الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر بسكرة

مذكرة ماستر

لغة وأدب عربي
لسانيات عربية
رقم:

إعداد الطالبة:
هند منصور

يوم: 2023/06/18

بلاغة التصوير البياني في ديوان "أثر الفراشة" لمحمود درويش

لجنة المناقشة:

فطيمة بايزيد	أ.د	جامعة محمد خيضر بسكرة	رئيسا
نورة بن حمزة	أ.مح.أ	جامعة محمد خيضر بسكرة	مشرفا ومقررا
نعيمة سعدية	أ.د	جامعة محمد خيضر بسكرة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية : 2023/2022م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر بسكرة

مذكرة ماستر

لغة وأدب عربي
لسانيات عربية
رقم:

إعداد الطالبة:
هند منصور

يوم: 2023/06/18

بلاغة التصوير البياني في ديوان "أثر الفراشة" لمحمود درويش

لجنة المناقشة:

فطيمة بايزيد	أ.د	جامعة محمد خيضر بسكرة	رئيسا
نورة بن حمزة	أ.مح.أ	جامعة محمد خيضر بسكرة	مشرفا ومقررا
نعيمة سعدية	أ.د	جامعة محمد خيضر بسكرة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية : 2023/2022م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان:

أشكر الله عز وجل الذي وفقني في انجاز هذا العمل.

كما أوجه شكري وتقديري إلى أستاذتي الفاضلة "د. نورة بن حمزة" لما منحتني من جهد ووقت وتوجيهات لدعم إنجاز هذا البحث.

إلى كل من ساهم في إتمام هذا العمل وكان لنا العون في مسيرتنا

"شكرا لكم"

مقدمة

مقدمة

يعد علم البلاغة من أبرز العلوم العربية، وأكثرها صلة بالأدب، وهو حقيقة العلم الذي يمثل الإنسان العربي بذوقه وفكره، من خلال النصوص العربية القديمة وكذا الحديثة، والتي انتجتها الأحاسيس المرهفة والتفنن في أساليب اللغة، وبدأت تتقدم شيئا فشيئا إلى أن أصبحت علما مستقلا، فتشعبت إلى علومها الثلاث:

علم المعاني، وعلم البديع وعلم البيان، ولعل هذا الأخير هو ما نسلط عليه ضوء الاهتمام في موضوعنا ودراستنا هذه، نظرا لما حظي به من أهمية بالغة الأثر سواء في الشعر أو النثر، وعلم البيان في أبسط تعاريفه هو علم عربي أساسه الوضوح أو المنطق الفصيح، وإظهار المقصود بأبلغ لفظ.

والشائع عند علماء اللغة أنه العلم الذي يعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه، ويقوم البيان على أربعة أركان أساسية وهي: التشبيه، والاستعارة والمجاز والكناية.

وينبغي عليَّ أن أشير إلى أنه من دواعي اختياري لموضوع الدراسة: بلاغة التصوير البياني في ديوان "**أثر الفراشة**" لمحمود درويش يرجع لأسباب منها: رسم ملامح فن محمود درويش في ديوان أثر الفراشة وإبراز مواطن قوة وجمال هذا الفن.

ويضاف إلى هذا الدافع دافع ثانٍ يتمثل في إعجابي بشعر محمود درويش. فحاولت البحث في عناصر بلاغة التصوير البياني عنده لإضافة لعنوانها، الذي أثار انتباهي وكونها مجال للدراسة وغنائها بمختلف الصور البيانية ورغبتي في فك شفراتها.

ويقترن بهذه الدوافع ويعضدها أهمية الموضوع، وجليل شأنه في الدراسات البلاغية، فاللبيان منزلة عُظمى في سماء البلاغة لتشعب مباحثه وكثرة أبوابه.

وأسعى من خلال بحثي إلى دراسة الصورة البيانية بمختلف أوجهها (من تشبيه واستعارة ومجاز وكناية) في الديوان "**أثر الفراشة**"، ولقد حاولت من خلال بحثي هذا الإجابة على التساؤلات التالية:

- ماهي وظيفة الصورة داخل النص الشعري؟
- وهل للشاعر هدف وغرض معين يسعى إليه من خلال توظيفه للصورة البيانية؟
- وما سر بلاغتها وجمالها الذي يجعل المتلقي يتأثر بها لمجرد قراءتها؟

ولقد فرضت عليّ طبيعة الموضوع الاعتماد على المنهج الوصفي الذي يقوم على آلية التحليل إذ كان المنهج الأنسب لتبسيط الآراء ومعالجتها بالشرح والتحليل.

ولكون الصورة البيانية هي محور دراستي وزعتُ فصولها على ألوان البيان المعروفة: التشبيه والاستعارة، الكناية والمجاز، وتبعاً لذلك قسمت بحثي إلى مقدمة ومدخل وفصلين وخاتمة.

فالمدخل: حاولت فيه إعطاء مفاهيم عامة حول الصورة والبلاغة والبيان والتصوير البياني.

أما الفصل الأول: فقد قسمته لمبحثين وكل مبحث أفردته لدراسة صورة بيانية، فالمبحث الأول تناولت الصورة التشبيهية ووضحت بلاغتها والمبحث الثاني تناولت فيه بلاغة الصورة الاستعارية.

وأما الفصل الثاني: فتطرقت فيه إلى الصورة الكنائية والمجازية وعرض بلاغة كل منها.

الخاتمة: فكانت بمثابة استخلاص ما انتهى إليه البحث بفصوله السابقة من نتائج.

وقد اعتمدت في هذه الدراسة على مصادر ومراجع كثيرة ومتنوعة كلها تخدم طبيعة البحث من بينها: كتاب الصناعتين لـ "أبو هلال العسكري" ومفتاح العلوم لـ "السكاكي"، بالإضافة إلى كتابي أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز لـ "عبد القاهر الجرجاني"، وهذه كلها مراجع قديمة.

أما المراجع الحديثة فاعتمدت على كتاب جواهر البلاغة لـ "السيد أحمد هاشمي"، المختار من علوم البلاغة والعروض لـ "الأستاذ الدكتور محمد علي سلطاني"، أيضا كتاب الإيضاح في علوم البلاغة لـ "الخطيب القزويني" وكتاب علم البيان لـ "عبد العزيز عتيق".

وقد واجهتني في هذا البحث صعوبات، أهمها:

- اتساع الموضوع مما جعلني أجد صعوبة في الإلمام به دون الإطالة، وجعله بحثا مستوفيا جميع العناصر وليس بموضوع طويل.
- وبما أن ديوان "أثر الفراشة" يعدُّ آخر ديوان كتبه الشاعر، فلم أجد إلا دراسات قليلة جداً عليه، وهذا ما جعلني أجد صعوبة في الجانب التطبيقي، لعدم وجود مراجع تحتوي على شرح لقصائد محمود درويش.
- كذلك أسلوب الشاعر الذي تميز بالإيحاء والرمز وهذا ما خلق لي صعوبة في فهم المعنى الذي يرمي إليه محمود درويش

وإني لأرجو ختاما أن تكون دراستي هذه حلقة تضاف إلى سلسلة الدراسات البلاغية، وأشكر اللّه عزوجل على عونه لي في إنجاز هذا البحث وهو ولي التوفيق والعاصم من الزلل والهادي إلى سوء السبيل، فإن أصبت فذلك بفضل الله، وإن أخطأت فمن نفسي، وإن أملي لوطيد في تصويبات الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة الموكل إليها أمر مناقشة هذه المذكرة،

وما من ريب في أن ذلك سيتيح لي فرصة باهظة الثمن لتصويب وتدارك أخطائي، كما أتوجه بخالص التحية المقرونة بعميق الشكر إلى أساتذتي الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة وبالأخص أستاذتي المشرفة "**نورة بن حمزة**" التي كانت نعم الموجه لي في هذا البحث.

مدخل

مفاهيم في علم البلاغة والبيان

يعتبر هذا التمهيد بمثابة المدخل الرئيسي للبحث، للنظر في مفهوم الصورة البيانية في الدرس البلاغي، والتعريف بأهم المفاهيم والمصطلحات ذات الصلة الوظيفية به، قبل الولوج في مضامينه.

أولا: مفهوم الصورة البيانية في الدرس البلاغي

قبل أن نتناول مفهوم الصورة البيانية بودي أن أعرج على توضيح مفهوم البلاغة، لما لهذا العلم من علاقة مع البيان.

مفهوم البلاغة:

البلاغة هي مرتقى علوم اللغة وأشرفها فالمرتبة الدنيا من الكلام هي التي تبدأ بألفاظ تدل على معانيها المحددة، ثم تتدرج حتى تصل إلى الكلمة الفصيحة والعبارة البليغة وقد قيل: إذا تكلم المرء بلغة ما فهو يحدد هويته الحضارية والإنسانية، وإذا امتلك لغته، حدد مركزه في المجتمع، فاللغة وإذا كانت وسيلة للتعبير عن الفكر، فهي تمثل الفكرة كله.[1]

البلاغة لغة:

ذهب ابن فارس (ت 395هـ) إلى القول بأن الباء واللام والغين أصل واحد صحيح، وهو الوصول إلى الشيء. سير نقول بلغة المكان إذا وصلت إليه، قال الله تعالى: ﴿فَإِذَا بَلَغْنَ أَجَلَهُنَّ فَأَمْسِكُوهُنَّ بِمَعْرُوفٍ﴾ [الطَّلَاق : ٢].[2]

---

[1]- القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة: المعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 1424هـ-2003م، ص 3.

[2]- محمد جابر فياض، البلاغة والفصاحة، دار المنارة، جدة، السعودية، ط1، 1409هـ- 1989م، ص 13.

وردت في لسان العرب: «هي الوصول والانتهاء، من بَلَغَ الشيء بُلُوغاً، وصل وانتهى، فقولهم: بَلَغْتُ الغَايَةَ: إذا انتهيت إليها، وَبَلَّغْتُهَا غيري، وَمَبْلَغُ الشيء: مُنْتَهَاهُ، وَالْمُبَالَغَةُ في الشيء الانتهاء إلى غايته».

وجاء في لسان العرب: «البَلَاغَةُ: الفَصَاحَةُ، وَالبَلَغُ وَالبُلْغُ: البَلْيغُ من الرِّجال، ورجلٌ بَلِيغٌ وَبَلْغٌ وَبِلْغٌ: حُسْنُ الكَلَامِ فصيحه، يَبْلُغُ بِعبارة لسانه كُنه ما في قلبه».[1]

والمدرك للعلاقة الوطيدة بين البلاغة والفصاحة يجزم أن كل كلام بليغ فصيح، ولكن ليس كل فصيح بليغا. فالفصاحة إذن جزء من البلاغة.

البلاغة اصطلاحا:

ويعني بها وضع الكلام في موضوعه من طول وإيجاز وتأدية المعنى أداءً واضحا، بعبارة صحيحة وقد قيل إن أول من ذكر من معنى البلاغة كان في سؤال معاوية بن أبي سفيان "لصحار بن عياش" حين سأله معاوية ما هذه البلاغة فيكم؟ فقال: شيء تجيش به صدورنا فنقذفه على ألسنتنا، فقال معاوية وما تعدون البلاغ فيكم؟ قال: الإيجاز. قال: وما الإيجاز؟ قال: أن تجيب فلا تبطئ وتقول فلا تخطئ.[2]

جاء مفهوم البلاغة عند القزويني (ت 739هـ): فيقول: «إن بلاغة الكلام جماله، فالكلام البليغ هو الكلام الجميل، وإذ كان جمال الشيء فيتحقق عندما يبلغ مثاله الأعلى أو يقترب منه».[3]

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، 1119م، مادة (بلغ)، 143/1.

[2]- سميح أبو مغلي، دروس في علم العربية، دار الفكر لنشر، عمان، الأردن ط1، 2000م، ص115.

[3]- القزويني، الايضاح في علوم البلاغة، دار ومكتبة الهلال لنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأخيرة، 2000م، ص20.

ولم يعرفها الجاحظ (ت 255ه) بعد أن ذكر كثيرا عن تعريفاتها وأكتفي بأن اختار قولا أعجبه يقول: «وقال يعضهم-وهو من أحسن ما اجتبيناه ودونّاه- لا يكون الكلام يستحقّ اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه، ولفظه معناه فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك».[1]

ويقول العتابي (ت 220ه): تعرف «البلاغة إظهار ما غمض من الحق وتصوير الباطل في صورة الحق».[2]

وهي عند السكاكي (ت 626ه) «بلوغ المتكلم في تأدية المعاني حدا له اختصاص متوفيه خواص التراكيب حقها، وإيراد التشبيه والمجاز والكناية على وجهها».[3]

ويظهر مصطلح البلاغة بوضوح في "كتاب الصناعتين" لأبو هلال العسكري (ت 396ه) الذي قال: «إن أحق العلوم بالتعلم وأولاها بالتحفظ بعد المعرفة بالله-جل ثناؤه- علم البلاغة، ومعرفة الفصاحة» وأبدى رأيه في تعريفها، وحددها بقوله: «البلاغة: كل ما تبلغ به قلب السامع فتمكنه في نفسه كتمكنه في نفسك، مع صورة مقبولة ومعرض حسن».[4]

---

[1]- أحمد مطلوب وحسن البصير، البلاغة والتطبيق، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جمهورية العراق، ط2، 1420ه-1999م، ص74.

[2]- الجاحظ، البيان والتبيين، شرح: الدكتور علي بو ملحم، دار ومكتبة الهلال، (دط)، (دت)، ص87.

[3]- السكاكي، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1403ه-1983م، ص 196.

[4]- أبو هلال العسكري، الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق: علي حميد البجاوي، محمد أبو الفضيل إبراهيم، دار الأحياء للكتب العربية، ط1، 1321ه-1952م، ص10.

البيان لغة:

جاء في لسان العرب "لابن منظور" (ت 711هـ) تعريف البيان بمعنى الوُضُوحُ والإِظْهَارُ، إذ يقول: «البَيَان: البَيَانُ الإِفْصَاحُ مَعَ ذَكَاءٍ، وَالْبَيِّنُ مِنَ الرَّجُلِ الفَصِيحِ، البَيَانُ إِظْهَارُ المَقْصُودِ بِأَبْلَغِ لَفْظٍ، وَهُوَ مِنَ الْفَهْمِ وذكاء القلب مع اللُّسُنِ، الكَشْفُ وَالظُّهْرُ»[1]

كما يعرفه الزمخشري (ت 538هـ) في كتابه "أساس البلاغة": «بَانَ لِي الشَّيءُ وَتَبَيَّنَ وَبَيَّنَ، وَأَبَانَ واسْتَبَانَ، وَبَيَّنَهُ وأَبَنْتُهُ، وَتَبَيَّنَهُ وَاسْتَبَنْتُهُ، وجاء بِبَيَانِ ذَلكَ وَبَيَّنَهُ أَيْ بِحُجَّتِهِ. ورجلٌ بَيِّنٌ فَصِيحٌ ذُو بَيَانٍ، وهذه مَبَابِنُ الحق ومواضعهُ، وتَبَيَّنْ في أَمْرِكَ: تَثَبَّتْ وَتَأَنَّى»[2]

البيان اصطلاحا:

لم يبتعد المعنى الإصلاحي عن اللغوي في تعليم البيان كثيرا فنجد البيان عند الجاحظ (ت 225هـ)، وهو من واضعي أسس هذا العلم حين تعرض لتعريفه على أنه فهم وإفهام، قائلا: «مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسامع إنما هو الفهم الإفهام. فبأي شيء بلغت الإفهام، وأوضحت عن المعنى، فذلك هو البيان في ذلك الموضع».[3]

ويعرف السكاكي (ت 626هـ) البيان في كتابه "مفتاح العلوم": «علم البيان: هو معرفة إيراد المعنى الواحد في طرق مختلفة بالزيادة في وضوح الدلالة عليه، وبالنقصان ليحرز بالوقوف على ذلك عن الخطأ وفي مطابقة: الكلام لتمام المراد منه».[4]

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، 1119م، مادة (بين)، ص 407/9.

[2]- الزمخشري، أساس البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1419هـ- 1998م، 1/ 88.

[3]- محمد العمري، البلاغة العربية: أصولها وامتدادها، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2010م، ص 195.

[4]- السكاكي، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، ط1، ص 162.

مفهوم الصورة البيانية:

مفهوم الصورة لغة:

ورد مفهوم الصورة لغة في مادة (صور) في مجموعة من المعاجم العربية أذكر منها:

في لسان العرب: وردت لفظة الصورة على ظاهرها، وعلى معنى هيئة الشيء وهيئته، وعلى معنى صفته، يقال: «صُورَةُ الفعل كَذَا وَكذَا أَيْ هَيْئَتُهُ، وُصُورَةُ كَذَا وَكذَا أَيْ صِفَتُهُ، وَالمُصَوِّرُ: من أسماء الله تعالى، وهو الذي صَوَّرَ جَمِيعَ المَوْجُودَات ورتَّبها فأعطى كلَّ شيء منها صورة خاصة وهيئة مفردة يتميز بها على اختلافها».[1]

وورد في المعجم الوسيط أن الصورة تعني: «صورة جعل له صورة مجسمة». قوله تعالى: ﴿هُوَ ٱلَّذِى يُصَوِّرُكُمْ فِى ٱلْأَرْحَامِ كَيْفَ يَشَآءُ ۚ لَآ إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ ٱلْعَزِيزُ ٱلْحَكِيمُ ۝٦﴾ [آل عمران: ٦]

وصَوَّرَ الشَّيْءَ أو الشخص، رسمه على الورق والحائط. والتَّصْوِيرُ: نقش صورة الأشياء أو الأشخاص على لوح أو حائط.[2]

وفي القاموس المحيط: «الصُّورَةُ، بالضم: الشكل وتستعمل الصورة بمعنى النوع والصفة».[3]

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، مادة (صور)، 2524/36.

[2]- إبراهيم مصطفى وأحمد الزيات، المعجم الوسيط (عربي- أوردو)، ترجمة: ابن سرور محمد أويس عبد النصير، المكتبة الرحمانية، لاهور، 2004م، ص 621.

[3]- الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مراجعة: أنس محمد الشامي وزكريا جابر أحمد، دار الحديث للنشر، (دط)، 1429هـ-2008م، مادة (صور)، 955/1، 996.

وجاء في تاج العروس: «الصورة بالضم: التشكل والهيئة والحقيقة والصفة والصورة: التمثال».[1]

مفهوم الصورة اصطلاحا:

تعد الصورة الشعرية لدى الأداة المهمة التي يمتلكها الشاعر لتساعده على انسياب أفكاره وتلوينها، وهي عناصر الرؤية الجمالية التي تترجمها الانفعالات لأنها الحامل الشعوري للرؤية الجمالية.[2]

تعددت وتنوعت مفاهيم الصورة في النقد العربي القديم والحديث نذكر منها:

عرفت الصورة بأنها: «إيداع ذهني صرف، وهي لا يمكن أن تنبثق عن المقارنة، وإنما تنبثق من الجمع بين حقيقتين واقعيتين تتقاربان في البعد قلة وكثرة، ولا يمكن إحداث ثورة مقارنة بين حقيقتين واقعيتين بعدين لم يدرك ما بينهما من علاقات سوى العقل».[3]

يعد الجاحظ أول من لفت الانتباه إلى الصورة في العمل الأدبي بقوله: «المعاني موضوعة في الطريق يعرفها العجمي، والعربي والبدوي والقروي وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتغيير اللفظ، وسهولة المخرج، وصحة الطبع، وكثرت الماء، وجودة السبك. ثم قال: ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء، الذي يقع التصوير فيه».[4]

---

[1]- الزبيدي، تاج العروس، المطبعة الخيرية، مصر، ط1، 1998م، ص 91.

[2]- ينظر: محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، (دط)، 1991م، ص 91.

[3]- مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، (دط)، 1994م، ص 45.

[4]- القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، دار ومكتبة الهلال للنشر، الطبعة الأخيرة، 2000م، ص 34.

كما أبدع الجرجاني (ت 471هـ) في دراسته للصورة حيث نظر إليها نظرة متكاملة لا تقوم على اللفظ فقط، حيث يقول: «وأعلم أن قولنا (الصورة) إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا فلما رأينا البينونة زينة أحد الأجناس تكون من جهة الصورة، فكان تبين إنسان من إنسان، خصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك، ويكفيك قول الجاحظ: إنما الشعر صياغة وضرب من التصوير».[1]

وعرف عز الدين إسماعيل الصورة: «الصورة تركيبية عقلية تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكرة أو أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع».[2]

والصورة عندها عبد القادر القط هي: «الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكامنة في القصيدة، مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب، والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني... والألفاظ والعبارات هي مادة الشاعر الأولى التي يصوغ بها ذلك الشكل الفني أو يرسم بها الصورة الشعرية».[3]

الصورة بيانية في القرآن هي عالم بأكمله زاخر بالمعاني والأخيلة والوجدان والمشاعر النفسية، تتحرك الصورة البيانية في أداء تعبيري معجز، ترفدها الحركة واللون، والصوت وصورة في تظافر تام.[4]

---

[1]- ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تعليق: محمود محمد شاكر، (دط)، (دت)، 1992م، ص 508.

[2]- عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العلوم، السعودية، (دط)، 1984م، ص 85.

[3]- عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية للنشر، ط2، 1981م، ص 391.

[4]- محمد قطب عبد العال، من جماليات التصوير في القرآن الكريم، العدد 99، (دط)، 1410هـ- 1990م، ص32.

وقال عبد القاهر الجرجاني في التصوير البياني: «ومعلوم ان سبيل التصوير والصناعة، وأن سبيل المعنى الذي يعبر عه سبيل الشيء الذي يقع في التصوير والصوغ فيه، كالفضة والذهب يصاغ منها خاتم أو سوار، فكما أن محالا إذا أنت أردت النظر في صوغ الختام، وفي جودة العمل ورداءته، أن تنظر الفضة الحاملة لتلك الصورة أو الذهب الذي وقع فيه ذلك العمل وتلك الصنعة، كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفصل والمزية في الكلام، أن تنظر في مجرد معناه، وكما أن لو فصلنا خاتم عن خاتم، بأن تكون فضة هذا أجود أو فصه أنفس، لم يكن ذلك تفضيلا له من حيث هو خاتم: كذلك ينبغي إذا فضلنا بيتا على بيت من أجل معناه، أن لا يكون تفضيلا له من حيث هو شعر وكلام، وهذا قاطع فأعرفه».[1]

ويرى عبد القاهر الجرجاني أن الصور البيانية تقوم رعايتها علم البيان هي تسبب وتمثيل، واستعارة، وكناية، وهذه الوسائل تعطي ميدانا فسيحا وأفقا واسعا لإدراك مناحي الجمال، والتعبير البلاغي والتصوير الفني.[2]

والتصوير البياني هو يعبر بالصورة المحسة عن المعنى الذهني، والحالة النفسية، وعن الحادث المحسوس، والمشهد المنظور، وعن النموذج الإنساني والطبيعة البشرية، ثم يرتقي بالصورة التي يرسمها فيمنحها الحياة الشاخصة، أو الحركة المتجددة. فإذا المعنى الذهني هيئة أو حركة وإذا الحالة النفسية لوحة أو مشهد، وإذا النموذج الإنساني شاخص حيّ، وإذا الطبيعة البشرية مجسمة مرئية، فأما الحوادث والمشاهد والقصص والمناظر، فيردها شاخصة حاضرة، فيها الحياة، وفيها الحركة.[3]

---

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 254، 255.

[2]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحرير: عبد المنعم خفاجي، القاهرة، ط1، 1983م، 2/ 204.

[3]- سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار الشروق للنشر، القاهرة، ط17، 1425هـ-2004م، ص 36.

ويجب أن نتوسع في معنى التصوير، حتى ندرك آفاق التصوير الفني فهو تصوير باللون، وتصوير بالحركة، وتصوير بالتخيل، كما أنه تصوير بالنغمة تقوم مقام اللون في التمثيل.[1]

فالصورة البيانية التي أتناولها في دراستي، أعنى بها تلك الأوجه البلاغية المعروفة من تشبيه، واستعارة وكناية ومجاز، والتي ستكون محور اهتمامي من خلال تحليل نماذج من ديوان "**أثر الفراشة**" لمحمود درويش.

[1]- ينظر: المرجع نفسه، ص 37.

الفصل الأول: بلاغة الصورة

التشبيهية والصورة الاستعارية

المبحث الأول: بلاغة الصورة التشبيهية

المبحث الثاني: بلاغة الصورة الاستعارية

الفصل الأول: بلاغة الصورة التشبيهية وبلاغة الصورة الاستعارية

المبحث الأول: بلاغة الصورة التشبيهية

1. مفهوم التشبيه:

أقسام علم البيان محددة بدقة لا مزيد عليها، ومنظور فيها إلى مجاوزة الدلالة الوضعية اللفظ، وهي مقسمة إلى تشبيه، واستعارة، وكناية، ومجاز. وسنسلط الضوء أولا على التشبيه نظرا لكونه أوضح الصور المجازية. [1]

يعد التشبيه من الفنون البلاغية، يدل على سعة الخيال وجمال التصوير، وأقرب وسيلة للإضاحة والإبانة، وأكثرها إجلاء للغموض، ويزيد المعنى قوة لأنه من أقرب الصور البيانية إيضاحا وإفهاما في تصوير المشهد الحسي، بطريقة تجعل المتلقي يرى حقيقة تلك الصورة وكأنه عاشها وأدرك مضامينها بكامل جزيئاتها. [2]

أ. لغة:

جاء في لسان العرب لابن منظور أنه من الجذر اللغوي، شبه: «الشَّبْهُ والشَّبَهُ والشَّبِيهُ: المِثْلُ، والجمع أَشْبَاهٌ. أَشْبَهَ الشَّيْءُ الشَّيْءَ مَاثَلَهُ. وفي المَثَلِ: 'من أَشْبَهَ أَبَاهُ فَمَا ظَلَمَ' وأَشْبَهَ الرَّجُلُ أُمَّهَ، وذلك إذا عجز وضعف. وبينهما شَبَهٌ بالتحريك، والجمع مُتَشَابِهٌ،

---

[1]- ينظر: محمد فكري الجزار، سيموطيقا التشبيه من البلاغة إلى الشعرية، نفرو للنشر والتوزيع، جمهورية مصر العربية، ط1، 2007، ص 97.

[2]- ينظر: حسام تحسين ياسين سلمان، الصورة الفنية في شعر ابن القيسري (قدمت هذه الأطروحة استكمالا لمتطلبات الماجستير في اللغة العربية وآدابها)، كلية الدراسات العليا، مخطوط جامعة النجاح في نابلس، فلسطين، 2011م، ص 82.

على غير قياس، كما قالوا: مَحَاسِنُ ومَذَاكِيرُ وأَشْبَهْتُ فلانا، وشَابَهْتُهُ، واشْتَبَهَ على، وتَشَابَهَ الشَّيْئَان، وشَبَّهَهُ إياه وشَبّهَهُ بِهِ، مَثَّلَهُ، والمتَشَابِهَاتُ من الأُمُورِ المتَمَاثِلاَتُ». [1]

فالتشبيه في لسان العرب من شبه الشيء بالشيء أي ماثله.

أما في القاموس المحيط للفيروز أبادي: «الشِّبْهُ بالكسر والتحريك، وكأمير: المِثْلُ جمع: أَشْبَاهٌ. وشَابَهَهُ وأَشْبَهَهُ: مَاثَلَهُ، وأُمُّهُ: عَجَزَ وضَعُفَ. وتَشَابَهَا واشْتَبَهَا: أَشْبَهَ كل منهما الآخر حتى اِلْتَبَسَا، وشَبَّهَهُ إياه، وبه تَشْبِيهاً: مَثَّلُهُ. وأمور مُشْتَبِهَةٌ ومُشَبَّهَةٌ، كمعظميه: مُشْكِلَةٌ والشُّبْهَةُ بالضم: الاِلْتِبَاسُ، والمِثْلُ وشُبِّهَ عليه الأمر تَشْبِيهاً لُبِّسَ عَلَيْهِ. وفي القرآن المحكم والمُتَشَابِهُ، والشَّبَهُ والشَّبَهَانِ، محركتين: النُّحَاسُ الأَصْفَرُ ويكسر جمع: أَشْبَاهٌ، وكسحاب: حب كالحروف والشَّبَهُ». [2]

والتشبيه هنا أيضا يعني التمثيل.

ويقال أيضا: «التَّمْثِيلُ، وهو مصدر مشتق من الفعل (شَبَّهَ) بتضخيم الباء، وأَشْبَهَ الشيء مَاثَلَهُ. جناح ابن الأثير الخزريّ والزمخشري إلى الاعتقاد، بل اليقين أنّ التشبيه والتمثيل شيء واحد». [3]

من خلال التعريفات اللغوية السابقة نجد أنّ مفهوم التشبيه في المعاجم العربية يعني التمثيل.

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، 1119م، مادة (شبه)، 2189/36.

[2]- الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مادة (شبه)، ص 836.

[3]- إنعام فوال عكاوي، المعجم المفصل في علوم البلاغة: البديع والبيان والمعاني، مراجعة: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية للنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1427هـ-2006م، ص 322.

ب. اصطلاحا:

نال التشبيه عناية كبيرة لدى علماء البلاغة، الذين ذكروا له عدة تعريفات متباينة وإن اختلفت هذه التعريفات إلا أنها تصب في المجرى نفسه وتخلص إلى الاتفاق من حيث المعنى.

وقد عرفه أبو هلال العسكري (ت 395 هـ) بقوله: «هو الوصف بأنّ أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه، ناب منابه أو لم يَنُبْ، وقد جاء في الشعر وسائر الكلام بغير أداة تشبيه». [1]

كما عرفه السكاكي (ت 626 هـ) في كتابه "مفتاح العلوم" فقال: «إنّ التَّشْبِيهَ مستدع طرفين مُشَبَّهًا ومُشَبَّهًا بِهِ، واشتركا بينهما من وجه وافترق من آخر، مثل أن يشتركا في الحقيقة ويختلفا في الصفة، أو العكس». [2]

ولعل المبرد (ت 285 هـ) أقدم اللغويين الذين عرفوا التشبيه اصطلاحا، فقال: «واعلم أن التشبيه حدا، لأن الأشياء تتشابه من وجوه، وتتباين من وجوه فإنما ينظر إلى التشبيه من أين وقع». [3]

ويقول الإمام عبد القاهر الجرجاني (ت 471 هـ): «لأن التشبيه هو أن تثبت لهذا المعنى معان ذاك أو حكم ذاك أوحكما أحكامه، فإثبات لرجل الشجاعة وللحجة حكم النور». [4]

---

[1]- أبو هلال العسكري، الصناعتين الكتابة والشعر، ص 239.

[2]- السكاكي، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1987م، ص 332.

[3]- أحمد مطلوب وحسين البصر، ص 262.

[4]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تحرير: محمد الإسكندري، ط3، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1998م، ص 68.

ويعرفه الخطيب القزويني (ت 739 هـ): «التَّشْبِيهُ دلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى بأدوات معلومة». [1]

ونخلص إلى أن هذه التعريفات وغيرها تؤدي إلى معنى واحد، وهو أنّ التشبيه ربط بين شيئين أو أكثر في صفة من الصفات أو أكثر.

أو بعبارة أخرى: بيان أن شيئا أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر بأداة هي: الكاف أو نحوها ملفوظة أو مقدرة، تقرب بين المشبه به في وجه الشبه.

2. أركان التشبيه:

وللتشبيه أربعة أركان هي المشبه، المشبه به، وأداة التشبيه، ووجه الشبه.

أ. **المشبه والمشبه به:** يسميان طرفي التشبيه لأنه لا يمكن حذف أحدهما أو الاستغناء عنه فإذا حذف أحدهما خرج الكلام عن حدود التشبيه ودخل في حدود الاستعارة، [2] وينقسم إلى أربعة أقسام:

- الأول: أن يكونا حسيين، كقوله تعالى: ﴿ وَعِندَهُمْ قَٰصِرَٰتُ ٱلطَّرْفِ عِينٌ ﴿٤٨﴾ كَأَنَّهُنَّ بَيْضٌ مَّكْنُونٌ ﴿٤٩﴾﴾ [الصَّافَّات : ٤٨ - ٤٩]
- الثاني: أن يكونا عقليين، لا يدرك واحد منهما بالحس، بل بالعقل كتشبيه العلم بالحياة، والجهل بالموت، والفقر بالكفر.

[1]- القزويني، التلخيص في علوم البلاغة، دار الفكر العربي، ط1، 1904م، ص 239.

[2]- ينظر: علي الجنري، فن التشبيه، مكتبة نهضة مصر للنشر، ط1، 1952م، ص 94/1.

- الثالث: تشبيه المعقول بالمحسوس، قوله تعالى: ﴿ مَثَلُ ٱلَّذِينَ ٱتَّخَذُواْ مِن دُونِ ٱللَّهِ أَوۡلِيَآءَ كَمَثَلِ ٱلۡعَنكَبُوتِ ٱتَّخَذَتۡ بَيۡتٗاۖ وَإِنَّ أَوۡهَنَ ٱلۡبُيُوتِ لَبَيۡتُ ٱلۡعَنكَبُوتِۚ لَوۡ كَانُواْ يَعۡلَمُونَ ﴿٤١﴾ ﴾ [العنكبوت : ٤١]
- الرابع: تشبيه المحسوس بالمعقول، ومنعه بعضهم لأنّ العقل مستفادٌ من الحس،[1] فرده الرازي قائلا: «إنه غير جائز لأن العلوم العقلية مستفادة من الحواس ومنتهية إليها، ولذلك قيل: مَنْ فَقَدَ حِسًّا فَقَدَ عِلْمًا».[2]

ب. أداة التشبيه: كل لفظ دل على المشابهة وهي إما حرفا، وإما اسما، وإما فعلا. [3]

- الحروف:
  - الكاف: هي أصل في الدلالة على معنى المماثلة والمشاركة هو الأصل فيها أن يليها المشبه به إما لفظا في قولنا: زيد كالأسد، فالمشبه هو زيد والمشبه به هو الاسد ودخلت أداة التشبيه الكاف على المشبه به.
  - كأن: الأصل فيها أن يليها المشبه وهي تفيد التشبيه إذا كان خبرها جامدا، وتفيد الشك إذا كان خبرها مشتقا أو تشبيها بالمشتق نحو: كأن النجوم مصابيح، فهي لا تفيد المشابهة وإنما تفيد الشك والظن والتوهم.
- الأسماء: وهي مثل وشبه وكذلك الأوصاف المشتقة المفيدة لهذا المعنى مثل مماثل ومشابه.
- الأفعال: وهي التي تفيد معنى المشاركة والمماثلة نحو: يماثل، شابه، يشابه.[1]

---

[1]- إنعام فوال عكاوي، المعجم المفصل في علوم البلاغة: البديع والبيان والمعاني، ص 324-325.

[2]- الرازي، نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، دار صادر، بيروت، ط1، 1424هـ-2004م، ص 103.

[3]- ينظر: عبد الفتاح محمد سلامة، نظرات تطبيقية في علم البيان، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1995م، ص 24.

ج. وجه الشبه: وهو الصفة المشتركة بين المشبه والمشبه [2]. وهو المعنى الجامع الذي يشترك فيه الطرفان ويكون في المشبه به أعرف وأشهر منه في المشبه ونقول غالبا: لأننا نرى بعض التشبيهات وقد صار بها المشبه أقوى وأكمل في وجه الشبه من المشبه به فالمراد في ذلك يرجع إلى الغرض الذي من أجله يساق التشبيه. [3]

3. أنواع التشبيه:

دأب البلاغيون على تسمية الصورة التشبيهية باعتبار حذف الأداة أو إثباتها وحذف وجه الشبه أو إثباته. حيث تحدث عن جدار حذف في أداة التشبيه وصنفوا التشبيه إلى صنفين:

← التشبيه المرسل: وهو التشبيه الذي ذكرت فيه الأداة كقوله تعالى: ﴿ سَابِقُوٓاْ إِلَىٰ مَغۡفِرَةٖ مِّن رَّبِّكُمۡ وَجَنَّةٍ عَرۡضُهَا كَعَرۡضِ ٱلسَّمَآءِ وَٱلۡأَرۡضِ﴾ [*الحديد*: ٢١]

← التشبيه المؤكد: وهو ما حذفت فيه أداته، كقول الشاعر:

أَنْتَ نَجْمٌ فِي رُفْعَةٍ وَضِيَاءٍ تَجْتَلِيكَ العُيُونُ شَرْقًا وَغَرْبَا

أما بشأن جواز ذكر وجه الشبه وحذفه، فقد قسموا التشبيه على هذا الأساس إلى قسمين:

---

[1]- ينظر: يوسف أبو العدوس، التشبيه والاستعارة، دار المسيرة للنشر، عمان، ط1، 2007م، ص 46.

[2]- محمد علي سلطاني، المختار من علوم البلاغة والعروض، دار العظماء للنشر والتوزيع، سوريا، دمشق-برامكة، ط1، 1427هـ-2008م، ص91.

[3]- بسيوني عبد الفتاح قيود، علم البيان: دراسة تحليلية لمسائل البيان، مؤسسة المختار للنشر، القاهرة، ط4، 1436هـ-2015م، ص 24.

←التشبيه المجمل: وهو التشبيه الذي حذف منه وجه الشبه [1] كقوله تعالى: ﴿ خَلَقَ ٱلۡإِنسَٰنَ مِن صَلۡصَٰلٖ كَٱلۡفَخَّارِ ١٤﴾ [الرَّحمٰن : ١٤]

←التشبيه المفصل: وهو ما ذكر فيه وجه الشبه نحو: طبع فريد كالشيم رقة، ويده كالبحر جودا، وكلامه كالدار حسنا.

ويترتب عن ذلك تقسيم التشبيه إلى أنواعٍ أربعة، هي الأحوال التي يكون عليها بحسب إثبات الأداة ووجه الشبه، وحذفهما معا أو حذف أحدهما وإبقاء الآخر، هذه الأنواع هي:

←التشبيه المرسل المفصل: ويسمى التشبيه التام وهو الذي ذكرت أركانه الأربعة،[2] مثل قول الشاعر:

مُبَارَكٌ كَضِيَاءِ اَلْبَدْرِ صُورَتُهُ مَا قَالَ كَانَ قَضَاءً غَيْرَ مَرْدُودِ [3]

←التشبيه المرسل المجمل: وهو ما ذكرت فيه الأداة، وحذف وجه الشبه،[4] مثل: النحو في الكلام كالملح في الطعام.

←التشبيه المؤكد المفصل: وهو ما حذفت منه الأداة، وذكر فيه وجه الشبه.[1] كقول الشاعر:

---

[1]- ينظر: أحمد مطلوبو حسين البصير، ص 286-287.

[2]- حميد قبايلي، الصورة البيانية في المدحة النبوية هند حسان بن ثابت (رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب: شعبة الأدب العربي القديم)، قسم اللغة العربية، كلية الآداب واللغات، مخطوط جامعة منتوري قسنطينة، 2004م، ص 144.

[3]- حسان ابن ثابت، ديوان حسان ابن ثابت، شرح: الأستاذ عبد أ. مهني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1994م، ص 55.

[4]- حميد قبايلي، المرجع السابق، ص 144.

لِسَانِي صَارِمٌ لَا عَيْبَ فِيهِ وَبَحْرِي لَا تُكْدِرُهُ الدِّلَاءُ [2]

←التشبيه المؤكد المجمل أو التشبيه البليغ: وهو التشبيه الذي حذفت فيه الأداة ووجه الشبه، ويعرفه أبو العدوس بأنه: «ما حذفت منه أداة التشبيه ووجه الشبه ويقوم على ادعاء أن المشبه صورة من المشبه به أو أبلغ منزلة المشبه به».[3] كما في قول الشاعر:

فَاقْضُوا مَآرِبَكُمْ عِجَالًا إِنَّمَا أَعْمَارُكُمْ سَفَرٌ مِنَ اَلْأَسْفَارِ [4]

←التشبيه المتعدد: هو الذي يتعدد طرفاه أو احداهما، إما على سبيل التوضيح أو التأكيد للصفة الأولى التي يتصف بها، المشبه ومثاله: الخد كالوردة، كالتفاح كالقمر كالشمس، أي تعدد المشبه به أو العكس.[5]

←التشبيه التمثيلي: هو ما كان وجه الشبه فيه صورة منتزعة من متعدد أمرين أو أمور وهذا مذهب جمهور البلاغيين ولا يشترط فيه تركيب الوجه سواء كان الوجه فيه حسيا أم عقليا، حقيقيا أو غير حقيقي،[6] ومنه قوله تعالى: ﴿ مَّثَلُ ٱلَّذِينَ يُنفِقُونَ أَمۡوَٰلَهُمۡ فِي سَبِيلِ ٱللَّهِ كَمَثَلِ حَبَّةٍ أَنۢبَتَتۡ سَبۡعَ سَنَابِلَ فِي كُلِّ سُنۢبُلَةٖ مِّاْئَةُ حَبَّةٖۗ﴾ [البقرة: ٢٦١]

---

[1]- ينظر: محمد مؤمن الصادق، الصورة البيانية في شعر خليل مطران (بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في البلاغة والنقد)، قسم الدراسات الأدبية النقدية، كلية اللغة العربية، مخطوط جامعة أم درمان الإسلامية، 1430هـ-2009م، ص 53-65.

[2]- حسان ابن ثابت، ديوان حسان ابن ثابت، ص 21.

[3]- ينظر: يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، دار المسيرة، بيروت، لبنان، ط1، 2007م، ص 145.

[4]- أبي الحسن بن محمد التهامي، ديوان أبي الحسن بن محمد التهامي، تحقيق: محمد بن عبد الرحمان الربيع، مكتبة المعارف، الرياض، ط1، 1982م، ص 308.

[5]- طالب محمد إسماعيل، علوم البلاغة التطبيقية، ط1، 2012م، ص 233.

[6]- ينظر: محمد علي سلطاني، المختار من علوم البلاغة والعروض، ص 93-94.

4. تحليل نماذج تشبيهية من ديوان "أثر الفراشة" لمحمود درويش:

التشبيه يخرج الغامض المستور إلى الواضح، ويقرب الواضح إلى صورة أدق وأوضح، وهو ترجمان للعقل والبصر والبصيرة[1]، أي إن التشبيه روعة وجمال، لإظهاره الخفي، وتقريبه البعيد، حتى يظهر كل ما هو غامض ومستور لينير به الحقيقة الأدبية، أي تمثيل الشيء.

لقد اتسم شعر محمود درويش بكثرة الصور وتنوعها، حيث يعتبر ديوانه غني بأجمل الصور البيانية ومن هذه الصور نجد الصورة التشبيهية بغزارة، وهذا لفائدتها الكبيرة، حيث تجلى سحر التشبيه في براعة الربط بين المشبه والمشبه به بإحساس الكلمات وتأملها والتفاعل معها، رغبة في اكتشاف وتوضيح المعنى، وهذا ما نلمسه في ديوان "أثر الفراشة" بحيث نلحظ أنه اشتمل على العديد من مواطن التشبيه ويظهرها واضحا جليا من خلال أغلب قصائده. ولعل من أهم النماذج التي برز فيها هذا النوع من الصور البيانية في ثنايا القصائد نذكر:

- **التشبيه المرسل المفصل:** من أمثلة التشبيه المرسل المفصل نجد قول محمود درويش في قصيدة "**نيرون**":

«مَاذَا يَدُورُ فِي بَالِ نَيْرُون، ..... وَيَمْشِي كَالرَّاقِصِ فِي حَفْلَةِ عُرْسٍ» [2]

الشاعر في هذه القصيدة شبه 'نيرون الامبراطور الروماني الطاغية' وهو يمشي ويتفاخر ويتمايل بمشية الراقص عند هز خصره في حفلة العرس، أي أن مشيته وهو

[1]- محمد علي زكي صباغ، البلاغة الشعرية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ، المكتبة العصرية للنشر، صيدا، بيروت، ط1، 1418هـ-1998م، ص 239.

[2]- ديوان محمود درويش، ص27.

يتمايل كالراقص، فالمشبه هو نيرون، والمشبه به الراقص، والأداة هي الكاف، ووجه الشبه يمشي وبما أنّ جميع أركان التشبيه ذكرت فهو تشبيه مرسل مفصل.

سرد الشاعر في هذه القصيدة بعض من الأحداث الأليمة التي ألمّت بالوطن العربي، مستخدما اسم الإمبراطور نيرون والذي دائما ما ارتبط به حريق روما الكبير، لكن هذه المرة لا يشاهد نيرون حريق روما وهو ينشد أشعار الإغريق، بل يشاهد حريق العام أجمع، ونيرون هنا هو كل حاكم في العالم تسبب في دمار وضياع أجزا منه من بشر أو حجر أو تاريخ.[1]

ورد التشبيه المرسل المفصل أيضا في قصيدة "**البعوضة**":

« الْبَعُوضَةُ، ..... وَلاَ تَزُورُ إِلَّا فِي الظَّلاَمِ كَحُمَّى اَلْمُتَنَبِّي» [2]

شبه الشاعر البعوضة التي هي أشد فتكا من النميمة، بحمى المتنبي في الظلام فالبعوضة تنطلق لمص الدماء عندما يشتد الظلام وحمى المتنبي التي أصيب بها تشتد ضراوتها وأعراضها تمتد أثناء الليل، فتسمى الحمى أحيانا زائرة الليل، وقد أصيب بها المتنبي أحد أكثر الشعراء العرب شهرة بالحمى الشديدة فشكى منها وبكى بأربعة سجام.

هاجمته الحمى بضراوتها وارتفاع حرارتها وتقلب ماجها، فحاول أن يصف أعراضها بأسلوب شعري رائع، حيث يقول في القصيدة:

وَزَائِرَتِي كَأَنَّ بِهاَ حَيَاءٌ فَلَيْسَ تَزُورُ إِلَّا فِي الظَّلاَمِ

[1]- ينظر: جاكوب أبوت، نيرون طاغية روما، دار الحرف العربي، (دط)، (دت)، ص 45.

[2]- الديوان، ص 37.

بَذَلْتُ لَهَا اَلْمَطَارِفَ وَاَلْحَشَايَا فَعَافَتْهَا وَبَانَتْ فِي عِظَامِي[1]

وصف المتنبي الحمى وكأنها فتاة يناجيها بشعره ويحاول أن يتحداها بأسلوبه.

فالمشبه هو البعوضة والمشبه به حمى المتنبي ووجه الشبه الظلام والأداة الكاف وهو تشبيه مرسل مفصل.

وقد حظيت قصيدة "**واجب شخصيتي**" أيضا على تشبيه مرسل مفصل من خلال قول الشاعر:

« مَا تَقُولُهُ يَا بَطَل!.....خَجُولٌ كَعَرُوسٍ فِي حَفْلَةِ زِفَافِهَا » [2]

المشبه هنا هو البطل الذي يؤدي واجبه الشخصي، والمشبه به العروس في حفل زفافها ووجه الشبه الخجل والأداة الكاف والشاعر في هذا الشاهد الشعري من القصيدة يتكلم عن الجندي أو البطل الفلسطيني الذي يحارب ويجاهد في سبيل وطنه ويصف حال الشعب وهو يحيي ويهتف باسمه وقد استعان لإيصال هذا المعنى وتأكيده بالتشبيه المرسل المفصل ليصف حال البطل عند هتاف الجمهور باسمه وتشجيعه حيث يسيطر على ملامحه سمات الخجل من شده الفرح لشكر شعبه له، فقد شبه محمود درويش حالته هاته بخجل العروس في حفل زفافها، لكن في نهاية القصيدة يبدي الشاعر تردد التشجيع بعدما إصابة البطل وتضرره واصف هذا التردد كما يقول بأن: "البطولة أيضا تاريخ انتهاء صلاحية"

وتضمنت قصيدة "**جار الصغيرات الجميلات**" هي الأخرى على تشبيه مرسل مفصل، قال الشاعر:

---

[1]- ينظر: المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت، بيروت، (دط)، 1983م، ص 484.

[2]- ديوان محمود درويش، ص 41.

« حَيْثُ تَزْدَادُ اَلْبِنَايَاتُ ارْتِفَاعًا كَآلَامِنَا...» [1]

فالمشبه هو البنيات والمشبه به الآلام أي آلام الشعب الفلسطيني وأداة التشبيه الكاف ووجه الشبه الارتفاع فالشاعر يلمح إلى أن البنايات قد طغت على أماكن أشجار الزيتون، فقد تغير الحال على ما كان عليه في السابق. إذا كانت أشجار الزيتون تزين جميع الأماكن لكن في الوقت الحاضر باتت البنايات ترتفع، وقد شبه الشاعر ارتفاع هذه البنايات بكثرة وتراكم أحزان وآلام الشعب الفلسطيني على ما كانت عليه في السابق، ذلك لأن قلوب أهل فلسطين تنزف حزنا وقهرا لما هي عليه، وقد أسهم هذا النوع من التشبيه بشكل كبير في تأكيد المعنى، الذي يرمي إليه محمود درويش حيال معاناة فلسطين.

ومن أمثلة التشبيه المرسل المفصل أيضا ما جاء في قصيدة "**غيمة ملونة**":

«أَلْهُو بِالرَّغْوَةِ الشَّبِيهَةِ بِغَيْمَةٍ تَلْمَعُ فِيهَا أَلْوَانٌ مَوْسِمِيَّةٌ وَتَنْطَفِئُ » [2]

شبه الشاعر هنا رغوة وفقاعات الصابون التي تحمل ألوان تبهر وتلمع بالغيمة الملونة بألوان موسمية، فالمشبه هو الرغوة، والمشبه به الغيمة، الأداة شبيهة ووجه الشبه اللون، على سبيل التشبيه المرسل المفصل.

وفي القصيدة نفسها ورد تشبيه آخر، إذ قال الشاعر:

«ذِكْرَيَاتٌ لَا تَجْرَحُ وَلَا تُفْرِحُ كَنُزْهَةٍ فِي حَرْشِ صَنَوْبَرٍ أَوْ كَانْتِظَارِ حَافِلَةٍ تَحْتَ اَلْمَطَرِ» [3]

شبه الشاعر الذكريات العادية التي لا تبهج ولا تحزن القلب، الذكريات التي عندما نتذكرها لا تشعرك بشيء بالنزهة في حرش صنوبر لا استمتاع فيها، أو كانتظار حافلة تحت

---

[1]- ديوان محمود درويش ، ص 64.

[2]-الديوان، ص 123.

[3]- ديوان محمود درويش ، ص 124.

المطر بحيث المطر عطر وبهجة والانتظار الطويل سيد الملل. فالمشبه هنا الذكريات والمشبه به تعدد وهو النزهة في حرش صنوبر، وانتظار حافلة تحت المطر، وبما أن المشبه به متعدد، فهو تشبيه متعدد.

- **التشبيه المرسل المجمل:** من أمثلة التشبيه المرسل المفصل نجد قول محمود درويش في قصيدة "**حمام**":

«رَفٌّ مِنَ اَلْحَمَامِ يَنْقَشِعُ فَجْأَةً مِنْ خِلاَلِ الدُّخَانِ يَلْمَعُ كَبَارِقَةِ سُلّمٍ سَمَاوِيَّةٍ » [1]

شبه درويش الحمام عندما يحلق ويطير فجأة بسبب الدخان الذي يملأ كل أرجاء المدينة، أي عندما يرف بعيدا في أعلى السماء يصبح يلمع كبارقة سلم سماوية بحيث يشبهه الشاعر هنا بالبرق الذي يظهر فجأة في قلب السماء في الأيام التي تسوء فيها أحوال الجو من خلال تصادم السحاب.

فالمشبه هو الحمام والمشبه به بارقة سلم سماوية، والأداة الكاف وبما أن وجه الشبه محذوف فهو تشبيه مرسل مجمل.

وفي قصيدة أخرى يظهر نفس النوع من التشبيه إلقاء الشعر في قصيدة "**البعوضة**":

«اَلْبَعُوضَةُ، ... تُشْعِلُ الضَّوْءَ لِتَرَاهَا فَتَخْتَفِي فِي رُكْنٍ مَا مِنَ اَلْغُرْفَةِ وَاَلْوَسْوَاسِ، ثُمَّ تَقِفُ عَلَى اَلْحَائِطِ... آمِنَةً مِسَالِمَةً كَالمُسْتَسْلِمَةِ» [2]

شبه درويش البعوضة الحشرة التي تحاول مص دم الإنسان بالمسالمة فالبعوض عندما تزن حولك وتحاول قتلها تختبئ وكأنها مسالمة تطلب الاستسلام خلال المعركة الصعبة فالمشبه هنا هو البعوضة والمشبه به المسالمة والأداة الكاف وبما أن هذا التشبيه قد استغنى عن ذكر وجه الشبه فهو تشبيه مرسل مجمل.

---

[1]- الديوان ، ص 31.

[2]- ديوان محمود درويش، ص 37.

وفي قصيدة "**ليتني حجر**" وظف الشاعر التشبيه المرسل المجمل أيضا، ففي عنوان القصيدة ذاتها يوجد تشبيه من نوع آخر حيث تمنى الشاعر أن يكون مثل الحجر في قوله:

«أُوضَعُ فِي حُجْرَةٍ مِثْلَ منْحُوتَةٍ، أَوْ تَمَارِينَ فِي النَّحْتِ» [1]

هنا برز التشبيه، إذ يشبه الشاعر نفسه بالحجرة التي توضع في الحُجْرَةِ مثل المنحوتة، وهذه الأخيرة هي في الأصل مشكلة من حجر، ومن خلال هذا نلحظ اندماج تشبيهين في تركيب واحد.

- التشبيه الأول: يتضح من تمني محمود درويش أن يكون مثل الحجر في سكونه وعدم حنينه وضعف قلبه لأي شيء كان في هذا التشبيه قد حذفت أداة التشبيه ووجه الشبه على سبيل التشبيه البليغ.
- أما في التشبيه الثاني: نلمسه حين ذكر الشاعر بأن الحجر يوضع مثل المنحوتة في حُجرة إذ قال:

«لَيْتَنِي حَجَرٌ... وَضَعُوهُ فِي حُجْرَةٍ مَثْلَ مَنْحُوتَةٍ »

ونوع التشبيه هنا تشبيه مرسل مجمل فقد استوفى جميع أركان التشبيه إلا وجه الشبه فهو محذوف ليكون المشبه هنا هو الحجر والمشبه به هو المنحوتة وأداة التشبيه مثل.

- **التشبيه المؤكد المفصل:** ورد التشبيه المؤكد المفصل في قصيدة" **كقصيدة نثرية**" أكثر من مرة حين قال الشاعر:

«النَّسِيمُ إِيقَاعٌ خَفِيفٌ أَحَسَّ بِهِ وَلَا أَسْمَعُهُ فِي تَوَاضُعِ الشُّجَيْرَاتِ وَاَلْعُشْبِ المائِلِ إلى اَلْإِصْفِرَارِ صُورٌ تَقَشَّفَ وَالطَّبِيعَةُ جَسَدٌ يَتَخَفَفُ مِنْ اَلْبَهْرَجَةِ وَالزِّينَةِ » [1]

[1]- الديوان، ص 21.

- ففي التشبيه الأول: شبه الشاعر عليل النسيم الهادي بالإيقاع في الخفة بحيث أن الإيقاع يعطي إحساسا بالفرح والسرور أو الحزن والألم. فالمشبه هو النسيم، والمشبه به الإيقاع، ووجه الشبه الخفة، والأداة محذوفة بما أن في هذا التشبيه حذف ركن من أركان التشبيه وهو الأداة فهو تشبيه مؤكد مفصل.
- أما التشبيه الثاني: شبه درويش العشب المصفر أو المائل إلى الاصفرار الذي بدأ يتلف بصور تتقشف، أي صور ساءت حالتها وأصبحت بالية، مشققة، مصفرة تفقد نظارتها ولمعتها فالمشبه هو العشب والمشبه به الصور ووجه الشبه الاصفرار والأداة حذفت على سبيل التشبيه المؤكد المفصل.
- وفي التشبيه الثالث: شبه الشاعر الطبيعة الفاخرة لما يزينها من أشجار وثمار وأزهار بالجسد في البهرجة والزينة حيث أنّ هذا الأخير يتميز بالزينة والتزويق، نقول جسد مبهرج أي مبالغ في الزينة حتى أصبح فتنة وإغراء فالمشبه به في هذا المثال هو الطبيعة والمشبه به الجسد ووجه الشبه البهرجة والزينة والأداة محذوفة إذن فهو تشبيه مؤكد مفصل.

وفي قصيدة أخرى بعنوان "**ليت الفتى شجرة**" ورد تشبيه آخر مؤكد مفصل حيث قال الشاعر:

« الشَّجَرَةُ صَلاَةٌ وَاقِفَةٌ، تَبْتَهِلُ إلى فَوْقٍ » [2]

قبل أن نشرع في شرح هذا المثال، نشير أنه يوجد تشبيه من نوع آخر في عنوان القصيدة "**ليت الفتى شجرة**" هنا الشاعر تمنى لو كان مثل الشجرة كثير العطاء وكثير الفوائد

[1]- ديوان محمود درويش، ص19.

[2]- ديوان محمود درويش، ص 51.

تمدك بالظل والثمار والخشب وتقف احتراما للعابرين وللسماء. وهو تشبيه حذفت أركانه الأداة ووجه الشبه على سبيل التشبيه البليغ.

أما تشبيه الموالي عندما قال: "الشجرة صلاة واقفة" هنا المشبه هو الشجرة والمشبه به الصلاة ووجه الشبه الوقوف والأداة محذوفة فالشاعر شبه الشجرة بفريضة يقوم بها الإنسان طيلة اليوم وهي الصلاة لأن المسلم دائم الوقوف من أجل تأدية هذا الفرض النبيل والشجرة تقف على ساقها ليلا ونهارا احتراما للسماء وتؤدي هي الأخرى فرضا جليلا بحيث تتطلع دائما إلى فوق ولا تنحني إلا لعاصفة وبما أن الأداة حذفت فنوع التشبيه مؤكد مفصل.

ومن أمثلة التشبيه المؤكد للمفصل نجد قول الشاعر في قصيدة "**الشهرة**":

« الشُّهْرَةُ فَضِيحَةُ اَلْكَائِنِ اَلْمَحْرُومِ مِنَ اَلْأَسْرَارِ » [1]

شبه درويش الشهرة بالفضيحة في الأسرار، بحيث أن الشهرة أن تكون معروفا لدى الناس معرفة واسعة بعيدة المدى، أي تظهر وتنشر نفسها، الفضيحة تكشف لجميع أسرارك وانتشارها، فالفضيحة هي شهرة بما يعاب أي انكشاف المعايب. المشبه هو الشهرة والمشبه به الفضيحة ووجه الشبه الأسرار والأداة محذوفة على سبيل التشبيه المؤكد المفصل.

- **التشبيه المؤكد المجمل أو التشبيه البليغ:** ورد التشبيه البليغ في أغلب القصائد منها: قصيدة "**ذباب أخضر**"، قال الشاعر:

« السَّمَاءُ رَمَادِيَّةٌ رَصَاصِيَّةٌ » [2]

[1]- الديوان، ص 181.

[2]- ديوان محمود درويش، ص 17.

شبه الشاعر السماء الصافية الزرقاء بلون الرصاص الرمادي، وذلك لكثرة طلقات الرصاص وقذف الطائرات الحربية الإسرائيلية لفلسطين، حتى أصبحت السماء محجوبة باللون الرمادي وهو لون الدخان، وهو لون بين الأبيض والأسود، ويدل على الاكتئاب والخسارة العارمة. فالمشبه هو السماء والمشبه به الرصاص ووجه الشبه والأداة حذفوا فهو تشبيه بليغ.

ويقول درويش في قصيدته "**أبعد من التماهي**":

« كَانَتْ رُوحِي الَّتِي طَارَتْ شُعَاعًا تَسْكُنُ جَسَداً آخَرَ أَخَفَّ وَأَقْوَى» [1]

هنا الشاعر يتحدث عن نفسه، بحيث شبه روحه حين تخرج من جسده بالشعاع المنبثق الذي لا تبصره ولا تلمحه. فالمشبه هو الروح والمشبه به الشعاع والأداة محذوفة ووجه الشبه هو أيضا محذوف على سبيل التشبيه البليغ.

ومن أمثلة التشبيه البليغ قول الشاعر في قصيدة "**البيت قتيلا**":

« اَلْبَيْتُ قَتِيلًا هُوَ أَيْضًا قَتْلٌ جَمَاعِيٌّ » [2]

شبه الشاعر البيت بالقتيل الذي تنتهي حياته أيضا فالبيوت تقتل عندما تهدم، وتصير حطاما لا وجود لها ولا لسكانها، فالبيت عند تدميره يصبح مقبرة للقتلى، فالشاعر اكتفى في هذا المثال بذكر طرفي التشبيه فقط وحذف وجه الشبه والأداة على سبيل التشبيه البليغ.

واحتوت قصيدة "**نسر على ارتفاع منخفض**" على تشبيه بليغ حين قال الشاعر:

---

[1]- الديوان، ص 24.

[2]- ديوان محمود درويش، ص33.

« لَوْلَا اَلْجِهَاتُ، لَكَانَ قَلْبِي هُدْهُدًا » [1]

فقد شبه قلبه بالهدهد، وحذف كلا من أداة التشبيه ووجه الشبه ليبقى هذا التشبيه عنصري المشبه وهو قلب الشاعر والمشبه به وهو الهدهد، يرمي محمود درويش من خلال هذه العبارة إلى أنه يعيش تائها هائما في قصائده المحاكية لمآسي القضية الفلسطينية وسبيله الوحيد الذي يقوده لإطفاء هذه الآلام والمآسي الفلسطينية هو قلبه، وهذا الأخير شبهه بالهدهد ولعل هذا ما يضفي خلفية 'محمود درويش' الدينية، إذ استند في قوله هذا على قصة الهدهد وسيدنا 'سليمان عليه السلام' حين انبأه واعلمه طائر الهدهد بوجود مملكة بلقيس، ملكة سبأ، وذكر أنه وجد الملكة وقومها يسجدون للشمس من دون الله، وبيان ذلك في قوله جلّ وعلا: ﴿وَجَدتُّهَا وَقَوْمَهَا يَسْجُدُونَ لِلشَّمْسِ مِن دُونِ ٱللَّهِ﴾ [النمل : ٢٤]، فهو يعرف أن هذه الملكة وأن هؤلاء رعية ويدرك أنهم يسجدون للشمس من دون الله، ويدرك أنّ السجود لا ينبغي إلا لله.

الهدهد العجيب صاحب إدراك وذكاء وإيمان وبراعة في عرض النبأ، ويقظة إلى طبيعة موقفه، الهدهد الذي تسبب في إسلام أمة كاملة.[2]

وكذا الأمر بالنسبة للشاعر وقلبه هو من يقوده في طريقه الشعري المحاكي للقضية الفلسطينية ومعاناتها.

وورد أيضا تشبيه بليغ في قصيدة "**موسيقى مرئية**" حين قال:

« فَتَنْفَتِحُ حَوْلِي حَدَائِقٌ، فَتَصِيرُ النَّغْمَةَ زَهْرَةٍ » [1]

[1]- الديوان، ص 39.

[2]- عبد الحميد عبد المقصود، هدهد سليمان، المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة، (دط)، (دت)، ص 3.

شبه الشاعر في هذا المثال النغمة بالزهرة بحيث يعتبر الزهرة موسيقى مرئية فعندما يستمع إلى الموسيقى تنفتح حوله حدائق أي أنّ تلك النغمات تأخذه إلى عالم آخر مليء بالورود والأزهار فالمشبه هنا النغمة والمشبه به الزهرة وأداة التشبيه ووجه الشبه محذوفين.

- **التشبيه المتعدد:** ورد التشبيه المتعدد في عدة قصائد منها قصيدة "**قلبي قتيلا**" فقد احتوت هذه القصيدة على عدة تشبيهات متعددة منها قول الشاعر:

« عَلَى اَلْحَجَرِ وَاَلْخَشَبِ وَالزُّجَاجِ وَاَلْحَدِيدِ وَاَلْإِسْمَنْتِ تَتَنَاثَرُ أَشْلَاءً كَالكَائِنَاتِ » [2]

شبه الشاعر الحجرة والخشب والزجاج والحديد والإسمنت بالكائنات الحية في التنافر كالأشلاء البشرية أثر حدوث انفجار أو تهديم للبيوت فالمشبه هنا متعدد والمشبه به هو الأشلاء البشرية والأداة هي الكاف ووجه الشبه التنافر وبما أن المشبه متعدد فهو تشبيه متعدد تسوية

ويوجد تشبيه آخر متعدد في قول الشاعر:

« وَتَتَكَسَّرُ الصُّحُونُ وَاَلْمَلَاعِقُ وَاَلْأَلْعَابُ وَالأُسْطُوَانَاتُ وَاَلْحَنَفِيَاتُ وَاَلْأَنَابِيبُ وَمَقَابِضُ اَلْأَبْوَابِ وَالثَّلَّاجَةِ وَالغَسَّالَةِ وَاَلْمِزْهَرِيَات وَمَرْطَبَانَاتِ الزَّيْتُونِ وَالمُخَلَّلَاتِ وَالمُعَلَّبَاتِ كَمَا انْكَسَرَ أَصْحَابُهَا » [3]

وهنا أيضا تشبيه متعدد التسوية.

*التشبيه متعد التسوية: وهو تعدد المشبه مع بقاء المشبه به واحد.[1]

[1]- ديوان محمود درويش، ص 137.

[2]- الديوان، ص 34.

[3]- ديوان محمود درويش، ص 34.

وأيضا قوله:

« تَتَمَزَّقُ عُقُودُ الإِيجَارِ وَوَثِيقَةُ الزَّوَاجِ وَشَهَادَةِ المِيلاَدِ وَفَاتُورَةِ الماءِ وَالكَهْرَبَاءِ وَبِطَاقَاتِ الهُوِيَّةِ وَجَوَازَاتُ السَّفَرِ وَالرَّسَائِلِ الغَرَامِيَّةِ، كَمَا تَتَمَزَّقُ قُلُوبُ أَصْحَابِهَا » [2]

أي أن الشاعر شبه تمزق وانكسار كل هذه المستلزمات المنزلية بتمزق وانكسار قلوب أصحابها إثر تهديم بيوتهم فالتشبيه هنا أيضا متعدد إذا فهو تشبيه متعدد تسوية.

وقد ورد التشبيه المتعدد أيضا في قصيدة "**على قلبي مشيت**" حيث قال محمود درويش:

عَلَى قَلْبِي مَشَيْتُ، كَأَنَّ قَلْبِي

طَرِيقٌ، أَوْ رَصِيفٌ أَوْ هَوَاءٌ [3]

حيث شبه الشاعر قلبه بالطريق أو الرصيف، إذ توجد أركان التشبيه فالمشبه هو القلب وأداة التشبيه هي كأن والمشبه به الطريق، الرصيف والهواء، وذلك لطول الطريق. لذا أراد قلبه أن يكون طريقا ليمشي عليه المارة وبما أن المشبه به متعدد فهو تشبيه متعدد الجمع.

*التشبيه متعدد الجمع: وهو تعدد المشبه به مع بقاء المشبه واحد.[4]

---

[1]- السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، (دط)، (دت)، ص 225.

[2]- الديوان، ص 34.

[3]- ديوان محمود درويش، ص 85.

[4]- السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص 226.

وقصيدة "**أثر الفراشة**" احتوت على التشبيه المتعدد أيضا إذ يقول:

أَثَرُ الْفَرَاشَةِ لَا يَزُولُ

هُوَ جَاذِبِيَّتُهُ غَامِضٍ...

هُوَ خِفَّةُ الأَبَدِيِّ فِي الْيَوْمِي...

هُوَ شَامَةٌ فِي الضَّوْءِ تُومِي...

هُوَ مِثْلَ أُغْنِيَةٍ تُحَاوِلُ... [1]

شبه الشاعر أثر الفراشة بجاذبية غامض أي أن أثر الفراشة غامض، ولكنه ذو جاذبية تستحضر المعنى، فالفراشة لا تغادر الطريق إلا بعد أن يصبح الطريق واضحا، ثم يشبهها بخفة الأبدي في اليومي أي أن أثرها خفيف يبقى مدى الحياة، ويشبهها بشامة في الضوء تومي أي يشبه الشاعر هنا خفة الفراشة بالشامة التي تبرز في الضوء وتلمع، ثم يشبه الشاعر أثر الفراشة بالأغنية التي تحاول البوح بالكثير من الكلمات، ولكنها تكتفي ببعض الكلمات المقتبسة من الظلال فتخفي ما كانت تريد أن تقوله. بما أن المشتبه به متعدد أيضا فنوع التشبيه متعدد الجمع.

- **التشبيه التمثيلي:** ورد التشبيه التمثيلي في الديوان "أثر الفراشة" بكثرة، فنجده واضحا في قصيدته "**كقصيدة نثرية**" إذ يقول الشاعر:

« صَيْفٌ خَرِيفِّيٌ عَلَى التِّلَالِ كَقَصِيدَةٍ نَثْرِيَّةٍ » [2]

[1]- الديوان، ص 131.

[2]- ديوان محمود درويش، ص 19.

هنا الشاعر ربط بين صورتين اثنتين بواسطة أداة التشبيه الكاف، فقد ارتبطت صورة القصيدة النثرية بصورة الصيف الخريفي، ومن خلال مثلا العبارة المحددة سابقا تعرفنا على تصور الصيف الخريفي عبر عن تصور قصيدة النثر والعكس صحيح فقد أراد محمود درويش أن يطلعنا من خلال القصيدة هذه عن الجنس الأدبي المسمى "بالقصيدة النثرية" هو شكل أدبي ينتمي إلى الأدب وإلى الأدبية، ذلك لأنها نشاط لغو مبدع، يعبر عن رؤيته مستخدما الوسائل الأدبية من تصوير وتخيل، تحمل معاني شعرية أغلبها تكون ذات موضوع واحد، وهي قطعة نثر غير موزونة ومزيج بين الشعر والنثر.[1]

التي هي مزيج بين الشعر والنثر معا، ولم يجد الشاعر صورة أقرب إلى هذا الجنس سوى الصيف الخريفي الذي أصله فصل الصيف.

وفي قصيدة "**أبعد من التماهي**" يقول محمود درويش:

« أَمَّا الْقَلْبُ فَإِنِي أَرَاهُ يَتَدَحْرَجُ كَكَوْزِ صَنَوْبَرٍ مِنْ جَبَلٍ لُبْنَانِي إلى رَفَحٍ » [2]

وقد برع درويش في ربط وتقريب صورة قلبه المضطرب الذي يحن إلى لبنان تارة، وإلى رفح تارة أخرى مع الصورة كومة أو كوز الصنوبر المتساقط من أعلى الجبل إلى أسفله، وهنا يظهر أثر التشبيه التمثيلي وعلى هذا الاعتبار نحدد عناصر التشبيه، فالمشبه هو قلب الشاعر والمشبه به كوز الصنوبر والأداة الكاف ووجه الشبه الجسم الذي ينتقل من مكان إلى آخر.

[1]- ينظر: محمود إبراهيم الضبع، قصيدة النثر والتحولات الشعرية العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، (دط)، 2003م، ص 290.

[2]- ديوان محمود درويش، ص 24.

واحتوت قصيدة "**ثلج**" أيضا على تشبيه تمثيلي إذ يقول الشاعر:

«تَكْثِيفُ الهَوَاءِ الأَبْيَضِ، وَتَبَاطَأَ وَانْتَشَرَ كَالْقُطْنِ الْمَنْفُوشِ فِي الْفَضَاءِ » [1]

إذ شبه درويش الثلج بالقطن المنفوش، يتساقط من الفضاء، يشبهه في بياضه وفي الدور الذي يلعبه، فأراد الشعر بذلك المزج بين الثلج والقطن في نصاعته فالمشبه هو الثلج والمشبه به القطن المنفوش والأداة الكاف، ووجه الشبه هو البياض.

كما احتوت قصيدة "**سماء صافية وحديقة خضراء**" على هذا النوع من التشبيه ويتضح ذلك من خلال قول الشاعر:

« فِي السَّمَاءِ الصَّافِيَةِ تَفْكِيرٌ بِلَا تَفْكِيرٍ كَحَدِيقَةٍ كُلُّهَا خَضْرَاءُ» [2]

شبه الشاعر صورة السماء الصافية بصورة البال والعقل المرتاح الذي يخلو من الهموم والتفكير المضني والمتعب، المشبه هو السماء الصافية والمشبه به الحديقة الخضراء، والأداة الكاف وجه الشبه صورة الشيء الصافي، إذن فنوعه هو تشبيه تمثيلي.

وورد تشبيه تمثيلي آخر في قصيدة "**يد التمثال**" حيث يقول محمود درويش:

« يَدُ التِّمْثَالِ مَمْدُودَةٌ كَيَدِ مُتَسَوِّلٍ نَبِيلٍ يَطْلُبُ تَبَرُّعَاتٍ مِنَ العَابِرِين » [3]

شبه الشاعر صورة يد التمثال الممدودة بصورة يد المتسول النبيل، حين يمد يده لطلب وجمع تبرعات من العابرين، وهذا توظيف جمالي فني أراد به لفت الانتباه وأكبر دليل على قدرته الأدبية في طريقة التوظيف.

---

[1]- الديوان، ص 147.

[2]- الديوان، ص 218.

[3]- ديوان محمود درويش، ص 260.

5. بلاغة الصورة التشبيهية في ديوان "أثر الفراشة" لمحمود درويش:

يعد التشبيه صورة فنية راقية نظرا لكونه أوضح الصور البيانية في التعبير وذلك لجمال صورته وبعد مرماه ومقدار خياله ولما له من أثر كبير في التعبير عن المعاني وتقريب الكلام إلى الأذهان ونقل الأفكار من أرض الواقع والعلو بها في فضاء الخيال وكلما كان هذا الانتقال بعيدا كان تصويره أشد رسوخا في النفس.

وتنشأ بلاغة التشبيه من أنه ينتقل بك من الشيء نفسه إلى شيء طريف يشبهه، أو صورة بارعة تمثله فكلما كان هذا الانتقال بعيدا قليل الخطور بالبال، أو ممتزجا بقليل أو كثير من الخيال كان التشبيه أروع للنفس وأدعى إلى إعجابها واهتزازها، و فإذا قلت فلان يشبه فلان في الطول أو أن الأرض شبه الكرة في الشكل، لم يكن في هذه التشبيهات أثر للبلاغة لظهور المشابهة وعدم احتياج العثور عليها إلى براعة وجهد أدبي، ولخلوها من الخيال وهذا الضرب من التشبيه يقصد به البيان والإيضاح وتقريب الشي إلى الإفهام وأكثر ما يستعمل في الفنون.[1]

وتكمن بلاغة تشبيه وجماله حين يلجأ الشاعر إلى الخيال والتصوير، والشيء الذي يزيد التشبيه بهاءً وحلة وجمالا هو حذق الشاعر وبراعته وتفننه في توظيف التشبيه وفق ما يتناسب مع المعاني التي يرمي إليها

[1]- السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص 245.

ومن ذلك قول الشاعر:

إِذَا قَامَتْ لِحَاجَتِهَا تَثَنَّتْ كَأَنَّ عِظَامَهَا مِنْ خَيْزُرَانِ [1]

حيث شبه عظامها عظام من الخيزران بيانا لما فيها من لين وهشاشة، فكان هذا التشبيه قوة في البلاغة والجمال يظهر من خلال براعة الشاعر وسعة خياله. هذه بلاغة التشبيه من حيث مبلغ طرافته وبعد مرماه ومقدار ما فيه من خيال.[2] ولأنواع الصورة التشبيهية من حيث الصورة الكلامية التي يوضح فيها تأثيرا على مدى بلاغة الصورة وجمالها فهي تحقق مراتب ثلاثة:

- أقلها مرتبة: أقل التشبيهات جمالا وأضعفها إيحاء في البلاغة ما كان تاما، أي ذكرت أركانه جميعا.[3] ومن أمثلة ذلك قول محمود درويش:

« أَمَّا قَلْبُهَا، فَلَا شَأْنَ لَنَا بِهِ... مِنْ فَرِطِ مَا هُوَ قَاسٍ وَمُغْلَقٌ كَحَبَّةِ جَوْزٍ يَابِسَةٍ! » [4]

هنا تكلم الشاعر عن الفنانة 'أم كلثوم' أو كما أطلق عليها هو اسم "**إدمان الوحيد**" في عنوان القصيدة، حيث تفنن في وصف مدى جمال صوتها وبراعتها في الأداء، وقد شبه قلبها بحبة الجوز اليابسة وذلك في القساوة، الصورة كاملة الإيضاح مستوفية جميع الأركان ونظرا لأنه تشبيه تام يمكننا تصنيفه ضمن التشبيهات الضعيفة بلاغيا.

---

[1]- علي نايف الشحود، الخلاصة في علوم البلاغة، المؤسسة العربية الحديثة للطبع والنشر والتوزيع، (دط)، (دت)، ص 143.

[2]- السيد أحمد هاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص 246.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 246.

[4]- ديوان محمود درويش، ص 242.

وكما أشرنا سالفا أنه كلما توفرت جميع أركان التشبيه قلت بلاغته، ولكن هذا لا ينفي ما يحتويه من جمالية. وبلاغة التشبيه تقوم على ادعاء أن المشبه عين المشبه به، ووجود الأداة مع وجود وجه الشبه يحدّان من ذلك.

- أوسطها مرتبة: أوسط التشبيهات مرتبة هو ما حذفت الأداة وحدها أو وجه الشبه وحده، فإذا حذفت أحدهم ارتفعت بلاغة التشبيه قليلا.[1] ومن أمثلة ذلك قول محمود درويش:

صَيْفٌ طَوِيلٌ كَمِئْذَنَةٍ فِي أَقَاصِي الْمَدَى

وَشِتَاءٌ كَرَاهِبَةٍ فِي صَلَاةِ خُشُوعٍ [2]

شبه الشاعر الصيف الطويل بالمئذنة التي تطيل المدى، والشتاء بالراهبة التي تخشع في صلاتها وبالتالي تطيلها، لأن في الخشوع إطالة وكل من التشبيهين حذف فيهم وجه الشبه، فبلاغة التشبيه هنا متوسطة الدرجة لأن حذف أحدهما يقوي ادعاء اتحاد المشبه والمشبه به أكثر من ذي قبل.

- أبلغها وأعلاها: أبلغ أنواع التشبيه هو ما حذفت أداته ووجه الشبه معا وهو التشبيه البليغ لأنه أشد غموضا وإيحاء ومبني على ادعاء المشبه والمشبه به شيء واحد.[3] ومن أمثلة ذلك قول محمود درويش:

عَيْنَاكَ لَيْلٌ حَالِكٌ...

وَصَوْتُكِ نَغْمَةٌ مَائِيَّةٌ... [4]

---

[1]- ينظر: السيد أحمد الهاشمي، جواهر المعاني والبيان والبديع، ص 247.

[2]- ديوان محمود درويش، ص 121.

[3]- ينظر: السيد أحمد الهاشمي، جواهر المعاني والبيان والبديع، ص 247.

[4]- الديوان ، ص 157.

في كلا التشبيهين الشاعر يتغزل بحبيبته، شبه عيناها بسواد الليل وصوتها بالنغمة المائية، وقد اكتفى بذكر الركنين الأساسيين فقط أي المشبه والمشبه به، وهذا ما زاد التشبيه بلاغة وإيضاحا.

يقدم التشبيه للكلام جمالية وزخرفة جميلة تجعله متميز عن غيره من طرق التعبير، لذلك يكمن الأثر البلاغي للتشبيه في أنه: "يقوم على تصوير المجردات والمعقولات وتجسيدها وتقريب الصور إلى الحواس، بتشبيه الخفي بالجلي والأغمض بالأظهر تحقيقا للمعنى وتثبيتا له في ذهن السامع". [1]

وما نلحظه في الديوان "أثر الفراشة" أنه تفنن وأبدع في توظيف التشبيه في أغلب قصائده، لكن التشبيه التام مستوفي الأركان لم يحظَ بحضور كبير خلاف التشبيهات الأخرى، التي كان لها ورود واضح وكبير، وكان سيدها 'التشبيه البليغ' وهذا يدل على مدى براعته وبلاغة الشاعر في تصوير المعاني وتقريبها إلى ذهن المتلقي.

[1]- سعد سليمان حمودة، البلاغة العربية، دار الجامعة المعرفية، الإسكندرية، مصر، (دط)، 2005م، ص 26.

المبحث الثاني: بلاغة الصورة الاستعارية

1. مفهوم الاستعارة:

سبق أن التشبيه أول طريقة دلت عليها الطبيعة لإيضاح أمر يجهله المخاطب، بذكر شيء آخر معروف عنده، ليقيسه عليه، وقد نتج من هذه النظرية نظرية أخرى في تراكيب الكلام ترى فيها ذكر المشبه به أو المشبه فقط وتسمى هذه بالاستعارة وقد جاءت التراكيب المشتملة على الاستعارة أبلغ من تراكيب التشبيه.[1]

تعد الاستعارة ركن من أركان البيان، وشطر من شعب المجاز، نالت اهتمام البلاغيين منذ القديم، حيث يعدونها سيدة فنون علم البيان عن جدارة واستحقاق، فللاستعارة أهمية كبيرة في العمل الأدبي، فهي سبيل البلاغة وتزيد في جمال الصورة وإبداع المعنى في صورة جديدة رائقة، إلى جانب قيمتها التعبيرية القيمة.

أ. **لغة:** ورد تعريفها في المعاجم اللغوية، ومنها ما جاء في:

لسان العرب: «قيل: في قوله مُسْتَعَارٌ، قولان: أحدهما أنه اِسْتُعِيرَ. فأسرع العمل به مبادرة لارتجاع صاحبه إياه، والثاني أن تجعله من التَّعَاوُرِ، يقال: اِسْتَعَرْنِا الشيء واِعْتَوَرْنَاهُ وتَعَاوَرْنَاه بمعنى واحد وقيل: مُتَعَاوَر أي مُتَدَاوَلٌ».[2]

فالاستعارة من إعارة شيء وأخذه.

وجاء في معجم الوسيط: «اِسْتَعَارَ الشيء منه: طلب أن يعطيه إيَّاه عاريَّةً، اِسْتَعَارَهُ إيّاه». [3]

---

[1]- علي بن نايف الشحود، الخلاصة في علوم البلاغة، ص 161.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، 1119م، مادة ()، 576/3.

[3]- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية للنشر، ط4، 1429هـ-2008م، مادة (أعور)، ص 636.

وعرِّفت أيضا الاستعارة: مأخوذة من العارية، واستعار طلب العارية، أي نقل الشيء من شخصٍ إلى آخر حتى تصبح العارية من خصائصها اَلْمُعار منه.[1]

فالمعاني اللغوية لكلمة الاستعارة جميعها ذات معنى واحد وهو الطلب، والأخذ، والإعارة، والتداول.

ب. **اصطلاحا:** تطرق العديد من البلغاء إلى مفهوم الاستعارة فنجد:

عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) في كتابه 'دلائل الإعجاز' يعرفها بقوله: «والاستعارة: أن تريد تشبيه الشيء بالشيء فتدع ان تفصح بالتشبيه أو وتظهره، وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه وتجرِيَهُ عليه».[2]

كما ورد ذكرها في كتاب 'الصناعتين' لأبو هلال العسكري (ت 395هـ) يعرفها بقوله: «الاستعارة: نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه، وهذه الأوصاف موجودة في الاستعارة المصيبة ولولا أن الاستعارة المصيبة تضمن ما لا تضمنه الحقيقية؛ من زيادة فائدة لكانت الحقيقية أولى منها استعمالا ».[3]

حيث يرى العسكري أنها الانتقال بالمعنى من موضعه الحقيقي، أي من موضع استعمالها إلى موضع آخر، وذلك لغرض معين.

ويعرفها السكاكي (ت 626 هـ) في كتابه 'مفتاح العلوم' فيقول: «تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة نقل للإبانة، وعند الأكثر جعل

---

[1]- إنعام فوال العكاوي، المعجم المفصل في علوم البلاغة، ص 90.

[2]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 67.

[3]- أبو هلال العسكري، الصناعتين الكتابة والشعر، ص 268.

الشيء لأجل المبالغة في التشبيه كقوله: رأيت أسدا في الحمام، وجعل الشيء لشيء لأجل المبالغة في التشبيه كقوله: لسان الحال، وزمام الحكم، ولا أزيد على الحكاية».[1]

كما يعرفها محمد الشريف الجرجاني (ت 816 ه) في كتابه' التعريفات' بقوله: «الاستعارة ادعاء ومعنى الحقيقة في الشيء للمبالغة التشبيه مع طرح ذكر المشبه من البين».[2]

وذكرها القزويني (ت 739ه): «وهي ما كانت علاقته تشبيه معناه بما وضع له. وقد تفيد بالتحقيق معناه حسًّا أو عقلاً، فيقال: إن اللفظ نقل من مسماه الأصلي فجعلها اسما له على سبيل الإعارة للمبالغة في التشبيه».[3]

أي استعمال اللفظ في موضع يشبهه في المعنى.

وعرفها ضياء الدين ابن الأثير بقوله: «الاستعارة هي طيُّ ذكر المستعار له الذي هو المنقول إليه، والاكتفاء بذكر المستعار الذي هو المنقول».[4]

كل من التعريفات السابقة تبين مفهوم الاستعارة لدى كبار علماء البلاغة العربية، وهي إن اختلفت عباراتها فإنها تكاد تكون متفقة مضمونا.

---

[1]- السكاكي، مفتاح العلوم، ط2، ص 384.

[2]- محمد الشريف الجرجاني، التعريفات، مكتبة لبنان، بيروت، طبعة جديدة، 1985م، ص 20.

[3]- القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، دار ومكتبة الهلال للنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأخيرة، 2000م، ص 241.

[4]- عبد العزيز عتيق، علم البيان، دار النهضة العربية للنشر، بيروت، (دط)، 1405ه-1985م، ص 174.

2. أركان الاستعارة:

كما سبق وذكرنا أنّ الاستعارة ركن من أركان علم البيان الأربعة 'المجاز، التشبيه، والكناية' ولها أركان ثلاثة تقوم عليها وهي:

- المستعار له: وهو اللفظ الذي يستعار من أجله الكلمة أو الصفة أو المعنى.
- المستعار منه: وهو اللفظ الذي تستعار منه الصفة أو المعنى.
- المستعار: وهو المعنى الجامع يبين طرفي الاستعارة المستعار له والمستعار منه. [1]

وهي أيضا كالآتي:

- ←المستعار منه: وهو المشبه به.
- ←المستعار له: وهو المشبه.
- ←المستعار: وهو اللفظ المنقول وجه الشبه. [2]

3. أنواع الاستعارة:

أجمع جلّة علماء البلاغة على أن الاستعارة مجاز لغوي، وهي تشبيه بليغ حذف أحد طرفيه، فعلاقتهما المتشابهة دائما،[1] وتنقسم إلى قسمين أساسيين هما استعارة مكنية واستعارة تصريحية.

---

[1]- ينظر: مختار عطية، بلاغة التشبيه في المعلقات السبع، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، (دط)، 2003م، ص 65.

[2]- السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار ابن خلدون للنشر، الاسكندرية، (دط)، ص 240.

أ. **الاستعارة المكنية:** فهي التي يحدث منها المشبه به المستعار منه، ويدل عليه بذكر خاصية من خواصه، أو لازمة من لوازمه، مثال ذلك قوله عزّ وجل على لسان سيدنا 'زكريا عليه السلام': ﴿ قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ ٱلۡعَظۡمُ مِنِّي وَٱشۡتَعَلَ ٱلرَّأۡسُ شَيۡبٗا ﴾ [مريم : ٤]

فقد شبه الشيب في الرأس بالنار بجامع البياض في كل منهما، ثم حذف المشبه به، ودلَّ عليه بذكر لازم من لوازمه وهو الاشتعال. [2]

وقال الحجاج من خطبته في أهل العراق: «إِني أَرَى رُؤُوساً قَدْ أَيْنَعَتْ وَحَانَ قِطَافُهَا» المشبه هنا في كلمة رؤوس وأصل الكلام على التشبيه (إني أرى رؤوسا كالثمرات قد أينعت وحان قطافها) فصار الكلام (إني أرى رؤوسا قد ينعت وحان قطافها)، أي على تخيلي أن الرؤوس قد تمثلت في صورة ثمار، ثم يرمز للمشبه به المحذوف بشيء من لوازمه وهو قد أينعت وحان قطافها ولما كان المشبه به في هذا النوع محتجبا سميت 'استعارة مكنية'. [3]

وكقوله تعالى: ﴿ وَٱخۡفِضۡ لَهُمَا جَنَاحَ ٱلذُّلِّ مِنَ ٱلرَّحۡمَةِ وَقُل رَّبِّ ٱرۡحَمۡهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيرٗا ٢٤ ﴾ [الإسراء : ٢٤]

فقد شبه الذلّ بالطائر، وحذف المشبه، ولكن رمز إليه بشيء من لوازمه وهو الجناح فلم يذكر أركان التشبيه إلا الذل وهو المشبه على سبيل الاستعارة المكنية. [4]

ولما كان المشبه به في هذا النوع محتجبا سميت "استعارة مكنية".

---

[1]- ينظر: زينب يوسف عبد الله هاشم، الاستعارة عند عبد القاهر الجرجاني رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في البلاغة العربية: قسم الدراسات العليا، فرع البلاغة، كلية اللغة العربية، مخطوط جامعة أم القرى، 1414هـ-1994م، ص 43.

[2]-حسن طبل، الصورة البيانية في الموروث البلاغي، مكتبة الايمان بالمنصورة، ط1، 1426هـ-2005م، ص 135.

[3]-عبد العزيز عتيق، علم البيان، ص 178.

[4]-علي بن نايف الشحود، الخلاصة في علوم البلاغة، ص 173.

ب. الاستعارة التصريحية: في لفظ المشبه به المستعار للمشبه المحذوف، كلفظ "القمر"[1] في قول البحتري:

يُؤَدُّونَ التَّحِيَّةَ مِنْ بَعِيدٍ إلى قَمَرٍ مِنَ الإِيوَانِ بَادِ

فالقمر هنا هو لفظ المشبه المستعار للمشبه المحذوف الممدوح وعلى هذا فهو استعارة تصريحية.[2] ومنه قول المتنبي:

فَلَمْ أَرَ قَبْلِي مَنْ مَشَى البَحْرُ نَحْوَهُ وَلَا رَجُلاً قَامَتْ تُعَانِقُهُ الأُسُدُ[3]

فإنه يشبه الممدوح بالبحر ثم حذف المشبه، فالبدر لا يمشي والأسد لا تعانق على سبيل الاستعارة التصريحية.[4]

وقال الشاعر في وصف مزين:

إِذَا لَمَعَ الْبَرْقُ فِي كَفِّهِ أَفَاضَ عَلَى الأَوْجُهِ مَاءُ النَّعِيمِ [5]

في هذا البيت شبه الموس بالبرق بجامع اللمعان في كل منهما، استعير اللفظ الدال على المشبه به وهو البرق للمشبه وهو الموس والقرينة المانعة من إرادة المعنى الأصلي لفظية وهي في كفه ولما كان المشبه به البرق مصرحا به فالاستعارة تصريحية. [6]

---

[1]- عيسى علي العاكوب، المفصل في علوم البلاغة العربية، طبعة جديدة منقحة ومزيدة، ص 501.

[2]- المرجع نفسه، ص 501.

[3]- المتنبي، ديوان المتنبي، ص 199.

[4]- السيد أحمد خليل، المدخل إلى دراسة البلاغة العربية، دار النهضة العربية للنشر، بيروت، لبنان، (دط)، 1968م، ص 231.

[5]- السري الرفاء، ديوان السري الرفاء، شرح: كريم البستاني، مراجعة: ناهد جعفري، دار صادر، بيروت، (دط)، 1996م، ص 412.

[6]- عبد العزيز عتيق، علم البيان، ص 180.

وقوله تعالى: ﴿ الٓرۚ كِتَٰبٌ أَنزَلۡنَٰهُ إِلَيۡكَ لِتُخۡرِجَ ٱلنَّاسَ مِنَ ٱلظُّلُمَٰتِ إِلَى ٱلنُّورِ بِإِذۡنِ رَبِّهِمۡ إِلَىٰ صِرَٰطِ ٱلۡعَزِيزِ ٱلۡحَمِيدِ ١﴾ [إبراهيم : ١]

فقد شبه الكفر بالظلمات، والإيمان بالنور، وحذف المشبّه وأبقى المشبه به على سبيل الاستعارة التصريحية. [1]

4. تحليل نماذج استعارية من ديوان "أثر الفراشة" لمحمود درويش:

من خلال تتبعنا لديوان "أثر الفراشة" نجد بأن الاستعارة قد أخذت حيزا كبيرا في التصوير البياني على حساب الصور البيانية الأخرى نظرا لما لها من دور في إبراز المعنى وتصويره فإن شاعرنا لم يفعل على استعمال هذا الوجه البلاغي في قصائده فقد اعتمد تحديدا وبشكل كبير على الاستعارات المكنية، ومن بين المواطن التي وردت فيها الاستعارة نذكر:

أ. الاستعارة المكنية:

حضي الديوان بالعديد من مواطن الاستعارة المكنية التي تميزت بجمالها في الابتكار والروعة في الخيال، وهذا ما يجعل القارئ مستمتعا ومتمعنا في الوقت نفسه، فلا تكاد تخلو قصيدة من قصائد الديوان من هذا النوع من الاستعارة.

ومن أبرز الاستعارات في "أثر الفراشة" نجد قول محمود درويش في قصيدة "**البنت الصرخة**":

« يَطِيرُ بِيهَا الصَّوْتُ أَعْلَى وَأَبْعَدَ مِنْ شَاطِئِ اَلْبَحْرِ » [2]

[1]-علي بن نايف الشحود، الخلاصة في علوم البلاغة، ص 172.

[2]-ديوان محمود درويش، ص 16.

شبه محمود درويش الصوت بالطائرة، حذف المشبه به وهو الطائر، وترك ما يدل عليه وهو كلمة يطير، على سبيل الاستعارة المكنية، وقد استخدم الشاعر هنا الاستعارة المكنية للتأكيد على مدى معاناة وصرخات فتيات وأهل فلسطين تحت استعمار الكيان الصهيوني، كما قد أعطت هذه الصورة دقة في تصوير الحقائق عن هذه المعاناة.

ونجد الاستعارة المكنية أيضا في قصيدة "**ذباب أخضر**" قال الشاعر:

« وَخَيَالٍ يَعْجَزُ عَنْ رُؤْيَةِ مَا وَرَاءَ الْأُفُقِ » [1]

فقد شبه الشاعر الخيال بالكائن الحي، أو الإنسان، حذف المشبه به وترك لازما من لوازمه وهو يعجز وذلك على سبيل الاستعارة المكنية فالحياة في البيئة الحربية يتخللها الذعر والخوف وعدم الاستقرار، وكذا عدم القدرة على تنبؤ ما سيحل بالناس، وكل هذا وذاك يعيشه أهله فلسطين تحت ظل الاحتلال الإسرائيلي الشرس الظالم، الذي يسعى لتهديم وتجديد الضحايا يوما بعد يوم.

وفي نفس القصيدة "**ذباب أخضر**" نلاحظ وجود استعارة مكنية أخرى حيث يقول الشاعر:

« فَيَعُودُ الصَّدَى وَاضِحًا جَارِحًا » [2]

شبه الشاعر الصدى بالإنسان الذي يذهب ويعود بعد ذهابه، فذكر المشبه به وهو الصدى وحذف المشبه به تاركا ما يدل عليه وهو الفعل يعود على سبيل الاستعارة المكنية.

وفي موضع آخر من القصيدة ذاتها يقول محمود درويش:

« أَصْوَاتٌ تَبْحَثُ عَنْ كَلِمَاتٍ فِي البَرِّيَةِ...، أَمَّا لَوْنُ الدَّمِ فَقَدْ حَجَبَتْهُ عَنْ الكَامِيرَا أَسْرَابٌ مِنْ ذُبَابٍ أَخْضَرِ» [3]

---

[1]-ديوان محمود درويش ، ص 17.

[2]-الديوان، ص17.

[3]-الديوان، ص 18.

حيث استعان محمود درويش لإيصال وتأكيد فكرته المتمثلة في كثرة عدد القتلى يوما بعد يوم، أو ساعة بعد ساعة، أو حتى لحظة بعد أخرى أو في الوقت ذاته. استعان بالصورة البيانية المتجسدة في الاستعارة المكنية شبه الشاعر الأصوات بالإنسان وحذف المشبه به، لكن ترك ما يدل عليه وهو الفعل تبحث هذا من جهة، كما شبه الشاعر في جملة (لون الدم قد حجبته عن الكاميرا أسراب من ذباب أخضر)، الأسراب أسراب الذباب بالشيء الحاجز وقد ترك أمرا يدل عليه (حجبته) على سبيل الاستعارة المكنية.

وفي قصيدة "**تيرون**" كذلك يقول محمود درويش:

« يُوقِظُ فِي تَارِيخِ الغَابَاتِ ذَاكِرَةٌ» [1]

قام الشعر بتشبيه الذاكرة بالنائم، هل الذاكرة تستيقظ؟، وقد حذف المشبه به وترك لازما من لوازمه وهي كلمة يوقظ وذلك على سبيل الاستعارة المكنية.

ونجد الاستعارة المكنية أيضا في قصيدة "**الغابة**" في قول الشاعر:

« وَقَفَ الذِّئْبُ عَلَى قَدَمَيْنِ وَصَفَّقَ لِي » [2]

هل الذئب يصفق؟ طبعا لا، من يصفق الإنسان إذ شبه محمود درويش الذئب بالإنسان، فحذف المشبه به وهو الإنسان، وترك ما يدل عليه وهو الفعل (يصفق)، على سبيل الاستعارة المكنية.

وفي قصيدة "**واجب شخصي**" يقول الشاعر:

« نَطَّتْ عَلَيْهِ قُلُوبُ الْفَتَيَاتِ الْوَاقِفَاتِ عَلَى الشُّرُفَاتِ» [3]

---

[1]-ديوان محمود درويش، ص27.

[2]-الديوان، ص 30.

[3]-الديوان، ص 41.

القلوب لا تنط وهي شيء جامد في مكانه لا يتحرك، ما ينطّ هو الضفدع أو الكنغر... وعلى هذا الأساس شبه محمود درويش قلوب الفتيات عند رؤيتهن للبطل بالضفدع فحذف المشبه به وترك ما يدل عليه وهو الفعل نطّت على سبيل الاستعارة المكنية.

ويقول محمود درويش في قصيدة "**لون أصفر**":

« تَطْرِيزُ الْوَقْتِ بِإِبْرَةٍ وَخَيْطٍ أَصْفَرٍ مَقْطُوعٍ مِنَ الشَّمْسِ » [1]

يقصد الشاعر هنا بجملة (تطريز الوقت) أي المستقبل، والجملة (خيط أصفر مقطوع من الشمس) غير المحتلة أي من البلد المتمرد، واستخدم درويش كلمة الشمس كرمز للحرية. شبه الشاعر الوقت بالقماش، فحذف المشبه به وترك ما يدل عليه، وهو كلمة تطريز، وذلك على سبيل الاستعارة المكنية.

وفي قصيدة "**ماذا؟ ... لماذا كل هذا؟**" يقول الشاعر:

« يَحُكُّ اللَّحْظَةَ بِاللَّحْظَةِ لِتَقْدَحَ إِيقَاعًا » [2]

يقصد الشاعر يلصق الكلمة بالكلمة لتنتج إيقاعا جميلا، فاللفظة لا تحك ولا تقدح، شبه الشاعر هنا اللفظة بالحجرة أو عود الكبريت، الذي تحكه ليخرج أو يشعل نارا، فحذف المشبه به وهو الحجرة أو عود الكبريت وترك ما يدل عليه وهو يقدح، على سبيل الاستعارة المكنية.

وفي موضع آخر من قصيدة "**لم أحلم**" يقول محمود درويش:

« مُنْتَبِهًا إلى مَا يَتَسَاقَطُ مِنْ أَحْلَامِي» [3]

---

[1]-ديوان محمود درويش ، ص 48.

[2]-الديوان، ص 56.

[3]-الديوان، ص 62.

هنا استعارة مكنية لأن الأحلام لا تتساقط، بل المطر أو الثلج هي التي تتساقط، إذ تم ذكر المشبه الأحلام وحذف المشبه به المطر، وذكر شيئا من لوازمه وهو الفعل يتساقط على سبيل الاستعارة المكنية.

وتظهر الاستعارة أيضا في قصيدة "**جار الصغيرات الجميلات**" حيث قال محمود درويش:

« مُكْتَفِيًا بِمَا يَمْنَحُهُ المَسَاءُ مِنْ تَذَوُّقِ مُتَمَهِّلٍ لِطَعْمِ الْهَوَاءِ » [1]

هنا وظف الشاعر استعارتين مكنيتين مع بعض، فالأولى حين قال: مكتفيا بما يمنحه المساء، فالمساء لا يمنح شيء ومن يمنح هو الإنسان، فحذف المشبه به وهو الإنسان وترك لازما من لوازمه وهو الفعل يمنح على سبيل الاستعارة المكنية.

والاستعارة المكنية الثانية حين قال: من تذوق متمهل لطعم الهواء فالمعروف أن الهواء ليس له طعم ولا ذوق، شبه الهواء بالأكل وترك المشبه وهو طعم الهواء وحذف المشبه به وهو الأكل وصرح بما يدل عليه وهو كلمة تذوق وهذا على سبيل الاستعارة المكنية.

ووردت استعارة مكنية أيضا في قصيدة "**كم البعيد بعيد**":

« وَتَنْضَجُ فِي الصَّحْرَاءِ حِكْمَتُنَا » [2]

شبه محمود درويش هنا الحكمة بالثمار أو النبات الذي ينبت وحذف المشبه به وترك ما يدل عليه وهو الفعل تنضج على سبيل الاستعارة المكنية.

وقد وظف الشاعر في قصيدة "**يرى نفسه غائبا**" استعارة مكنية حين قال:

« وَيُعْجِبُنِي أَنْ أُدَحْرِجَ السُّؤَالَ عَلَى الدَّرَجِ » [3]

---

[1]-ديوان محمود درويش ، ص 64.

[2]-الديوان، ص 66.

[3]-الديوان، ص 69.

شبه الشاعر السؤال بالكرة التي تتدحرج على الدرج، فحذف المشبه به وهو الكرة وترك مع يدل عليه وهو الفعل أدحرج.

وبرزت الاستعارة واضحة في قصيدة "**هدير الصمت**" حين قال:

« صَوْتٌ تَبَخَّرَ وَاخْتَبَأَ فِي الرِّيحِ » [1]

فالصوت لا يتبخر ويختبئ في الريح، شبه الشاعر هنا الصوت بالماء لأنه هو وحده الذي يتبخر ويختفي وحذف المشبه به وترك لازما من لوازمه وهو الفعل تبخر، وذلك على سبيل الاستعارة المكنية.

وفي موضع آخر من نفس القصيدة "**هدير الصمت**" يقول محمود درويش:

« إلى مَا وَرَاءَ حِجَابِ الصَّمْتِ » [2]

هنا أيضا استعارة مكنية واضحة، شبه الشاعر الصمت بالفتاة أو الإنسان الذي يرتدي حجاب، حذف المشبه به وترك ما يدل عليه وهو كلمة حجاب.

ولو تأملنا قول الشاعر من قصيدة "**شخص يطارد نفسه**":

« الشَّمْسُ تَضْحَكُ وَنَحْنُ نَضْحَكُ لِلنِّسَاءِ العَابِرَاتِ » [3]

لوجدنا أنّ الشاعر أسند صفة الضحك للشمس، بينما هي صفة تخص الإنسان وحده دون غيره، وهنا نلمس تشبيه الشمس بالإنسان، وقد تم حذف المشبه به وبقي ما يدل عليه وهو تضحك على سبيل الاستعارة المكنية.

وفي عنوان قصيدة "**حنين إلى نسيان**" [1] ومن خلال دراستنا للعنوان دون الولوج إلى متن القصيدة نجد أن: الحنين صفة يتمتع بها الإنسان دون غيره، وهو شعور يحسه الإنسان،

---

[1]-الديوان، ص 72.

[2]-ديوان محمود درويش ، ص 73.

[3]-الديوان، ص 74.

فالشاعر هنا حذف المشبه به وهو الإنسان وترك ما يدل عليه وهو الحنين وذلك على سبيل الاستعارة المكنية، فالحنين شعور داخلي موجود وظفه الشاعر لحبه لنسيان آلامه وأحزانه وهذا تعبيرا عن حالته الشعورية.

أما في قصيدة "**اغتيال**" فقد وردت استعارة مكنية حين قال الشاعر:

« حَرَّكُوا الْمَعْنَى بِمِلْعَقَةِ الْحَسَاءِ » [2]

هنا شبه الشاعر المعنى بالحساء فقد حذف المشبه به وهو الحساء وأبقى على المشبه المعنى، وما يدل على المشبه به المحذوف هو الفعل حركوا وذلك على سبيل الاستعارة المكنية.

وكذلك قصيدة في "**صحبة الأشياء**" [3] وفي عنوان القصيدة توجد استعارة مكنية حيث إنّ الصحبة للإنسان والشاعر هنا نسب الصحبة للأشياء، فهل نستطيع أن نصاحب أو نتعامل مع الأشياء؟، فالشاعر استعمل هذه الكلمة محاولا من خلالها زيادة رونق للعنوان وإحداث صفة الجمال فيه، فقد حذف المشبه به وهو الإنسان وترك أحد من لوازمه وهو الصحبة وهذا على سبيل الاستعارة المكنية.

وفي قصيدة "**فكاهة الخلود**" توجد استعارة مكنية حين قال الشاعر:

« يُفَكِّرُونَ بِمَا هُوَ أَصْعَبُ : رَشْوَةُ الخُلُودِ » [4]

---

[1]-الديوان، ص 76.

[2]-ديوان محمود درويش، ص 108.

[3]-الديوان، ص 113.

[4]-الديوان، ص 142.

هنا الشاعر شبه الخلود بالإنسان، فالخلود لا يُرشى، وحذف المشبه به وترك لازما من لوازمه وهو الرشوة وذلك على سبيل الاستعارة المكنية.

ولو تأملنا عنوان القصيدة ذاتها نجد أن الشاعر شبه أيضا الخلود بالإنسان، وقام بحذف المشبه به وترك خاصية من لوازمه وهو الفكاهة وهذا على سبيل الاستعارة المكنية، فالفكاهة شيء أو صفة يتميز بها الإنسان لخفة دمه، ولكن نسبت هنا هذه الصفة للخلود، وهذا تعبير واضح من الحالة الشعورية الصافية تجاه الآخر للشاعر.

وقد أرست الاستعارة المكنية معالمها في قصيدة "**في قرطبة**" حين قال الشاعر:

« بَلْ أَخَافُ العَدَّ الرَّاكِضَ أَمَامِي بِخُطَى إِلِكتْرُونِيَّةٍ» [1]

شبه الشاعر العدّ بالإنسان وحذف المشبه به، وتم إيراد ما يدل عليه وهو الراكض سبيل، فالشاعر هنا صرح بأنه لم يعد يخاف الحنين إلى الماضي وأنه يخاف ويخشى من الغد والمستقبل المجهول الغامض، الذي سيلحق به جراء ما يقاسيه ويتعبه من العدو الصهيوني.

وفي قصيدة "**شاعري/آخري**" نلاحظ بأن الشاعر يلجأ أحيانا إلى دمج جملة من الاستعارات المكنية في الآن ذاته، حيث يقول الشاعر:

الْقَصِيدَةُ تُولَدُ فِي اللَّيْلِ مِنْ رَحِمِ الْمَاءِ
تَبْكِي وَتَحْبُو وَتَمْشِي وَتَرْكُضُ فِي اَلْحُلْمِ
زَرْقَاءَ بَيْضَاءَ خَضْرَاءَ ثُمَّ تَشُبُّ وَتَهْرُبُ
فِي اَلْفَجْرِ [1]

[1]-ديوان محمود درويش، ص 190.

فقد شبه درويش القصيدة بالطفل الصغير أو الإنسان في مراحل نموه، فحذف المشبه به وترك ما يدل عليه وهو الأفعال تولد، تبكي، تحبو، تمشي، تركض، تشب وتهرب وذلك على سبيل الاستعارة المكنية، وتعدد هذه الأفعال هو ما جعل الاستعارة المكنية تتعدد في الموضوع ذاته، ولو تأملنا في هذا التعدد لوجدنا بأن هذا النوع من الاستعارة يخدم الشاعر وبشكل كبير في إيصال فكرته بأسلوب منسق ومؤكد للمعنى، وقد وظفها هنا للحديث عن فكرته المتمثلة في مراحل تشكل القصيدة لدى الشاعر.

واحتفظت قصيدة " **كلمة واحدة**" على هذا النوع من الاستعارة حيث يقول درويش:

« كَلِمَةٌ وَاحِدَةٌ، كَلِمَةٌ وَاحِدَةٌ فَقَطْ، تَشُعُّ كَمَاسَةٍ أَوْ يَرَاعَةٍ فِي لَيْلِ اَلْأَجْنَاسِ، هِيَ مَا يَجْعَلُ النَّثْرَ شِعْرًا» [2]

فهل الكلمة تشع فعلا؟ طبعا لا، إذا شبه الشاعر الكلمة الواحدة التي تضاف إلى النثر فتحوله إلى شعر، كالنجمة التي تشع وتلمع في الليالي، وقد وظّف الشاعر هذه الصورة ليوضح فكرة الحاجة إلى دمج الشعر بالنثر، وكذا دمج النثر بالشعر.

ب. الاستعارة التصريحية:

لم تشكل الاستعارة التصريحية حيزا كبيرا في الديوان، لأن الرمز يعتبر من التقنيات التي يكثر استخدامها في قصائده الشعرية، باعتباره وسيلة يعتمدها الشاعر للإيحاء بدل المباشرة، فينقل القارئ من المستوى المباشر للقصيدة، إلى المعاني والدلالات الضمنية التي تكمن وراء الكلمات، حيث تميزت أغلب قصائد ديوانه بالتلميح دون التصريح، لذلك لم توظف بالقدر الكافي إلا أمثلة قليلة جدا.

---

[1]- الديوان، ص 217.

[2]- ديوان محمود درويش، ص 220.

ومن أمثلة ذلك نجد قول الشاعر في قصيدة "**ما أنا إلا هو**":

« بَعِيدًا وَرَاءَ خُطَاهُ ذِئَابٌ تَعُضُّ شَعَاعَ الْقَمَرِ » [1]

الشاعر هنا شبه العدو الإسرائيلي بالذئب المفترس الذي يعض، وحذف المشبه وهو العدو وصرح بالمشبه به وهو الذئب على سبيل الاستعارة التصريحية.

وفي موضع آخر من القصيدة ذاتها نجد استعارة تصريحية أخرى حيث يقول الشاعر:

« دَمٌ نَازِفٌ مِنْ عُرُوقِ اَلْحَجَرِ» [2]

هنا الشاعر يقصد بالحجر الضحايا الفلسطينيين الذين صمدوا مثل الحجر ثم استشهدوا، شبه الشاعر الضحايا أو الإنسان بالحجر في الصمود والثبات، فقام بحذف المشبه وهو الضحايا وترك ما يدل عليه وهو دم نازف على سبيل الاستعارة التصريحية.

ويقول الشاعر في قصيدة "**لم أحلم**":

« أَمْنَعُ عَطَشِي مِنَ اَلْإِسْرَافِ فِي طَلَبِ اَلْمَاءِ» [3]

هنا استعارة تصريحية فالشاعر شبه رغبته المفرطة في تحقيق أحلامه بالعطش، فحذف المشبه وصرح بالمشبه به وهو عطشي، وذلك على سبيل الاستعارة التصريحية. وأيضا شبه الشاعر رغبته في تحقيق الأحلام بطلب الماء وعنصرا التشبيه هنا هما الأحلام والماء، فقد شبه أحلامه بالماء، فحذف المشبه وهو الماء وصرح بالمشبه به، وذلك على سبيل الاستعارة التصريحية أي أن العبارة تحتوي على استعارتين تصريحيتين.

وحظيت القصيدة المسماة بـ "**الجدار**" بورود استعارة تصريحية بارزة عندما قال محمود درويش:

---

[1]-الديوان، ص 60.

[2]-الديوان، ص 60.

[3]-ديوان محمود درويش، ص 62.

« أَفْعَى مَعْدَنِيَّةٌ ضَخْمَةٌ تَلْتَفُّ حَوْلَنَا تَبْتَلِعُ جُدْرَانَنَا الصَّغِيرَةَ الْفَاصِلَةَ بَيْنَ غُرْفَةِ النَّوْمِ وَالْحَمَّامِ وَالْمَطْبَخِ وَغُرْفَةِ اَلْاسْتِقْبَالِ » [1]

المقصود من قوله أفعى معدنية من خلال سياق الكلام هو الدبابة الإسرائيلية التي تحطم بيوت الفلسطينيين وجدرانهم وقد برع الشاعر في تشبيه الدبابة الإسرائيلية المعدنية الضخمة للأبنية الفلسطينية بالأسى التي تفتك بالإنسان كبناء عضوي، وبهذا فقد استحضر المشبه به وصرح به الأفعى المعدنية في المقابل أظهر المشبه، وهذا على سبيل الاستعارة التصريحية.

أيضا في قصيدة "**على قلبي مشيت**" استعارة تصريحية حين قال الشاعر:

« أَتْعَبَنِي التَّمَاهِي مَعَ الْأَشْيَاءِ، وَانْكَسَرَ اَلَفَضَاءُ» [2]

شبه الشاعر قلبه بالفضاء لكنه حذف المشبه قلبه وصرح بالمشبه به وهو الفضاء وذلك على سبيل الاستعارة التصريحية.

جاء في مطلع قصيدة "**شجرة الزيتون الثانية**" حضور جليل للاستعارة التصريحية، برزت معالمها عندما قال الشاعر:

« شَجَرَةُ الزَّيْتُونِ لَا تَبْكِي وَلَا تَضْحَكُ هِيَ سَيِّدَةُ السُّفُوحِ اَلْمُحْتَشِمَة » [3]

فالشاعر هنا يقصد بشجرة الزيتون فلسطين الصامدة، والتي عدها سيدة السفوح أي سيدة القمة، وقيمتها عالية رفيعة، ومحمود من بداية القصيدة إلى نهايتها يصف شجرة الزيتون وخصائصها القيمة، رامز بها إلى فلسطين محبوبة العرب، ولو عدنا إلى المقولة لوجدنا بأنه شبه فلسطين بشجرة الزيتون التي لا تبكي ولا تضحك، فهي صامدة لا تستسلم

---

[1]-الديوان، ص 81.

[2]-ديوان محمود درويش، ص 85.

[3]- الديوان، ص 203.

لمشاعرها، وقد حذف المشبه وصرح بالمشبه به شجرة الزيتون وهذا على سبيل الاستعارة التصريحية.

وتضمنت قصيدة "**هجاء**" على استعارة تصريحية هي الأخرى، وذلك عندما قال درويش:

« لَا يَسْتَقِيمُ مَدِيحُ السُّلْطَانَةِ إِلَّا بِقَصِيدَةٍ عَمُودِيَّةٍ : الصَّدْرُ لِلصَّدْرِيَّةِ وَالْعَجُزُ لِلْعَجِيزَةِ» [1]

يرمي الشاعر من خلال هذين الشطرين إلى مدح السلطانة؛ وهي فلسطين الغالية، وهجاء وذم الكيان الصهيوني الإسرائيلي، فتقدير الكلام لا يصح مدح فلسطين السلطانة إلا بقصيدة يكون صدرها هو فلسطين الحبيب المحفوظ في الصدور، وأما عجز القصيدة فهو الكيان الصهيوني العاجز أمام صمود السلطانة فلسطين، وبالتالي شبه محمود درويش فلسطين بالسلطانة وحذف المشبه وصرح بالمشبه به والقرينة التي تصل بين كل من فلسطين والسلطانة هو المكانة الثابتة والمحفوظة في القلوب، فكلاهما له قيمة كبيرة وكل هذا أسهم في بناء قوي للمعنى تحت ظل الاستعارة التصريحية.

وفي قصيدة "**في مركب على النيل**" يقول الشاعر:

« وَلِنُحَيِّي أَنْفُسَنَا جَالِسِينَ بِحَضْرَةِ أُسْطُورَةٍ حِيَّةٍ خَرَجَتْ مِنْ مَخْطُوطَةٍ فِرْعَوْنِيَّةٍ » [2]

فالشاعر شبه الروائي والأديب المصري 'نجيب محفوظ' الروائي والكاتب المصري الذي يعد أول أديب عربي حائز على جائزة نوبل في الأدب العالمي،[3] بالأسطورة، ذاكرا بذلك ومصرحا بالمشبه به وهو الأسطورة وحاذفا للمشبه وهو نجيب محفوظ، ولعل القرينة الدالة في هذا الشاهد على المشبه المحذوف هنا هي كلمة بحضرة وكذا كلمة حيّة والأمر

---

[1]-الديوان، ص 225.

[2]-ديوان محمود درويش، ص 238.

[3]- ينظر: عبد المحسن طه بدر، نجيب محفوظ (الرؤية والأداة)، دار المعارف، القاهرة، ط3، (دت)، ص7.

الذي يجمع بين كل من نجيب محفوظ والأسطورة هو المكانة البارزة والذكرى المحفورة لكل منهما، وهذا على سبيل الاستعارة التصريحية. وقد أسهمت هذه الصورة بشكل كبير في تقوية المعنى الذي يرمي إليه محمود درويش تمجيدا بعميد الرواية العربية نجيب محفوظ.

وجاء في قصيدة "**إدمان الوحيد**" استعارة تصريحية وذلك عندما تغنى محمود درويش بالفنانة 'أم كلثوم' وقال:

« إلى أَنْ تُومِئَ لَنَا اَلْمَلِكَةُ بِاَلْجُلُوسِ فَنَجْلِسُ عَلَى مِتْرِ رِيحٍ » [1]

شبه الشاعر الفنانة أم كلثوم الفنانة الرائعة المبدعة سيدة الغناء العربي، صاحبة العظمة، فنانة الشعب، التي اشتهرت في مصر وفي عموم الوطن العربي بغنائها وفنها الراقي،[2] فشبهها بالملكة، لجمال صوتها وإعجاب الجماهير بها، وذلك تحديدا عند قوله: (تومئ لنا الملكة بالجلوس)، فقد حذف الشاعر المشبه وهو الفنانة أم كلثوم وصرح بالمشبه به وهو الملكة، والقرينة التي تجمع بين أم كلثوم والملكة أن كليهما يكنّ لها الشعب المحبة والاحترام، ولعل ما دل على هذا الأخير في الشاهد هو "إلى أن تومئ... فنجلس" وهذا على سبيل الاستعارة التصريحية.

وفي قصيدة "**أنت، منذ الآن، غيرك**" قال الشاعر:

« وَهَلْ كَانَ عَلَيْنَا أَنْ نَكْشِفَ عَنْ عَوْرَاتِنَا أَمَامَ اَلْمَلَأِ كَيْ لَا تَبْقَى حَقِيقَتُهَا عَذْرَاء » [3]

فالشاعر صرح بالمشبه به وحقيقة المشبه وهو سلبياتنا وعيوبنا، فتقدير الكلام "هل كان لنا أن نكشف عن عيوبنا وسلبياتنا أمام الناس"، وبالتالي شبه محمود درويش العيوب والسلبيات بالعورات، حذف المشبه وصرح بالمشبه به، والقرينة التي تجمع بين كل من

---

[1]-الديوان، ص 240.

[2]- ينظر: محمود عوض، أم كلثوم التي لا يعرفها أحد، صادر عن مؤسسة أخبار اليوم، ط3، ص 8،9.

[3]- ديوان محمود درويش، ص 267.

العيوب والعورات هي الستر أو الإخفاء أي إبقائها مخفية غير مكشوفة وهذا على سبيل الاستعارة التصريحية.

احتوت قصيدة "**أنت منذ الآن، أنت**" وهي آخر قصائد الديوان على استعارة تصريحية بدت معالمها واضحة، سجلت عندما قال الشاعر:

« فِي أَعْمَاقِي مُوسِيقَى خَفِيَّةٌ، أَخْشَى عَلَيْهَا مِنَ اَلْعَزْفِ اَلْمُنْفَرِدِ » [1]

فقد شبه محمود درويش أحزانه وآلامه التي تتصارع في قلبه وتكثر بالموسيقى التي تعزف، فقام بحذف المشبه وصرح بالمشبه به وهو الموسيقى، والقرينة التي تجمع بين كل من الآلام والأحزان والموسيقى هو أن لكل منهما صوت يسمع وهذا على سبيل الاستعارة التصريحية.

5. بلاغة الصورة الاستعارية في ديوان "أثر الفراشة" لمحمود درويش:

حظيت الاستعارة على اهتمام البلاغيين قديما وحديثا، وذلك لمكانتها المرموقة والبارزة في علم البيان، فقد أسهموا في ذكر جماليتها وبيان فضلها، وقدموها على غيرها من الألوان البيانية، وبالرغم من أن الصورة الاستعارية تقوم على التشبيه إلا أنهم يعتبرونها ذات مرتبة أعلى من التشبيه لأنها صورة عميقة ذات أثر عظيم وتصوير جميل وأكملها تأدية للمعنى.

وتعد الصورة الاستعارية من عوالم الإبداع الغني، تدفع بالأديب والشاعر إلى القول الجميل، والعاطفة الجياشة، والخيال المثير. ومن خصائصها التي تذكر بها، وهي عنوان

[1]-الديوان، 274.

مناقبها: أنها تعطيك الكثير من المعاني باليسر من اللفظ، حتى تخرج من بالصدَفة الواحدة عدة من الدرر وتجني من الغصن أنواعا من الثمر. [1]

ويكمن سر بلاغتها: «من ناحية اللفظ، أنّ تركيبها يدل على تناسي التشبيه، ويحملك عمدا على تخيل صورة جديدة تنسيك روعتها ما تضمنه الكلام من تشبيه خفي مستور» [2]

فالتشبيه فيها منسي، مما يجعلها أبلغ من حيث الألفاظ الجديدة، التي تبعث في المتلقي صوراً جديدة ذات أثر جميل في النفس.

واعلم أن من شأن الاستعارة: «أنك كلما زدت التشبيه إخفاءً، ازدادت الاستعارة حسناً، حتى أنك تراها أغرب ما تكون إذا كان الكلام قد ألف تأليفاً إن أردت أن تفصح فيه بالتشبيه، خرجت إلى شيء تعافه النفس، ويلفظه السمع». [3]

فالاستعارة تزداد جمالا ورقة وبلاغة كلما زادت غموضا وكانت غير واضحة، والتشبيه غير واضح وهذا ما نلمسه في أغلب قصائد 'محمود درويش' حيث إن الغموض والرمز يظهر جليا في الصورة الاستعارية التي يعتمدها الشاعر، لأنه يرى أن التعبير دون عمق وإيحاء لا يفي بالغرض ولا يصل إلى سحر البيان ولا يكسبها البهاء والجمال.

كما أن: «بلاغة الصورة الاستعارية من حيث الابتكار، وروعة الخيال، وما تحدثه من أثر في نفوس سامعيها، فمجال فسيح للإبداع، وميدان لتسابق المجيدين من فرسان الكلام». [1]

---

[1]- عبد العزيز عتيق، علم البيان، ص 196.

[2]- السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص 284.

[3]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تعليق: محمود محمد شاكر، ص 450.

ولهذا «فالاستعارة تحول الصورة من شكل صامت إلى منظر متحرك وتضخمه وتجسمه حينما يكون الموقف والمشهد يقتضيان ذلك». [2]

إذ تعتبر الاستعارة أسلوبا في تصوير المعاني تصورا مجسما، يشاهده الإنسان ويلمسه حيث تؤثر على عواطف ومشاعر المتلقين.

ومن خصائصها على حد تعبير 'عبد القاهر الجرجاني' بقوله: «فإنك ترى الجماد حيا ناطقا، والأعجم فصيحا، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية...وتجد التشبيهات على الجملة غير معجبة ما لم تكنها، إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون، وهذه إشارات وتلويحات في بدائعها» [3]

فالاستعارة تقوم على التشخيص والتجديد، فقد تصور الحجر ناطقا وتجعل المعاني المحجبة واضحة، وشاعرنا محمود درويش ينوع في الاستعمال في صورة ما بين التشخيص الذي يميل فيه إلى منح الصفة الإنسانية لما ليس كذلك، والتجسيد الذي يجسد الفكرة والمعنى في أشكال محسوسة وأحجام مصورة، وهنا تكمن قوة بلاغتها.

ولعل كل ما تحمله الاستعارة من هذه الخصائص والآثار البلاغية في سياق الكلام وما جعلها تتربع على عرش التصوير البياني، نقف عنده بأدب حذافيره في طيات ديوان أثر

---

[1]- السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 285.

[2]- عائشة حسين فريد، البيان في ضوء الأساليب العربية، دار قباء للنشر والطباعة، القاهرة، مصر، (دط)، 2000م، ص 188.

[3]-عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تعليق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني القاهرة، دار المدني بجدة، ط3، 1992م، ص 43.

الفراشة، فقد أبدع محمود درويش في استخدام هذا النوع من الصور البيانية، لا سيما وأنه جمع بين الدقة والغموض والإيحاء في المعاني، وكذا تصويرها وتجسيدها بالإضافة إلى تقريبها في ذهن المتلقي.

فلو تأملنا مثلا قول محمود درويش من قصيدة "**البعوضة**" حين قال:

«اَلْبَعُوضَةُ وَلَا أَعْرِفُ اِسْمَ مُذَكَّرِهَا، أَشَدُّ فَتْكًا مِنَ النَّمِيمَةِ لَا تَكْتَفِي بِمَصِّ الدِّمَاءِ بَلْ تَزُجُّ بِكَ فِي مَعْرَكَةٍ عَبَثِيَّةٍ» [1]

فمحمود درويش استعان بالصورة الاستعارية للإفصاح والتعبير عما يجول في قلبه من ألم وحزن شديد عن معاناته ومعاناة شعبه الفلسطيني، ووطنه الحبيب المحتل من قبل البعوضة الظالمة، كما قال قاصدا بذلك إسرائيل المستبدة فعندما قال الشاعر (تزج بك في معركة عبثية) شبه إسرائيل صغيرة الشأن بالبعوضة، مصرحا بذلك على المشبه به البعوضة، وحذف المشبه اسرائيل، وهذا على سبيل الاستعارة التصريحية.

فبلاغة الصورة الاستعارية ها هنا تكمن في أن الشاعر ابتكر مشبها به بعيدا عن أذهاننا من حيث التعبير عن المحتل الإسرائيلي لأرض فلسطين، لأن ظاهر الكلام في هذه الجملة هو الحديث عن البعوضة كحشرة مفترسة ومزعجة للإنسان، لكن لو تمعن جيدا القارئ الفذّ في فجول الجمل ومضمونها لوجد أن محمود درويش يرمي إلى بنية أعمق وهي الحديث عن إسرائيل المستبدة، إن هذا التصور الذي قدمه الشاعر في حلة الاستعارة التصريحية جعل من الشاعر بارعاً في اللفظ بالإضافة إلى أنه قد رسم هذا التصور الاستعاري التصريحي للشاعر دقة وجمالا في تركيب ألفاظه تركيبا يجعل المتلقي يتناسى التشبيه، لأن الكلام

[1]-ديوان محمود درويش، ص 37.

الحقيقي والمضمون مستترٌ وما ظهر منه ما هو إلا صورة جديدة تجسد الواقع الملموس وهي صورة البعوضة كحشرة مستفزة، وقد خدمت هذه الاستعارة التصريحية القصيدة بأكملها، لكنه لم يذكر هذا التشبيه ويصرح به بل ترك الأمر للقارئ كي يربط ما بين التراكيب ومعانيها، ليكون بذلك قد أثَّر وبشكل كبير على تقنية القارئ أو السامع للقصيدة برمتها.

كما قال محمود درويش أيضا في قصيدة "**البيت قتيلا**":

«كَمَا تَتَمَزَّقُ قُلُوبُ أَصْحَابِهَا» [1]

في هذه الاستعارة المكنية الشاعر تفنن وأبدع حيث شبه القلوب بالأوراق التي تتمزق.

وتكمن بلاغة الاستعارة في هذا الشاهد، في دقة الشاعر الكبيرة في تصوير المعنى وتجسيده في ذهن القارئ، إذ جسد صورة الألم والحزن والمعاناة التي تسيطر على قلوب الفلسطينيين أمام الكيان الصهيوني بصورة القلب الذي يتمزق كما يتمزق الورق، وذلك من شدة الألم، وقد حل محمود درويش من خلال صورته الاستعارية المفعمة بالخيال الواسع جعلت من القارئ يقف على درجة الإحساس بالألم والاضطهاد الذي يقاسيه أهل فلسطين، ليكون بذلك قد أثر في النفوس تأثيرا بالغا.

ولعل هذا ما ينطبق على كل قصائد الديوان بأكملها التي جمعت بلاغة الصورة الاستعارية فيها ما بين الدقة في التعبير عن المقاصد، والجمالية في الأساليب التركيبية، وكذا الخيال الواسع والرائع للشاعر، ولا يمكن الوقوف على جميع المواطن الاستعارية في الديوان لأنه عبارة عن بحر من الشعر يحوي الكثير من التصويرات البليغة.

[1]-ديوان محمود درويش، ص 33.

الفصل الثاني: بلاغة الصورة الكنائية والصورة المجازية

المبحث الأول: بلاغة الصورة الكنائية

المبحث الثاني: بلاغة الصورة المجازية

الفصل الثاني: بلاغة الصورة الكنائية وبلاغة الصورة المجازية

المبحث الأول: بلاغة الصورة الكنائية

1. مفهوم الكناية:

الكناية مظهر من مظاهر البلاغة، ومن ألطف الأساليب البلاغية وأدقها، وهي أبلغ من الحقيقة والتصريح لأن الانتقال فيها يكون من الملزوم إلى اللازم فهو كالدعوة بينة وهي غاية لا يصل إليها إلا من لطف طبعه، ووصفت قريحته، والسِّرُّ في بلاغتها أنها في صور كثيرة تعطيك الحقيقة مصحوبة ببديلها والقضية وفي طيها برهانها.[1]

وأنا تُمكن الإنسان من التعبير عن أمور كثيرة يتحاشى الإفصاح بذكرها، إما احتراما للمخاطب أو للإبهام على السامعين، أو النيل من خصمه دُون أن يدع له سبيلا عليه، أو لتنزيه الأذن عما تنبو سماعه، ونحو ذلك من الأغراض والطائف البلاغية. [2]

فالشاعر والمبدع عندما يُغطيان المعنى الحقيقي بهذا الغطاء الشفاف يدفعوا بالمتلقي إلى اكتشاف وابراز هذا المعنى المتواري وراء المعنى المجازي، فيشعرُ بلذة الوصول للمعنى المقصود.

---

[1]- ينظر: السيد أحمد هاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص 293.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 290.

أ- لغة:

ومن بين التعاريف اللغوية نجد تعريف ابن منظور إذ يقول: «الكناية: أن تتكلم بشيء وتريد غيره، وكنَّى عن الأمر بغيره يُكَنَّى كِنَايَةً، وَتَكَنَّى تستر من كنَّى عنه إذا وَرَّى، أو من الكِنية».[1]

أي أنها لفظ أطلق وأريد به لازم معناه.

وجاء في القاموس المحيط: «كنِيَّ: كَنَى به عن كذا يَكْنِي، وَيَكْنُو كِنَايَةً: تَكَلَّمَ بِمَا يُسْتَدَلُّ بِهِ عَلَيْهِ، أو أن يتكلم بشيء وَأَنْتَ تُرِيدُ غَيْرَهُ أو بِلَفْظٍ يُجَاذِبُهُ جَانِباً حَقِيقَةً وَمَجَازاً». [2]

أي إخفاء المعنى وحَجْبُهُ والتكلم بما يستدل عليه.

وفي المعجم الوسيط: «كَنَّى عن كذا-كِنَايَةً: تكلَّم بما يستدل به عليه ولم يصرح وقد كَنَّى عن كذا بكذا، فهو كَانٍ والرجل بأبي فلانٍ وأبا فلانٍ كُنْيَةٌ: سماه به، وَاكْتَنَى بكذا: تَسَمَّى بِهِ».[3]

أي تسمية الشيء باسم يرمز إليه.

وعرفت كذلك أنها: «الكناية من فعل كنّ يكنّ كما الشيء: سَتَرَهُ فِي كِنِّهِ وَغَطَّاهُ وَأَخْفَاهُ، وَالْعِلْمُ أَسَرَّهُ». [4]

أي إخفاء المعنى الحقيقي.

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، 1119م، مادة (كنن)، 46/ 3944.

[2]- الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مادة (كني)، ص 1441.

[3]- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مادة (كنه)، ص 802.

[4]- إنعام فوال عكاوي، المعجم المفضل في علوم البلاغة: البديع والبيان والمعاني، ص 628.

كما عرفت في معجم الرائد: «الكناية كَنَّى يُكْنِي كِنَايَةً (ك ن ي) كَنَّى كِنَايَةً. كَنَّى يَكْنِي: كِنَايَةً (ك ن ي) بالشيء عن كذا: ذَكَرَهُ لِيُسْتَدَلَّ بِهِ على غيره كقولك "فلان طويل اللسان" كناية عن كثرة كلامه. [1]

أي بمعنى أن نستعمل لفظا يقصد به معنى خلاف.

ومن خلال المفاهيم اللغوية يمكن القول إن الكناية تعني أن تتحدث بشيء وأنت تريد غيره، ونستعمل لفظ ونحن نريد لفظ آخر.

ب- **اصطلاحا:**

تطرق العديد من علماء البيان إلى مفهوم الكناية، ولعل أول من تعرض لها هو أبو عبيدة معمر ابن مثنى (ت 209 هـ) في كتابه "مجاز القرآن" فهو يستعمل الكناية استعمال اللغويين والنحاة بمعنى "الضمير" ومعنى هذا أن الكناية عنده هي كل ما فُهِمَ من سياق الكلام من غير أن يذكر اسمه صريحا في العبارة. [2]

وعرفها أبو هلال العسكري (ت 395 هـ) بقوله: «وهو أن يكني عن الشيء ويعرّض به ولا يصرح، على حسب ما عملوا باللحن والتورية عن الشيء» .[3]

فهي إشارة إلى شيء عن طريق شيء آخر.

ونجد عبد القاهر الجرجاني (ت 471 هـ) يعرفها بقوله: «أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه، وردفه في الوجود فيومئ به إليه، ويجعله دليلا عليه»[1]

---

[1]- جبران مسعود، معجم الرائد، دار العلم للملايين، ط1، 2003م، ص 802.

[2]- عبد العزيز عتيق، علم البيان، ص 203، 204.

[3]- أبو هلال العسكري، الصناعتين الكتابة والشعر، ص 368.

أي أن تأتي بمعنى وتشير إليه بلفظ جديد ويجعله دليلا عليه.

وقال السكاكي (ت 626 هـ): أن «الكناية هي ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه، لينتقل من المذكور إلى المتروك، كما تقول: (فلان طويل النجاد) لينتقل منه إلى ما هو ملزومه، وهو طويل القامة، وكما يقول: (فلانة نؤوم الضحى)، لننتقل منه إلى ملزومه، وهو كونها مخدومة، غير محتاجة إلى السعي بنفسها في إصلاح المهمات» . [2]

ويقول الخطيب القزويني (ت 739 هـ) في تعريف الكناية: «هي لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه حينئذ، كقولك (فلان طويل النجاد) أي طويل القامة، وفلانة (نؤوم الضحى) أي مرفهة مخدومة...، ولا يمتنع أن يراد مع ذلك طول النجاد والنوم في الضحى من غير تأول».[3]

مفهوم "القزويني" للكناية لا يبتعد كثيرا عما ذكره "السكاكي"، بمعنى أن: الكناية هي ترك التصريح بالشيء والإجماع يدل بما يدل عليه.

من خلال المفاهيم السابقة التي تطرقت إليها نستخلص أن مفهوم الكناية هي الإخفاء عن الشيء بعدم التصريح به وإنما لازمة من لوازمه لدلالة عليه.

2. أنواع الكناية:

قسم المتأخرون من علماء البيان الكناية إلى ثلاثة أقسام رئيسية وهي: كناية عن صفة، كناية عن موصوف، وكناية عن نسبة.

---

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تعليق: محمود محمد شاكر، ص 66.

[2]- السكاكي، مفتاح العلوم، ط2، ص 402.

[3]- القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص 273.

أ. **كناية عن صفةٍ:** الصفات المعنوية كالجود والشجاعة، والنبل...الخ، والكيفية التي يأتي عليها هذا الضَّرب في الكلام هو أن يذكر المتكلم موصوفا ويَنْسُبَ إليه صفة غير مُرَادة في ذاتها، ولكن يُستَدَلُّ منها على صفة خلاف هي التي يريدها المتكلِّمُ. [1]

كما تقول: (فلان نظيف اليد) تكني عن العفة والأمانة، وتعرف كناية الصفة بذكر الموصوف ملفوظا أو ملحوظا من سياق الكلام. [2]

وكما يقال (الصَّدِّيقُ) تعني "أبا بكر رضي الله عنه" وكذلك (الفَارُوقُ) تعني "عمر رضي الله عنه" و(أمين هذه الأمة) تعني "أبا عبيد بن الجراح رضي الله عنه". [3]

وكما ورد في قوله تعالى: ﴿ وَدَاعِيًا إِلَى ٱللَّهِ بِإِذْنِهِۦ وَسِرَاجًا مُّنِيرًا ﴿٤٦﴾ وَبَشِّرِ ٱلْمُؤْمِنِينَ بِأَنَّ لَهُم مِّنَ ٱللَّهِ فَضْلًا كَبِيرًا ﴿٤٧﴾ ﴾ [الأحزاب : ٤٦ - ٤٧]

فهذه كلها صفات للنبي صلى الله عليه وسلم.

وكقول المتنبي:

فَمَسَاهُمْ وَبَسْطُهُمْ حَرِيرٌ وَصُبْحُهُمْ وَبَسْطُهُمْ تُرَابُ [4]

ومن ذلك قول الخنساء في أخيها صخر:

طَوِيلُ النِّجَادِ رَفِيعُ الْعِمَادِ كَثِيرُ الرَّمَادِ إِذْ مَا شَتَا[5]

---

[1]- عيسى علي العاكوب، المفصل في علوم البلاغة العربية، ص 571.

[2]- علي بن نايف الشحود، الخلاصة في علوم البلاغة، ص 196.

[3]- المرجع نفسه، ص 196.

[4]- المتنبي، ديوان المتنبي، ص 384.

[5]- الخنساء، ديوان الخنساء، شرح: حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، لبنن، ط2، 1425هـ-2004م، ص 131.

فالكنايات الثلاث في البيت كنايات عن صفات فالأولى كناية عن طوله الفارع والكناية الثانية عن سيادته في قومه والثالثة كناية عن كرمه، وكل ما قدمت لفتات تصويرية محسوسة فيها إرضاء الحواس وتأكيد لصحة المعنى في آن واحد. [1]

ب. كناية عن موصوف:

وذلك بأن يذكر في الكلام صفة أو عدة صفات لها اختصاص ظاهر موصوف معين،

ويقصد بذكرها الدلالة على هذا الموصوف كما في قوله عز وجل: ﴿ أَوَمَن يُنَشَّؤُاْ فِي ٱلۡحِلۡيَةِ وَهُوَ فِي ٱلۡخِصَامِ غَيۡرُ مُبِينٖ ١٨﴾ [الزُّخرُف : ١٨].

حيث كنّى عن المرأة بصفتين تختصان بها اختصاصا بيّنا وهما التنشئة في الحلية وعدم الإبانة في الخصام.[2]

من ذلك قولهم في الكناية عن الخمر "أم المصائب" الشهرة الخمر عند العقلاء بجلب المصائب وتوليد الكوارث...

وفي الكناية عن النساء "ذوات الخلاخل" وفي الكناية عن الدينار "الأصفر الرنان" في الكناية عن الصدر "مواطن الحلم" وعن اللغة العربية بأنها "لغة الضّاد". [3]

وكما في قول الشاعر كناية عن القلب:

فَلَمَّا شَرِبْنَاهَا وَدَبَّ دَبِيبُهَا إلى مَوْطِنِ اَلْأَسْرَارِ قُلْتُ لَهَا قِفِي [4]

ج. كناية عن نسبة:

---

[1]- محمد علي سلطاني، المختار في علم البلاغة والعروض، ص 112.

[2]- بيسوني عبد الفتاح قيود، ص 226.

[3]- المرجع نفسه، ص 227.

[4]- ديوان أبو نواس، تحقيق: بهجت عبد الغفور الحديثي، دار الكتب الوطنية، ط1، 1431هـ-2010م، ص 148.

وفي هذه الكناية تكون الصفة مذكورة ومعها صلة بالموصوف. والكناية هي في: نسبة هذه الصفة إلى ما له صلة بالموصوف.[1]

من ذلك قول الشاعر:

اَلْيُمْنُ يَتْبَعُهُ ظِلُّهُ وَالجُودُ يَمْشِي فِي رِكَابِهِ

الصفة في الشطر الأول: هي (اليُمن) و(الظل) ما له صلة بالموصوف والكناية هي نسبة اليمن إلى ظل الموصوف.

وكذلك الشطر الثاني: (فالجود) هي الصفة و(الركاب) ما له صلة بالموصوف، والكناية في نسبة الجود إلى ركاب الموصوف. [2]

ومن أمثلة هذه الكناية أيضا قول الشاعر:

فَلَمَّا جَازَهُ جُودٌ وَلَا حَلَّ دُونَهُ وَلَكِنْ يَصِيرُ اَلْجُودُ حَيْثُ يَصِيرُ

فقد ذكر الصفة وهي (الجود) والموصوف هو الممدوح (الخطيب) ونسب الجود إلى مكانه حيث يصير لأن الذي يوجد في المكان هو الخطيب ولا غيره، فهذه كناية عن نسبة. [3]

[1]- محمد علي سلطاني، المختار في علوم البلاغة والعروض، ص 113.

[2]- المرجع نفسه، ص 113.

[3]- محمد ربيع، علوم البلاغة العربية، دار الفكر ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، ط1، 2007م، ص 110، 111.

3. تحليل نماذج كنائية من ديوان "أثر الفراشة" لمحمود درويش:

تعد الكناية من أهم الأوجه البيانية ومظهر بلاغي راقي، لأنها تقدم الحقيقة مشغوفة بالأدلة والمعقول ملتبسا ثوب المحسوس، [1] تستخدم في اللغة العربية بكثرة وذلك لما تحمله من معنى جمالي بليغ لذلك يلجأ إليها الأدباء والشعراء والمبدعون في أعمالهم الأدبية عبر كل العصور لتمنح للنص صورة بلاغية وجمالية عظيمة.

وقد كان للكناية نصيب وافر من توظيفات محمود درويش البيانية فقد خرف قصائده بالكناية على اختلاف أنواعها.

ومن بين هذه الأنواع نجد:

أ. كناية عن صفة:

نلمسها في شعر محمود درويش خلال تتبعنا قصائد ديوانه إذ أبدع في توظيف الكناية عن صفة، ونجد ذلك في قوله من قصيدة "**قصيدة نثرية**":

«إِيقَاعٌ خَفِيفٌ أُحِسُّ بِهِ وَلاَ أَسْمَعُهُ فِي تَوَاضُعِ الشُّجَيْرَاتِ». [2]

المعنى الظاهر في جملة (تواضع الشجيرات) هو صفة التواضع التي نسبت للشجيرات، لكن المعنى الخفي وهو المعنى الحقيقي، والمقصود يتجسد في صفة القصر وبالتالي فالكناية في هذا الشاهد هي عن صفة.

ومن المعلوم أن محمود درويش هو أحد شعراء المنفى ولعل قصيدة "**أبعد من التماهي**" هي من بين القصائد التي تثبت صحة ذلك، يروي الشاعر في ثناياها ما يحس به

---

[1]- ينظر: محمد أحمد قاسم ومحيي الدين ديب، علوم البلاغة البديع، البيان، المعاني، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ط1، 2003م، ص 251.

[2]- ديوان محمود درويش، ص 19.

في زمن المنفى، وعند مشاهدته التلفاز الذي يعرض مآسي وأخبار فلسطين وقد استعان محمود درويش بالكناية للتعبير عما يجول بخاطره وما يحس به، إذ قال في هذه القصيدة:

«الدُّخَانُ يَتَصَاعَدُ مِنّي». [1]

في ثنايا هذه الجملة أكنى الشاعر عن صفة الغضب التي بدت عليه، وبذلك كان نوع الكناية دون منازع هو كناية عن صفة.

وتضمنت قصيدة "**نيرون**" هي الأخرى الكناية تحديدا عندما قال الشاعر في مطلع القصيدة:

«مَاذَا يَدُورُ فِي بَالِ نَيْرُونِ وَهُوَ يَتَفَرَّجُ عَلَى حَرِيقِ لُبْنَان» [2]

فالمعنى المخفي في هذه العبارة، أو وراء هذه الجملة أو التساؤل هو صفة التفكير الذي يوصف به ما نيرون عند رؤيته الدول العربية تقهر وتدمر، وقد تكررت هذه الجملة في القصيدة مرات عدة وفي أكثر من موضع.

كما احتوت القصيدة ذاتها على كناية ثانية حين قال الشاعر:

«عَيْنَاهُ زَائِغَتَانِ مِنَ النَّشْوَةِ» . [3]

هنا كناية عن الشعور بالفرح والبهجة الذي يملئ نيرون عند مشاهدة لبنان تشتعل نارا وبالتالي فالكناية هنا هي كناية عن صفة، لأن الفرح هو ما يتصف به نيرون في تلك الحالة.

وتضمنت قصيدة "**حمام**" هي الأخرى على كناية عن صفة حين قال الشاعر:

---

[1]- ديوان محمود درويش، ص 23.

[2]- الديوان، ص 27.

[3]- الديوان، ص 27.

«وَإِذَا حَالَفَ اَلْحَظُّ أَحَدًا نَسِيَ مَشَارِيعَهُ اَلْبَعِيدَةَ». [1]

قصد الشاعر بذلك صفة الانتصار، على هذا الاعتبار كناية عن صفة الانتصار.

وفي قصيدة "**عدو مشترك**" توجد كناية عن صفة بدت من خلال قول الشاعر:

«تَمْضِي اَلْحَرْبُ إلى جِهَةِ اَلْقَيْلُولَةِ» . [2]

ففي هذه العبارة قصد محمود درويش بقيلولة الحرب صفة الهدنة.

أما في نفس القصيدة نجد كناية أخرى حين قال الشاعر:

«حِينَ عطَشْتُ طَلَبْتُ اَلْمَاءَ مِنْ عَدُوِّي وَلَمْ يَسْمَعْنِي» . [3]

حيث أن تقدير الكلام طلبت الماء من عدوي لكنه لم يعطيني الماء وتجاهلني، وعلى هذا الأساس يكون المعنى المكنّى عنه هاهنا صفة التجاهل وعدم الإصغاء. إذا فالكناية هي عن صفة، وقد خدمت المعنى بشكل كبير.

كما جاء في القصيدة ذاتها كناية عن صفة أيضا، اتضحت معالمها عندما قال محمود درويش:

«فَنَطَقْتُ بِاسْمِكَ وَارْتَوَيْتُ». [4]

هنا الشاعر يخاطب المحبوبة، وتقدير كلامه هو عندما شعرت بالعطش طلبت الماء من العدو فلم يقدمه لي وتجاهلني لكني عندما ناديت باسمك شعرت بالارتياح وكأنني شربت

[1]- ديوان محمود درويش، ص 27.

[2]- الديوان، ص 31.

[3]- الديوان، ص 43.

[4]- الديوان ، ص 44.

الماء وارتويت، من كثر ما أنت محبوبة عندي فأنت مكانتك عظيمة كالماء الذي هو سر الحياة فبدونه لا حياة.

إذا من خلال ما أخفته هذه الكناية من معاني كثيرة يتضح بأن نوعها هو كناية عن صفة المحبة.

وقد برع الشاعر المميز في قصيدة "**نهر يموت من العطش**" في توظيف الكناية من خلال قوله

«فَأُصِيبَ بِسَكْتَةٍ مَائِيَّةٍ وَمَاتَ عَلَى مَهْلِهِ عَطَشًا». [1]

في سياق حديثه عن النهر، وقصد بالجملة الإخفائية (سكتة مائية) صفة الجفاف التي حلت على النهر، ويقصد الشاعر بالنهر هاهنا الأرض الفلسطينية.

وحظيت قصيدة "**لم أكن معي**" هي الأخرى على هذا النوع من التصوير البياني وقد برزت في بداية القصيدة حين قال الشاعر:

«مُحَدِّقًا إلى السَّقْفِ وَاضِعًا يَدَّي عَلَى خَدِّي كَمَنْ يَتَلَصَّصُ عَلَى فِكْرَةٍ بَيْضَاءٍ». [2]

فالمعنى الظاهر من هذا التعبير هو أن الشاعر ينظر إلى سقف المنزل، ويضع يده على خده لكن لو أبعدنا النظر ودققنا في المعنى المنشود، لوجدنا بأنه يقصد بذلك صفة التفكير التي تسيطر عليه على أن تكون بذلك الكناية عن صفة التفكير.

وجاء في قصيدة "**شال حرير**" كناية واضحة وهي كناية عن عاطفة الحب والعشق عن طريق اتحاد قلبيْ شاب وفتاة لتكون بذلك محاولة من الشاعر للهروب من آلام ومعاناة

[1]- ديوان محمود درويش، ص 44.

[2]- الديوان، ص 131.

الحرب إلى عالم الأحاسيس المرهفة الرفيعة والذي يؤكد صحة ذلك قول الشاعر في ثنايا القصيدة:

«وَالشَّالُ مِنْ حَرِيرٍ وَهَذَا يَعْنِي أَنَّ اَلْفَتَاةَ كَانَتْ تَلْتَقِي فَتَاهَا فِي الصَّيْفِ وَيَجْلِسَانِ عَلَى عُشْبٍ نَاشِفٍ». [1]

إذن فالكناية هنا هي كناية عن عاطفة الحب وهي كناية عن صفة.

وردت كناية واضحة في قصيدة "**السطر الثاني**" حين قال الشاعر:

«إِذَا اهْتَدَيْتَ إلى السَّطْرِ الثَّانِي فِي مَتَاهَتِي المُمْكِنِ عَرَفْتَ الطَّرِيقَ المُعِيدَ إلى مَوْعِدٍ مَعَ اَلْمُسْتَحِيلِ». [2]

وهي كناية عن الضياع والبحث عنها فهو بهذا ضياع الخيال الذي يسبح في عالم مجهول، محاولا اللحاق به.

ب. كناية عن موصوف:

جاء توظيف محمود درويش للكناية عن موصوف بشكل واضح فقد ظهر هذا الوجه البياني في شعره بشكل جلي.

منه قوله في قصيدة "**ذباب أخضر**":

«وَحِينَ يُحَاوِلُونَ النَّوْمَ يَأْخُذُهُمْ الْفَتْكُ مِنْ نُعَاسِهِمْ إلى نَوْمٍ بِلَا أَحْلَامٍ». [3]

---

[1]- ديوان محمود درويش، ص 115.

[2]- الديوان، ص 233.

[3]- الديوان ص 17.

ففي جملة (نوم بلا أحلام) تحديدا نلمس معالم الكناية بشكل واضح، توحي هذه الجملة إلى أمر يدرك من خلال صفاته الواردة وهذا الأمر أو بالأحرى الموصوف هو الموت، لأن نوع الكناية هنا هو كناية عن موصوف.

وقد تعددت الكناية بنوعيها في قصيدة "**نيرون**" فقد أشرت سابقا على نوع من أنواعها أي الكناية عن صفة لكن هذه المرة دلت على موصوف عندما قال الشاعر:

«سَيِّدُ اَلْحِكْمَةِ». [1]

صفة الحكمة هنا ارتبطت بـ(الطاغية نيرون) الذي يفرح عند رؤيته البنيان تحترق وتدمر ويعتبر نفسه كما قال الشاعر سيد الحكمة.

وفي القصيدة نفسها "**نيرون**" وصف الشاعر ردة فعل الطاغية نيرون عند اطلاعه على الحرب العراقية بالسعادة التي تغمره.

حيث ذكر الشاعر بأنه:

«بِأَنَّهُ يُوقِظُ فِي تَارِيخِ اَلْغَايَاتِ ذَاكِرَةً تَحْفَظُ اسْمَهُ عَدُوّاً لِحَمُورَابِي وَجَلْجَامِشْ وَأَبِي نَوَّاسٍ:
شَرِيعَتِي هِيَ أُمُّ الشَّرَائِعْ وَعُشْبَةُ اَلْخُلُودِ تَنْبُتُ فِي مَزْرَعَتِي». [2]

ففي جملة (أمُّ الشرائع) كناية عن موصوف، وهو مجموعة القوانين الموحدة التي أطلقها حاكم الإمبراطورية البابلية حمورابي أي: أنّ الموصوف هنا هو شريعة حمورابي،

[1]-ديوان محمود درويش، ص 27.
[2]-الديوان، ص 28.

ونيرون يعترض عن هذا، ويعتبر بأن قوانينه الظالمة هي ما يجسد أم الشرائع وليست شريعة حمورابي.*

(حمورابي: بالأكادية لفظ حمورابي وتعي المعتلي، حكم بابل بين عامي 1686م-1782م، حسب التاريخ المتوسط هو من العموريين، وهو سادس ملوك بابل، وهو أول ملوك الإمبراطورية البابلية...)

كما وقد برزت في هذه القصيدة أيضا كناية عن موصوف، بدت معالمها واضحة جلية في التركيب الإضافي وحين قال محمود درويش:

«كَلِيمُ الله». [2]

فالشخص الموصوف المعروف بهذا اللقب في ديننا الإسلامي هو "سيدنا موسى عليه السلام"، والشاعر يرى بأن نيرون يعتبر نفسه كليم الله، لدرجة تجبره وتسلطه، وطغيانه، وظلمه وكفره.

وجاء في قول الشاعر من قصيدة "**بقية حياة**":

«أُعِدُّ غَدَائِي اَلْأَخِيرَ

أَصُبُّ النَّبِيذَ بِكَأْسَيْنِ: لِي

وَلِمَنْ سَوْفَ يَأْتِي بِلَا مَوْعِدٍ». [3]

* (حمورابي: بالأكادية لفظ حمورابي وتعني المعتلي، حكم بابل بين عامي 1686م-1782م، حسب التاريخ المتوسط هو من العموريين، وهو سادس ملوك بابل، وهو أول ملوك الإمبراطورية البابلية...) للاطلاع ن المزيد عن حمورابي تصفح كتاب: حمورابي، لأحمد خالد عبد المنعم، طلية الألسن، ط1، 2015م.

[2]- ديوان محمود درويش، ص 27.

[3]- الديوان، ص 46.

تصوير كنائي، إذ قصد الشاعر بالضيف الذي يأتي بلا موعد الموت، وعلى هذا الاعتبار تكون الكناية هاهنا كناية عن موصوف وهو الموت، لأن الموت هو الذي يأتي دون موعد ودون وقت محدد.

وفي قصيدة "**أنت من الآن، غيرك**" برزت الكناية عن موصوف، وذلك تحديدا عند الحكمة التي قدمها محمود درويش بقوله:

«لَوْلَا أَنَّ مُحَمَّدٌ هُوَ خَاتِمُ اَلْأَنْبِيَاءِ لَصَارَ لِكُلِّ عِصَابَةٍ نَبِيٌّ، وَلِكُلِّ صَحَابِيٍّ مِيلِيشْيَا!». [1]

والموصوف هاهنا هو (الرسول الكريم محمد صلى الله عليه وسلم) إذ صرح محمود درويش باللقب الذي أطلق على "سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم".

وفيما قاله محمود درويش من قصيدة "**أنت منذ الآن، أنت**" كناية عن موصوف أيضا ظهرت بشكل واضح في التركيب الإضافي "سيد الكلمات" وهذا في قول الشاعر:

«هَلْ قَالَ أَحَدُهُمْ: إِنَّ سَيِّدَ اَلْكَلِمَاتِ هُوَ سَيِّدُ اَلْمَكَانِ؟ لَيْسَ هَذَا زُهْدًا وَلَا لَهْوًا إِنَّهُ أُسْلُوبُ الشَّاعِرِ فِي الدِّفَاعِ عَنْ جَدْوَى اَلْكَلِمَاتِ وَعَنْ ثَبَاتِ اَلْمَكَانِ فِي لُغَةٍ مُتَحَرِّكَةٍ». [2]

المقصود بسيد الكلمات هنا هو الشاعر وبناء على هذا المقصد تكون الكناية مضمرة للموصوف.

وقد حظيت القصيدة ذاتها أيضا على كناية أخرى وهي كناية عن موصوف تحديدا عندما قال محمود درويش:

«لَمْ أَرَ جِنِرَالًا لِأَسْأَلَهُ فِي أَيِّ عَامٍ قَتَلْتَنِي؟ لَكِنَّنِي رَأَيْتُ جُنُودًا يَكْرَعُونَ اَلْبِيرَةَ عَلَى اَلْأَرْصِفَةِ

[1]- ديوان محمود درويش، ص 269.

[2]- الديوان، ص 280.

وَيَنتَظِرُونَ اِنْتِهَاءَ اَلْحَرْبِ اَلْقَادِمَةِ لِيَذْهَبُوا إلى اَلْمخطوط جامعة لِدِرَاسَةِ الشِّعْرِ اَلْعَرَبِيِّ اَلذِّي كَتَبَهُ مَوْتَى لَمْ يَمِوتُوا وَأَنَا وَاحِدٌ مِنْهُم!».

المقصود بجملة موتى لم يموتوا هو الشعراء الفلسطينيين الذين كتبوا ونظموا أشعارا من أجل موطنهم المسلوب حقه، والذين يموتون حزنا من أجل وطنهم ويعانون من مرارة الاحتلال لكنهم يبقون على قيد الحياة يُسخِّرون أقلامهم خدمة لوطنهم فكل هذه المعاني والصفات نسبت إلى الشاعر، فالكناية إذا هي كناية عن موصوف.

وفي قصيدة "**بيت القصيد**" هي الأخرى قد لبست إحدى عباراتها الراقية واكتست بالصورة البيانية المعروفة بالكناية تحديدا عند قول الشاعر:

«الشَّيْءُ النَّاقِصُ فِي اَلْقَصِيدةِ وَلَا أَعْرِفُ مَا هُوَ سِرُّهَا اَلْمُشْبَعُ وَهَوَ ذَلِكَ النَّاقِصُ مَا أُسَمِّيهِ بَيْتَ اَلْقَصِيدِ». [1]

التركيب الإضافي (بيت القصيد) يدل على المعنى والمغزى المنشود من أي قصيدة وبهذا فالكناية هنا عن موصوف.

[1]- ديوان محمود درويش، ص 222.

4. بلاغة الصورة الكنائية في ديوان "أثر الفراشة" لمحمود درويش:

الكناية من أساليب البيان التي لا يقدر عليها إلا المتكلمين البلغاء المتمرسين بفن القول، وما من شك «في أن الكناية أبلغ من الإفصاح وأوقع في النفس من التصريح». [1]

فبلاغة الكناية تكمن في التكنية عن الشيء بشيء آخر دون الإفصاح عنه، فالمبالغة التي تولدها الكناية وتضفي بها على المعنى حسنا وبهاء هي في الإثبات دون المثبت، أو في إعطاء الحقيقة مصحوبة بدليلها، وعرض القضية وفي طيها برهانها. [2]

فالكناية من الأوجه البيانية التي تزيد في الكلام الحسن والجمال، وتجعله أبلغ وأدق في النفس وتعلقا في القلب.

ومن أسباب بلاغة الكنايات أنها تضع لك المعاني في صورة المحسنات، ولا شك أن هذه خاصية الفنون، فإن المصور إذا رسم لك صورة للأمل أو لليأس بهرك وجعلك ترى ما كنت تعجز عن التعبير عنه واضحا ملموسا. [3]

ولعل أسلوب الكناية من بين أساليب البيان وهو الأسلوب الوحيد، أو الوسيلة الوحيدة التي تسير للمرء أن يقول كل شيء وأن يعبر بالرمز والإيحاء عن كل ما يجول بخاطره حراما كان أو حلالا حسنا كان أو قبيحا، وهو غير محرج أو ملوم وتلك مزية للكناية على غيرها من أساليب البيان. [4]

---

[1]- عبد العزيز عتيق، علم البيان، ص 223.

[2]- المرجع نفسه، ص 223.

[3]- السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص 293.

[4]- ينظر: عبد العزيز عتيق، علم البيان، ص 226.

ومن خواص الكناية أنها تمكنك من أن تشفي علتك من خصمك من غير أن تجعل له إليك سبيلا ودون أن تخدش وجه الأدب. [1]

فمن خلالها يستطيع القارئ أن يرى ما كان يعجز عن رؤيته، وفهمه ويتضح له ما خفي عنه بجلاء ووضوح.

فأسلوب الكناية يسمح للإنسان أن يعبر بالألفاظ والعبارات المستهجنة بأسلوب رمزي لا يكون قبيحا.

ومن خلال تتبعنا لقصائد الديوان وما احتوته من صور بيانية كنائية، وجدنا ودون شك أن الشاعر الفذ محمود درويش قد برع في استخدام الكناية وهذا إن دل على شيء إنما يدل على مدى تمكنه وجمالية شعره وحسن نظمه للمعاني. فالمعروف أن الكناية أسلوب بياني صعب ولا يقدر عليها إلا البلغاء المتمكنين لفن القول، ولبرهنة ذلك يمكن الوقوف عند بعض الشواهد التي تثبت صحة ذلك.

فلو أمعنا النظر فيما قاله محمود درويش في قصيدة "**أنت منذ الآن، أنت**":

«يَا لَلْبَدَاهَةِ! قَاهِرَةُ اَلْمَعْدَنِ وَالبُرْهَانِ». [2]

لوجدنا بأن الشاعر قد أكنى عن الموصوف، وهو البداهة بعبارة ظاهرة وهي ظاهرة المعدن والبرهان.

وتكمن بلاغة هذه الكناية فيما أضافته من جمالية وحسن في الكلام، ودقة في إيصال المعنى المراد تبليغه للقارئ.

---

[1]-السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص 293.

[2]-ديوان محمود درويش، ص 278.

وقال محمود درويش أيضا في نفس القصيدة "**أنت منذ الآن، أنت**":

«أُدَاوِي جِرَاحَ حُسَّادِي عَلَى حُبِّ بِلَادِي..... بِزِحَافٍ خَفِيفٍ وَبِاسْتِعَارَةٍ حَمَّالَةِ أَوْجُهٍ!». [1]

نلمس براعة الشاعر في تنقية الألفاظ المناسبة وبدقة للمعنى المقصود وكل هذا تضمنته الكناية الواضحة الجلية عن صفة القصف، والرد الجارح واللائق بحساد محمود درويش في حبه لبلاده، والذي جعل الكناية هنا تزداد جمالية في أسلوب وصفها، وتوظيفها هو أنها سمحت للشاعر بأن يعبر عن ألفاظ، وعبارات مستهجنة بأسلوب وطريقة احترافية إيجابية ذات رمز، وعلى هذا الأساس لم تكن التعبير عن مقصده بأسلوب جارح وقبيح.

وعندما قال محمود درويش (باستعارة حمالة أوجه) في التركيب نفسه قد وظف أسلوب الكناية أيضا وذلك للكناية عن صفة تعددت القراءات لتعبير المجسد في الصور البيانية التي يوظفها الشاعر ردا على حساده في حب الوطن، ومن خلال هذا نكشف عن الدور الكبير الذي تحمله الكناية في إيصال المعاني بأكثر دقة ووضوح وجمالية.

كما أن محمود درويش قد جسد للمعنى المراد بعبارة (استعارة حمالة أوجه) ووظفه في صورة حسية ملموسة تتضح بصورة سهلة لدى المتلقي، أو القارئ، لكونها تعجبه وتروق له وفي هذا مقدرة كبيرة في الكتابة ونظم الكلام لدى الشاعر هذا من جهة، بالإضافة إلى الدقة البلاغية في البيان والإفصاح عن المعاني من جهة أخرى.

[1]- ديوان محمود درويش، ص 280.

المبحث الثاني: بلاغة الصورة المجازية

1- مفهوم المجاز:

من المعلوم أن علم البيان هو العلم الذي يأتي فيه اختلاف الطرف في وضوح الدلالة على المعنى المراد، ومن بين فنون البيان التي يظهر فيها هذا الاختلاف في الدلالة على المعنى المراد هو المجاز.

والمجاز ظاهرة من أهم الظواهر الأدبية، التي تؤدي دورا هاما في بلاغة التعبير في لغة الحياة اليومية، والنصوص الأدبية فقد تجاوزت أهميته حدود اهتمام علماء البلاغة نظرا لمكانته العالية، ودرجته الكبيرة لأنه يفتح مجالا واسعا أمام الخيال، ويخلص العبارة من المباشرة المملة، ويشحن الألفاظ بدلالات جديدة جلية من غير دفن المعنى الحقيقي.

أ- لغة:

ورد المجاز في لسان العرب في مادة (جوز): «جُزْتُ الطَّرِيقَ وَجَازَ اَلْمَوْضِعَ مَجَازاً وَجَازَ بِهِ وَجَاوَزَهُ جَوَازاً وَأَجَازَهُ وَأَجَازَ غَيْرَهُ وَجَازَهُ: سَارَ فِيهِ وَسَلَكَهُ، وَاَلْمَجَازُ وَاَلْمَجَازَةُ، اَلْمَوْضِعُ: جُزْتُ اَلْمَوْضِعَ سِرْتُ فِيهِ، وَأَجَازَهُ: خَلَّفَهُ وَقَطَعَهُ».[1]

أي أن المجاز هو العبور من مكان إلى آخر.

وجاء في القاموس المحيط: «جَوَّزَ، جَازَ اَلْمَوْضِعَ جَوَازاً وَجُوزاً وَمَجَازاً وَجَازَ بِهِ وَجَاوَزَهُ، جَوَازاً: سَارَ فِيهِ، وَخَلَّفَهُ، وَأَجَازَ غَيْرَهُ وَجَاوَزَهُ، وَالْمُجْتَازُ، السَّالِكُ، وَاَلْمَجَازُ: لِطَرِيقٍ إِذَا قُطِعَ مِنْ أَحَدِ جَانِبَيْهِ، إِلَى اَلْآخَرِ».[2]

فمعنى المجاز بما جاء في القاموس المحيط لا يختلف عما ورد في لسان العرب.

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مادة (جوز)، 724/9.

[2]- الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مادة (جوز)، ص 310.

وجاء في معجم الصحاح للجوهري (ت 398 هـ): «جُزْتُ اَلْمَوْضِعَ أَجُوزُهُ جَوَازاً: سَلَكْتُهُ وَسِرْتُ فِيهِ، وَأَجَزْتُهُ: خَلَّفْتُهُ وَقَطَعْتُهُ، وَجَاوَزْتُ الشَّيْءَ إِلَى غَيْرِهِ وَتَجَاوَزْتُهُ أَيْ: جُزْتُهُ، وَتَجَاوَزَ اللهُ: عَفَا عَنْهُ، أي: عَفًّا».[1]

أي الانتقال من موضع لآخر.

في المعجم المفصل: «اَلْمَجَازُ مصدر جُزْتُ مَجَازاً مَعْنَى اَلمَجَاز طَرِيقُ اَلْقَوْلِ وَمَأْخَذُهُ وَجُزْتُ تَعَدَّيْتُ».[2]

المجاز حسب ما جاء في المعجم المفصل هو تعدية المعنى من موضعه الأصلي إلى موضع آخر.

ب- اصطلاحا:

ورد مصطلح المجاز عند العديد من علماء البلاغة وقد تشابه معناه في مؤلفاتهم.

فعند الجرجاني (ت 471 هـ) يعني: «كل كلمة أريد بها غير موقعها له وضع واضعها لملاحظة بين الثاني والأول، فهي مجاز وإن شئت قلت كل كلمة جزء بها ما وقعت له في وضع الواضع إلى ما لم توضع له من غير أن تستأنف فيها وضعا لملاحظة بينما يجوز بها إليه، وبين أصلها الذي وضعت له في وضع واضعها وهو المجاز».[3]

ويضيف أيضا في كتابه دلائل الإعجاز: «وأما المجاز فقد عول الناس في حده على حديث النقل وأن كل لفظ نقل عن موضعه فهو مجاز والكلام في ذلك طويل».[4]

---

[1]- الجوهري، الصحاح، تحرير: محمد محمد تامر، دار الحديث، القاهرة، مصر، (دط)، 1430هـ-2009م، مادة (جوز)، ص 211.

[2]- إنعام فوال عكاوي، المعجم المفصل في علوم البلاغة: البديع والبيان والمعاني، ص 637.

[3]-عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 414.

[4]-عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 66، 67.

ويعرفه السكاكي (ت 626 هـ) بقوله: «وأما المجاز فهي الكلمة المستعملة في غير ما هي موضوعة له بالتحقيق استعمالا بالنسبة إلى نوع حقيقتها مع قرينة مانعة عن إرادة معناها في ذلك النوع».[1]

وفي موضع آخر يقول: «وسمي المجاز مجازا لجهة التناسب لأن المجاز (مُفْعَلْ) من جَازَ المكان، يَجُوزُهُ إذا تعدَّاه، والكلمة إذا استعملت في غير ما هي موضوعة له، وهو ما تدل عليه بنفسها، فقد تعدَّت موضعها الأصلي».[2]

ويعد أبو هلال العسكري (ت 395 هـ) من أعلام بلاغيي القرن الرابع الهجري، الذي نظر إلى المجاز بمعناه الواسع، حين عدَّ الاستعارة مجازا أو عبر عن المجاز بالاستعارة، فقد أوضح رأيه بقوله: «ولا بُدَّ لكل استعارة ومجاز من حقيقة، وهي أصل الدلالة على المعنى في اللغة».[3]

والمجاز هو أحسن الوسائل البيانية التي تهتدي إليها الطبيعة لإيضاح المعنى، إذ به يخرج المعنى متَّصفا بصفة حسية تكاد تعرضه على عيان السامع، لهذا أشغفت العرب باستعمال المجاز لميلها إلى الاتساع في الكلام، وإلى الدلالة على كثرة معاني الألفاظ، ولما فيه من دقة في التعبير فيحصل لنفس به سرور وأريحية.[4]

وعلى هذا فإن كل ما نقل لاستعمال اللفظ أو العبارة من معناه الوضعي إلى معنى آخر يسمى مجازا.

---

[1]- السكاكي مفتاح العلوم، ص 151.

[2]- المرجع نفسه، ص 152.

[3]- أبو هلال العسكري، الصناعتين الكتابة والشعر، ص 299.

[4]- السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص 249.

2- أنواع المجاز:

يعتبر المجاز ضربا من ضروب البيان، وقد نال عناية كبيرة من علماء البلاغة، إذ قسموا المجاز إلى قسمين هما:

أ-**المجاز المرسل:** هو: «كلمة استعملت في غير معناها الأصلي، لعلاقة غير المشابهة، مع قرينة لفظية أو حالية مانعة من إرادة المعنى الأصلي».

وجاء في تعريف آخر: «إنه مجاز لغوي يرتبط فيه المعنى الحقيقي بالمعنى المجازي بعلاقة غير المشابهة، وسميّ مرسلا لأنه غير مقيد بعلاقة المشابهة».[1]

للمجاز المرسل علاقات عديدة، اختلف علماء البيان في ذكر هذه العلاقات، ما تجلى بوجوده في الديوان: المسببة، اعتبار ما كان، المحلية، الجزئية، الكلية.

- المُسَبَّبِيَّةُ: «وهي كون الشيء المنقول عنه مسببا ومتأثرا من شيء آخر».[2]

أي أن يكون اللفظ المذكور مسببا عن المعنى المراد وكمثال على هذه العلاقة نذكر ما جاء في قوله تعالى: ﴿إِنَّ ٱلَّذِينَ يَأۡكُلُونَ أَمۡوَٰلَ ٱلۡيَتَٰمَىٰ ظُلۡمًا إِنَّمَا يَأۡكُلُونَ فِي بُطُونِهِمۡ نَارٗاۖ وَسَيَصۡلَوۡنَ سَعِيرٗا ١٠﴾ [النِّسَاء: ١٠]

- اِعْتِبَارُ مَا كَانَ: تعني «تسمية الشيء بما كان عليه مع إرادة ما هو عليه في الحاضر».[3]

---

[1]- محمد أحمد قاسم ومحي الدين ديب، علوم البلاغة البديع والبيان والمعاني، ص 215.

[2]- أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 1993م، ص 250.

[3]- زين كامل الخويسكي وأحمد محمود المصري، فنون بلاغية، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2006م، ص 46.

أي تسمية الشيء تسميته القديمة في الزمن الحاضر وأن من أمثلة ذلك قول الله تعالى: ﴿* وَلَكُمْ نِصْفُ مَا تَرَكَ أَزْوَاجُكُمْ إِن لَّمْ يَكُن لَّهُنَّ وَلَدٌ﴾ [النِّسَاء : ١٢]

- المَحَلِّيَّةُ: وهي «كون الشيء يحل في غيره».[1]

أي تسمية الشيء باسم محله كقوله تعالى: ﴿* يَـٰٓأَيُّهَا ٱلرَّسُولُ لَا يَحۡزُنكَ ٱلَّذِينَ يُسَٰرِعُونَ فِي ٱلۡكُفۡرِ مِنَ ٱلَّذِينَ قَالُوٓاْ ءَامَنَّا بِأَفۡوَٰهِهِمۡ وَلَمۡ تُؤۡمِن قُلُوبُهُمۡ ﴾ [المائدة : ٤١]

- الجُزْئِيَّةُ: تعني «كون الشيء يتضمنه شيء آخر».[2]

نحو قوله تعالى في سورة القصص:

﴿كُلُّ شَيۡءٍ هَالِكٌ إِلَّا وَجۡهَهُۥ﴾ [القَصَص : ٨٨]

فذكر الجزء وهو الوجه وأراد الكل وهو الذات فالعلاقة جزئية.

- الكُلِّيَّةُ: وتعني «كون الشيء متضمن لشيء آخر ولغيره».[3]

نحو قوله تعالى في سورة البقرة: ﴿ يَجۡعَلُونَ أَصَٰبِعَهُمۡ فِيٓ ءَاذَانِهِم ﴾ [البَقَرَة : ١٩]

- الحَالِيَّةُ: وهي «تسمية الشيء باسم الحال فيه».[4]

---

(1)- أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، ص 52.

(2)-أحمد هنداوي هلال، المجاز اللغوي في لسان العرب لابن منظور، مكتبة وهبة، القاهرة، مصر، ط1، 2005م، ص 85.

(3)- المرجع نفسه، ص 83.

(4)- عبد الفتاح لاشين، البيان في ضوء أساليب القرآن، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، (دط)، 1998م، ص 49.

كقوله تعالى في سوره آل عمران: ﴿ وَأَمَّا ٱلَّذِينَ ٱبۡيَضَّتۡ وُجُوهُهُمۡ فَفِي رَحۡمَةِ ٱللَّهِۖ هُمۡ فِيهَا خَٰلِدُونَ ١٠٧﴾ [آل عِمرَان : ١٠٧]

ب- المجاز العقلي:

ويسمى "المجاز الحكمي" و"المجاز الإسنادي"، وهو إسناد الفعل أو في معناه إلى غير فاعله الحقيقي لعلاقة بينهما.[1]

ويسمى "المجاز الحكمي" لوقوعه في الحكم، لأن حصوله يكون وفقا لتصرف العقل، ويمثل لذلك بقول المتنبي يصف ملك الروم بعد أن هزمه سيف الدولة: [2]

وَيَمْشِي بِهِ اَلْعُكَّازُ فِي الدِّيرِ نَاقِباً وَقَدْ كَانَ يَأْتِي مَشْيَ أَشْقَرِ أَجْرَدِ[3]

من خلال هذا البيت الشعري نلاحظ أن الفعل أسند إلى غير فاعله (يمشي)، فإن العُكّاز لا يمشي، وإنما صاحب العكاز هو الذي يسير، ولأن العكاز ركيزة صاحبه ويساعده في المشي أسند الفعل إليه.

وللمجاز العقلي علاقات كثيرة نذكر منها ما ورد في الديوان: المسببة والمكانية.

- السَّبَبِيَّةُ: أي إسناد الفعل لا إلى فاعله الحقيقي بل إلى السبب المباشر لحدوثه.

ومن أمثلة البلاغيين لتلك العلاقة قوله سبحانه: ﴿وَإِذَا تُلِيَتۡ عَلَيۡهِمۡ ءَايَٰتُهُۥ زَادَتۡهُمۡ إِيمَٰنٗا وَعَلَىٰ رَبِّهِمۡ يَتَوَكَّلُونَ ٢﴾ [الأنفَال : ٢]

---

[1]- عائشة حسين فريد، البيان في ضوء الأساليب العربية، دار قباء الطباعة والنشر، الحجاز، (دط)، 2000م، ص 201.

[2]- علي الجازم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة البيان المعاني البديع، دار المعارف، القاهرة، (دط)، (دت)، ص 155.

[3]- المتنبي، ديوان المتنبي، ص 371.

وقوله جلّ جلاله: ﴿ * أَلَمۡ تَرَ إِلَى ٱلَّذِينَ بَدَّلُواْ نِعۡمَتَ ٱللَّهِ كُفۡرٗا وَأَحَلُّواْ قَوۡمَهُمۡ دَارَ ٱلۡبَوَارِ ﴿٢٨﴾ ﴾ [إبراهيم : ٢٨]. [1]

- المَكَانِيَّةُ: أي إسناد الفعل إلى المكان الذي يحدث فيه.

وذلك كما في قوله جل شأنه: ﴿ وَبَشِّرِ ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ وَعَمِلُواْ ٱلصَّٰلِحَٰتِ أَنَّ لَهُمۡ جَنَّٰتٖ تَجۡرِي مِن تَحۡتِهَا ٱلۡأَنۡهَٰرُ ﴾ [البقرة : ٢٥]

فإسناد الجري إلى الأنهار هو مجاز عقلي علاقته المكانية لأن الذي يجري على الحقيقة هو الماء، والنهر هو مكان جريه،[2] ومن ذلك قول الشاعر:

نَبَئْتُ أَنَّ النَّارَ بَعْدَكَ أُوقِدَتْ وَاسْتَبَّ بَعْدَكَ يَا كَلِيبُ اَلْمَجْلِسُ[3]

[1]- حسن طبل، الصورة البيانية في الموروث البلاغي، ص 116.

[2]- حسن طبل، الصورة البيانية في الموروث البلاغي، ص 117.

[3]- مهلهل بن ربيعة، ديوان مهلهل بن ربيعية، شرح: طلال حرب، الدار العالمية، ط1، (دت)، ص 44.

3-تحليل نماذج مجازية من ديوان "أثر الفراشة" لمحمود درويش:

يعتبر المجاز من أحسن الوسائل البيانية التي تهدي إليها الطبيعة لإيضاح المعنى والتعبير عنه، ويكسبه صفة حسية تكاد تعرضه على عيان السامع، لهذا شغفت العرب باستعمال المجاز لميلها إلى الإشباع في الكلام، وإلى الدلالة على كثرة معاني الألفاظ، ولما فيها من الدقة في التعبير فيحصل للنفس به سرور وأريحية، ولأمر ما كثر كلامهم، حيث أتوا فيه بكل معنى رائق، وزينوا به خطبهم وأشعارهم.[1]

ونجد في ديوان "**محمود درويش**" بعض الصور المجازية التي ميزت شعره، وجعلته يصطبغ بصبغة جمالية وفنية وقد قسم المجاز عنده إلى ضربين هما: المجاز المرسل والمجاز العقلي.

أ- المجاز المرسل:

من التوظيفات المجازية التي استعان بها الشاعر في إضفاء الجمال على شعره نجد المجاز المرسل، والذي أكسب شعره تعبيرا جميلا، ومن ذلك قول محمود درويش في قصيدة "**البنت الصرخة**":

«عَادَتْ الطَّائِرَاتُ لِتَقْصِفَ بُنِيّاً بِنَافِذَتَيْنِ وَبَابٍ!»[2]

فالأصل أن الطائرات ليست هي من تعود، بل من يتحكم فيها ويقودها، ويقصد به الشاعر ها هنا المستعمر الإسرائيلي، الذي سلب من الأرض الفلسطينية استقلالها وأمنها وسلامها، ونشر الحروب في أرجاءها، وقد استعان بذلك محمود درويش واعتمد على المجاز المرسل، وأفضت علاقته أن تكون محلية لأنه تم التعبير عن المستعمر وقائد الطائرة بالطائرة

[1]- ينظر: السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص 249.

[2]-ديوان محمود درويش، ص 16.

بحد ذاتها، هذه الأخيرة التي هي مكان وجوده وعودته، وقد أسهم هذا المجاز في توضيح المعنى من جهة والإيجاز والاختصار من جهة أخرى.

وقد احتوت قصيدة "**ذباب أخضر**" في ثناياها على مجاز مرسل أيضا، نلمسه في قول الشاعر:

«تَوَابِيتُ مَرْفُوعَةٌ عَلَى عَجَلٍ، تُدْفَنُ عَلَى عَجَلٍ، ...إِذْ لَا وَقْتَ لِإِكْمَالِ الطُّقُوسِ، فَإِنَّ قَتْلَى آخَرِينَ قَادِمُونَ مُسْرِعِينَ، مِنْ غَارَاتٍ أُخْرَى».[1]

فالأصل أن القتلى لا يمكنهم الحركة والنهوض والسير، وإنما من يحملونهم هم من يقدمون بهم، وعلى هذا الأساس والاعتبار فقد تم التعبير عن السبب فعل القدوم وهم (حملة القتلى) بالمسبب وهم القتلى في حد ذاتهم، لتكون علاقة المجاز مسببيَّة تم التعبير فيها عن السبب بذكر المُسَبَّبِ.

ولما قال الشاعر في قصيدة "**أبعد من التماهي**":

«أَجْلِسُ أَمَامَ التِّلِفِزْيُون، إِذْ لَيْسَ فِي وِسْعِي أَنْ أَفْعَلَ شَيْئاً آخَرَ، هُنَاكَ، أَمَامَ التِّلِفِزْيُون، أَعْثُرُ عَلَى عَوَاطِفِي، وَأَرَى مَا يَحْدُثُ مِنْ حَوْلِي».[2]

قد استعان بالمجاز المرسل علاقته هي مسببية، ذلك لأنه عندما يجلس أمام التلفزيون ويشاهده يعثر على مشاهد معاناة وطنه وأهله، مما تتسبب في إثارة عواطفه، وعلى هذا الأساس فإنه تم التعبير عن السبب (المشاهد المثيرة) بالمسبب وهو (العواطف المثارة) وكل هذا على سبيل المجاز المرسل.

---

[1]-ديوان محمود درويش، ص 18.

[2]- الديوان، ص 23.

ونلمس في قصيدة "**نيرون**" مجازا مرسلا آخر تجلى تحديدا عندما ذكر محمود درويش قائلا:

«وَمَاذَا يَدُورُ فِي بَالِ نَيْرُونْ، وَهُوَ يَتَفَرَّجُ عَلَى حَرَائِقِ اَلْعَالَمِ؟ "أَنَا صَاحِبُ اَلْقِيَامَةِ" ثُمَّ يَطْلُبُ مِنَ اَلْكَامِيرَا وَقْفَ التَّصْوِيرِ...».[1]

لو ركزنا وأمعنا النظر في العبارة الأخيرة (يطلب من الكاميرا وقف التصوير) لوجدنا بأنه سيطلب نيرون ممن يصور ظلمه لا من الكاميرا، وعلى هذا الأساس فإن الكاميرا هي مسبب لجملة السبب وهو المصوّر الذي يخشى نيرون من تصويره، وعلاقة المجاز المرسل وفقا لهذا هي علاقة مسببية تم التعبير فيها عن السبب (المصور) بالمسبب (الكاميرا).

ولما قال محمود درويش في قصيدة "**البيت قتيلا**":

«بِدَقِيقَةٍ وَاحِدَةٍ تَنْتَهِي حَيَاةُ بَيْتٍ كَامِلَةٍ، اَلْبَيْتُ قَتِيلًا هُوَ أَيْضًا...».[2]

قد استحضر مجازا مرسلا علاقته بالضرورة هي علاقة محلية، إذ عبر من خلال هذا السياق عن الضحايا الذين انتهت حياتهم، وقتلوا من قبل المستعمر باستخدام لفظ (بيت)، وهي المكان الذي يسكنون فيه وقتلوا فيه، وقد أسهم المجاز في هذا الشاهد في إيصال المعنى المقصود بأسلوب أكثر جمالية ووضوح.

وقد قال الشاعر في القصيدة ذاتها:

«والكتب تتمزق كالكلمات التي لم يتسنّى لأصحابها أن يقولوها».[3]

فالأصح في هذا التعبير أن يقول أوراق الكتب تتمزق، لكن استخدم محمد درويش كلمة الكتب التي شملت الأوراق وبالتالي فإن كلمة (الكتب) أشمل من الأوراق ليكون في هذا التعبير مجازا مرسلا علاقته كلية.

---

[1]- ديوان محمود درويش، ص 28.

[2]- الديوان، ص 33.

[3]- الديوان، ص 34.

كما احتوت قصيدة "**بقية حياة**" مجازا مرسلا علاقته جزئية ونلمس هذا عند قول محمود درويش:

أُمَشِّطُ شَعْرِي

وَأَرْمِي اَلْقَصِيدَةَ: هَذِي اَلْقَصِيدَةَ

فِي سَلَّةِ اَلْمُهْمَلَاتِ[1]

وتقدير كلام الشاعر هو أرمي الأوراق التي كتبت فيها أو موجودة فيها القصيدة، وبالتالي فعلاقة هذا المجاز المرسل هي علاقة جزئية، لأن القصيدة جزء من الأوراق وتتواجد عليها.

وفي قصيدة "**جار الصغيرات الجميلات**" بدت ملامح المجاز المرسل فيها حين راح الشاعر يقول:

«لَكِنْ اَلْفَتَيَاتُ الصَّغِيرَاتُ يَكْثُرِنَ وَيَكْبُرْنَ وَيَنْضَجْنَ دُونَ أَنْ يَخْشَيْنَ الزَّمَنَ اَلْمُتَرَبِّصَ بِهِنَّ عِنْدَ نِهَايَةِ الشَّارِعِ النَّازِلِ إِلَى اَلْوَادِي».[2]

فعند قول الشاعر (يخشين الزمن المتربص بهم) هنا قد عبر عن عواقب الزمن، ونتائجه باستخدام لفظة الزمن، الذي يعد السبب الرئيسي لهذه العواقب، فإن المجاز المرسل ها هنا علاقة مسببية.

وفي الشاهد ذاته ذكر قائلا عند نهاية الشارع النازل إلى الوادي، إذ نلمس مجازا مرسلا علاقته الحالية، إذ عبَّر عن حالة الشارع، ووصف اتجاهه وحالته باستخدام كلمة النازل على سبيل التصوير البياني المجازي المرسل.

[1]-ديوان محمود درويش، ص 45.

[2]-الديوان، ص 64.

وجاء في قول محمود درويش من قصيدة "**روتين**":

«لَكِنْ غُيُومُ اَلْخَرِيفِ–الرمزي لِلْقَتْلِ– تَقْضِي عَلَى أُسْرَةٍ كَامِلَةٍ مُكَوَّنَةٍ مِنْ سَبْعَةَ عَشَرَةَ حَيَاةٍ».[1]

فقد تم التعبير عن الأفراد (أفراد الأسرة) بكلمة الأسرة التي تعتبر الكل، على اعتبار أن العلاقة المجازية ها هنا هي علاقة كلية، لأن الأسرة تشمل مجموعة أفراد، وقد خدم هذا المجاز الأحاسيس التي يَوَدُّ محمود درويش تبليغها وإيضاحها وذلك من أجل البوح عن ظلم المحتل الإسرائيلي لأهل فلسطين وتدميره لهم.

وورد في قصيدة "**إن أردنا**" مجاز مرسل علاقته محلية وذلك عندما قال الشاعر:

«سَنَصِيرُ شَعْباً حِينَ نَنْسَى مَا تَقُولُ لَنَا اَلْقَبِيلَةُ...، حِينَ يُعْلَى اَلْفَرْدُ مِنْ شَأْنِ التَّفَاصِيلِ الصَّغِيرَةِ».[2]

وتقدير الكلام هو حين يقول لنا مكان القبيلة، إذن علاقة المجاز في هذا الشاهد هي علاقة محلية.

وقد حظيت قصيدة "**واحد، اثنان، ثلاثة**" هي الأخرى على مجاز مرسل علاقته محلية، فعندما كان محمود درويش يروي ويصفُ تجربته على خشبة المسرح تحديدا عندما قال:

«ثُمَّ كَرَّرَ: وَاحِدٌ، اِثْنَانِ، ثَلَاثَةٌ... حَتَّى أُغْمِيَ عَلَيْهِ وَضَجَّتِ القَاعَةُ بِالتَّصْفِيقِ!».[3]

---

[1]–ديوان محمود درويش، ص 87.

[2]– الديوان، ص 92.

[3]– الديوان، ص 98.

لأن من في القاعة هم السبب في فعل التصفيق إذا المسبب هنا هو التصفيق، إذا فالعلاقة محلية تقديرها ضج من في القاعة بالتصفيق.

وقد استهل الشاعر محمود درويش قصيدته المسماة والمعنونة بـ: "**مسافران إلى نهر**" مستخدما ومستعينا بالمجاز المرسل حيث قال في بداية القصيدة:

«رَأَيْتُ اَلْحُبَّ عَنْ بُعْدِ خَمْسَةِ أَمْتَارٍ، رَأَيْتُهُ جَالِساً عَلَى مَقْعَدٍ فِي قَاعَةِ اَلْمُسَافِرِينَ إِلَى عَنَاوِينَ غَيْرِ مُحْتَلَّةٍ، اَلْمَطَارُ مُزْدَحِمٌ، اَلْفَتَى الْفَرَنْسِيُّ وَالْفَتَاةُ الْيَابَانِيَّةُ...».[1]

فعلاقة المجاز المرسل في ثنايا هذه العبارات هي علاقة مسببية، ذلك لأن الشاعر ذكر المسبب وهو(الحب) لكن لم يصرح بالسبب أو من يقوم به، وهما العاشقان (الفتى الفرنسي والفتاة اليابانية)، حيث حاول محمود درويش الهروب من عالم الحرب والمعاناة إلى عالم آخر يملأه الحب والهدوء والذي صور له بصورة مجازية عن الحب.

وفي قصيدة "**في مركب على النيل**" راح الشاعر محمود درويش يحكي لنا عن الأديب الفذ (نجيب محفوظ) إلى أن وصل إلى الإشارة لحادثة اغتياله وطعنه بالخنجر، موظفا في ثنايا ذلك مجازا مرسلا فقد قال عنه:

«وَمُنْذُ طَعْنَةِ خِنْجَرٍ فِي الرَّقَبَةِ تَخَلَّى عَنْ سَرْدِ التَّفَاصِيلِ بِدَأْبِ النَّمْلَةِ».[2]

وعلى ذكر هذه الحادثة يمكن الوقوف على أعتاب ما قاله نجيب محفوظ وبحرقة على أكبر خسارة حلت به بعد حادثة الاغتيال. إذ قال: «وقد كانت فرحة شديدة جدا واستمرت أنما علت أقول لقلبي أحيانا: أن عليه أن يتوقع شيئا ما وعليه ألا يفرح بلا نهاية،

[1]- ديوان محمود درويش، ص 212.

[2]- الديوان، ص 238.

لأن الدنيا فيها هذا وفيها ذاك، فجاءت محاولة الاغتيال كما جاءت قبلها العملية الجراحية التي أجريتها في لندن...».[1]

ففي هذه السطور راح نجيب محفوظ بذكر حادثة اغتياله والعملية الجراحية التي أجراها، بعدها معاناته، وعجزه عن القدرة عن الكتابة نتيجة ذلك.*

وأما في قصيدة "**يد التمثال**" فهي الأخرى قد حظيت على مجاز مرسل بارز، علاقته هي اعتبار ما كان ويظهر تحديدا عندما قال الشاعر:

«فَلَا تَحْظَى يَدُ اَلْجَرَانِيتْ اَلْمَمْدُودَةُ، لَا تَحْظَى فِي أَحْسَنِ اَلْأَحْوَالِ إِلَّا بِبَاقَةِ وَرْدٍ حَمَلَهَا رَجُلٌ إِلَى اِمْرَأَةٍ... تَرَكَتْهُ وَحِيداً قُرْبَ التِّمْثَالِ».[3]

فكلمة جرانيت هنا تعني المادة التي يصنع منها التمثال ويتشكل منها، وقد تم التعبير هنا في هذا الشاهد في مكان التمثال المجسم المكتمل في الشارع وبالتالي فقد تم التعبير عن التمثال من خلال الأمر الذي كان عليه في السابق (وهو مادة الجرانيت)، وهذا على سبيل المجاز المرسل.

ب-المجاز العقلي:

من بين صور المجاز العقلي في شعر "محمود درويش" والتي أضافت قيمة بلاغية وجمالية لشعره نجد ما جاء في قصيدته "**جار الصغيرات الجميلات**" حيث وظف مجازا عقليا وذلك عندما قال:

---

[1]-إبراهيم عبد العزيز، أنا نجيب محفوظ، نفرو للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2006، ص 274.

*للتعرف على هذه الشخصية الفذة والأديب والروائي "نجيب محفوظ" يمكن الاطلاع على كتاب: أنا نجيب محفوظ لإبراهيم عبد العزيز الذي تكلم عن سيرته وحياته كاملة.

[3]- ديوان محمود درويش، ص 260.

«تَزْدَادُ اَلْبِنَايَاتُ اِرْتِفَاعاً كَآلَامِنَا».[1]

فقد أسند محمود درويش زيادة الارتفاع إلى البنايات، وهذه الأخيرة هي مكان ولا يرتفع لوحدة إنما الإنسان هو من يزيد في ارتفاعه، أو بالأحرى هو من يزيد في عمليات البناء وعلى هذا الأساس فإن علاقة المجاز هنا هي علاقة مكانية.

وأيضا عندما ذكر محمود درويش في قصيدة "**قال: أنا خائف**" قائلا:

«مَرَّتْ سَيَّارَةٌ عَسْكَرِيَّةٌ مُسْرِعَةٌ، أَخَافُ اَلْمَشْيَ عَلَى الشَّارِعِ».[2]

فقد أسند الشاعر فعل المرور إلى السيارة، بينما الأصل أن العساكر هم من يمرون بقيادة السيارة مسرعين، وبالتالي فإن المجاز العقلي هنا علاقته مكانية.

وفي قصيدة "**حنين إلى نسيان**" نلمس مجازا عقليا وذلك حين قال الشاعر:

«وَكَأَعْمَى يَرَى بِأَصَابِعِهِ هِيَ اَلْأَشْيَاءُ فَتَّشْتُ عَنْ جِدَارٍ أَسْنَدُ إِلَيْهِ».[3]

إذ قام الشاعر البارع محمود درويش في هذا القالب المجازي بإسناد فعل الرؤية إلى الأصابع، التي هي سبب في التعرف على الأشياء، والذي لا بد من التنويه والإشارة إليه هو أن الفعل (يرى) هنا لا يقصد به الرؤية البصرية وإنما يقصد به التعرف على الأشياء بلمسها.

ومن خلال هذا التوظيف المميز لتصوير المجاز من قبل الشاعر محمود درويش نلمس مدى دقته في رسم مشاعره، وأفكاره بأسلوب أكثر رونقا وجمالية، وبالتالي فالمجاز عقلي علاقته سببية.

---

[1]- الديوان، ص 64.

[2]-ديوان محمود درويش، ص 71.

[3]- الديوان، ص 76.

ولو تأملنا قصيدة "**أنت، منذ الآن، أنت**" أيضا لوجدنا بإن محمود درويش قد استعان بالمجاز العقلي، وذلك عندما قال:

«لَمْ أَرَ جِنِرَالاً لِأَسْأَلَهُ: فِي أَيِّ عَامٍ قَتَلْتَنِي».[1]

ويقصد بالفعل (قتلتني) هنا دمرني، وقتل مشاعري وملأني بالأحزان والمعاناة، وقد أسند الفعل (قتلني) إلى الجنرال الذي يريد أن يلتقيه. لذلك يمكن القول بإن علاقة هذا المجاز سببية، الجنرال هو سبب في تدمير الشاعر وتحطيم مشاعره لأنه من أمر الجنود بالحرب.

[1]- ديوان محمود درويش، ص 279.

4-بلاغة الصورة المجازية في ديوان "أثر الفراشة" لمحمود درويش:

المجاز أسلوب تعبيري بلاغي، من أهم أساليب البلاغة العربية، وركن أساسي من أركان علم البيان، «إذا تأملت أنواع المجاز المرسل والعقلي، رأيت أنها في الغالب تؤدي المعنى المقصود بإيجاز، فإذا قلت هزم القائد الجيش كان ذلك أوجز من أن تقول هزم جنود القائد الجيش ولا شك أن الإيجاز ضرب من ضروب البلاغة».[1]

ولقد أدرك علماء البلاغة ما للأسلوب المجازي من جودة في التعبير، وقدرة على التصوير وتأثير كبير في نفس المتلقي بما يثيره فيه من انفعالات مناسبة حيث يستولي على النفوس ويفعل فيها فعل السحر.

إذ يعتبر وسيلة للتفنن في الكلام وإثرائه بأسلوب جديد، مما يجعله يأخذ صورة غير مألوفة ذات قيمة بلاغية.

كما أن هناك مظهر آخر للبلاغة في المجاز سواء العقلي أو اللغوي هو المهارة في تغيير العلاقة بين المعنى الأصلي والمعنى المجازي، بحيث يكون المجاز مصورا للمعنى المقصود خير تصوير.[2]

أي أن البلاغة تتوجب فيها اختيار العلاقة اللغوية بين المعنى الأصلي والمعنى المجازي.

لذلك ما يميز أسلوب المجاز بأنه: «إيجاز بديع، وتكثيف للصورة الفنية ولأنه يعد ضربا من ضروب التوسع في اللغة، فالمجاز يفيد تقرير المعنى المراد أو تأكيده، والمبالغة

---

[1]- السيد أحمد هاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص 256.

[2]- المرجع نفسه، ص 257.

فيه والإشارة إليه بقليل من اللفظ وحسن العرض الذي يبرز فيه ذلك لوجود الارتباط واللزوم بين المعنيين المنقول منه والمنقول إليه بواسطة العلاقة».[1]

نفهم من ذلك أن المجاز يحقق غاية من غايات البلاغة ومقاصدها وهو «مطلب الإيجاز الذي تعتمد عليه العربية».[2]

فالإيجاز هو مقصد من مقاصد البلاغة التي قيل عنها أنها (لمسة دالة)، والإيجاز هو التعبير عن المعنى الكثير بما هو قليل أي بعبارة موجزة، ومن أمثلة ذلك قول محمود درويش في قصيده "**اغتيال**":

«يَغْتَالُنِي النُّقَّادُ أَحْيَاناً يُرِيدُونَ الْقَصِيدَةَ ذَاتَهَا».[3]

نلاحظ أن من خلال هذا التعبير المجازي الجليِّ الواضح استغنى محمود درويش عن استخدام الكثير من الألفاظ التي تخدم المعنى المنشود، مكتفيا بهذا التركيب الموجز من الكلمات، والتي جاءت في قالب المجاز المرسل، إذ بدل أن يقول الشاعر (يغتال وينتقد النقاد القصائد التي أنظمها) فهذا القالب المجازي قد أضفى في ثنايا القصيدة بريقا خاصا زادها جمالية، ودقة وضوح.

وهذا من شأنه تعزيز انجذاب المتلقي أو القارئ، لأن القارئ وحده يميل بصفة مباشرة إلى الإيجاز، وشاعرنا الفذ محمود درويش اختصر هذا الكلام كله وعبر بالمجاز فكان الإيجاز.

---

[1]- زين كامل الخويسكي وأحمد محمود المصري، فنون البلاغة، ص 4.

[2]- ينظر: مختار عطية، علم البيان والبلاغة والتشبيه في المعلقات السبع، ص 256.

[3]- ديوان محمود درويش، ص 107.

كما أن المجاز لا يخلو من المبالغة البديعية ذات الأثر في جعل المجاز رائعا خلابا، وإذا دققنا النظر فإننا نرى أن أغلب أضرب الصورة المجازية لا تخلو من مبالغة بديعية وهذا ما نلمسه في قول محمود درويش في قصيدته "**وقت مغشوش**":

«دُونَ أَنْ يَنْتَبِهَ إِلَى أَنَّ اَلْقِطَارَ مَرَّ فِي مَوْعِدِهِ الدَّقِيق وَإِلَى أَنَّهُ هُوَ الَّذِي تَأَخَّرَ».[1]

فإذا امعنا النظر ودققنا لرأينا أن هذا التعبير المجازي لا يخلو من المبالغة البديعية، ذات أثر في إخراج التعبير بشكل جميل، حيث قام الشاعر بالتعبير عما يتواجد في القطار عموما من ركاب وسائق وأمتعة بكلمة قطار على اعتباره هو ما يشملهم جميعا، وكما نعلم أن إطلاق الكل على الجزء، أو إطلاق الجزء وإرادة الكل فيه مبالغة، ويمكن تحديد علاقة هذا التركيب بالعلاقة المكانية في حيز المجال العقلي الذي أسند فيه الفعل إلى المكان (القطار) وعلى خلاف الإيجاز والمبالغة في المجاز فإنه لا يخلو أيضا من توكيد المعنى فالأسلوب المجازي، غرضه توكيد المعنى في النفس، وإثارة الانفعال المناسب فيها عن طريق إثارة التخيل المناسب لدى المتلقي، فهي الأخرى يمكن التمثيل لها بما احتضنته قصيدة "**خيالي... كلب صيد وفي**" عندما قال محمود درويش:

« سَقَطَتْ عَلَيَّ مِنَ اَلْغَيْمِ تُفَّاحَةٌ لَا تُشْبِهُ تُفَّاحَةَ نِيُّوتِنْ».[2]

وفي هذا التركيب الذي نسجه الشاعر تلمس توكيدا للمعنى، يكشفه القارئ والمتلقي ويقف على مضامينه بالخوض في غمار فك شفرات كل كلمة من التركيب على حدة مما يزيده تشويقا وحبا لاكتشاف المعنى إلى غاية وصوله للمعنى المقصود والمراد، ويتسنى له التأكد من المعنى والذي لابد من توضيحه في هذا الشاهد الشعري، فهو عندما قال (سقطت

[1]- ديوان محمود درويش، ص 93.

[2]- الديوان، ص 103.

من الغيم تفاحة) نجده قد ألبس هذه الكلمات حلة المجاز المرسل تحت ما يسمى بالعلاقة المسببية، لأن تقدير القول هو (أمطرت السماء مطرا فأنبتت تفاحة) ولعل هذه المعاني الخفية والمضمرة هي ما يسعى المتلقي لربطها ببعضها البعض لتوكيد المعنى، هي سمات لا يكاد يخلو منها أي تعبير مجازي، فهي خصائص مكملة لبعضها البعض تجعل من المجاز يتربع على عرش الجمالية والدقة والوضوح في بحر علم البلاغة العربية.

خاتمة

خاتمة:

بعد دراستي للصورة البيانية وبلاغتها أكون قد وصلت إلى أن جوهر العمل الشعري وسر قوامه وجماله أساسه قائم إلى مدى إبداع الشاعر في توظيفه لصورة البيانية، وقد ظهر هذا من خلال قصائد محمود درويش في إيصاله لنا تلك الأحداث وعما أراد التعبير عنه في صور ينفطر لها القلب .

ومن خلال بحثي "**بلاغة التصوير البياني في ديوان أثر الفراشة لمحمود درويش**" يمكن أن أخلص إلى تسجيل النتائج التالية :

- معظم الصور البيانية الواردة في " **أثر الفراشة** " تشد انتباه المتلقي إليها لما فيها من جمالية تنبع من خلال الانتقال من اللغة العادية إلى اللغة الإيحائية.
- يعتبر التشبيه أوضح الصور البيانية في التعبير، لذا كانت الصورة التشبيهية في ديوان "أثر الفراشة" لمحمود درويش بعيدة عن الغموض قليلا، فمعظمها واضحة لا تحتاج إلى تأويل، بحيث سيطرت على جل قصائده وكان لها النصيب الوافر في ديوانه.
- الشاعر أولى أهمية كبرى لتوظيف الصورة الاستعارية لأنها جوهر البيان العربي ،والوسيلة التعبيرية التي من خلالها يمكن التعبير عما يدور ويجول بداخله، وكان تركيزه على الاستعارة المكنية أكثر من التصريحية، لأن أسلوبه تميز بالرمز والإيحاء دون التصريح.
- لقد أسهب محمود درويش في توظيف الصورة الكنائية ولعل سر توظيفها الميل إلى إخفاء المعنى وستره لما في ذلك من قوة الدلالة على المعنى، ودعوة المتلقي إلى إعمال العقل، ولاحظت خلو الديوان من توظيف الكناية عن نسبة على خلاف النوعين الآخرين (الكناية عن صفة والكناية عن مصوف).

- لم ترد الصورة المجازية في ديوان "**أثر الفراشة**" بوفرة كبقية الأوجه البيانية الأخرى، وركز شاعرنا على توظيف الصورة المجازية المرسلة بأغلب علاقاتها، في حين أهمل الصورة المجازية العقلية التي وردت في الديوان بنسبة ضئيلة جدا وبعلاقتين فقط.

هذه أهم النقاط التي تم استخلاصها من هذه الدراسة البسيطة، وفي الأخير لا يسعني سوى أن أقول بأن كل هذا كان دليلا قاطعا على أن محمود درويش كتب ديوانا شعريا كله خبرة فاقت حد الكمال والجمال.

ملحق

ملحق:

أولا: التعريف بالشاعر "محمـــود درويـــش":

محمود درويش شاعر فلسطيني يعد من أبرز شعراء المقاومة الفلسطينية، ولد في 13 مارس 1941، بقرية البروة (بكسر الباء)، التي عاش فيها حتى سنة 1947، وهي قرية تقع شرقي "عكا" على مسيرة تسعة كيلومترات منها، لكن هذه القرية تم تدميرها من قبل العدو الصهيوني، وغيروا اسمها من البروة إلى "أحيهود" أي إلى قرية تعاونية بالمفهوم الصهيوني، والسكان الجدد لهذه القرية كانوا من اليهود اليمنيين المهاجرين إلى فلسطين المحتلة كما تحولت أيضا مساحة من قرية البروة أيضا إلى "كيبوتز" أي إلى مزرعة جماعية، وسكانها من اليهود الإنجليز المهاجرين إلى فلسطين.[1]

محمود درويش أيضا الابن الثاني لعائلة تتكون من خمسة أبناء وثلاث بنات،[2] أخذ درويش بدايات اهتمامه بالأدب عن أخيه والابن الأكبر لعائلة أحمد، إذ بدأ بالكتابة الأدبية في سن صغير قبل أمن يتقطع عن ذلك بسبب عمله كمدرس بقرية جديدة ولم يكن في أسرة محمود درويش من يهتم بالأدب سوى أخيه الأكبر وشقيقه الثالث زكي، فالأب "سليم درويش" فلاح فلسطيني كان يملك بعض الأراضي في قريته البروة، قبل أن ينتقل للعيش في قرية جديدة، أما الأم فهي من قرية "الدامون" وكان والدها "أديب البقاعي" عمدة ومختارا لقرية الدامون، وهذه الأم سيدة فلسطينية لا تقرأ ولا تكتب، أما والد محمود درويش فيعرف القراءة والكتابة ولكنه لم يتعلم تعليما منتظما بعد أن درس في "كتاب" قرية.[3]

---

[1]- ينظر: رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار الهلال للنشر، القاهرة، ط2، 1971م، ص 96، 97.

[2]- محمود درويش، قصائد محمود درويش (حياته-شعره)، ص 2.

[3]- رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، ص 110.

تلقى "محمود درويش" دراسته الابتدائية في قريته الأم "البروة"، وتابع دراسته الثانوية في قرية "كفرياسين" وفي هذه المرحلة من حياته انظم إلى الحزب الشيوعي، وسجن بسبب نشاطه عدة مرات، ولم يكن قد جاوز العشرين بعد.

رحل "محمود درويش" عن قريته إلى لبنان في منتصف عام 1948، إثر الاحتلال الإسرائيلي لفلسطين، وهناك تنقل مع عائلته في عدد من المدن والقرى حتى استقروا في مدينة بيروت، وبعد عامين من رحلة النفي واللجوء عاد مع أسرته سرا إلى فلسطين، وقد مثلت العودة صدمة جديدة له، فلم يجد القرية ولا المنزل، لقد هدم اليهود كل شيء ليبدأ بعد ذلك رحلة جديدة من النفي واللجوء في أصقاع الأرض. [1]

هاجر محمود درويش إلى الإتحاد السوفيتي وأمضى فيه ثلاثة أعوام للدراسة، ثم عاد بعدها إلى فلسطين وعمل في الصحافة الشيوعية مشرفا على تحرير مجلة الجديد، ولكنه لم يلبث أن ترك فلسطين وتحول إلى مصر وكان ذلك سنة1969 م، ثم انتقل بعدها إلى لبنان حيث عمل هناك في مؤسسات النشر والدراسات التابعة لمنظمة التحرير الفلسطينية، ثم أصبح بعد ذلك رئيسا لرابطة الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، ومحررا لمجلة الكرمل.

رحل محمود درويش عقب الإجتياح الإسرائيلي لبيروت سنة1982 م عن لبنان واتجه إلى أوروبا حيث تنقل هناك بين عواصم مختلفة إلى أن استقر في العاصمة الفرنسية باريس.[2]

---

[1]-ياسين صلاح، بلاغة الصورة في ديوان حصار لمدائح البحر لمحمود درويش، (مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير في الأدب العربي تخصص: نقد أدبي)، قسم الآداب واللغات، مخطوط جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 1432هـ-2011م، ص 8.

[2])- ينظر: ويكيبيديا، الموسوعة الحرة، محمود درويش (على الخط)، متوفر على الرابط: http://ar.wikipedia.org/wiki، تمت الزيارة يوم: 07-03-2023، على الساعة: 19:34.

عاد محمود درويش من أوروبا إلى فلسطين في منتصف التسعينات حيث أقام في مدينة رام الله فترة من الزمن وعاش متنقلا بينها وبين العاصمة الأردنية عمان.[1]

وكان من صفات محمود درويش الشخصية أنه خجول جدا، ومن عاداته أن يسهر كثيرا ويجد في الليل متعته، وفرصة للتفكير والتأمل، وكل هذه الصفات تثبت ما في شخصية محمود درويش من بساطة وحب طبيعي عميق للحياة.[2]

وفاته:

توفي محمود درويش في الولايات المتحدة الأمريكية يوم السبت 9 أغسطس2008م، بعد إجرائه عملية للقلب المفتوح في المركز الطبي في هيوستن، دخل درويش بعدها في غيبوبة أدت إلى وفاته، ودفن في رام الله مخلفا وراءه نتاجا أدبيا وشعريا كبيرا ترجمت بعضها إلى 22 لغة.[3]

شعره:

يعد محمود درويش واحد من أكبر الشعراء العرب إن لم يكن أكبرهم على الإطلاق في الوقت الراهن، فشعره من أكبر النماذج الشعرية إشراقا، تجمعت فيه عبر حياة حافلة بالمقاومة والتصدي ثلاثة مراحل بارزة هي [4]:

---

[1]- ينظر: ويكيبيديا، الموسوعة الحرة، محمود درويش (على الخط)، تمت الزيارة يوم: 07-03-2023، على الساعة: 19:45.

[2]-رجاء نقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، ص114 .

[3]- زياد جابر قاسم الجازي، جدارية محمود درويش دراسة في تحليل الخطاب الشعري (رسالة مقدمة إلى كلية الدراسات العليا استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه :تخصص أدب ونقد قديم)، قسم اللغة العربية، كلية الدراسات العليا، مخطوط جامعة مؤتة،2015 م، ص 24.

[4]- ينظر: أحمد الزعبلي، الشاعر الغاضب محمود درويش، مؤسسة حمادة، ط1،1995 م، ص 8.

- مرحلة الرومانسية : وقد مثلت مرحلة الستينيات.
- المرحلة الإنسانية: وقد مثلت مرحلة السبعينيات.
- المرحلة الوجودية والفلسفية : وقد بدأت منذ بداية الثمانيات واستمرت إلى نهاية حياته.

ولعل أهم ما يميز تجربة محمود درويش الشعرية هو امتزاج كل مرحلة من مراحلها بمشاعر الغضب والثورة، التي ما انفكت بؤرة ومركزا لانطلاقه ضد طوفانات ثلاث حاصرته من جميع الجهات.

- الأول: طوفان الإحتلال اللعين وضياع الوطن.
- الثاني: طوفان العصر الذي اختلت موازينه وقيمه ونظمه.
- الثالث: طوفان الإنسان الجديد الذي ظل طريقه، وأهدر قيمه، وجرف في طريقه الأخضر واليابس، وأغرق كل ما تبقى من قيم الحق والعدل والحرية والاستقرار في هذا العصر الممسوخ المتطاحن الرامي.[1]

نال محمود درويش العديد من الجوائز القيمة منها:

جائزة اللوتس عام 1969م، جائزة البحر المتوسط عام 1980م، درع الثورة الفلسطينية عام 1981م، لوحة أوروبا للشعر عام 1981م، جائزة ابن سينا في الإتحاد السوفييتي عام 1982م، جائزة لينين في الإتحاد السوفييتي عام 1983.[2]

ثانيا: مؤلفاته الشعرية والنثرية

[1]- ينظر أحمد الزعبي، الشاعر الغاضب محمود درويش، ص.9 .

[2]- محمود درويش، قصائد محمود درويش(حياته-شعره)، ص 3.

"محمود درويش"على غرار الشعراء الآخرين حملت قصائده صوت الشعب وآهاتهم فتميزت كلماته بالدقة في التصوير والوصف والقوة في المضمون وعمق الفكرة واتساع المعنى وشمولية العبارة كيف لا، وشعره نابع مما عايشه وكابده من مرارة التشريد والنفي والسجن، فكان شديد التعلق بوطنه وبحبيبته فلسطين، فواكب بشعره وكلماته كل الأحداث وعاش وعايش كل حلوة ومرة مع أبناء وطنه، بل وحمل بقصائده القضية الفلسطينية إلى العلمية وأسمع صوت شعبه ومعاناتهم وقد كتب ونشر خلال نصف القرن من الشعر والإبداع، من سنة 1960م إلى سنة وفاته 2008م خمسة وعشرين (25) ديوانا شعريا بالإضافة إلى عديد الكتب، والكثير من المقالات النثرية، ومن دواوينه الشعرية نذكر:[1]

1) عصافير بلا أجنحة 1960م
2) أوراق الزيتون 1964م.
3) عاشق من فلسطين 1966م
4) آخر الليل 1967م
5) العصافير تموت في الجليل 1969م
6) حبيبتي تنهض من نومها 1970م
7) أحبك أو لا أحبك 1972م
8) محاولة رقم 7 1973م
9) تلك صورتها وهذا انتحار العاشق 1975م
10) أعراس 1977م[2]
11) مديح الظل العالي 1983م
12) حصار لمدائح البحر 1984م
13) هي أغنية... هي أغنية 1986م

---

[1]- محمد بو حجر، التجربة الشعرية عند محمود درويش مقاربة في جماليات التلقي (بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه في: النقد المعاصر)، كلية الآداب واللغات والفنون، مخطوط جامعة الجيلالي اليابس-سيدي بلعباس، الجزائر، 1439هـ-2018م، ص 181.

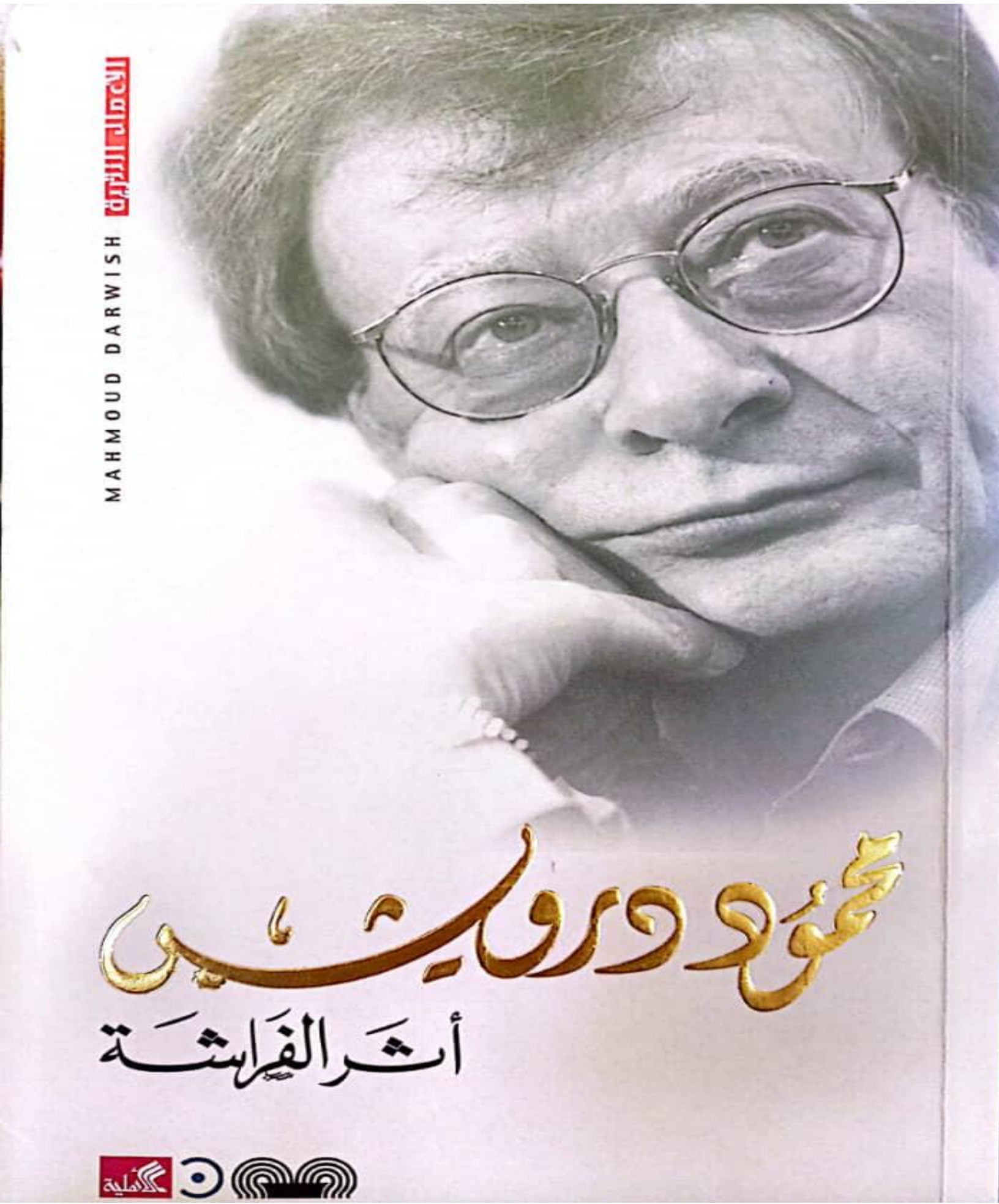
[2]- محمود درويش، ديوان أثر الفراشة، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015م.

14) وردة أقل 1986م
15) أرى ما أريد 1990م
16) أحد عشر كوكب 1992م
17) لماذا تركت الحصان وحيدا 1995م
18) سرير الغريبة 1999م
19) جدارين 2000م
20) حالة حصار 2002م
21) لا تعتذر عما فعلت 2004م
22) كزهر اللوز شعر أو أبعد 2005م
23) لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي 2008م

وكتب أيضا مجموعة من الأعمال النثرية نذكر:

1) شيء من الوطن(خواطر ومقالات) 1971م
2) يوميات الحزن العادي (خواطر ومقالات) 1973م
3) وداعا أيتها الحرب... وداعا أيها السلام (مقالات) 1974م
4) ذاكرة للنسيان (نص) 1987م
5) في وصف حالتنا(نص) 1987م
6) في انتظار البرابرة (نص) 1987م
7) محمود درويش وسميح قاسم (رسائل) 1989م
8) عابرون في كلام عابر (قصيدة ومقالات) 1991م
9) في حضرة الغياب (نص) 2006م
10) حيرة العائد (مقالات) 2007م
11) أثر الفراشة (يوميات) 2008م.[1]

[1]- محمود درويش، ديوان أثر الفراشة، 2015م.


الأعمال الشعرية
MAHMOUD DARWISH
محمود درويش
أثر الفراشة

قائمة المصادر

والمراجع

***القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.**

1) الكتب:

1. إبراهيم عبد العزيز، أنا نجيب محفوظ، نفرو للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2006.
2. إبراهيم مصطفى وأحمد الزيات، المعجم الوسيط (عربي- أوردو)، ترجمة: ابن سرور محمد أويس عبد النصير، المكتبة الرحمانية، لاهور، 2004م.
3. أحمد الزعبلي، الشاعر الغاضب محمود درويش، مؤسسة حمادة، ط1، 1995م.
4. أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة، البيان والمعاني والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 1993م، ص 250 .
5. أحمد مطلوب وحسن البصير، البلاغة والتطبيق، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جمهورية العراق، ط2، 1420هـ-1999م.
6. أحمد مطلوب، أساليب بلاغية: الفصاحة- البلاغة- المعاني، وكالة المطبوعات للنشر، ط1، 1979م- 1980م.
7. أحمد هنداوي هلال، المجاز اللغوي في لسان العرب لابن منظور، مكتبة وهبة، القاهرة، مصر، ط1، 2005م.
8. إنعام فوال عكاوي، المعجم المفصل في علوم البلاغة: البديع والبيان والمعاني، مراجعة: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية للنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1427هـ-2002م.
9. بسيوني عبد الفتاح قيود، علم البيان: دراسة تحليلية لمسائل البيان، مؤسسة المختار للنشر، القاهرة، الطبعة الرابعة، 1436هـ-2015م.
10. الجاحظ (أبي عثمان عمرو بن بحر [ت 255هـ]) ، البيان والتبيين شرح: الدكتور علي بو ملحم، دار ومكتبة الهلال، (دط)، (دت).
11. جاكوب أبوت، نيرون طاغية روما، دار الحرف العرب، (دط)، (دت).

12. جبران مسعود، معجم الرائد دار العلم للملايين، ط1، 2003م.
13. الجوهري (أبي نصر إسماعيل ابن حماد الجوهري [ت 398 هـ])، الصحاح، تحرير: محمد محمد تامر، دار الحديث، القاهرة، مصر، (دط)، 2009م.
14. حسان ابن ثابت، ديوان حسان ابن ثابت، شرح: الأستاذ عبد أ. مهني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1994م.
15. أبي الحسن بن محمد التهامي، ديوان أبي الحسن بن محمد التهامي، تحقيق: محمد بن عبد الرحمان الربيع، مكتبة المعارف، الرياض، ط1، 1982م.
16. حسن طبل، الصورة البيانية في الموروث البلاغي، مكتبة الايمان بالمنصورة، ط1، 1426هـ-2005م.
17. الخنساء، ديوان الخنساء، شرح: حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، لبنن، ط2، 1425هـ-2004م، ص 131.
18. ديوان أبو نواس، تحقيق: بهجت عبد الغفور الحديثي، دار الكتب الوطنية، ط1، 1431هـ-2010م.
19. الرازي (أبو بكر محمد بن يحيى بن زكريا الرازي)، نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، دار صادر، بيروت، ط1، 1424هـ-2004م.
20. رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار الهلال للنشر، القاهرة، ط2، 1971م.
21. الزبيدي (السيد محمد مرتضى بن محمد الحسيني)، تاج العروس، المطبعة الخيرية، مصر، ط1، 1998م.
22. الزمخشري (جار الله أبو القاسم محمود بن عمر [ت 538هـ])، أساس البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، ج1، 1419هـ- 1998م.

23. زين كامل الخويسكي وأحمد محمود المصري، فنون بلاغية، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2006م .

24. السري الرفاء، ديوان السري الرفاء، شرح: كريم البستاني، مراجعة: ناهد جعفري، دار صادر، بيروت، (دط)، 1996م.

25. سعد سليمان حمودة، البلاغة العربية، دار الجامعة المعرفية، الإسكندرية، مصر، (دط)، 2005م.

26. السكاكي (سراج الدين أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي السكاكي [ت 626هـ])، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1403هـ-1983م.

27. سميح أبو مغلي، دروس في علم العربية، دار الفكر لنشر، عمان، الأردن ط1، 2000م.

28. السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، (دط)، (دت).

29. السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار ابن خلدون للنشر، الاسكندرية، (دط).

30. السيد أحمد خليل، المدخل إلى دراسة البلاغة العربية، دار النهضة العربية للنشر، بيروت، لبنان، (دط)، 1968م.

31. سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار الشروق للنشر، القاهرة، ط17، 1425هـ-2004م.

32. طالب محمد إسماعيل، علوم البلاغة التطبيقية، ط1، 2012م.

33. عائشة حسين فريد، البيان في ضوء الأساليب العربية، دار قباء الطباعة والنشر، الحجاز، (دط)، 2000م.
34. عبد الحميد عبد المقصود، هدهد سليمان، المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة، (دط).
35. عبد العزيز عتيق، علم البيان، دار النهضة العربية للنشر، (دط)، 1405هـ-1985م.
36. عبد الفتاح لاشين، البيان في ضوء أساليب القرآن، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، (دط)، 1998م.
37. عبد الفتاح محمد سلامة، نظرات تطبيقية في علم البيان، دار المعارف، القاهرة، ط1.
38. عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية للنشر، ط2، 1981م.
39. عبد القاهر الجرجاني (أبو بكر القاهر بن عبد الرحمان بن محمد الجرجاني [ت471هـ])، أسرار البلاغة في علم البيان، تحرير: محمد الإسكندري، ط3، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1998م.
40. عبد القاهر الجرجاني (أبو بكر القاهر بن عبد الرحمان بن محمد الجرجاني)، أسرار البلاغة، تحرير: السيد محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (دط)، (دت).
41. عبد القاهر الجرجاني (أبو بكر القاهر بن عبد الرحمان بن محمد الجرجاني)، أسرار البلاغة، تحرير: عبد المنعم خفاجي، القاهرة، ط1، ج1، 1983م.
42. عبد القاهر الجرجاني (أبو بكر القاهر بن عبد الرحمان بن محمد الجرجاني)، دلائل الإعجاز، تعليق: محمود محمد شاكر، 1992م.
43. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تعليق: محمد محمود شاكر، (دط)، (دت).

44. عبد المحسن طه بدر، نجيب محفوظ (الرؤية والأداة)، دار المعارف، القاهرة، ط3، (دت).
45. عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العلوم، السعودية، (دط)، 1984م.
46. علي الجازم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة البيان المعاني البديع، دار المعارف، القاهرة، (دط)، (دت).
47. علي الجنري، فن التشبيه، مكتبة نهضة مصر للنشر، ط1، ج1، 1952م.
48. علي بن نايف الشحوذ، الخلاصة في علوم البلاغة، المؤسسة العربية الحديثة للطبع والنشر والتوزيع، (دط)، (دت)،
49. عيسى علي العاكوب، المفصل في علوم البلاغة العربية، طبعة جديدة منقحة ومزيدة.
50. الفيروز آبادي (محمد بن يعقوب مجد الدين الشيراري الفيروز آبادي)، القاموس المحيط، مراجعة: أنس محمد الشامي وزكريا جابر أحمد، دار الحديث للنشر، (دط)، 1429هـ- 2008م.
51. القزويني (جلال الدين محمد بن عبد الرحمان القزويني [ت 739 هـ])، الإيضاح في علوم البلاغة، دار ومكتبة الهلال للنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأخيرة، 2000م.
52. القزويني (جلال الدين محمد بن عبد الرحمان القزويني [ت 739 هـ])، الإيضاح في علوم البلاغة: المعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 1424هـ- 2003م .
53. القزويني (جلال الدين محمد بن عبد الرحمان القزويني [ت 739هـ])، التلخيص في علوم البلاغة، دار الفكر العربي، ط1، 1904م.
54. المتنبي (أبو الطيب أحمد بن الحسين الجعفي الكندي الكوفي)، ديوان المتنبي، دار بيروت، بيروت، (دط)، 1983م.

55. مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، 1994م.

56. مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية للنشر، ط4، 1429هـ-2008م.

57. محمد أحمد قاسم ومحي الدين ديب، علوم البلاغة البديع والبيان والمعاني)، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ط1، 2003م .

58. محمد الشريف الجرجاني، التعريفات، مكتبة لبنان، بيروت، طبعة جديدة، 1985م.

59. محمد العمري، البلاغة العربية: أصولها وامتدادها، المغرب، الدار البيضاء، ط2، 2010م .

60. محمد جابر فياض، البلاغة والفصاحة، دار المنارة، جدة، السعودية، ط1، 1409هـ-1989م.

61. محمد ربيع، علوم البلاغة العربي، دار الفكر ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، ط1، 2007م.

62. محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، (دط)، 1991م.

63. محمد علي زكي صباغ، البلاغة الشعرية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ، المكتبة العصرية للنشر، صيدا، بيروت، ط1، 1418هـ-1998م.

64. محمد علي سلطاني، المختار من علوم البلاغة والعروض، دار العظماء للنشر والتوزيع، سوريا، دمشق-برامكة، ط1، 1427هـ-2008م.

65. محمد فكري الجزار، سيموطيقا التشبيه من البلاغة إلى الشعرية، نفرو للنشر والتوزيع، جمهورية مصر العربية، ط1، 2007.

66. محمد قطب عبد العال، من جماليات التصوير في القرآن الكريم، العدد99، 1410هـ- 1990م.

67. محمود إبراهيم الضبع، قصيدة النثر والتحولات الشعرية العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، (دط)، 2003م، ص 290.

68. محمود درويش، ديوان أثر الفراشة، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015م.

69. محمود عوض، أم كلثوم التي لا يعرفها أحد، صادر عن مؤسسة أخبار اليوم، ط3، (دت).

70. مختار عطية، بلاغة التشبيه في المعلقات السبع، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، (دط)، 2003م.

71. ابن منظور (محمد بن جلال الدين بن مكرم بن نجيب الدين الرويفعي الأنصاري [ت711هـ])، لسان العرب، دار المعارف للنشر، القاهرة.

72. مهلهل بن ربيعة، ديوان مهلهل بن ربيعية، شرح: طلال حرب، الدار العالمية، ط1، (دت).

73. أبو هلال العسكري (الحسين بن عبد الله [ت 396هـ])، الصناعتين، تحرير: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل ابراهيم ورفقائه، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1981م.

74. يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، دار المسيرة، بيروت، لبنان، ط1، 2007م.

الرسائل الجامعية:

1. حميد قبايلي، الصورة البيانية في المدحة النبوية هند حسان بن ثابت (رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب: شعبة الأدب العربي القديم)، قسم اللغة العربية، كلية الآداب واللغات، مخطوط جامعة منتوري قسنطينة، 2004م.
2. زياد جابر قاسم الجازي، جدارية محمود درويش دراسة في تحليل الخطاب الشعري (رسالة مقدمة إلى كلية الدراسات العليا استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه :تخصص أدب ونقد قديم) ، قسم اللغة العربية، كلية الدراسات العليا، مخطوط جامعة مؤتة،2015 م.
3. زينب يوسف عبد الله هاشم، الاستعارة عند عبد القاهر الجرجاني رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في البلاغة العربية: قسم الدراسات العليا، فرع البلاغة، كلية اللغة العربية، مخطوط جامعة أم القرى، 1414هـ-1994م.
4. محمد بو حجر، التجربة الشعرية عند محمود درويش مقاربة في جماليات التلقي (بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه في: النقد المعاصر)، كلية الآداب واللغات والفنون، مخطوط جامعة الجيلالي اليابس-سيدي بلعباس، الجزائر، 1439هـ-2018م.
5. محمد مؤمن الصادق، الصورة البيانية في شعر خليل مطران (بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في البلاغة والنقد)، قسم الدراسات الأدبية النقدية، كلية اللغة العربية، مخطوط جامعة أم درمان الإسلامية، 1430هـ-2009م.
6. ياسين صلاح، بلاغة الصورة في ديوان حصار لمدائح البحر لمحمود درويش، (مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير في الأدب العربي تخصص: نقد أدبي)، قسم الآداب واللغات، مخطوط جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 1432هـ-2011م.

المواقع الالكترونية:

1. ويكيبيديا، الموسوعة الحرة، محمود درويش (على الخط)، متوفر على الرابط: http://ar.wikipedia.org/wiki، تمت الزيارة يوم: 07-03-2023، على الساعة: 19:34.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات:

الموضوعات	الصفحة
بسملة	/
شكر وعرفان	/
إهداء	/
مقدمة	أ-د
مدخل: مفاهيم في علم البلاغة والبيان	**6**
أولا: مفهوم الصورة البيانية في الدرس البلاغي	6
الفصاحة لغة	6
مفهوم البلاغة:	7
البلاغة لغة	7
البلاغة اصطلاحا	9
البيان لغة	9
البيان اصطلاحا	10
مفهوم الصورة البيانية:	10
مفهوم الصورة لغة	11
مفهوم الصورة اصطلاحا	11
الفصل الأول: الفصل الأول: بلاغة الصورة التشبيهية وبلاغة الصورة الاستعارية	**16**
المبحث الأول: بلاغة الصورة التشبيهية	16
1-مفهوم التشبيه:	16
أ- لغة	16
ب- اصطلاحا	18
2-أركان التشبيه:	19

أ- المشبه والمشبه به	19
ب- أداة التشبيه	20
ج- وجه الشبه	21
3-أنواع التشبيه	21
4-تحليل نماذج تشبيهية من ديوان "أثر الفراشة" لمحمود درويش	24
5-بلاغة الصورة التشبيهية في ديوان "أثر الفراشة" لمحمود درويش	40
المبحث الثاني: بلاغة الصورة الاستعارية	44
1-مفهوم الاستعارة:	44
أ- لغة	44
ب- اصطلاحا	45
2-أركان الاستعارة	47
3-أنواع الاستعارة:	47
أ- الاستعارة المكنية	48
ب- الاستعارة التصريحية	49
4-تحليل نماذج استعارية من ديوان "أثر الفراشة" لمحمود درويش	50
5-بلاغة الصورة الاستعارية في ديوان "أثر الفراشة" لمحمود درويش	63
الفصل الثاني: بلاغة الصورة الكنائية والصورة المجازية	**69**
المبحث الأول: بلاغة الصورة الكنائية	69
1-مفهوم الكناية:	69
أ- لغة	70
ب- اصطلاحا	71
2-أنواع الكناية:	73
أ- كناية عن صفة	73
ب- كناية عن موصوف	74

ج- كناية عن نسبة	75
3-تحليل نماذج كنائية من ديوان "أثر الفراشة" لمحمود درويش	76
4-بلاغة الصورة الكنائية في ديوان "أثر الفراشة" لمحمود درويش	85
المبحث الثاني: بلاغة الصورة المجازية	88
1-مفهوم المجاز:	88
أ- لغة	88
ب- اصطلاحا	89
2-أنواع المجاز:	91
أ- المجاز المرسل	91
ب- المجاز العقلي	93
3-تحليل نماذج مجازية من ديوان "أثر الفراشة" لمحمود درويش	95
4-بلاغة الصورة المجازية في ديوان "أثر الفراشة" لمحمود درويش	104
خاتمة	109
ملحق	112
قائمة المصادر والمراجع	120
فهرس الموضوعات	130

ملخص

ملخص باللغة العربية:

شكل التصوير البياني في الدرس البلاغي محط اهتمام الكثير من النقاد والأدباء، نظرا لدوره الفعال في إثراء مختلف النصوص الأدبية، سواء كان ذلك شعرا أو نثرا، ليكون بذلك علم البيان من أهم العلوم الجمالية عند العرب، التي تضفي على النصوص بريقا خاصا.

وعليه فقد كان موضوع دراستي يخوض في غمار هذا الميدان (علم البيان) وجاء تحت عنوان: "**بلاغة التصوير البياني في ديوان أثر الفراشة لمحمود درويش**".

وقفت فيه على أعتاب كل ركن من أركان علم البيان على حدة، ومن خلال هذه الدراسة اتضح لي: بأن ديوان أثر الفراشة قد ألم بجميع أشكال التصوير البياني، من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز، وهذا ما جعلها منحوتة أدبية تميزها خصائص فنية.

وحاولت من خلال دراستي الإجابة عن بعض الأسئلة لأستخلص في الأخير مجموعة من النتائج:

- تضفي الصور البيانية بمختلف أنواعها جمالا ورونقا للنصوص الأدبية.
- برع محمود درويش في توظيف تلك الصور البيانية، بأسلوب راق وجميل، لتكون قصائد الديوان أثر الفراشة في أبهى حلة.
- يكمن سر التصوير البياني الذي يجعل المتلقي يتأثر بالقصائد بمجرد قراءتها في: إبداع الشاعر في حسن نظم الصورة، صياغتها صياغة ملفتة وصحيحة، وشاعرنا الفذ محمود درويش واحد من أبرز الشعراء الذين تفننوا وأبدعوا استخدام الصور البيانية نظما وصياغةً.

ملخص باللغة الأجنبية:

Summary:
The form of graphic photography in the rhetorical lesson is the focus of attention of many critics and literary scholars, due to its effective role in enriching various literary texts, whether poetry or prose, so that the science of statement is one of the most important aesthetic sciences among the Arabs, which gives texts a special luster.

Therefore, the subject of my study was delving into this field (data science) and came under the title: "the eloquence of graphic photography in the divan of the Butterfly Effect by Mahmoud Darwish".

Through this study, it became clear to me that the butterfly trace Divan has affected all forms of graphic imagery, from analogy, metaphor, metaphor and metaphor, and this is what made it a literary sculpture distinguished by artistic characteristics.

Through my study, I tried to answer some questions to finally draw a set of results:

- Graphic images of various kinds add beauty and splendor to literary texts.
- Mahmoud Darwish excelled in employing these graphic images, in a refined and beautiful style, to make the poems of the divan the butterfly effect in the most magnificent suit.
- The secret of graphic photography that makes the recipient affected by the poems as soon as they are read lies in: the creativity of the poet in the good systems of the image, its formulation is striking and correct, and our poet Mahmoud Darwish is one of the most prominent poets who mastered and created the use of graphic images systems and wording.