جامعـــــــة الأقصـــــــى – غـــزة
شئون الدراسات العليا والبحث العلمـــي
كلية الآداب والعلـــوم الإنسانيـــــــة
قســـم اللغـــــة العـــربيـــــــة

التَّشْكِيلُ الْجَمَالِيُّ في شِعْرِ نَاجِي عَلُّوش

(Aesthetic composition in NAGI Aloush Poetry)

إعداد الباحث:

عز الدين عيد مسلم الرياطي

إشراف الأستاذ الدكتور:

أحمد جبر شعث

أستاذ الأدب والنقد الحديث في جامعة الأقصى

قُدِّمَتْ هذه الرسالةُ استكمالاً لمتطلباتِ الحصولِ على درجة الماجستير في الأدب والنقد

من كلِّيَّة الآداب في جامعة الأقصى

غزَّة – فلسطين

1440هـ-2018م

نتيجة الحكم

[وَقُلِ اعْمَلُوا فَسَيَرَى اللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ]

الإهداء

إلى منبع الحب والحنان والسعادة التي سهرت الليالي من أجل تربيتنا

(أمي الغالية)

إلى رمز الصبر والكفاح الذي كنت أتمنى أن يشاركني هذه الفرحة

(أبي رحمه الله)

إلى رفيقة دربي وشريكة حياتي وأم عيالي

(زوجتي الغالية)

إلى فلذات أكبادي ومصدر سعادتي بناتي

(حبيبة وجوري وماريّا)

إلى أخوة الصفاء والوفاء

(إخوتي وأبناء عمي وأصدقائي وأحبتي)

إليكم جميعاً أهدي هذا البحث.

شكر وتقدير

قال تعالى: " **وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِنْ شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ وَلَئِنْ كَفَرْتُمْ إِنَّ عَذَابِي لَشَدِيدٌ** "[1]

أتقدم بوافر الشكر والامتنان إلى أستاذي الأستاذ الدكتور أحمد جبر شعت، الذي غمرني بلطفه ورعايته واهتمامه منذ تفضله بقبول الإشراف على هذه الرسالة، فقد لمست منه تشجيع دائم بكل رحابة صدر ووجه بشوش، فلم يبخل عليَّ بأي معلومة أو نصيحة، فكان خير رشيد فنهلت من بحر معرفته، فله مني كل الشكر والامتنان.

وأتوجه بالشكر إلى أعضاء لجنة المناقشة على تفضلهم بقبول مناقشة هذه الرسالة، وعلى الجهد الذي بذلوه في قراءتها.

كما أتقدم بجزيل الشكر والامتنان لصديقي الأستاذ/ سمير عبدالله الأعور لمساعدتي والوقوف بجانبي من بداية عملي بالبحث حتى إنجازه، فله مني كل التقدير والاحترام.

والشكر موصول أيضاً إلى الأستاذ/ صلاح والي لما قدمه لي من مساعدة وتشجيع.

ولا يفوتني في هذا المقام أن أسجل شكري العميق إلى جميع أساتذتي بجامعة الأقصى وأخص بالذكر أساتذة كلية الآداب والعلوم الإنسانية الذين تتلمذت عليهم في دراستي الجامعية الأولى والعليا

والشكر أيضاً لكل من مدَّ لي يد العون في مسيرتي العلمية.

الباحث

عز الدين عيد مسلم الرياطي

(1) – سورة إبراهيم: آية7

ملخص الرسالة باللغة العربية

تهدفُ الدراسةُ إلى تسليط الضوء على التشكيل الجماليِّ في شعر ناجي علوش، وقد اعتمدت في الدراسة على المنهج الشكلانيّ، وجاءت الدراسة في تمهيدين، وأربعة فصول، وخاتمة، وهي على النحو الآتي: حيث تناول الباحث في التمهيد أمرين: الأول: نشأة الشاعر ومكانته الأدبية، والثاني: الجمال مفهومه وتطوره.

وتناول الفصل الأول اللغة ومعمارية القصيدة ويشتمل على: المعجم الشعري ومعمارية القصيدة.

وتناول الفصل الثاني الرمز والأسطورة، وفيه بدأ الباحث بالحديث عن مفهوم الرمز ثم تناول الرموز بأنواعها في شعر ناجي علوش وتناول الباحث أيضاً في هذا الفصل الأسطورة ومفهومها وموقعها العلوم الحديثة، وتناولت أنواع الأساطير التي وظفها علوش في قصائده

أما الفصل الثالث فتناول التشكيل الجمالي للصورة الفنية، واشتمل على مفهوم الصورة الفنية في النقد الأدبي القديم والحديث وأنواع الصورة الفنية، كالتشبيه وأنواعه والاستعارة وأنواعها والكناية وأنواعها

وأما الفصل الرابع والأخير فقد تناول التشكيل الجمالي للبنية الإيقاعية، واشتمل على مبحثين: الموسيقى الخارجية وتشتمل على الوزن والقافية، والموسيقى الداخلية وفيها التكرار والجناس والطباق ورد الأعجاز على الصدور والتصريع. ثم تلت هذه الفصول خاتمة، اشتملت على أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة، ثم قائمة المصادر والمراجع، وفهرس عام لموضوعات الدراسة.

ABSTRACT

The study aims to highlight the aesthetic composition in the poetry of Nagi Alloush and was adopted in the study on the formal approaeh and the study came in the first two shapters and four shapters and the conclusion is as follows the researcher in the preface to the first two poet and his literary status and the second beauty concept and development.

The first chapter deals with the language and architec ture of the poem and in cludes the poetic dictonany and the architecture of the poem.

The second chapter dealt with the symbol and the legend, in which the researcher began talking about the concept of the symbols and then clealing with the symbols of all kinds in the poetry of naji alloush

The aesearcher also discussed in this chapter the myth and its concept and location of modern science and dealt with the types of legends that aloush used in his poems

The thired chapter is the aesthetic composition of the artistic picture and includes the concept of artistic image in anciend and modern literary criticism and the types of artistic image such as an alogy, types, mefaphor, types, type and tyoes.

The fourth and final chapter dealt with the aesthefic composition of the rhythmic structure and included two subjects of external music, including weight, rhyme and internal music, in whish repetition, studing.

المقدمة:

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على نبينا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين. أما بعد:

فقد برز شعراء مبدعون بعد النكبة ليمثلوا قضية مهمة من قضايا الشعب الفلسطيني فغمست أفكارهم وإبداعاتهم بطعم الأسى والألم والمرارة والحزن لما حل بالشعب الفلسطيني من احتلال وقهر وتهجير وغربة عن الوطن حيث إن النكبة الفلسطينية 1948م بما أحدثته من هزات نفسية وجسدية مدمرة أثرت في تحول الأدب العربي الحديث على صعيد الوطن العربي بأسره الى انتباه الشعراء وابرازهم للقضايا العالقة لوطنهم ليذودوا عنها في تجاوز الفجيعة والألم والمرار والأسى والتهجر فشمروا عن سواعد الجد وشكلوا تحدياً قوياً للذات ومن هؤلاء الشعراء الذين مثلوا لوطنهم قضاياهم الشاعر ناجي ابراهيم علوش.

وبمشورة أستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور أحمد جبر شعث، وبتشجيع منه قررت أن أتناول في دراستي هذه الشاعر الفلسطيني ناجي علوش، لما يتميز به شعره من قيم جمالية متنوعة، تعكس تجربة شاعر من شعراء الشعب الفلسطيني الذين عايشوا الواقع المرير، فكرّس حياته دفاعاً عن قضايا شعبه متحدياً كل أشكال الظلم والقهر، مسخِّراً قلمه للكتابة عن وطنه وتصوير مأساة شعبه.

أهمية الدراسة:

تنبع أهمية الدراسة من كونها تتناول أحد الشعراء الملتزمين بقضايا الوطن؛ حيث يُعدُّ بمثابة الوعاء الذي يحتض الماء في إلقاء الضوء على نتاجه الشعري وإثراءه للقراء لإبراز جماليات شعره.

أسباب اختيار الدراسة:

1- عدم وجود دراسات حول شعر ناجي علوش

2- عمق الوعي الوطني والقومي ورؤية الحياة

3- تحاول الدراسة الكشف عن شعرية القصيدة المعاصرة الممثلة في شعر ناجي علوش

4- كثرة النتاج الشعري وعمق التفكير الإنتاجي لناجي علوش، وتميزه وخصوصيته

5- اطْلاع القرّاء والأدباء على شاعر كرّس حياته من أجل الدفاع عن القضية الفلسطينية

6- خوض غمار التجربة في مجال النقد والتحليل الأدبي

أهداف الدراسة:

1- إبراز مكانة الشاعر ناجي علوش الأدبية وعرض أفعاله الشعرية الكاملة

2- الكشف عن أبرز عناصر التشكيل الجمالي والفني في شعر ناجي علوش

3- الوقوف عند أهم وأبرز المحاور الدلالية والإيحائية التي تضمنها خطابه الشعري

منهج الدراسة:

اعتمدت الدراسة المنهج الشكلانيّ، وهو منهج يقوم على دراسة هيكل القصيدة ومكوناتها الأساسية ودراسة الظواهر الفنية المكونة للشعر.

حدود الدراسة:

تناولت هذه الدراسة القصائد الشعرية المطبوعة للشاعر ناجي علوش، والمجمّعة في مجلد واحد بعنوان " الأفعال الشعرية ناجي علوش" الصادر عن منشورات الاتحاد العام للكتاب الفلسطينيين في فلسطين عام 2012م.

الدراسات السابقة:

تُعدُّ هذه الدراسة هي الأولى التي تناولت التشكيل الجمالي في شعر ناجي علوش، ولم أعثر خلال رحلة البحث على أيَّة دراسة مفصلة وعميقة تناولت آثاره الشعرية.

التمهيد

أولاً: نشأة الشاعر ومكانته الأدبية

ولد ناجي علوش في العام 1935 في بلدة بير زيت الواقعة على أحد المرتفعات الجبلية في منتصف المسافة بين القدس ونابلس والتي تبعد عن رام الله مسافة سبعة كيلو مترات الى الشمال وقد تلقى تعليمه الابتدائي في مدرسة بير زيت الأهلية التابعة لطائفة اللاتين ودراسته الثانوية في الكلية الأهلية في رام الله.

بدأ اهتمامه بالشعر منذ أن كان طالبا في المدرسة فكتب مجموعة أشعار وهو في السادسة عشرة من عمره جعل عنوانها:" برعم الزهر –من بواكير العبر" وهي عبارة عن مجموعة أشعار وطنية وغزلية حسب ميزان الشعر التقليدي.

كانت ميول ناجي علوش في المدرسة أدبية سياسية وكان للأستاذ جميل الفاخوري مدرس اللغة العربية في مدرسة اللاتين الأهلية في بير زيت تأثير كبير في اهتمام ناجي علوش بالشعر والأدب، وتقلد أكثر من منصب ففي البداية كان مديرا للتحرير في دار الطليعة للطباعة والنشر في بيروت من العام 1964–1969م. وبعدها انتخب عضوا في المجلس الثوري لحركة فتح عام 1970 م ومن ثم انتخب أمينا عاما لاتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين عام 1972م وفي العام 1978م انتخب مرة أخرى رئيسا للاتحاد في انتخابات جرت في تونس وعمل مسئولا لتنظيم فتح في بغداد وعمد إلى تغيير جذري وجوهري في فكر كوادر الحركة في العراق عام 1981م وقبل الخروج من بغداد إلى دمشق أعلن عن حزب عربي وعن حركة تحرير باسم حركة التحرير الشعبية العربية وقد تم له ذلك وكان الأمين العام لهذه الحركة.

شعره:

كان ناجي علوش يحاكي الشعراء القدامى في شعره في بداية نشأته الأدبية فهو من الطراز الكلاسيكي ويعتمد على البحور العروضية وكان هذا الشعر الكلاسيكي مرتبطا بمرحلة يلاحظ أنها مرحلة دراسته الثانوية أما مرحلة تحرره الشعري فكانت مباشرة بعد تخرجه وسفره واتصاله بالأدباء العرب العراقيين والمصريين في الكويت وكان يتوافق مع حركة الشعر الحديث عبر مجلة (الآداب) ومجلة(شعر).

لقد عاصر حركة التجديد في الشعر وكان قد عمل على نشر قصائد بدر شاكر السياب بعد وفاته في عام 1964.وكان شعره أثناء وجوده في الكويت يعبر عن الحنين الى الوطن وتجسيد مشاعر الغربة ومن قصائده تلك "باب المحية" و"الغريب" ومن القصائد المؤثرة التي كتبها (سيدة البستان)

وقصيدة (زودیني من جرارك) الأولى في رثاء والدته والثانية في رثاء والده فقد منعته الظروف من حضور مراسيم دفن كليهما.

مؤلفاته:

يعد شاعرنا ناجي علوش واحداً من أهم المفكرين الثوريين القوميين، ومؤلفاته تدل على ذلك بدقة ودراسة تاريخ الفكر العربي التي بدأها في عام 1961م.

وقد سمى كتابه " الثوري العربي المعاصر " وقد كان عمره في ذلك الوقت ستةً وعشرين عاما وقد لاقى الكتاب رواجا كثيراً فكان بداية لنشر سلسلة من الكتب منها كتاب " الثورة والجماهير "الذي صدرت الطبعة الأولى منه في عام 1962م وكتاب " في سبيل الحركة العربية الثورية الشاملة " وكتاب " المسيرة الى فلسطين " وكان أول من نبه فيه الى العمل العسكري ضد اسرائيل وبعد انتمائه الى حركة فتح العام 1967م وبروز العمل الفدائي على نحو علني العام 1968م نشر عدة كتب تعالج موضوع العمل الفدائي وكان منها:

1 – الماركسية والمسألة اليهودية – دار الطليعة (طبعتان 1969م)

2– المقاومة العربية في فلسطين – مركز الأبحاث – دار الطليعة (ثلاث طبعات 1970م)

3– الثورة الفلسطينية – أبعادها وقضاياها – دار الطليعة (طبعتان)

4– مناقشة حول الثورة الفلسطينية – دار الطليعة –1970م

5– نحو ثورة فلسطينية جديدة – دار الطليعة –1972م

6– حرب الشعب وحرب الشعب العربية – دار الطليعة –1973م

7– التجربة الفيتنامية– دروسها السياسية والعسكرية –دار الطليعة 1973م

8– الحركة الوطنية الفلسطينية –أمام اليهود والصهيونية– مركز الأبحاث ودار الطليعة 1974م

9– حول الخط الاستراتيجي العام لحركتنا وثورتنا – دار الطليعة 1974م

10– الحركة القومية العربية – دار الطليعة – 1975م

11– خط القتال والنضال وخط التسوية والتصفية – دار الطليعة 1976م

12– الخط العالمي الثوري –الثورة القومية الديمقراطية 1976م

13– حول الحرب الأهلية في لبنان– دار الكاتب 1976م

14- عودة الى موضوعات الثورة العربية -دار الكاتب- 1978م

15- حوار حول قضايا الثورة العربية -دار الكاتب-1979م

16- حوار حول الأمة القومية والوحدة -دار الطليعة 1980م

كما نشر ناجي علوش عدة كتب بعد خروجه من حركة فتح واعتزاله رئاسة اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين ومنها:

1- الوطن العربي- الجغرافيا الطبيعية والبشرية- 1986م

2- الوحدة العربية- المشكلات والعوائق- 1991م

3- المشروع القومي من الدفاع الى الهجوم 1991م

وقام كذلك بإعداد عدة كتب وجمعها والتقديم لها وهي:

1- أعمال بدر شاكر السياب الشعرية - دار العودة .

- المجلد الأول :مع تقديم في دراسة أدبه.

- المجلد الثاني: مع تقديم في دراسة شخصيته وحياته.

1- ايفال ألون - انشاء وتكوين الجيش الاسرائيلي - دار العودة 1971م.

2- بندلي صليبا جوزي: دراسات في اللغة والتاريخ الاقتصادي والاجتماعي عند العرب (بالاشتراك مع جلال السيد)- دار الطليعة 1975م.

3- أديب إسحاق- الكتابات السياسية والاجتماعية -دار الطليعة 1978م.

4- عبد الغني العريسي - مختارات المفيد - دار الطليعة 1981م.

5- محمد عزت دروزة - مختارات قومية- مركز دراسات الوحدة العربية 1989م.

وأصدر ناجي علوش عدة مجموعات شعرية وهي:

1- هدية صغيرة -دار الكاتب العربي- مصر 1967م.

2- النوافذ التي تفتحها القنابل - دار الطليعة -1970م.

3- المجموعة الشعرية الكاملة - وزارة الثقافة- بغداد -1977م.

4- عن الزهر والنار - المجلس القومي للثقافة العربية -1991م.

كما أصدر عدداً من الدراسات الأدبية والترجمات وهي:

1- بعض مظاهر التجديد والالتزام في الأدب العربي – الدار العربية للكتاب– طرابلس – تونس.

2- بدر شاكر السياب – سيرة شخصية – دار العودة.

3- الإصلاح الزراعي في الصين الشعبية – دار دمشق 1966م.

4- دراسة عن الوضع الثوري في العالم – جيفارا – دار الطليعة 1967م.

5- حرب المقاومة الشعبية – الجنرال جياب– دار الاداب 1967م.

6- القوة السوداء – ستوكليكارا مايكل وتشارلز هولمز– دار الآداب 1968م.

7- نصر كبير ومهمة عظيمة – ماوتسي تونغ – دار الطليعة 1968م.

8- من الذي سينتصر في فيتنام – فونتجوين جياب – بالاشتراك مع منير شفيق والعفيف الأخضر 1971م.

9- الميزان العسكري في العام 1973م –1972م .معهد الدراسات الاستراتيجية لندن – المؤسسة العربية للدراسات والنشر1973م.[1]

(1) – انظر: ناجي علوش، الأفعال الشعرية، الاتحاد العام للكتاب والأدباء الفلسطينيين، فلسطين، ط1، 2012، ص، 15-33

ثانياً:

الجمال (الجمال المفهوم والتطور)

يتفاوت الشعراء فيما بينهم من حيث الجوانب الفنية والجمالية، التي تكمن في الصورة والأسلوب والخيال والفكرة وما شابه ذلك من رؤى، وهذه الجوانب تتفاوت من شاعر إلى آخر ، ولكل أدب عناصر جمالية يحس بها القارئ نتيجة العمل الأدبي وما ينتج عنه من لذة تلك القراءة لهذه الملامح الجمالية.

الجمال لغة:

جاء في لسان العرب: أن الجمال مصدر الجميل والفعل جمُل، وقوله تعالى: " **وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ**"[1]. أي بها حسن، يقول ابن سيده: الجمال الحسن يكون في العقل وفي الخلق وقد جَمُل الرجل بالضم جمالاً فهو جميل وجُمَال بالتخفيف هذه عن اللحياني ، وجمال الأخيرة لا تكسر والجمال بالضم بالتشديد أجمل من الجميل وجَمَّله أي زيّنه، والتجمل : تكلف الجميل .قال أبو زيد: جَمَّل الله عليك تجميلاً إذا دعوت له ان يجعله الله جميلاً حسناً .[2]

قال ابن الأثير: والجمال يقع على الصور والمعاني ومنه إن الله جميل يحب الجمال أي حسن الأفعال كامل الأوصاف[3]

جاء في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، أنَّ الجمالية " نزعة مثالية تبحث في الخلقيات التشكيلية للإنتاج الأدبي والفني وتختزل جميع عناصر العمل في جماليته "[4].

الجمال نوع من العبقرية بل هو حقا أرقى من العبقرية، إنه لا يحتاج إلى تفسير فهو من بين الحقائق العظيمة في هذا العالم، إنه مثل شروق الشمس أو انعكاس صدفة فضية يسميها القمر على صفحة المياه المظلمة."(أوسكار وايلد") [5].

---

(1) – سورة النحل: آية 6

(2) – ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، 1414هـ، مجلد11، مادة" جمل"، ص126

(3)– ابن الأثير، النهاية في غريب الحديث والأثر، تح: طاهر أحمد الزاوي ومحمود الطناجي، المكتبة العلمية، بيروت، 1979م، 1/ 299

(4) – سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، عرض وتقديم وترجمة دار الكتاب اللبناني ، بيروت، ط1، 1985م، ص62

(5) – شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي (دراسة في سيكولوجية التذوق الفني)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1978م، ص13

فالشاعر الحق هو الذي يقوم بتوظيف الجمالية في شعره توظيفا يشد انتباه القارئ ويجعله على انسجام وتوافق مع النص الشعري ويبعده عن الرتابة والملل.

تماثل كلمة (الجمال) في صعوبتها كلمات مثل السعادة والموهبة والفن. وذلك لأن هذه الكلمات غالباً ما تعني أشياء كثيرة أما إذا استطعنا أن نستخدمها باعتبارها رمزاً لمحتوى أو موضوع خاص فإنها يمكن أن تعطي معنى وثيق الصلة بالموضوع [1].

و"الجمال هو الشكل الخاص بغائية موضوع ما، وإن هذه الغائية يتم إدراكها دون أي تمثيل داخلي أو خارجي لغاية معينة [2]

كان مصطلح الجماليات أو علم الجمال يشير في معناه التقليدي إلى دراسة الجمال في الفن الطبيعة أما الاستعمال الحديث ينطوي على أكثر من ذلك بكثير: كطبيعة التجربة الجمالية وأنماط التعبير الفني وسيكولوجية الفن (وتعنى عملية الإبداع أو التذوق أو كليهما معا) وما شابه ذلك من الموضوعات [3].

وهناك تعريف آخر للجمال من المنظور الغربي:

علم الجمال أو (Aesthetic) كما يعبر عنه في اللغات الأوروبية وهي كلمة مشتقة من الكلمة اليونانية (Asthesis) وتعنى الشعور أو الحس أو الجمالية كما يفضل أن يعبر النقاد العرب المحدثون : هو اليوم علم مستقل وهو في الحقيقة علم من العلوم الغربية فقد كان منذ نشأته وعلى مدى القرون الطويلة وما يزال أحد أبرز الموضوعات التي عالجها الفلاسفة اليونان ومفكرو الغرب [4]، وقد جعلوا له قواعد نظّموها وأصّلوها ،وقد اختلف مفهوم علم الجمال أو الجمالية لدى الفلاسفة اليونان ومفكري الغرب بحسب نفسية كل واحد منهم ونوعية ارتباطه بالحياة ، ولأنَّ كل مفكر منهم كان مستنداً إلى نظرته العامة للحياة والكون وإلى المنهجية التي يتوسل بها غرضه وهي في كل حال منهجية منطقه الفكري وغايته، فالجمالية تؤلف موضوعاً من موضوعات نظريته وجزء لا ينفصل من أجزائه وعنصراً متمماً للبناء الفكري الذي ينهض إلى تشييده، والجمال لا يكون إلا في الشيء الجميل وهو التناسق الذي يشع عنه وليس التناسق نفسه كما قال أرسطو وفي القرن الثامن عشر قدرت لعلم الجمال شروط التجربة الجمالية وأبعاد الإدراك الجمالي والفرق بين الجمال والفن

---

(1) – شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، مرجع سابق، ص17

(2) – شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، مرجع سابق، ص101

(3) – هتر ميد، الفلسفة أنواعها ومشكلاتها، تر: فؤاد زكريا ، ط3، دار نهضة مصر، القاهرة، 1959م، ص423

(4) – ينظر عبد الكريم اليافي، في علم الجمال وفلسفة الفن، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 31، ص12، 1998.

ومن أهم ما ظهر في هذا الفن تمييز أدمن بيرك بين الجميل والجليل ووصفه للجميل بأنه ما يحرك الشهوة أو يمنح الشعور بالرضا والسعادة في حين أن الجليل معقد غامض لا متناه ندركه بالحس وهو الذي أدخل التعبير عن القبح بأنه نقيض الجميل فالجميل في نظره هو المعبر وإن كان قبيحا طالما أنه قد أحسن التعبير عما قصد إليه [1].

ومفهوم (أدمن بيرك) للجمال مفهوم ساذج وناقص من كتير من الوجوه بل غير صحيح من بعض الوجوه حيث اعتبر الجميل (ما يحرك الشهوة) فجعل للجميل مفهوماً حسياً محضاً وحيث اعتبر (الجليل معقداً غامضاً لا متناه ندركه بالحس) ، وغاب عنه أن الجلال ما هو إلا ضرب من ضروب الجمال كما أن الجمال ما هو إلا نوع من أنواع الجلال وعلى كل حال فقد كان لهذا المفهوم الذي قدَمه (أدمن بيرك) للجميل على سذاجية دوره في تأطير وتوجيه ما يسمى بعلم الجمال في القرن الثامن عشر، وفي القرن التاسع عشر ظهر الفيلسوف (هيغل) بحث في علم الجمال وأطلق عليه مفهوم (فلسفة الفن أو على وجه أدق فلسفة الفنون الجميلة)[2].

ويذهب الدكتور عز الدين إسماعيل في سياق حديثه عن تطور النظرية الجمالية إلي الإشارة بالقطع إلى عدم تبلورها أو اكتمالها ويشهد على ذلك غياب تناول النظرية الجمالية في كتاب أفرد لها من لدن أحد الفلاسفة العرب يوضح أبعادها وطبيعة التطور النظري لعناصر تكوينها وأشار إلى أنه إذا كانت النظرية الجمالية تمثل الوعي الجمالي عند المفكرين وعامة الشعب في أمة من الأمم فإن النظرية التي تصور لنا هذا الوعي لم تصور بعد من حيث هي ، وإذا كان تطور النظرية الجمالية هو الصور التي يتمثل فيها تطور الوعي الجمالي في الأمة فإن تاريخ هذا الوعي لم يتمثل في تاريخ الفكر العربي بوضوح فضلاً عن أن يصور لنا تطورا ملحوظا[3]، فاكتشاف الجمال يفترض فيه أن يضل في هيئة الشعور المباشر لتمييز إحساس الجمال. ويفهم الجمال حينما يعني المصطلح أنه يجمع كل تلك الخصائص المتعلقة بالأشياء التي تستثير الإحساس بالجمال على نحو مرضٍ بحيث تنغم النفس وتبهج الروح[4]

---

(1) – محمد التونجي ، المعجم المفصل في الأدب ، ط2، دار الكتب العلمية ، بيروت، 1999، ص321.

(2) – إميل بديع يعقوب وميشيل عاصي، المعجم المفصل في اللغة والأدب، ط1، دار العلم للملايين، بيروت 1987، ص502.

(3) – انظر : عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، 1974م، ط3، ص130.

(4) – انظر: فريد ريك هيجل، علم الجمال وفلسفة الفن، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، ط1، مكتبة دار الكلمة، القاهرة – مصر،2010م، ص177.

الفصل الأول

اللغة ومعمارية القصيدة

أولاً: المعجم الشعري

ثانياً: معمارية القصيدة عند ناجي علوش

الفصل الأول
اللغة ومعمارية القصيدة

أولاً: المعجم الشعري:

يعرف المعجم لغةً واصطلاحاً؛ فالثابت أن مادة (عجم): في اللغة تعني الإبهام والخفاء أي ضد البيان والإفصاح [1]، وعلى نحو ما جاء في لسان العرب: الأعجم الذي لا يفصح ورجل أعجمي إذا كان في لسانه عجمة والعجم خلاف العرب [2]، والأعجم: الأخرس والعجماء كل بهيمة سميت بذلك لأنها لا تتكلم والأعجم من الموج الذي لا يتنفس أي لا ينضح الماء ولا يسمع له صوت وباب معجم أي: مقفل وصلاة النهار عجماء لإخفاء القراءة فيها [3].

ويعرّفه المعجم الوسيط: " بأنَّه ديوان لمفردات اللغة مرتب على حروف المعجم والجمع معجمات ومعاجم" [4]، والجاحظ بنفاذ بصيرته يلاحظ أن لكل أديب ناثر أو شاعر معجمه اللغوي الخاص في كلامه " ولكل قوم ألفاظ حظيت عندهم وكذلك كل بليغ في الأرض وصاحب كلام منثور وكل شاعر في الأرض وصاحب كلام موزون فلا بد أن يكون قد نهج وألف ألفاظها بأعيانها ليديرها في كلامه وإن كان واسع العلم غزير المعاني كثير اللفظ [5].

المعجم الشعري إذن له ارتباط وثيق باللغة يمكن تشبيه ارتباط المعجم الشعري باللغة كالعملية النقدية ذات وجهين لا يمكن فصل أحد وجهيها وذلك للارتباط الوثيق، اللغة هي المادة الأساسية التي يكتب من خلالها المعجم الشعري، وتعدّ اللغة مرآة أحوال الأمة وصورة تمدنها ورسم مجتمعها وتمثال أخلاقها وملكتها وسجل ما لها من علوم وآداب وصنائع [6]، فاللغة ظاهرة متحركة وهي متجددة ومتطورة.

---

(1) – ينظر: أبو الفتح عثمان بن جني، سر صناعة الإعراب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2000م، ج1، ص48

(2) – ابن منظور، لسان العرب، مادة(عجم)، ج12/ 385

(3) – المصدر نفسه، مادة (عجم)، ج389/12

(4) – إبراهيم مصطفى ومحمد علي النجار وآخرون، المعجم الوسيط، دار الدعوة، د.ط، د.ت، ج2، ص586

(5) – الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام هارون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1424هـ، ج3/ص174

(6) – ينظر: حنا الفاخوري، منتخبات الأدب العربي، ط5، منشورات المكتبة البوليسية، بيروت، 1970م، ص636

والقصيدة ذات ملمح أسلوبي جميل، وقد أشار الجاحظ بقوله:" ولكل قوم ألفاظ حضيت عندهم وكذلك كل بليغ في الأرض وصاحب كلام منثور وكل شاعر في الأرض وصاحب كلام موزون فلابد أن يكون قد لهج وألف ألفاظا بأعيانها؛ ليديرها في كلامه، وإن كان واسع العلم غزير المعاني، كثير اللّفظ"[1]. وفي حين يقول أرسطو في اللغة " وجودة اللغة تكون في وضوحها وعدم تبذلها في الحقيقة أن أوضح الأساليب اللغوية هو ما تألف من الكلمات العادية إلا أنها تكون في نفس الوقت مبتذلة ومن جهة أخرى فإن اللغة تصبح متميزة وبعيدة عن الركاكة إذا ما استخدمت فيها الكلمات غير المشاعة مثل الكلمات الغريبة أو النادرة أو المجازية والمطوَلة "[2].

وأخيراً: إنَّ اللغة الشعرية بكلماتها المنثورة المليئة بالإيحاءات التعبيرية الكامنة خلف النصوص والتي يشكل الشاعر منها لوحة فنية وجمالية تعكس ثقافته ومقدرته اللغوية مما يجعل القارئ ينسجم مع لغة الشاعر بل يتفاعل مع هذا الجمالي الفني واللغوي.

والمعجم الشعري هي تلك الألفاظ أو الكلمات التي تتكرر أو تكثر في القصيدة أو في قصائد شاعر معين أو مجموعة من الشعراء حتى تظهر وألف ألفاظها بأعيانها ليديرها في كلامه وإن كان واسع العلم غزير المعاني كثير اللفظ"[3]، لذلك فالشاعر تكون له مفردات خاصة ونتاج إبداعي ونسيج لغوي خاص به يجسد فيه الألفاظ تجسيداً خاصا بما تتفاعل مع تجربته الروحية وتتكاثف في إنجازها قدرته الفنية فلسفته في استخدام اللغة بما يكشف عن روح التجديد وقوة الشاعرية [4]، وهو بذلك قد يخرج بالكلمات من طبيعتها الراسخة بأوضاعها القاموسية المتجمدة إلى طبيعة جديدة يفرضها عليه تطور المعاني والدلالات التي خضعت لها التجربة الشعرية في نفس الشاعر ليصوغ منها تجربته الشعرية محققا في نفس القارئ والسامع وجودا وتداعيا لذيذا[5]، فطبيعة الألفاظ لابد أن يعتريها بعض من الإيحاءات والغموض والأساليب المجازية والابتعاد عن الحقيقة؛ فالشاعر الجيد

---

(1) – الجاحظ، الحيوان، مرجع سابق، ج3/ ص174

(2) – أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، (د.ت)، (د.ط)، ص189.

(3) – الجاحظ، الحيوان، مرجع سابق، ج3/ ص 174

(4) – عبد الحميد جودي، اللغة في شعر الزهد عند الألبيري، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، الجزائر، ع(13)، 2013م، ص93-94 (بتصرف)

(5) – خليل إبراهيم العطية، التركيب اللغوي لشعر السياب، دار المعارف للطباعة والنشر، تونس، ط2، 1999م، ص26

والمميز هو الذي يستخدم ألفاظ غير مباشرة لها دلائل تكمن خلف النص مما تضفي على نصوصه الشعرية والجمالية البلاغية فيرقى بذلك شعره إلى أعلى مستويات الفنون.

دراسة المعجم الشعري عند ناجي علوش كانت نابعة من أربعة حقول رئيسة:(حقل الطبيعة– حقل الوطن – حقل الموت– حقل الفرح والأماني).

أولاً: حقل الطبيعة

انتشرت ألفاظ الطبيعة في دواوين الشاعر انتشار النار في الهشيم فأينما وقع بصرك على أيّة صفحة من الدواوين تجد ألفاظاً من الطبيعة؛ وقد جاءت كافة أنواعها المتمثلة في الماء وما تحويه مثل(ماء– البحار– الأنهار– المحيطات– النبع –اليم– الندى–المطر– أمواج)

وقد ورد ذلك في قوله :

البحر

يدعونا الى قراره

يقول: بيننا الأمواج والزبد

يقول: بيننا قراركم أن تتركوا

على الرمال كلّ ما حمّلكم آباؤكم

من "الحجب" [1]

في هذه الأبيات يحدِّث الشاعر القارئ بما سمع من البحر كأنه إنسان يخاطبه ويحمِّله رسائل عن التاريخ حيث أورثهم آباؤهم هذه الرسائل.

ها...

أيقَضَني المَطرُ الهاطلُ

عندَ الفجرِ

وحيَّاني بالريحِ البريةِ

والرعدِ الصاهل

(1) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ط1، منشورات الاتحاد العام للكتاب والأدباء الفلسطينيين، فلسطين المحتلة ، 2012م، ص441

لم يُمْهلني حتى أرميَ عريي القاتلَ

في النار

ها.. إنَّ المطَرَ يعبُرُ نافذتي

ويذكرني بالعطشِ الأبديً[1]

وهنا أيضا استمد الشاعر لفظة المطر من الطبيعة وجعله إنساناً يوقظه باكراً عند الفجر ويقدم التحية ودلالة ذلك أن الشاعر يعتمد اعتماداً واضحاً على ألفاظ حقل المياه كجزء من الطبيعة في بناء قصيدته وما استعانه بتلك الألفاظ وتشبيهها بالإنسان إلا دليل على شغفه وحبه للحياة فهو شاعر محب للمياه ومسقط عليها الحيوية الإنسانية وذلك تأكيداً لقوله تعالى:" **وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ أَفَلَا يُؤْمِنُونَ[2]**

1- النبات:

وفي هذا الحقل ظهرت ألفاظ النبات بشكل جلي وواضح مثل (النبات- الحقول- الزرع- الثمر- البلوط- الصنوبر -العنب - القمح- غرسة - الورود - الزهر- التين- الأشواك- الغابة- النرجس-الأرز - اللقاح-الصُّبار- الأعناب- الشجر -الأشجار)

لم يكتف الشاعر بذكر ألفاظ النبات على عموميتها بل فصل فيها وفي أجزائها في العموم يقول أو يذكر الأشجار -الثمر- الزهر -الغابة والزرع وفي الخصوص يذكر تفاصيل النبتة فمن الثمر يذكر العنب والتين والصنوبر والزيتون ومن الأشجار يذكر البلوط والنخيل والغصون والأوراق ومن الورود والأزهار وأنواعها المتمثلة في النرجس والزهر والأكاليل والبتول ومن ألفاظ الزرع ذكر الشاعر الحصاد والقمح والميرمية والزعتر والسنابل وذلك في قوله : تحية إليك يا نرجسة الصخور

يقول:

فوجْهُكِ المُشْرقُ بالنذور

ذكّرني بوجه أمي المعذب الصبور[3].

وفي قصيدة أخري يقول الشاعر:

الشاعر الذي طوّف في دياركم

وساحَ في الحدائق الفيحاء ..والمزارع الغناء

---

(1) - ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص 443

(2) - سورة الأنبياء: آية 30

(3) ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص238.

الشاعرُ الذي جَنى ثمارَ حبكم من مقلِ الصغار
" ومالح" المزارعين في كومونة " الرمال والأحجار"
الشاعرُ الذي يغيبُ في القريب عن أنظارهم
يريدُ من بلادِكم زنبقةً حمراءَ
يزرعها في النبعةِ الخضراء من فؤاده[1]

وهنا ذكر الشاعر ألفاظ النبات بعمومها وخصوصها في عمومها ذكر المزارع والحدائق والثمار وفي خصوصها ذكر النرجس والزنبقة.

إنَ دلَّ ذلك فانه يدلُّ على أنَّ الشاعر يملك حقلاً خصباً من ألفاظ النباتات وأنواعها وأجزائها والنبات دلالته مرتبطة بالنمو داخل دورة الحياة حيث بدأ بذرة وتحوّل إلى شجرة ومن ثم ثمار ومنها بذرة تعود الى الأرض تارة أخرى وقد استعان بلفظ النبات في قصيدته؛ لأنها تعبر عن ما يجول في خاطره من شعور التمسك باستمرارية الحياة.

2- الفضاء

وجاءت ألفاظ الفضاء على النحو التالي (السماء- الرعد- البرق- الشمس- القمر- النجوم- النجم- الغيوم -الريح -الغمامة -العاصفة- السحائب- الطارق- الكواكب- وذلك في قوله:

حين نادَتْني إلى الحقلِ الغمامة

شحنتْني ببروقٍ ورُعود

وَدَعَتْني لاكتشاف العاصفة

وأنا القابعُ في شطّ الوعود

أسأل البحرَ عن الوعدِ[2].

وفي قصيدة أخري يقول:

بالأمسِ حين كانت السحائب

تُغرقنا بالمطرِ المدرار

---

(1) - ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص239.

(2) - ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص553.

وحين كانتِ الجذورُ في الحدائق

تشرب حتى السُكر من نباعة الأسرار

كنت أنا معلَّقاً

" بين السماء والطارق" [1].

ويقول أيضا في قصيدة أخرى:

الشمسُ في بلادكم تسطعُ والأشجارُ

تزخرُ بالثمر
فالدفءُ للجميع
والشمس في بلادنا والأشجارُ
تزخرُ بالثمر
لكننا نموت في الصقيع
ونأكلُ الحجر [2].

ذكر الشاعر في هذه الأبيات بعضاً من ألفاظ حقل الفضاء في السحائب والشمس والسماء والطارق وان دل ذلك فإنها تدل على أنَّ الشاعر يريد أن يسمو إلى العلياء في ألفاظه هارباً من ظلم الأرض وخرابها باحثاً عن العدل والحق والجمال والنظرة الشمولية.

3- التضاريس:

وقد جاءت على النحو التالي(شاطئ -جبال- السهول- الصحاري -الرمل -المروج- الصخر -الصخور -الحجر- الرمال) :

يقول الشاعر:

إلى الرمال وهي تعبر المدى
فتغمر الرجال والضلال والبيوت
وتطلق الرياح كالسهول والجبال
تحطم الشجر وتنثر الغصون والزهر

---

(1) - ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص319.

(2) - ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص 242.

لوحشة السكوت

فليس للحياة من أثر

عزيزتي هذه هي الرمال [1]

وفي قصيدة أخرى يقول:

إن تقلعوا الأشجار

وتجعلوا الحدائق الغناء أكواماً من

التراب والحجار

إن تعملوا في الليل والنهار

لتكتموا أنفاسنا

وتخنقوا حماسنا

فإننا سوف نظلُّ في جحيم الرّعبِ والدمار

نُحيي بكلِّ ليلةٍ أعراسنا

وننجب البدائل[2]

وفي الأبيات السابقة ذكر الشاعر بعض من ألفاظ حقل التضاريس التي تتمثل في الرمال والتراب والحجار والسهول والجبال؛ حيث جاءت هذه الألفاظ تحمل دلالة الشموخ والاتساع والجمود في سياق الدمار والخراب فيصوِّر على الظلم الواقع في بلادنا وأرضنا نتيجة الاحتلال.

ثانياً: حقل الموت:

ارتبطت ألفاظ حقل الموت في أعمال الشاعر ناجي علوش بالخوف والرعب والظلام والحرب والحرائق والدمار حيث تمثلت في الموت والعذاب والمقبرة والرصاص واللهيب والدم وقضايا الجوع والوداع والجريمة والليل والأخطار والقبور والأحداث والقنابل والذبح والمجاعة والقتلة والسيوف والبنادق والضحايا والضياع والنار

ومثال على ذلك قول الشاعر:

يتحدى

حارس المقبرة ..في ليل العراق

---

(1) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص119

(2) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص284.

يملأ الظلمة حقدا

يوقظ في كل زقاق

فالجماهير التي تحيا لتشفى

كل يوم وتضام

ليس تدري أين تلقى

نجمها الطالع من وهران يجتاز الصحاري
يتألق
في الميدان انتظاراً
للمغاوير.. لأبناء الضحايا لقلوبٍ تحترق[1].

وفي قصيدة أخرى يقول:

رياح المساء التي تعبر
تخوفهم من مخاض غد يجهلونه
هي العرى والموت: ويح المدينة
أتحيا بغير يقين[2]

وفي قصيدة أخرى يقول:

تباركت: نحن هنا في المتاه
جياعٌ عراة
نلاحق أوهامنا دون جدوى
ونبني مدينةْ
لتهدم أخرى وأخرى[3]

وفي نفس القصيدة يقول:

هنا نحن.. لا رغبةً، لا رجاء
نقدمُ أطفالنا الجائعين
"حرائقَ" حب وتقوى
ونحيا حياةَ الكهوفِ الشقية

---

(1) ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص110.

(2)– ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة ص161.

(3) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص185

ونكسرُ عند حلولِ المساء
لنعطيَ طفلاتنا بذرةَ الآدمية
فتنجب جيل الذبائح والأشقياء[1]

نثرت ألفاظ الموت وعائلتها في الأبيات السابقة على النحو التالي (تخوفهم والعرى والموت والجياع والمتاه وعراة وتهدم وجائعين وحرائق وذبائح)

هذه الألفاظ وغيرها عبَّرت عن الموت الواقع على الإنسان الفلسطيني نتيجة إلى الظلم والقتل بِيَد الاحتلال الغاشم وإنْ دلَّ ذلك فإنما يدل على كثرة الضحايا والموت بطرق متعددة الموت جوعاً والموت برداً (عراة) والموت حرقاً والموت بالرصاص.

ثالثا: حقل الوطن

قد جاءت ألفاظ حقل الوطن على النحو التالي (الأرض- أرضنا -تراب- الشعب -السلام -الحق -العلياء- الاباء- الشماء -بلادي - الخلد- النضال- الحرية -الفخر- الخلد- ثورتي - المناضل- البواسل) والملاحظ أن هذه الألفاظ تنوعت بين جانبين جانب مادي وطني وجانب معنوي.

1- ألفاظ حقل الوطن المادية وهي(أرض -أرضنا- بلادي -تراب- ميدان)
ومثال على ذلك قوله :
في دروب الكرخ... في الأرض الأبية
من بلادي
بعض رايات عوال
تتموّج...
وسرايا...
تتقدم...
لم تزلْ آلافُ آلافُ الرجالِ
في ميادين النضال[2]

في هذه الأبيات ذكر الشاعر بعض من ألفاظ حقل الوطن المادي حيث ذكر (الأرض - دروب- ميادين -بلادي)، وهذه الألفاظ عناوين لأماكن الوطن تدل على ارتباط الشاعر بالأرض وما تحوى

(1) - ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص186
(2)- ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص129.

من ميادين ودروب.

2-ألفاظ حقل الوطن المعنوية وقد أتت على النحو التالي (مغاوير- بواسل -مناضل -الوطن- العلياء -الشماء -الخلد- الكفاح -التاريخ- العدالة)

ومثال على ذلك:

لله... كم من شاهدٍ في أرضِنا ولَكَمْ هنالكَ ثائرٌ ومشرّدُ
عصفتْ بهم ريحُ الغزاة فبدّدوا والثورةُ الشماء لا تتبدَّدُ
للهِ... هل في موطني الا فتى يشقى الحياةَ... ويُبتلى ويُسهّدُ[1]

ويقول في موضع آخر من نفس القصيدة:

هذي ميادينُ الكفاحِ كثيرة فعلام باسم الحق لا نتجنَّدُ
فالموكب العربي ليس يردُّهُ طاغٍ ولا يثني خُطاهُ مهدِّدُ
هو موكب التاريخ... وليتنكَّروا فلثورة الشعب الأبية... موعدُ
وليرهقوا أحرارنا بقيودهم فالشَّعبُ.. كلُّ الشعبِ... كيف يُقيَّدُ[2]

في هذه الأبيات نثرت ألفاظ حقل الوطن المعنوية بشكل جلي وواضح وهي مثل (ثائر -الشماء - الثورة- موطني- شعبي- الشعب- التاريخ- الكفاح- أحرارا- الحق -الأبية - العربي)، فهذه الألفاظ وغيرها المنثورة في دواوين الشاعر تعبر عن دلالات المعجم الشعري وفكره ورؤيته الإنسانية

رابعاً: حقل الفرح والأماني:

أكثر الشاعر من ألفاظ الفرح والأماني بشكل واضح حيث انتشرت في كل أعماله الشعرية وهي مثل (ابتسامات- أغاني -أعراس -زغاريد- حياة -جميل- الأشواق- أماني -أناشيد- المنى- غنوة- الحب -الهوى- النداء- حسناء- الحبيبة- أفراحنا- أفراح -أحس-الدفء- العيون -لهفى -حنين- نداءات- حبيب- دلع -توق- زهو)، وارتبطت ألفاظ الفرح بألفاظ الأماني ارتباطاً وثيقاً فأماني وآمال الشاعر تهفو إلى القيم أو النبل السامية كالفرح والحب والعودة والحرية والحياة وكل الأشياء الجميلة .

(1) - ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص84
(2) - ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص85

ومثال على ذلك قول الشاعر:

وأصرخ يا رفاق طفولتي

عاد الفتى المفتون

فهيا نزرعُ الوديان

نجني باقةً من أجمل الحنون...

وأبكي... عفوكم[1].

ويقول أيضا في قصيدة أخرى:

وتصرخ حين تسمع صوت طيارة

أتى باباً بأسواره

وترتقبُ

وحينَ تضيق تنتحبُ[2].

وفي قصيدة أخرى يقول الشاعر:

غيري يمني من يحب النجوم

غيري يمني من يحب باللؤلؤ والمرجان

أما أنا فليس عندي غير بعض الشِّعر

حصاد رحلتي وغربتي

هذا الذي لدي..

هل تراه يستحق الذكر؟[3].

وفي موضع آخر يقول الشاعر:

---

(1) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص371.

(2) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص324.

(3) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص153.

أن أعيش لحظة من العطاء

أن أجاوز الوجوم والحذر

أود أن أحسَّ في عروق الظماء

دفقة المطر[1].

ويقول في موضع آخر:

سأخوضُ معركةَ القرون

فإذا سقطْتُ على الترابِ ترابِ أجدادي ضحيّة

فلقد سقطْتُ ليسعدَ الآباءُ بعدي والبنون

وينام أخوتنا الصغار على ابتسامات السعود

فعلامَ يزعجكم مصيري[2].

جاءت ألفاظ الفرح والأماني في المقاطع الشعرية (أجمل الحنون- أسوارة- أتى بابا- ترقب- ترنو -يمني- يحب- الاباء والبنون -يحب- أعيش -أود -أجاوز -يسعد -ابتسامات السعود)، وهذه الألفاظ على سبيل المثال لا الحصر تمثل جانب السعادة والفرح التي يتمنى الشاعر أن تحدث بعد جحيم التضحيات الجسام التي قدمها شعبنا فهي أمنيات ذاتية يعبر فيها عن آمال شعبه؛ لأن الشاعر ضمير الجماعة ولسان حال شعبه.

في نهاية هذا المبحث نستنتج أنَّ الحقول الدلالية تنوعت بين الطبيعة والوطن والموت والفرح والأماني حيث جاءت الطبيعة بوصف الوطن الجميل، وعلى شكل نضال وثورة من أجل الحفاظ على هذا الجمال ومن أجل الدفاع عن المواطن الذي أصبح ضحية ومات تحت نيران الاحتلال فعبَر عن الموت في سياق الوطن وفي النهاية لا تكاد قصيدة تخلو من أمنيات يطمح الشاعر إلى تحقيقها.

(1) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص168.

(2) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة: ص76.

ثانياً: معمارية القصيدة:

جاء عند ابن طباطبا في عيار الشعر إذ قال: " إنَّ الشاعر إذا أراد بناء قصيدة محض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً وأعدَّ له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه [1]، وكذلك ما ورد عند عبد القاهر الجرجاني في دلائل الإعجاز واصطلح عليها بعد ذلك " بنظرية النظم"، التي يقول فيها: " ليس النظم سوى تعليق الكلم بعضها ببعض وجعل بعضها بسبب من بعض"[2]. لكن كثيراً من الدراسات المعاصرة تحولت لاستخدام مصطلح البنية للدلالة على " البناء" وأسهم في ذلك أنَّ بعض النقاد رأى أن " البنية هي تصور تجريدي من خلق الذهن وليست خاصية للشيء؛ فهي نموذج يقيمه المحلل عقلياً ليفهم على ضوئه الشيء المدروس بطريقة أفضل وأوضح، فالبنية موجودة في العمل بالقوة لا بالفعل" [3].

والاتجاه البنائي في الأدب يرى أن الشعر " تعامل خاص مع اللغة في مفرداتها وتراكيبها" [4].

وبصورة عامة في التشكيلات البنائية وفق الأساليب الشعرية المعاصرة التي لجأ إليها الشاعر في إنجاز قصيدته وإبداعها والكشف عن الرؤية المعمارية للهيئة أو الكيفية التي وفدت بها التجربة إلى مخيلة الشاعر وجمع في محتواها تفاصيل اللغة والموسيقى ليعبر من خلالها عن تجربته الشعري.

وبداية الحديث عن أنماط البناء الشعرية الجديدة كانت في مرحلة مبكرة تزامنت مع ظهور القصيدة المعاصرة وتطورت بتطورها ، ولعل أقدمها هي تلك المحاولة التي ذكرتها نازك الملائكة في كتابها قضايا الشعر المعاصر؛ حيث تقول: " إذا كانت مفاهيم النقد الأدبي الحديث ترفض التمييز بين شيئين مثل "المضمون" و"الصورة" في الشعر، وتأبى إلا أن تعدهما شيئًا واحدًا لا يمكن تجزئته إلى اثنين، فإننا في بحثنا هذا مضطرون –ولو ظاهريًّا– إلى أن نعود إلى المفهوم القديم فنجزئ

---

(1) – ابن طباطبا العلوي (ت 345هـ)، عيار الشعر، تح/ عبد العزيز المانع، بيروت، مكتبة الخانجي، القاهرة، د.ط، د.ت، ص7–8

(2) – عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ)، دلائل الإعجاز، تح/ محمد محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، دار المدني، جدة، ط3، 1992م، ص392

(3) – صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد العربي، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1998م، ص196

(4) – عز الدين إسماعيل، الشعر المعاصر في اليمن (الرؤية والفن) ، جامعة الدول العربية، معهد البحوث والدراسات العربية ، 1972م، ص241

القصيدة إلى عناصرها الخارجية؛ لندرس العلاقات الخفية التي تربط بعض هذه العناصر ببعضها حتى تجعل منها ذلك النسيج الحي المتكامل الذي هو القصيدة. ولعلنا نحتاج إلى أن نذهب أبعد حتى من النظرة الدارجة فلا نكتفي بالتمييز بين المضمون والصورة، وإنّما نميز أيضاً بين الصورة الوزنية الموسيقية التي تقوم على الأبيات والأشطر والتفعيلات، والصورة البنائية التي تستند إلى موضوع القصيدة. ومن دون هذا التمييز المبدئي الذي نريده في بداية بحثنا هذا لن نستطيع أن نشخص الأسس النظرية التي يطيعها الشاعر –غير واعٍ– وهو ينظم قصيدته. [1]. أمّا الدكتور كمال خيرت بك فله محاولة في بنية القصيدة الحديثة حيث يقول: " القصيدة الحديثة ينتظمها أشكال ثلاثة هي القصيدة الأولية أو الخام والقصيدة نصف المبنية والقصيدة الفوضوية (المبنية) "[2]. وأشارت نازك الملائكة إلى وجود ثلاث هياكل تنتظم القصيدة المعاصرة هي : الهيكل المسطح والهيكل الذهني والهيكل الهرمي [3]، ثم ذهب العديد من الدارسين بعد ذلك إلى إعطاء القصيدة القصيرة صفة الذاتية أو الغنائية [4]، لذلك يقول الدكتور عز الدين إسماعيل: " فالبنية البسيطة للقصيدة الطويلة أقرب ما تكون في معماريتها من المعمارية الحلزونية في القصيدة القصيرة مع فارق جوهري بطبيعة الحال يتمثل في هيمنة شعور موحد على أجزاء القصيدة الطويلة وفكرة موحدة على أجزاء القصيدة الطويلة" [5]

فشاعرنا ناجي علوش كانت له بصمة في بناء شعريته التي تدرجت وانتظمت خيوطه في إعطاء النص الشعري بعض خاصيّته حيث أضاف هندسة معمارية محضة متفردة بذاتيته في بناء قصيدته وهذا ما سنبينه في التعريج إلى قصائده سواء الطويلة أو القصيرة. وفي البداية سنعرض نماذج من القصيدة الطويلة وكيفية تمَّ تشكيلها بنائياً ومعمارياً.

وتحدث الدكتور عز الدين إسماعيل عن معمارية القصيدة وهي عنده تكون في محورين، القصيدة

---

(1) – نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط5، دار العلم للملايين، بيروت، د.ت، ص233

(2) –– كمال خيرت بيك، حركة الحداثة في الشعر المعاصر، ط2، المشرق للطباعة والنشر، 1982، ص362–366 (بتصرف)

[3] - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص241

(4) – محسن أطميش، دير الملاك" دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، دار الرشيد للنشر، د.ط، 1982م، ص 75

[5] - عز الدين إسماعيل، قضايا الشعر العربي المعاصر " قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية" ، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط5، 1994م، ص230

الطويلة والقصيدة القصيرة ، يقول " وقد لجأ فيها الشاعر الى التعامل مع الموسيقى واللفظ والصورة ....الخ تعاملا جديدا حيث يختلف الاطار العام الذي يضم هذه العناصر عن الإطار القديم وكما كان هذا الاختلاف بين الشاعر المعاصر والشاعر التقليدي واستخدام وسائل التعبير الشعرية الأساسية ضرورة فرضها التطور العام لمعنى الشعر ومهمة الشاعر فكذلك كان اختلاف اطار القصيدة الجديدة عن الاطار القديم ضرورة يفرضها ذلك التطور نفسه".[1]، ومعنى هذا أنَّ معمارية القصيدة الجديدة قد تطورت على أيدي الشعراء أنفسهم من الاتجاه الدرامي حتى وجدنا بعض الشعراء قد صار لا يكتب إلا إطار القصيدة الطويلة [2]، فبنية القصيدة لا بد أن تهتم وتعالج قضايا الإنسان في هذه الفترة الزمنية " فصارت القصيدة تشكيلاً جديداً للوجود الإنساني ومزيجاً مركباً ومعقد من آفاق هذا الوجود المختلفة أو لنقل في إيجاز إنَّها صارت بنية درامية "[3]، "وأصبح من مقومات الإبداع المتفرد تسخير كافة الطاقات التعبيرية لإبراز المشاعر الإنسانية المكونة لتجربة المبدع الذي يتماهى جزيئات الصراع الوجودي من حوله فيعكس تلاحمه بالأصوات الموازية له والمتقاطعة معه والمتداخلة فيه بشكل درامي حركي فعال"[4]. فالقصيدة الطويلة تختلف عن القصيدة القصيرة من حيث الجوهر والمضمون " فالقصيدة الطويلة حشد كبير من تلك الأشياء الجاهزة التي تعيش في واقع الشاعر النفسي وتتجمع ويؤلف بينهما ذلك الخلق الفني الجديد ليخرج منها عملاً شعرياً ضخماً "[5]. وبالنسبة للقصيدة القصيرة هو الشعر الغنائي وهو ذلك الشعر الذي يتغنى فيه الشاعر عاطفة من العواطف فيضمن للقصيدة طائفة من المشاعر الجزئية التي تأتي نتيجة انفعال سريع .[6]، فعلى الرغم من التطور الواضح في القصيدة الجديدة من إطار القصيدة القصيرة الى اطار القصيدة الطويلة وبرغم وفرة ما أنتجه شعراؤنا من قصائد وغلبة هذه النزعة على كثير منهم ما تزال القصيدة تشغل حيزاً لا بأس به وما زال شعراء الجيل الطالع يكتبونها[7]، والمعمار الفني للقصيدة في شكل القصيدة الجديدة انبثق منها أشكال نتيجة الحوار سواء الحوار الخارجي أو الحوار الداخلي. والحوار شكل من أشكال البناء الشعري تخرج به القصيدة من غنائيتها

---

(1) – عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص206

(2) – المرجع السابق، ص207

(3) – المرجع نفسه، ص 207

(4) – خضر محمد أبو جحجوح، التشكيل الجمالي في شعر سميح القاسم، ط1، مكتبة كل شيء، حيفا –فلسطين 2012م، ص209

(5) – عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص214

(6) – المرجع السابق، ص209

(7) – عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص208

الذاتية وفق ما يقتضيه موضوع التجربة الوجدانية لإغناء التجربة وابراز جوانب الصراع الحياتي في شتى المجالات[1]، حيث صار الشاعر يستغل وسائل التعبير الدرامي كلها لتصوير العالم الموضوعي والكشف عن تناقضات الحياة وإضفاء سمة التجانس الكوني عليها والحرص على تجسيد حركة الواقع الإنساني والمادي والذهني تجسيداً حياً [2].

ومن أشكال القصيدة القصيرة المعاصرة شكل آخر تأخذ معماريته طابعاً حلزونياً وهي شكل ينتشر بكثرة في شعرنا المعاصر في الشكل يظل الهيكل البنائي للقصيدة شعوراً موحداً أو مجموعة من المشاعر الجزئية المتجانسة والمتكاملة، إنه يمثّل وحدة شعورية تتكشف أبعادها في القصيدة بعداً آخر [3]، وفي العادة تعرف القصيدة بمطلعها في الشعر القديم " فشعراؤنا القدماء لا يُعَنْونُون قصائدهم اكتفاء بدلالة المطلع عليها وكانت براعة المطلع من صفات البلاغة ولعلَّ دراسة المطالع في شعرنا القديم من حيث علاقتها بسائر القصيدة أن تكشف لنا عن جديد في أمر الوحدة الفنية القديمة [4].

فالشعر القديم كثرت فيه المقدمات الطللية والعرب لا تقصد الديار للوقوف عليها وإنما تجتاز بها فإن كانت واقفة على سنن الطريق قال قف وقفا وقفوا وإن لم تكن على سنن الطريق قيل عوجاً وعرجاً وعوجوا وعرجوا كما قال امرؤ القيس:

عوجـــاً علـــى الطلـــل المحيـــل لعلنـــا نبكـــي الـــديار كمـــا بكـــى ابـــن حـــذام

وإذا عرجوا كان التعريج أشق على الركب والركاب من الوقوف؛ لأن لها في الوقوف حيث راحة والتعريج فيه زيادة في تعبها وكلا لها ان قلة المسافة كما قال أبو تمام:

ومـــا بـــك إركـــابي مـــن الرشـــد مركبـــاً ألا إنمـــا حاولـــت رشـــد الركائـــب [5].

فبراعة المطلع كانت تكمن في استهلالها الواضح عبارة عن طلوع أهلة المعاني واضحة في

---

(1) – خضر أبو جحجوح ، التشكيل الجمالي في شعر سميح القاسم، ص209

(2) – بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت ط1، 1994م ص166.

(3) – عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص223

(4) – – شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب،ط2، مكتبة الجيزة، القاهرة،1992م، ص75

(5) – الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، ط4،مجلد1/ص433-434

استهلالها وأن لا يتجافى الألفاظ عن مضاجع الرقة [1]

معمارية القصيدة عند ناجي علوش:

تشييد معمارية النصوص في دواوين الشاعر ناجي علوش تتطلب تحديد بعض المظاهر التي تجعل من النص شعاراً خاصاً، ومن أهم هذه المظاهر المعمارية الصوتية التي تتسلل برموزها الكاسحة إلى مساحات بعض قصائد هذه الدواوين محدثة شرخاً سافراً في معرفتنا المألوفة عن الوجود والطبيعة وسلوكيات بعض الناس؛ فالشاعر ناجي علوش يبدع بعض المفاهيم برؤية رسام تشكيلي وهو عمل نادر الحدوث عند أنداده ، تمكين الشاعر من تقنيات كتابة الشعر المعاصر تتطلب تقنية ضبط المقاطع حسب طولها و قصرها ونوع الخط المستعمل فيها، كما تبرز هذه المقاصد أيضاً التزامات الشاعر ومواقفه بالنسبة لصراعات الحياة الفلسطينية والعربية والدولية ، رموزه الشعرية تهزم بعض المتناقضات والشطحات في دنيا الفكر والأخلاق مبتعدة عن الإسفاف والسطحية والنبرة العالية

الحركة والصوت واللون في الصورة الشعرية:

الحركة في الطبيعة من خصائصها ومميزاتها الأساسية بحيث لا نجد ظاهرة ثابتة غير متحركة بل إن الحركة في كل ظاهرة تنتهي إلى التحول فيها وإنشاء الأشكال الجديدة.

ومما يحولُ دونَ مشاهد هذه الحركة العظيمة الرائعة هو التعود عليها وهناك بعض النقاد يعتقدون أن تحطيم العادات هو بداية لخلق الجمال ومنشأ الفن والبعض الأخر من النقاد يسمونه بـ" مبدأ المفاجأة"[2].

والصورة الفنية التي تظهر فيها الحركة بشكل واضح تكون أكثر جمالا وإبداعا والسؤال الذي يطرح نفسه كيف تعطي الحركة للصورة الفنية جمالا؟ هذا ما سيجيب عليه الباحث في هذه الأسطر من المبحث وذلك من خلال عرض نماذج لقصائد الشاعر ناجي علوش. ولا يأتي الجمال للصورة الفنية في عامل واحد بل هناك عدة عوامل رئيسية وإن كان لها تأثير إلا أن تأثير الحركة أكبر من هذه العوامل الصوت واللون؛ لذلك سيركز الباحث على جانب الحركة أكثر من العاملين الآخرين.

ولتحقيق ذلك اختار الباحث قصائد بشكل منتظم فقد تناول الباحث الصورة الفنية في قصيدتين من

---

(1) – الحموي: خزانة الأدب وغاية الأرب، تح: عصام شقيو، دار ومكتبة الهلال، دار البحار، بيروت، الطبعة الأخيرة، 2004، 1/ 19

(2) – حسن شوندي، الحركة في الصورة الشعرية، مجلة التراث الأدبي، الجزائر، السنة الأولى، العدد الثالث، 1388هـ، ص138.

كل مجموعة شعرية لتكون عليه الدراسة عشرة قصائد لخمس مجموعات شعرية كتبها الشاعر ناجي علوش.

أولاً: الحركة في الصورة الشعرية:

مفهوم الحركة وأنواعها:

تعريف الحركة: الحركة ضد السكون، حرك يحرك حركة وحركا فتحرك [1].

جاءت ألفاظ الحركة في قصائد علوش على النحو التالي: (المسير، تعبر، يقذف، سكبت، زلزل، يعانق، محطم، تهدم، تبني، يذرف، سقطت، يدفع، صار، صارت، ينحر، سبقت، تحفر، تعبر، شيدوا، انتفاضة، يعصر، تجرف، تغسل، تجتز، تسيل، أفاقت، تطل، ثائر، تفتحت، سيول، دفقة، انتشر، تمتد، تجمع، تضرب، تلاحقه، أغلقت، يفيض، تسرق، تخلع، حملنا، لقينا، تتحطم، زوابع، ريح، عواصف، تحب، تغمر، .... وغيرها)، والملاحظ في هذه الألفاظ أنها اشتملت على أفعال وأسماء دلت على حركة وعدم سكون داخل الصور الفنية والملاحظ أيضا أن الأفعال المضارعة أكثر بكثير من الأفعال الأخرى ذلك؛ لأن الزمن في الأفعال المضارعة غير ثابت ومستمر ومتحرك ومتجدد إلى المستقبل وهذا يدل على الاستمرارية والتجدد الذي يريده الشاعر فتخلق بفنه حركة أعطت للصورة جمالاً.

ومثال ذلك: قول الشاعر:

نموذج 1:

رياحُ المساءِ التي تعبرْ
تزمجرُ في الدربِ أو تصفرْ
لتبعثَ في العابرينِ[2]

ويقول في قصيدة أخرى:

والسوطُ يقذف بي إلى ليل الندالة والفجور
أو يرغبانَ بأن أبيع النفس في سوق الشرور
وسكبت من كبدي عليه، على سماجته بخوري[3].

---

(1) – ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، 1414هـ، 10/ 410

(2) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص161

(3) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص74.

نموذج2:

لتبني مسجداً هدمته طغمة فاتح ضار وترجع للخزائن ما أضاعته من الكتب

أنا أسمع صوتَ الموتِ في الدّرب

"قتلناهُ"

سحقناه من العارِ

يطوفُ الحيَ من دارٍ إلى دارِ

قتلناهُ

لينعم بعده الباقون بالخبز وبالحبِّ [1].

وتتميز الحركة بالسرعة أحياناً والبطء أحياناً أخرى حيث وجد الباحث أن بعض الألفاظ تدل على سرعة الحركة فيها أو بطئها أو التوسط بين البطء والسرعة حيث إن الحركة نسبية.

أ- ألفاظ تدل على الحركة السريعة وجاءت على النحو الآتي:

(انتفاضة، ثارت، زلزل، محطم، تهدم، ثائر، تجرف، الفرار، تلاحقه، تضرب، سيول، يفيض، تخلع، زوابع، عواصف، ... وغيرها).

هذه الألفاظ إن قرأتها أكثر من مرة ستجد بأنها توحي بالحركة السريعة والحركة السريعة داخل الصورة الفنية يعطي أثراً في النفس أكثر من البطيئة.

ومثال ذلك قول الشاعر:

نموذج1:

ستحطَّم القضبان: قضبان السجون

وتهد جدران المعاقل والحصون

ولسوف تعلم حين ذاك لم انتفضنا ثائرين

ولم انتصرنا للقيود على المذلّة والقعود [2]

ويقول:

إن تقلعوا الأشجار

وتجعلوا الحدائق الغناء أكواماً من

---

(1) - ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة: ص142-143.

(2) - ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص75.

التراب والحجارة

إن تعملوا في الليل والنهار

لتكتموا أنفاسنا

وتخنقوا حماسنا

فإننا سوف نظلُّ في جحيم الرُّعب والدمار

إن تحرقوا النرجس والعُلّيق والمُرَار

أو تقلعوا الكرمة والزيتون

وتدفنوا (المشاتل) [1].

ب–ألفاظ تدل على الحركة البطيئة وجاءت على النحو التالي:

(تمتد، تتفتح، تسيل، تجمع، يعانق، يبني، شيدوا، حملنا، تستريح ، الرحيل، ألقى السلام، صار، نمو. تطل، لقينا، وغيرها) .

هذه الألفاظ إن حاولت أن تتمعن فيها تجدها تدل على حركة لكنها أقرب إلى السكون لهذا فإن الأثر على السامع يكون أقل من الألفاظ التي تدل على حركة سريعة .

ومثال على ذلك قول الشاعر:

نموذج1:

إنه الزنبق...

يدعوني إلى نَفْسي

ويدعُوني إلى عُرْسي

ويُعْطيني على نفْسي الأمان

فلماذا لا توافيني الحساسينُ إلى داري

وتهْديني البساتينُ

إلى غاري

وأزهو بانتصاري...؟[2].

الصورة الاستعارية للزنبق الذي يدعو ويعطي تجسّد له حركة مرئية تنتقل من الخارج إلى الداخل في حركة الروح إلى الداخل أو إلى الخارج في العرس أو الأمان للاستقرار والثقة.

---

(1) – ناجي علوش، الأفعال الشعرة الكاملة، ص284–285.

(2) – ناجي علوش، الا فعال الشعرية الكاملة، ص566.

نموذج2:

ويداك تمتدان في الظّلْماء .... من بين الرماحِ

لتضمَّ... في صمتٍ ... جراحي

مُدِّي يديكِ فقد ذكرت حكايةَ الأمس الكبيرة

يومَ التقيْنا في الطريق[1]

ويقول في موضع آخر من نفس القصيدة:

لتهدمي عن قلبك " المسجون" سوره

وتقاسميني... ليلَ جوعي

جوعي الذي أحياهُ.. أحلاماً منمّقةً كثيرة [2]

على الرغم من بساطة الصورة ومكوناتها الإنسانية فإنها تبعث على الشعور بالحركة في التمدُّد والضّم والالتقاء ثم تتعاظم في حركة الهدم الكبرى لتبني عهدا جديداً

ثانياً: الصوت في الصورة الشعرية:

مفهوم الصوت وأنواعه (مجهور ومهموس):

الصوت لغة: عرّف الخليل بن أحمد الصوت بقوله: صوَت فلان (بفلان) تصويتاً أي دعاه وصات يصوت صوتاً فهو صائت بمعنى صائح وكل ضرب من الأغنيات صوت من الأصوات ورجل صائت حسن الصوت شديده ورجل صيَت حسن الصيت له صيت وذكر في الناس حسن[3].

أما المحدثون فيعرفون الصوت: " بأنه عملية حركية يقوم بها الجهاز النطقي وتصحبها آثار سمعية معينة تأتي من تحريك الهواء فيما بين مصدر إرسال الصوت وهو الجهاز النطقي ومركز استقباله وهو الأذن " [4]، فالصوت أثر سمعي يصدر عن أعضاء النطق غير محدد بمعنى في ذاته أو في غيره [5].

وتقسم الأصوات اللغوية إلى قسمين:

أولا: الأصوات الصامتة (الصوامت): هي كل أصوات اللغة العربية ما عدا الحركات منها،

---

(1) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص97

(2) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة: ص98

(3) – الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين، تح: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، د.ط، د.ت، ج7، ص146، مادة (ص. و. ت) .

[4] - تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب، ط5، 2006م، ص66

(5) – عبد العزيز الصيغ، المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، دار الفكر، دمشق، 2000م، ص216.

والحركات هي الفتحة بنوعيها القصير والطويل والضمة بنوعيها وبذلك يكون عدد الصوامت ثمانيةً وعشرينَ صوتاً عندما نضيف إليها نضيف الحركة الياء والواو. [1].

الملامح التمييزية للصوامت ودلالتها في النص الشعري الجهر والهمس:

صفتان متضادتان تمثل صفة الجهر قوة الصوت وارتفاعه في حين تشير صفة الهمس إلى خفاء الصوت وضعفه فالمجهور أقوى من المهموس في السمع؛ لأنَّ الجهر هو علو الصوت ووضوحه فيقال: جهر بالقول إذا رفع به صوته فهو جهير وأجهر فهو مجهر إذا عرف بجدة الصوت وجهر الشيء، علن وبدأ وجهر بكلامه ودعائه وصوته وقراءته يجهر جهرا وجهارا وأجهر بقراءته لغة وأجهر وجهور: أعلن به وأظهره [2].

ولهذا دلالته في النص الشعري" حيث يسهم الجهر والهمس في تشكيل المعنى وتوضيحه كما أنه يتوافق مع الحالات الشعورية والنفسية ومع الموقف الحياتي الذي يعني الشاعر التعبير عنه"[3].

إذن فإن للأصوات بنوعيها المجهورة والمهموسة أهمية كبيرة في إضفاء الجمال على النص الشعري وتحقيق الإيقاع والجرس الموسيقي بين النصوص، وكذلك استخدام الشاعر للأصوات يكون لها دلالات معينة يعبر عنها الشاعر وما يدور في ووجدانه ونفسه.

فمن خلال الأصوات سنتعرف على الطريقة والأسلوب التي شيّد ناجي علوش معمارية نصوصه الإبداعية في دواوينه وأهم المظاهر اللسانية الصوتية والمعجمية والدلالية التي تحدد هذه المعمارية في الدواوين وما لها دور في صقل الظواهر المتوافرة، فصحيح أن الصورة تدرك بالبصر لكن السمع عامل أساسي فيها وله أهميته التي تكمن أنه يثير الصورة داخل عقل السامع بحثا عن مصدر هذا الصوت مثلا: إذا سمع الإنسان زئير الأسد أو صهيل الحصان فإن عقله يبدأ في تخيل ومعرفة طبيعة هذا الأسد أو الحصان لكنه لا يستطيع أن يدرك كل جوانب الصورة إلا بعد رؤيتها بالعين المجردة فالسمع أداة معرفة قاصرة لا تكفي إلا أنها تثير التصور ومن الألفاظ التي ذكرها الشاعر ناجي علوش في قصائده التي دلت على الصوت ما يلي:

(أوَاه، أف، آه، يا، إعلان، اصرخوا، أحكي، يدعوني، تذيع، أبكي، أطرق الباب، تنادي، أغني، تناديني، تشدو، تهمهم، انفجر، صوت، الصارخ، هدير الصوت، تحمحم، تزأر، تهز، يتهامسون،

---

(1) – محمد جواد النوري، علم الأصوات العربية، ط1، جامعة القدس المفتوحة، عمان، 1996م، ص133.

(2) – ابن منظور، لسان العرب، مجلد4، ص150، مادة (ج. هـ. ر)

(3) – مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري ، عالم الكتب، د.ط، 1993م، ص29

يدمدمون، ضجت، جلجل، هلّلوا، الهادر، تزمجر، النداء، ... وغيرها).

لذلك إنَّ الأصوات في الطبيعة تتنوع وكذلك عند شاعرنا علوش حيث نوّع في استخدام ألفاظ الطبيعة فتارة تجده يستخدم أصوات الحيوانات والظواهر الطبيعية والإنسان ولا يقف الصوت عند هذا التنوع فتجد أنها تتدرج بين علو وانخفاض وهي ما تسمى أصوات مهموسة وأصوات مجهورة.

أ- أصوات الهمس في الصورة الشعرية عند علوش تجدها تتحقق في قوله:

(تهمهم، يدمدمون، تناغيني، أحكي، أوَاه، آه، أف، يدعوني، تهمز، تشدو، تغني، أغنية، سأغني، أبكي، ... وغيرها) .

هذه الألفاظ وغيرها من شعر ناجي علوش تنتشر بشكل لافت خاصة في مواقف الحزن أو الفرح وهي أصوات ضعيفة لا يكاد السامع أن يسمعها عند تحقيق معناها على أرض الواقع ففي الحزن والألم والوجع وجدت ألفاظ لصوت مهموس مثل (أبكي وأوَاه، آه، وغيرها) . جاءت هذه الأصوات ضعيفة مصاحبة للحزن؛ لأن المتألم لا يستطيع أن يصرح ويجهر بصوته من شدة الألم وهي تكثر في أماكن الحديث عن معاناة شعبنا ومثال على ذلك قول الشاعر:

نموذج1:

أوف

غنيت موسمَ الحصاد كل العام

فتحتُ في جرد الربى أكمام

لكنني حين طلبتُ الخبزَ والأدام [1]

ويقول من نفس القصيدة:

يا أيُّها الجياعُ المتعبون والظماء

لا تيأسوا

وهلّلوا وكبِّروا: ما أكرم السماء [2].

نموذج2:

وأبوك... أغنية حبيبة

حلمت بها أيامنا العفنات.. أيام الهوان

فعزيفها ... في كل قلب أو مكان

في الغابة العذراء... في أنشودة الراعي الخضيبة[3].

---

(1) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص222

(2) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص223.

(3) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة ، ص117.

ب-الألفاظ الدالة على الجهر في الصورة الشعرية عند علوش حيث لاحظ الباحث انتشارها بشكل كبير أكثر من الأصوات المهموسة وهذا يدل على أن بيئة الشاعر الصوتية كانت مرتفعة الضوضاء أو أن هذه الأصوات العالية جاءت من حجم الضغط الواقع على الشاعر أثناء كتابته لهذه الكلمات وهي:

(الصخب، الضوضاء، الصراخ، أطرق الباب، اصرخوا، انفجر، تزأر، الصارخ، الهادر، هدير الصوت، إعلان، تنادي، النداء، وغيرها)، والملاحظ أن هذه الألفاظ وغيرها تدل على الجهر والصوت المرتفع داخل الصورة الشعرية ولهذه الأصوات قوة في التأثير على نفسية السامع وتأتي في سياق الثأر والثورة والانتقام من المحتل والظلم وذلك في قول الشاعر:

نموذج1:

وتصرخُ حينَ تسمع صوتَ طيّارة

أتى بابا

أتى بابا بأسواره

وترتقب

وحينَ تضيق بالأحلام تنتحبُ [1].

نموذج2:

يقول الشاعر:

لتسمعهم صراخَ الموت.. تدعوهم لرؤياه
يهبُّ على القرى فكأن أكداساً من السحبِ
تفيض على ذرى" أرجيش" لاتنفك تأتيها
وتنهمرُ
إلى أن تجعلَ الوديان تياراً بتيارِ
تنامُ على هدير الصخرِ محموماً من التعبِ
لتمنح نهرنا " الظمآن" ما ضمت مجاريها
لترفده بإعصار [2].

---

(1) -ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص324.

(2) - ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص140.

عنصر اللون في معمارية القصيدة الحديثة:

يُعَدُّ اللون عنصراً من أهم العناصر الإيحائية التي أضاف بها الشاعر رسالة ليوضح أفكاره ورؤاه للمتلقي فاللون يكسب القول لوناً إيحائياً جميلاً.

واللون كما يعرفه (فردريك مالنر) في كتابه (الرسم كما نفهمه ونتذوقه): هو كلمة تستخدم لوصف الإحساس الذي يتسلمه الدماغ عندما تثير شبكية العين بفعل أطوال موجية معينة للضوء.[1]،وانتقل توظيف اللون من لغة الرؤية المسطحة إلى لغة الرؤية المركبة ولم يعد توظيف اللون تجريداً بل تجسيداً لتشكيل درامي في الحدث والإيقاع والحوار والتقاطع والمزج كسراً للتجمع التراكمي للمعطيات الشعرية[2]، وانتقل الإيقاع القائم على التركيب السجعي والنهائيات الجرسية لدوال اللون: (بيضاء، حمراء ،زرقاء ،سوداء، خضراء ، صفراء)، الذي لا يتعد كونه مجموعة من الحلى الصوتية إلى تفجير طاقة الحمولات الصوتية لهذه الدوال [3].

إنَّ القصيدة العربية يتوازى فيها توظيف اللون مع مسيرتها نفسها إلى حد كبير ذلك أن وعي استخدامها المتبادلة بين مضمونها ولغتها وموسيقاها وصورها وبنيتها الأشمل والقصيدة العربية الحديثة تشهد احتفالاً بجماليات اللون في كل اتجاه وعبر كل المستويات[4]، ذلك أن شعرية اللون كما أسماها جون داوني تنبثق إشكالياتها من منظومة علاقات يحتل الشاعر مركزها باتجاه التراث والطبيعة والعصر واللغة والأيدلوجية[5]؛ فالجمال الشعري " يقدم أو يثبت صلات لكل ما هو موجود من أمور ربما تراها عين الشاعر وحده فيكون شعره صوت الحياة الصافية وسرها بحيث تكون لها القدرة على التقاط أو بعث اهتزازية الكامنة في أعماقه وهذه الاهتزازات إنما هي رعشة لخفقات قلبية أو نفسية تصل إلى مسامع متلهفة لتصل إلى جوهر الحياة فيكون الشاعر قد اشترى حريته الأدبية وما تسمو إليه نفسه الأبية من قيم عليا طالما يمني نفسه في الوصول إليها فيفرغ شحناته الشعرية المنبثقة من نزعات نفسه فيها" [6] .

---

(1) – فليحة حسن، الوظيفة الدلالية للون في بوصلات وإنجيل أم سعد، الجمعية الدولية للمترجمين واللغويين العرب، 2008/2/1، موقع إلكتروني.

(2) – كلود عبيد، جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر ، ط1، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 2010م، ص138.

(3) – المرجع نفسه، ص138.

(4) – المرجع نفسه، ص140.

(5) – كلود عبيد، جمالية الصورة، مرجع سبق ذكره، ص135.

(6) – فالح الحجية، دراسة في علم الأدب والجمال، موقع إلكتروني، 2016/7/19م.

برز اللون في قصائد ناجي علوش بصفة كبيرة حيث وظف الشاعر اللون توظيفاً جميلاً هذا التوظيف أعطى للقصائد نغمات إيقاعية جميلة وجرساً موسيقياً رائعاً لفت انتباه القارئ ورفع عنه الرتابة والملل، واللون عند الشاعر ينقسم إلى قسمين: لون صريح مثل الأبيض والأحمر والأسود والأخضر، والقسم الآخر هو اللون الرمزي مثل الضياء الظلام الشروق الغروب النظير الشعاع العَتَمة والليل.

أما اللون الصريح جاء في قصائد ناجي علوش بشكل لافت حيث وظف الشاعر هذا اللون ليخدم الهدف الذي يسعى إليه الشاعر لإبراز المعاناة التي يعاني منها الشعب الفلسطيني والظلم الواقع عليه من قبل الأعداء، فتارة يستخدم اللون الأحمر الذي يدل على شدة المعاناة الواقع فيها الشعب الفلسطيني، وبرز هذا الأمر بشكل واضح في قول الشاعر:

علـــــى الســـــافحين دم الآمنـــــينَ ليلهـــــوا بهـــــا .... وليســـــتهتِروا
علـــى الغاصـــبينَ ابتســـامُ الصِّـــغارِ ليشـــبعَ جـــوعهم ... الأحمَـــرُ
علـــى حَفْنَـــةٍ مـــن حُطـــامِ العبيـــدِ تخـــاف السَـــنى عنـــدما يُسْـــفِرُ[1]

في هذه الأبيات نلاحظ أن الشاعر وفق في استخدام الكلمات التي تعبر عن كثرة الدماء والقتل التي يوقعها العدو ولم تشبعهم بل هم مستمرون في جرائمهم.

أما اللون الأسود ظهر في قول الشاعر:

مـــاذا يفيـــد بـــأن يصـــرخوا ومـــاذا يفيـــد بـــأن... يَزْجـــروا
وموكبنـــــا ... همم...تلتظـــــي وأفئـــــدة ... حـــــرة... تَجْهَـــــرُ
فمـــن ثـــائر عاصـــف بالحيـــاة تطلُّعُـــه الشـــامخُ الأسَـــمرُ[2]

في هذه الأبيات جاء توظيف الشاعر للون الأسود تعبيراً قوة الثائر الذي وقف أمام هذا العدو صامداً أمام الجبروت وهذا اللون يدل على القوة والشموخ والعزة.

أما اللون الأخضر فجاء في قول الشاعر:

أودُ أن تعرفني الحقول في اخضرارها
وأن ترانيَ العيونُ في انتصارها
تمر بي هنيهة من الوجوم والحذر [3].

---

(1) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص89.
(2) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص91.
(3) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص166–167.

ويقول أيضاً في قصيدة أخرى:

زيتونتي الخضراء في الجبل

تذوي لأن راشداً راعيها الأمين

ملَّ فباعَ البغلَ والمِحْرات [1].

في هذه الابيات اللون الأخضر جاء ليعبر عن الأمل الذي ينتظره الشاعر في تحقيق الانتصار وتحقيق حلم الحرية ودحر العدو الغاشم.

أما القسم الثاني وهو اللون الكنائي فقد وظفه الشاعر وعبر عنه من خلال استخدامه للألفاظ التي تنسجم مع هذا اللون وتعبر عن حالة المعاناة الواقع فيها الشعب الفلسطيني حيث استخدم الشاعر هذا اللون بصفة كنائية غير مباشر ليوحي لنا بأن هذه الألوان إنما جاءت متوافقة ومنسجمة مع حالة الاضطهاد التي يعاني منها شعبه. ومن هذه الألفاظ الظلام والليل والعتمة والبروق والضياء وغيرها كثير ويتجلا هذا الأمر في قصائد الشاعر ناجي علوش ومن ذلك قوله:

هـــو الشـــعب فـــي ظُلُمـــات الطريـــقِ رؤى ثـــــائرٍ مـــــن رؤى ثـــــائرِ

تجمّـــع فيهـــا انتظـــارُ القـــرون وصـــــبوةُ إبـــــداعها البـــــاهر

قوافـــــل مـــــن أمتـــــي تلتقـــــي أعاصـــير فـــي الموكـــبِ الهـــادرِ

لتجـــرفَ كـــلَّ شـــدودِ الغـــزاة وتجتـــــزَ ناصـــــية الجـــــائرِ [2]

حيث جاءت هذا الألفاظ لتعبر عن حالة الحزن الواقعة على الشعب الفلسطيني فالشعب واقع في ظلمات الطريق لا يعرف أن يتجه، كما وفق الشاعر في استخدام حرف الروي التي بنى عليها قصيدته وهو صوت الراء المرقق وهذا الصوت يعبر عن حالة الحزن والألم كما أن هذا الصوت يعطي إيقاعا موسيقيا جميلاً يشد انتباه القارئ.

(1) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة ص172.

(2) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة: ص107.

وفي قصيدة أخرى يقول الشاعر معبراً عن اللون الكنائي وهو الليل:

لليل رهْبَتُه

وبي شوقٌ إلى سفر طويلْ

أمتد فيه حيث لا تصلُ

لليل رهبته

العيون الزنبقية

لأحطّ في حدَق الرفاقِ المولعين

بطلعة النجم البهية

والساهرينَ على السبيلْ

لليل رهبتُه

وبي شوق إلى سفر طويل [1].

الشاعر في هذه الأبيات استخدم لفظة الليل الذي يدل على صعوبة الألم فهذا الليل طويل فيه من الرهبة والخوف التي يعاني منها الناس فالشاعر يأمل أن ينتهي هذا الليل فهو متشوق إلى سفر لكن هذا السفر محفوف بالتعب والمعاناة.

أما في المعمارية الهندسية القائمة على طريقة وأسلوبها في تدرج الأبيات من المقدمة إلى نهاية القصيدة وما تتضمن هذه الأبيات من هندسية نصية من خلال موضوعاتها التي تدخل في سياق النص الشعري.

مثال على ذلك قول الشاعر في قصيدة هولاكو الجديد:

تركوا المناجل والسنابل في الحقول

ومضوا يجرُّون الذيول

والزَّرعُ ينتظرُ الحصاد

والبيدرُ المهجورُ يحلمُ بالغِلال

وصغارهم يتهللونَ لغلّة العامِ الخّصيبِ

ويبددون طيوف أمسهم الرهيب

أمس المجاعة والخطوب [2]

---

(1) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص 446

(2) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص54

استهل الشاعر المقدمة بوصف حالة القرية وأهلها وما حلَ بها من قتل ودمار ووصف حال الحقول والأرض التي تركها أهلها وهاجروا، وهذه المقدمة شبيهة بمقدمة الشعر القديم.

وفي منتصف القصيدة يقول الشاعر:

وهناك قهقهة (الجنودِ)

وغناءُ ليلِ العربداتِ يطنّ في أذن الوجودِ

وسرورُ(هولاكو) الجديدِ

بالموتِ... بالدّم... بالدمارِ... بفعلهِ (السامي الحميدِ)

وهتافهم للنصرِ... (للنصر المجيدِ)

وكأنَ (نابليون) عاد يجُرُّ زاهيةَ البنودِ

ويعيد (للإفرنج) تاريخ البطولة والسُّعودِ[1].

وفي هذا المنتصف من القصيدة يبرز الشاعر معاني النضال والجهاد مصوراً لنا انتفاضات الحشود ضد السفاح.

وفي نهاية القصيدة يقول الشاعر:

"مهلاً فراعنةِ الندالة والقذارة والجحودِ

إنا نهايةُ كل جبارٍ عنيدِ"

وهناك لم تزل السنابلُ والمناجلُ والحقول

مجنونةَ الأشواقِ تنتظرِ الحصاد

وفلولُ قافلة الجهاد

لكنها ظلت نداءً في التِّلال وفي السهول

للطّير ... للأرض الحبيبةِ... للذيول[2].

---

(1) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة ص56–57.

(2) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة: ص58–59.

نلاحظ أنَّ الشاعر في هذه النهاية يعقد العزم على مواصلة الكفاح ومواصلة العزم والنشيد لنيل الحرية والرجوع للأرض الحبيبة.

أقول: إن الشاعر وفق في هذه القصيدة من خلال تعبيره عن المعاناة وموقفه من العدو ومواصلة الكفاح ضد هذا العدو فالألفاظ التي جاء بها الشاعر كانت متوافقة منسجمة مع الحالة الشعورية التي يعاني منها الشعب فالشاعر استطاع أن يشد انتباه القصيدة من بدايتها إلى نهايتها هذا الأمر جعل القارئ منسجماً مع القصيدة إلى النهاية.

بعد ذلك بدأ الشاعر يصور حالة الشعب وما يقع عليه من اضهاد ودمار وظهر هذا الأمر في مقدمة قصيدة ملايين إذ يقول:

ملايـــين فـــي وطنـــي تســـفَحُ أمـــا شَـــبِعَ الـــرّبُّ والمـــذبحُ
أمـــا شـــبع الـــرب فـــي عرشـــه بخـــورك ذاك الـــذي يـــنفح
وتلـــك الزغاريـــد والأُغنيـــات بـــأنوار ثورتنـــا تنضـــحُ[1].

يصف الشاعر في بداية القصيدة حال الملايين من شعبه وهم يذبحون أمام حشود جماهيرية كبيرة على عزف الزغاريد والأغنيات الثورية ففي هذه القصيدة تتعدد أغراض الوصف

وفي وسط القصيدة يقول الشاعر:

وفـــيم الشـــموخ وهـــذي الـــرووسُ نعـــالُ الســـفير بهـــا تمســـحُ
ســـيعرفنا الظلـــمُ عنـــد اللقـــاء ســـيعرفنا عنـــدما نَجْمَـــحُ
وتعـــدو إليـــه جماهيرنـــا يؤجِّههـــا الهـــدفُ الأســـمحُ
وتنطلـــقُ الأغنيـــاتُ العـــذارى مـــع الفجـــرِ.. فـــي وطنـــي تصـــدحُ
وينهـــار هـــذا الظـــلامُ الرهيـــبُ ويخبـــو تعجرفـــه الأكلـــحُ[2].

يتحدث الشاعر في هذه الأبيات الواقعة في منتصف القصيدة عن التحدي حيث يتحدى الشاعر الظلم والقهر بكلماته فلا حال يدوم ولا الظلم كذلك فهذه الأبيات جاءت منسجمة وملائمة مع مقدمة القصيدة.

(1) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة ص65

(2) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة: ص66.

وفي نهاية القصيدة يقول الشاعر:

ألا خبرونـــــي متـــــى لايكـــــون بموطننـــــا لـــــلأذى مطـــــرحُ..؟
فتغســـــل هـــــذا الهـــــوان الـــــدماء وتنمـــــو زهـــــور العلـــــى تشـــــرحُ
فأصـــــبح كـــــالطير عنـــــد الشـــــروق أنـــــاغي الطبيعـــــة إذ تصـــــبحُ
فـــــديتك يـــــا غنـــــوة الكرمـــــاتَ أتبقـــــى لأنيـــــارهم تـــــرزحُ
فـــــديتك هـــــذا دمـــــي رشـــــفة لمثلـــــك تقـــــديمها يملـــــحُ[1]

نلاحظ في نهاية هذه الابيات من القصيدة أن الشاعر أراد أن يوصل رسالة أن هذا الحب والتضحية من أجل هذا الوطن المظلوم باقٍ في أعماقه ومتجذر فهو لن يتهوان لحظة في الدفاع عن وظنه فيقدم كل ما يملك من أجل هذا الوطن، وجاء الشاعر في هذه الأبيات على النمط الكلاسيكي القديم، بدأ هذه القصيدة بوصفٍ ثم تدرج إلى الحديث عن الظلم الواقع فيه شعبه فهو يتحدى هذا الظلم بكلماته الثورية، وفي نهاية القصيدة تحدث عن موقفه الذي يكمن في الحب والتضحية من أجل هذا الوطن.

قصيدة البحر:

هذه القصيدة تُعدُّ قصيدة قصيرة وتحتوي على أربعة مقاطع.

المقطع الأول:

البحرُ
يستضيفُنا على رماله
يخطفنا
زَبدُه هُنيهةً
نورسُه هنيهةً
شرودُه هنيهةً
ويستثيرُنا بالهيجان مرةً
وبالسكوتِ أخرى
وعندما يأخذُنا (يلعبه) انشغاله
يمعن في اختياله [2]

---

(1) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص68.

(2) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص440

نرى أنَّ الشاعر في المقطع الأول أنّه بدأ المقطع بكلمة واحدة ألا وهي (البحر) وهذا يدل على أن هذه الكلمات تحمل دلالات كبيرة أراد الشاعر أن يوظفها في سطر شعري واحد فكلمة البحر تدل على الاتساع والخيرات الكبيرة

الشاعر استخدم أفعالاً مضارعة بكثرة مثل (يستضيفنا – يخطفنا – يسشيرنا – يأخذنا) وهذا دليل على التجدد والاستمرارية ويفتح أفق الرؤية المغلقة على فسيح الحياة والأمل .

هندسة هذا البيت جاءت متدرجة ففي البداية الشاعر يري أنَّ البحر هو المستضيف ثم تدرج الى الخطف ثم الاستثارة وهذا التدرج أكسب النص قيمة جمالية وسعت فضاء النص

المقطع الثاني:

البحر

يدعونا إلى قراره

يقول: بيننا الأمواج والزبدْ

يقول: بيننا قراركم أن تتركوا

على الرمال كلّ ما حملكم آباؤكم

من " الحجب"

يقول: إنه ما زال في انتظاره

ونحن لم نجب

البحرُ

يدعونا إلى قراره [1]

بدأ الشاعر هذا المقطع بكلمة واحدة في السطر الشعري الأول؛ لأنَّها تحمل دلالات جمالية كبيرة من الاتساع والشمول والخير واليُمن والبركة، ثم كرر الشاعر في هذا المقطع الفعل المضارع (يقول) وهذا التكرار له دور جمالي وبلاغي في شد انتباه القارئ بحيث يخلق هذا الفعل مجالاً للمجاز في رسم علاقة بين القائل والمرسل والمرسل إليه، واستخدم الشاعر الفعل الناقص (مازال) الذي يدل على الاستمرارية، وكذلك استخدم شاعر (صوت الحاء) في هذا المقطع فهو

(1) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص441

صوت حلقى مهموس يعبر عن المعاناة التي يشعر بها الشاعر، وأكثر الشاعر من استخدام الحروف القوية الانفجارية كـ(صوت القاف، والجيم، والظاء) فهي أصواتٌ قوية مناسبة لحالة الأسى والحزن التي يعانيها الشاعر كما تضفي (الهاء الساكنة) حالة من السكون والصمت كما في هذا المقطع.

المقطع الثالث:

البحرُ

يارفاقَنا

يتركنا نعرى

فيطلق الزوابعَ الثلجيةَ الكبار

وعندما تعيدنا رعدتنا

للحجب الملقاه في حواجبه

يغمضُ عينيه على انتصار[1]

بدأ الشاعر أيضاً هذا المقطع بكلمة (البحر) فاستخدم أسلوب النداء مخاطباً رفاقه كما استخدم الفعل المضارع مثل (يتركنا – يعلق – يغمض) بدلالته على الجدّة والتجدد والاستمرارية.

واستخدم صوت العين مثل (يغري – الزوابع) في أصوات حلقية تناسب حالة الشاعر الحزينة ووظف الشاعر كلمات مستوحاة من الطبيعة مثل (الزوابع الثلجية – البحر – الرعد) والتى تدل على صعوبة الموقف والحالة الصعبة التي كان يمر بها الشاعر ورفاقه

المقطع الرابع:

أيعرفُ البحرُ الذي

يخطفنا إلى دواره

بأن كل ما يثيرهُ من الزوابع

الكبار

لن يصدَّنا عن شوقنا

إلى قراره...[2]

---

(1) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص442

(2) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص442

بدأ الشاعر هذا المقطع بالفعل المضارع (أيعرف) مسبوقاً بهمزة المضارعة فالشاعر استخدم ضمير المتكلم يخاطب أصدقائه بأن البحر سيخطفهم إلى دواره

وضع الشاعر كلمة (الكبار) في شطر شعرى واحد؛ لأنها تحمل دلالات كبيرة من المعاناة وشدة الموقف وصعوبته، واستخدم الشاعر تقنية (الحذف) اذ ترك مجالاً للقارئ بأن يشاركه في هذه الحالة ؛ وجاء بأفعال مضارعة تدل على التحدي والاستمرارية مثل (يعرف يصدنا –يثيره) استخدم الشاعر أصوات مهموسة حلقية (كالعين – الحاء – الهاء) وهي تعبّر عن الحالة النفسية للشاعر وتنخرط إلى إشارة السامع أو المتلقي في هذه الحالة

قصيدة عن الانتظار:

بداية عند تحليل العنوان نقوم بتقسيم النص إلى مقاطع؛ لأن التقسيم يسهل عملية التحليل ولكن الشاعر في هذه القصيدة جاء بالمقاطع مرقمة ومقسمة.

المقطع الأول:

انتظرْ

إن طيرَ البشارة

آت من اليابسة

ها هو الغصنُ في فمه يتدلى، كما كان قبل القطاف

لا تقلْ إنه لا يبينُ

لأني أرى ومْضَ خُضْرته

يُشْعِلُ الظلمةَ الدامسة...[1]

نرى أن شاعرنا بدأ المقطع بفعل أمر (انتظر) وكأنه يخاطب شخصاً يريد أن ينتظره لكي يذهب معه فربط العيون بالنجوم وهذه هي البوصلة الأولى.

وانتقل الشاعر الى الحديث عن البشارة وأن هذه البشارة تنقلها الطيور وكأنه يرمز إلى التفاؤل بأن هذه الطيور تأتي بالبشريات الجميلة هذا الطير جاء من اليابسة والغصن في فمه يتدلى ولعل الشاعر يريد أن يعبر عن المعاناة والانتظار لوصول الأحباب والأصدقاء.

(1) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة: ص428

نلاحظ أن الشاعر يرفض بأن هذا الغصن ينكسر وكأنه يرمز إلى الانتصار والرايات المرفوعة لأجل تحقيق النصر فهو يرى هذا الانتصار من خلال تجسده على يدي شعبه وهذا الانتصار ينير المكان المظلم الدامس بنيرانه المشعة.

ونرى الشاعر في السطر الشعري الأول استخدم كلمة (انتظر) وحدها وكأن الشاعر يريد أن يعبر ويوحي لنا بأن هذه الكلمة تشير للكثير وهذا أمر لافت للانتباه وأشاع جرساً موسيقياً رائعاً.

في الكلمة الأولى (انتظر) جاءت قافية البيت بحرف الراء الساكن وقبله حرف الظاء وهذا الصوت فيه تفخيم فالشاعر استخدم نبرة عالية وكأنه يفخم وينادى بصوت عال ويريد من الناس أن يتظره – أيضا نلاحظ أن بعض الأسطر الشعرية ختمت بالتاء المربوطة أو الهاء عند السكت وهذا الصوت يحمل جانباً من الأمل والتفاؤل عند الشاعر .

وفي هذا المقطع قدّم الشاعر شبه الجملة على الفعل المضارع وهذا خلاف الأصل، أو ما يسمى بالانزياح فالأصل أن يبدأ الشاعر بالفعل المضارع لكن الشاعر قدَّم شبه الجملة لدلالة معينة وكأنه يريد أن يؤكد لنا بأن هذا الغصن الذي يحمله الطير جاء محملاً بالبشارة والنصر.

وجاء الفعل المضارع (يُشعِلُ) للدلالة على الديمومة والاستمرار لإنارة الظلمة الدامسة.

المقطع الثاني:

انتظرْ

إنَّ كأسَ المرارة تعبر

واللحظةُ اليائسة

سوف تمضي

من اليم والغيم والريح...

والذكريات العجاف[1]

بدأ الشاعر هذا المقطع بفعل الأمر (انتظر) أيضاً، وكأن الشاعر يؤكد الكلام السابق الذي بدأ فيه المقطع الأول فهو يتحدث في هذا المقطع عن اللحظات المريرة الصعبة ويري بأن هذه اللحظات سوف تمضي وتذهب من جميع الأماكن من اليم ومن الغيم ومن الريح وستزول من كل مكان.

(1) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص428–429

وترى في هذا المقطع أنَّ الشاعر ترك للقارئ أن يعبر عن رأيه من خلال وضع بعض النقاط وهذا الأمر يجعل القارئ يشارك الشاعر في همومه وآلامه مما يؤثر في النغمة الموسيقية للشطر.

المقطع الثالث:

آه يا سيدي لو عرفتَ الذي في حناياي

إني هنا من سنينَ طوال أهدْهدُ ناري

أصنعُ الشوقَ من كبدي

أمنحُ الشوقَ سوداءَ عيني...

أحميه من هجمات الرياح الضواري

وأغني لطير البشارة

واليم يطلق شهوته الهمجية...[1]

بدأ المقطع باسم فعل يدل على التوجع؛ فالشاعر يتألم ويقول لسيده ورئيسه هل تعرف ما يدور ما بداخلي من زمن طويل تجاوز السنين، ثم تطرف الشاعر للحديث عن الشوق والحنان فالشاعر هو الذي يصنع هذا الشوق ويمنحه كل شيء ويمنحه سواد عينه وهذا الشوق يحميه الشاعر من هجمات العدو التي تأتي به الرياح.

وأيضاً الشاعر يفرح ويتغنى ببشريات النصر والأمل وهذا الأمل يوقفه اليم ويطلق عليه هجماته الشرسة.

الشاعر في هذا المقطع يتحدث عن أمله وتفائله في تحقيق الانتصار لكن سرعان ما يتلاشى هذا الأمل بهجمات العدو الشرسة.

ونلحظ الشاعر وهو يكرر بعض الكلمات مثل (انتظرت، انتظرت) هذا التكرار يحقق الانسجام الايقاعي ويعمل تشويش دلالي في النص ويوسع فضائه.

أيضاً ترك الشاعر للقارئ أن يعبر عن موقفه من خلال وضع نقط نهاية الاسطر الشعرية.

استخدم الشاعر أسلوب الاستفهام كأنَّه يستنكر هذا الأمر.

المقطع الرابع:

---

(1) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص429

انتظر...

إنَّني ها هنا في انتظار البشارة

لم تترك الأفق عيناي

لكنني أسأل اليم والغيم والليل

عن وجه أمي التي طلبتني

وقد جاءها الأجل المتعطش[1]

وأيضاً الشاعر في المقطع يؤكد ما قاله في المقطع السابق من خلال تكراره لبعض الكلمات (انتظر –اليم– الريح –الغيم)، هذا التكرار يعمل عل تحقيق تناسب بين الوحدات اللغوية وترتب على ذلك توافق إيقاعي يزيد من هذا التناسب والانسجام .فالشاعر مازال ينتظر البشارة فيسأل الطبيعة (اليم – الغيم – الليل) عن حال أمه وقد يقصد بأمه فلسطين ولكنها جاءها الأجل بسرعة هذا الأجل كان متعطشا لقيض روحها وقد كانت تنتظر عودته لكنها ماتت فأمه (فلسطين) قد أرضعته الكثير من الهموم والآلام الكبيرة التي يعاني منها هو وشعبه .

وفي هذا المقطع استخدم الشاعر ألفاظ الطبيعة (اليم الغيم الليل) ونلاحظ أيضاً في السطر الشعري الأول أنّ الشاعر وضع نقاطاً بعد كلمة (انتظر) هو بذللك يترك المجال للقارئ بأن يكمل هذا السطر لكي يشارك الشاعر في هذا النص.

المقطع الخامس:

أنت تسألُني

تطلعُ الشمسُ

في خارج الفلك

أم تغربُ الشمس

سيّان عندي،

لأني مُذْ شدّني اليم

أصبو إلى الغسق المتوهج من

جبل الخربة العلويّ [2]

كأنَّ الشاعر في هذا المقطع يتحدث عن المنهزمين الذين يسألونه فيرد عليهم بأن طلوع الشمس أو غروبها عنده سيان لا فرق بينهما، وكأنَ الشاعر يقصد بالشمس هنا فلسطين وأنها متوهجة من

(1) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص430

(2) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص431

شدة النيران القادمة من العدو، وثم تنتهي بالغرق في بحر يافا، وكذلك استخدم الشاعر الاستفهام في الأسطر الأخيرة قد يكون للتعجب والاستنكار من حال المنهزمين المتخاذلين. ونلاحظ أن الشاعر كرر كلمة الشمس وهذا التكرار يعمل على تحقيق الانسجام الدلالي في النص وترسيخ المولّد الدلالي المركزي في النص وهو الشمس.

المقطع السادس:

انتظر

إنني في انتظار البشارة

لكنني أسألُ الريحَ عن طيرنا

غابَ عنا

وأذكرُ أنا انتظرناه من أمد

وهو في رحلة ليس ندري

أيرجعُ أم يجدُ الأرضَ دافئةً فيعشش...

واليمّ يغمرُنا والرياحُ الضواري

تلاطمُ صدرَ السفينة

والليلُ لا ينجلي ...[1]

عاد الشاعر وبدأ المقطع بكلمة (انتظر) ليؤكد أيضاً ما قاله سابقاً أنه ينتظر البشارة من حين الى آخر، فالشاعر يتساءل عن الطيور التي تحمل هذه البشريات ما سبب غيابها هل هذا الذي يحمل البشارة سيعود أم يبقى ميتاّ في باطن الأرض، وكأن الشاعر يتحدث عن الأعداء فالكل تخلى عنه ولم يَبْقَ أحد يسانده ويقف مع شعبه، فالليل يوحي بالظلمة والسواد.

استخدم الشاعر ألفاظ الطبيعة (الريح – اليم – الأرض) عندما قال (اخدش الحفرة القدسية) كأن الشاعر يقصد وطنه المكلوم، وترى دور ناء الفاعلين المعبر عن الجماعة

(انتظرناه) هذا يدل على أن كل شعبه في انتظار هذه البشريات وليس وحده

وترك الشاعر للقارئ بأن يعبر عن رأيه وموقفه من خلال وضع نقاط نهاية الأسطر الشعرية ويظن المعنى المسكوت عنه فتنتج القراءات مئات التوقعات والمعاني.

المقطع السابع:

---

(1) – المصدر السابق، ص432

آه يا سيدي

ذكرتني الزوابعُ

بالنرجسات اللواتي تجذَرْنَ في صخر "جبورَ"

أطللنَ من شرفات الصخور،

وناديننني...

وأنا سادر

تستثيرُ المرابعُ وجدي

ويُذكي اخْضلالُ المسافات روحي[1]

تبدو ياء المتكلم حاضرة في هذا السياق النصي والتي تعبر عن القوة النابعة من الأمل المتجدد بأن نستعيد مرابع الأرض الخضراء فياء المتكلم كانت حاضرة من خلال تلك الكلمات المتتبعة في النص الشعري (ذكرتني، ناديننني، وجدي)

المقطع الثامن:

انتظر

ها أنا مطلقٌ مقلتيّ مع اليم والريح

منتشرٌ في رذاذ المطر

انتظر

إنني، كنت مذ كنت، أهجسُ

بالخير المنتظر [2]

تبدأ البوصلة مع حلول البشارة مع اليم والريح فذلك الرذاذ المعبق بالنصر سيعم جميع البلاد ثم يعيد ويذكر المتلقي بأن ينتظر مرة أخرى بقدوم دحر الاحتلال.

المقطع التاسع:

انتظر

سيدي

هل عرفت انتظار الحقول الندى

وانتظار الجذوع المطر

---

(1) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص433

(2) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص434

هل عرفت انتظار الرغيف

أجبني،

لأني انتظرتُ

وما زالتُ أعرفُ معنى انتظار الجموع

للكِسْرة اليابسة...[1]

جاءت بداية المقطع بفعل الأمر (انتظر) اجتياز الفرحة القادمة من ألم المعاناة والتشرد فالانتظار كان مواتياً لجموع الشعب المكلوم وهذا يدلل على تدرج المراحل التي كانت متتبعة في ذلك السياق النصي فالثيمة الأساسية هي الانتظار الذي يعني اليقين بالنصر المبين.

المقطع العاشر:

انتظر...

جاء موسمُنا...

والشرارةُ صارت من الريح

والآن انتظر البرقَ والرعدَ والسحب

المدلهمةَ [2]

المقطع الحادي عشر:

جاء طائرنا

هلّلوا

هلّلوا

يحملُ الغصن أخضر

والغصنُ من بئر زيت

ونحن على خشب الفلك

نحدو مجاذيفنا منشدين

ونغلي اشتياقا الى اليابسة...[3]

---

(1) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة: ص434

(2) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص435

(3) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص436

بدا أنَّ الغصن الأخضر يبشّر بالعودة على سفن تحمل العائدين إلى بئر زيت أي الوطن، والشاعر يقيم الاحتفالات الجماعية لهذا الحدث الأعظم في حياته وحياة الشعب.

الفصل الثاني

الرمز والأسطورة

أولاً: الرموز ويشتمل:

1- الرموز الطبيعية

2- الرموز التاريخية

3- رموز الأماكن

4- الرموز الدينية

ثانياً: الأسطورة ويشتمل:

1- أسطورة تَمُّوز

2- أسطورة آخيل

3- أسطورة شمشون

4- أسطورة سيزيف

5- أسطورة سدوم

الفصل الثاني
الرمز والأسطورة

أولاً: الرمز

تعريف الرمز لغة:

جاء في لسان العرب عن التعريف اللغوي للجذر (رمز)، ما يلي:

(رمز) " الرمز، تصويت خفي باللسان كالهمس ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت، إنما هو إشارة بالشفتين، وقيل الرمز: إشارة إيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم، والرمز كذلك كل ما أشار إليه بما يبان بلفظ بأي شيء أشرت إليه باليد أو بالعين[1]. ورمز: يرمز رمزاً وفي ترتيل العزيز قصة زكريا " عليه السلام" وذلك في قوله تعالى" **قَالَ رَبِّ اجْعَلْ لِي آيَةً قَالَ آيَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمْزًا**"[2]. ومعنى قوله تعالى أي إشارة لا يستطيع النطق فيه من غير حرص وهذا دليل على أنه لم يكن يكلم الناس في هذه الليالي إلا رمزاً أي إشارة[3]. ويقول قدامة بن جعفر عن الرمز: هو ما أخفي من الكلام وأصله الصوت الخفي الذي لا يكاد يُفهم" [4]، وينظر إليه على أنه نوع من أنواع الإشارة الأدبية لا مرادفاً ملاحظاً جانب الخفاء والغموض في ذلك النوع [5].

ويقول الشاعر والناقد أدونيس عن الرمز: " بأنَّه اللغة التي تبدأ حين تنتهي القصيدة التي تكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، إنَّه البرق الذي ينتج للوعي أن يَسْتَشِفَّ عالما لا حدود له لذلك هو إضاءة للوجود المعتم واندفاع صوب الجوهر[6]، إذن فالرمز الشعري مرتبط كل الارتباط بالتجربة

---

(1) – ابن منظور، لسان العرب، مادة (رمز)، ج5/ ص356

(2) – سورة آل عمران، آية:41.

(3) – ابن كثير، تفسير القرآن الكريم، تح/ سامي سلامه، دار طيبة للنشر، الرياض، ط2، 1999م، 39/2

(4) – قدامة بن جعفر، كتاب نقد النثر، دار الكتب العلمية، بيروت، 1980، د.ط، ص61

(5)– عزت ملا إبراهيمي وآخرون، الرمز وتطوره الدلالي في الشعر الفلسطيني المقاوم، مجلة القسم العربي، باكستان، ع (24)، 2017م، ص130

(6) – ادونيس، زمن الشعر، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1978م، ص160

الشعرية التي يعانيها الشاعر، والتي تمنح الأشياء مغزى خاصاً، وهو صلة بين الذات والأشياء بحيث تتولد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية وعن طريق التسمية والتصريح [1]

ويعتبر الرمز في الشعر الحديث من أبرز الوسائل التعبيرية التي لجأ إليها الشعراء، فبدأ الشاعر من خلال الرمز الانتقال من المعاني الواضحة إلى المعاني الغامضة الخفية لاكتشاف دلالات جديدة تكمن خلف النصوص وهذا بدوره يزيد من الثروة اللغوية عند الشاعر، " ويعد أرسطو من أقدم من تناول الرمز على أساسه وعنده أن الكلمات رموز لمعاني الأشياء أي رموز لمفهوم الأشياء الحسية أولاً ثم التجريدية المتعلقة بمرتبة أعلى من مرتبة الحس"[2]، فالرمز الشعري والأدبي عموماً عبارة عن إشارة حسية مجازية لشيء لا يقع تحت الحواس، أي أنَّ الرمز ببساطة يستلزم مستويين مستوى الأشياء الحسية أو الصور الحسية التي تؤخذ قالباً للرمز، ومستوى الحالات المعنوية المرموز إليها" [3]، والرمز بمعناه العام هو " الدلالة على ما وراء المعنى الظاهري مع اعتبار المعنى الظاهري مقصودا أيضا [(4)].

وللرمز مناخٌ خاصٌ يكفل وصوله الى المتلقي وتأثيره فيه، " فالرمز الشعري يستطيع أن يولد لدى المتلقي سلسلة من المشاعر يحس فيه قيمة فنية تكمن خلف الرمز كما أن الصورة الشعرية قد تكون لها قيمة رمزية؛ لأنها بلا جدال تمثل صورة لأغوار الشعور التي لا نستطيع أن نتوصل اليها "[(5)]

واستخدام الرمز في الشعر أمرٌ ذو حساسية وحدوث أي خلل يُخرج الرمز عن فاعليته " والأدب الرمزي محاولة من الأديب للإفصاح عن العواطف المكبوتة في أعماق النفس البشرية وايحاء صور من العقل الباطن إلى قارئة مستعينا في ذلك بجرس الألفاظ وايقاع الوزن وتركيب الجمل ومعانيها الدقيقة" [(6)]، وبناءً على ذلك فالرمز الشعري " يبدأ من الواقع المادي المحسوس ليحول هذا الواقع إلى واقع نفسي وشعوري وتجريدي يندُّ عن التحديد الصارم، فحين تريد شاعرة كنازك الملائكة أن تعبر عن ذلك الإحساس الغريب والوديع بالحزن الذي اعتراها بعد وفاة أمها–

---

(1)– حماني هجيرة، دلالة الرمز في الديوان الشعري (اللؤلؤة لعثمان لوصيف)، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر، الجزائر، 2015–2016م، ص57

(2)– محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، 1977م، د.ط، ص36

(3)– علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، مصر، ط4، 2002م، ص105

(4) – إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، ط3، د.ت، ص238

(5) – رجاء عيد، لغة الشعر، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1985م، د.ط، ص 156

(6) – محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس النقد الأدبي الحديث، ط1، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ، 1995م، ص167

التي كانت لها بمثابة الصديقة– فإنها تلتقط رمزاً من الواقع المادي الملموس –وهو رمز الطفل – وتمضي تجرد هذا الرمز شيئاً فشيئاً على امتداد القصيدة لتحوله في النهاية إلى معنى تجريدي خالص" [1]، وعلى هذا الأساس " فإنَّ ضرورة فهم الرمز واستيعابه من قبل المتلقي تحتم ألا يستبعد أحد عناصر بهدف التعرف على أثره في الشعر، فليس من الصحيح إقصاء المعطيات الحسية والاكتفاء بالحالات المعنوية، ولا يجوز يستغنى بالمرموز إليه عن الرمز ذاته وذلك لأنَّ الرمز غير قابل للتجزئة " [2]، وبهذا يكون استخدام الرمز وليد الحالة الشعورية لأعماق الشاعر يرتبط برؤيته للواقع أو قضية إنسانية معينة مستنداً في ذلك على الأبعاد الرمزية القديمة ولكنه في كل ذلك يستشرف أفق الحياة المستقبلية بناء على واقع إنساني لا تتحقق فيه القيم والمثل كما يراها الشاعر [3]، ويعد الرمز مصدراً من مصادر الصورة الشعرية يرتكز الشاعر عليه في بناء صوره المتراكمة إلى أن يصل للبناء الكامل للقصيدة فللرمز ميزة المدلول الجمعي حيث يفهم المتلقي مفهومه بناء على معرفة مسبقة أو من خلال بعض الإشارات في النص ومن خلال النص تتكشف الخلفية الثقافية للشاعر وكذلك البيئة التي استقى منها رموزه.

الرمز والمدرسة الرمزية:

وقع لبس بين هذين المفهومين لقرب التسمية والمفهوم، فالمدرسة الرمزية مذهب مثالي ومن الطبيعي أن تستند إلى نزعة من أقدم النزعات المثالية وهي الأفلاطونية التي كانت تنكر حقائق الأشياء المحسوسة، ولا ترى فيها غير صور ورموز لعالم المثل: عالم الحق والخير للجمال، وترجع عوامل ميلاد الرمزية على بيئة القرن التاسع عشر ولا ترجع إلى تاريخية موغلة، وهذه العوامل يمكن التمييز فيها بين تيارين: عوامل غير مباشرة وهس التي أملاها المناخ الثقافي العام، ومباشرة كان لها فضل التأثير الإيجابي في نشأة المذهب، وفيها استمدّ الرمزيون الأسس العامة للرمزية [4]، فالرمزية تعد أحد الحركات الأدبية " التي تميزت في فرنسا في آواخر القرن التاسع عشر، وكانت هذه الحركة ثورة على الطبيعة البالغة الغاية في الجمود، وعلى البرناسية المفرطة في الوضوح" [5]

---

(1) – علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص107

(2) – أحمد جبر شعث، الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر، مكتبة القادسية للنشر والتوزيع، خان يونس، فلسطين، ط1، 2002م، ص 107

(3) – المرجع نفسه: ص 125

(4)– انظر: محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص48–49 (بتصرف)

(5) – سيد أمير أنوار وغلام رضا راد، الرمزية في الأدبين العربي والغربي، مجلة التراث الأدبي، ع (6) السنة الثانية، 1388هـ، ص58

ووفقاً لذلك سعى الرمزيون إلى التعبير عما هو متسام بإدخال روح الموسيقى الى الشعر ومبدأ " تراسل الحواس "أو الخلط بين ادراكاتها المختلفة وهذا ما جعل الألفاظ لديهم تنساب تلقائياً مع ارتخاء سيطرة العقل الواعي وتغيب إرادة التحكم فالألوان والحروف أصواتها التي هي رموز لها دلالات تختلف من شاعر إلى أخر بل لدى الشاعر نفسه في لحظتين مختلفتين ليصبح الشاعر معها وسيلة تكتب القصيدة به نفسها[1]

في هذا المبحث أراد الباحث التعرف على الرموز في أعمال ناجي علوش الشعرية، والملاحظ أنها متنوعة بين:

1- رموز طبيعية.

2- رموز تاريخية.

3- رموز أماكن ذات مدلول شعوري.

4- رموز دينية.

أولاً: الرموز الطبيعية:

وهي عبارة عن استدعاء الشاعر أو الأديب رموزاً وعناصر مستوحاة من الطبيعة وهذه العناصر لا تنحصر في مجال واحد أو حقل معرفي معين بل له الحرية التامة في انتقاء هذه العناصر مما لا يكون فيها أمر الشك فالأدباء انتزعوا من الطبيعة عناصر مختلفة وأخرجوها من جمودها، وجمود دلالتها ومن بين هذه العناصر نجد الأشجار لما توحيه من الثبوت والرسوخ والاستمرارية في الحياة والماء باعتباره رمزاً للحياة والأرض والريح والزلازل والفيضانات والانهار فهذه الرموز استوحاها الشاعر من الطبيعة.

يقول الشاعر:

تركوا المناجلَ والسنابلَ في الحقول

ومضوا يجرّون الذيول

والزّرعُ ينتظرُ الحصاد

والبيدرُ المهجورُ يحلمُ بالغِلال

---

(1) – حسن عبد عودة حميدي الخاقاني، الترميز في شعر عبد الوهاب البياتي، أطروحة دكتوراة، كلية الآداب ، جامعة الكوفة ، العراق ، 15أذار 2006،ص17

وصغارُهم يتهللونَ لغلّة العامِ الخَصيبِ

ويبدّدونَ طيوف أمسهمِ الرهيبِ

أمس المجاعةِ والخطوبِ

لكن أغنيةَ الجهاد

أنْستهُمُ الحُلُمَ الجميل [1]

جاء الرمز في كلمة (السنابل) " والسنبل معروف، وجمعه السنابل: هي سنابل الزرع من البر والشعير والذرة ،الواحدة سُنْبُلة والسنبلة: برج في السماء، والسنبل من الطِّيب" [2] حيث ترمز كلمة السنابل إلي العزة والشموخ بعكس ما وردت في النص الشعري والتي رمزت إلى الهزيمة والتهجير والتشرد والذي دلَّلَ على ذلك المصاحبات التي وردت معها مثل (تركوا ، يجرون الذيول، البيدر المهجور) وكلها دوال تشير وتفصح إلى الذل والانكسار.

ويقول:

وانطلقت في الفضاءِ الحساسينُ

وامتلأت دُورنا بالبنفسج

فقررتُ ان أوقظَ الوعدَ

والوعدُ في الزهرِ والنارَ

هذي يدي تَلْمس النارَ

أو تلمسُ الزهرَ

هذا دمٌ سالَ

فاختبأ الطيرُ [3].

حَسُّون (مفرد): ج حساسِينُ: (حي) عصفور غرِّيد جميل الألوان يُصاد ويربَّى في أقفاص لجمال ريشه وصوته [4]، ويرمز الطائر بشكل عام الى حرية الروح وما اختاره للحسون الطائر الجميل

---

(1) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة: ص54

[2] - ابن منظور، لسان العرب، ج11، ص348، (سنبل)

(3) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص536

(4) – أحمد مختار عمر وآخرون، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، ط1، 2008م، ج1، ص498

ليعبر عن مدى جمال هذه الحرية ويؤكد ذلك في السياق حين يقول انطلقت في الفضاء الحساسين وامتلأت دروبنا بالبنفسج الذي يرمز أيضاً للموتى حيث تصعد الروح الجميلة حرة طليقة في الفضاء وتبقى جثث الموتى في الطرقات.

ويقول:

يا مغرقَ الجبالِ والسهولِ بالسيول

يا مطر

يا مانحَ الشجر

هدية الرّواء والحياة والثمر

نفوسنا تجمعت على نبوعها الوحول

وانتشرَ " العليق " في رحابها

فليس فيها غير " غرسة " يهصرها الذبول

و"غرسة " يلفها" العليق " عندما

يظلّل النّباتَ والترابَ والحجر [1]

المطر وجمعه أمطار وهو الماء النازل من السحاب [2]، ويرمز إلى الخير الوفير وهذا ما أكده السياق حيث وردت لفظة (المطر) مع إغراق الجبال والسهول بالسيول ليدل على كثرة نزوله ووفرته ومما يؤكد على خيره أنه يمنح الحياة للنباتات وغيرها وذلك في قوله (يا مانح الشجر) ومن الملاحظ أن كلمة المطر وردت في شعر علوش كثيراً؛ لأنه يريد إبلاغ رسالة أنه يتمنى انتشار الخير الوفير الذي يرمز إليه المطر.

ويقول:

تطاول الزيتون في انتشارِها..

ونحنُ صامتون واجبون نرقبُ الخطر

نُسائلُ الرياحَ عن وعودِها..

نسائلُ السّماءَ عن مطر..

أوّاه.. يا غريب.. يا حبيب..

يا مطر

يا باعث الحياة في النبات والتراب والحجر

---

(1) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص165

(2) – المعجم الوسيط، مرجع سبق ذكره، 2/ 875

تمر بي هنيهة أشعرُ فيها أنّني،
أودّ أن أموتَ ،أن أكونَ ،أن أحسَّ
بالبقاء [1]

جاء الرمز في كلمة الزيتون؛ فشجرة الزيتون شجرة قديمة عرفها الإنسان منذ أقدم العصور واستفاء بظلها واستوقد أغصانها وأجزاءها وخصتها الكتب السماوية بالذكر وتبارك الأقدمون بزيتها وجعلوها في طقوسهم الدينية ومنذ أقدم الأزمنة شعار غصن الزيتون شعار المحبة والسلام، وأقسم الله تعالى بالزيتون في قوله تعالى :" **والتين والزيتون** "[2]، وتُعَدُّ شجرة الزيتون من مقومات وجود الإنسان الفلسطيني على أرضه، فهي شجرة جعلها الله تعالى مصدر رزق ومصدر صحة للإنسان وهي تحمل معنى القدسية والخلود فرمزية الزيتون تتراوح بين أكثر من رمز مرة ترمز للأرض المغتصبة ومرة ترمز لضياع الإنسان العربي ومرة ترمز للسلام وتارة أخرى ترمز للتجدد والانبعاث، وفي قصيدة دفقة المطر جاء ليعبر عن ذاتنا ونفوسنا الخضراء التي تتطاول عليها العليق النبات الفاسد الساعي إلى منع اخضرارها ونحن نرقب صامتون نراقب الصراع الدائر بين الزيتون الذي ينشر الاخضرار وبين العليق الذي يسعى لقتل هذه الحياة الخضراء وفي نفس الوقت ننتظر بأمل أن ينتصر الزيتون بمساعدة المطر.

ويقول:

يقفُ البحرُ وَهْناً

على الشط

يهدأُ

يهدأُ

يَطلقُ أحلامهُ الوافراتِ

حقولاً من القمحِ والنخلِ

ينساحُ بحرَ سنابل

وتحلّ السكينة [3]

---

(1) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة : ص166

(2) – سورة التين، اية :1

(3) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص403.

التمر: حمل النخل اسم جنس واحدته تمرة وجمعها تمرات (بالتحريك) وتمرت النخلة وأتمرَت كلاهما صار في حد التمر [1]، والتمر معروف منذ القدم إذ عرفه الجاهليون، وتعتبر شجرة النخيل شجرة مباركة فقد ولد المسيح عيسى عليه السلام تحتها قال تعالى: " **وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا** [2] ؛ فجاءت رمزيتها مربوطة بأيقونة متينة مندرجة من سياق النص والتي ترمز إلى الشموخ والهمة العالية ، وفي قصيدة (على الشاطئ) جاءت كلمة النخل مصاحبة للقمح وكلتاهما تدلان على الشموخ والعزة مما يؤكد رمزيتها في هذا المعنى والنخل شامخ مع القمح أمام البحر الذي يرمز إلى الضياع والفقدان والتيه الذي يولد القلق فعندما يقف البحر واهنا على الشط هادئ يحدث نوعا من التوازن والاستقرار في نفسية الشاعر حيث تحل السكينة نتيجة لتساوي كفة البحر الرامز للضياع وكفة السنابل التي اختارها في القصيدة .

ويقول:

وأنا ضائعٌ

ضيعتني الرياحُ العوابرُ عن خطواتِ القوافل

فطلبتُ النجومَ دليلاً وسرتُ على الدَرب مقتنعاً

أنني سوف أبلغ داري

وأنا ضائع

علمتني النجومُ الدراري

أنَّ درب المحبينَ لا تمّحي في الرمال ، ولا

تمّحي في البحار [3]

النجوم مفردها نجم وهو أحد الأجرام السماوية المضيئة بذاتها ومواضعها النسبية في السماء الثابتة ومنها الشمس [4]، ويكثر استعمال كلمة النجم والنجوم في الشعر العربي قديماً وحديثاً فهو ونيس المحبين الساهرين ورفيقهم في ترحالهم ويدلهم على الطريق للوصول إلى بر الأمان ويرمز إلى العلو وارتقاء المنصب وهو المنقذ المرشد في حالة الضياع، وقد جاء في سياق المرشد المنقذ

---

(1) – ابن منظور، لسان العرب، مادة تمر، ج4، ص93

(2) – سورة مريم: آية 25

(3) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة: ص392.

(4) – المعجم الوسيط،، 2/ 905

المتمثل في القيادة الوطنية في قصيدة شاعرنا علوش (الدمعات التي خبأتها العيون)، فقد صاحب كلمة النجوم الكلمات الدالة على الضياع واختفاء أثر الخطوات على الرمال بسبب الريح وهي تعبر عن حالة الضياع التي يعيشها الشاعر في غربته وبعده عن وطنه؛ فيطلب النجوم لتدله على الدروب وهو مقتنع بأنها ستوصله إلى داره وهو مؤمن بأن درب حب الوطن لا بد أن يوصله إلى داره بمساعدة النجوم.

ويقول أيضاً:

لليلِ رهبتُهُ

وحراسُ الأميرِ يقلّبون الرملَ

بحثاً عنكَ، والرملُ المعذب لا

يبوح، وأنت منتشرٌ مع الريحِ

المثيرة...غير أن خُطاك لا تقوى،

فتسقطَ بين أيديهم، وتدخلَ حمصَ

مطعوناً، ويتركَ الصعاليكُ

النشامى في قيود الحور

والصفصاف... ينتشرونَ

في عَصَب القبائل ...

...عفواً أخا الفلوات لا تفزع،

ولا تُرهبكَ عربدةُ الجلاوزة القُساة [1]

الرياح: الهواء إذا تحرك [2]، ويرمز إلى الأمل؛ لأنَّ بعده يأتي المطر وقد يرمز إلى الضياع إذا محى الآثار في الصحراء وهي وسيلة الاتصال الروحي بين العشاق فهي تحمل الرسائل والأخبار والأنباء يسن الناس والقبائل، وفي قصيدة أغادير جاءت في سياق الضياع.

(1) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص453–454

(2) – المعجم الوسيط، 1/ 381

ويقول:

وأسماء

لا تجد النبعَ

أو تجد النخلَ

لكنها ترتوي تارةً من سراب الصحارى

وطوراً ترى الحلم في هسهسات

الرمال الشجيَّة...

وأسماء

لم يبقَ من "بئر زيت" لديها

سوى الحلم المستحيل [1]

الصحراءُ من الأرض المستوية في لين وغلظ دون القُفِّ، وقيل: هي الفضاء الواسع[2]

والشاعر في هذا المقطع استخدم لفظة (الصحاري) التي تدل على الجفاف والضياع والتيه ولكنه لم يعبر عن الصحاري بالمعنى المعهود في الذهن لدى المتلقي ألا وهو الضياع والعطش والخوف، وإنما عبّر عن الصحاري بمعنى جديد فهو يريد أن يوصل للقارئ أنه يستطيع أن يواجه الصعوبات والضيق والخوف وهذا اتضح في المقطع بأنه يشرب من ماء الصحراء دلالة ذلك أنَّ الشاعر لا يستسلم فهو يواجه المستحيل من أجل الوصول إلى الهدف الذي يريده ألا وهو العيش بسعادة واستقرار وعدم اليأس.

الصحاري مفرد (صحراء)، وهي الأرض الفضاء الواسعة فقيرة الماء [3]، وترمز إلى التيه والضياع كما ضاع بنو إسرائيل في صحراء سيناء؛ وحيث دلَّت في سياق القصيدة على ضياع الشاعر واليأس وفقدان الأمل بالعودة إلى مدينة بير زيت بعد فقدان الأنبع وفقدان الشموخ الذي عبر عنه بالنخل فلم يجد في هذا التيه إلا السراب والحلم المستحيل.

---

(1)- ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص426

(2) - الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، مجموعة من المحققين، دار الهداية، مادة صحر، 286/12

(3) - مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ج1، ص508

ويقول أيضا:

النشامى في قيود الحور

والصفصاف... ينتشرونَ

في عَصَب القبائل.

عفواً أخا الفلوات لا تفزع

ولا تُرهبكَ عربدةُ الجلاوزة القُساة [1]

صفصاف (جمع): مفردها صفصافة: جنس شجر ينمو في المناطق الباردة والمعتدلة وعلى الأخص بالقرب من المياه، له أغصان دقيقة غضة طويلة تتدلى حتى تكاد تمس الأرض يكسوها ورق بسيط مترادف.[2]، ويرمز إلى الإرادة الصلبة التي تقف في وجه الظلم، فكيف جاءت هذه الصلابة مع أنه ذات ساق لينة؟ الصلابة جاءت من قوة الإرادة وانتشار واتحاد الصفصاف مع بعضه البعض فلا أحد يساعد الظالم في الكشف عن مكان هذا الصفصاف الوحدة الذي هو سر إرادة الشعب الفلسطيني واليوم سقط الصفصاف بين يدي الأعداء، وطغت الإرادة بسبب الصعاليك الذين يوجهون الطعنة من الظهر للشعب في محاولة منهم لإضعاف إرادته وقتل صفصافه ورغم كل ذلك يبقى منتشراً ليوحد القبائل العربية في مواجهة حراس الأمير الظالم.

ويقول:

من كلّ صوب خفافاً

وكروُم الزيتون والتين والاعناب

تمتّد نحونا في منافينا

وعيناكِ توهجان

وعيناي تعبران

وسُهدي

يقلقُ الليلّ والنجومَ الدراري [3]

---

(1) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة: ص454.

(2) – أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، مادة (ص ف ص ف)، 2/ 1303

(3) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص 331.

استدعى الشاعر شجرة التين وهي شجرة قديمة وقد خصَّها الله تعالى في كتابه العزيز بقوله تعالى: " **وَالتِّينِ وَالزَّيْتُونِ*وَطُورِ سِينِينَ* وَهَذَا الْبَلَدِ الْأَمِينِ**" [1]، والتين يرمز إلى الخلود وعدم الفناء والتجذر والثبات في الأرض أيضاً استدعى شجرة الزيتون لما لها من قيمة في حياة الإنسان الفلسطيني، وشجرة الزيتون رمز للتبرك بها وبزيتها دائمة الخضرة دليل على استمرارية الحياة؛ فتارة ترمز الى التجدد والانبعاث واستمرارية المقاومة وتارة أخرى ترمز إلى السلام والأمان.

ويقول:

البحُر

يستضيفُنا على رماله

يخطُفنا

زَبدهُ هنيهةً

نورسُهُ هنيهةً

شرودُهُ هنيهةً

ويستثيُرنا بالهيجان مرةً

وبالسكوت أخرى

وعندما يأخذنا "يلعبه " انشغاله

يمعن في اختياله[2]

شغل البحر في الشعر المعاصر الكثير من الشعراء فرمزيته في الغالب توحي بالقوة والعظمة، فبرزت الدلالة الرمزية في أغلب الكتابات الابداعية المعاصرة واتصفت بأبعاد جمالية وإنسانية موحية فالبحر أخذ أشكالاً متنوعة في الشعر تارة يرمز إلى الخير الوفير وتارة يرمز إلى الشر وتارة يرمز إلى الغموض والجمود وتارة يرمز إلى بعد المسافات الشاسعة، ولكنه في هذا المقطع الشعري يرمز إلى الغدر والمكر والغموض والجمود، فالمصاحبات التي دلت على ذلك عديدة مثل (يخطفنا، شروده، الهيجان، السكوت، انشغاله)

---

(1) – سورة التين: آية: 1–3

(2) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص 440

ثانياً: الرموز التاريخية:

الرمز التاريخي هو لجوء الشعراء والكتاب إلى الغوض في التاريخ كي يستقوا منه ويستمدوا من شخصياته وأحداثه تمَّ توظيفها واستخدامها في كتاباتهم للتعبير عن مواقفهم المتباينة والخفية وغير المباشرة ، فالشعراء وظفوا الرموز بأنواعها في شعرهم بشكل كبير وواسع؛ وذلك ليعبروا عن المعاناة التي يشعرون بها والدمار واليأس الذي حلَّ بالشعوب العربية على إثر الاحتلال والاستعمار الذي عمل على تفريق الأمة العربية وتشتيتها، لذلك لجأ الشعراء إلى توظيف الرموز التاريخية في شعرهم وإبداعاتهم لتكون هذه الرموز طريقاً أو قناعاً يتسترون من خلفه لإيصال الفكرة التي يريدون أن يعبروا عنها، وأيضاً هذه الرموز تدفع القارئ للغوص في أعماق النص الشعري، ليشارك المبدع أو الشاعر في هذه المعاناة مما يضفي على النص الشعري قيمة جمالية ودلالية كبيرة وهذا يؤدي إلى توسيع فضاء النص، ولذلك، "فإن الشاعر يختار من شخصيات التاريخ ما يوافق طبيعة الأفكار والقضايا والهموم التي يريد أن ينقلها إلى المتلقي"[1]، فالرموز التاريخية هي استحضار شخصيات تاريخية كان لها دور بارز في التاريخ سواء القديم أم الحديث؛ وقد جاءت على النحو التالي:(نوري السعيد، صهيون، هتلر، قيصر، فراعنة، هولاكو، نابليون، الإفرنج، صلاح الدين، عبد الحميد ، الصعاليك، سلاجقة، بلفور، يزيد، حطين).

نلحظ أن شاعرنا استعان بكم كبير من الرموز التاريخية سواء الشخصيات التاريخية أو الأماكن أو الأحداث ذات الطابع التاريخي فعلى صعيد الشخصيات جاءت من خلفية ثقافية تاريخية عند الشاعر قديمة ومعاصرة القديمة مثل (فراعنة، وصلاح الدين، وسلاجقة، وصعاليك، وقيصر، وحطين، ووادي الغضا، والإفرنج)، أما المعاصرة مثل (هتلر، وصهيون، ونابليون، وقاهرة المعز، ونوري السعيد، وبلفور).

وتنوعت بين عربية وأجنبية عربية مثل نوري السعيد وصلاح الدين وصعاليك ويزيد وأجنبية مثل هتلر وبلفور وصهيون ونابليون قيصر.

(1) – علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ط، 1997م، ص120

يقول الشاعر:

وذاتُ ليلة أتى (يزيدُ) في المنامِ

وقال يا فاطمةَ الكحيلة العينين

بالأمس كنتِ لي وللصغيرتين

واليومَ أنت للوحشةِ والحنين

وعائلاتُ أُخوتي الذين سَقطوا

تزوروني فيَ وحْدتي

وهم بحاجة إليك مثلما أنا بحاجة

إليكِ يا رفيقةَ الفداء

كوني لهم عزاءهم

لأنهم لك العزاء

كوني لهم رَجاءهم

لأنهم لك الرجاء [1]

فالشاعر هنا استدعى شخصية تاريخية من العصر الأموي هو (يزيد بن معاوية بن أبي سفيان الأموي القرشي الدمشقي)، " ولد سنة خمس أو ست وعشرين، كان ضخمًا كثير اللحم كثير الشعر، وأمه ميسون بنت بحدل الكلبية، تولي الخلافة سنة (60هـ) وحتى (64هـ) "[2]، ويعرف يزيد بن معاوية بأنه أحد الأمراء الذين اتصفوا بالقوة والظلم والجبروت، فالشاعر في هذا المقطع جاء بشخصية (يزيد) بصورة حسنة ليست الشخصية المعروفة في التاريخ وهي القوية المتجبرة، والذي دلّ على ذلك بعض الكلمات التي جاء بها الشاعر (رفيقة، الحنين، الاستئناس، الرجاء).

(1) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص287–288

(2) – تاريخ الخلفاء، جلال الدين السيوطي، تح: حمدي الدمرداش، مكتبة نزار مصطفى الباز، ط1، 1425هـ–2004م، ص156

ويقول:

دُنيا يظلّ نداؤها الجبارُ.... يهزأُ بالعتاة

ببني (السّلاجقة) القُساة

وبكلّ مسفوح الضميرِ

من مثلِ (نوري).

دُنيا يظلُّ ندائها الجبارُ يصرخُ بالعصورِ

وبكلّ طاغيةٍ حقيرِ

بالمجرمين.... السافحينَ دماءَ عزّتنا الطّهورِ

في مذبحِ الآثامِ.... في برجِ الحقارَةِ والشُّرورِ

دُنيا يظلّ نداؤها الجبارُ... يصرخُ بالطغاة [1]

استدعى الشاعر هنا بني سلجوق وقد أقاموا سلطنة سميّت بالدولة السلجوقية وهم أتراك، وُجِدَت في القرون الوسطى ما بين (1077م) إلى(1307م)، كان لها نفوذ بحري قوي لتمتد من شواطئ أنطاليا وألانيا على البحر الأبيض المتوسط إلى سينوب على البحر الأسود[2]، واستدعى أيضاً شخصية تاريخية وهو (نوري السعيد) من أبرز السياسيين العراقيين أثناء العهد الملكي تولى منصب رئاسة الوزراء في العراق فكان نوري السعيد شخصية سياسية كثيرة الجدل والآراء المتضاربة عُرِف بقسوته وحزمه وأنه سريع الغضب كثير المشاجرات والمشاحنات والغموض.

وحسب وجهة نظر الشاعر يرى الدنيا بندائها تهزأ بالظالمين في عالمنا العربي من بينهم نوري السعيد رئيس الوزراء العراقي السابق و تهزأ من السلاجقة الأتراك الذين كان لهم نفوذ بحري قوي امتد لأنطاليا على البحر الأبيض المتوسط، وقد دلّ على ذلك الكلمات المصاحبة في النص (العتاة، القساة، المجرمين، الطغاة)

---

(1) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص80–81

(2) – انظر: محمد عبد العظيم أبو النصر، السلاجقة تاريخهم السياسي والعسكري، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، ط1، 2001م، ص27–29 (بتصرف)

ويقول:

تدوسُ الأرجلُ العفناتُ في تيهٍ بقاياهُ..

كأنَّ خيول "هولاكو" على الأبواب، والتتر

وحوشٌ يستثير الجوعُ شهوتَها فيُزجيها

لتأكل كلَّ ما أبقت عهودُ الجوع والنصبِ

وتنثرُ في مياهِ النهرِ كل خزائن الكتِب

وتتركنا على الأطلالِ نبكيها

أيأتي أرْضَنا التترُ

وتموزٌ على الأبواب ينتظرُ[1]

استدعى الشاعر شخصيات تاريخية متعددة في هذا المقطع الشعري مثل (هولاكو)، وهو شخصية متجبرة وحاكم مغولي احتل معظم بلاد جنوب غرب آسيا بعد أن قتل الملايين من أهلها وتوسع جيشه كثيراً بالجزء الجنوبى الغربي للامبراطورية المنغولية مؤسساً الخانات بفارس[2]، جاء الرمز في اسم (هولاكو)؛ حيث جاء مناسباً لسياق النص التي كتب لحظة سقوط القنابل على بغداد أثناء العدوان الامريكي للعراق عام 1999م ورمزية هولاكو شكلت دلالات الطغاة والبربر والقتل والجهل، كي يتحول في الوقت الحاضر (بوش الابن) حفيداً له وإن كان هولاكو(منغوليا) وبوش من البربرية فإن الارتباط النسبي هو ارتباط فعلي يجسد ما حاول الطاغوت الأمريكي أن يفعله في العراق من قتل وحرق وسلب فرمز (هولاكو) اختزل كل الأفعال السيئة في التاريخ، وقد جاءت معها مصاحبات تدلل على ذلك مثل (وحوش، الجوع ،التتر، النصب)، ودخل بغداد وقضى على الخلافة العباسية فيها حيث قام بتحطيم وقت الآلاف وتدمير الحضارة الإسلامية فهو يدل على الظلم والخراب والتدمير والقضاء على ما هو جميل .

---

(1) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص141

(2) – انظر: منصور عبد الحكيم، هولاكو مارد من الشرق مدمر العالم قديماً وحديثاً، دار الكتاب العربي، دمشق والقاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص40–43 (بتصرف)

(هولاكو خان) المولود عام (1217م) والمتوفى(1265)، هو حفيد (جنكيز خان)، كان شديد الولع بالحضارة الفارسية وثقافتها وهو حاكم متجبر وطاغية[1].

لم يبتعد الشاعر كثيراً عمّا ذكره التاريخ حول شخصية هولاكو الطاغية فهو رمز للظلم والاستبداد والقتل وتدمير للحضارة في بغداد حيث استعرض في النص بعضاً من جرائمه التي تدل على رمزيته وذلك في قوله: (وحوش بشرية، الجوع، وتنثرُ في مياهِ النهرِ كل خزائن الكتبِ).

ويقول:

بالموتِ... بالدَّمِ... بالدمار... بفعلهِ (السامي الحميدِ)

وهتافُهم للنصر... (للنصر المجيدِ)

وكأنَّ (نابليونَ) عاد يَجرُّ زاهيةَ البنودِ

ويعيدُ (للإفرنج) تاريخَ البطولةِ والسُّعودِ

وهناك ترتفعُ انتفاضاتُ الحشودِ

وتصيحُ بالسَّفاح بالوغدِ الحقودِ

ما أنتَ (نابليونِ) ذو العرشِ الوطيدِ

ما أنتَ قهّارُ الفيالقِ والبنودِ

ما أنتَ عملاقُ القضاءِ فنستنيمُ الى الركودِ [2]

استدعى الشاعر شخصية نابليون والتي يجعلها ترمز إلى الطغيان والجبروت والسلب والانتقام حسب مصادر التاريخ[3]، فنابليون الموجود في النص هو الذي يرمز إلى النصر والمجد.

أيضاً استدعى الإفرنج للدلالة على كثرة الجنود والعساكر (القوة والهيمنة) [4]، فجاء الاسم رامزاً إلى ما كان عليه في القدم.

---

(1) – انظر: منصور عبد الحكيم، هولاكو المارد القادم من الشرق جزار التاريخ عدو الحضارة، دار الكتاب العربي، دمشق، 2012م، ص40

(2) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص57.

(3) – انظر: أنيس منصور، الخالدون المائة أعظمهم محمد رسول الله ، المكتبة المصرية الحديثة، جدران المعرفة للنشر الإلكتروني، د. ط، د. ت، ص 141-146

(4) – انظر: علي محمد الصلابي، دولة السلاجقة وبروز مشروع إسلامي لمقاومة التغلغل الباطني والغزو الصليبي، مؤسسة اقرأ للنشر والتوزيع ،القاهرة، ط1، 2006م، ص517 (بتصرف)

ويتفق الشاعر مع وجه نظر المؤرخين حول رمزين من رموز السلطة والاستبداد والاحتلال وهما نابليون والفرنجة وقد دلَّ على ذلك الكلمات المصاحبة في النص: (السفاح، ذو العرش الوطيد، قهار الفيالق، عملاق القضاء)، ويقول:

صَنعَ السلاسلَ والقيودَ فكانَ قربانَ السلاسل والقيودِ !

وأرادَ تمثالَ الخلودِ فكان تمثالِ الحقارةِ والكنودِ

لا... لن تكون أعزّ من (عبد الحميد) .

عرف الوجودُ أعزُّ منك فلم تُردّ خطى الوجودِ

كم قد رأينا يا مغرَّر – من مترنيخ _ بليد

أمثالَ سيدك العتيد

يا من تقومُ على الحديد [1]

استدعى الشاعر شخصية (عبد الحميد الثاني) وهو رجل عمل على إنقاذ الدولة العثمانية بعد أن دارت عليها الدوائر وأحكم عليها الحصار، فقد كان سلطاناً واعياً لحقيقة الدعوات الحديثة؛ فانتشر في عهده المؤسسات التعليمية والثقافية والعسكرية[2]، وكذلك اتّصف بالعدل ففي عصره شعر الناس بالأمان وانتشر الإصلاح واقامة المشاريع، وشاعرنا ناجي علوش لم يبتعد في النص عما يرمز له عند المؤرخين فهو يرى عبد الحميد رجلاً عزيزاً يستحق أن يوضع له تمثال الخلود وليس للطغاة تمثال الخلود إنما تمثال الحقارة؛ لأنهم لا يستحقون الخلود وأكد على ذلك في استخدام الكلمات التالية: (أعز من عبد الحميد، أعز منك).

واستدعى الشاعر شخصية تاريخية وهو (مترنيخ أو مترنيش) هو من أكبر وزراء النمسا وهو دبلوماسي وسياسي كبير توفي عام (1857م)، كان له تأثير وهيمنة قوية في أوروبا والامبراطوريات [3]، حيث جاء الشاعر بهذا الرمز ليدل على أنَّ المحتل يتصف بالصفة التي كان

---

(1) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص 57– 58

(2) – علي الصلابي، الدولة العثمانية عوامل النهوض وأسباب السقوط، دار التوزيع والنشر الإسلامية، مصر، ط1، 2001م، ص381

(3) – انظر: محمد فريد بيك، تاريخ الدولة العلية العثمانية، تح/ إحسان حقي، دار النفائس، بيروت، ط1، 1981م، ص457

يتصف بها (مترنيخ) وهي صفة الجبروت والبلادة وما يحدثه من عذابات وويلات أدت إلى تدمير الشعوب قديماً وحديثاً.

ويقول:

سَـلْ (صـلاحاً) كيـف اسـتفاقت علـى البغـيِ فأهـدت حياتَـه للـزَّوالِ
هـذه أغنيـاتُ موكِبـه الجبّـار هـذي قوافـلُ الابطـال
تتهـادى علـى الشُّـطوطِ دروبـا مـن إبـاءٍ وعـزَّةٍ وجـلالِ
يـا تـرابَ الجـدودِ مـا زلـت فـي قلبـى انتفاضـاً وروعـةً فـي خيـالى
كلمـا ثـارت الـرُّؤى فـي فـؤاديَ ذَكَرتْنـى شـريعةُ الادغـالِ
ذَكَرَتْنـي أشـلاءُ قـومي... وأشـلاءُ إبـائي... وعزَّتي...لاغتيـالِ
ذَكَرتْنـي الرجـالُ تنقـاد للجـبن فتُلقـي مصـيرنا لليـالي[1]

استحوذت شخصية (صلاح الدين) على العقل العربي المعاصر الذي يأبى أن يرتبط بمجد القديم، لما قام به صلاح الدين من أعمال مشرفة في تحرير القدس؛ فهو يرمز إلى البطولة والنصر والتحرر من الاستعمار فعودته أمنية الأجيال والشعراء فكلمة (صلاح) جاءت معها مصاحبات مثل(الأبطال، إباء، عزة، جلال) فالشاعر يتمنى أن يأتي يوماً يكون فيه مثل صلاح ، وأيضاً أراد الشاعر أن يوصل فكرة القوة والعزيمة الموجودة عند الشعب الفلسطيني الذي لا يهدأ.

ويقول:

فـديتُكَ مـا الشـعرُ والاغنيـاتُ إذا لـم تكـن ثـورةٌ تَلْفـحُ
ومـا هـذه التمتمـاتُ التـي عـن الحقـدِ....والثأر لا تفصـحُ
فـديتُكَ مـن ذا يخـافُ الشَّـباب (صـعاليك) فـي ارضـنا سـلحوا؟
أتخشـى العُتـاة.. أتخشـى القُسـاةَ سـواعدُ مفتولـةٌ تكـدحُ
أيخشـى بنـو الشـعبِ تلـك السَّـياط وتلـك السـجون التـي تفـتحُ
وتلـك المنـافي.. بـين الرمـالِ وتلـك القيـودُ التـي تطـرحُ
عيـونٌ مخضَّـبة بـالطموحِ شَـرارُ الحيـاةِ بهـا يقْـدحُ[2]

(1) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص60–61
(2) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة: ص 65

استدعى الشاعر اسم (صعاليك) نسبة للصعاليك الذين كانوا في العصر الجاهلي وهم عبارة عن لصوص وقطاع طرق يسرقون التجار ويعيشون على ظهور الناس؛ فالشاعر استدعى هذه الكلمة؛ لأنها ملائمة مع سياق النص الذي يوصف حال الصهاينة واليهود الذين سلبوا الأرض وهجروا وقتلوا وطغوا كثيراً في هذه الأرض المباركة فلسطين؛ فالمصاحبات لتلك الكلمة هي (الحقد، الثأر ، سلحوا) التي جاءت مناسبة لسياق النص .

ويقول:

أَمـــــن العدالـــــةِ أنْ تشَـــــردُّ أُمـــــةُ ليفـــــوزَ بـــــالخيرِ العَمـــــيمِ السَّـــــيد؟
أَمـــــن العدالـــــةِ أن يبـــــاح تراثنـــــا ويـــــداس مـــــا نزهـــــو بـــــه ويمجـــــد
قـــد شـــاء (بلفـــور) اللعـــين فقســـموا وألـــــح (شـــــرتوك) الليـــــئم فحـــــددوا
ومضـــى بهـــم جشـــع الغـــرور فنكلـــوا بـــــــالآمنين ومثلـــــــوا واســـــــتعبدوا
وكـــــأنهم لـــــم يفعلـــــوا إلا الـــــذي يرضـــــى الابـــــاء بمثلـــــه.. والســـــؤدد[1]

استدعى الشاعر شخصية (بلفور) وهو رئيس وزراء بريطانيا الذي أعطى اليهود أرضاً في فلسطين عام 1917م وهو لا يملك هذا الحق وهو الرجل الذي وصفه التاريخ بأنه اللعين الشرير الذي عمل على ضياع الشعب الفلسطيني؛ فاسم بلفور جاء معه مصاحبات مثل كلمة (اللعين ، اللئيم، جشع الغرور، يباح)؛ حيث إن هذه الكلمات جاءت ملائمة لرمزية شخصية بلفور الطاغي، واستدعى أيضاً شخصية (شرتوك) في نفس السياق وبنفس ما ترمز إليه شخصية بلفور فكلاهما محتل مستعمر و(شرتوك) هو ثاني رئيس وزراء لإسرائيل ما بين فترة 1953و 1955 قدّم إلى إسرائيل جهوداً وبخاصة في تدعيم العلاقات والروابط السياسية والاقتصادية مع بريطانيا وساهم في تأسيس قواعد الدبلوماسية الإسرائيلية حينما اختير أول وزير خارجية لإسرائيل عام (1949) غير أن أهم انجازاته هو إعادة تنظيم الوكالة اليهودية والمنظمة الصهيونية العالمية التي اختير رئيساً لها عام (1960م) فيعتبر مجرم حرب النكبة وهو أوكراني سوفيتي[2]، وشخصية (شرتوك) مازالت باقية عند اليهود المحتلين لأرض فلسطين ويعملون على دعم الاستيطان الغاشم فكلاهما بالنسبة لليهود رمز للعدل والأمان لهم.

---

(1) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص 84

(2) – انظر: محمد علي الطاهر، خمسون عاماً في القضايا العربية، مؤسسة دار الريحاني، بيروت، 1978م، د.ط، ص201

ويقول:

قُـــلْ للـــــذين ســـــيوفِدون رجـــــالَهم ليوطَّـــدوا (صـــــهيون) لا.. لا تُوفِـــدوا
الصُّـــلحُ.. ان الصـــلح لـــيس بكـــائنٍ مهمـــا اســـتطارَ المجرمـــونَ وعَرْبَـــدوا
يـــا ويحَكـــم هـــذي الكتائـــبُ تنبـــري فـــــاذا بقيثـــــارِ الزمـــــانِ... يُـــــردَّدُ
يـــا أيُّهـــا المســـتعمرونَ رويتـــدكم ســـاءت سياسَـــتُكم وســـاءَ المقْصِـــدُ
وغداً...غـــداً تقضـــي العدالـــةُ بيننـــا فتنكـــروا لبنـــي العدالـــة واعتـــدوا
ولســـوفَ يعرفُنـــا الزعـــانفُ ثـــورةً شـــعواءَ تَصْـــرعُ جيشَـــهم وتبـــدِّدُ
وتطهُّـــرُ التـــاريخَ مـــن أدْرانهـــم وتعيـــدُ للأجيـــالِ مـــاهم أفســـدوا[1]

رمز (صهيون) نسبة إلى اليهود الذين اغتصبوا واحتلوا أرض فلسطين بالقوة والظلم والجبروت، وكذلك يرمز إلى عودة المسيح المخلص لليهود ومنه جاء مصطلح (الصهيونية) فهو رمز قومي ووطن للعبرانيين؛ فرمزية (صهيون) تُدَلِّل على الحقارة الباغية اللعينة من اليهود وإن كانا وجهان لعملة واحدة في سلب أرض فلسطين وتهجير أهلها، فهم عرفوا بنقض المواعيد فالصلح لا يعرف لهم طريق إلا الغدر فالمصاحبات التي جاءت مناسبة للسياق النصي (سيوقدون، ليوطدوا، استطار، المجرمون، وعربدوا)

ويقول أيضاً:

"مهلاً فراعنةَ الندالةِ والقذارةِ والجحودِ
انا نهايةُ كل جبارٍ عنيدِ "
وهناك لم تزل السنابلُ والمناجلُ والحقول
مجنونةَ الأشواقِ تنتظرِ الحصاد
وفلولُ قافلة الجهاد
لكنها ظلت نداءً في التِّلال وفي السهول
للطِّير... للأرضِ الحبيبةِ ...للذيول [2]

استدعى الشاعر شخصية (فرعون) ورمز بها إلى الجبروت والطغي والظلم الذي وجدت في هؤلاء الصهاينة القساة الذين سلبوا كل شيء في أرض فلسطين فهما طغوا وفسقوا لا بد من نهايتهم

(1) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة: ص 87
(2) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص 58–59

كنهاية فرعون اللعين؛ فجاءت مع هذه الكلمة مصاحبات مثل (النذالة ، القذارة ، الجحود ، جبار ، عنيد) فهذه الكلمات جاءت منسجمة مع هيكلية وسياق النص وهي أيضاً التي تمنح الرمز معناه وعمقه الدلالي والفكري

ويقول:

وكيـــــف يخـــــافُ عبيـــــدَ الظـــــلامِ حـــــــداءٌ... تواكِبُـــــــهُ... الأعْصـــــــرُ
وأغنيـــــــــة هلـــــــل العـــــــابرونَ بهـــــا.... والعروبـــــــة.... والمعبـــــرُ
هـــــو الشـــــعبُ وليعـــــرف المعتـــــدونَ فثورتـــــــــه البكـــــــرُ...لا تَغْفـــــــرُ)
هـــــو الشـــــعب ان هـــــب لا (هتلـــــر) يشـــــــلٌ خطـــــــاه ... ولا قيصـــــــرُ)
فـــــــأيّ العمالقـــــــــة الأقويـــــــــاء بيـــــومِ انتفاضـــــته ... اســـــتنفروا[1]

ابتدع الشاعر شخصية (هتلر النازي) مجرم الحروب الذي قتل على يده أكثر من 25 مليون من البشر والذي أحرق اليهود ويعتبر هتلر أحقر شخصية مرت على التاريخ الإنساني، فرمزيته جاءت على الشر والقتل [2]، وفي هذا النص أراد الشاعر أن يوضح عزيمة وإرادة الفلسطينيين الذي لايهمه هتلر ولا أي طاغي؛ فجاءت مع كلمة هتلر مصاحبات تدلل على الطغيان مثل (يشل، العمالقة، الأقوياء)، وهذه الكلمات جاءت ملائمة لسياق النص الشعري.

استدعى أيضاً شخصية (قيصر) وهو مؤسس الامبراطورية الرومانية والذي أنهى الحرب الأهلية التي مزقت الجمهورية الرومانية في القرن الاول قبل الميلاد واعاد النظام [3]

الملاحظ لاستدعائه لشخصيات التاريخ صنفها الى نوعين نوع ظالم متجبر حقير وتمثل في (هلاكو هتلر، نوري السعيد ، فرعون ، نابليون) ونوع آخر مخلص حارس محافظ على الوطن وتمثل في الشخصيات (محمد " صلى الله عليه وسلم" ،عبدالرحمن فارس ، تموز ، صلاح الدين) ليبين من خلالها حالة الصراع الدائم بين الخير والشر منذ الأزل الى وقتنا الحاضر.

(1) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة: ص 95

(2) – أنيس منصور، الخالدون مائة أعظمهم محمد رسول الله، ص 73

(3) – أنيس منصور، الخالدون مائة أعظمهم محمد رسول الله، ص38

ثالثاً: رموز الأماكن:

ويقصد بها أن هذه الأماكن تركت في تجربة الشاغر الأثر الواضح لما تحمله من مدلولات تتعلق بالانتماء والحنين واليأس الخ، ومنها مدن وأماكن فلسطينية مثل القدس يافا عكا بير زيت فلسطين ومنها أيضا الأماكن والمدن العربية مثل الجزائر الأردن طنجة عجلون وهران حلب صنعاء عدن عمان بغداد المغرب العربي الحرم الشريف كركوك لبنان بيروت صور.

أما الأماكن والمدن العالمية فقد جاءت على النحو التالي (لندن، باريس، نيويورك، هانوي)، والملاحظ أن مجموعة الأماكن التي ذكرها شاعرنا كان قد مر عليها في رحلة حياته فترك كل مكان أثره على شعور الشاعر.

يقول الشاعر:

قاهرةُ المعزّ عندما يدهمها الظلام

تفيضُ أنهاراً من البشر

على الشوارعِ المُبرّجات والحدائق

******

قاهرةُ المعزّ قبلَ أن تنام

تحسُّ أنها تغوصُ في الضياع أو تنوء بالضجر

فتطلق العقالَ في عاصفة الزحام[1]

استدعى الشاعر (قاهرة المعز) التي بناها المعز لدين الله الفاطمي بقيادة جوهر الصقيلي حيث شرع بالبناء والتشييد وبناء الحضارة وبناء الجامع الأزهر[2]، فالشاعر استدعي قاهرة المعز غير التي هي الآن ففي القدم كانت رمزاً للحضارة والمجد والسمو أما في الحاضر رمزت للظلام والضياع فلم يحافظ أهلها على عزتها ومجدها فهي نائمة ضائعة والدليل على ذلك المصاحبات التي ذكرها في النص (الظلام، تنام ، الضياع ، الضجر، عاصفة الزحام).

(1) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص301

(2) – السيوطي، تاريخ الخلفاء، تح. حمدي الدرمداش، مكتبة نزار مصطفى الباز، ط1، 2004م، ص291

يقول الشاعر:

وأصحو..

فبيروتُ تخلعُ ثوبَ المنام

وتهرعُ في الطُرُق الواسعة

وبيروتُ تكدحُ

بيروتُ تسرحُ

بيروتُ تُذْبح

بيروت تُذْبح

وبيروت تلهثُ وسْطَ الزِّحام

وبيروتُ تأكلُ لحمَ بنيها

وتتركُ للعابرين العظام

وبيروتُ تلهو بها الفاجعة [1].

ذكر الشاعر (بيروت) في أشعاره كثيرا حيث كانت عنوان الألم والتشرد والذبح ونزاع الحرب الأهلية لكن أخذت بيروت رمزاً إضافياً الى ما ترمز اليه من ذبح وتشرد وضياع وذلك عندما خاض فيها الثوار الفلسطينيين أعظم الملاحم والبطولات في محاربة الاحتلال الإسرائيلي فأعطى لبيروت رمزاً جديداً هو التضحية والفداء والبطولة ودلَّ على ذلك الكلمات المصاحبة للرمز في النص (بيروت تكدح ، بيروت تذبح ، تأكل لحم بنيها، تخلع ثوب المنام)

ويقول الشاعر:

ها هنا " بير زيتُ "

والميلادُ مكتوبٌ على الأحجار

والأشجار حولَ الدار

لكنَّ الفتى المفتونَ مدعوٌّ

إلى الأسفار

مُنذُ نعومةِ الأظفارِ

والأسرارُ

تدعُوهُ

فيركضُ في زوابعها

---

(1) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة: ص336

وتشقيه

فيسرح في مرابعها...

هنا الميلادُ

لكن الفتى المفتونَ

بالأسرار والاخطارِ

همَّ سُرىً

ومر العامُ إثرَ العامِ

لم يظهرْ [1]

ذكر بلدة (بيرزيت) مسقط رأس الشاعر التي ترمز للوطن المرتبط به ارتباطاً شعورياً راسخاً ثابتاً منقوشاً على أحجارها ومنقوش في ذاكرته فهي مكان المولد والنشأة ومرتع الصّبا الذي لا ينساه الشاعر رغم بعده عن المكان إلا أنه يشعر بقربه منها والدليل على ذلك الكلمات المصاحبة لرمز بيرزيت في النص:(ها هنا، الميلاد مكتوب على الأحجار، منذ نعومة أظفاره، هنا الميلاد، الفتى المفتون)

ويقول:

لماذا جئتَ

أو قاتلتَ، أو طوَّفتَ

في العَربِ ...

...وفي حلب، وفي الأمصار،

يُشعِلُ مَحفِلَ الكُهاّن نيران الكريهةِ

حولَ قصدك، يطرحون على القبائل

أنك اخترت

الهربية، حين كان

الروم يقتربون ...

...عفواً إنهم يدرون أن الروم

ينطلقون في حلب ، وفي الأمصار [2]

---

(1) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص485–486

(2) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة: ص459

حلب من أكبر المدن السورية تلقب بالشهباء، وهي ترمز إلى العراقة والأصالة والعراقة والعروبة وقد استدعاها الشاعر في نفس السياق الذي ترمز إليها وهي مثل أي مدينة عربية فلسطينية من وجهة نظر الشاعر فلا يلومنا ولا يكرهنا أحد؛ لأننا قد هجرنا من بلادنا بسبب وجود الاحتلال فكل المدن العربية ومن بينها حلب يرتع فيها الروم وقد دلّت على ذلك الكلمات المصاحبة للسياق في النص :(الروم يقتربون، الروم ينطلقون في حلب والأمصار).

ويقول:

تصادم أمواجك الهادرة

وعكا سجينة أسوارها

وقلبي سجين المسافات

والنفي والعنكبوت

وقلبي يسائل عن موجة تحمل اليم شرقا

وتمضي إلى السور تقتحم السور

تغمر دور المدينة

بالدفء والزهر والعافية [1]

رابعاً: الرموز الدينية:

ونعني بالرموز الدينية الرموز المستوحاة والمنتقاة من الكتب السماوية الثلاثة: القرآن الكريم والإنجيل والتوراة ومن أشهر الرموز الدينية الموظفة في الأدب بوجه عام وفي الشعر بوجه خاص " رمز المسيح " ففكرة السياب للتراث تصبح أكثر شمولاً حين يمتد إلى التراث المسيحي الذي وقف فيه الشاعر عند فكرة الصلب والفداء وما فيها من مغزى[2]. وهذا النوع يستدعيه الشاعر من الموروث الديني ليمنحه تحركاً واسعاً في فضاء النص من خلال إشاراته الرامزة، لأن الموروث قوة لا شعورية مثلما هو قوة شعورية [3]

---

(1) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص352

(2) – انظر: محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية، مرجع سابق، ص296

(3) – محمد العربي الأسد ، بنيات الاسلوب في ديوان تغريبة جعفر الطيار ، ليوسف غليسي ، ماجستير ، جامعة قاصدي مرباح ، 2010،ص99

وقد تنوعت بين المكان والشخصية والكتب السماوية والديانات العقائدية وجاءت على النحو التالي (الجنات المنابر بوذا الصنم الكبير الناسكين العذراء أوثان عقائد الصليب محمد كبش الفداء فاطمة الحور المصلوب المسيح)

ويمكن تقسيم الرموز الدينية إلى رموز مرتبطة بالديانات السماوية كالإسلام والمسيحية مثل (العذراء، المصلوب، عقائد الصليب، الكهان، كبش الفداء، محمد، فاطمة، الناسكين، منابر، جنات)

ويقول الشاعر:

دَقَّـــت نـــواقيسُ العـــداءِ وأطلقـــتْ حِمَـــمٌ الـــى القلـــبِ الطَّعـــين تُسَـــدَّدُ
وأصـــابت الحـــرمَ الشـــريفَ قذيفـــةٌ فـــاهتزَّ فـــي عـــرشِ الخلـــودِ (مُحمَّـــدُ)
يـــا نقمـــةَ الأجيـــالِ.. كـــم مـــن نكبـــة دُميـــت لهـــا مُقـــلٌ وحـــزّت أكبُـــدُ
مـــرت علـــى الأجيـــال فَهـــيَ تَحفـــزٌ وأصـــابت التـــاريخَ فَهـــو توقـــدُ
قُـــلْ للـــذين يزمجـــرونَ حميّـــةً إنَّ البطولـــةَ هاهنـــا فاستشـــهِدوا
أو نَرهـــبُ القَـــدَرَ العنيـــدَ وبطشَـــهُ وإباؤنـــا الجبَّـــارُ ...منـــهُ أَعْنَـــدُ[1]

استدعى الشاعر شخصية سيدنا محمد (صلَّى الله عليه وسلم) ليدلل على الحافز الذي لا بد منه وهو يقين الشباب في التغلب على اليأس والخنوع في دحر هذا الاحتلال ومواجهة العدو حيث كان الرسول لا يهاب العدو؛ لأن اليقين حليفه، فالمصاحبات التي تعلقت برمزية الهمة العالية التي تمثلت في شخصية النبي والتي تحول بنا لاسترجاع هذ العهد وحضوره بيننا والمصاحبات التي دللت على ذلك (تحفز، البطولة ، نرهب القدر، وأباؤنا)؛ فالصورة الخلقية لرسول الله (صلّ الله عليه وسلم) كانت أكثر سطوعاً وتألقاً من الصورة الخلقية في المعالجة الشعرية؛ ولأن الملامح الشخصية ترتبط بصورة ما بذلك الجلال والاحترام الذي يتوجب لرسول الله وهو ما يجعل الشاعر حريصاً كل الحرص على عدم الاقتراب من شخصيته إلا بقدر والتعامل معها من خلال قيم مجردة وأفكار معنوية، وقد وقف القرآن الكريم مثل هذا الموقف إذ اكتفى بإضفاء الصفات المعنوية عليه وكانت هذه الصفات غاية التكريم والتقدير لمحمد صل الله عليه وسلم [2]

---

(1) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص85

(2) – محمد " صلى الله عليه وسلم " في الشعر الحديث، القاعود حلمي، دار الوفاء للطباعة والنشر، المنصورة، مصر، ط1، 1987، ص 203

يقول:

سِرتُ لا أعرفُ سُلطانا ودُستوراً وَحَدَّا

فَأنا في القدسِ إعصارُ البطولاتِ الفتيّة

وَعلى النيل أناشيدُ السّنى والأرَيحية

تتنزَّي في الرُّبى العذراء نوراً وحمية

وجِراحاتٍ عذارى وابْتسامات زكية[1]

العذراء من العذرية والعفة والشرف، والمصدر البكارة، بالفتح. والبكر: المرأة التي ولدت بطنا واحدا، وبكرها ولدها، والذكر والأنثى فيه سواء؛ وكذلك البكر من الإبل والعرب تسمي التي ولدت بطناً واحداً بكراً بولدها الذي تبتكر به[2]

العذراء ترمز إلى (مريم العذراء) ابنة عمران وهي موجودة في الديانة الإسلامية والمسيحية وهي ترمز إلى العفة والطهارة، وقد جاءت في النص متفقة مع ما ترمز إليه في الديانة الإسلامية والمسيحية ومثلما وقع على سيدتنا مريم العذراء من ظلم وقهر واستعباد واضطهاد الذي أتى من قومها؛ لأنها حملت عيسى من غير أبٍ، فهكذا القدس التي تعرضت مثل ما تعرضت إليه مريم العذراء من قهر وتضييع وتزييف للحقائق المقدسة [3]؛ حيث نزفت جراحها فلمعت دمائها نوراً يهدي الناس الى الحمية واستشهدت راضية مبتسمة ابتسامات زكية مسلمة بقضاء الله وقدره ودل على ذلك الكلمات المصاحبة لرمز العذراء في النص وذلك في قوله : (العذراء نورا وحمية ، وجراحات عذارى، وابتسامات زكية).

ويقول الشاعر:

أين داري

---

(1) – ناجي علوش، الأفعال الشاعرية الكاملة، ص41

(2) – لسان العرب، ابن منظور، مج4/ 78

(3) – انظر: المقدس، إنجيل لوقا، ص90 (بتصرف)

وبئر زيت تناديني

زهرةُ العمرِ من قيودِ الإسار

وأنا أركب الرياح إليها

وأغني

فتلهب الريح وجدي

وأغني

فلا تغيِّب عينيك السوافي

ولا أضلّ سبيلي

لا تقولي

قلبي ذوى..

إن قلبي

ظلّ السليم المعافى [1]

سَخَّرَ الله لسيدنا سليمان –عليه السلام– الريح فكانت تجري بأمره؛ لذلك كان يستخدمها سليمان في الحرب. فكان لديه بساطاً خشبياً ضخماً جداً، وكان يأمر الجيش بأن يركب على هذا الخشب، ويأمر الريح بأن ترفع البساط وتنقلهم للمكان المطلوب، فكان يصل في سرعة خارقة؛ فالشاعر هنا جاء بتناص ديني بقوله **(وأنا أركب الرياح إليها)**، وهذا ما ورد في القرآن بقوله تعالى في قصة سليمان –عليه السلام– " **وَلِسُلَيْمَانَ الرِّيحَ عَاصِفَةً تَجْرِي بِأَمْرِهِ إِلَى الأَرْضِ الَّتِي بَارَكْنَا فِيهَا وَكُنَّا بِكُلِّ شَيْءٍ عَالِمِينَ** " [2].

ويقول:

ومصيرُ شعبي .. وافترار الفجر عن اشعاعِ ونورِ

---

(1) ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة: ص334

[2] - سورة الأنبياء: آية81

أوْ أستجيب الى النداءِ... نداءِ ليلهما الضرير؟

وأكونُ اغنية الظلام بهيكلِ (الصَّنم الكبيرِ)

لا ... لا سأبقى كالعواصفِ مُمْعِناتٍ في الهديرِ

وإذا جُررتُ إلى السجون... كما يُجرُّ المجرمون

ولقيتموا شظفَ الحياةِ ... بوجههِ الفظّ اللَّعين

فتساءلوا... لِمَ تُقذف الالآفُ في ليلِ السجون ؟

وإذا قضيْنا في المعاقلِ مثلما شاءَ العُتاة [1]

جاء الشاعر بالصنم الكبير وقد ذكر في القرآن الكريم في قصة إبراهيم –عليه السلام– في قوله تعالى :" **قَالَ بَلْ فَعَلَهُ كَبِيرُهُمْ هَذَا فَاسْأَلُوهُمْ إِنْ كَانُوا يَنْطِقُونَ** "[2]، والمقصود بكبيرهم (الصنم الكبير) وهذا يرمز إلى البطلان والألوهية الباطلة وقد يأتي في سياق الحاكم الباطل .

ويقول:

مُدِّي يديْكِ ومزَّقي عن ليلكِ (المصلوبِ) نَيْرَه

فلَقَد رأيتُكِ في انطلاقي

بينَ الجماهيرِ الغفيرة

بين الرِّفاقِ

تَتْمزقين أسىً وغيرة

لتهدِمي عن قلبكِ " المسجونِ " سوره

وتُقاسِميني ... ليلَ جُوعي

جُوعي الذي أحياهُ ..أحلاماً مُنمِّقةً كثيرة [3]

قال ابن منظور: " و(الصَّلْبُ): مَصْدَرُ صَلَبَه يَصْلُبه، صَلْباً وأَصله مِنَ الصَّلِيب وَهُوَ الوَدَكُ، وَبِهِ سُمِّي المَصْلُوب لِمَا يَسِيلُ مِنْ وَدَكه. و(الصَّلْبُ)، هَذِهِ القِتْلة الْمَعْرُوفَةُ، مُشْتَقٌّ مِنْ ذَلِكَ، لأَن وَدَكه

(1) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة: ص74

(2) – سورة الأنبياء: آية 63

(3) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة: ص98

وَصَدِيدَهُ يَسِيل. وَقَدْ صَلَبه يَصْلِبُه صَلْباً، وصَلَّبه، شُدِّدَ لِلتَّكْثِيرِ، والصَّليب الَّذِي يَتَّخِذُهُ النَّصَارَى عَلَى ذَلِكَ الشَّكْل" [1].

ورمز الصليب يتردد كثيراً في أشعار المقاومة الفلسطينية؛ لأنَّ الشاعر العربي الذي يعيش في الأرض المحتلة يحس بأنه مصلوب هو وشعبه وأرضه والصليب رمز يرتبط بفلسطين القديمة ارتباطاً كاملاً إلى قصة الصليب منذ ذلك الحين رمز للفداء والتضحية من أجل خلاص الإنسان وما حدث لفلسطين في العصر الحديث فلقد تمزقت فلسطين على يد الصهيونية وأصبحت مأساتها نموذجاً غير عادي لأفضع قصة تعرض لها شعب من الشعوب خلال التاريخ الانساني المعاصر[2]، ولم يكن استدعاء صلب المسيح عليه السلام في القصيدة مطلباً لعلاقات متشابهة بين موقفين أحدهما قديم والاخر حديث أو انارة لذكرى مأساتين إنسانيتين الأولى مرتبطة بالمقدس القديم أي صلب المسيح والثانية حديثة العهد تشبهها أو تقترن بها على الأقل لوقوعها على أرض فلسطين[3]، فالشاعر في هذا النص يحاور الإنسان الفلسطيني المنكوب المظلوم المكلوم فيحثه على مواصلة الكفاح والدفاع عن أرضه المسلوبة فلابد ان نتقاسم الجوع سويا كي ننهض بوطنا من جديد فالمصلوب هو رمز الشجاعة والقوة والحق.

ويقول:

لم تعرفُ الدنسُ البشريْ

ولا جاءها الروحُ بالنطفةَ القدسية

وعذراءُ....

اولدها الغاصبونَ مراراً

وعذراء

يدعونها (مجدلية)...[4]

إنَّ المقصود هنا ليس مريم ابنة عمران وإنما المقصود (مريم المجدلية) التي ولدت في مجدل هي قرية صغيرة لصيادي الأسماك على الضفة الغربية من بحيرة جينسارت، على بعد خمسة كيلومترات

---

(1) – ابن منظور: لسان العرب، ج1، ص529

(2) – رجاء النقاش ، محمود درويش شاعر الارض المحتلة ، كتاب الهلال ، القاهرة ، ط2، 1969م، ص210

(3) – أحمد شعث، الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر، ص56

(4) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص425

من مدينة طبريا، وتذكر في الأناجيل الأربعة (متى، مرقس، لوقا، يوحنا) فكما يذكر الأناجيل الأربعة فهي خادمة للرب يسوع المسيح، وقد تتلمذت على يديه وهي امرأة شفاها المسيح وبعض النساء كنّ قد شفين من أرواح شريرة وأمراض مريم التي تدعى المجدلية التي خرج منها سبع شياطين [1]

ويقول:

وتزمجـــرُ الفحشـــاءُ وهْـــيَ لئيمـــةٌ فتهـــبُّ عاصـــفةً مـــن الارزاءِ
فـأرى الحطـامَ... حطـامَ إخـواني هنـا وهنـاك ... مُغْمضـةً علـى الأقـذاءِ
تـــتلمَّسُ الأنـــوارَ... دون رويّـــةٍ لـــتخطَّ للأجيـــال دربَ عـــلاءِ
وتمـــرَّدَتُ فِـــيَّ الحيـــاةُ وهـــالنى ســـوطُ الأذى فكفـــرتُ باســـتخذائى
ونفضـــتُ عـــن عينـــيّ أجنحَـــةَ الكـــرى ورفعـــتُ فـــي وجـــهِ (اللّئـــام) لِـــوائى
وصـــرختُ صـــرخةَ ثـــائرٍ متحفّـــزِ أنَـا هـا هنـا سـأكونُ (كَـبْشَ فـداءِ)[2]

جاء الرمز في كلمة " كبش فداء" والتي تعني سيدنا إسماعيل –عليه السلام– المطيع لوالده، فكبش الفداء تمثل في المقاوم الثائر الذي نهض نهضةً قويةً في وجه ذلك الغاصب فهذا المقاوم مطيع لوطنه ولقضيته، وأنه يجاهد من أجل طرد هذا العدو من الأرض الفلسطينية فجاءت " كلمة كبش فداء " مع قرينة صرخة ثائر المطيع لوطنه فهناك تناص ديني من قصة سيدنا ابراهيم الموجودة في القرآن الكريم لقوله تعالى: " **فَلَمَّا بَلَغَ مَعَهُ السَّعْيَ قالَ يا بُنَيَّ إِنِّي أَرى فِي الْمَنامِ أَنِّي أَذْبَحُكَ...**" [3]

ويقول الشاعر:

وتنتظر المسيحَ ليشفيَ المرضى
ويطعُم من رغيف الخبز آلافا
ولكن المسيحَ يمرُ لا المرضى يعافونَ
ولا الأفواه ..
ونبقى نحن أشرارا [4]

قد يمثل رمز(المسيح) في تجربة بعض الشعراء مثاراً لربط حالة الظلم والقهر ونضال الانسان في حياتنا المعاصرة، بالواقع القديم لنضال المسيح[5]، فالشاعر عنا لم يأت بلفظ (المسيح) رمزاً دينياً

(1) – الكتاب المقدس في العهدين القديم والجديد ، ص106 (بتصرف)
(2) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة: ص69–72
(3) – سورة الصافات: آية 102
(4) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة: ص 180– 181
(5) – أحمد شعث، الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر، ص113

كما هو معروف ومعلوم، وإنما أصبح من خلال رؤية الشاعر وتجربته التي مرّ بها التي توحي عن صراع فكري مخيف يدور في أعماق الشاعر وما حصل به من ويلات وهي أغلبها تدور حول إحساس الشاعر الفضيع بفقدان القيم الإنسانية في هذا العالم وغياب الجوهر الروحاني الحي من حياة الإنسان؛ فموت المسيح يعني لدى الشاعر تلاشيا للقيم الحسنة والمثل العليا فهو رمز يدل على البعث والنشوء ورمز للقيامة والبعث بعد الموت.

ويقول الشاعر:

حطـــين تلـــك روايـــة جبـــارة ... فـــي كـــلِّ يـــومٍ عنـــدنا... تتجـــدَّدُ
هَبَّـــتْ مـــن الاردن فهـــى ملاحـــمٌ ... يشـــدو بهـــا وَتَـــرُ العُلـــى ويخلِّـــدُ
ومـــن الجزائـــر كـــم أفاقـــت ثـــورةٌ ... فـــالمجرمونَ لـــدى العـــرائسِ سُـــجّدُ
فمضـــت فرنســـةُ فـــي الجريمـــة وادَّعـــت ... أن الأُبـــاة علـــى النّظـــام تمـــرَّدوا
وعلـــى ثـــراك السَّـــمْحِ كـــم مـــن وثبـــةٍ ... نشـــأت... وكـــم لاقـــى النهايـــة مُفْسِـــدُ[1]

تمثل حطين في الشعر المعاصر وفي أشعار ناجي علوش بالأخص مكانة هامة لدى الانسان الفلسطيني أو الإنسان العربي ككل؛ حيث إنها عنوان النصر الذي نفتقده في هذه الأيام فهي تنادي على مدن العرب وبلاد العرب بأن تستعيد ذكريات حطين وهمتها دحر هذا الاحتلال الغاصب فلا بد من استحضار حطين في أذهان الفلسطيني والعربي؛ فرمزية حطين التي تدلل على التحرر والنصر انتقلت الى رمزية الامل للعودة الى النصر القديم.

ويقول الشاعر:

تتنزى على جناحيـــه أحـــلامُ
بلادي... وتسفيقلإ البشـــائـــر
فالجماهيرُ ثورةٌ تلطمُ الوحـــشَ
فتهوى نيوبُـــهُ... والأظافـــر
ورُبى القدس تسألُ الشَّطَّ عنّـــا
وعن الثأرِ... والصَّباحِ الظَّافـــر
عن رفاق السِّلاح يوم يُنادِيـــهم

(1) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة: ص 86

إلى العُنْفُوان... جرحُ ثائـــــر[1]

القدس في اللغة تعني البركة كما عرّفها ابن منظور في لسانه [2]، والأرض المقدسة بيت المقدس، والقدس تعني الطهارة، والمقدّس من لا ذنوب له فهو مطهَّر منها وفي التنزيل :" **وَنَحْنُ نُسَبِّحُ بِحَمْدِكَ وَنُقَدِّسُ لَكَ** "[3]، والقدوس اسم من أسماء الله الحسنى فهي تتصف بالبركة والطهارة

وقد شغلت القدس في الشعر المعاصر مكانة عظيمة، فهي القضية والمحور الذي يدور حوله صراع الحضارات، فالقدس حلم الحرية والوطن الذي يتمثل في كل أرجاء فلسطين والوطن العربي والإسلامي؛ فهي رمز الكرامة والعزة والشموخ والنصر المجيد فهذه الرمزية انتقلت إلى رمزية الضعف والهوان الذي حلَّ بها.

ثانياً: الأسطورة:

الأسطورة لغة "من الفعل سطر وهي ما يسطر أو يكتب والجمع أساطير: الأباطيل والأكاذيب والأحاديث لا ناظم لها "[4]، وفي القرآن الكريم قوله تعالى" **وَقَالُوا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ اكْتَتَبَهَا فَهِيَ تُمْلَى عَلَيْهِ بُكْرَةً وَأَصِيلًا** [5]،

والأسطورة في الاصطلاح عرّفها معجم المصطلحات العربية بقوله: " هي قصة خرافية يسودها الخيال وتبرز فيها قوى الطبيعة في صور كائنات حيّة ذات شخصية ممتازة، وينبني عليها الأدب الشعبي[6].

وتعنى الأسطورة في اللغة العربية الحديث الباطل غير الأصيل والملفق الذي لا نظام له وقد وردت الكلمة في تسعة مواضع في القران الكريم بصيغة الجمع وهى صيغة (أساطير الأولين) في سياق اتهام تلك الأخبار بأنها أوهام وأباطيل كاذبة من قبل أعداء الاسلام كما في قوله تعالى(**وَقَالُوا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ اكْتَتَبَهَا فَهِيَ تُمْلَى عَلَيْهِ بُكْرَةً وَأَصِيلاً**)[7]، يعنى أنها جاءت بمعنى

---

(1) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص 102

(2) – لسان العرب، مادة " قدس"، 6/ 168– 169

(3) – سورة البقرة: آية 30

(4) – ينظر مادة (سطر)، ابن منظور، لسان العرب ، ج4، ص363

(5) – سورة الفرقان: آية 5

(6) – مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984م، ص32

(7) – أحمد شعث، الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر: ص2

الكتابة الزائفة أو الحكايات والقصص الباطلة ولذلك قيل معنى التسطير الاختراع والتزيين وينبه قاسم الشواف إلى ضرورة استبدال مصطلح الأسطورة بالمثيَّة أو الميثولوجيا لاختلاط كلمة أسطورة بمعنى الخرافة الكاذبة ويشترط لاستخدامها ألا يقصد بها الخرافة الكاذبة [1]، ويقول الدكتور محمد فتوح أحمد: " والشعر وليد الأسطورة التي لم يكن الأقدمون ينظرون إليها باعتبارها وهماً أو خرافة بل بوصفها إحدى الحقائق الحدسية التي يرونها بعين خيالهم على أن هذا المفهوم يتعرض للتغير في القرنين السابع عشر والثامن عشر، وفيهما لا تعود الأسطورة حقيقة حدسية بل تصبح رواية أو قصة خيالية غير حقيقية من الوجهتين التاريخية والعلمية " [2]

وهذا الأمر " يفضي إلى حقيقة مهمة هي أنَّ (الأساطير) كانت في لفظها ودلالتها معروفة عند الجاهليين، ولكننا نفتقد إلى الأدلة التي تفسر أسباب عزوف بقية الشعراء الجاهليين عن استعمالها، أو نرجح افتراضاً أخر هو أن الشعراء استعملوا كلمة الأسطورة، لكنّ الرواة العلماء المهتمين بجمع الشعر الجاهلي وتدوينه تجاوز الأشعار التي ضمت تضاعيفها في هذه الكلمة استحياء وحرجاً بعد استعمال القرآن الكريم لها " [3]

وأعاد الشاعر استخدام الأسطورة القديمة " من خلال اعتماده على رصيدها من الرموز الانفعالية ليخلق أسطورة كالمعاصرة، فتجربة الشاعر الأسطورية تكون تجربة ممتدة داخل الوجود الإنساني في كل مواقف التاريخ" [4]

وارتباط الشاعر بالأسطورة هو " ارتباط قديم ومتجدد فكثير ما يربط النقاد بين الشعر والأسطورة فإن بينهما كثير مما هو مشترك وعام كالخارق والغامض والسحري والفوق بشري والجذور الأسطورية للغة الشعر" [5]. حيث كانت الأسطورة خرافة بدائية ووهماً خيالياً يعتقد الناس بأنها المنجز الحقيقي للعالم الافتراضي الذي صنعته هذه الأساطير.

وتتبدى الأسطورة في إطارها الحضاري القديم منجزاً متقدماً على طريق الإبداع الإنساني من أجل المعرفة إذ أنها تشكل حقلا معرفيا كان الرحم الأولى لتطور الإنسانية ورقيها ووعيها للحياة

---

(1) –أحمد شعث، الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر، مرجع سابق: ص2

(2)– محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية، ص290

(3)– أحمد إسماعيل النعيمي، الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، ط1، سينا للنشر، 1995م، ص22

(4)– السعيد الورقي، لغة الشعر الحديث، مطبعة الجيزة بالإسكندرية، إيداع رقم (79/21331)، ص191

(5) – آمنة أمقران، الرمز في شعر مصطفى الغماري، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2010م، ص79

والكون بعامة وقد تكشفت عن رؤية أصيلة صادرة جماع فكر البدائي واحلامه وتطلعاته وقد تجلى فيها روحه الدؤوب للكشف عن مغاليق أسرار الكون وتفسير مظاهر الطبيعة المخيفة.[1]

ويقول الدكتور فراس السواح: " والفكر الإنساني في وثبته الدائمة لا يقف عند إطار، ولا يهدأ في مستقر يطمئن إليه، أو يركن لمعرفة يظنها مطلقة لا يأتيها الباطل، فهو في حركو دائبة تتجاوز أبداً ما وصلت إليه، فتهاوت الأسطورة تحت مطارق الفلسفة وتجرع سقراط السم جزاء اجترائه على آلهة اليونان" [2]

وللأساطير قيمة مهمة في التراث العربي " حيث تأتي قيمة الأساطير في تراثنا القديم وأهميتها باعتبارها جزءاً لا يتجزأ من تراثنا، وهي الجانب الذي لم يحظ بأدنى قدر من الاهتمام، إزاء صدور الحكم المسبق عليه باللامعقول الذي ينبغي شطبه من تاريخنا [3]، وعند قراءة التاريخ القديم دون الأسطورة أمر غير تام العلمية باحتسابنا الأسطورة السجل الأمثل للفكر وواقعه في مراحله الابتدائية عندما حاول تفسير الوجود من حوله ويحاول قراءة الواقع الاجتماعي وتغييره هذا بالطبع مع ما تنقله لنا الأسطورة من بصمات وانطباعات النفس الجماعية عليها[4].

لذلك فإن للأسطورة سمة هامة " حيث تبدو أكثر الأشياء تميزاً بالتفكك والتناقض، وإذا نظرنا إليها ظاهرياً فإنها ستبدو لنا نسيجاً مضطرباً من الخيوط المشوشة المتباينة إلى أبعد حد " [5].

وشاعرنا علوش كان له الدور البارز في توظيف الأساطير وإن كان القليل من الأساطير إلا أنه استطاع أن يوصل رسالة معبرة عن هذا الشعب المكلوم سواء الفلسطيني أو العربي ففي أفعاله الشعرية وظف عدة أساطير وحكايات منها أسطورة (تموز، سيزيف، شمشوم، وحكاية الغول، وأسطورة سدوم).

1- أسطورة تموز:

وهي أسطورة بابلية وبابل مدينة تاريخية مشهورة تعود إلى بداية الألفية الثالثة قبل الميلاد

قول الشاعر:

---

(1) – أحمد جبر شعث، الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر، مرجع سابق، ص2

(2) – فراس السواح، مغامرة العقل الأولى دراسة في الأسطورة (سوريا وبلاد الرافدين)، د.ط، ص11

(3) – سيد القمني، الأسطورة والتراث، المركز المصري لبحوث الحضارة، القاهرة، ط3، 1999م، ص23

(4) – سيد القمني، الأسطورة والتراث، مرجع سابق، ص26

(5) – ارنست كاسيرر، الدولة والأسطورة، تر: أحمد محمود، مراجعة: أحمد خاكي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1975م، ص59

أخي جرّوه أُماهُ

وتموز على الأبواب، أثقال عطاياهُ

ينقط في البراعم كل ما حملته كفاهُ

من الأطياب يعطيها

مواسم ليس يعرفها عراقُ الجوعِ والرعب

ولا حملت لمثل ثمارها أيام مرضاهُ

لقد كنا نُريد لقاء زائرنا ...وإياهُ

ولكنا فقدناهُ...

فقدناهُ...!

أحُسُّ بأن تموزَ الذي قد مر بالأمسِ

بلا دفء...بلا ضوءٍ...بلا شمس [1]،

في هذه القصيدة يغلب على الرمز تعدد الحالات التي يشير إليها ويتضمنها، بحيث يمكن معرفة حالتين لا تبتعدان عن تجسيد معاني انبعاث الحياة والتجدد، وكذلك معاني ودلالات الحزن والمعاناة والألم وهاتان الحالتان" لا تنفصلان في تعبير الشاعر عن الشعور العام بمطاردة الموت للحياة ولا يتم معرفه هذا الرمز والإفصاح عنه إلا من خلال صور متتابعة تتلاحق من أول القصيدة وصولاً إلى الإعلان عن الحلم والنهوض بحياة كريمة وسعيدة"[2] ، وهذه الصور تجسد في معظمها علاقة (تموز) برفيق الشاعر" أنس" ، بصفته رمزاً لحركة الحياة المتجددة، وقوة انبثاقها من باطن الجمود والسكون، وذلك من خلال عناصر كثيرة منها(البراعم، الأطياب، المواسم، الثمار)، وهذا يشير إلى طقس تموز ذاته كقوى تكمن في الكون تناهض وتستحضر في أن نقيضها الموت، وقد جاء هذا النقيض في صورة رمزية توحي بذلك وهي (الفقد وعدم اللقاء) المطارد لحلم الحياة في قول الشاعر: (ولكنا فقدناه.... فقدناه)، وعلى الرغم من تكرار هذه الدلالات في القصيدة إلا أن الرمز لا يبقى رهين هذه الدلالات، ولكنه يأخذ في النمو في داخل

(1) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة: ص 143– 144

(2) – أحمد شعث، الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر، ص118(بتصرف)

الشاعر ويطرد إلى أن يصل إلى جوهر العلاقة بين الحياة بعامة والحلم الأعظم وهو الحرية والسعادة.

2- أسطورة آخيل:

فيقول الشاعر:

أتمتم بإسمك المحبوبِ خزيانا

وأستجدي

جراحاتك غفرانا..

رأيتك أمس منحدراً من السحبِ

على فرسٍ من اللهبِ

سمعتك هاتفاً من ظلمةِ الأجداث إياها:

قد احترقت حصان " أخيل " وانتثرت شظاياها

فيا طراودةً ظلت بلا أسوار

تَسُدُّ دوربَها المتوجس عظامُ قتلاها

أيمحو الصامدون العار!

أتحيي بابلُ المحمومة الثكلى بقايها؟[1]

يتحدث الشاعر حول زوال الحب ونضوبه من قلب العاشق وتحوله في بعض الأحيان إلى محاق، على الرغم من تغلغل هذه العاطفة في أعماق النفس البشرية، فالشاعر لا يجد شيئا أسدى للخلاص من عذاب الحب غير تجربة (أخيل) حيث قتل بسهم (باريس) في حرب طروادة، من حيث لا يعلم، وهذه الأسطورة تدلل على استحالة الفرار من الموت أو النجاة منه فالشاعر يرى أن العذاب الذي يعانيه العاشق قد ينتهي إلى الموت إذا ما صد المحبوب عنه. وهذا الصدود بمثابة الامر الصعب المسدد إلى قلب الحياة وهذا ما يتطلبه الشاعر للخلاص من تلك الأحزان[2]

(1) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص144-145

(2) – أحمد شعث، الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر، ص202

3- أسطورة شمشون

ويقول:

وننحرَ كل الخرافِ السمينة

لربِّ جهلنا يقينه

فيا ربِّ أنا نخاف الدمار

ونخشى رماد الضغينة

تباركت انا سنقتل "شمشون " والراقصين

نجاة لأطفالنا الجائعين

تباركتَ انا سنهدمُ هذى المدينة[1]

أسطورة (شمشون) شخصية من الفولكلور التوراتي تتجلى في أعمال الوحشية والقرصنة والسلب والتعدي على الآخرين وهي شخصية فاجرة يزعم بنو إسرائيل أنه من أبطالهم الشجعان وقضاتهم البارزين؛ فالشاعر يرى بأن هذه الحكاية الأسطورية مدعاة للخيال المستحيل الذي تجلي في الاحتلال الصهيوني الذي عمل على سلب وقرصنة أراضينا، وهذا الفجور والطغيان الفاسد الظالم لابد له أن يزول ويندحر كما اندحر شمشون، وكان بعد مدة في أيام حصاد الحنطة أن شمشون افتقد امرأته يحذي ومعزى فقال لهم شمشون إني برئ الآن من الفلسطينيين إذا عملت بهم شراً ، وصعد الفلسطينيون ونزلوا في يهودا وتفرقوا في الحي فقال رجال يهوذا لماذا صعدتم علينا ثم ذهب شمشون إلى غزة ورأى هناك امرأة زانية فدخل إليها فقيل للغزيين قد أتى شمشون [2]

4- أسطورة سيزيف

يقول:

"سيزيفُ".. يا حقيقةَ الخيال

يا من يعيش " للحَجَر"

لزلة الَقَدَرْ

لستُ أريدُ أن أكون دونما وطر

---

(1) - ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص189

(2) - الكتاب المقدس (العهد القديم والجديد)، دار الكتاب المقدس، الشرق الأوسط، ص406-409 (بتصرف)

لستُ أريدُ أن أعيشَ في "متاهةِ الخيال "

أحدِّث السَّرابَ والجفافَ والرمال

وأحملُ الضجَر

على يديّ كالقتيلِ في مجاهلِ الَسفَر

" سيزيف" إنني كفرت بالمُحال

ألقيتُ بالحَجَر

على القضاءِ وابنة الَقَدر

" سيزيف" إننى أسير دونما كلال

أبحث عن حبَّ وعن خبزٍ وعن ظلالظ

عن واحةٍ وارفةٍ

وعن رجال

تجمعوا للسير دونما كلال

ابحث عن ندى [1]

أسطورة (سيزيف) كان أحد أكثر الشخصيات مكراً بحسب الميثولوجيا الإغريقية حيث استطاع أن يخدع إله الموت ثانانوس مما أغضب كبير الآلهة زيوس فعاقبه بأن يحمل صخرة من أسفل الجبل إلى أعلاه فاذا وصل لقمة تدحرجت إلى الوادي فيعود إلى دفعها إلى القمة ويظل هكذا حتى الأبد فأصبح رمزاً للتمرد والثورة على الواقع يستخدمه الشاعر معادلاً نفسياً يطمح إليه من تغيره للواقع [2]، وأسطورة سيزيف من الأساطير الإغريقية التي وضفوها الشعراء المعاصرين " لما تحمل من مضامين تعبر عن معاناة الانسان الحديث ومحاولته الجادة نحو الانبثاق واستحضاره لهذه الأساطير إما بدافع التقليد أو محاولة التجريب، وتأتي أسطورة سيزيف حامل الصخرة رمز المعاناة الأبدية على رأس الأساطير التي تمثلها الشعراء في نصوصهم ولكل شاعر استخدامه الخاص لهذه الأسطورة" [3]؛ فجاءت هذه الأسطورة رمزاً للاضطهاد والقهر

(1) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة: ص121–122

(2) – انظر: السحمدي بركات، الرمز التاريخي ودلالته في شعر عز الدين ميهوبي، رسالة ماجستير، جامعة العقيد الحاج لخضر، الجزائر، 2008م–2009م، ص47

(3) – السحمدي بركات، الرمز التاريخي ودلالته في شعر مهيوبي، ص46

والضياع والحرمان والشاعر هنا جسد معاناة الشعب الفلسطيني الذي عانى من الاحتلال الغاصب في قالب شعري أسطوري؛ فالشاعر هنا أراد أن يستدعي أسطورة سيزيف لكي يخرج من الضعف إلى القوة .

5- أسطورة سدوم:

يقول:

فوالهفتا يا سدوم اللعينة

خطاياكِ لا تحصرُ

وربكِ الذي تعبدينه

مخيف عنيف فمن يغفر

وأنتِ الضعيفة هل تنكرينه

وهل تنحرين الخراف التي تطعمينه

لغيرِ الذي تنحرين

أراكِ تقولين غير الذي تفعلين

وفي كل يوم إلى كل جلجلة تسحبينه

غريباً مدمّى يجرَّ الصليبَ الذي تصلبينه

سدومُ اللعينة

أراك صنعت الصليب الذي تحملينه[1]

سدوم اسم عبري معناه (مقيدة أو محروقة) وفي حسب الروايات ترى إشارة إلى الخاطئ المقيد بقيود الخطيئة وهي أكبر مدن شرق الأردن المشار إليها في جميع نصوص سفر التكوين والعهد الجديد وكانت تقع على طريق تجاري مشترك وكانت محصنة بأبراج طويلة القامة وجدرانها سميكة[2].

إنَّ استدعاء أسطورة سدوم التوراتية يتوقف على ضرورة استيعاب الأحداث القديمة التي جاء فيها أن الرب غضب على تلك المدينة لفسادها فأهلكها ودمرها كما ورد في سفر أشعياء[3]، وإن كانت

(1) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص162

(2) – موقع الكتروني ،لندن ، العدد 6173،الاثنين ، 16ابريل 2012، الساعة 20\6\00

(3) – راجع الكتاب المقدس، العهد القديم ، اصحاح 1 ، ص992 (بتصرف)

سدوم تمثل رمزاً للخراب والدمار والغضب الإلهي على الإنسان فإن حضورها كما يبدو يكشف عما حلَّ بالحاضر القريب على أيدي الغزاة الجدد[1].

في هذه القصيدة يجعل الشاعر قصيدته ذات أبعاد لا تتوقف عند معطيات العنصر الاسطوري، وإنما تجدد معانيه وتُربط بموقف جديد فنلاحظ هنا التحول في حضور (سدوم) وبعثها من جديد بحيث تنتقل من الدلالة الرمزية القديمة على الخراب والدمار والعقاب الإلهي إلى دلالات الضياع، والتفكك الذي حلّه بالأمة العربية، فسدوم القديمة لها ما يشابهها في الحاضر العربي المنهزم الذليل وهذا يتضح من خلال التشرد والتشرذم والدمار في العالم العربي، وهذا يدل ويشير إلى عصر الشتات والانهيار، فالشاعر يرى أن خطايا سدوم اللعينة متعددة وكثيرة وهذه الأسطورة والدلالة التي تشابهها التي يقصدها الشاعر تقول ما لا تفعل وكأن الشاعر يريد أن يصل بنا إلى أقوال الأمة ولا تفلح إلا بالكلام دون الأفعال.

(1) – انظر: أحمد شعث، الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر، ص205–206

الفصل الثالث

الصورة الفنية

التمهيد: مفهوم الصورة في النقد القديم والحديث

أولاً– مفهوم الصورة في النقد القديم

ثانياً– مفهوم الصورة في النقد الحديث

ثالثاً– مفهوم الصورة لغةً واصطلاحاً

- **أولاً: التشبيه وأنواعه**
- **ثانياً: الاستعارة وأنواعها**
- **ثالثاً: الكناية**

الفصل الثالث

الصورة الفنية

التمهيد: مفهوم الصورة في النقد القديم والحديث

أولاً: مفهوم الصورة في النقد القديم:

تحتلُّ الصورة الفنية مكانة هامة في الدراسات الأدبية والنقدية والبلاغية القديمة والحديثة من حيث مجال البحث والدراسة والاهتمام؛ يتعين ماهيتها ومفهومها ووظيفتها في المجال الأدبي.

ويُعدُّ مفهوم الصورة بوصفها " تشكيلاً فنيا ذا خصائص معينة لم يكن مفهوما جديداً في مجال النقد، فقد عرف النقد القديم والحديث الصورة ، ولكن بمفهوم يختلف وفقاً لظروف العصر التي يعيشها الشاعر ، وما يكتفيه من مؤثرات ثقافية وحضارية تؤدي دورها في تحديد المصطلح تحديداً دقيقياً[1]، وقد بدأت تطبق الصورة الشعرية على" الشعر العربي قديمه وحديثه، وبدأت تؤثر في الدراسات الفنية الأدبية وتستبدل الكثير من الأفكار التقليدية التي رسخت في أذهان الباحثين النقاد حول القيم الفنية للشعر العربي ، " وتلغي النظرة التي تجزئ العمل الفني فهي كالكائن الحي في اتصال بعضها ببعض ، وبالتالي فإن دراسة الصورة من الدراسات التي تنظر الى الفن على أنه نتاج فكري ينبع من العقل ونتاج عاطفي مرتبط بالمشاعر ن ولهذا اتجهت الأنظار لدراسة الصورة ،لأنها تبرز العمل الفني وتنقل الفكرة والعاطفة من خلاله وبالتالي فهي جوهر الشعر وأساس الحكم عليه" [2]

ولهذا تكشف الصورة عن رموز كثيرة عايشها الشاعر، وتفاعل معها فأراد أن يبين رؤيته لهذه الرموز التي تقودنا إلى الكشف عن التوترات المختلفة التي تحكم العالم الشعري، وما يتصل به من المواقف والقضايا" [3]

---

(1) – أحمد المصري، تطور الصورة الشعرية في الشعر العربي المعاصر، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة عين شمس، 1999م، ص2

(2) – عهود العكيلي، الصورة الشعرية عند ذي الرمة، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2010م، ط1، ص19

(3) – خالد الزواوي، تطور الصورة في الشعر الجاهلي، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2005م، ط1، ص12

إن كلمة " صورة مفردة وترد مركبة فنية ، أدبية ، شعرية ، وتستخدم بدلالتين ، أحدهما عام تعني الشكل المادي أو الحضور الذهني أو التمثيل النفسي أو التعبير المجازي وأخراهما تشير الى التشبيه أو الاستعارة أو ضروب علم البيان جميعها[1]

وعلى الرغم من اهتمام نقدنا العربي بموضوع الصورة إلا أننا نعترف بأن هذا النقد قد عالجها معالجة تتناسب مع ظروفه التاريخية أو الحضارية فاهتم كل الاهتمام بالتحليل البلاغي للصورة القرآنية آراء النقد القدماء وموقفهم من الصورة الفنية:

1- الصورة عند الجاحظ

أشار الجاحظ إلى الصورة من خلال نظراته التقويمية للشعر، والإشارة إلى الخصائص التي تتوفر فيه فرأى أنَّ " المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء ، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير"[2].

إذن في هذا النص قد تحدث عن التصوير الذي يعد من أقدم النصوص في هذا المجال وبمثابة أنه قد توصل إلى أهمية جانب التجسيم وأثره في إغناء الفكر بصور حسية قابلة للحركة والنمو، تعطي الشعر قيمة فنية وجمالية لا يمكن للمتلقي الاستغناء عنها فحينما يكون الشعر جنسا من التصوير يعني هذا، قدرته على إثارة صور بصرية في ذهن المتلقي وهي فكرة تعد المدخل الأول أو المقدمة الأولى للعلاقات بين التصوير والتقديم الحسي للمعنى [3]

فالجاحظ يرى أن المعاني نابعة من التجارب الإنسانية، وهذه يشترك فيها العربي والعجمي، ومن نشأ في البادية أو الحضر، أي أن المعاني راجعة إلى جهد صاحبها وخبراته وتجاربه.

والمعتبر عند الجاحظ من خلال النص السابق ما يلي:

1-تخير اللفظ الذي يشير إلى وعي الشاعر بصناعته

2-إقامة الوزن تعني موسيقى الالفاظ التي يوقعها تجانس الكلم

---

(1)- نعيم اليافي، أوهاج الحداثة في القصيدة العربية الحديثة، منشورات اتحاد المتاب العربي، د.ط، 1993م، ص171

(2) - الجاحظ، الحيوان، 67/3

(3)- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992م، ص260

3-سهولة المخرج أي التخلص من التعقيد المعنوي واللفظي، فهو نص يتدفق بيسر

4-كثرة الماء وهو مصطلح يدور كثيراً في الكتب النقدية والبلاغية القديمة، فإذا توفر في النص جعل القارئ يتلقاه بقبول حسن تاركاً تأثيره في الوجدان

5-صحة الطبع الذي يومئ إلى صدق المبدع مع نفسه ومع إبداعه فلا يفتعل المواقف.

6-جودة السبك، يجعل العمل الادبي وحدة متكاملة تصاغ في خلق عضوي متحد، ومتصف بالجودة التي ترتفع به عن الرداء والارتحال وتتمثل في الدقة والمهارة [1]

2- الصورة عند قدامة بن جعفر

لقد تحدث قدامة في أكثر من موضع وسياق عن الشعر مبيناً حدَّه، وتعريفه، ومحللاً أركانه لفظاً ومعنى، ويشير إلى طبيعته مادةً وشكلاً

يقول قدامة : " ومما يوجب تقدمته وتوطيده ، قبل الذي أريد أن أتكلم فيه ، أن المعاني كلها معرضة للشاعر ، وله أن يتكلم منها ، فيما أحب وآثر ، من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه إذا كانت المعاني بمنزلة المادة الموضوعة والشعر فيها كالصورة ، كما يوجد في كل صناعة من انه لابد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها ، مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى كان من الرفعة والصنعة، والرفث والنزاهة ، والبذخ والقناعة والمدح ،وغير ذلك من المعاني الحميدة الذميمة : أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة" [2]

فالصورة طبقا لتحديد قدامة: " الوسيلة أو السبيل لتشكيل المادة وصوغها ، شأنها في ذلك شأن غيرها من الصناعات وهي أيضا نقل حرفي للمادة الموضوعة المعنى يحسنها ويظهرها حلية تؤكد براعة الصانع من دون ان يسهم في تغيير هذه المادة أو يتجاوز صلاتها أو علائقها الوضعية المألوفة" [3]

ويعلق الدكتور البصير على آراء قدامة بقوله " نستطيع أن نقرر أصالة قدامة بن جعفر في إدارته لمصطلح الصورة متحدثاً عن معاني الشعر وألفاظه بقوله (إن المعاني كلها معرضة

---

(1)- كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي موازنة وتطبيق، مطبعة المجمع العلمي العراقي، 1987م، د.ط، ص26-27 بتصرف

(2) - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مطبعة الجوائب، القسطنطينية، ط1، 1302هـ، ص4

(3)- بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م، ص22

للشاعر، وله أن يتكلم منها، فيما أحب وآثر، من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها، مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة)" [1]

3- الصورة عند عبد القاهر الجرجاني:

عندما نقف عند الإمام الجرجاني نجد أن منهجه وأسلوبه في دراسة الصورة هو منهج متميز وجديد عما سبقه من العلماء العرب على الرغم من إفادته الكبيرة من جهودهم فقد أفاض في حديثه عن الصورة في كتابيه (أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز) فمن إشارته إليها بقوله " ومن الفضيلة الجامعة فيها أنها تبرز هذا البيان في صورة مستجدة تزيد قدره نُبْلاً، وتوجب له بعد الفضل فضلاً"[2]

ذكر ذلك وهو يتحدث عن الاستعارة المقيدة ثم نراه في نص آخر يربط الصورة بدوافع نفسية بالإضافة إلى الخصائص الذوقية والحسية حيث تجتمع هذه الخصائص جميعاً عبر وشائح وصلات حية لتعطي الصورة شكلا ورونقا وعمقا مؤثراً لأن " التمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني او برزت وهي باختصار في معرضه ، ونقلت عن صورها الأصلية إلى صورته ، ، كساها أُبهَّة، وكسبها منْقبةً ، ورفع من أقدارها ،وشب من نارها ، وضاعف قواها في تحريك النفوس لها ، ودعا القلوب إليها واستثار لها من أقاصي الأفئدة صبابة وكلفاً، وقسر الطباع على أن تُعطيها محبةً وشغفاً".[3]

ويبلغ الجرجاني ذروة إبداعه الفني وتفوقه عمّا سبقه في دراسته للصورة حينما ينظر إليها نظرة متكاملة مجتمعة مرتبطة بعضها ببعض حيث لا تقوم على اللفظ وحده أو المعنى وحده بل إنهما عنصران مكملان لبعضهما "وأعلم أن قولنا " الصورة " إنما هو تمثيل وقياسٌ لما فعله بعقولنا على الذي نراه أيضا فلما رأينا البينونة بين آحاد الاجناس تكون من جهة الصورة ، فكان بين إنسان من إنسان ، وفرس من فرس بخصوصية تكون في صورة ذاك ، وليست العبارة عن ذلك بالصورة شيئاً

(1) – كامل حسين بصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي موازنة وتطبيق، ص33

(2) – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه/ محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، دار المدني، جدة، ص42

(3) – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة: ص115

نحن ابتدأناه فينكره منكر ، بل هو مستعمل في كلام العلماء ، ويكفيك قول الجاحظ :"وإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير"[1]

ويرى الدكتور البصير أنّ مفهوم الصورة عند الجرجاني قد استقر على ثلاثة أركان:

1. تناول الصورة والتصوير في خضم البحث البلاغي
2. وعي معاني الصورة لغة واصطلاحاً من شتى مصادرها الأصلية وربطها بالنظرية الأدبية العربية التي ترى أن القول صناعة في عملية خلقها وفي غايتها.
3. يتلمس مصادر الصورة الأدبية ووسيلة خلقها وعيار تقويمها في الواقع أبعاده الموزونة ومقوماته الحيوية. [2]

وتناول الجرجاني في الصورة في باب السرقات حيث يتصدى " للقدم ويصف رأيهم بالخطأ المحض، لأنهم اعتبروا الصورتين المختلفتين لمعنى واحد يعدان شيئاً واحداً، ولا تفاوت بينهما ، لأن المعنى في الصورة الثانية إنما الاختلاف في هيئة النظم ، وتركيب الصورة ، وهذا لا يعتبر شيئاً فغلطوا فأفحشوا ، لأنه لا يتصور أن تكون صورة المعنى في أحد الكلامين أو البيتين مثل صورة الآخر ألبتة، اللهم إلا أن يعمد عامدٌ إلى بيت فيصنع مكان كل لفظة منه لفظة في معناها، ولا يعرض لنظمه وتأليفه[3]

ومن خلال ما سبق من أقوال الجرجاني وتعليقات النقاد عليها نوجز ذلك في نقاط:

1. أنه يعطى للفظ حقه، كما أعطى للمعنى حقه كذلك
2. الصورة الأدبية عند الجرجاني تشكل في النصين أولاً، ثم تبرز إلى الخارج بعد انتظامها
3. الصورة عنده ما دامت داخلية أولاً سيكون للعقل والعاطفة والمشاعر أثر في حيويتها وقوتها
4. الصورة عنده أيضا يكون لها معنى مقصود وغرض يهدف إليه الشاعر
5. الصورة عند الجرجاني فيها احتمال للإيحاء بمعنى ثان خلاف المعنى الأول الذي بنيت عليه الصورة في الذهن
6. أساس الجمال عنده يرجع إلى النظم والصياغة والتصوير
7. الصورة الأدبية الحقة تتكون من العلاقات بين الألفاظ، وتتألف من خيوط النظم الجيد
8. كل كلمة في النظم أو الصورة لا بد أن تأخذ مكانها بين أخواتها، يرتبط معناها بمعاني الكلم فيها على أساس التوخي لمعاني النحو

---

(1) – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص508

(2)– بناء الصورة الفنية في البيان العربي موازنة وتطبيق، ص42

(3) – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز: ص487

9. ولهذا تحققت الوحدة الفنية والترابط الوثيق بين أجزاء النظم والصورة التلائم بين عناصرها الخيال رافد من روافد الصورة المتعددة، وإن وقع في الصورة زادها جمالاً [1]

4- حازم القرطاجني:

يعرّف حازم الشعر بقوله" الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحببه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه " [2]، ويذكر القرطاجني الصورة في مجال الحديث لاعن التخييل الشعري فبقول :" والتخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل او معانيه أو أسلوبه ونظامه ، وتقوم في خياله صورة أو صورة ينفعل لتخيلها وتصورها ، أو تصور شيء آخر بها انفعالاً من غير رؤية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض[3]

فالشعر عند حازم إثارة المخيلة لانفعالات المتلقي، يقصد المبدع منها دفع المتلقي إلى اتخاذ موقف خاص ، بمعنى أن صور الشعر ومخيلاته تثير أحاسيس النفس وصورها المختزنة في ذهن المتلقي ومن هنا فقد كان حازم " له إسهاب واضح عن التقبيح والتحسين وكان له حصر منطقي لأوجه التحسين والتقبيح والتي يعتني فيها الشاعر بإيقاع الحيل التي هي عمدة إنهاض النفوس لفعل الشيء أو تركه فذهب إلى تجسيم الخير والشر؛ فتحسن الخير لأنه جميل وتقبح الشر لأنه قبيح؛ فذهبت المحاكاة عنده إلى تحسين الحسن وتقبيح القبح [4]

كما يحرص حازم عند تكوينه للصور أن يربط بين دلالة اللفظ ودلالة المعنى، وعنده أنها من الأمرة المسلم به حيث يقارن بين دلالة المعاني والألفاظ ويعبر عنهما بصورة ذهنية، وهو إنما يحقق في ذلك من أجل أن يتفرغ لإتمام اللفظ بالمعنى وإتمام المعنى باللفظ فيقول " إن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان فكل شيء له وجود خارج الذهن تطابق لما أدرك منه ، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم [5]

وبين حازم أن التصوير قرين المحاكاة، والمحاكاة عنده قسمان:

1-محاكاة الشيء نفسه

2- محاكاة الشيء وغيره

---

(1) - انظر: علي مصطفى صبح، في النقد الأدبي، ص217-221(بتصرف)

(2) - حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تح : محمد الحبيب بن الخوجة ،دار الغرب الإسلامي، د.ط، د.ت، ص71

(3)- المرجع نفسه، ص89

(4) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي، ص358-359

(5) - القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج لأدباء، مرجع سابق، ص18-19

أما القسم الأول فيشير إلى مجرد النقل المباشر عن العالم المشاهد بينما القسم الثاني يشير إلى الأنواع البلاغية للصورة كالتشبيه والاستعارة يقول حازم: " والذي يدركه الإنسان بالحس فهو الذي تتخليه نفسه؛ لأن التخييل تابع للحس ، وكل ما ادركته بغير الحس فإنما يرام تخييله بما يكون دليلاً على حالة من هيئات الأحوال المطيفة به واللازمة له حيث تكون تلك الأحوال مما يحس ويشاهد، فيكون تخييل الشيء من جهة ما يستبينه الحس من آثاره والأحوال اللازمة له حال وجوده والهيئات المشاهدة لما التبس به ووجد عنده. وكل ما لم يحدد من الأمور غير المحسوسة بشيء من هذه الأشياء، ولا خصص بمحاكاة حال من هذه الأحوال بل اقتصر على إفهامه بالاسم الدال عليه، فليس يجب أن يعتقد في ذلك الإفهام أنه تخييل شعري أصلا؛ لأن الكلام كله كان يكون تخييلا بهذا الاعتبار"[1]

ثانياً: الصورة في النقد الحديث:

لقد أولى النقاد المحدثون الصورة اهتماماً كبيراً وظهر ذلك في دراساتهم وكتبهم بصفة كبيرة فقد تناولوا الصورة تناولاً عميقاً بشكل تفصيلي وذلك لما للصورة من أهمية كبيرة في جذب المتلقي لكي يتفاعل مع المبدع ويكون له دور في العملية الابداعية والفنية. وسوف نتناول موقف بعض النقاد والمحدثين حول الصورة وخاصة الذين كان لهم دراسات تحمل عنوان الصورة.

آراء النقاد المعاصرين وموقفهم من الصورة الفنية:

1- الدكتور مصطفى ناصف:

يعد الدكتور ناصف من أوائل المحدثين الذين تناولوا مفهوم الصورة ، والملاحظ في دراسات ناصف يجده ينكر جهود القدماء ويقلل من جهودهم في تناول الصورة الفنية" بحجة أن النقد العربي القديم لم يعرف الاحتفال بالقوى النفسية ذات الشأن في إنتاج الشعر[2]، كما أنه يقلل من اهتمام العرب العرب بالخيال فيقول: " والحق أن لدينا قرائن أخرى تكشف عن إهمال الخيال في النقد العربي[3]، ويعرف مصطفى ناصف الصورة بقوله: " إنها منهج فوق المنطق لبيان حقيقة الأشياء[4]، ويعلق (البصير) على تعريف ناصف بقوله: " فهو يحاكي مرة رأي الآخرين، ثم يصطفي لنفسه رأياً من وحي السرياليين واللا معقولين الأوروبيين، ويقرر أن الصورة الأدبية منهج فوق المنطق لبيان حقيقة

(1) – المرجع نفسه : ص98–99

(2) – مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1981م، ص10

(3) – المرجع نفسه: ص9

(4) – المرجع نفسه: ص8

الأشياء، ويقين أن هذا القرار في تحديد طبيعة الصورة الفنية أغرب من الغريب، إذ كيف يكون لما فوق المنطق منهج؟ وكيف يتمكن هذا المنهج القائم فوق المنطق من بيان حقيقة الأشياء أليست حقيقة الأشياء لا تعزز إلا ما هو منطقي" [1]

2- الدكتور محمد غنيمي هلال:

يرى أن تدرس الصورة الأدبية " في معانيها الجمالية، وفي صلتها بالخَلق الفني والأصالة، ولا يتيسر ذلك إلا إذا نظرنا لاعتبارات التصوير في العمل الأدبي بوصفه وحدة، وإلى موقف الشاعر في تجربته، وفي هذه الحالات تكون طرق التصوير الشعرية وسائل جمال فني مصدره أصالة الكاتب في تجربته وتعمقه في تصويرها، ومظهره في الصور النابعة من داخل العمل الأدبي والمتآزرة معاً على إبراز الفكرة في ثوبها الشعري"[2]

وتتلخص الصورة عند الدكتور محمد غنيمي هلال فيما يلي:

1- الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة هي الصورة في معناها الجزئي والكلي

2- لا يصح الوقوف عند التشابه الحسي بين الأشياء دون ربط التشابه بالشعور

3- الصورة لا بد أن تكون عضوية في التجربة الشعرية

4- عدم اضطراب الصورة الشعرية، ويحدث ذلك إذا تنافرت أجزاؤها في داخلها أو تنافت مع الفكرة العامة أو الشعور السائد

5- الصورة الإيحائية التعبيرية أقوى فنياً من الصورة الوصفية المباشرة؛ إذ للإيحاء فضل لا ينكر على التصريح

6- الصورة لا تلتزم أن تكون العبارات مجازية، فقد تكون العبارات حقيقية الاستعمال وتكون مع ذلك دقيقة التصوير، دالة على خيال خصب[3]

---

(1) - كامل حسن البصير، بيان الصورة الفنية في البيان العربي مرجع سبق ذكره، ص170

(2) - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، 1997م، ص387

(3) - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث: ص417-432 (بتصرف)

3- الدكتور إحسان عباس:

فينظر إلى الصورة من ناحيتين:

الأولى: أن الصورة تعبير عن نفسية الشاعر وأنها تشبه الصور التي تتراءى في الأحلام، أما الثانية تكمن في أن دراسة الصورة قد تعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة[1].

إذاً فالصورة الشعرية أو الفنية هي من أشكال التصوير الفني التي يمتزج فيها الخيال بالوجدان والعاطفة والثقافة، حيث يبدع الشاعر في عمله الفني باستخدامه الخيال الفني الذي يقوم على تجسيم الإحساس بالواقع والخيال، وهذا التوظيف الذي يستخدمه الشاعر في صوره الفنية يجعل القارئ يستميل نحو النص الأدبي وينسجم معه وتحقق للقارئ التفاعل مع النص وتحقق التشويش الدلالي في فضاء النص، فالشاعر الذي يوظف المجاز مع الصورة يكون أفضل من الشاعر الذي تكون صوره جقيقية فالمجاز يجعل القارئ يبحث ويتعمق داخل الصورة ويبتكر معانٍ وألفاظ جديد.

4- الدكتور جابر عصفور:

والصورة عند الدكتور جابر عصفور هي" طريقة خاصة من طرق التعبير أو وجه من أوجه الدلالة، لا تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير لكن أيَّاً كانت هذه الخصوصية أو ذاك التأثير، فإن الصورة في ضوء ذلك لن تغير من طبيعة المعنى ذاته، وإنها لا تغير إلا من طريقة عرضه وكيفية تقديمه" [2]

5- الدكتور علي البطل:

يرى د. علي البطل أن هناك اتجاهين للكشف عن طبيعة الصورة، فالاتجاه الأول يتجه اتجاهاً سلوكياً يهتم بالصورة الذهنية من حيث إنها نتيجة لعمل الذهن الإنساني في تأثره بالعمل الأدبي وفهمه لها، ويتجه الثاني اتجاهاً رمزياً ويرى الصورة باعتبارها تجسيد رؤية رمزية [3]، وقد عالج البطل دراسة الصورة أسطورياً في ثلاثة محاور[4]:

- المحور الأول: صورة المرأة بين المثال والواقع.

---

(1) - إحسان عباس، فن الشعر، مرجع سابق، ص238

(2)- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: ص323

(3) - علي البطل، الصورة في نهاية الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، ط2، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1981، ص28

(4)- انظر: علي البطل، الصورة في نهاية الشعر العربي، ص28-31 (بتصرف)

- المحور الثاني: صورة الحيوان في العقيدة الدينية والتقليد الفني .
- المحور الثالث: صورة الإنسان بين شؤون الحياة وعلاقتها بالموت والطبيعة والحياة.

ونستنتج مما سبق: أنَّ الصورة الشعرية ليست مجرد ألفاظ أو كلمات محسوسة فقط، بل لابد أن تحتوي على الشعور والإحساس الصادق الذي يؤثر على المتلقي ويجعله يتفاعل مع النص الأدبي وشعره بالمتعة ويجذبه نحو العملية الابداعية، والعلاقة بين الصورة والعاطفة علاقة وطيدة قوية، فالصورة تقوم بنقل مشاعر الشاعر وأحاسيسه إلى المتلقي، أما العاطفة تجعل الصورة تتفاعل مع الحياة فهما متكاملان لا يتخلى أحدهما عن الآخر.

ثالثاً: مفهوم الصورة الفنية:

لعل اختلاف النقاد في تحديد مفهوم الصورة الفنية، يجعل من الصعوبة بمكان، الوقوف على تعريف جامع لهذا المصطلح، ذلك أنه من المصطلحات الوافدة، التي ليس لها جذور في النقد العربي[1] عند كثير من الأدباء القدماء، " والصورة الفنية التي يشعر بها القارئ ويتذوقها، ليست مجرد صورة أبلاها التداول وأنضبها الاستعمال، ولكنها صورة خاصة، أبدعها الفنان في قالب لغوي خاص، ومعنى ذلك أن القارئ لا يتذوق هذه الصورة إلا عن طريق تفاعله مع عناصرها، وتأمله فيها تأملاً تثير خياله، ويحرك فيه كوامن شعوره، لا سيما تلك التي تتكون من مجموعة من الصور الجزيئية التي يختلف معناها من فرد إلى آخر، ولكل قارئ ذهنه الخاص، وتجاربه الخاصة، وثقافته التي تشكل طريقة تأمله في النص، وطبيعة المضمون الذي يستشفه منه ، أي أن قارئ الشعر ينبغي ألا يهتم إلا بما يحسه هو في صورته، لا بأن يشغل نفسه بماذا عني الشاعر، أو ماذا أراد بتلك الصورة[2]؛ ولعل هذا ما يعنيه الآمدي حينما قال: " ليس العمل على نية المتكلم، وإنما العمل على توجيه معاني ألفاظه" [3]

ومفهوم الصورة في الدراسات الأدبية الحديثة " فلا يقف تعريفها عند الحدود التي رسمتها لها القواعد البلاغية، بل تتسع هذه الحدود لتضع الصورة البلاغية الجزئية ضمن "المشهد الكامل" الذي قد يمتد في القصيدة فيستغرق أكثر من بيت واحد... لم تعد الصورة هي المشبه والمشبه به أو

---

(1) – نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، مكتبة الأقصى، عمان، ط2، 1982، ص12

(2) – حسام تحسين ياسين سلمان، الصورة الفنية في شعر ابن القيسراني" عناصر التشكيل والابداع، رسالة ماجستير، جامعة النجاح، نابلس، فلسطين، 2011م، ص3

(3) – الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تح/ أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، د.ط، 1961م، 1/ ص191

العلاقة المجازية التي تجمع بين طرفين، لقد غدت الصورة الواحدة مشهداً يستوعب عدة أطراف وعدة علاقات وعدة أنواع من الصورة الجزئية أو البلاغية القديمة" [1].

الصورة لغة واصطلاحاً:

قال ابن الأثير: " الصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وعلى معنى صفته، يقال: صورة الفعل كذا وكذا، أي: هيئته، وصورة الأمر كذا وكذا، أي: صفته"[2].

وقال الجوهري: والصور بكسر الصاد، لغة في الصُّور جمع صورة [3]، وذكر ابن فارس أن الصورة صورة كل مخلوق، والجمع صور، وهي هيئة خلقته"[4]

ولم تكن الصورة شيئاً جديداً؛ " ذلك لأن الشعر كان قائماً على الصورة منذ أن وجد حتى اليوم، ولكن استخدام الصورة يختلف بين شاعر وآخر، كما أنَّ الحديث يختلف عن الشعر القديم في طريقة استخدامه للصور[5]، فمثلا " إذا نظرت إلى شاعر تجد أنه وقف يلتقط صوراً متتابعة كأن ليس له غاية من هذا الشعر إلا التصوير، ولكنك إن حاولت أن تمعن نظرك في هذه الصور وجدتها في الغالب المنظور، وإلى جانب الشعراء الذين يغرمون بالصورة لذاتها بين الأقدمين نجد الصورة تستخدم للإقناع بطريقة غير حاسمة، إذ لا يوجد فنها قوة المنطق الذهني، ولكن تجد لها بعض القدرة على التأثير المقنع، ومن هؤلاء الأقدمين أبو تمام، الذي بلغ في هذا المنحى حد البرهان[6]، وتعد الصورة من أبرز الأدوات لدى الشعراء " فهي أداة استخدمها الشاعر منذ أوقات بعيدة ، ولكن طرأ تغيير كبير على طريقة استخدمها ، فلقد كان التشابه الحسي أساس الصورة التقليدية ، وكثيراً ما كانت الصورة من قبيل التزيين والمكاثرة [7]

---

(1) – أحمد بسام ساعي، الصورة بين البلاغة والنقد، المنارة للنشر والتوزيع، السعودية، ط1، 1984م، ص37

(2) – مجد الدين محمد الشيباني الجزري المعروف بابن الأثير، جامع الأصول في أحاديث الرسول، تح/ عبد القادر الأرناؤوط وبشير عيون، مكتبة الحلواني ومكتبة الملاح ومكتبة دار البيان، ط1، 1972م، 548/9

(3) – إسماعيل الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تح/ أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1987م، 716/2

(4) – أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، تح/ عبد السلام هارون، دار الفكر، 1979، 320/3

(5) – إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، ط3، د.ت، ص230

(6) – المرجع نفسه: ص231 (بتصرف)

(7) – فوزي الحاج، الشعر العربي في القرن العشرين، ط2، مكتبة القدس، غزة، ، 2012م، ص245

ولا شك أن أصل الاختلاف ومرجعه في توظيف الصورة هو " الاختلاف في مفهوم الشعر نفسه ، وفي دور الشاعر الذي لم يعد همه أن يبهر القارئ بصورة فريدة أو تشبيه نادر ، وإنما أصبح يستعين بالصورة ليجسم بها المعاني المجردة ، أو ينظم المشاعر المهموسة أو يقرب الرؤية الهائمة ، لذا أصبحت الصورة من أهم أدوات الشاعر المعاصر التي يحقق من خلالها العملية الشعرية ، ثم إنَّ " الصورة المعاصرة تعتمد اعتماداً كبيراً على الخيال الخلاق المبدع ، وقد لا يجد القارئ العادي وجه شبه بين المشبه والمشبه به مثلما تعوَّد في القصيدة التقليدية" [1]

ومن الاختلافات في توظيف الصورة أنها " كانت جزئية محدودة في الشعر التقليدي، فأصبحت كلية تشمل القصيدة كلها في الشعر المعاصر ، وكانت هذه الصورة جامدة ثابتة في الشعر التقليدي أشبه بصورة الكاميرا ، بينما صارت في الشعر المعاصر متحركة أشبه بفيلم كامل" [2]

وتعامل النقاد مع الصورة الفنية باعتبارها أحد الأنواع البلاغية التي هي بمثابة ركيزة هامة في الدلالة لعلاقة المشابهة، وغيرها من الأسس البلاغية "ولم ينظر إليها كثير من النقاد على أنها مجرد زخرفة أو طلاء للفكرة الحرفية المراد التعبير عنها ، بل أحسوا أنها تشع ، فوق تلك الفكرة معاني دلالات فنية خاصة، يتذوقها المتلقي في بنائها اللغوي الخاص، الذي ينتقي الشاعر فيه ألفاظه بحسه المرهف، ويوحي من تجاربه الخاصة، وينظمها في نسق حافل بالتعبير المجازي والايقاع الموسيقي الأخّاذ ، وقد كان ذلك الإحساس فيما يبدو، وراء إطلاق مصطلح المعنى أحيانا على الفكرة المجردة ، بل عل الصورة الفنية التي تصب فيها تلك الفكرة" [3]

ومن النقاد مَنْ اعتمد على الشعور والوجدان في تعريف الصورة، يقول الدكتور عز الدين إسماعيل: " الصورة دائماً غير واقعية وإن كانت منتزعة من الواقع؛ لأن الصورة الفنية تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع[4]

ويُعرِّف الدكتور عبد القادر القط الصورة بشكل أوسع وأشمل فيقول: " هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب

---

(1) – فوزي الحاج، الشعر العربي في القرن العشرين، ص246

(2) – فوزي الحاج، الشعر العربي في القرن العشرين، مرجع سابق، ص247

(3)– حسن طبل، المعنى الشعري في التراث النقدي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط2 ، 1998م، ص116.

(4) – عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1978م، ص127

التجربة اشعرية الكاملة في القصيدة مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والجناس وغيرها من وسائل التعبير الفني" [1]

وهناك بعض الدراسات البلاغية الحديثة عدّت آراء القدماء غير واضحة وغير شاملة وهي آراء سطحية غامضة، يقول الدكتور محمد صلاح أبو حميدة: " لكنَّ نظرة هؤلاء النقاد ظلت محدودة وقاصرة عن الكشف الكامل عن أو جه التقارب والتخالف بين عناصره دون البحث عن فاعليته أو دوره في توليد المعنى وإفراز الدلالة، وهو ما اهتم به النقد الحديث مؤخراً، على أساس أن التشبيه ينخرط في عملية تمازج وتفاعل مع السياق يفرز من خلالها إيحاءات أو معاني متعددة ذات طبيعة وجدانية" [2]، ويرى الدكتور محمد حسن عبدالله أنَّ هناك أموراً غير مستحسنة في دراسات القدماء للتشبيه منها أن الحرص على التشابه الخارجي في بعض صفات الصورة لم يكن يواكبه إحساس بنفس الدرجة من الحرص على دلالتها النفسية وهي الأهم في مضمون الصورة بوجه عام، فهي لا تجتلب لمجرد توضيح منظر بعيد عن الإدراك الحسي المباشر، وإنما للتعبير عن ما لا يمكن التعبير عنه إلا بالصورة لتباعده عن مناطق الإدراك الحسي المباشر [3]

الصورة البيانية:

أولاً: التشبيه وأنواعه:

- **تعريف التشبيه:**

لغة: " الشبه والشبيه: المثل، والجمع أشباه. وأشبه الشيء الشيء: مَاثَلَهُ [4]

التشبيه فن فنون البلاغة، يدل على سعة الخيال وروعة التصوير، ويزيد المعنى جمالاً ووضوحاً، يقول قدامة بن جعفر: " إنما يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معان تعمهما ويوصفان بها، وافتراق في أشياء ينفرد كل واحد منهما عن صاحبه بصفتها، وإذا كان الأمر كذلك، فأحسن التشبيه هو ما وقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها، حتى يدنى بهما إلى حال الاتحاد"

---

(1) – عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، بيروت، د.ط، 1988، ص391.

(2) – محمد صلاح أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، مطبعة المقداد، غزة، ط1، 2000م، ص177–178

(3) – انظر: محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، د.ط، 1981م، ص148

(4) – ابن منظور، لسان العرب، ج13، ص503، مادة (شبه)

[1]، وهو عند ابن رشيق: " صفة الشيء بما قاربه وشاكله، ومن جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته؛ لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه"[2]، ويقول الدكتور جابر عصفور: " وسواء أكانت المشابهة بين الطرفين تقوم على أساس الحس من الحسن، أو أساس من العقل، فإن العلاقة التي تربط بينها هي علاقة مقارنة أساساً، وليست علاقة اتحاد أو تفاعل[3]، والتشبيه يعتمد على ركنيين أساسيين هما المشبه والمشبه به لا ينفصل أحدهما عن الآخر وإن تم حذف أحدهما إلا أنهما متكاملان يعملان على توضيح الدلالة الفنية في النص ويحققان التشويش الدلالي الذي يعمل على توسيع الصورة الفنية، فالشاعر عندما يستخدم التشبيه يكون له هدف معين في إيصال الفكرة التي يريدها من خلال هذه الصور البيانية التي تساعد القارئ على التفاعل والانسجام مع النص الشعري وبالتالي يستطيع القارئ الخوض في فضاء النص ومشاركة المبدع في العملية الإبداعية مما يحقق نصاً أدبياً متكاملاً ملئ بالصور البيانية والفنية، فشاعرنا ناجي علوش اعتمد على التشبيه في بناء صوره الشعرية، لما فيه من ارتباط بانفعالات الشاعر وحالته النفسية وتأثره بالواقع الأليم الذي يعايشه وما حلَّ بالأمة العربية من ضياع وتشريد وفرقة،" فالصورة التشبيهية تعاملٌ مع الواقع المحسوس بأبعاده، ومع الجوانب الفكرية، ومع أعماق الإحساس النفسي الداخلي" [4]

- أنواع التشبيه

1- التشبيه التمثيلي:

"وهو ما كان وَجه الشبه فيه وصفاً منتزعاً من متعدد – حسياً كان أو غير حسي، كقوله: وما المرء إلا كالشهاب وضوئه يوافى تمام الشهر ثم يغيب فوجهُ الشبه سرعة الفناء – انتزاعه الشاعر من أحوال القمر المتعددة إذ يبدو هلالا، فيصير بدراً، ثم ينقص حتى يدركه المحاق"[5]

هذا النوع من التشبيه يساعد الشاعر على صياغة صوره الشعرية بشكل عميق وواسع؛ لما فيه من تركيب لوجه الشبه، فوجه الشبه المنتزع من متعدد تارة يكون معنوياً وتارة أخرى يكون حسياً هذا الأمر يدفع المتلقي إلى إعمال خياله مما يضفي على النص الشعري نوعاً من الجمالية التي تساعد المتلقي إلى الوصول إلى أبعاد دلالية تساعده إلى الوصول إلى هذا الجمال الفني وإعمال خياله.

---

(1) – قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مطبعة الجوائب، قسطنطينية، ط1، 1302هـ، ص37

(2) – ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، 286/1

(3) – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص172

(4) – فايز الداية، جماليات الأسلوب "الصورة الفنية في الأدب العربي"، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط2، 1996م، ص72

(5) – الهاشمي، جواهر البلاغة، ضبط وتوثيق/ يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت، ص234

ومن أمثلة هذا التشبيه عند علوش:

ندى

أحس أنني بحاجةٍ إليك يا ندى

كحاجة الرمالِ للمَطرْ[1]

في هذه الأسطر الشعرية يعبر الشاعر عن حاجته واشتياقه لندى فهي التي تبعث عند الشاعر السعادة والطمأنينة والراحة فهو يحتاجها كحاجة الرمال للمطر والحياة حيث جاء الشاعر بهذه الأسطر بغرض تشبيه حاجته لندى كحاجة الرمال للمطر وهو تشبيه تمثيلي مثل فيه الشاعر بين حاجتين حاجته وحاجة الرمال للمطر والجامع المشترك بينهما هو الحياة والاستقرار والعيش بأمان

ويقول:

ففـــي كـــلّ قلـــبٍ مثـــل قلبـــك صـــخرةٌ يكـــون لنـــا فـــي أرض أجـــدادنا الصـــدرُ
ومـــا الفخـــرُ أن نرضـــى بـــذلّ حياتنـــا ولكـــنّ مـــا يبغيـــه أمثالـــك الفخـــرُ[2]

المشبه به منتزع من عدة أحوال ومواقف وصور، فالشعب يتميز بالقوة والعزيمة والثبات وعدم الخضوع فهو يقدم كل ما لديه للدفاع عن الوطن، والمشبه به الثائر الذي يقدم الغالي والنفيس ليدافع عن الوطن، فالصور الذي جاء بها الشاعر تتفق مع الثائر فهو يرفض الظلم والذل.

ويقول:

فمضـــت كمـــا شـــاء الهـــوى وكأنهـــا ظنّـــت بـــأنَّ بنـــي العروبـــة هُجَّـــدُ
وبـــأنّ أبطـــال الجهـــاد تمزَّقـــوا والثـــائرينَ علـــى الهـــوان اســـتنفدوا[3]

في هذين البيتين يتحدث الشاعر عن تلك العصابات الصهيونية التي ظنت بأنَّ العروبة انتهت واندثرت وأن أبطالهم المجاهدين تمزقوا وأنهم انخضعوا للذلِّ والهوان، فالشاعر وفق في توظيف التشبيه التمثيلي حيث إنه انتزع عدة صور من مواقف وصور، وهذا فيه استهزاء وسخرية من الأعداء.

---

(1) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة ، ص122

(2) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص51

(3) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص87

2- **التشبيه المرسل:**

" وهو ما ذكرت فيه الأداة، وسُمِّي مرسلاً لإرساله عن التأكيد"([1])، كقول الشاعر:

إنما الدنيا كبيتٍ نسجُه من عنكبوت

ومن أمثلته عند علوش قوله:

وأكونُ أغنيةَ الظلام بهيكل (الصَّنم الكبيرِ)

لا...لا سأبقى كالعواصف مُمْعناتٍ في الهديرِ[(2)]

في هذه الأسطر الشعرية يخاطب الشاعر أخويه الصغيرين وإلى جميع الصغار الذين ينتظرهم مستقبل غامض فالشاعر عبر عن هذه الصورة من خلال استخدامه للتشبيه المرسل؛ فالشاعر شبه جماهير الصغار بالعواصف وهذا التشبيه عمل على توسيع الخطاب الدلالي للأسطر الشعرية؛ فالشاعر ترك مجالاً للقارئ بحذف بعض الكلمات ليشاركه في هذه الصورة الفنية للتشبيه التي عملت على تحقيق الانسجام الإيقاعي للنص الشعري.

كتائـــــــب زاحفـــــــةً كاللهيـــــــبِ كعاصـــــــفةٍ ...فَظَّـــــــةٍ تعبـــــــرُ؟

أيغفـــــو عـــــن الغصّـــــةِ الثـــــائرونَ وفـــــي هـــــذهُ مُســـــتعمِرُ؟[(3)]

يتحدث الشاعر في هذه الأبيات عن البطولات التي تم تحقيقها فالشاعر يعبر عن حالات النصر التي حققتها الكتائب حيث شبه الشاعر كتائب المقاتلين كاللهيب والعاصفة القوية فالشاعر استخدم التشبيه المرسل ليعبر عن حالة الفخر والنصر والسعادة التي حققتها الكتائب فهو نصر مشبه باللهيب أي بالناء التي يخرج من اللهب القوي وهذا يدل على عظم النصر فشاعرنا علوش عبر عن الحالة النفسية للشعب من خلال هذا النصر حيث فسح المجال للقارئ بأن يشاركه في هذه الأبيات وأن يعبر معه عن حالة القوة والسعادة وهذه الأمر يعمل على تحقيق التشويش الدلالي للنص

3- **التشبيه البليغ:**

" هو ما حذفت فيه الأداة، ووجه الشبه، وهو أرقى أنواع التشبيه بلاغة" [(4)]، فكلما كان وجه الشبه قليل الظهور، يحتاج في إدراكه إلى أعمال الفكر كان ذلك أفعل في النفس: وأدعى إلى تأثرها واهتزازها، لما هو مركوز في الطبع، من أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له، والاشتيقاق إليه، ومُعاناة

---

(1) – الهاشمي، جواهر البلاغة، ص238

(2) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة ، ص74

(3) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص91

(4) – الهاشمي، جواهر البلاغة، ص242

الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وموقعه في النفس أجلّ وألطف، وكانت به أضنّ وأشغف، وما أشبه هذا الضرب من المعاني، بالجوهر في الصدف، لا يبرز إلا أن تشُقّهُ عينه، وبالحبيب المتحجِّب لا يُريك وجهه، حتى تستأذن[1]

والشاعر عندما يعتمد على التشبيه البليغ الذي يكون فيه إيجازاً وحذف يحقق نوعاً من البلاغة والجمالية في النص الشعري وهذا الأمر يضفي على النصوص الشعرية رونقاً يدفع القارئ إلى التعمق في هذه النصوص الشعرية كي يتذوق روعة وجمال هذا التشبيه الذي يعد أجمل أنواع التشبيه لما فيه من الاختصار والإيجاز.

ومن أمثلته عند الشاعر ناجي علوش.

يقول:

جوعي الذي أحياهُ..أحلاماً منمّقةً كثيرةً[2]

شبه الشاعر الجوع الذي يصيبه في حياته بالأحلام المنمقة فلم يستخدم الشاعر أداةً للتشبيه؛ لأنه أراد أن يساوي بين الجوع والأحلام فلا فرق عنده بين جوع وأحلام.

ويقول أيضاً:

وابوك ...أغنيةٌ حبيبة

حلمت بها أيامنا العفناتِ..أيام الهوان [3]

يتحدث الشاعر في هذه الأسطر عن فتاة جزائرية لا تتجاوز الثامنة من عمرها قَتَل المحتل أباها فالتحقت بالثوار لتناضل وتثأر لأجل أبيها؛ حيث استخدم الشاعر التشبيه البليغ الذي يعبر عن الحالة الشعورية التي عبر بها الشاعر في وصف هذا المشهد؛ حيث وفق في استخدام التشبيه البليغ وفي ذلك مبالغة في عدم استخدامه لأداة التشبيه؛ وهذا فيه أيضاً أنَّ هذه الأغنية هي أغنية حبيبة مقربة لدى الشاعر وليست أغنية كغيرها.

---

(1) – الهاشمي، جواهر البلاغة، ص238

(2) –ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص98

(3) ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص114

وفي موضع آخر:

ليت لي القوة والعزم فأبقى ..

في الميادين..البطولات نداء [1]

شبه الشاعر البطولات بما تحوي من أحداث وأفعال وفروسية جميعها بالنداء وفي ذلك رسالة يريد أن يوصلها الشاعر انه لولا النداء لما كان هناك بطولات.

ويقول:

يـــــا أخـــــي نحـــــنُ حطـــــامٌ نثـــــروه فـــــي الـــــدروب

هـــــو مـــــن حقـــــدِ الليـــــالي وانتفاضـــــاتِ النـــــدوب[2]

شبه الشاعر في هذه الأبيات اللاجئين بالحطام وهذا تشبيه بليغ يحذف منه الأداة وغيرها من وجه الشبه وهذا التشبيه يضفي على النص جمالاً ورونقاً رائعاً فالشاعر استطاع من خلال هذا التشبيه أن يوصل الفكرة التي يعبر عنها من معاناة اللاجئين والدمار والتهجير وها الأمر عمل على توسيع الفضاء النص وجعل القارئ يغوص في أعماق النص ليشارك الشاعر هذه المعاناة

4- **التشبيه المجمل:**

"ما لم يذكر فيه وصف أحد الطرفين أي لم يذكر معه وصف المشبه ولا وصف المشبه به، كقولك (زيد كالأسد)"[3]، والتشبيه المجمل أشد وقعاً في النفس من المفصل؛ لأن القارئ يحتاج فيه إلى إحضار ذهنه وجدانه وجسده بالكلية وتوظيف جميع الدلالات والإيحاءات التي تساعده في فهم الصورة الفنية كي يصل من خلال ذلك إلى وجه الشبه الذي يعينه على فهم الصورة الفنية وهذا الأمر يجعله يتذوق النص الشعري بشكل جميل وفني رائع.

---

(1) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص197

(2) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص47

(3) – بهاء الدين السبكي، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، تح/ عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط1، 2003م، 102/2

ومن أمثلة هذا التشبيه عند شاعرنا ناجي علوش:

يقول:

ولقـــد مشـــت كالسَّـــيل كالإعصـــار قافلـــة القـــرون
فلـــم انســـحبت إلـــى الظـــلام .. ظـــلام منزلـــك الحـــزين؟[1]

يرسم الشاعر في هذه الأبيات الشعرية صورة لبلاده فلسطين ومشيها كالسيل والإعصار المتدفقين بقوة من شدة الحزن والألم، حتى أضحت من شدة الظلام والألم حزينة مظلمة كظلم المنزل الحزين الذي يفقد ما بداخله فلا شيء داخل هذا المنزل، والمشبه هنا فلسطين والمشبه به السيل والإعصار وأداة التشبيه الكاف وقد حذف وجه الشبه لكي يكون هناك فرصة للقارئ من أن يعمل خياله ووجدانه والغوص في أعماق النص الأدبي والتعرف على جماليته وروعته الخيالية والبلاغية وأن يسرح بعقله لتحديد هذا المحذوف والتعرف إليه. والتشبيه في هذا البيت تشبيه مجمل وهو" التشبيه الذي يحذف منه وجه الشبه، وتعليل الحذف أن وجه الشبه يحد من دور المتلقي ومن إمكانية إيجاد تأويلات أخرى تزيد من شاعرية الصورة وإيحاءاتها "[2]

ومن خلال هذه الأسطر نستطيع أن نتوصل إلى الحالة النفسية للشاعر وهي حالة مليئة بالحزن والألم والحسرة واتضح ذلك من خلال استخدامه لهذا النوع من التشبيه الذي يحذف فيه وجه الشبه.

ويقول:

والنـــاسُ ...تعبـــرُ كـــالقطيعِ إلـــى الهـــلاكِ .. إلـــى القبـــورِ
يتهامســـون تهـــامسَ العَبَـــرات فـــي الطَّـــرف الكســـيرِ[3]

شبه عبور الناس كالقطيع الذاهب إلى الموت والدفن في القبور، وفي ذلك يريد أن يقول لنا أن الكثرة لا تجدي دائماً فالشعوب العربية متعددة الجيوش فهي كالقطيع الذاهب إلى الهلاك وعلى الرغم من كثرتها فإنها بلا فائدة منها فهي لم تحقق شيئاً لنصرة فلسطين فالشاعر أتى بهذا التشبيه ليدلل لنا أنّ الكثرة تودي إلى الهلاك وهذا التشبيه دفع القارئ إلى الغوص في أعماق النص الشعري وأشبع ذوقه بجماليات بلاغية وفنية رائعة أكسبت النص الشعري الجمالية.

---

(1)- ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص79

(2) – محمد صلاح أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، مرجع سابق، ص182

(3) ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص73

5- التشبيه المفصل:

"وهو ما ذكرت فيه الأداة" [1]، لذا فهذا التشبيه يعد من أبسط أنواع التشبيه، وأقربها إلى العقل هذا الأمر لا يقلل من جودة الصورة أو ينقصها نوعاً من الجمالية بل قد يستخدم الشاعر هذا النوع من التشبيه ويحقق من ورائه جماليات مليئة بالتشخيص والتجسيد وتحقق جانباً فنياً وخيالياً وبلاغياً جميلاً يحقق التناسق الدلالي بين الأسطر الشعرية.

ومن أمثلة التشبيه المفصل عند علوش:

يقول الشاعر:

وأحمل الضجر

على يدي كالقتيل في متاهة السفر [2]

يرسم الشاعر في هذه الأسطر الشعر لوحة فنية رائعة، فالشاعر يصف الحالة النفسية التي يمر بها فهو يتجرع مرارة العيش بأسى وأيام عمره تنقضي ويعتصرها الزمن فالشاعر يحمل الهموم والكروب في يده كالقتيل التائه في السفر فالمشبه في هذه الأسطر هو حالة الشاعر النفسية من ألم وشجون يعيشها في وطنه من آثار المعاناة والأسى والمشبه به هو القتيل التائه في سفر فالشاعر أتى هنا بصورة فنية رائعة جعلت القارئ ينسجم مع هذا النص الشعري وترك الشاعر له مجالاً ليعمل فكره ووجدانه ليصل القارئ بنفسه للحالة السيئة التي يعتاشها الشاعر ويشاركه في هذه الهموم والأحزان

ويقول:

ومضـــى يحضـــن الليـــالي آلامـــا ويمشـــي عبـــر الـــدجى والرمـــال
لـــم يفقـــه إلا نـــداء كهمـــس المـــوت ....ياللحيـــاة ....عنـــد العيـــال
فاســـتفاقت جراحـــه تتلظـــى كفـــؤاد الأذى ..كقلـــب النِّكـــال[3]

يتحدث الشاعر في هذه الأبيات عن المعانة والآلام فالشاعر شبه همس الموت بالنداء وكأن الشاعر يعبر عن حالة الشعوب العربية فهذه الشعوب تائه لا تفقه أي شيء لم تقدم أي شيء للدفاع عن فبسطين فالكل مشغول بنفسه وهذا الأمر يدل على حالة الخنوع التي تمر بها الأمة العربية وحالة الانكسار والهزيمة؛ فالشاعر وفق في استخدامه لهذا التشبيه المفصل حيث أتى بهذا

---

(1) – الهاشمي، جواهر البلاغة، ص238

(2) –ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص120

(3) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص62

التشبيه بشكل تفصيلي عمل على وصف حالة الشعوب العربية بشكل مفصل وذلك لما له أهمية في التعبير عن الحالة النفسية الصعبة التي يمر بها الشاعر كما أنَّ هذا الأمر يعمل على تحقيق التشويش الدلاة وإضفاء على النص شيئاً من الجمالية .

وفي موضع آخر يقول:

لا...لا ســـــأبقى كالعواصـــــفِ مُمْعنـــــات فـــــي الهـــــدير[1]

شبه الشاعر نفسه أو بقائه على هذه الأرض كالعواصف التي صوتها يشبه صوت الهدير وفي ذلك نوع من المرارة والحزن والأسى وكأن الشاعر يتحدى الجميع بالقوة فهو يشبه نفسه بالعواصف التي تصدر صوتاً عالياً فهو بذلك يريد أن يول صوته للجميع ويقول للآخرين بأنه ليس نائماً أو في غفلة وإنما صوته عالٍ مرتفعٍ وصل الآفاق والشاعر بذلك يريد أن يصل من خلال هذا التشبيه إلى هدف يريده أنه ما زال قوياً صامداً يدافع عن وطنه بكل ما يملك من أسلحة.

ويقول:

أناضل

وليس من طريق

كأنني خلقت كي أظلّ في سفر[2]

تحدث الشاعر في هذه الأسطر الشعرية عن نفسه فهو شخص مناضل فالشاعر شبه نفسه بالمسافر التائه، فهو إنسان يرى نفسه كأنه خلق لأجل السفر والعناء والمشقة وهذا الأمر يوحي بالمعاناة التي يشعر بها الشاعر فالسفر يدل على الألم والمشقة والتعب، فهذه الأسطر تعبر عن الحالة النفسية الحزينة المتعبة التي يمر بها الشاعر فشاعرنا علوش وفق في استخدام هذا التشبيه المجمل ليعبر عن حالته الصعبة التي يعتاشها وما في داخله من مشاعر مليئة بالحزن والأسى.

ثانياً: الاستعارة وأنواعها:

تعريف الاستعارة:

تُعَدُّ الاستعارة نوعاً من أنواع التعبير والتشويش الدلالي الذي يقوم على المشابهة، " إذ إنها تواجه طرفاً واحداً يحل محل طرف آخر ويقوم مقامه لعلاقة اشتراك شبيه بتلك التي يقوم عليها التشبيه[3]

---

(1) –ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص74

(2) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص121.

(3) – جابر عصفور الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي عند العرب، ص201

فالاستعارة هي استعمال اللفظ في غير ما وضع له، لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه، مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الأصلي، والاستعارة ليست إلا تشبيهاً مختصراً لكنها أبلغ منه"[1]

ويرى السّكّاكي أن الاستعارة تقوم على دعامتين أساسيتين هما: التجاوز الدلالي والتشابه، ولا يحقق أحدهما بمفرده صورة استعارية [2]

وتبرز القيمة الجمالية للاستعارة في كونها تنقل الحالة الشعورية للشاعر من لخلال خلقه لصور غير مألوفة في سياق القصيدة، وتكون قائمة على تركيب لغوي بعلاقات جديدة بين أطراف الجملة، فعلاً وفاعلاً ومفعولاً وشبه جملة وصفة وحالاً ومبتدأ أو خبراً[3]

أنواع الاستعارة

1- الاستعارة التصريحية:

" وهي الّتي يُصَرَّحُ فيها بذات اللّفظ المستعار، الذي هو في الأصل المشبّه به حين كان الكلام تشبيهاً، قبل أن تُحْذَف أركانه باستثناء المشبَّهِ به، أو بعض صفاته أو خصائصه، أو بعض لوازمه الذهنيّة القريبة أو البعيد"[4]

وإذا ما لاحظنا الاستعارة التصريحية نرى أنها أقل وروداً عند علوش من المكنية لأن في الاستعارة التصريحية نوعاً من السطحية في التركيب، وكذلك المستعار يذكر بلفظه وليس بصفاته هذا الأمر يؤدي إلى انحصار حركة الشاعر في هذا الميدان.

ومن أمثلة وقوع الاستعارة التصريحية عند شاعرنا علوش ما يلي:

يقول الشاعر:

تزرع الأرض كبرياء وتذرو

في صحاري الحياة.. والموت مجدا[5]

---

(1) -الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، مرجع سابق، ص258

(2) - محمد صلاح أبوحميدة، البلاغة والأسلوبية عند السكاكي، دار المقداد للطباعة، غزة، ط2، 2009م، ص260

-(3) فايز الداية ، جماليات الأسلوب في الصورة الفنية في الأدب العربي ، ص114.

(4) - عبد الرحمن الدمشقي، البلاغة العربية، دار القلم، دمشق، الدار الشامية، بيروت، ط1، 1996م، 242/2

(5) - ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص100

جعل الشاعر الكبرياء بذوراً صالحاً تزرع في الأرض الكريمة، وحذف المستعار منه (البذور) وأبقى بعض صفاته وهي تزرع وهي للبذور أو الفسيل، كما جعل المجد بذوراً تُذْرى في الصحاري مجداً وعزاً وحذف المستعار منه (البذور) وأبقى على بعض صفاته وهي تذرو.

ويقول أيضاً:

الليل.. يثقله الأنين

وأنا وأنتِ حكايتان

تتوهجان

في كل صدرٍ من صدور الثائرين[1]

جعل الحكايتين نارين تتوجهان وحذف المستعار منه (النار) وأبقى على بعض صفاته وهي التوهج.

ويقول:

ومـــا يـــزال الغـــول فـــي نيويـــورك ســـيداً وملكـــاً
ومـــا تـــزال فـــي بـــلاد الجـــوع والخيـــرات ألـــف طُغْمَـــةٍ أجيـــر[2]

نجح الشاعر في هذه الأبيات في استخدام الاستعارة التصريحية؛ حيث استعار للحاكم الأمريكي المستبد الظالم اسم الغول الذي يدل على الخوف والظلمة والاسبداد وغير ذلك من المعاني التي تدل على العنف والسيطرة والغصب، وحذف المستعار له وصرّح بالمستعار منه.

ويقول أيضاً:

يا اصدقاءنا المقاتلين

يامعانقي البنادق

في الليل والنهار [3]

جعل الشاعر البنادق أناساً يُعَانَقُون وحذف الناس وأبقى على صفة المعانقة، وهذا يدل على شدة تعلق المقاتلين بالسلاح للدفاع عن وطنهم واسترداده من المغتصبين، فالشاعر وظف الاستعارة

(1) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص114
(2) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص307
(3) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص244

التصريحية لكي يص إلى الهدف الذي يريده وهو أنّ المقاتلين مستمرون وباقون متمسكون بالسلاح إلى آخر رمق.

ويقول:

وأجابتني الجذوع الواقفة

حين هزتني مراراً باسم فتح

ذلك الصوت الذي يهدر...

صوت العاصفةْ.. [1]

يتحدث الشاعر في هذه الأبيات عن العرقوب الذي هاجمه العدو حيث صور الطريق الذي هاجم فيه المحتل العرقوب، حيث شبه الشاعر الجذوع الواقفة بالإنسان الذي يقف وحذف المشبه وصرح بالمشبه له وهو الصمود والوقوف بشموخ واعتزاز وذلك على سبيل الاستعارة التصريحية، وهذا حقق انسجام دلالي بين الأسطر الشعرية جذبت انتباه القارئ.

ويقول أيضاً:

وأغنّي

لأن عينيك في قلبي

وعينيك ظلتا في انتظاري[2]

تحدث الشاعر في هذه الأبيات عن بعض الذكريات التي كانت تمر بذهنه كالثورة الجزائرية والتضحيات والاستقلال، وكذلك الشاعر لا ينسى ابنته سلوى التي كان وجهها مع الشاعر في كل حين، فعيناها تظل وتبقى في عيني الشاعر لا تفارقها؛ فالشاعر استطاع من خلال الاستعارة التصريحية أن يعبر عن شوقه لابنته وحبه من خلال توظيف ألفاظ الحب والشوق والمودة؛ لذلك وفق في التعبير عن المعاني والأفكار التي يتحدث عنها وهذا الأمر لفت انتباه القارئ مع الأبيات.

2- الاستعارة المكنية:

الشاعر حين يذكر في الكلام لفظ المشبه فقط، ويحذف المشبه به، ويشير إليه بذكر لازمه: المسمى «تخييلاً» فتسمى الاستعارة مكنية [3]

---

(1) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص294

(2) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص328

(3) – الهاشمي، جواهر البلاغة في المعني والبيان والبديع، ص260

والاستعارة المكنية جاءت في شعر ناجي علوش بشكل واسع ومستفيض مما جعلها من أبرز الوسائل في بناء الصورة الشعرية لديه؛ ولعل السبب في ذلك أن الاستعارة المكنية لها الدور الفعال في تحقيق الانسجام الدلالي بين الأسطر الشعرية وهي أبلغ وأعمق؛ لأن الشاعر يجد فيها ما لا يجده في غيرها من خلال التعمق في فضاء النص والوصول إلى الهدف المراد وهذا الأمر يحقق متعة جمالية وبلاغية يتذوقها القارئ حين قراءة النصوص.

ومن الأمثلة المتعلقة بالاستعارة المكنية في شعر ناجي علوش على سبيل التمثيل لا الحصر.

يقول الشاعر:

أحمـــــل بـــــالأمس بعينـــــيّ.. بقلبـــــي بـــــدمائي
وأرى فـــــي روعـــــة الفجـــــر دمـــــوعَ الأبريـــــاء[1]

شبّه الشاعر الأمس أو الماضي المعنوي الذي لا يمكن لمسه بالشيء المادي الملموس الذي يحمل وأين يحمل في عينيه وفي قلبه فقد خرج الشاعر على العادة فالحمل باليد إنما حمله في عينيه وفي قلبه وهذا دليل على حرصه.

ويقول:

فلـــم يبـــق فـــي صـــدري لســـرَّ تعلـــةٌ أخـــي يـــا أخـــي لـــم يبـــقَ – فيمـــا أرى – ســـرُّ
وصـــاح إبـــائي: لا تخـــف وحشـــة النَّـــوى فإنـــا ســـنلقى النصـــر مـــا كلَّـــف النَّصـــرُ[2]

الاستعارة المكنية في قول الشاعر (سنلقى النصر) وفي ذلك جعل الشاعر النصر المعنوي بشخص يلتقيه في المستقبل القريب وما جعل النصر المعنوي إنساناً تتجسد فيه روح إلا دليلاً على يقينه بأن النصر ماثل أمام عينه فيه حياة.

ويقول أيضاً:

فـــرَّ النهـــار مـــن يـــديَّ وأنـــا أنتظـــر الإشـــارة
لكننـــــــي لـــــــم ألمـــــــح المحـــــــارة[3]

---

(1) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص42
(2) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص50
(3) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص310

صوّر الشاعر في هذه الأبيات النهار بإنسان يفر فزعاً وخوفاً وحذف المشبه به وأبقى على صفة منه على سبيل الاستعارة المكنية، وهذا فيه دلالة الألم والحزن والحسرة حيث كل شيء فرّ من الشاعر والكل تخلى عنه ولم يبق أحد ينصره.

ويقول:

ودبيـــــب شـــــيخ حامـــــل أحقـــــاد مظلمـــــة العهـــــودِ

ومضـــــت دقـــــائقُ خلفتهـــــا فـــــي يـــــدِ المـــــوتِ المبيـــــدِ

نـــــارٌ وأشـــــلاءٌ مبعثـــــرةٌ علـــــى هـــــام الـــــتلال[1]

جسد الشاعر استخدام الاستعارة في الأحقاد المعنوية بأن جعلها مادية ملموسة يمكن حملها وفي ذلك تجسيد للأحقاد لتُكره ويُقلع عنها.

ويقول:

وتزمجـــــر الفحشـــــاء وهـــــي لئيمـــــة فتهـــــب عاصـــــفة مـــــن الأرزاء[2]

شبه الشاعر الفحشاء بالحيوان الذي يستعد ويزمجر للافتراس فذكر المشبه الفحشاء وحذف المشبه به وهو الحيوان المفترس وقد جعله عاماً غير محدود إن كان أسداً أو نمراً فجميعها تزمجر.

ويقول:

فتهـــــوى المعاقـــــل مـــــذعورة أمـــــام تمرّدهـــــا البـــــاهر

ويخـــــرج مـــــن ظلمـــــات الســـــجون مغـــــاوير مـــــن معـــــدن ثـــــائر[3]

جعل المعاقل إنساناً يهوي أي يتهاوى ضعفاً وخوراً في ذعر وخوف أما متمرد الرجال محطمين جدران الزنازين والسجون، فالشاعر وفق في التعبير عن موقفه من خلال استخدامه للاستعارة المكنية.

يقول:

سرابٌ، سماءٌ ضغينة

وخيلٌ تحمحمُ عبر الدروب

محملةٌ برماد الضغينة[4]

---

(1) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص56

(2) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص69

(3) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص108

(4) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص183

جعل الضغينة ناراً تخلف رماداً وهي تدمر حاملها، فيصبح حاله رماداً وهي صورة قاهرة مخيفة تنفر المرء من هذه الأمراض النفسية عند الإنسان.

ويقول:

عرفت من قصائد الرُّكبان أمس أنَّ الموت جاء دارنا

وأنه حطَّ الرِّحال، آتياً بكلِّ ما لديه من شجن

وقال للصغار... يا صغار ..يا مظلَّلين بالحنان

ونـاعمين بالمواسم الكبار.. هل عرفتم الأحزان؟[1]

شخص الشاعر الموت كإنسان مسافر قادم من بعيد يحط الرحال محملاً بالأحزان، ويقوم بالحوار مع الصغار ويسألهم عن الأحزان، هذه المرة لم يبقِ الشاعر فالمشبه به الإنسان على عموميته بل ذكر جانب من صفاته فهو مسافر ويحاور الصغار ويوعيهم وهذا ما ذكره في السياق.

ويقول في قصيدة أخرى:

أريد أن أعيشَ في العراء

لكي أُعانقَ الرياحَ والبروقَ والرعودَ والمطر [2]

شبّه الشاعر الرياح والبروق والرعود والمطر بالإنسان الذي يعانق ويحتضن وفي ذلك مبالغة شديدة فلم يقل يعانق السماء أو يعانق الشتاء على عموميته وإنما فصّل وجمع فصل الشتاء متمثلاً بمراحل مكونة من ريح أو برق إلى مطر وجعلها جمعاً فلم يقل ريح أو برق أو رعد واحد وهذا يدل على أن الشاعر لا يريد أن يترك أي جزء من الصعاب لكي يصل إلى الحرية وهي العيش في العراء بعد هجران المزهرية وهذا ما يفهم من السياق ويدل أيضاً على أن الشاعر يريد أن يشعر بقيمة الحرية ولن يشعر بقيمتها إلا إذا بكل هذه الصعوبات المتمثلة بالرياح والأمطار والبروق والرعود .

ويقول:

ويا آذار

أدفن روحنا بالثلج

أزرع روحنا في المرج [3]

---

(1) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص208

(2) – ناجي علوش ، الأفعال الشعرية الكاملة ، ص282

(3) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة ، ص361

شبّه الشاعر شهر آذار بالحانوتي الذي يدفن الموتى وشبّهه أيضاً بالفلّاح الذي يزرع لكن لا يدفن جسداً ولا يزرع شتلاً إنما يدفن ويزرع روحاً أرضها ثلجٌ ومرج فتارة يدفن الروح وتارة يزرعها وفي كلتا العمليتين الدفن والزرع وضعٌ تحت التراب في الأرض ليؤكد ارتباط روح الشاعر بأرضه وهذا هو سره المدفون.

ويقول:

وأبحـــث عـــن مفـــاتيح الهـــوى فـــي النـــار والأحـــزان[1]

لم يكتفِ الشاعر بتجسيد الهوى بل وضع إشارة في هذه الصورة إلى أن الهوى يشبه الباب والدليل على ذلك بأن جعل له مفاتيح.

ويقول:

تُرى

ما تقولُ الينابيع للطير

إن حطّ ملهوفها في حُميّا الظهيرة؟ [2]

جعل الشاعر الينابيع إنساناً ينطق ويحاور الطير غير العاقل؛ فقد شبّه الينابيع والطير بشخصين يتحاوران فهذه الينابيع الجامدة الغير عاقلة توجه خطابها أو حديثها للطير غير العاقل فيفهمها فلم يأتِ الشاعر على ذكر الإنسان صراحة إنما أتى بصفته وهي الكلام والحوار.

هذا التشخيص الذي يُحوّل عناصر الطبيعة إلى أشخاص يضفي عليها جمال بليغ.

وفي قصيدة أخرى يقول:

زرعنا في ثرى الوحدات إخوتنا

وخلينا شواهدهم

بنادقهم [3]

شبه الشاعر في هذه الأبيات الشهداء بالأسى أو الزروع؛ وحذف المشبه به على سبيل الاستعارة المكنية وكأن الشاعر في هذه الأبيات يريد أن يقول لنا أن الشهداء هم الذين يبعثون الحياة لغيرهم

(1) – المصدر السابق، ص397

(2) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص517

(3) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص312

وهم الذين يحققون الكرامة لغيرهم بعد موتهم فهم يدافعون عن الوطن ويقتلون من أجل أن يعيش غيرهم بأمان وطمأنينة، والأصل المعياري للعبارة (زرعنا إخوتنا في ثرى الوحدات) ولكنَّ الوزن والشعر هو الذي يجعله ما كان.

ويقول أيضاَ:

وعنـــــدما عـــــدتُ إلـــــى المحـــــيط فـــــي الظـــــلام

تركـــــت أحلامـــــي علـــــى ثـــــرى جزيـــــرة الأحـــــلام[1]

شبه الشاعر في هذه الأسطر أحلامه بالشيء الذي يترك وحذف المشبه به على سبيل الاستعارة المكنية فالشاعر ترك كل شيء من أجل وطنه فهو يحلم في أوقات صعبة لا يستطيع أن يفعل شيئاً وذلك لما حل به من معاناة صعبة شديدة

ويقول:

هل أقول إنني

حين رمتني الرياح في مجاهل البحار

ورحت أعبر المحيطات إلى الجزيرة السحرية [2]

شبه الشاعر الرياح بإنسان يرميه وحذف المشبه به وذلك على سبيل الاستعارة المكنية التي تعمل على تحقيق الانسجام الدلالي بين الأسطر الشعرية؛ فعلوش استطاع أن يحقق التشخيص بين الأسطر من خلال استخدامه للاستعارة وترك مجالاً للقارئ من خلال الاستعارة كي يشارك الشاعر همومه وأحزانه ويتعمق في نفس الشاعر ليعرف الحالة النفسية الصعبة التي يعتاشها من ألم وقسوة ونكبات.

ويقول أيضاً:

يـــــا نقمـــــة الأجيـــــال لا تتنكَّـــــري ... مـــــازال فـــــي قلبـــــي إبـــــاءٌ يحقـــــدُ

الحـــــق كـــــم نـــــادى منـــــادٍ باســـــمة ... وحقوقنـــــا نهـــــبٌ لديـــــه مبـــــدَّدُ[3]

---

(1) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص310

(2) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص304

(3) – ناجي علوش الأفعال الشعرية الكاملة، ص84

شبه الشاعر الإباء(العزة) بإنسان يحقد وحذف المشبه به على سبيل الاستعارة المكنية فالشاعر في هذه الأبيات استخدم إلى جانب الاستعارة النداء بأداته (يا) التي تشير إلى البعد وكأن الشاعر ينادي ويخاطب الأجيال بصوت مرتفع وبعيد والكل يتأخر عن إجابته فالشاعر هنا وفّق في استخدامه الاستعارة التي توحي لنا بمدى الحالة الحزينة التي يمر بها الشاعر لدرجة أنه ينادي والكل يتأخر في الإجابة له فالشاعر بسبب ذلك الأمر أصبح بداخله نوعاً من الحقد والكراهية، وهذا الأمر أعطى مجالاً للقارئ ليعايش هذا الألم الذي يمر به الشاعر فتوظيف الاستعارة كان له دوراً فعالاً في تحقيق الانسجام الدلالي بين الأبيات وتحقيق الإيقاع الموسيقي الرائع

ويقول في موضع آخر:

رياح المساء التي تلعب

رياح المساء التي تصخب

فتبعث في العابرين

شعوراً بإثم الأب الأول [1]

وظف الشاعر في هذه الأبيات استعارتين مكنيتين؛ حيث شبه الرياح بطفل يلعب وفي الاستعارة الثانية شبه الرياح بالإنسان الصاخب المضجر وفي كلتا الاستعارتين حذف المشبه به وهو المعاناة والحزن وفقدان الساعدة وذلك على سبيل الاستعارة المكنية حيث إنَّ هذه الألفاظ توحي بشيء من الألم والحزن وقد وُفّق الشاعر بالتعبير عن حزنه وضيقه بتوظيفه هذه الألفاظ التي تنسجم مع حالته النفسية

ويقول:

رياح المساء التي تعبرُ

تزمجر في الدرب أو تصفرُ

لتبعث في العابرين [2]

شبه الشاعر رياح المساء بإنسان يعبر؛ فالشاعر عبر في هذه الأبيات برياح المساء وكأن هذه الرياح هي التي تنبعث حيث حذف المشبه به على سبيل الاستعارة المكنية وهذا الحذف عمل على

(1) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص161

(2) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة،161

إيجاد انواع دلالية وسعت في النص الشعر حيث إن الشاعر كان موفقاً في التعبير بهذه الألفاظ عن طريق الاستعارة التي أضفت نوعاً من الجمال على الأبيات في أعمق دلالة.

ثالثاً: الكناية:

لغة:

قال ابن فارس: " قَالُ: كَنَّيْتُ عَنْ كَذَا، إِذَا تَكَلَّمْتُ بِغَيْرِهِ مِمَّا يُسْتَدَلُّ بِهِ عَلَيْهِ."[1]

أما الجوهري فقال:" الكناية: أن تتكلم بشيء وتريد به غيره. وقد كَنَيْتُ بكذا عن كذا وكَنَوْتُ"[2]

وذكر ابن منظور في لسان العرب أن الكنية على ثلاثة أوجه:

أحدها: أن يكنى عن الشيء الذي يستفحش ذكره

والثاني: أن يكنى الرجل باسم توقيرا وتعظيما

والثالث: أن تقوم الكنية مقام الاسم فيعرف صاحبها بها كما يعرف باسمه كأبي لهب اسمه عبد العزى. [3]

اصطلاحاً:

هي أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلابد يذكره باللفظ الموضوع له باللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه ويجعله دليلاً عليه مثال ذلك قولهم (هو طويل النجاد) يريدون طويل القامة. [4]

وتعتمد الصورة الكنائية على إدراك عميق لسياق القصيدة ، كما تتبدى الصلة بين المباشر من الدلالة ، وما هو مجاور لها ولذلك فإن الكناية في بعض مواضعها تعتمد في فهمها على حجم المعرفة والإلمام والإدراك بالثقافة لدى المتلقي ، كما أنها تستعين في أغلب صورها على المحسوسات ومن ثم تسعى بعد ذلك إلى بلوغ أبعاد حسية أخرى في الدلالة الأبعد أو الوصول إلى القيم المجردة ن لذلك فإن الكناية تبدو صعبة المنال عند تأمل جزيئاتها مقارنة بالتشبيه

---

(1) – أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، تح/ عبد السلام هارون، دار الفكر، بيروت، 1979م، د.ط، 139/5، مادة(كنى)

(2) – الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تح/ أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1987م،2477/6

(3) – ابن منظور، لسان العرب: مجلد15/ ص233

(4) – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص66

والاستعارة ، إذ أنها تندمج في الكلام والتركيب اللغوي ويظلُّ السياق هو الكفيل بإضاءتها على نحو أساسي [1]، فأهمية البلاغة وروعتها تكون في الموضع الذي لا يستحسن التصريح فيه.

وتعد الكناية ميدان واسع وفسيح وشامل في بناء الصورة الشعرية "وهي مظهر من مظاهر البلاغة وغاية لا يصل إليها إلا من لطف طبعهُ، وصفت قريحتُه، والسر في بلاغتها أنها في صُور كثيرة تعطيك الحقيقة، مصحوبة بدليلها، والقضية وفي طيّها برهانها كما أنها تضع لك المعاني في صورة المحسوسات ولا شك أن هذه خاصة الفنون، فإن المصور إذا رسم لك صورة للأمل أو لليأس، بهرك وجعلك ترى ما كنت تعجز عن التعبير عنه واضحاً ملموساً" [2]

وقد استخدم علوش الكناية في قصائده لتكوين صوره الشعرية ذات أبعاد حسية مؤثرة وذات دلالة إنسانية تصل إلى القارئ وتتغلغل بداخله وتحقق له الذوق البلاغي والجمالي.

ومن أمثلة الكناية في شعر علوش ما يأتي:

يقول الشاعر:

ومـــا ســـكن الصـــحرا ســـوى أُســـد الشـــرى ومـــا يســـتطيعُ النســـرُ لا يفعـــل الصـــقر [3]

كناية عن صفة القدرة على التحمل وليس كل البشر مثل بعظهم البعض وهناك من يستطيع تحمل أذى العدو ويقاومه وهناك من يصاب بالذعر فالذي يستطيع أن يفعله النسر لا يفعله الصقر.

وفي موضع آخر:

وأجساد قتلى وخيلٌ ظماء [4]

كناية عن صفة اشتداد المعركة وصفة الهزيمة.

ويقول أيضاَ:

ينبوعه جفَّ ولم يبق ريق [5]

كناية عن الظمأ والعطش الشديد إلى درجة جفاف حلقه أو ريقه.

---

(1) – فايز الداية، جماليات الأسلوب، ص143-153(بتصرف)

(2) – الهاشمي، جواهر البلاغة، ص293

(3)– ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص51

(4) – ناجي علوش الأفعال الشعرية الكاملة، ص188

(5) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص241.

ويقول:

فقـــــــل للكبـــــــار وأذنـــــــابهم ومـــن فـــي الـــبلاد لهـــم يـــنجح[1]

الكناية تمثلت في كلمة أذنابهم وهي كناية عن التبعية وقلة الشأن (كناية عن موصوف).

ويقول:

الليل في عمّان وهج نار

والنهار وهج نار [2]

كناية عن شدة الحرب والدمار الذي خلفه الاحتلال.

ويقول في موضع آخر:

ويسهر الأحبة المرابطون في الحنادق[3]

كناية عن صورة الفدائي على الثغور وحماية للأوطان من غدر الاحتلال فهم يقضون الأوقات والليالي في حماية الوطن.

ويقول:

حـــــين رمتنـــــي الريـــــاح فـــــي مجاهـــــل البحـــــار

ورحـــــت أعبـــــر المحيطـــــات إلـــــى الجزيـــــرة الســـــحرية[4]

كناية عن الضياع والتيه والتشرد فالكل تخلى عن الشاعر حتى الرياح رمته وتخلت عنه.

ومنها أيضاً قوله:

صـــــــــرخت بـــــــــالأمواج والريـــــــــاح والجبـــــــــال

لكنمـــــا الأمـــــواج والريـــــاح والجبـــــال صـــــمتت[5]

---

(1) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص256

(2) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص296

(3) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص302

(4) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص304

(5) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص310

كناية عن العجز العربي والخذلان فالشاعر صرخ بأعلى صوت يطلب النجدة والمساعدة فلم يجبه أحد.

يقول:

أقســـــمت بـــــالوجوه الصـــــامدات فـــــي الكمـــــائن[1]

كناية عن الصمود أمام الاحتلال وعدم الهروب والخضوع للظلم.

وفي موضع آخر يقول:

وبيـــــروت تَكْبـــــرُ فـــــي ظلهـــــا المـــــدن التنكيـــــة

وتلتـــــفّ حـــــول خواصـــــرها حاضـــــرات الخيـــــام[2]

كناية عن موصوف من تعدد أشكال الظلم والقهر وظلم الناس وتهجيرهم من بلادهم وإسكانهم الخيام.

(1) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص313

(2) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص337

الفصل الرابع

الإيقاع الشعري

التمهيد

أولاً: الموسيقى الخارجية

1- الوزن

2- القافية

ثانياً: الموسيقى الداخلية

1- التكرار

2- الجناس

3- الطباق

4- رد الأعجاز على الصدور

5- التصريع

الفصل الرابع
الإيقاع الشعري

التمهيد:

أهمية الموسيقى وأثرها في الشعر العربي

يسعى الشاعر عند كتابة قصائده الشعرية إلى جعل القارئ ينسجم مع النص الشعري ، فالشاعر البارع يسعى إلى استخدام جميع الأدوات التي تساعده في تحقيق البنية الفنية للنص الشعري حتى لا يشعر القارئ بالملل، لذلك يلجأ الشاعر إلى تحقيق عنصرين هامّين هما: المتعة، والمعرفة، ومن دون هذين العنصرين تفقد القصيدة العديد من الجماليات التي تساعد على تحقيق البناء الفني الكامل للقصيدة هذا الأمر يدفع القارئ إلى الشعور بالإحباط والملل؛ لذلك فاللفظة المفردة لا تحقق الانسجام الإيقاعي في النص ولا يحصل هناك متعة في النص لذلك يلجأ الشاعر إلى توظيف الموسيقى بجانب الألفاظ لتحقق الهدف المنشود وتحقق الجمالية في البناء الفني" حيث لا يوجد شعر بدون موسيقى يتجلى فيها جوهره وجوه الزاخر بالنغم، موسيقى تؤثر في أعصاب السامعين ومشاعرهم بقواها الخفية التي تشبه قوة السحر، قوى تنشر في نفوسهم موجات الانفعال يحسون معها بتناغمهم معها"[1]

وتتضح أهمية الموسيقى ويظهر أثرها الفني في الشعر من خلال الدور البارز التي تقوم به في" تفجير الطاقات الداخلية والإيحائية للغة وقدرتها في الكشف عن طبيعة المشاعر والأحاسيس في

(1) – شوقي ضيف، فصول في الشعر ونقده، دار المعارف، القاهرة، د.ط، 1971م، ص28

وجدان الشاعر" [1]؛ فموسيقى الشعر تسم إسهاماً كبيراً وفاعلاً في خلق الجو النفسي الذي يوضح ويرسم معالم الصورة الشعرية.

وتُعَدُّ الموسيقى من أهم العناصر الأساسية في البناء الشعري وهي أقوى العناصر الدلالية والأسلوبية التي بدونها لا يتحقق نجاح النص الشعري" فالموسيقى غناء للنفس، يطربها ويلهبها، تبتهج عند سماعه وتحن إلى تأليفه لأنها التعبير عن الإحساس الإنساني لحناً وأداءً موسيقياً"[2]

ومن أهمية الموسيقى أيضاً أنها تكسب النص الشعري قوة وجمالاً سحرياً تطرب أذن السامع وتجعله يغوص في أعماق النص الشعري مستمتعاً بالإيقاع الموسيقي المشوق، يقول الدكتور إبراهيم أنيس: " وللشعر نواحٍ عدة للجمال، أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ، وانسجام في توالي المقاطع وتردد بعضها بقدر معين منها، وكل هذا ما نسميه بموسيقى الشعر"[3]

ومن أهم المميزات التي تميز بها الشعر عن غيره من الفنون البلاغية والأدبية تلك الموسيقى التي تتفاعل مع غيرها من الفنون الإبداعية والفنية التي يوظفها الشاعر في بناء قصائده الشعرية حتي يتفاعل القارئ مع هذه الفنون وينسجم معها كي تصل إلى أعماق نفسه بكل سلاسة وعذوبه تطرب به نفسه وتتلذذ به أذنه.

أولاً: الموسيقى الخارجية

1- الوزن ومفهومه:

يمثل الوزن عنصراً هاماً من عناصر البناء الموسيقي للقصيدة العربية، وهو عنصر هام عند القدماء لا يستطيعون بناء قصائدهم الشعرية بدونه؛ لأنه أساس القصيدة وروحه، والوزن غريزة موجودة في الإنسان منذ ولادته، لذلك الشعراء ينظمون قصائدهم موزونة لتوافق الفطرة الأساسية للإنسان.

ويُعَدُّ الوزن مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بالشعر لا ينفصم أحدهما عن الآخر وهذا الأمر جعل الوزن من أهم الأعمدة والأساسات في الشعر، فإذا انعدم الوزن انعدمت الأهمية الشعرية والجمالية لهذا

---

(1) – بو عيسى مسعود، التشكيل الموسيقي في شعر سليمان العيسى، رسالة ماجستير، جامعة الحاج خضر، 2011-2012م، ص36

(2) – شحادة علي الناطور، الغناء والموسيقى حتى نهاية العصر الأموي، مجلة المورد، دار الحرية للطباعة، بغداد، العدد(4)، 1984م، ص3

(3) – إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط5، 1981م، ص8-9

الشعر؛ لذا يقول ابن رشيق: " الوزن أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة"[1]

ويمثل الوزن وسيلة من أهم الوسائل التعبيرية التي يستخدمها الشعراء في خطاباتهم الشعرية، ويعرف القرطاجنِّي الوزن بأنه " أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب"[2]، أما النقاد المعاصرون فعرّفوا الوزن بأنه: "مجموعة التفعيلات التي يتألف منها البيت وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية[3]، وترى نازك الملائكة أن مفهوم الوزن يظهر في" الشكل الموسيقي الذي يختاره الشاعر لعرض الهيكل"[4]

ولا يمكن الفصل بين الوزن وموضوع القصيدة، أي أن الموضوع لا يكون له أهمية إلا بوجود الوزن فهما عنصران يكمل بعضهما البعض، وهو أشبه بالخميرة وهذا ما عبر عنه كولردج بقول: " إنَّ الوزن إذا ما قُصد استعماله لأغراض شعرية أشبه ما يكون بالخميرة... فالخميرة في حد ذاتها عديمة القيمة، بل إنها كريهة المذاق، ومع ذلك فهي تضفي على الشراب لذي تمتزج به بنسب معقولة روحاً وحيوية"[5]

لذا فالوزن من أهم عناصر البناء الفني والشعري فبه تتدفق المعني وتبرز الألفاظ بحلى جميلة، " فالوزن هو القالب الموسيقي للأفكار والعواطف، وهو جزء لا يتجزأ من تجربة الشاعر، ولا يمكن الفصل بينه وبين الموضوع"[6]

الوزن في شعر ناجي علوش:

بعد تحليل قصائد ناجي علوش المتمثلة بنوعيها العمودي والحر، نلاحظ أنَّ شاعرنا نظم قصائده على بحور متعددة استسقاها من غيرها، فقد تصدر البحر البسيط ومجزؤوه المرتبة الأولى

---

(1) – ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر، 134/1

(2) – حازم القرطاجني، منهاج الأدباء وسراج البلغاء، تح/ محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966م، ص263

(3) – محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص436

(4) – نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص234

(5) – محمد زكي العشماوي، قضايا النقد بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، بيروت، د. ط، 1984م، ص229

(6) – مراد عبد الله اللوح، شعر محمد القيسي دراسة فنية، رسالة ماجستير، جامعة الأزهر، غزة، 2013م، ص128

من بين قصائده ثم احتل بحر الرمل المرتبة الثانية، أمّا الوافر فقد جاء في المرتبة الثالثة، أما باقي البحور فقد جاء في شعره بشكل قليل.

واختيار البحور التي نظم عليها شاعرنا علوش شعره يرجع إلى الحس الذوقي والرهافة الموسيقية والجمالية التي تميّز بها، وهذا ما سنورده في الجدول الإحصائي التالي الذي يوضح البحور الشعرية التي نظم عليها شاعرنا في دواوينه.

جدول البحور الشعرية في شعر ناجي علوش

البحر	عدد القصائد	الشعر العمودي	شعر التفعيلة	النسبة المئوية
الكامل	**39**	**4**	**35**	**33.62**
الرمل	**20**	**4**	**16**	**17.24**
الوافر	**18**	**2**	**16**	**15,51**
البسيط	**27**	**1**	**26**	**23.27**
المتقارب	**5**	**1**	**4**	**4,31**
الطويل	**2**	**2**	**ـــــ**	**1,72**
المتدارك	**2**	**ـــــ**	**2**	**1,72**
الرجز	**2**	**ـــــ**	**2**	**1,72**
الخفيف	**1**	**ـــــ**	**1**	**0,86**

نستنتج من الجدول الإحصائي أعلاه ما يلي:

أولاً: إنَّ البحور التالية: (الكامل– البسيط– الرمل– الوافر) هي الأكثر انتشاراً في دواوين شعر ناجي علوش، فإن هذه البحور تنتشر بشكل واسع في الشعر العربي، حيث احتلت هذه البحور مرتبة متقدمة في الشعر العربي من بين البحور الشعرية؛ فالبحر البسيط والكامل يحتلان المرتبة الثانية في نسبة الشيوع، وربما جاء بعدها كل من الوافر والخفيف، وقد بدأ البسيط ينافس

الطويل الذي احتل المرتبة الأولى في منزلته في العصور المتأخرة، وهذا الأمر اتضح بشكل جلي في الشعر المعاصر[1]

ثانياً: تتميز البحور الشعرية التي نظم عليها شاعرنا علوش بميزات منها:

أ- وضوح النغمة الموسيقية، حيث إنَّ هذه النغمات الموسيقية تطرب الآذن وتجعل المتلقي في انسجام تام ومستمر من بداية القصد إلى نهايتها، فشاعرنا ابتعد عن استعمال البحور التي تتصف بالنغمة الضعيفة التي تكون قريبة من الكلام المنثور.

ب- النَّفَسُ الإيقاعي المستمر.

أ- الوزن في القصيدة العمودية:

نختارُ من الجدول السابق نماذج لتفسير هذه الظاهرة البنيوية في الشعر عند شاعرنا ناجي علوش وننتقي ثلاثة بحور أهمها:

1- البحر الكامل:

يُعَدُّ البحر الكامل من البحور الصافية التي يمكن أن تدل على العشق والحب فهو بحر سلس لها إيقاعٌ ونغمٌ موسيقي رائع، وقد جاء هذا البحر متناسباً مع أغراض الشاعر المليئة بالحزن والحب والألم والاشتياق إلى الأوطان، ويتميز البحر الكامل بالرقة والخفة واللطافة، ويتألف من تفعيلة واحدة هي (متفاعلن) تتكرر ثلاث مرات، وموزعة على صدر البيت وعجزه بالتساوي، والتفعيلة التامة التي تتوافر فيه تتألف من خمسة مقاطع (م/ ت/ فا/ ع/ لن).

وجاءت قصائد متعددة عند شاعرنا علوش منظومة على البحر الكامل، وذلك لما يتميز به من سمات فهو" أكثر بحور الشعر جلجلة وحركات، وفيه لون خاص من الموسيقا يجعله – إن أريد به الجد- فخماً جليلاً مع عنصر ترنمي ظاهر، ويجعله إن أريد به الغزل وما بمجراه من أبواب اللين والرقة حلوة مع صلصة كصلصة الأجراس... وهو بحر كأنما خلق للتغني المحض سواء أريد به الجد أم الهزل. ودندنة تفعيلاته من النوع الجهير الواضح الذي يهجم على السامع مع المعنى والعواطف والصور"[2]

1- لا تســـألـيـنـــي فـــيـــم لم تُجـــب أنا لست في وطنـــي بمغتربِ

مسْتَفْعِلن/ مسْتَفْعِلن/ فعِلن مُفاعِلن / متَفاعلن / فعِلن

(1) – انظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص191-197(بتصرف)

(2) – عبدالله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، ص302-303

مضمر/ مضمر / أحذَ مــوقـوص/ سالم / أحذّ

2- الــدار داري... مــذ نــزلــتُ بها ضمّت جــوارحــها علــى كُــرَبي

مُسْتفْعلن/ مسْتَفْعِلن/ فعِلن مُسْتَفْعِــلن/ متفَــاعِلن/ فعِلـــن

مضمــر/ سالـــم/ أحـذّ

3- لا تســأليني ... كــلُّ مــتــعـبةٍ أمـــــي .. وكلُّ المــتــعبــين أبي

مستفْعِلن/ مستفْعِلن/ فعِلن مستفْعِلن/ مستفْعِلن/ فعِلن

مضمر/ مضمر/ أحذّ مضمر/ مضمر/ أحذَ

4- شعّت جراحي في محاجرهم تلك التـــي تقتـــات بالتعــبِ

مستفعِلن/ مسْتفعِلن/ فعِلن مستفعِلن/ مستفعِلن/ فعِلن

مضمر/ مضمر/ أحذّ مضمر / مضمر/ أحذّ

5- تلك التي تنشقُّ عن لهبٍ لتضمَّ أجفانا على اللهبِ

مستفْعِلن/ مستفْعِلن/ فعِلن متَفاعِلن/ مستفعِلن/ فعِلن

مضمر/ مضمر /أحذّ سالم/ مضمر / أحذّ

6- فيها مرارة أمسنا كشفت رؤيا غــدٍ ســـاعٍ ومقتربِ

مستفعلن/ متفاعِلن/ فعِلن مستفعلن/ مستفعلن/ فعِلن

مضمر/ مضمر / أحذّ مضمر/ مضمر / أحذّ

7- شاهدته فـــي وجـــه كــلِّ أبٍ ولمحتـــه فـــي عــين كلِّ صبي

مستفعلن/ مستفعلن/ فعِلن متَفاعِلن/ مستفعلن/ فعِلن

مضمر / مضمر / أحذّ سالم / مضمر / أحذّ

8- فــإذا تــركــتُ هناك والــدةً ترجو اللقــاء... رجــاء مضطربِ

متَفاعلن/ متَفاعلن/ فعِلن مستفعِلن/ متَفاعلن/ فعِلن

سالم/ سالم/ أحذّ مضمر / سالم/ أحذّ

9- فلقد حــظـيتُ بخـيـر عائــلــةٍ محبوبةٍ... مــوثــوقــةِ الحسبِ

متَفاعلن/ متَفاعلن/ فعِلن مستفعلن/ مستفعلن/ فعِلن

سالم/ سالم / أحذّ مضمر / مضمر / أحذّ

10- من رفقةٍ طابت معادنــهم من كلِّ شهمٍ في اللقاء أبي

مستفعلن/ مستفعلن/ فعِلن مستفعلن / مستفعلن/ فعِلن

مضمر / مضمر / أحذّ مضمر / مضمر / أحذّ

11-إن سرتُ في بغداد أعرفهم أو سرتُ في بيروت أو حلبِ [1]

مستفعلن/ مستفعلن/ فعِلن مستفعلن/ مستفعلن/ فعِلن

مضمر / مضمر / أحذّ مضمر / مضمر / أحذّ

يقول من الكامل:

سيظلُّ يــهزأ بالــريــاح ندائي فعلام تعصفُ ثورة البغضاءِ

متفاعلن/ متفاعلن/ فعِلاتن متفاعلن/ متفاعلن/ فعْلاتن

سالم/ سالم / مقطوع سالم / سالم / مقطوع مخبون

أتظنُّني سأحطم النّاي الذي خَفَقَت عليه عواطفُ الضعفاءِ

متفاعلن/ متفاعلن / مستفعلن متفاعلن / متفاعلن / فعِلاتن

سالم / سالم/ مضمر سالم/ سالم/ مقطوع

فغداً ركاماً من دمٍ متــوثبٍ متطلعاً... للمجد... والعلياءِ[2]

متفاعلن/ مستفعلن/ متفاعلن متفاعلن/ مستفعلن/ فعْلاتن

سالم/ مضمر/ سالم سالم/ مضمر / (مقطوع مخبون)

اختار الشاعر في هذه الأبيات البحر الكامل، لما فيه من ألحان ونغمات موسيقية، وإذا تأملنا الأبيات نلاحظ أنَّ الشاعر قد أبدع في استعمال الأحرف المتحركة والمشددة في (سيظلُّ – أتظنُّني– متطلعاً)، والمدّ في (الضعفاء– ركاماً–) والتنوين في (ركاماً– متوثبٍ– متطلعاً)

وقد أتاح البحر الكامل للشاعر الفرصة في أن يعبر من خلاله عن آلامه وأحزانه حيث إنَّ " الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزناً طويلاً يناسب أحزانه وأشجانه.

ويقول من الكامل أيضاً:

وطــنُ يــبــاح وأمّــة تــتــشــرَّدُ يا للإبــاء فــكــيــف لا نــتمردُ

متفاعلن/ متفاعلن/ متفاعلن مستفعلن/ متفاعلن/ متفاعلن

سالم/ سالم/ سالم مضمر/ سالم/ سالم

أنرى الجريمة ثم نغمض طرفنا وكأننا من هولــهــا لا نشــهدُ

---

(1) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة: ص104

(2) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص69

متفاعلن/ متفاعلن/ متفاعلن متفاعلن/ مستفعلن/ مستفعلن

سالم/ سالم/ سالم سالم/ مضمر / مضمر

أمِنَ العدالة أن تُــشرّدَ أمّــةٌ ليفوز بالخير الــعميم السّــيدُ[1]

متفاعلن/ متفاعلن/ متفاعلن متفاعلن/ مستفعلن/ مستفعلن

سالم/ سالم/ سالم سالم/ مضمر/ مضمر

تسيطر على الشاعر في الأبيات السابقة حالة من الحزن والوجع والقسوة، فقد وفق الشاعر في استخدام هذا البحر ليعبر عن أوجاعه وهمومه وآلامه، والتفعيلات الموجودة في البيت التي عددها ست عملت على جذب المتلقي نحو النص من البداية إلى النهاية ليشارك الشاعر هذه الحالة الحزينة

2- البحر البسيط

سمي البسيط بسيطاً " لأنه انبسط عن مدى الطويل وجاء وسطه فَعِلُن وآخره فَعِلُن"[2]، وهناك سبب أخر لتسميته بالبسيط وذلك " لانبساط أسبابه أو مقاطعه الطويلة أي تواليها في مستهل تفعيلاته السباعية. وقيل لانبساط الحركات في عروضه وضربه في حالة خبنها إذ تتوالى فيهما ثلاث حركات... ويخرج كالطويل والمديد من دائرة واحدة هي دائرة المختلف لاختلاف نوعية التفاعيل في البحر الواحد"[3]

ويُعَدُّ البحر البسط من أجمل البحور الشعرية وأروعها فهو لا يقل جمالاً عن الطويل " إلا أنَّ الطويل أعدل مزاجاً منه. ويقصر بالبسيط أن فيه بقية تفعيلات الرجز ذات دندنة تمنع نغمه أن يكون خالص الاختفاء وراء كلام الشاعر والنزول منه بمنزلة الجو الموسيقي الذي يكون من الشعر كالإطار من الصورة ولا يكاد روح البسيط يخلو من أحد النقيضين العنف واللين"[4]

يقول الشاعر من البسيط:

1-قــذارة الأرض لا تيهــاً ولا طربــا هذا هو المارِدُ الغافي قد اضطربا

مفاعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن

(1) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص84

(2) – ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، 136/1

(3) – صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، ط5، منشورات مكتبة المثنى، بغداد، 1977م، ص67

(4) – عبد الله الطيب، المرشد في فهم أشعار العرب، مطبعة حكومة الكويت، ط2، 1989م، 1/ ص507-508

مخبونة/ سالم/ سالم/ مخبونة سالم/ سالم/ سالم/ مخبونة

2- صحا على السّوط يذرو جسمه مزقا فصاحَ صيحةَ ليثٍ همّ أن يثبــا

مفاعلن/ فاعلن/ مستفعلن / فعلن متفعلن/ فعلن/ مستفعلن / فعلن

مخبونة/ سالم/ سالم/ مخبونة مخبونة/ مخبونة/ سالم/ مخبونة

هذا هو الشّعب كمْ أعلى فراعنــةً وكم أباح عروش الظلــم وانتهبــا [1]

مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن متفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن

سالم/ سالم/ سالم / مخبونة مخبونة/ مخبونة/ سالم / مخبونة

نلاحظ في هذه الأبيات أنَّ الشاعر يتحدث عن معاني القوة والعنف وهذه الألفاظ والمعاني تناسب البحر البسيط التي نظم عليها الشاعر، فالشاعر غاضب من جرائم وظلم المحتل ضد أبناء شعبه

3- **البحر الطويل:**

نظم الشاعر علوش بعض القصائد على البحر الطويل، على الرغم من أنَّه من أكثر البحور استخداماً في الشعر العربي حيث إنَّ " أكثر من ثلث الشعر العربي قديمه وحديثه ووسيطه قد نظم بهذا البحر"[2]، وسمي هذا البحر بالطويل لأمرين " أحدهما أنه أطول الشعر؛ لأنَّه ليس في الشعر ما يبلغ عدد حروفه ثمانية وأربعين حرفاً غيره، والثاني أنَّ الطويل يقع في أوائل أبياته الأوتاد، والأسباب بعد ذلك، والوتد أطول من السبب، فسمي لذلك طويلاً"[3]

ويُعَدُّ البحر الطويل من أعظم وأعلى البحور في الشعر العربي ويعمد إليه " أصحاب الرصانة وفيها يفتضح أهل الركاكة والهجنة"[4]، والبحر الطويل لا يأتي إلا تاماً وهو على ثمانية أجزاء" فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

وله عروض واحدة وثلاثة أضرب"[5]

يقول الشاعر من البحر الطويل:

---

(1) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص44

(2) – صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، ص43

(3) – الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تح/ إبراهيم شمس الدين، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1424هـ، ص19

(4) – عبد الله الطيب، المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، ص443

(5) – ابن جني، كتاب العروض، تح/ حسني يوسف، دار السلام، مصر، ط1، 2007م، ص43

1- ونحن شباب الحق والبأس والعلى سنبقى نعادي نهجكم ونخاصمُ[1]

فعولُ/ مفاعيلن/ فعولن/ مفاعلن فعولن/ مفاعيلن/ فعولُ/ مفاعلن

مقبوض/ سالم/ سالم/ مقبوض سالم / سالم/ مقبوض/ مقبوض

2- عقيدتنا نورٌ ونارٌ وعزمنا شديد يغذيه العُلى والمكارمُ

فعولُ/ مفاعيلن/ فعولن/ مفاعلن فعولن/ مفاعيلن/ فعولن/ مفاعلن

مقبوض/ سالم/ سالم/ مقبوض سالم/ سالم/ سالم/ مقبوض

استثمر شاعرنا علوش البحر الطويل وما يتميز به من السعة وقدرته على استيعاب جميع الأحوال والظروف التي تختلج نفس الشاعر، ليحث شعبه على البحث على الحرية ورفض الظلم والخنوع لهذا المحتل، لذا استخدم الشاعر ألفاظاً تدل على القوة تستوعب الحالة التي تدور في نفس الشاعر، وهذه الألفاظ فيها من القوة والشجاعة التي يريد الشاعر إيصالها إلى شعبه المظلوم ومنها (شعلة- نعادي- نخاصم)

ويقول:

1- صَمْتُ فلم يسمح بصمتٍ ليَ الصدر وكيف ...؟ وفي أغواره النارُ والجمرُ

فَعْلُ/ مفاعيلن/ فعولن/ مفاعيلن فعولُ/ مفاعيلن/ فعولن/ مقاعيلن

أثرم/ سالم / سالم / سالم مقبوض/ سالم/ سالم/ سالم

2- فيا من أراد البعث والفجر والعلا لنا البعث ما شاء العُلا ولنا الفجرُ

فعولن/ مفاعيلن/ فعولن/ مفاعلن فعولن/ مفاعيلن/ فعولُ/ مفاعيلن

سالم/ سالم/ سالم/ مقبوض سالم/ سالم / مقبوض/ سالم

3- وما أنت إلا شاعرٌ يصفح الدُّجى فيهتزُّ إجفالاً ويلتفتُ الدهرُ

فعولن/ مفاعيلن/ فعولن/ مفاعلن فعولن/ مفاعيلن/ فعولُ/ مفاعيلن

سالم/ سالم/ سالم/ مقبوض سالم/ سالم/ مقبوض/ سالم

4- وقد برزت للعين كلُّ خفية وبان الذي يسعى له "العالم الحرُّ"[2]

فعولُ/ مفاعيلن/ فعولُ/ مفاعلن فعولن/ مفاعيلن/ فعولن/ مفاعيلن

---

(1) - ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص39

(2) - ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص50

مقبوض/ سالم/ مقبوض/ مقبوض سالم/ سالم/ سالم / سالم

في هذه الأبيات الشاعر يبعث روح الأمل والتفاءل في قلوب أبناء شعبه، وحثّهم على البحث عن العلى ورفض الحضيض، وقد وجد شاعرنا فيما يتميز به الطويل من طول النفس مجالاً واسعاً كي يصل الهدف الذي يحث شعبه إلى الوصول إليه وهو طلب العلا والمجد.

ب-**الوزن في الشعر الحر:**

ساهم شعر التفعيلة في إحداث تغييراً جذرياً في تاريخ الشعر العربي؛ لأنّه عمل على إحداث تحول كبير عبى صعيد البناء الموسيقي والإيقاعي، والشعر الحر " يلتزم التزاماً دقيقاً بالأساس الجوهري من أسس الإيقاع في الشكل الموروث، وهو تكرار وحدة الإيقاع وإن كان أكثر مرونة بالقافية، ولكنه لا يلتزم فيها نسقاً ثابتاً كما سنرى، أما الأساس الذي تحرر منه هذا الشكل كلية من الأسس الموسيقية للشكل الموروث فهو البيت بمعناه- أي بمعنى عدد من التفاعيل يلتزم في كل سطر طوال القصيدة فالقصيدة الحرة لا تلتزم بأي عدد محدد من التفاعيل في أي سطر من السطور" [1]

إذن فالشعر الحر يعتمد على التفعيلة باعتبارها وحدة للوزن والإيقاع الموسيقي، وهذا الشعر لا يتقيد بعدد معين من التفعيلات في الأسطر الشعرية في القصيدة، لذلك فالقصيدة التي ينظمها الشاعر على شعر التفعيلة غير مقيدة وغير ملتزمة بالقواعد التي أصلها الخليل على الشعر العمودي" وإنما تعتمد على تفعيلة واحدة من أول القصيدة لآخرها، وقد يتصرف الشاعر في شكل هذه التفعيلة، مستفيداً مما تسمح به الزحافات والعلل التي تطرأ على تلك التفعيلة نفسها في تام البحور ومجزوئها بلا تمييز، وخصوصاً في نهايات الأسطر"[2]

ويقول: من مجزوء البسيط

1- البحرُ مستفع (مدوّر)

2- يستضيفنا على رماله لن/ مفاعلن/ مفاعلن/ فع (مدوّر)

مخبون/ مخبون/ مخبون

3- يخطفنا لن/ فعِلن

(1) - علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، مصر، ط4، 2002م، ص170

(2) - محمد فخوري، موسيقا الشعر العربي، منشورات جامعة حلب، (د.ط)، 1996م، ص208

مخبون/ مخبون

4- زبدهُ هنيهةً فعِلتن/ مفاعلن

مخبول/ مخبون

5- نورسهُ هنيهةً مفتعلن/ مفاعلن

مطوية/ مخبون

6- شرودهُ هنيهةً مفاعلن/ مفاعلن

مخبون/ مخبون

7- ويستثيرنا بالهيجان مرةً مفاعلن/ فَعَلْ/ مفتعلن/ مفاعلن

مخبون/ محذوف/ مطوية/ مخبون

8- وبالسكوت أخرى مفاعلن/ فعولن

مخبون/ (مخبون مقطوع)

9- وعندما يأخذنا "يلعبه" انشغاله مفاعلن/ مفتعلن/ مفاعلن

مخبون/ مطوية/ مخبون

10 -يمعن في اختياله[1] مفتعلن/ مفاعلن

مطوية/ مخبون

استخدم الشاعر في بداية الأسطر الشعرية تفعيلات مدورة ليحافظ على النسق الموسيقي للأسطر الشعرية وإيصال الفكرة التي يعبر عنها لكي تبقى الأسطر الشعرية مرتبطة بعضها البعض من بدايتها إلى نهايتها حتى لا يشعر القارئ بالرتابة والملل.

ومن أمثلة شعر التفعيلة التي نظمها على بحر الرمل:

يقول:

1- عندما أغفى الصغار

فاعلاتن/ فاعلاتن

(1) - ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص440

سالم/ سالم

2- أمس في بغدادَ... وانهالَ من الليل جدار

فاعلاتن/ فاعلاتن/ فعِلاتن/ فعِلاتن

سالم/ سالم / مخبون/ مخبون

3- فوق أنقاض المدينةْ

فاعلاتن/ فاعلاتن

سالم/ سالم

4- فهْيَ أحلامٌ وخوفٌ وانتصارٌ

فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن

سالم/ سالم / سالم

5- وارتعاشات حزينةْ

فاعلاتن/ فاعلاتن

سالم / سالم

6- تتلظَّى

فعِلاتن

مخبون

7- في الدهاليز وفي الأكواخِ أناتٍ حرارا

فاعلاتن/ فعِلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن

سالم/ مخبون/ سالم / سالم

8- كان في كل زقاقِ

فاعلاتن/ فعِلاتن

سالم/ مخبون

9- في العراقِ

فاعلاتن

سالم

10-ألفُ قلبٍ

فاعلاتن

سالم

11-ألفُ حبٍّ

فاعلاتن

سالم

12- يتَشَظّى

فعِلاتن

مخبون

13-يوقدُ الليل انتظارا

فاعلاتن/ فاعلاتن

سالم/ سالم

14-عَلّه يبْصر حلما[1]

فاعلاتن / فعِلاتن

سالم/ مخبون

أتاح بحر الرمل للشاعر أن ينظم هذه السطور الشعرية التي تميزت بإيقاع موسيقي ونغمات إيقاعية رائعة هذا الأمر يلفت من انتباه القارئ ويجعله منسجما مع المقاطع الشعرية إلى نهايتها، حيث استخدمه في التعبير عن مشاعر الحزن واليأس والاشتياق والحسرة على الدمار والضياع والتشرد التذي سببه المحتل.

ويقول:

1- أيُّها النبع الذي يدفق خصباً وثراءَ

فاعلاتن/ فاعلاتن/ فعِلاتن/ فعِلاتن

سالم/ سالم/ مخبون/ مخبون

2- أيها النبعُ الذي يدفقُ في أرضِ البساتين الظماء

(1) - ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص109

فاعلاتن/ فاعلاتن/ فعِلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن

سالم/ سالم/ مخبون/ سالم/ سالم

3- والصحاري والسهوبِ القاحلة

فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعِلن

سالم/ سالم/ محذوفة

4- نحن في رحلتنا عبر الخماسين وفي لفح السموم القاتلةْ

فاعلاتن/ فعِلاتن/ فاعلاتن/ فعِلاتن/ فاعلاتن/ فاعلن

سالم / مخبون/ سالم/ مخبون/ سالم / محذوفة

5- نتملى فيك أسرارَ البقاءِ [1]

فعِلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن

مخبون/ سالم/ سالم

ويقول من مجزوء الوافر:

1- ويا وطني

مفاعلَتن

سالم

2- أنا المنفيّ والمطرود عبر شوارعِ المدنِ

مفاعيلن/ مفاعيلن/ مفاعلَتن/ مفاعلَتن

معصوب/ معصوب/ سالم/ سالم

3- أنا الوهاج في الظلماءْ

مفاعيلن/ مفاعيلن

معصوب/ معصوب

4- وحاديَ العيس في الصحراءْ

---

(1) - ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص280

مفاعيلن/ مفاعيلن

معصوب/ معصوب

5- بفيض النار والأنواءْ

مفاعيلن/ مفاعيلن

معصوب/ معصوب

6- أتيتك مثقلاً بالهمَ والحزنِ

مفاعلَتن/ مفاعيلن/ مفاعيلن

سالم/ معصوب / معصوب

7- أتيتك حاملاً روحي

مفاعلَتن/ مفاعيلن

سالم/ معصوب

8- أتيتك واهباً بدني

مفاعلَتن/ مفاعلَتن

سالم/ سالم

9- وماذا يملك الفقراء

مفاعيلن/ مفاعلَتن/ م

معصوب/ سالم

10- غير الروحِ والبدنِ

فاعيلن/ مفاعلَتن

معصوب/ سالم

11- فعفو رضاك يا وطني

مفاعلَتن/ مفاعلَتن

سالم/ سالم

12-وعفو الحب والأحبابِ

مفاعيلن/ مفاعيلن/ م

معصوب/ معصوب

13-إني بالهوى مسكون[1]

فاعيلن/ مفاعيلن

معصوب/ معصوب

حيث أتاح البحر الوافر للشاعر أن ينظم هذه السطور التي تميزت بإيقاع موسيقي عمل على جَذْبِ ولفت انتباه القارئ، وهذا الإيقاع تطرب له الآذان وتستسيغه الأذواق؛ حيث استخدمه الشاعر بالشوق والحنين إلى الأوطان وأهلها والتعبير عن مشاعره الحزينة التي تنتابه من حزن وألم حول وطنه الضائع المشرد.

إنَّ الناظر في شعر علوش سينتابه نوع من الدهشة طوال قراءته لدواوينه الشعرية البديعية، حيث إنَّ الأوزان في شعره قد أكسبته رونقاً وجمالاً ونغمات إيقاعية موسيقية عملت على تحقيق الانسجام الدلالي في دواوينه الشعرية، كذلك أتاحت الفرصة للقارئ أن يعبر عن نفسه وأن يشارك الشاعر في هذه الأحوال والظروف التي يعاني منها، فنلاحظ أنَّ علوش قد نظم قصائده على بحور تتسم بالاتساع والطول وكذا طول النغمات الإيقاعية الموسيقية، وكذلك كان للزحافات والعلل دورٌ في تطويل الزمن النغمي الموسيقي وقصره، مما جعل أشعاره مليئة بالجمالية التي تجذب الأذواق والأرواح.

2- ثانياً: القافية:

مفهوم القافية بين القديم والحديث:

تُعَدُّ القافية عنصراً مهماً من عناصر التشكيل الإيقاعي، وهي مهمة كأهمية الوزن ولا تقل عنه قدرة ومنزلة، وعد القافية الجزء المكمل للوزن، فكلاهما يشكلان عمودي الإطار الموسيقي الخارجي، والعرب قديماً اهتموا بالقافية في أشعارهم" فقد لازمت القافية الشعر العربي منذ نشأته ، بل إنَّ العرب عرفوا القافية قبل أن ينظموا الشعر الكمي الذي وصل إلينا، عرفوها في الأرجاز، وفي سجع الكهان، وفي الشعر النبري القدي الذي لم يصل إلينا إلا عن طريق النقوش"[2]، أما ابن

(1) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص354

(2) – محمد عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، القاهرة، د.ط، 1977م، ص79

رشيق فيرى أنها: " شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية".[1]

وقد عرَّفها الخليل فقال: " هي من آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن. وقال الأخفش: هي آخر كلمة في البيت أجمع، وإنما سميت قافية لأنها تقفو الكلام، أي تجيء في آخره. ومنهم من يسمي البيت قافية. ومنهم من يسمي القصيدة قافية. ومنهم من يجعل حرف الروي هو القافية."[2]

أما النقاد المحدثون فقد عرف أحدهم القافية بأنها" عدد أصوات تتكون في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية. وهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن"[3].

ويرى الدكتور عز الدين إسماعيل أنَّ القافية عبارة عن مجموعة من الحركات والسكنات غير مرتبطة بتتابع حرف الروي، وهو رأي يتوافق مع مفهوم الخليل [4]

وعلى الرغم من الثورة على القديم والمطالبة التطوير والتجدد، إلا أنَّ القافية بقيت ركناً مهماً وأساسياً من أساسات الموسيقى الخارجية، وكان للقافية عناية فائقة عند القماء فقد كانوا يقيسون براعة الشاعر وتفوقه وتمييز جيد الشعر من رديئه من خلال القافية، ومع ذلك فإن مفهوم القافية قد تطور في العصر الحديث وذلك " بتخفيف حدس سطوتها، إذ أصبحت أحد عناصر بناء القصيدة وجزءاً من الإيقاع الموسيقي، الذي يساعد في بناء النص الشعري المعاصر، إذ يمكن تكراره متباعداً وتغييره مما يعطي حرية أخرى للشاعر في بناء النص الشعري المعاصر، الذي لم تبق فيه القافية موحدة كما كان سائدة في القصيدة القديمة إلا أن الشاعر المعاصر لم يستطع أن يتخلص نهائياً من القافية ، فهي ما زالت ماثلة، ولها أهمية خاصة في الشعر الحديث ولكن بمفهوم آخر مغاير للمفهوم التقليدي"[5].

---

(1) – ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، 151/1

(2) – الخطيب التبريزي، الوافي في العروض والقوافي، تح/ فخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق، ط4، 1986م، ص199

(3) – إبراهيم أنيس، موسيقا الشعر، مرجع سابق، ص246

(4) – عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر" قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية"، ص113

(5) – معاذ الحنفي، البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المعاصر– شعر الأسرى أنموذجاً– رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية، غزة، 2006م، ص220

وعند دراسة الأفعال الشعرية لناجي علوش فقد جاء شعره العمودي غالباً مقفى، مع التنويع في القوافي، وشاعرنا علوش أبدع في انتقاء القوافي لتحدث إيقاعاً موسيقياً رائعاً لتحقق انسجام وتفاعل القارئ مع النص الشعري؛ لذلك الشاعر وفق في اختيار قوافيه وهذا الأمر أضفى على قصائده الجمالية البلاغية وجاء شعره متزناً متوافقاً بما يريده الشعري مبتعداً إلى حد كبير عن التكلف في اختيار القافية وحرف الروي.

حروف القافية:

أ- الروي:

"هو آخر حرف صحيح في البيت وعليه تبني القصيدة وإليه تنتسب، فيقال: قصيدة ميمية أو نونية أو عينية، إذا كان الروي فيها ميمًا أو نونًا أو عينًا"[1]، لذلك يُعَدُّ حرف الروي هو الأساس وهو عماد القافية ومن أمثلة الروي في القافية قول الشاعر:

فـديـتك ما الشـعر والأغنيـات ... إذا لـم تكـن ثـورةٌ تـلـفـحُ
ومـا هـذه التمتـمـات الـتي ... عن الحـقد... والثأر لا تـفـصـحُ
أتخشى العتاة... أتـخشى القساة ... سـواعـدُ مـفـتـولـةٌ تـكـدحُ
عيونُ مـخضـبة بالـطمـوحِ ... شـرار الـحيـاة بـها يـقْـدحُ
هو الشعب ولـيجرم المجرمـون ... فـثـورتـه الـبكـر لا تـكْـبحُ[2]

فالروي في الأبيات السابقة هو حرف الحاء المضمومة المشبعة، وجاء استخدام هذه القافية مناسباً للموقف الذي يعبر عنه الشاعر والذي من أجله ساق هذه الأبيات فالحرف المتحرك يكون أكثر نغماً وإيقاعاً موسيقاً رائعاً من الحرف الساكن في قوله (تلفح، تفصح، تكدح، يقدح، يكبح)

ومن أمثلة الروي أيضاً قول الشاعر:

اعصـفي يـا ريـح ..! إنَّ نشـيدي ... صـرخة البعـث فـي تـراب الجـدودِ
كلمـا كفَّـن الخريـف انطلاقـي ... عـدت لـلأرض بـانطلاق جديـدِ
الهـوى والسـماحُ.. مـلء انتفاضـي ... والأزاهيـرُ مـلء ثـوبي العتيـدِ
مـا أنـا يـا ربيـعُ ..إلا ربيـعٌ ... فـي جنايـا ظـلام هـذا الوجـودِ
تبعـث الـذكريات مـن ظلمـة ... المـوتِ وتحـدو رمـامَ تلـك اللحـودِ[3]

(1) – عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، ص136

(2) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص65

(3) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص52

الروي في الأبيات السابقة هو الدال المكسورة وجاء استخدام القافية هنا مناسباً لموقف الحزن واليأس والألم الذي ينتاب بالشاعر ويعصف به.

ب-الوصل:

" ويكون الوصل بأربعة أحرف وهي الألف والواو والياء والهاء سواكن يتبعن ما قبلهن، يعني حرف الروي، فإذا كان مضموماً كان ما بعدها الواو، وإذا كان مكسوراً كان ما بعدها الياء، وإذا كان مفتوحاً كان ما بعدها الألف، والهاء ساكنة ومتحركة"[1]، ومن أمثلة الوصل التي جاءت فيه حروف المد متولدة من إشباع حرف الروي، قول الشاعر:

هـــزم البغـــي كبريـــاء الرجـــال خلِّنـــي فـــي انتفاضـــي وانفعـــالي
شـئت أن أدفـن المصـيبة فـي قلبـي المُعنـّ فـي لـوعتي فـي اعتزالـي
أتـــرى خالـــداً ... أتلمـــح عمـــرواً والبطـــولات فـــي دروب المعـــالي[2]

فحرف (اللام) روي والياء بعدها وصل.

وكذلك الهمزة في قول الشاعر:

يـــا عـــالمَ الأنـــوار فـــيم جنـــايتي إنـــي كفـــرتُ بـــذلتي وشـــقائي
ونظـــرت للجـــلادِ نظـــرة ســـاخط وهنفـــت: هـــل تســـتهدفون عيـــائي
إنـــي أنـــا العمـــلاق ضـــمَّ جراحـــه أظننـــتمُ أنـــي دفنـــت بلائـــي [3]

(فالهمزة روي والياء بعدها وصل)

ومن الأمثلة أيضاً قول الشاعر:

قـــذارة الأرض لا تيهـــاً ولا طربـــا هـذا هـو المـارد الغـافي قـد اضـطربا
صـحا علـى السـوط يـذرو جسـمه مزقـاً فصـاح صـيحةَ ليـثٍ هـمَّ أن يثبـا
هـذا هـو الشـعب كـم أعلـى فراعنـةً وكـم أبـاح عـروشَ الظلـم وانتهبـا(م[4])

---

(1) – الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص107
(2) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص60
(3) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص72
(4) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص44

(فالباء روي والألف بعدها وصل)

ت-**الردف:**

" والردف ألف أو ياء أو واو سواكن قبل حرف الروي معها، والواو والياء يجتمعان في قصيدة واحدة، والألف لا يكون معها غيرها"[1]، ومثال ذلك قول الشاعر:

يـــــا طريـــــق الجـــــراح أنـــــت الطريـــــقُ
أنـــــتِ... مـــــا يُنْشـــــد الوجـــــود الطَّليـــــقُ
تلظـــــى بهـــــا... السَّـــــماع المشـــــوقُ
وفـــــيضٌ مـــــن النـــــزوع .. دفـــــوقٌ [2]

جاء الردف في الأبيات حرف الياء في (الطريق، الطليق)، والواو في (المشوق، دفوق)

أما مجيء الألف ردفاً وذلك في قول الشاعر:

ســـيظل يهـــزأ بالريـــاح نـــدائي فعـــلامَ تعصـــف ثـــورة البغضـــاءِ
أتظننـــي ســـأحطمُ النّـــاي الـــذي خفَقَـــت عليـــه عواطـــف الضـــعفاءِ
فغـــدا ركامـــاً مـــن دمٍ متوثـــبٍ متطلعـــاً... للمجـــدِ ... والعليـــاءِ[3]

جاء الردف في الأبيات السابقة حرف الألف في (البغضاء، الضعفاء، العلياء)

ث-التأسيس:

" وهو حرف مد بينه وبين الروي حرف صحيح"[4]، وذلك مثل كلمات: صائب، حاجب، طالب، ومن أمثلة ذلك عند علوش قوله:

دمـــائي لهيـــب فـــي الشـــرايين، عـــارم وقلبـــي خفـــوق وإثـــم مـــتلاطمُ
ومـــا أنـــا إلا شـــعلةٌ فـــي غمامـــةٍ تشـــعُّ ووجـــه الأرض أربـــدُ قـــاتمُ

---

(1) – الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص109
(2) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص99-100
(3) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص69
(4) – عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، ص136

فيـــا ســـائلي فـــيمَ انقباضـــي وثـــورتي ألـــم تـــدرِ مـــا تبغـــي لقـــومي الأراقـــم
ســـنحطم بعـــل الشـــر فاعتصـــموا بـــه فمـــا لكـــم مـــن ثـــورة الحـــق عاصـــم[1]

جاءت الحروف الصحيحة في الأبيات بين الألف وحرف الروي الميم في (متلاطم، قاتم، الأراقم، عاصم)

ج- **الدخيل:**

" هو الحرف بين التأسيس والروي"[2]، ومن أمثلة ذلك عند شاعرنا علوش قوله:

تفـــــتح عـــــن موســـــمٍ ... زاهـــــر وتفضـــــي إلـــــى موســـــم زاهـــــرِ
هـــو الشـــعب فـــي ظلمـــات الطريـــقِ رؤى ثـــــائرٍ مـــــن رؤى ثـــــائرِ
تجمّـــــع فيهـــــا انتظـــــار القـــــرونِ وصـــــبوة إبـــــداعها البـــــاهر[3]

فالهاء في(زاهر) والهمزة في(ثائر)، والهاء في (الباهر) دخيلٌ، والألف تأسيسٌ والراء رويٌ، فالدخيل غير مقيدٍ بحرف معين؛ لذلك فمن الممكن أن يأتيَ في كل بيتٍ حرف مختلف عن الأخر فيسمّى دخيلاً.

أنواع القوافي:

أولاً: القافية في القصيدة العمودية

أ- القافية المطلقة:

القافية المطلقة هي " القافية التي يكون رويها متحركاً"[4]، في هذا النوع من القوافي يتحرك حرف الروي بالحركات القصيرة أو الطويلة المشبعة، ومن أمثلة ذلك في شعر ناجي علوش قوله:

متـــــدفق لا الـــــريح توقفـــــه ولا عصْـــــفُ الأذى وكتائـــــب الأعـــــداءِ
هـــو موكـــب التـــاريخ... فليكفـــرْ بـــه جنـــد الغـــوى وفـــوارس الظَّلْمـــاءِ
فليحشـــدْ الإرهـــاب كـــلَّ عدائـــه وســـلاحه... وجنـــوده البســـلاءِ

(1) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص39

(2) – الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص111

(3) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص107

(4) – صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1993م، ص177

وليعبـــروا الجســـرَ الـــذي وقـــف بـــه يـــا للحيـــاة مواكـــب الأجيـــالِ[1]

جاء حرف الروي متحركاً بالحركة القصيرة وهي الكسرة في (الأعداء- الظلماء- البسلاء- الأجيال)

أمَّا القافية المطلقة التي أشبع حرف رويها بحركة طويلة منها كقول الشاعر:

قـــذارة الأرض لا تيهـــاً ولا طربـــا هـذا هـو المـارد الغـافي قـد اضـطربا
صـحا علـى السـوط يـذرو جسـمه مزقـاً فصـاح صـيحةَ ليـث هـمَّ أن يثبـا
هـذه هـو الشـعب كـم أعلـى فراعنـةً وكـم أبـاح عـروش الظلـم وانتهبـا
ألا انخـروه وصـوغوا مـن جماجمـه حصـناً لكـم يـدفع الأزراء والنوبـا[2]

حرك حرف الروي هنا بالحركات الطويلة حيث نرى حرف الألف في (اضطربا- يثبا- انتهبا- النوبا)، حيث ساعدت القافية المطلقة الشاعر في التعبير عن رأيه ودعوة الشعوب العربية بالنهوض والثورة على المحتل، والتي تتأرجح في الأبيات بين حب مفقود لوطنه، وما بين عشق مسلوب يبحث عنه الشاعر ليستقر في أمان وسعادة.

ب-**القافية المقيدة:**

ويقصد بها " التي تكون رويها ساكناً"[3]، والقافية الساكنة تعكس الحالة النفسية والشعورية التي يمر بها الشاعر والتي تسيطر عليها وما يدور بداخله من صمت وسكون مليء بالحزن، ومثال ذلك قوله:

هـــو لـــن يـــدفن آمـــالي وآمالـــــــك حيـــــــةْ
هـــو لـــن يطفـــئ فينـــا الجـــــــذوات العربيـــــــةْ
هـــو لـــن يُخْضِـــعنا يومـــاً لشـــرع الهمجيـــةْ
إنمتـــا الإيمـــان فـــي النـــاس نـــزوعٌ ونزيـــةْ[4]

يمكن إدراك تطبيق القافية المقيدة عن طريق الوزن في البيت الأول على النحو الآتي:

فعِلاتن/ فعِلاتن فاعلاتن/ فعِلاتن

(1) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص69
(2) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص44
(3) – صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ص177
(4) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص47-48

استخدم الشاعر في هذه الأبيات القافية الساكنة والأبيات من مجزوء الرمل لتناسب حالة الضياع والتشرد التي يمر بها الشاعر، فالشاعر بالرغم من هذه الآلام، إلا أنه صامدٌ قويٌ لا يزعزعه شيء يريد الحصول على الحرية بأي طريقة كانت بالرغم من القسوة والصعوبة، كذلك تتيح للشاعر أن يتحدث عن وطنه الضائع المتشرد وحال الشعب الحزين الذي فقد الكثير من حياته وأمنه.

ثانياً: القافية في الشعر الحر:

من أهم المميزات التي لجأ إليها الشعراء المحدثون التنوع في القوافي؛ وذلك كي يتوافق مع كلمات وألفاظ المعجم الشعري الحديث والتطور الذي يطرأ على الشعر المعاصر، وهذا ما جعل القافية عند شاعرنا علوش تتنوع بتنوع مستوياتها المختلفة، لذلك اتبع في شعره نمطين من القافية وهما:

أ- القافية المنوعة المتقاطعة:

في هذا النوع من التقفية يلجأ الشاعر إلى " استخدام القوافي المتبادلة التي تجمع بين الموافقة والمخالفة معاً، حيث لا تتكرر القافية بشكل متوالٍ، وإنما تقاطعها قافية أخرى أو أكثر تفصل بين صورها المتكررة، فلم يتكرر حرف الروي والقافية إلا بعد مجيء قافية أو قافيتين أخريين مخالفتين"[1] ومن أمثلتها في شعر علوش:

أيها الصارخ في أعماقنا

لا تحاسبنا على الصمت الطويل

نحن أغلقنا على أشواقنا

وانتظرنا مطلع الفجر الجميل

أولا تلمح في أحداقنا

بعض ما نخفي من السرِّ الجميل[2]

نلاحظ من خلال الأسطر الشعرية مجيئها على قوافٍ منوعة متقاطعة، حيث إنَّ الروي الأول لا يتكرر إلا بعد ظهور الروي المخالف له، وهذا التنوع من القوافي أحدث تناغماً موسيقياً منسجماً مع المعنى الذي يريد الشاعر إيصاله للمتلقي، وهذا التنوع في التفعيلات يحدث التشويش الدلالي

(1) – محمد صلاح أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش" دراسة أسلوبية"، ص355

(2) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص199

ويجعل القارئ في حالة انسجام تام مع النص الشعري بحيث لا تدع مجالاً للمتلقي بالشعور بالرتابة والملل.

ب-القافية المنوعة المتتالية:

" وهي أن يتبع الشاعر نظاماً معيناً يتمثل في تتابع القوافي المتشابهة في سطرين أو أكثر، ثم ينتقل إلى قافية أخرى متتابعة، ثم إلى ثالثة وهكذا، ثم يعود مرة أخرى إلى القافية الأولى أو يكرر نظام توال مرة أخرى"[1]، ومن أمثلتها:

وبي شوقٌ إلى سفرٍ طويلْ

أمتدُّ فيه حيث لا تصلُ

العيون الزئبقية

لأحُطّ في حَدَق الرفاق المولعين

بطلعة النجم البهية

لليل رهبته

وبي شوقٌ إلى سفر طويلْ

لليل رهبتهُ

وجه المهرة الخضراء ممتدُّ

في الرمل الخريفيّ المذهَّب

يا مهرتي الخضراء شوّقني التحفز

والتغاوي والصهيلْ

وورود نبع المستحيلْ

(1) – محمد صلاح أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش" دراسة أسلوبية"، ص354

لنعبر إلى الشهباء [1]

هذه القصيدة تقوم على عدة قوافٍ مختلفة ومتتالية، حيث تأخذ كل قافية صيغة صوتية تميزها عن غيرها فكانت القافية الأولى (اللام الساكنة) وتتمثل في ألفاظ (طويلْ- الصهيلْ- المستحيلْ) وكذلك القافية الثانية التي تمثلت بحرف الهاء الساكنة في ألفاظ(الزئبقية – البهية) وهناك القافية الداخلية التي تمثلت في روي(الدال)، ويتبين لنا مدى الحرية المطلقة التي يمتلكها الشاعر في تشكيل البنية الموسيقية والإيقاعية في النص وتوحيد الأسطر الشعرية بعضها مع بعض يعطي لمحات بربط الشعر القديم بالحديث ولكن بشكل غير واضح.

ويقول في قصيدة أخرى:

زيتونتي الخضراء في الجبل

تذوي لأن راشداً راعيها الأمين

وغادر البيت إلى المقهى ليقهر الملل

زيتونتي الخضراء ذاوية

وراشد ما زال في المقهى يداعب الأمل

أنا غريب وراشد غريب

غربتنا وموتنا

ورعبنا من الغدِ القريب

وإن يكن هناك

أو كنت هاهنا

لأننا نغامر

لأننا نقامر

لأننا نعيش في متاهة انتظار

لأننا نبحثُ في مائدة القمار

عن روعة انتصار

---

(1) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص446-447

أمس رأيتُ بئر زيت شعلةً من النوار

وموعداً من العطاء والثمر

أمس رأيت الماء يفلق الحجر [1]

إنَّ الناظر في الأسطر الشعرية يرى أنَّ بناء القصيدة جاء بتنوع القوافي، وذلك يعتمد على الحالة النفسية والشعورية التي يمر بها الشاعر، وهي رفض الظلم والغربة والحياة المجهولة القادمة المليئة بالأسى والحزن فهو يبحث عن الحرية لكي يعيش بأمان وحرية هو وشعبه، حيث بدأ بقافية متمثلة باللام الساكنة(الجبل–الملل– الأمل)، وكذلك القافية الثانية بالباءالساكنة (غريب– القريب) وكذلك القافية الثالثة المتمثلة بالراء الساكنة(نغامر– نقامر– انتظار– القمار– انتصار– النوار– الثمر– الحجر) وهناك القافية الداخلية المساعدة التي تمثلت في النون والألف الممدودة(موتنا– ها هنا)، مما سبق نلاحظ أنَّ الشاعر عمد إلى تنويع القوافي في نهاية الأسطر الشعرية، لكي يجعل القارئ منسجماً مع نصه الشعري من البداية إلى النهاية بالإضافة إلى ذلك بأن يشعر بالارتياح وعدم شعوره بالممل والرتابة.

ثانياً: الموسيقى الداخلية:

البديع ودوره في تشكيل الإيقاع:

1– التكرار:

يُعدُّ التكرار من أبرز الوسائل والتقنيات التي استخدمها الشعراء المعاصرون، وهي تقنية وظفها شاعرنا ناجي علوش في شعره، ليضفي على شعره إيقاعاً موسيقياً رائعاً، يلفت انتباه القارئ ويمنع الرتابة والملل، " والتكرار ظاهرة موسيقية عندما تتردد الكلمة أو البيت أو السطر أو المقطع على شكل اللازمة الموسيقية أو النغم الأساسي الذي يُعاد ليخلق جواً نغمياً، ويصبح هذا التكرار على المستوى اللغوي ذا فائدة معنوية إذ إنَّ إعادة ألفاظ معينة في بناء القصيدة ذلك يوحي بأهمية ما تكتسبه تلك الألفاظ من دلالات مما يجعل ذلك التكرار مفتاحاً في بعض الأحيان لفهم القصيدة وفك الألغاز "[2]

(1) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص172–174

(2) – سعيدة بن عيشوش بن عزيزة، البناء الفني في شعر مصطفى محمد الغماري ديوان أسرار الغربة" أنموذجاً"، رسالة ماجستير، جامعة الجيلاني بونعامة، الجزائر، 2016م، ص35

وقد تحدث عدد من النقاد والبلاغيين القدامى عن التكرار، ومنهم ابن رشيق في قوله" وللتكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها، فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعاً فذلك الخذلان بعينه، ولا يجب للشاعر أن يكرر اسماً إلا على جهة التشوق والاستعذاب، إذا كان في تغزل أو نسيب"[1]، وكذلك أشار المحدثون إليه، ومنهم ابن معصوم المدني بقول: " هو تكرار كلمة فأكثر باللفظ والمعنى لنكتة، ونكته كثيرة منها: التوكيد، وزيادة التنبيه، وزيادة التوجع والتحسر، والتهويل، وزيادة الاستبعاد، وزيادة المدح، والتعظيم، والتلذذ بذكر المكرر والتنويه بشأن المذكور"[2]، وقول نازك الملائكة بأنَّ التكرار " أسلوب يستطيع أن يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة، ذلك إن استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة، ويستخدمه في موضعه، وإلا فليس أيسر من أن يتحول التكرار نفسه بالشعر إلى اللفظية المبتذلة التي يمكن أن يقع فيها أولئك الشعراء الذين ينقصهم الحس اللغوي والموهبة والأصالة"[3]

أمّا عن مفهوم التكرار الاصطلاحي ودوره في الكشف عن نفسية الشاعر تقول نازك الملائكة: " إنَّ التكرار، في حقيقته، إلحاح على جهة هامة في العبارة يعني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها. وهذا هو القانون الأول البسيط الذي نلمسه كامنا في كل تكرار يخطر على البال. فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو، بهذا المعنى، ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه"[4]

إذاً فالتكرار لابد أن ينبع من إحساس الشاعر وذوقه الجمالي والحسي، ليضفي على نصه الشعري نوعاً من الجمالية تلفت انتباه القارئ، وإلا سيفقد كثيراً من أهميته الأسلوبية والجمالية.

أ- التكرار الصوتي:

يُعَدُّ تكرار الصوت من أبسط أنواع التكرار وأيسرها؛ لذلك كان موجوداً في الشعر العربي القديم وقد ذاع وانتشر في الشعر المعاصر، وهذا التكرار له الأثر البالغ والفعال في لإحداث التأثيرات النفسية

(1) – ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، 2/73-74

(2) – ابن معصوم المدني، أنوار الربيع في أنواع البديع، حققه وترجم لشعرائه/ شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، ط1، 1968م،5/345-348

(3) – نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص263-264

(4) – نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص276

للمتلقي، لذلك يقول الدكتور إبراهيم أنيس: " الصوت ظاهرة طبيعية ندرك أثرها دون أن ندرك كنهها"[1]

والتكرار الصوتي برز ظاهرةً ملموسةً في شعر ناجي علوش وهذا التكرار الصوتي يسهم في إيجاد نغمة موسيقية تضفي على النص الشعري جماليات ذات بلاغة عالية، تجعل القارئ مشدوداً مع النص الشعري من بدايته إلى نهايته وتمنع عنه الرتابة والملل، ومن أمثلة ذلك قصيدة" الأسطورة القدسية" حيث يقول:

أتـــرى الجمـــوعُ تســـيرُ ســـيرةَ جـــازمٍ ... متحفـــــزٍّ ...متشـــــوِّق ... للقـــــاءِ
فتمـــرُّ عـــن جثـــث الشـــباب طروبـــةً ... مـــــن دون مـــــا خـــــوف ولا إبطـــــاءِ
وتظـــــلُّ تنشـــــدُ والحيـــــاة قصـــــيدةٌ ... محبوبـــــــة النغمـــــات والأصـــــــداءِ
وتزمجـــــر الفحشـــــاءُ وهـــــي لئيمـــــةٌ ... فتهـــــبُّ عاصـــــفةً مـــــن الأرزاءِ
فـــأرى الحطام...حطـــامَ إخـــواني هنـــا ... وهنـــاك ...مُغْمِضَـــةً علـــى الأقـــذاءِ
تـــــتلمس الأنـــــوارَ... دون رويَّـــــة ... لـــــتخطَّ للأجيـــــال دربَ عـــــلاءِ[2]

يصور الشاعر الجموع الغفيرة من أبناء شعبه الذين تصدوا بأجسامهم وصدورهم لعنف المحتل، ليدافعوا عن كرامتهم وحريتهم، فهذه الجموع الغفيرة لا تخشى المحتل ولا تهابه فلديها قوة وإصرار تواجه بها المحتل، هذا الأمر يؤجج بداخل الشاعر مشاعر الحزن والألم، وفي نفس الوقت ترفع من همته بأن هناك من يدافع عن الوطن المكلوب، وذلك بإيقاع نغمي حزين، وربما كان لصوت (الهمزة) المسبوق بألف التأسيس دورٌ بارزٌ في إضفاء جو الحزن والألم.

ويقول في قصيدة" أمس في بغداد"

عندما أغفى الصغار
أمس في بغداد... وانهال من الليل جدار
فوق أنقاض المدينة
فهي أحلام وخوفٌ وانتصار [3]

في الأسطر السابقة تكرر صوت الراء كقافية في شعر التفعيلة

---

(1) – إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1975م، ط5، ص6

(2) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص69

(3) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص109

ب-تكرار الكلمة

يأتي تكرار الكلمة في بنية القصيدة ليضفي عليها إيقاعاً موسيقياً جميلاً يترك أثراً بالغاً في نفس المتلقي، ويجعله متشوقاً ومشدوداً إلى نهاية القصيدة، وكذلك يحدث إيقاعاً مرغوباً فيه لدى النفس من الناحية الدلالية والموسيقية في نفس الوقت، ويشكل تكرار الكلمة ظاهرة أسلوبية واضحة في شعر ناجي علوش يتوافق مع رؤيته الشعرية؛ لتحقق التوازن في النص الشعري وكذلك الجمالية البلاغية، ومن أمثل ذلك قول الشاعر في قصيدة " القُرى... والجِرذان":

أنا أرتاع إن شاهدت إنساناً
يقول قضى
يقول مضى
يقول الثائر العربي ذاك الفارس المغوار
أنا أرتاع إن نادت ضحايانا
من الموصل أو كركوك أو بغداد...
يقول قضى
يقول مضى
يقول الثائر العربي...ذاك الفارس المغوار[1]

نجد في الأسطر الشعرية تكرار رأسي لكلمات (يقول- مضى -قضى) بعضها تكرر أكثر من أربع مرات وبعضه الآخر تكرر مرتين، وهذا التكرار يؤكد المعنى الذي يبحث عنه الشاعر، كذلك ها التكرار يحقق إيقاعاً موسيقاً رائعاً يجذب انتباه القارئ ويحقق الانسجام الدلالي في الأسطر الشعرية.

ومن أمثلة التكرار أيضاً قوله في قصيدة " شجرة الأسرار":

غيري يُمنِّي من يحب بالنجوم
غيري يُمنِّي مَنْ يحب باللؤلؤ والمرجان
غيري يريد أن يكون تاجراً
يأكل بالملاعق الذهب

(1) - ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص134-135

غيري يسابق الرياح في الكفاح[1]

الشاعر في الأبيات السابقة قد كرر كلمة (غيري) أربع مرات بشكل رأسي، وهذا التكرار الرأسي يكشف عن الحالة النفسية الحزينة والمضربة التي تنتاب الشاعر بفعل بُعْدِ الآخرين عنه وعن الدفاع عن وطنه، مما دفعه إلى تكرار المعنى الذي يريده بشكل مكثف.

ت-تكرار الجمل:

يختلف تكرار الجملة في الشعر المعاصر عنه في الشعر القديم، حيث كان في الشعر القديم كثيراً يأخذ مساحة واسعة من القصائد الشعرية، لذا تقول نازك الملائكة:" يلي تكرار الكلمة تكرار العبارة، وهو أقل في شعرنا المعاصر، وتكثر نماذجه في الشعر الجاهلي"[2]

لم تَخْلُ قصائد شاعرنا ناجي علوش من هذا النوع من التكرار، وهو من الأنماط الموسيقي التي تكسب النص رونقاً وجمالاً ذو أهمية بارزة، وهذا النوع من التكرار يوظفه الشاعر لتأكيد فكرة معينة يريد أن يوصلها للمتلقي، يقول في قصيدة " نحن":

هـــي لا تعـــرف مـــن حقـــدي ومـــن حِقـــدك شـــيًّا
هـــي لا تعـــرف أنـــا رغـــم أنـــف المـــوت نحيـــا
هـــي لا تعـــرف إلا الكـــأس والثغـــر الشـــهيّا[3]

يكرر الشاعر الجملة الاسمية (هي لا تعرف) المبدوءة بالضمير ثلاث مرات متتالية بشكل رأسي، وقد أراد الشاعر من تكرار الضمير إثارة معاني الاستغراب والدهشة من حالة الغفلة والصمت التي تمر بها الشعوب العربية.

ويقول أيضاً في قصيدة " سدوم اللعينة" من البحر المتقارب:

رياح المساء التي تلعبُ
رياح المساء التي تصخبُ
فتبعث في العابرين
رياح المساء التي تعبرُ [4]

---

(1) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص146-147

(2) – نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص266

(3) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص48

(4) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص161

كرَّر الشاعر في هذه الأبيات الجملة الاسمية (رياح المساء) مرتين بشكل رأسي متتالي، وهذا التكرار عمل على توسيع دائرة الأسطر الشعرية وأعطى المجال للشاعر أن يعبر عن رأيه بكل بساطة ووضوح، مما حقق الإيقاع الموسيقي الرنان والجميل.

2- الجناس:

يُعَدُّ الجناس من أبرز الفنون البديعية التي يلجأ إليها الشعراء في بناء نصوصهم الشعرية، لما يحدثه من أثر موسيقي تطرب به الأذن، والجناس في اللغة: المشاكلة، والاتحاد في الجنس، يقال لغة: جانَسهُ، إذا شاكله، وإذا اشترك معه في جِنْسه، وجنسُ الشيء أصله الذي اشْتُقَّ منه، وتَفَرَّع عنه، واتَّحدَ معَه في صفاته العظمى التي تُقوِّم ذاته[1]

والجناسُ في الاصطلاح هنا: أن يتشابه اللَّفْظانِ في النُّطْقِ ويَخْتَلِفَا في المعنى.

وهو فنٌّ بديعٌ في اختيار الألفاظ التي تُوهِمُ في البدْءِ التكرير، لكنّها تفاجئ بالتأسيس واختلافِ المعنى.

أما في الاصطلاح فقد وردت له تعريفات كثيرة عند القدماء، حيث يعرّفه ابن رشيق بقوله: " أن تكون اللفظة واحدة باختلاف المعنى "[2]، ويعرِّفه السكاكي بأنه: " تشابه الكلمتين في اللفظ "[3]

ومن أمثلة الجناس قول الشاعر في قصيدة " هولاكو الجديد" :

وعـــلا رصـــاص الثـــائرين موقِّعـــاً نَغَـــمَ الخلـــودِ

يلطمـــــــــن شـــــــــاحبةَ الخـــــــــدودِ[4]

جاء الجناس في الأسطر الشعرية السابقة بين كلمتي (الخلود والخدود)، وقد اتفقت اللفظتان في بعض الحروف، واختلفت في بعضها؛ حيث إنَّ الحرف الثالث فيهما ليس من جنس واحد، وهذا الجناس عمل على توضيح المعنى، كذلك عمل الجناس على تحقيق التوازن الصوتي بين الأسطر الشعرية، مما أحدث جرساً موسيقياً جميلاً.

ويقول أيضاً في قصيدة " هو الشعب"

هـــو الشـــعب مـــا هـــو بالحـــائر ولا هـــــو بـــــالواهن الخـــــائر[5]

---

(1) – عبد الرحمن الدمشقي، البلاغة العربية، دار القلم، دمشق، الدار الشامية، بيروت، ط1، 1996م، 485/2

(2) – ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، 321/1

(3) – أبو يعقوب السكاكي، مفتاح العلوم، ضبطه ووضع هوامشه وعلق عليه/ نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1987م، ص429

(4) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص55

(5) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص108

جاء الجناس الناقص بين لفظتي (الحائر – الخائر) مما أحدث توازناً صوتياً من تأثير تشابه الأصوات، حيق وقع اختلاف بين الأحرف المتشابهة كم خلال تغير لصوتي (الحاء) و (الخاء) في اللفظتين، وهذا الاختلاق يحدث تناسب صوتي يعمل على توسيع الدائرة الإيقاعية للأصوات.

ويقول أيضاً في قصيدة" وهجُ البنادق" من بحر الرجز:

من وهج البنادق

أَريَتني كيف تطلُّ أروع الحدائق

من لهب الحرائق[1]

جاء الجناس الناقص بين لفظتي (الحدائق) و (الحرائق) والاختلاف بين حرفي (الراء) و (الدال) أحدث إيقاعاً موسيقياً جذب انتباه القارئ.

3– الطباق:

يُعَدُّ الطباق أحد الأنواع البديعية التي يلجأ إليها الشعراء في إبداع نصوصهم الشعرية، ويُعَدُّ من أنواع الإيقاع الداخلي الذي يضفي على النصوص الشعرية جمالاً فنياً رائعاً، والفرق بين الطباق والجناس " أنَّ الجناس عامل يظهر أثره في وحدة الجرس، والطباق عامل يظهر أثره في تنويع هذه الوحدة".[2]

عرّف الآمدي الطباق بقوله: " مقابلة الشيء لمثله الذي هو على قدره، فسموا المتضادين – إذا تقابلا – مطابقين[3]

ومن المحدثين مَنْ عرَّفه بقوله: " هو الجمع بين لفظين متقابلين في المعنى"[4]، ومن أمثلة الطباق عند ناجي علوش، قوله:

فصولها تدور في مدارها

وتجمع المطامح الكبار والصغار في إطارها [5]

(1) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص270

(2) – عبدالله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، 301/2

(3) – الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تح/ السيد صقر، دار المعارف، ط4، مجلد1، ص289

(4) – أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص303

(5) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص171

جاء الطباق بين لفظتي (الكبار) و (الصغار)، حيث جاء الطباق منسجماً مع الحالة الشعورية التي تنتاب الشاعر، وهذا الجناس أضفى على الأسطر الشعرية جمالاً فنياً رائعاً.

ويقول أيضاً:

سوى أغاني شاعر ملول

ذوت مزارع الجنوب والرمال ما تزال

تزحف للشمال [1]

منح الطباق بين لفظتي (الجنوب) و(الشمال) الأسطر الشعرية مساحة واسعة من التناغم الموسيقي.

4- رد الأعجاز على الصدور:

يُعَدُّ هذا الفن من الفنون البديعية التي يلجأ إليها الشعراء لتوظيفها في شعرهم، وهذا الفن يأتي في الفنون الشعرية والنثرية على حد سواء، ويُعَدُّ من الإيقاعات الداخلية في القصيدة.

ويعرف اصطلاحاً بأن " يرد أعجاز الكلام على صدوره، فيدل بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك وتقتضيها الصنعة، ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة، ويكسوه رونقاً وديباجة ويزيده مائية وطلاوة".[2]

وقد جاء هذا اللون البديعي واضحاً في شعر ناجي علوش مما أضفى على قصائده إيقاعاً موسيقياً جميلاً، حيث يقول من مجزوء البسيط:

إنـــي عجبـــت فـــلا تســـتكبروا عجبـــي رأيـــتُ فـــي وطنـــي أســـطورةً عجبـــا

شـــعبٌ يكـــاد الظمـــأ يـــؤدي بكثرتـــه ولـــــو أراد لأروى غُلـــــه ذهبـــــا[3]

أكسب رد لفظتي(عجبي) في العجز على صدر البيت الشعر رونقاً وجمالاً فنياً رائعاً نتج عنه إيقاع موسيقي جذب انتباه القارئ.

ويقول أيضاً:

إنَّ الجمـــاهير إن ثـــارت وإن غضـــبت لا ترهـــب الـــبطش والأرهـــابَ والغضـــبا

---

(1) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص177

(2) – ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج2/ص3

(3) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص45

فرافقـــوا موكـــب التـــاريخ وانشـــرحوا فإنمـــا البعـــث بعـــث الأمـــة اقتربـــا[1]

جاء رد العجز على الصدر في لفظة (غضبا)، وهذا التكرار كرر المعنى وأكده في ذهن المتلقي، كما يتبين لنا قوة الشاعر وبلاغته في استخدام الألفاظ ودلالة أول الكلام على آخره.

5- التصريع:

يُعَرِّفه القيرواني بقوله: " هو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه، تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته [2]، ويعرّفه الدكتور محمد عبد المطلب بأنه " توافق الحرف الأخير في شطري البيت الشعري"[3]، وينقسم إلى قسمين" عروضي وبديعي أما العروضي عبارة عن استواء عروض البيت وضربه في الوزن والإعراب والتقفية، بشرط أن تكون العروض قد غيرت عن أصلها لتلحق الضرب في زنته، وأما البديعي استواء آخر جزء في الصدر، وآخر جزء في العجز في الوزن والإعراب والتقفية "[4]

وقد أكثر علوش من استخدام التصريع في أغلب قصائده لكي يحدث إيقاعاً موسيقياً يتفاعل من خلاله المتلقي وينسجم مع النص الشعري.

ومن الأمثلة على التصريع في قصائد ناجي علوش، ما جاء في قصيدة " موكب التاريخ" من البحر الكامل إذ يقول:

وطـــنٌ يبـــاح وأمـــة تتشـــردُ يـــا للإبـــاء فكيـــف لا نتمـــردُ

جاء الشاعر بالعروض سالمة على وزن (متفاعلن) للتساوي مع الضرب ثم عدل عن ذلك في البيت التالي فقال:

أنـــرى الجريمـــة ثـــم نغمـــض طرْفنـــا وكأننـــا مـــن هولهـــا لا نشـــهدُ[5]

نرى وزن العروض(متفاعلن) تخالف الضرب (مستفعلن) فنعلم أنَّ هذا المقطع مُصرَّع.

---

(1) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص46

(2) – ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، مرجع سابق، 173/1

(3) – محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة- التكوين البديعي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1995م، ص370

(4) – ابن أبي الإصبع المصري، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تقديم وتحقيق/ الدكتور حفني محمد شرف، الجمهورية العربية المتحدة، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، ص305

(5) – ناجي علوش، الأفعال الشعرية الكاملة، ص84

الخاتمة

الحمد لله الذي أعانني على إنجاز هذه الدراسة الموسومة بـ(التّشْكِيلِ الجماليّ في شعر ناجي علوش)؛ حيث جاءت الدراسة في تمهيد وفيه أمران تحدثت في الأمر الأول عن ناجي علوش ومكانته الأدبية حيث يُعَدُّ من أبرز الشعراء الفلسطينيين الذين كان لهم الدور البارز في الدفاع عن القضية الفلسطينية من خلال مؤلفاته الشعرية والأدبية والسياسية.

وتحدثت في الأمر الثاني عن مفهوم التشكيل الجمالي بين النقدين العربي والغربي وتوصلت إلى أنَ التشكيل الجمالي له أهمية كبيرة في البناء الفني للنصوص الشعرية، ثم تناولت اللغة ومعمارية القصيدة حيث تناولت أهم المفردات التي استخدمها الشاعر وأبرز الحقول الدلالية كحقل الطبيعة والموت والفرح والأمان والوطن وغيرها من الحقول، فشاعرنا علوش وفق في توظيف هذه الحقول الدلالية معبراً من خلالها عن الحالة الشعورية التي يمرُّ بها، أمَّا الرموز والأساطير فقد أكثر الشاعر من الرموز وأنواعها لتكون هذه الرموز قناعاً يتحدث من خلالها معبراً عن حالة الظلم والعدوان الواقع علي شعبه ، أما الأساطير فجاءت في شعره ولكنه لم يكثر منها ومن أبرزها أسطورة تموز وآخيل وسيزيف وسدوم؛ فهذه الأساطير لها دلالات وإيحاءات تعمل على تحقيق التشكيل الجمالي في البناء الفني للنصوص، كذلك كان للصورة الفنية سمة بارزه في شعر ناجي علوش فالصورة الفنية هي أهم سمات التشكيل الجمالي فقد تناولت الصورة الفنية بين القديم والحديث وأهم الصور الفنية التي وظفها شاعرنا في شعره حيث أكثر من التشبيه والاستعارة والكناية فهذه الصور الفنية تعمل على تحقيق الانسجام الدلالي بين النصوص وتوسع من فضاء النص.

أخيراً تناولت الإيقاع الموسيقي ودوره في شعر علوش حيث كان للوزن والإيقاع دور مهم في تحقيق الانسجام بين النصوص وتحدثت عن القافية وأنواع القوافي عند علوش؛ فهذه الموسيقى والإيقاع تحققان الانسجام والتوافق بين النصوص، ثم أعقبت ذلك بأهم النتائج التي توصلت إليها في الدراسة.

نتائج الدراسة:

1- يُعدُّ شعر ناجي علوش صورة صادقة ومعبرة عن معاناة الشعب الفلسطيني، وهذا التعبير أسهم في تأجيج وتيرة الحزن والأسى التي لازمت الشاعر في أغلب قصائده.

2- اشتملت قصائد علوش على العديد من الموضوعات، منها ما هو متعلق بذات الشاعر وتجربته، ومنها ما يتعلق بقضايا شعبه وهمومه وما حلّ به من ويلات ومآسي.

3- تميزت لغة الشاعر بالوضوح من خلال استخدامه للألفاظ التي تعبر عن حالة الحزن والأسى والمحبة والاشتياق، كذلك هذه الألفاظ كانت قريبة من القارئ؛ لأنها مستمدة من واقع الشعب الفلسطيني.

4- المحاور الدلالية التي وظفها الشاعر في معجمه الشعري تشكل علامات فارقة ومحاور أساسية كشفت عن المخزون اللغوي الذي يمتلكه الشاعر.

5- يُعَدُّ الموروث الديني والتاريخي والشعبي والأسطوري من المصادر الأساسية التي وظفها شاعرنا علوش في قصائده، وهذا الأمر يدل على سعة إطلاع الشاعر وثقافته العالية، التي حملت معانيها ما يدل على معاناة الشعب الفلسطيني.

6- تُعَدُّ الصورة الفنية عنصراً مهماً وأساسياً عند علوش؛ حيث وظفها في شعره لنقل تجربته الشعورية والنفسية، كما أن هذه الصور استقاها الشاعر من واقع الشعب الفلسطيني المؤلم.

7- اهتم الشاعر اهتماماً كبيراً بالإيقاع الموسيقي؛ حيث مزج بين الإيقاعات الداخلية والخارجية ولم يفاضل بين نوع عن الآخر بل جمع بين النوعين في قصائده.

8- يُعَدُّ التكرار ظاهرة أسلوبية واضحة وبارزة أكثر منها شاعرنا علوش في قصائده، فشمل أنواع متعددة منها: تكرار الحرف، والكلمة، والجملة.

ويقترح الباحث التوصيات التالية:

1- التوسع في دراسة أعمال ناجي علوش وفق المناهج النقدية الحديثة.

2- ضرورة توجيه الباحثين في مجال الدراسات الأدبية والبلاغية إلى مثل هذه الدراسات الفنية، وصفاً وتحليلاً ونقداً.

3- دراسة أعمال ناجي علوش من الناحيتين اللغوية والدلالية؛ لأنَّ ألفاظه تحتوي على العديد من الدلالات والألفاظ البلاغية والجمالية.

4- إعادة طباعة وتوزيع أعمال ناجي علوش الشعرية والأدبية والسياسية؛ حتى يتسنى للقرّاء الاطلاع عليها وإقامة دراسات حولها.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر والمراجع

- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر، مصر، د.ت، د. ط
- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط5، 1981م
- إبراهيم رماني، أوراق في النقد الأدبي ، دار الشهاب ، الجزائر ، ط1، 1986م.
- إبراهيم مصطفى ومحمد علي النجار وآخرون، المعجم الوسيط، دار الدعوة، د.ط، د.ت
- ابن أبي الإصبع المصري، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تقديم وتحقيق/ الدكتور حفني محمد شرف، الجمهورية العربية المتحدة، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة
- ابن الأثير، النهاية في غريب الحديث والأثر، تح: طاهر أحمد الزاوي ومحمود الطناجي، المكتبة العلمية، بيروت، 1979م
- ابن جني، كتاب العروض، تح/ حسني يوسف، دار السلام، مصر، ط1، 2007م
- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح/ محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط5، 1981م.
- ابن طباطبا العلوي (ت 345هـ)، عيار الشعر، تح/ عبد العزيز المانع، بيروت، مكتبة الخانجي، القاهرة، د.ط، د.ت
- ابن كثير، تفسير القرآن الكريم، تح/ سامي سلامه، دار طيبة للنشر، الرياض، ط2، 1999م
- ابن معصوم المدني، أنوار الربيع في أنواع البديع، حققه وترجم لشعرائه/ شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، ط1، 1968م
- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، 1414هـ
- أبو الفتح عثمان بن جني، سر صناعة الإعراب، دار الكتب العلمي، بيروت، ط1.، 2000م
- أبو يعقوب السكاكي، مفتاح العلوم، ضبطه ووضع هوامشه وعلق عليه/ نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1987م
- إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، ط3، د.ت
- أحمد إسماعيل النعيمي، الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، ط1، سينا للنشر، 1995م

- أحمد بسام ساعي، الصورة بين البلاغة والنقد، المنارة للنشر والتوزيع، السعودية، ط1، 1984م
- أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، تح/ عبد السلام هارون، دار الفكر، بيروت، 1979م، د.ط
- أحمد جبر شعث، الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر، مكتبة القادسية للنشر والتوزيع، خان يونس، فلسطين، ط1، 2002م
- أحمد مختار عمر وآخرون، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، ط1، 2008م
- ادونيس، زمن الشعر، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1978م
- أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، (د.ت)، (د.ط)
- ارنست كاسيرر، الدولة والأسطورة، تر: أحمد محمود، مراجعة: أحمد خاكي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1975م
- إسماعيل الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تح/ أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1987م،
- الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، ط4
- إميل بديع يعقوب وميشيل عاصي، المعجم المفصل في اللغة والأدب، ط1، دار العلم للملايين، بيروت 1987
- أنيس منصور، الخالدون المائة أعظمهم محمد رسول الله ، المكتبة المصرية الحديثة، جدران المعرفة للنشر الإلكتروني، د. ط، د. ت
- بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت ط1، 1994م
- بهاء الدين السبكي، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، تح/ عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط1، 2003م
- تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب، ط5، 2006م
- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992م
- الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام هارون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1424هـ
- الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تح/ أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1987م،

- حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تح : محمد الحبيب بن الخوجة ،دار الغرب الإسلامي، د.ط، د.ت
- حسن طبل ، المعنى الشعري في التراث النقدي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط2 ، 1998م
- الحموي: خزانة الأدب وغاية الأرب، تح: عصام شقيو، دار ومكتبة الهلال، دار البحار، بيروت، الطبعة الأخيرة، 2004م
- حنا الفاخوري، منتخبات الأدب العربي، ط5، منشورات المكتبة البوليسية، بيروت، 1970م
- خالد الزواوي، تطور الصورة في الشعر الجاهلي، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2005م، ط1
- خضر محمد أبو جحجوح، التشكيل الجمالي في شعر سميح القاسم، ط1، مكتبة كل شيء، حيفا –فلسطين 2012م
- الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تح/ إبراهيم شمس الدين، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1424هـ
- الخطيب التبريزي، الوافي في العروض والقوافي، تح/ فخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق، ط4، 1986م
- خليل إبراهيم العطية، التركيب اللغوي لشعر السياب، دار المعارف للطباعة والنشر، تونس، ط2، 1999م
- الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين، تح: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، د.ط، د.ت
- رجاء عيد، لغة الشعر، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1985م، د.ط
- رجاء نقاش ، محمود درويش، شاعر الارض المحتلة ، كتاب الهلال ، القاهرة ، ط2، 1969م
- الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، مجموعة من المحققين، دار الهداية
- السعيد الورقي، لغة الشعر الحديث، د.ط، ، 1979م
- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، عرض وتقديم وترجمة دار الكتاب اللبناني ، بيروت، ط1، 1985م
- سيد القمني، الأسطورة والتراث، المركز المصري لبحوث الحضارة، القاهرة، ط3، 1999م

- شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي (دراسة في سيكولوجية التذوق الفني)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1978م
- شحادة علي الناطور، الغناء والموسيقى حتى نهاية العصر الأموي، مجلة المورد، دار الحرية للطباعة، بغداد، العدد(4)، 1984م
- شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب،ط2، مكتبة الجيزة، القاهرة،1992م
- شوقي ضيف، فصول في الشعر ونقده، دار المعارف، القاهرة، د.ط، 1971م
- صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1993م
- صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، ط5، منشورات مكتبة المثنى، بغداد، 1977م
- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد العربي، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1998م
- عبد الرحمن الدمشقي، البلاغة العربية، دار القلم، دمشق، الدار الشامية، بيروت، ط1، 1996م
- عبد الرحمن الدمشقي، البلاغة العربية، دار القلم، دمشق، الدار الشامية، بيروت، ط1، 1996م
- عبد العزيز الصيغ، المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، دار الفكر، دمشق، 2000م
- عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت
- عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، ط2، 1981م
- عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ)، دلائل الإعجاز، تح/ محمد محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، دار المدني، جدة، ط3، 1992م
- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه/ محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، دار المدني، جدة
- عبد الله الطيب، المرشد في فهم أشعار العرب، مطبعة حكومة الكويت، ط2، 1989م
- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1974م
- عز الدين إسماعيل، الشعر المعاصر في اليمن (الرؤية والفن) ، جامعة الدول العربية، معهد البحوث والدراسات العربية ، 1972م

- عز الدين إسماعيل، قضايا الشعر العربي المعاصر " قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية" ، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط5، 1994م
- علي البطل، الصورة في نهاية الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، ط2، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1981م
- علي الصلابي، الدولة العثمانية عوامل النهوض وأسباب السقوط، دار التوزيع والنشر الإسلامية، مصر، ط1، 2001م
- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ط، 1997م
- علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، مصر، ط4، 2002م
- علي محمد الصلابي، دولة السلاجقة وبروز مشروع إسلامي لمقاومة التغلغل الباطني والغزو الصليبي، مؤسسة اقرأ للنشر والتوزيع ،القاهرة، ط1، 2006م
- عهود العكيلي، الصورة الشعرية عند ذي الرمة، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2010م، ط1
- فالح الحجية، دراسة في علم الأدب والجمال، موقع إلكتروني، 2016/7/19م.
- فايز الداية، جماليات الأسلوب "الصورة الفنية في الأدب العربي"، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط2، 1996م
- فراس السواح، مغامرة العقل الأولى دراسة في الأسطورة (سوريا وبلاد الرافدين)، د.ط
- فريد ريك هيجل، علم الجمال وفلسفة الفن، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، ط1، مكتبة دار الكلمة، القاهرة – مصر ،2010م.
- فليحة حسن، الوظيفة الدلالية للون في بوصلات وإنجيل أم سعد، الجمعية الدولية للمترجمين واللغويين العرب، 2008/2/1، موقع إلكتروني.
- فوزي الحاج، الشعر العربي في القرن العشرين، ط2، مكتبة القدس، غزة، ، 2012م
- قدامة بن جعفر، كتاب نقد النثر، دار الكتب العلمية، بيروت، 1980، د.ط
- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مطبعة الجوائب، القسطنطينية، ط1، 1302هـ
- كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي موازنة وتطبيق، مطبعة المجمع العلمي العراقي، 1987م، د.ط
- الكتاب المقدس في العهدين القديم والجديد ، دار الشرق الأوسط.

- كلود عبيد، جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر ، ط1، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 2010م
- كمال خيرت بيك، حركة الحداثة في الشعر المعاصر، ط2، المشرق للطباعة والنشر، 1982م
- مجد الدين محمد الشيباني الجزري المعروف بابن الأثير، جامع الأصول في أحاديث الرسول، تح/ عبد القادر الأرناؤوط وبشير عيون، مكتبة الحلواني ومكتبة الملاح ومكتبة دار البيان، ط1، 1972م
- محسن أطميش، دير الملاك" دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، دار الرشيد للنشر، د.ط، 1982م
- محمد " صلى الله عليه وسلم " في الشعر الحديث، القاعود حلمي، دار الوفاء للطباعة والنشر، المنصورة، مصر، ط1، 1987م
- محمد التونجي ، المعجم المفصل في الأدب ، ط2، دار الكتب العلمية ، بيروت، 1999م
- محمد العربي الأسد ، بنيات الاسلوب في ديوان تغريبة جعفر الطيار ، ليوسف غليسي ، ماجستير ، جامعة قاصدي مرباح ، 2010م
- محمد جواد النوري، علم الأصوات العربية، ط1، جامعة القدس المفتوحة، عمان، 1996م
- محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، د.ط، 1981م
- محمد زكي العشماوي، قضايا النقد بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، بيروت، د. ط، 1984م
- محمد صلاح أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، مطبعة المقداد، غزة، ط1، 2000م
- محمد صلاح أبوحميدة، البلاغة والأسلوبية عند السكاكي، دار المقداد للطباعة، غزة، ط2، 2009م
- محمد عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، القاهرة، د.ط، 1977م
- محمد عبد العظيم أبو النصر، السلاجقة تاريخهم السياسي والعسكري، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، ط1، 2001م
- محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة– التكوين البديعي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1995م

- محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس النقد الأدبي الحديث، ط1، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ، د.ت
- محمد علي الطاهر، خمسون عاماً في القضايا العربية، مؤسسة دار الريحاني، بيروت، 1978م، د.ط
- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، 1997م
- محمد فتوح احمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، 1977م، د.ط،
- محمد فخوري، موسيقا الشعر العربي، منشورات جامعة حلب، (د.ط)، 1996م
- محمد فريد بيك، تاريخ الدولة العلية العثمانية، تح/ إحسان حقي، دار النفائس، بيروت، ط1، 1981م
- مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري ، عالم الكتب، د.ط، 1993م
- مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1981م
- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984م
- منصور عبد الحكيم، هولاكو مارد من الشرق مدمر العالم قديماً وحديثاً، دار الكتاب العربي، دمشق والقاهرة، (د.ط)، (د.ت)
- موقع الكتروني ،لندن ، العدد 6173،الاثنين ، 16ابريل 2012، الساعة 20\6\00
- ناجي علوش، الأفعال الشعرية، الاتحاد العام للكتاب والأدباء الفلسطينيين، فلسطين، ط1، 2012م
- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط5، دار العلم للملايين، بيروت، د.ت
- نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، مكتبة الأقصى، عمان، ط2، 1982م
- نعيم اليافي، أوهاج الحداثة في القصيدة العربية الحديثة، منشورات اتحاد المتاب العربي، د.ط، 1993م،
- الهاشمي، جواهر البلاغة، ضبط وتوثيق/ يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت
- هتر ميد، الفلسفة أنواعها ومشكلاتها، تر: فؤاد زكريا ، ط3، دار نهضة مصر، القاهرة، 1959م،

ثانياً: الرسائل العلمية:

- أحمد المصري، تطور الصورة الشعرية في الشعر العربي المعاصر، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة عين شمس، 1999م.
- آمنة أمقران، الرمز في شعر مصطفى الغماري، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2010م.
- بو عيسى مسعود، التشكيل الموسيقي في شعر سليمان العيسى، رسالة ماجستير، جامعة الحاج خضر، 2011-2012م.
- حسام تحسين ياسين سلمان، الصورة الفنية في شعر ابن القيسراني" عناصر التشكيل والابداع، رسالة ماجستير، جامعة النجاح، نابلس، فلسطين، 2011م.
- حسن عبد عودة حميدي الخاقاني، الترميز في شعر عبد الوهاب البيَّاتي، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الكوفة، العراق، 15أذار 2006.
- حمزة هجيرة، دلالة الرمز في الديوان الشعري (اللؤلؤة لعثمان لوصيف)، رسالة ماجستير ، كلية الآداب واللغات ، قسم الأدب ، اللغة العربية ، جامعة بسكرة، الجزائر2015-2016.
- خليل عودة، الصورة الفنية في شعر ذي الرمة، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة القاهرة،1987م.
- زينب فرغلي حافظ، الخصائص الجمالية والمستويات الدلالية في شعر أحمد عبد المعطي حجازي (ماجستير) كلية الدراسات العربية جامعة المينا 1993م.
- السحمدي بركات، الرمز التاريخي ودلالته في شعر عز الدين ميهوبي، رسالة ماجستير ، جامعة العقيد الحاج لخضر، الجزائر ، 2008م-2009م.
- سعيدة بن عيشوش بن عزيزة، البناء الفني في شعر مصطفى محمد الغماري ديوان أسرار الغربة" أنموذجاً"، رسالة ماجستير، جامعة الجيلاني بونعامة، الجزائر، 2016م.
- سليمان بن فهد بن سلمان المطلق، تطور المعجم الشعري عند شعراء منطقة القصيم، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة القصيم، 1980م-1430.هـ.
- عبير عليوة إبراهيم، الصورة الفنية في شعر حسان بن ثابت، رسالة ماجستير مخطوطة، كلية الآداب، جامعة الزقازيق، 1990م.

- قاسم المقداد، هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي – جلجامش– ، رسالة دكتوراه، جامعة السوربون، فرنسا، 1982م.
- محمد العربي الأسد ، بنيات الأسلوب في ديوان تغريبة جعفر الطيار ، ليوسف غليسي ، ماجستير، جامعة قاصدي مرباح ، 2010.
- مراد عبد الله اللوح، شعر محمد القيسي دراسة فنية، رسالة ماجستير، جامعة الأزهر، غزة، 2013م.
- معاذ الحنفي، البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المعاصر– شعر الأسرى أنموذجاً– رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية، غزة، 2006م.

ثالثاً: المجلات:

- حسن شوندي، الحركة في الصورة الشعرية، مجلة التراث الأدبي ، الجزائر ، السنة الأولى ، العدد الثالث، 1388هـ.
- عبد الكريم اليافي ، في علم الجمال وفلسفة الفن ، مجلة التراث العربي ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 31، 1998.
- فالح الحجية، في القصيدة العربية، مجلة أصوات الشمال مجلة عربية ثقافية اجتماعية شاملة، 26-11-2017.

رابعاً: مواقع إلكترونية:

- فليحة حسن، الوظيفة الدلالية للون في بوصلات وإنجيل أم سعد، الجمعية الدولية للمترجمين واللغويين العرب، 2008/2/1، موقع إلكتروني.

فهرس الموضوعات

الإهداء ..... ج
شكر وتقدير ..... د
ملخص الرسالة باللغة العربية ..... ه
ABSTRACT ..... و
المقدمة 1
أهمية الدراسة 1
أسباب اختيار الدراسة 1
أهداف الدراسة 2
منهج الدراسة 2
حدود الدراسة 2
الدراسات السابقة 2
التمهيد الأول: نشأة الشاعر ومكانته الأدبية 3
شعره 3
مؤلفاته 4
التمهيد الثاني: الجمال (الجمال المفهوم والتطور) 7
الجمال لغة 7
الفصل الأول اللغة ومعمارية القصيدة 10
أولاً: المعجم الشعري 11
ثانياً: معمارية القصيدة 23
الفصل الثاني الرمز والأسطورة 52
أولاً: الرمز 53
أولاً: الرموز الطبيعية 56
ثانياً: الرموز التاريخية 65
ثالثاً: رموز الأماكن 75
1- أسطورة تموز 88
2- أسطورة آخيل 90
3- أسطورة شمشون 91

4- أسطورة سيزيف 91
5- أسطورة سدوم 93
الفصل الثالث الصورة الفنية 95
التمهيد: مفهوم الصورة في النقد القديم والحديث 96
أولاً: مفهوم الصورة في النقد القديم 96
ثانياً: الصورة في النقد الحديث 102
ثالثاً: مفهوم الصورة الفنية 105
الصورة لغة واصطلاحاً 106
أولاً: التشبيه وأنواعه 108
ثانياً: الاستعارة وأنواعها 116
ثالثاً: الكناية 126
الفصل الرابع الإيقاع الشعري 130
التمهيد 131
أولاً: الموسيقى الخارجية 132
1- الوزن ومفهومه 132
2- ثانياً: القافية 147
ثانياً: الموسيقى الداخلية 157
1-التكرار 157
2-الجناس 162
3-الطباق 163
4-رد الأعجاز على الصدور 164
5-التصريع 165
نتائج الدراسة 166
الخاتمة 166
المصادر والمراجع 169
فهرس الموضوعات 179