الجمهوريـــة الجزائريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة

وزارة التعـليـــم العالـــي والبحـث العلمـــي

جامعة سعيدة الدكتور مولاي طاهر

كلـيـــة الآداب واللـغات والفنون

قسم اللغة والأدب العربي

جمالية الصورة الفنية في قصيدة "في القدس لتميم البرغوثي"

مذكرة تخرج لنيل شهادة ماستر في تخصص: لسانيات الخطاب

إشراف الأستاذ :

أ.د دايري مسكين

إعداد الطالبتين :

رقاد زينب

لخاش نسيمة

لجنة المناقشة

الأستاذ الدكتور	الجلالي زحاف	رئيسا
الدكتور	عامر بن امحمد	مناقشا
الأستاذ الدكتور	دايري مسكين	مشرفا و مقررا

السنة الجمعية :

1443/1442 ه

2022/2021 م

بسم الله الرحمن الرحيم

إهـــــــداء

إلى من قال فيها الرحمان.

"ولا تقل لهما أفٍ ولا تنهرهما"

إلى من ربتني ورعتني بجنابها الدافئ بدعواتها طوال مشواري الدراسي أمي الغالية.

وإلى الذي أوصلني وأعطاني الحب ولم يبخل عليا دائما أبي الغالي –حفظه الله–

وإلى أخوتي: وفاء، حفصة، أمينة، عبد المجيد.

وإلى العائلة الكريمة.

وإلى رفيقاتي: هاجر، زينب، خيرة.

وكل من تمنى لي النجاح.

نسيمة

إهـــــــداء

إلى من ربتي ورعتني بحنانها الدافئ وبدعواتها طول مشواري الدراسي ... أمي الغالية.

إلى أبي الغالي الذي لم يبخل علي أبدا وأعطاني الحب

إلى أخواي سندي: حبيب ومختار وقفوا إلى جانبي أدعوا الله أو يوفقهم...

إلى أعز وأحب صديقاتي على قلبي رقية، مروى، خيرة، نور الهدى.

إلى صديقتي في عملي هذا نسيمة.

إلى عائلتي لكتومة، مليكة، كاملة، لجين كوثر، خلود، كريمة، زينب، أحمد، عبد القادر...

وكل من تمنى لي النجاح.

زينب

شكر وتقدير

[رَبِّ أَوْزَعْنِي أَنْ أَشْكُر نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحاً تَرْضَاه وأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَالِحِينَ] **النمل 19**

فما كان لعملنا هذا أن يخرج إلى النور لولا رحمة ربي، ورفقه بنا، فله الحمد كما ينبغي لجلال وجهه وعظيم سلطانه، وله الحمد حمدا كثيرا طيبا مباركا فيه، نستغفره ونتوب إليه، ونشهد أن محمدا عبده ورسوله صلى الله عليه وسلم تسليما.

كما نتقدم الشكر والامتنان لأستاذنا الكريم ومشرف رسالتنا الأستاذ الدكتور دايري مسكين الذي تشرفنا بإشرافه على رسالتنا حتى خرجت على هذه الصورة، فله منا كل التقدير ووافر الاحترام والتبجيل.

والشكر موصول كذلك إلى الأستاذين الكريمين اللذين تكرما بمناقشة رسالتنا وإتحافها بالتعديل والتنقيح، فكانت في أبهى صورة وأبهج حلة:

الأستاذ الدكتور أ.د. زحاف جيلالي.

الأستاذ الدكتور أ.د. بن محمد.

كما نتقدم أيضا بفائق الشكر والعرفان إلى كافة الأساتذة الذين ساهموا في تكويننا خلال سنوات الدراسة.

مقدمة

مقدمة:

الشعر خلاصة الحياة والتجارب الإنسانية، فهو نسيج لغوي يقوم بإعادة تركيب اللغة، ويحاورها ويستنطق ما لا تقوله وما يميزه صدق التعبير عن الأفكار والخواطر الوجدانية عن طريق الإيحاء، وهو في جذوره موضوع تجربة نفسية، والعملية الشعرية عملية تحويل التجربة إلى صور انفعالية تترك أثرا سحريا وإيحاءا رائعا في نفس المتلقي يتم عن جهد وخلق وإبداع.

وفي ظل تحديث الشعر العربي وتبنيه للكتابة الجديدة الشعر الحر، شهدت القصيدة تحولا جذريا على مستوى البناء الفني، غيّر من مسار الشاعر نحو حرّية الإبداع المطلق والالتزام بِحبك علاقات متطورة بين عناصر إنتاج الخطاب الشعري.

كما اكتسبت الصورة الشعرية نشأة جديدة في رحاب تغير البيئة العربية وواقعها المعاصر، ولقد استطاع الشاعر أن يرسمها بريشة الفنان المبدع حين عبّر عن حقائق من حياته المضطربة وتجاربه المتشعبة، فميّزت كل شاعر معاصر عن الآخر بما فيهم شعراء المقاومة الفلسطينية "محمود درويش، عز الدين مناصرة وغيرهم ..."، الذين ناضلوا في سبيل تحرير فلسطين وقاوموا بأشعارهم كل أنواع الظلم والاستبداد والقهر والتهجير التي مارسها المحتل في حق وطنهم وشعبهم.

وإضافة إلى كل هذا هناك من أبدع وأجاد في التغني بها وصف وأمالها، الشاعر تميم البرغوثي، وإنّ القارئ المتأمل لديوان "في القدس" سيلمح تلك الصورة الشعرية الرائعة، ولهذا السبب رأينا أن يكون العنوان مسايرا لما يحدث في الساحة السياسية والإعلامية والأدبية، فجاء عملنا موسوما: "جمالية الصورة الفنية في القدس لتميم البرغوثي"، وذلك من خلال دراسة قصيدة "في القدس" لتكون نموذجا للدراسة والتمثيل، وقد وقع اختيارنا لها الموضوع لعدة أسباب منها:

1- الرغبة في تقصي بعض حقائق الشعر الحر التي دفعت به إعطاء شكل جديد للقصيدة العربية، كان الأنسب حسب منظور رواده الأوائل نازك الملائكة وبدر شاكر السياب.

2- الميل الخاص إلى الدراسات الأدبية العربية الحديثة المعاصرة.

3- الشغف بأشعار تميم البرغوثي الذي يعد شعره ظاهرة حداثية أسلوبية أثارت إعجاب الكثيرين.

وقد اقتضت طبيعة الموضوع خطة منهجية جاءت مستلهمة بمقدمة وثلاثة فصول تليهما خاتمة، تناولنا في الفصل الأول نظري بعنوان من وجوه الحداثة الشعر الحر، وأدرجنا ضمنه تمهيد والشعر الحر من حيث نشأته ورواده وخصائصه والقدس في الشعر الفلسطيني المعاصر، أما الفصل الثاني فكان بعنوان "الصورة الفنية في الشعر الحر" وجاء فيه تمهيد ومفهوم الصورة الفنية والصورة الشعرية في القديم والحديث، والصورة الفنية في القرآن الكريم وتصويرها عند سيد قطب وأنواعها، أما الفصل الثالث فكان تطبيقي بحيث تمحورت الدراسة فيه حول "جمالية التناص في القدس"، وختمنا هذه الدراسة بخاتمة لخصنا فيها أهم النتائج المتوصل إليها في بحثنا هذا.

وللوصول إلى المطلوب قمنا بطرح عدة تساؤلات حاولنا الإجابة عنها، إذ جاءت على النحو الآتي:

كيف كان الشعر الحر عند كل من بدر شاكر السياب ونازك الملائكة؟ وما هي أهم خصائصه؟

ما هي الصورة الشعرية وما أنواع الصور في القرآن الكريم؟

كيف وظف الشاعر تميم البرغوثي التناص في قصيدته "في القدس"؟

كما استعنّا في بحثنا هذا على المنهج الوصفي التحليلي بوصف المنهج الذي يتناسب مع هذه الدراسة.

وقد استقينا رحلة بحثنا العلمية هذه من عدة مصادر ومراجع نذكر منها:

الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب لجابر عصفور.

التصوير الفني في الشعر لسيد قطب.

ديوان "في القدس" لتميم البرغوثي.

أما بالنسبة للصعوبات التي واجهتنا في هذا البحث، فتكمن في قلة المصادر والمراجع في المكتبة الجامعية، وصعوبة البحث عنها في المكتبات الأخرى، قلة المصادر التطبيقية التي اختصت بشعر تميم البرغوي، وذلك راجع لحداثة هذا الشعر وبزوغة الجديد في فضاءه الإبداع، فهو من الشعراء الشباب الذين ذاع صيتهم.

وفي الأخير لا يسعنا إلا أن نحدد الشكر لله على الدّوام ونبلغ شكرنا وامتنانا إلى أستاذنا الفاضل وموجهنا لهذا البحث الأستاذ الدكتور دايري مسكين، والذي لم يبخل علينا بعلمه وتوجيهنا إلى الصواب رغم انشغالاته، فله عظيم الامتنان وجزيل الشكر لمجهوداته الجبارة وشدّة تواضعه، وستظل هذه الصفحات مدينة بالفضل والجميل لكل من قدّم لنا النصائح أو المراجع أو دعوة خير بظاهر الغيب.

سعيدة في: 2022/06/12

والله الموفق في كل الأمور

.

الفصل الأول:

من وجوه الحداثة الشعر الحر.

1_ تعريف الشعر الحر.

2_ مفهوم الشعر الحر عند بدر شاكر السياب ونازك الملائكة

3_ نشأة الشعر الحر وروادە.

4_ الخصائص الفنية للشعر الحر.

5_ فلسطين في الشعر العربي.

الفصل الأول: من وجوه الحداثة الشعر الحر.

تمهيد:

ينطوي فن الشعر في ذاته على قابلية للتجدد والتنوع ومغايرة النمطية، وتلك خاصية ثابتة في أصوله لا يمكن تجاوزها، لأن الحياة الجديدة التي يحياها الشاعر العربي ولدت مشكلات جديدة على الصعيد السياسي والاجتماعي والثقافي والاقتصادي، ولهذا فإن عليه أن يعي هذه المشكلات ويشتق موضوعاته منها، ويترك من ثم الموضوعات التقليدية الموروثة" غير أن التعبير عن هذه الموضوعات يستدعي تغيير الشكل [1]، لتكون أكثر تعبيرا عن روح العصر.

وترجع إرهاصات التجديد في الشعر العربي إلى العصر العباسي، إذ شهد الشعر تغيرات وتجديدات متنوعة على مستوى الشكل والمضمون، وكان ذلك على يد مجموعة من الشعراء المبدعين مثل: "بشار بن برد" و "أبي نواس"، و"أبي تمام" وغيرهم، فيعتبر "بشار بن برد" أول المحدثين بالمعنى الإبداعي، ممن تخرجوا على ما يسمى بعمود الشعر العربي [2]، أما "أبي نواس" فقد اشتهر بثورته على المقدمة الطللية [3]، غير أن هذه المحاولات وإن كانت قد سجلت مساهمات إلا أنها ظلت توصف بالقصور.

أما التطور الفعلي للقصيدة العربية من حيث الشكل، فقد كان من بلاد الأندلس، إذ شهدت ظهور فن جديد يتلاءم وظروفها البيئية المستحدثة وطبيعتها الخلابة، هو فن الموشحات، «وهو فن تطور عن المسمطات بتأثير الغناء نشأ في أواخر القرن الثالث هجري» [4]. ويعد هذا الفن أهم موروث قدمه الأندلسيون للشعر العربي،

---

[1]- أدونيس (أحمد علي سعيد)، الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، د ط، دار عودة، بيروت، د ت، ص 40.

[2]- المرجع نفسه، ص 16.

[3]- ابن رشيق القيرواني (أبو علي الحسن)، العمدة في ضاعة الشعر ونقده، تحقيق د/ النوي عبد الواحد شعلان، ط 1، مكتبة الخانجي، القاهرة، 2000، ج 1، ص 203

[4]- أحمد فوزي الهيب، إيقاع الشعر العربي من الدائرة إلى الرف، ط 1، دار القلم العربي – دار الرباعي، 2004، ص 170.

وكان في مقدور هذا الفن أن يفلح ويستمر في تلوين الموسيقى الشعرية لولا عزوفه على أوراق الشعر العربي فيما بعد.

ثم صادفنا فن البند «وهو فن شعري يلتزم بحرين متعاقبين هما: الرمل والهزج، أو بحرا واحدا منهما»[1]، وقد كان هذا الفن من إبداع شعراء العراق، وهو أقرب الأشكال إلى الشعر الحر من حيث اعتماده على التفعيلة وتكرارها دون الالتزام بعدد معين من التفعيلات كما تفترضها البحور الخليلية، وحتى هذا الفن كغيره من الفنون السابقة لم يكتب له النجاح والاستمرار، لأن الشعراء لم يلتفتوا إليه ولم يتسحوا على منواله إلا قليلا.

أما العصر الحديث فقد عرف نهضة أدبية نشطة مثلها كل من "أحمد شوقي" و "حافظ إبراهيم" وغيرهما، حيث تمكن هؤلاء الشعراء من أن يفكوا قيود الشعر العربي ويخلصوه من أسره الدائم في قوالب جامدة، وإبداع موضوعات جديدة، ومن أبرز الاتجاهات التي ظهرت في هذا العصر، الاتجاه المهجري بريادة "خليل جبران"، «إذ جاء جبران خليل كظاهرة نهضة بالمعنى الذي يرى في النهضة استعادة الشعب قدرته على التفاعل والإبداع والتجديد»[2]، ثم ظهر اتجاه جماعة الديوان، وقد جاء هذا الاتجاه خصيصا للثورة على المدرسة التعليمية التي كان يمثلها "أحمد شوقي" وأتباعه، هذا الاتجاه وإن كان قاسيا في أحكامه تجاه المدرسة الاتباعية، فقد استطاع أن يدخل روحا جديدة على الشعر العربي.

وفي عام 1932م ظهرت جماعة أبولو لتواصل ما قدمه شعراء المهجر وجماعة الديوان من محاولات للتغيير والتجديد في شكل القصيدة العربية ومضمونها، وكان من أهم ممثليها "أحمد زكي أبو شادي" و "إبراهيم نابي"، وقد كان لهذه الاجتهادات التجديدية دورا كبيرا في فتح باب التجديد في الشعر العربي.

[1]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، د ط، منشورات دار الأداب، بيروت، 1962، ص 173.

[2]- د/خالدةسعيد، حركية الإبداع (دراسات في الأدب العربي الحديث)، ط 1، دار عودة، بيروت، 1919، ص 36.

في حين كانت وجهة فريق آخر من الشعراء المجددين إلى الشعر غير المقفى أو الشعر المرسل، إذ أقبل على كتابته عدد لا يستهان به من الشعراء وتسابق إلى ادعاء الريادة أكثر من شاعر، كالشاعر "عبد الرحمان شكري" و "محمد فريد أبو حديد"، وتحمس له آخرون مثل: "أحمد زكي أبو شادي" « الذي دافع عن اللون دفاعا حارا، ونظم فيه قصائد كثيرة، لكنه لم ينجح في أن يكتب من الشعر المرسل أعمالا ملحمية أو درامية» [1].

ثم ظهر إلى الوجود بعد هذا اللون لون آخر من الشعر عرف باسم الشعر المنثور تميزا له عن الشعر المرسل وعن الشعر الحر كمحاولة للثورة على الوزن العروضي، فقد لقي هذا اللون رواجا عند شعراء المهجر وتحمس له "جبران" و "أمين الريحاني" «ولم يجد شعراء المهجر حرجا في أن يضعوا المنثور مع الشعر الموزون في كفة واحدة» [2]، غير أن هذين اللونين من الشعر لم يحققا الرواج والشهرة بسبب مهاجمة كثير من النقاد لهما، للاعتقاد بأن الوزن عنصر ضروري في بنائية الشعر ولا يمكن الاستغناء عنه.

ولما اشتغل محل البيئة العربية بمخالطة الأفكار القابلة للتجدد، أخذ الشعراء في البحث عن أشكال وقوالب موسيقية جديدة تحافظ على إيقاع الشعر من جهة، وتعطي الشاعر حرية أكثر في التعبير عن تجاربه وأحاسيسه، فترضي ذوق المتلقي الذي أصبح ينفر مما لم يعد القصد منه يتطابق مع الحياة المستجدة من جهة أخرى وذلك انطلاقا من تلك الاجتهادات التجديدية التي كانت بمثابة تمهيدات أو توطئات لظهور حركة شعرية جديدة.

أما القفزة الجذرية في تطو القصيدة العربية، فهي تلك القفزة التي بدأت في أواخر الأربعينات واستمرت حتى الآن عبر مراحل مختلفة وتجليات متفاوتة، ونقصد بها حركة الشعر الجديد أو الشعر الحر كما ذاعت تسميته أو شعر التفعيلة، وبدأ اعتماد هذا الشكل الشعري الجديد سنة 1947م في العراق بريادة "نازك الملائكة" التي

[1] – د/فوزي سعد عيسى، العروض ومحاولات التطور والجديد فيه، ط 2، دار المعرفة الجامعة الإسكندرية، 1990، ص 237.

[2] – المرجع نفسه، ص 238.

بادرت نشر أول قصيدة حرة الوزن المعنونة بـ "الكوليرا" من وزن المتدارك، وفي نفس السنة أصدر الشاعر "بدر شاكر السياب" ديوانه "أزهار ذابلة" وفيه قصيدة حرة الوزن عنوانها "هل كان حبًا"[1].

وفي صيف سنة 1949م صد ديوان "نازك الملائكة" "شظايا ورماد" الذي يتضمن مجموعة من القصائد الحرة، وأشارت فيه إلى الجديد في الشعر العربي، وفي سنة 1950م صدر ديوان "ملائكة وشياطين" للشاعر "عبد الوهاب البياتي"،[2] وفيه قصائد حرة الوزن، هكذا تم تتابع الدواوين وأخذت دعوة الشعر الجديد تتبنى مظهرا أقوى، حتى راج بعض الشعراء بهجر الكتابة على أسلوب الشطرين هجرا قاطعا، وهذا لا يعني أن القصيدة العمودية لم تعد تملك سمات النضج، وإنما النفس البشرية كثيرة الواع بكل ما هو حديث وجديد، وقد لامس هذا "أبو حيان التوحيدي" (ت 400هـ) حين قال: «والحس شديد اللهج بالحادث والمحدث والحديث»[3].

إن الشعر الحر جوهره ثورة على الشكل التقليدي للشعر العربي، الذي ظل مسيطرا على الشعر العربي حقبة من الزمن، ومحاولة إبداع شكل جديد أكثر رحابة وأكثر خصوبة وامتلاءا، يساعد الشاعر على التعبير عما يعالج وحداته من أحاسيس بحرية ودون الالتزام بنظامي القافية والوزن والرتبتين، «لأن الشعر الحديث ميدان الأحاسيس الوجدانية فردية كانت أم اجتماعية»[4].

وعلى الغم من الاعتراضات التي واجهت الشعر الحر، إلا أنه وجد وبقي وسيظل، لأنه وليد طبيعي للعصر الحديث يلبي وجوده حاجة أساسية في نفس الشاعر المعاصر لا يشبعها الشعر القديم، ولأن القصيدة الحديثة تشبه لعبة النرد فهي تحدد مكانها بالصفة من خلال الإيقاع والحدس، أي هي الملذوذات اللسانية والسماعية.

---

[1]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر ، ص 21-22.

[2]- المرجع نفسه، ص 23.

[3]- ابو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تحقيق-أحمد أمين وأحمد الزين، د ط، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، د ت، ص 23.

[4]- د/ محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ط 1، دار عودة، 1982، ص 375.

وحركة الشعر الجديد لم تنتشر في المشرق العربي فحسب، بل ذاع صيتها في جميع أنحاء العالم العربي، حيث بدأ تلامس ملامح هذه الحركة في المغرب العربي وفي الجزائر بالضبط في بداية الخمسينات من القرن العشرين، وإن كانت أصوات بعض الشعراء قد ارتفعت لتبني هذا اللون من الشعر قبل هذه الفترة بسنوات.

أما حين نورد مصطلح "الحديث" في عنوان مرتبط بأي تطور جديد حول موضوع معين، فإنه قد يضيق ليشمل ما جاءت به قرائح عصر النهضة من أدب وشعر بصفة خاصة إلى غاية نهاية الحرب العالمية الثانية، وقد يتسع ليشمل شعر شعراء الحقبة الأخيرة، لأن «الحداثة العربية في الأصل ابتداعا ينطوي على تحول جذري واع باللحظة الزمنية الآنية، ومدى تغايرها لمناقضة قواعد الماضي والخروج عن المألوف خروجا متعاقبا، يبدأ من فردية الشفرة، وينتهي بجماعة السياق، وهي تشمل بذلك أي تغيرات طرأت وفق هذه التقنية، في أي عصر من العصور وأي زمن من الأزمان» [1]، وبما اننا نريد بالقصيدة الحديثة كل قصيدة اعتورتها الحداثة والجدة والتغيير، فإنه لا مشكل أن نتناول القصيدة الحرة ضمن الشعر الحديث، وكانت هزيمة الجيوش العربية سنة 1948م مفاجأة من الأمة لنفسها، وفرصة لمواجهة ذاتها مواجهة صريحة بإعادة النظر في كل ما يحيط بها، سواء أكان ثقافة أم سياسة أم علاقات اجتماعية، ولقد أدرك الشاعر العربي الحديث ألا سبيل إلى ذلك بغير الثقافة، وبغير الاعتراف من متابعها المختلفة، ولعل هذه الدعوة إلى التغيير مرد هاما طال فلسطين من آلام ومآسي فقد عانت ولا تزال من استدمار صهيوني عالمي بغيض يشرد أبنائها ونهب أراضيها ليقيم فيها مستوطنات شرذمة من اليهود، ولذلك ظهر الشعر الحر في عدة قصائد احتضنت القضية الفلسطينية مدافعا عنها على يد شعراء العرب المحدثين والتعبير عن الواقع المعاش حدثا وواقعا وإحساسا بالآلام الملمة بها.

[1]– د/ عزت محمد جاد، نظرية المصطلح النقدي، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002، ص 433.

1) تعريف الشعر الحر:

الشعر الحر ترجمة حرفية لمصطلح عربي هو ... بالإنجليزية ..... باللغة الفرنسية، وقد أطلقوه في الغرب على شعر خال من الوزن والقافية [1]، وفي الاصطلاح هو الشعر الذي لا يتقيد بقافية واحدة ولا ببحر تام ويقيم القصيدة على التفعيلة بدلا من الشطر محطما استقلال البيت[2] ، وقيل أن الشعر الحر هو الذي يلتزم بتفعيلة يكررها الشاعر في السطر، فهو شعر سطر وليس شعر بيت، فقد يتكون السطر الشعري من تفعيلة واحدة أو اثنتين أو ثلاث أو أكثر.[3]

وقالت نازك الملائكة عن الشعر الحر وهو شعر ذو شطر واحد ليس له طول ثابت وإنما يصح أن يتغير عدد التفعيلات فيه من شطر إلى شطر، ومكون هذا التغير وفقا لقانون عروضي يتحكم فيه.[4]

2) مفهوم الشعر الحر عند بدر شاكر السياب ونازك الملائكة.

*** مفهوم الشعر الحر عند السياب:**

حين قول اسم الشعر الحر، أول ما يتبادر إلى أذهاننا، اسمين لامعين ارتبط اسمهما بهذه الثورة التجديدية، فسطع نجمهما في سماها، فكانا الرائدين الأولين في خلق هذا النوع الجديد من التعبير الشعري وهما: بدر شاكر السياب ونازك الملائكة، فما مفهوم الشعر الحر عند كل أحد منهما؟

✓ **مفهوم الشعر الحر عند السياب:**

لم تكن ريادة السياب مبنية على التلقائية أو نبذ الماضي، فلقد كان ثوريا في ريادته، صحيح أنه خالف النظام المتعارف عليه سابقا في التصميم القصائدي إلا أن هذا لا يعني بتجديده نبذ هذه الأصالة والماضي، وأن

---

[1]- د/ أحمد مطلوب، النقد الأدبي الحديث في العراق، معهد البحوث والدراسات لعربية، ص 241.

[2]- المرجع نفسه، ص 232.

[3]- د/ عبد العزيز بن محمد فيصل، دمع التجديد والتقليد في الشعر العربي، ط 1، 1414هـ، 1993، ص 126.

[4]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط 13، بيروت، دار العلم للملايين، 2004، ص 77.

حياة المستقبل مبنية على إحياء الماضي، ومن خلال هذا التغيير يقول السياب: «إن الثورة الناضجة نوع من أنواع التطور... إنها استعراض للماضي للتراث، وإهمال الفاسد فيه، والسير بالشيء الحسن فيه إلى الأمام، فالثورة على القديم لمجرد أنه قديم حنون وانتكاس ... إذ كيف يستطيع أن نحيا وقد فقدنا ماضينا» [1]. وبظهور هذا الحركة التجديدية والمنطوية تحت اسم الشعر الحر، ولأن السياب كان أحد أهم أقطابها البارزين، فلقد أوضح مفهومه لهذا الشعر حتى يكون معروفا وواضحا لدى شعراء ونقاد عصره، وعن مفهومه للشعر الحر يقول: «إن الشعر الحر هو أكثر وأكبر من اختلاف عدد التفعيلات المتشابهة في البيت الواحد إنه بالإضافة إلى ذلك بناء فن جديد واتجاه واقع جديد، جاء ليسحق الميوع الرومانسية، وأدب الأبراج العازية، والقضاء على الجمود الكلاسيكي القديم، وليسحق الشعر الخطابي التقريري الذي اعتاد الشعراء السياسيون والاجتماعيون الكتابة به». [2] هذا التعريف يدل على أن الشاعر يهدف إلى إثبات أن الشكل الثوري الجديد لا يتبع إلا من مضمون وأفكار ثورية جديدة تتبع من واقع الإنسان العربي المعاصر إما قضايا اجتماعية أو اقتصادية، سياسية، ثقافية أو فكرية.

مفهوم الشعر الحر عند نازك الملائكة:

نازك الملائكة من بين الشعراء الذي ذاع صيتهم وشعرهم في الساحة الشعرية العربية وفي كل مكان، كانت تدرس الآداب في دار المعلمين العليا ببغداد على يد طائفة من أساتذتها من كبار الأدباء، ومع طائفة من زميلاتها الأدبيات والشاعرات، ومن زملائها الشعراء، ومن هؤلاء بدر شاكر السياب، "د. عائكة الخزرجي" و "رباب الكاظمي"، وفي يمني يديها دواوين المهجريين والأبوليين، وبخاصة: ناجي وعلي محمود طه ومحمود حسن إسماعيل والهمشري، وقد ألفت كتابا نقديا عن "علي محمود طه"، وفوق ذلك كله كانت هناك تأثراتها بأبويها الشاعرين:

[1]- عبد الجبار داود البصري، بدر شاكر السياب رائد الشعر الحر، وزارة الثقافة والإرشاد، د ط، بغداد، 1966، ص 86.

[2]- انظر: http://www.djazairess.com/aliadjr/7601

"صادق الملائكة" و "أم نزار الملائكة" التي أهدت إليها ديوانها "قرارة الموجة" عام 1957م بجملة موجزة: "إلى أمي أو شاعرية خصبة تتلمذت عليها". ولما ذاعت شعريتها وتفوق إبداعها الشعري حتى أصدرت دواوينها:

- عاشقة الليل عام 1947م.
- شظايا ورماد عام 1949م.
- ثم ديوانها "قراءة الموجة" عام 1957م الذي جاء مؤكدا بنوغ شاعرة عربية مبدعة.
- وفي عام 1968م أصدرت ديوانها الرابع "شجرة القمر".
- ثم صدر لها عام 1971م ديوان "مأساة الحياة وأغنية للإنسان".[1]

حيث تشابهت رؤيا نازك الملائكة مع رؤى الكثير من الشعراء وهي: "أن الشعر العربي لم يقف بعد على قدميه بعد الرقدة الطويلة التي جثمت على صدره طيلة القرون الماضية، فنحن عموما مازلنا أسرى،تسيرنا القواعد التي وضعها أسلافنا في الجاهلية وصدر الإسلام، مازلنا نلهث في قصائدنا ونجد عواطفنا المقيدة بسلاسل الأوزان القديمة، وقرقعة الألفاظ الميتة، ومدى يحاول أفراد منا أن يخالفوا، فإذ ذاك يتصدى لهم ألف غيور على اللغة، وألف حريص على التقاليد الشعرية التي ابتكرها واحد قديم أدرك ما يناسبه زمانه، فجمدنا نحن ما ابتكرناه واتخذناه سنة، كأن سلامة اللغة لا تتم إلا إن هي جمدت على ما كانت عليه منذ ألف عام، وكان الشعر لا يستطيع أن يكون شعرا إن خرجت تفعيلاته على طريقة الخليل".[2]

وبهذا فإن "نازك الملائكة" تؤكد على موقفها الذي أعلنته في مقدمة ديوان "شظايا ورماد" حول ضرورة التجديد في الشكل العام للقصيدة العربية، حيث ترى أن الشعر "ما هو إلا اندفاع اجتماعي نحو أفق يرسمه المبدع ذاته، ورغم معارضة التقليديين والغيورين على الشكل القديم، إلا أن الشاعرة آمنت أن مرحلة التغيير قد بدأت،

[1]- عبد المنعم الخفاجي، حركات تجديد، ص 260.

[2]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 40 ، 41.

وأن كل تراجع سوف يعيدنا إلى عصر الانحطاط، فالأفراد الذين يخلقون الأنماط الجديدة، ويبدو أن حركات التجديد، إنما يفعلون ذلك رغبة منهم في تلبية حاجتهم الروحية، فيسدون بذلك فراغهم الذي يشعرون به، هذا الأخير الناتج عن تصدع أو يعوضه عما نصّدع".[1]

3) نشأة الشعر الحر وروادة:

سنة 1947م، هي بداية حركة الشعر الحر في العراق بل من بغداد نفسها، زحفت هذه الحركة وامتدت حتى مثلت الوطن العربي ككل ولكن قبل ذلك ومن يستقرئ الشعر العربي خلال هذه الحقبة يلاحظ أن الدعوة إلى التحرر من قيود الوزن والقافية ظلت ترتفع في سوريا ولبنان ومصر والمهجر والعراق، لقد جرت محاولات مبكرة لكتابة قصائد بأوزان قيل أنها مخترعة ولا عهد للعروضيين بها، وجرب عدد من الشعراء للتحرر من القافية وكتابة قصائد تلتزم الوزن فحسب، وجرب آخرون أن يخرجوا بين البحور المختلفة غير أن المحاولات رغم كثرتها وتنوعها لم تكن تضرب في الصميم، إن من الضروري أن نشير إلى محاولات أخرى قدمت نماذج تطابق المحاولات التي قدمها الشعر الحر في نهاية الأربعينات أو تشابهها من حيث اعتماد التفعيلة أساسا والخروج على نظام الشطرين والتنويع في القافية.[2]

وجد الشعر محاولات كثيرة للتجديد طيلة عصور مضت فسارع الشعراء كل يحدد حسب رأيه وماهيته للتجديد وحاولوا التجديد انطلاقا من البحور ومحاولتهم التخلي عن نظام البيت الواحد وكذا التنويع في القافية، والموضوع الأهم من كل هذا هو خلق اللغة التي تتماشى مع هذا النمط الجديد، "ونقدم لنا بعض البحوث النقدية والتاريخية في الشعر العربي المعاصر، نماذج كانت ضائعة ومقهورة بين طيات الصحف والمجلات القديمة، وإنما تتفاوت هذه النماذج في قيمتها الفنية وفي سلامتها من الأخطاء، إلا أنها بشكل عام تتشابه في الأساس العروضي

[1]- المرجع نفسه، ص 56.

[2]- يوسف الصانع، الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام 1958م، ص 32.

الذي تقوم عليه، ومن ذلك على سبيل المثال ما نشرته جريدة العراق عام 1921م في ملحق العدد 23 تحت باب (النظم الطليق) وبتوقيع (ب/ن) وما نشرته مجلة الحرية في عددها الصادر في 15 شباط 1924م بعنوان "محاورة قصيدة مع ابن لي بعد وفاة أمه" لإبراهيم المازني وما نشرته جريدة الاستقلال في 16 أيار 1900م لشاعر اسمه "مدحت" تحت عنوان باب "الشعر المرسل" بعنوان "إلى فتاة الشرق".[1]

وتبدأ مسيرة التجديد في الشعر العربي في محاولات أقرب ما تكون منها إلى الشعر الحر إلا أن أصحابها لم يتوسعوا فيها ولم يكملوا في أشعارهم خشية النقد الذي كان يتعرض له كل من يحاول التجديد والتغيير في الشعر العربي، ونشرت جريدة العراق عام 1926م قصيدة "لأنور شاؤول" تحت عنوان "الشعر المرسل" والقصيدة كالآتي:

ولتكون مثلما كنت أو سوف أكون

مثلا للعاشقين

وإذا ما عنيت يوما فليكن طيفي بجنبك

باسما أحلى ابتسام

ناثرا أزهر السلام

عازفا لحن الفراق

منشدا لوجندا تخلد الروح بقربك".[2]

وتتابع النماذج من هذا النوع متراوحة بين الاقتراب من محاولات الشعر الهجري أو الاقتراب من النماذج الأولى للشعر الحر."ففي الجزء الثالث من السنة الرابعة من مجلة "الأديب" اللبنانية يشير "سليم حيدر" في قصيدة "جاء حبيبي" جاء فيها:

[1]- المرجع نفسه، ص 32.

[2]- يوسف الصانع، الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام 1958م، ص 32.

أمس نقلت إلى الروض خطايا

يا شقـايـا

كل شيء مثل كان لدي

فالفراشات على الزهر تحوم

والنسيـم

عابق بالطيب يختال الهوينا

والأغاريد الجميلة

ألف لون ألف شكل، ألف لحن

قم حبيبي نسمع، الروض يغني"[1]

إذن تعد هذه القصيدة من المحاولات الأولى لكتابة هذا اللون الشعري الجديد، وفي عام 1946م تنشر ذات المجلة "لفؤاد الخشن" قصيدة بعنوان "أنا لولاك" وبعد عام والمجلة ذاتها أيضا تنشر قصيدة بعنوان "يا ليل" لـ "لنيقولا فياض" من ديوان "رفيق الأقحوان". [2] ومن هنا تتوالى عمليات التجديد سواء تم إعلانها أو لم يتم ذلك في المجلات أو الجرائد التي تغني بالشعر وكل ما هو جديد في ميدان الشعر الذي أدي ببداية مسيرة الشعر الحر (الجديد).

[1]- المرجع نفسه، ص 32.

[2]- المرجع نفسه، ص 33.

"ولد الشعر الحديث (شعر التفعيلة) من الناحية العملية بعد مأساة عام 1948م الفلسطينية وبعد الحرب العالمية الثانية وفي ظل صراع الدولة ضد الاستعمار التقليدي البريطاني والإيطالي والإسباني بشكل خاص ومع صعود حركة التحرر الوطني العربية ومعنى هذا أن الشعر الحديث ولد في مفصل تاريخي".[1]

نري أن هذه الولادة تفصلنا بين زمنين الأول تمثل في القصيدة العربية العمودية والتي ورثناها عن الشعراء القدامى، والثاني تمثل في القصيدة التي أخذت طابع التخلي عن الأوزان الخليلية.

"لقد بقي بدر شاكر السياب متمسكا بكونه رائدا للشعر الحر بقصيدته "هل كان حبا" سنة 1946م كما ضم ديوانه الثاني "أساطير" 1950م عدة قصائد حرة كتبت بين 1947م و 1948م" وضم أيضا مقدمة حول الشعر الحر يؤكد فيها ريادته ويشرح الناحية الفنية له".[2]

أما نازك الملائكة فقد نشرت سنة 1947م قصيدتها "الكوليرا" بمجلة العروبة، كما أن ديوانها "شظايا ورماد" 1949م يتكون في معظمه من الشعر الحر مع مقدمة نقدية واعية تنظر للقصيدة الجديدة.

وبهذا تكون قد بدأت المسيرة الفعلية للشعر الحر انطلاقا من هذين الرمزين الذين برزا في هذا اللون الشعري الجديد. نقرأ قصيدة "النهر العاشق" لنازك الملائكة تحس هذا النهر هو من إبداع الشاعرة وأنه نهر خاص بها، وعلى الرغم من أن القصيدة تدور حول حادثة واقعية هي حادثة الفيضان الذي أغرق بغداد عام 1954م ولكن الشاعرة تناولت الحادثة من زاوية خاصة منفردة، لم يعد النهر من خلالها مجرد تهدعات وأنه مدمر بفرق طوفانه المدنية وإنما أصبح عاشقا مؤلعا في الوقت ذاته يحتضن بحبه العارم المدمر فيقول:

أين نمضي؟ إنه يعدو إلينا

راكضا عبر حقول القمح، لا يلوي خطاه

[1]- عز الدين مناصرة، جمرة النص الشعري مقاربات في الشعر والشعراء والحداثة والفعالية، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 2006، ص 110.

[2]- عباس بن يحي، مسار الشعر العربي الحديث والمعاصر، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د ط، 2004، ص 132.

باسطا في لمعة الفجر ذراعيه إلينا

سوى تلقانا ذو نطيري رعبنا أني مشينا"[1]

من خلال هذا نجد الشاعرة نازك في سباق مع الزمن لتبرهن نفسها تبنيها خطوات تجعلها تصب أعمالها الفنية في قالب الشعر الحر، وذلك بإتباعها لغة جديدة موسيقى جديدة. "كما نجد من جهة أخرى الشاعر العراقي بدر شاكر السياب في قصيدة له "جيكور المدينة" التي يستهلها بقوله:

وتلت حولي دروب المدينة

حبالا من الطين يمضقن قلبي ويعطين عن جمرة فيه طينة

حبلات من النار يجلدن عرى الحقول الخزينة

يحرقن جيكور في قاع روحي ويزر عن فيها رماد الضغينة"[2]

ومن خلال أسماء كل "من بدر شاكر السياب ونازك الملائكة" جمع واشتغل اسم الشعر الحر معلنا البداية الفعلية للتحرر من القصيدة العمودية التي توارثها الشعراء منذ آلاف السنين، "فاستشهد بعد هذين الرمزين البارزين "عبد الوهاب البياتي" وطلع على العالم الأدبي شاعرا حديثا مكتملا عام 1954م عندما نشر ديوانه الثاني "أباريق مهمشة"، بدأ هذا الأخير في كتابة الشعر الحر في أوائل الخمسينات لكن هذا الديوان هو السبب في شهرته بين الشعراء المحدثين وغير انطباع القراء القدامى عنه بأنه شاعر رومانسي وهو انطباع كان قد لحق به من ديوانه الأول "ملائكة وشياطين" عام 1950م.[3]

[1]- علي عشوي زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، د ط، 2008، ص 22.

[2]- علي عشوي زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مرجع سابق، ص 36.

[3]- سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص 201.

إذن "فالبياتي" أيضا ركب نفس ركب الشعراء المؤيدين للشعر الحر وكتب قصائد بل دواوين كاملة وشاملة تحت لواء هذا الشعر وأصبح من أبرز أعمدة القصيدة الجديدة وسار على خطى دربه في هذا اللون الشعري مجموعة من الشعراء المعاصرين الراغبين في التجديد في قالب القصيدة العمودية.

كما يعد "صلاح عبد الصبور" (19312-1981م) من الشعراء الواقعيين والوجوديين أيضا، يبرز الحزن والقلق والغربة موضوعات وجودية عامة في شعره ومن الواضح أنه مع "نزار قباني" قد نقلا فعلا لغة الشعر إلى مستوى أثار جدلا كبيرا نقرأ له:

يا صاحبي إني حزين

طلع الصباح فما ابتسمت ولم ينر وجهي الصباح

وخرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح

وغمست في ماء القناعة خبز أيام الكفاف

ورجعت بعد الظهر في جيبي قروش

فشريت شايا في الطريق

ورقعت نعلى ...[1]

وكغيرهم من الشعراء الذين ساروا على درب نازك الملائكة وبدر شاكر السياب في السعي لبلوغ ونشر هذا الشعر الجديد، وكحالة البلدان العربية والشعراء خاصة حاول شعراء الجزائر الخوض في غمار ذا اللون الشعري الحالي والانطلاق بالشعر نحو منبع التجديد.

[1]- عباس بن يحي، مسار الشعر العربي الحديث والمعاصر، نقلا عن صلاح غبد الصبور، الناس في بلادي، الأعمال الكاملة، ص 139.

4) الخصائص الفنية للشعر الحر:

إن خصائص الشعر الحر لا تقل أهمية عن خصائص المدارس الشعرية الأخرى، بل ربما يعتبر الشعر الحر أكثر الأشعار تحقيقا لبقية العناصر التي لم تتوفر في الأنماط الشعرية الأخرى كالوحدة العضوية مثلا، من حيث التناسق العضوي بين موسيقى اللفظ أو الصورة وحركة الحدث وعليه سنتحدث عن خصائص الشعر الحر من حيث الشكل والمضمون وعليه:

أ) الخصائص من حيث الشكل:

للقصيدة العربية القديمة شكل ووزن معروف وبهذا الشكل خصائص وسمات توافقه، إلا أن شعراء الحداثة ثاروا على هذا الشكل وجددوا فيه تجديدا كليا.[1]

* **التحرر من الوزن والقافية:** ونقصد به الانتقال من نظم الكلام بناءا على البحر العروضي ذي القالب الوزن الصارم القائم على عدد من التفعيلات حدده العرف الشعري مسبقا إلى البيت غير المعلق، الذي يستطيع الشاعر فيه أن يكرر عدد غير محدود من التفعيلة أدناه مرة واحدة وأقصاه غير معروف، وإنما يتوقف على طبيعة الجملة الشعرية وطولها، ومقدار ما فيها من الشعور والوجدان بين الإطالة والقصر، فالوزن في القصيدة القديمة يتكرر تكرارا عدديا متماثل، فهناك عدد واحد من التفعيلات في كل عكس ما تجده في الشعر الحر، [2] يقول بدر شاكر السياب في قصيدة له:

هل تسمين الذي ألقي هياما؟

أم جنونا بالأماني؟ أم غراما؟

ما يكون الحب؟ بوحا وابتساما؟

[1]- إبراهيم خليل، مدخل لدراسة الشعر الحديث، بتصرف، ص 10.

[2]- المرجع نفسه، ص 319.

أم خفوق الأضلع الخزي إذا كان التلاقي

بين عينينا، فأطرقت فرارا باشتياقي

عن سماء ليس تسبقني إذا ما

جئتنا مستسقبا، إلا أو إما. [1]

أتاختا البنية العروضية للقصيدة في الشعر الحديث للشاعر أن يطيل في تركيب العبارة، وأن يسترسل في الصورة إلى الجد الذي يراه مناسبا من الأبيات، من غير أن تقيده القوافي التي تضع خاتمة صارمة للنهاية من كل بيت، ثم البداية من جديد، وبفضل هذا التحول نشأ ما يعرف بالبيت المدور والقصيدة المدورة وبإمكان الشاعر في أي وقت أن ينوع في القوافي ويختار منها ما يناسبه ويخدم أهدافه وأغراضه. [2]

* **اعتناء الموسيقى**: لقد تجاوز شعراء الحداثة كل الوسائل الفنية الخاصة بالشكل الموسيقى للقصيدة العربية، إلى مفهوم جديد لموسيقى الشعر يخضع في تشكيلة للحالة النفسية للشاعر حتى تصبح القصيدة الشعرية الجديدة صورة موسيقية متكاملة.[3]

كما تعتمد موسيقى القصيدة في الشعر الحديث على مستويين أحدهما خارجي يحدده الوزن والقوافي، والآخر داخلي وهو ما يسمى بالإيقاع، وما يساعد في ضبط هذا الأخير: التكرار بأنواعه المتعددة، مثل تكرار الأحرف أو الأدوات أو الكلمات أو العبارات أو حتى تكرار مقطع بكامله، [4] ومثال ذلك التكرار من حيث الكلمات والأساليب في قصيدة يوسف الخال:

عرفت إبراهيم الحجازي جاري العزيز من زمان

[1]- هل كان حبا، الديوان، اطلع عليه بتاريخ 2021/03/03، بتصرف.

[2]- إبراهيم خليل، مدخل لدراسة الشعر الحديث، بتصرف، ص 321.

[3]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، بتصرف، ص 63 ، 64.

[4]- إبراهيم خليل، المرجع نفسه، ص 321.

عرفته بئرا يفيض ماؤها

وسائر البشر

تمر ولا تشرب منها

ترمي بها، ترمي بها حجر[1]

منه أيضا تكوين القصائد بشكل يشابه المقطوعات الموسيقية، واستخدم العراء لهذا الغرض ما يتناسب معه من ألفاظ الناعمة الرنانة والقافية الموسيقية،[2] ويعرف محمود درويش مقطوعة شعرية على هذا النحو ويقول فيها:

أبدية زرقاء تحملنا

وتسقط غمتان

في البحر قربك

ثم تصعد موجتان

فوق السلالم، تلجسان خطاك

فوق وتضرمان

ملح الشواطئ في دمي

وتهاجران

إلى غيوم الأرجوان [3]

[1]- يوسف الخال، ديوان يوسف الخال، ص 203.

[2]- إبراهيم خليل، المرجع نفسه، ص 323.

[3]- محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا، ص 134.

وقد يوظفون أيضا ما يتصل بالموروث الشعبي من أغان ومواويل وأهازيج وأمثال مدت الشعر الحديث بموسيقى خاصة أضفت عليه طابع الشعبية،[1] يقول في هذا الصدد معين بسيسو:

يا شهرزاد..

علي جناح السيف كان "أبو الليالي" شهريار

يهوي إليك وفي الركاب

التطبع والسياق..

يا أم الليالي والحكاية [2]

وموسيقى الشعر الحديث تعتمد على تناسب الحروف، واتساق العبارات وسلامتها، فضلا عن التوازن بين التركيب في الإيقاعات اللفظية.[3]

* **استخدام اللغة:** لغة الشعر هي الهيكل، والنتاج المباشر للطريقة التي تنظم بها نزعاته، ولغة الشعر هي مكونات العمل الشعري من ألفاظ وصور وخيال وعاطفة وموسيقى، وتتجمع كل هذه المكونات في منظور الشاعر لتكون القصيدة الشعرية الحديثة، وموقف الشاعر من لغته وتعامله معها هو الذي يضع الحدود للغة التي يريد توظيفها في قصائده، وهذا يفسر الاختلاف بين الشعر القديم والشعر المعاصر.[4]

واللغة عند الحداثيين تجمع بين الألفاظ المتناثرة ويدل على الرؤية لدى الشاعر التي تعبر عن وحدة الوجود، فهذه قصيدة لأدونيس بعنوان الخالدة، يرى فيها الكون كله يتحلل ويذوب ويتشكل من خلال المرأة، فهو يرى

[1]- إبراهيم خليل، مدخل لدراسة الشعر الحديث، بتصرف، ص 224.

[2]- معين بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 146.

[3]- إبراهيم خليل، المرجع نفسه، ص 325.

[4]- السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، بتصرف، ص 75.

فيها الشعر والغصون والسفر والنهار والعيون والنجوم والغيوم والغبار، كل ذلك يتجمع في شيء واحد هو "زهرة" أي المرأة الخالدة.[1]

كما تعتبر اللغة مادة النص الشعري وأدواته للتعبير، والمحدثون لم يوافقوا الشعراء القدامى في استعاملهم الجزل من التراكيب والغريب من الألفاظ، كما كان الأمر في العصر الجاهلي والأموي، ولم يغرقوا في استعمال الأساليب البديعية مثل: الجناس والطباق والسجع كما فعل الشعراء في العصر العباسي، بل صب الشعراء اهتمامهم على لغة العصر ومالوا إلى استخدام الألفاظ المألوفة لدى القراء بغض النظر عن مستواهم الثقافي أو العلمي؛ لأنهم قد تجنبوا أي لفظة تبتعد عن ذائقتهم ويصعب عليهم فهمها،[2] يقول الشاعر نزار قباني:

إذا مر يوم ولم أتذكر

به أن أقول: صباحك سكر

ورحت أحط كطفل صغير

كلاما عربيا على وجه دفتر

فلا تضجدي من ذهولي وصمتي

ولا تحسبي أن شيئا تغير

فحين أنا، لا أقول: أحبا

فبمعناه أي أحبك أكثر [3]

[1]- إبراهيم خليل، مدخل لدراسة الشعر الحديث، بتصرف، ص 326.

[2]- السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، المرجع نفسه، ص 69-70.

[3]- "صباحك سكر"، الديوان، اطلع عليه بتاريخ: 2021/03/04، بتصرف.

أ) الخصائص من حيث المضمون:

عرفت الأغراض التي يخرج إليها الشعر في العصور السابقة، إلا أن شعراء الحداثة لم يروا في هذه الأغراض ما يستطيعون أن يعبروا من خلاله عن مكبوتات أنفسهم فابتدعوا طرفا جديدة للتعبير.

– الوحدة العضوية في القصيدة:

القصيدة الحداثية تعتمد على هذه الوحدة الداخلية التي تدل على أنها تنمو نموا عضويا فتؤدي مكوناتها جميعا لغاية واحدة، والوحدة العضوية تتكون من ثلاثة أقسام: وحدة موضوعية ووحدة الجو النفسي، والوحدة النفسية، ويساعد على تحقيق هذه الوحدة تكرار العبارات واستقاء مضمون القصيدة من معين واحد، [1] وخير مثال على هذا قصيدة وفاء وجدي "السيف والكلمات" التي لو حاولنا أن نقتطع جزءا منها لا نجد لهذا الجزء أي معنى أو فكرة، تقول وفاء وجدي:

يا سيدي ...

يا من طمعت من عشائنا الأخير

وخنت خبزنا وملحنا

السم لا يزال في طعامنا

ونحن جائعون ... جائعون

نأكل منه، أو نقول

والسيف لو نقول لا

يا سيدي أنا أقول لا [2]

[1]– إبراهيم خليل، مدخل لدراسة الشعر الحديث، بتصرف، ص 345.

[2]– وفاء وجدي، الرؤية من فوق الجراح، ص 109 ، 111.

– الخيال والصورة:

الخيال الشعري هو الذي يحقق الشكل العضوي لأن ينبع من باطن العمل الفني ومن فكرة حدث الشاعر بها نفسه، وهذا الشكل العضوي هو اتحاد العناصر المكونة للعمل الفني اتحادا يغلغل الفكرة أو العاطفة في كل جزء من أجزاء القصيدة الحديثة، لم يعد الخيال الشعري يقتنع بإيجاد العلاقات بين الموجودات وبأن تتلقى مصادره وصوره من الخارج بل أصر على أن يخلقها بنفسه، وأصبحت الصورة الشعرية مختلفة ومتداخلة بين الأماني والرؤى،[1] يقول أدونيس:

"الزمن فخاره والسماء طحلب" ماذا تفعل

أصير الرعد والماء والشيء الحي

وحين تفزع المسافات حتى من الظل؟

أملؤها أشباحا تخرج من الوجه والخاصرة

وترشح بالحلم وذاكرة الشجر [2]

الصورة في الشعر ليست إلا تعبيرا عن حالة نفسية يعانيها الشاعر تجاه موقف معين من مواقفه مع الحياة، وإن رأى صورة داخل العمل الفني إنما تحمل الإحساس وتؤدي من الوظيفة ما تحكيه وتؤديه الصورة الجزئية الأخرى المجاورة لها، وعليه فإن هذه الصورة الجزئية مجتمعة تؤلف الصورة الكلية للقصيدة.[3]

– الأسطورة:

الأسطورة ليست نتاجا أدبيا يرتبط بمراحل ما قبل التاريخ أو بعصور التاريخ القديمة في حياة الإنسان أو المجتمعات المعاصرة، فهي نتيجة مباشرة لإحساس الفنان الحديث بانعدام القيم الشعرية والفنية في حياتنا الحاضرة

[1]– السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، بتصرف، ص 146.

[2]– أدونيس، التحولات والهجرة، ص 211 ، 212.

[3]– السعيد الورقي، المرجع نفسه، ص 153.

بما فيها من مادیات آلیة.[1] امتلأ الشعر العربي الجديد بالأساطير العربية والإغريقية والبابلية، من خلال قيام الشعراء بمحاولة استكشاف أبعاد نفسية خاصة للأسطورة المستخدمة في واقع تجربتهم الشعرية، وفرض المنهج الأسطوري نفسه في الصورة الشعرية الجديدة، فنرى قصائد حداثية كاملة يسيطر عليها الطابع الأسطوري، [2] يقول البياتي وهو يشير إلى برومثيوس سارق النار:

كان سارق النار مع الفصول يأتي

حاملا وصية الأزمنة ... الانهيار

يأتي رائيا

يهجس في سباق خيل البشر الفانين

في توهج الأرض التي حل بها [3]

وورد شعر في سيزدق الذي عوقب عقابا شديدا وهو أن يرفع صخرة كبيرة من أسفل الحبل إلى قمته وكلما أوشك أن يبلغ الذروة انحدرت الصخرة وتدحرجت إلى قاعدة السفح ليحملها ثانية، وقد رمزت فدوى طوقان بهذه الصخرة إلى مشاعر الوحدة والألم التي تعيشها باستمرار.[4] تقول فدوى:

لن تهربي

ما من مفر

ويهب طيف الصخرة السوداء

ممسوخ الصور

---

[1]- المرجع نفسه، ص 164 ، 165..

[2]- السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، بتصرف، ص 168.

[3]- البياتي، سيرة ذاتية لسارق النار، ص 73 ، 74.

[4]- إبراهيم خليل، مدخل لدراسة الشعر الحديث، بتصرف، ص 236.

عبثا أزحزحها

شدى أبغي الهروب

فلا مفر [1]

– النزعة البشرية:

وهي مضمون العمل البشري بما فيه من أفكار وقضايا ومواقف، ورؤية خاصة كانت أم عامة، وظهرت النزعة البشرية عند شعراء الحداثة في الكثير من الموضوعات أهمها: المتحمسة عند يوسف الخطيب، ومعين بسيسو، ومحمود درويش وغيرهم، التي أدت إليها الظروف التي مرت بها أوطانهم، فارتبط الأدب بالعمل السياسي والاجتماعي، فتحول الشعر إلى دفق غنائي صاحب وإلى حماس مندفع ثائر، [2] دفعت النزعة البشرية إلى ضرورة ارتباط الأدب بالعمل الاجتماعي والسياسي، ونتج عن هذه النزعة الإنسانية تحول الشعر إلى دفق غنائي ثائر وقوي، يقول محمود درويش:

سجل

أنا عربي

أنا اسم بلا لقب

أنا عربي

سليت كروم أجدادي

ولم تترك لنا

سوى هذي الصخور

[1]– فدوى طوقان، وجدتها، ص 23.

[2]– الحسن الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، بتصرف، ص 270.

فهل ستأخذها

حكومتكم ... كما قيلا [1]

وقد انتشرت مشاعر الحزن في الشعر العربي الحديث، ولم يلبث الحزن وأن صار ظاهرة شائعة في القصيدة العربية الحديثة فاتسع مجال رؤيته واكتسب نوعا من الشمول وأصبح له الجديد من المحاور التي تشكل كل منها مظهرا من مظاهر هذه المشاعر الحديثة في القصيدة العربية الحديثة، كالحزن الرومانسي، والبحث عن الذات نتيجة لإحساسه بالضياع وفشله في تحقيق هذه الذات، وغيرها، لهذا يندفع الشاعر إلى الاستغراق في الحزن كشيء لا بديل له،[2] يقول صلاح عبد الصبور:

أحس أني خائف

وأن شيئا في ضلوعي يرتجف

وأنني أصابني العي فلا أبين

وأنني أوشك أن أبكي

وأندب

سقطت

في

كمين[3]

كما يوجد شكل أخر هو الإحساس بالغربة والمحاصرة مما نتج عنهما الشعور بالحزن.

[1]- محمود درويش، أوراق الزيتون، ص 09.

[2]- صلاح عبد الصبور، شعر الليل، ص 129.

[3]- السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، بتصرف، ص 295-296.

– الإحالة التاريخية:

تعتبر الإحالة نوع من أنواع الرمز وهو استخدام نموذج تاريخي كان ذو أهمية في التاريخ العربي والإسلامي، مثل عنترة بن شداد أ, زرقاء اليمامة أو المتنبي ...، وقد استخدم الشعراء هذه الرموز ووظفوها للتعبير عن حوادث تم عيشها مسبقا وتجربتها على أرض الواقع سواء كانت سعيدة هذه الحوادث أو حزينة؛[1]

فكليب عندما أوصى أخاه الزر أن لا يقبل بالصلح مع من قتله أراد أهل دنقل أن يعبر بواسطة هذه الشخصيات عن موقف مصر من الصلح مع الكيان الإسرائيلي، يقول:

لا نصالح

ولو منحوك الذهب

أترى حين أفقأ عينيك

ثم أثبت جوهرتين مكانهما

هل ترى؟

هي أشياء لا تشتري [2]

5) فلسطين في الشعر العربي:

ـ استمد الشعر العربي المعاصر قوته وبنيته من الواقع المعاش، "ولقد استطاع أن يصور الواقع العربي تصويرا فنيا، وكذلك باختيار الكلمة الموحية بطاقتها وجرسها ومعناها، فجاء قويا مؤثرا بعد أن تخطى الشاعر العربي الحدود الذاتية، فارتفع شعره إلى ذروة الجمال الفني؛ ليحمل لنا صورة موحية وصادقة لأحوال الأمة العربية وصراعها بحيث نجد أن بعض الشعراء الملتزمين بقضايا أمتهم، قد سخروا شعرهم لخدمة القضايا العربية، وخاصة قضية فلسطين،

[1]– إبراهيم خليل، مدخل لدراسة الشعر الحديث، بتصرف، ص 333.

[2]– "لا نصالح"، الديوان، اطلع عليه بتاريخ 2021/03/04، بتصرف.

وسجلوا الأحداث الدامية والمحن السياسية، التي شهدتها هذه البقعة المقدسة من الوطن العربي، تحت ضغط العدو الصهيوني، وأعبائه الثقيلة، إذ نلمس في شعرهم صدق العاطفة القومية والعربية، ولهذا فشعرهم بمثابة مرآة تعكس أحوال الوطن العربي عامة وفلسطين خاصة، فنجد في كلماتهم نبرة الوطنية وصرخة الأمل وصور الثوار المناضلين والمناهضين للطغيان والاستبداد".[1]

كما اهتم الشعراء الفلسطينيون بذكر الأماكن في شعرهم وبخاصة تلك الأماكن تحظى بأهمية في خلد الشعراء، وإن مدينة مثل القدس صاحبة المكانة الدينية العالية والتاريخية الفذة جديرة بأن تأخذ حيزا من قصائدهم، لذلك لا يكاد شاعر "يكتب الشعر في فلسطين إلا وخلد هذه المدينة، ولقد تمحور الشعر الفلسطيني حول القدس بأسمائها المتعددة باعتبارها مكانا واقعيا وروحيا، ويحبه الشاعر الفلسطيني في فلسطين والمنفى منها؛ لذلك عاش الشاعر علاقة تفاعلية عميقة مع القدس فجعلها في نصوصه خلية أساسية لكل أبعادها، فجاءت بأسمائها المتعددة، ومقدساتها المباركة، وأسواقها المتميزة وآثارها الموغلة في القدم، ترتسم في مخيلة الشاعر الفلسطيني الذي لم يأخذ أسماء القدس القديمة المعاصرة على ماهيتها وإنما وظفها دلاليا ليجعل كل اسم له مدلولاته الخاصة، ومواقعه المناسبة في القصائد الشعرية، فيجد قارئ الشعر الفلسطيني نفسه أمام مقطوعة لها علاقة بالتاريخ أو الحضارات القديمة أو الأديان، وهذا كله سنلاحظه من خلال تتبع المقطوعات الشعرية التي تضمنت القدس.

مفي القدس يعد اسم القدس هو أشهر اسم لمدينة القدس في القرن العشرين، وتؤكد الدراسات أن هذا الاسم لم يكن متداولا في صدر الإسلام والعصر الأموي، وإنما كان الاسم المشهور حينذاك "بيت المقدس" لذلك يقول "شراب" صاحب موسوعة "بيت القدس والمسجد الأقصى" قال ناصر خسرو في رحلته عام 438هـ" وأهل

[1]- موقع، ينظر: www.stortime.com. 2016/01/17. 17:48

الشام وأطرافها يسمون "بيت القدس" "القدس" وكأنه يشير إلى أنه اسم محلي مولد"، [1] وهذا يدلنا إن الاسم المشهور للقدس قديما وعند المؤرخين هو "بيت القدس".

إن القارئ لكتاب "الكامل" لابن الأثير المتوفى سنة 630هـ / 1232م، وكذلك "البداية والنهاية" لابن كثير المتوفى سنة 774هـ / 1372م، يجدها لا تذكر إلا "بيت القدس" وأن أول من استعمل كلمة القدس هو العليمي في كتابه "الأنيس الخليل في تاريخ القدس والخليل" وذكر القدس وبيت القدس في متن الكتاب وكان ذلك سنة 901هـ".[2]

أكثر الشعراء الفلسطينيون المعاصرون من استخدام اسم "القدس" في قصائدهم ودواوينهم، والفارق بين القدس و "البي المقدس" حضاري وتاريخي يفهم من المعنى الدلالي، فالشاعر قد قصد هذه أو ذلك بمعنى دلالي خاص، وهما في الوقت نفسه اسمان لمكان واحد يعني القداسة والتبرك، فالقدس تعني الطهارة. وهي أرض الإسراء والمعراج والمسجد الأقصى المبارك يعد أولى القبلتين، وثاني المسجدين وثالث الحرمين الشريفين، كما كان الحرص عبر التاريخ على فتح فلسطين عامة والقدس خاصة.[3]

وانطلاقا من هذه المكانة العظيمة جاء الشعر العربي مصورا، "لهذه الأرض التي صارت ساحة من الدماء، بعد حلول المأساة سنة 1948م، التي كان وقعها أشد في نفوس الكتاب عامة وشعراء خاصة، فكان من الطبيعي أن ينحوا الشعر منحى المعاناة والألم فكثر الحديث عن الحملة على الاستعمار والصهيونية، ووصف حالة البؤس والحشود التي يعانيها الفلسطيني خارج دياره، والحملة على الملوك والرؤساء العرب، الذين تهاونوا في حق أمتهم

[1]- شراب محمد محمد، موسوعة بيت المقدس والمسجد الأقصى، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ج 2، 2003، ص 738.

[2]- المرجع نفسه، ص 738 - 740.

[3]- يوسف جمعة سلامة، إسلامية فلسطين، مكتبة وهبة، القاهرة، مصر، ط 1، 2007، ص 14 ، 19.

وهاذبوا الاستعمار، كما دعوا إلى استهاض همم العرب يستعدوا لجولة أخرى وتقدموا على استعادة حقهم السليب في فلسطين".[1]

وحين أعلنت إسرائيل سنة 1948م عن قيام دولتها في فلسطين، وقامت بتشريد عدد كبير من أهلها خارج ديارهم واحتلت أغلب أراضيه، وحولتهم إلى لاجئين، إضافة إلى الدمار والنهب وغير ذلك جراء مذهب الشعراء "يعبرون عن أنفسهم عن تخاذل البعض تجاه القضية من أولئك الذين حسبوا أن المؤتمرات السياسية هي الحل لقضيتهم ناسيين أو متناسيين، أن ما أخذ بالقوة لا يسترجع إلا بالقوة فلا جدوى إذا من هذه المؤتمرات فالتاريخ يقول بأن إسرائيل لم تف بتعداثها في مؤتمراتها السابقة، فكيف يصدقونها؟ ومن الذين عبروا عن هذه النظرة الشاعرة أحمد مطر، الذي شن حملة على الساسة متهما إياهم بضياع القدس بتلك المؤتمرات".[2] قائلا:

يا قدس معذرة ومثلي ليس يعتذر

ما لي يد فيما جرى فالأمر ما أمروا

وأنا ضعيف ليس لي أثر

عار على السمع والبحر

فالبحرب أغنية يخن بلحنها الوتر

والسلم مختصر

ساق على ساق

وأقداح يعرش فوقها الحذر

ويكون مؤتمر

[1]- حسام الخطيب، ظلال فلسطين في التجربة الأدبية ، دائرة الثقافة، تونس، ط 1، 1990، ص 30 - 33.

[2]- موقع، ينظر: www.odabasham.net. 2016/03/23. 23:16

هزي إليك بجدع مؤتمر.[1]

وبالرغم مما يحدث داخل فلسطين من مجازر ومذابح شنيعة، إلا أن الصمود وأمل العودة والرغبة في الثأر مازال قائما، وهذا ما تحدث عنه الشاعر صلاح عبد الصبور، قائلا:

كانت له أرض وزيتونة

وكرمة وساحة ودار

وعندما أوفت له سفائن العمر إلى شواطئ السكينة

وخط قبره على دار التلال

انطلقت كتائب التتار

تدوده عن أرضه الحزينة

لكنه خلف سياج الشوك والصبار

ظل واقفا بلا ملال

يرفض أن يموت قبل الثأر

يا حلم يوم الثأر.[2]

ولعل هذا الشعور العميق بهذه المأساة جعل من الشاعر ينقل لنا صورة حقيقية صادقة، جسد من خلالها مدى معاناة اللاجئ الفلسطيني خارج دياره، وإصراره على العودة ورفضه للموت قبل الثأر لحقه المسلوب منه. وفي هذا الصدد يقول "عبد الوهاب البياتي" على لسان اللاجئ الفلسطيني:

أنا لن أموت

[1]- أحمد مطر، المجموعة الشعرية الكاملة، دار الحرية، لبنان، ط 1، 2011، ص 27.

[2]- صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، لبنان، ج 1، 1973، ص 138.

ما دام في مصباح ليل اللاجئين

زيت وناره عبر مقبرة الحدود

حيث الخيام الباليات

كأنها في الريح لافتة تشير

إلى طريق العودة الدامي القريب. [1]

"والأرض عند الشاعر الفلسطيني المقاوم، ليست ترابا وسكنا ومناخا وأشجارا والأرض ليست تاريخا فقط، وليست مكانا جغرافيا، الأرض عنده ذات مفهوم رمزي، ذات مفهوم حركي، وذات مفهوم اقتصادي وكذلك سياسي، بالإضافة إلى مفهومها النفسي والسيكولوجي".[2]

يقول محمود درويش:

ليس المكان مساحة فحسب

إنه حالة نفسية أيضا

ولا الشعر شجر

إنه أضلاع الطفولة. [3]

وفي هذا الصدد يقول في قصيدته (الأرض):

بلادي البعيدة عني ... كعلي !

بلادي القريبة مني ... كسجين !

[1]- عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية، بيروت، لبنان، ج 1، 1995، ص 194.

[2]- أحمد موسى الخطيب، وهج القصيدة، دراسات في الشعر العربي المقاوم، مكتبة الرائد، عمان، الأردن، 2010، ص 55، نقلا: شاكر النابلسي، محبوب التراث، المؤسسة العربية، بيروت، لبنان، 1987، ص 72.

[3]- أحمد موسى الخطيب، وهج القصيدة، دراسات في الشعر العربي المقاوم، مكتبة الرائد، عمان، الأردن، 2010، ص 55، نقلا: محمود درويش، شيء عن الوطن، دار العودة، بيروت، لبنان، 971، ص 22.

لماذا أغني

مكانا، ووجهي مكان

لماذا أغني

لطفل ينام على الزعفران

وفي طرف النوم خنجر

وأمي تناولني

صدرها

وتموت أساسي

بنسمة عمر. [1]

فهذه أغنية العربة والتشرد والضياع، أغنية العذاب والسجن والاضطهاد وأعتبة المرض والموت والقتل والإبادة، وفقدان الأرض، شريط من الذكريات يمر في خاطر الشاعر، لكنها ذكريات مختارة لغرض صورا من تاريخ أرض فلسطين،[2] وها هو "بألفاظ معبرة ودالة على التعسف، والاضطهاد الصهيوني، يؤكد أن كل جرائمه القذرة التي يستعملها للضغط والسيطرة، لن تجعله يستسلم ويتخلى عن وطنه، وسيظل صامدا، ومقاوما لمثل هذه الجرائم، وهو يؤكد أيضا على أنه سيظل يكدح، ويكسب قوته من عرق جبينه كأي كادح".[3]

وهذه الشاعرة "فدوى طوقان" التي صورت مأساة فلسطين، وكتبت عن معاناة المرأة والطفل الفلسطيني، وعن ضياع أرضها وآلام أبناء وطنها ومعاناتهم من التشرد والضياع وعن الغربة، توجه نداء من خلال شعرها لأبناء وبنات وطنها الذين التهمتهم السجون الإسرائيلية قائلة:

---

[1]- محمود درويش، الديوان (للأعمال الأولى)، رياض الرئيس للكتب، بيروت، لبنان، 2005، ص 288- 289.

[2]- أحمد أبو حاقة، الالتزام في الشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 1، 1949، ص 646.

[3]- إبراهيم خليل، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط 1، 2003، ص 244.

وسرعت جهنم أبوابها

وابتلعت براعم الصبا الطري في أقبائها

ولم تز هناك

على شفاه الفتية الفرسان

حمراء مزهرة

تخترق الظلام والجدران

"يا إخوتي"

"بدمي أخط إلى ثورتي"

"بدمائكم"

"بجموع شعبي الزاحفة"

"فتح أنا"

"أنا جبهة"

"أنا عاصفة" [1]

وتنادي بالحرية والتحرر والتمسك من أجل نيل حرية شعب يعاني الاضطهاد، والتعسف ورغم كل هذا فهي مصرة" قائلة:

حربي

حربي

حربي

[1]– فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، لبنان، ط 1، 1993، ص 476 – 477.

صوت أردده بملء فم الغضب

تحت الرصاص وفي اللهب

وأظل رغم القيد أعدو خلفها

وأظل رغم الليل أقفو خطوها

وأظل محمولا على مد الغضب

وأنا أناضل داعيا حريتي [1]

طبعا فهي تصرخ بأعلى صوته، تحت سيطرة الغضب مؤكدة مبدأ الحرية، منادية بالتمسك والسعي وراءها وعدم الاستسلام، وتطلب من الفلسطينيين أطفالا، رجالا ونساء الصمود من أجل الظفر بهذه الحرية، مهما كان عنف واضطهاد وتعسف الاحتلال الصهيوني.

خلاصة الفصل:

ونستخلص مما سبق ذكره بأن:

- يكشف لنا التاريخ لنشأة الشعر الحر في العراق، والشعراء الرواد الذين اهتموا به والتوجه نحو التجديد، وذل بالخروج على قيود موسيقى القصيدة التقليدية.
- إن تحرر القصيدة العربية جعلها أكثر مرونة وحيوية وتجاوبا مع نوعية الموضوع الذي يكتب فيه، ومنحت الفرصة للشاعر في التعبير عن أحاسيسه وتجاربه تجربة تامة فلا تقيد بأطوال معينة للبيت الشعري ولا البحث على الألفاظ ذات قالب وزن وقافية ليجعل القصيدة على نسق واحد.
- جيل الشعراء المحدثين إلى استخدام قصيدة الشعر الحر للتعبير عن مشاعرهم وذلك لما تميزت به من سمات فنية جمعت فيها إلى جانب الوحدة الموضوعية إضافة إلى تحررها من القيود الشكلية.

[1]- المرجع نفسه، ص 427.

- ظهور العديد من الشعراء الذين ذاع صيتهم في تجديد القصيدة والدعوة إلى تبني الشعر الحر في كتابة قصائدهم لجزالتها وتحررها من عدة جوانب.
- تميزت أيضا القصيدة الحديثة بتنوع قيمها الفنية من حيث الوزن والقافية والموسيقى واللغة والإحالة والأسطورة التاريخية...، فعلى الرغم من أن الشعراء لم يتحرروا من القيود التقليدية للشعر خاصة في تجاربهم الأولى، إلا أنهم ومع مرور الزمن خاصة بعد إتباع طريق ثلة من الشعراء المحررين نذكر منهم: بدر شاكر السياب ونازك الملائكة، كانت لهم الريادة في بروز الشعر الحر، استطاعوا أن يحققوا تطورا ملموسا، إذ أصبحوا يكتبون نماذج شعرية تنافس مثيلاتها في الشعر العربي المعاصر خاصة من الناحية الفنية والإيقاعية.
- إن الشعر العربي المعاصر (وخاصة الحر) استمد قوته من الواقع المعاش، وقد استطاع أن يصور الواقع العربي تصويرا فنيا صادقا، بحيث أننا نجد الشعراء العرب سخروا شعرهم لخدمة القضايا العربية وخاصة القضية الفلسطينية، وسجلوا أحداثها وتتبعوا تفاصيلها ورصدوا الواقع الفلسطيني، وما فيه من آلام ومحن، فشعرهم عبارة عن مرآة عكست لنا حقائق وظلال هذه القضية.
- شخصيا وكل الشعراء العرب والشعب الإسلامي متوحدا ومع فلسطين ظالمة أو مظلومة.

الفصل الثاني:

الصورة الفنية في الشعرالحر.

1_ مفهوم الصورة الفنية.

2_ الصورة الشعرية في المذاهب الأدبية.

3_ الصورة الفنية في القرآن الكريم.

4_ التصوير الفني.

5_ التصوير الفني في القرآن الكريم.

6_ أنواع الصور في القرآن الكريم.

الفصل الثاني: الصورة الفنية في الشعر.

تمهيد:

لقد حظي مصطلح (الصورة الشعرية) إلى جانب المصطلحات النقدية الحديثة والمعاصرة، باهتمام دارسينا ونقادنا المعاصرين، ذلك أن الصورة الشعرية ركن أساس من أركان العمل الأدبي ووسيلة الأديب الأولى التي يستعين بها في صياغة تجربته الإبداعية، وأداة الناقد المثلى التي يستعين بها في الحكم على أصالة الأعمال الأدبية وصدق التجربة الشعرية.

إن الصورة الشعرية كما قال "جابر عصفور": "هي الجوهر الثابت والدائم في الشعر، فكلما تتغير مفاهيم الشعر تتغير الصورة الفنية، فالاهتمام بها دائما قائم، ما دام هناك شعراء يبدعون ونقاد يحللون، إن الصورة الشعرية تعبر عن رؤية الشاعر للواقع، وتصور أفكاره ومشاعره وخياله وتبين شخصيته"، فالصورة الشعرية هي إذن الوسيلة الجوهرية التي يستخدمها الشاعر في صقل ونقل تجربته الشعرية، وفي هذا الصدد يقول "مدحت الجيار": "جوهر الشعر وأداته القادرة على الخلق والابتكار".[1]

وكذلك من النقاد من ربط بين الصورة والتجربة الشعرية باعتبار أن الصورة جزأ لا يتجزأ من التجربة الشعرية للشاعر، وفي هذا الصدد يقول "محمد غنيمي هلال": "الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة هي الصورة في معناها الجزئي والكلي، فما التجربة الشعرية كلها إلا صورة كبيرة ذات أجزاء هي بدورها صورة جزئية تقوم من الصورة الكلية".[2]

كما أن الصورة الشعرية أصبحت رؤية جديدة لهذا العالم وموضوعاته وأداة توحيد بين أشياء هذا العالم، وترجع أهميتها إلى الطريقة المميزة التي تعرض بها علينا، مما يجعلها تشد انتباهنا للمعنى ونتفاعل معه بشكل خاص،

[1] زكية مسعود، الصورة الفنية في شعر ابن المعتز، ص 65.

[2] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، د ط، دار العودة، 1986، ص 417.

الطريقة التي تعرض بها علينا نوعا من الانتباه للمعنى التي تعرضه، وفي الطريقة التي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى ونتأثر به إنها لا تشغل الانتباه بذاتها إلا أنها تريد أن تلفت انتباهنا إلى المعنى الذي تعرضه وتفاجئنا بطريقتها في تقديمه هناك معنى مجرد في غيبة من الصورة. [1]

ولقد عالج نقدنا القديم "قضية الصورة الفنية" معالجة تتناسب مع ظروفه التاريخية والحضارية، فاهتم كل الاهتمام بالتحليل البلاغي للصورة القرآنية، وتمييز أنواعها وأنماطها المجازية، وركز على دراسة الصور الشعرية عند الشعراء الكبار أمثال ابن المعتز، وانتبه إلى الإثارة اللافتة التي تحدثها الصورة في المتلقي، وأيضا نجد أن عناصر الصورة عند القدماء تمثلت قي الوصف المباشر والأشكال البلاغية كالتشبيه والاستعارة والمجاز المرسل، وفي النقد الحديث اهتمت الصورة عند العرب بثنائية الشكل والمضمون نتيجة سيطرة النظرة العقلية على النقد الكلاسيكي.

1- ماهية الصورة الفنية.

أ- 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 ليس لها جذور في النقد العربي [2] عند كثير من الأدباء القدماء، وغالبا ما يأتي الصورة الفنية في التراث العربي مرادفة لما يدخل تحت علم البيان، من تشبيه، واستعارة وكناية، ومن أساليب التصوير الفني التي يدخل فيها الخيال بدرجة أساسية مختلطا بالوجدان والثقافة والدّربة والمهارة، لتخلق شيئا ليس موجودا في الوجود بمواصفاته التي أبدعها الفنان، واللغة بدورها تمتزج بفكر الفنان، فتشير فيه صورا جديدة غير محسوسة في الواقع، مع ا، مفرداتها من هذا الواقع ومن ثم تثير في نفس المتلقي وفكره شتّى الأحاسيس والانفعالات، محققة وضوح المعنى وجمال العرض، فضلا عن الإقناع وشغف المتابعة.

[1] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 328.

[2] عبد الرحمان نصرت، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ط 02، مكتبة الأقصى، عمان، الأردن، 1982، ص 12.

والصورة الفنية التي يشعر بها القارئ ويتذوقه 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 تأملا يثير خياله، ويحرك فيه كواهن شعوره لاسيما تلك التي تتكون من مجموعة الصور الجزئية التي يختلف معناها من فرد إلى آخر، فلكل قارئ ذهنه الخاص وتجاربه الخاصة، ثقافته التي تشكل طريقة تأمله في النص، وطبيعة المضمون الذي يستشفه منه، أي قارئ الشعر ينبغي ألا يهتم إلا بما يحسه هو في صورته، لا بأن يشغل نفسه بماذا عن الشاعر أو ماذا أراد تلك الصورة، ولعل هذا ما يعنيه "الأمدي" حينما قال: "ليس العمل على نية المتكلم، وإنما العمل على توجيه معاني ألفاظه". [1]

ولهذا فإن وصول المتلقي إلى معنى الصورة الفنية كما أرادها الفنان ليس من السهولة بمكان ذلك أنه ليس هناك معنى حقيقي للنص الأدبي، ولا سلطان للمؤلف على ما أراد أن يقول، فإنه قد كتب ما كتب وعندما ينشر النص يكون كالجهاز الذي يستطيع أن يستخدمه كل فرد بأسلوبه وطريقته، فتكون القصيدة جزءا من الوجود الحي المتكامل الذي يحقق فيه كل منا وجوده الخاص. [2]

وتعامل النقاد مع الصورة الفنية باعتبارها نوعا من الأنواع البلاغية التي هي بمثابة انتقال أو تحول في الدلالة لعلاقة مشابهة، أو لعلاقة تناسب متعددة الأركان البلاغية، ولم ينظر إليها كثيرا من النقاد على أنها مجرد زخرفة أو طلاء للفكرة الحرفية المراد التعبير عنها، بل أحسوا أنها تشع فوق تلك الفكرة معاني ودلالات فنية خاصة، يتذوقها المتلقي في بنائها اللغوي الخاص الذي ينتقي الشاعر فيه ألفاظه بحسه المرهف، ويوحي من تجاربه الخاصة وينظمها

[1] الأمدي أبو القاسم الحسن بن بشر، الموازنة بين أبي تمتم والبحتري، تحقيق: أحمد صقر، د ط، دار المعارف، القاهرة، 1961، ص 191.

[2] طبل حسن، المعنى الشعري في التراص النقدي، ط 02، دار الفكر العربي، القاهرة، 1998، ص 116.

في نسق حافل بالتعبير المجازي والإيقاع الموسيقي الأخاذ، وقد كان ذلك الإحساس فيما يبدو وراء إطلاق مصطل المعنى أحيانا على الفكرة المجردة، بل على الصورة الفنية التي تصب فيها تلك الفكرة. [1]

وبما أن الخيال أداة الصورة الفنية فلا يصح دراستها بمعزل عن الخيال الشعري، ذلك أن الخيال مصدر الصورة الخصب ورافدها القوي، فعاطفة الشاعر في قصيدته إنما تكمن في صورة، بل إن الصورة بأشكالها هي الوسيلة التي يعتمدها الشاعر لتجسيد شعوره، ذلك الشعور الذي يمكنه من أن يفطن لما لا يفطن له سواه من معاني الكلام وأوزانه وتأليف المعاني، فإذا ل يكن عند الشاعر معنى جديد يخترعه أو ألفاظ يبتدعها مبتعدا بها عن الحشو والتكلف الممجوج أو نظم جميل، قوامه السلاسة والانسيابية، "كان اسم الشاعر مجازا لا حقيقة، ولم يكن له إلا فضل الوزن". [2]

وباء اهتمام النقاد المحدثين الصورة الفنية امتدادا لاهتمام بعض النقاد القدماء بها تحت مسمى الصورة أو التصوير، أمثال الجاحظ، وقدامة بن جعفر، والعسكري [3]، وعبد القاهر الجرجاني [4]، كونها عنصرا مهما من عناصر العمل الأدبي، وعلى الرغم من تباين آراء النقاد المحدثين حول مفهوم الصورة إلا أنها ظلت ترتكز بصورة أو بأخرى على مفهوم القدماء لها، من حيث إنها في بعض صورها تتشكل من الأنواع البلاغية، كالتشبيه والاستعارة والكناية.

وتجدر الإشارة إلى أن الصورة هي أساس كل عمل فني، والخيال أساس كل صورة، والصورة ابنة الخيال الشعري الذي يتألف عند الشعراء من قوى داخلية تفرق العناصر وتنشر المواد،ثم تعيد ترتيبها وتركيبها لتصبها في قالب خاص، حين تريد خلق فن جديد متحد منسجم، والقيمة الكبرى للصورة الفنية تكمن في أنها تعمل على

[1] المرجع نفسه

[2] القيرواني ابن رشيق، العمدة ففي محاسن الشعر وآدابه ونقره، تحقيق: محمد عبد الحميد، ط 03، ج 01، 1963، ص 96.

[3] العسكري أبو هلال، الصناعتين، الكتابة والشعر، تحقيق: محمد علي البجاوي ومحمد أبو فضل، ط 1 دار إحياء الكتب العربية، 1952، ص 10.

[4] الجرجاني عبد القاهر ، دلائل الإعجاز، ط 05، مكتبة الخانجي، القاهرة، 2004، ص 508.

تنظيم التجربة الإنسانية الشاملة، للكشف عن المعنى الأعمق الموجود في الخير والجمال من حيث المضمون والمبنى بطريقة إيحائية خصبة. [1]

وبما أنه لا يمكن تصور فكرة في عقل إنسان بغير علمه تدل عليها، ولا توجد المعاني في العقل إلا باللغة، فلابد أن ترتبط الصورة الفنية بقدر الشاعر اللغوية ومعجمه اللفظي، ومقدرته على التلاعب بالألفاظ وصياغتها لتأدية معاني جديدة مبتكرة، ترتبط بخيال الشاعر الخصب، [2] والشعر الذي يخلو من الخيال لا جدوى فيه، إذ أنه أهم عناصر العملية الشعرية، والصورة الفنية طريقة لتوصيل المعنى للمتلقي، بتعبيرات خاصة تعجز اللغة العادية عن الوصول إليها، فالشاعر يعمد إلى الخيال "وينتقل من تصوير المألوف إلى تصوير فني يعتمد على التأمل والتفكير، والمجيء بمعان جديدة مبتكرة تتشكل جزءا من أحاسيس الشاعر فتكشف عن عالمه الداخلي، وتعايش النص معايشة جمالية وواقعية ، تعبر عن أحاسيسه وأفكاره، إذ تجعله يعمل فكره وخياله لإبداع صورة فنية جمالية يفجر بها طاقاته اللغوية". [3]

وبذلك تكون الصورة "طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجهة من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني، من خصوصية وتأثير، ولكن أيا كانت هذه الخصوصية أو ذاك التأثير، فإن الصورة لن تغير من طبيعة المعنى في حد ذاته، إنها لا تغير إلا من طريقة عرضه وكيفية تقديمه وتأثيره في المتلقي. [4] فالصورة الفنية في الأدب هي ائتلاف الكلمات وصوغها بطريقة جديدة مبتكرة بحيث تحولها إلى صور مرئية يستطيع المتلقي أن يؤولها مخيلته صورا متحركة ذات معنى مماثل لما أراده المبدع.

[1] الرباعي عبد القادر، الصور الفنية في النقد الشعري، دراسة في النظرية والتطبيق، ط 01، دار العلوم للطباعة، الرياض، 1984، ص 15.

[2] التطاوي عبد الله، الصورة الشعرية في شعر مسلم بن الوليد، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997، ص 12.

[3] عودة خليل، الصورة الفنية في شعر ذي الرمة، جامعة القاهرة، مصر، 1987، ص 07.

[4] عصفور جابر، الصورة الفنية، ص 323.

والدراسات الحديثة للصورة الفنية تقوم على التحرر من قيود الجمود، حيث ابتعدت عن التقصي الخارجي لأنواع الاستعارات فيها، كما ابتعدت عن التتبع العقلي لحركة المشابهة وأطرافها، فلم تعد الصورة هي المشبه والمشبه به، أو العلاقة المجازية بين طرفين، بل غدت مشهدا يستوعب عدة أطراف وعدة علاقات ، وعدة أنواع من الصور الجزئية أو البلاغية، فتقوم الصورة من خلال تلاحمها العضوي مع أجزاء اللوحة. [1]

ب– الصورة الفنية في الشعر القديم والشعر الحديث.

الصورة الشعرية في النقد القديم.

لعل تماهي الشاعر الجاهلي مع لغته وقربها الزمني من روحه البدائية الأولى جعلت لغته تصويرية "لذلك تكثر النماذج التصويرية في الشعر العربي في مرحلة ما قبل الإسلام، دون أن يعتمد التصوير فيه بالضرورة على الوسائل البلاغية".[2]

ولعل أول من أشار إلى التصوير هو أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت 255م) إلى الصورة من خلال نظرته التقويمية للشعر، والإشارة إلى الخصائص التي تتوافر فيهن فعندما بلغه أن أبا عمرو الشيباني استحسن بيتين من الشعر لمعناهما مع سوء عبارتهما، فعلق برأيه أن: "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي، 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".[3]

ففي هذا النص الذي يعد من أقدم النصوص في هذا المجال – تحدث الجاحظ عن التصوير، وقد 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

1 ساعي أحمد بسام، الصورة بين البلاغة والنقد، ط 01، المنارة للنشر والتوزيع، 1984، ص 37.

2 عصفور جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 26-27.

3 أبو عثمان بن بحر بن الجاحظ، الحيوان، عبد السلام محمد هارون، ط 03/ دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1996، ص 131-132.

ذهن المتلقي، وهي فكرة تعد المدخل الأول أو المقدمة بين التصوير والتقديم الحسي للمعنى، [1] فالجاحظ يرى أن المعاني نابعة من التجارب الإنسانية، وهذه يشترك فيها العربي والعجمي ومن نشأ بالبادية أو الحضر، أي أن المعاني راجعة إلى جهد صاحبها وخبراتها وتجاربه وتحصيله، وإنما المعتبر عند الجاحظ من خلال النص السابق:

ـ إقامة الوزن، وإقامة الوزن تعني موسيقى الألفاظ التي يوقها تجانس الكلم.

ـ تخير اللفظ، الذي يشير إلى وعي الشاعر بصناعته فيجعل وعيه اللغوي ميزانا يختار بإحدى كفتيه الألفاظ المناسبة التي تعدل كفة معانيه وأحاسيسه.

ـ سهولة المخرج، أي الخلوص من التعقيد المعنوي واللفظي، فهو نص يتدفق في يسر.

ـ كثرة الماء، وهو مصطلح يدور كثيرا في الكتب النقدية والبلاغية القديمة، فإذا توفر في النص جعل القارئ يتلقاه بقبول حسن تاركا تأثيره في الوجدان.

ـصحة الطبع، الذي يومئ إلى الصدق المبدع مع نفسه ومع إبداعه، فلا يفتعل المواقف ولا يصطنع التعبيرات.

ـ جودة السبك، لجعل العمل الأدبي وحدة متكاملة تصاغ في خلق عضوي متحد، ومتصف بالجودة التي ترتفع به عن الرداءة والارتجال، وتتمثل في الدقة والمهارة.

ولقد أشار الجاحظ هنا إلى ثنائية اللفظ والمعنى، التي شغلت نقادنا القدامى كثيرا، فالشعر ليس أفكار ومعاني فقط، بل صياغة جميلة ترتكز على التصوير، واستشف الدكتور "جابر عصفور" نتن قولة الجاحظ مبادئ من بيتها: "إن للشعر أسلوبا خاصا في صياغة الأفكار والمعاني هو أسلوب يقوم على إثارة الانفعال، واستمالة المتلقي إلى موقف من المواقف، ويرى هذا المبدآن أسلوب الشعر في الصياغة يقوم في جانب كبير من جوانبه على تقديم المعنى بطريقة حسية، أي أن التصوير يترافق مع ما نسميه الآن بالتجسيم، وثاني هذه المبادئ أن التقديم

1 عصفور جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 316.

الحسي للشعر يجعله قريبا للرسم، ومشابها له في طريقة التشكيل والصياغة، والتأثير والتلقي، وإن اختلفت عنه في المادة التي يصوغ بها ويصور بواسطتها. [1]

على أن الجاحظ لم يقصد إلى جعل التصوير مصطلحا فنيا ولكنه اقتبس لفظ تصوير بمدلولها الحسي ليوضح بها مدلولا ذهنيا. [2]

إذا كان سبيل الكلام الأدبي سبيل التصوير والصياغة فإن "قدامة بن جعفر" (ت 337هـ) يتخالف مع الجاحظ في نفس الفكرة، وهي أن المعاني مادة الشعر والشعر فيها كالصورة فلا ينبغي الحكم على الشعر بمادته، أي معناه وإنما يحكم عليه بصورته، [3] فالصورة عنده الوسيلة أو السبل لتشكل المادة وصوغها شأنها في ذلك شأن غيرها من الصناعات، وهي أيضا نقل حرفي للمادة الموضوعة، المعنى يحسنها ويزينها ويظهرها حلية تؤكد براعة الصائغ من دون أن يسهم في تغيير هذه المادة أو تجاوز صلاتها، أو علائقها الوضعية المألوفة، [4] فيقول: "إن المعاني كلها معروضة للشاعر وله أ، تكلم فيما لا أحب وآثر من غير أن يحضر عليه معنى يروم الكلام فيهن وإذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة والشعر كالصورة، كما يوجد كل صناعة، من أنه لابد من شيء موضوع يقبل تأثير الصورة فيها مثل الخشب للنجارة والفضة للصناعة". [5]

أما ابن طباطبا العلوي (ت 322هـ) يعرض للصورة في حديثه عن مشكلة اللفظ والمعنى في قوله: "والكلام الذي لا معنى له كالجسد الذي لا روح فيه، كما قال بعض الحكماء: الكلام جسد وروح جسده النطق وروحه معناه". [6]

1 عصفور جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 257

2 زكية خليفة مسعود، الصورة الفينية في شعر ابن المعتز، ط 01، بنغازي، ليبيا، 1999، ص 15-16.

3 محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص 257.

4 قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، ط 03، مكتبة الخانجي، القاهرة، د ت، ص 19.

5 بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ط 01، المركز الثقافي العربي، 1994، ص 22.

6 محمد بن أحمد طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق: طه الحاجزي، محمد زغلول سلام، د ط، القاهرة، 1950، ص 39.

أما عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) فقد سلك منهجا متميزا عمن سبقه من العلماء العرب على الرغم من إفادته الكبيرة من جهودهم، فقد أفاض في حديثه عن الصورة، واقترب من المفهوم المعاصر لها، وارتبطت بنظريته المشهورة في النظم، فلم ينظر عبد القاهر إلى الشعر على أنه معنى أو مبنى يسبق أحدهما الآخر، بل نظر إليهما جملة واحدة إذ يقول في هذا الصدد: "واعلم أن قولنا الصورة، إنما هو تمثيل وقياس لها لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا البينونة بين أحاد الأجناس، تكون من جهة الصورة، فكان بين إنسان من إنسان، وفرس من فرس، بخصوصية تكون في هذا، ولا تكون في صورة ذلك ... ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينية في عقولنا وفرقا عبرنا عن ذلك الفرق بالصورة، شيئا نحن ابتدأناه، فينكره منكر، بل هو مستعمل في كلام العلماء، ويكفيك قول "الجاحظ": "إنما الشعر صناعة وضرب من التصوير".[1]

والذي يمكننا فهمه من مقولة " عبد القاهر الجرجاني"، أن لفظ التصوير لم يكن إبداعه، وإنما كان مستعملا من طرف العلماء قبله، وأن الصورة هي الشكل الذي تتخذه المعاني بعد أن يصوغها الأديب وينظمها على شكل معين، ومن هنا يأتي التمايز والتفاضل.

الصورة الشعرية في النقد الحديث:

إذا كانت الصورة الشعرية في التراث النقدي من العوامل الأساسية، فإنها في النقد المعاصر جوهر القصيدة كلها، فلقد ولع المعاصرون بها لأنها الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة، وتحدثوا عنها بإسهاب بعد أن كان بعض المتقدمين يعدها زينة وتزويقا، لا عنصرا مهما من عناصر القصيدة.

ففي البدء سادت عند الغرب ثنائية الشكل والمضمون نتيجة سيطرة النظرة العقلية على النقد الكلاسيكي، وأصبحت الاعتبارات الشكلية هي التي تحظى باهتمام الشعراء والنقاد، ومن ثم جاء الاهتمام بالصورة الجزئية الجامدة التي لا حياة فيها، والتي اجتمعت فيها المتشابهات نتيجة قانون التداعي، إلى أن جاء الرومانسيون وفي

1 العسكري أبو هلال، الصناعتين، د ط، دار إحياء الكتب العربية، مصر، 1952، ص 27.

مقدمتهم "كولدريج" بنظرية الخيال: فأخذ مصطلح الصورة ينحو منحى جديد، غير محصور في الأشكال البيانية أو الزخرف الذي يضيف على النص الأدبي جمالا شكليا، أو في الألفاظ من حيث هي أدلة على معان، ولكن الصورة أصبحت تعني كل هذه الأشياء وغيرها، بعد أن يمزجها الشاعر بعواطفه وانفعالاته، ويضيف عليها من خياله لأن الخيال هو الذي يولد الصور، والصور وسائل تجسيم المشاعر والأفكار، ولقد تأثر نقادنا العرب المحدثون بهذين الاتجاهين فضلا عن تأثرهم بالنقد العربي القديم، فجاءت تعريفاتهم للصورة مختلفة. [1]

ويمكننا حصرها في اتجاهات ثلاثة هي:

_ **الاتجاه الأول** : تبنى أطروحات النقاد الأوروبيين الغربيين، ونفى عن العرب معرفتهم لصورة الفنية إذ التفت بعضهم إلى النقد الغربي، واقتبس منه الكثير من الدراسات، وراح يطبق ما نهل من معارف وأفكار على نصوص شعرية قديمة، فتراءت له صورة المرأة رمزا للمعبودة الشمس، وصرة الثور الوحشي رمزا للمعبود القمر ...، وهذا الذي اعتنقته كل من علي البطل في دراسته الموسومة بـ "الصورة في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها"، ونصرت عبد الرحمان في كتابه "الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث".

أما الدكتور مصطفى ناصف في "الصورة الأدبية" ونعيم اليافي في "مقدمة لدراسة الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث"، فلم يبتعدا عن سابقيهما في الاعتماد على النقد الأوروبي، وتبني أطروحاتهم في حقل الصورة، فها هو ناصف –متأثرا بالفكر الغربي– يرى أن مصطلح الاستعارة أهدى من مصطلح الصورة، وأن كلمة (صورة) تستعمل –مادة– للدلالة على كل ما له صلة بالتعبير الحسي، وتطلق أحيانا مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات، ذلك أن لفظ (الاستعارة) إذا حسن إدراكه، قد يكون أهدى من لفظ (الصورة)، وأن (الصورة) –إن جاز الحديث المفرد عنها، لن تستقل بحال عن الإدراك الاستعاري.

1 زكية خليفة مسعود، الصورة الفنية في شعر ابن المعتز، مرجع سابق، ص 19-20.

ـ **الاتجاه الثاني:** على قلته تشبث بالقديم، وأعلى من شأنه، فلم يلتفت إلا لما أفرزه الفكر العربي القديم من أفكار ونظريات، ويمثل هذا الاتجاه الدكتور "كمال حسن البصير" بكتابه "بناء الصورة الفنية في البيان العربي".

ـ **الاتجاه الثالث:** معتدل، قرأ بعين الناقد البصير، فأقر فضل القديم وبيّن ميزة الجديد الملائم وأوضحه، ومن هؤلاء علي إبراهيم أبو زيد في "الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي"، وعبد الله صالح نافع في "الصورة الشعرية في شعر بشار بن برد"، وبشرى موسى صالح في "الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث"، وجابر عصفور في "الصورة الفنية في التراث العربي القديم".[1]

وإذا انتقلنا إلى التعاريف المصاغة للصورة وجدناها كثيرة ولا يمكن حصرها في مبحث كهذا، ونكتفي باستعراض بعضها:

ـ يقول عنها أحمد الشايب: "هي المادة التي تتركب من اللغة بدلالتها اللغوية والموسيقية، ومن الخيال الذي يجمع بين عناصر التشبية والاستعارة والكناية والطباق وحسن التعليل".[2]

ـأما الدكتور علي صبح فيقول عنها: "الصورة الأدبية هي التركيب القائم على الأصالة في التنسيق الفني الحسي لوسائل التعبير التي ينتقيها وجود الشاعر – أعني خواطره ومشاعره وعواطفه– المطلق من عالم المحسات، ليكشف عن حقيقة المشهد أو المعنى في إطار قوي تام محس ومؤثر على نحو يوقظ الخواطر والمشاعر في الآخرين. [3]

ـ يرى فيه عبد القادر القط: "الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة مستخدما طاقات اللغة وإمكانيتها

1 عبد الحميد قاوي، الصورة الشعرية قديما وحديثا، د ط، 28 نوفمبر 2010، ص 44.

2إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجازم، ص 98.

3المرجع نفسه، ص 99.

في الدلالة والتركيب بالإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والمجانسة وغيرها من وسائل التعبير الفني... والألفاظ والعبارات هما مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني، أو يرسم بها صوره الشعرية. [1]

ونفهم من هذا القول أن الصورة الشعرية عنده هي الشكل الفني والأسلوب بصفة عامة، فهو لا يتأثر إلا بتضافر جميع العناصر الفنية من لفظ ولغة وتركيب وإيقاع وشتّى أنواع البديع من تضاد وتقابل وجناس وصور مجازية وحقيقية، وتبقى الألفاظ والعبارات هي الأساس، إذ منها يصوغ الشاعر صوره وشكله الفني النهائي.

_ تحدثنا بشرى موسى صالح عن الصورة الدراسة الشعرية على اختلاف أنواعها، إذ تقول: "هي التركيبة اللغوية المحققة من امتزاج الشكل بالمضمون في سياق بياني خاص أو حقيقي موحي كاشف ومعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية"، [2] والمفهوم من قولها هو ضرورة المزج بين الكل والمضمون بأسلوب موحي بالتعبير عن أحد جوانب التجربة الشعرية.

_ أما "عبد الفتاح صالح نافع" فيرى فيها: الصيغة اللفظية التي يقدم فيها للأديب فكرته ويصور تجربته، ويتضمن إصلاح الصورة الشعرية جميع الطرق الممكنة لصناعة نوع التعبير الذي يرى عليه للشيء مشابها أو متفقا مع آخر، ويمكن أن يتركز في ثلاثة أصناف هي: التشبيه، المجاز والرمز. [3]

_ ويرى "جابر عصفور" أن الصورة طريقة خاصة من طرق التعبير أو وجه من أوجه الدلالة تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني، من خصوصية وتأثير ولكن أيا كانت هذه الخصوصية أو ذلك التأثير، فإن للصورة لا تغير من طبيعة المعنى في ذاته، إنها لا تغير إلا من طريقة عرضه وكيفية تقديمه. [4]

1عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ط 02، دار النهضة العربية، بيروت، 1981، ص 391.

2 زكية مسعود، الصورة الفنية في شعر ابن المعتز، مرجع سابق، ص 21.

3 عبد الفتاح صالح نافع، الصورة الشعرية في شعر بشار بن برد، د ط، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، 1983، ص63.

4 جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي عند العرب، مرجع سابق، ص 392.

ونلاحظ أن مفهوم الصورة الشعرية ليس من المفهومات البسيطة، السريعة التحديد، وإنما هناك عدد من العوامل يدخل في تحديد طبيعتها كالتجربة، والشعور والفكر والمجاز والإدراك الحسي والتشابه والدقة ...الخ.[1]

ومنه فالصورة منهج فوق المنطق لبيان حقائق الأشياء، على أن يكون الاستعمال الاستعاري أو المجازي هو ما يطلبه السياق ويقتضيه الموقف العام للتجربة، حيث تنصهر وسائل الصياغة (المجاز والكلمات) بالفكرة العامة المشبعة بالأحاسيس كي تخرج صورة توحي بها هذه التجربة تكون أقرب إلى الشعور منها إلى الوصف: [2]

والنتيجة التي نخلص إليها هي أن الصورة الشعرية من أهم أدوات التشكيل الشعري التي فتن بها علماء اللغة العربية قديما وصاغتها الدراسات اللسانية الحديثة في الاتجاه ذاته، والتي تنم عن ذوق رفيع لدى شعراء القصيدة في تعاملهم مع هذه الألوان البيانية التي لم تظهر أنها متكلفة أو مفتعلة ويتضح لنا ارتباطها الوثيق بنفسية الشاعر المتفاعل مع تجربته الشعرية، ولقد عرفها القدامى عرفها المحدثين، بالرغم أننا "لا نجد المصطلح بهذه الصياغة الحديثة في التراث البلاغي والنقدي عند العرب ولكن المشاكل والقضايا التي يثيرها المصطلح الحديث ويطرحها، موجودة في التراث، وإن اختلفت طريقة العرض والتناول، أو تميزت جوانب التركيز ودرجات الاهتمام".[3]

أهم الفروق في مفهوم الصورة الشعرية بين لنقد القديم والحديث:

من خلال ما تعرضنا له من تعريفات ومفاهيم للصورة الشعرية بين القديم والحديث نجد أن هناك فروق للصورة في النقد القديم والحديث، مع اقتناعنا بجهود النقاد القدامى في معالجتهم لمفهوم الصورة إلا أن اهتمامهم لم يفي بالغرض المرجو.

إذا كان النقد القديم فهِم الصورة على أنها تقديم حسي للمعنى أو اكتفى بالنظر إليها من حيث شكلها الخارجي وعلاقتها بالمتلقي إذ أنهم لم يلتفتوا إلى ذات المبدع، أو بالأحرى إلى علاقتها بذات المبدعة وعدم ربطها

1 عبد القاهر الجرجاني، الصورة البلاغية، مرجع سابق، ص 143.

2 عبد القاهر الجرجاني، الصورة البلاغية، مرجع سابق، ص 144.

3 جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي عند العرب، مرجع سابق، ص 07.

بالانفعال والمشاعر والمواقف النفسية للشاعر، فإن النقد الحديث قد أثرى هذا التصور بما أضافه من ملاحظات هامة تصب غالبا في دائرة الربط بين الصورة والعاطفة ومراعاة الموقف النفسي. [1]

بما أن التصوير ليس أمرا جديدا أو مبتكرا في الشعر، "وليست الصورة شيئا جديدا، فإن الشعر قائم على الصورة منذ أن وجد حتى اليوم، ولكن استخدام الصورة يختلف بين شاعر وآخر، كما أن الشعر الحديث يختلف عن الشعر القديم في استخدامه للصورة". [2]

الصورة في القديم كانت عقلية برهانية، بينما تمتاز الصورة برحابة أكثر في الحديث، ففي حين قيّد النقاد العرب الشعراء بقواعد وأصول لا يجوز أن يتخطوها، منح النقاد المحدثون الشاعر حرية لا حدود لها.

كانت الصورة في القديم تميل إلى البساطة والوضوح، لأن كل شيء في البيئة العربية كان بسيطا بينما في العصر الحديث أصبحت الصورة أكثر عمقا بل وتشابكا وتعقيدا، وقد ضمنت القصيدة الحديثة إلى جانب الشعر، الأساطير، القصص والمعرفة.

في القديم كانت الصورة فردية ومتناثرة، ولكن الشاعر الحديث ركز على الصورة وعوّل عليها ووثقها برباط عاطفته.

في القديم كانت الصورة ترتكز في الموسيقى على الوزن والقافية، وأما في الحديث أضيف إليها عناصر أخرى كالإيقاع وأهميته العظمى في الصورة، والموسيقى الداخلية وحسن انتقاءه الألفاظ.

وكذلك كانت الصورة في القديم تقريرية، بينما اتجهت في الحديث إلى الرمزية ونحن بالتأكيد لا نقصد الرمز الذي يسيطر على القصيدة فيجعلها ألغازا ومتاهات. [3]

1 فاطمة دخية، قراءة في جماليات الصورة، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، العدد 06، 2010، ص 03.

2 إحسان عباس، فن الشعر، ص 230.

3 إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة في شعر علي الجارم، ص 101 ، 102.

ما كان الشاعر القديم ينقله بالصورة والتشبيه والاستعارة، ينقله الشاعر الحديث بتسلسل غير منطقي، ومن أجل تصوير الحالات الغريبة غير المألوفة، فإن الشاعر الحديث يلح كثرا على ذخيرته من الصور.

لا شك أن الشعر يشغل صورا ليعبر عن حالات غامضة لا يمكن التعبير عنها مباشرة، ولكن الصورة عند الشاعر القديم كانت جزءا أو عنصرا في القصيدة الكلية ولا شيء أكثر من ذلك، أما الشاعر الحديث فقد عكس الوضع لأنه يريد صورا لتعبير عن كل التعقيد الموجود في كل حالته ويريد الصورة أو تؤدي الهزة التي هي غاية الشاعر من شعره في نظره، ولذلك تلعب الصورة دورا خطيرا في الشعر الحديث وتلقى عناية خاصة،(1) مبدعها وظروف حياته وعلينا دائما ألا نحمل النصوص الشعرية ما لا تطيق وبخاصة القديمة منها ولا نطالبها بقيم شعرية، ونقدية عرفت بعد زمان إبداعها، بل إن عملية النقد لن يكتب لها التوفيق إلا إذا انطلقت من النص الأدبي نفسه.

2- الصورة الشعرية في المذاهب الأدبية.

أ- المذهب الكلاسيكي: ظهرت الكلاسيكية في أوروبا في عصر النهضة، وذلك نتيجة الحركة العلمية التي سادت القرن الخامس عشر ميلادي، وعلى الرغم من أن بدايات هذا المذهب كانت في إيطاليا إلا أن فرنسا تعتبر المهد الحقيقي للكلاسيكي، ذلك أن الفرنسيين أنفسهم الحقيقيين (لاتيكا)، وهي المقاطعة التي تقع فيها مدينة أثينا والتي ظهرت بها عيون الأدب والتفكير الإغريقي.[2]

لذلك فالكلاسيكية تقوم على النقل والمحاكاة، فهي موضوعية معتدلة فالكلاسيكي يؤمن أن الإنسان محدود في طاقته، وأن التقاليد يمكن أن تكون ذات جوانب حسية جميلة فهي مهما تحاول أن تكون جامحة فإنها

1 المرجع نفسه، ص 141.

2 محمد مندور، الأدب ومذاهبه، د ط، دار النهضة للطبع والنشر، مصر، ص 41.

دائما ترتد إلى التحفظ، والخيال الكلاسيكي ليس حرا في أن يطير أو أن ينطلق في عالم الأحلام، وإنما هو خيال مركزي مجند في خدمة الواقع.[1]

ما يهمنا من خلال دراستنا لهذا المذهب نظرته للشعر، فالكلاسيكيون يرون ضرورة الحفاظ على أصول الشعر القديم والموارثة بين الألفاظ والمعاني، فنجد الدكتور محمد مندور يرى أن: "الكلاسيكية من الناحية الفنية تحرص على الصياغة اللغوية وفصاحة التعبير في غير تكلف ولا زخرفة لفظية".[2]

بدت الصورة عند الكلاسيكيون تابعة لنظريتهم في المعرفة، والمعرفة العليا عندهم متمثلة في الأفكار التجريدية ، فالإدراك قوة تجريدية مستقلة عن صورة الحس، وهو من سمات العقل وخواصه، لذلك هو من شأن الخيال والصورة، وكانت الصورة تمثل لديهم الدرجة الدنيا للمعرفة،[3] لأنها لا تؤدي إلى الفكرة الصحيحة المبراة من الزيف والاضطراب، إن الشعر العربي في عصوره المختلفة كان يتنفس في جو كلاسيكي خالص، فقد كانت النظرية النقدية عند العرب تلح على روح الاعتدال في التعبير وعدم الإيغال في الاستعارة وفي الخيال، فقيدت الشعر من هذه الناحية، إذ اهتمت باللفظ على حساب المعنى أو الشكل على المضمون، فأحيت الحصر والتقيد،[4] وأخضعت الشاعر لميزان العقل والمنطق في التعبير عن وجدانه ومكوناته.

بلغت هذه النظرية النقدية ذروتها وركزت على ما يسمى بعمود الشعر الذي يتلخص في "شرف المعنى، وصحته وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف والمقاربة في التشبيه والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخيير من لذيذ الوزن ومناسبة المستعار منه للمستعار له ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائها للقافية. [5]

1 إحسان عباس، فن الشعراء، د ط، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1973، ص 38.

2 محمد مندور، المرجع نفسه، ص 44.

3 محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، د ط، القاهرة، ص 70.

4 إحسان عباس، فن الشعراء، مرجع سابق، ص 42.

5 المرجع نفسه، ص 43.

يعد محمود سامي البارودي أبو الكلاسيكية ورائدها، وإن سبقه مجموعة من الشعراء أمثال: إبراهيم اليازجي، عبد المحسن الكاظمي، وغيرهم، إلا أن البارودي أول من حمل راية الإحياء لإعادة بعث تراثنا الشعري، سواء من ناحية الأغراض أو الصور، وقد سار على نهجه تلامذته : أحمد شوقي وحافظ إبراهيم...

ب- المذهب الرومانسي:

ظهرت الرومانسية في أواخر القرن الثامن عشر ومطلع القرن التاسع عشر الميلاديين، فقد كانت تفرة على الأفكار العلمية والميكانيكية التي أوجدتهما الكشوف العلمية وثورة على انقيار الشعر لهذه الروح الرتيبة المنطقية، أو هي ثورة القلب على العقل بقصد الإعلاء من شأن الشعور والعاطفة، ونزعة إلى أن يبث الشاعر أن خياله أسمى من العالم الآلي، وأن نفسه أوسع منه مدى، ومن خلالها يرى ما لا يراه الناس في عالم جديد. [1]

فالرمانطيقي يونل في خيال مجنح وأهم يخترق به أقطار العالم المحسوس على دنيا جديدة ويحلق بين الذكريات والأمل، أيضا يضفي الرومانسي على خواطره من الخيال ما يحيلها من منطقة الأفكار إلى عالم الأحلام، أوهام القلب الغني بمشاعره وأماله، [2] ظل الناس عقدا من الزمن معتقدين أن الفن هو نقل أو محاكاة لما في الطبيعة، نظرا لما عايشوه من قبل حتى قام من يقول: "أن الفن فيض للعواطف والمشاعر". [3]

وقف الرومانتكيون عند ماهية الخيال وضروبه "فأصبح الشاعر يعتمد عليه في رسم صوره فاتسمت صورهم بكونها شعورية تصويرية لا عقلية فكرية، فالصورة تتراءى من خلال الفكرة فتدو الصورة الحية وجدانيا عليها". [4]

1 المرجع نفسه، ص 38.

2 إحسان عباس، فن الشعراء، مرجع سابق، ص 43.

3 المرجع نفسه، ص 38.

4 المرجع نفسه، ص 28.

اهتم الرومانسيون بالخيال فصار بمثل عندهم وسيلة أساسية لإدراك الحقائق فأحلوه محل العقل، واحتكموا إليه وجعلوه المنفذ الوحيد للحقيقة، [1] وللعودة إلى الرومانسية لهذه المدرسة، فالشعر في نظرهم لابد أن يعبر عن النفس الاجتماعية والعاطفية، وفي الوقت نفسه عن الطبيعة وأسرارها، ومن الشعراء الذين دعوا إلى هذا التحرر في الشعر نجد: عباس محمود العقاد، عبد القادر المازني، عبد الرحمان شكري.

ج- المذهب الرمزي:

"ظهرت الرمزية كمذهب أدبي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وهو أهم مذهب في الشعر الغنائي بعد الرومانتيكية، وقد ترك أثارا عميقة في العشر الغنائي حتى اليوم". [2]

وظهر هذا الاتجاه الرمزي في فرنسا وكانت تباشيره الأولى عند "إدغار ألان بو" الذي قرأ بودلير قصص عام 1847م ثم ترجمها ونشرها على الناس، فكانت أول مؤثر في اتجاه الرمزية الفرنسية، [3] "لقد حاول إدغار ألان بو" التخلص من أغلال الرومانسية فدعا إلى عدم المحدودية في موسيقى الشعر، وإلى الانطلاق الإيماني المبهم لا بالخلط بين عالم الواقع وعالم الخيال، بل الخلط بين وظائف الحواس نفسها.

تعتبر الذات مصدرا للصور الرمزية، غير أنها تختلف عن الذات الرومانسية فهي ذات أكثر عمقا وسيطرة على الأغوار النفسية البعيدة التي لا يصل إليها المنطق السطحي، لذلك فالشعر الرمزي ذاتي، لكنه ليس ذاتيا في المعنى الرومانتيكي بل في المعنى الفلسفي.

يرى الرمزيون "أن لكل شاعر ذاتيته الخاصة، ولكل لحظة من لحظات حياته نغمتها، لذلك مهمة الشاعر أ، يبتكر اللغة التي تستطيع أن تعبر عن ذاتيته ومشاعره". [4]

1 محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي المعاصر، الإسكندرية، 1975، ص 53.

2 محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص 39.

3 إحسان عباس، فن الشعراء، المرجع نفسه، ص 58.

4 إحسان عباس، فن الشعراء، مرجع سابق، ص 61.

يعود الفضل في ريادة المذهب الرمزي في الشعر العربي المعاصر إلى جبران خليل جبران، فهو شاعر عربي يتمذهب بالرمزية في العصر الحديث.

د- المذهب السريالي:

يعد المذهب السريالي من آخر مراحل التطور في الاتجاه الرومانطيقي، وقد اتجه هذا المذهب لتسمية "مدرسة ما وراء الواقع"، لأنه يريد أن يتحلل من واقع الحياة الواعية إلى واقع آخر أقوى فعالية وأعظم اتساعا، وهو واقع اللاوعي الواقع المكبوت داخل النفس البشرية.

لقد ظهرت السريالية الغربية قبل الحرب العالمية الأولى، فقد جاءت كرد فعل على ما حل من تخريب في قيم الحضارة الأوروبية، وتطور هذا الاتجاه فيما بعد على يد "تريستان تزارا" الذي سماها "الدادائية".[1]

ارتبطت الصورة السريالية بالنظرية السيكولوجية المفسرة للإبداع الشعري عند السرياليين التي ترى في اللاشعور والعقل الباطن مصدرين للإبداع، "فكانت بذلك الصورة السريالية نتاجا إبداعيا للاشعور ووسيلة لتحريره وإطلاق مكبوتاته، وهذه من أهم المبادئ التي قامت عليها الصورة السريالية، وبهذا كانت تمثل الصورة أساسا للتجربة الشعرية عند السرياليين والتي اختلفت عن الصورتين الرومانتيكية والرمزية".[2]

لاقا السريالية رواجا كبيرا بين الحربين العالميتين وقد تزعم هذه المدرسة جماعة من الشعراء الشباب أمثال: "ترستان تزارا أندريه بريتون، لويس أراجون"، هؤلاء الشعراء أصدروا مجلة سموها "الأدب" سنة 1919م، ولكن بعد سنتين نشأت بين "بريتون" و "تزارا" خصومة حول طبيعة المذهب، فكان الأول يفضل توسيع هذا المذهب لاستغراق ما هو جميل في الفنون، أما "تزارا" فقد كان هداما للإنتاج.[3]

1 كاميليا عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة، د ط، دار المطبوعات الجامعية، جورج عوض، 2007، ص 521.

2 بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، مرجع سابق، ص 49.

3 إحسان عباس، فن الشعراء، مرجع سابق، ص 87.

تتصف الصورة السريالية بالطبيعة العلمية، وما يحتويه من تشتت وتقطع وانفلات، فالحلم هو المعبر الحقيقي عن حالات النفس، وشأنه في هذا شأن الشعر، فالنفس تجري فيه طبقا لسجيتها بعد أ، تنفك عنها هؤلاء بالغوا في هذا الأمر فيما منحوه للحلم من قيمة تعبيرية كبيرة من الحد المعقول.[1]

ترى السريالية في الصورة "السحر الجوهري للشعر فهي تمثل عندهم الخيال، وعلى الشاعر أن يكون واثقا بالإلهام ومسلما له حيث يستقبل هذه الصورة التي تتبع من وجدانه أكثر مما يحاول خلقها بفكرة المحض عن طريق الشعور.[2]

ومن هنا كان الشاعر السريالي يعبر كما يجول بخاطره وجمل تجمع بصفة غير منطقية بعيدة عن كل مرافقة نحوية أو جمالية أ, خلقية، وبفضل هذا تستعيد الألفاظ قيمتها التعبيرية التي سلبت منها في الاستعمال العادي.

كانت السريالية مذهبا في الحياة أكثر منها طريقة شعرية، فقد أعادت بعض الناس نظرة الطفل في حب القدر والحظ والإيمان بالمكتوب، لكن اعتمادها على مطلق اللاوعي والهذيان الحلمي والضحك الأسود وما أشبه يعني أنها ترتكز على وسائل قاصرة عن التعبير الشعري الصحيح.

3- الصورة الفنية في القرآن الكريم.

تعد الصورة الفنية قاعدة الأسلوب القرآني الأساسية وأداته المفضلة في التعبير عن المعاني المجردة، والحالات النفسية والمواقف الإنسانية، وقد تحدث العلماء في القديم عنها في كتبهم ولكنها لم تحظ عندهم بدراسة متخصصة مستقلة، كما أن آراءهم حولها لم تخرج عن الفهم الجزئي المحدود لها إلى الفهم الكلي المدرك لخصائصها الفنية في النص كله، وحين كثرت الدراسات المعاصرة حول الصورة نجد أن الأدباء والنقاد كرسوا جهودهم على دراسة

1 المرجع نفسه، ص 49.

2 محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي الحديث، ص 423.

الصورة الشعرية ولم يهتموا بدراسة الصورة القرآنية على الرغم من روعة بنائها الفني، وإيقاعها الفريد وقوة تأثيرها في النفوس، وجاءت هذه الدراسات التنظيرية للصورة قاصرة وناقصة بسبب الإهمال لظاهرة التصوير في التعبير القرآني.

وأستثني من هؤلاء الدارسين "سيد قطب" الذي خصص كتابا مستقلا لع عنوانا "التصوير الفني في القرآن الكريم"، فكان بذلك أول من لفت الانتباه إلى ظاهرة الإعجاز في التصوير القرآني، ولكنه أيضا قصر دراسته على الجانب الفني دون الجانب الوظيفي لها، كما صرح هو بذلك في مقدمةكتابه يقول: "إذ كان همي كله موجها إلى الجانب الفني الخالص"،[1] ويقول أيضا: "ولكننا إنما ننظر إليها هنا من الوجهة الفنية البحتة".[2]

إن الصورة الفنية في القرآن الكريم تخاطب الكينونة الإنسانية مجتمعة بما فيها من عقل وحس ووجدان، وتعزف على أوتار النفس المتقابلة لتقيم التوازن بينها حتى ترتسم صورة الإنسان "النموذج" بأبعاده الفكرية، لهذا كان لابد من دراسة الصورة الفنية دراسة سياقية تتجاوز الخصائص الفنية للمفردة القرآنية والتركيب إلى دراستها في "النسق" القرآني كله، وبذلك تتكامل دراسة الصورة من حيث "السياق والنسق" في تقديم المعنى المطلوب والنموذج الإنساني المنشود، لتتحقق بذلك وحدة الصورة الفنية في وحدة النص، ويبرز نظام العلاقات في هذه الدراسة السياقية بصورة جلية واضحة، وأعني به نظام العاقات التعبيرية والتصويرية والفكرية، فهو سر الإعجاز في التعبير والتصوير، كم أنه سر الإعجاز في خلق الإنسان وتكوينه وخلق الكون وتصميمه.

4_ التصوير الفني:

التصوير هو الأداة المفضلة في أسلوب القرآن، فهو يعبر بالصورة المحسنة المتخيلة عن المعنى الذهني، والحالة النفسية وعن الحالات المحسوس، والمشهد المنظور، وعن النموذج الإنساني والطبيعة البشرية، ثم يرتقي بالصورة التي يرسمها فيمنحها الحياة الشاخصة أو الحركة المتجددة، فإذا المعنى الذهني هيئة أو حركة وإذا الحالة النفسية لوحة أو

1 سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، ص 09.

2 المرجع نفسه، ص 242.

مشهد؛ وإذا النموذج الإنساني شاخص حي، وإذا الطبيعة البشرية مجسمة مرئية، أما الحوادث والمشاهد والقصص والمناظر، فيردها شاخصة حاضرة فيها الحياة وفيها الحركة؛ فإذا أضاف إليها الحوار فقد استوت لها كل عناصر التخيل، فما يكاد يبدأ العرض حتى يصل المستمعين نظارة؛ وحتى ينقلهم نقلا إلى مسرح الحوادث الأول الذي وقعت فيه أو ستقع؛ حيث تتوالى المناظر وتته الحركات؛ وينسى المستمع أن هذا كلام يتلى، ومثل يضرب، ويتخيل أنه منظر يعرض، وحادث يقع، فهذه الشخوص تروح على المسرح وتغدو؛ وهذه سمات الانفعال بشتى الوجدانات المنبعثة من الموقف، المتساوقة مع الحوادث؛ وهذه كلمات تتحرك بها الألسنة، فتم عن الأحاسيس المضمرة. [1]

فإذا ما ذكرنا الأداة التي تصور المعنى الذهني والحالة النفسية؛ وتشخص النموذج الإنساني أو الحادث المروري، إنما هي ألفاظ جامدة، لا ألوان تصور ولا شخوص تعبر، أدركنا بعض أسرار الإعجاز في هذا اللون من تعبير القرآن، والأمثلة على هذا الذي نقول هي القرآن كله، حيثما تعرض لغرض من الأغراض التي ذكرناها، حيثما شاء أن يعبر عن معنى مجرد أو حالة نفسية، أو صفة معنوية أو نموذج إنساني أو حادثة واقعة، أو قصة ماضية أو مشهد من مشاهد القيامة، أو حالة من حالات النعيم والعذاب، أو حيثما أردا أن يضرب مثلا في جدل أو محاجّة، بل حيثما أراد هذا الجدل إطلاقا، واعتمد فيه على الواقع المحسوس، والمتخيل المنظور.

وهذا هو الذي عنيناه حينما قلنا: "إن التصوير هو الأداة المفضلة في أسلوب القرآن"، فليس هو حلية أسلوب ولا فلتة تقع حيثما اتفق، إنما هو مذهب مقرر، وخطة موحدة وخصيصة شاملة وطريقة معينة، يفتي في استخدامها بطرائق شتّى وفي أوضاع مختلفة، ولكنها ترجع في النهاية إلى هذه القاعدة الكبيرة: قاعدة التصوير.

ويجب أن نتوسع في معنى التصوير حتى ندرك أفاق التصوير الفني في القرآن الكريم، فهم تصوير باللون وتصوير بالحركة، وتصوير بالتخييل، كما أنه تصوير بالنغمة تقوم مقام اللون في التمثيل. [2]

1 سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، مرجع سابق، ص 36.

2 سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، مرجع سابق، ص 37-38.

5-الصورة الفنية في القرآن الكريم [1]

الصورة الفنية في القرآن الكريم:

إن النقاد المعاصرين قصروا في دراساتهم على الصورة الشعرية، واستمدوا من النقد الأوروبي مقاييسهم في الحكم عليها غالبا، ولم يلتفت أحد منهم إلى الصورة الفنية في القرآن الكريم سوى سيد قطب الذي ألف كتابه المشهور "التصوير الفني في القرآن"، وقد مضى على صدور كتابه نصف قرن تقريبا، وفي هذه الفترة لم يصدر كتابا آخر حول الصورة القرآنية. [2]

ويلاحظ أن النقاد المعاصرين تجاهلوا الصورة القرآنية في تنظيرهم للصورة، ولم يأخذوا بعين الاعتبار ظواهر التصوير الفني في القرآن الكريم وما فيه من إيقاع موسيقي، وتشخيص وتجسيم، لتقريب الحقائق الدينية.

إن الصورة القرآنية صورة متميزة مؤثرة، وقد كشف القدماء جزءا بسيطا من جمالها دون أ، يحيطوا بها، وكان من المفروض أن يتوقف المعاصرون عندها، حتى تكتمل دراساتهم حول الصورة الفنية في نقدنا المعاصر ولكنهم لم يفعلوا ذلك، فجاءت دراساتهم للصورة قاصرة على الشعر وغير مكتملة، إن القرآن الكريم قد استنفد الطاقات التصويرية للغة العربية في التعبير عن أغراضه الدينية، فجاءت صوره حية متحركة، كما جاءت متنوعة مشحونة بالمشاعر والانفعالات.

وقد استطاع سيد قطب في كتابه (التصوير) أن يسبق النقاد المعاصرين إلى دراسة الصورة الفنية عموما، ودراسة الصورة القرآنية خصوصا، إذا عرفنا أنه أصدر كتابه عام 1945م، وكان قبل ذلك يكتب مقالاته في مجلة المقتطف عن التصوير الفني في القرآن الكريم قبل إصدار كتابه بستة سنوات، [3]

---

1 سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، ص 09.

2 أصدر الدكتور عبد القادر حسين كتابه "القرآن والصورة البيانية" في هذه الفترة ولكنه قصر الصورة على الأبحاث البلاغية القديمة، دون أن يستفيد من الدراسات الحديثة للصورة، فهو يكرر أقوال البلاغيين القدماء حول الصورة البلاغية.

3 ، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، ص 123-125

والصورة عنده كما يلاحظ في تحليله للآيات القرآنية هي كل تقديم حسي للمعنى، سواء أكان هذا التقديم الحسي يعتمد الأنواع البلاغية القديمة أم يتجاوزها إلى غيرها من العبارات الحقيقية التي تثير مخيلة المتلقي، وإن لم تكن قائمة على المجاز.

بهذا المفهوم وجد سيد قطب أن أسلوب القرآن كله تصويري ما عدا آيات التشريع، وهذا الأسلوب التصويري هو سر إعجازه، فقد كان هذا الأسلوب المصور مؤثرا في المؤمنين والكافرين على السواء.[1]

وإذا كان التصوير قاعدة الأسلوب القرآني، فلابد من دراسته على منهج جديد، لبيان الأصول العامة لهذا التصوير الفني، منهج يتجاوز دراسات القدماء ولا يتجاهلها، لأنهم لم يتمكنوا من الوصول إلى الخصائص العامة للجمال الفني سواء في القرآن أم في الأدب، لأنّهم كانوا ينظرون إلى النص كأجزاء منفصلة حتى غدا البيت الواحد، وحدة مستقلة عندهم فلم ينظروا إلى العمل الفني نظرة كلية شاملة، ليدركوا العلاقة بين الصورة الجزئية والصورة الكلية، كذلك لم يركزوا على التأثير النفسي للصورة.

وقد أدرك سيد قطب نوعين من الصور في القرآن، صور محسوسة، وصور متخيلة، فالصور المحسوسة هي المستمدة من عالم الحواس، والصور المتخيلة هي التي يقوم الخيال بتأملها ومتابعة أشكالها الفنية، وكما جعل "التصوير" قاعدة التعبير في القرآن، فإنّه يجعل "التخييل الحسي" قاعدة التصوير. فالحس والخيال هما العنصران المكونان للصورة، وهذا ما يفهم من قوله: "يعبر بالصورة المحسّة المتخيلة".[2]

1 سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، ص 17.

2 سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، مرجع سابق، ص 71.

ويبدوا أن الحس والخيال يتعاونان على رسم الصورة الفنية في القرآن، فتشير بذلك الحس والخيال لدى المتلقي في قوله تعالى: [وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا] (سورة مريم، من الآية 04)، صورة تثير في الخيال حركة تخيلية سريعة هي حركة الاشتعال التي تتناول الرأس في لحظة، وهي حركة تلمس الحس والخيال معا.[1]

وأحيانا تكون الصورة "متخيلة" كقوله تعالى: [حَتَّى يَلِجَ الجَمَلُ فِي سَمِّ الخِيَاطِ] (سورة الأعراف، من الآية 40). فصورة الجمل هنا وهو يحاول الدخول في ثقب الإبرة صورة متخيلة، يتخيل الذهن محاولات الجمل اليائسة المتكررة دون فائدة.[2]

وأحيانا يكون التخييل بالتشخيص، وأحيانا بالتجسيم الفني ويتوسع سيد قطب في مفهوم الصورة لتشمل التعبيرات الحقيقية أيضا والألفاظ المصورة، فالصورة باللفظ ترسم "تارة بجرسه الذي يلقيه في الأذن، وتارة بظله الذي يلقيه في الخيال، وتارة بالجرس والظل معا".[3]

ويلاحظ أيضا تلاحم الشكل بالمضمون في الصورة القرآنية، حيث "يتناسق فيها التعبير مع الحالة المراد تصويرها، فيساعد على إكمال معالم الصورة الحسية أو المعنوية".[4]

ويقرن الصورة الجزئية بالصورة الكلية، وتناسق الصورة مع السياق الواردة فيه في أثناء حديثة عن "التناسق الفني"، ويرى تناسق الصورة القرآنية مع إطارها وإيقاعها والجوّ العام للسياق، كما تحدث عن الصورة في المشهد، والصورة في اللوحة المرسومة، [5] وكأنّه يهدف إلى بيان الصورة الكلية المكونة من صور جزئية متحدة بعضها ببعض، وليست منفصلة كما فهمها القدماء، فهو يتحدث عن الصورة بمفهومها الحديث قبل أن تكتمل دراستها

1 المرجع نفسه، ص 33.

2 المرجع نفسه، ص 38.

3 المرجع نفسه، ص 91.

4 المرجع نفسه، ص 90.

5 سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، مرجع سابق، ص 87 وما بعدها.

عند النقاد المعاصرين، فهو زائد من روّاد التنظير للصورة لأنّه لا يحصر الصورة القرآنية في مفهوم الجملة، كما فهمها القدماء وإنّما يتوسع فيها، مستفيدا من ثقافته الأدبية والنقدية الواسعة في حزمة التصوير القرآني لبيان سماته وطرقه وأدواته وسرّ إعجازه.

6- أنواع الصور في القرآن الكريم:

الصورة القرآنية متميزة بمواد تشكيلها، كما هي متميزة أيضا بأنواعها ووظائفها، وبين موادها وأنواعها علاقة وارتباط، وقانون عام يطبع كليهما بالطابع الديني الذي يميز الصورة القرآنية، ويمكن أن نرجع الصورة القرآنية إلى نوعين أساسيين هما: الصورة المفردة أو الصورة البلاغية وصورة النسق، ومن هذين النوعين تتفرع بقية الصور الأخرى.

واعني بالصورة المنفردة، الصورة البلاغية المعروفة المكوّنة من التشبيه أو الاستعارة أو الكناية أو المجاز، وهذه الصورة مرتبطة بالجملة الواحدة غالبا، وهناك الصورة المرتبطة بالنسق أو السياق، وهي أعم من الأولى وأشمل وبين الصورتين علاقة تفاعل وارتباط، فالصورة المفردة تحكمها علاقات داخلية تربط بين أجزائها لبناء تشكيلها أولا، كما تحكمها علاقات أخرى تربطها بالسياق القرآني، ومن ثم البناء العام للصورة الكلية.

لذلك يمكن الوقوف عند الصورة المفردة أو البلاغية لدراسة مكوناتها، ومن ثم دراسة هذه الصورة البلاغية في علاقاتها مع الصور الأخرى، في نمو وامتداد وصعود حتى تكوّن "صورة المشهد" ثم صورة "اللوحة"، أو الصورة المركبة من عدة صور، ثم تتابع الصورة المركبة في امتدادها ونموها لكي تكرس "الصورة الكلية" ضمن علاقات وأنساق فنية، وهذه الصورة الكلية مكونة من الصورة كلّها فكل سورة في القرآن تكون صورة "كلية" ها ملامحها الواضحة، وسماتها البارزة عن غيرها، ثم إن الصورة الكلية مرتبطة بـ "الصورة المركزية" التي هي مصدر الصور كلّها، فمنها انبعثت وتناثرت بنظام وترتيب، فتوزعت هنا وهناك في النص القرآني ولكنها تعود ثانية إلى مصدرها الذي انبثقت منه ضمن نظام العلاقات والروابط بين الصور.

ومن هنا نفصل بين نوعي الصور القرآنية:

أ- الصورة المفردة:

وهي الصورة البلاغية القديمة، وقد قام البلاغيون بجهد كبير في دراستها ووضع القواعد لها، وقد توقفت دراساتهم البلاغية عند جزئية صغيرة فيها، تدور حول محورين هما: المشبه والمشبه به، فاهتدوا إلى بعض العلاقات اللغوية التي يمكن أن تقوم بين هذين المحورين الأساسيين وتوصلوا إلى مجموعة من الأسماء التي حاولوا أن يحصروا "الصورة" فيها: فكان هناك التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز بنوعيه المرسل والعقلي وبعض فنون البديع المعنوي.

فقد نظر القدماء إلى التشبيه من خلال العلاقة بين المشبه والمشبه به، والتناسب الظاهري بينهما، وليس التناسب النفسي واشترطوا التمايز بين الطرفين ورفضوا فكرة التفاعل بينهما وحرصوا على وضع الحدود والقواعد بينهما حتى لا يتم هذا الامتزاج أو هذا التفاعل، فقد رأى قدامة بن جعفر أن الشيء لا يشبه غيره من جميع الوجوه إذ لو "تشابها من جميع الوجوه ولم يقع بينهما تغاير البتة، فصار الاثنان واحدا".[1]

ويكرر أبو هلال العسكري فكرة قدامة بن جعفر هذه لأنه "لو أشبه الشيء الشيء من جميع جهاته لكان هو هو"،[2] لذلك راح القدماء يكرسون جهودهم في البحث عن التناسب المنطقي بين طرفي التشبيه والصفات المشتركة بينهما، فإذا كان المشبه يشبه المشبه به في أكثر صفاته، اعتبر هذا التشبيه حسنا وجيدا، يقول ابن سنان: "الأحسن من التشبيه أن يكون أحد الشيئين يشبه الآخر في أكثر صفاته ومعانيه، وبالضد حتى يكون رديء التشبيه ما قلّ مشبهه بالمشبه به".[3]

1 الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 192، عن نقد الشعر لقدامة، ص 108.

2 أبي هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص 108.

3 ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، ص 237.

فنظرة القدماء للتشبيه ترتكز على المشابهة بين الطرفين، والتطابق الخارجي بينهما، دون البحث عن القيمة النفسية للأشياء كما يقول جابر عصفور. [1]

وإذا تأملنا الصورة التشبيهية في القرآن، نلاحظ أنها تستمد عناصرها من عالم الإنسان والنبات والحيوان والجمال، فالمشبه به هو "السراب، الماء، البحر، الظلمات، الرماد، الحجارة، الجراد، العصف المأكول، الغثاء، الأوتاد، العرجون القديم، النور، البكم، العمي، الحمار، البنيان المرصوص والريح... الخ.

وهذه الصور محسوسة وعناصرها باقية على مر الأزمان، وهي متجددة ومتنوعة وحيّة في النفوس، تتفاعل معها وتتأثر، وهي قريبة مدركة، كذلك فإن المشبه متنوع في الصورة فهو الحياة الدنيا، والأرض والسماء والشمس والقمر، الموج، الجبال، الأصنام، أحوال الكافرين وأعمالهم... الخ.

ونضرب بعض الأمثلة من القرآن الكريم، لندرك التناسب الظاهري والتناسب النفسي معا في الصورة التشبيهية، والتي كان يمكن للبلاغيين القدماء أن يستفيدوا منها في أثناء وضعهم للقواعد البلاغية ولو فعلوا ذلك لتغيرت النظرة إلى البلاغة القديمة وبقيت فننا قائما، ومعيارا نقديا لتقويم الأعمال الناجحة، يقول الله تعالى: [وَالقَمَرَ قَدَّرْنَاهُ مَنَازِلَ حَتَّى عَادَ كَالعَرْجُونِ القَدِيمِ] (سورة يس، من الآية 39).

فهذه الصورة التشبيهية يلاحظ فيها التناسب الشكلي والتناسب النفسي معا، فتشبيه القمر في أواخر الشهر بالعرجون القديم، غني بالدلالات النفسية والإيحاءات الشعرية، وليس مقصورا على المشابهة أو المطابقة في الشكل وحسب كما يرى القدماء، وإنما هناك التناسب النفسي بين المشبه والمشبه به أيضا، من ذلك أن العرجون القديم لا يلتفت إليه، كذلك القمر في آخر الشهر، ومنها أن كلا من القمر والعرجون القديم كان محط الاهتمام والأنظار في الماضي، العرجون لثمره والقمر لضيائه، ومنها هذه النهاية لكل منهما، فصورة القمر تثير في النفس

1 الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 193.

المشاعر نفسها التي يثيرها العرجون القديم، من حيث النمو والتحول، ثم الزوال والعدم والتناسب في الشكل ملحوظ في هذا النمو والتحول بين طرفي التشبيه.

وإذا انتقلنا إلى الاستعارة، نجد أنها تعتمد على المشابهة أيضا ولكن المشابهة فيها لا تقوم على ثنائية ملحوظة كما في التشبيه، وإنما تعتمد على التفاعل القوي بين طرفي التشبيه إلى درجة الصهر في مركب جديد، نطلق عليه اسم "الاستعارة"، لذلك يكون الخيال في الاستعارة نشيطا وكبيرا أو بخاصة في الاستعارة المكنية التي يكون فيها الانصهار أكبر من الاستعارة التصريحية، لأن "الكنية" تعتمد على التشخيص أو التجسيم، بينما التصريحية تقوم على الاستبدال من لفظ لأخر.

ولكن القدماء نظروا إليها من خلال العلاقة بين الحقيقة والمجاز، [1] فجاءت تعريفاتهم لها مشتركة في مفهومي "النقل والعلاقة أو المشابهة". [2]

وهكذا تتجه دراسة الدلالة المجازية في القرآن الكريم من خلال العلاقة بين الدال والمدلول وارتباطهما بالسياق العام للآيات لأداء المعاني الدينية، وإن أيّ إجراء بلاغي يفصل الصورة عن سياقها يضرّ بفهم الصورة القرآنية وما فيها من إعجاز في التعبير والتصوير، ووحدة وانسجام وتناسق مع السياق، والغرض الديني المقصود من التصوير، وهذا ينطبق على دراسة التشبيه والاستعارة أيضا كما وضحنا سابقا، كما ينطبق أيضا على "المجاز العقلي" القائم على العلاقة الإستنادية ملحوظة في التعبير في قوله سبحانه وتعالى: [عِيشَةٍ رَاضِيَةٍ] (سورة القارعة، من الآية 07)، يقوم الإسناد المكون من الدال والمدلول في رسم صورة بديلة عن الإسناد الحقيقي "عيشة مرضية"، للإيحاء بالرضا الملازم للعيشة والمتحد بها، وكأن العيشة والرضا أصبحتا شيئا واحدا لا ينفصلان، بخلاف التعبير بـ "عيشة مرضية"، فإنّ الرضا يبدو منفصلا عنها ومحدودا.

1 أنظر: آراء العلماء في كتاب "المجاز في البلاغة العربية، الدكتور مهري صالح السامرائي، ص 143-163.

2الدكتور أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ج 01، ص 138-141.

وفي قوله تعالى: [وَجَعَلْنَا الأَنْهَارَ تَجْرِي مَنْ تَحْتِهِمْ] (سورة الأنعام، من الآية 06)، نلاحظ أن إدراك المدلول "المياه" يتم من خلال إسناد الجري للدال على الأنهار، ولكن العلاقة قوية بين الدال والمدلول في الذهن، لما بينهما من التجاور والارتباط، والتعبير القرآني يستغل هذا الارتباط بين الاثنين، للإيحاء بأن الأنهار كلها تفيض مياها ونماء.

والكنية أيضا من الصور البلاغية التي تقوم على الدال والمدلول معا، فهي تعبير غير مباشر عن المعنى ولا يمنع المدلول المقصود من التعبير من إرادة الدال القريب منها، ولكنها تعتمد على إخفاء المدلول البعيد وستره بالدال القريب الذي يومئ للبعيد ويوحي به.

يقول عبد القاهر الجرجاني في تعريفها: "أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ إليه ويجعله دليلا عليه". [1]

ب- الصورة السياقية:

وأقصد بها الصورة التي يؤلفها السياق من مجموعة الصور الجزئية ضمن نظام العلاقة بين الصور القرآنية، وقد وقفت الدراسات البلاغية القديمة عند الصور الجزئية، وحديثي الآن عن الصورة السياقية ينسجم مع مفهوم الصورة بمعناها الحديث الذي تسع للصورة البلاغية ويتعداها إلى صورة السياق مع ملاحظة أنّ الصورة السياقية قد تتكون من الصور الجزئية وتبنى عليها مشاهدها ولوحاتها الفنية، فبين النوعين من الصور علاقة تفاعل وارتباط لأداء المعنى الديني المقصود، وهذه الصورة السياقية تعبر عن نظام العلاقات المتشابك في الأسلوب القرآني الذي يقوم على الصورة الجزئية النامية، والمتفاعلة مع صور السياق لتكوين الصور الكلية التي تتجلى فيها أصول المعاني الدينية المصوّرة التي جاء القرآن الكريم لإقرارها كمبادئ أساسية للتصور الإسلامي.

1 الجرجاني عبد القاهر ، دلائل الإعجاز، ص 66.

وتتنوع الصورة السياقية أيضا، فهي تبدأ من صورة "المشهد" فاللوحة فالصورة الكلية ثم الصورة المركزية، وهذا التقسيم لأنواع الصور السياقية هو الكشف عن العلاقات المترابطة في الصور القرآنية التي تمتد أيضا لتشمل وظائف الصور القرآنية التي هي أيضا قائمة على نظام العلاقات بين وظائف الصورة، لتتحد في النهاية في وظيفة موّحدة وهي الوظيفة الدينية، كما أنّ أنواع الصور القرآنية ترجع في النهاية إلى الصور المركزية لإبرازها وبيان فاعليتها وتأثيرها.

ج- الصور المتقابلة:

وهي من الصور البيانية تشكل ظاهرة فنية في السياق القرآني، هذا اللون من الصور كثير في القرآن الكريم يهدف إلى تحريك الذهن وتنشيط الخيال، من خلال هذه الصور المتقابلة والمتجاوزة في السياق، والتقابل بين الصور متنوع فقد تكون الصورتان حاضرتين، وقد تكون الصورة ماضية تقابلها صورة حاضرة أو العكس.

وتكثر الصور المتقابلة في تصوير النعيم والعذاب يوم القيامة، كما سأبين ذلك في تصوير مشاهد القيامة، ولكني سأكتفي بعرض نماذج لها. [1]

يقول الله تعالى في تصوير العذاب: [هَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ الغَاشِيَةِ وُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ خَاشِعَة عَامِلَةٌ نَاصِبَةٌ، تَصْلَى نَارًا حَامِيةٌ، تُسْقَى مِنْ عَيْنٍ آنِيَةٍ، لَيْسَ لَهُمْ طَعَامٌ إِلَّا مِنْ ضَرِيعٍ، لَا يُسْمِنُ وَلَا يُغْنِي مِنْ جُوعٍ ...] (سورة الغاشية، من الآية 1-7)

ويقول سبحانه وتعالى أيضا في تصوير النعيم في السياق نفسه مباشرة: [وُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ نَاعِمَةٌ لِسَعْيِهَا رَاضِيَةٌ، فِي جَنَّةٍ عَالِيَةٍ، لَا تُسْمَعُ فِيهَا لَاغِيَةً ...] (سورة الغاشية، من الآية 8-11)

فالصورتان متقابلتان متجاورتان في السياق، وهما صورتان حاضرتان للنعيم والعذاب يوم القيامة.

1 عبد السلام أحمد الراغب، وظيفة الصورة الفنية في القرآن، ط 01، ج 01، فصلت للدراسات والترجمة والنشر، حلب، سوريا، ص 89.

ويتضح لنا مما تقدم، أنّ البلاغة القديمة كانت بلاغة جزئية شكلية لا تتجاوز الجملة إلى السياق العام لنص كله، وترتب على هذه النظرية الجزئية أن وظائف الصورة جاءت أيضا عند البلاغيين القدماء مقصورة على هذا الجزء المحدود لتوضيحه، وبيانه، وتحسينه، أو تقبيحه، أو لإثباته والإقناع به ونحو ذلك، ولم تكن الصورة عندهم تحمل رؤية للحياة، يبثها الكاتب عبر صوره، وحتى الذين كتبوا في إعجاز القرآن ظلّوا متأثرين باتجاه البلاغة القديمة، فداروا في داخل شواهد قرآنية معينة، يركزون فيها على النواحي الجزئية لبيان ما فيها من جمال وإعجاز، وهكذا وضعت القواعد العقلية وأهملت كثير من الصور الرائعة، لأنّها لا تخضع لتلك القواعد ومقاييسها، فأهملت الصورة القرآنية في كتب النقد والنقاد. [1]

وفي العصر الحديث توسع مفهوم الصورة، فنجد أنّ النقاد أهملوا أيضا الصورة القرآنية فلم يعتمدوا عليها في تنظيراتهم للصورة، وفي وضع مقاييسهم لها، فظلت هذه الصورة المتميزة منسية على الرغم من أنّ سيد قطب قد لفت الانتباه إليها في أربعينات القرن الماضي، أي قبل بدأ النقاد بدراساتهم حول الصورة الشعرية تنظيرا وتطبيقا.

وهكذا ظلت الصورة القرآنية تفهم كأجزاء متباعدة في إطار جزئي محدد، حدّده البلاغيون والنقاد قديما، مما أثر في مفهوم وظيفة الصورة أيضا في القرآن الكريم، فكان لابد من توسيع مفهومها لتتسع للقيام بوظيفتها الدينية.

إنّ الصورة القرآنية تتسم بالوحدة والانسجام والتفاعل لنقل هذا الفكر، فالصورة الجزئية تتفاعل في داخل السياق لتكوّن صورة المشهد، ثمّ صورة المشهد تتفاعل الصور في السياق لتكوين الصورة الكلية في السورة الواحدة، وهذه الصورة الكلية تبرز قضية فكرية دينية تعالجها السورة الواحدة لها معالمها الواضحة واتجاهها المتميز.

فالصورة القرآنية ليست متباعدة وإنّما متواصلة تقوم على نظام العلاقات والروابط لنقل هذا الفكر الديني وتجسيده في صور متحركة مؤثرة، لهذا فإنّ وظيفة الصور القرآنية أيضا تنسجم مع المكون الأساسي للصور. [2]

1 عبد السلام أحمد الراغب، وظيفة الصورة الفنية في القرآن، مرجع سابق، ص 90.

2 المرجع نفسه، ص 90-91-92

الفصل الثالث:

جمالية التناص في القدس.

1_ في القدس من الشعري إلى النثري.

2_ توظيف تميم التناص في قصيدة "في القدس".

3_ ترجمة مفصلة للشاعر تميم البرغوثي.

4_ قصيدة "في القدس" لتميم البرغوثي.

الفصل الثالث: جمالية التناص "في القدس"

تمهيد:

التناص مصطلح نقدي حديث حظي باهتمام العديد من الباحثين والدراسيين، وكتبت حوله دراسات متعددة، حيث تسعى هذه الدراسة إلى الكشف عن التناص في شعر الشاعر تميم البرغوثي، وتمنع شعره أبعادا جمالية مختلفة وأهمها التناص الديني والأدبي والتاريخي.

- مفهوم التناص:

تناول العديد من النقاد هذا المصطلح بالدراسة والتعريف منهم الغرب ومنهم العرب، أمثال: "باختين" و "كريستيفا" و "ريفاتير"، ومن النقاد العرب المعاصرين "محمد بنيس" و"عبد الله القدامي" و "محمد مفتاح" وغيرهم.

وقد توافق النقاد على أنّ أول من وضع تعريفا للتناص بمفهومه الحديث الكاتبة البنغارية "جوليا كريستيفا" والتي قالت عنه: "إنّ علاقة النص باللغة التي تتموضع فيها هي علاقة إعادة توزيع (هدم – بناء)، فالتناص هو ترحال النصوص وتداخل نصي، ففي نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى، وبمعنى آخر إنّ كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو اقتصاص وتحويل لنصوص أخرى. [1]

وهذا ما أشار إليه "رولان بارث" إلى أنّ النص فضاء نتعدد الأبعاد، تتمازج فيه كتابات متعددة أو هو نسيج من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة. [2]

[1] جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، ص 21.

[2] بارث رولان، درس السيميولوجيا، ترجمة: بلعبد العالي، ص 85.

فالتناص هو أن يتأثر نص بنص سبقه، إنّ التناص آلية تبحث بين طيات النص لكشف حقيقتها لكون النص الواحد هو حقيقة الأمر تمازج بين نصوص عديدة، وذلك تبعا لما يهدف إليه الكاتب، والتناص هو تداخل لنصوص أخرى وهو: "أنّه كل نص يشكل من تركيبة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو نشر وتحويل النصوص الأخرى، بمعنى أن النص يتشكل من خلال عملية إنتاج من نصوص مختلفة".[1]

وقد صوّر الجاحظ ذلك أصدق تصوير، حيث قال في باب أخذ الشعراء بعضهم معاني بعض: "لا يعلم في الأرض شاعر تقدم في تشبيهه مصيب تام، وفي معنى غريب عجيب أو معنى شريف كريم، أو في بديع مخترع، إلّا وكل من جاء من الشعراء من بعده أو معه إن هو لم يعد على لفظه، فيسرق بعضه أو يدعبه بأثره، فإنّه لا يدع أن يستعين بالمعنى، ويجعل نفسه شريكا فيه كالمعنى الذي تتنازعه الشعراء، فتختلف ألفاظهم وأعاريض أشعارهم ولا يكون أحد منهم أحق بذلك المعنى من صاحبه، أو لعله أن يبعد أنه سمع بذلك المعنى قط، وقال: إنّه خطر على بالي من غير سماع كما خطر على بال الأول".[2]

بينما يرى محمد بنيس أنّ المصطلح الأنس لهذه الظاهرة هو التداخل النصي.[3]

"إنّ التداخل النصي ينسحب على كل شعر وعلى كل نص، أكان قديما أم حديثا، لقد أدرك الشاعر الجاهلي سلطة النصوص الأخرى على نصه، وهو ما واجهه القرآن كما واجهته مختلف الخطابات في الثقافة العربية القديمة، وتفعيل دراسة العلاقة بين النصوص الشعرية العربية القديمة، دليل على إدراك المسارات اللانهائية التي يسلكها النص في علاقته بالنصوص الأخرى".[4]

---

[1] حسن المنداري وآخرون، التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة جامعة الأزهر بغزة، سلسلة العلوم الإنسانية، المجلد 11، العدد 02، 2009، ص 242.

[2] الجاحظ، الحيوان، ج 03، ص 311.

[3] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ص 183.

[4] المرجع نفسه، ص 181.

– أنواع التناص:

التناص نوعان هما:

التناص المباشر: ويسمى بتناص التحلي، وهو حوار يتجلى في توالد النص وتناسله وتناقش فيه الكلمات والمحاور والجمل، فهو إعادة إنتاج سابق في حدود من الحرية، ويدخل تحته ما عرف في النص القديم بالسرقة والاقتباس والتضمين والاستدعاء، ويعمد الأديب فيه على استحضار نصوص بلغتها التي وردت فيها كالآيات القرآنية والحديث النبوي الشريف والشعر.[1]

التناص غير المباشر: وينضوي تحته التلميح والإيماء والإشارة والمجاز، وهو عملية شعورية يقوم بها الأديب باستنتاجات مع النص المتداخل معه وإبراز أفكار معينة يوحي بها ويمز إليها في نصه الجديد، وتعتمد هذه الأنماط على فهم المتلقي وتحليله للنص ... ويحتاج هذا التناص إلى ثقافة واسعة عند الباحث وإلى معرفة وإطلاع واسعين.[2]

وهناك من قسّم التناص إلى أنواع أخرى، وهي:

ـ **التناص الديني**: ويتم من خلال الاقتباس من القرآن الكريم أو من الكتب السماوية الأخرى كالتوراة أو الإنجيل أو من الحديث الشريف أو السيرة الذاتية.

ـ **التناص التاريخي**: وهو تداخل للنص الأصلي الذي بين أعيننا مع نصوص تاريخية مختارة.

ـ **التناص التراثي**: وفيه يعود الأديب للتراث ومعطيات التاريخ التي تتبع تمازجا وتخلق تداخلا بين الحركة الزمانية، بحيث ينسكب الماضي بكل إشاراته وتوافراته وأحداثه على الحاضر.

ـ **التناص الأسطوري**: حيث يعود استخدام الشاعر العربي للأساطير إلى العصر الجاهلي.

---

[1] السموح، التناص في ديوان لأجلك غزة، ص 20.

[2] المرجع نفسه، ص 40.

ـ **التناص الأدبي**: وهو تداخل النص مع نصوص أدبية سواء كانت للكاتب نفسه أو لأدباء آخرين مزامنين له ينتمون إلى ثقافته أو لا ينتمون لهذه الثقافة. [1]

1ـ "في القدس" من الشعري إلى النثري:

حين ما نقرأ لديوان تميم البرغوثي نبدأ بالعنوان الذي جاء بصيغة شبه الجملة، إلا وهي (في القدس) التي نحن بصدد دراستها (قصيدة في القدس)، التي جعلها الشاعر لازمة شعرية، يبدأ فيها كل مقطع من مقاطع القصيدة، وقد اختار تميم هذا العنوان لديوانه من القصيدة الأولى التي وردت في هذا الديوان، والتي نالت استحسان الجمهور وذاع صيتها بين الناس وثبتها العديد من الفضائات الغربية ولو شدّت في مجالس شعرية كثيرة، حيث زواج تميم في قصيدته بين الشكلين: العمودي وقصيدة التفعيلة الجزء الأول منها منها عمودي، موزون ومقفي، فيما بقية الأجزاء تندرج ضمن قصيدة التفعيلة.

استخدم تميم الشعر الحر بداية من الجزء الثاني من القصيدة وذلك كله ليتماشى مع موضوع القصيدة، وهي مدينة "القدس" الضاربة في أعماق التاريخ.

لدينا الجزء الأول من القصيدة:

(من مررنا على دار الحبيب فردّنا إلى

فسوف تراها العين حيث تديرها)

يستهل الشاعر الجزء الأول من قصيدة "في القدس" بتنظيمها على شكل القصيدة العمودية، ثمّ ينتقل في الأجزاء الأخرى من القصيدة بتنظيمها على نمط الشعر الحر، فهو ينتقل من النمط القديم للشعر إلى النمط الحديث للشعر، وفي ذلك دلالة على أنّ مدينة القدس لها جذور تاريخية جدا، وهي حاضرة الآن ولكنها تحت الاحتلال الصهيوني، حيث يمرّ الشاعر على دار الحبيب والمقصود بها مدينة القدس، ولكن دون أن يتمكن من

[1] عائشة، جماليات التناص في شعر أمل دنقل، ديوان بين يدي زرقاء اليمامة أنموذجا، ص 36 ، 44.

دخولها، وذلك بسبب قوانين العدو المحتل التي تمنع الشاعر الفلسطيني الأصل من الوصول إلى القدس، ويحاول بعدها تخفيف غضبه بمواساته لنفسه، فيقول ربما عدم دخولها هو نعمة، لأنّه سوف يرى ما لا يتحمّله، وذلك بسبب الاحتلال الصهيوني لمدينة القدس العربية، ثمّ يختم الشاعر هذا الجزء بقوله: متى تبصر القدس العتيقة مرة فسوف تراها العين حيث تديرها، بمعنى إذا رأيت القدس القديمة مرة فسوف تبقى محفوظة في العين وتراها دائما.

والجزء الثاني من القصيدة:

(في القدس بائع خضرة...

من في القدس إلّا أنت)

هنا يبدأ الشاعر بوصفه للمشاهد الواقعة داخل مدينة القدس العربية في ظلّ الاحتلال لها، ويظهر الشاعر مختلف أطياف المجتمع في مدينة القدس، وقد صوّر شخصيات الاحتلال بدأ من بائع الخضار، واليهودي المتدين الذي يعلم فتية البولون أحكام التوراة، والشرطي الذي يغلق شارع السوق في القدس، والمستوطن الذي يحمل الرشاش ليخوّف به المسلمين، كما يظهر الشاعر السائحين الأجانب، وعدم اهتمامهم بالذي يحدث في مدينة القدس، فهم لا يهتمون لها بل يهتمون بالتقاط الصور مع بائعة الفجل فقط، كما أظهر الشاعر الشخصيات العربية الإسلامية تريد الصلاة في المسجد الأقصى، ولكن منعهم من الصلاة فيه جعلهم يصلون على الأسفلت، كما أظهر الشاعر في هذا الجزء صورة مهمة، وهي أنّ التنوع الديني والعرقي واللغوي والفكري للأشخاص من جورجيا، ومنهاتن، والحبشة، والسيّاح الأجانب جميعهم بعيدون كلّ البعد عن العروبة والدين، إلّا أنّ الرشاش يوحدهم جميعا ضدّ أبناء الشعب الفلسطيني.

الجزء الثالث من القصيدة:

(وتلفت التاريخ لي مبتسما ... إنّي أراك وهنت

في القدس من في القدس إلّا أنت)

يلجأ شاعرنا في هذه اللوحة إلى أسلوب التشخيص، فقد قام بشخصية التاريخ، وجعله طرفا محاورا له، فيلتفت التاريخ للشاعر مع ابتسامة ساخرة، ويحدثه واصفا للواقع الذي تعيشه مدينة القدس، وما أصبحت عليه الآن، فيسأل التاريخ الشاعر إن كان يرى غير البولوني والجورجي والحبشي والسيّاح الأجانب في القدس، ويقول له بأنهم أضحوا متن النص وأنت على هامشه، أصبحوا الأصل وأنت فرع هذا الأصل، ثمّ يقول التاريخ مستنكرا هل تظنّ أنّ هذه الزيارة سوف تريك ما تهوى رؤيته، ثم يقول إن الجميع متواجد هناك سوى صاحب الحقّ بالتواجد، فيقول في القدس كلّ فتى سواك، ثمّ شبه القدس بالغزال السريع الذي ركض خلفه كثيرا، ولكن من سرعته فارق الشاعر.

الجزء الرابع من القصيدة:

(يا كاتب التاريخ مهلا... بلا صوت حذار القوم)

بدأ الشاعر هذا الجزء بأسلوب نداء، ويردّ الشاعر على التاريخ فيطلب منه عدم التسرع في كتابة الأحداث، حيث صوّر الشاعر بأنّ مدينة القدس تعيش واقعين مختلفين في وقت واحد، الواقع الأول هو الاحتلال الصهيوني، وطمعه في السيطرة على فلسطين الذي لا يتغير، ولكنّها مجرد أضغاث أحلام، لن تتحول إلى واقع، أما الثاني وهو الواقع الحقيقي والذي يمثل مقاومة الشعب الفلسطيني للمخططات الصهيونية، فهم أي أبناء الشعب الفلسطيني حذرون ومتلثمون ينتظرون مجيء الوقت المناسب لدحر الأعداء.

الجزء الخامس من القصيدة:

فاسأل هناك الخلق يدللك الجميع

فكلّ شيء في المدينة ذو لســـان

حـيـــن تســـألـــه، يـبـيـــن

في هذه الأبيات إثبات هوية القدس العربية الفلسطينية، ودليل الشاعر في ذلك هو كلّ شيء موجود داخل مدينة القدس، فكلّ شيء في القدس يشير إلى هويتها الحقيقية، وفي هذا إشارة إلى عروبة القدس قبل المحتل اليهودي.

الجزء السادس من القصيدة:

في القدس يزداد الهلال تقوسا مثل الجنين

حدّبا على أشباهه فوق القباب

تطورت ما بينهم عبر السنين علاقة الأب بالبنين

في هذه الأبيات صورة لحجم المعاناة التي يعيشها أبناء الشعب الفلسطيني في مدينة القدس، والهلال هو إشارة إلى المسلمين هو المقصودين من الإجراءات التي يقوم بها الاحتلال الصهيوني.

الجزء السابع من القصيدة:

في القدس أبنية حجارتها ...

... على أقمارها الأزمان

هنا يقدم لنا تميم صورة حول جمال فئة الصخرة المشرفة ذات الثمانية أضلاع، المرتكزة على قبة من الذهب، التي تبدو مثل مرآة محدّبة تعكس من جمالها السماء، ولكن جمال هذا البناء لا تكتمل بسبب الحصار المستمر عليه من قبل الكيان الصهيوني، وخصوصا ما يتعرض له المصلون في يوم الجمعة من عمليات المنع والاعتداء، كما يظهر الشاعر قدسيّة مدينة القدس عند المسلمين والمسيحيين.

الجزء الثامن من القصيدة:

في القدس أعمد الرّخام ...

... بحكم نوافذ الرّحمن.

يكمل الشاعر وصفه لمدينة القدس، حيث أعمدة الرخام المنتشرة فيها، وبالرغم من مرور الزمن على هذه الأعمدة ولونها الذي أصبح داكنا إلّا أنّها تحوي الأصالة، والعراقة العربية والإسلامية بين أبنيتها، ثمّ يدور حوار بين المحتل وبين أهل الأرض المقدسة، حيث إنّ كلّ طرف يحاول إقناع الآخر بصحة موقفه ورأيه، ويستدل كلّ طرف بالأبنية الموجودة، ثمّ بعد هذا الحوار يأتي الصباح ويمنع أهل الأرض من دخول أرضهم دون الحصول على الإذن من الكيان المحتل.

الجزء التاسع من القصيدة:

في القدس مدرسة لمملوك ...

... المغول وصاحبَ السلطان. [1]

جاء تميم في هذا الجزء بحديثه عن عهد المماليك، وبنائها للمدارس مثل المدرسة الإسلامية، والمدرسة الوجيهية، والقادرية وغيرها، ولكنّه يركز على شخصية واحدة من المماليك، ويبدو أنها الظاهر بيبرس، فمواصفاته مطابقة لما ذكره الشاعر، فأصول الظاهر بيبرس مما وراء النهر، وقد تمّ بيعه في سوق النخاسة في أصفهان، ووصل إلى مصر وأصبح حاكما على المسلمين، وانتصر في معركة عين جالوت على المغول مع المملوك قطز، وهي شهادة على حكم المسلمين للقدس وبأنّها عربية إسلامية.

الجزء العاشر من القصيدة:

(في القدس رائحـــة...

... يا بن الكرام أو اثنتين) [2]

[1] محمد حسن، موسوعة بيت المقدس والمسجد الأقصى، ط 01، ج 02، الأصلية للنشر، 2003، ص 10، 13.

[2] تميم البرغوثي، في القدس، مطابع الأيام، رام الله، ص 09.

رغم أنّ الأخبار التلفزيونية كانت تنقل مشاهد الدم والقتل والحروب، إلّا أنّ الكاميرات تغفل عن تصوير لحن البراءة والطفولة، لكن تميم لم يغفل عن هذا الأمر بل حسه وترنم به، وجعلنا نشعر به ونحس بما حسه من خلال الحمام يعلو على غطرسة المعتدين معلنا بكل شجاعة دولة الحق في سماء القدس العذبة النقية من قذارة الأعداء متجاهلا ما حوله من رصاص قاتل.

الجزء الحادي عشر من القصيدة:

في القدس رغم تتابع النكبات، ريح براءة في الجوّ، ريحُ الطفولَةِ،

فترى الحمامَ يطير يعلن دولة في الريح بين رصاصتين.

يشير تميم هنا إلى تتابع المصائب والنكبات المستمرة على أهل مدينة القدس، ويشير إلى أنّ المحتل يحاصر الشعب الفلسطيني بالرصاص في كل مكان وزمان.

الجزء الثاني عشر من القصيدة:

(في القدس تنظم القبور ...

... والقراءة مرة أخرى، أراك لحنْتْ) [1]

يشير الشاعر في هذه الأبيات إلى تاريخ مدينة القدس وحاضرها، وأنّها مدينة جامعة لمختلف أطياف البشر، فهي مدينة تستقبل جميع الناس المؤمنين منهم والكفار، وذكر الشاعر بعض أطياف الناس، مثل: الزنج، والإفرنج، والأتراك وغيرهم، دون أن يذكر اليهود، وفي ذلك إشارة إلى أنّ اليهود لا وجود ولا حقّ لهم في الأراضي الفلسطينية، وبالرغم من ذلك فهم الآن أصبحوا الأصل، ولكن هذا الحال لن يدوم.

وفي الأخير يختم الشاعر أبياته الأخيرة من:

(العين تغمض، ثمّ تنظر

[1] المرجع نفسه، ص 10، 11.

....

لا أرى في القدس إلّا أنت)

ليعود بنا من عصور عاشها في ثوان وفي السيارة التي قضى سائقها بانتهاء الرحلة منحرفا بسيارته شمالا جرّاء منعه من دخول القدس، يلتفت الشاعر إلى مرآة السيارة إلى يمينه ليرى فيها القدس تاركا كل الحقيقة خلفه، ولكنه يرى ابتسامة شعبه تغافله لتتسلل بين الدموع. [1]

2_ توظيف تميم التناص في قصيدة "في القدس".

تنوعت التناصات عند الشاعر الفلسطيني تميم البرغوثي في لوحاته الشعرية، واختلت باختلاف قصائده هذه التناصات من بين هذه اللوحات، سنتطرق إلى التناص الموجود في القصيدة "في القدس"، فنجد من أهم التناصات في شعر تميم البرغوثي:

أ) التناص الداخلي:

حينما نقرأ لديوان "في القدس" نجد بأنّ بسبب تسمية الديوان بهذا الاسم هو القصيدة في بداية الديوان والتي باسمها سميّ الديوان، كما نجد بأنّها تكررت في مطلع كل مقطع من مقاطع القصيدة، وحتى أنها كانت سببا في ذيوع الشاعر وانتشاره، وقد بدأ الشاعر قصيدته بأبيات منظومة مقفاة على نظام القصيدة التقليدية "العمودية" ذات الوزن والقافية، بينما باقي أجزاء القصيدة تندرج ضمن إطار قصيدة التفعيلة، وقد استذلها الشاعر بعبارته الشهيرة (في القدس)، حيث يقول الشاعر في مطلع قصيدته على شكل القصيدة التقليدي:

مررنا على دار الحبيب فردنا عن الدار القانون الأعادى وسورها

.....

وما كلّ نفس حين تلقى حبيبها تسر ولا كل الغياب يضيرها[2]

[1] مرام أمان الله، فلسطين، قراءة في قصيدة "في القدس" للشاعر تميم البرغوثي، مجلة ثقافية أصلية، العدد 16، الناشر: د. عدلي الهواري، 2017/09.

[2] تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ص 03.

أمّا الجزء الثاني من القصيدة فجاء على شكل التفعيلة فيكمل ويقول:

في القدس، بائع خضرة من جورجيا برم بزوجته

....

في القـــدس من في القـــدس إلّا أنـــــت [1]

وعندما نتأمل لديوان الشاعر نجد بأنّ الشاعر قد تناص تناصا متطابقا مع قصيدته للشاعر محمود درويش عنوانها "في القدس"، وردت في ديوان "لا تعتذر عمّا فعلت"، حيث يقول فيها:

في القدس، أعني داخل السور القديـم،

أسير من زمن إلى زمن بلا ذكـــــرى

تصوبني، فإنّ الأنبياء هناك يقتسمـــون

تاريخ المقدس ... يصعدون إلى السماء

ويرجعون أقل إحباطا وحزنا، فالمحبـــة

والسلام مقدسان وقادمان إلى المدينـة[2]

"كتب درويش قصيدته بعد زيارة المدينة وعبّر فيها عن شعوره الذي انتابه، عن فرحه الكبير عن نسيانه كل شيء، وأثار أسئلة عن الحروف التي يخوضها أصحاب الديانات من أجل حجر عتيق، وأتى في نهايتها على سؤال شرطية له: ألم أقتلك؟ وكتب تميم قصيدته إثر زيارة للمدينة، فأتى فيها عمّأ يحدث في القدس، على الناس وعلى الحجر والتاريخ وعلى الشرطي أيضا. [3]

[1] تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ص 04.

[2] محمود درويش، لا تعتذر عما فعلت، ص 47.

[3] الأسطة، قراءة في قصيدة محمود درويش "في القدس"، (موقع إلكتروني).

ب) التناص الديني:

لقد كان التراث الديني عبر العصور مصدرا للعديد من النصوص الشعرية، حيث يستمد كثير من الشعراء في دواوينهم الشعرية، ونجد من بين هؤلاء فيهم البرغوثي الذي برع في هذا الجانب، فراح يوظف القصص الدينية المستمدة من القرآن الكريم، في حين ذكر بعض الكتب السماوية (التوراة والإنجيل)، ومن أمثلة ذلك قوله في قصيدة "في القدس".

ـ التوراة:

في القدس توراة وكهل جاء من منهاتن لعليا بفقه فتية

البلون في أحكامها. [1]

ـ الإنجيل:

في القدس أبنية حجاراتها اقتباسات من الإنجيل والقرآن. [2]

ج) التناص التاريخي:

البرغوثي شاعر سياسي تتضح القضية الفلسطينية في شعره، وفلسطين لها خصوصية المكانة والمنزلة، حيث القرآن الكريم ذلك، وبين خصوصية مسجدها، وأنها مباركة، وما حولها، ولكننا عند تتبع شعر تميم نجد فيه التناص التاريخي، ففي قصيدته في القدس، نجد تناصا حيث يقول:

في القدس مدرسة لمملوك أتى مما وراء النهر،

باعوه بسوق بسوق نخاسة في أصفهان

...

[1] تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ص 07.

[2] المرجع نفسه، ص 09.

فأصبح بعد بضع سنين غلاب المغول

وصاحب السلطان [1]

في إشارة من الشاعر إلى (ظاهر بيبرس) الذي أكمل انتصارات القائد (قطز) على المغول في معركة عين جالوت، حيث أتى مصرا عبدا ضعيفا، ثمّ صار قائدا عظيما منتصرا، وربما كان في شعر تميم ما يبعث الأمل هنا في نفوس الفلسطينيين ويبشرهم بأنّ النصر قادم لا محالة.

إضافة إلى توظيفه للتناص في أشعاره أيضا وظّف المكان والزمان فنذكر:

أ_ توظيف تميم المكان: شكل المكان بؤرة فنية وبعثا ملهما لكثير من الأدباء والشعراء، فهو مسرح حدوث الأفعال وفق العلاقة بين الإنسان ومكانه، سواء أكانت بالمحبة أو النفور أو الارتباط ويرى غاستون باشلار أنّ المكان هو: "البيت، كل شيء إذ يعجز الزمن عن تسريع الذاكرة، هو مكان الألفة ...". [2]

تحدث تميم في أشعاره عن أماكن عدة وكان لها حضور بارز في ديوانه "في القدس"، ومن بين هذه الأماكن مدينة القدس، يقول:

مررنا على دار الحبيب فردنا عن الدار قانون الأعادي وسورها

فقلــت لنفسي ربما هي نعمة فماذا ترى في القدس حين تزورها

متى تبصر القدس العتيقة مرة فسوق تراها العين حين تديرهــا[3]

الواضح أنّ مدينة القدس هي أكثر الأماكن حضورا في شعر البرغوثي، فأولاها أهمية كبيرة لأنّها أقدس الأماكن الفلسطينية، وفيها حضارات الأمم جميعا فهي أولى القبلتين وثالث الحرمين الشريفين، فهي تمثل له الوطن والحب والتاريخ بكل تعرجاته، وانحناءاته، وهنا بدت كأنّها دار الحبيب الذي لا نستطيع الوصول إليها.

[1] المرجع نفسه، ص 08.

[2] غاستون باشلار، جماليات المكان، غالب ماسا، ط 02، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر، بيروت، 1984، ص 39.

[3] تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ص 07.

ب_ توظيف الزمان: تعتبر الزمن من الينابيع التي رفدت صور البرغوثي بكثير من المظاهر الفنية، فالزمن مرتبط بحياة الإنسان على الأرض ارتباطا وثيقا.

_ كما أنّه يرتبط شعوره وإحساسه، فلا شيء أطول منه لمن ينتظره ولا أسرع منه، لمن هو في سرور ومتعة. [1]

وقد كان للزمن نصيب وافر في شعر تميم البرغوثي، ويمكن تقسيم الصورة الزمنية في شعره إلى: اليوم، الصبـاح.

– الصباح: لقد اهتم البرغوثي بالصباح اهتماما كبيرا، ووظيفة في أشعاره في عدة مواضع فقد كان حضوره بارز بشكل كبير والمتتبع لقصائده يستكشف ذلك، لأنّ الصباح عند تميم يحمل عدة مدلولات منها: الأمل والحرية والفرج والنقاء والحياة والاستمرارية والإشراق والبعث والتجديد.

يقول البرغوثي في قصيدته: في القدس:

أمسكت بيد الصباح تربة كيف النقش

بالألـوان. [2]

3– ترجمة مفصلة عن حياة الشاعر تميم البرغوثي:

النشأة والتعليم:

ولد تميم البرغوثي في القاهرة في تاريخ 13 يونيو 1977، والده الشاعر الفلسطيني "مريد البرغوثي" ووالدته الروائية المصرية "رضوى عاشور"، في ذلك العام بدأت عملية السلام المصرية الإسرائيلية بزيارة الرئيس المصري آنذاك أنور السادات إلى القدس، تمّ على إثرها نفي عدد من الشخصيات العامة ممن كانوا يقيمون في مصر ومن ضمنهم الشاعر "مريد البرغوثي" الذي كان يعمل في إذاعة صوت فلسطين، وهي إذاعة المقاومة الفلسطينية

[1] فوزي خضر، عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون، د ط، الكويت، ص 171.

[2] تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ص 10.

آنذاك؛ أذاع مريد بيانا أدان فيه زيارة السادات للقدس. عرف تميم البرغوثي الوقائع السياسية في العالم العربي ومدى تأثيرها على الحياة الشخصية منذ نوات "عمره الأولى وقد أكمل دراسته الأساسية والثانوية" في مصر حيث قرر والداه أن يتربى في بلد عربي على الرغم من منع أبيه من الإقامة في البلاد.

حصل تميم البرغوثي على شهادة البكالوريا في العلوم السياسية من كلية الاقتصاد والعلوم السياسية في جامعة القاهرة، والماجيستر في العلاقات الدولية والنظرية السياسية من الجامعة الأمريكية في القاهرة، ثم شهادة الدكتوراه في العلوم السياسية من جامعة بوسطن في الولايات المتحدة [1]

كتب تميم البرغوثي أول نص له، وأسماء قصيدة في سن السادسة، وأول نص شعري مضمن في كتاب له كان في سن الثامنة.

في عام 1988، تمكن البرغوثي من العودة إلى فلسطين للمرة الأولى، وأقام أول أمسية شعرية له في فلسطين في ساحة قريته من قريته دير غسانة، فضاء رام الله في الضفة الغربية؛ وفي رام الله كتب أول مجموعة شعرية أسماها "ميجنا" باللهجة الفلسطينية العامية، وصدرت عن بيت الشعر الفلسطيني عام 1999، في العام التالي صدرت مجموعته الشعرية الثانية "المنظر" باللهجة المصرية العامية عن دار الشروق في القاهرة، وكان أول ظهور جماهيري له في مصر في معرض القاهرة الدولي للكتاب في ذلك العام، عشية الغزو الأمريكي للعراق عام 2003، اضطر تميم البرغوثي لمغادرة مصر بسبب معارضته للغزو وموقف الحكومة المصرية تجاهه واتهامه بتنظيم مظاهرات جامعته المناهضة للغزو الأمريكي للعراق، أثمرت هذه التجربة عن عملين ساهما في لفت الأنظار إلى تجربته الأدبية في مصر والعالم العربي، الأول "قالولي بتحب مصر" والذي كتب باللهجة المصرية العامية، أما الثاني فهو قصيدة طويلة صدرت في كتاب مستقل بعنوان " مقام عراق" وهي باللغة العربية الفصحى؛ تلقى العملان صدى كبيرا طيبا، فبالإضافة لضغط عدد من الأدباء والكتاب المصريين في جرائد كأخبار الأدب والأهرام وضغط أساتذته

[1] عصام الشرتح، تميم البرغوثي تجليات المتخيل الجمالي، بتصرف، ص 1-2.

وزملائه في جامع القاهرة والجامعة الأمريكية وجامعة بوسطن ساهمت قصيدته في عودته إلى مصر، أما كتاب "مقام عراق" فقد ألقي كاملا في أمسية أقيمت في القاهرة احتفالا بعودته، وقد وصفته جريدة الأهرام المصرية بكونه "كتابا مختلفا عن كل ما كتبه البرغوثي من قبل، بل ربما هو كتاب مختلف عن كل ما كتب بالعربية، مزيج من التقنيات التي الشعار ضرورية لحفظ ثقافة كل ما فيها مهدد" وقد صدر الكتابان بعد كتابتهما بسنتين علم 2005 عن دار الشروق في القاهرة.

بعد حصوله على الدكتوراه عام 2004، عمل البرغوثي في قسم الشؤون السياسية بالأمانة العامة بالأمم المتحدة، لجنة الحقوق الثابتة للشعب الفلسطيني، وعاد عام 2004 للعمل أستاذ للعلوم السياسية في الجامعة الأمريكية بالقاهرة، إلا أن السلطات المصرية امتنعت عن إصدار تصريح عمل في مصر بصفته أجنبيا، على الرغم من حقه في الجنسية المصرية عن طريق والدته، ما اضطره إلى مغادرة البلاد مرة أخرى ملتحقا ببعثة الأمم المتحدة في السودان، ثم عمل في ألمانيا باحثا في معهد برلين للدراسات المتقدمة، ثم في واشنطن أستاذا للعلوم السياسية في جامعة جورج تاون حتى عام 2011.

في يومي الثلاثاء والأربعاء 25 و 26 يناير عام 2014 كتب البرغوثي قصيدة "يا مصر هانت كلها كام يوم" وأضيعت على قناة الجزيرة مباشرة يوم الخميس 27 يناير قبل جمعة الغضب، ورغم قطع السلطات المصرية آنذاك الاتصالات والإنترنت ومنعها بث قناة الجزيرة في البلاد، إلا أن المعتصمين في ميدان التحرير بالقاهرة استطاعوا أن يلتقطوا البث وأن يذيعوا أخبار القناة بما فيها القصيدة على شاشات مصنوعة من الملاءات وأقمشة اللافتات، وقد أعيد إذاعة القصيدة مرارا وأثناء الاعتصام الذي امتد ثمانية عشر يوما، وقد سمعها الملحن مصطفى سعيد، وكان من بين المعتصمين، فقام بتلحينها وغنائها في الميدان يوم 04 فبراير، وقد ارتبط تميم البرغوثي كغيره من أقل البلاد بثورة 25 يناير وما تبعها.

بين عامين 2011م و 2014م، عمل تميم البرغوثي استشاريا للجنة الأمم المتحدة الاقتصادية والاجتماعية لغرب آسيا، وقاد مجموعة بحثية لإصدار تقرير عن مستقبل العالم العربي حتى عام 2030م.

في عام 2015م، التحق بالعمل الدبلوماسي الدائر في اللجنة مساعدا للأمين التنفيذي ووكيلا للأمين العام للأمم المتحدة، وله عمود أسبوعي في جريدة الشروق المصرية من 2010 حتى 2014، وفي جريدة العربي اليوم وموقع عربي 21 منذ عام 2015م. [1]

حياته العلمية:

- حاصل على الدكتوراه في العلوم السياسية من جامع بوسطن بالولايات المتحدة الأمريكية عام 2004م.
- عمل أستاذا مساعدا للعلوم السياسية بالجامعة الأمريكية بالقاهرة.
- محاضر في جامعة برلين الحرة.
- عمل بقسم الشؤون السياسية بالأمانة العامة للأمم المتحدة في نيويورك.
- عمل في بعثة الأمم المتحدة بالسودان.
- باحث في العلوم السياسية بمعهد برلين للدراسات المتقدمة.
- أستاذ مساعد رائد للعلوم السياسية في جامعة جورج تاون بواشنطن.
- استشاري بلجنة الأمم المتحدة الاقتصادية والاجتماعية لعرب آسيا.

كتبه في النظرية السياسية:

---

[1] معلومات عن تميم البرغوثي على موقع:

(d.loc.gov/authorities/n02005057756.Id.loc.gov) مؤرشف من أصل http:// Id.loc.gov/authorities/n02005057756 في 15 ديسمبر 2019.

– **الوطنية الأليفة**: الوفد وبناء الدولة الوطنية في ظل الاستعمار صدر عن دار الكتب والوثائق القومية بالقاهرة، عام 2007م.[1]

– **الأمة والدولة**: الدولة الوطنية والشرق الأوسط العربي، باللغة الإنجليزية، صدر عن دار بلوتو للنشر بلندن عام 2008م.

– **"حرب فسلام فحرب أهلية"**: فصل في كتاب "فلسطين والفلسطينيون"، باللغة الإنجليزية صدر بمنشورات جامعة إنديانا، بلومنغتون، الولايات المتحدة الأمريكية عام 2013م.

– **دولة ما بعد الاستعمار** : الحل الوسط المستحيل، "فصل في دائرة معارف أوكسفورد عن الّعلام والسياسة"، باللغة الإنجليزية، صدرت عن منشورات دامعة أوكسفورد، وأكسفورد، المملكة المتحدة، عام 2014م.

– **القدور المشققة**: فشل الدولة في العالم العربي "فصل في كتاب الرمال المتحركة: تهاوي النظام القديم في الشرق الأوسط'، صدر عن دار بروفايل، لندن عام 2015م.

دواوينه:

دواوينه المطبوعة هي:

– **مدجنا**: عن بيت الشعر الفلسطيني برام الله عام 1999م وهو ديوان منشور باللهجة الفلسطينية.

– **المنظر**: عن دار الشروق بالقاهرة عام 2002م وهو ديوان منشور باللهجة المصرية.

– **قالولي بتحب مصر قلت مش عارف**: عن دار الشروق في القاهرة عام 2005م وه ديوان منشور باللهجة المصرية.

– **مقام عراق**: عن دار أطلس للنشر في القاهرة عام 2009م وهو ديوان منشور بالعربية الفصحى.

– **في القدس**: عن دار الشروق عام 2009م وهو ديوان منشور بالعربية الفصحى.

[1] الوطنية الأليفة: الوفد وبناء الدولة الوطنية في ظل الاستعمار، القراءة الجيدة، اطلع عليه بتاريخ 2021/02/21، بتصرف.

– **يا مصر هانت وبانت:** عن دار الشروق في القاهرة عام 2012م بالعامية المصرية؟[1]

قصائده:

* في القدس. * عمك التاريخ. * الغارة. * قفي ساعة يفديك قولي وقائله.

* أيها الناس. * الكهنة والملوك والآلهة. * حديث الكساء. * شارع المعر.

* سلام. * الحمامة والعنكبوت. * ستون عاما. * ستي أم عطا.

* معين الدع. * يا هيبة العرش. * لا شيء جذريا. * إن سار أهلي فالدهر يتبع.

* ما أشبه الليلة بالبارحة. * الضيم جنسية. * الدبابة. * بيان عسكري.

* في القدس من في القدس. * الثورة. * عبث. * إلا أنت. * يناير.

* أعقل لكثير. * الديك والبيضة. * يا مدرك الثارات. * العصيان.

4_ قصيدة "في القدس" لتميم البرغوثي.

مَرَرْنَا عَلَـى دَارِ الحَبِيبِ فَرَدَّنَـــا عَنِ الدَارِ قَانُونُ الأَعَادِي وَسُورُهَـــا

فَقُلْتُ لِنَفْسِي رُبَمَا هِـــيَ نِعْمَـــةُ فَمَاذَا تَرَى فِي القُدْسِ حِينَ تَزُورُهَـــا

تَرَى كُلَّ مَا لَا تَسْتَطِيعَ احْتِمَالَـه إِذَا مَا بَدَتْ مِنْ جَانِبِ الدَّرْبِ دُورُهَا

ومَا كُلُّ نَفْسٍ حِينَ تَلْقَى حَبِيبَهَا تَسَرُّ ولَا كُلَّ الغِيَـابِ يُغَيِرُهَـــــا

فَإِن سَرَّهَـــا قَبْلَ الفِرَاقِ لِقَـاؤُهُ فَلَيْسَ بِمَأْمُـونٍ عَلَيْهَـا سُرُورُهَـــا.

فِي القُدْسِ، تَوْرَاةٌ وَكَهْلٌ جَاءَ مِنْ مَنْهَاتِنْ العَلِيَا يُفَقَّهُ فِتْيَةً البُولُونِ فِي أَحْكَامِهَا.

فِي القُدْسِ، شُرْطِي مِنَ الأَحْبَاشِ يَغْلِقُ شَارِعًا فِي السُوقِ،

رَشَّاشٌ عَلَى مُسْتَوْطِنِ لَمْ يَبْلَغِ العشْرِينَ،

[1] تميم البرغوثي، يا مصر هانت وبانت، بتصرف، ص 3.

قُبَعَةٌ تُحَيِّي حَائِط المبكَى

وَسُيَاحٌ مِن الإِفْرَنْج شُقْرٌ لَا يَرَونَ القُدْسَ اخْلَاقًا.

تَرَاهُم يَأْخُذُونَ لِبَعْضِهِمْ صُوَرًا

مَعَ امْرَأَةٍ الفِجْلَ من السَاحَات طُولَ اليَومْ

فِي القُدْسِ أَسْوَارٌ مِنَ الرَيْحَانْ.

فِي القُدْسِ مِتْرَاسٌ مِنَ الإِسْمَنْتِ

فِي القُدْسِ دَبَّ الجُنْدُ مُنْتَعِلِينَ فَوْقَ الغَيمِّ

فِي القُدْسِ صَلَّيْنَا عَلَى الأَسْفَلْتِّ

فِي القُدْسِ مَنْ فِي القُدْسِ إِلَّا أَنْتَ

وَتَلَفَّتَ التَارِيخُ لِي مُتَبَسِمًا

أَظَنَنَتَ حَقًّا أَنَّ عَيْنَكَ سَوْفَ تُخْطِئْهمْ، وَتُبْصرُ غَيرَهمْ

هَا هُمْ أَمَامَك، مَتْنُ نَصٍّ أَنْتَ حَاشِيةٍ عَلَيهِ وَهَامِشٌ

أَحَسَبْتَ أَنَّ زِيَارَةً سَتُزِيحُ عَنْ وَجْهِ المدِينَةِ يَا بُنَيَّذ

حِجَابَ وَاقِعِهَا السَمِيكَ لَكَيْ تَرَى فِيهَا هَوَاكَ

فِي القُدْسِ كُلُّ فَتَى سِوَاكَ

وهِيَ الغَزَالَةُ فِي المِدَى، حَكَمَ الزَمَان ببينيهَا

مَا زِلْتَ تَرْكُضُ إِثْرَهَا مُذْ ودَّعَتْكَ بِعَيْنِهَا

رِفْقًا بِنَفْسَكَ سَاعَةً إِنِي أَرَاكَ وَهَنْتَ

فِي القُدْسِ مَنْ فِي القُدْسِ إِلَّا أَنْتَ

يَا كَاتِبَ التَارِيخ مَهْلًا

فَالمِدِينَة دُهْرُهَا دهْرَانِ

دَهْر أَجْنَبِي مُطْمَئِنٌ لَا يُغَيرُ خُطْوَةٌ وَكأنَّه يَمْشِي خِلَلَ النَومْ

وَهُنَاكَ دَهْرٌ، كَامِنٌ مُتَلَثِمٌ يَمْشِي بِلَا صَوْتٍ جِدار القومْ

وَالقُدْس تَعرف نَفسهَا، فاسْأل هُنَاكَ الخلق يَدْلُلْكَ الجَمِيعُ

فَكُلُّ شَيْء فِي المِدِينَةِ

دُو لِسَانٍ، حِينَ تَسْأَلَهُ، يُبَينْ

فِي القُدْسِ أَعْمِدَةُ الرُّخَامِ الدَاكِنَاتُ

كَأَنَّ تَعْرِيفَ الرُّخَامِ دُخَانِ

وَنَوَافِذٌ تَعْلُو المسَاجِدَ وَالكَنَائِسَ

أَمْسَكَتْ بِيَد الصَّبَاحِ تُرِيهِ كَيْفَ النَقْشُ بِالأَلْوَانِ.

وَهُوَ يَقُول: "لَا بَلْ هَكَذَا"

فَتَقُولُ: "لَا بَلْ هَكَذَا"

حَتَّى إِذَا طَالَ الخِلَاف تَقَاسَمَا

فَالصُبْحُ حُرٌّ خَارِجَ العَتَبَاتِ لَكِنْ

إِنْ أَرَادَ دُخُولَهَا

فَعَلَيْهِ أَنْ يَرْضَى بِحُكْمِ نَوَافِذِ الرَّحْمَن.

فِي القُدْسِ مَدْرَسَةً لِمَمْلُوكِ أَتَى مِمَا وَرَاءَ النَهْرِ.

بَاعُوهُ بِسُوقِ نِخَاسَةٍ فِي أَصْفَهَانَ.

لِتَاجْرٍ مِنْ أَهْلِ بَغْدَادِ أَتَى حَلَبًا فَخَافَ أَمِيرهَا مِنْ زُرْقَةٍ فِي عَينِهِ اليُسْرَى

فَأَعْطَاهُ لِقَّافِلَةٍ أَتَت مصرًا، فَأَصْبَحَ بَعْدَ بَضْعِ سِنِينَ غلّاب المغُولِ وَصَاحِبَ السلْطَان.

فِي القُدْسِ رَائحةٌ تُلَخَّصُ بَابِلًا والهِندَ فِي دكَنِ عطَارٍ بحَانِ الزَيتْ

والله رائِحَةٌ لَهَا لُغَةٌ سَتَفْهَمُهَا إِذَا أَصْغيْت

وتَقُولُ لِي إذ يطلِقُونَ قَنَابِلَ الغَازَ المسَّيلِ لِلدُمُوعِ عَلَيَّ: "لَا تَحفل بهم".

وتَفُوحُ مِنْ بَعْدِ انْحِسَارِ الغَازِ، وهِيَ تَقُولُ لِي: "أَرَأَيْتَ"

فِي القُدْسِ يَرْتَاح التنَاقُضُ، والعَجَائِبُ لَيْسَ يُنْكِرْهَا العِبَادُ،

كَأَنَّهَا قِطَعُ القُمَاشِ يُقَلِّبُونَ قَدِيمَهَا وجَدِيدَهَا.

والمعْجِزَاتُ هُنَاكَ تُلْمَسُ بِاليَدَيْنِ.

فِي القُدْسِ لَوْ صَافَحْتَ شَيْخًا أَوْ لَمَسْتَ بِنَايَةً

لَوَجَدْتَ مَنْقُوشًا عَلَى كَفَّيْكَ نَصَّ قَصِيدَةٍ.

يَا ابْنَ الكِرام أَوْ اثْنَتَيْنَ

فِي القُدْسِ، رَغْمَ تَتَابُعِ النَكَبَاتِ، رِيحُ بَرَاءَةٍ فِي الجَوِّ، رِيحُ طُفُولَةٍ،

فَتَرَى الحَمَامَ يَطِيرُ يُعْلِنَ دَوْلَةَ فِي الريحِ بَيْنَ رَصَاصَتَيْنْ.

فِي القَدْسِ، تُنْتَظَمُ القُبُورُ، كَأَنَّهُنَّ سُطُورُ تَارِيخُ المدِينَةِ والكِتَابُ تُرَابُهَا

الكُلُّ مَرُّوا مِنْ هُنَا

فَالقُدْسُ تَقْبَلَ مَنِ أَتَاهَا كَافِرًا أَوْ مُؤْمِنًا.

أُمْرر بِهَا واقْرَأ شَوَاهِدهَا بِكُلِّ لَغَاتِ أَهل الأَرْضِ

فِيهَا الزبَحُ والإِقْرَنْجُ والقِفْجَاقُ والصِّقْلَابُ والبُشْنَاقُ

والتَاتَارُ والأَتْرَاكُ أَهْلُ الله والهَلَاك، والفُقَراءُ والمِلَاكُ،والفجَارُ والنساكُ،

فِيهَا كُلُّ مَنْ وَطِئَ الثَّرَى

كَانُوا الهَوَامِشَ فِي الكِتابِ فَأَصْبَحُا نَصَّ المدِينَةِ قَبْلَنَا

يَا كَاتِبَ التَارِيخ مَاذا جَدَّ فَاسْتَثْنَيتَنَا

أَرَأَيْتَهَا ضَاقَتْ عَلَيْنَا وَحْدَنَا!

يَا شَيْخُ فَلْتُعِدِ الكِتَابَةَ والقِرَاءَةَ مَرَّةً أُخْرَى، أَرَاكَ لَحَنْتْ

العَيْنُ تُغْمَضُ، ثُمَّ تَنْظَرُ، سَائِقُ السِّيَارَةِ الصَفْرَاء، مَالَ بِنَا شَمَالًا

نَائِيًا عَن بَابِهَا

والقُدْسُ صَارَتْ خَلْفَنَا

والعَيْنُ تُبْصِرُهَا بِمِرْآةِ اليَمِينِ.

تَغَيَّرَتْ أَلْوَانُهَا فِي الشَمْسِ، مِنْ قَبْلِ الغِيَابْ

إِذْ فَاجَأَتْنِي بَسْمَةٌ لَمْ أَدْرِ كَيْفَ تَسَلَّلَتْ لِلْوَجْهِ

قَالَتْ لِي وَقَدْ أَمْعَنْتِّ مَا أَمْعَنَتْ

يَأَيُّهَا البَاكِي وَرَاءَ السُورِ، أَحْمَقُ أَنْتَ؟

أَجُنِنْتْ؟

لَا تَبْكِ عَيْنُكَ أَيُّهَا المَنْسِيُّ مِن مِتْنِ الكِتَابْ

لَا تَبْكِ عَيْنُكَ أَيُّهَا العَرَبِيُّ واعلَمْ أَنَّهُ

فِي القُدْسِ مَنْ فِي القُدْسِ لَكِنْ

لَا أَرَى فِي القُدْسِ إِلّا أَنْتِّ.

خلاصة الفصل:

نستخلص من فصلنا هذا أنّ:

– قد كشف لنا تميم البرغوثي عن لوحة متكاملة شاملة، تظهر فيها صور القدس بكل تفاصيلها، سمائها وأرضها، وجدرانها ورموزها وأبوابها، ومن خلال الصورة الكلية شكل صورا حزينة.

– استطاع أيضا الشاعر أنّ يلون الصور المقدسية بألوان عذابات القدس عبر التاريخ، وما أصابها من الاحتلال إذ أنّه تمكن من إظهار الصورة الحقيقية للواقع الذي تعيشه مدينة القدس وأقصاها، من خلال تصويره لمدينة القدس وأصالتها وعراقتها، وما فعله المحتل من تغيير لملامحها وتشويه لصورتها المقدسة.

– ونجد تميم في كل لوحاته الفنية وطن التناص اكتسب من خلاله تجربة فنية لها طابعها المميز والفريد، فرسم لنا بريشته الشعرية وكلماته المشحونة بالأمل ولثقة لوحة فنية جميلة، ترى بالعين وتلمس المشاعر.

– إنّ التناص الذي وظفه البرغوثي في إبداعه المتميز من خلال قصائد دواوينه، يعبر عن مدى اللياقة الأدبية في صناعة النص وإثراء مجاورة وصقل سينته بالمرجعيات الدلالية التي تعزز من مضمونه وشكله وتسهم في حيويته وفاعليته.

خاتمة

الخاتمة

خاتمة:

في ختام هذا البحث يمكننا أن نجمل أهم النتائج المتوصل إليها في مذكرتنا الموسومة بـ: "جمالية الصورة الفنية في القدس" لتميم البرغوثي في:

ـ إنّ الشعر الحر هو البداية الثابتة التي تسبق الشعر العربي لها طريقه نحو عالم التجديد في قالب القصيدة العربية العمودية، كما استطاع أن يتعدى إلى فنون أخرى في تقنياته الإيقاعية المعتمدة في التعبير، فكان تجاوزه شاملا لتقنيات القصة بما فيها وأخرى متعلقة ببعض الصور الشعرية التي كان منها ما هو معروف سابقا وأخرى كانت من وحي إبداع الشعر الحر.

ـ كما أن القافية في الشعر الحر لم تقتصر على شكل واحد معتمد فحسب، بل تعدت إلى عدة أشكال اقتضتها ضرورةالدفعة الشعرية لكل شاعر.

ـ رغم اختلاف بدر شاكر السياب ونازك الملائكة واشتراكهما في بعض النقاط حول الشعر الحر، فقد كان قيام هذا الأخير وبدايته على يد هذين الرائدين اللامعين.

ـ أنّ الصورة الشعرية قديمة قدم الشعر نفسه، حيث لا يمكن ن نتصور شعرا خاليا من الصور الشعرية، فالصورة الشعرية حرب ضروب التعبير الأدبي، ووسيلة يلجأ إليها الشاعر للتعبير من خلالها عمّا يجيش في نفسه من خواطر ومشاعر وأحاسيس اتجاه موقف من مواقف الحياة وأحداثها.

ـ كما نجد الصورة قد تطورت على مرّ العصور واختلفت تعريفات النقاد والأدباء لها، فهي لم تعد أداة أو زينة لفظية تضاف إلى المعنى بل أصبحت ضرورة شعرية ملحة يقتضيها العمل الفني في البناء الشعري.

الخاتمة

_ تختلف الصورة الشعرية في مفهومها من النقد القديم إلى الحديث، فقد كانت في القديم محصورة في أساليب البيان من تشبيه ومجاز وكناية، أمّا في الحديث لم تعد مقصورة على ذلك بل تعدت إلى الرمز والأسطورة والقصة الشعرية وغيرها.

_ الصورة الفنية قاعدة الأسلوب القرآني الأساسية وأداته المفضلة في التعبير عن المعاني والمواقف الإنسانية.

_ أصدر سيد قطب كتابه التصوير الفني في القرآن الكريم لأنّه يسبق النقاد المعاصرين إلى دارسة الصورة الفنية عموما ودراسة الصورة القرآنية خصوصا.

_ الصورة القرآنية نوعين هما الصورة المفردة أو الصورة البلاغية وصورة النسق، كما أنّ هذه الصور تتسم بالوحدة والانسجام والترابط لنقل هذا الفكر الديني وتجسيده في صور متحركة مؤثرة.

_ تأثر البرغوثي بالبيئة التي عاش فيها، التي مورست فيها أبشع حكايات الصراع بين الحياة والموت بين الحضور والعدم، فقصائده تعبر عن الألم الذي عناه أهل فلسطين ومن تعاطف معهم، في ظل غياب روح العدل والإنصاف عند الكثيرين من القادة والولاة والحكام الذين سيطروا على مقدرات الأمم والشعوب.

_ كما نلاحظ بأنّ القصائد البارزة في دواوين البرغوثي تبرهن على عمق التجربة الشعرية لديه، لما لها من صدى وانبعاثات على جمهور المتلقين علاوة على الإنجازات التي قدّمها في أبنية قصائده، فاستلهم تجربته الشعرية من التراث والواقع والخيال ومن الذات والتعبير عنها بطريقة متفاعلة، فيعبر عن ذاته ويصف مشاعره وأحاسيسه التي يجيش بها قلبه، وما يدور في عقله ومخيلته، فهو يعبر عن الشعور بالسعادة والأمل والحزن والألم.

الخاتمة

ـ وقد أجاد البرغوثي في توظيف التناص ضمن قصائده الشعرية التي توحي بالمعين الذي تتمتع به شاعريته الفذة، التي برهن من خلالها على مقدرة الشاعر الفلسطيني من إنشاء نصوص شعرية تنبض بالأصالة في بنيتها الفنية وموضوعاتها التي يكسب من خلالها الشاعر ما يدور في تفكيره ووجدانه.

وفي الختام لا يسعنا إلّا أن نقول: هذا البحث هو لبنة من بناء وقطرة من غناء، نظرا لوجود دراسات سابقة تناولت أعمال تميم البرغوث وجماليات الصورة الفنية، ولأنّ شعره منفتح باستمرار أمام الممارسة الذهنية عند المتلقي بهدف البحث والدراسة.

– وآخر دعوانا أن الحمد لله ربِّ العالمين –

فهرس
الموضوعات

خطة البحث :

- المقدمة

- **الفصل الأول: من وجوه الحداثة الشعر الحر.**

1_ تعريف الشعر الحر.

2_ مفهوم الشعر الحر.

3_ نشأة الشعر الحر ورواده.

4_ الخصائص الفنية للشعر الحر.

5_ فلسطين في الشعر العربي.

- **الفصـــــل الثاني: الصورة الفنية في الشعر**

1_ ماهية الصورة الفنية.

2_ الصورة الشعرية في المذاهب الأدبية.

3_ الصورة الفنية في القرآن الكريم.

4_ التصوير الفني.

5_ التصوير الفني في القرآن الكريم.

6_ أنواع الصور في القرآن الكريم.

- **الفصل الثالث: جمالية التناص في قصيدة "في القدس"**

1_ في القدس من الشعري إلى النثري.

2_ توظيف تميم التناص في قصيدة "في القدس".

3_ ترجمة مفصلة للشاعر تميم البرغوثي.

4_ قصيدة "في القدس" لتميم البرغوثي.

خاتمة

قائمة المراجع

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر و المراجع :

القواميس والموسوعات :

1. أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ج 01.

2. شراب محمد حسن، موسوعة بيت المقدس والمسجد الأقصى، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ج 2، 2003.

الكتب:

1. أدونيس (أحمد علي سعيد)، الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، د ط، دار عودة، بيروت، د ت.

2. إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجازم.

3. إبراهيم خليل، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط 1، 2003.

4. ابن رشيق القيرواني (أبو علي الحسن)، العمدة في ضاعة الشعر ونقده، تحقيق د/ النوي عبد الواحد شعلان، ط 1، مكتبة الخانجي، القاهرة، 2000، ج 1.

5. ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة.

6. ابو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تحقيق-أحمد أمين وأحمد الزين، د ط، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، د ت.

7. أبو عثمان بن بحر بن الجاحظ، الحيوان، عبد السلام محمد هارون، ط 03/ دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1996.

8. أبي هلال العسكري، كتاب الصناعتين.

9. إحسان عباس، فن الشعراء، د ط، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1973.

10. أحمد أبو حاقة، الالتزام في الشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 1، 1949.

11. أحمد فوززي الهيب، إيقاع الشعر العربي من الدائرة إلى الرف، ط 1، دار القلم العربي – دار الرباعي، 2004.

12. أحمد مطر، المجموعة الشعرية الكاملة، دار الحرية، لبنان، ط 1، 2011.

13. أحمد مطلوب، النقد الأدبي الحديث في العراق، معهد البحوث والدراسات لعربية.

14. أحمد موسى الخطيب، وهج القصيدة، دراسات في الشعر العربي المقاوم، مكتبة الرائد، عمان، الأردن، 2010.

15. الأمدي أبو القاسم الحسن بن بشر، الموازنة بين أبي تمتم والبحتري، تحقيق: أحمد صقر، د ط، دار المعارف، القاهرة، 1961.

16. بارث رولان، درس السيمولوجيا، ترجمة: بلعبد العال.

17. بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ط 01، المركز الثقافي العربي، 1994.

18. البياتي، سيرة ذاتية لسارق النار.

19. التطاوي عبد الله، الصورة الشعرية في شعر مسلم بن الوليد، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997.

20. تميم البرغوثي، ديوان في القدس، مطابع الأيام، رام الله.

21. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي عند العرب.

22. الجاحظ، الحيوان، ج 03.

23. الجرجاني عبد القاهر ، دلائل الإعجاز، ط 05، مكتبة الخانجي، القاهرة، 2004.

24. الجرجاني عبد القاهر، الصورة البلاغية.

25. جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي.

26. حسام الخطيب، ظلال فلسطين في التجربة الأدبية ، دائرة الثقافة، تونس، ط 1، 1990.

27. خالدة سعيد، حركية الإبداع (دراسات في الأدب العربي الحديث)، ط 1، دار عودة، بيروت، 1919.

28. الرباعي عبد القادر، الصور الفنية في النقد الشعري، دراسة في النظرية والتطبيق، ط 01، دار العلوم للطباعة، الرياض، 1984.

29. زكية خليفة مسعود، الصورة الفينية في شعر ابن المعتز، ط 01، بنغازي، ليبيا، 1999.

30. ساعي أحمد بسام، الصورة بين البلاغة والنقد، ط 01، المنارة للنشر والتوزيع، 1984.

31. السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث.

32. سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث.

33. السموح، التناص في ديوان لأجلك غزة.

34. سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار الشروق.

35. شاكر النابلسي، محبوب التراث، المؤسسة العربية، بيروت، لبنان، 1987.

36. صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، لبنان، ج 1، 1973.

37. صلاح عبد الصبور، شعر الليل.

38. طبل حسن، المعنى الشعري في التراص النقدي، ط 02، دار الفكر العربي، القاهرة، 1998.

39. عائشة، جماليات التناص في شعر أمل دنقل، ديوان بين يدي زرقاء اليمامة أنموذجا.

40. عباس بن يحي، مسار الشعر العربي الحديث والمعاصر، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د ط، 2004.

41. عبد الجبار داود البصري، بدر شاكر السياب رائد الشعر الحر، وزارة الثقافة والإرشاد، د ط، بغداد، 1966.

42. عبد الحميد قاوي، الصورة الشعرية قديما وحديثا، د ط، 28 نوفمبر 2010.

43. عبد الرحمان نصرت، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ط 02، مكتبة الأقصى، عمان، الأردن، 1982.

44. عبد السلام أحمد الراغب، وظيفة الصورة الفنية في القرآن، ط 01، ج 01، فصلت للدراسات والترجمة والنشر، حلب، سوريا.

45. عبد الفتاح صالح نافع، الصورة الشعرية في شعر بشار بن برد، د ط، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، 1983.

46. عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ط 02، دار النهضة العربية، بيروت، 1981.

47. عبد المنعم الخفاجي، حركات تجديد.

48. عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية، بيروت، لبنان، ج 1، 1995.

49. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر.

50. عز الدين مناصرة، جمرة النص الشعري مقاربات في الشعر والشعراء والحداثة والفعالية، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 2006.

51. عزت محمد جاد، نظرية المصطلح النقدي، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002.

52. العسكري أبو هلال، الصناعتين، الكتابة والشعر، تحقيق: محمد علي البجاوي ومحمد أبو فضل، ط 1 دار إحياء الكتب العربية، 1952.

53. عصام الشرتح، تميم البرغوثي تجليات المتخيل الجمالي.

54. علي عشوي زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، د ط، 2008.

55. عودة خليل، الصورة الفنية في شعر ذي الرمة، جامعة القاهرة، مصر، 1987.

56. غاستون باشلار، جماليات المكان، غالب ماسا، ط 02، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر، بيروت، 1984.

57. فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، لبنان، ط 1، 1993.

58. فوزي خضر، عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون، د ط، الكويت.

59. فوزي سعد عيسى، العروض ومحاولات التطور والجديد فيه، ط 2، دار المعرفة الجامعة الإسكندرية، 1990.

60. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، ط 03، مكتبة الخانجي، القاهرة، د ت.

61. القيرواني ابن رشيق، العمدة ففي محاسن الشعر وآدابه ونقره، تحقيق: محمد عبد الحميد، ط 03، ج 01، 1963.

62. كاميليا عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة، د ط، دار المطبوعات الجامعية، جورج عوض، 2007.

63. محمد بن أحمد طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق: طه الحاجزي، محمد زغلول سلام، د ط، القاهرة، 1950.

64. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها.

65. محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي الحديث.

66. محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي المعاصر، الإسكندرية، 1975.

67. محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن.

68. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، د ط، دار العودة، 1986.

69. محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، د ط، القاهرة.

70. محمد مندور، الأدب ومذاهبه، د ط، دار النهضة للطبع والنشر، مصر.

71. محمود درويش، الديوان (للأعمال الأولى)، رياض الرئيس للكتب، بيروت، لبنان، 2005.

72. محمود درويش، شيء عن الوطن، دار العودة، بيروت، لبنان، 1971.

73. معين بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة.

74. مهري صالح السامرائي، آراء العلماء في كتاب "المجان في البلاغة العربية.

75. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، د ط، منشورات دار الآداب، بيروت، 1962.

76. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط 13، بيروت، دار العلم للملايين، 2004.

77. وفاء وجدي، الرؤية من فوق الجراح.

78. يوسف الخال، ديوان يوسف الخال.

79. يوسف الصانع، الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام 1958م.

80. يوسف جمعة سلامة، إسلامية فلسطين، مكتبة وهبة، القاهرة، مصر، ط 1، 2007.

المجلات و الدوريات:

1. حسن المنداري وآخرون، التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة جامعة الأزهر بغزة، سلسلة العلوم الإنسانية، المجلد 11، العدد 02، 2009.

2. فاطمة دخية، قراءة في جماليات الصورة، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، العدد 06، 2010.

3. مرام أمان الله، فلسطين، قراءة في قصيدة "في القدس" للشاعر تميم البرغوثي، مجلة ثقافية أصلية، العدد 16، الناشر: د. عدلي الهواري، 2017/09.

مواقع إلكترونية:

1. الأسطة، قراءة في قصيدة محمود درويش "في القدس"، (موقع إلكتروني).

2. http://www.djazairess.com/aliadjr/7601

3. موقع، ينظر: www.stortime.com. 2016/01/17. 17:48

4. موقع، ينظر: www.odabasham.net. 2016/03/23. 23:16

5. هل كان حبا، الديوان، اطلع عليه بتاريخ 2021/03/03.

6. صباحك سكر"، الديوان، اطلع عليه بتاريخ: 2021/03/04.

7. لا نصالح"، الديوان، اطلع عليه بتاريخ 2021/03/04.

8. الوطنية الأليفة: الوفد وبناء الدولة الوطنية في ظل الاستعمار، القراءة الجيدة، اطلع عليه بتاريخ 2021/02/21، بتصرف.

9. معلومات عن تميم البرغوثي على موقع:

(d.loc.gov/authorities/n02005057756.Id.loc.gov) مؤرشف من أصل 2005057756 http:// Id.loc.gov/authorities/n في 15 ديسمبر 2019.

فهرس
المحتويات

فهرس المحتويات:

الموضوع	الصفحة
كلمة شكر	
إهداء	
المقدمـــــــــــــــة	أ-ج
الفصل الأول : من وجوه الحداثة الشعر الحر	
تمهيد	5
1- تعريف الشعر الحر	10
2- مفهوم الشعر الحر عند بدر شاكر السياب ونازك الملائكة	10
3- نشأة الشعر الحر ورواده	13
4- الخصائص الفنية للشعر الحر	19
5- فلسطين في الشعر العربي	20
خلاصة الفصل	37
الفصـــــل الثاني : الصورة الفنية في الشعر	
تمهيد	40
1- ماهية الصورة الفنية	41
2- الصورة الشعرية في المذاهب الأدبية	54
3- الصورة الفنية في القرآن الكريم	59
4- التصوير الفني	60
5- التصوير الفني في القرآن الكريم	62
6- أنواع الصور في القرآن الكريم	65
الفصـــــل الثالث : جمالية التناص في قصيدة "في القدس".	
تمهيد	73
1_ في القدس من الشعري إلى النثري.	76

2_ توظيف تميم التناص في قصيدة "في القدس".	82
3_ ترجمة مفصلة للشاعر تميم البرغوثي.	86
4_ قصيدة "في القدس" لتميم البرغوثي.	91
خلاصة الفصل	96
• خـــاتـمـــــــــة	98
• قائمة المصادر و المراجع	10
• فهرس المحتويات	110