مجلة العميد

Journal Homepage: https://alameed.alameedcenter.iq/
ISSN: 2227-0345 (Print) ISSN 2311-9152 (Online)

الصور الشعرية في الشعر الفلسطيني المقاوم بعد نكسة ١٩٦٧م (دراسة أسلوبية في المستويين الدلالي والبلاغي)

أمين نظري تريزي[١]

سيد فضل الله مير قادري[٢]

محمّد خاقاني أصفهاني[٣]

١-جامعة شيراز/ كلية الآداب والعلوم الإنسانية/ قسم اللغة العربية وآدابها، ايران؛ aminnazari1369@yahoo.com
دكتوراه في اللغة العربية وآدابها/ استاذ مساعد

٢-جامعة شيراز/ كلية الآداب والعلوم الإنسانية/ قسم اللغة العربية وآدابها، ايران؛ s.fMirghaderi@gmail.com
دكتوراه في اللغة العربية وآدابها/ استاذ

٣-جامعة اصفهان/ كلية اللغات الاجنبية/ قسم اللغة العربية وآدابها، ايران؛ mohamadkhaqani@yahoo.com
دكتوراه في اللغة العربية وآدابها/ استاذ

تاريخ الاستلام:
٢٠٢١/١٠/٩

تاريخ القبول:
٢٠٢١/١٢/١٥

تاريخ النشر:
٢٠٢٣/٣/٣١

الكلمات المفتاحية:
شعر ما بعد النكسة، الصور الشعرية، الأساليب البيانية، المستوى الدلالي، المستوى البلاغي

السنة(١٢)-المجلد (١٢)
العدد (٤٥)
رمضان ١٤٤٤هـ - آذار ٢٠٢٣م

DOI:
10.55568/amd.v12i45.135-170

CC BY NC

ملخص البحث:

لقد حظيت الصور الشعرية على وجه العموم والصور الشعرية البيانية المتمثّلة في التشبيه والاستعارة والكناية بشكل خاص بمكانة مميزة في الدراسات النقدية والبلاغية؛ إذ تعتبر جوهر الشعر وفق ما ذهب له الباحثون. لقد تبلورت جوانب التطوّر والتجديد في الشعر الفلسطيني المقاوم بعد نكسة ١٩٦٧من النواحي الأسلوبية خاصة في صوره الشعرية البيانية؛ من منطلق هذا الأمر تهدف المقالة الحالية دراسة الصور الشعرية البيانية في الشعر الفلسطيني المقاوم بعد نكسة ١٩٦٧م من منظور أسلوبي والكشف عن دور هذه الصور في المستويين الدلالي والبلاغي. طبّقت الدراسة المنهج الوصفي – التحليلي والإحصائي. تكوّنت عينة الدراسة من خمسة دواوين يرصد أهم أحداث فترة النكسة ١٩٦٧م ومابعدها والذي يدور في فلك واحد وهو المقاومة. ما توصّلت إليه المقالة هو أنّ الاستعارة من أهم الوسائل الفنية التي قام بتوظيفها شعراء ما بعد النكسة للتعبير عن القضايا التي يعيشونها وذلك بنسبة مئوية مقدارها ٥٩,٥٪، ويليها التشبيه بنسبة ٢٥٪ ثم الكناية بنسبة ١٥,٥٪، يميل أغلب الصور التشبيهية في شعر ما بعد النكسة

Poetic Images in Palestinian Poetry Resistance after the Fall of 1967 (A Stylistic Study on Rhetorical and Semantic Layers)

Amin Nazari Terizi[1]
Sayyed Fazl Allah Mirghaderi[2]
Mohammad Khaqani Isfahani[3]

1- University of Shiraz /College of Arts and Humanities/ Department of Arabic and Literature, Iran; aminnazari1369@yahoo.com
PhD. in Arabic Language and Literature/ Assistant Professor
2- University of Shiraz /College of Arts and Humanities/ Department of Arabic and Literature, Iran; s.fMirghaderi@ gmail.com
PhD. in Arabic Language and Literature/ Professor
3-University of Isfahan/ College of Foreign Languages / Dept of Arabic and Literature, Iran; mohamadkhaqani@yahoo.com
PhD. in Arabic Language and Literature/ Professor

Received:
9/10/2021
Accepted:
15/12/2021
Published:
31/3/2023

Keywords:
poetry after the setback, poetic images, graphic styles, semantic layer, rhetorical layer.

Al-Ameed Journal
Year(**12**)-Volume(**12**) Issue (**45**)
Ramadan 1444 H
March 2023

DOI:
10.55568/amd.v12i45.135-170

Abstract

Poetic images in general and poetic graphic images represented in simile, metaphor and metonymy in particular have enjoyed a special place in critical and rhetorical studies. It is considered the essence of poetry, according to the researchers. The aspects of development and renewal in Palestinian resistance poetry after the setback of 1967 are crystallized from the stylistic aspects, especially in its graphic poetic forms. From this point of view, the following article aims to study the poetic graphic images in the Palestinian resistance poetry after the setback of 1967 AD from a stylistic perspective and to reveal the realization of the role of these images on the semantic and rhetorical levels. The study applied the descriptive-analytical and statistical method. The sample of the study consisted of five books that monitor the most important events of the setback period, 1967 AD and beyond: resistance. What the article found is that metaphor is one of the most important artistic means employed by the set-back poets to express the issues they live with, with a percentage of 59.5%, followed by simile at 25%, and then metonymy at 15.5%. Most of the metaphorical images in the poetry of the setback tend towards the material and the sensual. With regard to the semantic aspect of these images, the poet of the setback has

extracted most of the simile images from the atmosphere of occupied Palestine and the tragic conditions in which it is living in terms of killing, destruction and displacement. As for the metaphorical images, it is found that most of the metaphorical images employed in the poems of this period do not reach a state of depth and ambiguity, as they tend towards materialism and sensuality in depicting the sensualities and morals. As for the semantic aspect, it is noted that the homeland and the manifestations of the occupation are more present in the metaphorical images employed for the poems of this period. With regard to the metonymic images, it is inferred that the metaphor is ranked first among the types of metonymy; as it expresses the tendency of poets of this period to embody ideas and feelings in sensory images expressing the reality to be depicted.

نحو المادية والحسية في التصوير؛ فيما يتعلّق بالجانب الدلالي لهذه الصور قد انتزع شاعر النكسة معظم الصور التشبيهية من أجواء فلسطين المحتلة والظروف المأساوية التي تعيشها من قتل ودمار وتشريد. اما الصور الاستعارية فتجد أنّ معظم الصور الاستعارية الموظّفة في قصائد هذه الحقبة لا يصل إلى درجة التعمية والتعميق في الغموض والبعد وتنزع نحو المادية والحسية في تصوير المحسوسات والمعنويات؛ اما الجانب الدلالي فنلاحظ أنّ الوطن ومظاهر الاحتلال هما أكثر حضوراً في الصور الاستعارية الموظفة لقصائد هذه المدة. اما الصور الكنائية فنلاحظ أنّ الكناية عن الصفة حازت المرتبة الأولى من بين أنواع الصور الكنائية؛ والتي تعبّر عن ميل شعراء هذه المدة إلى تجسيد الأفكار والمشاعر في صور حسية معبّرة عن الواقع المراد تصويره.

المقدّمة:

لا غرو أنّ الحياة الأدبية تحظى بصلة وثيقة بالحياة السياسية والاجتماعية فإنّ الأدب بمختلف أنواعه من الشعر والرواية والقصة وغيرها يعد أداة أساسية للأديب يجسّد بها الزوايا المختلفة من حياة المجتمع البشري؛ ويمكن القول إن الشعر الفلسطيني المقاوم من أجمل أصناف الأدب وأدى دوراً حاسماً ولافتاً ومتواصلاً في رصد أحداث سياسية واجتماعية أثّرت مباشرة في تطوره وتجديد أساليبه؛ «بعد النكسة في عام ١٩٦٧م واصل الشعر الفلسطيني دوره الأدبي والسياسي، والمشاركة الفعلية سياسياً ونضالياً على كافة المستويات الوطنية والقومية والأممية، فقد شارك الشعراء بشعرهم في هذه الحقبة في كافة حروب الاستنزاف العربية الإسرائيلية، وشاركوا بشعرهم وبنفسهم في المقاومة الفلسطينية ضد الصهاينة من أجل التحرير»[١] «فانتقل الموقف بعد النكسة في عام ١٩٦٧م ليتّخذ شكل الثورة المسلحة، فظهر شعر المقاومة، وشعر الثورة الفلسطينية.» (أبوشاور) ولعل الجانب التطوري البارز في الشعر الفلسطيني بعد النكسة قد ظهر في خصائصه الفنية، اللغوية، والأسلوبية؛ ومن منطلق هذا الأمر لابد لنا من وقفة معها.

لا شكّ أنّ الصور الشعرية تحظى بأهمية بالغة في الدراسات النقدية والبلاغية إذ أجمع الباحثون والمتخصصون في حقل الأدب والنقد لاسيما في العصر الحديث على أنّ أهمّ ما يميز الشعر عن بقية الفنون عنصران اثنان الموسيقى والصورة بل ذهب معظمهم إلى أنّ الشعر في جوهره تعبير بالصور[٢]. انطلاقاً مما سبق تهدف المقالة الحالية إلى دراسة الصور الشعرية المتمثلة في الصور البيانية (التشبيه، الاستعارة، والكناية) في الشعر الفلسطيني المقاوم بعد نكسة ١٩٦٧م من منظور أسلوبي في المستويين البلاغي والدلالي بناء على المنهج الوصفي –التحليلي والإحصائي؛ ذلك بالتركيز على خمسة دواوين من معين بسيسو، وإبراهيم المقادمة، وسميح صباغ، وزينب حبش، ونبيلة الخطيب. لقد وقع الاختيار على هؤلاء الشعراء لأنّهم شعراء ينتمون إلى جيل واحد عاشوا مر الحياة وحلوها في فترة النكسة ومابعدها إذ تمثّل أعمالهم الشعرية أحداث هذه المدة وما بعدها في مختلف المجالات؛ من هذا المنطلق بعد قراءة فاحصة لأعمالهم الشعرية وجدنا أنها تتسم بالعديد

١ عطوات،محمد عبد عبدالله، الاتجاهات الوطنية في الشعر الفلسطيني المعاصر، ط١.(بيروت: دار الافاق الجديدة، ١٩٩٨م)، ٢٣٩.
٢ عصفور،جابر احمد، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، د.ط (القاهرة، مصر: دار المعارف، ١٩٨٣م)، ٥.

من الخصائص الأسلوبية المشتركة؛ فضلاً عن أنّه لا ينبغي أن ينحصر الشعر المقاوم الفلسطيني بعد النكسة في أشعار شعراء كبار مثل سميح القاسم ومحمود درويش، من ثم يفقد هذا الشعر العديد من جماله وتُنْسَى جهود شعراء آخرون، وفيما يتعلّق بالدواوين باعتبارها عينة البحث فإنّها تدور في فلك واحد وهو المقاومة ولا شك أنّ التركيز على ديوان وشاعر واحد لا يقدّم نتائج دقيقة عن أهم ما تمتاز المدة المحدّدة من المجالات الفنية والأسلوبية.

تسعى هذه الدراسة إلى الإجابة عن السؤالين الآتيين:

- كيف تمّ توزيع الصور الشعرية البيانية في أشعار بعد نكسة ١٩٦٧م؟
- كيف تحقّق الصور الشعرية البيانية دوراً مميزاً في المستويين الدلالي والبلاغي لأشعار هذه المدة؟

خلفية البحث:

من الدراسات التي تناولت الشعر الفلسطيني المقاوم تحديداً في أشعار الشعراء المختارين يمكن أن نخصّ منها بالذكر:

- قد هدف كياني ونظري تريزي (١٣٤٠هـ.ق) إلى الكشف عن أنماط القافية وطرائق استخدامها في الشعر الفلسطيني المقاوم بعد نكسة ١٩٦٧م ومدى إسهامها في البنيتين الإيقاعية والدلالية بناء على المنهج الوصفي-التحليلي والإحصائي؛ وما توصّلت إليه الدراسة هو أنّ شاعر النكسة يوظّف كثيرا التقفية البسيطة الموحّدة لمرتكز إيقاعي؛ وأنّ توظيف القافية المتقاطعة بموازاة هندستها لا تؤدّي إلى تكوين النتائج الباهرة في المستوى الدلالي للقافية؛ إنّ القافية المتغيرة والمقطعية قد خلقت في شعر النكسة قوة إيقاعية تعبيرية بالتلاؤم بين الإيقاع والدلالة.

- قد عالج ميرزائي وأنصاري (١٤٣٠هـ.ق) في دراستهما البنية الإيقاعية في شعر المقاومة وصلتها بأغراضها مستخلصاً نماذج من قصائد معين بسيسو ومحمد الفيتوري والمقارنة بينهما والكشف عن العلاقة القائمة بين دلالة القصيدة ومستواها الصوتية بناء على المنهج الوصفي-التحليلي والإحصائي؛ بيّنت نتائج البحث أنّ البحر المتدارك قد خضع للعديد من التغييرات في بنية تفاعيلة في شعر الشاعرين وأسهم في خلق الأجواء الموسيقية الفريدة للقصيدة كما أنّ البحور المتداخلة تتصدر في قائمة الأوزان التي استعملها الفيتوري لكونها من أوزان ذات نغمات جديدة تم استخدامها في القصيدة حسب تجربة الشاعر النفسية.

– قد تناول نظري تريزي وزملاؤه في بحثهم دراسة أساليب التكرار وأنماطها في ديوان الجرح الفلسطيني وبراعم الدم للشاعرة زينب حبش؛ وما توصّل إليه المقال هو أنّ التكرار في ديوان الشاعرة لم يأت اعتباطياً بل جاء مقصوداً منتظماً مع الإيقاع والدلالة لإظهار حبّها لفلسطين وبثّ ألمها لمصابها ولشهادة أعزائها وتكوين روح المقاومة والثورة للقضاء على الاحتلال.

– قام النعامي في مقالته بتسليط الضوء على توظيف التراث والشخصيات الجهادية والإسلامية في شعر إبراهيم المقادمة وبيان قدرة الشاعر على التعبير عن رؤيته الفكرية والإنسانية؛ اشتمل بحثه على هذه المحاور: مفهوم التراث، وعوامل استخدام التراث في الشعر، وتوظيف التراث الديني، توظيف التراث التاريخي، توظيف التراث الأدبي.

بناء على ما سبق نلاحظ أن غالبية الدراسات السابقة قد سلّطت الضوء على الجانبين الإيقاعي المتمثّل في القافية والتكرار للشعر الفلسطيني المقاوم فلم نجد بحثاً يعالج الصور الشعرية البيانية في الشعر الفلسطيني المقاوم بعد نكسة ١٩٦٧م، فإنّ هذه الدراسة جاءت لتسلط الضوء على جانب لم يعن به الباحثون.

تعريف الصور الشعرية

يرى عزّ الدين إسماعيل أن الصورة الشعرية تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع[٣]. ويقول سيسل دي لويس في تعريفه للصورة الشعرية «إنّها في أبسط صورها رسم قوامه الكلمات، وأنّ الوصف والمجاز والتشبيه يمكن أن تخلق صورة، وأنّ الصورة يمكن أن تقدّم إلينا في عبارة أو جملة يغلب عليها الوصف لكنّها توصل إلى خيالنا شيئاً أكثر انعكاساً متقناً للحقيقة الخارجية، إنّ كل صورة شعرية لذلك هي إلى حد ما مجازية، إنّها مقطع من مرآة لا تلاحظ فيها وجهها بقدر ما تلاحظ بعض الحقيقة حولها.»[٤]

أما علي البطل فيعرفها بأنّها «تشكيل لغوي يكوّنها خيال الفنان من معطيات متعدّدة، ويقف العالم المحسوس في مقدّمتها[٥].» وللخيال دور كبير في خلق الصورة الشعرية عند الشاعر فهو «الملكة

٣ إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر قضاياه وضواهره الفنية والمعنوية، د.ط (بيروت، لبنان: دار الثقافة)، ١٢٧.
٤ دي لويس، سيسل الصورة الشعرية، ترجمة. احمد نصيف الجنابي، مالك ميري، وسلمان حسن ابراهيم، د.ط (العراق، بغداد، ١٩٨٢م)، ٣٠.
٥ البطل،علي الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، ط٢ (بيروت، لبنان: دار الاندلس للطباعة والنشر، ١٩٨١م)، ٣٠.

التي يستطيع بها الأدباء أن يؤلّفوا صورهم، وهم لا يؤلّفونها من الهواء، إنّما يؤلّفونها من إحساسات سابقة لا حصر لها، تختزنها عقولهم وتظلّ كامنة في مخيّلتهم، حتى يحين الوقت فيؤلّفوا منها الصورة التي يريدونها، صورة تصبح لهم لأنّها من عملهم وخلقهم[٦].» ومعلوم أنّ الشاعر يعتمد في تكوين صوره على خياله، وأنّ الخيال هو حقيقة الإلهام الذي يعد نضجاً مفاجئاً غير متوقّع لكلّ ما قام به الشاعر من قراءات، ومشاهدات، وتأمّلات، أو لما عاناه من تحصيل وتفكير[٧].

فالصورة في الشعر الحديث ليست إلا تعبيراً عن حالة معيّنة يعانيها الشاعر إزاء موقف معيّن في الحياة، وإن أي صورة داخل العمل الأدبي إنما تحصل من الإحساس وتؤدي من الوظيفة ما تحمله وتؤديه الصورة الجزئية الأخرى المجاورة لها، وإن مجموع الصور الجزئية تؤلّف الصورة الكلية التي تنتهي إليها القصيدة[٨]. أي إنّ الصورة واحدة من الأدوات الأساسية التي يستعملها الشاعر في بناء قصيدته، وتجسيد الأبعاد المختلفة لرؤيته الشعرية، فبواسطة الصورة يشكّل الشاعر أحاسيسه وأفكاره وخواطره في شكل فنّي محسوس، ويصوّر رؤيته الخاصة للوجود والعلاقات الخفية بين عناصره[٩].

٢-٢. أهمية الصور الشعرية

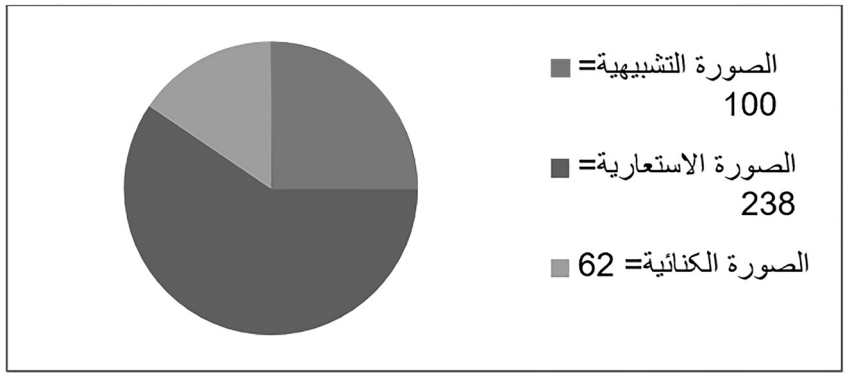
حظيت الصورة الشعرية بمكانة بارزة في الدراسات النقدية والبلاغية، مما أدّى إلى النظر للشعر على أنّه «التفكير بواسطة الصورة»؛[١٠] فسادت النظرة إلى الصورة على أنّها معادلة للشعر، حتى قيل: «إنّ مما يساعد على أن يكون الشاعر شاعراً هو قدرته التي تفوق قدرة غيره على إدراك المشابهات الخفية، والكشف عن تماثل الأشياء بواسطة الصورة، خاصة الاستعارية.[١١]» غير أن هذه النظرة قد تغيّرت مع ظهور المدرسة الشكلانية، وتراجعت مهمة الصورة، لتصبح وسيلة من وسائل عدة في الشعر، ونسقاً كسائر أنساق اللغة الشعرية[١٢]. فهي إحدى الوسائل التي تصلح لخلق بناء مدرك نستطيع التحقق من ماهيته، لكنّها ليست أكثر من وسيلة[١٣].

٦ ضيف، شوقي في النقد الادبي، ط٣ (القاهرة، مصر: دار المعارف، ١٩٦٩م)، ١٦٧.
٧ ناصف، مصطفى، الصورة الادبية، ط٢ (بيروت، لبنان: دار الاندلس للطباعة والنشر، ١٩٨١م)، ١٢.
٨ العشماوي، محمد زكي قضايا النقد الأدبي المعاصر، د.ط (بيروت، لبنان: دار النهضة العربية، ١٩٧٩م)، ١٠٨.
٩ عشري،علي زايد عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د.ط (القاهرة، مصر: دار المعارف، ١٩٧٨م)، ٩٨.
١٠ ناظم، حسن، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم. د.ط (بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤م)، ٨٠.
١١ شريم، جوزيف، دليل الدراسات الأسلوبية، د.ط (بيروت، لبنان: المؤسسة الجامعية للدراسات، ١٩٨٤م)، ٦٦.
١٢ ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ٨٥.
١٣ ناظم، ٨٥.

وترجع أهمية الصورة في الشعر الحديث والمعاصر إلى الطريقة التي تستخدم، وهي طريقة تعدّ ثورة كبرى في مجالها ومجال الشعر على السواء، وقد أصبحت في الشعر الحر تستخدم بطريقة بنائية عضوية تندرج أصلاً في صميم العمل الفني فتتولد خبرة أوسع وأكمل تعمق إدراكنا وإحساسنا، وفي هذا الاندماج تجسّد الصورة الفكرة أو التجربة أو الرؤية بكلّ تعقيداتها الكائنة والتي ستكون؛ أما أنّها تحمل الفكرة فلأنّها لا تنفصل عنها شرحاً وتعبيراً لها، وأمّا أنّها تحمل الرؤية فلأنّها واسطتها الوحيدة مادام الشعر الحديث شعر رؤى[١٤].

دراسة الصور الشعرية البيانية

ومن خلال استقراء أساليب الصورة في شعر بعد النكسة نلاحظ أنّ الأساليب التصويرية البيانية (التشبيه، والاستعارة، والكناية) تشكّل أهمّ الوسائل الفنية التي اعتمد عليها شاعر النكسة في التعبير عن القضايا التي يعيشها، فلا تكاد تخلو منها قصائده، وتعدّ الاستعارة أكثرها حضوراً بنسبة ٥ , ٥٩٪، يليها التشبيه بنسبة ٢٥٪ ثم الكناية بنسبة ٥ , ١٥٪ كما يتبيّن ذلك بالنظر في شكل رقم (١) الآتي:



شكل (١) نسبة شيوع الصور الشعرية البيانية

وفيما يأتي سنتناول أهمّ الخصائص التصويرية البيانية لشعر هذه الحقبة ونبدأ بالحديث عن خصائص الصورة التشبيهية، ثمّ نشفعه بالحديث عن خصائص الصورة الاستعارية، ثم نختمه بالحديث عن خصائص الصورة الكنائية.

١٤ اليافي، نعيم، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، د.ط (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٣م)، ٢٦٢.

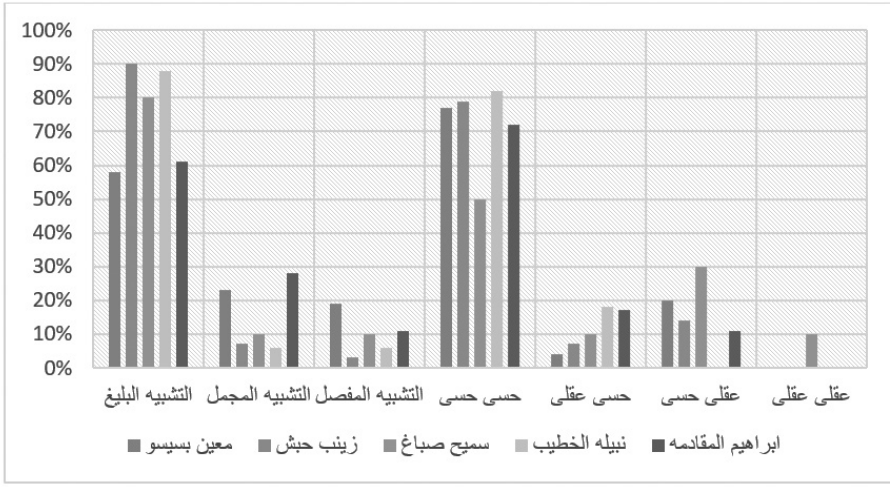
الصورة التشبيهية

التشبيه في الاستخدام الأدبي صورة بيانية يحاول الشاعر فيها توضيح قصد ما بوساطة استحضار طرف آخر يعينه على نقل تجربته الشعرية هو المشبّه به الذي يكون موازياً لطرف قبله هو المشبّه. وتبدو شعرية التشبيه في أنّه ينقل المتلقي من شيء إلى شيء طريف يشبهه، وكلّما كان هذا الانتقال بعيد المنال، قليل الخطور بالخيال كان التشبيه أروع للنفس، وأدعى إلى إعجابها واهتزازها[١٥].

إنّ القدماء يختلفون في مقدار اشتراك المشبه والمشبه به في الصفات لكي ينجح التشبيه، فقد اعتقد قدامة بن جعفر أنّ أحسن التشبيه «ما وقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها حتى يدني بهما إلى حال الاتّحاد[١٦].» وقد ذكر ابن رشيق هذا الرأي في العمدة، ثم عقب عليه بقوله: «إنّما حسن التشبيه أن يقرب بين البعيدين حتى تصير بينهما مناسبة واشتراك[١٧]» ويوافق عبدالقاهر الجرجاني رأي ابن رشيق بقوله في أسرار البلاغة ويقول: «وهكذا إذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد كانت إلى النفس أعجب وكانت النفوس لها أطرب وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب[١٨].» ولا شك في أن ابن رشيق وعبد القاهر الجرجاني في رأيهما السابقين يلتقيان مع النقد الحديث الذي «يؤكّد أنّ فاعلية الصورة إنّما تأتي من قدرتها على الجمع بين الحقائق المتباعدة، واستحضار العلاقات الطريفة ما بين الأشياء[١٩].»

بالنظر إلى شعراء هذه الحقبة في استخدامهم لأنواع التشبيه نحصل على النسب المحددة في الرسم البياني الآتي:

١٥ بوحوش، رابح، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، د.ط (الجزائر: دار العلوم، ٢٠٠٠م)، ١٥٣.
١٦ أبو الفرج،قدامة بن جعفر نقد الشعر، تحقيق. كمال مصطفى، ط٣ (القاهرة، مصر: مكتبة الخانجي، ١٩٧٨م)، ١٠٩.
١٧ القيرواني، ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،تحقيق. محمد محي الدين عبد الحميد،مج٢،ط٥ (بيروت، لبنان: دار الجيل، ١٩٨٢م)، ٢٨٩.
١٨ عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة،تحقيق. محمد رشيد رضا، د.ط (بيروت، لبنان: دار المعرفة)١١٢.
١٩ دي لويس، الصورة الشعرية، ٢٠.



شكل(٢) يوضح أساليب التشبيه المستخدمة فى الشعر الفلسطيني المقاوم بعد نكسة ١٩٦٧م

يتضح من المعلومات الواردة في الشكل رقم (٢) ان التشبيه في شعر بعد النكسة يشكّل حضوراً لافتاً بعد الاستعارة، فقد شاع استعمال شعراء النكسة لهذا الفن مستثمرين طاقاته الفنّية في تصوير مظاهر الحرب، والاحتلال، وإجرامات العدوّ ومضامين المقاومة، وعبّروا من خلاله عن أفكارهم ورؤاهم، على أنّ أوّل ما نلاحظه في شعر هذه الحقبة هو أنّ شاعر ما بعد النكسة يعتمد في بناء أكثر صوره التشبيهية على التشبيه البليغ، إذ يكاد يهيمن هذا النوع من التشبيه على أكثر الصور التشبيهية في شعر النكسة إذ بلغت نسبته ٧٤,٧٤٪، وزينب حبش ونبيلة الخطيب أكثرتا في استخدام هذا النوع من التشبيه، فالشعراء يكسرون التقليد، ويحذفون أداة التشبيه ليكون طرفا التشبيه أقرب إلى التوحّد. فمن أمثلته قول الشاعرة نبيلة الخطيب في قصيدتها "رغم حزني":

«كلّ أحلامي حطامٌ/ كلّ أيّامي هباءٌ/ كلّ أيّامي خيالات حزينة[٢٠].»

نعم التشبيه يزداد بلاغة عندما تزال الحواجز المادّية والمعنوية بين المشبّه والمشبّه به، فتحصل المطابقة التامة بين الأول والثاني، وتحصل بعد ذلك الدهشة والمفاجأة لدى المتلقّي، لينجح بعد ذلك كله ذلك المبدع المرسل نجاحاً باهراً في نقل تجربته الشعرية إلى المتلقّي الذي يشعر بجمال الشكل والمعنى معاً وذلك من خلال الإيجاز في المعنى، والاختصار في الشكل[٢١]. فقد وازنت الشاعرة بين

٢٠ الخطيب، نبيلة هي القدس، د.ط (الكويت: وزارة الاوقاف والشؤون الاسلامية، ٢٠١٢م)، ٣٠١.
٢١ بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ١٦٨.

كل من: أحلامي والحطام، وبين أيامي والهباء والخيالات الحزينة. إذن فقد أرادت الشاعرة أن تقول لنا «أن لا أحلام، ولا أيام سعيدة لنا" فكانت وسيلتها إلى تحقيق هذه المعاني أن جعلت "أحلامي" في منزلة "الحطام"، و"أيامي" في منزلة "الهباء" و"الخيالات الحزينة". ومما زاد في عمق وحدة هذه التشبيهات ورود الأطراف الثانية أي المشبه بها منكرة؛ ومعلوم أنّ التنكير قد يفيد في بعض حالاته التكثير أو اللاتعيين[٢٢]؛ والشاعرة في تشبيهاتها لم تقم بمطابقة المشبّه بجزء أو صنف من المشبّه به، بل جعلت التشبيه مطلقاً فأحلامي ليست مطابقة لنصف معيّن فقط من الحطام، بل مطابقة للحطام كلّها، وأيامي ليست مطابقة لصنف معيّن كذلك من الهباء بل تشمل أصنافه كافّة.

ومن أمثلة التشبيه البليغ قول المقادمة في قصيدة "عياش":

«عياش أنت الليث في زمن/ تسوّدت الكلاب[٢٣].»

فهذا تشبيه بليغ إنّ الشاعر يقوم بإشادة عياش الشهيد الفلسطيني وشبّهه بالليث في الشجاعة ورفض القيود والذلّ، وقد استعار عن الأعداء الجبابرة بلفظة "الكلاب". والشاعر يساوي بين المشبّه والمشبّه به عندما حذف أداة التشبيه، وأزال الحواجز بين الركنين واستطاع أن يعطي متعة فنية في السطر الشعري عندما أدّت هذه الصورة وظيفتها وظيفة التوضيح والتوكيد، ووظيفة التنميق والتزيين.

في النموذج الاتي للشاعرة زينب حبش وهي تحذف أداة التشبيه ووجه الشبه، ليكون طرفا الصورة أقرب إلى التوحّد:

«والبسمة زاد الثورة/ والبسمة فوق شفاه الثائر/ تطفئ نور الشمس[٢٤].»

هذا التشبيه من أقدر سمات الصور الوجدانية المليئة بالحيوية إذ تعبّر عن انفعال الشاعر كي تؤثّر مباشرة في المتلقي. فشبّهت الشاعرة البسمة بالزاد، وهذه البسمة هي التي تعطي الاستمرارية لاشتعال نيران الثورة وهي التي تمدّها بالبقاء، ومن هذه النيران سيذوق المحتلّ الغاصب الرعب والخوف، وبها يكون هلاكه. إنّ غياب أداة التشبيه هنا قد عمل على تحقيق قدر من التقارب بين طرفي التشبيه، بيد أنّ

٢٢ عبد الحميد، محمد محي الدين، التحفة السنية بشرح المقدمة الآجرومية، د.ط (الجزائر: دار الامام مالك للكتاب، ٢٠٠٤م)، ٨٥.
٢٣ المقادمة،إبراهيم، لا تسرقوا الشّمس منّا، د.ط (فلسطين: مجلس طلاب الجامعة الاسلامية، ٢٠٠٣م)، ٤٦.
٢٤ حبش، زينب، الجرح الفلسطيني وبراعم الدم، د.ط (فلسطين، رام الله: مطبعة المستقبل، ١٩٩٩م)، ١٨.

هذا لا يعني حصول التماهي بين طرفي التشبيه، «فالتشبيه عموماً يفيد الغيرية ولا يفيد العينية، بمعنى أنّ طرفي التشبيه لا يتداخلان أو يتفاعلان، بل تظلّ بينهما مسافة من التغاير والتمايز[٢٥].»

شاعر ما بعد النكسة قليلاً ما يقوم بتوظيف أداة التشبيه بوصفها أداة التقاء بين طرفين مع كونها في الوقت نفسه أداة انفصال بينهما، و«هي تحمل تأكيداً على أنّ العلاقة بينهما تقف عند حدود المشابهة فكلّ طرف منهما يحتفظ لنفسه بخصائصه الذاتية والمستقلّة عن الطرف الآخر.»[٢٦] فإنّ هذا النمط من التشبيه (التشبيه المفصل) يعدّ من الناحية الفنّية أبسط أنواع التشبيه وأقلّها عمقاً في التصوير والإيحاء، لذلك فإنّ شاعر ما بعد النكسة يكسر هذا التقليد، ويقلّل من استعماله إذ بلغت نسبته في الدواوين المختارة ١٠,١٠٪ ومن أمثلة هذا النوع من التشبيه قول الشاعر إبراهيم المقادمة:

«عائد كمثل فجّ النور في قلب المجاهد/ عائد كمثل حقّي لباطلهم يطارد[٢٧].»

والشاعر استناداً الى الآية الكريمة ﴿جاء الحقّ وزهق الباطل﴾ (الإسراء ١٧: ٨١) «شبّه عودته بانبلاج النور الذي يشع في قلب المجاهد وبالحق الذي يطارد الباطل، فهنا في هذه الصورة يضعنا الشاعر أمام صلابة إيمانه وثقته العالية في انتزاع الحقّ من الباطل والعودة إلى ربوع بلاده[٢٨].» لقد استعان الشاعر بأداة التشبيه في بناء العلاقة التصويرية بين طرفي التشبيه في الصورتين السابقتين، فاحتفظا بقدر كبير من التمايز والاستقلال، فأداة التشبيه تحمل تأكيداً أنّ هناك حاجزاً يفصل بين طرفي التشبيه، فكلّ طرف منهما يحتفظ بخصائصه الذاتية التي تميزه عن الطرف الآخر، «لأنّها بمثابة الحاجز المنطقي الذي يفصل بين الطرفين المقارنين ويحتفظ لهما صفاتهما الذاتية والمستقلّة[٢٩].» وقد عزّز حضور وجه الشبه في الصورتين السابقتين من تحقيق وضوح التصوير ومباشرته. فإذا كان بناء الصورة بحيث تكون عناصر التشبيه مرتبة أصلياً وكاملاً يحقّق للصورة قدراً كبيراً من جلاء الفكرة ووضوحها.

---

٢٥ عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ١٧٥.
٢٦ عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي، ١٧٦
٢٧ المقادمة، لا تسرقوا الشّمس منّا، ٤٤.
٢٨ الهشيم، جواد اسماعيل، "الالتزام في الشعر الإسلامي الفلسطيني المعاصر" (كلية الاداب الجامعة الاسلامية، ٢٠١٠م)، ٢١٧، رسالة_ماجستير_بعنوان____https://mobt3ath.com/pdf.php?ext=pdf&id=15007&tit الالتزام_في_الشعر_الاسلامي_الفلسطيني_المعاصر.
٢٩ عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ١٧٤.

أمّا التشبيه المجمل فجاء في المرتبة الثانية في الدواوين المختارة إذ بلغت نسبته ١٥ , ١٥٪ ومن أمثلة هذا النمط من التشبيه قول المقادمة في قصيدة "أحمد":

«حبيبي أحبس الدمعات تحرقني/ ويحترق البصر/ نموت كنبتة الصحراء[٣٠].»

لقد شبّه الشاعر موتهم بموت نبتة الصحراء التي تروى بماء البحر المالح، فلقد هدف الشاعر من خلال التشبيه السابق إلى إبلاغ المتلقي تصوير حياة الشعب الفلسطيني الذي يستشهد في عنفوان حياته دون أي منقذ كما يعيش دون رعاية. وواضح أنّ حذف وجه الشبه يزيد من العمق الفني في الصورة، كما يتيح للمتلقي فرصة المشاركة في إتمامها، وفي إدراك خيوط العلاقة بين طرفي التشبيه التي تنتج وجه الشبه، في حين وجود أداة التشبيه في المثال السابق أكّد انفصال طرفي الصورة، وقد زاد من وضوح التصوير.

بناء على ما سبق نلاحظ أنّ حضور عناصر الصورة التشبيهية واكتمال هذه العناصر يؤدّي إلى جلاء الفكرة ووضوح الصورة التشبيهية، إذ تفقد عمقها الفني وقدرتها على الإيحاء والتأثير، في جانب آخر إنّ غياب أداة التشبيه ووجه الشبه يمنح الصورة التشبيهية عمقاً في التصوير الفني، ويؤدّي إلى اختزال المسافة بين طرفي التشبيه، ويحقّق نوعاً من الالتحام والتقارب والتساوي بينهما.

بالتأمّل في الصور التشبيهية في شعر ما بعد النكسة نلاحظ أنّها تقوم في أغلبها على المقارنة بين طرفين محسوسين، فقد بلغت نسبة التشبيهات التي تتّجه نحو المحسوس ٧٤ , ٧٤٪ ومن النادر أن تقوم الصورة على تشبيه محسوس بمعقول أو معقول بمعقول، وهو ما يعني أنّ أكثر تشبيهات شعر بعد النكسة تنحو باتجاه الصورة الحسية، فقد نزع شاعر النكسة إلى النزعة الحسية في تصوير الوقائع حوله، ولا غرابة في ذلك لأنّ أنفس النفوس كما يقول عبد القاهر الجرجاني «موقوف على أن تخرجها من خفي إلى جلي، وتأتيها بصريح بعد مكني، وأن تردّها في الشيء تعلمها إياه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم، وثقتها به في المعرفة أحكم، نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس، وعما يعلم بالفكر إلى ما يعلم بالاضطرار والطبع، لأنّ العلم المستفاد من طرق الحواس أو المركوز فيها من جهة الطبع وعلى حدّ الضرورة، يفضل المستفاد من جهة النظر والفكر في القوّة والاستحكام،

٣٠ المقادمة، لا تسرقوا الشّمس منّا، ٢٨.

وبلوغ الثقة فيه غاية التمام[٣١]. ومن أمثلة تشبيه المحسوس بالمحسوس قول الشاعر معين بسيسو في قصيدة "أكتب جسدي كي تقرأ جسدك":

«الآن جميع الشهداء/ سفنٌ راسيةٌ/ في تلّ الزعتر[٣٢].»

فالشاعر هنا في هذه الصورة التشبيهية الحسية يصف عظمة الشهداء كلّها بأنّهم سفن راسية، وهنا يؤكّد ذلك الترميز الرئيس بتوظيفه لكلمة "الراسية" على التسامي والسموق للشهداء، وذلك هي صورة الشهيد في مخيال الشاعر. ويمكن أن نصوّر هذا التشبيه من وجه آخر، وهو أنّ الشاعر شبّه الشهداء والقتلى في تلّ الزعتر بسفن عظيمة بجامع الكثرة والازدياد. على كل حال نحن نكون إزاء صورتين حسييتين في طرفي التشبيه.

نلاحظ في قصائد الشعراء المدروسين كمية كبيرة من التشبيهات التي تدرك بحاسة البصر قياساً للصور التشبيهية المحسوسة لا سيما في جانب المشبه به، وذلك لأنّ «البصر أكثر الحواس احتكاكاً بالواقع المحيط، والتقاطاً لصوره المختلفة نظراً لاعتماد الذاكرة الشعرية عند الشعراء على العين الباصرة في التقاط الصور وتكوينها وتركيبها، أكثر من اعتمادها على بقية الحواس، كما أنّ حاسة البصر تأتي في مقدّمة الحواس المقدّرة للجمال[٣٣]» قد انتزع الشعراء معظم الصور البصرية من أجواء أبشع الظروف المأساوية التي يعيشونها بما فيها من القتل، والدمار، والتشريد و... من أمثلة ذلك، النموذج التالي للشاعر معين بسيسو في قصيدة "تانيا" إذ قال:

«القتلة مازالوا مختبئين هنالك/ في الثلّاجات/ كعلب البارود المحفوظة[٣٤].»

في هذا التصوير الحسي البصري صوّر الشاعر مجازر الشعب الفلسطيني في تشبيه يفصح عن قوّة الملاحظة ودقّة التصوير فشبّه الشاعر أجساد القتلة بعلب البارود المحفوظة بجامع الكثرة والترتّب. أراد الشاعر بهذا التشبيه لا سيما في ذكر المشبّه به (علب البارود المحفوظة) أن ينقل لنا الصورة الحقيقية البشعة الموجودة في فلسطين وأن ينقل الصورة الحقيقية لقاتلي الشعب الملهوف

٣١ الجرجاني، أسرار البلاغة، ١٩٠.
٣٢ بسيسو، معين، الآن خذي جسدي كيساً من رمل، د.ط (بيروت، لبنان: دار العودة، ٢٠٠٨م)، ٤٩٥.
٣٣ الرجبي، عيسى بن صلاح، "التصوير البياني في حماسة أبي تمام، دراسة بلاغية تحليلية موازنة" (الجامعة الاسلامية، ٢٠٠٩م)، ٧٢.
٣٤ بسيسو، الآن خذي جسدي كيساً من رمل، ٣٠٠.

وهم ينفذون جريمتهم، ولا يبالون بقيمة من يزهقون روحهم، ولا يلقون بالاً لهؤلاء الضحايا الذين لا حول لهم ولا قوّة إلا أن يناضلوا من أجل البقاء قيد الحياة.

«وفي تشبيه المعقول بالمحسوس الذي ينتقل المعقول من إطاره المجرّد ويتجلّى في صورة محسوسة، فهو من أكمل أنواع التشبيه، لأنّه يحقّق وظيفته الأسلوبية وهي التصوير، وفيه خروج من خفاء المعقول إلى جلاء المحسوس وبذلك تتمكّن المعاني العقلية والخواطر القلبية في ذهن المتلقّي وتصير من الوضوح كأنّه يشاهدها، وتعود اللغة في هذا النوع من التشبيه إلى طبيعتها الأولى في ارتباطها بالحواس[٣٥]،» يقول عبدالقاهر: «فمعلوم أنّ العلم الأوّل أتى النفس أولًا عن طريق الحواس والطباع ثمّ من جهة النظر والرؤية، فهو إذن أمسّ بها رحماً، وأقوى لديها ذماماً، وأقدم لها صحبة، وأكدّ عندها حرمة[٣٦].» ويأتي هذا الضرب من التشبيه أقلّ حضوراً في شعر ما بعد النكسة من تشبيه المحسوس بالمحسوس إذ بلغت نسبته ١٤ , ١٤٪، وقد أفاد شعراء ما بعد النكسة في تصوير معانيهم العقلية وخواطرهم القلبية فجاءت في صور محسوسة منتزعة من القضية التي يعيشونها، ومن أمثلة ذلك قول سميح صباغ في قصيدة "أكثر من سؤال":

«يا شعبي عظيم../ فتكاتفوا يا اخوتي المتظلمين تكاتفوا/ ولتستفق كلّ المواجع والهموم/ شمس التحرّر في الانتظار[٣٧].»

فقد أخرج الشاعر المشبّه المتمثّل في "التحرّر" من دائرته العقلية التي لا يدركها الحس ليتجلّى في إطار المشبه به المتمثّل في "الشمس" في صورة محسوسة منتزعة من الطبيعة، أراد الشاعر بهذا التشبيه أن يكشف عن رؤيته الطوباوية فكما الشمس تبيد الظلام فإنّ التحرّر يبيد قواعد الظلم والطغيان وبهذا الانتقال من غموض المعقول إلى وضوح المحسوس صار المعنى متمكّناً في ذهن المتلقي، وذلك لأنّ «العلم المستفاد من طريق الحواس أو المركوز فيها من جهة الطبع، وعلى حد الضرورة يفضل المستفاد من جهة النظر والفكر في القوّة والاستحكام[٣٨].»

٣٥ شادي، محمد ابراهيم، علوم البلاغة وتجلي القيمة الوظيفية في قصص العرب، د.ط (المنصورة: دار اليقين، ٢٠١١م)، ٢٨٠.
٣٦ الجرجاني، أسرار البلاغة، ١٠٩.
٣٧ صباغ،سميح وطني داخل الحصار، د.ط (د.م.، ١٩٩٣م)، ١٥٣.
٣٨ الجرجاني، أسرار البلاغة، ١٩٠.

أما تشبيه المحسوس بالمعقول «فيقوم على تشبيه شيء محسوس، أو مفهوم من المفهومات العقلية بشيء مجرّد، وهو على خلاف الأصل في التشبيه، لأنّ الغرض الأهم من التشبيه هو الإيضاح، والبيان، والمحسوسات أظهر من المعقولات، ومن ثمّ كان المحسوس أصلاً للمعقول، وهذا يقتضي أن يكون المحسوس مشبهاً به لأنّه الأصل[٣٩].» ونلاحظ قلة حضور تشبيه المحسوس بالمعقول، والمعقول بالمعقول في شعر بعد النكسة إذ بلغت نسبته ١٠,١٠٪، فأغلب الشعراء المدروسين يفضّلون الوضوح على الغموض ويبتعدون عن التكلّف المغرق في الخيال؛ في الحقيقة تتطلّب ظروف الشعب الفلسطيني المأساوية تحت ظل الاحتلال البعد عن الغموض والميل عن الغوص في إطار التكلّف. فهم يتحدّثون بلسان شعبهم لكي ينبّهوا العالم على ما جرى في بلادهم من سفك الدماء والمجازر و.. وإبلاغ هذه المهمّة يقتضي عدم الغموض والتكلّف.

الصورة الاستعارية

يرى علماء اللغة والأسلوب أنّ الاستعارة -وهي أبرز أنواع المجاز- تظل مبدأ جوهرياً، وبرهاناً جلياً على نبوغ الشاعر، يقول ريتشاردز: «هي الوسيلة العظمى التي يجمع الشعر بواسطتها أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل من أجل التأثير في المواقع والدوافع، وينجم هذا التأثير عن جمع هذه الأشياء وعن العلاقات التي ينشئها الذهن بينها، وإذا فحصنا أثر الاستعارة جيداً وجدنا أنّ هذا الأثر لا ينشأ عن العلاقة المنطقية إلا في حالات قليلة جداً[٤٠].» إنّ العامل في تأثير الاستعارة هو المسافة بين المشبّه والمشبّه به أو كما يقول "سايس" : «فدرجة الشعرية تزداد كلّما زادت المسافة بين المستعير والمستعار منه بعداً[٤١].»

للاستعارة عدّة أنواع أهمّها المكنية والتصريحية، وهذا التقسيم خاضع لتوفّر أحد ركني الاستعارة المشبّه والمشبّه به.

تشكّل الاستعارة أكثر الفنون البيانية التي اتّكأ عليها شاعر النكسة في بناء صوره الشعرية، وبذلك فإنّها من الأهمّية بمكان في الكشف عن نظرة شاعر ما بعد النكسة لفلسفته في الحياة وللقضية

٣٩ شادي، علوم البلاغة وتجلي القيمة الوظيفية في قصص العرب، ٢٩٣.
٤٠ عبد اللطيف، محمد حماسة، اللغة وبناء الشعر، د.ط (القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠١م)، ١٠.
٤١ ابو العدوس، يوسف، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ١ط (عمان، الأردن: منشورات الاهلية، ١٩٩٧م)، ١١.

التي يعيشها، وبيان تفاوت الشعراء في سعة الأفق والقدرة على التخييل والتعبير عن أفكارهم وأحاسيسهم التي لا تقدر اللغة العادية على التعبير عنها. وفيما يلي سنركّز على نوعي الاستعارة الرئيسين (التصريحية والمكنية) لكثرتها ولاستجلاء مظاهرهما في شعر هذه المدة ورصد خصائصهما الأسلوبية، ونغضّ البصر عن الاستعارة التمثيلية لندرة حضورها في شعر هذه الفترة. فبالنظر إلى شيوع أنواع الاستعارة في الدواوين المختارة حصلنا على الأرقام الآتية:

جدول (١) توزيع أنواع الاستعارة في شعر ما بعد النكسة

الشاعر	الاستعارة المكنية	الاستعارة المصرّحة	الاستعارة التمثيلية
معين بسيسو	٣٦= ٧٣,٤٦٪	١٠= ٢٠,٤٠٪	٣= ٦,١٢٪
زينب حبش	٥٣= ٧٤,٦٤٪	١٦= ٢٢,٥٣٪	٢= ٢,٨١٪
سميح صباغ	٢٢= ٦٤,٧٠٪	١٢= ٣٥,٢٩٪	–
إبراهيم المقادمة	٢٤= ٦٨,٥٧٪	١١= ٣١,٤٢٪	–
نبيلة الخطيب	٣٦= ٧٣,٤٦٪	٩= ١٨,٣٦٪	٤= ٨,١٦٪
الإجمالي	٧١,٨٤٪	٢٤,٣٦٪	٣,٧٨٪

الاستعارة المصرّحة

من خلال تتبع الصور الاستعارية في الجدول السابق نلاحظ أنّ الاستعارة التصريحية أقلّ حضوراً من الاستعارة المكنية في الدواوين المدروسة إذ بلغت نسبتها في المجموع ٢٤,٣٦٪، وسميح صباغ هو الأكثر لها استخداماً في شعره بنسبة ٣٥,٢٩٪ ونبيلة الخطيب هي الأقل استخداماً لها بنسبة ١٨,٣٦٪. ومن أمثلة الاستعارة التصريحية الشائعة في شعر النكسة استعارة ألفاظ وصفية للوطن كما نلاحظها في قصيدة "القمر المحنّط" للشاعر معين بسيسو إذ قال:

«يا قمراً محنّطاً صغير/ بلا وسادة ولا سرير[٤٢].»

في مثالنا هذا قام الشاعر بتشبيه وطنه بالقمر المحنّط بجامع الجمال، وعدم الإزالة وعدم الحصول عليه على سبيل الاستعارة التصريحية. وذلك من خلال ندائه له مباشراً إذ قال: يا قمراً محنّطاً صغير لكنّه حذف المشبّه هو الوطن وصرّح بالمشبه به الذي هو القمر المحنّط الصغير الذي حلّ مكان المشبّه الذي اختفي في البنية العميقة للكلام ليظهر في البنية السطحية المشبه به فقط فتمّت البلاغة العالية

٤٢ بسيسو، الآن خذي جسدي كيساً من الرمل. ٣٣٤

وتمّ العمق كذلك؛ وتصوّروا لو قمنا بإرجاع هذه الاستعارة إلى بنيتها العميقة التي هي في الأصل تشبيه لما حصلت الدهشة لدى المتلقّي ولم يكن يعجبه ولاستحال التركيب ركيكاً لا جمال ولا بلاغة فيه فأصل الكلام: "أيها الوطن الذي يشبه القمر المحنّط". فأراد الشاعر بهذه الاستعارة تأكيد خلود وطنه وهويته وبعده عن مخالب المستعمرين. فالوطن هو القمر الذي يضيء على الشاعر سواد ليله ويعينه ويواسيه في همومه الكثيرة.

ومن أمثلة الاستعارة التصريحية قول الشاعر سميح صباغ في قصيدة "حنين إلى الفرح":

«يا أيّها الطفل المعذّب/ خلف قضبان السجون[٤٣].»

شبّه الشاعر وطنه بالطفل المعذّب خلف السجون، لكنّه لم يظهر المشبّه بل صرّح بالمشبه به مباشرة من خلال جعله محلاً للنداء على سبيل الاستعارة التصريحية بجامع الطهارة وعدم القوّة. «تبرز البلاغة دائماً في الاستعارة التصريحية في حلول المشبه به مكان المشبه بحيث يستحيلان كياناً موحداً لفظاً ومعنى، وثانياً لغياب الطرف الثاني من طرفي التشبيه الذي هو المشبه»[٤٤] فإذا يقول الشاعر: "أيها الوطن الذي كالطفل المعذّب خلف قضبان السجون" يعرض القارئ عن استقبال هذا التركيب ولا يعجبه وذلك راجع لركاكة هذا التركيب وسماجته والتي يسبّبها وجود كافّة عناصر التشبيه ووضوحها؛ والكلام حتى يحلو ويمتع ويحقق بلاغته وإيجازه يجب أن تتم على مستوى بنيته السطحية بعض عمليات الحذف التي نحسبها ضرورية كي تمرّ الرسالة الكلامية في أحسن ذوق إلى المتلقّي[٤٥].

ومن أبرز خصائص الاستعارة التصريحية في شعر بعد النكسة أنّها تأتي في الغالب مقيدة بالتجريد أو بالتشريح وهو ما يوجّه نظر المتلقي إلى مواطن التشابه من ناحية، ويبعد الصورة عن الغموض من ناحية أخرى؛ وذلك لما للمتعلّقات من أثر في وضوح الصورة وتخليصها من الإبهام والغموض، ففي النموذج السابق نلاحظ أنّ الشاعر قد أضفى على الصورة عمقاً في التخييل من خلال ترشيح الاستعارة فذكر اللوازم الاستعارية (خلف قضبان السجون) التي تعدّ من ملائمات المستعار منه (الطفل المعذّب)، وهو أدّى إلى مزيد من قوّة التخييل، والادعاء وتناسي التشبيه. لأنّ الترشيح «أبلغ من التجريد والإطلاق؛ لاشتماله على تحقيق المبالغة في الاستعارة، ولهذا كان مبنى الترشيح

٤٣ صباغ، وطني داخل الحصار، ٢٠.
٤٤ الطرابلسي، محمد الهادي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، د.ط. (تونس: منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١م) ١٦٠.
٤٥ الجرجاني، أسرار البلاغة، ٩٥.

على أساس تناسي التشبيه والتصميم على إنكاره[٤٦].» وفي هذه الصورة الاستعارية أراد الشاعر تأكيد الكبت العارم في وطنه والقول إنّ وطنه كالطفل الذي لا يستطيع أن يفعل شيئاً أمام ذلك الجبروت والتوحّش اللامتناهي.

وفي جانب آخر استعار الشاعر "وردة حمراء" لوطنه إذ قال:

«يا وردة حمراء تحيا في دمي/ أردّ عنها كلّ آفات السنين[٤٧].»

ينادي الشاعر وطنه الحبيب، فيستعير للدلالة عليه "وردة حمراء" إذ شبّه وطنه بوردة حمراء، فحذف المشبّه وصرّح بالمشبه به للدلالة على جمال وطنه والإشارة إلى كثرة سفك الدماء فيه، على سبيل الاستعارة التصريحية.

وفي قصيدة "أكتب جسدي كي تقرأ جسدك" استعار الشاعر معين بسيسو "النافذة المكسورة" لوطنه المحتلّ بجامع الدمار و"سمكة القرش" للعدوّ المنبوذ بجامع الوحشية والافتراس والهمجية على سبيل الاستعارة التصريحية:

«تقترب من النافذة المكسورة/ سمكة القرش[٤٨].»

ويبدو أنّ استعارة "سمكة القرش" للتعبير عن العدوّ المجرم والوحشي عائد إلى ما في سمكة القرش من خصائص تلتقي مع خصائص العدو الصهيوني، فسمكة القرش تفترس وتلتهم ما حولها دون أي مبالاة، وكذلك العدو يدمر ويقتل ويسفك دماء الأبرياء دون مبالاة بقيمتهم.

وقد أفاض شعراء النكسة في تصوير معاناتهم وآلامهم وبالغوا فيه، ومن ذلك استعارة لفظة "دما" للدمع بجامع شدّة الحزن والألم، كما في قول نبيلة الخطيب في قصيدة "أليس الهمّ مشتركاً":

«أيها الباكي دماً/ ندماً/ أليس الهمّ مشتركاً؟![٤٩]»

فقد شبّهت الشاعرة هنا الدمع بالدم، ثمّ حذفت المشبّه وصرحت بالمشبه به على سبيل الاستعارة التصريحية للمبالغة في شدّة الألم في نفسها كأنّ الدمع هنا اختلط بالدّم. ثمّ عمدت إلى تجريد الصورة فذكرت إلى جانب المستعار منه (دماً) بعضاً من اللوازم التي تلائم المستعار له (الدمع)، وتدل

٤٦ عتيق، عبد العزيز، علم البيان، د.ط. (بيروت: دار النهضة العربية، ١٩٨٥م) ١٩١.
٤٧ صباغ، وطني داخل الحصار، ٢٠.
٤٨ بسيسو، الآن خذي جسدي كيساً من رمل، ٤٩٦.
٤٩ الخطيب، هي القدس، ٢٨.

عليه، وهي قولها (الهمّ، الندم)، ومع أنّ التجريد يعكس رغبة الشاعرة في إبراز صورة المستعار له، ويزيد من حضوره في الكلام إلا أنّه يحصر العلاقة بين طرفي الصورة في عملية التماثل، ويعمل على الحدّ من توحدهما، وبذلك يقتربان من مربع التشبيه؛ لأنّ متعلّقات المستعار له ترجعنا إلى نقطة الانطلاق بعد أن يتجاوز بنا المستعار حدّ الحقيقة[٥٠].

ومن الاستعارات التصريحية التي انتقلت إلى حقل قريب من حقلها الدلالي استعارة البرعمة للإحياء والإيجاد، كما في قول نبيلة الخطيب قصيدة "ربيع الجنوب":

«يا قدسُ..../ ها أملٌ يبرعمُ/ من جراح الروح / في الوطن الحبيب[٥١].»

استعارت الشاعرة في الصورة السابقة البرعمة لإحياء الأمل وبعثه في نفوس مواطنيها على سبيل الاستعارة التصريحية التبعية، فنقلت المعنى من صورته الذهنية إلى صورة محسوسة، فاستطاعت الشاعرة بذلك إثراء المعنى وتمكينه في ذهن المتلقي والفصح عن رؤيتها الطوباوية في قالب تصويري موحٍ ومؤثّر وجميل.

الاستعارة المكنية

باستقراء التصوير الاستعاري في شعر بعد النكسة نلفي أنّ الاستعارة المكنية أكثر حضوراً من الاستعارة التصريحية إذ بلغت نسبتها ٩٣ , ٧٢٪ ولا غرابة في هذا فالاستعارة المكنية هي روح الشعر وجوهره، وهي معين الشاعر الذي يستمدّ منه طاقات الجمال وإيماءات الفن، فيجسم بواسطتها المعنويات في هيئات محسوسة، ويضفي اللوازم الإنسانية على الأشياء من حوله، ويبرز مميزات في الصورة تعجز الاستعارة التصريحية عن إبرازها[٥٢]. ومن أمثلة الاستعارة المكنية قول زينب حبش في قصيدة "لماذا يطاردني الحزن":

«لماذا يطاردني الحزن/ يقهرني/ ينشب في أضلعي مخلبيه[٥٣].»

استعارت الشاعرة للحزن (المستعار له) الحيوان المفترس (المستعار منه) لكنّها لم تذكره صراحة، بل اكتفت بذكر بعض لوازمه التي تختص به (ينشب، مخلبيه) فغادر الحزن في الصورة حقله المعنوي

٥٠ الطرابلسي، محمد الهادي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، د.ط. (تونس: منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١م) ١٦٤.
٥١ الخطيب، هي القدس، ٤٢.
٥٢ الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ١٧١.
٥٣ حبش، الجرح الفلسطيني وبراعم الدم، ٥٨.

المجرد ليغدو في ضوء الاستعارة المكنية التخييلية كائناً وحشياً مخيفاً للتعبير عن أبشع الظروف التي تعيشها الشاعرة، وقد أضفى ترشيح الاستعارة بذكر ملائمات المستعار منه (ينشب، مخلبيه، أضلعي) على الصورة عمقاً في التخييل ومزيداً من الادعاء وتناسي التشبيه.

ومن الاستعارات المكنية الشائعة في شعر بعد النكسة استعارة عناصر الطبيعة كالفجر والشمس والريح و..إلخ للتعبير عن مضامين المقاومة كالسلام والحرية والاحتلال و...، ومن استعارة عناصر الطبيعة قول الشاعرة نبيلة الخطيب في قصيدة "أليس الهمّ مشتركاً":

«أتذكرين جيوشَ الفجرِ/ زاحفةً../ وكيف معتنِقُ الطاغوتِ/ قد هَلكا؟[٥٤]»

استعارت الشاعرة في هذا السطر الفجر للكائن الحي الذي يزحف على سبيل الاستعارة المكنية، فالزحف من لوازم بعض الكائنات الحية، وفي ذلك تشبيه دقيق لبطء الحركة، فأرادت الشاعرة بهذه الصورة الاستعارية أن تعبّر عن الهزيمة المهيمنة للعدو أمر حتمي لا شك فيه مهما طالت السنوات.

ومن أبرز الوسائل التي سلكها شاعر النكسة في بناء استعاراته المكنية تشخيص الأشياء، وهو يحصل باقتران كلمتين «إحداهما تشير إلى خاصية بشرية، والأخرى إلى الجماد، أو حي، أو مجرّد، وفي هذا اللون من التصوير الاستعاري يضفي الشاعر السمات الإنسانية على المعاني المجرّدة والجمادات والكائنات الحيّة غير العاقلة، فتختفي الحواجز بين الإنسان وسواه، وذلك بتشكيلها في تراكيب لغوية جديدة تنتهك التراكيب المألوفة، وتتجاوز العلاقات السائدة بين الأشياء، لتدخل في علاقات جديدة تتجاوب مع أحاسيس الشاعر وانفعالاته، وتعمل على اجتذاب المتلقي وشدّ انتباهه[٥٥].»

يستثمر شاعر النكسة في تشخيص الأشياء والجمادات ليكشف عن رؤيته المقاومة، وليزيد من تقريبها إلى الأذهان، إذ إنّ التشخيص يقرّب الصورة، ويمكّن من حمل الرؤية، يقول معين بسيسو في قصيدة "ثلاثة جدران لحجرة التعذيب":

«القلم الذي أرادوا أن يمرّغوا جبينه قال/ قاوم[٥٦].»

٥٤ الخطيب، هي القدس، ٢٨.
٥٥ مصلوح، سعد دراسات اسلوبية إحصائية، ط٣ (القاهرة، مصر: عالم الكتب، ٢٠٠٢م) ١٩٥.
٥٦ بسيسو، الان خذي جسدي كيسا من الرمل، ٣٢٦.

تتشكّل صورة القلم من بنية استعارية قائمة على الاسم والفعل، عبّر الشاعر عن فاعلية القلم من خلال الاستعارة الفعلية (القلم... قال: قاوم) فالفعل (قال) يتطلّب فاعلاً إنسانياً، وقد أدّى إسناده إلى (القلم) إلى إنتاج علاقة جديدة بين الفعل والفاعل المعنوي تفاجئ المتلقي، وتثير دهشته؛ لمخالفتها الاختيار المنطقي المتوقّع، فظهر من خلاله القلم وقد غادر دلالته المرجعية، ومعناه التقريري المباشر، وتماهى بالمشبه به ليغدو في ضوء الاستعارة المكنية كائناً إنسانياً يمتلك قدرة التفاعل مع الأحداث والتواصل مع الآخرين، فقال القلم كالإنسان الذي قد ظُلِم في دوامة الاحتلال بأن يلبي نداءه الشاعر السجين لكي يقف في وجوه المحتلين ويقاوم حتى تحرّر فلسطين. وبذلك «تمتلك بنية التشخيص هنا فاعلية فنية تمثّل منطلقات الشاعر وإدراكه للأشياء التي يتعامل معها وفهمه لها، فهو يحول المفهومات إلى أشياء مدركة ومحسوسة[٥٧].»

ويأتي تشخيص الشعراء من حولهم استجابة لرغبتهم في إسقاط مشاعرهم وأحاسيسهم عليها، ومن هنا يكون التشخيص صورة لواقعهم النفسي وما فيه من آمال وآلام، وأفراح وأحزان، فعندما يحسّ شعراء النكسة بالحزن، ويضيقون بالألم تنعكس هذه المشاعر على ما حولهم، ففي قصيدة "هاج الغضب" للشاعرة نبيلة الخطيب نلاحظ هذا الأمر إذ قالت :

«زُفّ النسائمَ.../ عندما تشدو على الزيتونِ/ في الليل العنادلْ.../ فاذا استقام لها القصيدْ/ ورصاصة الصياد طارت/ من بعيدْ/ واذا رأيتَ الظلَّ يحضنها.../ وتبكيها الجداولْ...[٥٨]»

تغادر «الجداول» في السطر الأخير دائرة الجمادات إلى دائرة جديدة يتماهى فيها عالم الجماد مع عالم الإنسان، فتتجلّى في ضوء التشخيص الاستعاري كائناً إنسانياً يبكي أشخاصاً أعزّاء على الشاعرة هم المجاهدون (العنادل ترمز لهم) وبذلك يفصح تشخيص الجداول عن علاقة الشاعرة العميقة بهذا المكان الذي يوحي بطبيعة فلسطين، ولتنعكس عليها أجواءها النفسية المفعمة بالحزن وأحاسيسها الشعورية المليئة بالفقد، كما أفصح عن خيالها الخصب وشعورها الواسع «ذلك أنّ الشعور الواسع يستوعب كلّ ما في الأرضين والسماوات من الأجسام والمعاني، فإذا هي حية كلّها

٥٧ ربابعة، موسى، تشكيل الخطاب الرجعي، ط٢(عمانأ الأردن: دار جرير لنشر والتوزيع، ٢٠٠٥م) ١١٦.
٥٨ الخطيب، هي القدس، ٢٥.

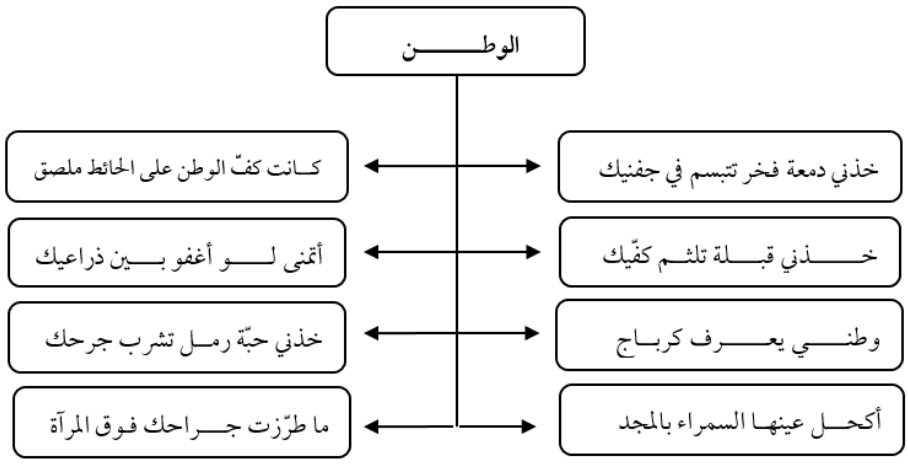
لأنّها جزء من تلك الحياة المستوعبة الشاملة[٥٩].»

وقد أبرز تشخيص شعراء ما بعد النكسة للكون والأيام بعداً ينسجم مع موقف الشعراء منهما، وهو موقف لا يخرج عن كونه في الغالب عدواً لدوداً لهم، كما في قصيدة زينب حبش المعنونة بـ«إيفا شتال»:

«ما أصعب أن نحملَ أخطاء الكون!/ ما أصعب أن تنقلب علينا الأيام![٦٠]»

فالكون والأيام مفهومان عقليان مجرّدان لا يدركان بإحدى الحواس، لكنّهما يتجليان في السطرين الشعريين وقد أضفت عليهما الشاعرة الحياة، وبثّت فيهما الروح، فأصبحا في ضوء الاستعارة المكنية كائنين إنسانيين يمتلكان قوة قادرة على إضفاء الشقاء على الحياة والأحياء من حولهما، وهما بالنسبة للشاعرة يعدان عدوّين يمارسان فاعليتهما التدميرية على حياتها فتعجز عن مقاومتهما، وتشير إلى ذلك مدلولات "نحمل، أخطاء تنقلب، وما أصعب".

والوطن من المفاهيم التي شخصها شاعر النكسة، ونقلها إلى عالم الإنسان، وغالباً ما يأتي خطاب الشعراء للوطن في سياق رومانسي حزين لغرض أساسي هو التركيز على خلود هويتهم التي تتمثل في إطار الوطن، وتجسيد أبشع الظروف فيه. فأصبح الوطن مثالاً لأسلوب التشخيص البنائي في شعره، إذ اتّخذ أفعالاً وصفات إنسانية:



٥٩ العقاد، عباس محمود، ابن الرومي حياته من شعره، د.ط. (بيروت لبنان: منشورات دار الكتب العصرية، ١٩٨٢م) ٢٥٥.
٦٠ حبش، الجرح الفلسطيني وبراعم الدم، ٣٤.

فشعراء بعد النكسة أضفوا عمقاً للمجاز يواسون الوطن في همومه وحزنه، وهم عاشقوه حتى الانصهار فيه. ويتجاوزن غالباً الأسلوب العادي في خطاب الوطن، فيقرنون خطابهم بأداة النداء، وهو ما يجعله محملاً بدلالات مجازية أبعد عمقاً من الخطاب غير المقترن بها، وذلك في قصيدة "وطني تقاتل أنت وحدك" لزينب حبش:

«يا وطني/ وملء حقائب الأطفال/ أحلاماً أعلاماً/ تناضل/ وطني / سياجي أنت/ فيك أحاصر المحتلّ/ أرفضه[٦١].»

إنّ خطاب الشاعرة لوطنها في النص السابق يكشف عن بعد عميق في الرؤية التي ينطلق منها، فاقتران خطاب الوطن بأداة النداء فيه تنبيه للوطن كي يتهيأ لاستماع ما يأتي بعد النداء، كما أنّه يضفي على الوطن بعداً جديداً، يكتسب من خلاله مزايا جديدة، فيغادر عالمه ليغدو في ضوء التشخيص الاستعاري ذاتاً إنسانياً قريباً من الشاعرة، تتحدّث معه ويصغي إلى حديثها، فتخبره الشاعرة أن ما حلّ بها وما جرى لها لن يثنيها عن صمودها ونضالها لتحريره من مخالب المحتلّين. وبذلك فإنّ الصورة التشخيصية وسيلة فنّية رائعة يستطيع شاعر النكسة من خلالها أن يضفي اللوازم الإنسانية على ما حوله من مظاهر الطبيعة؛ لكي يعبّر من خلالها عن أفكاره ورؤاه، ويسقط عليها مشاعره وأحاسيسه، ومخاوفه وأحزانه.

الصورة الكنائية

المعنى الكنائي يتضمّن معنيين: الأول مجازي، والثاني حقيقي. والشيء الذي يرجّح كفة أحد المعنيين هو السياق العام للخطاب الكلامي مسموعاً كان أم مكتوباً[٦٢]. «إنّ الكناية قادرة على إثارة انتباه المتلقي وتحفيز خياله ليدلي بدلوه في استحضار المعنى الغائب الذي يحيل إليه المعنى الحاضر المباشر في الصورة الكنائية بما بينهما من علاقات إيحائية رامزة تعمل على تنبيه الملكات واستثارة الأذواق من خلال اللمحة والإشارة والتعريض والرمز والإيحاء والمبالغة ووضع المعنويات في صور المحسوسات[٦٣].»

٦١ حبش، ٦٥.
٦٢ عبود،جاسم محمد مصطلحات الدلالية العربية، د.ط (القاهرة، مصر: مكتبة الخانجي، ٢٠٠٦م)، ٢٠٨.
٦٣ لصائغ،عبد الاله ا الصورة الفنية معياراً نقدياً، د.ط (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٧م)، ٣٧٣.

تنقسم الكناية بحسب المعنى الذي تشير إليه إلى ثلاثة أقسام؛ الف: كناية عن صفة. ب: كناية عن موصوف. ج: كناية عن نسبة. وسنقف فيما يأتي عند كلّ قسم من هذه الأقسام وتجلياتها في شعر النكسة:

٣-٣-١. الكناية عن صفة

يعدّ هذا النوع من الكناية الأكثر شيوعاً في شعر بعد النكسة إذ بلغت نسبتها ٢٩ , ٦١٪، لميل الشعراء إلى تجسيد الأفكار والمشاعر في صور حسية معبّرة عن الواقع المراد تصويره، يقول سميح صباغ في قصيدة "نشيد وراء نعش الشهيد أحمد المصري":

«هذي الآلاف هنا من شعبك حولك حقداً تنفجر/ هذي الآلاف / أقوى من كلّ بنادقهم[٦٤].»

فقد كنّى الشاعر عن صمود شعبه في مواجهاتهم مع الاحتلال في الانتفاضة الأولى بقوله: "أقوى من كلّ بنادقهم"، وهي كناية عن صفة الشجاعة والبطولة والصمود والإصرار التي اتصف بها الشعب الفلسطيني في مواجهة الاحتلال.

كثيراً ما يستخدم شعراء بعد النكسة الصورة الكنائية من الصفة للفصح عما في نفوسهم من معاناة وجراح روحي ونفسي جرّاء الفقر، والتشرّد، والظروف الهمجية على بلادهم، وذلك في قول نبيلة الخطيب في قصيدة "أختي من غزّة" إذ كنّت الشاعرة بعبارة "تجمد خلف أحداقي الدموع" أي مازالت عيني جامدة من البكاء عن كثرة البكاء والحزن عندها ناجمين عن هذه الظروف المأساوية بين شعبها:

«شعبي على الطرقات/ يستجدي قروش العابرين!/ شعبي تشرّد من جديد!/ يا أخت صوتك في دمي/ هذا النداء الضارع الواهي الحزين/ وتجمد خلف أحداقي الدموع[٦٥].»

وقيمة هذه الكناية تتمثّل في إبراز المعنى وتأكيده، وذلك بمجيئه في صورة دعوى مقرونة بدليلها، فالدعوى هي الحزن الشديد ودليلها هو أنّه "النداء الضارع الواهي الحزين". ولا شكّ في أنّ الشاعرة استطاعت بهذا الأسلوب المباشر في التعبير أن تمنح الصفة المكنى عنها أكبر قدر من التأثير والإثارة.

وفي قصيدة "شوق إليها" لإبراهيم المقادمة كنّى الشاعر عن بشاعة الظروف التي يعيشها بـ"الإعصار" و"الريح الصليبية"، فأراد المقادمة بهذه الكناية وصف المعاناة وقسوة الحياة في وطنه المحتلّ إذ قال:

٦٤ صباغ، وطني داخل الحصار، ٣٠٧.
٦٥ الخطيب، هي القدس، ٤٤.

«رحت أقاوم الإعصار/ والريح الصليبية/ بزاد ليس ينقطع/ وعزم ليس ينصدع[٦٦].»

وفي قصيدة "حسين" للمقادمة نلفي نموذجاً آخر من هذه الكنايات إذ قال:

«وأخفي ثورة البركان محتسباً/ إلى أن توقد الثأر من ألمي وآلامك/ بتخرّج نارنا نوراً/ يبدّد ليلنا الحالك[٦٧].»

لقد كنّى الشاعر عن الاستعمار في هذه الصورة بالليل وشبكتها الدلالية على النحو الآتي: الدّال: الليل، المدلول الأوّل: المعنى الخفيّ المقصود: الاستعمار وتبعاته. المدلول الثاني: المعنى الحقيقي: الفترة الزمنية من اليوم التي يكون فيها الظلام دامساً فتنعدم حرّية الحركة.

والكناية عن صفة في شعر النكسة غالباً ما تكون بالنتيجة، كقول نبيلة الخطيب في قصيدة "هاج الغضب":

«هذا أبي.../ ابيَضّتْ عليَّ عيونهُ.../ وبكت بجبهته المهابةْ...[٦٨]»

فإنّ الصورة يجلوها الشكل الآتي:

دال: ابيضت عليّ عيونه ← مدلول أول: العَمى

↓

مدلول ثان: كثرة البكاء والحزن

فالعمى من نتائج كثرة البكاء والحزن المكنى عنهما.

والكناية عن صفة في شعر بعد النكسة قد تكون قريبة، فيكون الانتقال منها إلى المعنى الكنائي المراد بدون وسائط، أي على مرحلة واحدة، كما في قول سميح صباغ في قصيدة "أقوى من الموت":

«أنا في فؤادي ألف جرح/ لا ينام على المذلّة والهوان[٦٩].»

ففي قوله: (أنا في فؤادي ألف جرح) كناية تدلّ على المعنى المراد بدون وسائط وهو الحزن والألم في نفس الشاعر.

٦٦ المقادمة، لا تسرقوا الشّمس منّا، ٤٢.
٦٧ المقادمة، ٢٦.
٦٨ الخطيب، هي القدس، ٢٩.
٦٩ صباغ، وطني داخل الحصار، ٧٩.

وقد تكون الكناية في شعر النكسة مبتذلة بكثرة الاستعمال عند العامة، ففي قصيدة "حديث على أبواب الجنّة" للمقادمة قوله "لن يكون دم أحبابي ماء" كناية عن عدم ضياع الحقّ، وهذه هي من الكنايات المبتذلة بكثرة الاستعمال عند العامة، فقد كان ينبغي لها استعمالاً مبدعاً يخرجها من دائرة الابتذال هذا إلى دائرة الإدهاش، حتى تقرى على إمتاع المتلقي:

«لن يموت الثأر يوماً/ لن يكون دم أحبابي ماء[٧٠].»

الكناية عن موصوف

في هذا النوع من الكناية يصرَّح بالصفة وبالنسبة، ولا يصرَّح بالموصوف المطلوب النسبة إليه، ولكن يذكر مكانه صفة تميزه، وتختصّ به، وهو في شعر بعد النكسة أقلّ وروداً من الكناية عن صفة، وأكثر من الكناية عن نسبة إذ بلغت نسبته ٨٧ , ٣٣٪. كثيراً ما يروم الشاعر من استعمال الكناية عن موصوف إبراز فلسطين لأنّها كما أشرنا مراراً تمثّل هويتهم والعنصر الأساسي الذي تعتمد عليه تضحياتهم، وذلك في قول سميح صباغ في قصيدة "نشيد وراء نعش الشهيد أحمد المصري":

«وطني/ يا أرض الأحزان المسقيّة بالدم المغدور اهتزي/ اهتزي.. تحت الأقدام الهمجية وانشقي[٧١].»

قد نظر الشاعر في هذه الكناية إلى فلسطين من زاوية الظلم الذي وقع على أهلها، والحزن الذي اعتراهم، ويتجدّد يوماً بعد يوم في مجازر وحشية، وممارسات إرهابية، جعلت أرضهم حقيقة بأن توصف أرض الأحزان ولم ينس الشاعر أن يعزّز هذا المعنى في بقية السطر الشعري، فجاء بقوله: (المسقية بالدم المغدور) تأكيداً لحالة الحزن ولكثرة القتلى والشهداء. وغالباً ما يكون الانتقال في هذا النوع من الكناية من المدلول المرجعي المباشر إلى المدلول الإيحائي المقصود بدون وسائط.

وفي قصيدة "إلى فاطمة" كنّت الشاعرة زينب حبش بقولها "الأرض السمراء" عن وطنها فلسطين إذ قال:

«يا فاطمة الفقراء/ الله معك/ الشجر الأخضر/ الأرض السمراء[٧٢].»

٧٠ المقادمة، لا تسرقوا الشّمس منّا، ٥٣.
٧١ صباغ، وطني داخل الحصار، ٣٠٧.
٧٢ حبش، الجرح الفلسطيني وبراعم الدم، ٤٤.

نلاحظ في هذه الأبيات انشراح الصدر لا نحسّه إلا قليلاً في هذه القصائد التي تغلب عليها الحزن، وضيق الصدر بالتشرّد والغربة، ومشاعر الخيبة في أبناء الوطن وإخوان العقيدة. وما ذلك لأنّ الشاعرة استشعرت هنا الطمأنينة، وهدوء النفس وسكون الروح، واستذكرت من زاوية أخرى قوة العقيدة وقدرتها على هزيمة الظلم والعدوان، وممارسات التسلّط على خلق الله.

كنّى شعراء بعد النكسة في مواضع مختلفة عن فلسطين كنايات تنمّ عن أهاليها وهويتها، كما في قصيدة "فجر الانتصار" إذ كنّت زينب حبش بقولها "أعين سوداء" بالإنسان الفلسطيني الذي لا يثني الدمار والقتال ثأره وعزيمته. الوجوه السمر وأعين سوداء من خصائص تشير إلى الذات الفلسطينية:

«مازال فينا أعين سوداء/ تندر بالدمار[٧٣].»

وفي سياق حديث الشاعرة عن الإنسان الفلسطيني، نلفي أنّها استعملت الكناية من صفة بقولها "تندر بالدمار". تعبّر هذه الجملة عن مدلول ديني، وهي كناية عن صفة الجهاد والموت في سبيل الله، فهي انطلاقاً من كونها ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه، فانتقل من المذكور إلى المتروك. وهذا مقصد الشاعرة حين تصف الجهاد والتضحية.

أحياناً تكون الراية الفلسطينية من الموضوعات التي كنّى عنها شعراء النسكة، ففي قصيدة "الجرح الفلسطيني وبراعم الدم" كنّت الشاعرة زينب حبش بقولها «اللون الأسود، واللون الأخضر، اللون الأبيض، واللون الأحمر» عن راية فلسطين فاختطلت هذه الألوان بصورة كنائية في غاية الروعة والجمال لتشكل الراية الفلسطينية:

«من ينسيني يا تلّ الزعتر/ اللون الأسود/ واللون الأخضر/ واللون الأبيض / الغارق في اللون الأحمر؟![٧٤]»

والصورة الكنائية من موصوف في شعر بعد النكسة تدور حول الحرب أيضاً وما يدور فلكها من المجاهدين والأسلحة، وذلك في قصيدة "في الطريق إلى الزنزانة" لمعين بسيسو:

«هناك أرى عاملاً في الطريق/ أرى قائد الثورة الظافرة/ يلوّح لي بيد من حديد/ وأخرى تطاير منها الشرر[٧٥].»

٧٣ حبش، ١٥.
٧٤ حبش، ٥٤.
٧٥ بسيسو، الآن خذي جسدي كيساً من رمل، ٢٤٤.

عندما أراد الشاعر أن يعبّر عن بطولتهم ومقاومتهم، وعتاد العدوّ فيكنى عن السلاح بالحديد، يكمن حمل هذه الصورة في أنّه لم يرد بلفظة "الحديد" معناها غير الحقيقي، وهذا مطلب الكناية، بل كذلك أراد المعنى الأصلي لها إذ لا يوجد هنا مانع لهذه الإرادة قصد رمز للسلاح بالحديد كما نستطيع أن نقلب هذه الدلالة، وهو ما أعطى للصورة بساطة ابتغاها الشاعر نفسه.

الكناية عن نسبة

وهذا النوع من الكناية يقوم على إثبات الصفة للموصوف بطريقة غير مباشرة، عن طريق تحويلها منه إلى شيء من متعلّقاته، والكناية عن نسبة هو أقلّ أنواع الكناية حضوراً في شعر بعد النكسة إذ بلغت نسبتها ٨٣ , ٤٪، فلا تكاد توجد إلا بشكل ضئيل، ومن أمثلتها ما جاء على لسان الشاعرة نبيلة الخطيب في قصيدة "محمد" إذ قال:

«الطفل الذي/ أرضعته شهد الكرامة/ والمحنّك بالإباء/ لم تتسع لسموقه/ الأرض الدنيّة/ فارتقى صوب السماء[٧٦].»

فقد كنّت الشاعرة عن منزلة الشهيد "محمد الدرّة" بقولها «أرضعته شهد الكرامة والمحنّك بالإباء و...» وهي كناية نسبة عن المنزلة التي سما إليها الدرّة، وهي الكرامة والإباء وصعود الروح عند الباري سبحانه وتعالى.

٧٦ الخطيب، هي القدس، ٣٩.

الخاتمة:

من خلال ما قمنا به في دراسة الصور الشعرية البيانية في شعر النكسة، حصلنا على نتائج عدة تمكننا من الإشارة إلى ما يلي:

١. إنّ الأساليب التصويرية البيانية (التشبيه، والاستعارة، والكناية) تشكّل أهمّ الوسائل الفنية التي اعتمد عليها شاعر النكسة في التعبير عن القضايا التي يعيشها، فلا تكاد تخلو منها قصائده، وتعدّ الاستعارة أكثرها حضوراً بنسبة ٥ , ٥٩٪، يليها التشبيه بنسبة ٢٥٪ ثم الكناية بنسبة ٥ , ١٥٪.

٢. إنّ الصور التشبيهية التي وظّفت في شعر بعد النكسة نابضة بتجارب الشعراء الواقعية والأحداث والمواقف التي عاشوها؛ من هذا المنطلق نجد أنّ القضية التي يعيشونها تعد مصدراً أساساً في هذه الصور إذ خلقت فيها مشاهد رائعة مكتملة الجوانب دقيقة التصوير. تميل أغلب الصور التشبيهية في شعر بعد النكسة إلى المادية والحسية في التصوير، وإنّ التشبيهات المدركة بحاسة البصر قد احتلّت مساحة كبيرة من النص الشعري في هذه المدة إذ تستأثر بأغلب الصور الحسية لا سيما في جانب المشبه به؛ وقد انتزع الشاعر معظم الصور البصرية من أجواء فلسطين المحتلة والظروف المأساوية التي تعيشها من قتل ودمار وتشريد و..إلخ.

٣. تتفاوت الصور الاستعارية في شعر هذه المدة في درجة الوضوح والغموض، ويرجع ذلك إلى طبيعة العلاقة الفاصلة بين طرفي الاستعارة، إنّ كثرة حضور الاستعارة المكنية وتوظيفها أكثر من التصريحية يدلّ على أنّ الشعراء ينزعون في بناء أكثر صورهم الاستعارية إلى الخفاء والعمق والنأي بها عن سطحية المباشرة وهشاشة الوضوح، فهم يميلون إلى أن يعيدوا تشكيل الأشياء من حولهم، من خلال تكوين علاقة تماهي بين المحسوسات والمجرّدات ليظهرا وكأنّهما شيء واحد امتزجت فيه أحاسيسهم، يعتبر التشخيص أبرز وأهم وسائلهم في تحقيق ذلك. إنّ غموض الصور الاستعارية وبعدها لا يصلان إلى درجة التعمية والتعميق، إذ لا تشهد العلاقات بين طرفي الصورة انقطاعاً حادّاً. إنّ كثيراً من الصور الاستعارية التي جاءت واضحة ومألوفة في أذهان المتلقين تقع في إطار الاستعارة التصريحية، وقد يعود ذلك إلى تقارب الحقل الدلالي لطرفي الاستعارة كاستعارة البرعمة للإحياء، وما شابه ذلك، أو بسبب كثرة استعمال الصورة الاستعارية وشيوعها على ألسنة شعراء

هذه الحقبة حتى فقدت بريقها البياني كاستعارة القمر للحبيبة (الوطن). أكثر الصور الاستعارية لشعراء بعد النكسة مثلها مثل تشبيهاتهم تنزع نحو المادية والحسية في تصوير المحسوسات والمعنويات على السواء، فالصورة الاستعارية في أغلبها تتوزّع ما بين استعارة محسوس لمحسوس أو استعارة محسوس لمعقول. تعدّ فلسطين وأجواؤها ومظاهر الاحتلال والدمار أكثر المصادر التي استقى منها شعراء النكسة في صورهم الاستعارية، فالأمثلة السابقة تزخر بمفردات ظروف فلسطين المأساوية ومظاهر القضية البشعة التي يعيشها الشعراء.

٤. تعدّ الكناية من أساليب التعبير البيانية التي اتّكأ عليها شعراء ما بعد النكسة في نقل المفاهيم من دوائرها المجرّدة وإبرازها في صور محسوسة نابضة بالحركة والحياة والتعبير عن الأشياء بطرق بعيدة غير مباشرة تجذب انتباه القارئ وتحرّك فكره، وتثير خياله، وتجعله أكثر تقبلاً للمعنى عن طريق إثباته مؤكّداً، ويتبيّن لنا أنّ الكناية عن صفة هو الأكثر حضوراً في شعر هذه الحقبة، تليها الكناية عن موصوف، ثمّ الكناية عن نسبة.

المصادر:

القرآن الكريم

إسماعيل، عز الدين. الشعر العربي المعاصر قضاياه وضواهره الفنية والمعنوية. د.ط. بيروت، لبنان: دار الثقافة.

ابو العدوس، يوسف. الاستعارة في النقد الأدبي الحديث. ط١. عمان، الأردن: منشورات الاهلية، ١٩٩٧م.

ابو الفرج، قدامة بن جعفر. نقد الشعر. تحقيق كمال مصطفى. ط٣. القاهرة، مصر: مكتبة الخانجي، ١٩٧٨م.

البطل، علي. الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري. ط٢. بيروت، لبنان: دار الاندلس للطباعة والنشر، ١٩٨١م.

الجرجاني، عبد القاهر. أسرار البلاغة. تحقيق محمد رشيد رضا. د.ط. بيروت، لبنان: دار المعرفة.

الخطيب، نبيلة. هي القدس. د.ط. الكويت: وزارة الاوقاف والشؤون الاسلامية، ٢٠١٢م.

الرجبي، عيسى بن صلاح. "التصوير البياني في حماسة أبي تمام، دراسة بلاغية تحليلية موازنة." الجامعة الاسلامية، ٢٠٠٩م.

الصائغ، عبد الاله. الصورة الفنية معياراً نقدياً. د.ط. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٧م.

الطرابلسي، محمد الهادي. خصائص الأسلوب في الشوقيات. د.ط. تونس: منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١م.

العشماوي، محمد زكي. قضايا النقد الأدبي المعاصر. د.ط. بيروت، لبنان: دار النهضة العربية، ١٩٧٩م.

العقاد، عباس محمود. ابن الرومي حياته من شعره. د.ط. بيروت، لبنان: منشورات دار الكتب العصرية، ١٩٨٢م.

القيرواني، ابن رشيق. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد. ط٥. بيروت، لبنان: دار الجيل، ١٩٨٢م.

المقادمة، ابراهيم. لا تسرقوا الشّمس منّا. د.ط. فلسطين: مجلس طلاب الجامعة الاسلامية، ٢٠٠٣م.

الهشيم، جواد اسماعيل. "الالتزام في الشعر الإسلامي الفلسطيني المعاصر." كلية الاداب الجامعة الاسلامية، ٢٠١٠م.
https://mobt3ath.com/pdf.php?ext=pdf&id=15007&tit.

اليافي، نعيم. تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث. د.ط. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٣م.

بسيسو، معين. الآن خذي جسدي كيساً من رمل. د.ط. بيروت، لبنان: دار العودة، ٢٠٠٨م.

بوحوش، رابح. اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري. د.ط. الجزائر: دار العلوم، ٢٠٠٠م.

حبش، زينب. الجرح الفلسطيني وبراعم الدم. د.ط. فلسطين، رام الله: مطبعة المستقبل، ١٩٩٩م.

دي لويس، سيسل. الصورة الشعرية. تحقيق. احمد نصيف الجنابي، مالك ميري؛ سلمان حسن ابراهيم. د.ط. العراق، بغداد، ١٩٨٢م.

ربابعة، موسى. تشكيل الخطاب الرجعي. ط٢. عمان، الأردن: دار جرير للنشر والتوزيع، ٢٠٠٥م.

شادي، محمد ابراهيم. علوم البلاغة وتجلي القيمة الوظيفية في قصص العرب. د.ط. المنصورة: دار اليقين، ٢٠١١م.

شريم، جوزيف. دليل الدراسات الأسلوبية. د.ط. بيروت، لبنان: المؤسسة الجامعية للدراسات، ١٩٨٤م.

صباغ، سميح. وطني داخل الحصار. د.ط. د.م.، ١٩٩٣م.
ضيف، شوقي. في النقد الادبي. ط٣. القاهرة، مصر: دار المعارف، ١٩٦٩م.
عبد الحميد، محمد محي الدين. التحفة السنية بشرح المقدمة الآجرومية. د.ط. الجزائر: دار الامام مالك للكتاب، ٢٠٠٤م.
عبد اللطيف، محمد حماسة. اللغة وبناء الشعر. د.ط. القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠١م.
عبود، جاسم محمد. مصطلحات الدلالية العربية. د.ط. القاهرة، مصر: مكتبة الخانجي، ٢٠٠٦م.
عتيق، عبد العزيز. علم البيان. د.ط. بيروت: دار النهضة العربية، ١٩٨٥م.
عشري، علي زايد. عن بناء القصيدة العربية الحديثة. د.ط. القاهرة، مصر: دار المعارف، ١٩٧٨م.
عصفور، جابر احمد. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي. د.ط. القاهرة، مصر: دار المعارف، ١٩٨٣م.
عطوات، محمد عبد عبدالله. الاتجاهات الوطنية في الشعر الفلسطيني المعاصر. ط١. بيروت: دار الافاق الجديدة، ١٩٩٨م.
مصلوح، سعد. دراسات اسلوبية إحصائية.ط٣. القاهرة، مصر: عالم الكتب، ٢٠٠٢م.
ناصف، مصطفى. الصورة الادبية.ط٢. بيروت، لبنان: دار الاندلس للطباعة والنشر، ١٩٨١م.
ناظم، حسن. مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم.تحقيق د.ط. بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤م.

References

The Holy Quran

Ismail, Az-Zayn. Ash-Shi'r al-'Arabi al-Mu'asir: Qada'iyuhu wa Dhuwahiruhu al-Faniyah wa al-Ma'nawiyah. Beirut, Lebanon: Dar al-Thaqafah.

Abu al-'Adwus, Yusuf. Al-Istearah fi an-Naqd al-Adabi al-Hadith. 1st ed. Amman, Jordan: Manshurat al-Ahliah, 1997 AD.

Abu al-Faraj, Qudamah ibn Ja'far. Naqd al-Shi'r. Edited by Kamal Mustafa. 3rd ed. Cairo, Egypt: Maktabat al-Khanji, 1978 AD.

Al-Batil, Ali. As-Surah fi ash-Shi'r al-'Arabi hatta Akhir al-Qarn ath-Thani al-Hijri. 2nd ed. Beirut, Lebanon: Dar al-Andalus lil-Taba'ah wa an-Nashr, 1981 AD.

Al-Jurjani, 'Abd al-Qahir. Asrar al-Balaghah. Edited by Muhammad Rashid Rida. Beirut, Lebanon: Dar al-Ma'rifah.

Al-Khatib, Nabeela. Hiya Al-Quds. Beirut, Lebanon: Dar Al-Ilm Lilmalayin, 2012 AD.

Al-Rajabi, Issa bin Salah. "Al-Taswir Al-Bayani Fi Hamasat Abi Tammam, Dirasah Balaghiyah Tahliliyah Mawazanah." Al-Jami'a Al-Islamiyah, 2009 AD.

Al-Sa'igh, Abdulilah. Al-Sura Al-Fanniyyah Ma'iyyaran Naqdyyan N.E. Baghdad: Dar Al-Shu'un Al-Thaqafiyyah Al-'Amah, 1987 AD.

Al-Tarabulsi, Muhammad Al-Hadi. Khisal Al-Usloob Fi Al-Shawqiyat N.E. Tunis: Al-Jami'a Al-Tunisiyah, 1981 AD.

Al-Ashmawi, Muhammad Zaki. Qadaaya al-Naqd al-Adabi al-Mu'asir N.E. Dar al-Nahda al-Arabiyya, Beirut, Lebanon, 1979 AD.

Al-'Aqqad, 'Abbas Mahmud. Ibn al-Rumi Hayatuhu wa-Shi'ruh. N.E. Manshurat Dar al-Kutub al-'Asriyya, Beirut, Lebanon, 1982 AD.

Al-Qayrawani, Ibn Rashiq. Al-'Umda fi Mahasin al-Shi'r wa-Adabihi wa-Naqdihi. Edited by Muhammad Mahi al-Din 'Abd al-Hamid, 5th edition, Dar al-Jil, Beirut, Lebanon, 1982 AD.

Al-Muqadimah, Ibrahim. La Tusrigu al-Shams Manna. N.E. Majlis Talabat al-Jami'a al-Islamiyya, Palestine, 2003 AD.

Al-Hashim, Jawad Ismail. "Al-Altizam fi al-Shi'r al-Islami al-Filastini al-Mu'asir." Faculty of Arts, Islamic University, 2010 AD. https://mobt3ath.com/pdf.php?ext=pdf&id=15007&tit

Al-Yafi, Na'im. Tatawwur al-Surah al-Fanniyya fi al-Shi'r al-'Arabi al-Hadith. N.E. At'had al-Kuttab al-'Arab, Damascus, Syria, 1983 AD.

Bsisu, Mu'in. Al-An Khudhi Jismi Kaysan min Ramlin. N.E. Dar al-'Awda, Beirut, Lebanon, 2008 AD.

Bouhouch, Rabeh. Al-Lisaniyyat wa-Tatbiqatiha 'ala al-Khitab al-Shi'ri. N.E Dar al-'Ulum, Algeria, 2000 AD.

Habsh, Zainab. Al-Jarah al-Filastini wa Buraim al-Dam. N.E. Palestine, Ramallah: Matba'at al-Mustaqbal, 1999 AD.

Di Lewis, Cecil. Al-Sura al-Shi'riya. Edited by Ahmad Nasif al-Janabi, Malik Miri; Salman Hasan Ibrahim. N.E. Iraq, Baghdad, 1982 AD.

Rababah, Musa. Tashkil al-Khitab al-Raj'i. 2nd ed. Amman, Jordan: Dar Jarir lil-Nashr wa-l-Tawzi', 2005 AD.

Shadi, Muhammad Ibrahim. 'Ulum al-Balagha wa Tajalli al-Qima al-Wazifiya fi Qisas al-'Arab. N.E. al-Mansurah: Dar al-Yaqin, 2011 AD.

Sharim, Joseph. Dalil al-Dirasat al-Usuliya. N.E. Beirut, Lebanon: al-Mu'assasa al-Jami'iya lil-Dirasat, 1984. AD

Sabagh, Samih. Watanī Dakhil al-Hisar. N.E. N.C, 1993 AD.

Dhaif, Shauqi. Fi al-Naqd al-Adabi. 3rd ed. Cairo, Egypt: Dar al-Ma'arif, 1969 AD.

Abd al-Hamid, Muhammad Muhyi al-Din. Al-Tuhfa al-Sunniya bi Sharh al-Muqaddima al-Ajrumiyya. N.E. Algeria: Dar al-Imam Malik lil-Kitab, 2004 AD.

Abd al-Latif, Muhammad Hamasah. Al-Lughah wa-Bina' al-Shi'r. N.E. Cairo: Dar Gharib lil-Taba'a wa-l-Nashr wa-l-Tawzi', 2001 AD.

Aboud, Jassim Muhammad. Mustalahat al-Dalaliya al-Arabiya. N.E. Cairo, Egypt: Maktabat al-Khanji, 2006 AD.

Atiq, Abd al-Aziz. 'Ilm al-Bayan. N.E. Beirut: Dar al-Nahda al-Arabiya, 1985 AD.

Ashri, Ali Zaid. 'An Bina' al-Qasida al-'Arabiya al-Haditha. N.E. Cairo, Egypt: Dar al-Ma'arif, 1978 AD.

Asfour, Jabir Ahmad. Al-Sura al-Fanniya fi al-Turath al-Naqdi wa-l-Balaghi. N.E. Cairo, Egypt: Dar al-Ma'arif, 1983 AD.

Atawat, Muhammad Abd Allah Abd al-Latif. Al-Ittijahat al-Wataniya fi al-Shi'r al-Filastini al-Mu'asir. 1st

ed. Beirut: Dar al-Afaq al-Jadida, 1998 AD.

Musalloh, Saad. Dirasat Usuliya Ihsaiya. 3rd ed. Cairo, Egypt: Alam al-Kutub, 2002 AD.

Nasif, Mustafa. Al-Sura al-Adabiya. 2nd ed. Beirut, Lebanon: Dar al-Andalus lil-Taba'a wa-l-Nashr, 1981 AD.

Nazim, Hasan. Mafahim al-Shi'riya, Dirasah Muqarina fi al-Usul wa-l-Manhaj wa-l-Mafah N.E. Beirut: Arab Cultural Centre. 1994 AD