# التوظيف الحجاجي للاستعارة في الخطاب الشعري المحاج عن القضية الفلسطينية

**The functional argument of the metaphor in the poetical speech in arguing the Palestinian case.**


إعداد

**سلطان إبراهيم عبد الرحيم**

**Ibrahim Al Zahrani**

باحث بدرجة الدكتوراة - قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة عين شمس



***Doi: 10.21608/mdad.2024.339799***

استلام البحث ٢٠٢٣/١١/٢٢

قبول النشر ٢٠٢٣/١٢/١٦

عبد الرحيم، سلطان إبراهيم (٢٠٢٤). التوظيف الحجاجي للاستعارة في الخطاب الشعري المحاج عن القضية الفلسطينية. ***المجلة العربية مـــداد***، المؤسسة العربية للتربية والعلوم والآداب، مصر، ٨ (٢٤)، ٨٧- ١٢٢.

***http://mdad.journals.ekb.eg***

ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

# التوظيف الحجاجي للاستعارة في الخطاب الشعري المحاج عن القضية الفلسطينية

**مستخلص:**
تنطلق فكرة البحث من تناول مفهوم الاستعارة بوصفها مكونا من أهم مكونات الصورة الشعرية
للوقوف على بلاغتها الحجاجية من خلال توظيفها في النص الشعري المنافح عن القضية الفلسطينية، وبيان إمكانتها الدلالية وطاقاتها الإقناعية وشحناتها التأثيرية وقدرة النصوص التي تعتمد على هذه الآلية في التعبير عن الهوية ومواجهة الآخر، وقد قامت فكرة البحث على عدة محاور كما يلي:
أولًا: الاستعارة من أهم مكونات الصورة الشعرية
ثانيًا: الاستعارة بوصفها آلية حجاجية
ثالثًا: مصادر التصوير في الشعر الفلسيطني
رابعا: البُعْد التشخيصي والتجسيدي للاستعارة
**الكلمات المفتاحية:** الاستعارة ، الحجاج، مصادر التصوير، التجسيد، التشخيص.

**Abstract:**

The idea of the research begins with dealing with the concept of metaphor, which is considered one of the main parts of the poetical image. To stand on the eloquence of the argument by using it in the poetical text in the Palestinian Case. And to show the images and prove that leads to fluence on the audience, and this style in expressing the identity to face the other.

The idea of the research depended on different sides, as follows:.

Firstly: The metaphor is one of the most important components of the poetical image.

Secondly: the metaphor as a style of argument .

Thirdly: The sources of imagery in palesinian poetry.

Fourthly: The metaphor's personalization.

**Keywords**: Metaphor, argument, The sources of imaging, personification, and representation.


ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

**أولا: الاستعارة من أهم مكونات الصورة الشعرية**

الإنسان بصفة عامة -والأديب على الأخص- كائن حساس، يعشق الحياة ويتعلق بمكوناتها، ويستمتع بالصورة الخيالية المجنحة، ويهيم بالتشكيلات البلاغية التي تعطيه قدرًا من المتعة، والإحساس بمظاهر الحسن وصور البهاء بما ينعش روحه ويُبهج فؤاده، والاستعارة هي تلك الأداة التي تقيم ذلك الرابط بين الإنسان ومواطن الجمال، وتمنح الشعراء والأدباء قدرة خاصة على التعامل مع اللغة بشكل يجمع بين المتعة والدهشة؛ إذ إن "الاستعارة خرق لقانون اللغة، وهي تتحقق في المستوى الاستبدالي"(١).

كما يعتبر "جون كوهن" من وجهة أخرى أن "الصورة البلاغية ما هي إلا خرق لقانون من قوانين اللغة، وأن الشعر عنده انزياح عن معيار هو قانون اللغة"(٢).

الاستعارة تُعَدُّ من أهم مكونات الصورة الشعرية القائمة على الخيال، وهي قيمة فنية ضرورية في النص الشعري، كما أشار "جون كوهن" إلى ذلك في قوله: "إن المنبع الأساسي لكل شعر هو المجازات والاستعارة"(٣).

والاستعارة ضرب من ضروب المجاز؛ وهو استعمال اللفظ اللغوي في غير ما وضع له، أي أن يرد اللفظ ويراد به معناه"والاستعارة تشبيه حذف منه المشبه وأداة التشبيه ووجه الشبه، ولم يبق منه إلا ما يدل على المشبه به، بأسلوب استعارة اللفظ الدال على المشبه به، أو الاستعارة ببعض مشتقاته أو بعض لوازمه واستعمالها داخل الكلام بدلًا عن ذكر لفظ المشبه، ملاحظًا في هذا الاستعمال ادِّعاء أن المشبه داخل في جنس أو صنف المشبه به، بسبب مشاركته له في الصفة التي هي وجه الشبه بينهما في رؤية صاحب التعبير"(٤).

وإذا كان الشعر العربي الحديث يهتم بالرؤى والتصورات فعلى الشاعر أن يعتمد على توظيف الاستعارات التي تمكنه من الإفصاح عمَّا يشغل باله، ويخدم أفكاره وتصوراته، ويؤيد وجهات نظره، وهذا ما يعني توظيف الاستعارة توظيفًا حجاجيًّا.

**ثانيا: الاستعارة آلية حجاجية**

للاستعارة دورها الحجاجي الفعَّال والمؤثر؛ إذ "تعتبر الاستعارة من الوسائل التي تسهم في الإقناع وجمالية الخطاب، وهي من أكثر الآليات الحجاجية التي يلجأ إليها المرسل، حيث تتميز بالقدرة على الفعل في المتلقي، لأنها تزيد الكلام رونقًا وجمالًا وسحرًا، ومما يؤكد اقتران الجمال بالإقناع، واستحالة الفصل بينهما، فالمعنى يكون


ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

مقنعًا ولكنه يحتاج إلى جمال يحفظ له رونقه ويدعم فعله"[٥].

وتعرف الاستعارة الحجاجية "بكونها تلك الاستعارة التي تهدف إلى إحداث تغيير في الموقف الفكري أو العاطفي للمتلقي، ويعرفها أرسطو باعتبارها ليست مظهرًا داخليًّا في الخطابة، بل مجرد مظهر خارجي لاجتذاب السامع وإبهاجه، ولولا فساد السامع لما اهتم بها أرسطو في الخطابة؛ لأن أي شيء حسب رأيه إلى جانب البرهان يعتبر نافلة فيها وحشوًا"[٦].

وينوه أرسطو إلى ضرورة استعمال الاستعارات البسيطة والواضحة للمتلقي وذلك " كي لا يرتاب فيها المتلقي؛ لأن ما هو متكلف يلغي الإقناع، وإنما يؤدي إليه ما هو طبيعي"[٧].

فاللغة العربية لها أبعادها الجمالية في استعمالاتها الحجاجية ودلالاتها الإقناعية، ولقد سعى الدرس البلاغي للانفتاح على عدد من المعارف الثقافية والفكرية، فتعددت مشاربه، وتنوعت مقارباته، مستفيدًا من التأسيس البلاغي الذي وضع لبناته الأولى علماء البلاغة العربية من خلال التفاعل مع النصوص الشعرية بوصفها خطابًا موجهًا من مرسل إلى متلقٍ "والخطاب الشعري كغيره من الخطابات اللغوية الأخرى لا يخلو من هذه الآلية الإقناعية، والاستعارة تعد خاصية من أهم الخصائص الجوهرية للغات الطبيعية، مثلها في ذلك مثل الالتباس والشرح والقياس...إلخ، ولم تعد تعتبر شكلًا بلاغيًّا وأسلوبيًّا، أو نوعًا من أنواع الزخرف اللفظي والبياني ينتمى إلى الأدب بوجه عام والبلاغة بشكل خاص، بل أصبحت إحدى آليات الحجاج في الخطاب الشعري التي يهدف الشاعر من ورائها إلى إقناع المتلقي والتأثير فيه عن طريق الإيجاز الذي توفره الاستعارة، وحمله على الانتقال من المعنى الحرفي إلى المعنى الاستعاري المستفاد الذي تقوم عوامل السياق على بلورته، وتمكين المتلقي من تأويله"[٨].

وقد أكد بيرلمان الوظيفة الحجاجية للاستعارة بقوله: "إن أي تصور للاستعارة لا يلقي الضوء على وظيفتها الحجاجية ــ كما يقول ــ لا يمكن أن يحظى بقبولنا، إننا نعتقد أن دور الاستعارة سيتضح أكثر بربطه بنظرية التمثيل الحجاجي.. إننا لا نستطيع في هذه اللحظة وصف الاستعارة إلا باعتبارها -على الأقل من وجهة نظر فيما يتعلق بالحجاج- تمثيلًا مكثفًا"[٩].

ويؤكد بيرلمان بذلك "من خلال هذا الكلام مسألتين هامتين تتمثل أولاهما في أن دور الاستعارة يرتبط ارتباطًا وثيقًا بمدى أدائها لوظيفتها الحجاجية، وهو بذلك إنما


ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

يرفض التصورات الأخرى التي تنظر إليها باعتبارها إحدى وسائل تجميل الخطاب وزخرفته، ليجعل منها أبرز المقومات الحجاجية والإقناعية، أما الثانية فإن بيرلمان يشير إلى موضوع غاية في الأهمية وهو تأكيده أن أصل الاستعارة إنما هو تمثيل مكثف حذفت بعض أطرافه"(١٠).

وهكذا يظهر أن للاستعارة دورها التفاعلي بين المرسل والمتلقي عبر البناء النصي وتشكيله، فالاستعارة "حقل كلي متنامٍ من الاستجابات المتوالية المتكاملة في إطار الوحدة السياقية لتفاعل منظومة العناصر التي تتعدل، أو المقومات التي تتكيف توليفًا وتنسيقًا"(١١).

وهذا التفاعل يجعل مستخدم الاستعارة ملتحمًا مع العالم الخارجي ومتفاعلًا معه مستبصرًا له مستكشفًا متأملًا "تقف الاستعارة وسيطًا استراتيجيًّا بين المبدع والمتلقي، أما اللغة فإنها تضطلع بهذه المهمة ولكن بشكل مزدوج الأبعاد؛ حيث نراها تتوسط بين الذات وذاتها (المبدع وذاته) من جهة، وبين الذات والمتلقي من جهة ثانية"(١٢).

فهي تمثل الجسر الذي يربط بين الذوات في نسق لغوي مميز عبر تفاعل المعنى، وبذلك تظهر وظيفتها التداولية من خلال النص الشعري و"الاستعارة وإن كانت تعد من الخصائص الأساسية للغة كالقياس والمنطق والاستدلال .. فإنها لم تعد شكلًا بلاغيًّا عامًّا، أو بيانًا خاصًّا يُعنى بالزخرف أو التنميق اللفظي، أو التوشية التركيبية الأسلوبية، بل أصبحت وجهة معرفية تستخدم لتوسيع قدراتنا التفكيرية والمعرفية... ورغم أن الاستعارة في النظرية المعرفية ليست حكرًا على الأدب بوجه عام والشعر بشكل خاص وإنما هي من الأمور التي "نحيا بها" في جميع جوانب حياتنا فإنها ربما تكون في الشعر أكثر قدرة على أداء الوظيفة التداولية والمعرفية؛ لقدرتها على نقل الخطاب من المعنى الحرفي أو اللغوي إلى المعنى المعرفي أو التصوري المراد التعبير عنه"(١٣).

ونظرًا لأن اللغة الشعرية لها خصوصيتها المائزة التي تمكنها من أن تلتحم بمشاعر الإنسان مترجمة عواطفه وأحاسيسه؛ لذا فهي لغة فياضة بالمعاني، زاخرة بالصور، تنفتح أبوابها على المصارع، ويُطلق للشاعر فيها العنان للتحليق فيعمد "إلى الدلالات فيخرجها من معانيها الأصلية إلى معانٍ أخرى حسب ما تقتضيه الأحوال والظروف، وتغير المقامات التي يوجد فيها"(١٤).

فالشاعر حين ينسج استعاراته ويصوغها، يبتكر نسيجًا حيًّا للعلاقات اللغوية متخطيًا به العلاقات المألوفة، عامدًا إلى صياغة الواقع صياغة جديدة، ولعل هذا هو ما


ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

أشار إليه عبد القاهر الجرجاني حين تعرض لتعريف الاستعارة في معرض حديثه عن الفرق بين التشبيه (أو التمثيل) والاستعارة فقال:"اعلم أن الاسم إذا قُصِدَ إجراؤه على غير ما هو له لمشابهة بينهما كان ذلك على ما مضى من الوجهين: أحدهما: أن تسقط ذكر المشبه من البَيْن، حتى لا يُعلم من ظاهر اللفظ أنك أردته، وذلك أن تقول: (عنَّت لنا ظبية) وأنت تريد امرأة، و(وردنا بحرًا) وأنت تريد الممدوح، فأنت في هذا النحو من الكلام إنما تعرف أن المتكلم لم يرد ما الاسم موضوع له في أصل اللغة بدليل الحال، أو إفصاح المقال بعد السؤال، أو بفحوى الكلام، وما يتلوه من الأوصاف"(١٥).

وقد حرص عبد القاهر على مسألة "إثبات الشبه"، ولهذا قال: "واعلم أن الاستعارة لا تدخل في قبيل التخييل، لأن المستعير لا يقصد إلى إثبات معنى اللفظة المستعارة، وإنما يعمد إلى إثبات شبه هناك، فلا يكون مخبره على خلاف خبره"(١٦).

وعبد القاهر هنا يستوجب من الشاعر المبدع ألا يضرب على غير هدى، وأن يقيد خياله بالعقل حتى لا ترتسم في ذهنه صورة "ليس لها أصل في العقل"(١٧)، فعبد القاهر كان يخشى أن تغيب صورة المشبه عن ذهن المبدع طالما "أن بالمشبه (أي المبدع) حاجة إلى فضل فكر، وأن يكون فكره، فكر من يراجع عقله، ويستعينه على تمام البيان"(١٨).

فعبد القاهر إذن يطلب من الشعراء أن يجددوا؛ شريطة عدم إهدار علاقات الارتباط المنطقي بين الكلمات في سياق القول واستبدالها بعلاقات مشابهة متناقضة، أو على حد قوله: "وهذا إنما يأتي بكلام بعيد من هذا النظم"(١٩).

وكلما كان الشاعر قادرًا على اختيار مفرداته وتشكيل صوره في سياق دلالي مبدع متجدد كلما استطاع أن يقنع المتلقي أو يدهشه ويمتعه ويؤثر فيه، فالاستعارة إذن "نشاط فكري ينظم التجربة بواسطة خيال دءوب يعمل على إعادة تشكيل جزئيات الواقع؛ حيث تذوب عناصرها لتتخلق في ميلاد جديد تتضح من خلاله الرؤية الفنية الخاصة للأشياء والمعاناة الإنفعالية لصاحبها"(٢٠).

وقد ذهب الدكتور عبد المطلب إلى أن "عبد القاهر يؤكد على عملية الوعي في تركيب الأسلوب عندما يتحدث عن الاستعارة... كما نلحظ أيضًا أن عبد القاهر يربط الأسلوب بطريقة أداء المعنى على وجه معين عن طريق التمثيل... كما يربط مفهوم الأسلوب بالخصائص التعبيرية في (قلب التشبيه) مما يؤكد ارتباط الأسلوب عنده بأنماط من الأداء في تركيب العبارة"(٢١).


ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

ولهذا قال عبد القاهر قولته المشهورة: "أن الاستعارة لا تدخل في قبيل التخييل"[٢٢]. ومن المعلوم أن عبد القاهر لم يقل ذلك إلا بعد أن عرض لحجج من قال: "خير الشعر أكذبه"[٢٣] ولحجج من قال: "خير الشعر أصدقه"[٢٤] من أجل تضييق الطريق على من قال "أكذبه"؛ لأن مَن يقول بذلك لم يتنبه إلى ما تنبه إليه عبد القاهر؛ ولهذا قال عبد القاهر: "وستمر بك ضروب من التخييل هي أظهر أمرًا في البعد عن الحقيقة تكشف وجهه في أنه خداع للعقل وضرب من التزويق"[٢٥].

والشاعر المنشئ للاستعارة يكون على وعي بخصوصية اللغة الشعرية وإدراك لعلاقتها بالاستعارة التي لا تنفك عن طبيعة الشعر، حتى أن بعضهم قد وصف الشعر بقوله: "الشعر استعارة كبرى"[٢٦].

وتتميز الاستعارة بأنها "طريقة للدلالة على محتوى كان بالإمكان التعبير عنه بلغة مباشرة، دون أن يفقد شيئًا من ذاته"[٢٧].

فالاستعارة ضرب من الدلالة، وصنف من صنوف البيان، و" كل استعارة حسنة توجب بلاغة بيان لا تنوب منابه الحقيقة؛ وذلك أنه لو كانت تقوم مقامه الحقيقة كانت أولى به ولم تجز الاستعارة"[٢٨].

وللاستعارة أهميتها في الخطاب إذ "تُعدُّ الاستعارة وسيلة تواصلية في النص؛ لأنها ترتبط به وتناغيه، فهناك خطاب لا يكون مؤثرًا إلا بوجود الاستعارة، ولاسيما أن الاستعارة تُعد من أهم مميزات الخطاب في اللغة بشكل عام والخطاب الحجاجي بشكل خاص، فالاستعارة ليست مادة للتزيين والزخرفة فقط بل أداة أو آلية من آليات الحجاج والإقناع والإستمالة"[٢٩].

والاستعارة تلعب دورًا تواصليًّا بارزًا بين منتج الخطاب ومتلقيه، وقد "أصبحت الاستعارة أداة نقل وترحيل ولغة للبناء والانتماء، وأحيانًا تلعب دور تذويب الفوارق والحدود وجسر للانتقال إلى الآخر، إنها أساس الامتلاك والتملك"[٣٠].

فللاستعارة دورها الفاعل في بناء النص وتنمية الخطاب، وهي "عندما تتسع يكون لها دور مؤثر في الخطاب مع زيادة درجة التأثير في المتلقي لعمق الخيال الناتج عنها، كما تساعد النص على بناء نفسه، وتمثل دور الوسيط اللغوي في نقل الفكرة من المؤلف إلى القارئ"[٣١].

فليست الاستعارة مجازًا يحيل إلى الفضاء التخييلي في اللغة فحسب، وإنما هي عملية استبدال وتغيير للقناعات داخل الوعي، والغاية من ذلك "إظهار الخفي وإيضاح


ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الظاهر الذي ليس يجلى عن طريق استعارة كلمة من شيء معروف إلى شيء غير معروف بها"[٣٢].

فالاستعارة ليست وجهًا بلاغيًّا مقصورًا على الخيال الشعري والزخرف اللفظي، وإنما تتجاوز ذلك المدى إذ "تتميز الاستعارة في الخطاب الأدبي بطابع القصد إذ أن بُنْيَتها مشفرة تجذب المتلقي ليحاول فهمها وتحليلها ثم ربطها بالنسق الاستعاري العام للمتلقي، وكذلك مختلف السياقات التي تكتنف الكتابة والقراءة والعلاقات بين الوحدات النصية، حيث تلعب دور الرابط والمولد بوصفها عامل التفاعل الأساسي"[٣٣].

وتلعب الاستعارة دورها هذا عن طريق التكثيف الدلالي "أما عن حقيقتها فهي ليست تحويلًا أو نقلًا معينًا للكلمات، وإنما هي تكثيف لدلالة الكلمة التي تتفاعل داخلها أبعاد المصرح به والملمح إليه، فالاستعارة موهبة الفكر الذي يفاعل السياقات"[٣٤].

وكلما توفرت المقدرة لدى المرسل التي تمكنه من تفعيل هذه الموهبة كلما تفجرت الطاقات الحجاجية في النص الشعري "والتحكم في هذه الموهبة يوفر للمحاجين فرصة التنويع في العبارات والأساليب، خاصة مع هذا التنوع والتفرع الكبير للاستعارة، هذا الثراء الظاهر للاستعارة يحقق أهدافًا كبيرة للمتكلم سواء كانت بلاغية أم تواصلية أم إبداعية أم حجاجية؛ لأن نظرية القول الاستعاري لابد أن تكون بالضرورة نظرية لإنتاج الدلالة الاستعارية للخطاب"[٣٥].

وإدراك دور الاستعارة وتأثيرها الحجاجي في النص يحتاج إلى إعمال فكر؛ لأن "تحليل الخطاب الاستعاري مجال دينامي وحي لعمل الفكر والنظر والمنطق والتأويل وتحليل الخطاب، ونظرًا لهذا الموقع الاعتباري تفاعلت الاجتهادات النظرية والمنطقية والبلاغية القديمة والحديثة للاحتفاء بالأطر الذهنية العامة في تحقيق الخطاب الاستعاري"[٣٦].

فللاستعارة دور حيوي يبرز "في تحليل الخطاب، ولا سيما الخطاب الحجاجي من مختلف النواحي الحجاجية كالاستدلال والتأثير والإقناع"[٣٧].

وعند تحليل الاستعارة ومحاولة إدراك طاقاتها الإيحائية وقدرتها الإقناعية ينبغي تحديد العلاقة بين المستعار منه والمستعار، والتعرف على مصادر التصوير لدى الشاعر بما يفيد "تحديد المثل التي تعتبر وافية الدلالة على حقائق الأشياء في كلام الشاعر، وتعيين الموازين الثابتة التي تقيس بها قيمتها لمحاولة ضبط موقف الشاعر المدروس من الحياة، والتعرف على الصورة المثلى التي يقدرها لحقائقها، فدراسة


ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

مصادر التصوير لا تكشف عن الأصول الجمالية التي تربط الحقائق بقدر ما تكشف عن المثل الجمالية التي تثبت مع الشاعر، والتي قد تثبت مع غيره من الشعراء"[٣٨].

**ثالثا:مصادر التصوير في الشعر الفلسيطني**

ويمكن تصنيف مصادر التصوير لدى شعراء فلسطين ـ كغيرهم من الشعراء ـ إلى صنفين كبيرين تندرج تحتهما أصناف أخرى دقيقة، وهذان الصنفان هما:

١- **المصادر التجريبية:** وهو ما جربه الشاعر بحاسته بمقتضى معايشته أو وجوده في محيطه، وتندرج تحت هذا الصنف الطبيعة، وفيها كل ما يحيط بالشاعر (كالشمس والقمر والصحاري والحقول والطيور والحيوانات والنباتات .. الخ).

٢- **المصادر الثقافية:** وهي تمثل الصور التي استخدم فيها الشاعر ثقافته لبنائها، ويمكن تقسيمها إلى:

أ ـ مصادر وصور مستنبطة من الدين.

ب ـ مصادر مستنبطة من الثقافة العربية كالأمثال والأخبار والوقائع والأعلام المستقاة من التراث العربي.

والمصادر التجريبية وفيها "الطبيعة -بمفهومها الشامل بكل ما تنطوي عليه من أشياء وجزئيات وظواهر- هي المصدر الأساسي لإمداد الشاعر بمكونات الصورة، ولكنه لا ينقلها إلينا في تكوينها وعلاقاتها الموضوعية ـ كما أشرنا أنفا-" بل إنه يدخل معها في جدل فيرى منها أو تريه من نفسها جانبًا يتوحد معه بإدراك حقيقة كونية وشخصية معًا"[٣٩].

ويمكن أن نمثل لذلك بما قاله الشاعر عبد الرحيم محمود وهو يتحدث عن تطلعه للموت في سبيل قضيته، ولقاء ربه في ساح الفداء شهيدًا في أرض المعركة:

ويمكن أن نمثل لذلك بما قاله الشاعر عبد الرحيم محمود وهو يتحدث عن تطلعه للموت في سبيل قضيته وولقاء ربه في ساح الفداء شهيدًا في أرض المعركة:

لعمرك إني أرى مصرعي ولكن أغذّ إليه الخطى

أرى مقتلي دون حقي السليب ودون بلادي هو المبتغى

يلذ لأذني سماع الصليل ويبهج نفسي مسيل الدما



ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

وجسم تجدل في الصحصحان تناوشه جراحات الفلا

فمنه نصيب لطير السماء ومنه نصيب لأسد الشرى

كسا دمه الأرض بالأرجوان وأثقل بالعطر ريح الصبا

وعفر منه بهي الجبين ولكن عفارا يزيد البها

وبان على شفتيه ابتسام معانيه هزء بهذي الدنى

ونام ليحلم حلم الخلود ويهنأ فيها بأحلى الرؤى(٤٠)

يتطلع الشاعر إلى هذا المشهد بعين الفارس النبيل، فيحمله الخيال على جناحه فكأنما يرى مصرعه في ساح الفداء فيستهين بالموت ويستعذب الاستشهاد في سبيل الله، فيسرع راغبا في تلك الميتة التي يتمناها الحر وهو يدافع عن وطنه ويسعى لانتزاع حقه السليب وهو يقدم في ميدان الجهاد فرحا مستبشرا ببذل روحه في سبيل تحرير موطنه المغتصب، يطرب سمعه صليل السيوف التي تواجه سيوف العدو ويبهج قلبه مسيل دماه في سبيل غايبته التي يسعى لها وارتقاؤه مدارج البطولة بشجاعته, وقد أدى ضريبة المجد من دمه السيَّال، فهو الفارس المقدام الذي لم يجبن ولم يتردد وإنما قاتل قتال الأبطال، لتستقبله أرض المعركة وقد سقط على أرضها شهيدا، لترقى روحه إلى العلياء غير مبالية بما لاقاه الجسد الفاني الذي تقاسمته طيور السماء وأسد الشرى، فقال: "وهذا المشهد البارع يشد منا حواسنا كلها على وجه التقريب: ففيه صوت الصليل الذي يلذ لأذن البطل، وفيه الحركة السريعة التي تناسب جو المعركة، وذلك في تناوش جارحات الفلا، وفيه الحركة أو الحركات البطيئة التي توافق جو الرضا مثل حركة الابتسام.. وحركة النوم والحلم والحركة الفعلية أو المادية الحسية هنا متوافقة متناسقة مع الحركة النفسية التي أطَّر بها هذه الصورة الممتدة ما بين بهجة النفس بمسيل الدماء والهناءة بأحلام الخلود في العالم العلوي، أما اللون ففي الدماء والأرجوان والعفار، وحاسة الشم مشدودة كذلك بذلك العطر الذي يثقل ريح الصبا، كما أن الشاعر جسد هذا الرضا النفسي الذي تفيض به نفس الشهيد في ذلك الابتسام الذي بان على شفتيه يحمل -زيادة على الرضا والسعادة بهذه النهاية- "الهزء بهذي الدنى"(٤١).



ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

ويلمح المتأمل في تلك الصورة الشعرية الممتدة ذلك الملمح الحجاجي الذي يصور هذا الموت الشريف تصويرًا يجعله محببا للنفس، فالموت أمر تكرهه النفس البشرية وتراه مصيبة كبرى، ولكن الشاعر ينجح من خلال تصويره ذلك الموت الشريف بهذه الصورة المتسامية المحلقة المجنحة التي تتعالى على نداءات الطين، وتحلق في أفق تجذب الروح إلى السماء، وبذلك نجح الشاعر فيتغير الوجه الكئيب والصورة القاتمة للموت إلى صورة أخرى رسمها يظفر فيها الميت بحلم الخلود، وينام نومًا هنيئًا يحلم فيه بأحلى الأحلام وأجمل الرؤى.

ويؤكد هذه الحجة النافذة بعد رسمه لهذا المشهد لموت النبلاء في ساح الفداء حين يقول:

لعمرك هذا ممات الرجال ومن رام موتا شريفا فذا

فكيف اصطباري لكيد الحقود؟ وكيف احتمالي لسوم الأذى؟

أخوفا وعندي تهون الحياة وذلا وإني لربُّ الإبا؟

بقلبي سأرمي وجوه العداة وقلبي حديد وناري لظى

وأحمي حياضي بحد الحسام فيعلم قومي بأني الفتى

لقد رسم الشاعر صورة وضاءة للموت في ساح الفداء، لذا فهو يتساءل متعجبا كيف يستطيع الحر أن يتجرع مرارة الصبر على كيد؟! وكيف يحتمل أن يُسام من العدو الأذى؟! وكيف يخاف المنية وهو يروم الموت الشريف؟! وكيف يجبن وقد هانت عليه الحياة؟! وكيف يرضى بالمذلة وهو صاحب نفس أبية لا تقبل الضيم؟! لذلك يصل الشاعر إلى تأكيد اختياره للمواجهة وسعيه للمقاومة وأنه سيرمي وجوه العدو بقلبه الحديدي وناره التي تلظى، ويحمي حياضه بحد حسامه ليجعل من مسيرته دليلًا لقومه على الطريق الذي ينبغي لهم أن يسلكوه، فهو الفتى الذي أحسن الاختيار ونجح في خوض غمار الصراع، وهذا النص يفيض صدقًا وحماسة وقوة تغري النفس بالتضحية، وتبين حُجة العاشق لموطنه، وترد أباطيل المرجفين وأصحاب المصالح العاجلة، وفي هذا النص شهادة فنية وأدبية إلى جانب شهادة أخرى شهد بها من عايش الشاعر وفي ذلك يقول جميل بركات بعد استعراضه لجانب من مسيرة حياة الشاعر: "وإذا كنت قد


ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

استعرضت جانبًا من سيرة حياته النضالية فقد صاحبته بالعراق وعرفته عن كثب إنسانًا طيب القلب صلب العود، جريئًا في قول الحق، مؤمنًا أن الطريق الوحيد لإنقاذ فلسطين لا يتم إلا بالكفاح لإبعاد الغزاة المعتدين عنها، فالدفاع عن الوطن فرضته الشرائع السماوية وحقوق الإنسان، وهو واجب مقدس، الشهادة في سبيله أعلى مرتبة يمكن أن يحققها المرء، لهذا حمل روحه على راحته كما ذكر في قصيدة الشهيد التي صور نفسه فيها أصدق تصوير، فالشهادة كانت أمنيته منذ أن التحق بالثورة عام ١٩٣٦ وقد قال في مطلعها:

سأحمل روحي على راحتي وألقي بها في مهاوي الردى

فإما حياة تَسُرُّ الصديق وإما ممات يغيظ العدا

ونفس الشريف لها غايتان ورود المنايا ونيل المنى

وما العيش ما عشت إن لم أكن مخوف الجناب حرام الحمى

إذا قلت أصغى لي العالمون ودوى مقالي بين الورى[٤٢]

والشاعر في هذا النص قد اعتمد في مصادر صوره على الطبيعة سواء كانت طبيعة جامدة وقد ذكر منها في نصه: (الهضاب والأرض والعطر والحديد واللظى والحسام) وكذلك اعتمد على صور من الطبيعة الحية وقد ذكر منها: (الأسود، الطيور، جارحات الفلا، والرجال، الصديق، العدا)، والشاعر يسترجع تلك الصور الحسية من مخزون ذاكرته إذ "أن التخيل يتسم بالحسية لأن مادته التي يتعامل معها هي صور المحسوسات المختزنة في القوة المصورة أو الخيال"[٤٣].

وقد أشار الدكتور جابر قميحة إلى السمة الرومانسية التي أشار إليها الدكتور محمد غنيمي هلال[٤٤] المزج بين النفس والطبيعة، وهي سمة توسع فيها الرومانسيون الذين هاموا بالطبيعة وفزعوا إلى أحضانها يستلهمونها ويستوحون أسرارها، ليكون أدبهم صدى للشعور الصادق بما تجلى لإحساسهم..وقد أشار الدكتور جابر إلى أن الشاعر - يعني عبد الرحيم محمود- في هذه الظاهرة التصويرية القليلة في شعره كان أبرع وأقدر حين مزج بين مشاهد الطبيعة وبين الشباب: فنًّا وكفاحًا ونضالًا، وكان بارعًا كذلك حين


ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

أبرز في تصوير رومانسي بارع أن الحاضر بهذه الصفة هو عنوان الغد الجليل المنتصر:

خذوا ريشة الفن خطوا بها سهول البلاد ووديانها

من العرق العذب رووا السهول وروض البلاد وبستانها

من الدم رشوا رءوس الجبال وهام الرواسي وكثبانها

هو الغد لوحتكم يا شباب فخطوا من العزم عنوانها

غد لوحة بين أيديكم فلا تسلموا الأمر عميانها[٤٥]

وهذه الصورة التي تفيض حيوية يعتمد فيها الشاعر على صور الطبيعة التي تمتزج مع النفس البشرية ليجعل منها حجة ناهضة وبرهانًا مقنعًا للشباب المتدفق حيوية بأن يستمر في طريق كفاحه ليصنع غده بيده ليكون غدًا زاهرًا مشرقًا، ولا يرضى بأن يسلمه للعميان فيحولوه إلى ظلام دامس يشبه هذا العمى الذي يحيط بهم.

وكما تماست صور عبد الرحيم محمود مع الطبيعة؛ فقد تماست كذلك صوره مع الثقافة الدينية؛ فقد جاء في حديث أبي هريرة رضي الله عنه قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: "ما من مكلوم يُكلَمُ في سبيل الله إلا جاء يوم القيامة وكلمه يُدمي؛ اللون لون دم، والريح ريح مسك" متفق عليه"[٤٦].

وهذا نلمحه في قول الشاعر وهو يتحدث عن ذلك الفدائي الذي لقي ربه في ساح الوغى:

كسا دمه الأرض بالأرجوان وأثقل بالعطر ريح الصبا

ومن الصور الاستعارية التي تناغمت مصادرها مع الطبيعة ما قاله الشاعر عبد الرحيم محمود وهو يرثي غازي ملك العراق عام ١٩٣٩ يوم مصرعه بحادث سيارة مفتعل بسبب عدم انصياعه لأوامر الإنجليز فرثاه عبد الرحيم محمود بموشح حزين كبطل للعروبة تنعقد عليه الآمال فقال في رثائه:

كان نجما يهتدي الساري به في دياجير الليالي الكالحات


ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

كم قلوب رقصت خفاقة حينما لاح بديع القسمات

أدخل النور على أفئدة كنَّ من نور الأماني مقفرات

كان نجما ثم غاب
وتوارى في التراب
لهف قلبي
نفح الموت عليه فانطفا وانطوت أنواره في الظلمات

ورنت أبصارنا كيما ترى مأفل النجم فردت غرقات[٤٧]

وفي تلك اللوحة الشعرية يرسم الشاعر للراحل تلك الصورة النورانية؛ فقد كان نجمًا ساطعًا يهدي الساري في دياجير الليالي الكالحة، وكانت القلوب ترقص فرحة حينما يسطع بقسماته البديعة، وهذا الراحل النوراني أدخل النور على أفئدة كانت مظلمة بيأسها فأهدى إليها نور الأماني، فالراحل نور يهدي بطلته النور، ويدخل نور الأماني ليطرد ظلمة اليأس، ولكنه للأسف كان نورًا ثم غاب وتوارى في التراب وأطفأ الموت ذلك النور فانطوت الأنوار في الظلمات، وأخذت الأبصار تتطلع إلى هذا النجم وهو يأفل فعادت غارقة في ظلام اليأس والحزن.

ومن الصور التي استقت مصادرها من الطبيعة والثقافة الدينية معًا ما قاله الشاعر الفلسطيني محمد العدناني[٤٨]:

شهداء العلى قبسنا جميعا منكم العزم والنضال الحاسم

ما رقدتم في الخلد حتى استفقنا وصحا من سباته كل نائم

فالشهداء هم القبس المضيء والنور السني الذي ينير درب النضال، وهذه الصورة النورانية للشهيد تتماس مع الآية القرآنية عن الشهداء ﴿والشهداء عند ربهم لهم أجرهم ونورهم﴾[٤٩].

ومن تلك الصور أيضًا ما قاله عبد الرحيم محمود عن الرسول صلى الله عليه وسلم:


ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

حمل القرآن نورًا في يد واليد الأخرى بها هز الحساما

فالحسام العضب أجدى حيلة في الذي يبصر لكن يتعامى[٥٠]

يتفق مع وصف القرآن بأنه نور، ويتفق مع الثقافة الإسلامية ومن بينها قول شيخ الإسلام ابن تيمية: "قوام هذا الدين كتاب يهدي وسيف ينصر"[٥١].

ومن تلك الاستعارات التي تحمل طاقة حجاجية هائلة ما أطلقه الشاعر مطلق عبد الخالق:"[٥٢]

حين نظم قصيدته في أيام الانتداب "تحية إلى الشهداء" وقال فيها:

أنشد الشعر وحيِّ الشهداء وأجد فيهم أخا العرب الرثاء

واملأ الدنيا حنينا وجوى وفم الدهر مديحا وثناء

واسكب القلب على أرماسهم قطرات واذرف الدمع دماء

إنها تحوي جسوما حملت في حناياها مضاء وإباء

أنشد الشعر وحيِّ جثثا مزقت أشلاء ظلما واعتداء

خلفت من بعدها أفئدة صهرت حزنا وبؤسا وشقاء

هذه أم صغار فقدت بعلها، تبغي لأطفال غذاء

تسفك الدمعة من مهجتها زفرة حرى ونارا ودماء

يا لها بائسة حائرة تكتم البؤس وتخفيه حياء[٥٣]

فالشاعر هنا يتوجه بخطابه إلى أخيه العربي مطالبًا إياه أن يشاركه في مشاعر الحزن العميق، والتقدير المستحق، والتحية الواجبة لهؤلاء الشهداء، وأن يكون الحزن عليهم والتقدير لهم تقديرًا يتجاوز فضاء المكان والزمان (املأ الدنياحنينا وجوى – وفم الدهر مديحا وثناء) املأ الدنيا كلها بما تحوي من الأبعاد، والدهر بما يحوي من الآماد بهذه المشاعر التي تجمع بين الحزن البالغ والثناء العاطر الذي يتجاوز حدود اللسان


ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

والأسماع إلى سكب القلوب المذابة حزنًا وجوًى لتقطر على أرماس هؤلاء الشهداء، ولتمتزج قطرات القلوب المذابة مع الدموع المسفوحة التي لم تعد ماء، وإنما صارت دماء لشدة الحزن، ثم يأتي البيت الرابع وكأنه يحوي إجابة لسؤال ينقدح في الذهن: لم كل هذا التقدير والحزن الذي جاوز فضاء الزمان والمكان؟ فتأتي الإجابة لأن هذه الجسوم التي تحويها تلك الأرماس ليست جسومًا عادية (إنها تحوي جسومًا حملت ... في حناياها مضاء وإباء) ثم يعود الشاعر مرة أخرى ليطلب التحية والتقدير بإنشاد الشعر لهذه الجثث التي (مزقت أشلاءً ظلمًا واعتداءً) وكان لرحيلها الأثر البالغ، فقد (خلفت من بعدها أفئدة .. صهرت حزنًا وبؤسًا وشقاءً) وينقل لنا الشاعر صورة لهذه الأثار مجسدًا معاناة أرملة لشهيد (فقدت بعلها، تبغي لأطفال غذاء) فهذه الأم تجمع بين صنوف المعاناة لفقد الزوج والسند والنصير، وهي بعده تبغي لأطفالها الغذاء، ويصور حزنها البالغ من خلال صورة تنفي عن الكلمات معانيها الحرفية، وتكسبها معاني سياقية جديدة من خلال عناصر لغوية استعارها الشاعر ليقنع المتلقي بأن هذا الأمر يستحق الحزن البالغ حين يصور حال تلك الأم ومقدار حزنها (تسفك الدمعة من مهجتها زفرة حرى ونارا ودماء) وهي في حيرتها تُكتِّمُ الحسرات وتتسربل بحيائها رغم حيرتها وشدة بؤسها، هذا التكتم وذلك الحياء أيضًا يستدعي التقدير والتحية، فهذه المرأة تقاوم ضعفها وبؤسها وتخفي حالها، لئلا تشمت عدوها فيها، وحياء أن تخزل ذلك المجاهد الذي قدم روحه رخيصة في ميدان الفداء، فهي تستحي ألا تكون لائقة بهذا الزوج المضحي فتظهر جزعها وضعفها وبؤسها، ويمكن أن تتماس هذه الصورة التي رسمها الشاعر لتلك المرأة الحيية التي تكتم بؤسها بدافع الحياء مع الصورة القرآنية لذلك الصنف المتعفف الذي يخفي فقره بدافع العفة كما وصفهم الله تعالى فقال: ﴿يحسبهم الجاهل أغنياء من التعفف لا يسألون الناس إلحافا﴾[٥٤].

والشاعر بهذا التصوير يقدم حججًا على فداحة الخطب لفقد هؤلاء الأبطال كما يسوق دليلًا على وحشية المعتدي الذي يقتل هؤلاء الشهداء بدم بارد، ويحرم أطفالهم من الغذاء وما يُقيم أودهم.

فالاستعارة هنالم تعد مرتبطة بالخصائص الدلالية والشكلية فحسب، وإنما تجاوزتها لتصبح آلية حجاجية، وإذا كانت الاستعارة الشعرية تتملك السامع فإن هذا التملك يزداد فيأخذ بلب المتلقي حين يوظف الشاعر استعاراته توظيفًا حجاجيًّا، ليحقق وظائف ومهمات في عملية التخاطب كما يقول ابن سينا: "التخييل إذعان، والتصديق إذعان، لكن


ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

التخييل إذعان للتعجب والالتذاذ بنفس القول، والتصديق إذعان لقبول أن الشيء على ما فيه، والتصديقات محصورة ومتناهية، أما التخييلات فلا تعد ولا تحصى"[٥٥].

فالاستعارة صيغة من صيغ الاستدلال الحجاجي، يستغل فيها الشاعر ملكات اللغة ليوظفها حسب ما يتوخاه من أهداف.

**رابعا:البُعْد التشخيصي والتجسيدي للاستعارة**

والاستعارة في الوقت ذاته آلية من آليات قراءة العالم ورؤيته، وقد تتخذ تلك القراءة للعالم بُعدا تجسيميًّا أو بعدًا تشخيصيًّا[٥٦].

**أ ـ التشخيص:**

يقصد بالتشخيص نقل الكائنات الحية والجمادات التي تدركها الحواس المختلفة إلى صورة تكتسب فيها الصفات البشرية فتؤنسن وكأنها شخوصا ناطقة سامعة وبهذا التشخيص تصبح مظاهر الطبيعة وكأنها أشخاص تعي وتحس وتدرك وتتحرك.

ومن تلك القراءات للعالم الذي ظهر فيها بُعد التشخيص في قصيدة الشاعر عبد الرحيم محمود "حجر في كثبان رمل" وفي هذه القصيدة كما يقول الدكتور جابر قميحة: "يبلغ مقامًا عاليًا من الشفافية والوجد الفني، فتشف رؤيته الشعرية، وتذوب مشاعره ونبضاته وبصيرته في ذلك الحجر المنفرد بلا أنيس في القفر المخيف والحر الحارق، وهو في صمته جلد صبور يعيش وحدة الراهب وعزلة الفيلسوف، ويتدرج الشاعر في حديثه إلى الحجر، ويطيل في هذا الحديث، كأنما يقصد إلى ذلك قصدًا ليذهب الوحشة عن هذا الثاوي في الصحراء بلا أنيس في هذا القفر المخيف، أو ليذهب عن ذاته هو هذه الوحشة بالحديث إلى رفيق ولو كان حجرًا. وتتوالى أسئلة الشاعر على هذا الحجر الفيلسوف:

فيم انفرادك لا أني ستراه في القفر المخيف؟

وصبرت للهوج اللوافح في الضحى صبر الأنوف

وفي النهاية يصل الشاعر إلى التجاوب والالتقاء النفسي الصادق مع هذا الحجر الوحيد، فقد جمعت بينهما الوحدة والعزلة:

أنت الوحيد هنا وما لي لا أقول أنا الوحيد[٥٧]


ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

هيمان لا أدري الغداة طريق منجاتي طريد

ولعل الشاعر هنا يخاطب الحجر، يرنو إلى الصفات التي تجمع بينهما، ومن بينها التفرد والوحدة، والشعور بالغربة، فالحجر منفرد وحده، مغترب في هذا القفر، والشاعر متفرد في غربته يلازمه شعور الاغتراب، فهو غريب غربة أهل الحق في زمان يطغى فيه الزيف، وطوبى فيه للغرباء، كما يجمع بينه وبين هذا الحجر صفة الصلادة والقوة، فالشاعر كالصخر لا يلين في مواجهة عدوه الباغي، ولتلك الشفافية -التي يمتاز بها أهل الحق في إحساسهم بالوجود- ظلالها في الموروث الديني فالرسول الكريم صلوات ربي وسلامه عليه كان يقول عن جبل أحد : "أحد جبل يحبنا ونحبه"(٥٨).

والشاعر وهو يحاور ذلك الحجر المنفرد ينظر إليه وكأنه شخص يُمارس أنشطة إنسانية، فهو يحاوره ويسأله عن طريق يسلكه عساه يجد عنده حلًّا لمشكلته أو رأيًا سديدًا ينتصح به، فيُضفي بُعدًا فلسفيًّا على خطابه الشعري، وهذا البعد يُعَدُّ من المستويات المعرفية الموظفة في القصيدة، فقد حاول الشاعر الإفادة من النظرية الفلسفية واتجاهها المعرفي "الذي أفسح المجال للتجربة الإنسانية وتفاعلها مع محيطها الخارجي بقصد صياغة مفاهيم جديدة وأفكار مغايرة، كما أفسح المجال لاستخدام قدرات الإنسان الجسمية والعقلية والشعورية والفطرية... لتحقيق تطلعاته وتفاعلاته مع العالم الخارجي بحيث تسمح له برؤية كيانات العالم من منظوره الخاص، وإعادة تركيبها مع ما يلائم حاجاته وانتظاراته، ومن ثم تدفعه إلى تشييد أنساق من التصورات التي تجسدها لغته ومفاهيمه وتترجمها أعماله وأنشطته، ومن هذا المنظور لم تعد الاستعارة مرتبطة بالخصائص الدلالية أو الخصائص الشكلية بل أصبحت مرتبطة بالعمليات المعرفية التي ترتكز على التجربة، والتفاعل الذي ينشأ من خلال تشغيل القدرات الذهنية والحسية"(٥٩).

وقد اعتمد الشاعر كمال أحمد غنيم على التشخيص ليسخر من خلاله الطاقات الاستعارية النابضة ومن ذلك قوله:

هذا هدير الموج يبكي نفسه وذرى الجبال على الصخور تنوح

والريح يعصف بالرياحين التي راحت بسر العاشقين تبوح


ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

والدم ينزف من حجارة كعبة هانت إذا هان الدم المسفوح

يا من بكيت على نزيف هوانها حتَّام تسكت واليهود جُمُوح

حتَّام تسكت والجنون حليفهم ويسرهم إذ يغتدي ويروح[٦٠]

لقد حوَّل الشاعر الكائنات التي تُدرك بالحواس من العالم الحسي، ومنحها صفات البشر؛ فالموج الهادر يبكي حزنًا على نفسه، كما تنوح ذرى الجبال على الصخور بنشيج حزين، والريح وكأنها جُنَّت، فهي تعصف بالرياحين، وهذه الرياحين نفسها تحمل أسرار العاشقين، ولكنها في هذا الجو العاصف قد باحت بأسرارهم، والكعبة وكأنها إنسان مطعون غدرًا تنزف من حجارتها وقد هانت دماؤها رغم قداستها لأن ما هو أقدس منها قد هان وهو دم الإنسان المعصوم، وكأن الشاعر هنا يستدعي قول ابن عمر وهو يخاطب الكعبة حيث نظر يومًا إلى البيت أو إلى الكعبة فقال: «ما أعظمك وأعظم حرمتك، والمؤمن أعظم حرمة عند الله منك»[٦١]. وهذا الجو الجنائزي الحزين الذي رسمه الشاعر يُشخص به حال الأمة ويُوَصِّفُ واقعها الأليم، فكأن الطبيعة كلها تتجاوب مع هذا الحزن، وتصور هذا المشهد المأساوي، ومن هنا حُمّل النص بشحنة حجاجية قوية ومؤثرة نابضة وحية.

والشاعر كمال أحمد غنيم يستعمل هذه الوسيلة في كثير من نصوصه، ومن ذلك ما جاء في قصيدته "الرنتيسي" وهو يرثيه في شعره ولسان حاله يقول: لست وحدي الذي يتجاوب مع رحيلك، فكل الدنيا تشاركني وتتجاوب معي، وفي ذلك يقول:

تقصفك الدنيا
وتموت
تتراقص هذي الدنيا خلف غشاوة دمع
وغيابة جُب
وستارة إنعاشٍ
وبيوت
يصرخ أهلوها خلف بيوت
ويفيق ( البنج)
وكل الناس تهلل دون سكوت


ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

ماتت في القصف الدنيا
والصمت العربي المدفون بلا تابوت[٦٢]

لقد كثَّفَ الشاعر من دلالاته حين فتح آفاق الصورة على أبعاد غير متناهية وذلك في قوله: (تقصفك الدنيا) وكأن الدنيا كلها كانت تترصد هذا البطل المتفرد الذي لا يخشى من مجابهة الدنيا بأسرها وهو يحمل بين جوانحه الحق الذي يمكنه من مجابهتها وهي ترميه عن قوس واحدة، مما يؤكد قسوة المؤامرة وضخامتها، ثم يزيد المشهد مرارة مع تلك الرقصات الشامتة التي ترقصها الدنيا عند الظفر بهذا البطل، وهم يرقصون على وقع مأساته ومأساة شعب فلسطين بأسرها، ويستدعي الشاعر من الموروث الديني قصة يوسف عليه السلام بما تحمله من دلالات، ومؤامرة الأخوة برمي الصديق في الجُبِّ، وتبرير الجرم كما جاء على ألسنة إخوة يوسف كما أخبر الله تعالى: ﴿قَالُوا إِنْ يَسْرِقْ فَقَدْ سَرَقَ أَخٌ لَهُ مِنْ قَبْلُ﴾[٦٣] كما يفعل بعض العرب حين يبررون سكوتهم بأن الفلسطنيين هم من باعوا أرضهم لليهود.

فالشاعر باستدعاءه الجُب قد فتح آفاق الدلالة في النص، وقد أشار الشاعر إلى صراخ البيوت وكأنها من بني الإنسان تصرخ وتبكي حقها الضائع السليب، وفي وسط هذا الحزن يلقي الشاعر بمفاجأة وهي موت الدنيا الشامتة المتربصة المترصدة، وذلك يفتح طاقة أمل يبدد اليأس ويهدي شعاع ضوء يطوي هذا الظلام الدامس، ويبشر الشاعر ببعث جديد أن يموت الصمت، وفي موت الصمت حياة الكرامة، ومولد جيل يحمل همَّ القضية وينافح عنها ويحاج، وهنا تحمل اللوحة التصويرية طاقات حجاجية وشحنات دلالالية تحرك وعي المتلقي وتوقظ شعوره ليتجاوب مع الشاعر فيحمل الحزن على البطل الراحل، وربما يعزم على مواصلة طريق كفاحه والثأر له ممن قتله.

ومن أمثلة ذلك التشخيص ما جاء في قصيدة "يوم الهوان" للشاعر مطلق عبد الخالق، ففي الذكرى العشرين لاحتلال الإنكليز للبلاد مر شريط الأحداث الأغبر أمام مخيلته لما كابدته بلاده على يد هؤلاء المستعمرين فنظم تلك القصيدة، وكان من أبياتها:

يوم الهوان وصيحة المرتاب ومعلل الأسباب بالأسباب

يا ويك يوما في دجنّة ليلة عمي الغبي وأبصر المتغابي

عشرون عاما قد مضين ولم تكن يا يوم إلا ريبة المرتاب


ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

أولست ذا وجهين وجه باسم لهم ووجه بارز الأنياب

دخلوا بلادك فاتحين فصنتهم وأذقتنا يا يوم مر عذاب

ما أشأم الدنيا وذكرك حافل بفواجع الأشلاء والأسلاب

يوم الهوان نكأت جرحا داميا وأثرت بالذكرى الأليمة ما بي

ورجعت بي عشرين عاما كلها تبريح آلام وطول عذاب

نبغي الخلاص وأنت سر صامت ترنو إلينا من وراء حجاب[٦٤]

والشاعر هنا يعمد إلى التشخيص حيث ينظر إلى اليوم على أنه شخص يمارس أنشطة إنسانية، وأنه شخص ذو وجهين؛ له وجه باسم يرنو به إلى الأعداء، ووجه كالح بارز الأنياب ينظر به إلى موطن الشاعر وهو متواطئ مع الأعداء خائن لبلاده، فحين دخلها الأعداء لم يقم بواجب الدفاع والحماية للوطن وإنما قام بصيانة أعداءه وأذاق أهل موطنه مر العذاب، وهو يوم ينكأ الجراح ويثير الذكريات الأليمة في النفوس بتكرار قدومه، وما زال صامتًا لا يبدي نصرة لقومه وهم يرجون الخلاص من عدوهم، فالشاعر وهو يعمد إلى التشخيص يمنح الحياة لما هو جامد بما تملكه الاستعارة من سعة في الدلالة وقوة في التصوير، و"لقد عدَّ لايكوف وجونسون الاستعارة من الأنماط التي تعتمد أساسًا على التجربة الحياتية للإنسان، ذلك أن ملامسته للأشياء وتفاعله معها تُكون لديه تجربة عادة ما ينقلها ويسقطها على تصوراته في محاولة منه لفهم المجرد انطلاقًا من المحسوس، وهو ما يشكِّل عتبة لفهم هذه الأشياء المجردات، بالاعتماد على خصائص الأشياء المادية، وكيفية اشتغالها اعتمادًا على التجارب المُستمدة من المجال الطبيعي"[٦٥].

والاستعارة التشخيصية دلالة على سعة خيال الشاعر، وهي تسهم في تحريك ما يدور بقرارة نفس المتلقي وخلجاته، والتأثير على قناعاته، وهو ما يحقق لها صفة التفاعلية.

ومن الأبيات التي حفلت بالاستعارة التشخيصية ودلالاتها الحجاجية ما قاله الشاعر محمود عبد الحميد الأفغاني[٦٦] حين نفي مع زملائه المجاهدين إلى"عوجا الحفير" التي


ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

وصفها الأستاذ أكرم زعيتر، حين كان وزميله المجاهد الشييخ محمد صبري عابدين أول النزلاء هناك بقوله: "الحفير.. وما أدراك ما الحفير، قلعة صحراوية قفراء نفراء، سكانها خمسة أنفار من الشرطة، حين وصلنا إليها هبت عاصفة رملية وإعصار عنيف حتى أصبح الجو رملًا وكدنا نختنق.. هناك زُجَّ بالشاعر الأفغاني الذي كتب بالفحم الأسود على جدار المعتقل:

عوجا الحفير تحية من معشر هبطوا بوادك ثائرين كبارا

حلفوا اليمين بأنهم لن ينزلوا عن حقهم أو يصبحوا آثارا

ولما تسرب هذين البيتين من الشعر إلى الشباب عن طريق نشرهما في الصحف آنذاك كان لها دويٌّ في النفوس الثائرة المتحمسة للجهاد، فزادت النقمة على الهجرة اليهودية والانتداب البريطاني الذي مهد السبيل لها لسلب فلسطين من أهلها"[٦٧].

وهنا يظهر ذلك التشخيص، فقد وجه الشاعر حديثه إلى تلك القلعة "عوجا الحفير" ووجه لها التحية، وهنا يكسر الشاعر أفق التوقع فلا يخاطبها كارهًا متضجرًا بل يوجه لها التحية، وهذا حال الثائرين الكبار الذين استعذبوا الأذى في سبيل نصرة قضيتهم، وحلفوا اليمين بأنهم لن يتنازلوا عن حقهم ما دام بهم عين تطرف وقلب ينبض، ولهذا التفاعل مع القلعة والأنسنة لها وخطابها بهذه الروح الوثابة العالية، لكل ذلك دلالته الحجاجية وطاقاته الإقناعية التي أثرت في المتلقين من الشباب كما أخبر بذلك الأستاذ جميل بركات في نصه السابق.

ومن القصائد التي حفلت بالاستعارة التشخيصية ودلالاتها الحجاجية قصيدة "عيد الضحايا" للشاعر محمود عبد الحميد الأفغاني وقد جاء فيها:

أسائل النجم عن أهلي وعن وطني وكيف من بعدنا أضحت مغانيه؟

وهل يحن إلينا هل يذوب جوى كما نذوب وهل يحنو لماضيه؟

وهل تؤرقه ذكرى أحبته وما شجانا ترى هل بات يشديه؟

يا عيد قد زرتنا بالأمس مرتجلا لمن أتيت أللمحزون تبكيه؟


ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

أم للقتيل فتمشي في جنازته أم للجريح الذي قد رحت ترديه؟

أم للشريد وقد أضحى بلا وطن فبات يضرب من تيه إلى تيه؟

أم لليتيم الذي قد صار منتبذا من الكرام ولا حرٌّ يواسيه؟

أم للطريد الذي قد بات مسكنه كهفا كقبر ويأوي مكرها فيه؟

أم للذي لاجئا سماه كلهم كأنه لم يكن شيئا بناديه؟[٦٨]

وفي المقطع السابق يجعل الشاعر النجم شخصًا يسامره ويسائله فيسأله عن الوطن الذي بعد الشاعر عنه، ثم يشخص الوطن ويسأله هل يحن إليهم كما يحنون هم إليه؟ وهل يذوب شوقًا إليهم وإلى ماضيه الذي كان يجمع أحبابه بين رحابه؟ ويسأله هل يتألم لألمهم كما يتألمون هم لألمه؟ أم أن هذا البعد قد أنساه الأحبة؟ ثم يتوجه الشاعر بحديثه ـ بعد ما حادث النجم والوطن ـ إلي العيد الذي يشخصه بدوره يسأله مجموعة من الأسئلة المُرة التي تقطر حزنًا وشجًى، ويسأله عن سبب قدومه ولمن أتى، هل قد جاء (للمحزون يبكيه، أم للقتيل يمشي في جنازته؟ أم للجريح ليجهز عليه؟ أم للشريد الذي يضرب في التيه؟ أم لليتيم المنبوذ بلا مواساة من الكرام والأحرار؟ أم للطريد بلا سكن ولا مأوى؟ أم قد جاء للاجئ الذي يتنكر الجميع لاسمه وتاريخه؟) وتلتقي جمالية التساؤل في النص بالتصور الذي يقر بأن بلاغة التساؤل تتجلى في خروجها عن إفادة الاستعلام، والإخبار إلى دلالات تتمثل في طرح تجربة الشاعر ومعاناته، وتلقي الضوء على الصراخ المحتدم حول قضيته، وفي هذه الأبيات تكثيف للمعاناة ولآثار جرائم المعتدي التي خلفت صنوفًا من المآسي للقتيل والشريد والطريد واللاجئ واليتيم، وهذه الشخصنة للنجم والوطن والعيد تُضفي عليها دلالات جديدة وتكسبها قوة فاعلة تنتقل بها الاستعارة من أفقها اللغوي البسيط إلى المستوى التجريبي، فتسهم في تحريك شعور المتلقي والتأثير فيه، وهو ما يحقق لها قوة الفاعلية، ويمنحها الطاقة الحجاجية، "والشيء بالتشخيص يصبح بعد جموده أو غيابه عن الحواس حيًّا ذا نبض ونفس وحركة مما يجعل الصورة أقوى إيحاءً وأقدر على هزّ المشاعر والتأثير في الوجدان"[٦٩].

إن أنسنة الشاعر لمصدر صوره تنم عن علاقة بين الاثنين، عن قوة أفضت إلى علاقات مشتركة بين الشاعر وبين تلك القوة السرية المؤلفة التي لا أسميها إلا الخيال


ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

وحده، إنما هي قوة يملكها الشعراء في قصائدهم فقط، ولا تستشف إلا من خلالها، وإن توازن الصفات المتنافرة وإشاعة الانسجام بينها -وهما الخاصيتان اللتان تكشف هذه القوة نفسها بواسطتهما- يجب أن تنضوي ضمن القصيدة ذاتها"[٧٠] مع الأخذ في الاعتبار أن "تحقيق التناغم بين مستويي الصورة الدلالي والنفسي ليس عملًا يسيرًا يتاح للشاعر المبدع في كل سياق، وإنما هو تعبير أكثر كمالًا عن تحول التجربة الشعرية"[٧١].

وربما هذا ما يراه "هردر" في الشاعر الحديث وأنه "لايقدم المعنى مجردًا أو يحاكي الطبيعة، بل هو يخلق – كما كان البدائي يخلق- قصصه الخيالية وأساطيره"[٧٢].

فالصورة الشعرية هي "تشكيل لغوي يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها"[٧٣].

والصورة هي: "جوهر الشعر وأداته القادرة على الخلق والابتكار والتحوير والتعديل لأجزاء الواقع، بل اللغة القادرة على استكناه جوهر التجربة الشعرية وتشكيل موقف الشاعر من الواقع وفق إدراكه الجمالي الخاص"[٧٤].

وكما يقول سيسل دي لويس: "إنها في أبسط صورها رسم قوامه الكلمات، وأن الوصف والمجاز والتشبيه يمكن أن تخلق صورة، وأن الصورة يمكن أن تقدم إلينا عبارة أو جملة يغلب عليها الوصف، لكنها توصل إلى خيالنا شيئًا أكثر انعكاسًا متقنًا للحقيقة الخارجية، إن كل صورة شعرية لذلك هي إلى حد ما مجازية، إنها مقطع من مرآة لا تلاحظ فيها وجهها بقدر ما تلاحظ بعض الحقيقة حولها"[٧٥].

إن قدرة الشاعر على إدراك العلاقات وتفعيل الصورة هو الذي يؤكد مقدرته الشعرية، و"مما يساعد على أن يكون الشاعر شاعرًا هو قدرته التي تفوق غيره على إدراك المشابهات الخفية، والكشف عن تماثل الأشياء بواسطة الصورة خاصة الاستعارية"[٧٦].

ومن أمثلة الشعر الفلسطيني الذي حفل بالتشخيص واستمداد الصورة من الطبيعة وإنشاء وظائف غير معهودة لها وظهرت فيها القدرة على إدراك المشابهات الخفية وتفعيل الصورة الشعرية، ما جاء في قول الشاعر محمود درويش[٧٧]:

ههنا صفصافة... وهناك قلبي
هنا قمر التردّد
ههنا عصفورة الانتباه


ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

هناك نافذة تعلمك الهديل[٧٨]

ويعلق شوقي العنيزي على هذا المقطع الشعري قائلا: "وفي هذا الشاهد إعادة إنشاء لعناصر الطبيعة وتوزيع لوظائفها، تخرج بمقتضاه عن أوصافها المعهودة التي علقت بها، وتندغم في الفضاء الذي يشكله الشاعر في ضرب من الوثنية تتداخل فيه عناصر الذات بعناصر الطبيعة"[٧٩].

أبدأ أولا قبل تعليقي عن الشاهد بإبداء تحفظ على تعبير شوقي العنيزي وهو يحلل الشاهد على قوله أن هذا ضرب من الوثنية، فالوثنية لم تكن تفتح العقل على مساحات التدبر والتفكر في الطبيعة، وإنما كانت تقوم على تقليد الموروث وتقدير الحجر الذي تصنعه اليد دون إعمال لفكر أو روية على خلاف ما يظهره الشاعر حين يزاوج بين ذاته الشاعرة والطبيعة، ويمكن أن نسمي ذلك تماهيًا أو ذوبانًا ــ لا أن نسميه ضربًا من الوثنية فنلصق بالشاعر مذمة هو منها براء ــ وهذا الانسجام مع عناصر الطبيعة أنتج لونًا بديعًا من التشخيص إذ جعل لما ذكره من الطبيعة وظائف غير تلك الوظائف المعهودة لها، ويمكن أن يقرأ النص -حسب اجتهادي- بأنه يقول: هنا فلسطين التي تشبه الصفصاف المتجذر في الأرض المظلل لما حوله، وهنا أيضًا قلبي العاشق لفلسطين، وهنا قمر التردد، ولعله أراد بنسبة التردد إلى القمر أن يخبر عن تلك الحالة الثورية بأرض فلسطين، فهي تشبه القمر في تردده بين الأشكال والصور وعدم مجيئه على صورة واحدة ثابتة؛ فحينًا يكون بدرًا مكتملًا، وحينًا يكون محاقًا، وهذا حال الشعب الفلسطيني في ثورته وتردده، فحينًا تظهر في أفق فلسطين أقمار الثورة التي تزيل دياجي اليأس والخوف، وحينًا تتردد في الظهور فيعتم الأفق، وهنا عصفور الانتباه، فالجو في فلسطين متوتر يحتاج إلى حذر دائم وتنبه مستمر، والغفلة -كما قد توقع العصفور في الشرك- فإنها قد توقع الفلسطيني في يد العدو، وهناك نافذة تعلمك الهديل، وفي تقديري أن تغير الضمير من هنا إلى هناك هو لون من الالتفات وأنه ما زال يتحدث عن فلسطين التي يعتبرها الشاعر نافذته التي يطل منها على العالم، وهي نافذة تعلمك الهديل، تعلمك الهديل فهي أرض ملهمة تُلهم الشاعر شعره كما تلهم الحمام هديله، وذكر الهديل يحيل إلى رمزية الحمام للسلام، وكأنه يقولك وهنا أرض فلسطين المسالمة الطيبة التي تفتح نافذتها على العالم بمحبة، وهذا النص حافل بالطاقات الحجاجية؛ فهذه الأوصاف لشعب فلسطين وأرضها تبرهن على أصالتها وجمالها وأنها أرض جديرة بالحرية وشعب يستحق الحياة، ولعل هذا يحيلنا إلى قول درويش ذاته: (على هذه الأرض ما تستحق


ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الحياة).

فالشاعر هنا قد تعامل مع الصور الطبيعية معاملة جديدة وأخرجها من إطارها المألوف فـ"مهمة الفنان محاربة هذا الروتين الآلي بنزع الأشياء من إطارها المألوف وتجميع العناصر المختلفة على غير انتظار، ولذلك فإن الشاعر يعمد إلى كسر القوالب اللغوية ليجبرنا على تجديد تلقينا للأشياء من خلال التحول المجازي، وهذه هي عملية التشويه الخلاقة التي تعيد لنا حدة التصور بعد أن تثلمها العادة، ونكتشف كثافة العالم المحيط بنا"(٨٠).

**ب ـ التجسيم:**

ويقصد بالتجسيم إضفاء الصفات المادية على المجردات العقلية لنقلها من عالم المتخيل إلى عالم المحسوس لتقريبها من الذهن لتكون في بؤرة الإدراك، فالمفاهيم العقلية المجردة كالشوق والحنين والصبر والألم والعذاب والوفاء تقترب من الذهن أكثر إذا ما صورت بصورة محسوسة فيكون وقعها أشد على النفس.

والصورة الشعرية تؤسس لبناء مدرك في القصيدة، تراوح فيه بين التشخيص والتجسيم، و"للتجسيم هدف يتعلق بالمعنى لأنه يجعل المعنوي غير المحسوس محسوسًا يدرك بحاسة من الحواس الخمسة، وغالبًا ما تترك أكثر من حاسة في إدراك هذا المعنوي الذي صار محسوسًا بالتجسيم، وهذا يجعل المعنوي أقوى حضورًا كما يجعل إحساسنا بوجوده أقوى.. ومن أمثلة التجسيم عند الشاعر عبد الرحيم محمود تجسيم العلا؛ فإذا هي نصب يُبنى، وتجسيم الحقوق كأنها شيء مملوك يُسترد بعد أن سلب، وتجسيم الجهاد في صورة نار مستعرة، وتجسيم الأماني في هيئة معمار:

وأقم على الأشلاء صرحك إنما من فوقه تُبنى العلا وتقام

وقوله:

واغصب حقوقك قط لا تستجدها إن الأُلَى سلبوا الحقوق

وقوله: وتذيب في نار الجها د وحرها عنا الصغائد(٨٢)

وقوله:

أن تجد باب الأماني مغلقا لا تكشر أو تلم من سكَّره(٨٣)

"في هذا التوجه الاستعاري تتحول الأشياء غير المنظورة أو المرئية إلى ذوات لها كيانات ووجود مادي عبر نقل التصور المعرفي من المجال المجرد إلى المجال المادي،



ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

ويتم التعامل معها على أنها مواد فيزيائية، أي فهم المعنوي والتفاعل معه كأنه مادي، وهو ما يوضحه رأي جاكندوف حينما يقول: "إن الكيفية التي بُنيت عليها ذواتنا البشرية لتأويل العالم أي القدرة التعبيرية لتمثلاتنا الداخلية هي التي تحدد ما تتكلم بصدده اللغة، إن الأمر لا يتعلق بما إذا كانت كيانات تبنى استجابة لمماثلات خارجية، أو أنها من الثمار الخالصة لخيالنا، إننا نتصرف كما لو كانت موجودة بسبب الكيفية التي نحن مكونون بها"(٨٤).

ومن الأبيات التي اعتمدت على التجسيم أيضًا ما قاله الشاعر محمد العدناني في رثاء أمه التي ماتت وهي لاجئة في مدينة الزرقاء بالأردن عام ١٩٤٩، وكان هو وقتئذ بعيدًا عنها لاجئًا بمدينة حبي بسوريا، ولما بلغه نبأ موتها رثاها بقصيدة عاطفية مؤثرة شرح فيها حال الفلسطنيين المشردين الذين أبعدوا عن ديارهم بغير حق تحت موجات عارمة من الإرهاب، فاضطروا للسكن في خيام بالية هنا وهناك في الأقطار العربية المجاورة يندبون حظهم العاثر لما أصابهم من ذل لم يكن لهم فيه يد، ومن أبياتها:

أأماه شردنا ففي كل مهمةٍ ضريح على من فيه أكبادنا تَدمى

وفي كل بيت آهة ومدامع وفي كل منكوب لنا مهجٌ كلمى

لقد خضتُ لُجَّ الموت غير مروع وروتني الأحداث من كأسها غما

تداعى الصبر يوم تركتني وحيدا أعاني الويل والهول والهمَّا(٨٥)

ويظهر التجسيم جليًّا في البيت الثالث، فقد صار الموت بحرًا يخوض فيه وهو غير عابئ، وقد جعل من الأحداث ساقيًا يصب الغم في الكؤوس ليرتوي منها الشاعر، وفي البيت الرابع جعل من الصبر صرحًا يتداعى وينهار حين تركته أمه وحيدًا يقاسي الويل والهول والهم، وقد هيمنت على الشاعر هنا البساطة في رسم الصورة، وذلك مبعثه التمثل الجاد في تصوير الإحساس بالمعاناة، و"علامة الشاعر المجيد هو أنه بعد معاناته الطويلة للتجربة وصراعه الجاد مع الألفاظ يوفق الى تعبير يبدو بسيطًا طبيعيًّا لخلوه من التكلف والقسوة، فيخفي ببساطته البادية ما يكمن تحته من طول المعاناة والمجاهدة"(٨٦).

وفي هذا النص من الطاقات الحجاجية ما يبغض إلى نفس المتلقي تلك الحالة من الشتات التي تفرق بين الأم وابنها، وتحرم الولد من توديع أمه، وتشرح تلك المعاناة الإنسانية لهؤلاء المشردين بما يدلل على قسوة المغتصب وطغيانه، ويستوجب الثورة


ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

للخلاص منه لإنهاء هذه العذابات المستمرة.

فالاستعارة وسيلة حجاجية مهمة لما لها من قدرة على تحويل وجهة المتلقي من جهة إلى أخرى أو زيادة اقتناعه والتأثير فيه وتحريك مشاعره واستمالته نحو القضية المطروحة، و"تقوم الاستعارة والإعارة عامة على التعارف والمواتاة والتقارب والتشابه والتلاؤم"(٨٧).

وتعد الاستعارة من أهم المنبهات الأسلوبية؛ إذ إنها تقوم على تحقيق أواصر تجاورية جديدة للإسناد المألوف بين المفردات "وليس في حُلي الشعر أعجب منها إذا وقعت موقعها ونزلت موضعها، والناس مختلفون فيها، ومنهم من يستعير للشيء ماليس منه ولا إليه... ومنهم من يخرجها مخرج التشبيه"(٨٨).

وللاستعارة قدرتها الخيالية "فالصورة الاستعارية أقدر من الصورة التشبيهية في إظهار طاقاتها الخيالية التشكيلية، وكذلك أقدر على الأداء الجمالي، إذ بينما يبقى طرفا التشبيه منفصلين مع وجود الأداة الرابطة، فإن الاستعارة من شأنها أن تلغي الحدود وأن تحطم الفواصل فيندمج الطرفان في صورة واحدة حتى لو كانا منفصلين متناقضين"(٨٩).

ولأجل ذلك كله عُدت الصورة الاستعارية الوسيلة العظمى التي يستخدمها الشاعر كما يراها "ريتشاردز" "هي الوسيلة العظمى التي يجمع الشعر بواسطتها أشياء مختلفة لم توحد بينهما علاقة من قبل من أجل التأثير في المواقع والدوافع، وينجم هذا التأثير عن جمع هذه الأشياء وعن العلاقات التي ينشئها الذهن بينهما"(٩٠).

لقد احتلت الاستعارة في البلاغة مكان الصدارة لما تلعبه من دور حجاجي، ولعل هذا الدور الفعال الذي أصبحت تضطلع به الاستعارة هو الذي منحها تلك المكانة التصويرية والتعبيرية والتأولية، حتى إن بعض النقاد المعاصرين اعتبرها (الوجه البلاغي الذي تجسد به حياتنا)؛ فقد أصدر كل من جورج لايكوف ومارك جونسون كتابهما الشهير "الاستعارات التي نحيا بها"، ودرسا فيه الأدوار الاجتماعية والفنية التي يلعبها هذا الشكل البلاغي، وتتبع هذه الأدوار أمر لا تستوفيه تلك الدراسة، وليست هي مجاله؛ ولذا تنتقل الدراسة إلى المبحث التالي وهو: حجاجية التشبيه في الشعر الفلسطيني المعاصر.

* * *

**الهوامش:**



ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

١- يوسف أبو العدوس، الإستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأهلية للنشر، عمان، ط١، ١٩٩٧، ص ١٤.
٢- جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، ط٢، المغرب، ١٩٨٦، ص١٧٠.
٣- المصدر السابق، ص١٧٠.
٤- ابن حَبَنَّكَة الميداني (عبد الرحمن بن حسن الدمشقي) البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، الناشر: دار القلم، دمشق، الدار الشامية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١٦ هـ - ١٩٩٦، ص ٢٢٩.
٥- أسماء يسعد ولامية مقرع الآليات الحجاجية البلاغية في رباعيات الخيام، مذكرة معدة ضمن متطلبات الحصول على شهادة الماجستير في اللغة العربية تخصص علوم اللسان، إشراف عبد الجليل لغرام، جامعة العربي مهيدي - أم البواقي - الجزائر، السنة الجامعية ٢٠١٧-٢٠١٨، ص٨٨.
٦- عمر أوكان، اللغة والخطاب، أفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، د. ط، ص ١٣٤.
٧- المصدر السابق، ص ١٣٠.
٨- أ. وشن دلال، تداولية الاستعارة الحجاجية لنص الرثاء، مرثية متمم بن نويرة نموذجًا، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، قسم الأدب العربي جامعة العدد الخامس مارس ٢٠٠٩، ص ١٣١. وينظر: أبو بكر العزاوي، اللغة والحجاج ، العمدة للطبع، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٦، ص ١٠١.
٩- كمال الزماني، حجاجية الصورة في الخطابة السياسية لدى الإمام علي رضي الله عنه، عالم الكتب الحديث، إربد، ط ٢، ٢٠١٢، ص ١٣٠.
١٠- المصدر السابق، ص١٣٠.
١١- نواف وقزة، نظرية التشكيل الاستعاري في البلاغة والنقد، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠٠م، ص ٧٩.
١٢- سعيد فرغلي حامد، الاستعارة المعرفية في قصيدة الطلاسم لإيليا أبي ماضي، مجلة فصول المجلد (٤/٢٦) العدد ١٠٤ ، صيف - خريف ٢٠١٨، ص ٤٨٥.
١٣- المصدر السابق نفس الصفحة.
١٤- سمير أحمد معلوف، حيوية اللغة بين الحقيقة والمجاز، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٦، ص ٦٩.
١٥- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قراءة وتعليق محمود محمد شاكر، القاهرة، مطبعة المدني، ط ١، ١٩٩١، ص ٣٢٠.
١٦- المصدر السابق، ص ٢٣٨.


ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

١٧- المصدر السابق، ص ١٣٠.
١٨- المصدر السابق، ص١٥٦.
١٩- المصدر السابق، ص٢٨٧.
٢٠- رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطوير، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٩٧، ١٥٢.
٢١- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب ص ٢٣–٢٤ (بتصرف).
٢٢- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص٢٣٨.
٢٣- المصدر السابق، ص ٢٣٦.
٢٤- المصدر السابق ، ص ٢٣٦.
٢٥- المصدر السابق، ص ٢٣٩.
٢٦- محمد الدسوقي، البنية التكوينية للصورة الفنية، دار العلم والإيمان، مصر، ٢٠٠٩ ، ص ١٧٩.
٢٧- جون كوهين، بنية لغة الشعر، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٦، ص ١٩٦.
٢٨- الرماني، النكت في إعجاز القرآن "ضمن ثلاثة رسائل في إعجاز القرآن"، تحقيق محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط٣، د.ت، ص ٨٦.
٢٩- مثنى كاظم صادق، أسلوبية الحجاج التداولي والبلاغي، تنظير وتطبيق على السور المكية، منشورات ضفاف، لبنان، ط ١، ص ٢١٥.
٣٠- محمد بازي، البُنى الاستعارية، نحو بلاغة موسعة، منشورات ضفاف، بيروت، دار الإيمان الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط ١، ٢٠١٦، ص٢٠٠.
٣١- ينظر: نصر حامد أبو زيد، إشكالية القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ٢٠٠٥، ص ٢٠.
٣٢- ينظر: نصر حامد أبو زيد، إشكالية القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ٢٠٠٥، ص ٢٠ .
٣٣- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ١٥١.
٣٤- المصدر السابق، ص ١٥١.
٣٥- المصدر السابق، ص ١٢٥.
٣٦- محمد بازي، البُنى الاستعارية، نحو بلاغة موسعة، ص ٢٠٣.


ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

٣٧- عبد السلام عشير، عندما نتواصل نغير، مقاربة تداولية لآليات التواصل والحجاج، أفريقيا الشرق، المغرب ، ٢٠٠٦، ص ١١٢.

٣٨- محمد الطرابلسي، مصادر التصوير في شعر ابن زيدون، مركز الدراسات والأبحاث الإقتصادية والاجتماعية، تونس، ١٩٧٩، ص ١١٠.

٣٩- جابر قميحة، الشاعر الفلسطيني الشهيد عبد الرحيم محمود، ص ٢٢٧.

**(٤٠) جميل بركات، فلسطين والشعر، ص ٣٥، ٣٦. وينظر: ديوان عبد الرحيم محمود، جمع القصائد وصدره بدراسة عن الشاعر وشعره ـ د كامل السوافيري ـ دار العودة، بيروت، ١٩٧٤.**

٤٠- جابر قميحة، الشاعر الفلسطيني الشهيد عبد الرحيم محمود أو ملحمة الكلمة والدم، ص ٢٣١.

٤١- جميل بركات، فلسطين والشعر، ص ٢٣٥.

٤٢- الصورة الفنية في الموروث النقدي والبلاغي، ص ٤٥.

٤٣- محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة، د.ت، ص ١٦، ١٢٣، ١٤٣. نقلا عن: جابر قميحة، الشاعر الفلسطيني الشهيد عبد الرحيم محمود أو ملحمة الكلمة والدم، ص ٢٣٤.

٤٤- جابر قميحة، الشاعر الفلسطيني الشهيد عبد الرحيم محمود أو ملحمة الكلمة والدم، ص ٢٣٤، ٢٣٥ والأبيات من ديوان عبد الرحيم محمود ص ١٥٥.

٤٥- رياض الصالحين، تأليف الإمام النووي، تحقيق جماعة من العلماء ، المكتب الإسلامي ، ١٩٩٢، كتاب الجهاد، ص ٤٥٨.

٤٦- جميل بركات، فلسطين والشعر، ص ٢٣٦، ٢٣٧.

٤٧- محمد العدناني: ولد في مدينة جنين عام ١٩٠٣، تلقى علومه الأولية في جنين وطولكرم، ودخل كلية الطب بطولكرم لمدة سنتين، ثم تحول إلى دراسة الآداب استجابة لرغبة أمير الشعراء، بعد النكبة رحل إلى الأردن فسوريا، وقد كتب محمد العدناني الشعر قبل أن يبلغ سن العشرين، ولم ينقطع عنه في شيخوخته، وقد اعتقله الفرنسيون حين كان يدرس في الجامعة الأمريكية بلبنان بسبب قصائده الحماسية عن فلسطين، كما اعتقله الإنجليز في العراق يوم كان معلمًا في أواخر العشرينات، وفرضوا عليه الإقامة الجبرية في يافا في أوائل الأربعينات، ظل يجاهد بكلمته وشعره في كهولته وشيخوخته، حتى توفي في بيروت عام ١٩٨١ بعد أن شرد عن وطنه فلسطين في أعقاب النكبة الكبرى عام ١٩٤٨. ينظر: جمال بركات، فلسطين والشعر ص ١٤٩ وص ١٣٩ بتصرف.


ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

٤٨- سورة الحديد الآية: ١٩.

٤٩- وليد سعيد جرار، شاعران من جبل النار (إبراهيم طوقان ــ عبد الرحيم محمود)، ط ١، شركة الشرق الأوسط للطباعة، عمان، ١٩٨٥، ص٢٧٠.

٥٠- تقي الدين أبو العباس أحمد بن عبد الحليم بن تيمية الحراني (المتوفى: ٧٢٨هـ)، مجموع الفتاوى، تحقيق: عبد الرحمن بن محمد بن قاسم، الناشر: مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، المدينة النبوية، المملكة العربية السعودية، عام النشر: ١٤١٦هـ/١٩٩٥م، ١٠/ ١٣.

٥١- مطلق عبد الخالق: ولد في مدينة الناصرة عام ١٩١٠، وتلقى علومه الابتدائية فيها، ثم انتقل إلى القدس ليكمل دراسته الثانوية في كلية روضة المعارف، وبعد تخرجه شغف بقراءة كتب الأدب والفلسفة، وتعمق في المطالعة، واستهواه العمل بالصحافة، وقد توفي وهو في السابعة والعشرين من العمر إثر حادث وقع بين قطار والسيارة التي كانت تقله يوم ٨ تشرين ثاني عام ١٩٣٧ حين كان يسعى للإفراج عن رجال وطنيين معتقلين في مزرعة عكا إبان كانت الثورة مستعرة في عهد السير آرثر واكهوب المندوب السامي البريطاني، الذي كان من ألد أعداء عرب فلسطين. ينظر: جمال بركات، فلسطين والشعر، ص ١٩٦، بتصرف.

٥٢- جميل بركات، فلسطين والشعر، ص ١٩٧، ١٩٨.

٥٣- سورة البقرة: الآية ٢٧٢.

٥٤- عبد السلام عشير، عندما نتواصل نغير، مقاربة تداولية لآليات التواصل والحجاج، أفريقيا الشرق، المغرب ، ٢٠٠٦، ص ١١٥، ١١٦.

٥٥- يقصد بالتجسيم إبراز المعنوي في صورة حسية، كقولنا: "تحطم اليأس على صخرة الأمل". أما التشخيص فيعني منح المادي الجماد صفات وملامح إنسانية كقولنا: "تتحدث الأهرام بعظمة بناتها". وقد يجتمع التجسيم أو التجسيد والتشخيص في عبارة واحدة وذلك لإبراز المعنوي في صورة حسية إنسانية كقولنا: "تنفس الصبح"، وقولنا: "انتصر الإيمان على الكفر". ينظر: جابر قميحة، الشاعر الفلسطيني الشهيد عبد الرحيم محمود، هامش ص ٢٣٢.

٥٦- جميل بركات، فلسطين والشعر ، ص١٩٧، ١٩٨.

٥٧- أخرجه البخاري (٢٨٨٩)، ومسلم (١٣٦٥) من حديث أنس بن مالك. ينظر: الجامع المسند الصحيح المختصر من أمور رسول الله ﷺ وسننه وأيامه = صحيح البخاري، محمد بن إسماعيل أبو عبد الله البخاري الجعفي، تحقيق: محمد زهير بن ناصر الناصر، الناشر: دار طوق النجاة (مصورة عن السلطانية بإضافة ترقيم محمد فؤاد عبد الباقي)، الطبعة الأولى، ١٤٢٢هـ. والمسند الصحيح المختصر


ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

بنقل العدل عن العدل إلى رسول الله ﷺ، مسلم بن الحجاج أبو الحسن القشيري النيسابوري (المتوفى: ٢٦١هـ)، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، الناشر: دار إحياء التراث العربي – بيروت.

٥٨- عبد السلام عشير، عندما نتواصل نغير، المصدر السابق، ص ١١٧.

٥٩- كمال أحمد غنيم، ديوان جرح لا تغسله الدموع، مؤسسة فلسطين للثقافة، دمشق، ط١، ٢٠٠٦، ص ٧١.

٦٠- أخرجه الترمذي برقم (٢٠٣٢)، وحسنه. وقد أخرجه ابن ماجه برقم (٣٩٣٢) مرفوعًا عن عَبْدِ اللَّهِ بْنِ عُمَرَ، قَالَ: رَأَيْتُ رَسُولَ اللَّهِ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ يَطُوفُ بِالْكَعْبَةِ، وَيَقُولُ: «مَا أَطْيَبَكِ وَأَطْيَبَ رِيحَكِ، مَا أَعْظَمَكِ وَأَعْظَمَ حُرْمَتَكِ، وَالَّذِي نَفْسُ مُحَمَّدٍ بِيَدِهِ، لَحُرْمَةُ الْمُؤْمِنِ أَعْظَمُ عِنْدَ اللَّهِ حُرْمَةً مِنْكِ، مَالِهِ، وَدَمِهِ، وَأَنْ نَظُنَّ بِهِ إِلَّا خَيْرًا» ولكنه لا يصح. ينظر: سنن الترمذي، محمد بن عيسى بن سَوْرة بن موسى بن الضحاك، الترمذي، أبو عيسى (المتوفى: ٢٧٩هـ)، تحقيق وتعليق: أحمد محمد شاكر، ومحمد فؤاد عبد الباقي، وإبراهيم عطوة عوض، الناشر: شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، الطبعة الثانية، ١٣٩٥ هـ - ١٩٧٥ م. وسنن ابن ماجه، أبو عبد الله محمد بن يزيد القزويني، (المتوفى: ٢٧٣هـ)، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، الناشر: دار إحياء الكتب العربية، فيصل عيسى البابي الحلبي.

٦١- كمال أحمد غنيم، ديوان جرح لا تغسله الدموع، ص٦٩.

٦٢- سورة يوسف، الآية: ٧٧.

٦٣- جميل بركات، فلسطين والشعر، ص ١٩٨، ١٩٩.

٦٤- عبد الله الحراصي، دراسات في الاستعارة المفهومية، مؤسسة عمان للنشر (مؤسسة نزوى) إبريل ٢٠٠٢م، ص ١٤٠.

٦٥- محمد عبد الحميد الأفغاني: ولد في يافا، تفتحت عينه على الاحتلال الإنجليزي عام ١٩١٧، وقد عايش المأساة في طفولته وشبابه وكهولته، ونظم الشعر وهو ابن تسع سنين، ومضى في قصائده متابعًا لأحداث فلسطين، وحين شبت ثورة ١٩٣٦ كان من قوافل الذين اعتقلوا ونفوا إلى "عوجا الحفير"، وقد ظل ينافح عن قضيته دهرًا، وقد نزح عن وطنه مع عشرات الألوف مكرهًا، ومات في عمان عام ١٩٧٨. ينظر: جميل بركات، فلسطين والشعر، ص ٢١٩ بتصرف.

٦٦- جميل بركات، فلسطين والشعر، ص ٢١٩، ٢٢٠.

٦٧- جميل بركات، فلسطين والشعر، ص ٢٢٦، ٢٢٧.

٦٨- جابر قميحة، الشاعر الفلسطيني الشهيد عبد الرحيم محمود، ص ٢٣٢.


ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

٦٩- الشعر والتجربة، تاليف ارشيبالد مكلش، ت سلمى الخضراء الجيوسي، مراجعة توفيق صايغ، منشورات دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، ص ٥٤.

٧٠- بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤، الطبعة الأولى، ص ٥٨.

٧١- د. علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس للطباعة والنشر، ١٩٨١، ص ٢٤.

٧٢- علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، ص ٣٠.

٧٣- مدحت سعد محمد الجيار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، ١٩٨٤، ص٦.

٧٤- سيسل دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي، مالك ميري، سليمان حسن إبراهيم، د.ط، العراق بغداد، ١٩٨٢، ص ٣٠.

٧٥- جوزيف شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، د. ط، بيروت، لبنان، المؤسسة الجامعية للدراسات، ١٩٨٤، ص ٦٦.

٧٦- محمود درويش: من أبرز الشعراء الفلسطينيين، واشتهر بكونه أحد أدباء المقاومة، وُلِدَ عام ١٩٤١ بقرية البروة، ثم انتقل مع عائلته إلى لبنان بعد نكبة ١٩٤٨، وعاد إلى فلسطين بعدها بسنتين متخفيًا ليجد أن قريته قد دُمِرت، فعاش في قرية الجديدة ثم انتقل في شبابه إلى موسكو للدراسة، وذهب ليعيش في القاهرة ومنها إلى بيروت ثم تونس وباريس، قبل أن يعود ليعيش أواخر حياته في مدينة عمان الأردنية ورام الله الفلسطينية، اعتقلته قوات الاحتلال الصهيوني مراتٍ عديدة بتهمة القيام بنشاطٍ معادٍ لدولة إسرائيل، توفي في أغسطس عام ٢٠٠٨. ينظر: علي مولا، محمود درويش، الأعمال الكاملة، المقدمة.

٧٧- ديوان محمود درويش، الأعمال الكاملة.

٧٨- شوقي العنيزي، لعبة الغموض وتناثر المعنى، عن مؤسسة محمود درويش http://www.darwishfoundation.org/atemptate.php?id=1048،

٧٩- صلاح فضل، نظرية البنائية، دار الشؤون الثقافية العامة، ط ٣، ١٩٨٧، ص ٨٣.

٨٠- جابر قميحة، الشاعر الفلسطيني الشهيد عبد الرحيم محمود، ص ٢٣٢. وينظر الديوان ص ١٤٣.

٨١- جابر قميحة، الشاعر الفلسطيني الشهيد عبد الرحيم محمود، ص ٢٣٢. وينظر الديوان ص ١٥٦.

٨٢- جابر قميحة، الشاعر الفلسطيني الشهيد عبد الرحيم محمود، ص ٢٣٢. وينظر الديوان ص ١٦٠.


ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898

٨٣- سعيد فرغلي حامد، الاستعارة المعرفية في قصيدة الطلاسم لإيليا أبي ماضي، ص ٤٩٢.
٨٤- جميل بركات، فلسطين والشعر، ص١٤٠، ١٤١.
٨٥- محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، مكتبة الخانجي، دار الفكر، ط ٢، ١٩٧١، ص ٢٧٧.
٨٦- الحسن ابن رشيق القيرواني، العمدة في نقد الشعر وتمحيصه، بيروت، دار صادر، ٢٠٠٦، ص ٢٣٥.
٨٧- النعمان القاضي، الموقف والتشكيل الجمالي، القاهرة دار الثقافة ، ١٩٨٢، ص ٤٣.
٨٨- محمد بازي، البُنى الاستعارية، نحو بلاغة موسعة، ص ٣٦.
٨٩- محمد حماسة عبد اللطيف، اللغة وبناء الشعر، د.ط، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠١، ص ١٠.


ISSN: 2537-0847 eISSN : 2537-0898