مجلة فكرية نصف سنوية محكمة تصدرها الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا

المجلد الرابع والعشرون **1441هـ/2020م** **العدد السابع والأربعون**

رئيس التَّحرير

أ. د. نصر الدين إبراهيم أحمد حسين

مدير التَّحرير

د. منتهى أرتاليم زعيم

هيئة التَّحرير

أ. د. أحمد إبراهيم أبو شوك

أ. د. محمَّد سعدو الجرف

أ. د. جمال أحمد بشير بادي

أ. د. وليد فكري فارس

أ. د. مجدي حاج إبراهيم

أ. د. عاصم شحادة علي

أ. د. جودي فارس البطاينة

أ. م. د. أكمل خضيري عبد الرحمن

أ. م. د. عبد الرحمن حللي

د. فطمير شيخو

د. همام الطباع

المصحّح اللُّغوي

د. أدهم محمد علي حموية

المساعد الإداري

أيدا حياتي بنت محمد سندي

الهيئة الاستشارية

محمد كمال حسن ـــــ ماليزيا
محمد نور منوطي ـــــ ماليزيا
عبد الحميد أبو سليمان - السعودية
عماد الدين خليل ـــــ العراق
يوسف القرضاوي ـــــ قطر
فكرت كارتشيك ـــ البوسنة
محمد بن نصر ـــــ فرنسا
عبد الخالق قاضي ـــ أستراليا
بلقيس أبو بكر ـــــ ماليزيا
عبد الرحيم علي ـــ السودان
رزالي حاج نووي ـــــ ماليزيا
نصر محمد عارف ـــــ مصر
طه عبد الرحمن ـــــ المغرب
عبد المجيد النجار ـــــ تونس

فتحي ملكاوي - الأردن

Advisory Board

Mohd. Kamal Hassan, Malaysia
Muhammad Nur Manuty, Malaysia
AbdulHamid AbuSulayman, Saudi Arabia
Imaduddin Khalil, Iraq
Yusuf al-Qaradawi, Qatar
Fikret Karcic, Bosnia
Mohamed Ben Nasr, France
Abdul-Khaliq Kazi, Australia
Balqis Abu Bakar, Malaysia
Abdul Rahim Ali, Sudan
Razali Hj. Nawawi, Malaysia
Nasr Mohammad Arif, Egypt
Taha Abderrahmane, Morocco
Abdelmajid Najjar, Tunisia
Fathi Malkawi, Jordan

© 2020 IIUM Press, International Islamic University Malaysia. All rights reserved.

الترقيم الدولي ISSN 1823-1922 & eISSN: 2600-9609

مراسلات المجلة Correspondence

Managing Editor, *At-Tajdid*
Research Management Centre, RMC
International Islamic University Malaysia
P.O Box 10, 50728 Kuala Lumpur, Malaysia
Tel: (603) 6421-5074/5541
E-mail: tajdidiium@iium.edu.my
Website: https://journals.iium.edu.my/at-tajdid/index.php/Tajdid

Published by:
IIUM Press, International Islamic University Malaysia
P.O. Box 10, 50728 Kuala Lumpur, Malaysia
Phone (+603) 6421-5014, Fax: (+603) 6421-6298
Website: http://iiumpress.iium.edu.my/bookshop

الآراء المنشورة في المجلة تعبر عن وجهة نظر أصحابها

التجديد

مجلة فكرية نصف سنوية محكمة تصدرها الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا

المجلد الرابع والعشرون	1441هـ/2020م	العدد السابع والأربعون

المحتويات

كلمة التَّحرير	هيئة التَّحرير	5 - 8
بحوث ودراسات		
■ الاعتراف بالذنب في ضوء القرآن الكريم	علي محمد إبراهيم شهاب	9 - 25
■ الخطاب العقدي في فضاء العولمة الإعلامية	حسن بن محمد الأسمري	27 -56
■ الصورة الجزئيَّة في أدب العودة في الشعر الفلسطيني المعاصر	نصر الدين إبراهيم أحمد حسين ومريم مخلص يحيى برزق	57 -91
■ تحقيق مفهوم "الفتنة" في سياق الثورات العربية: سوريا أنموذجًا	بشار بكور	93 - 133
■ تقويم أسئلة الأدب والنصوص في الشهادة الدينية العالية الماليزية في ضوء مستويات بلوم المعرفية: دراسة وصفية	توفيق بن إسماعيل وعبد الغفور بن رسلان ومحمد صبري شهرير	135 - 160
■ حُكم تجسيد الصحابة في الوسائط المتعددة: دراسة فقهية تحليلية	مبارك الهاجري وحسام الدين إبراهيم الصيفي وحسن إبراهيم الهنداوي	161 - 188
■ دور الحرية في نهضة الأمة عند مالك بن نبي: دراسة تحليلية	عبد الحميد محمد علي زرؤم والحاج منتا درامي	189 - 210
■ الاستدلال الخاطئ بنصوص النقاد وأقوالهم في الجرح والتعديل	عطا الله محمد العتيبي	211 -232

ترتيب البحوث في المحتويات حسب وصولها واستكمالها

قواعد النشر وطريقة التوثيق في مجلة التجديد

التجديد مجلّة محكمة يتم قرار النشر فيها بناءً على توصية محكَّمين اثنين على الأقل من أصحاب الاختصاص.

1. أن يتَّسم البحث بالجدة والأصالة والموضوعية، مع التعهد بأنه لم يسبق إرسالُه للنشر في مجلة أُخرى أو جزءًا من كتاب.
2. يُذكر اسم الباحث في المتن، وفي الحاشية درجتُه العلميةُ وتخصُّصه ومكانُ عملِه وبريدُه الإلكتروني.
3. ألا تتجاوز نسبة الاقتباس في البحث 25% (مع استثناء المصادر والمراجع)، ويُرفق الباحث إثبات ذلك من موقع Turnitin.
4. أن يكون عدد كلمات البحث ما بين 5000-7000 كلمة؛ إضافة إلى ملخص للبحث ما بين 200-250 كلمة، وترجمته إلى الإنجليزية، وعدد صفحات البحث ما بين 15-30 صفحة بما فيها الحواشي والمراجع.
5. يُكتب البحث بخط Traditional Arabic (16) للمتن و(12) للحواشي، وتُكتب الكلمات اللاتينية والمراجع الأجنبية بخط Times New Roman (12) للمتن و(١٠) للحواشي.
6. تُكتب الآياتُ القرآنيةُ مضبوطةً بالشكل بالخط Traditional Arabic، وبين قوسين مزهرين، ولا تُدرج من برنامج مصحف المدينة الإلكتروني أو ما يُماثله، ويليها توثيقها في المتن نفسه بين قوسين مضلعين؛ ﴿بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ﴾ [الفاتحة: 1].
7. الحواشي جديدة في كل صفحة، وأرقامها بعد علامات الترقيم ولا توضع بين هلالين أو تُدرج علامات ترقيم بعدها.
8. يُرسل البحث في ملفين؛ أحدهما Microsoft Word، والآخر PDF، إلى البريد الإلكتروني: tajdidiium@iium.edu.my.
9. تحتفظ هيئة تحرير مجلة التجديد بحقِّها في رَفْضِ إرسال أيِّ بحثٍ إلى المحكِّمين ما لم يستوفِ الشروط السابقة، أو ما لم يوثَّق البحث وفق **طريقة التوثيق المعتمدة** كما يأتي:

(أ) يُوثَّق المرجع لأول مرة؛ وفق ما يأتي:

الكتب: المؤلف، العنوان **بخط غليظ** (مكان النشر: الناشر، رقم الطبعة، التاريخ)، ج، ص.

مثال: الشافعي، محمد بن إدريس، **الأم**، (بيروت: دار المعرفة، ط1، د.ت)، ج2، ص214.

الدوريات: المؤلف، العنوان "بين علامتي تنصيص"، اسم المجلة **بخط غليظ**، محلُّ إصدارها، المجلد (م)، العدد (ع)، السنة، ص.

مثال: نور الهدى لوشن، "إشكالية المصطلح بين النظرية والتطبيق"، **مجلة التجديد**، الجامعة الإسلامية العالمية ماليزيا، م8، ع16، 2004م، ص159.

الأوراق البحثية: المؤلف، العنوان "بين علامتي تنصيص"، اسم الندوة أو المؤتمر **بخط غليظ**، المكان، الزمان.

مثال: غالية بوهدة، "الأبعاد المقاصدية في تفعيل الحوكمة الرشيدة"، **المؤتمر العالمي السادس لمقاصد الشريعة**، كوالالمبور: 21-23 فبراير 2017م.

المواقع الإلكترونية: المؤلف، العنوان "بين علامتي تنصيص"، اسم الموقع **بخط غليظ**، تاريخ الاطلاع، الرابط.

مثال: خالد أبو عمشة، "النحو الموضوعي"، **الجزيرة – تعلُّم العربية**، 10 أكتوبر 2019م، (الرابط).

(ب) عند تكرار المرجع في الحاشية اللاحقة مباشرة؛ يُكتب: المرجع السابق، ج، ص.

(ج) عند تكرار المرجع في الحاشية اللاحقة مباشرة بجزئه وصفحته نفسيهما؛ يُكتب: السابق نفسه.

(د) عند تكرار المرجع في موضع آخر؛ يُكتب: شهرة المؤلف، عنوان المرجع **بخط غليظ** (مختصرًا إن أمكن)، ج، ص.

(هـ) يُوثَّق الحديث النبوي كما يأتي: **صحيح البخاري**، كتاب الزكاة، باب: "هل يشتري صدقته؟"، ج2، ص85، وإذا كان الحديث مخرجًا من غير الصحيحين تُذكر درجته.

(و) تُوثَّق المراجع الأجنبية وفق نظام Chicago.

بحوث ودراسات

التجديد

المجلد 24، العدد 47 (2020/1441) 57-91
حقوق الطبع محفوظة لـ IIUM Press
الجامعة الإسلامية العالمية ماليزيا
ISSN: 1823-1926 (Print)
eISSN: 2600-9609 (Online)

الصورة الجزئيَّة في أدب العودة في الشعر الفلسطيني المعاصر

The Partial Image in The Literature of Return in Contemporary Palestinian Poetry

Imej Separa dalam Kesusasteraan Kepulangan dalam Puisi Palestin Kontemporari

نصر الدين إبراهيم أحمد حسين[*]، مريم مخلص يحيى برزق[**]

ملخص البحث

يُبين البحث أبرز الجوانب الجمالية والبنية الفنية في الصورة الشعرية لدى الشعراء الفلسطينيين المعاصرين من حيث دراسة الصورة الجزئية بأنواعها، وقد اعتمد البحث المناهج الاستقرائي والوصفي والتحليلي؛ للوقوف على السمات والظواهر الفنية والتشكيلات الجمالية التي اشتملت عليها الآثار الشعرية في أدب العودة الفلسطيني، وخلص البحث إلى تنوُّع الصور الفنية الجزئية وإبداع الشعراء في تشكيل عناصرها ورسمها وتقريبها إلى الأذهان من خلال دمج المعطيات الحسيَّة بتجاربهم الخاصَّة، واستغلُّوا في ذلك إمكاناتهم الفنية والنفسية لرسم الصور من خلال رؤيةٍ شعريةٍ تنمُّ عن رقيٍّ في التعبير وجمال في الصياغة.

الكلمات المفتاحية: أدب العودة، البنية الفنية، الشعراء الفلسطينيون المعاصرون، السمات الفنية، والتشكيلات الجمالية.

---

[*] أستاذ في قسم اللغة العربية وآدابها، كلية معارف الوحي والعلوم الإنسانية، الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا. البريد الإلكتروني: nasr@iium.edu.my

[**] باحثة في مرحلة الدكتوراة، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية معارف الوحي الإسلامي والعلوم الإنسانية، الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا؛ محاضرة في أكاديمية باشاك شهير للعلوم العربية والإسلامية، نائب مركز تعليم العربية للناطقين بغيرها في إسطنبول، البريد الإلكتروني: marambarzaq@gmail.com

Abstract

The research shows the most prominent aesthetic aspects and the artistic structure in the poetic image of contemporary Palestinian poets in terms of studying the partial image of all its types. The research adopted the inductive, descriptive and analytical approaches; to find out the features, artistic phenomena and aesthetic formations that were included in the poetic effects in the Palestinian literature of return, the research concluded the diversity of partial artistic images and creativity of poets in shaping its elements and drawing and bringing them closer to mind by merging sensory data with their own experiences, and they took advantage of their artistic and psychological capabilities to draw pictures through a poetic vision that speaks of refinement in expression and beauty in the expression.

Keywords: Literature of return, artistic structure, contemporary Palestinian poets, artistic features, and aesthetic formations.

Abstrak

Kajian ini menerangkan aspek estetika dan struktur seni yang paling menonjol dalam gambaran puitis penyair Palestin kontemporari dari segi kajian imej separa dan jenis-jenisnya. Kajian ini menggunakan kaedah induktif, deskriptif dan analisis untuk mengetahui ciri-ciri dan fenomena artistik dan pembentukan estetik yang termasuk dalam kesan puitis dalam kesusasteraan Palestin kembali. Rumusan kajian ini di antaranya ialah: kepelbagaian gambaran artistik separa dan kreativiti penyair dalam pembentukan elemen dan membawa mereka lebih dekat kepada minda dengan menggabungkan deria dan pengalaman mereka sendiri dan mereka memanfaatkan keupayaan kesenian dan psikologi untuk melukis imej melalui pandangan puitis tentang keindahan gambaran dalam pengungkapan.

Kata kunci: Sastera kepulangan, struktur keseniaan, penyair Palestin kontemporari, ciri-ciri kesenian, penghasilan estetik.

مقدمة

يكتسب الأدب الفلسطيني أهميته وحضوره في السَّاحة الأدبية؛ لما يمتلكه في قضيته من مكانة عقائدية وتاريخية عادلة، لذلك فقد أولى النقَّاد والباحثون اهتمامًا كبيرًا وواسعًا بدراسة ذلك الإرث الأدبي والثقافي الذي خلَّفه أدباء القضية الفلسطينية شعرًا ونثرًا، وقد اتخذ موضوع "العودة" مكانًا رئيسًا في الأدب الفلسطيني والعربي المعاصر، لأنه من أهمِّ الثوابت في القضيَّة.

ولعلَّ مصطلح العودة الذي برز في المشهد الأدبي والثقافي في الآونة الأخيرة، قد فرض نفسه على السَّاحة النقديَّة بما اشتمل عليه من حقٍ مشروع لشعبٍ بأسرِه وأمّةٍ بأكملها، قد حفظت في ذاكرتها، ووعت التاريخ جيدًا فلم ولن تنسى.

وقد كانت هذه الدراسة إحدى تلك الدراسات وعلى ذات الطريق، متناولة دراسة الصورة الجزئية بأنوعها في أدب العودة في الشعر الفلسطيني المعاصر من حيث مفهوم الصورة الفنية والجزئية وأقسامها من التشخيص والتجسيم والتجريد والتوضيح، ونتبين من خلال هذه الدراسة أهمية الوقوف على (أدب العودة) ودراسته دراسة فنية تبرز الجوانب الجمالية فيه.

مفهوم الصورة الفنية

للصورة الفنية أهميتها الكبيرة في العمل الأدبي بشعره ونثره وهو ما أدركه الأدباء؛ لما تحقِّقه في نصوصها من تأثيرٍ وحسٍّ جماليٍّ عند المتلقي؛ فالصورة تُعدُّ مقياسًا في المفاضلة بين النصوص الأدبيَّة، غثِّها من سمينها، وجيِّدها من رديئها، ورغم تلك الأهميَّة التي يتمتَّع بها مصطلح الصورة في الأدب إلا إنَّه يمكن اعتبارها في ذات الوقت "من أكثر المصطلحات النقديَّة زئبقيَّة؛ ذلك أنَّ محاولة الوقوف على مفهومٍ نهائيٍّ ومُستقرٍّ لها يُعدُّ أمرًا صعبًا؛ لارتباط الصُّورة بالإبداع الشعريِّ ذاته، وفشل المساعي التي تحاول تقنينه، ولخضوعه لطبيعة متغيِّرة تنتمي إلى الفرديَّة والذاتيَّة وحدودِ الطَّاقة الإبداعيَّة المعبَّر عنها بالموهبة".[1]

والصُّورة تدلُّ على معانٍ كثيرة، وقد تعدَّدت في مفهومها وتحديد ماهيَّتها التعريفات:

لغة: الصورة هي ما قابل المادة، واصطلاحًا: كلُّ حيلةٍ لغويَّة أراد بها الأديب معنىً بعيدًا لا قريبًا للألفاظ، وقد تعني ما حلَّ فيه المعنى المجازي بدلاً عن المعنى الحقيقي للألفاظ، وتدلُّ على ما يلجأ فيه الأديب بإعادة ترتيب الألفاظ لتحسين أسلوب الكلام وزيادة التأثير لدى المتلقِّي.[2]

وتتجلَّى الصورة في قدرة الشاعر واستطاعته بصرفنا عن ظواهر المحسوسات إلى ما يقع في النَّفس من شعور، ذلك أنَّ مشاعره تصدر من داخل وجدانه لا من تلفيقاتِ

---

[1] بشرى صالح، **الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث** (بيروت: المركز الثقافي العربي، ط1، 1994م)، ص19.

[2] يُنظر: مجدي وهبة، **معجم المصطلحات في اللغة والأدب** (بيروت: مكتبة لبنان، ط2، 1984م)، ص227.

الظَّواهر من حوله.[1]

ومنهم من عرَّف الصُّورة بأنها كلامٌ مشحونٌ شحنًا قويًا متكوِّنًا من عناصر محسوسة من خطوط وألوان وحركة وظلال محمَّلةً بفكرةٍ أو عاطفةٍ تدلُّ على خفيِّ المعاني، وتُشكِّل بكليَّتها كلامًا مُتماسكًا،[2] ويُرجع عز الدين إسماعيل تشكيل الصورة الفنيَّة إلى عالم الوجدان، فهو يرى في الصورة انتماءً إلى الوجدان أكثرَ من انتمائها إلى الواقع.[3]

وتعدُّ الخبرة لدى الشاعر عنصرًا مهمًّا من أجل نضوج الصورة الشعريَّة، وتتكوَّن من خلال ثقافاته وأسفاره واطِّلاعه واحتكاكه وخياله المبدع وبنائه الاجتماعي وتكوينه النَّفسي.[4]

ويرى جابر عصفور بأنَّ الصورة مهما بلغتْ من التأثير، فإنَّها لن تغيِّر من طبيعة المعنى في أصله، فلا يمكنها أن تخلق معنىً جديدًا لكنَّها تقتصر على التغيير في طريقة عرض المعنى وتقديمه إلى المتلقِّي، مما يجعلنا في انتباه دائم للمعنى الذي تعرضه الصورة ونتفاعل معه.[5]

وعن وظيفة الصورة في النصوص الأدبية؛ يرى عز الدين إسماعيل أنها تنقل إلينا الفكرة التي انفعل بها الشاعر، وليست إلا وسيلةً في استخدام اللغة على نحوٍ ينقل به مشاعره وأفكاره إلينا نقلاً مؤثرًا،[6] ويضيف قائلاً: "إنَّ الشعور يظلُّ مُبهمًا في نفس الشاعر، فلا يتَّضِح له إلا بعد أن يتشكَّل في صورة، ولا بدَّ أن يكون للشعراء قدرة فائقة على التَّصوُّر تجعلهم قادرين على استكناه مشاعرهم واستجلائها".[7]

---

[1] يُنظر: مصطفى ناصف، **الصورة الأدبية** (بيروت: دار الأندلس، ط2، 1981م)، ص193.

[2] يُنظر: حنان محمد شلوف، **الصورة الفنية في شعر علي الفزاني** (بنغازي: منشورات جامعة 7 أكتوبر، ط1، 2007م)، ص41.

[3] يُنظر: عز الدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر** (القاهرة: دار الفكر العربي، ط3، د.ت)، ص127.

[4] يُنظر: إسماعيل أحمد العالم، "موضوعات الصورة الشعرية في شعر طرفة بن العبد ومصادرها"، **مجلة جامعة دمشق**، المجلد 18، العدد 2، 2003م، ص88.

[5] يُنظر: جابر عصفور، **الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي عند العرب** (بيروت: المركز الثقافي العربي، ط3، 1992م)، ص323 –328.

[6] يُنظر: إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر**، ص139.

[7] المرجع السابق، ص136.

وتتَّسِمُ الصورة في الشعر الحديث بصفات جماليَّة أبرزها صفة الحيويَّة؛ لأنها تتكون تكوُّنًا عضويًّا، لا مجرد تكاثف مرصوصٍ من العناصر الجامدة، وبذلك أصبحت الصورة في الشعر تنقل إلينا مشاهد حيَّة، وتُلَخِّصَ لنا خبراتٍ إنسانيَّة مختلفة،[1] وعلى الرغم من كلِّ ذلك الارتباط الوثيق الصِّلة بين الصورة والتجربة الشعريَّة؛ ليس ضروريًا أن يكون المبدع قد عانى التجربة بذاته ليُعبِّر عنها، بل يكفيه ملاحظتها، وأنْ يكون لديه سعةٌ وقوَّة في خياله ليُمثِّل تلك التجربة التي لمْ يَعِشْها حاضرًا.[2]

أمَّا الصورة الجزئيَّة فتمثِّل لقطةً تصويريَّةً فنيَّةً سريعة وخاطفة، معتمدة على الوميضِ العابر في داخل القصيدة، وتمنح المتلقي أكثر من شكلٍ في النَّصِّ الواحد، وذلك يجعل ما بقي مُنسجمًا لا تنافر فيه مع الفكرة والعاطفة".[3]

وتتشكَّل الصُّورة الجزئيَّة من المصادر الكثيرة التي تكوِّن الصور بشكلها الكامل المركَّب، ويُشبِّهُهَا هلال غنيمي بأنها "كالألوان والخطوط في الرَّسم لها ماديَّتها ووضعها الخاص بها في مجموع العمل الأدبي، فهي أشياء في ذاتها، وتنحصرُ كلُّ قيمتها في أنَّها نموذجٌ نتخيَّلُ من خلاله الصورة الحقيقيَّة التي هي مدلوله الطبيعي".[4]

ولأنَّ عواطف الشعراء أصدق العواطف، فقد كان شعرهم دمًا من القلب تجاه قضيتهم الفلسطينية، ووجعًا يحكي قصَّة تشرُّدٍ يقابله حُلُمٌ وإصرار على العودة إلى الوطن، هذه العاطفة الصَّادقة تطلَّبتْ أنواعًا من الصور والخيال استمدُّوها من واقع المأساة، شملتْ الصُّور الجزئية التي رسم الشعراء إطارها في أبياتهم، ولوَّنوها بمشاعرهم وأحاسيسهم.[5]

---

[1] يُنظر: عز الدين إسماعيل، **الأدب وفنونه دراسة ونقد** (القاهرة: دار الفكر العربي، ط7، 1978م)، ص143–144.

[2] يُنظر: محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث** (القاهرة: دار نهضة مصر، د.ت)، ص364–365.

[3] كمال أحمد غنيم، **الأدب العربي المعاصر** (غزة: الرابطة الأدبية، ط2، 2006م)، ص27.

[4] هلال، **النقد الأدبي الحديث**، ص416.

[5] يُنظر: كامل السوافيري، **الأدب الفلسطيني المعاصر في فلسطين** (القاهرة: دار المعارف، ط1، 1979م)، ص83.

1. التشخيص

من أبرز عناصر الصورة الجزئية، وأكثرها استخدامًا في النُّصوص الأدبية، للدَّلالة على خلعِ الصِّفات والمشاعر الإنسانيَّة على الماديَّات والتَّصوُّرات العقليَّة المجرَّدة،[1] إذ "يمنح الصورة طاقةً دراميَّةً تنقلُ المتلقي إلى مُعايشة عوالمَ جديدة يبتدعها الشاعر، ويكسرُ بها حِدَّة المنطق وسَآمة التعبير المباشر".[2]

والتشخيص عند العقَّاد ملكةٌ وإبداعٌ وليس تنميقًا لكلماتٍ يصنعها الشاعر، ويوضِّح ذلك بقوله: "هو تلك الملكة الخالقة التي تستمدُّ قدرتها من سعة الشعور حينًا أو من دقَّة الشعور حينًا آخر، وليست قدرة التشخيص حيلةً لفظيَّة تلجئنا إليها لوازم التعبير ويوحيها إلينا تداعي الفكر وتسلسل الخاطر".[3]

وللتشخيص إسهامٌ واضحٌ في تعميقِ الصُّورة، والتأثير في الفكرة التي طرحها الشعراء، بمنحه الصور الشعرية بُعدًا قريبًا إلى الذِّهن، وذلك واضحٌ في قصائد الشعراء جاء معظمها نتيجة معاناة قاسية، ومواقف واقعيَّة عاشوها بعيدًا عن وطنهم، فكانت الأبياتُ تحمل مرارةَ القهرِ النَّفسي وألم الغربة؛ "فالكلمات تتجاوَبُ أصداءُ دلالاتها وتتزاوج في عمليَّة تفاعلٍ تُوحي بالتَّأثُّر النَّفسي العميق الذي يُعانيه الشَّاعر الفلسطيني من إقامته خارج أرضه، إنَّها الغربة القاتلة التي تُطارد الغريب المجهول القيمة".[4]

ولأنَّ الوطن كان الحلم الأول للشعراء، كما كان الألم الأكبر والوجع الذي لا يبرأ إلا بالرجوع إليه والعودة إلى حضنه بعد سنوات المنفى القاسية؛ فقد جعل منه الشاعر يحيى برزق أُمًّا رؤومًا تجيشُ لأجلها العواطفُ، وبهذا يكون تشخيص الوطن أمًّا ليحمل معنى

---

[1] يُنظر: مصطفى السعدي، **التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل** (الإسكندرية: منشأة المعارف، د.ت)، ص87.

[2] غنيم، **الأدب العربي المعاصر**، ص28.

[3] علي علي صبح، **البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر** (القاهرة: المكتبة الأزهرية للتراث، د.ط، 1996م)، ص182.

[4] عدنان حسين قاسم، **لغة الشعر العربي** (الكويت: مكتبة الفلاح، ط1، 1989م)، ص51.

شدَّة الارتباط والتعلُّقِ والحبِّ، كقصيدته "رسالة إلى غزة"، التي يخاطب فيها مدينته (غزة)، ويجعل منها أمًّا تلد فرسانها وتحضن أبناءها وتحمي رجالها، يقول:[1]

أمَّاه غزة
كم أحنُّ إليك يا أمَّاه مُذْ عَزَّ اللقاء
وأحسُّ أنِّي لن أراك فيَستبدَّ بيَ العناء
لكنَّني ما زلتُ أسمع من بعيدٍ فيكِ
ثرثرةَ النِّساء..
في غزةٍ يومًا سيولدُ
فارسٌ يحمي النِّساء
من بعدِ ما أضحى رجال الأمس
ويحهم نساء
ولسوف يَندحرُ الجَراد..
وسوف تبتسمُ السَّماء!!

وقد لجأ إلى التشخيص في مأساة النَّكبة بأسلوبٍ مُفعم بالحزن، فجاءتْ قصائدُ النَّكبة تشخيصيَّة، تشعُّ من ألفاظها دلالات الانفعال العاطفي، كقصيدته "يا رب ليتهم"، يُحاور فيها الشاعر قلمه، ويُسائله عمَّا حدث من النكبة بأسلوبٍ يمتزج فيه الواقع بالخيال، ويردُّ عليه القلم بواقع الحال المر في لوحة تشخيصية، فيقول:[2]

ساءلته وهو بالأتراح يضطرم ماذا دهاك وما أضناك يا قلم؟
عرفت فيك أخًا ما عقَّني أبدًا ولا نبا منه في أيكِ العُلا نغم
ناداك أيَّار فاهتف في خمائله أيومَ ناداك بالكتمان تعتصم؟

[1] يحيى برزق، **الأعمال الشعرية الكاملة "الكناري اللاجئ"**، جمع وإعداد: مخلص برزق (دمشق: بيت فلسطين للشعر، ط1، 2012م)، ج1، ص86.

[2] برزق، **الأعمال الشعرية**، ج1، ص242.

فصاح بي ثائرًا ما خُنْتُ صحبتنا لكنَّ أيار لا يُجدي به الكلم

الحوار بين الشاعر والقلم يتطور تصاعديًّا، وفيه تشخيصٌ يمتلئ جمالية، ويُسهم أسلوب الاستفهام الإنكاري: "هل تُضاء بغير المشعل الظُّلم؟ أبَعْدَ هذا؟"، في تحفيز مشاعر النفسِ الدَّاخلية، قائلاً:[1]

لا يا يراعي إنَّ الحرف مشعلنا وهل تُضاء بغير المشعل الظلم؟
كم أحرق الحرف في الأبراج طاغية وكم هوى مثخنًا من ناره صنم
أبعد هذا تروم الصمت ياقلم وثار أيَّار في الأحشاء يلتهم

ساعده الخيال الواسع ودلالات المجاز الخصبة على أن يصوِّر لنا مزيدًا من المدركات الحسية والمعنوية في معالجة قضية النكبة وما يقابلها قضية العودة للأرض، كقصيدة "مُشرَّدٌ مثلنا في الأرض أيار"؛ شخَّص فيها شهر أيار فجعل منه شخصًا ناطقًا، ورسم الصورة في مشهدٍ امتلأ بالحياة والشُّخوص الناطقة باستخدامه أسلوب التساؤل والتعجب في رسم صوره، فيقول:[2]

أُسائِلُ القفر حولي أين أيار أين الربيع الفتى والأهل والدار
أعاد أيَّار إني لستُ أبصره منذ الرحيل وما في الدرب أخبار
وكيف عاد وما عادت بلابله ولا ترنَّم في الأسحار سُمَّار؟
أم أنَّه بعدما ضاعت مرابعه.. مشرَّدٌ مثلنا في الأرض أيَّار؟

تبقى نافذة الأمل مفتوحة رغم الجراح، ويأتي التشخيص في النهاية معبرًا ليوم العودة المنتظر، فصورة أيَّار نازح تفيض منه الدموع، وهائم بلا وطن يحلم بلحظات النصر، لكنَّه يعده بتغيُّر الحال، وذهاب ما اعتراه من حزن اللجوء، قائلاً:[3]

أيَّار يا نازحًا فاضت مدامعُهُ إنَّ الشعوب لنا في الكون أنصار

---

[1] السابق نفسه.

[2] برزق، **الأعمال الشعرية**، ج1، ص253.

[3] السابق نفسه.

أيَّار يا هائمًا مثلي بلا وطن غدًا تعود وفوق المفرق الغار
إني أزفُّ إليك الشعب متحدًا يمضي ليافا ففي يافا له دار
غدًا تعود إلينا وارفًا نضرًا وفي وشاحك أنوار وأزهار
وفي غدٍ سوف أشدو منطلقًا وأنت لي نغمٌ يحلو وقيثار

ومن صور التشخيص التي لجأ إليها الشعراء الفلسطينيون تشخيص صورة المدن التي رحلوا عنها لتحمل عذابات الحبِّ والشوق المضني، وبذكر أسماء المدن فإنهم يحفظوها في تاريخ الوعي والذاكرة للأجيال القادمة لئلا تضيع الحقوق، ولتبقى العودة نبراسًا لكل لاجئ ومهجَّر، يقول الشاعر خضر محجز:[1]

حيفا تلملم ما تبقى من ضفائرها
وترحل في قطار الليل غربًا
والموج كَفَّ عن الحنين إلى
السواحل
والكرمل المشدوه صامت
والبحر مات من التَّطَلُّع
للمدى..
لا صوت ينشد عائدون
ولا صدى
ولكم جزعت وكم هلعت
وما جرؤت بأنْ يطال بكاي
يافا

أمَّا الشاعر عبد الخالق العف، فالصورة عنده زاخرة بالخيال الخصب؛ فالنَّوارس تمثِّل شخوصًا ومهجرين، ويتحدث بلسانها كما لو كانت تفصح عن رأيه عن الواقع والنكبة بمسحة تفاؤل، وتدلنا الألفاظ على كثافة المعنى الذي يصل إلى المتلقي مثل: (النوارس

[1] محجز محجز، **ديوان اشتعالات على حافة الأرض** (غزة: اتحاد الكتاب الفلسطينيين، ط1، د.ت)، ص81–82.

تمضي، ترقب، تسرق ضوء النهار...إلخ)، يقول:[1]

برغم الحصار وريح الدمار
فإنَّ النوارس تمضي بعيدًا
وتدنو لترقب فجرًا وليدًا
وتسأم طول الترقب
تمضي بعيدًا
وتسري بليل القفار
وتسرق ضوء النهار
لتوقظ سربًا يغط
عميقًا بكهف السبات
يذوب رويدًا
ويذوي بطيات عمر الحقيقة
نور تودعه الأمنيات

وتستعين الشاعرة وداد البرغوثي بالأمكنة، وتدبُّ فيها الحياة لتتفاعل مع واقع النَّفي واللجوء ففي قصيدتها "أنا والمخيم والقضية"، تجعل من المخيم شخصًا حيًّا ناطقًا يشكو الجوع والحرمان بلسان حال كلِّ المهجرين علَّهُ يجد آذانًا صاغية، وهذا تلاحمٌ أضاف جديدًا في الصورة والمعنى وأثرًا في نفس المتلقي، تقول:[2]

يشكو المخيم للمخيم للجوامع للكنائس للقباب
ألمٌ يمزق قلبه الموجوع في زمن العذاب
طفل يجوع فينبش التاريخ يبحث
عن فُتاتٍ كي يسد الجوع

والشاعر هارون الرشيد على الرغم من غربته، وابتعاده عن داره، لكنه لا زال يتذكر

---

[1] عبد الخالق العف، **ديوان شدو الجراح** (غزة: مكتبة آفاق، ط1، د.ت)، ص15.

[2] نائل محمد إسماعيل، **صورة المخيم ودلالاتها** (غزة: وكالة غوث اللاجئين الفلسطينيين، 2012م)، ص7.

صباه فيه، وقد شخص الشاعر الوطن على صورة محبوبة، فكانت الأبيات متوهجة العاطفة صادقة المشاعر، ويظهر التشخيص في أسلوب الخطاب والحوار الذي اتخذه الشاعر في مخاطبة حبيبته ويعني بها "الوطن"، يقول فيها:[1]

بيني وبينك يا حبيبة أبحر فأنا هنا في الاغتراب محيَّر
أرنو إليك وراء أستار الأسى وأراك والدم من عيونك يقطر
وأعاود الذكرى لأيام الصبا وأروح في صفحاتها أتذكَّر

وحملت قصائد الشاعر باسم الهيجاوي رائحة الغربة وآلام المنفى، ولحظات الانتظار الطويل، ونشيد العودة، وفي قصيدته "أحلام التفاصيل الجريحة"، يعمد إلى تشخيص الطبيعة من حوله، فترتدي ثوبًا تشخيصيًّا؛ لتقديم دلالة جديدة مثيرة للسامع، فموضوع القصيدة يدور حول قضية المنفى وحق العودة، وقد تفاعل الشاعر مع الطبيعة من حوله، فغدا البحر شخصًا قويًّا والشمس امرأة سائحة على الأمواج، يقول:[2]

البحر يهدر
كيف نجتاز الحدود؟
والشمس سائحة على الأمواج
والمنفى بعيد؟
لدم أراقته العواصم
كيف أبدأ بالنشيد؟
ها نحن نطلع
من تفاصيل الجراح الراعفة
ها نحن نشرب خطوة المنفى

تشخيص الطبيعة كان سمة مبرزة في قصائد الشعراء، ومنهم الشاعر صبحي ياسين

[1] هارون هاشم رشيد، **ديوان ثورة الحجارة** (تونس: دار العهد الجديد، ط1، 1988م)، ص48.

[2] باسم الهيجاوي، **ديوان ليالي الدم والسوسن** (د.م: د.ن، ط1، 1992م)، ص50–51.

الذي كان استعماله للصور التشخيصية استعمالاً متواليًا يضفي على النصِّ فضاءً أرحبَ وخيالاً أوسع فيستقر بذلك المعنى في داخل النفس استقرارًا سلسًا جميلاً، يقول:[1]

أين المفر؟
فالبحر قطب حاجبيه...
وذي النوارس فوق جرحي تنتحر
والليل سافر في دمي متورم الساقين...
مبحوح الوتر
والأرض تصرخ في عيوني
والبلابل والشجر
هذي خريطة جرحي المفتوح
تحلم بالغيوم وتشتهي طعم المطر
وحقيبة سوداء خلف الباب أرهقها السفر

فقد قطب البحر جبينه، وقامت طيور النوارس بالانتحار، وصرخت الأرض بقوتها وشاركتها غضبتها البلابل والأشجار، كلُّ هذه الصور التشخيصيَّة لتوضح عمق مأساة الغربة وجرح الوطن المفتوح وتحلم بالعودة القريبة.

والشاعر عبد الكريم الكرمي في قصيدته "بعد عشر سنين"، يبدع في إيصال فكرته في قضية العودة بطريقة معكوسة؛ إذ لجأ إلى أسلوب التشخيص لمدينته جبل النار، ثم جعلها هي من تدعوه وتحثه على الإسراع في العودة إلى الديار التي تنتظرهم، وتأبى التخلي عنهم، يقول:[2]

يا رفاقي: جبل النار دعانا الهوى هذا الذي هب هوانا
والنسيمات التي مرت بنا حملت من أرض حطين

[1] صبحي ياسين، **بيت فلسطين للشعر وثقافة العودة**، https://www.facebook.com/palfcul/.

[2] عبد الكريم الكرمي، **ديوان أبي سلمى** (بيروت: دار العودة، ط1، 1978م)، ص205.

وإذا ما لفظت أهلي الربى هتفت من خلال الدمع
وإذا أنكرنا كل ثرى وانتسبنا جبل النار نمانا

2. التجسيم:

من وسائل الصورة الجزئية يقوم على تبادل الإدراك بين المعنوي والمحسوس، وقد عرَّفه سيد قطب بأنه "تجسيم المعنويات المجردة وإبرازها أجسامًا أو محسوسات على العموم"؛[1] ذلك أنه يمنح كل مجرد عقلي صفات مادية فتنتقل الصورة من المتخيل الذهني إلى الحسي وتقترب بذلك إلى بؤرة التلقي والإدراك.

وتعريف آخر هو "صيرورة المعنى والخاطرة إلى هيئة بارزة محدَّدة تقع تحت الحسِّ وتجسِّم الفكرة في أشكال محسوسة وأحجام منظورة وتحول التجريد المطلق إلى صور منظورة وعوالم مرئية".[2]

ويختلف مفهوم التجسيم اختلافًا واضحًا عن مفهوم التشخيص مع أنهما قد يرِدَان سويًا في مثال واحد، لكنَّ الفارق بينهما يكمن في أنَّ التجسيم هو إبراز للمعنوي في صورة حسية غير عاقلة تدرك بالحواس، أمَّا التشخيص فمعناه أن يُنسب للحسي من جماد وطبيعة ملامح بشرية أيْ: إبراز الحسي غير العاقل في صورة بشرية عاقلة.[3]

يشير مصطفى ناصف إلى نقطة مهمة في تطور تفسيرنا للأشياء غير الحسية من حولنا، فيقول: "إنَّ التجسيم والتشخيص يتعمقان بناء اللغة وضمائرها وأفعالها وصفاتها التي ترد علينا ورودًا طبيعيًا، ثم إنَّ اتجاهاتنا النفسية إنَّما تصاغ وتنمو من خلال تفكيرنا وشعورنا بالمجتمع، فالتكوين العقلي ذاته إنما يتم من خلال علاقة الفرد بغيره من الناس".[4]

---

[1] سيد قطب، **التصوير الفني في القرآن** (بيروت: دار الشروق، ط5، 1979م)، ص61.

[2] صبح، **البناء الفني**، ص183.

[3] يُنظر: جابر قميحة، **التصوير البياني**، موقع رابطة أدباء الشام، الاطلاع في 28 مارس 2019م، الرابط:
http://www.odabasham.net/%D9%86%D9%82%D8%AF-%D8%A3%D8%AF%D8%A8%D9%8A/57014-%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%B5%D9%88%D9%8A%D8%B1-%D8%A7%D9%84%D8%A8%D9%8A%D8%A7%D9%86%D9%8A

[4] ناصف، **الصورة الأدبية**، ص135–136.

وقد استعان الشعراء الفلسطينيون بالتجسيم لإبراز المعنويات الواقعة في الخيال، وتحويلها إلى حسيَّات مادية تقترب من الأذهان، كقصيدة "سنعود" للشاعر عبد الكريم الكرمي، وقد منح قصيدته طاقة شعورية كبيرة يحكي فيها عن شدة حنينه لوطنه، وتصلنا أفكاره ورؤيته الشعورية عن طريق إبداعه في استخدام صور خيالية، وتجسيم للمعنويات غير الحيَّة، ومن خلال الصور المجسمة استطاع الشاعر أن يظهر لنا الحركة المتدفقة والانتقال بسلاسة من فكرة إلى أخرى، وقد ظهر التجسيم من أول بيت في القصيدة، وهذا ما كان له فاعلية الجذب والتأثير المباشر للمتلقي، إذ جسَّم (الشباب، والأحلام) بصورتهما المعنوية الخيالية إلى صورة حسية تلبس وتخلع، كما يظهر عنصر التجسيم في صورة (التاريخ) وكأنها كتاب يقرأ منه، كلُّ هذه الصور عملت على تقريب الصورة، ومنحتها جماليات خاصة، يقول:[1]

خلعت على ملاعبها شبابي وأحلامي على خضر الروابي
سلي الأفق المعطر عن جناحي شذًا وصبًا يرف على
ولي في غوطتيك هوى قديم تغلغل في أمانيَّ العذاب
وفي برداك تاريخ الليالي كأني كنت أقرأ في كتاب

وفي قصيدة "المعبد القديم" للشاعر فوزي الأسمر؛ تبرز صور التجسيم في وضع المعنويات في قوالب حسية تثير الانفعال وتستدعي التجاوب مع الصور، والشاعر بذلك يصل بالمتلقي إلى التجاوب مع الفكرة التي يريد إيصالها، وكما يشير طه وادي إلى أنَّ "الكلمات لا تعيش في القصيدة إلا بما يبثُّه الشاعر فيها من حياة نابضة إذ لم تعد مهمة الأدب المحافظة على دلالة اللغة في المعجم بقدر ما هي بعث حياة جديدة فيها"،[2] كالتجسيم لصورة (الحروف)، وهي معنوية بشيء مادي يستطيع الشاعر أن يجمعه، وفي صورة النشيد والحب ونور القلب ومن الجرح، وهي أمورٌ معنوية إلى مدرك حسي حيث

[1] الكرمي، **ديوان أبي سلمى**، ص172.

[2] طه وادي، **جماليات القصيدة المعاصرة** (القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، 2000م)، ص40.

يجمعها الشاعر كما لو كانت شيئًا محسوسًا يُلمس بالأيدي، يقول:[1]

في معبدي القديم لم أزل
ألملم الحروف
أصوغها نغم
أنشودة من العزاء والأمل
ولحنها
من لحن نارنا وحبنا الكبير
من نور قلبنا المنير
من جرحنا
من جرحنا الذي يلون العبير
من أرضنا الثكلى ومن دمع الربيع على الزهور

وقد يأخذ التجسيم منحًى تأمليًّا عميقًا في ذكريات الماضي والتحسُّر على ما فات، كما في قصيدة "مشرَّدٌ بلا وطن" للشاعر هارون رشيد؛ إذ تعكس إحساسًا كبيرًا في محبَّة الوطن ووصفًا بليغًا في الحسرة وتصوير ألم الفاجعة، ويُسهم حرف المدِّ في نهاية القافية بزيادة الحزن على الضياع، وقد جاء التجسيم في صورة (الأمس) كأنه قتيل مغمَّس بالدم، وفي صورة (الذكريات) المعنوية كأنها إنسانٌ قويٌّ بإبائه، صفات حسية أضفت جمالية في تقريب المعنى، كما يقول:[2]

عيناه تبحثان في الفضاء
في التيه في مجاهل الشقاء
عن أمسه الغارق في الدماء
عن ذكريات ومضها إباء

[1] غسان كنفاني، **الأدب الفلسطيني المقاوم** (بيروت: مؤسسة الدراسات الفلسطينية، ط1، 1968م)، ص150.
[2] السوافيري، **الأدب العربي المعاصر**، ص219–220.

وهو يدبُّ بادي العناء
لأنه مشرد بلا وطن

يتابع الشاعر قصيدته بجماليات التجسيم، فيبقى الأمس مجسَّدًا بصورة حسِّية تستريح ويسأل عنه وهو ينتظر جوابًا لأسئلته، ثمَّ يأتي التجسيم في صورة جديدة هي (النائبات) تنطق وتتكلم وتحاور، كلُّ هذه الصور أضاءت المعنى إضاءة كبيرة، كقوله:[1]

الأمسُ أين أمسه استراح
وأين قد سارتْ به الرياح
تكلَّمي يا نائباتُ يا جراح
تحدَّثي عنه عن الكفاح
عساهُ أن يصحو من النُّواح
لأنَّه مشرَّدٌ بلا وطن

وظَّف الشاعر خليل عمر التجسيم بتصويره (روح الأجداد) بصورة شبح يطارد وينادي الأجيال ألا يركنوا إلى اليأس والهزيمة، وهو بهذا التشبيه والتداخل بين المعنوي والحسي يحثُّ ذهن المتلقي على التجاوب مع مضامين الرسالة التي يوجهها على لسان الأجداد بقوله:[2]

لن يحلو نوم ما دامت جميزتنا في أيدي مغتصبيها
روح الأجداد تطاردنا وتنادينا!
عودوا للجميزة عودوا إن كان لكم غصن فيها
أقسم يا أمي قسمًا لا أحنث فيها
سنعود لها سنعيش لها
سنغني في الصبح وفي الليل لها

[1] السابق نفسه.

[2] عمر خليل عمر، **ديوان مرثية الشرف العربي** (غزة: اتحاد الكتاب الفلسطينيين، ط1، 2001م)، ص26.

وفي قصيدة "ثورة الجرح" للشاعر يحيى برزق نجد إفصاحًا منذ عنوانها على صورة تجسيم واضحة تكفلت بجمالية المعنى بحيث يتفاعل المتلقي مع دلالات النص، فالقصيدة تحكي ثورة شعب عظيم، من أجل استعادة أرضه والعودة لوطنه، وقد منحتها الصور المستخدمة آفاقا رحبة لا تخلو من الشعور بالفخر والعزة والعضّ على الجراح، وتتجلى صور التجسيم في النص في الألفاظ (يا شعلة، أنت المنار، فلينفخوا)؛ إذ كلُّها تشبيهاتٍ حسِّية مادية لصورة معنوية واحدة هي (الثورة) كما أنَّ الشاعر جعل من (صيحة الملهوف) المعنوية (مؤتمرًا للأحرار) وهذا ما يزيد المعنى قربًا في ذهن المتلقي، كما يقول:[1]

يا شعلة في دم الثوار تستعر أنت المنار لنا لا الشمس
لولاك ما عرف السائرون دربهم عليه تزدحم الآمال والنذر
ولا علت في سماء المجد خافقة يزهو بها الخالدان الشعب
فلينفخوا لن يزيدوا النار في دمنا إلا ضرامًا به الأغلال تنصهر
فكلُّ صيحة ملهوف تجمعنا كأنما هي للأحرار مؤتمر

يُلحُّ الشاعر على فكرته مُستعينًا بالتجسيم في صوره المستخدمة كما في صورة (الغاية) المعنوية، وقد جعلها مُدركة المنال بوصفه (غاية ندركها)، وقوله: "من إيمانهم قبسٌ" فقد جعل الإيمان المعنويٌّ كأنَّه مشعل يضيء الطريق، وقوله: "من حزنهمْ صنعوا أفراح أمَّتهمْ"، نجد تجسيمًا لصورة (الحُزن) بصورة حسِّية الدلالة، كما جعل من (الأسى) جسرًا للعبور بقوله: "فوْق جسر أساهم للحمى عبروا"، كما يتابع قوله:[2]

إنَّا إلى غاية لابدَّ ندركها فسابق للفدى منا ومنتظر
آباؤنا من قديم طاب ذكرهم وحدثت عنهم الآيات والسور
حدِّق ففي الليل من إيمانهم قبس وفوق كل فلاة من دم أثر
من حزنهم صنعوا أفراح أمتهم وفوق جسر أساهم للحمى

[1] برزق، **الأعمال الشعرية**، ج1، ص153.

[2] برزق، **الأعمال الشعرية**، ج1، ص153.

أمَّا قصيدته "وقفة على الحدود" فقد تبادل فيها الشاعر مع صديقه الذِّكريات بصور بديعة أسهم فيها حرف المدِّ بشعور الرَّاحة والسكينة والشَّوق للوطن في صور تجسيميَّة، ومن هذه الصور المعنوية صورة (الأغاريد) وقد جسَّمها بالسُّحب المثقلة، بقوله: "مُثقلات بأغاريد الصبا"، وتجسيم صورة (الأحلام) بالكهف بقوله: "كهف أحلامي هنا"، والشاعر هنا يؤكد حقيقة واحدة وثابتًا من ثوابت القضية، وهي أنَّه لا بديل عن الوطن وحتمية الرجوع إليه، يقول:[1]

يا رفيق الدرب قف بي هاهنا خاشعًا أرقب هاتيك الربا
والثم الأنسام إن مرت بنا مثقلات بأغاريد الصبا
يا رفيقي كهف أحلامي هنا بوركت فيه جنوب وصبا
كلُّ شبر منه لا أبغي به مشرقًا رحبًا بدا أو مغربا

لا يترك الشاعر قصيدته تغرق في الذكريات الجميلة فحسب، بل نراه يتدخل فيها، ويقدم رؤيته الخاصة في نهايتها بانتقاله من مجرد الذكريات إلى دفع حركة الفعل باتجاه الأمام باستخدامه الأفعال المضارعة وباستعانته بالتجسيم، فيجسِّم (النَّصر) المعنوي الدلالة بالسُّطور المكتوبة بقوله: "نكتب النصر"، كما يقول الشاعر:[2]

يا رفيقي خلف أسلاك العدا قف بنا نرقب هاتيك الربا
نحن إن لم نكتب النصر غدًا يا رفيقي غيرنا لن يكتبا

تتميز قصيدة الشاعر رامي سعد بكثافة المعاني وتركيزها، في ألفاظ قصيرة وإيقاع متسارع يوصل المعنى، ولا يغيب عن المتلقي ما في النص من قوة وغضبة وحماسة ثائرة، وتظهر صور التجسيم التي شكَّلها الشاعر تباعًا، مما أدَّى إلى التنوع الواضح، والتداخل في الصور بين المعنوية والحسية فكانت الصور بليغة المعنى والتأثير، فصورة (المدينة) أصبحت

[1] السابق نفسه.

[2] السابق نفسه.

تزرع وتنتزع، وصورة (البلاد) كأنها لغم شديد الانفجار، و(النور) أصبح كأنه نار ولهيب لشدته، يقول الشاعر:[1]

ارفع يديك عن الصغار
يا من تترَّس بالدمار
وابنوا مدائنكم بعيدًا
تبروها
انزعوها
ازرعوها في البحار
أضحت بلادي كلها لغما
والنور نار
والطفل ثار
والشيخ ثار
كيف السبيل إلى الهروب
وحجارة الطفل الصغير مدافع
أين الفرار؟

ولم يغب دور المرأة عن الحضور في أيِّ شكلٍ من أشكال المقاومة والتأكيد على الحقوق كاملة، ومن ضمنها حقِّ العودة للوطن، كالشاعرة مريم العموري التي تتميز بما يخطُّ قلمها من بوح رقيق، فياض العاطفة والمشاعر تجاه أرضها، فتعبر عن مشاعرها عند تذكرها لبلادها، وقد امتلأ النص بالتجسيم الذي اعتمدت عليه الشاعرة في رسم صورها؛ إذ جعلت من صور (الدنيا، التأمل، الحروف، البلاغة) المعنوية صورًا مادية حسية قريبة المعنى للخاطر وأكثر استقرارًا في النفس، تقول:[2]

---

[1] رامي سعد، **ديوان تراتيل** (غزة: مركز العلم والثقافة، ط1، 2002م)، ص47–48.

[2] مريم العموري، **بيت فلسطين للشعر وثقافة العودة**: https://www.facebook.com/palfcul

رقَّت على وسني طيوف بلادي من كلِّ لون تستثير فؤادي
فاستيقظت دنيا الخيال بغربة أضواؤها في العين، محض رماد
وإذا التأمل سجدة من ليلك خشعت على نایاته أورادي
وإذا الحروف على المدى أرجوحة جدلتها بصبابتي وعنادي
وإذا البلاغة لو أشرت، تجيئني مطواعة في حسنها المتمادي

3. التجريد:

يشترك عنصر التجريد مع سابقيه في أنَّه نوعٌ من أنواع الصورة الجزئية، إلا أنه على عكس التجسيم من حيث الدلالة التي يختص بها؛ فالتجريد هو نزع الصفة الحسِّيَّة من الماديات المحسوسة ومنحها صفات معنوية بدلاً عنها؛ أي تبادل الإدراك من الحسي إلى الذهني، وتحول المحسوسات إلى مدركات مجردة في الذهن وصور معنوية تدخل لوعي المستقبل لها عن طريق الوجدان والتأمل.[1]

وما يميزه من غيره هو الخروج بالصورة عن المألوف، والتفرد في إعطاء شكل جديد للصورة بأبعادها الجمالية عندما تكتسب المحسوسات الصفات المعنوية، ويكون ذلك أدعى لالتفات المتلقي لهذه الصورة الجمالية الجديدة.

ولعلَّ أهمية التجريد ووظيفته تظهر فيما يؤديه من إيحاء في داخل النص الأدبي يبرز الصورة وينميها؛ فكلما كان الشاعر قادرًا على التجريد كلما كان قادرًا على منح صوره حيوية وعمقًا وإكسابها فضاءات أوسع لتصل إلى المتلقي بتأثير كبير؛ "فبقدر نشاط الخيال وإيجابيته في التأليف بين عناصر الصورة واكتشاف العلاقات المستكنة بين تلك العناصر، ترتفع القيمة لها وتتضاعف إيحاءاتها".[2]

ومن القصائد التي برز فيها التجريد قصيدة "هنا باقون" للشاعر توفيق زياد التي

---

[1] يُنظر: غنيم، **الأدب العربي المعاصر**، ص31.

[2] علي عشري زايد، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة** (القاهرة: مكتبة ابن سينا، ط4، 2002م)، ص76.

صاغها معبرًا عن التحدي والصمود حتى آخر قطرة من دم وبرز التجريد في قوله: "كأننا عشرون مستحيل"، فقد جرد صورة الأشخاص الحسية إلى صورة معنوية بتعبيره: "المستحيل"، ثم بتجريده المعنى نفسه أي الأشخاص مرة أخرى إلى: "زوبعة"، فكانت صوره تبادلاً بين الحسي إلى المعنى، يقول:[1]

كأنّنا عشرون مستحيل
في اللّد، والرملة، والجليل
هنا.. على صدوركم، باقون كالجدار
وفي عيونكم،
زوبعةً من نار .
هنا.. على صدوركم باقون، كالجدار
نُنشدُ الأشعار
ونملأ الشوارع الغضاب بالمظاهرات
ونملأ السجون كبرياء
ونصنع الأطفال جيلاً ثائرًا وراء جيل
كأنّنا عشرون مستحيل

ويمزج الشاعر مزجًا محكمًا بين التجريد والتجسيم، وبذلك يصل مفاد فكرته راسخ المعنى، وقد امتلأ نصه حماسة ووعدًا بالنصر والثأر وحقًّا في أرض لا بديل منها ولا خيار، فيتابع قوله:[2]

إنّا هنا باقون
فلتشربوا البحرا

---

[1] سلمى الخضراء الجيوسي، **موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر** (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1997م)، ص265-266.

[2] العموري، **بيت فلسطين للشعر وثقافة العودة**.

نحرسُ ظلَّ التين والزيتون
ونزرع الأفكار، كالخمير في العجين
برودةُ الجليد في أعصابنا
وفي قلوبهم جهنَّم حمرا
إذا عطشنا نعصر الصخرا
ونأكل التراب إن جعنا.. ولا نرحل..!!
وبالدم الزكيّ لا نبخلُ.. لا نبخلُ.. لا نبخلْ..
هنا.. لنا ماضٍ.. وحاضرٌ.. ومستقبلْ..

الشاعر عبد الكريم الكرمي مرهف الإحساس تجاه قضية المهجرين عن الوطن؛ ففي قصيدته "النازحون" عمد بتشكيل صوره إلى تجريد بعض العناصر الحسية المدركة إلى صور ذهنية متخيلة محملة بالصور خيالية الطابع وبذلك تؤثر في الانطباع لدى المتلقي، يقول فيها:[1]

لغة الدمع أم بيان الجراح وصدى اليتم أم أنين الأضاحي
أيها النازحون: كيف تهاويتم نجومًا على غريب البطاح
أين أنتم؟ إن القلوب تنادي فيحول النداء رجع نواح
يا أحبائي! والفراق طويل ما على القلب إن بكى من جناح
كلُّ طفل كأنه دمعة الفجر ترامت على محيا الصباح
وفتاة كأنها عبق الزهر تلاشى على ذيول الرياح

التجريد في صورة (النازحون) وقد أصبحوا: (نجومًا)، وصورة (طفل) وقد أصبح: (دمعة الفجر) ثم بصورة (الفتاة) وكأنها (عبق الزهر)، كلُّ هذه التشبيهات الحسية بالمعنوية حملت جمالية التجريد الخاصة التي ترتفع بالمعنى، وتعمقه بحيث ينبض جمالاً.

[1] الكرمي، **ديوان أبي سلمى**، ص168.

ولم تخلُ قصائد الشاعرة فدوى طوقان من جمالية التجريد، ففي قصيدتها "مع لاجئة في العيد" تحكي حوارًا متخيلاً مع لاجئة عن الوطن، وتبرز المعنى بجمالية مطلقة بإطار زماني في القصيدة وهو "العيد" وإطار مكاني وهو "الخيام" وأماكن التشرد، أما التجرد الذي استخدمته في ألفاظ القصيدة، فيظهر في صورة "أراك تمثالاً" فقد جردت من صورة الإنسان الحسي صورة جامدة لتوضيح المعنى أكثر كما تقول:[1]

أختاه، هذا العيد رفَّ سناه في روح الوجود
وأشاع في قلب الحياة بشاشة الفجر السعيد
وأراك ما بين الخيام قبعت تمثالاً شقيا
متهالكًا يطوي وراء جموده ألمًا عتيا

اعتمدت الشاعرة أسلوب الحوار متداخلاً مع أسئلة الاستفهام المتتالية على لسانها تجاه اللاجئة الشريدة، وطغى على النص مسحة الحزن وألم الفقد بدلالات التعجب، ومحاولة وضع الحلول، والشاعرة تجرد من صورة الصبايا (أسرابًا) وهي صورة معنوية بقولها: "ولمحت أسراب الصبايا"، وينتهي النص بتجريدها صورة اللاجئة في "الألم الدفين"، وهي صورة بالغت فيها الشاعرة بشرح ما يعتمل قلب اللاجئة من الحزن على فقد الديار، تقول:[2]

أختاه مالك إن نظرت إلى جموع العابرين
ولمحت أسراب الصبايا من بنات المترفين
أطرقت واجمة كأنك صورة الألم الدفين؟
أترى ذكرت مباهج الأعياد في يافا الجميلة؟
أهفت بقلبك ذكريات العيد أيام الطفولة؟

أمَّا الشاعرة مريم العموري فتعبِّر في قصيدتها "نايان" عن مقدار محبتها لمدينتها يافا التي هجرت عنها، وعن مدى شوقها لها، فتبدأ مطلع القصيدة مستخدمة أسلوب التجريد

---

[1] فدوى طوقان، **الأعمال الشعرية الكاملة** (بيروت: المؤسسة العربية للنشر والدراسات، ط1، 1993م)، ص110.

[2] المرجع السابق، ص111.

والانتقال من الحسي إلى المعنوي، وتجلى ذلك في تعبيرها: "إني ويافا لغتان"، حيث جردت من نفسها الحسية لغة بما تحمل من معنى معنوي ثم بقولها: "ولمتها في أسطري"، وهذا تجريد ثانٍ لذات الشاعرة الحسية إلى المعنوي، ثم إذا بالشاعرة تجرد من نفسها "ظلَّ عود ناحلٍ"، وهذا تعميق لمقدار الضعف الذي تعيشه الشاعرة في غربتها حتى إذا جاءها طيف من مدينتها أحياها ودبَّ فيها القوة من جديد، كما تقول:[1]

إني ويافا في الهوى لغتانِ بالشوق والآمال تلتقيانِ
غسّلتُ حرفيَ في مفاتن بحرها فتفتّتَ الفيروزُ في أحضاني
ولمْتها في أسطري ورقيتها بالحبّ، يعزف بَوحَنا نايانِ
هل كنتُ إلا ظلَّ عود ناحل فإذا الخيال بسحرها أحياني!

لكنَّ الحلم باللقاء لم يكن ليتحقق بتلك السهولة، فهناك من ألم الغربة ما تعيشه الشاعرة ويشاركها الآلاف من المشردين هذه المأساة، حتى إذا أسهبت الشاعرة ببعض الظلم والألم الذي تعيشه يظهر لنا التجريد مرة أخرى في صورة "فأخالها روحي" وصورة "يا عمري"، إنها صور مجردة من المدينة والحياة النابضة فيها إلى معنوية تحولت فيها إلى روح وعمر للشاعرة التي تعلقت فيها، كما تقول:[2]

لكنّ دون نفيسها وخصاصتي إثم السفينِ وردّة القيعانِ
وأنا أجذّف رغم شاهق لجةٍ ببقيَّتي ووشيجةِ الإيمانِ
فأخالها في سكرتي وكلالتي روحي، تلوّح لي من الشطآن
"يافا"؟ أهذي أنتِ؟ يا عمري خبأتهُ لك من عيون زماني
رفّت زواجلُ من دمي ملهوفةً برسالةٍ مهتاجة الخفَقانِ
أودعتها بعضي فضعنا في وهوت، فأطرق في البكاء جَناني

---

[1] العموري، **بيت فلسطين للشعر وثقافة العودة**.

[2] السابق نفسه.

لم يكن للشفاء من ألم النفي سوى مناجاة الخالق، وأسلوب الرجاء الذي استخدمته الشاعرة في نهاية القصيدة لتحقق العودة، الأبيات فيها من التأثير والبلاغة ما هو عميق، وتحمل في آخرها صورة تجريد لهذه المدينة بـ(حبيبة) فتقول:[1]

يا ربِّ أُسقِطَ في يدي رُحماك من في يديهِ دوائرُ الأزمانِ
هَبْ لي زمانًا من لدنكَ يردّني لحبيبة محنيّة الأشجانِ

وفي قصيدة "أنشودة فداء" للشاعر يحيى برزق اتخذ فيها من الحوار وسيلة في إيصال معانيه وأفكاره، وتشع من النص سمة الأمل والتفاؤل، ويغدو الوطن (صبحًا) في صورة تجريدية يرسمها الشاعر ويجرد من نفسه (صارمٌ، شمعةٌ) ليدلل على البشارات القادمة والنصر الذي يلوح في الأفق بقوله:[2]

وطني وأنت لكل ثائر صبحٌ تظلله البشائر
أقسمت أني لن أساوم في الحقوق ولن أناور
أنا في يمينك صارمٌ شحذته لاهبة المخاطر
وعلى طريقك شمعةٌ تهدي المضيع في الدياجر

وتنبئ الألفاظ عن شدة الحب للوطن كما يقول: "تهيم بحبه"، وتتجلى صورة التجريد بقوله: "وخمائل الزيتون تاريخ الأوائل للأواخر"؛ إذ جاءت الصورة المتخيلة مستوحاة من صورة محسوسة في الدلالة عميقة في المعنى، فأصبحت خمائل الزيتون الحسِّيَّة البُعد، تاريخًا معنويَّ المعنى، وهنا تحققت جمالية وتأثير الصورة، بقوله:[3]

قـالوا: تهيم بحـــبه؟! بعد اضطرابك في المهاجر
فأجبتهم: جذري هناك به إلى قبري أســـافر
وخمـــائل الزيتون تاريخ الأوائـــل للأواخـــر

---

[1] العموري، **بيت فلسطين للشعر وثقافة العودة**.

[2] برزق، **الأعمال الشعرية**، ج1، ص101.

[3] السابق نفسه.

وردت صورة الوطن المجردة كثيرًا على لسان الشعراء لإيمانهم ببلاغة التجريد في توصيل المعنى ومنها قصيدة "وطن المواجع" للشاعر كمال غنيم حيث يستفتح قصيدته بعنصر التجريد فيلفت انتباه المتلقي مباشرة نحو مضمون القصيدة، فجاء الوطن مجردًا بمعنى (الوجع)، ويلتحم التجريد بغيره من الصور فيزداد تكاثف الصورة إبداعًا، يقول:[1]

وجعًا على وجع مضيت،
وإننا...،
نهوى الصعاب،
إذا بقيت معذبًا
ويلذُّ فيك عذابنا
ولعلَّ
هذا الدم جدَّد نزفه
نورًا خبا!

وفي قصيدته "إنَّا نراك" يشيد الشاعر بطريق الشهادة باعتباره منارة الأجيال القادمة، ويدعونا أن نقتفي أثر الشهداء وطريقهم الذي رُسم بالدم، وتظهر لنا جمالية التجريد في رسم صوره، بقوله:[2]

يا أيها الطيف الجميل
عبثًا يظن القاتل المأفون
أنك غبت منا والسنون
القادمات ستقتفي دومًا خطاك
هات اليدين الحرتين،
وقبِّل الأفق البعيد

[1] كمال أحمد غنيم، **ديوان جرح لا تغسله الدموع** (دمشق: مؤسسة فلسطين للثقافة، ط1، 2006م)، ص115.
[2] المرجع السابق، ص65.

فدم الشهيد منارة الجيل الجديد
جيل الشهادة أدرك الدرس الذي علمته،
ومضت خطاه على الطريق يلفها
عبق الدماء النازفات هنا...؛ هناك!

نادى الشهيد، وخاطبه بلفظ: "يا أيها الطيف"، فتجردت صورة الشهيد الحسية إلى طيف معنوي جميل، وفي صورة الدم الذي وصفه بالمنارة بقوله: "فدم الشهيد منارة"، زاد المعنى جمالية بهذا التجريد.

4. التوضيح:

"تقانة رابعة تلتقي مع عناصر تبادل المدركات من حيث اعتماد المشابهة بين طرفين لكنها تختلف عنها بمحدودية التبادل الإدراكي ضمن إطار واحد هو الإطار الحسي، ولعل مصطلح (التوضيح) هو ما ينطبق عليها كونها تعتمد المشابهة بين طرفين حسِّيَّين متباعدين أو متقاربين".[1]

ويبرز التوضيح في قصائد الشعراء الفلسطينيين بتصويرهم ما حاك في صدورهم تجاه مأساتهم، وقد وجدوا فيه أسلوبًا جديدًا أكثر جمالية وتأثيرًا، كقصيدة الشاعر سميح القاسم، وقد وظَّف فيها وسائل تخييلية أكثر رحابةً، كما أنَّ الصورة لديه تنبض بالحماسة وبالقوة، فكانت تشبيهاته المستخدمة في القصيدة حسيَّة بحسيَّة أخرى بغرض التوضيح؛ إذ شبه صورة السماء والأرض بجهنم، ليدلَّ على ضراوة المقاومة وغضبة الأحرار بقوله:[2]

ستون عامًا قد مضت
تقدموا تقدموا
كل سماء فوقكم جهنم

[1] غنيم، **الأدب العربي المعاصر**، ص33.
[2] إسماعيل، **صورة المخيم ودلالاتها**، ص18.

وكل أرض تحتكم جهنم
تقدموا
يموت منا الطفل والشيخ
ولا يستسلم

وفي قصيدة "إنما القدس روعة وجلال" للشاعر يحيى برزق تتكاثف الصور وتحمل رؤية شاعرية مميزة بالإبانة عن مدينة القدس "نبض القضية"، ويستذكر الشاعر العذابات مستخدمًا التوضيح كقوله: "سالتْ دماؤُنا أنهارا"، فقد شبه (الدماء) المحسوسة بال(أنهار) الحسية أيضًا وذلك ليدلِّل على غزارتها، ويقول: "الظلام ستر العذارى"، شبه (الظلام) بـ(الستر) وهو تشبيه حسي بحسي آخر للتوضيح، كما عمَّق الصورة أكثر لدى المتلقي بالتشبيه والمقابلة بين (القدس) و(التربة والحجارة)، كما يقول:[1]

يوم همنا على الوجوه حيارى — يوم سالت دماؤنا أنهارا
يوم مات الأذان وانتصر البغي — وأضحى الظلام ستر العذارى
علقوا عودة الربوع شعارًا — ثم راحوا خلف الشعار سكارى
وتغنوا بالقدس يا ضيعة القدس — لحونًا تهدهد السمارا
إنها القدس روعة وجلال — ليست القدس تربة وحجارا

يبرز التوضيح في بقية أبيات القصيدة كقوله: "إن من يجعل الدماء طريقًا"، فالشاعر بهذا الجمع بين المدركات المحسوسة يُثري المعنى ويزيده جلاء ووضوحًا، متسمًا بنبرة قوة وعلو نابعة من قوة الحق لديه، كما يكون التوضيح ماثلاً في الجمع بين المدركات المحسوسة بقوله: "يرى الموت في الطريق فخارا"، يقول الشاعر:[2]

---

[1] برزق، **الأعمال الشعرية**، ج1، ص168.

[2] السابق نفسه.

يا ديار الإسراء والحق والنور أتيناك نسترد الديارا
إن من يجعل الدماء طريقًا ليس يخشى على الطريق
والذي يبتغي الخلود أو النصر يرى الموت في الطريق فخارا

ويطالعنا الشاعر معين بسيسو في قصيدته "المدينة المحاصرة" مُصوِّرًا واقع الحال المرير الذي تعيشه مدينة غزة تحت الحصار، فيملأ نصه صورًا تتكفل بإبراز المعنى متوهجًا أكثر، الصور تعددت والتشبيهات أخذت حيِّزًا كبيرًا في النص، ومنها عنصر التوضيح الذي برز في القصيدة بجمالية في العلاقات بين المحسوسات، فقد أضحى "الوطن سجينًا"، و"الليل كالشَّحاذ يطرق الباب"، ومدينة غزة لها (أبواب) وغزة والأحياء فيها وهم يعيشون حصارهم بداخلها كـ(القبر)، كلها صور بين حسيات لها في النفس كل الوقع والتأثير والبلاغة، يقول:[1]

البحر يحكي للنجوم حكاية الوطن السجين
والليل كالشحاذ يطرق بالدموع وبالأنين
أبواب غزة وهي مغلقة على الشعب الحزين
فيحرك الأحياء ناموا فوق أنقاض السنين
وكأنهم قبر تدق عليه أيدي النابشين

عنصر التوضيح يتمشَّى في النص حتى آخر مقطع فيه، فـ"الليل يلبس السَّواد"، و"النهر سائح عدَّاء"، صور توضيحية اكتسبت الجمالية من عنصر التوضيح الذي أقام العلاقات بين المحسوسات فيها، كما يقول:[2]

لسنابل القمح التي نضجت وتنتظر الحصاد
فإذا بها للنار والطير المشرد والجراد
ومشى إليها الليل يلبسها السواد على السواد

---

[1] سمير عطية، **ديوان العودة "مئة قصيدة مختارة"** (دمشق: تجمع العودة الفلسطيني واجب، ط2، 2009م)، ص239.
[2] المرجع السابق، ص240.

والنهر وهو السائح العداء في جبل وواد
ألقى عصاه على الخرائب واستحال إلى رماد

وقصيدة "إلى المخيم أينما كان" للشاعر إياد حياتلة أفصح فيها عن معنى جديد برز كمناقض للمنفى، ومعنى جديد في تجربة اللجوء في المخيمات، فهو يتكلم فيها عن حالة الحب والتعلق الشديد التي توثقت أواصرها مع المخيم، فغدا وطنًا يذكِّره بوطنه، ففي صورة "القصائد والقبل أصبحت خيولاً"، و"المخيم ضحكة ورائحة"، و"القلب مشدود"، صور بتشبيهات حسية بليغة، بقوله:[1]

لمخيمٌ في صدره تتوافد الطلقات
في ظهره تتوالد الطعنات
هذي القصائد والقبل
هذي الأناشيد التي تعدو
خيولاً نحو ساحات الأمل
هذا المخيم ضحكتي
حريتي
وفضاء أغنيتي
ورائحة الذين أحبهم
ذهبوا
وظلَّ القلب مشدودًا إلى خطواتهم
وَحْلُ الأزقة والندى

تنوعت الصور حتى غدا المخيم محبوبة يهيم بحبها الشاعر بقوله: "يا حبيب الروح"، وهو في ثنايا القصيدة يبعث الحياة داخل المخيم، وبتكرار الألفاظ والعبارات فهو يرسخ المعنى في الذهن ويؤكده، يقول:[2]

---

[1] عطية، **ديوان العودة**، ص248-249.

[2] عطية، **ديوان العودة**، ص249-250.

الله يا ليل المخيم كم جميل
قمرٌ لكلِّ زقاق
وقصائدٌ يختال في ترديدها العشاق
وطفولةٌ تشتاق خفة روحها الآفاق
الله يا ليل المخيم كم جميل
كم يا حبيب الروح قهرك مستحيل

كان للنكبة غصَّة كبيرة في القلب وحزنًا لا يشفى مع الأيام، وكان استذكار الشعراء لها مؤلمًا، وفي ذات الوقت فقد حاولوا أن يواجهوها ببصيص من التفاؤل، كقصيدة "لا قبرٌ ولا دار" للشاعر كمال غنيم استذكر فيها وقائع النكبة وتتجلَّى فيها تناسق الصورة الشعرية، بقوله:[1]

تسائلني عن الأخبار والمأساة أخبار
فما زالت ضحايانا تحرِّق جسمها نار
وما زال الدم المسفوح يجري أينما ساروا
وما زلنا على الطرقات لا قبر ولا دار
ونصنع من جماجمنا جسورًا نبضها ثار
ونمضي نحن في الأرجاء والأشلاء إعصار
وتحملنا بقلب الغيمة المعطاء أمطار
فينزل دمعنا غيثا لمن غضبوا ومن ثاروا
ويرسل برقنا حممًا ونبض البرق إصرار
يفجرها على من في جحور الخوف قد غاروا

يبرز التوضيح من خلال التشبيهات: "من جماجمنا جسورًا"، و"نمضي إعصار"، و"دمعنا غيثًا"، و"نبض البرق"، صورًا حسية بحسية، أدت المعنى على أتم وجه.

[1] كمال أحمد غنيم، **ديوان شروخ في جدار الصمت** (غزة: دار آفاق، ط1، 1994م)، ص100.

عاش اللاجئون بعيدًا عن أوطانهم غربتهم جسدًا لا روحًا، فكان كل ما في الغربة يذكرهم بالدار، كقصيدة الشاعر محمد طه بعنوان "على ضفاف الحاصباني"؛ إذ حملته الذكرى وطافت به أرجاء وطنه، وهو واقف على ضفاف الحاصباني بعيدًا عنه، فكان التوضيح بين المدركات الحسية فـ"الوطن يعاني"، و"شقائق النعمان كالأرجوان"، و"الأطفال الأطهار كالجمان"، كما يقول:[1]

وقفت على ضفاف الحاصباني فمر بخاطري طيف الأماني
وذكرني بأحبابي وأهلي هم في القلب مع وطني يعاني
وحملت المياه فيوض شوقي إلى بلدي وجزء من كياني
رأيت شقائق النعمان حولي فذكرني بما في الأرجوان
وأطفالي تراشق ظالمينا هم الأطهار أشبه بالجمان
فلا والله لن أنسى بلادي ولن أرضى بذلٍّ أو هوان

وانتهاء بالشاعرة مريم العموري التي تبكي بلادها على ما حلَّ بها، وعن ضياع الوطن، فجاءت قصيدتها مكثفة متمازجة الصور أوصلت خلالها رؤيتها الشعرية بحزن عميق ووجدت في الصور التشبيهية الوسيلة الأمثل في التعبير عما يجول في داخل نفسها وفي استثارة عاطفة المتلقي ليتفاعل مع دلالات النص، تقول:[2]

أشتاق أن أقوى على أنقاضي أشتاق أن يرتد لي إيماني
بقصائدي بالحلم يرشح من دمي بعروبتي، بعدالة الإنسان
بلدي التي أوترتها بصبابتي وغزلتها بلواعج الريحان
ضاعت وآلت للغريب ربابها وذوى كسيرًا في اليباب كماني
ومراكبي تلك التي شيعتها للحلم، ضلَّت لهفة الشطآن

[1] عطية، **ديوان العودة**، ص393-394.

[2] العموري، **بيت فلسطين للشعر وثقافة العودة**.

التوضيح كان ظاهرًا بارزًا في لفظ (أنقاضي) فشبهت نفسها الملتاعة بأنقاض البناء المهدم، ثم في صورتها "بلدي غزلتها"، فكأن الوطن نسيج ينسج ويحاط، و"المراكب ضلت" و"لهفة الشطآن"، فكانت أبلغ في الوصول والتأثير لوعي المتلقي.

خاتمة

أسهمت الصورة الجزئية بالتأثير وتعميق المعنى والفكرة التي طرحها الشعراء في قصائدهم عن العودة، في لوحات فنية منحت الصورة بُعدًا قريبًا إلى الذهن، فقد:

– منح التشخيص الصور الفنية فضاء أرحب وأقرب في التخيل، وساعد في معايشتنا جزءًا من تجربة الشعراء الشعورية.

– اعتمد الشعراء في عدد من قصائدهم على التجسيم، واستعانوا به لإبراز المعنويات المتخيلة إلى حسيِّات مادية تقترب من الأذهان، وتثير الانفعال، فيتكون التجاوب مع الفكرة التي يريد الشاعر إيصالها إلى المتلقي.

– أسهم التجريد بما فيه من غموض في دفع المتلقي إلى التخيل والتأويل، كما أسهم في تبيان مقدار الحب والشوق إلى الوطن الذي عانوا مرارة فقده بعد الغربة القاسية.

– أبدع الشعراء في قدرتهم على التحول من علاقة إلى أخرى؛ إذ مالوا إلى تشكيل جديد للصورة عبر "التوضيح" بين عناصرها، وكان للتوضيح إسهام في تبيان الصورة وتعميق أثرها في النص.

يعَدُّ تبادل المدركات من أبرز عناصر تشكيل الصورة المفردة الجزئية؛ إذ يبدل الشاعر بين صفات المحسوسات والمعنويات، مما يمنح المتلقي أكثر من شكل جمالي يتراوح بين التشخيص والتجسيم والتجريد والتوضيح، وقد أبدع الشعراء الفلسطينيون المعاصرون في أشعارهم بما يدلل على قدرات في التخييل ورسم الصور وتقريبها إلى الأذهان من خلال دمج المعطيات الحسية بتجربتهم الخاصة ضمن أدب العودة للوطن، الحق الثابت الذي لا بديل منه ولا خيار.

References: المراجع:

Al-‘Aff, Abdul-Khāliq, *Dīwān Shadw Al-Jarrāḥ* (Gaza: Maktabat Āfāq, 1st edition, no date).

Al-Ālim, Ismāil Aḥmad, "Maudhū’āt al-Sūrah al-Shi’riyyah fi Sh’ir Tarfah bin al-Abd wa Masādiruhā", *Majallat Jāmi’at Dimashq*, Volume 18, No. 2, 2003AD.

Al-Amūri, Maryam, “Filisṭīn li al-Shi’r wa Thaqāfat al-‘Awdah”, https://www.facebook.com/palfcul/.

Al-Hījāwi, Bāsem, *Dīwan Layālī Al-Dam wa Al-Sawsān* (No place: No publisher, 1st edition, 1992).

Al-Jayyūsi, Salmā Al-Khadrā’, *Mausū‘āt al-Adab al-Filisṭīnī al-Mu’āṣir* (Beirut: Al-Mu’assasah al-‘Arabiyyah li al-Dirāsāt wa al-Nashr, 1st edition, 1997)

Al-Karmī, Abdul Karīm, *Dīwān Abī Salmā* (Beirut: Dār Al-‘Awdah, 1st edition, 1978).

Al-Sa’dī, Musṭafā, *Al-Taṣwīr al-Fannī fī Shi‘r Maḥmūd Ḥasan Ismā‘īl* (Alexandria: Mansha’at Al-Ma‘ārif, no date).

Al-Sawāfirī, Kāmil, *Al-Adab al-Filisṭīnī al-Mu‘āṣir fī Filisṭīn* (Cairo: Dār Al-Ma‘ārif, 1st edition, 1979).

Barzaq, Yaḥyā, *al-A’māl al-Shi‘riyyah al-Kāmilah “Al-Kanari al-Lāji’”,* ed. Mukhlis Barzaq (Damascus: Bayt Filisṭīn li al-Shi‘r, 1st edition, 2012).

Fadwā, Ṭuqān, *Al-A‘māl al-Shi‘riyyah al-Kāmilah* (Beirut: Al-Mu’assasah al-‘Arabiyyah li al-Nashr wa al-Dirāsat, 1st edition, 1993).

Ghonīm, Kamāl Ahmad, *Dīwān Shurukḥ fī Jidār al-Ṣamt* (Gaza: Dār Āfāq, 1st edition, 1994).

Ghonīm, Kamāl Aḥmad, *Al-Adab al-‘Arabī al-Mu‘āṣir* (Gaza: Al-Rābiṭah al-Adabiyyah, 2nd edition, 2006).

Ghonīm, Kamāl Aḥmad, *Dīwān Jurḥ lā Tughsiluhū al-Dumū’* (Damascus: Mu’assasat Filisṭīn li al-Thaqāfah, 1st edition, 2006).

Hilāl, Muḥammad Ghanīmī, *Al-Naqd al-Adabī al-Ḥadīth* (Cairo: Dār Nahḍat Miṣr, no date).

Ismā‘il, ‘Izz al-Dīn, *Al-Adab wa Funūnuhū: Dirāsah wa Naqd* (Cairo: Dār Al-Fikr Al-‘Arabī, 7th edition, 1978).

Ismā‘il, ‘Izz al-Dīn, *Al-Shi‘r al-‘Arabī al-Mu‘āsir* (Cairo: Dār Al-Fikr Al-‘Arabī, 3rd edition, no date).

Ismāil, Nā’il Muḥammad, *Ṣūrat al-Mukhayyam wa Dilālatuhā* (Gaza: Wakālat Ghawth al-Lāji’īn al-Filisṭīniyyīn, 2012).

Kanafāni, Ghassān, *Al-Adab al-Filisṭīnī al-Muqāwim* (Beirut: Mu’assasat al-Dirāsat al-Filisṭīniyyah, 1st edition, 1968).

Muḥjiz, Muḥjiz, *Dīwān Ishti’ālat ‘ala Hāfat al-Arḍ* (Gaza: Ittiḥād al-Kuttāb al-Filisṭīniyyīn, 1st edition, no date).

‘Aṭṭia, Sāmir, *Dīwān al-‘Awdah, Mi’at Qaṣīdah Mukhtārah* (Damascus: Tajammu‘ al-Awdah al-Filisṭīnī Wājib, 2nd edition, 2009).

Nāṣif, Musṭafā, *Al-Sūrah al-Adabiyyah* (Beirut: Dār Al-Andalus, 2nd edition, 1981).

‘Usfūr, Jābir, *Al-Sūrah al-Fanniyyah fī al-Turāth al-Balāghī wa al-Naqdī ‘inda al-‘Arab* (Beirut: Al-Markaz al-Thaqāfī al-‘Arabī, 3rd edition, 1992).

Qāsim, ‘Adnān Ḥussain, *Lughat al-Shi‘r al-‘Arabī* (Kuwait: Maktabat Al-Falāḥ, 1st edition, 1989).

Qumaiḥa, Jāber, "Al-Taṣṣwīr al-Bayāni", accessed March 28, 2019, link: http://www.odabasham.net/%D9%86%D9%82%D8%AF-%D8%A3%D8%AF % D8% A8% D9% 8A / 57014-% D8% A7% D9% 84% D8% AA% D8% B5% D9% 88% D9% 8A% D8% B1-% D8% A7% D9% 84% D8 % A8% D9% 8A% D8% A7% D9% 86% D9% 8A

Qutb, Sayyid, *Al-Taṣawwur al-Fannī fi al-Qur'ān* (Beirut: Dār Al-Shurūq, 5th edition, 1979).

Rashīd, Hārūn Hāshim, *Dīwān Thawrat al-Ḥijārah* (Tunisia: Dār Al-'Ahd Al-Jadīd, 1st edition, 1988).

Sa'ad, Rāmī, *Dīwan Tarātīl* (Gaza: Markaz al-'Ilm wa al-Thaqāfah, 1st edition, 2002).

Sālih, Bushrā, *Al-Sūrah al-Shi'riyyah fī al-Naqd al-'Arabī al-Ḥadīth* (Beirut: Dār al-Thaqāfi al-'Arabi, 1st edition, 1994).

Shallouf, Ḥanan Muḥammad, *Al-Sūrah al-Fanniyyah fī Shi'r 'Alī Al-Fazānī* (Benghazi: Manshūrāt Jāmi'at 17 Uktūber, October 1, 2007).

Subḥ, 'Alī 'Alī, *Al-Binā' al-Fannī li al-Sūrah Al-'Adabiyyah fi al-Shi'r* (Cairo: Al-Maktabah al-Azhariyyah li al-Turāth, 1996).

Umar, Umar Khalīl, *Dīwān Marthiyyāt al-Sharaf al-'Arabī* (Gaza: Ittiḥād al-Kuttāb al-Filisṭīniyyīn, 1st edition, 2001).

Wahbah, Majdī, *Mu'jam al-Muṣṭalaḥāt fī al-Lughah wa al-Adab* (Beirut: Maktabat Lubnān, 2nd edition, 1984).

Wādī, Ṭāhā, *Jamāliyyāt al-Qasīdah al-Muā'sirah* (Cairo: Al-Sharikah al-Miṣriyyah al-'Ālamiyyah li al-Nashr, 1st edition, 2000).

Yāsīn, Ṣubḥi, "Bayt Filisṭīn li al-Sh'ir wa Thaqāfat al-'Awdah", https://www.facebook.com/palfcul/.

Zāyed, Ali 'Ashrī, *'An Binā' al-Qaṣīdah al-'Arabiyyah al-Ḥadīthah* (Cairo: Maktabat Ibn Sīnā, 4th edition, 2002).

Guidelines to Contributors

At-Tajdid is a refereed journal published twice a year (June and December) by the International Islamic University Malaysia (IIUM). Articles are published based on recommendation by at least two specialized peer reviewers. Submissions must strictly abide by the following rules and terms:

Be the author's original work. Simultaneous submissions to other journals as well as previous publication thereof in any format (as journal articles or book chapters) are not accepted. (Should this happen, the author is duty bound to refund the honorarium paid to the reviewers.)

Be between 5000 and 7000 words including the footnotes (articles); book reviews between 1500 and 4000 words; conference reports between 1000 and 2500 words.

Include a 200-250 abstract both in Arabic and English.

Cite all biographical information in footnotes when the source is mentioned for the first time (e.g., full name[s] of the author[s], complete title of the source, place of publication, publisher, date of publication, and the specific page[s] being cited). For subsequent citations of the source, list the author's last name, abbreviate the title, and give the relevant page number(s).

Provide a separate full bibliographical list of all sources cited at the end of the article.

Qur'anic references (e.g. name of *surah* and number of verse[s]) must be given in the main text immediately after the verse[s] cited as follows: Al-Baqarah: 25).

Hadith citations must be according to the following format: Al-Bukhāri, Muḥammad ibn Ismāʿīl, *al-Jāmiʿ al-Ṣaḥīḥ* (Beirut: Dār Iḥyāʾ al-Turāth al-ʿArabī, 1404/1988), "Kitāb al-Zakāh", ḥadīth no. x, vol. y, p. z.

Titles of Arabic books and encyclopedias as well as names of Arabic journals cited must be in **bold characters**. Counterparts of all these in English and other non-Arabic languages using Latin script must be *italicized*. Titles of journal articles, encyclopedia entries, and chapters in collective books in any language must be put between inverted commas ("….").

Traditional Arabic should be used for main text (16 points) and footnotes (12 points) of articles/book reviews and conference reports. Simplified Arabic must be used for main title (20 points) and subtitles (18 points).

Include a cover sheet with author's full name, current university or professional affiliation, mailing address, phone/fax number(s), and current e-mail address. Provide a two-sentence biography.

The editor and editorial Board retain the right to return material accepted for publication to the author for any changes, stylistic and otherwise, deemed necessary to preserve the quality standard of the journal.

Submissions should saved in Rich Text Format (RTF) and sent to tajdidiium@iium.edu.my

At-Tajdid

A Refereed Arabic Biannual
Published by International Islamic University Malaysia

Volume 24 **1441/2020** **Issue No. 47**

Editor-in-Chief
Prof. Dr. Nasr El Din Ibrahim Ahmed Hussien

Editor
Dr. Muntaha Artalim Zaim

Editorial Board
Prof. Dr. Ahmed Ibrahim Abu Shouk
Prof. Dr. Muhammed Saadu al-Jarf
Prof. Dr. Jamal Ahmed Bashier Badi
Prof. Dr. Waleed Fikry Faris
Prof. Dr. Majdi Haji Ibrahim
Prof. Dr. Asem Shehadah Ali
Prof. Dr. Judi Faris Al-Bataineh
Assoc. Prof. Dr. Akmal Khuzairy Abd. Rahman
Assoc. Prof. Dr. Abdulrahman Helali
Asst. Prof. Dr. Fatmir Shehu
Asst. Prof. Dr. Homam Altabaa

Language Reviser
Asst. Prof. Dr. Adham Muhammad Ali Hamawiya

Administrative Staff
Sr. Aida Hayati Mohd Sanadi