواقع .

فقد يجد الرّواة شهادة الميلاد للصفصاف في حجر خريفي
وقد يجد الرّعاة البشر في أعماق أغنية
وقد تأتي الحياة فجاءة للعازفين
عن المعاني من جناح فراشة علّقت بقافية
أنا الطّريدة و السّهام

---

[1] المصدر السابق ، ص17

[2] د جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي ، ص 176 .

[3] ينظر: توفيق الحكيم ، حمار الحكيم ، دار مصر للطباعة (دط) ، (دت)

أنا المؤبّن و المؤذّن و الشّهيد[1] .

و في صورة لا تقلّ جمالا عن سابقاتها يربط ربطا عميقا بين شهادة الميلاد و الصفصاف و الحجر الخريفي ، و التي إن تمعنّا فيها نجده يقصد خريف العمر ، أين يطغى اللّون الرّمادي على الشّعر و شجر الصّفصاف ، هي صورة عن غدر الزمان الذي قد يأخذ منك ما تملك ، و يعطيه لمن لا يستحق ، رغم هذا يتشبّث الشّاعر بآماله متفائلا بحياته التي تنتظره ، ثم يشبّه نفسه بالطّريدة و السّهام تشبيها بليغا يجمع متناقضين ، يقصد بهما على التّرتيب روحه و الموت ؛ صورة غاية في الجمال دالّا بها على نشوة الفرح الّتي يعيشها ، و الّتي وصلتنا من خلاله ، فما عاد يهمه الموت ، و على الصورة نفسها و الغرض نفسه يجمع بين المؤبّن و المؤذّن و الشّهيد .

ما قلت للطّلل الوداع ، فلم أكن ما كنت إلا مرّة
ما كنت إلا مرّة تكفي لأعرف كيف ينكسر الزمان
كخيمة البدوي في ريح الشّمال[2] .

يصوّر الشاعر كيف يودع ماضيه ، محرّكا كل جامد و به محرّكا أحاسيس القارئ و آخذا إيّاه إلى عالم كئيب ، لم يبق منه إلا الأطلال ، حيث الحياة هناك رغم حنينه إليها لم تكن مرغوبة ولا مناسبة له. يؤكد ذلك بقوله بعدها :

كأنّ الأرض ضيّقة على المرضى الغنائيين[3] .

يظهر هنا مقتبسا كلامه من قوله تعالى :" حَتَّى إِذَا ضَاقَتْ عَلَيْهِم الأَرْضُ بِمَا رَحُبَتْ وَ ضَاقَتْ عَلَيْهِمْ أَنْفُسُهُمْ... "[4] .

يقصد بالمرضى الغنائيين الشعراء مثله .

---

[1] محمود درويش ، الجدارية ، ص20

[2] المصدر نفسه ، ص20

[3] المصدر نفسه ، ص 21

[4] سورة التوبة ، الآية 118

و في مشهد بسيط الوصف عميق الأثر يصف الشاعر رحلة الموت بعد حياة قصيرة دلّ على قصرها بأفعال ماضية معطوفة الأحداث بزمن قريب بحرف العطف المناسب لذلك (ثم) ،لم يخل المشهد من ألفاظ تحاكي الطبيعة الشغوف بها محمود درويش :

خلقت ثم عشقت ، ثم زهقت ،ثم أفقت في عشب على قبري

فما نفع الربيع السمح إن لم يؤنس الموتى ؟

و يكمل بعدهم فرح الحياة ، و نضرة النسيان[1] .

صورة جميلة الشّكل تحمل بين طيّاتها كمّية من الحسرة على الحياة التي تستمرّ بعد موت الشاعر ، سيُنسى و كأنه ما كان ، استعمل فيها الاستفهام الدّال على التعجب (فما نفع الربيع..؟) و الشّرط المنفي دلالة على الحسرة (إن لم يؤنس الموتى) في صورة للربيع أنه مظهر منى مظاهر جمال الحياة ، ما أسهم في وصف ما يصبو إليه درويش وصفا عميقا دقيقا واضحا .

أخذ الرّعاة حكايتي و توغّلوا في العشب فوق مفاتن الأنقاض

و انتصروا على النسيان بالأبواق و السّجع المشاع

و أورثوني بحّة الذكرى على حجر الوداع

و لم يعودوا...[2]

هؤلاء الرّعاة يدلّ باسمهم على عدوّه ، يقول أنهم أخذوا منه كل جميل يملكه ، ليرقصوا على جراحه و أحزانه ، تاركين له غصّة في حلقه من وجع الذّكريات . إذا عدنا إلى (مفاتن الأنقاض) فكذلك هي صورة عن حجم الدّمار الذي يعيشه في ذاكرته المليئة بالأوجاع و الآلام ، علاقة المشابهة بين الأرض و خضرتها و المرأة و مفاتنها هي الأخرى لا تخلو من مشاهد الطبيعة .

يصوّر بعدها قانون الغاب الذي بات يحكم الحياة ، حيث القوي يأكل الضعيف ، حيث الضّجيج أصبح يسود القبيلة و المدينة حتى ما عاد يجد مكانا هادئا يأوي إليه :

---

[1] محمود درويش ، الجدارية ، ص 26

[2] المصدر نفسه ، ص 14

رعويّة أيّامنا رعويّة بين القبيلة و المدينة
لم أجد ليلا خصوصيا لهودجك المكلل بالسّراب[1] .

هي صورة أخرى عن عشقه لهدوء الطبيعة ، و حنينه إلى حيث كانت القبيلة تختلف عن المدينة في سكينتها و خلوّها من الصخب .

ثم يصف معاناة نساء السّاحل السوري :

في الجرّة المكسورة انتحبت نساء السّاحل من طول المسافة
و احترقن بشمس آب
رأيتهنّ على طريق النبع قبل ولادتي
و سمعت الماء في الفخار يبكيهنّ
عدن إلى السّحابة يرجع الزمن الرغيد[2] .

جمالية الصّورة تتجلّى في المجاز و الاستعارة التي صوّرت حجم المعاناة الكبير الذي تعيشه تلك النسّوة في سبيل العيش الكريم . " المجاز هو المسلك أو الطريق أو الانتقال الحسن "[3] .

و على نفس الوتيرة يواصل بنفس الصّورة المجسّدة المعنوي إلى المحسوس ليعبر عن عمق تأثّره بحياتهن و بماضيه المتعلق به ككل في قوله :

قال الصّدى :
لاشيء يرجع غير ماضي الأقوياء
أعطنا خبز الكفاف ، وحاضرا أقوى
فليس لنا التّقمّص و الحلول و لا الخلود[4] .

---

[1] محمود درويش ، الجدارية ، ص 14

[2] المصدر نفسه ، ص7/6

[3] د جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي ، ص 129 .

[4] محمود درويش ، الجدارية ، ص7

ردّ الصّدى أن ليس للحاضر ذنبا ، إذ لا تحتاج لتغيّر الأزمنة ، كل ما تحتاجه القناعة و الرّضا اللّذان عبّر عنهما بمجازه هذا .

و في مشهد أكثر جرأة عن سابقيه يصوّر الشّاعر فيه حوارا بصيغة الطّلب لبلاد تعانقه :

رأيت بلادا تعانقني بأيد صباحية

كن جديرا برائحة الخبز

كن لائقا بزهور الصّيف

فما زال تنّور أمّك مشتعلا

و التّحيّة ساخنة كالرّغيف[1] .

صورة مزج فيها بين رائحة الزّهور و رائحة الخبز ، يعيشها القارئ بمجرّد قراءتها و يشدّه الحنين لدفء البيت في الماضي بعد قراءة (فما زال تنّور أمّك مشتعلا) ، ثمّ يشبّه التّحيّة في حرارة لقائها كحرارة الخبز آنذاك .

يواصل تصوير مشاهده في سلسلة تشبيهات بليغة :

سأصير يوم كرمة ، فليعتصرني الصيف منذ الآن

و ليشرب نبيذي العابرون[2] .

يدل بهذا التّشبيه على صبره و جلده و كرمه .

لا تزال صورة الطبيعة حاضرة بقوّة في القصيدة و ما ذلك إلا لولع الشاعر بها و عشقه للحرّية التي ظلّت حبيسة أحلامه :

أرض قصيدتي خضراء عالية

---

[1] المصدر السابق ، ص13

[2] المصدر نفسه ، ص 4/3

كلام الله عند الفجر أرض قصيدتي[1] .

ما تشبيه قصيدته بالأرض الخضراء ، إلّا دلالة على أن لقصيدته مساحة معنوية شاسعة خصبة ، لا أرض بور ، متعلق أيّما تعلّق وعاشق أيّما عشق لسحر الطبيعة ، يُشعر القارئ أنّه أمام ناظم واثق كل الثّقة بنظمه ، كيف ولا هو قامة من قامات الشّعر الحرّ الّذي صنع لنفسه عالما خصبا وحده متفرّدا فيه عن بقية أقرانه .

لم يبق لي إلّا التأمل في تجاعيد البحيرة[2] .

صورة عن وقوفه على أطلال ماضيه الذي يحنّ إليه مشبّها إيّاه بالتّجاعيد التي تترك أثرا لمرور السّنين[5] .ماضيه الذي يطلبه بعدها بقوله :

خذ غدي عنّي وهات الأمس[3] .

يواصل الشاعر مشاهده المستوحاة من الطبيعة :

ستسقط نجمة بين الكتابة و الكلام ، و تنشر الذكرى خواطرها...

ولدنا في زمان السّيف والمزمار

بين التّين و الصبار

كان الموت أبطأ ، كان أوضح

كان هدنة عابرين على مصبّ النّهر أمّا الآن

فالزّر الإلكتروني يعمل وحده

لا قاتل يصغي إلى قتلى ولا يتلو وصيّته شهيد[4] .

---

[1] محمود درويش ، الجدارية ، ص5

[2] المصدر نفسه ، ص5

[3] المصدر نفسه ، ص5

[4] المصدر نفسه ، ص 6

يشير الشاعر إلى أن ملكة الشعر مثل الإلهام لا يحظى بها الكل ، و على نفس السياق هاته المقولة النقدية لمحمد لطفي اليوسفي " الشاعر حين يكسر المعاني التي كونها الإنسان العادي عن عالمه يحتمي من الآخرين بما ليس فيهم "[1] ،و في العودة إلى المشهد الذي صوّره الشاعر ؛ مشهد سماوي ليلي تجري فيه السّهب فتسقط نجمة بين الكتابة و الكلام ، تتيح المجال للذاكرة بترجمة ذلك على شكل خواطر

ثم يتحدّث الشاعر عن جمال ماضيه رغم بساطته في صور هي الأخرى مأخوذة من الطبيعة ، و الذي يشدّه الحنين إليه ، يظهر ذلك جليّا في استخدامه للفعل (كان) ، ثم مقارنته بحياته الآنية : (أما الآن ...)كذلك كناية عن عصر التّكنولوجيا و تسارع الأحداث ، " الكناية لفظ أطلق وأريد به لازم معناه الحقيقي مع قرينة لا تمنع من إرادة المعنى الأصلي مع المعنى المراد "[2] .

وفي صورة أخرى يخاطب الموت :

وحدك المنفي ، يا ملك الملوك
و لا مديح لصولجانك لا قصور
على حصانك ، لا لآلئ حول تاجك[3] .

إنّ غاية الشّاعر التّأثير في المتلقي ليتبنّى الفكرة ،و دفعه إلى أخذ موقف ، و هذا ما جسّده في خطابه مع الموت ؛ أراد أن يبيّن لنا بأنّ الموت و رغم تفوّقه على البشر من حيث الملك و السّطوة ، إلاّ انّه لا يملك تاج الملوك و لا يستطيع حمل الصقور التي يجدها الملوك الأقوياء ، بل لا يملك حتّى الذهب و اللآلئ ، لقد وظّف وسائل لغويّة للتأّثير على القارئ فيصدّقها و يقتنع بها .

و أنا أريد ، أريد أن أحيا و أن

---

[1] محمد لطفي اليوسفي ، لحظة المكاشفة الشعرية ،www.goodreads.com

[2] أبو منصور عبد الملك ، الكناية والتعريض ، دراسة وشرح : عائشة حسين فريد ، دار قباء للطباعة والنشر، مصر، (دط) ، 1998م ، ص21

[3] محمود درويش ، الجدارية ، ص28

أنساك...أن أنسى علاقتنا الطّويلة
لالشيء ، بل لأقرأ ما تدوّنه السّموات
البعيدة من الرسائل ،كلما أعددت نفسي
لانتظار قدومك ازددت ابتعادا[1] .

يشكّل هذا المقطع مستوى إبداعيا و إثارة دلالية على القوّة الذّهنية للشاعر رغم شدّة معاناته، حيث يمارس تكرارا في الكلمات ليؤكّد إصراره اللّا محدود في أن ينهي شراكته المحتومة مع الموت بل يزمجر و يردّ : أريد أن أعيش حياتي التي يريد الموت سلبها ، يريد أن ينسى ما عاناه من التفكير ، لكن الموت يبتعد و يعود و كأنه يتلذّذ و يتمتّع بإخافته ،فاستعار السموات مكان القلم ليقرأ ما تخفيه الأقدار البعيدة.

في تعليم قابيل الرّماية ، ربما
أبطأت في تدريب أيوب على الصبر الطويل
وربّما أسرجت لي فرسا
لتقتلني على فرسي كأنني عندما
أتذكّر النّسيان تنقذ حاضري لغتي[2] .

المشهد يزداد جمالية بعد أن يشبّه الموت بقابيل القاتل الأول في البشرية ، و ما عاش أيوب من صبر و جلَد و قوّة ، وما يخطّط له الآن لينتقم منه أيضا، لكن الشاعر مازال متمسّكا بحاضره الذي يحياه بفضل شعره ولغته ، فلغتُه هي السّبيل الوحيد لأن يبقى على قيد الحياة .

عد يا موت وحدك سالما فأنا طليق هنا
أولا هناك وعد إلى منفاك وحدك عد إلى
أدوات صيدك و انتظرني عند باب البحر هيئ

---

[1] المصدر السابق ، ص 28

[2] المصدر نفسه ، ص 29/28

لي نبيذا أحمر للاحتفال بعودتي لعيادة الأرض المريضة[1] .

دعوة صريحة من الشاعر للموت بالابتعاد ، فهو يناشد الحرّية و التحرّر " الحرّية قدَر الإنسان فالإنسان محكوم عليه بالحرية "[2] ؛ فكما نعلم الخوف من الموت غريزة فيه لا معابة فيها ، و لكنّ العيب أن يتغلّب الخوف علينا ، و يصبح مسيطرا؛ فمحمود درويش يعيش لحظة الأمل و البقاء في الحياة حتى و لو في عيادة الأرض المريضة كناية عن المستشفى .

لا تكن فظّا غليظ القلب لن آتي لأسخر منك
أو أمشي على ماء البحيرة في شمال الروح لكنّي و قد
أغويتني أكملت خاتمة القصيدة لم أزف إلى أبي
أمي على فرسي تركت الباب مفتوحا لأندلس الغنائيين
و اخترت الوقوف على سياج اللوز و الرّمان[3] .

استعار الشاعر عديد الكلمات و استعمل المجاز ، " المجاز يخلق المعنى من العدم بعد أن لم يكن موجودا "[4] ، (شمال الرّوح) و اقتبس من القرآن { وَلَوْ كُنْتَ فَظاً غَلِيظَ القَلْبِ لَانْفَضُّوا مِنْ حَوْلِكَ}[5] ليظهر ما يعانيه ، فالمشهد غني بجمالية مطلقة تعكس تمرّد الشاعر، فرغم مرارة ما يعيشه و ما يظهره الموت من فضاضة ، إلّا أنّ الشّاعر ما زال يقاوم و يقف في وجه الموت .

يتنفّس الشاعر الصّعداء عندما يسمع كلام الممرّضة و كأنها سمعت نداء الإغاثة و النّجدة و لكن سرعان ما تؤلمه بقولها : كنت تهذي و تصرخ (يا قلب) المكرّرة مرّتين و التي تعني الكثير؛تعني التّقهقر

---

[1] محمود درويش ، الجدارية ، ص 29

[2] جون بول سارتر – الوجودية http//albawabhnews.com

[3] محمود درويش ، الجدارية ، ص29

[4] د جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي ، ص 139 .

[5] سورة آل عمران ، الآية 159

و الانهزام .

فيا قلب ، يا قلب ، أرجع خطاي إلي..
لأمشي إلى دورة المياه وحدي نسيت
ذراعيّ ، ساقيّ ، قلبي ، و الرّكبتين و تفاحة الجاذبية
نسيت وظيفة قلبي وبستان حواء في أوّل الأبدية...[1]

استدعى الشّاعر قلبه بأسلوب بلاغي دراماتيكي مؤثّر ، وفق تسلسل تمثيلي ليسرد لنا معاناته في نسيان حركاته و كأنّه فقد السّيطرة على أعضائه ، مستشهدا بقانون جاذبية نيوتن فلقد فقد الحيوية و النشاط الذي كان فيه و حياته اليومية .

تقول ممرّضتي : كنت تهذي طويلا
و تسألني : هل الموت ما تفعلين بي الآن ؟
أم هو موت اللّغة ؟[2]

يعود و يكرّر كلامه مع الممرّضة لطرق ذهن المتلقي عن طريق استراتيجة هدفها التأّثير في عقله و استمالته لحالته ، فهو يريد طريق إيصال ألمه بنبرة خاصّة تحرّك مشاعره ؛ فخطابه فيه حزن و شجن من جهة و قناعة بمصير محتوم من جهة أخرى .

كأني..لا كأني.. لم يمت أحد هناك نيابة عني
فماذا يحفظ الموتى من الكلمات غير الشّكر
إن الله يرحمنا و يؤنسني تذكر ما نسيت
من البلاغة " لم ألد ولدا ليحمل موت والده "[3]

---

[1] محمود درويش ، الجدارية ، ص31

[2] المصدر نفسه ، ص32

[3] المصدر نفسه ، ص33

يعود في مشهد آخر بألفاظ دالّة على الطبيعة :

واحدا من أهل السّهل...
في عيد الشعير أزدر أطلالي...
البهية مثل وشم في الهوية...
لا تبددها الرياح ولا تؤبّدها...
في عيد الكروم أعبّ كأسا
من نبيذ الباعة المتجولين خفيفة
روحي و جسمي مثل بالذكريات و بالمكان[1] .

يواصل الشاعر سرد واقعه و ما يجول في خاطره ، حيث يرى نفسه يزور أطلاله و كأن جسده انفصل عن روحه ، و في عيد الشّعير الذي هو كناية عن فصل الصّيف تكون السنابل صفراء جميلة ، مشبها إياها بالوشم الذي يبقى في الجسد مثله مثل الهوية ، أما عيد الكروم فهو كناية عن فصل الخريف الذي يستقي النبيذ من الباعة المتجولين و بسكره يصبح خفيفا في روحه ثقيلا بذكرياته .

و في الربيع أكون خاطرة
لسائحة ستكتب...
في بطاقات البريد على اليسار
المسرح المهجور سوسة و شخص غامض
و على اليمين مدينة عصرية[2] .

إنها الطبيعة بعينها يخرج إليها الشاعر لينسج غموضه الشّعري ، عن طريق التصوير و الترميز على النحو الذي ينتج الزمان و المكان ، ففي الربيع تتفتح الأرواح لتنتج شعرا جميلا ينشده السّواح و في

[1] محمود درويش ، الجدارية ، ص36

[2] المصدر نفسه ، ص37

بطاقات البريد تكتب الأركان على المسرح المزيّن بزهرة السّوس المختلفة الألوان الزاهية بعطرها ، في وصف حالته اللغوية المتأزمة التي لا يدرك فيها ما يقول و ما يبحث عنه في ثناياه .

سأحلم...لا لأصلح مركبات الريح
أو عطبا أصاب الرّوح ، فالأسطورة
اتخذت مكانتها ، المكيدة في السياق
الواقعي و ليس في وسع القصيدة
أن يتغير ماضيا يمضي ولا يمضي
ولا أن توقف الزلزال لكني سأحلم[1] .

الحلم متعة و المتعة جمال يستميل القلب و العقل ، و الشاعر من رحم المعاناة يريد أن يعيش أحلامه الحقيقية ، لا التي يكتبها لأن الكتابة لا تخرج عن نطاق القصيدة ، فهي لا تغير شيئا فالحكمة تقول : الحياة مليئة بالحجارة فلا تتعثّر بها بل اجمعها و ابن بها سلما تصعد به نحو النجاح .

و أنا...أنا...لاشيء آخر
لست من أتباع روما السّاهرين على دروب
الملح...لكني أسدد نسبة مئوية من ملح
خبزي مرغما...و أقول للتّاريخ زين
شاحناتك بالعيد و بالملوك الصّاغرين
و مر...لا أحد يقول الآن...لا...[2]

القدرة التّمثيلية للشاعر شديدة التأثير ، لأنه يصور واقعا مؤلما ذا دلالات عديدة و متنوعة ، فهو يريد اكتساب المناعة المتمثلة في الصمود ، فوظّف الكناية للتعبير عن ذلك؛فالوصف غير المباشر يساعد أكثر ، و الانحناء إلى الغير ليس دلالة ضعف فالتاريخ لا يرحم و كل ملك زائل لا محالة .

---

[1] محمود درويش ، الجدارية ، ص36

[2] المصدر نفسه ، ص 37

و أنا...أنا...لا شيء أخر
واحد من أهل هذا اللّيل أحلم
بالصّعود على حصاني فوق فوق
لأتبع الينبوع خلف التّل ، فاصمد
يا حصاني... لم نعد في الريح مختلفين[1] .

" يُعدّ المجاز جوهر البلاغة،فهو من أحسن الوسائل البيانية التي تهدي إليها الطبيعة لإيضاح المعنى"[2] ، و التشبيه مثال على ذلك؛فقد شبّه قلبه بالحصان رمز القوة و التحدّي و دعاه إلى الصّبر و التمسّك للخروج إلى بر الأمان المتمثل في الشفاء من المرض ، فكلاهما يشكل جسدا واحدا .

أنت فتوني وأنا خيالك ، فانتصب
ألفا و صكّ البرق ، حكّ بحافر
الشهوات أوعية الصّدى و اصعد تجدّد
و انتصب ألفا ، توتر يا حصاني
و انتصب ألفا و لا تسقط على السّفح الأخير
كراية مهجورة في الأبديّة لم نعد في الريحِ مختلفين[3] .

يتعمّق محمود أكثر فيدهشنا بأناقة فنه المبدع المتعدد التشبيهات ؛ ليقدم لوحة فنية بدأها بتشبيه بليغ بلاغة كتابته ، متألّقا كالعادة و زادها توهّجا إصراره على الشّموخ ، و العلو و التحدّي ، فالارتفاع هامة الأقوياء و شيم الأبطال ، و الحصان رمز القيادة،كذلك القلب رمز الإنسانية .

لا تمت قبلي ولا بعدي على السّفح الأخير

---

[1] محمود درويش ، الجدارية ، ص37

[2] السيد أحمد علي الهاشمي ، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق : د يوسف الصعيلي ، المكتبة العصرية ، بيروت ، (دط) ، 1999م ، ص249

[3] محمود درويش ، الجدارية ، ص 38

ولا معي ، حدق إلى سيارة الإسعاف و الموتى
لعلي لم أزل حيّا[1] .

مشهد مؤلم و صادم يبرز تخوّف الشاعر من الموت المحدّق به من كل جهة ؛فنراه يستعمل الأمر والنهي ، لا لشيء حتى لا يستسلم قلبه للأمر الواقع أو الموت البطيء ، فيدعوه للنّظر إلى الأمام ، لعلّه ليس هو من في الإسعاف فلعل الحياة تغدو من جديد .

سأحلم ، لا لأصلح أي معنى خارجي
بل كي أرمّم داخلي المهجور من أثر الجفاف العاطفي
حفظت قلبي كله عن ظهر قلب
لم يعد متطفّلا و مدللا تكفيه
حبة أسبرين يلين و يستكين[2] .

الأمل أصبح حقيقة الشاعر فهو الآن يتشبّث بها ، و يعمد للإبقاء عليها لأنه في فوهة بركان و أي زلزال سيهدم حياته ، لذا نراه يستعمل حرف السّين لرسم المستقبل القريب المشرق ، وأفعال مضارعة ترسم حاضره و تبقي له هامش الحلم في كسب طوق النّجاة ، كما أنّ حبّة الأسبرين تعني السّكينة ، بلاغة الشاعر كانت مؤثّرة حقّا " البلاغة حسن الاستعارة "[3] .

كأنّ قلبي زاهد أو زائد
عنيّ كحرف الكاف في التشبه
حيث يجفّ ماء القلب تزداد الجماليات
تجديدا و تُدثَّر العواطف بالمعاطف و البكارة بالمهارة[4] .

---

[1] المصدر السابق ، ص38

[2] المصدر نفسه ، ص39

[3] جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، ص221

[4] محمود درويش ، الجدارية ، ص39

و هي صورة تعني الجفاء واللامبالاة ، و استعمل أدوات التشبيه " كأن "و " الكاف "كدلالة حتميّة على أن قلبه أصبح لا يهمه شيء و بدأ فعلا في الرّضوخ و الاستسلام .

منذ اكتشفنا التّوأمين : الوقت..

و الموت الطبيعي المرادف للحياة..

و لم نزل نحيا كأن الموت يخطأنا..

فتحن القادرين على التذكر قادرون..

على التحرّر ، سائرون على خطى جلجاش..

الخضراء من زمن إلى زمن[1] .

في هذا الجزء القوي من المشهد ، يقارن الشاعر بين جدلية الموت و الوقت فكلاهما وجهان لعملة واحدة ، فرغم استمرار الحياة مازال الموت يتربّص و ينتظر الدّور للقنص ، و مع ذلك الوقت يمنح الإرادة اللاّزمة لقهر الموت ، و استشهد بملحمة جلجاش؛وهي ملحمة سومرية معروفة مزجت بين الواقع و الخيال

أنكيدو خيالي لم يعد...

يكفي لأكمل رحلتي لابدّ لي...

من قوّة ليكون حلمي واقعيا...

هات أسلحتي ألمعها بلمح الدّمع...

هات الدّمع أنكيدو ليبكي فينا...

الميّت الحي[2] .

يسرد الشاعر ملحمة جلجاش و يقارنها بحياته ، بل و يدعو شخصية أنكيدو المجسّدة في الملحمة لكي تنقذه مما هو فيه ، أنكيدو بطل الملحمة المعروفة بطرزان الأوّل في التاريخ يرى فيه منقذه ،كيف لا ؟ و أنكيدو عاش الحرّية المطلقة الغائبة عن الشاعر .

---

[1] المصدر السابق ، ص41

[2] المصدر نفسه ، ص41

أنكيدو سأحمل عنك عمرك ما استطعت
و ما استطاعت قوّتي و إرادتي أن تحملاك
فمن أنا وحدي ؟ هباء كامل التكوين
من حولي و لكني سأسند ظلّك العاري على
شجر النخيل ، فأين ظلّك ؟ أين ظلّك ؟
بعدما انكسرت جذوعك[1] .

يصرّ الشاعر على عنصر المشابهة بين أنكيدو و بينه ، و غموض يكتنف الشاعر ، و يريد الإجابة عليه بمجموعة من التّساؤلات المتناقضة ، فهو يبحث عن أنكيدو في نفسه الضّائعة و عن خياله العاري الموجود في الطبيعة الوحشية ، و ظلّه المسند على الجذوع التي لطالما قفز عليها بطل الملحمة ؛ صراع ذاتي أبدع فيه و غايته دوما التأثير في نفسية المتلقي .

من أنا...؟
أنشد الأناشيد...
أم حكمة الجامعة...
و كلانا أنا...
أنا شاعر و ملك...
و حكيم على حافة البئر...
و لا أحد عشر كوكبا...على سعيدي[2] .

تساؤلات مبهمة و إجابات غير مفهومة تدلّ على تيه الشاعر و غيابه عن الوجود،بل يعيش الغيبوبة المليئة بالغموض يبحث عن الأمل ؛ صورة مشهديّة لما فعله إخوة يوسف بأخيهم عندما رموه

[1] محمود درويش ، الجدارية ، ص41
[2] المصدر نفسه ، ص43

بالبئر ؛ و المشابهة بين مصير الشاعر و مصير نبي الله يوسف ، و هذا ما ذكّرنا بقوله تعالى : {يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَ الشَّمْسَ وَ القَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِين "[1] .

الرّياح الشّمالية...
و الرّياح الجنوبية...
تشرق الشّمس من ذاتها
تغرب الشّمس في ذاتها
لا جديد إذا...
و الزمن ،كان أمس...
سدى في سدى[2] .

في هذا المشهد الدرامي يحدّث الشاعر الطبيعة،و يعكس هروبه إليها الحالة السيّئة التي يعاني منها ، و الاكتئاب الذاتي الممزوج بلحظات الاستغراق في البحث عن السّكينة ، لكن كل شيء مظلم بالنّسبة له ، كل شيء يدعو إلى وجود أمل .

الهياكل عالية...
و السّنابل عالية...
و السّماء إذا انخفضت أمطرت...
و البلاد إذا ارتفعت أقفرت...
كل شيء إذا زاد عن حده انقلب إلى ضدّه...[3]

روعة المشهد و روعة الصّياغة و الطبيعة موجودة دائما،لكنّ الحالة اليائسة بلغت ذروتها و لا يمكن الرّجوع ، فكل شيء أصبح مقيتا،و انعكست الأحوال وزاد الطّينُ بلة .

---

[1] سورة يوسف ، الآية4

[2] محمود درويش ، الجدارية ، ص43

[3] المصدر نفسه ، ص44

أتعرفني ؟
سألت الظّلّ قرب السّور...
فانتبهت فتاة ترتدي شالا...
و قالت هل تكلمني ...؟
فقلت أكلم الشّبح القرين
فتمتمت : مجنون ليلى آخر يتفقّد الأطلال
و انصرفت إلى حانوتها...[1]

في هذا المشهد الكئيب يحدّث الشاعر ظله قرب السّور كأنه يقول له : من أنت ؟ و لماذا تجدني و تتبعني و كأنه عاشق واقف على أطلال حبيبته يفتقدها و يبكي عليها .

الأمل
كانت ساعة الميناء تعمل وحدها
لم يكترث أحد بليل الوقت صيّاد وثمار البحر يرمون الشباك و يجدلون
الموج و العشاق في " الديسكو "
و كأن الحالمون يربّون القُبّرات النائمات...ويحلمون[2] .

يواصل الشاعر وصفه وسرده لحالته؛حيث يجد نفسه أمام الميناء يرصد البحارين وهم يصطادون و العشاق يحتفلون و يحلمون و كل هذا وهو يحلم .

لا شيئ يبقى على حاله...
كل نهر سيشربه البحر...
والبحر ليس ملآن ...
لا شيئ يبقى على حاله ...

---

[1] محمود درويش ، الجدارية ، ص 47

[2] المصدر نفسه ، ص 49

كل حيّ يسير إلى الموت...
والموت ليس بملآن...
لا شيء يبقى سوى الاسم المذهب
بعدي: ((سليمان كان))...[1]

تصوير مشهدي رائع يزاوج بين الموت والبحر ، كلا الكلمتين تحملان الغموض والأسرار؛ استعار الشاعر لفظة البحر لأنه يشبه به الموت فكلاهما يلتهم الضعيف ؛ لحظات صعبة في حياته التي أصبحت كئيبة ، استسلام لإرادة الموت وكأنه يقول: كلنا سنموت لا مفرّ من ذلك ،وهنا ينطبق عليه قول الشاعر: لَيْسَ مَنْ مَاتَ فَاسْتَرَاحَ بِمَيتٍ إِنّما الميتُ مَيِّتُ الأَحْيَاءِ
إِنّما الميتُ مَنْ يَعيشُ كَـئِيـباً كَاسِفاً بَالَهُ قَليلَ الرَّجَاءِ.[2]

[1] محمود درويش ، الجدارية ، ص45

[2] عدي بن الرعلاء diwanelarab.com

الخاتمة

الحمد لله رب العالمين ، الحمد لله الذي لا يضر مع اسمه شيء وهو السميع العليم ، نشكر الله على العلم ونوره ، فهو الله العزيز الغفار له السناء الحسن ، ولقد منّ الله علينا بالتوفيق في كتابة هذا الموضوع والمتمثل في مذكرتنا الموسومة ببلاغة التصوير في جدارية محمود درويش .

حيث عالجنا إشكالية الصورة بين الإمتاع والإقناع ، وقسمنا بحثنا إلى فصلين : الفصل الأول درسنا فيه الجانب النظري ؛ وفيه تحدثنا عن الصورة الفنية في البلاغة العربية من مفهوم الصورة لغة واصطلاحا ، وفي النقد والبلاغة العربية إلى الصورة في القرآن وما يحتويه من مشاهد وخيال مرورا بالتصوير الحسي في الشعر والقرآن لنختمها بالجانب التحليلي .

وفي هذا الإطار ركّزنا في دراستنا على البلاغة عند جابر عصفور ؛ حيث رأينا اهتمامه مُنصبّاً على النسقية وعلاقة التراث بالمعارف ، فالتراث مفتوح يستحضر كل ماهو سابق ورأى أن الإمتاع والإقناع ينبع من جمالية النص فمازج بين التخييل والأسلوب وتعدد الصور البيانية ، بينما طبّق سيد قطب نظرية التّصوير عن طريق التطرق إلى جمالية النص القرآني من حيث الخيال والإحساس والشاعرية ، و التحدث عن الظواهر الحسية والنفسية والتناسق الفني .

وكخلاصة لما سبق تبيّن لنا أن الصورة الشعرية عند محمود درويش في جداريته تجلت من خلال لمسته الفنية المشبعة بغريزته الفطرية المكتسبة لأبجديات الشعر المعاصر؛ حيث برهن عن رمزية جداريته المفعمة بالصور والمشاهد المؤثرة في النفوس ، والتي تعكس المعاناة المتواصلة في مرضه وصراعه من أجل البقاء وحربه الضروس مع الموت .

لقد استعمل صورا حسّية ونفسية مطعمة ومفعمة بمختلف الأحاسيس مصوِّرا واقعا مؤلما لما عاشه ويعيشه ، و مازاد المشاهد جمالية ورونقا تعدد الصور البيانية من تشبيهات واستعارات وكنايات ومجاز ، أعطت نغما موسيقيا وأثرا بلاغيا بامتياز.

لقد عبّر الشاعر عن الصورة الفنية من خلال إبداء التجربة الذاتية والحس الإنساني والبعد الشعوري المسبق لديه ، فجاءت لغته من ألفاظ و عبارات كثيرة الإيحاء تمتاز بالجمالية التعبيرية المنسقة.

ومن خلال هذا كله تمخّضت جملة من النتائج منها :

1- ظَل مفهوم الصورة في التراث العربي مرتبطا بالخيال والإبداع الفني و مرتكزا على الصور البيانية .

2- للخيال دور مهم في جمالية النص عند جابر عصفور .

3- تميزت جدارية محمود درويش بتوظيف المشاهد والتّصوير والخيال .

5- الصورة الفنية عند سيد قطب هي المشهد الذي يصور الأحوال التي جاءت في القرآن .

6- طغت الصورة الشعرية في الجدارية على صور الموت والطبيعة .

7- وظيفة الصورة هي إقناع الذّهن وإمتاع العاطفة .

8- الأساس في الإمتاع و الإقناع هو الذّات المبدعة .

9- المبدع هو المعيار الحقيقي في الفشل أو النجاح .

10- الشاعر المتمكن يتواصل بالصورة لأنها أساس المشاهد .

11- الصورة الفنية وسيلة لإدراك الحقائق عكس اللغة .

12- نجاح الصورة أو فشلها يرتبط بمجموعة عناصر متكاملة .

قائمة المصادر والمراجع

-القرآن الكريم برواية حفص

المصادر:

1- أحمد بن حسين الجعفري المتنبي أبو الطيب ، ديوان المتنبي،دار بيروت للطباعة والنشر ، الجزء 3، (دط)،(دت)

2- أحمد علي الهاشمي ، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع ، ضبط وتدقيق : الدكتور يوسف الصعيلي ، المكتبة العصرية ، بيروت ، (دط) ، 1999 م

3- البحتري ، ديوان البحتري ، تحقيق : كامل الصيرفي ، دار المعارف ، مصر ،الجزء 4، الطبعة 3، 2009م

4- توفيق الحكيم ، حمار الحكيم ، دار مصر للطباعة (دط)،(دت)

5- الجاحظ أبو عثمان عمرو بن العلاء ، البيان والتّبيين ، تحقيق : عبدالسّلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة،الجزء 1 ، (دط) ،1418 هـ/1998م

6- الجاحظ أبو عثمان عمرو بن العلاء ، الحيوان،تح:عبد السلام هارون مصطفى الحلبي و أولاده بمصر، الجزء3 ، الطبعة2 ،1385 هـ/1965م

7- جار الله أبو القاسم محمود بن عثمان أحمد الزّمخشري ، أساس البلاغة ، تحقيق :محمد باسل عيون السّود ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان،الجزء2، الطبعة1 (دت)

8- حازم بن محمد بن حسن ين محمد بن خلف الأنصاري القرطاجني ، ديوان حازم القرطاجني ، تحقيق: عثمان العكاك ، دار الثقافة ، بيروت ، الطبعة 1، 1964 م

9- حازم بن محمد بن حسن ين محمد بن خلف الأنصاري القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق : محمد الحبيب ابن الخوجة ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، لبنان ، الطبعة 1 ،1990 م

10- خطيب القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة ، شرح وتعليق وتنقيح : محمد عبد المنعم الخفاجي، المكتبة الأزهرية للتّراث، الجزء 1 ، الطبعة 3،1413هـ/1993م

11- سيّد قطب ، التّصوير الفنّي في القرآن الكريم ، دار الشروق ، القاهرة (دط)،(دت)

12- سيّد قطب ، في ظلال القرآن ، المجموعة 4 ، دار الشّروق،الطبعة 21 ، 1993م

13- سيّد قطب ، مشاهد يوم القيامة في القرآن ، دار المشرق ، بيروت (د ط)،(دت)

14- ضياء الدين أبو الفتح نصر بن الأثير ، المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر ، تحقيق : كامل محمد عويضة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، الطبعة1، 1419هـ/1998م

15- عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة في علم البيان ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، الطبعة1، 1990م

16- عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، تح : محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجي ، مطبعة المدني، (دط) ، (دت)

17- عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي أبو محمد ، سرّ الفصاحة ، تحقيق : عبد المتعال الصّعيدي ، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده ، ميدان الأزهر بمصر ، (دط) ، 1372هـ/1952م

18- العسكري أبو هلال ،كتاب الصّناعتين : الكتابة والشّعر ، تحقيق:محمد البجاوي أبو الفضل، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ، (دط)، 1952م

19- عماد الدين الحافظ إسماعيل أبو الفداء بن كثير الدّمشقي ، تفسير القرآن العظيم ، تحقيق مصطفى السيد محمد ،محمد فضل العجماوي ،محمد السيد رشاد ، علي أحمد عبد الباقي ، حسن عباس قطب ،مؤسسة قرطبة للطباعة والنشر والتوزيع ، المجلد الرابع ، الطبعة 1421،1هـ/2000م

20- القاضي الجرجاني ، الوساطة بين المتنبّي وخصومه ، تأليف : الدكتور أحمد محمد بدوي ، دار المعارف ، مصر، الطبعة 1980،2م

21- القيرواني بن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، مطبعة السّعادة ، القاهرة ، (دط) 1907م

22- محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين بن منظور الأنصاري ، لسان العرب ، تحقيق: محمد علي الكبير ومحمد أحمد حسب الله ، وهاشم الشّاذلي ، دار المعارف ، مصر (د ط) (دت) ، الجزء 4

23- محمود درويش ، الجدارية،مكتبة رياض الريس للكتب والنشر، بيروت ، لبنان ، الطبعة 4،2000م

24- يوسف بن محمد بن علي السكاكي ، مفتاح العلوم ، تحقيق : الدكتور عبد الحميد الهنداوي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، الطبعة 1،(دت)

المراجع:

25-إبراهيم خليل ، قيثارة فلسطين ، دار الفضاءات للنشر و التوزيع عمان ، الاردن ، الطبعة 1،2011م

26-أحمد الراغب ، وظيفة الصّورة في القرآن الكريم ، دار فصلت للدراسات والترجمة والنشر ، الطبعة 1،2001 م

27-أحمد محمد فارس ، النّماذج الإنسانية في القرآن الكريم ، دار الفكر ، بيروت (دط)،(دت)

28- جابر عصفور، الصّورة الفنّية في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب ، المركز الثّقافي العربي ، بيروت، الطبعة 3 ، 1992م

29- حيدر توفيق بيضون ، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة ، دار الكتب العلمية بيروت ، الطبعة1، 1991م

30- رجاء النقاش ، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة ، دار الهلال ، الطبعة 02 (دت)

31-شفيع السيد ، التعبير البياني ، دار غريب للنشر والتوزيع ، الطبعة 1، (د ت)

32-صلاح عبد الفتّاح الخالدي ، عن نظريّة التّصوير الفنّي عند سيّد قطب ، دار الفاروق ، عمان ، الأردن ، الطبعة1 ، 2016م

33-عبد القادر القط ، الاتّجاه الوجداني في الشّعر العربي المعاصر ، دار النّهضة ، الطبعة 2 ، 1981م

34-عبد الملك أبو منصور ، الكناية والتعريض ، دراسة وشرح:عائشة حسين فريد ، دار قباء للطباعة والنشر ، مصر، (دط) ، 1998م

35-علي الغريب محمد الشناوي ، الصّورة الشّعرية عند الأعمى التطليلي،مكتبة الآداب ،القاهرة، الطبعة1 ، 2003م

36-فتيحة محمود ، محمود درويش و مفهوم الثورة في شعره ،المؤسسة الجزائرية للطباعة الجزائر ، (دط)، 1987 م

37-فضل حسن عبّاس ، البلاغة فنونها أفنانها علم البيان والبديع ، دار الفرقان للنشر والتوزيع، الطبعة11 ، 1428 هـ/2007م

38-محفوظ كحوال ، أروع قصائد محمود درويش ، نوميديا للطباعة و النشر ، قسنطينة الجزائر(دط)،(دت)

39-محمد الولي ، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت،لبنان ، الطبعة1 ، 1409هـ/1988م

40-محمد بنيس الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاتها 3 ، الشعر المعاصر دار توبقال للنشر الدار البيضاء المغرب الطبعة 4 ، 2014 م

41-مسعود بودوخة ، البلاغة العربية بين الإمتاع والإقناع ،دار الكتب العلمية ، بيروت،لبنان ، الطبعة 1، 1439 هـ/2018م

ـالمجلّات العلمية:

42-عاليا محمود صلاح ، اللغة و التشكيل في جدارية محمود درويش ، مجلة جامعة دمشق م26-ع 4/3 ، 2010م

43-مجلّة الرّسالة ، المجلّد الثّاني،السّنة الثانية ، العدد 64

ـالرّسائل الجامعية:

44-عبد الوهّاب خالد ، الخصائص الأدبية في تفسير سيد قطب،رسالة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير ، جامعة عنّابة ، 1999م

45-عمور عبد القادر ، بلاغة الإمتاع والإقناع في جواهر الأدب ، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر ، تخصص البلاغة العربية ، 2015 /2016م

46-فاطمة الزهراء بن دهينة، الأسطورة في جدارية محمود درويش ، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي المعاصر قسم اللغة والأدب العربي ، جامعة وهران ، السنة الجامعية2013/2012م

47-كوثر جابري ، منهج سيد قطب في كتاب التصوير الفني في القرآن ، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر ، ميدان اللغة والأدب العربي،جامعة العربي بن مهيدي ،أم البواقي ، 2013 /2014م

المواقع الإلكترونية:

- أحمد العمراوي ، الشعر المحمود،جداريات محمود درويش ، المغرب .
mahmouddarwich.ps/article/50

- اللغة والتشكيل في جدارية محمود درويش shamra-acadimie.com
- جون بول سارتر – الوجودية http//albawabhnews.com
- خليل الشيخ ، جدارية محمود درويش بين تحرير الذات ووعي التحرير منهnizwa.com
- محمد بكر/محمد عبد سلمى - جامعة الأقصى ، غزة ،لمؤتمر كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة
- الأزهر بغزة ، بعنوان محمود درويش شاعر القضية والإنسان.elqaseda.net

- مصطفى الضبع ، جداريات عزت الشعرية ، سبتمبر2018 مقالات في الكتابة . موقع الكتابة الثقافي.elketaba.com

www.almuheet.com-

www.arageek.com-

-عدي بن الرعلاء diwanelarab.com

- محمد لطفي اليوسفي ، لحظة المكاشفة الشعرية ،www.goodreads.com

فهرس الموضوعات

الفهرس:

-المقـــدّمـــة .....أ-ب

-مفـــهوم الصّـــورة لغـــة واصـــطلاحـــا.....1

-مفهوم الصـورة في النقد والبلاغة والقرآن.....2

-طبـــيعة الخيال وعلاقته بالصّورة الفنّية.....7

-الأنـــواع البـــلاغـــية للصّـــورة الفنّـية.....12

-التّصـــــوير و التّقـــديم الحـــــسّـي.....17

-أهمّـــيـــة الصّـــورة ووظـــائفـهـــا.....20

-مقتطفـــات مـن حيـــاة الشّـــاعـــر.....28

-حـــــول مـــاهيـــة الجـداريـــــة.....35

-ضبـــط مصـطلحي الإمتاع والإقنـــاع.....38

-تحليـــــــل الجـــــــــداريـــة.....41

-الخـــاتمة.....72

الملخّص:

إنّ بلاغة التّصوير هي أساس الأثر الجمالي و النّفسي في الشّعـــر، بما أنّهـــا تشمل علم المعاني والبديع والبيان ، فهي تمزج جمالية الظّاهر بالباطـــن ؛ وهكذا كانت جدارية محمود درويش تصنع لنا مشاهد تتمثّـل أمامنا فنعيشهـــا ونحسّها و بالأخصّ تلك المشاهد الّتي تحاكي الطّبيعة في هدوئها و قسوتهـــا ؛ الطّبيعة التي طغت بشكل لافت على أسطر القصيـدة فما زادتها إلا جمـــــــالا و حركيّة . إنّ تداخل أكثر من صورة لصنع مشـهد واحد شكّل فارقا في التصوير شكلا ومضمونا ؛ لا يتمكّن من هذا إلاّ شاعر حقّ كشاعرنا محمود درويش.

الكلمات المفتاحية:

البلاغة ، التّصوير ، جدارية محمود درويش .

Abstract :

The eloquence of the imagery is the basis of the aesthetic and psychological effect in poetry as it includes semantics , rhetoric and stylistics . This combines aesthetically what is apparent with what is inner . Mahmoud Darwish creates scenes that are lively presented to us so that we can feel and live , in particular those scenes that resemble nature in its calmness and cruelty . Nature has remarkably dominated the lines of the poem, making them more beautiful and dynamic.

The overlap of more than one image to make one scene made a difference in imagery in form and content which only our authentic poet Mahmud Darwish could achieve .