الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد خيضر– بسكرة–

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب واللغة العربية

جماليات الصّورة الشّعريّة في شعر سميح القاسم

أطروحة مقدمة لنيل شهادة "دكتوراه العلوم" في الآداب واللغة العربية

تخصص: النقد الأدبي

* إعداد الطالب:

عبدالله بوسيف

* إشراف الأستاذ الدكتور:

جمال مباركي

أعضاء لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
صالح مفقودة	أستاذ التعليم العالي	جامعة بسكرة	رئيسًا
جمال مباركي	أستاذ التعليم العالي	جامعة بسكرة	مشرفًا ومقررًا
سليم بتقة	أستاذ التعليم العالي	جامعة بسكرة	مناقشًا
جمال سعادنة	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة 01	مناقشًا
فتحي بوخالفة	أستاذ التعليم العالي	جامعة المسيلة	مناقشًا
مبروك دريدي	أستاذ محاضر (أ)	جامعة سطيف 02	مناقشًا

السنة الجامعية: 1439 / 1440هـ

2018 / 2019 م

بسم الله الرحمن الرحيم

قال الله تعالى:

﴿ خَلَقَ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضَ بِٱلۡحَقِّ وَصَوَّرَكُمۡ فَأَحۡسَنَ صُوَرَكُمۡۖ وَإِلَيۡهِ ٱلۡمَصِيرُ ٣ ﴾

صدق الله العظيم

[التغابن: الآية 3]

إهـــــداء

- إلى روح والدي الكريم رحمه الله

حبًّا له وتقديرًا لفضله وإخلاصًا لوصيّته.

- إلى أمي برًّا وحنانًا.

- إلى زوجتي الفاضلة.

- إلى إخوتي حفظهم الله كلٌ باسمه.

إلى هؤلاء جميعا أهدي هذا العمل.

الطالب: عبد الله بوسيف

شكر وعرفان

أشكر الله سبحانه وتعالى الذي ألهمني الطموح وسدّد خطاي.

أتقدم بالشكر والعرفان للأستاذ الدكتور "**جمال مباركي**" الذي أشرف على هذا البحث.

كما أتقدم بالشكر الجزيل للأساتذة الكرام أعضاء لجنة المناقشة على تفضُّلهم بقبول مناقشة هذه الأطروحة، ولا يفوتني أن أشكر الأستاذ الفاضل الدكتور "**عبد المجيد دقياني**" الذي وافته المنية قبل أن يخرج هذا البحث إلى النور.

وأتوجه بالشّكر إلى أساتذتي الأفاضل وزملائي وكل من وقف معي وأعانني على إتمام هذا البحث.

مقدمة

الحمد لله الذي علّم بالقلم، علّم الإنسان ما لم يعلم، والصلاة والسلام على أفصح العرب لسانا، وأحلاهم منطقا وبيانا، سيدنا وحبيبنا محمد بن عبد الله وعلى آله الطيبين الطاهرين وأصحابه الأكرمين أجمعين، وعلى من تبعهم بإحسان إلى يوم الدين، وبعد:

فإن الصورة الشعرية تُشكِّل ركيزة أساسية من ركائز العمل الأدبي، وعنصرا مهما من عناصر البناء الشعري، لذلك فقد حظيت باهتمام الشعراء والنقاد في مختلف العصور، وإن تعددت وجهات نظر النقاد حولها، تبقى الصورة عنصرا مهما من عناصر بناء القصيدة، كونها تبث الحركة والحياة في النص الشعري، كما أنها من أبرز الوسائل الفنية المساهمة في نقل التجربة الشعرية؛ فمن خلالها تظهر براعة الشاعر في الإبداع، وبها تبرز شاعريته.

ويعد النص الشعري المرآة التي تعكس القيم الاجتماعية السائدة في هذا المجتمع أو ذاك، والقارئ للنص يكتشف أن الأخير يحمل في طياته جملة من القيم والمشاعر الإنسانية التي صوّرها الشاعر ونسج خيوطها قاصدًا من ورائها طرح أفكاره على المتلقي واستمالة عواطفه.

فالعلاقة بين النص الشعري والمتلقي قائمة على أساس التفاعل الذي ينشأ بينهما، لأن المتلقي يسيطر عليه شعور قوي يدفعه إلى اكتشاف مواطن الجمال في النص، بما فيه من انسجام للعبارات وجزالة للألفاظ وقوة للمعاني وجمال للصور التي يجسدها الشاعر.

ويشير أغلب الدارسين إلى علاقة علم الجمال بالصورة الشعرية، فالصورة كلما اتسمت بلمسة جمالية كان تأثيرها في القارئ أكبر وأعمق، كما أن جمال الصور الشعرية يعد أحد المعايير المستخدمة في الحكم على براعة الشاعر في التشكيل والإبداع الشعري.

ومن الطبيعي أن هدف الشاعر المعاصر يتجلى في إيراد الصور الشعرية الجديدة الخارجة عن المألوف، والمؤثرة في المتلقي، لذا يمكن القول إن الصورة الشعرية تستمد جمالياتها من خبرة الشاعر، وبما تحققه من تأثير في نفوس السامعين وقلوب القارئين.

ومن هذا المنطلق جاء موضع بحثنا موسوما بـ: " **جماليات الصورة الشعرية في شعر سميح القاسم** ".

ومن دواعي اختيار هذا الموضوع يمكن تحديد مجموعة من الدوافع الذاتية والموضوعية؛ أما الدوافع الذاتية فقد تمثلت في:

-الميل الخاص نحو الدراسات النقدية الفنية، لما تحققه من لذة الاكتشاف ومتعة التحليل للدلالات والمعاني والأفكار.

- الشعور بالمسؤولية تجاه الشعر الفلسطيني المعاصر، وما يتعرض له من تهديد جرّاء الاحتلال الإسرائيلي.

أما الدوافع الموضوعية فيمكن حصرها في:

- جِدَّةُ الموضوع فحسب حدود علمنا أن هذه تعد أول دراسة أكاديمية تُفرَدُ لمتابعة صور سميح القاسم خصّيصًا.

- جِدِّيَّةُ الموضوع واستحقاقه للبذل والعطاء كمًّا وكيفًا، حيث أن الخوض فيه سينير جانبا فنيا مهما ألا وهو جمالية الصور الشعرية، والكشف عن أسرارها.

- غِنَى شعر "سميح القاسم" بالتصوير، حتى أضحى ظاهرة طاغية في شعره.

- أهمية الصورة في الدرس النقدي العربي الحديث والمعاصر حيث كثر فيها التنظير والتطبيق، فَحَرِيٌّ بدراستنا اللّحاق بهذا الركب.

- صلاحية دراسة الصورة بأن تكون معيارًا لقياس شاعرية المبدع، ومِحَكًّا ملائمًا لتقويمه تقويمًا فنيًّا، فالصورة من إنتاج القوة الابتكارية للشاعر، لذا كانت دراستنا دراسة لروح الشعر وجوهره.

وتهدف هذه الدراسة إلى الوقوف على مدى قدرة الشاعر الإبداعية في التعبير عن المحاور الرئيسية لأفكاره ورؤيته الشعرية، كما تهدف إلى إبراز عَلَم من أعلام الشعر العربي المعاصر، بالكشف عمّا يحمله شعره من فن وجمال، ومن ثم فهي تطمح إلى إغناء الساحة النقدية بمثل هذه الدراسة التي صرنا بأَمَسِّ الحاجة إليها.

ويطرح البحث إشكالية جوهرية تتعلق بدراسة جماليات الصورة الشعرية في النتاج الشعري "لسميح القاسم"، لذا تمحورت الإشكالية في الآتي:

هل كان للتجربة الشعرية لدى "سميح القاسم" دور في بلورة التصوير الفني لديه؟ وهل قامت الصور بدورها في بناء القصيدة فنيا وجماليا، أم أنها اكتفت معظم شواهدها بحضور شعري عابر؟ وإلى أيّ مدى أسهمت في تجسيد رؤيته الفنية؟

كما تفرّعت عن هذه الإشكالية تساؤلات فرعية عديدة نابعة من طبيعة العلاقة التي تربط الصورة الشعرية بالجماليات، ومنها:

- ما مفهوم الصورة الشعرية؟ و فيم تكمن وظيفتها الجمالية؟
- فيم تكمن العلاقة التي تربط الخيال بالصورة الشعرية.
- ما المقاييس المعتمدة في الحكم على جمالية الصور الشعرية؟
- ما المعايير التي تحدد فنية الصورة؟
- إلى أي مدى نجح الشاعر في تقديم صوره بأبعادها المختلفة؟

ومن أجل إخراج هذا البحث إلى النور ارتأينا أن نتّبِع خطة مكونة من مقدمة وفصل تمهيدي وثلاثة فصول وخاتمة.

مقدمة: اشتملت على عناصرها الواجبة؛ من الإطار العام للموضوع وأهميته وإشكالية البحث ودوافع اختياره والهدف منه، والمنهج المتَّبع وكذا الصعوبات التي واجهتنا في إنجازه.

الفصل التمهيدي: وحمل عنوان: الصورة الشعرية مفهومها وجمالياتها، وخُصّص للحديث عن مفهوم الصورة لغة واصطلاحًا، سواءً عند النقاد الغربيين أم العرب، كما تطرقنا إلى أهمية الصورة في فن الشعر، وعرجنا لبيان الوظيفة الجمالية للصورة الشعرية.

الفصل الأول: وحمل عنوان: مصادر وعناصر التشكيل الجمالي للصورة الشعرية، وخُصّص لدراسة مصادر الصورة في شعر سميح القاسم، وكذا وسائل تشكيل الصور الشعرية، إضافة إلى المستويات الجمالية للصورة الشعرية.

الفصل الثاني: وجاء بعنوان: آليات تشكيل الصورة وملامحها في شعر سميح القاسم، وخُصّص لدراسة آليات تشكيل الصورة الشعرية، وكذا دراسة تمظهرات الصور في شعر سميح القاسم، إلى جانب بيان أنماط الصورة في شعره.

الفصل الثالث: وحمل عنوان: جماليات التعبير في شعر سميح القاسم، وتناولنا فيه جمالية المعجم الشعري لسميح القاسم، ثم بيّنا وظائف الصور في شعره، كما تطرقنا إلى إبراز أهم خصائص الصورة في شعر سميح القاسم.

وأعقبنا هذه الفصول **بخاتمة** تضمنت أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال دراستنا لهذا الموضوع، إضافة إلى ملحق خُصّص لحديث عن حياة الشاعر سميح القاسم.

وأفاد البحث من مجموعة معتبرة من الدراسات النظرية التي تتصل وطبيعة الموضوع وفي مقدمتها: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب لجابر عصفور، الصورة الأدبية لمصطفى ناصف، الصورة في الشعر العربي حتى أخر القرن الثاني الهجري لعلي البطل، و كذا البناء الفني للصورة لعلي علي صبح.

ومن الدراسات التطبيقية التي أعانتنا في البحث نذكر: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي عند العرب لمحمد الولي، إضافة إلى أطروحة دكتوراه بعنوان الصورة الفنية في شعر محمد بلقاسم خمار، وكذا الصورة الشعرية عند خليل حاوي لجمعة البيطار، فضلا عن تلك الدراسات التي تناولت قضايا الشعر عمومًا والصورة الشعرية خصوصًا.

واعتمدنا في دراستنا على أهم معطيات النقد الأدبي فيما يخص قصية الصورة، كما تمت الاستعانة بعديد من المصادر والمراجع التي ألقت الضوء على موضوع البحث، وكنا قد أشرنا إلى بعض منها في حديثنا عن الدراسات النظرية والتطبيقية التي تناولت الموضوع.

وانتهجنا في هذه الدراسة منهجا فنيًّا تحليليًا رأينا أنه مناسبا كونه يواجه النصوص الشعرية مباشرة، بحيث لا تكون أحكامه جاهزة أو مسبقة، بل يتم استخراجها من النصوص ذاتها بعد عملية تحليلها ومحاورتها، فهو منهج يحاول استنطاق النصوص الشعرية إلى أبعد الحدود، إضافة إلى اعتماده على عناصر موضوعية وأصول فنية لها حظّ من الاستقرار، كما لم نهمل الاستعانة بالمناهج الأخرى على غرار المنهج الوصفي وكذا المنهج التاريخي الذي حاولنا من خلاله تتبع مفهوم الصورة، لاقتناعنا أن المناهج تكمِّل بعضها بعضًا.

واعترضت سبيل البحث صعوبات عديدة لعل أبرزها كثرة التنظير حول مفاهيم الصورة من عربية وغربية، قديمة وحديثة، حتى أن الباحث يقف -أحيانا- محتارا أيُّ السبل يسلك؟ إضافة إلى صعوبة أخرى تمثلت في ارتباط الصورة داخل النص الشعري بالأدوات الفنية الأخرى من لغة وأسلوب وإيقاع، وهذا ما يجعل عملية تحريرها لمعانيها واكتشاف سرِّ جمالها أمرا فيه صعوبة ومشقة كبيرتين، لكنّ هذه الصعوبات لم تثنِ من عزيمتنا، بل زادتنا قوة وإصرارا على إتمام البحث.

وفي الختام أقول: حقٌّ على من غمره ذووا الفضل بأفضالهم وأحاطه أولوا الإحسان بإحسانهم، أن يشكر لهم بمداد الجِنان من دواة العرفان.

وأولى النـاس بهـذه الكلمـات مشـرفي الأسـتاذ الـدكتور "**جمـال مبـاركي**"، صـاحب الخلـق الحسن والجانب اللين، والصدر المتسع، على نصحه السديد وعونه المفيد ورأيه الرشيد، حتى خرج البحث على هذه الصورة، فجزاه الله خير الجزاء.

ثم لجنـة المناقشـة الطيـب أعضـاؤها، الكـريم عطاؤهـا، العلـي مقامهـا، الصـحيح كلامهـا، المتفضلة بقراءة الأطروحة، وتصويب أخطائها، فلكم مِنِّي الثناء الكثير والشكر الوفير.

وطالمـا أن هـذا البحـث اسـتعان بجهـود عديـدة نرجـو أن يكـون قـد أنـار بعـض جوانـب جماليـات الصـورة الشـعرية عنـد سـميح القاسـم، فـإن وُفِّـقَ إلى ذلـك فمـن الله وحـده، وإن جانـب الصـواب فمـن نفسـي، وحسـبي أنـني اجتهـدت للوصـول إلى الصـواب مـن الجـواب، والله مـن وراء القصد عليم.

الفصل التمهيدي:

الصورة الشّعرية مفهومها وجمالياتها.

أولًا: مفهوم الصّورة الشّعرية.

ثانيًا: أهمية الصّورة في فن الشعر.

ثالثًا: الوظيفة الجمالية للصّورة الشعرية.

تمهيد:

تعد الصورة الشعرية أحد أهم الوسائل التي تُمكِّن الشاعر من تمثُّل المعاني تمثُّلاً جديداً يحوِّل من خلاله ما يخالجه من مشاعر وأحاسيس إلى صورة مرئية معبرة، ذلك أن ما تثيره الصورة في حقل الأدب يتصل بكيفية التعبير، و هي تهدف إلى تحويل غير المرئي من المعاني إلى المحسوس، حيث تتحول الألفاظ من دلالاتها المعجمية السطحية إلى دلالات خطابية جديدة، مما يمنح النص هويته التي تتجدد مع كل قراءة ووفق نظرة كل قارئ.

وقد اهتم النقاد والأدباء بموضوع الصورة اهتماما كبيرًا وهذا يدل على المكانة الرفيعة التي حظيت بها الصورة عند هؤلاء، إنها في الواقع تقاطع لمجموعة من العلاقات التعبيرية الفنية، تعكس من خلال اتجاه عناصرها الذاتية والموضوعية، وتداخلها وتكاملها رؤية الشاعر وجربته الفنية.

ولا شك أن الخلاف حول مفهوم الصورة هو خلاف قديم تطور واتسع ليشمل ميادين الفلسفة وعلم الجمال ونظرية الفن، وسبب الخلاف هو أن الصورة تركيب معقد يمتزج فيه العنصر الفني والفلسفي والجمالي والاجتماعي.

وتعد الصورة من أهم المعايير التي يعتمدها الناقد للحكم على تجربة الشاعر الفنية وأصالتها، ولما كانت الصورة تُظِهر في شكلها النهائي عناصر عديدة ومتنوعة، ذاتية وموضوعية، فإن دراستها تعني دراسة تلك العناصر، كما أنها تعد الطريق الذي يمهد للناقد الولوج إلى جوهر العمل الفني واكتشاف جمالياته.

وتعمل الصورة الفنية على تجسيد تجربة الشاعر، وتبلور رؤاه، وتعمق إحساسه بالأشياء، كما تساعده على التواصل مع العالم الخارجي، وليس هذا فحسب، بل إن الصورة تعمل أيضا على تشخيص الأشياء المعنوية، وتجعل المحسوس أكثر حسية. إذ تعد بالنسبة للمتلقي مدخلا إلى اكتشاف عالم الشاعر والإحساس بتجربته بما يمر به.

والصورة الفنية بالنسبة إلى العمل الفني مجاله الحيوي الذي ينمو فيه، فهي تُصهر الكلمات التي تبدو خارج النص أنها متناقضة وتجعلها وحدة بنائية متكاملة ذات مناخ منسجم. وبمـــــا أن الصورة تركز على الخيال، فهي بهذا المعنى تجمع بين أشياء لا يمكن الجمع بينها في الواقع، و توحِّد بين أشياء متناقضة وتقرب بين أشياء متباعدة، وبالتالي فهي تقوم بوظيفة هامة ألا وهي إخصاب اللغة، وذلك من خلال دمج الكلمات بعضها ببعض لتخرج متناسقة ومنسجمة.

ومن خلال الصورة يجسد الشعراء رؤاهم، ويبرزون بفضل تجاربهم الواقع عن طريق الذات المبدعة، وهذه التجربة تتم من خلال اتحاد عناصر متعددة تنصهر جميعا في إطار الصورة الفنية التي تقوم بتنسيق الرؤى وبنائها وإعطائها أبعاداً خصبة وجديدة، فما المقصود بالصورة الشعرية، وما أهميتها ووظيفتها في الأدب عمومًا، وفي الشعر بشكل خاص؟

أولًا: مفهوم الصورة الشعرية:

أ- الصورة لغة:

يحمل لفظ "**صورة**" في لسان العرب معاني عديدة، قال "**ابن منظور**": « تَصَوَّرتُ الشَّيءَ: تَوَهَّمتُ صُورَتَهُ فَتَصَوَّرَ لِي(...) وَالصُّورَةُ تَرِدُ فِي كَلَامِ العَرَبِ عَلَى ظَاهِرِهَا، وَعَلَى مَعنَى حَقِيقَةِ الشَّيءِ وَ هَيئَتِهِ، وَعَلَى مَعنَى صِفَتِهِ. يُقَالُ: صُورَةُ الفِعلِ كَذَا وَكَذَا أَي هَيئَتُهُ، وَصُورَةُ الأَمرِ كَذَا وَكَذَا أَي صِفَتُهُ ».[1]

كما أن لفظ "المصوِّر" يعني أن الله هو الذي صور جميع المخلوقات. قال "**ابن منظور**": « فِي أَسمَاءِ اللهِ تَعَالَى: المصَوِّرُ وَهُوَ الَّذِي صَوَّرَ جَمِيعَ الموجُودَاتِ وَرَتَّبَهَا، فَأَعطَى كُلَّ شَيءٍ مِنهَا صُورَةً خَاصَّةً وَهَيئَةً مَفرَدَةً يَتَمَيَّزُ بِهَا، عَلَى اختِلَافِهَا وَكَثرَتِهَا »[2]

فالمصوِّر هو اسم من أسماء الله الحسنى، ويعني الشاكلة التي أوجد الله عليها جميع المخلوقات، فلكل منها صورة خاصة تتميز بها عن غيرها، ومن ثم فالصورة من هذا المنظور تعني هيئة الشيء وصفته، كما تدل على حقيقته وشكله.

ومهما يكن من شأن أصول الصورة واشتقاقها، فالمتفق عليه - حسب- "**كامل حسن البصير**" هو أن « لفظة الصورة اسم مصدر من فعل رباعي ورد مصدره قياسًا بصيغة تصوير، وفعله يفيد التأثير في شيء، والشيء يتقبل التأثير إذا قيل في اللغة ».[3]

1- جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم (ابن منظور): لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، مصر، ط1، 1981، مج 4، باب الصاد، ص2523.

2- المرجع نفسه، مج 4، باب الصاد، ص2523.

3- كامل حسن البصير: بناء الصورة الفنية في البيان العربي (موازنة وتطبيق)، مطبعة المجمع العلمي العراقي، العراق، ط 1، 1987، ص 18.

فالصورة لغة تعني الشّكل، قال الله تعالى: ﴿ فِيٓ أَيِّ صُورَةٖ مَّا شَآءَ رَكَّبَكَ ﴿٨﴾ ﴾[1]، أما الفعل صَوَّرَ فيعني إعطاء الشيء شكلا معينا، لقوله تعالى ﴿ خَلَقَ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضَ بِٱلۡحَقِّ وَصَوَّرَكُمۡ فَأَحۡسَنَ صُوَرَكُمۡۖ وَإِلَيۡهِ ٱلۡمَصِيرُ ﴿٣﴾ ﴾[2] ؛ فالصورة من هذا المنطلق لا تخرج من نطاق الشكل والهيئة.

أن الشاعر المعاصر عموما يسعى دائما إلى التعبير عن تجربته ومزاجه وروحه من خلال التصريح بالكم الهائل من الأحاسيس والمشاعر التي تختلج صدره ووجدانه، فاجتهد في البحث عن سبلٍ جديدةٍ للتعبير عن ذلك.

لذلك تجدر الاشارة إلى أن معنى التَّصور يختلف عن معنى التصوير؛ فالأول يعني « مرور الفكر بالصور الطبيعية التي سبق أن شاهدها الإنسان وانفعل بها ثم خزّنها في مخيلته، أما التّصوير فهو إبراز هذه الصور إلى الخارج بشكل فني »[3]، فالتّصور هو ما يخزنه الإنسان في مخيلته من صور شاهدها طيلة حياته، أما التصوير فهو استثمار تلك الصور وإخراجها إلى العلن بشكل فني، يعبِّر من خلاله الإنسان شاعرًا أكان أم ناثرًا عما يجول بداخلة من أفكار ومشاعر.

فالتصور هو: « العلاقة بين الصورة والتصوير وأداته الفكر فقط، أما التصوير فأداته الفكر واللسان واللغة »[4].

وغير بعيد عن معنى الشكل فإن للصورة معانٍ عديدة تراعي السياق الذي وردت فيه، منها: الصفة، الهيئة، النوع، الحالة، الرمز، والخِلْقَةُ.

1- سورة الانفطار: الآية: 8

2- سورة التغابن، الآية:3

3- صلاح عبد الفتاح الخالدي: نظرية التصوير الفني عند السيد قطب، دار الفاروق، الأردن، 2016، ص 80.

4- المرجع نفسه: ص 80.

والصورة الفنية بالمفهوم اللغوي تعني الشكل المخصوص الذي يسعى وراءه الناقد لكي يجعل أحكامه النقدية دقيقة وموضوعية لا جافة وسطحية.

كما أنها تعد مجالا خصبًا للابتكار والتمايز بين الشعراء والمبدعين؛ فلكل واحد منهم طريقته الخاصة في تشكيل صوره وأخيلته « من خلال هذا التشكيل، الذي يظهر فيه التباين بين أديب وآخر»[1]، فلابد من وجود ناقد خبير ومتمرس لكشف ذلك التمايز في التعبير وتلك الخصوصية في التصوير، بما يتوفر عليه من مفاهيم نقدية حول الصورة.

وإذا انتقلنا إلى مدلول الصورة في القرآن الكريم نجد أن مادة (صَوَرَ) وردت بصيغ عديدة ومعاني متعددة، فتارة نجدها بصيغة الفعل الماضي (صَوَّرَكُم)و (صَوَّرنَاكُم) والتصوير هنا بمعنى التشكيل، وتارة أخر نجدها بصيغة اسم الفاعل (المُصَوِّر) لقوله تعالى ﴿ **هُوَ ٱللَّهُ ٱلۡخَٰلِقُ ٱلۡبَارِئُ ٱلۡمُصَوِّرُۖ لَهُ ٱلۡأَسۡمَآءُ ٱلۡحُسۡنَىٰۚ يُسَبِّحُ لَهُۥ مَا فِي ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضِۖ وَهُوَ ٱلۡعَزِيزُ ٱلۡحَكِيمُ ٢٤** ﴾[2].
فالمصوّر تعني الذي ينفّذ ما يريد إيجاده على الصفة التي يريدها الله تعالى.

وتارة أخرى نجدها بصيغة الفعل المضارع (يُصَوِّرُكم) لقوله تعالى ﴿ **هُوَ ٱلَّذِي يُصَوِّرُكُمۡ فِي ٱلۡأَرۡحَامِ كَيۡفَ يَشَآءُۚ لَآ إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ ٱلۡعَزِيزُ ٱلۡحَكِيمُ ٦** ﴾[3]؛ أي يخلقكم في الأرحام كما يشاء من ذكر وأنثى على هيئات وأشكال، وتارة أخرى نجدها بصيغة الجمع (صَوَّرَكُم)، وصيغة المفرد (صُورَةٍ) كما في قوله تعالى ﴿ **فِيٓ أَيِّ صُورَةٖ مَّا شَآءَ رَكَّبَكَ ٨** ﴾[4]؛ أي أن الله قادر على خلق الإنسان في أي هيئة أرادها له. إذن فكل هذه الصيغ تحيلنا إلى الشكل[5].

1- عبد الفتاح أحمد أبو زايد: الأدب والموقف النقدي (محاور بحثية في نظرية الأدب) منشورات إلقا ، مالطا، 2002، ص 48.
2- سورة الحشر، الآية 24.
3- سورة آل عمران: الآية 6.
4- سورة الانفطار: الآية 8
5- ينظر: إبراهيم أمين الزرزموني: مفهوم الصورة الفنية بين القديم والحديث، ملتقى رابطة الواحة الثقافية، www.rabitat-alwaha.net، أُدرج في الموقع بتاريخ 2016/02/14، وتم الاطلاع عليه بتاريخ 2018/08/15 .

وفي الحديث النبوي الشريف عن "**أبي هريرة**" قال: قال رسول الله (صلى الله عليه وسلّم): « **إِنَّ اللهَ لَا يَنظُرُ إِلَى صُوَرِكُم وَأَموَالِكُم، وَلَكِن يَنظُرُ إِلَى قُلُوبِكُم وَأَعمَالِكُم** » [1]؛ أي أن الله ينظر إلى قلوب البشر، فإذا صلُح القلب صلحت الأعمال، فالقلب هو الأساس، و أن الله لا ينظر إلى صور الخلق؛ والمقصود بالصور هنا الشكل الخارجي للإنسان.

والتصوير وفق ما يراه "**سيد قطب**" « هو الأداة المفضلة في أسلوب القرآن، فهو يعبر بالصورة المحسة المتخيلة عن المعنى الذهني، والحالة النفسية، وعن الحادث المحسوس، والمشهد المنظور، وعن النموذج الانساني، 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 الانساني شاخص حي؛ وإذا الطبيعة البشرية مجسمة مرئية»[2].

فالصورة في أسمى معانيها تعني الشكل، وهي لا تخرج عن النطاق الذي وضعه لها الخلق عزَّ وجلَّ في القرآن الكريم، ومما تعددت مواضعها، وتنوعت صيغها، فهي تفيد في المطلق إبداع الخالق في تصوير مخلوقاته.

ويرى "**علي علي صبح**" أن الصورة الأدبية هي « أسمى مراتب البيان والإبداع، فهي تحرك العاطفة، وتهز المشاعر، وتسمو بالأحاسيس، وترتقي بالوجدان، فتنبض النفس بالحيوية والقوة، وتتجاوب مع أصداء الحياة، وأسرار الجمال في الطبيعة والكون ».[3]

وهذا الحديث يشير إلى اشتغال عديد من النقاد والدارسين منذ القدم في البحث عن أسرار الجمال في التصوير الفني، من خلال دراسة قصائد الشعراء والتنقيب عن صور الجمال والابداع الذي تخفيه في تشكيلها.

1- أبو الحسن مسلم بن الحجاج النيسابوري: صحيح مسلم، تحقيق: أبو قتيبة نظر محمد الفاريابي، دار طيبة للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، مج 1، 2006، ص 1193.

2 - سيد قطب: التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، القاهرة، ط16، 2002 ، ص 36

3- علي علي صبح: البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، المكتبة الازهرية للتراث، القاهرة، ط2، 1996، ص3

وهذا يقودنا إلى طرح السؤال: ما المقصود بمصطلح الصورة الشعرية في النقدين الغربي والعربي ؟

ب- الصورة اصطلاحا:

ب-1- الصورة عند النقاد الغربيين:

يعرّف "**سيسيل دي لويس" Cécile Di Louis** الصورة الشعرية بأنها: « رسمٌ قِوامُهُ الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة (...)، والصورة مهما تكن جميلة فإنها لا تميز الشاعر، إنها تصبح فقط أدلة للنبوغ الأصيل حين تُلَطِّفُ بالعاطفة السّائدة أو الصور التي توقظها العاطفة ».[1]

ومن هنا فالصورة هي تلك الكلمات المغلّفة بالأحاسيس النابعة من وجدان الشاعر؛ أي أنها ليست مجرد كلمات جوفاء متناثرة على سطح فضاء الورقة، بل هي كلمات مشبعة بالأحاسيس والعواطف، ومن هنا يرتبط الشكل اللغوي للصورة بمضمونها العاطفي.

أما "**وليام فان" William Van**، فيعرّف الصورة بقوله: « الصورة كلام مشحون شحنًا قويًا، يتألف عادة من عناصر محسوسة، خطوط، ألوان، حركة، ظلال، تحمل في تضاعيفها فكرة أو عاطفة أي أنها توحي بأكثر من المعنى الظاهر، وأكثر من انعكاس الواقع الخارجي، وتؤلف في مجموعها كلاًّ منسجمًا ».[2]

فالصورة لا تتعلق بالعواطف فقط، بل تشمل أيضا جميع العناصر المحسوسة التي تحمل بين طياتها فكرة أو عاطفة؛ أي أنها تركيب متكامل من العواطف والمحسوسات، حيث يقوم الشاعر بالتعبير عنها من خلال كلماته المشحونة التي تعبّر عن أفكاره وعواطفه.

1- سيسل دي لويس: الصورة الشعرية، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي و آخرون، مراجعة: عناد غزوان إسماعيل، دار الرشيد للنشر، العراق، (د.ط)، 1982، ص 23.

2- روز غريب: تمهيد في النقد الحديث، دار المكشوف، لبنان، ط1، 1971، ص 192.

ويشير "**فريديريك ماكنيس**" **Fredirik Mac Neice** إلى طبيعة الصورة بقوله: « إنه لخطأ أن ننظر لصورة شاعر على أنها زخرفة وحسب، صحيح أن ثمة صورا تبدوا كأنها أُلصقت على القصيدة من الخارج، زائدة على معناها، لكن الصورة في الأغلب توجد في القصيدة لتوضِّح المعنى أو تثبِّته في نفس المتلقي بقوة »[1].

فالصورة وجدت لتوضّح المعنى أو تثبّته في نفس المتلقي؛ وهذا يعني أنها تستخدم لتحقيق وظيفة معنوية، وأخرى عاطفية انفعالية تتعلق بإثارة عواطف المتلقي وأحاسيسه.

ونشير في هذا الصدد إلى أن المدارس الأدبية الغربية اهتمت هي الأخرى بدراسة الصورة ودورها في العمل الأدبي، حيث ذهب الرمزيون إلى « إثارة عنصر المفاجأة، رغبة في تقوية جانب الإيحاء، إذ أن إثارة صور مختلفة وتقريبها للذهن في وقت معا من أسباب خلق حالة نفسية خاصة تتولد من تراسل المشاعر المختلفة، وذلك أنهم يقصدون إثارة عالم نفسي مستتر مجهول لا يمكن إلقاء الأضواء عليه إلا عن طريق الإيحاء، وتراسل الحواس والصور »[2]

فالرمزيون لم يقفوا عند حدود الصورة، بل ذهبوا إلى بيان أثرها في النفس، لذا اتّبعوا وسائل خاصة في التعبير تقوم على الإيحاء وإثارة الصور من أجل خلق حالة نفسية خاصة أساسها تراسل المشاعر، وذلك بغية إثارة نفس المتلقي من خلال الإيحاء وتراسل الحواس والصور.

ويعد الخيال من أهم عناصر تشكيل الصورة، وتتضح أهميته من خلال نظرة "**كولريدج**" **Samuel Taylor Coleridge**، إذ يرى أن « الخيال يستطيع أن يعثر على كل صور الأفكار في الطبيعة، فهو يحاكيها في عمله، ولكنه ينظم هذه الصور في وحدة متكاملة تفوق ما هو متفرق في الطبيعة »[3].

1- كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، لبنان، ط3، 1984، ص 33-34.
2- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط6، 2005، ص 379.
3- المرجع نفسه: ص 391.

فالشاعر يستطيع بواسطة الخيال أن يجمع ما هو متفرق ويمكن بفضل خبرته وعبقريته أن ينظم الصور ويمنحها طابعًا خاصًا ليصور الأفكار، فتصبح الصور الخارجية أفكارا ذاتية، وتصبح الأفكار الداخلية صورا خارجية.

ووظيفة الخيال عند "**كولردج**" وظيفة خالقة؛ فهو يساعد الفنان المبدع على التعبير والإبداع، وهذا ما جعل "**كولردج**" يشير إلى أن هناك خيالاً أوليًّا وخيالًا ثانويًّا؛ الأول مشترك بين جميع الناس، أما الثاني فهو خاص بالشعراء العباقرة.[1]

كما أن الخيال يقوم بدور مهم في الجمع بين عناصر الصورة المختلفة، « فهو أداة الصورة ومصدرها، به تتشكل وبواسطته تنفذ الصورة إلى مخيلة المتلقي فتنطبع فيها بشكل معين وهيئة مخصوصة، ناقلة إحساس الشاعر تجاه الأشياء، وانفعاله بها، وتفاعله معها وهذه هي الصورة الأصلية »[2].

فالخيال وسيلة للمعرفة، لأنه وسيط بين معطيات الحس وبين صور الفهم المجرد، فهو يعرض الجزئيات الحسيّة في صورة أو في شكل يمكِّن الفهم المجرد من وضعها تحت مقولات المعرفة[3]، كما أنه مصدر للصورة لأنه يساعد الشاعر في نقل أحاسيسه، بالإضافة إلى النفاذ لذهن المتلقي من أجل إثارة أحاسيسه.

وخلاصة القول إن الصورة الفنية ليست مجرد وصف تقريري، أو محاكاة أمينة للواقع الخارجي، أو الطبيعة وواقع الحياة فحسب، بقدر ما تعد أيضا الومضة التلقائية التي تفرض نفسها على الشاعر في لحظة من الزمن كتعبير عن حالة نفسية وشعورية خاصة.

1- علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، لبنان ، ط2، 1981، ص 23.
2- الأخضر عيكوس: الخيال الشعري وعلاقته بالصورة الشعرية، مجلة الآداب، جامعة قسنطينة، الجزائر، العدد1، 1994، ص 77.
3- ينظر: محمد مصطفى بدوي: كولردج (سلسلة نوابغ الفكر الغربي، 15)، دار المعارف، مصر، ط1، 1958، ص 85.

ب-2- الصورة عند النقاد العرب:

اهتم النقاد العرب بدراسة الصورة اهتمامًا كبيرًا، ولعل دليل ذلك الكم الكبير من الدراسات التي اتخذت الصورة عنوانا لها، ولما لها من أهمية في التشكيل الجمالي من جهة، وإثارة المتلقي ليتفاعل مع النص من جهة أخرى.

لذلك ذهب "**محمد الولي**" إلى أن الصورة الشعرية «كانت دائما موضوعًا مخصوصًا بالمدح والثناء. إنها وحدها التي حظيت بمنزلة أسمى من أن تتطلع إلى مراقيها الشامخة باقي الأدوات التعبيرية الأخرى. والعجيب أن يكون هذا موضع إجماع بين نقاد ينتمون إلى عصور وثقافات ولغات مختلفة. ولهذا أمكن القول إن الصورة كيان يتعالى على التاريخ »[1]. وهذا الرأي الذي ذهب إليه الناقد يؤكد الأهمية التي حظيت بها الصورة لدى مختلف النقاد وفي شتى العصور والثقافات.

ولا يخفى أنّ مصطلح الصورة الفنية في النقد العربي مصطلح حديث، ظهر نتيجة التأثر بمصطلحات النقد الغربي والاجتهاد في ترجمتها، إلا أن الاهتمام بالمشكلات التي يشير إليها قديمة؛ حيث يجد المتصفح للتراث النقدي والبلاغي العربي عديدًا من القضايا التي لها ارتباط مباشر بالصورة، لكنها لم تكن بالشكل الذي نراه اليوم، ومهما اختلفت طرق العرض والتناول، فإن « الصورة الفنية هي الجوهر الثابت والدائم في الشعر »[2].

والحقيقة أنّ الاهتمام بقضايا الصورة الفنية لم يكن وليد العصر الحديث، وإنما هو اهتمام قديم، بدليل أن النقد العربي القديم عالج الصورة معالجة تتناسب والظروف التاريخية والحضارية التي كانت سائدة في ذلك الوقت، فكان الاهتمام موجها نحو التحليل البلاغي للصورة القرآنية وتميز أنواعها وأنماطها المجازية، وكذا التركيز على دراسة الصور الشعرية لدى الشعراء القدامى، أمثال

1- محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص7.

2- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط3، 1992، ص7.

"**البحتري**" و "**ابن المعتز**" وغيرهما[1]، وليس أدلّ على ذلك مقولة "**الجاحظ**" (ت255هـ) ذائعة الصيت: « المعاني مطروحةٌ في الطريق يعرفُها العربيُّ والعجميُّ، والبدويُّ والقرويُّ، [والمدنيُّ]. وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتَخَيُّرِ اللفظ، وسهولة المخرج، [وكثرة الماء]، وفي صحة الطَّبع وجودة السَّبك، فإنما الشِّعر صناعةٌ وضربٌ من النَّسج، وجنسٌ من التَّصوير »[2]

ويريد "**الجاحظ**" التأكيد على أن المعاني العامة معروفة عند كل شخص، فالشجاعة والكرم ونبل الأخلاق والعفة والفخر والقدرة هي معان متيسرة لكل متكلم عاقل، أما الإبداع فيكمن في طريقة صياغة المعنى(الأسلوب)، والقدرة على اختيار زوايا جديدة غير مألوفة تفاجئ المتلقي وتأسره وتؤثر فيه.

يُعرِّف "**مصطفى ناصف**" الصورة بأنها « منهج فوق المنطق لبيان حقيقة الأشياء »[3]؛ وما يُفهم من هذا التعريف، اعتبار الصورة منهجًا قائمًا بذاته، يستهدف توضيح وتفسير حقيقة الأشياء وجوهرها، وليس الاكتفاء بشكلها السطحي الجاف، إنها تجمع بين الشكل والمضمون.

ويعرفها "**علي علي صبح**" بأنها « التركيب القائم على الإصابة في التنسيق الحي لوسائل التعبير التي ينتقيها وجود الشاعر- أعني خواطره ومشاعره وعواطفه- المطلق من عالم المحسَّات؛ ليكشف عن حقيقة المشهد أو المعنى في إطار قوي تام محس مؤثر على نحو يوقظ الخواطر والمشاعر في الآخرين »[4]، فالصورة ثمرة مجهود الشاعر الذي يجتهد ويبرع في الكشف عن عواطفه، ليصور لوحة شعرية يبرز من خلالها حالته الشعورية وما يجول بداخله من مشاعر وأحاسيس ينقلها للمتلقي بهدف التأثير فيه.

1- المرجع السابق: ص8.

2- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: كتاب الحيوان، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ج3، ط2، 1960، ص 131-132.

3- مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1984 ، ص9.

4- علي علي صبح: الصورة الأدبية تأريخ ونقد، دار احياء الكتب العربية، مصر، ط1، د ت، ص 149.

ويعرّف "**علي البطل**" الصورة الفنية بقوله: « الصورة تشكيل لغوي يكوّنها خيال الفنان من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها »[1]، ما يعني أن الصور تتشكل من اللغة، كما أنها مستمدة من الحواس.

ويُعرّفها "**عبد المالك مرتاض**" بأنها «شيء يجنح نحو تقريب حقيقتين متباعدتين»[2]. وهذا يوضح أن جوهر عمل الصورة يكمن في تحقيق التقارب والربط بين الأجزاء المتباعدة.

ولا عجب إذا قلنا إن هذه التعاريف المتنوعة للصورة تتفق في ميزتين اثنتين؛ أما الأولى فتكمن في طابعها الحسي، وأما الثانية فتتجلى في ضرورة وجودها في أي نص أدبي؛ ذلك أن الصورة هي عنصر رئيس في الشعر، حالها حال الإيقاع والأسلوب والتجربة، وأن القصيدة التي تخلو من الصور تظل قصيدة جوفاء لا روح فيها ولا إبداع.

وعلى الرغم من أن هاتين الميزتين لهما قيمة كبيرة لمن يقترب من مفهوم الصورة، إلا أنهما لا تحددان جوهرها بدقة، ومن هنا تصبح محاولة التعرف على جوهر وطبيعة الصورة أمرا يستدعي من الباحث الإحاطة بجميع التعاريف التي رصدت لها، ثم استخراج ماهية الصورة التي تكون في الغالب قاسما مشتركا.

ويرى "**جابر عصفور**" أن الصورة الفنية الحديثة « لا تثير في ذهن المتلقي صورا بصرية فحسب، بل تثير صورا لها صلة بكل الإحساسات الممكنة التي يتكون منها نسيج الإدراك الإنساني ذاته »[3]، فالصورة لا تحرك أحاسيس المتلقي البصرية فحسب، بل تتعداها لتشمل جميع الأحاسيس على اختلافها، وجميع الحواس (تراسل الحواس)، ففي ذهن المتلقي تتشكل الصور البصرية والصور الحسية المرتبطة أساسا بالأحاسيس.

1- علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، ص 30.

2. عبد المالك مرتاض: بنية الخطاب الشعري (دراسة تشريحية بقصيدة أشجان يمانية)، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، 1991، ص 49

1- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 310.

كما يؤكد الناقد على أن قيمة الصورة تكمن في « أنها تجعلنا نرى الأشياء في ضوء جديد، وخلال علاقات جديدة تخلق فينا وعيا وخبرة جديدة »[1].

ويذهب "**جمعة البيطار**" إلى أن « الصورة الشعرية هي الوسيط الأساسي الذي يكتشف به الشاعر تجربته ويتفهمها كي يمنحها المعنى والنظام»[2].

ومهما يكن من أمر هذه المفاهيم، فإنها لا تكاد تخرج من نطاق أن الصورة تشكيل يُكوِّن علاقات جديدة بين الكلمات المتجاورة، إضافة إلى العلاقات الموجودة بينها سابقا، و هذا هو جوهر الصورة.

فلا يمكن للكلمة الواحدة أن تشكّل صورة فنية إلاّ إذا ارتبطت بغيرها، مثل قولنا: الفراشة كالزهرة، هي صورة فيها علاقة مباشرة بين الفراشة والزهرة لتماثلهما و لارتباطهما ببعضهما بعضًا في الواقع، و لو قلنا الفراشة و كفى، فهنا المعنى لا يكتمل بل يحتاج إلى كلمة أخرى لتوضح المراد، فجاءت لفظة (كالزهرة) لتزيل الغموض و تفسّر المبهم.

والصورة ابنة الخيال، لذلك لا نستطيع الفصل بين الحواس والخيال، فكلاهما يشكل ضربًا من التصوير و نمطًا من التعبير من جهة، و من جهة أخرى أن الصورة في النهاية ماهي إلاّ نتاج الأمرين معًا، الحس والخيال.

وقد اهتم النقاد بالبحث عن أسرار الجمال في التصوير الأدبي، وهنا يؤكد "**علي علي صبح**" بقوله « لا نستطيع أن نقف عليها في ذاتها، ونحدد أبعادها وماهيتها وكُنهِهَا، لكن ندرك تماما مظاهر الجمال فيها وعناصر الإبداع في تركيبها، كما ندرك أثرها في النفس، وسحرها في الوجدان و القلب »[3].

1- المرجع السابق: ص 310.

2- جمعة البيطار: الصورة الشعرية عند خليل حاوي، دار الكتب الوطنية، الامارات العربية المتحدة، ط1، 2010، ص 47.

3- علي علي صبح: البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، ص 4.

فالشاعر المصوِّر- في أي زمن كان- يغوص في جوانب الصورة ويكتشف أسرارها ومكامنها، ويُجلّي ما خفي من أسرار الجمال فيها، ذلك أن الصورة في أسمى مظاهرها هي إحساس نابع من قلب هذا الشاعر أو ذاك.

أما "**أحمد حسن الزيات**" فيعرّف الصورة بأنها « إبراز المعنى العقلي في صور محسة، والصورة خلق المعاني والأفكار المجردة، أو الواقع الخارجي من خلال النفس خلقا جديدا »[1]

ويرى "**خالد محمد الزواوي**" أنّ قيمة الصورة « لا تبدو في قدرتها على عقد التماثل الخارجي بين الأشياء، و إيجاد الصلات المنطقية بينها، وإنّما قدرتها في الكشف عن العالم النفسي للشاعر والمزج بين عاطفته والطبيعة »[2].

فقيمة الصورة تكمن في التوحيد بين ما هو معنوي؛ ويُقصد به أحاسيس الشاعر وما يجول بداخله من مشاعر، وما هو مادي؛ ويُقصد به الطبيعة بكل ما تحتويه من أسرار الجمال.

ويضيف "**خالد محمد الزواوي**" أنّه « على الشاعر أن يراعي الأصالة والصدق الفني في صوره، فلا يستعيرها من خارج ذاته، ولا يعتمد على الصيغ الجاهزة التي فقدت نظارتها بكثرة الاستخدام (...)، فعليه أن يكون وفيّا حقّا لطبيعته هو »[3].

فالأصالة والصدق الفني أمر لا بد للشاعر من تحقيقه في قصائده، لأنهما ينبعان من ذاته، كما وجب عليه أن لا يعتمد على الصيغ الجاهزة التي فقدت بريقها من كثرة اللجوء اليها والأخذ منها، بل عليه الاعتماد على الصيغ الجديدة التي لم يسبقه أحد إليها، والتي تنبع من وجدانه وطبيعته الخاصة.

1- أحمد حسن الزيات: دفاع عن البلاغة، عالم الكتب، مصر، ط2، 1967، ص 62-63.

2- خالد محمد الزواوي: تطور الصورة في الشعر الجاهلي، مؤسسة حورس الدولية للنشر و التوزيع، مصر، 2005، ص 30.

3- المرجع نفسه: ص 30، 31.

ويرى "**محمد حسن عبد الله**" أنّ « الصورة الشعرية في وضعها الأسمى ليست تعبيرا منتقى قُصِدَ به أن يدلّ على فكرة مجردة حدّد الشاعر معالمها سلفا ثم راح يتأمّل تفاصيل الطبيعة من حوله ليختار أكثرها مناسبَة لتصوير فكرته، و لكنها انبثاق تلقائي حرّ يفرض نفسه على الشاعر كتعبير وحيد على لحظة نفسية انفعالية تريد أن تتجسد في حالة من الانسجام مع الطبيعة من حيث هي مصدرها البعيد الأغوار »[1].

من هذا المنطلق نفهم أن تحديد الناقد "**محمد حسن عبد الله**" للصورة لا يتوقف عند التعبير بالكلمات المختارة، بل يذهب بها إلى أبعد من ذلك عندما أقرّ بأن الحالة النفسية للشاعر تتحد مع الطبيعة لتضع صورا متناسقة و منسجمة.

ويضيف: « إن الصورة ليست أداةً لتجسيد شعور أو فكر سابق عليها، بل هي الشعور والفكر ذاته، لقد وُجدا بها و لم يُوجدا من خلالها »[2].

فالقصيدة التي يعرضها الشاعر ليست مجرد مجموعة من الأفكار أو الموضوعات المتداخلة الخالية من الأحاسيس و المشاعر، بل يحاول من خلالها أن يبث فيها روحا تنتشر في سائر جسدها بداية من أول بيت؛ حيث يرتبط كل سطر بالسطر الذي يليه، و ترتبط كل صورة بأختها ارتباطا وثيقا، فتخرج بذلك القصيدة وكأنها مشهد درامي أو صورة فوتوغرافية وتجسد بذلك ما يدور في ذهن الشاعر، أو بالأحرى ما يريد أن يبيّنه للمتلقي.

ومن الوسائل التي يوظفها الشاعر لإيصال أفكاره نجد الخيال؛ إنّه « تلك القوة الحيوية التي تجعل من صور الشاعر عملا تكاملت أجزاؤه فتحركت هذه الأجزاء تحت ضوء معين، و تنفست هواء من لون خاص، انتهت إلى إبراز وقفة الشاعر إزاء وقفة سلوكية تخص الشاعر وحده »[3].

---

[1]- محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، مصر، ط1، 1981، ص 33.

2- المرجع نفسه: ص 33.

3- خالد محمد الزواوي: تطور الصورة في الشعر الجاهلي، ص 33.

فالخيال –وفق هذه الرؤية– مصدر إلهام للشاعر، يوظفه متى شاء و كيفما يشاء، أضف إلى ذلك أن المهم في الصورة ليس المعنى و المجاز فحسب، بل التشكيل الفني في حد ذاته،؛ ذلك أن الأخير هو مطيّة الشاعر للوصول إلى ذهن المتلقي، لحمله على مساندته في الموضوع الذي يطرحه، أو القضية التي يعالجها.

ويذهب **"أحمد الشايب"** إلى أنّ الصورة الأدبية « ترجع إلى أصلين هامين: الخيال والعبارة الموسيقية؛ أما الخيال فمن عناصره التشبيه، الاستعارة، الكناية و الطباق وحسن التعليل، وأما العبارة فمن خواصها جزالة الكلمة، وحسن جرسها، وسلامتها من العيوب البلاغية والنحوية، وكذلك نظم الكلام وحسن تأليفه مطابقا للمعاني »[1]؛ فالشاعر لكي يوصل أفكاره لابد له من لغة منسجمة متناسقة مشحونة بالعاطفة.

كما يؤكد على أن مقياس الصورة الجيدة هو « قدرتها على نقل الفكرة و العاطفة بأمانة و دقة (...) والصورة **FORM** هي العبارة الخارجية للحالة الداخلية، و هذا هو مقياسها الأصيل، وكل ما نصفها به من جمال و روعة و قوة إنما مرجعه هذا التناسب بينها و بين ما تُصَوِّرُ من عقل الكاتب و مزاجه تصويرا دقيقا خاليا من الجفوة و التعقيد، فيه روح الأديب و قلبه، بحيث نقرؤه كأنّا نحادثه، و نسمعه كأنّا نعامله»[2].

فالصورة الجيدة هي القادرة على نقل أحاسيس الشاعر و أفكاره إلى المتلقي؛ إنها إخراج لما في صدر الشاعر من أفكار و عواطف، و بالتالي فجمالها وروعتها كفيلان بمعرفة مدى براعة الشاعر الفنية.

والصورة تتلخص في إيجاد الملاءمة والتناسب بين الفكر و الأسلوب أو اللغة والأحاسيس، و بخلاف ذلك تفقد الصورة رونقها و جمالها، وتكون كلماتها جوفاء لا إحساس فيها.

1- أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط1، 1994، ص249.
2- المرجع نفسه: ص 249- 250.

كما أنها إحدى أهم الوسائل التي تساعد الشاعر على نقل تجربته الشعرية للمتلقي، إنها تمثل أحاسيسه وأفكاره، وتفقد قيمتها إذا لم تُصَغْ في قالب يجسد تلك الأحاسيس والعواطف والأفكار، وتليق بوصف ما يمر به الشاعر في تلك الحظة.

وتجدر الإشارة إلى أن التجربة الشعورية هي العنصر الذي يدفع إلى التعبير، لكن التعبير عن التجربة الشعورية ليس يعني مجرد التعبير، بل يقصد به رسم صورة لفظية موحية للانفعال الوجداني في نفوس الآخرين، وهذا شرط العمل الأدبي وغايته.[1]

وحسب الدراسات الأنثروبولوجية، فالصورة هي « القصيدة بأجمعها باعتبارها رمزا حسيا واحدا يكشف عن أشياء كثيرة جوهرية في حياة الفنان و شخصيته و طبيعة ذهنه، إنه خلق يعادل به الشاعر حدسه أو يقدم رؤيته »[2].

وهنا نجد أنّ الصورة هي ترجمة دقيقة لما يجري في أعماق الشاعر من مشاعر و أحاسيس يطرحها، مزينة بحلّة خاصة ذات صبغة جمالية لتؤثر في المتلقي.

ويأتي الدور هنا على الدارسين والنقاد الذين يسعون بدورهم إلى دراسة تلك القصائد من أجل وإبراز مواطن الجمال فيها، و قول ما لم يقله الشعراء.

مما تقدم نخلص إلى أنّ الصورة الشعرية تعد من أهم أدوات التشكيل الشعري، التي يلجأ الشاعر إلى توظيفها للتعبير عن مشاعره وانفعالاته وإيصالها للمتلقي، إنها طريقة خاصة من طرق التعبير الفني.

1- ينظر: سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، مصر، ط8، 2003، ص 11-12.

2- نعيم اليافي: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي، سوريا، ط1، 1982، ص 45.

إجمالا يمكن القول إنّ الصورة الشعرية هي تشكيل لغوي يربط بين المجردات والمحسوسات وفق علاقات متنوعة ينتجها خيال الشاعر بهدف نقل أفكاره و عواطفه إلى المتلقي، ولعل هذه الرؤية تتلاءم مع الشعر المعاصر بشكل عام، وشعر "**سميح القاسم**".

والشاعر الفذ هو الذي يوظف اللغة توظيفا خاصا يختلف عن استخدام غيره من الشعراء؛ ذلك أنه يعي العالم وعيًا جماليًا و بالتالي فهو « يعبر عن هذا الوعي تعبيرا جماليا، ومن هنا كان الشعر بنية لغوية معرفية جمالية »[1]

فالصورة الجميلة المعبّرة لا يقدر على صياغتها إلاّ الشاعر القدير المتمكن في مجاله، الذي يوظف اللغة توظيفا دقيقا يتناسب مع ما تمر به حالته النفسية، حيث يشكّل الصور التي تبرز مشاعره و عواطفه وتؤثر في المتلقي.

والصورة ركن شعري ملازم لكل شعر أصيل، ليس فقط على صعيد البناء أو الشكل، بل أيضا على صعيد الروح أو المادة الشعرية، لذا وجب على الناقد أن ينظر إليها من خلال عصرها وخصائصها، ومن خلال مبدعها وظروف حياته.[2]

والمتتبع لآراء النقاد والدرسين للصورة الشعرية يجد أن تعامل هؤلاء مع المفهوم قد تطور تطورا ملحوظا نتيجة تأثرهم بالمفاهيم النقدية الجديدة للنقد الحديث والمناهج الوافدة من الضفة الأخرى، سواء من حيث أهمية الصورة أو من حيث وظيفتها ودورها في عملية الابداع أو رؤية الشاعر للصورة أو دور المتلقي في إعادة إنتاج الصور الشعرية، إذ أكدت آراؤهم على أن الصورة الشعرية تعني قدرة الشاعر على في استعمال اللغة الشعرية استعمالا فنيا يدل على مهارته الإبداعية وتجسيد شاعريته في خلق الاستجابة الانفعالية والتأثير في المتلقي؛ إذن فالصورة –حسب هؤلاء– هي الوعاء الذي يخزّن المشاعر والأحاسيس.

1– خلد محمد الزواوي: تطور الصورة الشعر الجاهلي، ص 36.

2– إبراهيم أمين الزرزموني: الصورة الفنية ف شعر علي الجارم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2000، ص 100– 102.

ومن هنا أصبح لمصطلح الصورة دلالات مختلفة ومتباينة بين النقاد والدارسين المحدثين عندما نظروا إليها بوصفها مصدرا مهما من مصادر التجربة الشعرية، وخصوصا في ميدان تحليل القصيدة فنيا وجماليا من جهة، ومن خلال قدرة الشاعر في التعبير عن التفاعل بلغة شعرية مستندة إلى طاقتها الانفعالية والشعورية بمجازاتها واستعاراتها وتشبيهاتها، لا من خلال وصفها بأنها مجموعة من الألفاظ المجردة ولا باعتبارها مجموعة من المعاني السطحية.

إن دراسة الصورة في القصيدة تتم من خلال البناء الشعري الذي يعبر عن رؤية كلية شاملة لمختلف عناصر تشكيلها.

ومن هنا أضحت الصورة الشعرية كما يراها النقد الحديث « مجموعة علاقات لغوية يخلقها الشاعر لكي يعبّر عن انفعاله الخاص، والشاعر يستخدم اللغة استخدامًا جديدًا، حين يحاول أن يستحدث بين الألفاظ ارتباطات غير مألوفة، ومقارنات غير معهودة في اللغة العادية المبنية على التعميم والتجريد، ومن خلال هذه الارتباطات والمقارنات اللغوية الجديدة يخلق لنا الشاعر المصوِّر تشبيهاته، واستعاراته، وكناياته، وتشخيصاته »[1].

وفي الختام نقول إن جميع التعاريف التي عرضناها حاولت التقرب من مفهوم الصورة، وهي لا تختلف كثيرا عن بعضها بعضا، ذلك أنها تعتبِرُ الكلمات و المعاني و الخيال ركائزا للصورة، وأنّ عاطفة الشاعر هي أساسها، وأنّ الصورة الحقيقية كلما أثّرت في نفس المتلقي كلما حققت قيمتها و فاعليتها، لأن عناصرها واحدة أم متعددة صُهِرت في بوتقة واحدة.

والمطلع على آراء النقاد والدارسين في مجال الصورة الشعرية، يكتشف أن تعاملهم مع مفهوم الصورة الشعرية قد تطور بشكل ملحوظ، نتيجة تأثرهم بالمفاهيم النقدية الجديدة للنقد الحديث والمناهج الوافدة إلينا، إذ أكدت آراؤهم على أن الصورة الشعرية تعني قدرة الشاعر على استعمال اللغة الشعرية استعمالا فنيًّا يدل على مهارته الإبداعية، وتجسيد شاعريته في خلق

1- عبدالله التطاوي: الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، مصر، 2002، ص 45.

الاستجابة الانفعالية والتأثير في المتلقي؛ فالصورة –كما يراها هؤلاء– هي بمثابة الوعاء الذي يخزّن المشاعر والأحاسيس.

وفي ضوء هذه الآراء يمكن القول إن الصورة الشعرية هي إحدى المعايير الهامة في الحكم على أصالة التجربة الشعرية للشاعر، وبيان قدرته على تشكيلها بما يحقق المتعة والتأثير في المتلقي، لذا فإن الصورة الناجحة هي الصورة التي يتبادل طرفاها التأثير والتأثُّر في نفس كل من الشاعر والمتلقي.

كما أن دراسة الصورة في القصيدة تتم من خلال البناء الشعري الذي يعبِّر عن رؤية كلية شاملة لمختلف عناصر تشكيلها، وبخاصة اللغة بدلالاتها القوية والمعبرة.

ثانيًا: أهمية الصورة في فن الشعر:

تمهيد:

تستمد الصورة الشعرية أهميتها بما تكتسيه من قيم إبداعية وجمالية وتعبير دقيق يبرز مدى تحكم الشاعر في ملكته الشعرية، وما تثيره الصورة في حقل الأدب يرتبط ارتباطا وثيقا بكيفيات التعبير، ومنه فالصورة تهدف إلى تحويل غير المرئي من المعاني إلى مرئي ومحسوس، من أجل التأثير في المتلقي ودفعه إلى مواصلة القراءة والاستمتاع بما يقرأ.

وتعد الصورة الشعرية من القيم الأساسية في الأعمال الشعرية؛ ذلك أنها الوسيلة الفعالة لإظهار التجارب الشعورية بما تحمله من أفكار ومشاعر وعواطف يريد الشاعر إيصالها للمتلقي، ومن ثم أدرك أغلب النقاد أن الصورة الشعرية من أشد العناصر تأثيرا في النفس، لأنها « تبين الملامح المميزة لأسلوب الشاعر التي يحقق فيها الاعتماد الكبير على انعكاسات الخبرة الفنية لديه صياغة، ونظام التفكير القائم على وعي التجربة بأبعادها المختلفة، وما يرصده من خبرات متميزة يستوحيها من الحياة ومن المعرفة الثقافية محتوىً ومضموناً، فالصورة هي التركيبة الفنية التي تحقق هذا التوازن بين المستوى المطلوب، والمنجز أو المتاح تفاوتا بين التقريرية والايحاء الفني، وضمن هذه المعادلة يُخضع الناقد الصورة لمراجعة فنية يجد نفسه فيها بإزاء حالات من التأمل، تدفعه إليها مكنونات الصورة ومحسّاتها البعيدة إذا ما بلغت عمقا حقيقيا من الابداع ضمن وجهة نظر نقدية خاصة به تفتح آفاق الرؤية بوجه متلقي الشعر وعيا وقيمة »[1].

وأهمية الصورة الشعرية تكمن في مدى براعة الشاعر وقدرته في توظيف خبراته وتجاربه في الحياة وعرضها في شكل صور على المتلقي، وبالتالي فأهميتها وفق هذه الرؤية تتجسد من خلال ما تمنحه من دلالات ومعاني بوجه عام، ومن تأثير في المتلقي بوجه خاص.

1 . بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1994، ص 7

وتكمن طبيعة الصورة في أنها وجه من أوجه الدلالة على المعاني، حيث تنبع أهميتها من طريقتها الخاصة في التشكيل وتقديم المعنى، وتأثيرها في المتلقي، حيث تحصل على خصوصيتها من خلال ما تحدثه في المعاني من تأثير، ولكن مهما كانت تلك الخصوصية أو ذاك التأثير، فإنّ الصورة لن تغيّر من طبيعة المعنى في ذاته، وإنما تغير من طريقة عرضه و كيفية تقديمه.

نشير إلى أنّ النقد الحديث يولي اهتماما كبيرا بأهمية الصورة في الصياغة الشعرية، و هذا ما ذهب إليه "**محمد حسن عبد الله**" في قوله: « إنّ الشاعر يفكر بالصور، و التعبير بالصورة هو لغة الشاعر التلقائية »[1]

فالشاعر–وفق هذه الرؤية– يوظف أفكاره و كلماته و يضفي عليها مشاعره، لتخرج في حلة جميلة مشحونة بطاقة شعورية عجيبة؛ إنه يحاول جاهدا الانتقال بأفكاره و مشاعره من اللاواقع إلى الواقع، وهذا ما تقوم عليه الفلسفة النفسية للصورة الشعرية، ذلك أنّ « عالم الأفكار–هو بطبيعته غير واقعي– يحاول أن يصبح واقعيا بمعانقته للأشياء و البروز من خلالها »[2].

يشير "**محمد غنيمي هلال**" إلى دور الشعور في نقل تجربة الشاعر وعلاقته بالصورة الشعرية بقوله: « كلما كانت الصورة أكثر ارتباطا بالشعور، كانت أقوى صدقا وأعلى فنا »[3].

ولا تقف أهمية الصورة عند الشاعر والمتلقي، بل تتعدى ذلك إلى الواقع؛ فهي ضمن إمكاناتها المتاحة تعيد تشكيله من جديد، إنها وسيلة لتجسيد واقع الشاعر وتشخيصه، بحيث تجعله ضمن العمل الفني ماثلا أمام المتلقي، وحيا في ذهن الشاعر.

فالصورة الفنية هي مجال العمل الفني الذي ينمو فيه ويتطور، كيف لا وهي التي تصهر الكلمات لتخرجها في حُلّة جديدة متناسقة ومنسجمة، كما أنها طريق الشاعر التي يسلكها

1– محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، ص 43.

2– عز الدين اسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار غريب للطباعة، مصر، ط4، 1984،ص 57.

3– محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 420

لتجسيد أفكاره ورؤاه والبوح بمشاعره للمتلقي، ومنه فالرؤية هي تجربة الشاعر من خلال الواقع عن طريق الذات المبدعة.

من هنا يمكن القول إن فكر الشاعر لا يمكن أن يتبلور ويتجسد إلا من خلال الصورة الشعرية التي تقوم بتنسيق الرؤى وبنائها وإعطائها أبعادا جديدة وخصبة.

فالصورة–وفق هذا المنظور– تقوم ببناء العالم الفني الموجود في ذهن الشاعر، الموازي للعالم الموضوعي الموجود في الواقع، ويتم ذلك من خلال الصور الجزئية التي تتحد فيما بينها لتكوّن الصورة الكلية التي ينشدها الشاعر، ويريد إيصالها إلى المتلقي قصد التأثير فيه.

إن الشاعر عبر بنائه للعالم الفني يريد أن يجسّد تجربته ومُثُلَهُ الجمالية، ونماذجه الفنية ويعممها، ودون بنائه لذلك العالم الفني المستقل يظل الفن مجرد أفكار متناثرة هنا وهناك.

تسهم الصورة الشعرية بشكل فعّال في نقل المفاهيم المجردة إلى قيم جمالية، ومن ثم فهي أحد أهم العوامل المساهمة في بلورة الوعي الجمالي الذي يمكن من خلاله الحكم على تجربة الشاعر.

يمكن القول إن الصورة حتى تأخذ فاعليتها وتأثيرها، لا بد لها من أن تراعي أمورًا عديدةً، لعل أبرزها:

أولا: تمثلها لما هو موضوعي؛ حيث إنّ الصورة التي لا روح فيها تظل جامدة ولا يمكن أن يتفاعل معها المتلقي، أو أن تأخذ طريقها إليه. ومن الطبيعي أن الصورة لا تستطيع احتواء الحياة بجميع عناصرها؛ ذلك أنها ليست فيلما تسجيليا يعكس ما يجري بشكل مباشر، وإنما تحاول أن تقدم الحياة عن طريق النموذج الفني الذي يوظفه الشاعر لعرض الأفكار التي تملأ مخيلته.

ثانيا: إن الصورة تؤثر في المتلقي من خلال تجاوزها لما هو موضوعي؛ ويتم هذا التجاوز عن طريق وعي الشاعر وإدراكه لما يحيط به، فالشاعر يتجاوز بفكره وإدراكه المواضيع النمطية المألوفة إلى مواضيع جديدة لم يسبقه أحد إليها، من خلال توظيف الصور الجديدة المنتقاة من واقعه ومحيطه.

ثالثا: إن الصورة تأخذ فاعليتها بوجود شاعر ضليع بالشعر، وبالتالي فإن اعتماد الصورة على معطيات الموضوع لا يلغي شخصية الشاعر، بل على العكس من ذلك؛ فهي تحتاج إلى إمكانات الشاعر وتميُّزِه الخاص، وعليه لا بد من الاعتراف بأن العلاقة بين الشاعر والنص علاقة ذات وجهين؛ فمن جهة نجد أن الموضوع يقدم نفسه إلى الشاعر، ومن جهة أخرى نجد أن الشاعر يعود إلى الموضوع فيصقله ويعيد تشكيله، ويبث فيه الروح من خلال فكره وعاطفته.

ونشير إلى أن العلاقة بين الشاعر والنص هي علاقة تفاعل (أخذ وعطاء)، ولهذا لا يمكن للصورة أن تُلغي إبداع الشاعر، كما لا يمكن للأخير أن ينسج إبداعه بعيدا عن النص، ومنه نجد أن بروز الصورة الشعرية يكمن في اتحاد كل من الشاعر والنص أو بتعبير آخر، كل من الذات والموضوع.

والصورة الشعرية تعد من القيم الأساسية في الأعمال الأدبية عامة والشعر خاصة، لأنها الوسيلة المُثلى لإظهار تجربة الشاعر، لما تحويه من أفكار ومشاعر وأحاسيس، وبدونها مثلما يرى الناقد "**علي علي صبح**" « لا نعرف شيئا عن تجارب الغير، كما لا يعرف الغير عن تجاربنا شيئا»[1]؛ فالصورة الشعرية تعرِّفنا على تجارب وأفكار الآخرين، كما تعرِّف الآخرين بتجاربنا وأفكارنا.

ووجب التنويه إلى أن الصورة من أشد العناصر المحسوسة تأثيرا في النفس، وأقدرها على تثبيت الفكرة، كيف لا وهي الوجه المرئي للخيال؛ إنها تثير عواطف النفس وتوقظها من سباتها،

[1]- علي علي صبح: البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، ص 109.

وتعيد بعثها في حلة جديدة، وهذا ما جعل الشعراء والأدباء والدّارسين يولون الاهتمام بها ويخصونها بالدراسة.

– علاقة الصورة بالخيال:

الصورة الفنية « تنجم عنها قيم فنية تنبّه الشاعر، وتوقظ الوجدان، وتلفت نظر المتلقي إلى المعني فيتفاعل معه »[1]، ولعل ما يزيد من جمال الصورة وروعتها –بالإضافة إلى براعة الشاعر– عمق الخيال المُنتج لها وسعته، ومدى تأثيره في المتلقي.

والخيال برأي "**شوقي ضيف**" هو « الملكة التي يستطيع بها الأدباء أن يؤلِّفوا صورهم، وهم لا يؤلفونها من الهواء، إنما يؤلفونها من إحساسات سابقة لا حصر لها تختزنها عقولهم وتظل كامنة في مخيلتهم، حتى يحين الوقت ليؤلفوا منها الصورة التي يريدونها، صورةً تصبح لهم ، لأنها من عملهم وخلقهم، والخيال يقوم على شيئين: دعوة المحسّات والمدركات، ثم بناؤها من جديد ».[2]

فالخيال هو الحقل الخفي الذي ينتقي منه الشاعر موضوعاته وصوره، إنه بنك الشاعر – إن صحَّ التعبير– ووسيلته في التعبير عن أحاسيسه ومشاعره، حيث يخرج مكنوناته إلى العلن في حلل جديدة وجميلة.

ويبلغ الجمال أعلى مراتبه عندما « يقتدر الشاعر على التعبير عن العاطفة في صدق وقوة وجمال، وهذه القدرة لا تظهر إلا من خلال ما يستثيره في نفوس المتذوقين من عواطف، وما يقدر على تثبيته فيها من أفكار وإحساسات »[3]، فصدق العاطفة يزيد القصيدة روعة وجمالا، كما أنها تثير مشاعر المتلقي وتجعله يتفاعل مع النص.

1–محمود عباس عبد الواحد: الصورة الفنية في شعر المجنون، جامعة عين شمس، مصر، ط1، 1982، ص 09.

2– شوقي ضيف: في النقد الأدبي: دار المعارف، القاهرة، ط 9، 1992، ص 167 .

3– أحمد بسام ساعي: الصورة بين البلاغة والنقد، المنارة للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 1، 1984، ص 30.

وقد أشار "**محمد غنيمي هلال**" إلى قيمة الشعر بقوله: « وسبق أن نبهنا إلى أن قيمة الشعر في صدقه وأصالته الفنية كي تتحقق له الأسس الأولية التي يدخل بها في نطاق الفن، فافتعال التجارب والجري وراء الدعوات الجديدة لجدتها أو الخضوع لها عن غير اقتناع وحميا فنية، كل ذلك يفقد الشاعر أصالته وحريته في فنه »[1]، وعليه فإن الصدق والأصالة شرطان ضروريان لكي يصبح الشعر فنًا مثل غيره من الفنون الأدبية الأخرى، على غرار القصة والمسرحية والرواية.

ويؤكد "**شوقي ضيف**" على قيمة الخيال ودور خبرة الشاعر بقوله: « لابد في الأدب ونماذجه وصوره من خبرة تامة بالحياة، خبرة يربط الخيال المؤلِّف بين عناصرها وموادها، حتى في الأساطير والخرافات، فإنه لا بد أن يبث الحياة الإنسانية فيها خيال واسع يجمع من هنا وهناك ما يؤلف عملا أدبيا بديعا. وكل شيء من أشياء الطبيعة والحياة لا يمسه هذا الخيال حتى يلهبه، فإذا فيه قوى للمعاني والأحاسيس لا تنفد، قوى يُخلَقُ منها عملا قصصيا، وقد يركزها في قصيدة أو في تجربة شعرية. ومن أمثلة ذلك أنه إذا أخذنا منظرًا من مناظر الطبيعة كالصّباح أو المساء، فإن الشخص العادي يلقاها ببرود، ولا يكادان يثيران فيه شيئا، أما الشاعر فتنهال عليه طائفة من المشاعر يثيرها خياله، حين يلقى الصباح أو يلقى المساء، مشاعر توضِّح لنا جانبا من أسرار الطبيعة وصلتها بالنفس الإنسانية في هذا المنظر أو ذاك. وبمقدار قوة خيال الشاعر تكون قيمة قصيدته من الناحية التصويرية »[2]

فإحساس الأديب يختلف عن إحساس الشخص العادي؛ ذلك أن الأديب، بفضل موهبته وما لديه من خبرات سابقة، يستطيع شحن كلماته بالأحاسيس ويخرجها في حُلَّة جميلة يستمتع بها القارئ أو السامع ويحس بها، وهذا ما لا يستطيع الشخص العادي تجسيده وتحقيقه.

1- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث: ص 458.

2- شوقي ضيف: في النقد الأدبي، ص 169 - 170.

وخيال الشاعر واسع وخصب، لذا فهو يستطيع أن يجمع بين المتناقضات ليطور لنا موضوعا ما، فيخرج بذلك عمله في شكل بديع، وعليه فالمشاعر التي يثيرها خيال الشاعر تؤثر بشكل أو بآخر في المتلقي أو القارئ، وهذا يعتمد بالأساس على براعة الشاعر ومقدرته في التأثير في المحيطين به أو ممن يقرؤون له.

ومهما يكن من أمر الصورة أكانت شعرية أم نثرية ، كلية أم جزئية، « فإن مصدرها الخيال وهو وحده مجال الجمال »[1]، فالخيال وسيلة الشاعر ومحرّكه لخلق الصور الجميلة والمعبرة؛ وإحساس الشاعر قوي، وكأنما له طاقة عقلية تختلف عن طاقة الشخص العادي.

وفي خضم هذا التصوير والتشخيص يوظف الشاعر اللغة توظيفًا يليق بجمال صوره وروعتها « فتمتلئ لغته بالرموز والشخوص، وألفاظها لا تحمل معاني مجردة، وإنما تحمل أشباحا تخطف البصر من التشبيهات والمجازات والاستعارات »[2]؛ وعليه فاللغة عامل مهم، كيف لا وهي وسيلة الشاعر وأداة تشكيله لإبراز صوره قصد التأثير في المتلقي.

ويؤكد "**شوقي ضيف**" على وظيفة التشبيه ومساهمته في تشكيل الصورة بقوله: « ووظيفة التشبيه هي التصوير والتوضيح بالانتقال من شيء إلى شيء يشبهه ويشاكله، يعبر به الشاعر أو الكاتب عن معنى في نفسه، وكلما كان أبعد وأغرب، كان أروع وأجمل، غير أنه لا يُستخدم في حالة الانفعال الشديد، ولذلك كان يشيع في النثر الفني والشعر التصويري، أما في الشعر الغنائي فيقلُّ استخدامه »[3]

فوظيفة التشبيه تكمن في توضيح المعاني وتزيينها والتأثير في المتلقي وإقناعه، وإضفاء جمالية على النص الشعري، لذا نجده في الشعر التصويري الذي يقوم على بناء الصور أكثر من غيره، كما أنّ وظيفة الخيال تتجلى في توضيح ما كان غامضًا.

1- محمد غنيمي هلال: في النقد الأدبي الحديث، ص 416.
2- شوقي ضيف: في النقد الأدبي، ص 171.
3- المرجع نفسه، ص 171.

ثالثًا: الوظيفة الجمالية للصورة الشعرية:

تمهيد:

الصورة الشعرية في النقد الحديث هي إحدى أهم عناصر الإبداع، وجزء من الموقف الذي يمر به الشاعر من خلال تجاربه وأفكاره وعواطفه، لتصبح جزءًا من الموقف أو المعنى الذي يريد التعبير عنه بغية التأثير في المتلقي.

والحديث عن وظيفة الصورة ودورها في نقل تجربة الشاعر يقودنا إلى الحديث عن عناصر هذه التجربة المتمثلة في أفكار الشاعر وعواطفه، تلك الأفكار والعواطف التي تبقى جامدة ما لم تتبلور في صورة تبث فيها الروح وتعطيها الحياة، ومنه فالصورة هي وسيلة الشاعر لتجسيد أفكاره، والتعبير عما يشعر به من أحاسيس، إنها « أداة الشاعر ووسيلته إلى التعرف عن حقائق الأشياء، ولكن هذا التعرف يفقد قيمته، إذا تصورنا انفصال تلك الأشياء أو قيام كل منها مجزئا بذاته » [1]

فالشاعر لا يستطيع الاستغناء عن الصورة، لأنها ببساطة هي وسيلته التي يوظفها للتعبير عن مشاعره؛ إنها الجسر الذي يربط به الشاعر بين الواقع واللاواقع، بين العبارة والفكرة، بين المجرد والمحسوس، بين الحقيقة والخيال، وبهذا تكون الصورة بحق وسيلته المثلى لإبراز رؤاه، وتحقيق ما يطمح إليه، وهو إيصال أفكاره للمتلقي بغية استمالته والتأثير فيه.

فالصورة الشعرية تثير في الشاعر جملة من الانفعالات من شأنها أن تفضي به إلى ردود أفعال، إنّها « وسيلة ضرورية يستكشف بها الشاعر تجربته الخاصة، فضلا عن أنها تنبع من حاجة الشاعر الداخلية إلى التعبير عن مشاعره وانفعالاته، بقدر ما تصبح إحدى الوسائل التي يقنع بها الشاعر جماهيره التي تستمع إليه ويدفعها إلى فعل أو انفعال يتلاءم مع الجانب النفعي المباشر

1- عبدالله التطاوي: الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، ص 7.

للشعر.»[1]، فالصورة ليست وسيلة لإبراز المشاعر والأحاسيس فحسب، بل هي أيضا وسيلة للإقناع واستقطاب الجمهور من المستمعين والقراء.

والصورة من منظور آخر تتجسد في كونها « وسيلة تعبيرية، لا تنفصل طريقة استخدامها، أو كيفية تشكيلها عن مقتضى الحال الخارجي الذي يحكم الشاعر، ويوجه مسار قصيدته.»[2]، فالصورة إلى جانب أنها وسيلة للإقناع، فهي أيضا وسيلة للتعبير عن الأفكار والمعاني التي يطمح الشاعر إلى إيصالها للمتلقي.

ويتفق أغلب الدارسين على أن وظيفة الصورة تنحصر في عاملين اثنين؛ أما الأول فهو تصوير تجربة الشاعر، وأمّا الثاني فهو إيصالها إلى الناس، بخصوص الوظيفة الأولى تمثل الصورة الفنية تجربة الشاعر وأفكاره وأحاسيسه مما يوضح أن أحاسيسه تختلف عن أحاسيس غيره، ممن هم ليسوا بشعراء، أو شعراء مثله، فنحن دائما إزاء صور جديدة في كل تجربة حتى عند الشاعر الواحد، أمّا الوظيفة الثانية فيتبين لنا أنّ الشاعر يهدف إلى إيصال صوره وأحاسيسه إلى المتلقي بهدف إثارة مشاعره، ومنه فالصورة لها وظيفتان وظيفة التصوير ووظيفة التأثير.

وإذا كان عامل إيصال التجربة إلى المتلقي هو إحدى وظائف الصورة التي يطمح الشاعر الى تجسيدها، فإن تأثيرها يختلف بحسب الشخص المتلقي وطبيعته، وهذا يشير إلى أن الصورة مرتبطة بالمتلقي بقدر ارتباطها بالشاعر.[3]

وقد أصبح الشاعر ينظر إلى الصورة على أنها تمثل تجربته وفكره ووجدانه، واستجابة للتفاعل بين الفكرة ببعدها التجريدي، والرؤيا بمعناها البصري والحسي، والجمع بين الاستجابتين الانفعالية والعقلية، وخاصة أنها قائمة في الأصل على الاستخدام اللفظي، بما يحمله من دلالات

1- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 331.

2- المرجع نفسه: ص 332.

1- ينظر: الصورة الفنية أهميتها ووظيفتها في الشعر، منتديات ستار تايمزwww.startimes.com أدرج في الموقع يوم 2009/01/02 وتم الإطلاع عليه يوم 2013/05/13.

ورموز وصور، ومنه وجب على الشاعر انتقاء المفردات الجيدة التي تناسب مقام التعبير عن أفكاره وعواطفه.

إن هذا الانتقاء يكشف عن براعة الشاعر في اختيار الألفاظ الموحية والعبارات الدقيقة، التي تسهم في رصد أبعاد تجربته الشعرية، إلى جانب إسهامها في إيصال أفكاره إلى المتلقي.[1]

ومن هذا المنطلق اعتبر "**مجيد عبد الحميد ناجي**" الصورة الشعرية بأنها « ذلك المركب العجيب الذي أحسن الشاعر فيه انتقاء عناصره اللفظية المناسبة من حيث إيقاعها الموسيقي، ودلالاتها الايحائية، وصهرها في بوتقة مشاعره ووجدانه، وأعاد صياغة تركيبها وتنسيقها وفق ذبذبات عواطفه وأحاسيسه، بشكل يختلف عما لها من أبعاد في الواقع العياني المرصود، وأفاض عليها من روحه وذاته، واستطاع أن يكشف لها بذكائه وفطنته وبراعته علاقات جعلت تركيبها منسجما متلاحما؛ حيث يمتزج فيه الشعور والعواطف والأفكار بالإيقاع الصوتي لعناصر الصورة، وبدلالاتها الايحائية.»[2]

فالصورة الشعرية تعد وسيلة الشاعر التي يُظهر بها تجربته ويخرجها إلى العيان؛ ذلك أن الشاعر الفذ هو من يوظف الصورة ليعبر بها عن الحالة الشعورية التي تنتابه، وينقل من خلالها مشاعره إلى جمهور القراء، ولا يتأتى له ذلك إلا من خلال التشكيل الصوري.

وهذا ما ذهب إليه "**جابر عصفور**" عندما أشار إلى أن الصورة تعد « إحدى الوسائل التي يُظهر بها الشاعر براعته ، فيبهر بطرافة صوره المستمعين، ويستحوذ على إعجابهم بدقة وَصْفِهِ وبراعته في محاكاة الأشياء، والصورة –في النهاية– وسيلة تعبيرية لا تنفصل طريقة استخدامها، أو

1–ينظر: علي قاسم محمد الخرابشة: وظيفة الصورة الشعرية ودورها في العمل الأدبي، مجلة الآداب، العدد 110، 2014، ص 100.

2– أحمد علي إبراهيم الفلاحي: الصورة في الشعر العربي دراسة تنظيرية وتطبيقية في شعر صريع الغواني، مسلم بن الوليد ، دار غيداء، الأردن، ط1، 2013، ص 23.

كيفية تشكيلها، عن مقتضى الحال الخارجي الذي يحكم الشاعر، ويوجه مسار قصيدته، أما إلى جانب النفع المباشر، أو جانب المتعة الشكلية»[1].

والحديث عن الصورة الشعرية لا يجب أن ينسينا الإشارة إلى العاطفة ودورها في بلورة الصورة؛ ذلك أن عاطفة الشاعر أو المبدع تعد من أهم مقوماتها، فمن خلال العاطفة تتفجر أحاسيس الشاعر، وبها يعبَّر عن وجدانه وحالته الشعورية التي يمر بها، لذا فإن كلًّا من الصور الشعرية وعاطفة الشاعر تعزز كل منهما الأخرى، وتفتح للقارئ فرصة المشاركة في هذه التجربة المتميزة.

وعلى العموم فالصورة الشعرية ما هي في الحقيقة إلا جملة من العلاقات اللغوية التي يوجدها الشاعر ويوظفها ليعبِّر بها عن انفعاله الخاص، محاولا في ذلك الربط بين ألفاظه التي اختارها للتعبير عن مشاعره والمعاني التي ينشدها ليخلق لنا تشبيهاته وتشخيصاته واستعاراته وكل ما يجول في خاطره.

ويمكن أن نوجز وظائف الصورة في جملة من النقاط رصدناها إبّان قراءتنا لها عند أغلب الدارسين في هذا المجال ولعل أبرزها:

– تصوير التجربة الشعرية، فالشاعر شأنه شأن أي فنان يعيش تجربة توقد في نفسه أفكارا وانفعالات تحتاج إلى وسيلة لينقلها لغيره، وهذه الوسيلة هي الصورة، وبالتالي فالصورة الفنية تعد الوسيلة الجوهرية لنقل تجربته الشعرية في معناها الكلي والجزئي، المعقد والبسيط، الواضح والخفي.

– توصيل التجربة، حيث تعمل الصورة على إيصال تجربة الشاعر إلى الآخرين؛ فهي مطيَّته في سبيل إخراج ما بقلبه وعقله أولا وإيصاله إلى غيره ثانيا.

1– جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 331،332.

– التأثير الفني، فالصورة تمكِّن المعنى في النفس، ليس عن طريق الوضوح فحسب، بل عن طريق التأثير أيضا.

– التجسيد والتشخيص، فالصورة الفنية تجسد ما هو تجريدي وتعطيه شكلًا حسيًّا.

– العمل على تحقيق الانصهار بين الذات والموضوع، كما أنها تحيل الحقيقة الزمنية إلى حالة غير محدودة في الزمان والمكان.

–الوظيفة الجمالية، فالصورة تؤدي وظيفة جمالية في العمل الشعري وهذا ما أكده النقاد القدماء والمحدثون[1].

ويلخص "**جابر عصفور**" وظائف الصورة الفنية في أربعة عناصر هي كالآتي:

– **الوظيفة الأولى**: تتمثل في إقناع المتلقي بفكرة ما، فالصورة « عندما تستخدم لتحقيق النفع المباشر، فإنها تهدف إلى إقناع المتلقي بفكرة من الأفكار، أو معنى من المعاني، وفي هذه الحالة لا تصبح الصورة الوسيط الأساسي الذي يجسِّد الفكرة، بل تصبح الفكرة في جانب والصورة في جانب آخر، والإقناع له أساليبه المتنوعة التي تبدأ بالشرح والتوضيح، وتقترن بالمبالغة، وتتصاعد حتى تصل إلى التحسين والتقبيح وما يتبع ذلك من تحوّل الصورة إلى طرائق للأثبات، تتشابه طريقة صياغتها مع صياغة الاستدلال في المنطق.»[2].

– **الوظيفة الثانية:** وتتمثل في المبالغة في المعنى والتأكيد على بعض عناصره الهامة.

– **الوظيفة الثالثة:** تتمثل في التحسين والتقبيح، وفي هذا الصدد يقول "**جابر عصفور**": « وعندما تصبح الصورة الفنية وسيلة للتقبيح والتحسين، فإنها تؤدي إلى ترغيب المتلقي في أمر من

1– ينظر: عطية العمري، الصورة الفنية بين القديم والحديث، ملتقى رابطة الواحة الثقافية،www.rabitat-alwaha.net أدرج في الموقع بتاريخ 2009/07/04 وتم الاطلاع عليه يوم 2012/03/25.

1– جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 332.

الأمور، أو تنفيره منه»[1]، ومن ثم فإن الشاعر يستخدم الصورة استخداما يناسب المقام الذي يرتضيه، فتراه تارة يُحسِّن أمرا ما وتارة يُقبِّح أمرا آخر لغاية في نفسه، أو من أجل إثارة فضول القارئ حول ذلك الأمر.

و**الوظيفة الرابعة**، التي تكمن في الوصف والمحاكاة وهي تمثل الجانب الثاني من الصورة؛ والمقصود به «الجانب الذي لا يهدف إلى نفع مباشر، بقدر ما يقصد به تحقيق نوع من المتعة الشكلية، هي غاية في ذاتها، وليست وسيلة لأي شيء آخر»[2]، فالوصف والمحاكاة –من هذا المنظور– يرتبطان بنقل أدق تفاصيل العالم الخارجي المحيط بالشاعر، وتقديمها للقارئ على شكل صور فنية تعكس المشهد الذي يريد الشاعر تصويره أو إبرازه للمتلقي.

وإذا جئنا إلى وظائف الصورة الفنية عند "**علي علي صبح**" وجدنا أنها تتلخص فيما يلي:

أ– إنها تعمل على توصيل فكر الشاعر التجريدي ومعانيه، ونقله إلى الآخرين خبرا وإعلاما، إذ يرى أن الناثر والشاعر « يفضلان في النقل إلى الآخرين الصورة الأدبية الفنية بطرق عديدة من التعبير عن المعنى بالمحسّات، وإيثار الوحي والتخييل والتجسيم والتشخيص، ليصل إلى مضمون الصورة»[3].

ب–من وظائف الصورة أيضا أنها « أقدر الوسائل على نقل الأفكار العميقة والمشاعر الكثيفة في أوفر وقت وأوجز عبارة وأضيق حيز، فكلما أمعن الناظر فيها استقطب أفكارا جديدة ومشاعر متجددة »[4]، وهذا ما تؤكده الأهمية الكبيرة التي يوليها الشاعر للصورة، لأنها الوحيدة القادرة على ترجمة أفكاره ونقل أحاسيسه إلى المتلقي.

1– المرجع السابق: ص 353.
2– المرجع نفسه: ص 363.
3– علي علي صبح: الصورة الأدبية تأريخ ونقد، ص 172
4– المرجع نفسه: ص 173.

ج- من وظائف الصورة كذلك أنها « تعرض الحقائق المعروفة والواقع المألوف في صورة حية ونمط روحي، لأنها نتجت من معامل التجربة الإنسانية في الشاعر، فكانت مولوده الحي الذي فيه بقاء شخصه، وفي ذاته استمرار حياته، فقد مرت من خلال وسط نابض بالحياة، يموج بالشعور والخواطر والأحاسيس والعواطف »[1].

فالصورة هي الوسيلة التي يعتمد عليها الشاعر ليبيّن من خلالها شخصه، ويصف بها حياته، ويبرز بها أحاسيسه ومشاعره ويبوح بها للقارئ، فيعرض بذلك الحقائق التي كانت كامنة داخله، ويكشف بها المستور، ويخرجه في صور حيّة تكاد تتكلم عن نفسها.

د- من وظائف الصورة كذلك أنها « تعمق المحسوسات، وتبعث الحياة في الجمادات، وتبث الروح في كل ما يتناوله الشاعر فيها من مظاهر الحياة والواقع. »[2]، فالصورة الشعرية تبثُّ الروح في قصيدة الشاعر، وتبرز أحاسيسه، وتخرجه من عالمه الخاص الذي يعيش فيه، إلى الواقع.

وتستمد الصورة الشعرية قيمتها مما تمثله من قيم إبداعية وتعبيرية متوحدة مع تجربة الشاعر، ومجسدة لها؛ إنها تعتمد على المحسوس، كما تعتمد على الخيال، لذا يلجأ إليها الشعراء ويوظفونها في قصائدهم لإبراز مشاعرهم، وإيصال أحاسيسهم إلى القراء بغية التأثير فيهم، لذا ليس غريبا أن يحفل بها الشعراء ويولونها أهمية كبيرة، وأن نجد أغلب الدراسات النقدية صارت تتناول الصورة الشعرية بالدرس والتحليل، كيف لا وهي التي تبوأت مكانة مهمة في مناهج النقد المختلفة، بل ووضعها النقاد في مقدمة وسائلهم لدراسة الشعر وما يتعلق به من مؤثرات.[3]

فالصورة في أسمى مقوماتها جزء حيوي في القصيدة من خلال تلاحمها وتجانسها مع بقية العناصر التي تشكل نسيج القصيدة العربية.

1- المرجع السابق: ص 173.

2- المرجع نفسه: ص 174.

3- ينظر: علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، ص 18.

ولا بد من الإشارة إلى أن الغاية من دراسة الصورة الشعرية تكمن في محاولة الشعراء تحقيق جملة من الأهداف أهمها:

أولًا: الصورة هي الوسيلة المرغوبة عند الشاعر[1]، إذ يعمل من خلالها إلى نقل أفكاره وأحاسيسه إلى الآخرين بواسطة التعبير عن المعنى بالمحسّات، وكذا التخييل والتجسيم والتشخيص.

ووسائل نقل الصورة الشعرية إلى الآخرين عديدة ومتنوعة فتارة تكون عن طريق الوجدان، وتارة عن طريق التخييل، وتارة أخرى عن طرق الحواس، وتارة عن طريق العقل، وكل هذه الوسائل يتخذ منها الشاعر أساسا لنقل مشاعره.

ثانيًا: الصورة الشعرية أدق الوسائل على نقل الأفكار العميقة والمشاعر الكثيفة،[2] فتتحول الصورة إلى رمز له تأثير في النفس أقوى من الحقيقة، وهذا هو سر الجمال في الصورة الشعرية القائمة على التصوير.

ثالثًا: الغاية من الصورة الشعرية أنها تقوم بعرض الحقائق المعروفة والواقع المألوف في صورة حيّة، فهي نتاج تجربة الشاعر الإنسانية، ومولوده الحي الذي تظهر فيه شخصيته وأسلوبه، وفيها تخرج مشاعره الفياضة وأحاسيسه الصادقة التي تسحر المتلقي وتأسر قلبه.

رابعًا: الصورة الشعرية تعمق المحسوسات وتبعث الروح في الجمادات،[3] فيبرز من خلالها الشاعر مظاهر الحياة والواقع، كما أنها وسيلة للتعرف على أسرار الحياة وعلاقة الإنسان بغيره من مخلوقات الله في هذا الكون.

1- ينظر: علي علي صبح: الصورة الأدبية تأريخ ونقد، ص 172.
2-ينظر: المرجع نفسه: ص 173.
3- ينظر: المرجع نفسه: ص 174.

ونخلص في ختام هذا الفصل إلى القول إن الصورة الشعرية تعد أصدق تعبير عمّا يجول في نفس الشاعر من أحاسيس، كما أنها إحدى الوسائل التي تنقل المشاعر إلى الغير بأمانة وقوة، لذا يلجأ إليها الشعراء للتعبير عن مشاعرهم وأحاسيسهم.

وقد تعددت تسميات الصورة مثلما تعددت تعريفاتها ومفهوماتها في النقدين الغربي والعربي؛ فإلى جانب ما عرضناه من مفاهيم وتعريفات هناك تعريفات أخرى عديدة للصورة في الدراسات النظرية والتطبيقية التي اتخذت من دراسة الصورة الشعرية مجالها، وعلى كثرتها فإنه لا يظهر الاختلاف حول كونها لوحة فنية تتعاون الكلمات على إخراجها بما لها من طاقات حسية وإيحائية.

والصورة الشعرية أحد العوامل المساهمة في بلورة الوعي الجمالي الذي يتم من خلاله الحكم على تجربة الشاعر، وتكمن أهميتها في أنها تقوم بتجسيد الرؤى وبنائها وإعطائها أبعادا جديدة، حيث تعمل على تجسيد واقع الشاعر وتشخيصه لتجعله ضمن العمل الفني ماثلا أمام المتلقي وحيًّا في ذهن الشاعر.

وتستمد الصورة الشعرية قيمتها مما تملكه من قيم إبداعية وتعبيرية متوحدة مع تجربة الشاعر ومجسدة لها، فهي تعتمد على المحسوس مثل اعتمادها على الخيال، لذا عُدّ الأخير ضرورة من ضرورات التصوير الفني، لذا استخدمه الشعراء كأداة من نوع خاص، فيها قدر كبير من الفطرية، كما أنها جزء من قدرات الشاعر الفنية التي تكشف أبعاده النفسية الاجتماعية، وذلك ما يساعده على الإبداع والتعبير.

كما أشار عديد من الدارسين إلى أن للصورة عدة وظائف أبرزها: تصوير التجربة الشعرية، توصيل التجربة ونقلها إلى الآخرين، التأثير الفني، التجسيم والتشخيص، كما أن لها وظائف أخرى، على غرار المبالغة، التحسين والتقبيح، إلى جانب الوصف والمحاكاة.

الفصل الأول:

مصادر وعناصر التشكيل الجمالي للصورة الشعرية.

أولًا: مصادر الصورة في شعر سميح القاسم.

ثانيًا: وسائل تشكيل الصورة الشعرية.

ثالثًا: المستويات الجمالية للصورة الشعرية.

تمهيد:

تعمل الصورة الفنية على تجسيد تجربة الفنان، وتعميق إحساسه بالأشياء، كما تساعده على التواصل مع العالم من حوله، ليس هذا فحسب، بل إن الصورة تعمل أيضا على تشخيص الأشياء المعنوية، وتجعل المحسوس أكثر حسية، فهي بالنسبة للقارئ المدخل الذي يمكنه من اكتشاف عالم الشاعر والإحساس بتجربته.

وقد عمد "**سميح القاسم**" إلى التنويع في صوره لخلق مناخات متعددة داخل لوحاته الشعرية، لذا فإن تعدد وتنوع فضاءات الصورة في شعره يعكسان مدى اختلاف البيئات وتنوع المصادر التي يستمد منها الشاعر عناصر تشكيل صوره وبناء فضاءاته الشعرية.

ولأن الصورة الشعرية أضحت تمثيلا جوهريا لتجربة الشاعر ورؤياه، فلا شك أن هذا التنوع في القضاء الصورة وتعدد مصادرها يأتي تجسيدا لمدى عمق الرؤيا التي تمر قصائد الشاعر من جهة، وثراء تجربته واتساعها من جهة أخرى.

وباستقراء قصائد الشاعر وتحليل الفضاءات التي تخلقها الصور الشعرية المختلفة ، نجد إن مرجعيات الصور تشير إلى بيئات كثيرة ومتنوعة منها:(التاريخ، الطبيعة، الأساطير، الموروث الشعبي)، حيث تتفاوت في أهميتها ونسبة حضورها من قصدية لأخرى.

وسنحاول في هذا الفصل الوقوف عند جملة من المحطات بداية بمصادر الصورة الشعرية عند سميح القاسم، وذلك من خلال الإشارة إلى الأحداث والشخصيات التاريخية، الطبيعة، الأسطورة، والتراث الشعبي، مرورا بالحديث عن وسائل تشكيل الصورة ومن بينها التجسيم والتشخيص وكذا تراسل الحواس، وانتهاء عند المستويات الجمالية للصورة الشعرية ونخص بالذكر الانسجام والتضاد والتشاكل.

أولًا: مصادر الصورة في شعر سميح القاسم:

أ-الأحداث والشخصيات التاريخية:

يُعد استدعاء الأحداث والشخصيات التاريخية أحد عناصر التراث، والحقيقة أن هذه التقنية هي إحدى الوسائل التي يلجأ أليها الشاعر في صياغة تجربته الشعرية من أجل الوصول إلى تشكيل رؤاه للعالم وللكون، والتعبير عما يحس به جرّاء ما تعانيه أمته العربية وأزماتها؛ لذلك فإن استحضار الأحداث والشخصيات التاريخية عند الشاعر "**سميح القاسم**" ليس مجرد ذكر عابر للشخصية أو الحداث التاريخي أو الإخبار عنهما، بل من أجل معرفة ملامح تلك الشخصيات ومقابلتها بالقضايا التي يعيشها الشاعر في واقعه، بهدف التعبير عن ذلك الواقع من خلال الشخصية المستدعية؛ أي تذويتها وتعصيرها، ولا سبيل إلى ذلك عند الشاعر إلا بالصورة، ففيها « تتجسد الأحاسيس وتُشَخَّصُ الخواطر والأفكار، وتتكشف رؤيته الخاصة عن العلاقات الخفية والحقيقية في عالمه »[1].

وقد يلجأ الشاعر عادة إلى التاريخ، ليستمد من أحداثه وشخوصه رموزا لها دلالتها في الواقع الذي نعيش فيه، من حيث أنها مازالت تثير في النفس البشرية شعورا بالاعتزاز أو خلافه، وما يمكن الإشارة إليه هو أن الشعراء عموما و "**سميح القاسم**" على وجه الخصوص لا يلجأ إلى هذه النماذج التاريخية القديمة لذاتها ، بل إن استلهامه من التاريخ يتمثل في تفاعل رموزه القديمة مع الحاضر بغية إثاره المشاعر والتعبير عن وأحاسيسه إزاء الأحداث والقضايا الراهنة، وهذا كلّه بغية التأثير في المتلقي، ومنه فإن «توظيف الشخصية التراثية في الشعر العربي المعاصر يعني استخدامها تعبيريا لحمل بُعد من أبعاد تجربة الشاعر المعاصر، أي أنها تصبح وسيلة تعبير وإيحاء في يد الشاعر يُعبّر من خلالها – أو يُعبّر بها– عن رؤياه المعاصرة »[2].

1– مصطفى السعدني: التصوير الفني شعر محمود حسن اسماعيل، منشأة المعارف، مصر، ط1، 2007، ص85.

[2]– علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، مصر، ط 1، 1998، ص 13.

فالشاعر يبحث في أحداث التاريخ عما يمكن أن يسهم في بناء قصيدته عبر امتزاج العناصر الواقعية بالعناصر التراثية، إذ يبحث في التاريخ وينقب في صفحاته عن الشخصيات والرموز التي تثير المخيلة وتصور الواقع. يقول في قصيدته الموسومة بـ: "**القصيدة العمانية**":

أَنَذَا. وَنحَنُ هُنَا. سُلَالَةُ العَرَبِ

وَرِسَالَةُ الإِخوَانِ للإِخوَانِ

عَرَبٌ إِلَى عَرَبٍ وَتفتَحُ بَابَهَا

جَنَّاتُ عَدنٍ يَا بَنِي عَدنَانِ

عَرَبٌ إِلَى عَرَبٍ، وَتَبعَثُ أُمَّةً

مِن أُمَّةٍ خَطَرَت عَلَى الأَكوَانِ[1]

يستحضر الشاعر في هذه الأبيات أسماء: (سلالة يعرب)، (عرب)، (بنو عدنان)، للدلالة على عروبة أرض فلسطين التي يسعى الاحتلال الصهيوني لتهويدها ،وهده الأسماء تعبر عن عمق الجذور العربية وامتدادها في التاريخ العربي القديم.

وقد وجه الشاعر "**سميح القاسم**" سهام نقده للأشخاص الذين خانوا القضية الفلسطينية، وخانوا بذلك دينهم، فاستعان بشخصيات من التاريخ متخذا منها رمزًا دالاً على الانتماء للأمة العربية.

واستحضر الشاعر "**سميح القاسم**" عديدًا من الشخصيات المرتبطة بالتراث الديني على غرار: "السيدة هاجر"، و"السيد المسيح"، والسيدة "مريم"، و كذا بعض الشخصيات المرتبطة بالتاريخ العربي؛ حيث نجد "أيوب" و"نوح" عليهما السلام، و"الخنساء"، و"مجنون ليلى"، والمغول والتتار.

ففي قصيدة "**ق– ت**" يحاول الشاعر التعبير عن عمق المأساة التي يعيشها، فحاول تصوير "المسيح عيسى عليه السلام ووالدته مريم في مشهد أليم بقوله:

[1]– سميح القاسم: الممثل، مؤسسة الأسوار، فلسطين، ط 1، 2000،ص 80– 81.

قَطرَةٌ مِن دَمِ عِيسَى

سَقَطَت فِي جَفنِ مَريَمْ

يَا دَمِي قُمْ وَتَكَلَّمْ

غُصَّتِ الأَرضُ مَجُوسًا[1]

صوّر الشاعر مكائد الذين كفروا من بني اسرائيل في قتل "السيد المسيح عيسى" عليه السلام، وقبل محاولتهم قتله توفاه الله ورفعة إليه، وبدا لهم أنهم قتلوه، فقطرة الدم من "عيسى" سقطت في جفن "مريم" وفي هذا إشارة إلى قصة "السيدة مريم" التي أراد الشاعر توظيفها للدلالة على انتمائه للأمة الاسلامية، كما أن توظيف الشاعر لهاتين الشخصيتين يعكس حنينه لزمن المسيح عيسى بن مريم عليهما السلام. واتخذ الشاعر من صبر أيوب عليه السلام صورة معبرة عن حالته، وتحمل دلالة كبيرة، عما يعانيه، إذ يقول في قصيدته الموسومة بـ: "**القصيدة العُمانية**"

وَرِثتُ أَيُّوبَ العَذَابَ وَصَبرَهُ

وَوَرِثتُ نُوحًا، فَليَكُن طُوفَانِي[2]

فالشاعر هنا يصوّر مأساة شعبه ويقابلها بعذاب أيوب وصبره؛ فكما صبر أيوب عن المصائب التي ابتلاه الله بها، بداية بمرضه، ثم فقده لأولاده وماله، كذلك الشاعر يؤكد أنه صابر لما ألمّ به وبشعبه، ويُلحق كلامه بعبارة (ورثت نوحا، فليكن طوفاني)، وفي هذا إشارة إلى أنه سيأتي اليوم الذي تعُم الثورة سائر أرجاء فلسطين، ويتحرر القدس الشريف من أيدي العدو الإسرائيلي الغاشم.

ويرسم الشاعر لوحة أخرى يجسد فيها عديدًا من الشخصيات الدينية، بشكل يُنمّ عن رؤيته والأحاسيس التي يشعر بها في مشهد زاخر بالحركة؛ فاستطاع بذلك أن يوجد بينهم علاقة تكشف عمق إحساسه، فيقول:

[1] – سميح القاسم : الاعمال الكاملة، مج 3، دار سعاد الصباح، مصر، ط1، 1993، ص 304.

[2] سميح القاسم: الممثل ص 78.

أَعدّي لِبَحَّارَةِ الشَّرقِ يَا أَرضَ لُبنَان

خُبزَ الرَّحِيلِ وَمَاءَ الرُّجُوعْ

أَعِدِّي. وَكَيفَ تُعِدّينَ وَالزَّحفُ وَالقَصفُ

لَيلٌ تُفَخِّخُهُ الشُّبُهَاتُ وَمَا مِن سِرَاجٍ وَمَا

مِن شِهَابٍ وَمَا مِن شُمُوعْ

وَرَايَاتُ جَيشٍ غَرِيبٍ عَجِيب تَسُدُّ عَلَى

الشَّمسِ أُفُقَ الطُّلُوعْ

وَتَمحُو زُهُورَ الكَلَامِ وُتَمحُو بِذَارَ السَّلامْ

وَتمَحُو ابتِهَالَاتِ مُوسَى اليَهُودِي وَتَمحُو دُعَاءَ

مُحَمَّدٍ العَرَبِيّ وَتَمحُو وَصَايَا يَسُوعْ.[1]

فالشاعر يوحي للقارئ بأن غطرسة وعنجهية الاحتلال داست كل الأعراف والديانات الربانية التي لا ترضى بالظلم، فلا اليهودية ولا الإسلام ولا المسيحية ترضى بهذا العدوان على الشعب الفلسطيني، فذكر الشاعر شخصيات تاريخية على غرار النبي محمد وموسى ويسوع.

ويصور لنا الشاعر "**سميح القاسم**" شخصية "السيدة هاجر" وابنها "إسماعيل"، عليهما السلام، في لوحة كاتدرائية تكاد تنطق، إذ يقول في قصيدته الموسومة بـ: "**لماذا؟**":

(سَنُسَمِّي طِفلَتَنَا «هاجر»)

(سَنُسَمِّي طِفلَنَا «وطن»)

وَنَسُوحُ فِي العَالَمِ بِلَا حَقَائِبْ[2]

إن توظيف الشاعر لاسم السيدة **هاجر** يشير إلى فلسطين، وهو لم يقلها صراحة، وإنما اكتفي بالتلميح إليها، ويُفهم من هذا أن الشاعر لم يجد لحد الآن وطنه المنشود، فكما أن السيدة

[1]- سميح القاسم: عجائب قانا الحديدة، الحكيم للطباعة والنشر، فلسطين، ط1، 2006، ص 65-64.

[2]- سميح القاسم: الأعمال الكاملة، مج 2، دار سعاد الصباح، مصر، ط1، 1993، ص 433.

هاجر التي ساحت في الأرض للبحث عن مكان يأويها وابنها، كذلك الشاعر في رحلة بحث مستمر عن وطنه، وهذا دليل على حالة عدم الاستقرار التي يعيشها ، وهي الدلالة التي نلاحظها في حرف السين في لفظ "سنسمي" في إشارة الى المستقبل والأمل المنشود، لأن هذا المولود الذي ينتظره الشاعر لم يحن وقته بعد.

وغير بعيد عن توظيف الشاعر للشخصيات والرموز الدينية نجده أيضا يركز على الشخصيات العربية ذات الشهرة التاريخية، على غرار مجنون ليلى، وخالد بن الوليد، وابن يزيد، إذ يقول في قصيدته الموسومة بـ: "**القصيدة الشامية**":

مَجنُونُ لَيلَى وَاحِدٌ بِعَذَابِهِ

وَأَنَا. عَذَابِي أُمَّةٌ لَيلَاءُ!

لَو مَسَّ قَاهِرَةُ المُعِزِّ مُعكِّرٌ

صَفوًا، هَلَعتُ: وَكَيفَهَا صَنعَاءُ؟

وَإِذَا بَكَت بَغدَادُ أَلْحَفَ هَاجِسٌ

قُدْسَاهُ يَا قُدسِي، أَفِيكِ بُكَاءُ؟ [1]

تشير هذه الأبيات إلى أنه إذا كان قيس بن الملوح الملقب بالمجنون يتعذب لوحده جراء حبه لليلى، ورفض أهلها تزويجها له، فإن — الشاعر- يتعذب جرّاء الأهوال التي أصابت أمته الفلسطينية، وحرمته من الوصال بينه وبين أبناء وطنه.

كما يستحضر الشاعر المدن العربية العريقة التي كانت فاعلة في التاريخ العربي، فيؤكد على أن قاهرة المعز أو صنعاء أو بغداد لو أصابهم مكروه، لكان أول من يسارع لنصرتهم، ولكن من ينتصر للقدس يا ترى؟ والإجابة: لا أحد. وهذا ما تؤكده عبارة (قدساه، يا قدسي أفيك بكاء؟) فسؤال الشاعر ممزوج بالحسرة والأسف نتيجة التخلي عن نُصرة القدس.

[1]- سميح القاسم: الممثل، ص 54.

كما يعيد لنا الشاعر صور الشخصيات الأجنبية المعروفة بنضالها وثورتها ضد الغطرسة الاستعمارية، فاتخذ من "لينين" قائد الثورة البلشفية، شخصية ورمزا تاريخيا، فحاول أن يصوّر أمجاده ويتغنى بانتصاراته التي حققها، إذ يقول في قصيدته الموسومة بـ: "**إلى ميخائيل غورباتشوف**":

إِنَّ لِينينَ يُحدِجُكَ* الآنَ مُغتَبِطًا

رَاضِيًا عَن رِضَاه

هَل تَرَاه

جَبهَةٌ تَتَأَلَّقُ عَالِيَّةً فِي سَمَاءِ الِجبَاه.[1]

حاول الشاعر وضع القائد "لينين" في صورة البطل القومي الذى قاد الثورة ضد نظام القصر، وهو في هذا يُلمّح إلى أمله في إيجاد قائد مثله يقود الثورة الفلسطينية على المحتل الغاصب لتحرير فلسطين، فصورة "لينين" البطل أضفت على القصيدة لمسة جمالية بيّنت براعة الشاعر في اختيار ألفاظه وعباراته بغية التأثير في القارئ.

كما وظّف الشاعر عديدًا من الشخصيات التاريخية الأجنبية على غرار "فيدال كاسترو"، "جان بول سارتر"، ولعل النقطة التي يشتركون فيها هي الدعوة إلى المقاومة والتمرد ضد الظلم.

ففي قصيدة له بعنوان: "**إلى فيدال كاسترو**" وجّه الشاعر خطابا إلى الزعيم الكوبي ممزوجا بالألم، إذ يقول:

قَدَمًا.. قَدَمًا.. فِي هَذَا الدَّرب!

يَا حَاطِمَ أَغلَالِ الشَّعب

قَدَمًا.. يَا أَوَّلَ شُعلَه

فِي عَتَمة أَمرِيكَا المُحتَلَّه

*- يُحدِجُكَ مُغتَبِطًا: أي ينظر إليك فرحًا مسرورًا.

1- سميح القاسم: الأعمال الكاملة، مج3، ص 366.

قَدَمًا.. مَادَامَت فِي الْبَيتِ

أَشتَاتَ الأَوبَاشِ الفَاشِست

قَدَمًا .. الفَجرُ وَقُضبَانُ السُّكَّر

أَسلِحَةٌ لَيسَت تُقهَر

يَا غَوثَ الجُزُرِ المنهُوبَه

وَعَزَاءَ الأُمِّ المنكُوبَه[1]

في هذه الأسطر الشعرية تمتزج صورة الألم بالفرحة، فمن جهة نجد الشاعر متألما لما يحدث للأمة الكوبية، ومن جهة أخرى هو يفتخر بالقائد "فيدال كاسترو"، وما قام به من أجل تحرير كوبا من قبضة الاحتلال الأمريكي.

ولعل هذه الصورة تنطبق على صورة الشعب الفلسطيني والمعاناة التي يعيشها جراء الاحتلال الإسرائيلي، وكأن الشاعر يريد أن يقيم علاقة معنوية بين كوبا وفلسطين أو بالأحرى الثورة الكوبية والفلسطينية.

كما وجّه "**سميح القاسم**" خطابا إلى "جان بول سارتر"* المنخرط في صفوف المقاومة السرية الفرنسية، حيث يقول في قصيدته الموسومة بـ: "**إلى جان بول سارتر**":

أَطلِقهَا .. نَارًا .. فِي وَجهِ الأَعدَاء

أَطلِقهَا .. كَلِمَتُكَ الحَمرَاء

مَادَامَ عَلى الدُّنيَا بَاستِيل**

مَادَامَت قُضبَانٌ وَ سِيَاطٌ .. وَدِماء

[1]-سميح القاسم: الديوان، دار العودة، لبنان، ط1، 1987، ص 330.

*- جان بول سارتر: فيلسوف وروائي وناقد أدبي وناشط سياسي فرنسي، عُرف بآرائه المتمثلة في المطالبة بحرية الشعوب في تقرير مصيرها.

**- باستيل: هو سجن أُنشئ في فرنسا بين عامي 1370 و1383 كحصن للدفاع عن باريس ومن ثم كسجن للمعارضين السياسيين والمسجونين الدينيين والمحرضين ضد الدولة

يَا أَنبَلَ قِندِيل

فِي عَتمَةِ بَارِيسَ العَميَاء

أَطلِقهَا .. مِن أَعمَقِ أَعمَاقِ الإِنسَان

كَلِمَتُكَ المغرُوسَةُ فِي وَهرَان [1]

وهكذا تتشكل صورة البطل في مخيلة الشاعر فينعته بأفضل الصفات،(يا أنبل قنديل) وهذا يدل على تأثر الشاعر بجان بول سارتر ونضاله في سبيل قضية أمته.

كما يفسر لنا أن الصورة ما هي إلا « إعادة تشكيل للواقع، ولا ترتبط به إلا بمقدار ما يصبح مكتسبا خصائصها الذاتية، بحيث يصبح للصورة واقعها الخاص، فتصير الأشياء جديدة لأنها عناصر في مناخ جديد، وبنية جديدة، تتمثل فيها كل الملكات والحواس.»[2]؛ فالصورة –من هذا المنطلق– هي الواقع في حلة جديدة، وهذا ما يمنحها واقعًا خاصًا بها

ويخاطب الشاعر "**سميح القاسم**" الكاتب "نجيب محفوظ" طالبا منه شحذ همم الأمة العربية لتسارع إلى نُصرة القدس الشريف. يقول في قصيدته "**إلى نجيب محفوظ**":

أُكتُبْ عَن شَحذِ الهِمَّه

أُكتُبْ عَن أَحلَامِ الأُمَّة

طُوبَى لِلحَرفِ الشَّامِخ فِي اللَّيلِ مَنَارَه

وَالعَارُ لِأَبرَاجِ العَاجِ المُنهَارَه

وَسَبَايَا النُّقَلَاء ! [3]

فمن يقرأ هذه الأسطر الشعرية يكتشف مدى براعة الشاعر في التعبير، حيث قدّم لنا صورتين جزئيتين متجاورتين؛ تتمثل الصورة الأولى في مطالبة الكاتب بشحذ الهمم والتأكيد على

1- سميح القاسم: الديوان، ص 332.

2- مصطفى السعدني: التصوير الفني في شعر محمود حسن اسماعيل، ص 86.

3- سميح القاسم: الديوان، ص 335.

أحلام الأمة الفلسطينية في المطالبة بحقها في التحرر، وبيان أثر الكلمة في التأثير على الشعوب، أما الصورة الثانية فتتمثل في الحط من قيمة الرؤساء والملوك العرب الذين تخاذلوا عن نصرة الأقصى وفلسطين، حيث صورهم (بأبراج العاج المنهارة) في إشارة منه إلى أنه ورغم مناصبهم السامية والرفيعة فهم لا يستطيعون فعل أبسط الأمور.

وتمنى الشاعر أن يعود به الزمن إلى عصر المعتصم ليشكو له حاله وحال أمته العربية المتخاذلة عن نجدة الأقصى الشريف. يقول:

مُعتَصِمَاه!
أَتَسمَعُنَا... نَهُزُّ الكَونَ، مِن أَقصَاه ؟
أَتَسمَعُنَا.. إِلَى أَقصَاه !
نَبُوحُ بِكُلِّ مَا نَلقَاه
نَبُوحُ، زَوَابِعًا حِينًا، وَحِينًا، آه !
أَتسَمَعُنَا نُحَاوِرُهُم:
أَيَبقَى اللهُ فِي مَنفَاه ؟!
وَنَصرُخُ مِن قَرَارِ اللَّيلِ
مُعتَصِمَاه! مُعتَصِمَاه! [1]

في هذه اللوحة الشعرية يصور "**سميح القاسم**" حالته النفسية التي يمر بها، وتألمه من الوضع الذي يعيشه شعبه جراء الاحتلال، وهو يخاطب "المعتصم" وكأنه واقف أمامه وهو ما تشير إليه لفظة "أتسمعنا" والتي يقصد من خلالها إذا كنت تسمعنا فسارع لنجدتنا ونصرتنا.

1 – المصدر السابق، ص 605 – 606.

فالسمع هنا مشروطٌ بتقديم السند للانتقام من الأعداء، ولكن يرجع الشاعر في الأخير ويتأسف، إذ لا معتصم يسمع أو يمد يد العون، وهذا ما تؤكده عبارة: (ونصرخ من قرار الليل معتصماه! معتصماه).

ويمكن القول إن اسم "المعتصم" هو اسم مستعار، أي أن الشاعر لا يخاطب "المعتصم" لذاته، وإنما يخاطب شجاعته التي غابت عند إخوانه العرب، فجاءت صورة المعتصم لتذكِّر بأمجاد الأمة العربية وتبعث في الشاعر روح الأمل وتذكره بالأمجاد في عصرنا هذا.

ولعل من وراء استحضار الشاعر لشخصيته "المعتصم" التذكير بالحدث التاريخي والمعركة التي قادها من أجل فتح مدينة عمورية*، والتاريخ لازال يحفظ قصة المرأة الهاشمية التي وقعت في أسر الروم، فأخذت تصيح "واه معتصماه"، ولما بلغ ذلك المعتصم أقسم بأن ينتقم من الروم ويخرب مدينة عمورية.

ب– الطبيعة:

تمثل الطبيعة أدوارا عديدة؛ فهي ملاذ آمن للشعر بها تهدأ نفسه وبين أشجارها يهيم بوجدانه، ولم ينس الشعراء على مرِّ العصور الطبيعة؛ إذ لم يقف الأمر على كونها مناظرا غنّاء، إنما هي بالنسبة لهم استنطاق وتجسيد لكل مفرداتها.

والطبيعة هي عود الثقاب الذي يلهب مشاعر الشاعر، فما من شاعر عربي قديم أو حديث ومعاصر إلا وأفرد في ديوان شعره أو على مستوى قصائده لوحات فنية تبين سحر الطبيعة وجمالها المثير للنفوس قبل العيون.

والملاحظ أن جزيرة العرب تخضع لظروف طبيعية واحدة، ما جعل منها إقليما موحدا، فهي كثيرة الجبال والوديان والبحار وهذا ما جعل الشعراء، قديما وحديثا، يبدعون في وصف الطبيعة، ويتغنون بجمالها الساحر.[1]

*– مدينة عمورية : تقع عمورية الآن في تركيا وهي مهجورة منذ فتحها المسلمون.

1– نوري حمودي القيسي: الطبيعة في الشعر الجاهلي، دار الإرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1966، ص 18.

وتعد القرية محور التجربة الشعرية والبؤرة الأساسية التي تنطلق منها وتدور حولها أغلب قصائدها الشاعر "**سميح القاسم**"، فلا غرابة أن تكون الطبيعة هي المصدر الأساسي والمرجعية الأولى التي ينتقي الشاعر من مفرداتها عناصر تسهم في تشكيل صوره الفنية، ومن ثم يمكن اعتبار الطبيعة إحدى أبرز مصادر الصورة في شعر "**سميح القاسم**"، لما لها من دور خاص نقل أحاسيس الشاعر.

ونجد أنّ أغلب فضاءات الصور تجسد تلك الطبيعة وترسم ملامحها وتبين أدق تفاصيلها، من وديان وجبال، وأنهار، وأشجار، وأزهار، وغابات، وغيرها من ألفاظ معجم الطبيعية الذي ينبض جمالا وسحرا. يقول الشاعر في "**القصيدة الناقصة**":

كَانَ إِذَا نَشْنَشَ ضوءْ

عَلَى حَوَاشِي اللَّيل ...يُوقِظُ النَّهَارْ

وَيَرفَعُ الصَّلاة

فِي هَيكَلِ الخُضرَةِ وَالمِيَاهِ وَالثَّمَرْ

فَيَسجُدُ الشَّجَرْ

ويُنصِتُ الحَجَرْ

وكَانَ فِي مَسِيرةِ الضُّحَى

يَرُودُ كُلَّ تَلَّةٍ ... يَؤُمُّ كُلَّ نَهرْ

يُنَبِّهُ الحَيَاةَ فِي الثَّرَى

وَيُنهِضُ القُرى

عَلَى مَطلِّ خَير

وكَانَ فِي مَسِيرَةِ الغِيَابْ

قَبلَ ترمُّدِ الشُّعَاع فِي مَجَامِرِ الشَّفَقْ

يَنفُضُ عَن رِيشَاتِهِ التُّرَابْ

يُودِعُ الوِديَانَ وَالسُّهُولَ وَالتِّلَالْ

وَيَحمِلُ التَّعَبْ

وَحِزْمَةً مِنَ القَصَبْ

لِيُحبِكَ السِّلَالْ [1]

صوّر الشاعر الطبيعة الفلسطينية الساحرة بكل ما تحتويه من أطيار وأشجار، وخضرة، وحياة، وثمار، ووديان، وسهول وتلال، هذه الطبيعة كانت هادئة مطمئنة، وفجأة أتاها الدمار من حيث لا تدري، فغادرها ذلك السلام والهدوء.

فهذه الصّور التي تتوالى تباعا في ذهن الشاعر وظيفتها تصوير الشعور بالحزن العميق الذي أصاب الشاعر جرّاء ما وقع من دمار في أرض فلسطين، فأسقط الشاعر شعوره الحزين على الواقع الفلسطيني الأليم، في علاقة يدركها جيدا، ومنه فإن التفاعل الحاصل بين عناصر التعبير، يتم في رحاب رؤية الشاعر الخاصة التي تعكس إحساسه بالألم والحسرة على ما جرى لوطنه فلسطين.

وفي مشهد آخر يصور الشاعر الطبيعة من خلال قصيدته الموسومة بـ: "**لن تبصر الأرض إلا خلال شرايينك!**"، التي يقول في مطلعها:

تُطَارِدُنِي فِي اللَّيلِ أَوجُهُ إِخوَتِي

وَتَسقُطُ فِي وَجهِي، مِنَ الرِّيحِ، جُثَّتِي

فَأَصرُخُ مَرعُوبًا وَيَهرَعُ قَاتِلِي

وَتُحرِقُ أَشجَارَ المَقَابِرِ صَرخَتِي

هُنَا المَوتُ يَا تُفَّاحَة المَوتِ أَمطِرِي

ثِمَارَكِ فِي أَرضٍ جَحِيمٍ وَجَنَّةِ [2]

[1]- سميح القاسم: الديوان، ص 52 – 53.

2- سميح القاسم: الأعمال الكاملة، مج 2، ص 309.

يصور الشاعر حزنه وألمه جراء فقده لإخوته الذين قتلهم المحتل الإسرائيلي، ما جعل وجوههم تطارده كلما همّ بالنوم، وقد استنجد الشاعر بمعجم الطبيعة لينتقي منه الألفاظ المناسبة التي سيأثث بها قصيدته فنجد منها: (الليل، الريح، أشجار، تفاحة)، فهي ألفاظ صاغها الشاعر في شكل يعكس حالته النفسية الصعبة التي يمر بها كلما تذكر ما حدث لإخوته.

وقد استطاع الشاعر أن يجسّد الإحساس التجريدي الذي يعانيه في مشهد حسي غني بالحركة والحياة، كيف لا وهو يرى في نفسه صاحب حق وقضية لطالما خذلها الإخوان والأصدقاء، وقد تمكن من الجمع بين التجريدي و الحسي في صورة تدل على براعته في استغلال عناصر الطبيعة الحية ومكوناتها.

ويصنع الشاعر من الطبيعة مشاهد غاية في الروعة والجمال، إذ يقول في قصيدته الموسومة بـ: "**صوت الجنة الضائعة**":

صَوتُهَا .. مَا كَانَ لَحنًا وَغِنَاءا
كَانَ شَمسًا وَسُهُوبًا مُمرِعَه
كَانَ لَيلًا وَنُجُوما
وَرِيَاحًا وَطُيُورًا وَغُيُوما
صَوتُهَا .. كَانَ فُصُولًا أَربَعَه.[1]

في هذا المشهد يصور الشاعر مظاهر الجمال في فلسطين من خلال طبيعتها الخلابة الساحرة، وهذا يدل على مدى عشق الشاعر لوطنه، كيف لا وهو الذي كان مستعدا بأن يفديه بدمه وحياته.

[1]- سميح القاسم: الديوان، ص 60.

ومن بين عناصر الطبيعة التي وظفها الشاعر نجد: الشمس، السهوب، الليل، النجوم، الرياح، الطيور، الغيوم، واختصر جمال الطبيعة كله في عبارة: كان فصولا أربعة، مما يوحي بافتتان الشاعر بسحر الطبيعة وجمالها الخلاب.

ووظف الشاعر عناصر الطبيعية توظيفًا يعكس الحالة الشعورية التي انتابته، فراح يسرد لنا تفاصيلها في صور جميلة تنم عن صدق نواياه وعمق أحاسيسه، يقول في قصيدته "**حلول**":

أَطلُعُ فِي الأَمطَار
أَطلُعُ فِي البَرقِ الأَزرَق
فِي الشَّمسِ، فِي الإِعصَار
أَطلُعُ مِن جُرحٍ فَتَحَتهُ قَذِيفَه
فِي صَدرِ جِدَار
أَطلُعُ مِن عَطشِ الآبَار
أَطلُعُ مِن قَنطَرَةٍ صَامِدَةٍ
فِي وَجهِ الرِّيح
مِن نَصبَةِ لَوزٍ صَامِدَةٍ
فِي وَجهِ النّار [1]

يظهر للقارئ مشهد الشاعر وهو يقف في وجه المحتل الذي أشار إليه في قوله (وجه الريح، ووجه النار)، وهذا للدلالة على أنه يرفض الذل والهوان، وأن الوقوف في وجه المستعمر أمر لا مفر منه، والأسطر الشعرية كما نلاحظ تبدأ بالهدوء، وتنتقل شيئا فشيئا إلى الثورة على الواقع.

وظلّ الشاعر وفيا للطبيعة؛ فهو يعتمد عليها في تأثيث قصائده والبوح عن مشاعره وأحاسيسه، إنّها ملاذه والمصدر الذي ينتقي منه ألفاظه وعباراته.

[1] – المصدر السابق: ص 646-647.

يقول في قصيدته الموسومة بـ: "**الوردتان**":

قَطَفتُ مِن بُستَانِ مَن أُحِبُّ وَردَتَين

وَاحِدَةٌ أَهدَيتُهَا لِلمَوت

وَأُختُهَا دَفنتُهَا تَحتَ بَلَاطِ البَيت

لَيلي يَا لَيلي يَا عِين

زَرَعتُ فِي بُستَانِ مَن أُحِبُّ وَردَتَين[1]

استخدم الشاعر مفردات الطبيعية ممثلة في (وردتين) للدلالة على غاية في نفسه، والوردتان تشيران إلى رمزين مختلفين؛ يكمن الأول في التضحية في سبيل الأرض، أما الثاني فيرمز إلى الوطن، وهنا نلاحظ براعة الشاعر في تشكيل الصور وانتقاء الكلمات الدالة على الحالة الشعورية، وحسن استعمالها في مواقف خاصة بعينها، فهو حتى وإن قطف من بستان الحب –مثلما قال– فقد زرع فيه مرة أخرى، وهذا يدل على روح التفاؤل التي ينشدها الشاعر.

ولم يقف الشاعر عند وصف الطبيعة فحسب، بل ذهب إلى أبعد من ذلك عندما قال في قصيدته الموسومة بـ: "**فراقية**":

يَا حَبِيبِي

عُد فَتِيًّا وَقَوِيًّا وَجَمِيلا

لَكَ فِي عَينَيَّ أَشعَارٌ

وَأَقمَارٌ

وَفِي كَفَّيَّ أَسحَارٌ

يَا حَبِيبِي لَكَ فِي شَعرِي سَنَابِلْ

[1]– سميح القاسم: الاعمال الكاملة، مج 3، ص 53.

وَعَلَى خَاصِرتِي لَوزٌ وَكُمَّثْرى

وَفِي سَاقِيَّ خَيلٌ وَخَلَاخِيلُ

وَسَهلٌ وَجَدَاوِلْ[1]

صوّر الشاعر الطبيعة على شكل إنسان، فجعل في عَينَيْه الأشعار، وفي كفَّيه الأسحار، وفي شعره السنابل، وفي ساقيه السهول والجداول، ولعل هذه الصور الجزئية تشير في مجملها إلى صورة كلية مفادها حنين الشاعر لوطنه، خصوصا إذا ما عرفنا أن عنوان القصيدة هو "فراقية" وهي ترمز إلى فراق الشاعر وبعده عن وطنه.

وقد لجأ الشاعر إلى مخاطبة (البحر) علّه يشاركه همومه في مشهد ينم على عظمة البحر وقدرته على استيعاب آهاته وآلامه، يقول:

يَا **أَيُّهَا البَحرُ**

خُفنَاكَ دَومًا

وَجُبنَا أَعَالِيكَ يَومًا فَيُومًا

وَخُفنَاكَ دَومًا

يَوَاقِيتُكَ السُّودُ

يَا أَيُّهَا البَحرُ

عِقدٌ عَلَى صَدرِ هَاجَر

وَ يَا أَيُّهَا البَحرُ

هَا نَحنُ أَيتَام هَاجَر

نُنَادِيكَ

رِفقًا بِأَيتَامِنَا

[1]- المصدر نفسه: ص 337-338.

أَلَا أَيُّهَا البَحرُ رِفقًا بِنَا

وَرِفقًا بِأَحبَابِنَا.[1]

ترِد لفظة (البحر) بشكل لافت في قصائد "**سميح القاسم**"، وهذا يدل أن (البحر) يرمز إلى سعي الشاعر إلى كشف حقيقة معاناة الشعب الفلسطيني، والبحر بمدلوله الرمزي عظيم وهو يمثل ثنائية الرحيل والعودة، كما نلمس من هذه الأسطر الشعرية أن البحر كان له صدى كبير في نفسية الشاعر وعطائه الفني.

ويحتلُّ البحر مكانة مرموقة في الشعر، لما لهُ من أثر فعال وحيوي؛ بوصفه مكانا مفتوحا محملا بالدلالات التي تتناسب مع ميول البشر، أظف إلى أنه مكون من مكونات الطبيعة، ويدل تكرار كلمة البحر على علو شأنه لدى الشاعر، كما يكشف عن الأثر النفسي له فقد يلجأ الشاعر إلى التكرار عندما يلح عليه المضمون وتلح عليه الصورة المكررة، ومما لا شك فيه أن الدهشة والتوتر اللذين يميزان نفسية الشاعر لهما علاقة بهذا التكرار.

وقد أظهرت صورة البحر العلاقة بين الوطن والمنفى، حيث كان البحر –ولا يزال– البوابة المفتوحة على ثنائية الرحيل والعودة، لما له من علاقة تاريخية بالأحداث والمعاناة التي يكابدها الشعب الفلسطيني الجريح جراء ويلات الاحتلال الغاشم لأرضه.

وهكذا نجد السمات العامة الطبيعية وبيئة الشاعر دفقا خاصا في نفسيته، وهو ما ينعكس على نفسية القارئ؛ ومنه فالطبيعة تلعب دورا كبيرا في بناء القصيدة، بل هي ركن أساس يعتمد عليه الشاعر في بناء قصائده وتأثيثها.

وقد أولى "**سميح القاسم**" الطبيعة عناية خاصة فراح يصورها تصويرا دقيقا، وتعامل معها تعاملا فنيا ينم عن تفاعل متكامل معها، لما للطبيعة من دور كبير في إثارة عواطف الشاعر الذي يعمل هو الأخر على إثارة مشاعر القارئ.

[1] – سميح القاسم: الاعمال الكاملة، مج 4 ، دار سعاد الصباح، مصر، ط1، 1993، ص 269-270.

وقد استغل الشاعر معجم الطبيعة ليشخص به حالة الشعور بالظلم والقهر واليأس مما أدى به إلى البحث عن صور ورموز حيّة علها تجسد وتنقل الحالة الشعورية التي يمر بها.

إجمالا يمكن القول إن الشاعر "**سميح القاسم**" عندما يلجأ إلى الطبيعة لينسج منها موضوعاته فهو بذلك يعبّر عن حالته الانفعالية التي تظهر في التفاعل الحي بين الشاعر والواقع الخارجي بما فيه الطبيعة.

وستبقى الطبيعة مصدرًا من المصادر التي اعتمد عليها الشاعر "**سميح القاسم**" في إغناء صوره وتأثيث قصائده، والتعبير عن كل ما يتعلق بقضايا أمته العربية عموما والفلسطينية على وجه الخصوص.

ج- الأسطورة:

شكّل حضور الأسطورة في الشعر العربي المعاصر إحدى السمات الفنية التي ميّزته، شأنها أن ترقى بالشعر إلى مستويات عُليا، وتمكّن الشاعر من الكشف عن شحناته العاطفية ومشاعره المستترة خلف الألفاظ والعبارات.

ويعد توظيف الأسطورة في النص الشعري العربي المعاصر مسألة في غاية الأهمية فما من شاعر عربي معاصر معروف إلا واستخدم الأسطورة في أعماله، ليمنحها جانبا من القداسة والسمو والخروج عن المألوف.

وتجدر الإشارة إلى ان هناك عدة أسباب جعلت الشعراء يوظفون الأسطورة في قصائدهم، لعل من أبرزها:

- التعبير عن قيم إنسانية محددة، إما لأسباب اجتماعية أو دينية أو سياسية أو ثقافية، فيستخدم بذلك الشاعر الأسطورة ليكشف عما يرغب في توصيله بطريقة فنية.

- خلودها وبقائها على مرّ التاريخ؛ لأنها ببساطة تعالج موقفا خالدا.[1]

وهناك سبب آخر يجعل الشعراء يوظفون الأسطورة، وهو أن هذه الأخيرة تهدف إلى تقريب المسافة بين الشاعر وجمهوره الذي يقرأ له عبر رموز مشتركة يمثلها هذا الجمهور في تراثه وتاريخه حق تمثيل، وتنحدر إليه من أحقاب سحيقة يلفها السحر والغموض وبالتالي كان لزامًا على الشعراء توظيف الأسطورة في قصائدهم.[2]

وليس غريبا إذا قلنا إن الأسطورة تؤدي وظيفتين في العمل الشعري، فهي من ناحية تعمل على توحيد العصور والأماكن والثقافات ومزجها بعصرنا الحاضر وثقافاته المتعددة، ومن ناحية أخرى فهي تؤدي وظيفتها العضوية في القصيدة باعتبارها صورة شعرية.

ويمكن القول إن أهم ما يجمع بين الشعر والأسطورة أن « لكليهما جوهرا واحدا على مستوى اللغة والأداء؛ فعلى المستوى الأول يشترك الاثنان في تشييدهما لغة استعارية تومئ ولا تفصح وتلهث وراء الحقيقة من دون أن تسعى إلى الإمساك بها »[3].

هذا يعني أن الشاعر في استعانته بالأسطورة فانه يريد أن يخفي ما بداخله من أحاسيس ولا يريد التصريح بها إلا نادرا، وهذا من خلال اعتماده على اللغة الاستعارية التي لا تقدم المعنى للقارئ بل تثير فضوله وتدعوه للبحث عن المعاني والدلالات المختفية خلف السطور.

أما على مستوى الأداء فتكمن في« عودة الشعر إلى المنابع البكر للتجربة الإنسانية ومحاولة التعبير عن الإنسان بوسائل عذراء لا يمتهنها الاستعمال اليومي.»[4]

[1]- ينظر: رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر، مصر، ط1، 1998، ص344.

2 – ينظر: سامية عليوي: التناص الأسطوري في شعر سميح القاسم، مجلة كلية الآداب والعلوم الانسانية، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر 2010 ، العدد 7، ص 212.

3- نضال صالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، دار الأملعية للنشر والتوزيع، ط1، 2010، ص 17.

4- أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، مكتبة عين شمس، مصر، ط1، 1975، ص 11.

فالشاعر يريد أن يستخدم الألفاظ والعبارات التي لم يسبقه أحد إليها؛ ألفاظ بعيدة عن الاستعمال اليومي الذي ألفه القارئ، لذا يلجأ إلى الأسطورة لأنه وجد فيها مبتغاه، فيعبر بذلك عما بداخله من أحاسيس ومشاعر ويبوح عما في صدره من قضايا تخص مجتمعه.

وقد استهوت الأسطورة الشعراء العرب المعاصرين وحاولوا توظيف الأساطير في إبداعاتهم الشعرية، وهذا ما منح قصائدهم طاقة فنية وقيمة جمالية كشفت عن جوهر الوجود الانساني.

واحتفى الشعراء المعاصرون بالأسطورة وأكدوا على قيمتها وأهميتها في بلورة التجربة الشعرية لديهم، فقاموا بصياغتها بشكل يكشف عن الواقع الذي يعيشون فيه، أضف إلى ذلك أنهم وجدوا فيها ما لم يجدوه في غيرها، ولذلك اتخذوها أساسًا قامت عليه أعمالهم الفنية.

وفي مجال الحديث عن علاقة الصورة الشعرية بالأسطورة يذهب الدكتور "**عماد علي الخطيب**" إلى اعتبار أن هذه العلاقة تتجلى من خلال «ما يتحقق في صورتها من وظيفة رمزية، أي في مالها من قدرة على الكشف عن صلة الإنسان بطقوسه.»[1]، ومنه فالشاعر يلجأ إلى الأسطورة للتعبير عن الأعمال التي قام بها الإنسان قديما، معتمدا في ذلك على الخيال الذي يعد وسيلته في تشكيل الصورة الفنية، وهو الأمر الذي لا شك في أنه يساعد المبدع في تصوير الواقع تصويرا فنيا من أجل إثارة انتباه المتلقي وحثه على البحث عن المعاني الخفية التي تختفي وراء الألفاظ والعبارات.

وأعمال الشاعر "**سميح القاسم**" حافلة بالأساطير، إذْ عمد فيها إلى توظيف عدد من الأساطير التي تنتمي إلى التراث القومي (العربي) بشكل خاص، والتراث الإنساني عامة.

ومن بين الأساطير التي وظفها الشاعر نجد أسطورة "سدوم"، إذ يقول في قصيدته الموسومة بـ: "**خمسون**":

عَلَى "سَدُومَ "سَدِيمٌ مِن غِوَايَتِهَا

1- عماد علي الخطيب: الصورة الفنية أسطوريا: دراسة في النقد وتحليل الشعر الجاهلي، دار جهينة للنشر، الاردن، ط1، 2006، ص 65.

وَفِي عَمُّورَةَ عُرسُ السَّادِرِ الأَشِرِ

خَمسُونَ مَجزَرَةٍ. خَمسُونَ مَقبَرَةٍ

مِن سِيرَةٍ أُقحِمَت بِالنَّارِ فِي السِّيَرِ[1]

إن "سدوم" هي مدنية قوم النبي لوط عليه السلام؛ التي أحرقها الله جرّاء الأعمال الخبيثة التي اقترفها أهلها، إذ لم يسبقهم إليها أحد من العالمين. قال تعالى: ﴿ **وَلُوطًا إِذْ قَالَ لِقَوْمِهِۦٓ أَتَأْتُونَ ٱلْفَٰحِشَةَ مَا سَبَقَكُم بِهَا مِنْ أَحَدٍ مِّنَ ٱلْعَٰلَمِينَ ﴿٨٠﴾** ﴾[2]، هذه الفاحشة حسب ما ورد في القران الكريم تتمثل في قطع السبيل والدعوة إلى الكفر عوض النهي عنه، وممارسة الفاحشة بين الرجال. قال تعالى: ﴿ **أَئِنَّكُمْ لَتَأْتُونَ ٱلرِّجَالَ وَتَقْطَعُونَ ٱلسَّبِيلَ وَتَأْتُونَ فِى نَادِيكُمُ ٱلْمُنكَرَ ۖ فَمَا كَانَ جَوَابَ قَوْمِهِۦٓ إِلَّآ أَن قَالُوا۟ ٱئْتِنَا بِعَذَابِ ٱللَّهِ إِن كُنتَ مِنَ ٱلصَّٰدِقِينَ ﴿٢٩﴾** ﴾[3]، ولكنهم استكبروا وعاثوا في الأرض فسادا، وكذبوا "لوطا" عندما نهاهم عن هذا وقالوا له: (**ٱئْتِنَا بِعَذَابِ ٱللَّهِ إِن كُنتَ مِنَ ٱلصَّٰدِقِينَ**) ، فهم لم يفعلوا ما فعلوه على استحياء وغفلة من الناس، بل أعلنوا فاحشتهم وظاهروا في باطلهم، استخفافا بما جاء به سيدنا لوط عليه السلام، واستهزأوا بالقيم والقضايا التي دعا إليها،[4] فأهلك الله قوم لوط جزاء ما فعلوه ونجاه هو وابنتيه، أما امرأته فقد أصابها العذاب جزاءً لكفرها.

ويقول الشاعر في قصيدته الموسومة بـ: **"القصيدة الناقصة"**:

وَفِي جِنَانٍ طَالَمَا مَرَّ بِهَا إِلَه

تَفَجَّرَت عَلَى السَّلَامِ زَوبَعَه

هَدَّت عِشَاشَ سِربِنَا الوَدِيع

1- سميح القاسم: الممثل، ص 12.

2- سورة الأعراف، الآية: 80.

3- سورة العنكبوت، الآية: 29.

4- ينظر: قصة لوط عليه السلام في القرآن: www.islamweb.net أدرج في الموقع يوم 2016/10/10 ،وأطلع عليه يوم 2017/06/27.

وَهَشَّمَت حَدِيقَةً .. مَا جَدَّدَت «سَدُوم»*

وَلَا أَعَادَت عَارَ "روما" الأَسوَدَ القَدِيم

وَلَمْ تُدَنَّس رَوعَةَ الْحَيَاه.[1]

فالمتأمل في الأسطر الشعرية يلحظ ذكر الشاعر لمدينة سدوم هذه المدينة التي أتاها عذاب الله نظير كفر أهلها وفسادهم في الأرض، ولعل الشاعر بذكره مدينة "سدوم" وما حل بها يريد أن يشير إلى "قرية البروة" التي تعرضت هي الأخرى إلى طغيان المحتل الإسرائيلي، حيث وصف جنوده بشرذمة الضلال.

وقد أبدع الشاعر في إبراز صورة المحتل وهو يفتك بالقرية الهادئة وأهلها، فذات يوم مشؤوم والجميع نيام تسربت شرذمة من الظلال تحت جنح الظلام، وصبت غضبها على عشاش الطير والبراءة والطفولة، فلم تدع كبيرا ولا صغيرا ولا امرأة إلا ونكّلت به.

ولكن قد يقول قائل لماذا وظف الشاعر في قصيدته أسطورة "سدوم" التي استحق أهلها العذاب نظير ما فعلوه من آثام وأسقطها على قريته الهادئة المطمئنة التي لم ترتكب أي إثم؟

لقد حاول الشاعر الربط بين مدينة "سدوم" ومدينته "قرية البروة" ليصور لنا حجم الدمار الذي حل بها، مستحضرا بذلك الحدث الأسطوري من زمنه الماضي إلى عصرنا هذا، ومماثلا بين الحدثين الأسطوري والواقعي، وهذا بغية التأثير في المتلقي وجعله يعيش المأساة والمعاناة التي يعيشها الشعب الفلسطيني كل يوم ولحظة ليصور الجيل السّدومي المعاصر الذي تخلى عن قضايا أمته وراح يبحث عن مُتع وملذات الحياة.

كما صور لنا الشاعر في هذه القصيدة مشهدا دراميا بطله إخوانه الفلسطينيين الذين شبههم بسرب من الطيور، هؤلاء كانوا يحيون حياة مطمئنة إلى أن حلّ عليهم عذاب المحتل الغاشم، وبالتالي فالشاعر يؤكد على أن الدمار الذي حل بمدينته يشبه ما حل بمدينة سدوم جراء

*- سدوم وعمورة: مدينتان على البحر الميت ينسب دمارهما لاهوتيا إلى غضب الله لشدة ما اقترف أهلهما من الخطايا.

1- سميح القاسم: الديوان، ص55.

غضب الله عليهم وكأنه يقول إن الدمار الذي حل بمدينة "سدوم" هو دمار مشروع كون أهلها انغمسوا في الشهوات، وارتكبوا الكبائر والذنوب، في حين أن الدمار الذي حل بقريته ليس مشروعا بل هو عدوان لأن أهله هناك كانوا مظلومين ولا يستحقون ما جرى لهم لأرضهم.

وعمد "**سميح القاسم**" إلى توظيف أسطورة "جلجامش وإنكيدو" في شعره، حيث أُعجب بهما الشاعر لدفاعها عن الإنسانية، إذ يقول في قصيدته الموسومة بـ: "الممثل":

جُسْتَ سِرَّ الأَسرَارِ، عَايَشتَ بُوذَا

وَابنُ سِينَا وَدارَ فِيكَ المَدَارُ

جُنَّ تموزُ فِي جُنُونِكَ حُبًّا

يَا صَدِيقِي وَخَادَعَت عَشتَارُ

كُنتَ جُلجَامِشَ التَّعِيسَ وَإنكِيدُو

وَبَاحَت بِسِرِّكَ الآبَارُ

كُنتَ أَيُّوبَ مِحنَةٍ بَهَظَتْهَا

مِحنَةُ الصَّمتِ وَالأَسَى هَدَّارُ

يَا فَنَارَ* الأَيَّامِ غَرقَايَ كُثُرٌ

فَأَغِثْنِي بِبَعضِهِم يَا فَنَارُ[1]

يعد استحضار الشاعر لأسطورة "جلجامش" و "عشتار" استحضارٌ للبطولة العربية الغائبة وحنينه إليها، لذلك جاء استدعاؤه للبطل الأسطوري والتاريخي ممثلا في كل من (جلجامش وإنكيدو) عبر زمن القصيدة هو في الأصل تطلع لتقمص دور ذلك البطل المغوار الذي سيخلص

*- الفنار: مصباح قوي الضوء ينصب على سارية عالية، أو برج مرتفع لإرشاد السفن في البحار والمحيطات.

1- سميح القاسم: الممثل، ص108.

الشعب من ويلات الاحتلال الغاشم، تماما مثلما فعل جلجامش عندما منح قومه في "أورك" [1] سر الخلود الأبدي.

ويصور الشاعر في هذه القصيدة البطل "جلجامش" على أنه المخلِّص لصديقه "إنكيدو"، وفي هذا إشارة إلى بحث الشاعر عن بطل آخر لكي يخلص أبناء شعبه من المحتل الإسرائيلي.

والقارئ لهذه الأبيات يجد أن توظيف هذه الأسطورة كان الهدف منه البحث عن عالم ثوري وبطولي يثور ضد الظلم ونهب الأرض وهتك العرض، لذا فما من شاعر عربي إلا وعانى من اغتيال هذا الواقع المر لأحلامه وحريته، فكان لابد من الهروب إلى الأسطورة رفضا لهذا الواقع وبحثا عن مجال أرحب للتعبير عن المشاعر والأحاسيس.

واستخدام "**سميح القاسم**" للأسطورة في شعره يُعدّ نوعا من التجريب الجمالي الذي يكشف عن مشاعره تُجاه وطنه، لذا وشَّح قصائده بما جاد به تاريخ البشرية من أساطير موغلة في القدم، ولهذا كان اهتمامه متجها نحو «خلق رموز أسطورية سواء مستحدثة يلتقطها من الواقع، أو تاريخية يستمدها من التاريخ الثقافي، والعمل على جعل تلك الرموز تستقطب جميع مفاصل النص الشعري وحركاته، وتصهرها في قالب وحدة متناغمة.»[2]

فاستخدام الأسطورة في الشعر العربي المعاصر لا يمكن أن يكون استخداما اعتباطيا، بل إن الغرض من ذلك استحضار دلالاتها وطاقاتها الإنسانية والجمالية، ذلك أن الجمال والفن والأيديولوجيا أمور أضحت مهمة للتأكيد على جماليات الخطاب الشعري العربي المعاصر.

ومن هنا يمكن القول إن مهمة القصيدة تكمن في وصف الحالة الشعورية لصاحبها من جهة، كما تكمن في قدرتها على أن تثير فينا إحساسا بالجمال والمتعة الفنية، وتثير فينا الفضول نحو الغوص في أعماقها والبحث عن أسرارها والكشف عن طاقاتها الجمالية، وهذا لا يتم إلا

1- أورك: مدينة خيالية، سُميت بذلك نسبة لنوع من الكائنات الخرافية غير البشرية، وعُرفت بأنها شديدة القسوة والوحشية.

2- محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سراس للنشر، تونس، ط1، 1985، ص 137.

بوجود شاعر بارع، يعرف كيف ينتقي ألفاظه وعباراته ويوظفها، ووجود قارئ متمكن له من الثقافة ما يسمح له بكشف الأسرار، وقراءة ما خلف السطور.

وقد عمد الشاعر "**سميح القاسم**" إلى توظيف أسطورة "**عروس النيل**"، إذ يقول:

لِمَن تُزَيِّنُوهَا .. حَبِيبَتِي العَذرَاء !

لِمَن تُبَرِّجُونَهَا؟

أَحلَى صَبَايَا قَرِيَتِي .. حَبِيبَتِي العَذرَاء !

حَسنَاؤُنَا .. لِمَن تُزَفْ ؟

يَا وَيلَكُم، حَبِيبَتِي .. لِمَن تُزَفْ

لِلطَّمي ، لِلطُّحلُبِ، لِلأَسمَاكِ، لِلصَّدَفْ ؟

نَقتُلُهَا، نُحرَمُهَا ، وَبَعدَ عَام

تَنزِلُ فِينَا مِن جَدِيدٍ نَكبَةُ الطُّوفَان

وَيَومَهَا لَن يَشفَعَ القُربَان

يَا وَيلَكُم، أَحلَى صَبَايَا قَرِيَتِي قُربَان

وَنَحنُ نَستَطِيعُ أَن نَبتَنِي السُّدُود

مِن قَبلِ أَن يَدهَمُنَا الطُّوفَان[1]

استحضرا الشاعر أسطورة "عروس النيل" وجعل العنوان دالًا عليها وناقلا للحدث الأسطوري بأكمله إلى زمنه، وجاعلا حبيبته وهي إحدى الفتيات (القرابين) اللواتي كان شبابهن وجمالهن يُقبر في أحضان نهر النيل إرضاء له وخوفا من غضبه. [2]

1- سميح القاسم : الديوان، ص 120 – 121.

2- ينظر: سامية عليوي: التناص الأسطوري في شعر سميح القاسم، ص216.

وقد وظف الشاعر جملة من الألفاظ الدالة على هذه العروس نحو: (تزينوها، تبرحونها، تزف)، لكن هذه العروس ستُرمى للطحالب و الأسماك، وهو ما يبين أن الشاعر مشفق عليها خاصة عندما تتم التضحية بها إرضاء لنهر النيل.

والقارئ للقصيدة يلمس فيها مسحة جمالية، تبرز مدى تأثر الشاعر بهذه الأسطورة، ما جعله يسقطها على بلده فلسطين فكلا العروستين راحت ضحية الغدر والخرافات الزائفة، فالعروس التي ذكرت في القصيدة قد تمت التضحية بها من طرف أهل القرية إرضاء للنهر، أما العروس المستترة "فلسطين" فقد تم التضحية بها من قبل الحكام العرب المتخاذلين والمتواطئين مع المحتل الإسرائيلي، وعقد الشاعر مقارنة بين الضحيتين، ليخرج في الأخير بخلاصة مفادها أنه كان بالإمكان إنقاذ الوطن من أيدي المحتل.

وقد ربط الشاعر بين الفتاة التي تقدم للنيل قربانا له، والطوفان الذي سيدمر القرية، وهذا ما جعله يهتدي إلى حل لتجنب ذلك متمثلا في بناء السدود، فكما أن الطوفان يمكن تجنبه ببناء السدود، كذلك فإن بطش المحتل يمكن تجنبه بالوحدة العربية التي تعد السّد المنيع لأحلام الصهاينة الذين اغتصبوا أرض فلسطين ونهبوا خيراتها وشرّدوا أهلها.

وقد صوّر لنا الشاعر فلسطين على أنها الفتاة الجميلة، كما صور العدو الإسرائيلي على أنه الطوفان، والنهر الذي يلتهم كل شيء؛ فالأولى ترمز للخصب والنماء، أما الثاني فيرمز للخراب و الدمار، وهذا ما دفع بالشاعر إلى توجيه رسالة مشفرة إلى بني جلدته من أبناء الأمة العربية، متمثلة في الاتحاد والوحدة التي عبّر عنها الشاعر بالسد المنيع الذي سيجنب المدينة من الدمار.

واستخدام الأسطورة في الخطاب الشعري المعاصر بوجه عام وفي شعر "**سميح القاسم**" خاصة يهدف إلى التعبير عن موقف الشاعر حيال رفضه للأمور السلبية الموجودة في المجتمع العربي من تخاذل للحكام العرب ضد إخوانه الفلسطينيين، والتعبير عن أحاسيسه وما يجول في فكره.

كما تجدر الإشارة إلى أن الشاعر يلجأ إلى استخدام الأسطورة، لأنها تعبر عن رؤية جمالية تعتمد على الصورة الشعرية التي تحاول البحث والتنقيب في التاريخ من أجل صياغة تاريخ جديد حافل بالدلالات و الأفكار الجديدة.

وقد وظف الشاعر "أسطورة العنقاء" مشيرا من خلالها إلى معاناة الشعب الفلسطيني تحت نار الاحتلال الإسرائيلي، فصوّر ذلك بقوله في قصيدة "**جنازة في ثلاثاء الرماد**":

وَمِن رَمَادِكَ أَنتَ تَمُدُّ جَنَاحَيْهَا عَنقَاءُ الرَّمَاد

تُشرِقُ الشَّمسُ أَلِيفَة

يَهطِلُ المَطَرُ بِالعَدلِ وَ القِسطَاس

وَتَتَمَاوَجُ السَّنَابِلُ وَالبَرقُوقُ وَالأَجنِحَة[1]

في هذه الأسطر الشعرية تتضح لنا الصورة الذي تشكلت في ذهن الشاعر عن العنقاء، إنها صورة تؤكد على البعث من جديد؛ فالشاعر أقام علاقة بين صورة طائر العنقاء الذي يولد من تحت الرماد، صورة مقاومة الشعب الفلسطيني التي تولده هي الأخرى من رحم المعاناة، وهذا ما منح قصيدته طابعا جماليا وفنيا، لمسناه من خلال تحليلنا لهذه الأسطر الشعرية.

ولعل السبب من وراء ذكر الشاعر لأسطورة العنقاء أو "طائر الفينيق" هو تأثيره بالأساطير الفرعونية القديمة التي تربط العنقاء التّواق للخلود ، وهي الفكرة التي كانت مسيطرة في الحضارة المصرية القديمة، فالشاعر توّاق إلى الخلود. وهو مؤمن بأن جبروت المحتل لن يثنيه وشعبه عن مواصلة النضال من أجل نيل الحرية والاستقلال؛ فأبناء شعبه يُبعثون من المعاناة ليولدوا من جديد وتتواصل مسيرتهم نحو التحرر.

والملاحظ أن رؤيا الانبعاث تجتاح كيان الشاعر، فيدخل في رحم الغياب كي يولد من جديد، ويتطهر ويخلق من جديد كطائر الفينيق.[2]

1 – سميح القاسم: الأعمال الكاملة، مج 2، ص 289–290.

2– ينظر: يوسف حلاوي: الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، دار الآداب، لبنان، ط1، 1994، ص 333– 334.

فالأسطورة تُغني النص وتشكل رؤية جمالية قائمة على المزاوجة بين الخيال والواقع وبين الماضي والحاضر، وهذا يبيّن مدى براعة الشاعر في استخدام ألفاظه استخدامًا جديدا ليوصل به أفكاره إلى المتلقي ويثير فيه الفضول لمواصلة القراءة واستنباط المعاني والدلالات التي لم يبح بها الشاعر.

كما وظف الشاعر الأسطورة الإغريقية "يوليس"* الذي ترك بلده كي يكون من قادة حرب طروادة**، إذ يقول في قصيدته الموسومة بـ : "**عبثا تحاول أن تنام !**":

فَاحمِل عِظَامَكَ وَامضِ فِي الدَّربِ الطَّوِيل
تَحُفُّكَ الأَخطَارُ، جَدِّد رِحلَةَ الأَحزَانِ فِي أَرضِ الضَّيَاع
القَاحِلِ المَشؤُوم
فِي بَحرِ الأَسَى الطَّامِي الَّذِي لَا يَرحَمُ السُّفُنَ البَرِيئَةَ تَقطَعُ
الأَبعَادَ .. بِالقُرصَانِ وَالملَّاح
وَالأَطفَالُ وَالشَّيخُ العَجُوزُ وَغَادَةٌ عَذرَاء
حَالِمَةٌ بِفَارِسِهَا الجَمِيلِ .. وَزَوجَةٌ فُضلَى
وَزَانِيَةٌ وَقُدُسِيٌّ وَإِنسَانٌ يُغَامِرُ
فِي سَبِيلِ الحقِّ، يُحدِجُهُ اللُّصُوصُ [1]

فالمتأمل في الأسطر الشعرية يلاحظ تأثر الشاعر بأسطورة "يوليس" التي لم يذكرها صراحة ن بل وظف جملة من الألفاظ و العبارات التي تشير إليها نحو: (الدرب الطويل ، تحفك الأخطار، رحلة الأحزان ، أرض الضياع ، بحر الأسى ، زوجة فضلى ، إنسان يغامر في سبيل الحق)، ويقصد الشاعر من خلال استحضاره لهذه الأسطورة الإشارة إلى معاناة الشعب الفلسطيني المُهَجَّر عن أرضه التي احتلها الإسرائيليون وعاثوا فيها فسادا، كما أحالنا الشاعر على شخصية

* – يوليس: هو ملك إيثاكا الأسطوري.

**– حرب طروادة أو حصار طروادة: وكانت بين الإخائيين الإغريق الذين حاصروا مدينة طروادة.

1– سميح القاسم: الديوان، ص 306-307.

الزوجة الوفية (بنيلوب) التي تنتظر رجوع زوجها من سفره القسري؛ هذه الزوجة ماهي في الواقع إلا فلسطين التي تنتظر من يخلصها من جبروت المحتل وقهر الأعداء.

فالصورة التي أراد أن يقدمها الشاعر"**سميح القاسم**" للقارئ تفيد بأنه سيأتي يوم يتحقق لفلسطين قدوم ذلك الفارس الذي سينتصر لها ويحرر شعبها من ويلات الظلم والطغيان، إذ يقول:

عَبَثًا تُحَاوِلُ أَن تَنَام!

فَاحمِلْ مَصِيرَكَ وَامضِ فِي اللّيلِ المُوَلوِل

عَبرَ نُدُفِ الثَّلجِ عَبرَ الرُّعبِ وَالرِّيَاحِ المُخِيفَة

وَالوُحُوشُ وَنَكبَةُ الكَونِ المُشَنَّجِ فِي الظَّلَام!

عَبَثًا تُحَاوِلُ أَن تَنَام!

عَبَثًا تُحَاوِلُ أَن تَنَام! ...

مُنذَا هُنَالِكَ ؟.. أَيُّ طَيفٍ فِي الطَّرِيقِ

المُوحِشِ المَوحُولِ مُنذَا أَنتَ يَا شَبَحًا

يَقُومُ وَيَرتَمِي فِي كَدرَةِ الأَسدَافِ .. لَا الأَمطَارُ

تَرحَمُهُ وَلَا الأَشوَاكُ وَالصَّخرُ المُسَنَّنُ وَالرِّيَاح ؟ [1]

يواصل الشاعر التأكيد على إبراز صورة الضياع التي يعيشها الشعب الفلسطيني والتي مثلها بضياع البطل (أوليس) في أعماق البحار، هناك أين ينتشر الرعب والريح المخيفة والوحوش والأشواك، لكن الفرق يكمن في أن(أوليس) استطاع التغلب على الصّعاب والعودة إلى بلده منتصرا، في حين أن الشعب الفلسطيني لازال تحت رحمة جلّاديه من اليهود، وهذا ما أثار استياء الشاعر وحرّك في نفسه شعور الغيرة على الوطن الجريح، فحمل على عاتقه مهمة تحريض الشعب الفلسطيني ومن خلاله الشعوب العربية وإيقاظه من سباته الذي دام طويلا.

[1] – المصدر السابق: ص 308 – 309.

والشاعر يريد أن يوضّح « السمة الجوهرية التي تُميز طائر الفينيق وهي الاحتراق من أجل التجدد، وهذا البعد الأسطوري يتقاطع مع البعد الذاتي، وهنا يبدأ التداخل بين الشاعر والفينيق، بين المحور الأسطوري والمحور الذاتي، ويتعمق هذا التداخل إلى درجة الاندماج ويحصل نوعا من تبادل الوضعية بين الشاعر والفينيق »[1].

فالشاعر لجأ إلى توظيف مجموعة من الأساطير وجعلها مصدرا يعتمد عليه في شعره ولم يفرق بين الأساطير سواء أكانت عربية أم إغريقية أم فرعونية، بل استند عليها جميعا وحمّلها بمدلولات جديدة تخدم القضية الفلسطينية، وهذا ما مكنه من التعبير عن مشاعره وإبراز أحاسيسه و إيصال أفكاره للقارئ العربي بغية التأثير فيه، وحثه على الوقوف إلى جانب الحق ونصرة إخوانه الفلسطينيين.

ونخلص إلى أن الأسطورة لعبت دورا بارزا في نقل القصيدة العربية إلى الدرامية، لأن الشاعر ألبسها معاناة الإنسان الفلسطيني المعاصر جرّاء مشاكله وهمومه؛ فأصبحت جسرا للعبور بين الماضي والحاضر.

كما أن الشاعر لم يستخدم الأسطورة بالمعنى التاريخي فحسب، بل بمعناها الحضاري أيضا فأعطاها ملامح العصر الحاضر، وهذا هو الاستخدام الفني للأسطورة.

وذكر "يوسف حلاوي " أن الأسطورة تتميز بعدة خصائص أهمها:[2]

- الأسطورة تهب الحياة معناها وتعطيها قيمتها، لذا فهي تعمق إدراكنا لفكر مجتمعنا المعاصر.
- الأسطورة تُصهر في شكلها النهائي وتوحّد بين أشياء كثيرة.
- الأسطورة تتميز بكونها فكر وواقع يتضمن تصورا وليست ممكنا يتضمن حقيقة.
- الأسطورة تجربة حدسية يحاول من خلالها الانسان فهم معاني الوجود المتناقضة ويكشف طبيعة العلاقات والأشياء من حوله.

[1]- يوسف حلاوي: الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، دار الآداب، لبنان، ط1، 1994، ص 232.

2- ينظر: نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، دراسة، صفحات للدراسات والنشر، سوريا، ط1، 2008، ص 248-249.

- تعالج الأسطورة مشكلات الوجود، كما أنها ترتبط بالقصة أو الحكاية وهذا ما يمثل سر تطورها.

د- التراث الشعبي:

يعد التراث ثروة من الآداب والقيم والعادات والتقاليد والمعارف والفنون التشكيلية والموسيقية، وهو من العلوم التي تُدَرَّس في الجامعات والمعاهد، فهو خلاصة ما خلفته الأجيال السابقة للأجيال الحالية، أي ما تركه الأجداد لكي يكون عبرة من عِبر الماضي ونهجًا يتعلم منه الأبناء الدروس ليَعبروا بها للمستقبل، وهناك أقسام للتراث، لعل أهمها: التراث الشعبي الفصيح، الحضاري، المادي وغيرها، وسنركز في هذا الجزء على التراث الشعبي، محاولين البحث عن كيفية توظيف الشاعر "**سميح القاسم**" لهذا المصدر والاستعانة به في شعره.

ويمثل استخدام التراث في الشعر العربي المعاصر عامة والشعر الفلسطيني على وجه الخصوص قيمة فنية، إضافة إلى أنه يُعد أحد أهم المصادر التي يعتمد عليها الشعراء في تأثيث قصائدهم.

وباعتبار الشاعر مبدعا في اللغة، فلا شكّ أنه يعتز بلغة أمته وتراثها وتاريخها، وما يكشف عن هذه العلاقة هو عودته إلى التراث لينقل منه أخبار أسلافه، وهي عودة إلى الجذور والأعماق في تجانس يضفي على النص الشعري طابعا سرياليا متجددا.[1]

ويُعد "**سميح القاسم**" من الشعراء الفلسطينيين الذين أكثروا من استلهام التراث الشعبي، بل وجعله أحد الوسائل التي اعتمد عليها في التعبير عن قضايا وطنه فلسطين، للحفاظ على الهوية الوطنية، إلى جانب التذكير بأهم الموروثات الشعبية التي اندثرت أو تكاد، بسبب إهمالها من قبل بعض الشعراء.

ويرى بعض الدارسين أن أهم ما يُميز القصيدة العربية المعاصرة هو المزج بين الواقع والتراث، لا من حيث تقاليدها الفنية وحسب، بل من حيث تمثلها للتراث[1]؛ وهذا يعني أن التراث يُعد

1- ينظر: محمد العرابي: علاقة الشاعر بالتراث بين الماضي والحاضر، مجلة دراسات، جامعة بشار، الجزائر، العدد 7، 2015، ص 33.

الجسر الذي يصل بين ماضي الأمة وحاضرها، لذا فهو أحد أهم المصادر التي لا يمكن للشاعر الاستغناء عنها في أعماله الشعرية.

وتجدر الإشارة إلى أن التراث الشعبي يعبّر عن وجدان الشعب وثقافته التي تراكمت منذ نشأته فانتشرت وتطورت؛ لأن التراث هو الكفيل بكشف هوية شعب من الشعوب.

وإذا كان التراث يعبر عن أمال الشعوب وتطلعاتها، فهو أيضا يعمق شعور الفرد بالانتماء لهذا الوطن أو ذاك، ويثبت أصالة الشعب وعراقته على مرّ التاريخ و العصور، كما أنه يربط ماضي الأمة بحاضرها، إذ لا وجود لأمة دون ماضٍ.

وقد ركز الشعراء العرب المعاصرون على التراث الشعبي، لما يمثله من مخزون حضاري وطاقة تُغني نصوصهم، وهذا ما يوضح ارتباطهم الوثيق بوطنهم وقوميتهم العربية الإسلامية، لذا كان لا بد لهم من العناية بالتراث وتوظيفه في قصائدهم.

فالتراث الشعبي يضفي على الصورة الشعرية سحرًا وجمالًا، ويغنيها من خلال المزج بين الرؤيا الفنية المعاصرة ومصدرها التراثي المتشكل في الذهنية العربية.

ويُعد "**سميح القاسم**" أحد الشعراء الذين استلهموا تراث الأمة العربية، وتراث غيرها من الأمم السابقة، حيث شكل الموروث الإنساني مصدرا مهما من مصادر الصورة الشعرية لديه، وهذا ما يبين تفاعل الشاعر مع التراث تفاعلا حيًّا، يدل على خبرته وذكائه في ربط الواقع الحاضر بالموروث القديم.

فالشاعر « يتوحد مع التراث الذي يبرز موقفه من الحياة ونظرته لها من خلال ما يستلهمه منه، ويُسقط ما فيه من إشراقات على واقع شعبه وأمته حتى يبرز الماضي، بما فيه من بؤر مشرقه أو مظلمة، ايجابية أو سلبية، ليلقي الضوء على الواقع، ويكشف جوانبه المختلفة، ويعمق الدلالات لدى المتلقي، فضلا عن إسهامه في بناء القصيدة»[2].

1- ينظر: باسل محمد علي بزراوي: سميح القاسم دراسة نقدية في قصائده المحذوفة، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، ط1، 2008، ص 203.
2- المرجع السابق: ص 204.

فتوظيف "**سميح القاسم**" للتراث في شعره إنما هو تأكيد على انتمائه لوطنه وشعبه وإحساسه بواقعه، فحضور التراث الشعبي الفلسطيني واضح في قصائد الشاعر، ويتحول في أحيان كثيرة إلى جزء من رؤيته للواقع والأحداث التي يمر بها وطنه.

ومهما يكن فإن توظيف الشعراء العرب المعاصرين عموما و"**سميح القاسم**" على الخصوص للتراث لم يكن عشوائيا، بل له أهداف فنية ومعنوية تتمثل في إثارة المتلقي وتشويقية من جهة، وكذا تأثيث القصيدة ومنحها عمقا دلاليا من جهة ثانية.

وأول ما يستوقفنا ونحن بصدد الحديث عن توظيف الشاعر للتراث الفني هو استخدامه للأغنية الشعبية الفلسطينية التي تتسم بالجدة والحداثة، وكذا مواكبتها لروح العصر وأحداث الساعة.

وتجدر الإشارة إلى أن الأغنية الشعبية الفلسطينية بمكوناتها تعالج كثيرًا من الموضوعات، ولا سيما تلك التي ترتبط بالوطن ومعاناة الشعب الفلسطيني المتواصلة، ولعل ذلك ما يضفي عليها خاصية ثورية، لما تتطلبه من حماس وقوة تنعكس على مفردات القصيدة وتعابيرها وجملها وموسيقاها الداخلية.

وقد وظف الشاعر "**سميح القاسم**" الأغنية الشعبية وهو يعلم أن الشعب سيُقبِل عليها ويحفظها ويتدبر معانيها، إذ يقول في قصيدته الموسومة بـ: "**لا تطعميني**":

حَالَت عَلَى الدَّربِ القُرَّاصِيَّه*

يَا بِنتَ عَمِّي، يَا دِمَشقِيَّه

وَأَنَا بِبَابِكِ جَائِعٌ.. وَأَنَا

يَا بِنتَ عَمِّي .. اِبنُ مَنفِيَّه

لَا تَسأَلِي عَنهَا، فَقَد دُفِنَت

فِي ظِلِّ عَبهَرةٍ رَمَادِيَّه

*- القراصية: يشير الشاعر في هذه القصيدة إلى الأغنية الشعبية الشامية الشهيرة "طعميتو ..طعماني .. القراصية"، ينصح بالرجوع إلى ديوان سميح القاسم، ص 250.

* * *

لَنْ تُطعِمِينِي ! .. آه يَا وَجَعِي!

عَادَت عَذَابَاتِي الجَحِيمِيَّه

* * *

حَسَنًا، سَأُوقِظُهُم، لِتُطعِمَنِي

بَيَارَةٌ فِي الشَّطِّ .. مَسبِيَّه

وَأَعُود .. لَا رُجُوعٌ، وَلَا ظَمَأٌ

يَا بِنتَ عَمِّي .. يَا دِمَشقِيَّه [1]

حاول الشاعر في هذه الأغنية الشعبية أن يصور معاناته جرّاء الاحتلال، وهو ما تبرزه عبارة (لقد عادت عذاباتي الجحيمية)، ويرجع ليؤكد على طلب العون من لدن إخوانه من العرب وهذا ما تؤكده عبارة (وأعود لا جوع ولا ظمأ، يا بنت عمي يا دمشقية)، وهذه الصورة الجزئية تحيلنا على صورة أشمل هي ضرورة تكاتف جهود الأمة العربية من أجل تحرير فلسطين.

ويوظف الشاعر في قصيدة أخرى بعنوان "**أصوات من مدن بعيدة**" أغنية تراثية شعبية محملا إياها معاني عديدة سياسية ووطنية، علها تسهم في إبراز المشاعر التي يحملها تجاه وطنه، وتحسس الأخر بواجبه في الدفاع عن الأرض، والتطلع نحو الحرية والاستقلال. يقول:

يَا رَائِحِينَ إِلَى حَلَبْ

مَعَكُم حَبِيبِي رَاح

لِيُعِيدَ خَاتِمَةَ الغَضَبْ

فِي جُثَّةِ السَّفَّاح

يَا رَائِحِينَ إِلَى عَدَنْ

مَعَكُم حَبِيبِي رَاح

لِيُعِيدَ لِي وَجَهَ الوَطَنْ

1- سميح القاسم: الديوان، ص 250- 251.

وِنِهَايَة الأَشبَاح ..

يَا رَائِحِينَ، وَخَلفَكُم

عَيْنَا فَتًى سَهرَان

مَازَالَ يَرصُدُ طَيفَكُم

قَمَرًا عَلَى أَسوَان...

قَلبِي تَفَتَّتَ وَالتَقَى

فِي رَوضِكُم وَرَده

عُودُوا بِهَا .. وَالمُلتَقَى

فِي سَاحَةِ العَودَه ! [1]

استند الشاعر على الأغنية الشعبية ووظفها لكي يعبّر عن قضايا أمته، وما يمكن أن نشير إليه هو أنه لجأ إلى التحوير في شكل هذه الأغنية ومضمونها حتى تتناسب ومقتضى الحال الذي يمر به، وهو الشعور بالألم ولوعة الفراق التي يعانيها؛ فراقه عن بيته الذي ترعرع بين جدرانه، وأهله الذين قاسموه الحلو والمر، ووطنه الذي ولد فيه.

والنص الشعري الذي بين أيدينا يحمل صورا شعرية عديدة غاية في الجمال لما تضمنه من دلالات جديدة وتحوير في بنية الأغنية الشعبية، فهو من جهة يحمل معاني التواصل، ومن جهة أخرى يحمل في طياته معاني الأمل في التحرر من قيود الاحتلال ومناشدة الأمة العربية للتوحد والصمود في وجه المحتل، فلا فرق بين الشام وفلسطين ومصر والعراق، فالكل سواسية ولا فرق بين بلد وآخر.

ويمكن القول إن الشاعر وفّق إلى أحد بعيد في توظيفه لهذه الأغنية الشعبية التي تعبّر عن حالة الوطن العربي ومن خلاله فلسطين، فالنداء الذي وجهه الشاعر للراحلين إلى حلب وعدن وأسوان، يشير إلى أمله في اتحاد العرب والثورة ضد المحتل من أجل تحرير فلسطين، وهذا ما تؤكده

[1]- المصدر السابق: ص 353 - 354.

عبارة: (عودوا بها .. والملتقى في ساحة العودة !)، هذا يبين الحالة النفسية للشاعر الحزينة التي سببها ما يمر بها الوطن العربي ككل وفلسطين على وجه الخصوص من ضعف وهوان واحتلال.

مما سبق يمكن القول إن ما تم عرضه من نماذج شعرية تدل في أصلها على المصدر التراثي النّقي الذي استند عليه الشاعر لبيان موقفه مما يجري من أحداث، وتوضيح رؤيته للملتقى، بصورة واضحة المعالم، فكانت بذلك الأغنية الشعبية مصدرا من مصادر الشاعر لتأثيث قصائده وترسيخها.

ونشير إلى أنه في بعض الأحيان تكون الصورة غير واضحة لأن الشاعر قد يلجأ إلى التغيير في شكل الأغنية أو مضمونها –مثلما فعل سميح القاسم في قصيدة أصوات من مدن بعيدة– والسبب الثاني هو أن الشاعر يريد من وراء ذلك إكساب الأغنية دلالات تتناسب وتجربته وتبرز موقفه، وبذلك يستطيع التأثير في الملتقى من خلال العبارات التي يختارها و الصور التي يريد بثها عبر القصيدة.

ولم يكتفِ الشاعر بالاعتماد على الأغنية الشعبية فقط، بل ذهب إلى أبعد من ذلك عندما وظف الأمثال الشعبية التي تناقلها العرب أباً عن جد، ومن ذلك المثل العربي الشهير " مسمار حجا" إذ يقول في قصيدةٍ له بعنوان **"فسيفاء على قبة الصخرة"**:

رَأَيتُ مِسمَارَ جُحَا

مَفقُودُهُ مَوجُود

رَأَيتُ مِسمَارَ جُحَا

مَوجُودُهُ مَفقُود

رَأَيتُ مِسمَارَ جُحَا

فِي حَارَةِ اليَهُود .. [1]

1- سميح القاسم: الاعمال الكاملة، مج 3 . ص: 214-215.

فاختيار الشاعر "**سميح القاسم**" لهذا المثل الشهير لم يأتِ اعتباطا، وإنما أراد من خلاله أن يوضح للمتلقي صورة ذلك الفرد الفلسطيني الذي رمز له بصاحب الدار، والمحتل الإسرائيلي الذي رمز له بالمسمار، وأن الفلسطينيين أصحاب الحق والأرض أضحوا يعانون من ممارسات المحتل القاسية الذي ما فتئ يتخذ الحجج الواهية من أجل طمس القضية الفلسطينية.

وفي قراءة أخرى يمكن القول أن صورة "المسمار" تشير إلى أن الشاعر قد فقد الأمل في الحرية مستقبلا وأن تخلي الأنظمة العربية عن حماية فلسطين هو آخر مسمار يُدَقُّ في نعش القضية الفلسطينية، فتبدوا الصورة واضحة أمام القارئ خصوصا في عبارة (رأيت مسمار جحا في حارة اليهود) وهذا يوحي بأن الدار لم تعد للفلسطينيين، وإنما سلبها اليهود منهم، وهو تأكيد صريح من الشاعر على فقدان الأمل في العودة إلى كنف الوطن ونعماء الحرية والاستقلال.

وقد ارتبط المثل بشخصية تراثية عربية شهيرة، إنها شخصية "جحا العربي"، التي تحيل على دلالات عديدة يريد الشاعر بثها إلى الملتقى، ولعل مثل هذه الشخصيات عندما ترد في القصيدة فإنها ترمي إلى تحقيق هدف معين يريده الشاعر، وشخصية جحا غالبا ما ترمز إلى الحيلة والدهاء ولكنها في أحيان كثيرة توظف أيضا للدلالة على سخط الشاعر على الواقع ونقده له والسخرية من مواقف بعض الحكام العرب الذين تقاعسوا عن نصرة القضية الفلسطينية.

فاستخدام "**سميح القاسم**" للأمثال الشعبية في بناء القصيدة أسهم بشكل واضح في كشف الواقع وإبراز الحقائق، إلى جانب التأكيد على الشعور بالانتماء إلى القومية العربية.

كما أن الغرض من توظيف الشاعر للأمثال الشعبية هو تصوير واقع أبناء شعبه الذين يعيشون تحت وطأة الاحتلال، فاتخذ من المثل الشعبي وسيلة مهمة للكشف عن مواقفه الفكرية والسياسية.

ولعل الهدف من استحضار الشاعر للأمثال الشعبية أيضا يكمن في دعوة المتلقي إلى التمسك بعروبية والاقتداء بالمناضلين الشجعان الذين لا يرضون عيش الذل والهوان.[1]

1- ينظر: باسل محمد علي بزراوي: سميح القاسم دراسة نقدية في قصائده المحذوفة، ص217.

والملاحظ على الشاعر "**سميح القاسم**" أنه لا يستخدم المثل بشكل مباشر إلا نادرا، لذا فهو يلجأ إلى التحوير بشكل يجعل المثل ملائما للواقع الذي يعيشه.

والحقيقة أن الشاعر دائما ما يلجأ إلى تحوير الأمثال الشعبية بغية إبراز المعنى وتعميق الفكرة وترسيخها في الذهن، كما أنه لا يريد أن يقدم المعنى بشكل مباشر للمتلقي، بل يحثه على التفكير والبحث إلى أن يصل إلى المعنى الحقيقي الذي يختفي وراء تلك الأمثال.

ومن هنا يتضح أنّ توظيف التراث أسهم بشكل كبير في التعبير عن موقف الشاعر تجاه القضية الفلسطينية، كما أسهم بشكل واضح في تقوية الشعور بالانتماء، وتقوية الصور الشعرية وإشباعها بالدلالات، أضف إلى ذلك ما يمنحه للقصيدة من جمالية تسهم في إثارة المتلقي وتدفعه نحو استنباط المعاني التي تخفيها الألفاظ العبارات.

وعلاقة الشاعر بالتراث الشعبي تبدأ عندما يحاول –منذ الوهلة الأولى– الاستعانة بالأدوات التي تعينه على بناء نصوص إبداعية يستطيع من خلالها ممارسة مهنة الشعر، ومن هنا تظهر قدراته الباهرة، ويصبح متمكنا ويحسن الصناعة، فتنمو العلاقة بينه وبين التراث وتتطور.

ونخلص في هذا الجزء إلى أن علاقة الشاعر بالتراث الشعبي علاقة تتسم بالاستمرار والدوام ولا تعرف النهاية؛ فالشاعر يعمل من أجل الحفاظ على التقاليد الموروثة التي تحفظ للنص عربيته وشعريته، وتبقى علاقة الشاعر بالتراث تطرح عدة أسئلة مجالها غير محدود النطاق.

والشاعر الحق هو الذي يعايش الواقع ويأخذ من الأحداث كمادة خاصة للإبداع والفن، كما ينتفع من التراث الشعبي بما يحمله من تاريخ ويصوغ منه الأساليب والتعابير، والشاعر إنما يعود للتراث ليضمن استمرار الشرعية الشعرية، ويوطد جذور نصه الشعري، حيث يبدو أن مقاطعة التراث ليس ممكنا خاصة عندما يتعلق الأمر بالنص الشعري.

ثانيًا: وسائل تشكيل الصورة الشعرية:

تمهيد:

للصورة في شعر "**سميح القاسم**" أهمية بارزة إذ تُعد من أهم الأدوات التي تسهم في بناء القصيدة ونقل التجربة الشعرية للمتلقي، الذي يعمل بدوره على تحليل تلك الصور واستنباط الدلالات التي تحملها.

ونشير في هذا المقام إلى أن الصورة الشعرية تكسب صفتها الفنية بفضل ما تربطه من علاقات بواسطة التجسيم والتشخيص، وبالتالي يمكن القول إن هذه الوسائل تشترك جميعها في تشكيل الصورة وبلورتها، ومن ثم بناء قصيدة متكاملة من جميع الجوانب.

وفي حديثنا عن وسائل تشكيل الصورة في شعر "**سميح القاسم**"، سنتطرق إليها من خلال التجسيم والتشخيص وتراسل الحواس، ونعرض بالدراسة لكل وسيلة على حدة لنعرف مدى إسهامها في التعبير والتصوير.

أ- التجسيم:

ورد في لسان العرب حول معنى التجسيم في باب الجيم مادة (جَسَمَ): « الجِسمُ: جَمَاعَةُ البَدَنِ أَو الأَعضَاءِ مِنَ النَّاسِ وَالإِبِلِ وَالدَّوَابِّ وَغَيرِهِم مِنَ الأَنوَاعِ العَظِيمَةِ الخَلقِ؛ وَاستِعَارَةُ بَعضُ الخُطَبَاءِ للأَعرَاضِ، فَقَالَ يَذكُرُ عِلمَ القَوَافِي: لَا مَا يَتَعَاطَاهُ الآنَ أَكثَرُ النَّاسِ مِنَ التَّحَلِّي بِاسمِهِ دُونَ مُبَاشَرَةِ جَوهَرِهِ وَجِسمِهِ، وَكَأَنَّهُ إِنَّمَا كَنَى بِذَلِكَ عَنِ الحَقِيقَةِ، لِأَنَّ جِسمَ الشَّيءِ حَقِيقَةٌ، وَاسمُهُ لَيسَ بِحَقِيقَةٍ»[1]. وقال "**أبو عبيد**": « تَجَسَّمتُ فُلَانًا مِن بَينِ القَومِ، أَي اخترتُهُ، كَأَنَّكَ قَصَدتَ جِسمَهُ».[2]

1- ابن منظور: لسان العرب، باب الجيم، ص624.

2- المرجع نفسه: ص 624.

فالمقصود بالتجسيم من هذه الناحية هو الجسم عندما يكون دالًا على الشخص الذي تقصده.

أما اصطلاحا: فالتجسيم يعني « صيرورة المعنى والخاطرة إلى هيئة بارزة محددة تقع تحت الحس وتجسّم الفكرة في أشكال محسوسة، وأحجام منظورة، وتحوّل التجريد المطلق إلى صورة منظورة وعوالم مرئية».[1]

وهذا يشير إلى أن التجسيم يختلف عن التشبيه فإذا كان الأخير يقوم على عقد مقارنة بين طرفين أو شيئين يشتركان في صفة ويزيد أحدهما على الآخر في تلك الصفة باستخدام أداة من أدوات التشبيه المعروفة، فإن التجسيم يقوم على التحويل؛ أي إسناد صفة من الصفات البشرية إلى ما هو غير إنساني (جماد).

ويضيف "**السيد قطب**" في حديثه عن الفرق بين التجسيم والتشبيه فيقول: « ولكن الذي نعنيه هنا بالتجسيم ، ليس هو التشبيه بمحسوس، فهذا كثير معناه، إنما نعني لونا جديدا هو تجسيم المعنويات، لا على وجه التشبيه والتمثيل، بل على وجه التصبير والتحويل.»[2] ومنه فالتجسيم هو إعطاء ما ليس له جسم جسما يكون دالاً عليه.

ويذكر "**صلاح عبد الفتاح الخالدي**" بأن التجسيم هو« أن يتخيّل الأديب الفنان للأمر المعنوي أو العرضي صورة معينة يرسمها في ذهنه، ويصير هذا الأمر في خياله جسما.»[3]

وبالتالي فالتجسيم يقوم على التخييل؛ أي يتخيل الشاعر أو الأديب الفكرة المعنوية في ذهنه ويحاول تجسيمها، لتصبح لها دلالات ومعاني يكشفها القارئ من خلال ما لديه من مخزون فكري وثقافي.

1- علي علي صبح : البناء الفني للصورة، ص 183.

2- سيد قطب: التصوير الفني في القران، ص 79.

3- صلاح الدين عبد الفتاح الخالدي: نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، دار الفاروق، الأردن، ط1، 2013، ص106.

وبالحديث عن التجسيم وجب التفريق بين نوعين منه وهما: التجسيم الحقيقي والتجسيم الفني؛ فالأول « بمعناه الحقيقي مأخوذ من الجسم الذي هو البدن، والنّحّات إذ صنع تمثالا يُقال أنه جسَّمَهُ، أي جعله جسمًا والتمثال مجسم أي أصبح ذا جسم.»[1]؛ ومنه فالتجسيم –وفق هذه الرؤية– مرتبط بالجسم والبدن، وتُطلق صفة التجسيم على الشيء إذ صُنع له جسما يكون خاصا به ودالا عليه، أما التجسيم بمعناه الفني فهو « أن يتخيل الأديب الفنان للأمر المعنوي أو العرض، صورة معنية يرسمها في ذهنه، ويصير هذا الأمر في خياله جسما »[2]، وبالتالي فهذا النوع مرتبط بالخيال، عكس النوع الأول الذي يرتبط بالواقع؛ أي أن التجسيم الفني يتشكل في الذهن بخلاف الأول الذي يشكله صاحبه أو يصنعه على أرض الواقع.

وينبغي التأكيد على أن هناك نوعين من التجسيم –مثلما وضح ذلك سيد قطب– يتمثل الأول في التجسيم التمثيلي، والثاني في التجسيم التصييري؛ أما النوع الأول فهو «تجسيم من قبيل تشبيه الأمر المعنوي المجرد بأمر محسوس مجسم على وجه التشبيه والتمثيل»[3]، وهذا النوع أقرب إلى التشبيه والتمثيل، أما النوع الثاني «فهو تجسيم المعنويات على وجه التصيير والتحويل».[4]

فهذا النوع من التجسيم له صلة وثيقة بالتصوير، فمن خلاله يصبح الأمر المعنوي المجرد صورة حسيّة مجسمة، وينبغي التأكيد على أن الاستعارة تعتبر إحدى أهم وسائل وأدوات التجسيم الفني.

وشعر "**سميح القاسم**" يزخر بالتجسيم، ومن أمثلة ذلك قوله في قصيدته الموسومة بـ: "**إلى أين يا منتهى تذهبين؟**":

يَا حَبِيبِي انتَظِرنِي إِذَنْ

1– صلاح عبد الفتاح الخالدي: نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، ص 106.

2– المرجع نفسه: ص106.

3– – المرجع نفسه: ص145.

4– سيد قطب: التصوير الفني في القران، ص79.

سَوفَ آتِيكَ ــ لَا جُثَّة فِي كَفَنْ

سَوف آتِيكَ فِي ثَوبِي المَدرَسِي

وَعَلَى مَنكِبَيَّ

طَرحَةٌ مِن دِمَائِي وَوَردُ الوَطَنْ.[1]

الشيء الخارق في هذه الصورة هو التجسيم الذي أعطى الوطن-باعتباره قيمة معنوية- صورة الحبيب الذي ينتظر عودة محبوبه، على سبيل الكناية لا الحقيقة، والملاحظ أن الشاعر أراد التعبير عن حالته وواقعه الأليم حيث يعيش في الغربة بعيدا عن الوطن، ويأمل في العودة إليه لا جثة هامدة في كفن، بل في ثوبه المدرسي – كما قال – ولعل هذه إشارة واضحة إلى حنين الشاعر إلى أيام الطفولة والصِّبا الجميلة واشتياقه للعيش في كنف وطنه الغالي.

ويصور لنا الشاعر مأساة الإنسان الفلسطيني، ووطنه الجريح في أبيات امتازت بدقة الوصف وجمال العبارات، إذ يقول في قصيدته الموسومة بـ: " **في القرن العشرين**":

أَنَا قَبلَ قُرُون

لَم أَطرُد مِن بَابِي زَائِرْ

وَفَتَحتُ عُيُونِي ذَاتَ صَباح

فَإِذَا غَلَّاتِي مَسرُوقَة

وَرَفِيقَةُ عُمرِي مَشنُوقَة

وَإِذَا فِي ظَهرِي صَغِيرِي .. حَقلُ جِرَاح

وَعَرَفتُ ضُيُوفِي الغَدَّارِين

فَزَرَعُوا بِبَابِي أَلغَامًا وَخَنَاجِر

وَحَلُفتُ بِآثَارِ السِّكِّين

1- سميح القاسم: الأعمال الكاملة مج 2، ص274.

لَن يَدخُلَ بَيتِي مِنهُم زَائِر

فِي القَرنِ العِشرِين ! [1]

القارئ لهذه الأسطر الشعرية يجدها حافلة بالصور الجزئية؛ أما الصورة الأولى (فتحت عيوني ذات صباح فإذا غلاتي مسروقة) لم تعتمد التجسيم بشكل دقيق، وانما اعتمدت التشخيص؛ حيث رمز الشاعر للمحتل بالسارق الذي نهب وخرب ودمر واستباح كل شيء.

أما الصور الجزئية الثانية (رفيقة دربي مشنوقة) فإنها اعتمدت بشكل واضح على التجسيم، حيث دلت لفظة مشنوقة على الوطن وبالتحديد فلسطين، وهي توحي بشدة الألم والمعاناة التي تعانيها الأم (أرض فلسطين).

وهذه الصور المتلاحقة التي أوردها الشاعر قد جسمت الوطن الجريح الذي زرعوه ألغاما وغرزوا في جسده الخناجر، فهي توحي بحالة الضيق والهوان الذي لحق بالوطن جراء ما فعله المحتل الظالم الذي أهلك الأرض والحرث ودمر كل شيء وقضى على مقومات الحياة.

ويصور الشاعر اشتياقه للوطن وحنينه إليه في لوحة شعرية عبّرت عن ألم الفراق وعذاب الغربة، إذ يقول في قصيدته الموسومة بـ: "**حتى إشعار آخر**":

وَاشتَقتُ يَا أُمِّي إِلَيكِ. اشتَقتُ يَا أُمِّي كَثِيرًا

لَكِنَّنِي، وَالحَمدُ للهِ الرَّحِيم

فِي صِحَّةٍ لَا يُستَهَانُ بِهَا، لِأَنَّ الذَّاكِرَةَ

٦ عَلَى ٦ [2]

[1]- سميح القاسم: الديوان: ص 39 - 40.

2- سميح القاسم: الأعمال الكاملة، مج2، ص 146.

هذه الصورة التي أمامنا غارقة في التجسيم حيث منح الشاعر الوطن صورة الأم، إذ يبين لنا الشاعر أن صحته بخير ما دامت ذاكرته بخير، في إشارة واضحة إلى أنه لم ينس وطنه، بل هو في حنين دائم إليه.

ويغوص الشاعر في إبراز اشتياقه لوطنه وحزنه عليه حتى وصل به الأمر إلى بيع ما يملك من أجل تقديم يد العون، فجسّم لنا الشاعر حالة الوطن في صورة غاية في الجمال. ويتابع الشاعر سرد قصته مع الوطن الأم إذ يقول:

يَمَّه الحَبِيبَه
سَأَبِيعُ بَعدَ غَدٍ قَلِيلًا مِن ثِيَابِي
وَأَبيعُ بَعضَ دَمِي (بُنُوكُ الدَّمِ أَقرَبُ مِن شَبَابِي)
وَسَأُرسِلُ المَالَ القَلِيلَ إِلَيكِ، مِن ثَمَنِ اغِترَابِي
وَلِأَنَّنِي جَوعَانُ، بِيعِي
بِروَازَ صُورَةِ وَالِدِي
وَصِوَانِكِ الأَثَرِيّ
بِيعِي فَرشَتِي وَقَصَائِدِي.[1]

في هذا المشهد يصور لنا الشاعر ألم الاغتراب والبعد عن الوطن والدار، فجسّم بكلماته الوطن ووهبه صفة الأم التي يحن إليها، ويعبر الشاعر عن حقه وأمله في العودة يوما ما من الغربة الموحشة المريرة، وهذه البراعة الصادرة من الشاعر دليل على تفرده ومقدرته على التصوير« فالشاعر الذي يصلنا بالكون الكبير والحياة الطليقة من قيود الزمان والمكان، بينما هو يعالج المواقف الصغيرة واللحظات الجزئية، والحالات المنفردة هو الشاعر الكبير النادر».[2]

1- المصدر السابق: ص153.

2- سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص 58.

وقد استطاع الشاعر "**سميح القاسم**" بهذا التجسيم أن يصور لنا المشاعر الفياضة التي تنتاب الشخص الموجود في الغربة وحنينه إلى وطنه الغالي، إلى أمه الحبيبة، فيجد نفسه أمام حتمية العودة إلى كنف الوطن، إنها عودة إجبارية وليست اختيارية.

وقد جعل الشاعر من اللغة العربية أداةً طيِّعة بين يديه، لذا فهو « يتعمق في بناء اللغة وضمائرها وأفعالها وصفاتها التي يرد علينا وروداً طبيعيا».[1]

فاللغة هي سفينة الشاعر التي يصل بها إلى الملتقى لكي يثير إعجابه ويؤثر فيه ويجعله يتقاسم معه المشاعر والأحاسيس.

وينبغي أن نشير إلى أن التجسيم قبل أن يخرج إلى الوجود في قالب لغوي نحو القصيدة فإنه يتم فيه « تجسيم المعنويات المجردة وإبرازها أجساما أو محسوسات على العموم.»[2]، ومنه يصبح التجسيم بمثابة شعور خاص بهذه المعنويات يجيش في نفس الشاعر، مما يجعل الأخير ملتزما بنقل تلك المشاعر إلى القارئ بغية التأثير فيه، ومن الأمثلة الدّالة على التجسيم قول الشاعر في قصيدته الموسومة بـ: "**القصيدة الشامية**":

ظَمِئٌ وَأَنتِ الكَأسُ وَالصَّهبَاءُ

يَا شَامُ فَليَتحَلَّقِ النُّدَمَاءُ

حَكَمَ القَضَاءُ بِغُربَةٍ مَغبُونَةٍ

فَقَضَى الكِفَاحُ بِأَن يَتِمَّ لِقَاءُ

وَأَتيتُ لَا مُتَسَلِّلًا مُتَخَفِّيًا

وَلَكِن بِمَا يَتَخَيَّلُ الخُيلَاءُ [3]

1- مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ص135.

2- سيد قطب: التصوير الفني في القران، ص 72.

3- سميح القاسم: الممثل، ص45.

استعان الشاعر في هذه الأبيات بلفظة (الشام)، للدلالة على شيء معنوي، فهي جزء من الوطن العربي (سوريا ولبنان والأردن وفلسطين)، فتوظيف لفظة الشام جاء للدلالة على أن فلسطين ليست وحدها التي تتألم جرّاء ويلات الاحتلال والظلم والطغيان، وإنما هناك من يتألم أيضا من الدول العربية، ويتألم الشاعر تألما شديدا لاكتوائه بنارين أولهما نار الوطن المحتل، وثانيها نار الغربة التي وصفها "بالغربة المغبونة" التي حرمته من البقاء بين ذويه وأهله.

وقد رسم لنا الشاعر صورة المحتل الذي يسعى إلى القتل والتنكيل بأبناء الشعب الفلسطيني إذ يقول في قصيدته الموسومة بـ: "**صولوا وجولوا**":

مَجدُ الدَّمِ المُسفُوكِ نُورٌ خَالِدٌ

وَسَتَخُلُدُونَ وَمَجدُكُم قَابِيلُ

لَا تَحسَبُوا القَتلَى حَصَادًا سَائِبًا

دَمعُ اليَتِيمِ حِجَارَةٌ سِجِّيلُ

يَا مَن غَرَستُمِ فِي القُبُورِ مَنَازِلًا

وَعَلَى الضَّحَايَا الرَّقصُ وَالتَّهلِيلُ [1]

فالقارئ لهذه الأبيات يكتشف كيف أن الشاعر استطاع توظيف الشهادة وهي رمز معنوي قد جسمه فأصبح نورا خالدا، وكيف أن دموع الطفل اليتيم، وهي شيء معنوي مجرد تحولت إلى حجارة من سجيل يتم بها قذف المحتل الذي اغتصب أرض فلسطين.

ويتجلى إحساس الشاعر بآلام أبناء وطنه وتألمه لمصائبهم، وهذا يكشف صدقه وجدّيته في التعبير، كما ما يؤكد غناء التجربة الشعرية للشاعر من جهة، وبراعته الفنية من جهة أخرى.

وفي قصيدته الموسومة بـ: "**حناء العروس**" يصور الشاعر الجبن والخوف اللذين سيطرا على الزعماء العرب، إذ يقول:

[1]- المصدر السابق: ص 17.

وَاضرِب بِمَوتِكَ مَوتُهُم وَاصعَدْ عَلَى

سَقطِ المُسُوخِ وَقَد بَغَى الجُبَنَاءُ

عَرَبِيَّةٌ أَلفَاظُهُم، قُرَشِيَّةٌ

وَإِذَا سُبِرَت فَرُوحُهُم عَجمَاءُ

وَلَدَى المَعَارِكِ لَا تَرَى أَثَرًا لَهُم

وَلَدَى الزَّعَامَةِ كُلُّهُم زُعَمَاءُ

عَقَمَت حُلُومُهُم وَسَاءَ مَآلُهُم

وَبِخِزيِهِم يَومَ التَّرَاجُعِ بَاءُوا*

أَقوَالُهُم مَا صَحَّ غَيرَ صَحِيحِهَا

وَفِعَالُهُم مَا تَأمَلُ الأَخطَاءُ.[1]

فالجبن باعتباره قيمة معنوية فهو يجسم العروبة الغائبة، وهذا الشعور ارتبط في مخيلة الشاعر بشيء مادي هو اللغة العربية؛ ذلك أن هؤلاء الزعماء العرب الذين ينطقون لغة الضاد، ولكن من ينظر إلى أفعالهم يحسبهم غير ذلك، إنهم أعاجم في ثوب عربي.

والمتأمل في هذه الأبيات يكتشف كيف صوّر الشاعر نقمته على هؤلاء المتخاذلين عن نُصرة القضية الفلسطينية، ووصفهم بأقبح الصفات نحو: (ألفاظهم عربية، وروحهم عجماء) و (لا ترى لهم أثر في المعارك) و(عقمت حلومهم) وهذا يشير إلى غضب الشاعر من هؤلاء.

ويعود الشاعر لتجسيم الموت وهو معنوي مجرد ليصور لنا شعوره الحزين جراء الغربة القهرية التي يعانيها يقول في قصيدته "**رمضان كريم**":

يَا جِيَادَ المَوتِ، مُدِّي الأَجنِحَة

يَا جِيَادَ المَوتِ

*- حلومهم: أي عقولهم؛ أي أن عقول الزعماء العرب عقمت عن إيجاد الحل المناسب للقضية الفلسطينية.

1- سميح القاسم: الممثل، ص 32.

مُدِّي عُنُقَ الآتِي،

وَطِيرِي

مِن غِمَارِ المَذبَحَة

عَبرَ قُطبَينِ تُرَابِيَينِ مِن نَارٍ وَنُورٍ [1]

المتأمل في هذه الأسطر الشعرية يكتشف أن الشاعر ذكر في السطر الأول عبارة "جياد الموت" وهي صورة مجسمة لشعور الحزن والألم الذي أصاب الشاعر، فقد أضحى لجياد الموت أجنحة تطيرها وتبتعد عن المذبحة، ولعل الشاعر يقصد من خلال استخدامه للفظة المذبحة "مذبحة دير ياسين" ذات ربيع من عام ثمانية وأربعين تسعمئة وألف (1948)، والتي راح ضحيتها ما يزيد عن ستين وثلاث مائة (360) شهيدًا.

ويقول الشاعر "**سميح القاسم**" مجسما الحب والشوق لأراضي فلسطين في قصيدته **"لن تبصر الأرض إلا خلال شراييك"**:

تَعَاطَيتُ حُبَّكِ وَحدَكِ أَنتِ

وَأذكُرُ حَتَّى أَدَقَّ التَّفَاصِيلِ، رَائِحَةُ المَطبَخِ

السَّاحَةُ، النَّبعَةُ، الكُتُبُ المَدرَسِيَّه [2]

فالحب ظاهرة مجردة، لكنه أضحى لدى الشاعر ملموسا "تعاطيت" على سبيل الكناية، وفي هذا إشارة من الشاعر إلى فرط حبه وشدة اشتياقه لبلده فلسطين الأرض الطاهرة، وقد أدرج الشاعر الحب في عالم الماديات فأصبح مما يتم تعاطيه، ليصبح مادة ملموسة.

1- سميح القاسم: الأعمال الكاملة، مج 2، ص 260 - 261.

2- المصدر نفسه: ص 310.

ولم يتوقف الشاعر عند هذا فقط، بل راح يسرد للقارئ حنينه لوطنه، فبيّن أنه مشتاق لرائحة المطبخ وساحة البيت، وكذا كتبه عندما كان صغيرا. وهذا كله يضع القارئ أمام مشهد متكامل استطاع الشاعر تصوير أدق تفاصيله بامتياز.

ويقول الشاعر في قصيدته الموسومة بـ: "**٣٠ آذار**"*

عِندَمَا يَفقِدُ الزَّمَنُ النَّذلُ أَعصَابَه

عِندَمَا يَفتَحُ المَوتُ أَبوَابَه

وَيَصِيحُ، العَذَابُ الفَتِيُّ العَجُوزُ:

زِيُونَاز**

قَرِيَةُ الشَّهوَةِ القَاتِلَة

يَنتَهِي أَمرُهَا نُقطَةٌ فِي كِتَابِ الرِّيَاح.[1]

القارئ لهذه الأسطر الشعرية يجد أنه لا يكاد يخلو سطرٌ من ظاهرة التجسيم، فالسطر الأول يتمثل التجسيم في عبارة (يفقد الزمن النذل أعصابه)، وهو شيء معنوي منحه الشاعر صفات حسية ومنها النذالة وفقد الأعصاب، ولعل غرض الشاعر من توظيف هذه الصورة بيان الحسرة والأسف على الزمن الذي فعل فعلته بفلسطين.

أما في السطر الثالث فنجد عبارة (يصيح العذاب)، فالعذاب كما نعرف شيء معنوي مجرد منحه الشاعر صفة الصياح، في ظاهرة توحي بفقدان الشاعر الأمل في الحرية والاستقلال.

كما حاول الشاعر أن يبين سلطة البحر وعظمته، ولعل المراد بالبحر هنا المحتل الإسرائيلي الذي دمر فلسطين يقول في قصيدته الموسومة بـ: "**ن – 24**":

*- 30 آذار: مما ذكره الشاعر:" أعلناه يوما للأرض، وأعلنته دماء شهدائنا عيدا فلسطينيا من أعياد الصمود والفداء" و30 مارس هو يوم الأرض لدى الفلسطينيين. الأعمال الكاملة، مج2، ص 344.

**- زيوناز: يقصد بها الشاعر دولة المحتل الإسرائيلي.

1- سميح القاسم: الاعمال الكاملة، مج 2، ص 346.

يَسقُطُ عَن سَرِيرِه

وَتُطبِقُ السَّمَاءُ فَوقَ الأَرضِ

لَيلًا

وَيُطبِقُ البَحرُ عَلَى الجَزِيرَه ..[1]

فالصورة المجسمة توضحها عبارة (ويطبق البحر على الجزيرة)؛ فالبحر محسوس، ولكن الشاعر جسده فأعطاه صفة إنسانية هي الإطباق، في إشارة منه إلى قوة البحر.

ويبدع الشاعر في رسم صورة الفلسطيني الذي يعيش في الغربة، إذ لا عمل له سوى أنه ينتظر أخبار وطنه من حين لآخر، فيقول في قصيدته الموسومة بـ: **"سيناريو الغربة"**:

شَمسٌ كَابِيَةٌ مُنهَارَه

وَنَوارِسُ جَائِعَةٌ

تَتَسَلَّى فِي كَازِينُو الأَمواجِ الثَّرثَارَه

تَتَسَقَّطُ أَنبَاءَ المُدُنِ القَادِمَةِ السَّفُنِ الرَّاحِلَةِ

وَتُحصِي أَنفَاسَ اللَّيلِ العَائِدِ

وَتُدَوِّنُ فِي خُبثٍ أَسرَارَه

مَقهَى المِنيَاء،

ثَلَاثَةُ بَحَّارَه [2]

ترتسم أمام أعين القارئ صورة النوارس الجائعة التي هي في الحقيقة الأشخاص الموجودة في الغربة وكيف هم جوعى وينتظرون أن يأتيهم خبر سعيد من وراء البحار، خبر من البلد العزيز الذي فروا منه جراء الظلم والعدوان الذي مورس عليهم من قبل المحتل الإسرائيلي.

1- سميح القاسم: الأعمال الكاملة مج 3، ص248.

2- سميح القاسم: الأعمال الكاملة مج 2، ص 523.

جسّد الشاعر (الليل) وهو حسّي، ومنحه أنفاسا وأسرارا، وهذا من قبيل الاستعارة، في أسلوب يوحي ببراعة الشاعر ودقته في اختيار ألفاظه، لتأثيث قصائده.

واستند الشاعر على التشبيه البليغ وهو أحد الأدوات البلاغية التي اتخذها وسيلة للتجسيم، إذ يقول في قصيدته الموسومة بـ: **المطافئ**":

سَقَطَت فِي البَحرِ نَجمَه
أَبصَرَتْهَا فِرَقُ الإِطفَاءِ مِن تِسعِينَ أُمَّه
أَبصَرَتْهَا فِرَقُ الإِطفَاءِ مِن تِسعِينَ أُمَّه
هُرِعَتْ لِلمَوقِعِ النَّارِيِّ
لَكِنَّ خَرَاطِيمَ المِيَاه
قَذفَت فِي عَتَمَةِ المَأسَاةِ عَتمَه ! [1]

شبه الشاعر وطنه الضحية "فلسطين" بنجمة سقطت في البحر، ولم يجد من ينقذها من تسعين أمة، هذه الأمم التي زادت تدخلاتها السلبية من معاناة أبناء فلسطين الذين عانوا ويلات الاحتلال.

وصور الشاعر الحالة بشكل واقعي حيث أن خراطيم المياه التي يتركز دورها في إخماد الحرائق أسهمت هي الأخرى في توهج النيران، وكأن الشاعر يريد الإشارة إلى أن المبادرات التي طرحتها الدول الأخرى من أجل إنهاء الاحتلال الإسرائيلي لأرض فلسطين زادت من تأزم الوضع.

كما نجد التشبيه وهو أحد الأدوات أيضا التي ساعدت الشاعر في التجسيم يقول الشاعر في قصيدته "**أم الجليل**":

فَتَكَلَّمِي أُمَّ الجُلَيلِ تَكَلَّمِي
شَعبٌ مَعِي فِي هَيبَةِ الإِصغَاءِ

1- المصدر السابق: ص557.

شَعبٌ، خِيَامٌ العَارِ مَلَّت جُرحَهُ

فِي وَحشَةِ المَنفَى القَرِيبِ النَّائِي

شَطرَينِ بَاتَ، فَأفهَمِي حُطَّابَهُ

إِنَّ الجُذُورَ عَلَى أَتَمِّ وَفَاءِ! [1]

شبّه الشاعر "أم الجليل" ويقصد "فلسطين" بالإنسان، فالمشبّه هو أم الجليل والمشبه به هو الإنسان، حذف الثاني المشبه به وأبقي على صفة من صفاته (التّكلم) على سبيل الاستعارة المكنية، فمن خلال هذه الصورة عمل الشاعر على تجسيم أم الجليل في صورة محسوس وهو الإنسان الذي يتكلم.

وقد حاول الشاعر تجسيم البحر في قصيدة "**ق– ٤٨– ص**" وجعل منه حذاءً يُنتعل، يقول:

سَأَنتَعِلُ البَحرَ ثَانِيَّةً

وَأَسِيرُ الهُوَينَا

إِلَى كَوكَبٍ فِي الأَقَاصِي

مَلِيكًا مُهَانًا

سَأَنتَعِلُ البَحرَ

مُنحَنِيًا بِالمَعَاصِي

وَأمضِي ثَقِيلَ الخُطَى

وَاحِدًا.. وَاحِدًا [2]

فالبحر في هذه الأسطر الشعرية هو محل التجسيم، حيث حوله الشاعر إلى حذاء يتم انتعاله، أو بالأحرى جعله وسيلة للسفر و والإبحار إلى المجهول، ولعلّ في هذا إشارة مقصودة من

[1]- المصدر السابق: ص 406.

2- سميح القاسم: الأعمال الكاملة، مج 3،ص 355.

الشاعر لوصف حالته المهزومة من جهة، وللدلالة على الضياع الذي أصابه، فلم يجد الحل سوى في الهروب إلى بلد آخر بعيدا عن الوطن.

وفي قصيدة أخرى حاول الشاعر أن يجسّد السلام في صورة فنية دقيقة الترتيب، إذ يقول في قصيدته الموسومة بـ : "**السّلام**":

لِيُغَنِّ غَيرِي لِلسَّلَام

لِيُغَنِّ غَيرِي لِلصَّدَاقَةِ، لِلأُخُوَّةِ، لِلوِئَام

لِيُغَنِّ غَيرِي.. لِلغُرَاب

لِيُغَنِّ غَيرِي لِلسَّلَام

وَسَنَابِلِي فِي الحَقلِ تَجهَشُ بِالحَنِين

لِلنَّورَجِ المَعبُودِ يَمنَحُهَا الخُلُودَ مِنَ الفَنَاء

لِصَدى أَغَانِي الحَاصِدِينَ

لِحُداء رَاعٍ فِي السُّفُوحِ

يَحكِي إِلَى عَنزَاتِهِ .. عَن حُبِّهِ الحَفِرِ الطَّمُوح

وَعُيُونُهَا السَّودَاءُ .. وَالقَدِّ المَلِيح[1]

هذا المقطع زاخر بالتجسيم، ففي السطر الأول جعل الشاعر السلام وهو مجرد معنوي شيئا ملموسا يتم الغناء له وكأنه إنسان، كما منح الشاعر التجسيم لكل من الصداقة و الأخوة والوئام، فجعل كل هذه الصفات تُدرك بالغناء.

ونلمح في السطر الخامس صورة شعرية امتازت بالروعة والجمال؛ حيث وصف الشاعر سنابل الحقل بأمٍّ تجهش بالبكاء، فمنح الشاعر السنابل وهي شيء ملموس سمةً للحنين، ولعل هذه إشارة من منه للدلالة على حنينه إلى أرضه ووطنه، فالسنابل ارتبطت بالحنين والاشتياق للوطن.

1- سميح القاسم : الديوان، ص 84 – 85.

لقد جعل الشاعر الأعجم فصيحًا والجامد ناطقا عن طريق التجسيم أي منحه صفة إنسانية، فتحول بذلك الشيء المعنوي إلى شيء مادي ملموس.

ونخلص في الأخير إلى أن التجسيم يعد أحدى أهم الوسائل الفنية التي اعتمد عليها الشاعر لتشكيل صوره الشعرية، ويظهر ذلك في عديدٍ من قصائده، مستفيدا بما يمتلكه من مخزون فكري ثقافي، وكذا من اتساع اللغة العربية وطواعيتها للتجسيم.

وتجدر الإشارة إلى أن التجسيم –باعتباره قيمة تعبيرية– في شعر "**سميح القاسم**" تسبقه قيمة شعورية، تتعلق بإحساس الشاعر الخاص والدقيق بالمجردات والمحسوسات التي يريد تجسيمها، فحاول أن يختار لها القوالب التي تليق بها جماليا، وهذا يدل على براعة الشاعر واتساع مخيلته وثقافته الواسعة.

كما نشير إلى أن شاعرنا استعان في تجسيماته بأدوات بلاغية على غرار التشبيه البليغ والاستعارة، وكذا بعض الأدوات البلاغية الأخرى مثل الكناية، و قد استطاع – بفضل عبقريته – أن يجمع بين الصور المجسمة وظاهرة التخيل الحسي، في أسلوب جميل يوحي بوجود طاقة شعرية لديه تمكنه من فعل ذلك.

ب- التشخيص:

يُعد التشخيص من أهم الوسائل المساهمة في تشكيل الصورة الشعرية، سواء أكانت تلك الصورة جزئية أم مركبة وقد أشار "**سيد قطب**" إلى أن هذا اللون « يتمثل في خلع الحياة على المواد الجامدة، والظواهر الطبيعية والانفعالات الوجدانية. هذه الحياة التي قد ترتقي فتصبح حياة إنسانية، تشتمل المواد والظواهر والانفعالات، وتهب لهذه الأشياء كلها عواطف آدمية أو خلجات إنسانية، تشارك بها الآدميين، وتأخذ منهم وتعطي، وتتبدى لهم في شتى الملابسات، وتجعلهم يحسون الحياة في كل شيء تقع عليه العين، أو يَتَلَبَّسْ به الحس، فيأنسون بهذا الوجود أو يرهبونه»[1]

"**فسيد قطب**" يعني بالتشخيص أن يُنسب للحسي الجماد والطبيعة، أو بمعنى آخر نَسبُ الصفات البشرية إلى المواد والظواهر والانفعالات، كأن تخاطب الطبيعة، وكأنها شخص يسمع أو يستجيب، ويكون ذلك في الشعر، كما يكون في غيره.

والشاعر عندما يلجأ إلى التشخيص، فإنه لا يفعل ذلك طلبا لخلع الحياة عن المواد والأشياء الجامدة، وحسب، وإنما لخلق صوره؛ [2]وهذا يدل على أن التشخيص يتكفل بمنح الصفة البشرية على الأشياء الجامدة، فيمنحها الحياة من جديد، مما يشكل لدى الشاعر صورا غاية في الجمال، وهذا ما يجعل الصورة عالما متحركا، لأنه يخضع للمتلقي الذي يقوم بدوره بتحليل وتفسير تلك الصور وفق ثقافته وعصره وذوقه، لذا فكلما تعددت القراءة تعددت معاني الصورة، وزادت قدرتها على التعبير الدقيق عن المشاعر والأحاسيس.

ويشير أغلب الدارسين إلى أن التشخيص يعتبر ملكة خالقة « تستمد قدرتها من سعة الشعور حينا، أو من دقة الشعور حينا آخر؛ فالشعور الواسع هو الذي يستوعب كل ما في الأرضين والسماوات من الأجسام والمعاني، فإذا هي حية كلها لأنها جزء من تلك الحياة المستوعَبة

1- سيد قطب: التصوير الفني في القرآن، ص 73.

2 –ينظر:: حبيب مونسي: فاعلية التشخيص في بناء الصورة الشعرية، الموقع www. Aswatelchamale.com أُدرج في الموقع بتاريخ 2012/05/20 / وأطلع عليه بتاريخ 2015/02/16

الشاملة، والشعور الدقيق هو الذي يتأثر بكل مؤثر، ويهتز لكل هامسة ولامسة.»[1]؛ فالتشخيص –وفق هذه الرؤية–يستمد طاقته وقوته من الشعور، لأنه القادر على استيعاب كل ما في الأرض من الموجودات.

واستخدم "**مصطفى السعدني**" مصطلح التشخيص «مقابلا لكلمة (Personification) وهي مصطلح يستخدم للإشارة إلى خلع الصفات والمشاعر الإنسانية على الأشياء المادية والتصورات العقلية المجردة». [2]

فالتشخيص يعني تصور مظاهر الوجود وظواهر الطبيعية على هذا الشكل الحي وهذه الصفة الإنسانية مما يثير في نفس القارئ أو المتلقي عديدًا من معاني الجمال، إذ يأنس بمن حوله ويراهم وكأنهم أشخاص يتحركون أمامه.[3]

ويلجأ الشعراء المعاصرون ومن بينهم "**سميح القاسم**" إلى التشخيص، لأنهم يستطيعون من خلاله أن يمنحوا المعنى حياةً آدمية، فالتشخيص « يبعث في الفكرة حركة نابضة وتسري في خاطره الألوان الشاخصة، والأشكال الإنسانية وتلتهب المواد في الطبيعة بالعواطف البشرية، وتفيض مظاهر الحياة بالوجدان المتدفق، والانفعال القوي، ويصير غير الأحياء من الناس أناسا يتعاطفون ويتجاوبون، ويعشقون، ويحبون، وبذلك تتحد مظاهر الحياة في طيات سر الوجود».[4]

فمهمة الشعراء لا تتوقف عند الوصف فحسب، بل تتعداها إلى التشخيص فيصبح بذلك الشاعر المشخص كائنٌ يحيا حياة خاصة، مليئة بالأحداث، فتمتزج الأشكال والمواد في الطبيعة بعاطفة الشاعر ما يمنحها الحياة من جديد.

إن التشخيص تقنية تخضع لتحويل رمز معين فإذا تمت على الوجه السليم، تحولت إلى صورة، وقد أشار بعض النقاد إلى أن الصور في جوهرها هي مجرد استعارات، ولكن الحقيقة هي أنها أكثر من ذلك؛ ذلك أنها تشكيلٌ للعناصر المحسوسة وفق رؤية محددة.

1- عباس محمود العقاد: ابن الرومي حياته من شعره، منشورات، المكتبة العصرية، لبنان، 1982، ص 255.

2- مصطفى السعدني، التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، ص 87.

3- ينظر: صلاح عبد الفتاح الخالد: نظرية التصوير عند سيد قطب، ص 136.

4- على علي صبح: البناء الفني للصورة، ص 187.

ومن أمثلة التشخيص قول الشاعر في قصيدته الموسومة بـ : "**السجل الثامن**":

لِيَبكِ الأَسِيرُ الأَسِير

لِيَبكِ القَتِيلُ القَتِيلْ

لِتَبكِ شَبَابِيكُ أَجدَادِنَا المُغلَقَة

عَلَى جُثَثٍ حَيَّةٍ مُرهَقَة

لِنَبكِ وَنَبكِ

وَقَد ضَحِكَ المُوتُ مِن مَوتِنَا

وَازدَرَى المُمكِنُ المُستَحِيلُ

لِنَبكِ كَما يَشتَهِينَا البُكَاء[1]

في هذه الأسطر يحاول الشاعر أن يصور أسفه وحسرته جرّاء الهوان الذي حلّ بالأمة العربية، والمتأمل في هذه الأسطر وخاصة عبارة (وقد ضحك الموت من موتنا)، يجد أن الشاعر قد استعمل التشخيص للدلالة على قمة الاحتقار لبني جلدته، ممن لم يناصروا قضية بلدهم، فقد بكى الأسيرُ الأسيرَ، ونعى القتيلُ القتيل، وحتى الجثث الحيّة أرهقها الذل والخذلان.

ومن أمثلة التشخيص قول الشاعر في قصيدته الموسومة بـ: "**ك– س– ر**":

آنَ للزَّيتُونَةِ – الحلم

عَلَى سَفحِ الجَبَلْ

أَن تَرَى أَدمُعَهَا السَّودَاءَ

زَيتًا لِلمَصَابِيحِ

وَزُهُورًا لِلأَرَاجِيحِ

وَكُحلًا لِلمُقَلْ [2]

[1]– سميح القاسم: الأعمال الكاملة، مج 3، ص 438.

[2] - المصدر نفسه، ص 316.

يتبيّن من خلال هذه الأسطر أن الشاعر يتوق إلى الحرية، لذا لجأ إلى التشخيص الذي نجده في السطر الأول من القصيدة (آنَ لِلزَّيتُونَةِ الحُلُمَ)، وذلك قصد بناء الصورة فهو يوظف لفظة الزيتونة للدلالة على فلسطين، التي تخلى عنها الرفيق والصديق، وتركها تصارع الاحتلال بمفردها.

وفي قصيدة "**أغنية حب فلسطينية**" يصوّر الشاعر مدى حبّه واشتياقه لأمه الثانية "فلسطين" في مشهد يوحي بالحسرة والألم، يقول:

تَقتُلُنِي الغُربَةُ عَن يَدَيكْ

يَقتُلُنِي الشَّوقُ إِلَى عَينَيكْ

فَافرُش مِن بِسَاطِ الرِّيحْ

كُوفِيَّةً نَسِيجُهَا مِن وَطَنِي الجَرِيحْ [1]

هذه الأسطر تصور شوق الشاعر لأرضه، حيث لم يجد لزيارتها من وسيلة إلا بساط الريح الذي نسمع عنه في قصص الخيال والمغامرات، ولاشك أن تشخيص الغربة والشوق اللذين يقتلان الشاعر يبعث في المتلقي عاطفة التضامن معه ومواساته في محنته التي يمر بها.

ويواصل الشاعر تصوير أحزانه، ويذكّرنا بتمسكه بحقه في العودة إلى أرضه ومحاولاته المستمرة لتحقيق أمله، إذ يقول في قصيدة "**بلا فائدة**":

تَقُولُ "أَنَا عَائِدٌ"

وَيَخطِفُكَ البَرقُ مِنِّي

وَمَا بَينَ حُزنٍ وَحُزنِ

أَقُولُ، يَعُودُ مِنَ الغُربَةِ البَارِدَهْ

إِلَى دِفءِ حُضنِي

وَلَكِن .. بِلَا فَائِدَهْ[2]

1- سميح القاسم: سأخرج من صورتي ذات يوم، مؤسسة الأصوار، فلسطين، ط1، 2000 ، ص 16.

2- المصدر نفسه: ص 39.

وظّف الشاعر التشخيص في عبارة (ويخطفك البرق مني)، حيث نسب الخطف –وهو متعلق بالإنسان– إلى البرق، ولعل المقصود من وراء هذه العبارة فقدان الأمل في العودة؛ هذا ما تؤكده عبارة (بلا فائدة) في السطر الأخير وهو عنوان القصيدة.

وفي قصيدة "**الجواد الأبيض يصهل على التّل**" يقول الشاعر :

نَهَضَتْ رِيحُ الشَّمَال

نَهَضَت سَيِّئَةُ الأَصلِ .. أَعِنِّي لِنُعِدَّ المِدفَأَه

وَأَمِيرُ المَاءِ مَزهُوٌّ كَدِيكٍ حَبَشِيّ [1]

شخّص الشاعر "ريح الشمال" وجعلها في صورة إنسان ينهض، والمعروف عن ريح الشمال أنها باردة لذا نراه يَعد المدفأة، ولعل المقصود بهذه العبارة ليس بريح الشمال لذاتها، وإنما المقصود بها سفن الغزاة الآتية من الشمال، لذا فهو يعد العُدّة لمحاربتها، خصوصا إذا علمنا أن إسرائيل تحتل كافة الأراضي التي تقع في شمال فلسطين وجنوبها.

ولم يقتصر التشخيص على القصائد التي ذُكرت فحسب، بل نجد في عديد منها، ومن ذلك قول الشاعر:

وَتُنشِدُ عَاصِفَةُ المَوتُ أَلحَانَهَا الرَّائِعَه

وَبِاسمِي يُكَتُب فِي المَاءِ اسمِي

وَيُمحَى عَلَى المَاءِ جِسمِي [2]

يرمي الشاعر من خلال عرض هذه الصورة المشخصة في السطر الأول (وتنشد عاصفة الموت ألحانها الرائعة) إلى إثارة انفعالات المتلقي وجعله يتألم لألم الشاعر ويحزن لحزنه.

وقد أكثر الشاعر من توظيف لفظة "الريح" في قصائده، ولعل هذا يدل على رغبته في التغيير؛ تغيير يشمل كافة نواحي الحياة، وذلك لن يأتي إلا بالثورة والكفاح المسلح، إذ يقول:

1– سميح القاسم: الأعمال الكاملة، مج 2، ص 52.

2– سميح القاسم: شخص غير مرغوب فيه، دار الكلمة، لبنان، ط 2، 1986 ص 117

فِي مَهدِ الرِّيحِ ابتَدَأنَا، فَلنُكمِل فِي العَوَاصِفْ

وَرَقِي يَنزِفُ دَمًا مُنذُ لَيلِ المَجزَرَه

حَجَرِي يَسرُدُ تَارِيخَ المَدِينَه [1]

يغلب على هذه اللوحة الشعرية خاصية التشخيص، وقد تعمّد الشاعر استخدام هذه الوسيلة للتعبير عن معاناته جزاء ابتعاده عن وطنه، وقد شمل التشخيص العبارات "ورقي ينزف" "حجري يسرد" وهذا للدلالة على الحالة النفسية الأليمة التي يمر بها الشاعر، وهو ما يرسم في ذهن المتلقي صورة الحزن والأسى، ويثير فيه عاطفة الإشفاق عليه. يقول الشاعر:

قَبلَ أَن يَلفظَ أَنفَاسَهُ الوَلِيد ..

سَمِعَت الرِّيحُ صَوتَهُ مِن بَعِيد .. [2]

يعد تشخيص الريح ميزة في قصائد الشاعر "**سميح القاسم**"؛ ذلك أن هذه العبارة (سمعت الريح صوته من بعيد)، شخصت مشاعر وأفعال الإنسان فأصبحت تسمع الأصوات الآتية من بعيد، وهذه الصورة تثير في القارئ الإحساس بالألم الذي يعانيه الشاعر، ما يجعله يتعاطف معه.

وقد صوّر الشاعر الحمام الزاجل في موقع المهزوم الحزين لأنه في القفص، فيقول في قصيدته الموسومة بـ: "**تعالي لنرسم معًا قوس قزح**":

وَبَكِينَا

مِثلَ طِفلَينِ غَرِيبَينِ، بَكِينَا

الحَمَامُ الزَّاجِلُ النَّاطِرُ فِي الأَقفَاصِ، يَبكِي، ..

الحَمَامُ الزَّاجِلُ العَائِدُ فِي الأَقفَاص

... يَبكِي [3]

---

[1]- سميح القاسم: الأعمال الكاملة، ج 2، ص 476

2- سميح القاسم: الشهادة على بوابات الأقصى، دائرة الثقافة والإعلام، الإمارات، ط 1، 2002 ص 39.

3- سميح القاسم: الديوان ص 410.

المفروض أن الحمام الزاجل حر طليق، ويتنقل من مكان إلى مكان، إلا أنه في هذه الأسطر هو في القفص مشلول الحركة، ولعل الشاعر يشير –من خلال هذا النموذج– إلى الفرد الفلسطيني الذي يعاني ألم الغربة والبعد عن الوطن.

وقد شخص الشاعر "الحمام الزّاجل" وجعله يبكي ألم الأسر، وهذا يدل على ألم البعد عن الوطن وما يصاحب ذلك من بعد عن الأرض والأهل والأصحاب والأحباب.

ويواصل الشاعر العزف على سمفونية الألم والحزن ليخرج ما في قلبه من حزن ومرارة على ما حلّ بوطنه وشعبه تارة، وتارة أخرى ليكشف ما يعانيه جرّاء الغربة القاتلة، وذلك عن طريق الصور التشخيصية.

كما يستمر الشاعر في بثّ الصورة المشخصة لإبراز حزنه على ما آلت إليه فلسطين، فها هو يقول في قصيدته الموسومة بـ : "**قصيدة الانتفاضة**":

مِن شَارِعٍ لِشَارِعٍ
مِن مَنزِلٍ لِمَنزِلٍ
مِن جُثَّةٍ لِجُثَّةٍ
تَقَدَّمُوا
يَصِيحُ كُلُّ حَجَرٍ مُغتَصَبٍ
تَصرُخُ كُلُّ سَاحَةٍ مِن غَضَبٍ
يَضُجُّ كُلُّ عَصَبٍ
الموتُ .. لَا الرُّكُوعْ
مَوتٌ .. وَلَا رُكُوعْ !! [1]

المتأمل لهذه الأسطر يكتشف أن الشاعر يريد أن يصور حقيقة الانتفاضة ضد المحتل الإسرائيلي، فلا يرضى أي شخص في أرض فلسطين قبول الاحتلال، وقد شخّص الشاعر كل

1- سميح القاسم: الأعمال الكاملة، مج 3، ص 410.

شبرٍ في فلسطين؛ فلا غرابة في أن يصيح الحجر المغتصب، وتصرخ الساحة من الدمار الذي حل بها. ويختم الشاعر هذه الأسطر بتمنّيه الموت على الحياة تحت وطأة الاحتلال.

ولو تأملنا الأفعال الذي وظفها الشاعر لوجدناها أفعالا مضارعة نحو: (يصيح، تصرخ، يَضُجُّ)، وهي أفعال دالة على استمرارية الحركة؛ فالحجر في صياح مستمر نظير ما وقع عليه من ظلم وعدوان، والساحة في صراخ دائم جراء بطش المحتل. .

ونشير إلى أنّ كل الأماكن المذكورة في هذه الأسطر بداية بالشارع والمنزل ثم الحجر والساحة تمثل بنيةً كبرى هي فلسطين التي تعرضت للاغتصاب.

وفي قصيد "**الإنسان الرقم**" حاول الشاعر وصف الحالة التي يمر بها، مؤكدا أنها جعلت منه وكأنه إنسان مريض بمرضٍ نفسي يُكلم الأشياء وتكلمه إذ يقول:

رَفَعَ المَقعَدُ لِي نَظَّارَتَيهِ

سَيِّدِي مَاذَا تُرِيد ؟

وَمَضَى بِالقَلَمِ المَسلُولِ، وَالوَجهِ الكَلِيل

يَحرِثُ الأَورَاقَ فِي صَمتٍ بَلِيد [1]

ولعل ما يؤكد حالة الضياع والشرود النفسي التي يعانيها الشاعر هو قوله أيضا:

وَتَنَحنَحتُ .. أَنَا أَبحَثُ عَن نَفسِي هُنَا

وَرَقمِي ..خَمسَةُ آلَافٍ وَتِسعَه

وَمَضَى يَبحَثُ عَن خَمسَةِ آلَافٍ

لَيسَ يَعنِيه «أَنَا» ! [2]

تشير هذه الأسطر إلى أنّ حالة الضياع التي يعانيها الشاعر ما هي إلا ضياع للإنسان الفلسطيني الذي صار رقما في زنزانات المحتل، كما صار رقما في قائمة الضحايا والشهداء، ورقما في قوائم المهجَّرين والمنفيين.

1- سميح القاسم: الديوان، ص 135.

2- المصدر نفسه: ص 136.

وهذه الصورة التي حاول الشاعر بثها في المتلقي والمتمثلة في التشخيص (رفع المقعد نظارتيه) تدل على أن الإنسان الفلسطيني أصبح مجرد رقم، وهنا تتضح أهمية التشخيص وقدرته « على التكثيف والاقتصاد أو الإيجاز»[1]؛ وهذا يعني قدرة التشخيص على تكثيف الصور بالدلالات والإيحاءات التي يخفيها الشاعر وراء الألفاظ والعبارات.

وتجدر الإشارة إلى أن الشاعر غالبا ما يلجأ في قصائده إلى الإيجاز، لما له من فائدة في إيصال الفكرة بأقل الألفاظ الممكنة، وتجنب الإطالة الممللة، ومن ذلك قوله في القصيدة "**سر المهنة**":

فِي رَقصَةِ الخِذلَانِ الضَّاحِكْ
أُغمِدُ خِنجَرِي حَتَّى المِقبَضْ
فِي صَدرِ مَولَايَ المَوت
وَلَن أَترُكَهُ يَمُوتُ وَحِيدًا [2]

فهذه الأسطر الشعرية تلخص نقمة الشاعر على إخوانه العرب، وقد شخص الخذلان للسخرية من الحكام العرب من جهة، والدلالة على قمة الغضب التي وصل إليها جرّاء هذا الوضع من جهة ثانية.

وتظافرت جملة من الظروف الاجتماعية والسياسية في تشكيل رؤية الشاعر، كما تأثر بما تمرُّ به الأمة العربية من خذلان وهوان، كل هذه العوامل أدت إلى الإحساس بالألم داخل نفسه ، كما أدت إلى ثورته على الأوضاع، وهذا ما انعكس عل شعره؛ حيث ظهر في قصائده صراع بين الحياة والموت، وينتهي هذا الصراع بتفضيل الموت بكرامة على العيش في ظل الخنوع والخذلان.

ومجمل القول إنّ التشخيص يعد أكثر الوسائل قدرة على التعبير عن المشاعر الداخلية، لذا نجد "**سميح القاسم**" يكثر من تشخيصه للأشياء ولمناظر الطبيعية، وهذا ما يدل على حسّه المرهف وتعلقه بجمال الطبيعة.

[1] – مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ص 136.
[2] – سميح القاسم: الأعمال الكاملة، مج 2، ص 487.

وينبغي الإشارة إلى أن الصور التشخيصية التي تم عرضها تحقق التكثيف العاطفي، وتصور رؤية الشاعر للأوضاع السائدة في مجتمعه، وهذا ما يبرز الدور الذي يلعبه التشخيص في تشكيل رؤية الشاعر وموقفه عند بناء قصائده.

ومما سبق يتضح أن التشخيص يُعد من أهم الوسائل الفعالة في تشكيل الصور عند "**سميح القاسم**" بالنظر إلى ما حققه الشاعر من أعمال شعرية أسهمت بدورها خلاله في إثارة عواطف المتلقي بصورٍ مشخّصة امتازت بجمالها الفني الذي يكشف عن الاحساس الذي يتميز به الشاعر من جهة، وصدق عواطفه التي يحملها تجاه وطنه من جهة أخرى.

ومهما قيل عن التشخيص فإنه يظل وسيلة أساسية من وسائل تشكيل الصورة الشعرية، ذلك أن أغلب شعرنا العربي الحديث والمعاصر يبني صوره على أساس التشخيص، سواء أتعلق الأمر بتشخيص مظاهر الطبيعية، أم بتشخيص المعاني الذهنية والمشاعر المجردة، فلا غرابة إذ قلنا إنّ التشخيص أصبح الوسيلة المثلى التي يصوغ الشاعر المعاصر عن طريقها صوره في قالب جمالي مميز ومثير.

ج- تراسل الحواس:

يُعد تراسل الحواس شكلًا من أشكال بناء الصورة، إذ يعتمد على نقل مدركات حاسة من الحواس إلى مدركات حاسة أخرى، يستعملها الشاعر لمداعبة خيال المتلقي وتحفيزه لمسايرة الصورة، لأن هذه الأخيرة تتحرك بخلاف المألوف، حيث يُوصَف المسموع بصفات الملموس، وقد برزت هذه الظاهرة في الإبداع الشعري فقيل عن الأعشى صنّاجة العرب، لأنه يكثر من الصور السمعية، ثم توسع فيها الرمزيون في العصر الحديث وتناولها النقاد بالدرس والتحليل.

وتراسل الحواس من وسائل تشكيل الصورة الشعرية التي اهتم بها الرمزيون، حيث يعود لهم الفضل في نقلها إلى الآداب العالمية، ومنها أدبنا العربي الحديث والمعاصر، ويعني تراسل الحواس «وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى، فنعطي الأشياء التي ندركها بحاسة السمع صفات الأشياء التي ندركها بحاسة البصر، ونصف الأشياء التي ندركها بحاسة الذوق بصفات الأشياء التي ندركها بحاسة الشم، وهكذا تصبح الأصوات ألوانا والطعوم عطورا "»[1]

وبالحديث عن بدايات تراسل الحواس في العصر الحديث، يحضر دائما الشاعر الفرنسي "**بودلير**" "Baudelaire" (1821 – 1867 م) بوصفه أول من أشار إليه وطبقه في شعره.

ولما كان تراسل الحواس « سمة مألوفة ومقبولة في الشعر الغربي الحديث »[2]، فقد استقبله النقاد العرب بحفاوة، لأنهم وجدوا فيه مبتغاهم « وقد شاعت هذه الوسيلة من وسائل التصوير الشعري في القصيدة العربية الحديثة، وأسرف فيها بعض الشعراء وبخاصة في بداية فترة التأثير الرمزي في الشعر العربي المعاصر»[3]، لذا فلا غرابة إن وجدنا شعراءنا العرب المعاصرين قد غيروا من

[1] – علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، مصر، ط 4، 2002، ص 78.

[2] – عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية، عالم المعرفة، الكويت، ط1، 2001، ص 390.

[3] – علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 79.

انفعالاتهم بطريقة جديدة، فربطوا بين الحواس المختلفة، وترجموا أحاسيسهم ومشاعرهم ونقلوا ما يشعرون به إلى المتلقي قصد التأثير فيه.

فالشاعر « يقوم بصهر ما يختلج في داخله من معانٍ وأفكار، يساعده في ذلك خياله الخصب، لذا فإن التجربة تتصارع في نفسه لتدل على تفكيره من جراء مواقف معينة يسعى إلى ترجمتها في سبيل فنية تعينه على إبراز كوامنه الداخلية، فيحاول أن يتلاعب بالحواس وينقلها من حاسة إلى أخرى قاصدا من وراء ذلك نقل ما يحسه إلى هذا المتلقي.»[1]

فتراسل الحواس بما أنه وسيلة من وسائل التصوير الشعرية، فإنّه عملية شعورية جمالية يثيرها الشاعر ليصف لنا ما بداخله من أحاسيس فتمتزج عنده المدركات البصرية بالصوتية، والذوقية بالشمية.

ومن الشواهد الشعرية التي توظف تراسل الحواس، وخاصة تلك التي ترتكز على تراسل حاستي السمع والبصر ما نجده عند الشاعر "**سميح القاسم**" في قصيدته المرسومة بـ: "**أكثر من معركة**":

رَغمَ الشَّكِّ .. وَرَغمَ الأَحزَانِ
أَسمَعُ .. أَسمَعُ .. وَقعَ خُطَى الفَجرِ
رَغمَ الشَّكِّ .. وَرَغمَ الأَحزَان
لَنْ أَعدِمَ إِيمَانِي
فِي أَنَّ الشَّمسَ سَتُشرِق ..
شَمسُ الإِنسَان [2]

[1] – كاظم عبد الله عبد النبي: تراسل الحواس في شعر الشيخ أحمد الوائلي، مجلة مركز الدراسات الدولية، العراق العدد 6 ، 2007 ص 167.
[2] – سميح القاسم: الديوان، ص 77.

الواضح أن في عبارة (أسمع .. وقع خطى الفجر) صورة جزئية مبنية على تراسل حاستي السمع والبصر؛ حيث أن السمع معروف ويتم من خلال الأذن، بينما الفجر "وقت الفجر" من مدركات البصر، إذ من خلال البصر يُدرك دخول وقت الفجر.

ومن أمثلة تراسل حاستين أيضا قول الشاعر في قصيدة "**توتم**"*:

أَلسِنَةُ النَّارِ تُزَغرِدُ فِي أَحشَاءِ اللَّيل

وَيُدَمدِمُ طَبلْ

وَتَهُدُّ بَقَايَا الصَّمتِ طُبُولٌ ضَارِيَّةٌ وَصُنُوج

وَبَهِيجُ الإِيقَاعُ المَبحُوحُ .. يَهِيجْ [1]

من الطبيعي أن ألسنة النار في السطر الأول تُدرك بالبصر، إلا أن الشاعر هنا صورها بشكل دلَّ على تراسل حاستي السمع والبصر، في قوله" (تزغرد)، حيث دلّ الشاعر على شيء يُدرك بالبصر، دلَّ عليه بالسمع، وبالتالي فإن إحالة التصور للأشياء من حاسة إلى حاسة أخرى تجعلها تثير عديدًا من الأفكار والمشاعر والعواطف.

و يقول الشاعر في قصيدة "**تعتيم**":

الضَّوءُ الوَحِيدُ السَّانِحُ

هُوَ البَرقُ الَّذِي تُشعِلُهُ فِي كُهُوفِ الرِّيحِ

صَفَّارَةُ الإِنذَارِ الوَحشِيَّة [2]

في هذه الصورة حاول الشاعر أن يؤلف بين مدركات حواس السمع والبصر، فقد صار البرق الذي يدرك من خلال حاسة البصر، شيئا نسمعه بواسطة صفارة الإنذار. ولعل الشاعر أراد

*- توتم: رقصة إفريقية تمثل صراع القبيلة مع وحش أسطوري مخيف.

[1] - سميح القاسم: الديوان،، ص 104.

[2] سميح القاسم: الأعمال الكاملة، مج 2، ص 265.

من وراء استخدام هذه الصورة التأكيد على أن البرق ما هو إلا الثورة التي ستعم أرجاء البلاء، وأن صفارة الإنذار هي الشرارة التي ستعلن بداية الانتفاضة في وجه المحتل.

والواضح أن الجانب الجمالي في هذه الصورة يكمن في اختيار الشاعر لألفاظ وعبارات تؤكد الغرض المطلوب متمثلا في إثارة عواطف وأحاسيس المتلقي والتأثير فيه، لذا نجد الشاعر يوظف مثل هذه العبارات المشحونة بأحاسيسه.

وفي قصيدة "**قيامة**" يعمد الشاعر إلى المزاوجة بين حاستي البصر والسمع للدلالة على عمق إحساسه بالألم والحسرة. يقول:

تَمُوجُ السَّتَائِرُ فِي الرِّيح
يَرتَعِشُ اللَّيل
بِالصَّرخَةِ الفَاجِعَه [1]

في هذه الصورة حاول الشاعر أن يعبّر عن الليل الذي يدرك من خلال البصر، بالصرخة فدلت بذلك حاسة السمع على الحاسة البصر، ومن خلال هذا الوصف والتصوير أراد الشاعر البوح بأسراره وأحاسيسه التي آنسته في غربته ووحشته، إلى الليل.

ولم يكتفِ الشاعر بالتركيز على مدركات حاستي السمع والبصر فحسب، بل تعداهما إلى باقي الحواس الأخرى، ومن أمثلة استخدامه لحاستي الشم باللمس، يقول في قصيدة "**مقهانا**":

قَبلَ عِشرِينَ سَنَهْ
عرَّشَتْ فِي رُكْنِ مَقهَانَا،
وَرَشَّتْ عِطرَهَا فِي رَاحَتَينَا سَوسَنَه
وَفَرَحْنَا بِالغِيَّاب [2]

[1] سميح القاسم: الأعمال الكاملة، مج 3، ص 115
[2] سميح القاسم: سأخرج من صورتي ذات يوم، ص 33

إن عبارة (رَشَّت عِطرَهَا فِي رَاحَتَينَا) تمثل صورة مبنية على تراسل حاستي الشم واللمس؛ فالعطر من مدركات الشم، بينما راحتي اليدين من مدركات اللمس، وبطبيعة الحال فإن هذه الصورة تضفي جمالية على القصيدة، وهذا يرجع إلى براعة الشاعر وتوفيقه في اختيار ألفاظه وعباراته المعبرة عن أحاسيسه.

ومن أمثلة تراسل حاستي الرؤية واللمس نجد قوله في قصيدة "**المطر والفولاذ**":

فَيَا سُحُبَ الغَيثِ مُدِّي يَدًا سَحَابُ مَدَاخِنِنَا صَاعِدُ

وَصُبِّي الـحَيَـاةَ عَلَى شَـرقِـنَـا فَقَد هَيَّأَ المِنجَلُ الحَاصِدُ[1]

إن العلاقة التي أقامها الشاعر بين سحب الغيث واليد تقوم على التراسل بين حاستي الرؤية واللمس؛ ذلك أن السحاب يدرك من خلال البصر، في حين أن اليد من مشمولات حاسة اللمس، وكأن بالشاعر يطلب يد العون من السحاب ليفيض ماءً مدرارا يغسل الخيبات والأحزان، وهذا ما يؤكده قوله في عبارة (وصُبِّي الحياة على شرقنا) في إشارة إلى أمله في عودة الحياة الطبيعية للمشرق العربي.

ومن أمثلة تراسل ثلاث حواس؛ اللمس والسمع والبصر، نجد قول الشاعر في قصيدة: "**تعالي لنرسم معا قوس قزح**":

شَبَكَ الحُبُّ يَدَيهِ بِيَدَينَا

وَتَحدَّثنَا عَنِ الغُربَةِ وَالسِّجنِ الكَبِير

عَن أَغَانِينَا لِفَجرٍ فِي الزَّمَنْ

وَانحِسَارِ اللَّيلِ عَن وَجهِ الوَطَنْ [2]

1- سميح القاسم: الديوان، ص125.

2- المصدر نفسه: ص408.

في هذه الأسطر نجد أن تشكيل الصورة يعتمد على تراسل ثلاث حواس هي: اللمس والسمع والبصر؛ حيث أن (شبك) تدرك باللمس، و (تحدثنا) الحديث يدرك من خلال السمع، و(انحسار الليل)، فالليل يدرك بالبصر.

فالصورة تلخص مأساة الوطن، وقد حاول الشاعر رسمها للقارئ، فجعل الوطن في صورة الحبيبة المهزومة التي تشعر بالغربة والسجن الكبير، ولو بحثنا في الرابط الحسي الذي يؤلف هذه الألفاظ (شَبَكَ، تحدثنا، الليل) لوجدنا أن هناك رابطا متخيّلا يجمع بينها؛ إنه انفعال الشاعر وإحساسه بمعاناة وطنه المستمرة تحت وطأة المحتل، وهنا تكمن جمالية الصورة التي تحيلنا على ضرورة نبذ الظلم من أيٍّ كان.

ومن الصور الشعرية التي تعتمد على تراسل أكثر من حاستين يقول الشاعر في قصيدة "**أنا ضمير المتكلم الذي التحم بالفعل الماضي الناقص**":

شَهوَةُ الكَدحِ مِنَ الفَجرِ، وَمَوَّالُ الإِيَّاب
مسرب الوَعرِ، وَآلَافَ الأَكُفِّ السُّمرِ
تَرتاَحُ عَلَى مِقبَضِ بَاب
وَالموَاعِيدُ أَنَا، زَغرُودَةُ المِيلَاد
وَالدَّمعُ عَلَى تَطرِيزِ مِندِيلِ اِغتِرَاب
وَأَناَ نَعنَاعَةُ التَّلِّ
أَناَ النَّبعُ وَغُصنُ الوَرد [1]

المتأمل في هذه الصورة يجد أن الشاعر اعتمد فيها على تراسل ثلاث حواس أو أكثر، وهي السمع، واللمس، والشم، والبصر؛ حيث أن لفظة (الأكف السمر) تدرك باللمس ولفظة (زغرودة) تدرك بالسمع، ولفظة (الدمع) تدرك من خلال البصر، أما (نعناعة التل) فتدرك بالشم.

1- سميح القاسم : الديوان، ص 681-682.

وقد حاول الشاعر إقامة علاقة منطقية بين هذه الألفاظ والعبارات، ليرسم لنا صورة المواطن الفلسطيني المغترب الذي يحلم بالعودة إلى وطنه، وهذا ما دلت عليه ألفاظ (موال الإياب، منديل اغتراب)؛ فقد حاول الشاعر إسقاط ما يعانيه الفرد الفلسطيني في الغربة على نفسه، وهذا ما نلاحظه في عنوان القصيدة: "أنا ضمير المتكلم " في إشارة إلى نفسه، محاولا أن يصف للقارئ قساوة الاغتراب والحنين إلى الوطن، فرسم ذلك في صورة تشمل الوضع الذي يعانيه أبناء فلسطين وهم بعيدون عن وطنهم الأم.

ويحاول الشاعر التأثير في القارئ من خلال صوره الشعرية المبثوثة عبر قصائده، فهو يخاطب فلسطين بوصفها حبيبته، أو فتاة مهزومة وعندها « سنكون في عالم حيث تتحطم التناقضات وتجتمع لتؤلف واحدا بفعل العاطفة التي تم الشعور بها والشكل الذي رُبطت به »[1]

إذن يمكن القول إن عاطفة الشاعر هي التي تحرك الشعور وتصف الأشياء، وتؤثر بذلك في القارئ، وتجعله يغوص في تحليل الصور الشعرية والكشف عن معانيها وخباياها التي أخفاها الشاعر.

والمتأمل في هذه النماذج التي تم عرضها يجد أنّ الشاعر استخدم لغة شعرية واقعية، إلا أنه في بعض الأحيان نجده ينتقل من اللغة الواقعية المفهومة البسيطة، إلى لغة يلفُّها الغموض، ولعل السبب في ذلك يرجع إلى تقلب مزاج الشاعر وعدم استقرار حالته النفسية جراء ما يعانيه من إحساس بالظلم، فصُور الشاعر "**سميح القاسم**" التي اعتمدت على تراسل الحواس لم تكن ضربا من التقليد، بل حاولت أن تستفيد من طريقة الشعراء المعاصرين في بنائها والتجاوب بين موادها.

ونخلص إلى أن صُور الشاعر التي اعتمدت في تشكيلها على تراسل الحواس، حاولت أن تستفيد من تجارب الشعراء السابقين، لتحقق لنفسها استقلالا فنيا خاصا، وما يمكن قوله أن الصور التي اعتمدت على التراسل قد تميزت بخاصيتين، الأولى: التنويع بين تراسل حاستين وثلاث

1- سيسل دي لويس : الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي وأخرون، ص32.

حواس أو أكثر، والثانية: جعل الأشياء أكثر إثارة للأفكار والأحاسيس، ويتضح لنا أن الشاعر يصب اهتمامه في تشكيل صوره على ما هو أبعد من العلاقات الجزئية بين الصور الحسية، ليصل إلى ما يعبّر به عن أحاسيسه التي بداخله.

ثالثًا: المستويات الجمالية للصورة الشعرية:

أ– الانسجام:

ورد في معجم لسان العرب، مادة (سَجَمَ): «سَجَمَتِ الْعَينُ الَّدْمعَ، والسَّحَابةُ الْمَاءَ، تسْجِمُهُ وتَسْجُمُهُ سَجْمًا وسَجُومًا وسَجَمَانًا، وَهُوَ قَطَرَانُ الدَّمْعِ وسَيَلاَنُهُ، قَلِيّلاً كَانَ أو كَثِيْرًا (...) وَانْسَجَمَ الْمَاءُ والدَّمْعُ، فَهو مُنْسَجِمٌ، إذَا انْسَجَمَ، أي انْصَبَّ. وَسَجَّمَتِ السَّحَابَةُ مَطَرَهَا تَسْجِيمًا وتَسْجَامًا إِذَا صَبَّتْهُ»[1].

ومما جاء في القاموس المحيط "**للفيروز أبادي**" (ت 817 هـ) في فصل السين:

«سَجَمَ الدَّمْعُ سُجُومًا وسِجَامًا، وَسَجَمَتْهُ الْعَيْنُ، وَالسَّحَابَةُ الماءَ تَسْجمُهُ وتَسْجُمُهُ سَجْمًا وَسُجُومًا وسَجَمَانًا قَطَرَ دَمْعُهَا وَسَال قَلِيلاً أَوْ كَثِيرًا، وسَجَمَهُ هُوَ وَأَسْجَمَهُ وسَجَّمَهُ تَجْسِيمًا وتسْجَامًا»[2].

فهذه المفردات توحي بالتتابع والانتظام، وإذا ربطنا هذه المعاني والدلالات بالحديث عن الانسجام يتضح أن الأخير يكون منسجًا منتظمًا مُترابطًا ومتماسكًا.

وتنظر لسانيات النّص إلى الخطاب نظرة شاملة، مما أدى بها إلى البحث في تماسك النص وترابطه، فكان من ذلك الاتساق والانسجام، وهما من أهم أدوات هذا العلم، وإذا كان الأول يهتم بالبنية السطحية الظاهرية التي مهمتها البحث في الترابط الشكلي للنصوص، فإنَّ الثاني يبحث في أعماق النص، والأدوات التي تسهم في ترابطه سواء من حيث الأفكار أو المعاني.

[1]– ابن منظور، لسان العرب، باب السين، ص 1947.

[2]– مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز بادي الشيرازي، القاموس المحيط، نسخة مصورة عن الطبعة 3 للمطبعة الأمير سنة 1302هـ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ج4، 1980، ص 125-126.

فالترابط الدلالي للنص مكمِّل لترابطه الشكلي، بل ونقطة وصول إلى تماسه الكلي؛ لأنَ النّص عندما يكون متَرابطًا من الناحية الشكلية، ولا يكون مترابطًا من الناحية الفكرية، نقول إنَّ نصِّيته لم تكتمل بعد، كون الأول يعطينا نظرة شاملة حول التماسك السطحي للنص، والثاني من جهة اهتمامه بالعلاقات الخفية والترابطات الدلالية التي توصلنا إلى عالم النص ووحدته الكلية، فهما وجهان لعملة واحدة؛ إذ لا قيمة للوجه الأول إلاَّ بحضور الثاني، ألا وهو الانسجام.

وتجدر الإشارة إلى أنَّ "**جوليان براون** " (G-Brown) "**وجورج يول**" (G-Youle) « لا يعتبران انسجام الخطاب شيئًا مُعطى، شيئًا موجودًا في الخطاب ينبغي البحث عنه للعثور عليه (على مستجَّداته)، وإنّما هو في نظرهما، شيءٌ يُبنى، أي ليس هناك نص منسجم في ذاته، ونص غير منسجم في ذاته باستقلال عن المتلقي، بل إنَّ المتلقي هو الذي يحكم على نص بأنَّه منسجم وعلى آخر بأنه غير منسجم »[1].

وهذا يعني أن المتلقي هو الذي يصدر حكمه على النص، سواء أكان ذلك النص منسجمًا أم العكس، أو بمعنى آخر أنّ الحكم بانسجام النص من عدمه يخضع لفهم وتأويل المتلقي.

ويرى "**نعمان بوقرة**" أن الانسجام « يتضمن حكمًا عن طريق الحدس والبديهة، وعلى درجة من المزاجية حول الكيفية التي يشتغل بها النص، فإذا حكم قارئ على نصَّ ما بأنَّهُ منسجم فلأنَّه عثر على تأويل يتقارب مع نظرته للعالم، لأنَّ الانسجام غير موجود في النَّص فقط، ولكنَّه نتيجة ذلك التَّفاعل مع مستقبِل محتمل»[2].

وهذا الرأي يذهب إلى اعتبار أن القارئ هو الكفيل بالحكم على انسجام النص، من خلال رؤيته الخاصة وتفاعله مع ذلك النّص.

---

[1]- محمد خطابي: مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 1991، ص 34.

[2]- نعمان بوقرة: المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، دار جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2009، ص 92.

ويعد الانسجام من المفاهيم التي وظفتها لسانيات النص في الكشف عن التلاحم القائم بين جمل وفقرات النص، وقد تباينت آراء الدارسين العرب حول إيجاد مقابل عربي لمصطلح (Cohérence)؛ لذا اختار كل واحد ترجمة توافق رؤيته النقدية ومشاربه والفكرية، فنجد "**محمد خطابي**" اختار مصطلح الانسجام، أمَّا "**محمد مفتاح**" فقد اختار مصطلح التشاكل، في حين ذهب "**تمام حسان**" إلى ترجمة المصطلح بالالتحام، أمَّا "**سعد مصلوح**" فترجمه بـ الحبك.

ومهما يكن من أمر هذا التباين فإنَّ الجدير بالذكر هو أنّ الانسجام يُعد من أهم العناصر المساهمة في الكشف عن ترابطات النص وتلاحم أجزائه.

فمصطلح (**Cohérence**) أو الانسجام، أو الحبك، أو التماسك، يعني «العلاقات التي تربط معاني الأقوال في الخطاب أو معاني الجمل في النص»[1]، وهذه الروابط تعتمد على المتحدثين وسياق الحديث.

ويتصل معيار الانسجام « برصد وسائل الاستمرار الدلالي في عالم النص »[2]، وهذا الاستمرار الدلالي يتجلى في منظومة المفاهيم والعلاقات التي تربط بين تلك المفاهيم[3].

فالانسجام يدرس الروابط الدلالية الخفية التي تنظم النص وتولد دلالاته، وهذه العلاقات تحتاج من القارئ أن يبذل جهدا لإدراكها وتفسيرها من خلال ما يملكه من زاد فكري ومعارف سابقة، وهو ما يمكِّنهُ من عملية التواصل مع النص.

ويُعد الوصل من أهم الوسائل التي تسهم في انسجام النص الشعري واتساقه؛ ذلك أن الأخير عبارة عن «متتاليات متعاقبة خطيا، ولكي تُدرك كوحدة متماسكة تحتاج إلى عناصر رابطة متنوعة تتصِلُ بين أجزاء النَّص[4]»؛ مما يعني أنَّ أدوات الرّبط – على غرار العطف والشرط والاستدراك– تعمل على تماسك النَّص والربط بين أجزائه، ونظرا لكثرة حروف الوصل سنقتصر في

[1]– صبحي إبراهيم الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2000، ج1، ص 94.

[2]– أحمد عفيفي، نحو النص، مكتبة زهراء الشرق، مصر، ط1، 2001، ص 90.

[3]– يُنظر: سعد مصلوح: نحو أجرومية للنص الشعري دراسة في قصيدة جاهلية، مجلة فصول، مج 10، العدد 1، 1991، ص 154.

[4]– محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، ص 23.

بحثنا هذا على بعضها فقط على غرار الواو والفاء وثم، وإذا الشرطية ومن أمثلة الوصل في شعر "**سميح القاسم**" نجد قوله في قصيدته الموسومة بـ "**بابل**":

المقطع 2

غَضبَتِي غَضبَةُ جُرحٍ أَنشَبَتْ.
فِيهِ ذُؤْبَانُ* الخَنَا ظُفرًا وَنَابا
وَانتِفَاضَاتِي عَذَابٌ.. وَدَّ لَو
رَدَّ عَلَى صَاحِبِهِ الشَّرقُ عَذَابا
وَأَنَا أُؤمِنُ بِالحَقِّ الَّذِي
مَجدُهُ يُؤخَذُ قَسرًا وُاغتِصَابا
وَأَنَا أُؤمِنُ أَنِّي بَاعِثٌ
فِي غَدِي الشَّمسَ الَّتِي صَارَت تُرَابا
فَاصبِرِي يَا لَطخَةَ العَارِ الَّتِي
خَطَّهَا الأَمسُ عَلَى وَجهِي كِتَابا
وَانظُرِي النَّارَ الَّتِي فِي أَضلُعِي
تَهزِمُ اللَّيلَ وَتَجتَاحُ الضَّبَابا
شَعشَعتْ فِي آسِيَا فَاستَيقَظَتْ
وَصَحَت افرِيقيَا... غَابًا فَغَابا!

* * *

يَا حَمَامَ الدَّوحِ! لَا تَعتَب أَسىً
حَسبُنَا مَا أَجهَشَ الدَّوحُ عِتَابا

*- ذُؤبَانُ: لُصُوصُ العَرَبِ وَصَعَالِيكِهَا، وَأَصلُ الذُّوبَانِ بِالهَمزِ، وَلَكِنَّهُ خُفِّفَ فَانقَلَبَتْ وَاوًا. ابن منظور: لسان العرب، ص 1525.

نَحنُ لمَ نَزْجُرك عَن بُستَانِنَا

المقطع 3 لَم نُحَكّمْ فِي مَغَانِيكَ الغُرَابا

نَحنُ أَشْبَاهٌ وَقَد أَوسَعَنَا

غَاصِبُ الأَعْشَاشَ ذُلاً وَاغتِرَابا

فَابْكِ فِي الغُربَةِ عُمرًا ضَائِعًا

وَارثِ عَيشاً كَانَ حُلوًا مُستَطَابا

عَلَى نَارِ الشَّجوِ تُذكَى نَخوَةً

فِي الأُلَى اعتَادُوا مَعَ الدَّهرِ مُصَابا

فَتَهَدَّ اللَّحْدَ عَنهَا جُثَثٌ

وَيَمُورُ البَعثُ شَيباً وَشَبَابا

***

المقطع6 نَكبَةُ التِّيهِ الَّتِي أَودَت بِنَا

فَطَرقنَا فِي الدُّجَى بَابًا فَبَابا

عَمَّقتْ سِكِّينَهَا فِي جُرْحِنَا

وَجَرَت فِي دَمِنَا سُمًا وَصَابا

وَتَهاوَينَا عَلَى أَنقَاضِنَا

فَخَرابٌ ضَمَّ فِي البُؤسِ خَرَابا

وَمِنَ الأَعمَاقِ .. مِن تُربَتِنَا

هَتَفَ التَّارِيخُ... وَالمجدُ أَهَابا

فَإِذَا أَيَامُنَا مُشَرَّفَةٌ

بِدَمٍ .. مِن لَونِهِ أَعطَى التُّرَابا

وَإِذَا رُومَا نِدَاءٌ جَارِحٌ

طَابَ يَومُ النَّارِ يَا نَيرُونَ طَابا

***

المقطع7

أَيُّهَا العَاجِمُ مِن أَعوَادِنَا

نَحنُ مَازِلنَا عَلَى العَجمْ صِلَابا

فَاسأَلِ الجُرحَ الَّذِي عَذَّبَنَا

كَيفَ أَلَّبْنَا عَلَى الجُرحِ الغَذَابا

نَكبَةُ التِّيهِ الَّتِي سَدَّت بِنَا

كُلَّ أُفقٍ ضَوَّأَت فِينَا شِهَابا

فَأَفَاقَت مِن سُبَاتٍ أَعْيُنٌ

وُلِدَ الدَّهَرُ عَلَيهِنَ وَشَابا

وَاشرَأَبَّت فِي المَدَى أَلوِيَّةٌ

خَفَقَتْ فِي الأَربَعِ الجُردِ سَحَابا

وَعَلى وَقْعِ خُطَانَا التَفَتَت

أُمَمٌ أَغَضَت هَوَانًا وَاكتِئَابا

وَرُؤَانَا أَخصَبَت فَاخضُوضَرَت

أَعْصُرٌ نَاءَت عَلَى الشَّرقِ جِدَابا؟

* * *

المقطع 8

شَفَعَاتُ الشَّمسِ مِن غَايَاتِنَا

فَازرَعِي يَا أُمَّتِي اللَّيلَ حِرَابا

وَإِذَا الأَسدَافُ أَهوَت جُثَثًا

وَإِذَا أَحنَى الطَّواغِيتُ رِقَابا

وَإِذا فَجَّرْتِ أَنهَارَ السَّنَى

وَسُنُونُ الجَدَبِ بُدِّلنَ خِصَابا

فَانشُرِي النُّورَ عَلىَ كُلِّ مَدَى

وَابَعِثي أَمجَادَهُ عَجبًا عُجَابا

نَحنُ أَحرَى مُستَجِيبًا إِنْ دَعَا:

مَن يُفَدَّي؟ وَهُوَ أَحرَى مُستَجَابا[1]!

القارئ لمقاطع هذه القصيدة يجد أن الشاعر قد اعتمد في بنائها على الوصل؛ حيث استخدم العطف بالواو، كما استخدم الفاء وكذلك الشرط (إذا)، وذلك من أجل الربط بين أبيات المقطع الشعري الواحد، ومنه الربط بين مقاطع القصيدة ككل.

فاستخدام العطف بالواو والفاء نجده في المقطع الثاني من القصيدة، وبالتحديد في البيت الثاني والثالث والرابع والسادس، فالشاعر هو في مقام وصف حالته ومشاعره الممزوجة بالمرارة واليأس؛ حيث أراد أن يصور للقارئ بأنّ الحق الذي أُخذ بالقوة لن يسترجع إلاَّ بالقوة، وأنَّ النار التي أشعلها المحتل في كيانه لابُدَّ أن تحرقه وتهزمه.

وينتقل الشاعر من المقطع الثاني إلى المقطع الثالث ليواصل سرد حكايته مع المحتل الذي دمرَّ كل شيء؛ حيث صَدَّرَ المقطع بأداة النداء "يا" وربما هي صرخة من الذي ملَّ العتاب، ثم يؤكد على أن المحتل – الذي وصفه في البيت الثالث بغاصب الأعشاش– تفنن في إهانة الشعب وإذلاله بشتى الوسائل، وهي صورة واقعية أراد من خلالها الشاعر الإشارة إلى بشاعة الجرائم التي يقوم بها المحتل.

[1]– سميح القاسم: الديوان، ص 70–75.

واستخدام الشاعر في المقطع السادس الشرط بـ "إذا" وبالتحديد البيتين الخامس والسادس، كما لم يخلو المقطع الثامن أيضا من الشرط وذلك في البيت الثاني والثالث، حيث أراد الشاعر أن يصور ما يمكن أن يفعله أبناء الشعب الفلسطيني بالمحتل الذي نهب أرضهم واستباح شرفهم، فتحول الشعور بالهزيمة الذي بدأ مع الشاعر في المقطع الثاني إلى قوّة جبارة تدمر المحتل وتنشر النور في سائر أرض فلسطين.

ومن الواضح أن أدوات الربط المذكورة قد أسهمت في بناء عناصر النّص، وربطت بين أجزائه، فنتج عن ذلك بروز شبكة من العلاقات التي كوّنت لنا في الأخير نسيجًا متماسكًا وهذه مهمة الوصل التي أشرنا إليها في السابق؛ فالنّص ما هو إلاّ متتاليات متعاقبة خطيا، ولكي ندركها لابُدَّ لها من عناصر تربط بينها، وتصِلُ بين أجزاء النص، وهذا ما حدث في هذه القصيدة؛ حيث جاءت أبياتها متماسكة ومنسجمة.

ومن أمثله الوصل أيضًا قول الشاعر في قصيدته الموسومة بـ "**درب الحلوة**".

عَينَاكِ !! .. وَارتَعَشَ الضِّيَاءُ بِسِحرِ أَجمَلِ مُقلَتَين

وَتَلَفَّتَ الدَّربُ السَّعِيدُ، مخدَّرًا مِن سُكرَتَين

وَتَبرَّجَ الأُفُقُ الوَضِيءُ لِعِيدِ مَولِدِ نَجمَتَين

وَالطَّيرُ أَسكَتَهاَ الذُّهُولُ، وَقَد صَدَحَت بِخُطوَتَين

وَالوَردُ مَالَ عَلَى الطَّرِيق يَوَدُّ تَقبِيلَ اليَدَين

وَفَرَاشَةٌ تَاهَت إِلَى خَدَّيكِ .. أَحلَى وَردَتَين

ثُمَّ انثَنَت لِلنُّورِ فِي عَينَينِ.. لَا .. فِي كَوكَبَين

وَنُحَيْلَةٌ هَمَّتْ لِتَمتَصَّ الشَّذَى مِن زَهرَتَين

رُحمَاكِ! .. رُدِّيهَا .. وَلَا تَقضِي بِمَوتِي مَرَّتَين

فَأَنَا .. أَنَا دَوَّامَةٌ جُنَّت بِبَحرٍ مِن لُجَين[1]

1- المصدر السابق: ص 139-140.

استخدم الشاعر "**سميح القاسم**" العطف بالواو في أغلب الأسطر الشعرية، وبالتحديد في السطر الثاني والثالث والرابع والخامس والسادس، كما استخدم في السطر السابع، العطف بـ: ثم، والتي عُدَّت من أدوات الوصل الزمني لأنها تشير إلى تعاقب الزمن[1] كما نجد الفاء في السطر العاشر.

والمتأمل في هذه الأسطر يجد أن الشاعر مغرمٌ بالطبيعة، لذا لم يتأخر في وصفها وتصويرها للقارئ؛ إذ وصف جمالها الساحر بعبارات من قبيل: (تبرج الأقصى الوضيء، والورد مال على الطريق، وفراشة تاهت إلى خديك، ونُخيلة همت لتمتص الشذى من زهرتين)، فيضع الشاعر القارئ أمام لوحة فنية مزيَّنة بعناصر الطبيعة الساحرة.

و« يؤدي تتبّع الضمائر إلى جبر بعض المواضع بل أكثرها »[2]؛ وهذا يعني أن الضمائر تعمل هي الأخرى على الربط بين عبارات النص الشعري، ومن هنا فالضمير المتصل (ك) في لفظة (عَيْنَاكِ) في أول سطر من القصيدة، يحيل على محبوبة الشاعر المستترة إكراهًا لا طواعية، وهي فلسطين، كما يحيل الضمير المتصل (ك) في (رُحْمَاكِ) في السطر التاسع على فلسطين، وقد دلّ عليه فُعل الأمر رُدِّيهَا، وهنا نجد الضمير المتصل "ها" الذي يربط الكلام ببعضه، ويوجه الخطاب إلى صاحبه.

وقد استطاع الشاعر أن يصور مظاهر الطبيعة الساحرة ويسقطها على حبيبته فلسطين؛ فراح يتغنى بعينيها الساحرتين، وخدَّيْها اللذين يشبهان الورد، وكلها صفات تدل على مدى حب الشاعر لبلده وأرضه، وهو إحساس لا ينبع إلاَّ من قلب شاعر مرهف الحس رقيق المشاعر صادق الأحاسيس.

1 – ينظر: فاطمة زياد: ثنائية الاتساق والانسجام في الخطاب الشعري عند سميح القاسم، ليلى العدنية أنموذجا، مجلة العلوم الاجتماعية، جامعة الجزائر، العدد 21، 2015، ص 105.

2 – أحمد مداس، لسانيات النص، نحو منهج لتحليل الخطب الشعري، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط2، 2009م، ص 252.

واللافت أنّ الشاعر قد وظف الوصل بصورة ملحوظة في هذه القصيدة، وبما أن وظيفته الأساسية تتمحور حول الربط بين الجمل، فإنَّه يجعل المتتاليات مترابطة متماسكة، لما له من دور كبير في اتساق النص وانسجامه[1].

ومن أمثلة الوصل أيضًا قول الشاعر في قصيدته الموسومة بـ : "**ليلى العدنية**":

نَكهَةُ الغُوطَةِ وَالْمَوصِلِ فِيهَا.

وَمِنَ الأَورَاسِ .. عُنفٌ وَوَسَامه

وَأَبُوهَا شَاءَهَا أَحلَى صَبَّيه

شَاءَهَا اِسمًا وَشَكلاً

فَدَعَاهَا الوَالِدُ المُعجَبُ لَيلَى

وَإِلَيكُم أَيُّهَا الإِخوَانُ .. لَيلَى العَدَنِيَّه![2]

في هذا المقطع وظف الشاعر " أدوات الربط ولاسيما الواو، حيث أسهمت في بناء عناصر النص وربطت بين أجزائه، مما نتج عنه تكوين شبكة من العلاقات التي أدت في النهاية، إلى بناء نص متماسك ومترابط.

والمتأمل في هذه الأسطر الشعرية يجد أن الربط لم يقتصر على الكلمات فقط، بل يتعداه إلى الربط المعنوي متمثلا في ارتباط الوالد بابنته، وذلك ما يؤكده قول الشاعر (وأبوها شاءها أحلى صبية) وكذا قوله (الوَالد المُعجَبُ).

فربط الشاعر بين السابق واللاحق موظفًا أداة الوصل الواو، وهذا ما جعل ألفاظ وعبارات النص منسجمة ومترابطة، وهو ما ساعد على تشكيل نظرة واضحة مكنت القارئ من فهم ما يدور من أحداث في جسد النص.

ب– التضاد:

[1]– ينظر: فاطمة زياد: ثنائية الاتساق والانسجام في الخطاب الشعري عند سميع القاسم، ليلى العدنية أنموذجا، ص 110.

[2] - سميح القاسم: الديوان، ص 154– 155.

اتجه اهتمام رواد الشعر المعاصر إلى توظيف التضاد في قصائدهم وعدوه من العناصر التي تزيد النص روعة وجمالا، بخلاف ما ذهب إليه الشعراء القدامى الذين نظروا إليه باعتباره عنصرا فاعلا في إنتاج الدلالة « وفي الوقت الذي ركز فيه الشاعر القديم على عنصر الجمع بين الأضداد حسيا في إطار البيت الواحد معتمدا على مضمون الدلالة اللغوية للألفاظ، يركز الشاعر المعاصر على العناصر الشعورية والنفسية ليعبِّر عن الصراع والاضطراب الذي يغزو المجتمع المعاصر، مُجَسَّماً بشكل حي عن فكرتي العدم والوجود، الفناء والبقاء، مستغلا بذلك مظاهر التناقض في الحياة والكون في تشخيص هذا التوتر »[1]، وبهذا تختلف رؤية الشاعر القديم عن الشاعر المعاصر في النظرة إلى التضاد؛ ففي الوقت الذي نظر إليه الأول من الناحية الحسية في إطار البيت الواحد ذهب الثاني إلى الاهتمام بالعناصر الشعورية والنفسية.

فالنص الشعري المعاصر لم يعد يقبل المباشرة والتتابع المنطقي للأحداث، بل صار مرآة عاكسة للضبابية التي تسود المجتمع المعاصر، لذا حاول الشعراء التأليف بين الكلمات المتنافرة في قالب لغوي يمنح النص طابعا خاصا.[2]

وبالحديث عن التضاد لابد من الإشارة أن علماء البلاغة القدامى عرفوا مصطلح الطباق واعتبروه شعبة من لغة التضاد « سواء كان بين شيئين: اسمين أو فعلين، أو حرفين، أو كان في السلب أو الإيجاب، أو كان بين عدد من الأشياء وما يقابلها فيما يسمى بالمقابلة » [3]

وهذا يفيد بأن البلاغة العربية القديمة عرفت مصطلح الطباق والمقابلة، وهما مصطلحان يقومان على مبدأ التناقض والاختلاف وهو ما صار يعرف حديثا بالتضاد، أو التناقض في الرؤية النقدية الحديثة والتي شكلت أهم عناصر الصورة الشعرية.[4]

---

[1]– مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي المعاصر ، منشأة المعارف، مصر، ط1، (د ت)،ص 213.

2– ينظر: ليلى سهل: ظاهرة التضاد في الشعر أبي القاسم الشابي، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، العدد 12-2016، ص 91.

3– مختار أبو غالي: الشعر ولغة التضاد، الرؤية ، الميدان والتطبيق، حوليات كلية الآداب، جامعة الكويت، الحولية 15، 1995، ص 18.

4– المرجع نفسه: ص 18.

فالتضاد يجعل النص حافلا بالشعرية التي يتخذها الناقد هدفا لعمله أثناء ولوجه عالم النص، ليكشف عن سرّ الجمال فيه دراسة وتحليلا؛ ومنه نتساءل: ما مفهوم التضاد؟ و فيم تكمن قيمته الفنية؟ وأين يظهر في شعر سميح القاسم؟ وهل شكّل مصدرا من مصادر الصورة في شعره؟

مفهوم التضاد:

ورد في "**القاموس المحيط**" « الضَّدُّ بِالْكَسْرِ والضَّدِيدُ: الْمِثْلُ والْمُخَالِفُ (...) وضَدَّهُ في الخُصُومَةِ غَلَبَهُ (...) وضَادَّهُ: خَالَفَهُ و هما مُتَضَادَّانِ »[1] إذن فالضِّدُّ يعني المخالفة.

وجاء في "**لسان العرب**" حول معنى التضاد: « الضَّدُّ كُلُّ شَيءٍ ضَادَّ شَيْئًا لِيَغْلِبَهُ، وَالسَّوَادُ ضِدُّ البَيَاضِ، والْمَوْتَ ضِدَ الْحَيَاةِ، واللَّيْلُ ضِدُّ النَّهَارِ، إِذَا جَاءَ هَذَا ذَهَبَ ذَلِكَ »[2].

فالضَّدُ يعني النَّدُّ والْخِلاَفُ، كما يعني التقابل، ونشير هنا إلى أنَّ ظاهرة التضاد، هي ظاهرة معروفة عند اللغويين القدامى، إذ يعد تسمية جديدة لما كان يعرف عند علماء البلاغة بالطباق.

أمّا اصطلاحا فقد تعددت مفاهيم التضاد في كتب البلاغة، وأخذ معنى المطابقة في الكلام، وهناك من البلاغيين من عرَّفه بأنه: « الجمع بين الشيء وضده مثل الجمع بين البياض والسواد والليل والنهار الحر والبرد»[3] ومنهم من قال: « أن يكون للدال الواحد معنيان متضادان لذلك عده اللغويين نوعا من المشترك بوجه عام »[4]

فالتضاد يُعد نوعًا من العلاقة بين المعاني، فعند ذكر معنى من المعاني يُستحضر المعنى الذي ضده إلى الذهن، فعندما نذكر مثلا كلمة الصباح نستحضر في أذهاننا المعنى الذي ضده وهو المساء، أو النور يقابله الظلام، وهكذا. [5]

1- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ص 295.

2- ابن منظور: لسان العرب، باب الضاد، ص 2564.

3- أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري: الصناعتين، تحقيق: علي البجاوي، وأبي الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي للطبع والنشر، مصر، ط 2، 1971، ص 316.

4 - نعمان بوقرة: المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، ص 99.

5- ينظر: محمد داود : العربية وعلم اللغة الحديث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2001، ص 193.

وذهب "**صلاح فضل**" إلي البحث عن قيمة التضاد الأسلوبية فوجد أنها « تكمن في نظام العلاقات الذي يقيمه بين العنصرين المتقابلين، فلن يكون له أي تأثير ما لم يتداع في توالٍ لغوي، وبعبارة أخرى فإن عمليات التضاد الأسلوبية تخلق بنية؛ مثلها في ذلك مثل بقية التقابلات المثمرة في اللغة »[1]، وهذا يقودنا على القول إن هناك علاقة بين الكلمة ومقابلها أو ضدها ويتم فهم تلك العلاقة من خلال السياق.

وينقسم التضاد إلى قسمين الأول: التضاد باختلاف اللفظ، والثاني التضاد باتحاد اللفظ[2]، أما القسم الأول، فهو النوع الشائع والمستعمل بكثرة لسهولة تناوله، فالليل ضد النهار والخير ضد الشر، والحب ضد الكره وغيرها من الأمثلة، وهذا النوع كثير في اللغة، لأنه ببساطة يشير إلى الكلمتين المتضادتين في المعنى، حيث لا يمكن أن يجتمعا للدلالة على شيء واحد.

أما القسم الثاني فهو نوع من المشترك اللفظي، كما سبق ذكره، ويأتي هذا النوع في لفظ واحد ليدل على الشيء وضده، فتؤدي بذلك الكلمة الواحدة معنيين متضادتين ، كلفظة "رَهواً" حيث تشير على الارتفاع والانحدار، أو لفظة "الجلل" للأمر العظيم والهين.

وتتشكل ظاهرة التضاد في قصائد "**سميح القاسم**" ، كنوع من العلاقة التي توحد المعاني داخل السياق لتكتسب نوعا من القيم الإيحائية والدلالات التعبيرية، تنعكس في الصورة الشعرية القائمة على التقابل.

وفي سياق التعبير عن مظاهر الاضطراب، يحاول الشاعر أن يجمع بين متقابلات عديدة يهدف من ورائها إلى التعبير عن أحاسيسه التي تتميز بالتناقض، يقول في قصيدة "**الرأس**":

مَا بَينَ أُفُقٍ خَفِيضٍ وَنَايْ

وَأَصعَدْ

أَهبِطْ

أَخرُجْ

1- صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه، وإجراءاته، دار الشروق، مصر ، ط1، 1998، ص 225.

2- ينظر: زبير دراقي: محاضرات في فقه اللغة، ديوان المطبوعات الجامعية ، بن عكنون، الجزائر، ط2، 1994، ص 112.

أَدخُلْ

مُحتَشِدًا بِالصَّوَاعِقْ

مُنفَجِرًا فِي خُطَايْ [1]

هذه العبارات توحي بالجمع بين المتضادات التي تعكس دلالات متباينة؛ ذلك أن التقابل في هذا السياق يعبِّر عن الحالة الشعورية المضطربة التي يمر بها الشاعر بسبب احتلال وطنه.

فنجد التقابل بين (أصعد/ أهبط) و (أخرج/ أدخل)، والشاعر لم يوظّف هذه الكلمات بشكل اعتباطي، بل كان الغرض من وراء ذلك الدلالة على تباين مشاعره.

وفي مشهد آخر يذكرنا الشاعر بمصير الشعب الفلسطيني، في حركة تقوم على المفارقة ممثلة في الجمع بين العناصر المتضادة كالماء والنار والليل والنهار، يقول في قصيدة "**د. ك. م**":

يَسقُطُ الآنَ مِنَ الرَّحِمِ الخُرَافِيِّ

صَبِيٌّ وَصَبِيَّهْ

تَوءَمَان مَاءٌ وَنَارْ

يَسقُطَانْ الآن

مِن رَحْم العُصُورِ الهَمَجِيَّهْ

لَيْلٌ وَنَهَارْ [2]

ففي عبارة (صبي وصبية توءمان ماءٌ ونارٌ)، إشارة إلى لجوء الشاعر للجمع بين المتناقضات؛ في محاولة منه للدلالة على المصير المشترك الذي ينتظر الشعب الفلسطيني الذي هو جزء منه، ولعل أسلوب الشاعر هذا مرتبط بطبيعة اللغة الشعرية ارتباطا حميميا، كونه أداة تعبيرية توظفها اللغة الفنية التي لها قدرة تعبيرية على الإيحاء وإثارة انفعالات المتلقي.

والتضاد بوجه عام يعد وجها من وجوه صراع الشاعر مع الواقع الذي يعيش في كنفه؛ إنه انقسام داخلي في نفس الشاعر بين رفضه للواقع من جهة، وقبوله له مكرها من جهة أخرى.

1- سميح القاسم، الأعمال الكاملة، مج3، ص 245.

2- المصدر السابق: ص 328.

وقد جعل الشاعر من الواقع الفلسطيني مادة خصبة استثمرها في خلق صور متقابلة، ليخرج في النهاية بتشكيل جمالي يبين موقفه من الواقع.

فيصور الشاعر ما فعله المحتل الإسرائيلي بأرض فلسطين الطاهرة معتمدا على أسلوب التضاد بين تركيبين متقابلين، إذ يقول في قصيدة "**ق–ف– ر**":

هَا أَنَذَا

يَغدُرُ بِي صَارُوخْ

هَا أَنَذَا

أَسْقُطُ في جَزِيْرَةٍ صَمَّاء صوَّانِيَّه

تَجْهَلُهَا الْجُغْرَافيَا

يَعْرِفُهَا التَّارِيْخَ ..[1]

وظّف الشاعر "**سميح القاسم**" عبارة (جزيرة صوانيه)، في إشارة منه إلى أرض فلسطين التي سعت إسرائيل إلى محوها من خارطة العالم العربي، ولكن الأكيد أنها لن تستطيع إزالتها من ذاكرة الشعوب العربية، وهذا ما أراد الشاعر تصويره من خلال ذكره لهذه العلاقة التقابلية بين التاريخ والجغرافيا، فحتى لو حاولت سلطات المحتل الإسرائيلي محو هذه الجزيرة الصغيرة (فلسطين) من خارطة الجغرافيا، فإن التاريخ لن ينساها ولن ينسى نضالات شعبها المتواصل.

فالشاعر يلجأ لاستخدام التضاد لما له من دور مهم في بناء الجملة الشعرية، أضف إلى ذلك أنه يبرز موقفه من قضايا وطنه؛ حيث تمتزج داخله عواطف الفرح بالحزن، والأمل باليأس، وكلها أضداد تجتمع في قرارة الشاعر، وهي في الحقيقة مرآة عاكسة لتناقضات المجتمع التي انعكست على مستوى لغته.

كما وظّف الشاعر التضاد بين الموت والحياة موضحا ذلك في صور شعرية غلب عليها التشكيل الجمالي لموقفه المتسم بالحيرة والاضطراب، إذ يقول في قصيدة "**الشاعر والبركان:**

1- سميح القاسم: الأعمال الكاملة، مج3، ص 334.

يُرِيدُ لِلْجُذُورِ أَنْ تَحْيَا بِلاَ شَجَرٍ

يُرِيدُ للأَشْجَارِ أنْ تَحْيَا بِلاَ ثَمَرٍ

يُرِيدُ لِلإِنْسَانِ أنْ يَمُوْتَ في الْحَيَاةِ !

يُرِيدُ أنْ .. [1]

يوضح الشاعر موقفه من الاحتلال الإسرائيلي الذي أهلك الحرث والنسل، وقد بيّن ذلك في صورة طفت عليها اللمسة الجمالية، وبالتحديد في عبارة (يريد للجذور أن تحيا بلا ثمر)؛ حيث تعكس واقع الأرض المحزن الذي أحدثه فيها المحتل؛ هذه الأرض الزكية التي صارت خرابا جراء سياسة التدمير التي تمارسها إسرائيل.

ويختتم كلامه بـ: (يريد للإنسان أن يموت في الحياة)، فهذا الإنسان هو في الواقع الفرد الفلسطيني الذي أضحى يفضل الموت على الحياة، وكيف يحيا وأرضه أُحرقت ومنزله دُمّر وخُرّب، وبالتالي يضعنا الشاعر أمام عالمين متناقضين الأول هو عالم الحياة والثاني هو عالم الموت.

ويحاول الشاعر بناء قصائده على الصور المتضادة، ليكشف موقفه المضطرب من الحياة تحت وطأة المحتل الذي كان سببا مباشرا في حيرته وتردده، وهو يتمنى في النهاية أن تنتهي معركته مع هذا المستعمر، إذ يقول في قصيدته الموسومة بـ: "**لو**":

لَوْ تَصْدّقِ الّصلاَةِ

يَا إِخْوَتِي الأَحْيَاءَ، في إِفَرِيْقيَا في أَسْيَا

يَا إِخْوَتِي الأَمْوَاتَ في مَعْرَكة الْحَيَاة

لَوْ يصْدّقِ الّرَجَاء

وعِنْدَ طَلَةِ الضّياء

نَسْمَعُ عَنْ خَلاَصِكُمْ مِن لَعْنَةِ الدّمَاء [2]

1- سميح القاسم: الديوان، ص 79.

2- المصدر السابق: ص 488.

وظّف الشاعر الصور المتضادة ليبين الحالة النفسية التي يمر بها، وهو يتأسف للوضع الذي يعيشه إخوته في أرض فلسطين؛ حيث وصفهم (بالأموات في معركة الحياة) بخلاف غيرهم من العرب في إفريقيا وآسيا، هناك أين ينعمون برغد العيش والحياة، ولو تصدق صلواته ورجاؤه فسوف يسمع يوما ما تحرر إخوته من سطوة هذا المحتل الظالم.

والمتأمل في هذه الأسطر الشعرية، وبخاصة السطر الأخير يكتشف أن الشاعر لا يتحدث من فلسطين، وإنما يخاطب أبناء شعبه من مكان آخر، وهذا أمر مفهوم خصوصا إذا ما عرفنا أن "**سميح القاسم**" قضى أغلب حياته في الغربة متنقلا من بلد لآخر.

فتوالي الصور المتضادة في قصائد الشاعر يعكس من جهة نفسية الشاعر المضطربة، ومن جهة أخرى هو انعكاس لواقعه المتناقض والمضطرب جرّاء الاحتلال.

ولجأ الشاعر إلى توظيف التضاد بين النار والرماد؛ على اعتبار أن النار هي فعل للحركة، في حين أن الرماد هو تجسيد للموت، فجاء التضاد محملا بمآسي الشعب الفلسطيني الذي هو جزء منه، وبذلك فإن توظيف التضاد هو تأكيد على صرخة الضحية من بطش الجلّاد. يقول في قصيدة "**قتلي محض باطل**":

طمئِنُوا الّنَارَ الْغَيْبّه

إِنَ نَارِي أبَدِيَّه

وَعَلَى حُضْنِ رَمَادِي

تُولَدُ الشَّمْسُ الْوَفِيَه [1]

وظّف الشاعر التضاد بين النار والرماد للدلالة على أن الواقع الفلسطيني لابد أن يأتي عليه اليوم ليتغير، ولعل دليله في ذلك توظيفه للفظ (الشمس)، جاعلا منها رمزا دالا على الوفاء والتغيير الإيجابي، والشاعر في هذه الأبيات يؤكد على أنه لن يفرط في حقه المتمثل في العودة إلى وطنه، وهو يخاطب المحتل الذي وصفه (بالنار الغيبة)، في صورة تعكس مدى حقد الشاعر

[1]– سميح القاسم: الديوان: ص: 674-675.

واحتقاره له، مؤكدا بأن ناره أبدية وأن شعلة الحرية ما تزال ما تزال متّقدة ولن تنطفئ أبدا، بل إن من رماده ستولد الشمس الوفية، وهي صورة تتم على براعة الشاعر وقدرته في توظيف الكلمات.

ويواصل الشاعر سرد حكايته مع النار والرماد في صورة تدل على الصراع الداخلي الممزوج بالحسرة والألم جراء الوضع الذي يعيشه، يقول:

بِمَاذَا أُنَادِيكَ يَا وَاهِبَ المُلكِ لِمَن لَيسَ يَملِك؟

وَ يَا جَاعِلَ المَاءَ وَالنَّارَ مِيزَانَ عَدلِك

بِمَاذَا أَصُونُ مَلَامِحَ أَرضِ الرَّمَاد؟

بِمَاذَا أَلُمُّ رَمَادَ بِلَادِي؟

وَكَيفَ أَلُمُّ رَمَادِي؟[1]

إن توالي صيغ الاستفهام يدل على أن الشاعر يعيش حالة من الاضطراب، وقد جاء الاستفهام بصيغة "بماذا" التي تكررت ثلاث مرات وبصيغة كيف مرة واحدة، فالشاعر ينادي الضمير العربي الغائب الذي لم يصن أرض فلسطين فصارت رمادا، ويستطرد الشاعر كلامه بعبارة (وكيف ألم رمادي؟)، في إشارة منه إلى أن الضياع لم يشمل أرضه فقط، وإنما شمله هو أيضا ولم يعد يدري كيف يجمع شتاته.

وعمد الشاعر إلى توظيف التضاد بين مجموعة من الكلمات التي تحمل جميع المتناقضات يقول في قصيدة: "**اسكندرون في رحلة الداخل والخارج**":

بِعْنَا ثِمَارَ الّصَيْفِ يَا حُبِّي

بأوْرَاقِ الْخَرِيفِ

بَعْنَا رَبِيعكَ، بالْخَرِيف

بعْنَا شِتَاءك .....بالْخَرِيفِ

بعنا فَرِيقكَ بالْخَرِيفِ[2]

1- سميح القاسم: الأعمال الكاملة، مج4، ص 100.

2- سميح القاسم: الديوان، ص 711.

القارئ لهذه الأسطر الشعرية يكتشف أن الشاعر يحاول أن يجمع بين ما لا نستطيع الجمع بينه في الواقع، وهذا دليل على الحالة النفسية المتأزمة التي يعانيها جراء بعده عن وطنه الذي يعيش تحت وطأة الاحتلال؛ ففي هذه الفصول الأربعة المتناقصة (الصيف، الخريف، الربيع، والشتاء) حاول الشاعر الجمع بينها في خاصية البيع، وذلك في لفظة "بعنا" في إشارة من الشاعر أنه شارك هو وغيره في بيع القضية الفلسطينية.

وقد أحسن الشاعر انتقاء كلماته بشكل دقيق للتعبير عن مصير القضية الفلسطينية، فعندما يقول الشاعر "بعنا ثمار الصيف با حبي بأوراق الخريف" فإنه يوحي هنا إلى أنه تم بيع خيرات فلسطين – التي عبر عنها بلفظ حبي – بالمجان وهكذا تتولى المتناقضات الربيع بالخريف، والشتاء بالخريف.

هكذا استطاع الشاعر أن يوظف التضاد في قصائده بشكل يصور الواقع الفلسطيني الأليم؛ حيث حاول أن يبين من خلاله صور التفاعل والتناقض الحاصل في المجتمع الفلسطيني والعربي بشكل عام.

كما حاول أن يبين حالته الشعورية المتأزمة التي عاشاها بسبب الاحتلال الفلسطيني لبلاده وعيشه بعيدا عنها في بلاد الغربة، حيث أراد أن يجسّد الصراع الموجود في الواقع وانعكاسه على نفسيته، وهو ما نتج عنه احتفاء الشاعر بالتناقض والتضاد ليبني صوره الشعرية بناءً يعكس الواقع وما تركه في نفسه.

وقد حاولنا التقرب من آلية التضاد مبيّنين كيف استطاع الشاعر توظيفه في شعره، ليجعل منه عنصرا مهما في التشكيل الجمالي للصورة الشعرية، ليغدو أداة جمالية تساعده في التعبير عما يشعر به ونقله إلى القارئ.

ونخلص إلى القول إن التضاد أصبح مكونا رئيسيا لإنتاج دلالة النص، إنه تركيب يقوم على الجمع بين طرفين متناقضين، وهذا ما يزيد من تماسك النص وترابطه.

ج– التشاكل:

إنَّ أي نصّ أدبي نثريًا أكان أم شعريًا يقوم نسجه على مبدأ الشاكل والتباين، وهنا تجدر الإشارة إلى أنَّ مصطلح التشاكل أول ما ظهر كان في ميدان الفيزياء، وأن من نقله إلى ميدان اللسانيات هو "**غريماس**" **A.J.Greimas** مشيرًا إلى أن التشاكل يقتصر على المضمون، إلاّ أنَّ هذه النظرة تطورت شيئا فشيئا إلى أن أصبح هذا المصطلح يشمل التعبير والمضمون معًا، كما أنَّه دخل حقل الدراسات الأدبية ولاسيما حقل السيمياء[1].

ومنه نتساءل: ما المقصود بالتشاكل؟ وكيف تم توظيفه في شعر سميح القاسم؟

ذكر "**ابن منظور**" في باب الشين مَادة شَكَلَ: « الشَّكْلُ، بالْفَتْح، التَّشْبهُ وَالْمِثلُ، وَالْجَمْعُ أَشْكَالُ وَشُكُولٌ (...) وقَدْ تَشَاكَلَ الشَّيْئَانِ وَشَاكَلَ كُلُّ وَاحِدٍ مِنْهُمَا صَاحِبَهُ »[2].

فالتشاكل يعني الشبه والمثل، مثل قولنا: تشاكل الشيئان؛ أي تشابها. أمَّا "**الفيروز آبادي**" فذكر أنّ الشَّكْل هو: « الشَّبَهُ والْمِثْلُ، والشَّاكِلَةُ: الشَّكْلُ والنَّاحِيّةُ والنيَّةُ والطَّرِيقَةُ والْمَذْهَبُ، وتَشَكَّلَ: تصوَّرَ، وشَكَّلَهُ تَشْكِيلاً، صَوَّرَهُ (...) والْمُشَاكَلَةُ الْمُوَافَقَةُ كالتَّشَاكُلِ »[3].

والملاحظ أن "**الفيروز آبادي**" ذهب في دلالة كلمة شكل إلى معنى الشبه والموافقة، والاشتراك بين أمرين في شيء واحد.

اصطلاحًا:

قبل الخوض في المفاهيم والأقوال التي شرحت وفسَّرت التشاكل لا بد من الإشارة إلى أن هذه التسمية لها جذور في الدراسات اللغوية الغربية؛ ذلك أنّ المصطلح الأجنبي "**Isotopie**" هو مصطلح إغريقي يتكون من جزئيين Isos وتعني تساوي، و Topos وتعني المكان أو الموضع والمقصود بهذا هو تساوي المكان[4].

---

[1]- ينظر: محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1985، ص 19.

[2]- ابن منظور: لسان العرب، باب الشين، ص 2310.

[3]- الفيروز ابادي، القاموس المحيط، ج 3، ص 389.

[4]- ينظر: نسرين بن الشيخ، ، مصطلح التشاكل بين المفهوم الغربي والعربي، مجلة أصوات الشمال، http :www.aswat-elchamal.com ، نُشر في الموقع بتاريخ: 2015/06/30 وتم الاطلاع عنه بتاريخ: 2014/04/23.

ونشير إلى أن هذا المصطلح "**Isotopie**" قد أخذ حيزا في الدراسات النقدية العربية المعاصر، وارتبط بعدَّة تسميات منها: التشاكل، التناظر، التماثل.

وعرَّفه " **غريماس** " بأنَّه « مجموعة متراكمة من المقولات المعنوية (أي المقومات) التي تجعل قراءة متشاكلة للحكاية، كما نتجت عن قراءات جزئية للأقوال بعد حلِّ إبهامها، هذا الحل نفسه موجه بالبحث عن القراءة المنسجمة»[1]، ومنه فالتشاكل المقصود هو تشاكل المعنى الذي لا يظهر إلاَّ من خلال البحث في القراءة المنسجمة للنص وهناك شرطان لوجود التشاكل هما:[2]

1- التراكم المعنوي لرفع إبهام القول.

2- صحة القواعد التركيبية المنطقية.

وحاول "**محمد مفتاح**" صياغة تعريف للتشاكل أراد من خلاله أي يزيل اللُّبسَ الذي أظهره كلا من **غريماس** وجماعة M عند محاولتها صياغة تعريف للتشاكل، فيرى أنَّهُ « تنمية لنواةُ معنوية سلبيًا أو إيجابيًا بإركام قسري أو اختياري لعناصر صوتية ومعجمية وتركيبية ومعنوية وتداولية ضمانا لانسجام الرسالة»[3]، فالتشاكل لا يتعلق بالمعنى أو اللفظ فحسب، بل يشمل أيضا عناصر عديدة على غرار الصوت والمعجم والتركيب، وهذا من أجل ضمان انسجام النص، أضف إلى هذا كله علاقة القارئ بالنص والسياق الضامن لنجاح عملية التواصل.

ويرى "**عبد القادر فيدوح**" أن التشاكل« يتولد عنه تراكم تعبيري ومضموني تحتمه طبيعة اللغة، ذلك أن هناك تشاكلات زمنية، ومكانية، وابستمولوجيا، واستيطبيقية تعمل على تحقيق أبعاد جمالية وانفعالية تؤثر فيه ضمن مناخات حُرَّة تساعد المستقبِل في أن يتفاعل مع المعنى وفق رؤيته التأويلية»[4]

وهذا المفهوم يتوافق مع رؤية "**محمد مفتاح**" خاصة إذا ما علمنا أن "**عبد القادر فيدوح**" قد أشار إلى أنَّ هناك تشاكلات زمنية ومكانية وغيرها، تعمل على انسجام النص، وبيان مواطن

---

[1]- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، (استراتيجية التناص)، ص 20.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 23-24.

[3]- المرجع السابق: ص 25. (بإركام: هكذا وردت، ولعل المقصود بها التراكم الصوتي والمعجمي)

[4]- عبد القادر فيدوج: دلائلية النص الأدبي، دراسته سيميائية للشعر الجزائري، ديوان المطبوعات، الجزائر، الجزائر، ط1، 1993، ص 97-98.

الجمال فيه، كما أنَّ هناك عوامل عديدة داخلية وخارجية تؤثر في النص، وتساعد المتلقي على التعامل معه انطلاقا من معارفه وخبراته السابقة.

أمَّا "**عبد المالك مرتاض**" فعرّف التشاكل بأنَّه « تشابه العلاقات الدلالية عبر وحدة ألسُنية إمَّا بالتكرار أو التماثل أو بالتعارض سطحًا وعمقًا وسلبًا وإيجابًا »[1]

فالنص عبارة عن مجموعة من العلاقات الدلالية التي تتشابه فيما بينها وتتحد لتكّون وحدة ألسنية عبر سياقات عديدة، سواءً أكان ذلك من خلال التكرار أم التماثل أو حتى التناقص.

وتجدر الإشارة إلى أن هناك من ترجم مصطلح "**Isotopie**"بـ "التناظر" ومن هؤلاء "**سعيد علوش**"، حيث يذكر في كتابه "معجم المصطلحات الأوربية المعاصرة": « التناظر مفهوم اقتبسه (**غريماس**) عن الفيزياء، وهو مفهوم مركزي في السيميائية، إذ يعني مجموع المقولات السيميائية التكرارية التي يتضمنها الخطاب »[2].

ومهما يكن من أمر التشاكل فالواضح أن أغلب الدارسين يردفونه بمصطلح آخر هو التباين، فيقال: التشاكل والتباين، ومعنى التباين حسب "**سعيد علوش**" يعني « الدلالة على اشتمال الموقف على حالات متعارضة، تؤدي إلى مغايرة، تحدد أبعاد الصراع الدرامي»[3].

وبالتالي فإن هذا التعريف يشير إلى وجود تنافر أو تعارض في المعنى الذي يظهر في النص، وهذا ما يؤدي إلى تعارض في موقف المتلقي منه.

أمَّا "**محمد مفتاح**" فقد عَّرف التباين بأنَّه «أحد المكونات الأساسية لكل ظاهرة انسانية، ومنها اللغوية، وقد يكون متخفيًا لا يُرى إلاَّ وراء حجاب، وقد يكون واضحًا كل الوضوح حينما يكون هناك صراع وتوتّر بين طرفين أو أطراف متعددة، ولكن لا يخلو منه وجود إنساني»[4].

وهذا يعني أن التباين، في نظر "**محمد مفتاح**" يقوم على خاصية الصراع بين طرفين أو عدَّة أطراف داخل النص، حيث يظهر الصراع من الناحية التركيبة للخطاب.

---

[1]- عبد المالك مرتاض، شعرية القصدة، قصيدة القراءة، تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية، دار المنتخب العربي، لبنان، ط1، 1994، ص43.

[2]- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سوشبريس، المغرب، ط1، 1985، ص 220.

[3]- المرجع نفسه، ص 55.

[4]- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتجية التناص)، ص 71.

وقد استعان الشاعر "**سميح القاسم**" بالتشاكل ووظفه في قصائده، على اعتبار أنه أحد المستويات الجمالية للصورة الشعرية، من أجل بيان أهم القيم التشاكلية على مستوى التركيب مبرزا في ذلك الجمال الذي يظهر لغته الشعرية، بغية التأثير المتلقي.

ويمكن القول إنّ مصطلح التشاكل تم استعارته من حقل العلوم إلى حقل الأدب، وبالتحديد تحليل الخطاب، وذلك من أجل خدمة وضبط المعنى، ومهما تعددت الترجمات للمصطلح "**Isotopie**" بين التشاكل والتماثل والتناظر، فالواضح أنّ هذا المفهوم جاء خدّمة للنص من جهة ووسيلة في يد القارئ والناقد لتعينهما على اكتشاف متاهات النصوص والغوص في أعماقها والبحث بين سطورها عن حقيقة المعنى.

والملاحظ أن الشاعر اتخذ من التشاكل مصدرا اعتمد عليه في تأثيث قصائده؛ إذ نجده بارزا في أشعاره، وهذا يدل على أن الشاعر لا يتوانى في إظهار مواطن الجمال في صورة الشعرية من جهة، ومن جهة أخرى يبرر براعته في اختيار مفرداته وتركيبها لتصل للقارئ في أبهى حُلَلِهَا، ومن أمثلة التشاكل في شعر "**سميح القاسم**" نجد التركيب النحوي الذي يهدف من خلاله الشاعر إلى بث رسالته «بواسطة تعادل التراكيب النحوية»[1]، إذ يقول في قصيدته "**عزيزي**":

بَكَيْتُ

هَجَوْتُ

نَادَيْتُ

دَعَوْتُ

بَكَيْتُ

صَلَيْتُ[2]

[1]- المرجع السابق: ص 26.

[2]- سميح القاسم: الديوان، ص 289.

اعتمد الشاعر في هذه الأسطر أن على الأفعال الماضية الدالة في مضمونها على التأزم التي يمر به، فجاءت هذه التراكيب النحوية لتبرز الطابع الجمالي الذي يهدف من خلاله الشاعر إلى التأثير في المتلقي، ممَّا يدل على براعته في توظيف التشاكل.

والمتأمل في هذه الأسطر يلاحظ طغيان مشاعر الحزن والألم؛ إذ نجد جل الأفعال التي وظفها الشاعر تشير إلى ذلك، فالبكاء والهجاء والنداء والدعوة هي أفعال دالة على اليأس.

كما نجد في الأسطر الآتية من قصيدة "**قُرْبَان**" أن الشاعر اعتمد على التشاكل التركيبي وذلك في قوله:

يَا سَيِّدِي .. فَأَغْضَبْ وَثَرْ
وَأقْطَعَ عَليَّ طَرِيقَ لُقْمَه
حَسْبِي مِنَ الزّادِ الصُمُود
وَمِن جَنَى الإِيمَانِ نِعْمَه
يا سَيِّدي! .. أَنَا لَنْ أَجُوع
وَبي مِنَ الْأَحْقَادِ تُخْمَه
فَاشحَذْ مُدَاكَ عَلَى جِرَاحِي
إِنَّنِي قُرْبَانُ كَلِمَهْ !![1]

يقف الشاعر في هذه الأبيات عند تطابق الثورة والغضب ويتمثل هذا التطابق في: (يا سيدي فاغضب وثر / يا سيدي أنا لن أجوع) وبالتالي فالتتابع الحاصل بين الأبيات جعل الشاعر يختار عبارات قائمة على الازدواج الفني، ما أسهم في إيصال المعنى الذي يريده الشاعر للمتلقي وكذا طرح جملة من الدلالات التي لم تكن مطروحة من قبل.

[1]- المصدر السابق: ص 147.

وسميح القاسم في هذه الأبيات غاضب ثائر على المحتل، وهو يُذَكِّره في كلَّ مرَّة أنَّ وحشيته وجبروته لن تزيده إلاَّ إصرارا وصمودًا في سبيل نيل الحرية والاستقلال، كما يُذكِّرُهُ بأنّ الظلم الذي يمارسه ضد أبناء شعبه من الفلسطينيين، سيبث في نفسه طاقة إيجابية تساعده على قهر المحتل، وسلاحه في ذلك الكلمة لأنها أقوى من الرصاص في سبيل إعلاء كلمة الحق.

ويتضح التشاكل أكثر في قوله:

عَبَثًا تْحفِرُ الرِيَاحُ جَبِينِي عَبَثًا يَنْهَشُ اللَّهِيبُ نُخَاعِي[1]

شاكل الشاعر في هذا البيت بين التركيبين تشاكلاً تعبيريًا، ما أضفى على الصورة الشعرية جمالاً أسلوبيًا، وذلك من خلال استعمال التشاكل بين:

عبثًا، عَبثًا: (تطابق في كل شيء)

تحفر، ينهش: (في مقولة الفعل)

الرياح، اللهب: (في الصيغة الصرفية)

جبيني، نخاعي: (في الصيغة الصرفية)

فالملاحظ في هذا البيت الشعري توالي التشاكلات وفق هذا النمط المتعاقب للألفاظ، وهذا ما يُسهّل كشف هذه المتقابلات التي تحملها هذه اللوحة الشعرية.

ولم يقف الشاعر عند هذا البيت فحسب بل راح يستعين بالتشاكل كلما سنحت له الفرصة، إذ نجد التشاكل التعبيري في قصيدة "**صيحة إزاء بوابة عكا**":

الْعَفْوَ إنْ حَجَّتْ إِلَيْكِ سَرِيرَةٌ

دَنِسَتْ بِإِثْمِ الصَّمْتِ والأَسْرَارِ*

والْعَفْوَ إنْ هَزتْ رُقَادَكِ صَرْخَةٌ

عَصَفَتْ عَلَى ضيمٍ وَطُولِ إِسَارِ[2]

[1] – المصدر نفسه: ص 495.

*– دَنِسَتْ: من الدنس ومعناه الوسخ، (المعجم الوسيط: ص 298) إسار: وهو ما يُقيد به الأسير.(المعجم الوسيط: ص 17)

2– سميح القاسم : الأعمال الكاملة، مج 2، ص 384.

فالقارئ لهذين البيتين يجد أنّ الشاعر شاكل بين صَدرَيهِمَا؛ وهذا ما توضحه كثرة التقابلات التي كانت سليمة من الناحية التركيبية، ما أدى في النهاية إلى تماسك معنى النص وانسجامه.

ويتضح التماثل في كل من البيت الأول والثاني في الألفاظ إذ يحوي البيت الأول على عشر ألفاظ، والحال نفسه بالنسبة للبيت الثاني، وقد استطاع الشاعر من خلال هذا التركيب أن يماثل سواء بين صدر البيت الأول والثاني أو عجزيهما.

ويتضح التماثل من خلال محاولة الشاعر الربط بين البيتين إذ نجده بين الالفاظ (العفو/العفو)، (إن، إن)، (حجّتَ، هزت)، (إليكِ، رقادكِ)/ (سريرة، صرخة)، في صدر البيت الأول وكذا البيت الثاني، وبين ألفاظ (دنست، عصفت) (الباء، على)، (إثم، يضم) (الصمت، طول)، (الأسرار، إيسار) في عجز البيت الأول والثاني.

ومن نماذج التشاكل في شعر "**سميح القاسم**" ما جاء في قصيدة "**أبي**" التي يقول فيها:

أَلَمَ يَكُن الأُفُقُ أعْلَى وأَرْحَبْ؟

أَلَمْ تَكُنْ الشَّمسُ، أَزْهَى وأقْربْ؟[1]

فالمتأمل في هذين البيتين يجد تشاكلا تركيبيا من خلال الألفاظ:

ألم ، ألم: (مطابقة في كل شيء)

يكن، تكن: (في الصيغة الصرفية)

الأفق، الشمس: (الوظيفة التعبيرية)

أعلى، أزهى: (مقولة الفعل)

أرحب، أقرب: (مقولة الفعل)

والهدف من هذا التشاكل التركيبي هو محاولة الشاعر التأكيد على إصراره في الوصول إلى مبتغاة، متمثلا في نشر قضية أمته إلى كامل شعوب المعمورة، ومهما يكن فالشاعر يدرك تمام

[1]- سميح القاسم : الأعمال الكاملة، مج 3، ص 169.

الإدراك أن الحرية والاستقلال لن تأتي بالتمني، وإنما لابد من النضال والدفاع عن الوطن بشتى الطرق والوسائل.

وفي ديوان الشاعر الموسوم بـ: "**الشهادة على بوابات الأقصى**" يقول:

لَيلَى: تَوَقَّفُوا .. سَأَغتَسِلُ الآن..

دَمِي يَا دَمِي يَا غَسُولِي الأَخِير..

تَفَجَّرْ .. تَنَطَّرْ .. تَخَثَّرْ.. تَبَلوَرْ .. !

تَمَرَّدْ .. تَجَدَّدْ .. تَجَمَّدْ .. تَصَمَّدْ .. تَمَدَّدْ

تَأَلَّمْ .. تَكَلَّمْ .. تَعَلَّمْ .. تَقَدَّمْ ..

دَمِي يَا دَمِي يَا غَسُولِي الأَخِير ..

دَمِي يَا دَمِي يَا صَبَاحِي الأَخِير ..

سَأَغتَسِلُ الآن .. لَابُدَّ مِن مَطَرْ ..[1]

في هذه الأسطر الشعرية يتجلى التشاكل التركيبي، ولعل الذي عززه الحالة الشعورية التي أحاطت بالشاعر "**سميح القاسم**"؛ حيث طغى عليه الشعور بالثورة والغضب من خلال الألفاظ التي أوردها على غرار: (تفجر-تنطر، تخثر، تحجر، تبلور)، وهي ألفاظ توحي باستمرار تعفن الوضع في الأراضي الفلسطينية جرّاء الاحتلال الإسرائيلي، وقد جاءت أغلب الألفاظ بصيغة الأمر لتؤكد على دعوة الشاعر أبناء شعبه للثورة ضد المحتل.

تَفَجَّرْ...تَنَطَّرْ، تخثر، تحجز: (مقولة الفعل)

دمي يا دمي : دمي يا دمي (مطابقة في كل شيء)

يا: يا (مطابقة في كل شيء)

غسولي: صباحي (في الوظيفة الصرفية)

1- سميح القاسم : الشهادة على بوابات الأقصى، ص 31.

الأخير: الأخير (مطابقة في كل شيء).

وحديث الشاعر في هذه الأسطر الشعرية عن الاغتسال لم يكن حديثا اعتباطيا، بل كان مقصودا، ولعل المعنى المقصود من وراء توظيفه بصيغ عديدة على غرار سأغتسل يا غسولي، ليس المعنى العادي، وإنما قصد من ورائه التطهر من دنس الاحتلال، ولعل ما يؤكد صحة هذا الكلام هو أن الأفعال التي وظفها الشاعر غلب عليها الأمر، مثلما تم الحديث عنه سابقا، وهي أفعال تحث على التمرد والثورة، كما أن هناك لفظة أخرى تدل على الانعتاق والتطلع نحو التغيير وهي لفظة (المطر)، حيث دلت على التجدد والطهارة والنقاء.

وما نود الخلوص إليه أن مصطلح التشاكل تعدد بتعدد ترجمته، وحَظِيَ بأهمية كبيرة من قبل الدارسين؛ ظهر ذلك من خلال اتجاه النقاد نحو البحث عن مكنونات هذا المصطلح ومفهومه، وحتى وإن اختلفوا في ترجمة المصطلح "**Isotopie**" بين من يرى أن الترجمة الأنسب هي التشاكل ومن يرى أن الترجمة الصحيحة هي التناظر، التماثل، المشاكلة، إلا أن الثابت هو أن تعريفهم له كان يصبُّ في اتجاه واحد، ألا وهو أن التشاكل يعد سمة جمالية تكشف عن طريقة في التعبير، اتبعها الشاعر في نظم قصائده، مما يمنحها ترابطا وتماسكا يسهّل على القارئ الوقوف على عتبات النص وكشف أسراره.

ومهما يكن فإن التشاكل يُعد أحد أهم المستويات الجمالية للصورة، التي اعتمد عليها الشاعر "**سميح القاسم**"، حاله في ذلك حال التضاد والانسجام، وبالتالي فإن وظيفته تكمن في استخراج المفردات المشكِّلة للنص الشعري، والبحث عما تخفيه من مدلولات، لعلها تمكن القارئ من كشف أسرار النص وتفتح أمامه سبل البحث عما وراء السطور، وقول ما لم يبح به الشاعر بشكل جلي وواضح.

كما أن مصطلح التشاكل يبقى أحد أهم الأدوات الإجرائية التي لها من الأهمية ما يجعلها تقوم بوظيفة إبعاد الغموض عن النص الشعري بألفاظه وعباراته، فتساهم في كشف المعنى للقارئ وهذا ما يمكنه هو الآخر من تأويل النص.

وحاولنا في هذا الفصل أن نبين كيف استطاع الشاعر "**سميح القاسم**" من خلال عناصر التشكيل الجمالي للصورة أن يوظف أهم مصادر الصورة ممثلة في استحضاره للأحداث والشخصيات التاريخية، وكذا توظيفه لصور للطبيعة، إلى جانب الأسطورة والتراث، كما حاولنا أن نبين أهم الوسائل المساهمة في تشكيل الصورة الشعرية ومن بينها التجسيم والتشخيص و كذا تراسل الحواس، دون أن ننسى اعتماد الشاعر على المستويات الجمالية للصورة من خلال قضايا الانسجام والتضاد وكذا التشاكل.

الفصل الثاني:

آليات تشكيل الصّورة وملامحها في شعر سميح القاسم.

أولًا: آليات تشكيل الصّورة الشعرية.

ثانيًا: تمظهرات الصّور في شعر سميح القاسم.

ثالثًا: أنماط الصّورة في شعر سميح القاسم.

تمهيد:

تُعدُّ الصورة الشعرية إحدى أهم الأدوات الفنية التي يعبّر بها الشاعر عن تجربته الخاصة، وأحاسيسه ومشاعره التي يريد إخراجها إلى العلن ليتلقفها القارئ وسيتمتع بقراءتها، والواضح أن الصورة الشعرية في الأصل تحيل القارئ على واقع الشاعر الذي كان – إلى وقت ليس ببعيد – مستترا؛ وبالتالي يقوم المبدع بإخراجه بغية إثارة المتلقي، ومن هنا يدخل كل من البيان والبديع كجزء من هذا الواقع، بِكُلِّ ما يحملاه من متعة وجمال.

وشكّل البيان دورًا بارزًا في تأثيث قصائد "**سميح القاسم**"، الذي كان غالبا ما يلجأ فيها إلى الخيال لسببين؛ الأول هو أن للخيال قوة وطاقة تجعل منه وسيلة طيعة عند الشاعر يوظفها كيفما يشاء ووقتما شاء، والسبب الثاني هو أنَّ الخيال له القدرة على تحقيق التوازن في العمل الشعري، ومن ثمّ يُمكِّن الشاعر من التعبير عن أحاسيسه ومشاعره المختزنة في اللاشعور، لما لها من قيمة رمزية خاصة في نفسه، ما يمكنه من البوح بها للمتلقي، علّها تسهم في تحقيق نوع من الارتياح والاستمتاع لدى القارئ، وهذا ما يجعله يحس بما يعانيه الشاعر العربي المعاصر عموما، والشاعر الفلسطيني على وجه الخصوص.

أضف إلى هذا كله العلاقة الوثيقة التي تربط الخيال بالصورة كيف لا وهي« أداة الخيال ووسيلته، ومادته الهامة التي يمارس بها ومن خلالها فاعليته ونشاطه »[1].

والخيال أحد مقومات الصورة، كما أنَّه أداتها ومصدرها، فمن خلاله تتشكل لتبرز الواقع في حُلته الجديدة التي يهدف إليها الشاعر، هذا الأخير يحاول في كُلِّ مرَّة أن ينقل الواقع الذي يعيشه ويحس به إلى المتلقي كي يدفعه إلى التفكير في واقعه، فينقل رؤيته إلى الواقع نحو المتلقي من أجل التأثير فيه.

ومهما يكن من أمر الصورة وعلاقتها بالخيال، فإنَّ المتأمل لموضوعها يكتشف أنها طريقة من طرق التعبير عن المشاعر والأحاسيس، إذ يرى "**جابر عصفور**" أنها« طريقة خاصه من طرق

[1]– جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 14.

التعبير أو وجه من أوجه الدلالة، وتنحصر أهميتها فيما تحدثه من معنى من المعاني من خصوصيته وتأثير، ولكن أيًّا كانت هذه الخصوصية، أو ذلك التأثير، فإن الصورة لن تغيِّر من طبيعة المعنى في ذاته»[1].

وما يُفهم من هذا الرأي أن الصورة –بالإضافة أنها إحدى طرق التعبير– فهي أيضًا تمتاز بالتأثير في القارئ، وهذا ما يزيد من أهميتها وفاعليتها، أظف إلى ذلك أنها أداة داعمة للمعنى وليس العكس؛ وهذا ما يدل على قوة المكانة التي حظيت بها لدى الشاعر.

وتجدر الإشارة إلى أنَّ الملامح التي تبين الصورة في شعر "**سميح القاسم**" لا تقتصر على آليات تشكيل الصورة ممثلة في عنصري البيان والبديع فحسب، بل تتعداها إلى أبعد من ذلك، ونقصد هنا تمظهر جمال الصور الشعرية من خلال القصائد التي أثث بها الشاعر دواوينه وقصائده، من قبيل صور المكان الذي احتفى به الشاعر هو الآخر، وأولاه أهمية كبيرة، خاصة إذا ما علمنا أنَّ للمكان رمزية لدى الشاعر فهو يمثل "الأم فلسطين" والعائلة والملاذ الذي يهرب إليه، مرغمًا لا مخيراً، وإلى جانب صورة المكان نجد صورة الشعب الفلسطيني المغلوب على أمره، حيث يعاني تحت وطأة الاحتلال، كما يبيِّن صور البطولة والمقاومة التي لطالما اتصف بها أبناء فلسطين، كبارهم وصغارهم، كيف ولا وحب المقاومة يجري في عروقهم مجرى الدّم.

وغير بعيد عن آليات تشكيل الصورة، والجمالية التي تمتاز بها في قصائد "**سميح القاسم**" نجد أنماط الصورة، وبالتحديد الصورة المفردة أو الجزئية والصورة المركّبة أو الكلية، إلى جانب المفارقة التصويرية.

هذه أبرز المحّطات التي سنحاول الاقتراب منها شيئًا فشيئًا في هذا الفصل لنزيح الستار عن قصائد الشاعر ونكشف بعض الأسرار التي لم يبح بها بشكل واضح، بل حاول الإشارة إليها، حتى يجبر القارئ على إعمال فكره ووجدانه، محاولا كشفها وتحليلها وتفسيرها.

[1]- المرجع السابق: ص 14.

أولًا: آليات تشكيل الصورة الشعرية:

أ- البيان:

البيان في اللغة وفق ما بيّنه "**ابن منظور**" في مادة بَيَنَ: « الْبِيَانُ: مَا بُيِّنَ بِهِ الشَّيءُ مِنَ الدَّلَالَةِ وَغْيرِهَا. وَبَانَ الشَّيءُ بَيَانًا: إتَّضَحَ، فَهُوَ بَيّنٌ»[1].

فالبيان يعني « التَّوضِيحُ وَالإِظهَارُ»[2]، كما يعني «الظهور والوضوح والإفصاح»[3]، فلفظ البيان يُشير إلى إظهار المقصود وكشفه وتوضيحه، ودلالة اللفظ أن ينطق اللسان موضحًا وكاشفًا ما يفكر به الإنسان، ومبينًا عَّما بداخله من أفكار أو مشاعر وخلافة[4].

أما اصطلاحا فذكر "**الجاحظ**": « البيان اسمٌ جامعٌ لكل شيء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير، حتى يُفضي السامعُ إلى حقيقته، ويهجم على محصوله كائنا ما كان ذلك البيان، ومن أي جنس كالدليل، لأنَّ مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسامع، إنما هو الفهم والإفهام، فبأيِّ شيءٍ بلغت الإفهام وأوضحت عن المعنى، فذلك هو البيان في ذلك الموضع»[5].

فمعنى البيان -من منظور الجاحظ- هو كل ما يُجلي الغموض ويكشف المعنى، حتى يتمكن السامع "المتلقي"- بالمفهوم الحديث- من فهم النص، وهي الغاية التي ينشدها المبدع أو كما سماه القائل، ومنه لا يهم كيف وصل الفهم للقارئ، وإنما المهم كيف أوضحت له المعنى وذلك هو البيان الحقيقي.

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب باب الباء، ص 406.

[2]- ديزيرة سقال: علم البيان بين النظريات والأصول، دار الفكر العربي، لبنان، ط1، 1997، ص 145.

[3]- بسيوني عبد الفتاح فيود: علم البيان دراسة تحليلية لمسائل البيان، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، مصر، ط4، 2015، ص 13

[4]- يُنظر: المرجع نفسه، ص 14.

[5]- أبو عتمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبين، ج1، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، دار الجيل، لبنان، (د ط) (د ت)، ص 76.

ويُعَرَّف البيان أيضًا بأنَّهُ «العلم الذي يُعرَفُ به إيراد المعنى الواحد بِطُرقٍ مختلفة في وضوح الدلالة عليه».[1]

والمقصود من هذا التعريف أن علم البيان هو مجموعة من القواعد التي يتم بواسطتها إيراد المعنى للمتلقي بكيفيات مختلفة ومتعددة، على غرار التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز، على أن يتمكَّن القائل أو المبدع من إيصال المعنى بشكل واضح وجلي.

ويرى أغلب الدارسين أنّ علم البيان يختص بتوضيح المعنى عن طريق الصورة؛ من تشبيه واستعارة ومجاز وكناية، وهي الأركان التي يعتمد عليها هذا العلم.

ونشير في هذا المقام أننا سنتناول بالدراسة والتحليل آليات تشكيل الصورة في شعر "**سميح القاسم**"، وذلك بالتركيز على أركان علم البيان الثلاثة ممثلة التشبيه والاستعارة والكناية لأنه لاحظنا ورودها بشكل لافت في قصائد الشاعر، وهذا أمر طبيعي -في اعتقادنا- لأن اللغة التصويرية ليست مجرد نقل لحقائق عاشها الشاعر، بل هي تجسيد وتمثيل لتلك الأفكار والمشاعر والأحاسيس، وبثها في نفس المتلقي، بهدف أن تثير فيه الإحساس، وتحرك مشاعره.

أ-1- التشبيه*:

يرى علماء البيان أنَّ التشبيه له من الأهمية ما يجعله يحظى بالعناية، ولكنهم اختلفوا في موقعه من مباحث علم البيان؛ فهناك من يرى أنّه «مبحث تمهيدي لدراسة الاستعارة»[2]؛ودليلهم في ذلك أن كُلا من المشبه والمشبه به ووجه الشبه والأداة هي مستعملة في معناها الوضعي، ومنهم

[1]- الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع)، دار الكتب العلمية، لبنان، (دط). (دت)، ص 215.

*- نشير إلى أن هناك مصطلحات تتقارب في المعنى وهي التشبيه التجربة والتمثيل؛ أمَّا التشبيه فيقصد به الدلالة على مشاركة أمر لأمر آخر في معنى بإحدى أدوات التشبيه، وأمَّا التجريد فهو أن يُنتزع من أمر ذي صفة أمرا آخر مثله في تلك الصفة مبالغة في كمالها فيه، في حين أنّ التمثيل هو ضرب عن ضروب التشبيه، غير أن الأخير عام والتمثيل أخص منه. ينظر: بسيوني عبد الفتاح فيود: علم البيان دراسة تحليلية لمسائل البيان، ص 21.

[2]- بسيوني عبد الفتاح فيود: علم البيان، دراسة تحليلية لمسائل البيان، ص 19.

من يرى أنَّ « التشبه من مباحث علم البيان الرئيسية، ومقاصده الأساسية »[1]، وحُجُّتهمْ في ذلك اختلاف أقسام التشبيه، وتنوع ضروبه. بين التشبيه الحسي والصريح والعقلي والضمني.

والجدير بالذكر أنّ التشبيه يعد من مباحث علم البيان الرئيسية، حيث سنسعى إلى بيان جمال الصور والتشبيهات التي وظفها الشاعر "**سميح القاسم**" في قصائده.

والتشبيه لغة مصدر مشتق من الفعل شَبَّهَ، وقد جاء في لسان العرب: « الشِّبْهُ والشَّبِيهُ: المِثْلُ وَالجَمْعُ أَشْبَاهٌ، وأَشْبَهَ الشَّيءُ الشَّيءَ مَاثَلَه (...) والتَّشْبِيهُ: التَّمْثِيلُ »[2].

أما اصطلاحا، فيعني: « الدلالة على مشاركة أمر لأمر آخر في معنى بإحدى أدوات التشبيه[3]». ومنه إذا أراد أحد أن يشبِّه شيئًا ما بشيء آخر فلابُدَّ له من وجه شبه يجمع بينهما، وأيضا لابُدَّ من وجود أداة للربط بين المشبه والمشبه به.

وذهب "**عبد القاهر الجرجاني**" إلى القول: « اعلم أنَّ الشيئين إذا شُبّه أحدهما بالآخر كان ذلك على ضربين: أن يكون من جهة أمر لا يحتاج فيه إلى تأويل، والآخر أن يكون الشبه بضرب من التأويل»[4].

والمقصود من هذا أنّ هناك نوعين للتشبيه؛ الأول بسيط لا يحتاج إلى إعمال الفكر كتشبيه الرجل بالأسد في الشجاعة، والثاني لابُدَّ فيه من اللجوء إلى التأويل للوصول إلى المعنى الذي ينشده الشاعر أو المبدع، اشتعل الرأس شيبا، وهي دلالة على مرحلة من مراحل العمر هي مرحلة الشيخوخة، ومنه لا بد من التأويل لفهم هذه الجملة .

---

[1]- المرجع السابق: ص 19.

[2]- ابن منظور: لسان العرب باب الشين، ص 2190.

[3]- بسيوني عبد الفتاح فيود: علم البيان، دراسة تحليلية لمسائل البيان، ص 21.

[4]- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1988، ص 70-71

ويعرفه "**عبد العزيز عتيق**" بأنه «بيان أن شيئًا أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر، بأداة هي الكاف أو نحوها ملفوظة ومقدَّرة، تقرِّب بين المشبه والمشبه به في وجه الشبه»[1]، فيشترط لنجاح التشبيه أن توفر عناصره الأساسية التي ذكرها "**عبد العزيز عتيق**".

ويقوم التشبيه على أربعة عناصر أساسية وهي[2]:

المشبَّهُ: وهو الطرف الذي يُقصد تشبيهه بطرف آخر.

المشبه به: هو الطرف الذي يُقصد أن يشبَّه به طرف آخر لوجود شبهٍ بينهما.

أداة التشبيه: هي الوسيلة المستخدمة للربط بين المشبه والمشبه به وهي الكاف أو مِثلَ، أو شَبَهَ، أو شَبِيه، وتكون إمَّا أسماءً أو أفعالا أو أحرفا والأخيرة هي الغالبة.

وجه الشبه: هو الصفة تربط أو تجمع بين المشبه والمشبه به.

وأمثلة التشبيه في قصائد الشاعر "**سميح القاسم**" كثيرة ومتنوعة، ومن أمثلة ذلك قوله في قصيدة "**ليلى العدنية**":

شَاءَهَا اللهُ شَهِيَّه !

شَاءَهَا اللهُ... فَكَانَتْ...كَبِلَادِي العَرَبِيَّة![3]

في هذه القصيدة يتحدث الشاعر عن "**ليلى العدنية**" التي تشير إلى الأرض العدنية التي أنجبت الأبطال، جسّدها الشاعر في صورة فتاة؛ إنها مدينة عدن مهد الثورة اليمنية ضد الاستعمار البريطاني، فما كان من الشاعر "**سميح القاسم**" وغيره من الشعراء سوى التغني بنضالات الشعب اليمني والذي يُقصد من ورائه حث أبناء الشعب الفلسطيني على الثورة في وجه المحتل الإسرائيلي.

---

[1]- عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية علم البيان، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، لبنان، ط1، 1975، ص 62.

[2] -.يُنظر: ديزيرة سقال: علم البيان بين النظريات والأصول، ص 148.

وينظر أيضا: بسيوني عبد الفتاح فيود: علم البيان دراسة تحليلية لمسائل البيان، ص 24.

[3]- سميح القاسم: الديوان، ص 154.

وشبه الشاعر "**ليلى العدنية**" بالبلاد العربية، وهو ما نلمسه في عبارة: (فكانت كبلادي العربية)، حيث وردت كل أركان التشبيه الأربعة؛ إذ نجد المشبه (كانت)، والمشبه به(البلاد العربية)،الأداة (الكاف)، ووجه الشبه (سحرها وجمالها).

ويواصل الشاعر سرد قصة "ليلى العدنية" ولكن هذه المرَّةَ معتمدًا على نوع آخر من التشبيه وهو الشبيه البليغ إذْ يقول:

شَعْرُهَا... لَيْلَةُ صَيفٍ بَيْنَ كُثْبَانِ تِهَامَه

مُقْلَتَاها.. مِنَ مَهَاةٍ يَمَنيّه

فَمُهَا.. منْ رَطَبِ الْوَاحَةِ في الْبَيْد الْعَصِيَّه

عُنْقُهَّا... زَوْبَعَةٌ بيْن رِمَالي الذَّهَبِيَّه.[1]

يتغنى الشاعر "بليلى العدنية" ويبالغ في إبراز صفاتها، فشبّه شعرها المنسدل بليلة صيف، وشبه جمال عينيها بالشمس، أمَّا فمهما فهو من رطب الواحة، كما أنَّ عنقها زوبعة بين الرمال الذهبية، وهي كلها صفات توحي بافتتان الشاعر بشخص ليلى العدنية الذي يحيل في الأخير على سحر البلاد العربية عموما وفلسطين على وجه الخصوص.

ونجد التشبيه أيضا في قصيدة "**الذي قُتِلَ في المنفى كتب إليّ**" إذ يقول الشاعر:

ذَاتَ يَوْمٍ فَاجَأُونِي

دَفَعُوا أُمّي وَأُخْتِي جَانِبًا،

وَاِعْتَقَلُونِي.

كَالتَمَاثِيلِ الْتُرابيَّةِ كَانُوا

بِوُجُوهٍ فَقَدَتْ ضَوْءَ الْعُيُونِ

يَوْمَ جَاءُوا فَجْأَةً ...[2]

[1] - المصدر السابق: ص 154.

[2] - المصدر نفسه: ص 188.

شبّه الشاعر جنود الاحتلال الذين جاءوا فجأة لاعتقاله بالتماثيل الترابية، في إشارة منه إلى فقدهم لأدنى سمات الإنسانية التي تجردوا منها؛ فقد دفعوا أمه وأخته جانبا واعتقلوه، وهذه الصورة التي وظفها الشاعر تشير إلى قوة وجبروت المحتل، وقد اجتمعت في هذه الأبيات أركان التشبيه الأربعة التي تحدثنا عنها بداية بالمشبه (الجنود) ثم المشبه به (التماثل الترابية)، مرورا بالأداة (الكاف)، وانتهاء بوجه الشبه (فقد الإحساس بالغير).

وفي إحدى الصور المرتكزة على التشبيه استطاع الشاعر أن يوظفه في أبهى صورة إذ يقول في قصيدته الموسومة بـ: "**القصيدة المفخخة**".

لاَبُدَ أَنْ نَمْضي
اِشْتَعَلْنَا كَالإطَارَاتِ القديمةِ
فِي مَدَاخِل قَرِيَةٍ
لِلْمَرَّة الْعِشْرِينَ دَاهَمَهَا الْغُزَاَةُ
لاَبُدَّ مِنْ إِكْلِيلِ وَرَدٍ طَازِجٍ
خَرَجَ الرَّبِيعُ إلى الّشَوَارِعِ
غَاضِبًّا[1].

شبه الشاعر موت الضمير العربي بالإطارات القديمة التي يشعلها الشباب الثائر عند مداخل القرية؛ هذا الاشتعال تم على يد الغزاة الذين داهموا المدينة عشرين مرَّةً فخربوا وأحرقوا الزرع، ولم يبقوا على الأخضر واليابس.

والمتأمل في هذه الصورة الشعرية ولاسيما عبارة (اشتعلنا كالإطارات القديمة) يلحظ براعة الشاعر في انتقاء كلماته وتوضيحها على نحو يبين للقارئ الضمير العربي الذي مات واندثر، وهو يدعو أبناء وطنه إلى إحياء الأمل في الحرية والانتصار على قِوى الشَّر.

[1]- سميح القاسم: شخص غير مرغوب فيه، ص 29.

ويورد الشاعر مثالا آخر للتشبيه في قصيدة "**الجواد الأبيض يصهل على التّل**" أراد أن يبرز من خلاله ظلم المحتل الذي رمز له بريح الشمال سيئة الأصل والسمعة، في إشارة إلى كرهه له ومقته لأفعاله، ويبين إجرامه وممارساته في حق في فلسطين وشعبها يقول:

نَهَضَتْ رِيْحُ الشَّمالِ

نَهَضَتْ سيئَةُ الأَصْلِ ... أَعِنِّي لِنُعِدَّ الْمِدْفَأَةَ

وأَمِيْرُ الْمَاءِ مَزْهُوٌ كَدِيْكٍ حَبَشِيّ

نَازِلٌ مِنْ حَضْرَةِ الله تَعَالى

وَكَأَنَّ الغَيْمَ سَجَادَةُ صُوفٍ عَجَمِيَّه

مَدَّهَا سُبْحَانَهُ في قَاعَةِ الْقَصْرِ الْكَبِير

بَعْدَ أَنْ أُحْكِمَ إِغْلاَقَ النَّوَافِذْ[1]

بدأ الشاعر قصيدته بالشكوى والتذمر من المحتل الذي رمز به (بريح الشمال) هذه الريح التي يعتقد الناس أنها فأل خير عليهم بخلاف ريح الجنوب التي تتسم بحرارتها، كما أن لفظة "ريح" غالبا ما تستعمل للشر عكس كلمة الرياح التي تستعمل للخير.

وقد ورد في هذه الأسطر الشعرية تشبيهان؛ الأول في قول الشاعر: (وأمير الماء مزهو كديك حبشي) والثاني في قوله: (وكأن الغيم سجادة صوف عجمية).

ففي المثال الأول شبه الشاعر أمير الماء، ولعل المقصود به الفرد الفلسطيني الذي شبهه بالديك الحبشي المزهو بنفسه غير آبه لما ينتظره، وقد استخدم الشاعر لفظة (الديك الحبشي) بشكل مقصود حيث تشير هذه اللفظة إلى الرؤية السوداوية التي تُختزن في ذهن الشاعر من الأوضاع المأساوية التي تعيشها، أما في المثال الثاني فقد شبه الشاعر الغيم بسجادة الصوف العجمية، ومن مميزات الغيم أنه يحجب الرؤية إلى السماء؛ وكأن الشاعر يريد القول إن هذا المحتل

[1]- سميح القاسم: الأعمال الكاملة، مج 2، ص 52.

منعه من حرية التطلع نحو المستقبل الأفضل الذي ينشده، ولعل ما يؤكد هذا الرأي هو ذكر الشاعر في الأبيات السابقة لعبارتي: (القصر الكبير) في إشارة إلى فلسطين، وكذا عبارة (أحكم إغلاق النوافذ) في إشارة إلى إغلاق المحتل لكل الحدود والمعابر الفلسطينية.

والشاعر غالبا ما يلجأ إلى التشبيه « لشعوره بأنه أكثر من غيره في إصابة الغرض ووضوح الدلالة على المعنى[1] »؛ وهذا يبيّن أهمية التشبيه وقدرته على إيصال المعنى إلى المتلقي بشكل واضح وبسيط؛ لأن التشبيه يبرز مقدار المشبّه رِفعةً أو ضِعةً.

وتتوالى التشبيهات في قصيدة "**أيّها الحراس أراه حيا واقتلوني**" في صورة توحي بتوالي خواطر الشاعر وكثرة همومه، إلى جانب تفاقم أحزانه وهزائمه، يقول:

كَبَيَارِقِ التَّسْلِيمِ، أيْدِيْنَا تُلَوِّحُ بِالْمَحَارِمِ
كَمَدَافِعٍ مَلْوِيَّةِ الأَعْنَاقِ مِنْ ذُلِّ الْهَزَائِمِ
كَقُلُوعٍ صَارِيَّة حزيْنَه
تَبْكِي، وفِي غُرَفِ السَّفِيْنَه
تَصَطَكُّ أَجْنِحَةُ النَّوَارِسِ بالْهَيَاكِلِ والْجَمَاجِمِ![2]

شبّه الشاعر الرايات بالأيادي التي تلوح بالمحارم؛ فذكر المشبه (الأيادي) والمشبه به (البيارق) وهي الرايات، والأداة (الكاف)، أما وجه الشبه فتمثل في الاستسلام، وأردف الشاعر التشبيه الأول بتشبيه ثانٍ للدلالة على عمق شعوره بالانهزام؛ حيث فقد شبه الأعناق بالمدافع المنكسرة، وقد استخدم لفظ المدافع ووظفها توظيفا مجازيا، ذلك أن الأصل في المدافع أنها جعلت للدفاع عن العرض والوطن، إلا أننا نجدها هنا مَلْوِيَّةٌ منكسرة مهزومة، وهذه الصورة تشير بشكل قوي إلى إحساس الشاعر باليأس جرّاء الهزائم المتتالية التي يتعرض لها شعبه ووطنه، فذكر الشاعر المشبه (الأيدي) والمشبه به (المدافع) والأداة (الكاف) ووجه الشبه (الهزيمة).

---

[1]- عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية علم البيان، ص 105.

[2]- سميح القاسم: الديوان، ص 252.

أما مثال التشبيه الثالث فتمثل في قول الشاعر: (كقلوع صارية حزينة)، حيث شبه الأيادي بالقلاع الصارية ، والأصل في القلاع أن تكون الحصن الحصين الذي يحتمي به الشعب أو سكان القلعة، لكنها هنا وظفت بشكل مغاير لدلالتها المعهودة، حيث دلت على الحزن، كما لم يكن توظيف لفظة (صارية) اعتباطيا، بل كان لغاية في نفس الشاعر، خاصة إذا ما علمنا أن هذه اللفظة تعني العمود الذي يُشَدُّ عليه الشراع في السفينة، وقد عزز ورود هذه اللفظة البيت الرابع في قول الشاعر: (تبكي، وفي غرف السفينة ...)؛ حيث شبه الشاعر القلاع بالسفينة التي حزنت لفقدها العمود الذي تقام عليه، وكذلك فلسطين حزينة لفقدها خيرة أبناء شعبها.

إنَّ جمال الصور الشعرية التي عبَّر بها الشاعر عما بداخله لا يكمن في المعاني المجردة التي تحملها فحسب، وإنما في الصور المحسوسة التي تتجسد فيها تلك المعاني؛ فالشاعر استطاع أن ينقل لنا تلك الصور النابضة بالحياة، إذ يقول في قصيدته الموسومة بـ: "**اسكندرون في رحلة الخارج ورحلة الداخل يرحل بزوجته باحثا عنها**":

وَيَصِيحُ تُركِيٌّ بَدِين:
كُلُّ الَّذينَ عَرَفْتُهُمْ مَاتُّوا،
وآخِرُ أَصْدِقَائِي
ضَبَطُوهُ مُخْتَلِسًا نُقُودَ الْبَنْكِ
كَان مُقَامِرًا وَغْداً يموتُّ عَلَى النّسَاءِ !
وَمُهَاجِرٌ ضَاقَتْ بِه البلجيك
كَالإِسفَنجِ يَشْرَبُ، وَهُوَ يَجأَرُ بالغِنَاءِ:
«نَاءٍ أَنَا، يَا بِنتُ، نَاءِ»[1]

[1]- سميح القاسم: الأعمال الكاملة مج 4، ص 50.

شبه الشاعر الإنسان الفلسطيني المهاجر بالإسفنج في شرب الماء، في صورة تحيل على معاناة المهاجر الغريب عن أرضه ووطنه، ولعل هذا المهاجر ما هو في الحقيقة إلا الشاعر "**سميح القاسم**" الذي ضاقت به الأرض رغم اتساعها، إذ يصور لنا حالته جراء بعده عن قريته واغترابه عنها، والواضح في هذا المثال تَوفُّرُ أركان التشبيه الأربعة وأولها المشبه (المهاجر)، والمشبه به (الإسفنج) والأداة (الكاف) ووجه الشبه (الشرب).

ومن أمثلة التشبيه أيضا قول الشاعر في قصيدة "**مراثي سميح القاسم**" التي يرثي فيها الطفولة التي قتلها الاحتلال وكذا والهزائم المتتالية:

دَمًا أبْكِيكِ. وأضْحِكُكَ دَمًا. أَيَتُّهَا الطُّفُولَةُ

وتِمْثَالاً لك في مَدْخَلِ الْمَوْتِ صَارَ جَسَدِي

يا مَنبُوذَة كَالصَّدَأ عَلَى أَهِلَّةِ الْمَسَاجِد

و يَا مَبْتُوُرَة كَقِطْعَةِ الجُبنَةِ[1]

في هذه الأبيات اختلطت مشاعر الحزن بالفرح على الشاعر فلا هو عرف كيف يبكي ولا كيف يضحك، كيف لا والطفولة أصبحت في خبر كان، بل أصبحت تمثالا؛ حيث شبّه الشاعر الطفولة الميتة في المثال الأول بالصدأ الذي يتشكل بفعل الزمن والعوامل المناخية وهو منظر يشمئز منه الناس، فذكر المشبه (الطفولة) والمشبه به (الصدأ) والأداة (الكاف) ووجه الشبه (المنظر الحزين)، كما شبهها في المثال الثاني بقطعة الجبنة المبتورة ، في صورة توحي لقتل الطفولة وتقطيعها كما تقطع الجبنة.

ومنه نلحظ أن لغة الشاعر التصويرية قد اعتمدت على الأساليب التي تُوظَّف فيها الألفاظ توظيفا دقيقا لتصف المشاعر وصفا صادقا، وتصور عواطف الحزن الذي خيم على الشاعر جراء موت الطفولة.

[1]- المصدر السابق: ص 101.

ولعل لفظة موت الطفولة في معناها الخفي تشير إلى موت الضمير والنخوة العربية التي صارت عملة نادرة، فهي منبوذة من قِبل الحكام العرب الذين صاروا لا يأبهون بالقضية الفلسطينية، ومن جهة أخرى يصور الشاعر انقطاع أواصر الأخوة بين الحكام العرب، ولم تعد تلك اللحمة التي كانت من قبل تجمع بينهم.

وفي موضع آخر يلجأ الشاعر إلى التشبيه ليصور لنا قصته مع صياد السمك وزوجته حيث ينكر انه قتله، كما لا يدري إن كان هو المجرم أم الضحية؛ إذ يقول في قصيدة "**إلى أن يَصدُرَ الحكم**":

كَانَ صَيّادُ السَّمَكِ رَجُلاً عَادِيًّا

يُشْبِهُ سُكَّان حَوْضِ الْبَحْرِ الأَبْيَضِ الْمُتَوَسِطْ

يَلْتَقِي فِي مَلاَمِحَهِ الأورُبّيُونَ بالآسيويينَ بالأَفَارِقَة

أَمَّا زَوْجَتُهُ فَكَانَتْ مَخْلُوْقًا غَرِيْبًا كَمَا تَعْلَمُوْن [1]

شبّه الشاعر صياد السمك بسكان حوض البحر الأبيض المتوسط في الملامح، ولعل الشاعر يقصد من وراء استخدامه لشخصية (صياد السمك) هو المستوطن الإسرائيلي الذي اختلطت ملامحه بملامح الأوروبيين والآسيويين والأفارقة، والذي يلاحظ خارطة العالم يجد أن أرض فلسطين الطاهرة التي سلبها اليهود تطل على البحر المتوسط، وبالتالي يلتقي فيها السكان الأوروبيون بالأسيويين والأفارقة، كما يدل اختلاط الملامح على قدوم اليهود من شتى بقاع الأرض واحتلالهم لفلسطين.

– بلاغة التشبيه:

يظهر لنا جمال التشبيه من خلال براعة الشاعر وحنكته في عقد المشابهة بين طرفين ما كان لأحد أن يفكر في اشتراكهما، ومن الواضح أن الهدف منه هو ترسيخ المعنى في الذهن عن طريق

[1]- سميح القاسم: الأعمال الكاملة، مج3، ص 94.

التعبير، إضافة إلى تقوية المعنى وتأكيده وهذا ما يتلقى فيه التشبيه مع الصورة الشعرية، بل هو نوع من أنواعها.

فالتشبيه عنصر من العناصر المساهمة في تشكيل الصورة الشعرية، وبلاغته تكمن في إيضاح المعنى ، وبيان المراد من النص، وذلك بنقل الأفكار من المجرد إلى المحسوس، كما أن وظيفته تكمن في التوضيح، وكذا دقة الوصف والمحاكاة[1]، أما الوظيفة الأولى وهي الأساسية فتتلخص في إيضاح المعنى وإبانته للمتلقي، وأما الوظيفة الثانية فتكمن في مدى توفيق الشاعر في اختيار الألفاظ والعبارات التي تصف مشاعره وتؤدي دورها في نقل الواقع الذي يريد تصويره.

أ-2- الاستعارة:

تعد الاستعارة إحدى أهم الأدوات المساهمة في تشكيل الصورة الشعرية؛ ذلك أنها قادرة على تصوير أحاسيس الشاعر الداخلية التي تجيش بصدره، ونقلها إلى القارئ بطريقة مؤثرة.

وغالبا ما يلجأ الشاعر إلى التعبير المباشر ليقيم الترابط بين الأشياء، لذا فلابد له من الاستعانة بالتشبيه لتوضيح تلك العلاقات، كما يلجأ إلى التعبير غير المباشر فيستعين بوسيلة أدق تعبيرا وأجمل تصويرا وهي الاستعارة ، لما لها من دور بارز في تشكيل الصورة الشعرية.

والاستعارة لغةً تعني: « رفع الشيء وتحويله من مكان إلى آخر، يقال: استعار فلان سهما من كنانته: رفعه وحوله منها إلى يده، وعلى هذا يصح أن يُقال استعار إنسان من آخر شيئا بمعنى أن الشيء المستعار قد انتقل من يد المعير إلى المستعير للانتفاع به »[2]

أما اصطلاحًا فهي علم من علوم البيان، ويُعرّفها "**عبد القاهر الجرجاني**" (ت471هـ) بقوله: « اعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون لفظ الأصل في الوضع اللغوي معروفا تدل الشواهد على أنه اختص به حين وُضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل

[1]- ينظر: حسن طبل: الصورة البيانية في الموروث البلاغي، مكتبة الإيمان، مصر ، ط1، 2005، ص 71.

[2]- عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية: علم البيان: ص 167.

وينقله إليه نقلا غير لازم، فيكون هناك كالعارية »[1]؛ وهذا يعني أن الاستعارة هي نقل العبارة من موضع استعمالها الأصلي المتعارف عليه إلى موضع آخر يريد الشاعر تحقيقه، فينقل الصفة ويستعيرها من موضعها الأصلي إلى الموضع الجديد الذي نُقلت إليه.

وذهب "**أبو هلال العسكري**"(ت395هـ) إلى أن « الاستعارة نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة في غيره لغرض، وذلك الغرض إمّا أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه »[2]. وهذا التعريف يقترب كثيرا من التعريف الأول الذي أقر به "**الجرجاني**"، فالاستعارة « أن يُستعمل لفظ في غير ما وضع له أصلا في التركيب لقرينة ما مع إرادة التشبيه »[3].

أما "**ابن فارس**" (ت395هـ) فيرى أنّ « من سنن العرب الاستعارة، وهو أن يضعوا الكلمة للشيء استعارة من موضع آخر، فيقولون: انشقت عصاهم، إذا تفرقوا، وذلك يكون للعصا ولا يكون للقوم »[4].

فالاستعارة وفق هذا التعريف هي إلباس صفة في شيء ما لم تكن من قبل، بل تم نقلها له من شيء آخر كانت أصلا فيه، وهذا لغرضٍ ما يريده الشاعر، وهو إما شرح المعنى، أو تأكيده أو الإشارة إليه بشيء من الإيجاز أو تحسين صورته.

ومهما يكن من أمر هذه التعاريف فإن الراجح أنها تصب جميعها في معنى واحد ألا وهو نقل اللفظ من موضع استعماله الأصلي إلى موضع آخر لهدف ما.

والجدير بالذكر أن الاستعارة نوع من التشبيه ولكن حذف أحد طرفيه، إما المشبه أو المشبه به، ومنه يمكن القول إن الاستعارة تشبيه حذف أحد طرفيه.

---

[1]- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، في علم البيان، ص 22.

[2]- أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري: كتاب الصناعيتين ، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ص 268.

[3]- ديزيرة سقال: علم البيان بين النظريات والأصول، ص : 160.

[4]- فريد محمد بدوي النكلاوي: المسائل البلاغية في كتاب الصاحبي لابن فارس، مطبعة الأمانة، مصر، ط1، 1986، ص 104.

وقُسّمت الاستعارة بحسب ذكر المستعار منه أو عدم ذكره إلى تصريحية ومكنية[1]؛ أما الاستعارة التصريحية:« فهي التي يصرح فيها بلفظ المستعار منه (المشبه به) »[2]؛ بمعنى أن الاستعارة التصريحية هي التي يصرح فيها القائل بلفظ المشبه به ويحذف المشبه.

في حين أن الاستعارة المكنية: « هي التي حذف منها المستعار منه، وظلت في الكلام قرينة تدل عليه، وذكر المستعار له »[3]؛ هذا يعني أن القائل يحذف المشبه به ويترك خاصية من خواصه لتدل عليه، مع الإبقاء على المشبه، بخلاف النوع الأول.

فالاستعارة تطلق على استعمال اسم المشبه به في المشبه، فيسمى المشبه به مستعارا منه، والمشبه مستعارا له؛ وبالتالي فالمستعار له، يقصد به اللفظ الذي تُستعار من أجله الصفة ويقابله المشبه، أما المستعار منه فيقصد به اللفظ الذي تستعار منه الصفة ويقابله المشبه به، وأما المستعار فيقصد به المعنى الجامع الذي يربط بين طرفي الاستعارة وهما المستعار له والمستعار منه، وهو ما يطلق عليه وجه الشبه.[4]

وتجدر الإشارة إلى أن هناك أنواعا وأقساما عديدة للاستعارة أشار إليها البلاغيون؛ على غرار الاستعارة الأصلية والتبعية، والاستعارة المرشحة والمجردة والمطلقة، والاستعارة التمثيلية[5]، إضافة إلى ذلك كله هناك الاستعارة التحقيقية والتخييلية.[6]

---

[1]- ينظر: حسن طبل: الصورة البيانية في الموروث البلاغي، ص 134.

[2]- المرجع نفسه: ص 134، وينظر أيضا: عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية: علم البيان، ص 176.

[3]- ديزيرة سقال: علم البيان بين النظريات والأصول، ص 162.

[4]- ينظر: المرجع نفسه: ص 161.

[5]- ينظر: حسن طبل: الصورة البيانية في الموروث البلاغي، ص 133 -146.

ينظر أيضا: ابن النقيب (ت 698): مقدمة تفسير ابن النقيب: في علم البيان والمعاني والبديع والمجاز القرآن، كشف عنها وعن حواشيها: زكريا سيد علي، مكتبة الخانجي، مصر، (د.ط)، 1994، من الصفحة 88 إلى الصفحة 95.

[6]- ديزيرة سقال: علم البيان بين النظريات الأصول : ص 162-163.

وحاولنا الاكتفاء بالاستعارة التصريحية والاستعارة المكنية لسببين: أولهما أن هذين النوعيين من الاستعارة هما اللتان لقيتا رواجا عند البلاغيين والنقاد والدارسين، وثانيهما هو كثرة تواجدهما في شعر "**سميح القاسم**".

ومن أمثلة الاستعارة التصريحية قول الشاعر في قصيدة "**لن**":

قَطْرَةً تِلْوَ قَطْرَة

يَمْطُرُ الدَّمْعُ فَوْقَ الصَّحَارِي

فابْشِرِي بِاخضِرَار

يَا سُهُوبَ الرؤى الْمُكْفهَّرة[1] .

شبه الشاعر المطر بالدمع الذي يتساقط فوق الصحاري؛ فذكر المشبه به(الدمع)، وحذف المشبه (المطر)، وترك قرينة لتدل عليه (يمطر) ووجه الشبه هنا الخير.

ويقول الشاعر في قصيدته الموسومة بـ: "**القصيدة اللبنانية**"

قَدِمُوا بِأَجْنَحَةِ اَلْجَحِيمِ وأشْعَلُوا

وَجَع النَّوى فِي سَحْبَة الْموّالِ[2].

الملاحظ أنّ الشاعر قد استعار الأجنحة للجحيم فذكر المشبه به وحذف المشبه (الطيور) تاركا صفة لتدل عليها وهي الأجنحة، ووجهة الشبه هنا هو الغطاء؛ أي أن المحتل استخدم ثورة الشعب كغطاء لتبرير جرائمه في حق الفلسطيني.

ومن أمثلة الاستعارة التصريحية أيضا، قول الشاعر في قصيدة "**جنازة في ثلاثاء الرماد**".

لِيَخْفِضَ الْعَالَمُ جَنَاحَيْهِ ويَنظُرْ مَعِي

إلى الْجُثَثِ الثَّلاَثِ اللاَّهَبةِ بالّنُبَّوة

[1]- سميح القاسم: الديوان، ص 497.

[2]- سميح القاسم: ديوان الممثل، ص 66.

الْجُثَثُ المَشَاعِلُ. الجُثَث[1].

القارئ لهذه الأبيات يجد أن الشاعر صرح بالمشبه به (العَالَم) وحذف المشبه (الطائر) وترك صفة من صفاته لتدل عليه هي الجناحين، من قبيل الاستعارة التصريحية، ولعل الشاعر في هذه الصورة البيانية يريد الإشارة إلى توجيه أصابع الاتهام لدول العالم النائمة في سبات عميق، غير مهتمة بمعاناة الفلسطينيين، الذين أصبحت جثث شهدائهم مجرد أرقام على لوائح المنظمات والهيئات الأممية.

وفي موضع آخر يذكر الشاعر الاستعارة التصريحية، وبالتحديد في قصيدة "**ريبورتاج حزيران عابر**" يقول:

أَجْسَادُكِ الْكَثِيرة
مَحْبُوكَةٌ في جَسَدِي، يَا زَوْجِتي الْفَقِيرة
لِذَا جَرَعتُ عَلْقَمَ التّاريخ كُلَّهُ
حَتَّى أَصِيرَ عَسَلِي[2].

استعار الشاعر (العلقم) للتاريخ، فصَّرح بالمشبه به وحذف المشبه (الإنسان) وترك صفة لتدل عليه هي (جرعت) من قبيل الاستعارة التصريحية.

أمَّا من أمثلة **الاستعارة المكنية** –وما أكثرها– قول الشاعر في قصيدة: "**أمطار الدم**":

لِيُثَرْثِرَ الْمِذْياعُ "في خَيْر" ويختلف السَّلام"!!
من قَرْيَتِي ... يَا صَانِعِي الأَحْزانِ، لَمْ يَسْلَم أَحَدْ
جِيرَانُنَا... عُمّالُ تَنْظِيفِ الشَّوارِعَ وَالمَلاَهِي[3].

[1]– سميح القاسم: الأعمال الكاملة، مج2، ص 288.

[2]– المصدر نفسه، ص 78.

[3]– سميح القاسم: الديوان، ص 44.

استعار الشاعر الثرثرة من الإنسان فذكر المشبه (المذياع) وحذف المشبه به (الإنسان) وترك صفة لتدل عليه وهي الثرثرة، والغرض من التوظيف المجازي لهذه العبارة هو الإشارة إلى الأخبار التي ينقلها المذياع عن أحوال الناس في قرية الشاعر والمآسي التي لم يسلم منها أحد لا الجيران ولا حتى عمال تنظيف الشوارع والملاهي.

أمَّا في قصيدة الشاعر الموسومة بـ: "**ريبورتاج عن حزيران عابر**" فقد انزاح الشاعر عن التوظيف العادي والطبيعي للمفردات فقال:

وَأَرى حَوْلِي رُؤُوسًا أَيْنَعَتْ

وَأَنَا قَاطِفُهَا بِاسْمِ جَراحِي[1].

شبّه الشاعر الرؤوس بالثمار، وأصل الكلام إني أرى رؤوسا أينعت كالثمار، فذكر بذلك المشبه (الرؤوس) وحذف المشبه به (الثمار) وأبقى على صفتين للدلالة عليه وهما: (أينعت) و(قاطفها) على سبيل الاستعارة المكنية، والهدف من هذه الاستعارة هو أنه لابُدَّ من قطع رؤوس الخونة الذين باعوا القضية الفلسطينية.

ومثال الاستعارة المكنية ما نلمسه في قول الشاعر بشكل جلي، واصفا الحالة المأساوية، أصبح عليها قبر الملك المغربي "**أبو الحسن المريني**"*، فأحزنه ذلك المشهد ورثاه بقصيدة الشهيرة الموسومة بـ "**في رثاء أبي الحسن المريني**" يقول:

وُقُوفًا بِذِكْرَى السَّرِيّ الْمُبَجَّلِ نَسْرِ "مَرِينَ"

وُقُوفاً بِقَبْرِ الْمَلِيكِ الْمُهِيْن

لَعَلَ بِنَاء الضَّمِيرِ الْمُعَذَّبِ، يُوقِظُ أَحْيَاءَنا الميِّتِين.[2]

---

[1]- سميح القاسم: الأعمال الكاملة، مج2، ص 83.

*- أبو الحسن المريني، هو أحد ملوك بني مرين بالمغرب، كان ملكا شجاعا وفارسا مقداما وراعيا للحضارة العربية الإسلامية، لما وقف الشاعر على قبره، وجده مهملا، فأحزنه ذلك المنظر البائس ورثاه بهذه القصيدة. ينظر: سميح القاسم، ديوان سأخرج من صورتي ذات يوم ، ص 84.

[2]- سميح القاسم: سأخرج من صورتي ذات يوم، ص 85.

شّبه الشاعر الضمير بالإنسان فصرح بالمشبه (الضمير) وحذف المشبه به (الإنسان) وأبقى على صفة من صفاته لتدل عليه وهي البكاء، من قبيل الاستعارة المكنية.

والمتأمل في لغة الشاعر وقصائده، يجد أنها لغة انزياحية بامتياز؛ فالشاعر غالبا ما يلجأ إلى المجاز جاعلا منه وسيلة من وسائل التعبير عمَّا يجول في مخيلته من أفكاره.

وفي قصيدة "**الموت في الغربة**" يبين الشاعر معاناة الغريب في بلاد المهجر، بقوله:

يَمُرُّ الْقِطَارُ

تَمُرُّ الجِرَاحُ

تَمُرُّ الصُّوَرُ

وَيَصْهلُ فِي القَريَةِ النَّائِيَة.[1]

استعارة الشاعر صفة الصهيل من الحصان للقطار، فذكر المشبه (القطار) وحذف المشبه به (الحصان) وأبقى على صفة لتدل عليهم هي (الصهيل)، لأن الأصل في القطار أنه لا يصهل، لكن إن الشاعر ألصق به هذه الصفة للدلالة على أن القطار وصل إلى القرية، محملاً بالمسافرين وأغراضهم. وأصل العبارة هي أن القطار يمر ويصهل كالحصان في القرية النائية.

ومنه نكتشف أن الشاعر وظف هذه الصورة لخدمة غرضه متمثلا في بيان المعاناة التي يكابدها جراء معيشته في بلاد الغربة، وواصفا اشتياقه لزيارة وطنه الذي يزداد كلما رأى القطار مارًا بجانبه، ولكنه لا يستطيع الركوب بسبب منعه من العودة إلى أرضه وبيته.

ويقول الشاعر في إحدى قصائده واصفا ما حَّل ببلاده ومتأسفا عن الأوضاع التي آلت إليها:

رويَّدا.

هناك زنبقةٌ تَتَأمَّلُ قَامَتَهَّا في مَرَايَا الدِّمَاءِ القَدِيمةِ، لا تُرْبِكُوا

[1]- سميح القاسم، الأعمال الكاملة، مج2، ص 44.

الزَّنْبَقَة.

وَلاَ تخدِشُوا صَمْتَها، المُتَلأْلِئُ بالدَّمعِ[1].

استعان الشاعر بالمجاز، فشبّه الزنبقة بالإنسان، فعمد إلى حذف المشبه به وأبقى على المشبه، ليزداد التعبير جمالا، وتزداد الصورة الشعرية إيحاءً، والأصل في الجملة أن الزنبقة تتأمل قامتها في المرايا كالإنسان، لكن لو كانت العبارة بهذه الصيغة، لجاءت ركيكة ومتواضعة من حيث التعبير، فتصبح بذلك صورة عادية، ولكن عندما قال الشاعر زنبقة تتأمل قامتها في المرايا زادت تأثيرا في النفس، وأبلغت المراد الذي يأمله الشاعر، والمتمثل في وجوب الحفاظ على أرض فلسطين الطاهرة التي ارتوت ساحاتها بدماء الشهداء الذين قدموا أنفسهم ثمنًا في سبيل الحرية والاستقلال.

ويقول الشاعر في قصيدة "**حوارية العار**" واصفا فيها الخيانة التي تعرضت لها القضية الفلسطينية من قبل الحكام العرب الذين نصبوا أنفسهم مدافعين عنها.

غَيْرَ اللِّـــوَاءِ الْحُرّ لاَ تَـــتـــرَسَّـــمُ وَبِغَيْرِ صَكِّ جِرَاحَنَا لاَ نُقْسِمُ

وَبِغَيْرِ قُدْسِ الشَعْبِ لَسْنَا نَنْحَنِي وَبِغَيْرِ وَحْيِ الشّعْبِ لاَ تَتَكَلَّمُ

فَلْتَشْرِبِ الرَّايَاتُ نَخْبَ جِرَاحِنَا كَأسًا يَفِيضُ عَلَى جَوانِبِهَا الدَّمُ[2].

في هذه الأبيات تفيض مشاعر "**سميح القاسم**" تجاه القدس ويعتصره الحزن إلى درجة جعلته يقسم بأنه لن ينحني هو وشعبه سوى للقدس، ولعل ما ميّز هذه الأبيات هو براعة الشاعر في انتقاء الكلمات واستخدامها، وهذا ليس غريبا على شاعر فذ مثل "**سميح القاسم**".

وما يشد الانتباه في هذه القطعة الشعرية هو الاستخدام المجازي للغة؛ حيث ذكر الشاعر عبارة (فلتشرب الرايات نخب جراحنا) مستعيرا لفظة الشرب للرايات، فذكر المشبه به (الرايات) وحذف المشبه (الإنسان) وأبقى على صفة تدل عليه (الشرب) على سبيل الاستعارة المكنية،

[1]- سميح القاسم: ديوان شخص غير مرغوب فيه، ص 124.

[2]- سميح القاسم: الديوان، ص 551.

وأصْلُ الجملة: فلتشرب الرايات كأس جراحنا كالإنسان، لكن لو كانت العبارة بهذه الصيغة لجاءت مجردة من أي تمثيل، ولخلت من أين تأثير في نفس المتلقي، لذا الشاعر التعبير أبلغ وأنفع.

ومن أمثلة الاستعارة المكنية أيضا قول الشاعر في قصيدة "**التعاويذ المضادة للطائرات**" التي يصف فيها معاناة الفلسطينيين جراء القصف، الذي يتعرضون له صباح مساء من قبل طائرات المحتل الغاشم، ومما كتبه:

نحْنُ فِي عِزِّ الظَّهِيرةِ.

نِصفُ قُرْصِ الشَّمسِ يَبْكِي في الزُّقَاقِ.

والدَّجَاجَاتُ يُوَلْوِنَ، عَلَى وَقْعِ البسَاطِيرِ الكبيرة*

وأني يَحْشُو رَصَاصَاتٍ غَبِيَّه.

في بَقَايَا بُنْدِقِيَّه[1] .

فالقارئ لهذه الأبيات يجد أن الشاعر لجأ إلى توظيف الأسلوب المجازي لوصف مشاعره الممزوجة بالحزن والأسف على ما يحدث لبلده المحتل، ولعله يجد في المجاز الأسلوب الأمثل لتحقيق المراد، وإيصال آلامه وهمومه للمتلقي، لذا فضّل الشاعر المجاز ووظفه توظيفا يليق بمقتضى الحال الذي يمر به.

وجاءت الأسطر الشعرية غنية بالتشبيهات والاستعارات، ولعلَّ أول ما يستوقفنا فيها قوله في البيت الثالث (والدجاجات يُوَلْوِنَ على وقع البساطير الكبيرة). شبه الشاعر الدجاجات بالنساء فذكر المشبه الدجاجات وحذف المشبه به (النساء)، وترك صفة لتدل عليهن (يولولن).

وتبدو الصورة الشعرية في هذا البيت أكثر جلاءً وتأثيرا في نفس المتلقي، ولعلَّ ما زاد في تأثيرها هو وصف الشاعر لأحذية الجنود الكبيرة التي لم تسلم منها النساء ولا الأطفال الصغار والكبار.

---

*- البساطير: تعني الأحذية العسكرية، وتستخدم هذه اللفظة في اللهجة الفلسطينية.

1- سميح القاسم: الديوان، ص 234.

أمَّا الاستعارة الثانية فتمثل في قول الشاعر (قرص الشمس يبكي)؛ حيث شبه الشمس بالإنسان، فصرح بذلك بالمشبه وحذف المشبه به (الإنسان) تاركا صفة من صفاته لتدل عليه وهي البكاء، ولعل المغزى من هذا التوصيف للشمس ليس المعنى العادي وهو الحرارة، بل هو بكاء وخزي الشمس على ما جرى لأطفال فلسطين، وكأن الشاعر يريد أن يقول كل شيء في هذا الكون حزين على ما حدث في فلسطين.

ويتوالى ذكر الاستعارات المكنية في قصائد الشاعر، وهذه المرة في قصيدة "**ليلاً على باب فدريكو**" التي يقول فيها:

النَّجمَةُ جُرحْ

وَالَّدَمُ يَصِيحُ عَلَى الْأَوْتَار

يَشْتِعلُ الْجيتَارْ[1].

لم يتأخر الشاعر "**سميح القاسم**" في وصف آلامه وأحزانه، جرَّاء ما يحدث لدولته المحتلة، فتراه يوظِّف العبارات التي يغلب عليها طابع الحزن، ويمزجها بالعبارات التي تحث على الثورة وعدم الخنوع للمستعمر.

وقد إنزاح الشاعر في هذه القصيدة عن الاستخدام العادي للغة ووظفها توظيفا يناسب الحالة النفسية التي يمر بها، وموطن الاستعارة المكنية يتمثل في السطر الثاني في قوله: (والدم يصيح على الأوتار)، حيث ذكر المشبه (الدم)، وحذف المشبه به (الإنسان) وترك صفة لتدل عليه هي الصّياح من قبيل الاستعارة المكنية.

ونصل إلى القول إنَّ الاستعارة تصريحية أكانت أم مكنية، لا تقتصر وظيفتها على أنها تحيلنا إلى البحث المعنى العميق الذي يُبْطنُهُ الشاعر فحسب، بل تتعداها إلى بيان جمال الأسلوب وروعة العبارة.

[1]- سميح القاسم: شخص غير مرغوب فيه، ص 52.

ولابُدَّ من الإشارة إلى أن من خصائص الاستعارة –بنوعيها– شرح المعنى، ويتم ذلك من خلال الألفاظ التي يستخدمها الشاعر لوصف حالته وتصوير أحاسيسه ومشاعره، كما أن من خصائصها أيضا الإيجاز، فمن خلال توظيف الشاعر للتشبيه فإنه يصبح بمقدوره توصيل الكثير من المعاني للمتلقي بقليل من الألفاظ، فتخرج من الصورة الواحدة صورا عدَّة، تزيد النص تشويقا وتأثيرا في النفس، ومن خلال الإيجاز يتمكن الشاعر من التعبير عن كل ما يجول بعقلة بعبارة واحدة، وهذا ما حاولنا توضيحه في تحليلاتنا لصور الشاعر.

ولعل ما ساعد الشاعر في تشكيل صوره واستعاراته، هو خياله الواسع وامتلاكه لطاقة فكرية، وزاد لغوي مكنه من التعبير بالصور البيانية في قصائده.

أ–3– الكناية:

جاء في لسان العرب: « الْكِنَايَةُ: أَنَ تَتَكَلَّم بِشْيءٍ وَتُرِيدُ غَيْرَهُ، وَكَنَى عَنِ الأَمْرِ بِغَيْرِه يَكْنِي كِنَايَةً: يَعْنِي إِذَا تَكَلَّمَ بِغَيرِهِ مِمَّا يُسْتَدَلُ عَلَيْه»[1].

هذا يعني أنَّه لا بد من وجود علاقة تربط بين الشيئين أو المعنيين؛ أي بين المعنى الأصلي والمعنى الكِنَائِي، وأن انعدام تلك العلاقة يؤدي إلى انعدام الكناية، ومن ثم يمكن القول إن الكناية – حسب ما جاء عند ابن منظور– أن تصف أمرا ما بصفة، و ولكنك في الحقيقة تريد معنى آخر غير ذلك المعنى السطحي الذي يشير إليه اللفظ، وإنما المعنى الخفي هو المراد[2].

أما اصطلاحا فيعرّفها "**الخطيب القزويني**" بأنها:« لفظ: أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه حينئذ »[3]؛ وهذا المعنى لا يختلف كثيرا عن المعنى اللغوي الذي أوردناه .

[1]– ابن منظور: لسان العرب، باب الكاف، ص 3945.

[2]– ينظر: بسيوني عبد الفتاح فيود: علم البيان، ص 224.

[3]– الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ص 330.

ويذكر في شأنها صاحب الصناعتين بقوله: « أنْ يُكَنَّى عَنِ الَّشيء وَيُعَرِّضُ بِهِ وَلَا يُصَرِّحُ»[1]، أي يذكر القائل – شاعرا أكان أم ناثرا- لفظ يريد به معنىً معينا، ولكنه يخفيه ولا يصرح به، لذا يلجأ إلى تكنيته، وهذا يدفع القارئ إلى البحث عن المعاني والدلالات التي تخفيها الألفاظ والعبارات.

فالكناية هي إشارة إلى الشيء عن طريق شيء آخر، وتنقسم إلى ثلاثة أقسام: كناية عن صفة، وأخرى عن موصوف وثالثة عن نسبة[2].

أما القسم الأول وهي التي يطلب بها نفس الصفة[3]، بمعنى أن يتم إخفاء الصفة وذكر الموصوف وحده، والمقصود بالصفة هنا الصفة المعنوية لا النعت، وأمَّا القسم الثاني فهو الكناية عن موصوف « وهي التي يكون المعنى المُكَنَّى موصوفًا»[4]، ويشترط في هذا النوع من الكناية وجود الصفة، وأمَّا القسم الثالث فهو الكناية عن نسبة، ويراد بها « إثبات أمر لأمر أو نفيه عنه»[5] وفي هذا النوع يتم ذكر الصفة والموصوف، حيث تتم نسبة الصفة إلى صاحبها أو نفيها عنه.

ويشير "**ابن النقيب**" إلى أن هناك من قسّم الكناية إلى قسمين اثنين؛ الأول يُحسن استعماله والثاني لا يُحسن استعماله[6]، ومهما يكن فنحن لا تهمنا تقسيمات الكناية بقدر ما يهمنا وجودها في قصائد الشاعر "**سميح القاسم**".

وتعد الكناية من العناصر البارزة التي يستأنس بها الشاعر في تشكيل صورة، إذ تقف جنبا إلى جنب مع العناصر الأخرى على غرار التشبيه والاستعارة في تأثيث القصيدة.

---

[1]- أبو هلال العسكري، الصناعتين ، ص 368.

[2]- ديزيرة سقال: علم البيان بين النظريات والأصول، ص 178 - 180.

[3]- عبد العزيز عتيق: علم البيان، ص 212.

[4]- ديزيرة سقال: علم البيان بين النظريات والأصول، ص 179.

[5]- عبد العزيز عتيق: علم البيان، ص 217.

[6]- ينظر: ابن النقيب: مقدمة تفسير ابن النقيب في علم البيان والمعاني والبديع وإعجاز القرآن، ص 264.

وتنوعت صورها في شعر "**سميح القاسم**" إذ عبّر بها عن معان عديدة؛ فتارة نجده متألما حزينا، وتارة أخرى نجده متهكما وهذا ما سنحاول تناوله في تحليلنا لقصائده.

ومن أمثلة الكناية قوله في قصيدة "**حتى إشعار آخر**":

وَسَأَعْبُرُ الْجِسْرَ الجَدِيدَ إِلَيْكِ يَا أُمِي سَأَعبُرْ

وَلْيَكُنْ مَوْتِي وَرَاءَ الجِسْر تَذْكِرتِي إِلَيْكِ[1].

في هذه الصورة يمتزج الألم بالأمل؛ فالشاعر لا يترك أدنى فرصة ليعبر فيها عن أمله في العودة إلى الوطن، وتمثلت الكناية في البيت الأول في قوله: (سأعبر الجسر الجديد إليك يا أمي) وهي كناية عن العودة يوما ما إلى أرض الوطن، ولعل الأم التي يخاطبها الشاعر ليست أمه البيولوجية، وإنما هي كناية عن فلسطين، أمُّه الروحية، كما نجد كناية أخرى في السطر الثاني في قوله: (وليكن موتي وراء الجسر تذكرتي إليك)، وهي كناية على أن موته في الغربة سيكون ثمن العودة المنشودة إلى كنف الوطن، خاصة إذا ما علمنا أن الشاعر قد كتب هذه القصيدة وهو في موسكو، وبالتالي تتضح لنا أكثر لوعة الحنين الاشتياق إلى أرض الوطن.

وفي حديثه عمَّا جرى لثروات بلاده من نهب وسرقة يقول الشاعر في قصيدة" **وكانت قرية اسمها سيرين**":

وَالْغَابةُ الْوَحْشيَّةُ اكْتَظَّتْ،

ثَعَابِينُ الدَّمِ انْسَلَّتْ،

وَإِبْرِيقُ الْوُضُوء

باعُوهُ للسُّيَّاح مِنْ كَالِيفورنيا. لاَ وَقْتَ لِلُوضُوءِ![2].

كنّى الشاعر عن تراث بلاده المادي بـ: (إِبْرِيقَ الوُضُوءِ) الذي تم بيعُه إلى السياح الأمريكان الذين زاروا فلسطين، وهذه الكناية تصور كيف تم استنزاف جميع ثروات البلاد، ولاسيما ما يرمز

[1]- سميح القاسم: الأعمال الكاملة، مج2، ص 157.

[2]- المصدر نفسه: ص 211.

إلى الحضارة العربية الإسلامية، وأكد الشاعر على النهب الذي مارسه المحتل في موضع آخر من قصيدة "**لن تبصر الأرض إلاَّ خلال شراينك** "يقول:

إذَا نَهَبَ اللُصُوصُ حُلَيَّ أُميِّ

فَقَدْ نَهَبُوا الْبَرِيقَ المضْمَحَلاَّ[1].

تعد فلسطين أم الشاعر الروحية التي يجري حبها في عروقه، ومن ثم عندما يقول: (نهب اللصوص حلي أمي)، فهي كناية على سرقة المحتل اللص لثروات فلسطين، ولعل عبارة (حلي أمي) لا يقصد بها الشاعر المعنى العادي المتمثل في الذهب، بقدر ما يقصد بها ما جادت به الأرض من غاز وبترول وخيرات أخرى، وقد عمد الشاعر إلى وضع هذا التعبير ليبين مدى حزنه على ما فعله المحتل بفلسطين، وبسرقته لثروات البلاد، فإنَّه يسرق بذلك الأمل من وجوه أصحاب الدار ومما يشير إلى سرقة التراث الفلسطيني قول الشاعر في قصيدة "**خطاب في سوق البطالة**":

رُبَّمَا تَسطُو عَلَى مِيراثِ جَدِّي ..

مِن أَثَاثٍ .. وَأَوَانٍ .. وَخَوَابِ ..

رُبَّمَا تُحرَقُ أَشعَارِي وَكُتُبِي ..

يَا عَدُوَّ .. الشَّمسِ .. لَكِنْ لَن أُسَاوِمْ ..[2]

ويقول الشاعر مُكَنّيًا عن الخذلان الذي لاقته القضية الفلسطينية من قبل الحكام العرب:

هَذِي صُكُوكُ الُّذلِّ ... وَقَّعَهَا الْقَطِيع[3].

فالشاعر في هذه النماذج يشير إلى المتخاذلين الذين وصفهم بالقطيع، حين تهافتوا على توقيع اتفاقيات العار المجحفة في حق الفلسطينيين، ففي الوقت الذي نجد الشعوب العربية تواقة

[1]- سميح القاسم: الديوان، ص 549.

[2]- سميح القاسم: الديوان، ص 448.

[3]- المصدر نفسه: ص 549.

للذهاب إلى أرض فلسطين للدفاع عنها والذود عن حرمتها، نجد الحكام لعرب في المؤتمرات والمحافل الدولية يقدمون التنازلات إرضاءً للغرب.

ويستحضر الشاعر شخصية الملك "أبو الحسن المريني" الذي رثاه بقصيدة جسد فيها حزنه وألمه لفراق ملك مِقدام، كان راعيا للحضارة العربية الإسلامية، يقول:

أَبا الْحَسَنِ اِنْهَضْ مِنَ الْمَوْتِ حيّا جَمِيلاً

وَ اصغِ إليَّ قَلِيلاً.

وَحَدِّق من الْقبَرِ، حَدِّق قَلِيلاً

لِتُبْصِر بِي

مَاثِلاً دُونَ أَنْقَاضِ قَبْرِكَ.. حَيًّا وظَهْرِي

يَنُوءُ بِأَنْقَاضِ عُمْرِي[1].

في هذه الأسطر يصور الشاعر شخصية أبي الحسن الملك الشجاع الذي لا يرضى الضيم، وقد وجه له الخطاب بقوله (انهض من الموت) وهي كناية عن شوق الشاعر للبطولة الغائبة التي تجسدت في شخص الملك المغربي.

وفي إحدى الصور الرائعة التي تجسد حب الشاعر للثورة والمقاومة، فيقول في قصيدته الموسومة بـ: "**قد نُمهل لكن لا نُهمل**":

لِلحُزنِ أَوَان

لِلذُّلِّ أَوَان

لَكِنَّ جَنِينَ الثَّورَةِ يَنمُو فِي رَحِمِ القَهرِ[2].

1- سميح القاسم: سأخرج من صورتي ذات يوم، ص 89-90.

2- سميح القاسم: الأعمال الكاملة، مج2، ص 368.

كَنَّى الشاعر عن الثورة بالجنين الذي ينمو في رحم أمه، وهي كناية عن إحياء الثورة وعدم نسيان الحق في الحرية والتحرر، صحيح قد نمهل ونصبر على الظلم، ولكن لن نهمل القضية.

وحديث الشاعر عن الثورة يقابله أيضا حديث عن السلام، إذ يقول في قصيدة "**الجنود**":

غَطُّوا الْمُدَى بِأَغْصُنِ الزَّيْتُون

وَطَيِّرُوا الْحَمَام

جَاءَكُم الَّسَلاَم

يَا مَرْحبًا... جَاءَكُمْ السَّلاَم[1]!.

في هذه الأسطر يصور الشاعر طلب الفلسطينيين للسلام وتتجسد الكناية في قوله (جاءكم السلام)، وهي كناية عن طلب الأمان والحرية، ويتضح هذا من خلال الألفاظ الدالة المنحنى الذي أخذته القصيدة، متمثلا في التلويح بأغصان الزيتون وإطلاق الحمام، في إشارة إلى جنوح الفلسطينيين للسلم. هكذا تهكم الشاعر بمعاهدات السلام التي أُبرمت مع المحتل الغاصب.

ويذكر الشاعر السلام في موضع آخر ولكن يختلف معناه عن المعنى السابق، حيث دَعَّمه بمعنى آخر جديد يرمز إلى فلسطين، فيقول في قصيدة "**البيان قبل الأخير**":

سَّمُوا السَّنابلْ

وَهَدَّمُوا المَنَازِلَ

وأطْلَقُوُا النَّارَ عَلَى فَراشَةِ السَّلاَمْ[2].

المتأمل في الأسطر الشعرية يلحظ أن السطر الأخير اشتمل على كناية؛ حيث كَنَّى الشاعر عن القضية الفلسطينية بفراشة السلام، التي أطلق عليها جنود المحتل النار وقتلوها، وهي صورة تكشف مدى جبروت المستعمر الذي لا يهمه السلام بقدر ما تهمه المكاسب التي حققها على حساب الفلسطينيين وقضيتهم الأساسية .

---

[1]- سميح القاسم: الديوان، ص 117.

[2]- سميح القاسم: الأعمال الكاملة، مج3، ص 506- 507.

ويصور الشاعر ما لَحِقَ الفلسطينيين من تهجير قسري وتشريد؛ فحاول أن يبين أنّ سقف المطالب التي ينادي بها الشعب الفلسطيني أكبر بكثير مما يجري على أرض الواقع، إذ يقول في إحدى قصائد ديوانه الموسوم بـ: "**عجائب قانا الجديدة**":

خَرَائِطُنَا لَم تَصْنَعْهَا طُمُوحَاتُنَا

صَاغَهَا الأَجْنَبِيُّ الْغَرِيبُ المُقِيمْ

وَنَحنُ حَفِظنَا الخَرَائِطَ عَن ظَهرِ قَلبٍ

حَفِظنَا كَلَامَ الصَّدِيقِ العَدُو الرَّجِيمْ[1].

استفاق الشاعر على تقسيم الأرض العربية عموما وفلسطين على وجه الخصوص، وهو يؤكد أن الخرائط لم تصنعها طموحات الشعوب، بل صاغها المحتل الغريب المقيم؛ وهي كناية على سياسة الاستيطان التي اتبعها المحتل الإسرائيلي، فأصبحت بذلك أرض فلسطينيين تسمى بحدود 1948، وحدود 1967 وغيرها من المسميات.

ولعل ما يُحزن الشاعر هو أن الشعوب قد رضت بذلك التقسيم وحفظته عن ظهر قلب، وما يؤسف أنّ من شارك في ذلك أشباه الأصدقاء الذين هم في الحقيقة ألدّ الأعداء للقضية للفلسطينية وللفلسطينيين.

وبما أنَّ الكناية أن يريد الشاعر الدلالة على معنى من المعاني فيأتي بصفة من صفات ذلك الموصوف ويشير بها إليه، ويجعلها دليلا عليه، فقد عمد الشاعر إلى هذا النوع من الصور البيانة بهدف جعل قصائده أكثر تشويقًا وإثارة، وحتى يجبر القارئ على التمعن في الألفاظ والعبارات واكتشاف ما تشير إليه من معاني عميقة، وعدم الاكتفاء بالمعاني السطحية.

ومن أمثلة الكناية قول الشاعر في قصيدة "**لن تبصر الأرض إلاَّ خلال شراييك**":

سَيَنبَجِسُ النَّبعُ رَغمَ زُكَامِ الأَكَاذِيب

[1] - سميح القاسم: ديوان عجائب قانا الجديدة، ص 20.

رَغمَ هُوَّاةِ التَّوَاقِيع

رَغمَ ازدِحَامِ الْحُكُومَاتِ حَولَ ضَرِيحِي لِتَوقِيعِ أَسمَائِهَا فِي وَدَاعَة،

(كَمَا يِقتَضِي الاتِيكِيت)

إِذَنْ، جُثَتِي دفْتَرٌ لِهُوَّاةِ التَّوَاقِيعِ؟![1].

لو تأملنا هذه الأسطر لوجدناها حافلة بالكنايات؛ ولعل أولها ما ورد في السطر الأول (سَيَنبَجِسُ النَّبْعُ رغم زُكَامِ الأكاذيب)، وهي كناية عن المستقبل المشرق الذي سيطِلُّ على الفلسطينيين رغم الوعود الكاذبة التي يسمعونها بين الفَنْيَة والأخرى، أما الكناية الثانية، فقد تمثلت في عبارة (هُوَّاةُ التواقيع)، والشاعر يقصد هنا الحكومات المتخاذلة؛ من رؤساء وملوك حيث صورهم تصويرًا ينم عن سخريته منهم وإشفاقا على حالهم. وفي قوله: (رغم ازدحام الحكومات حول ضريحي لتوقيع أسمائها في وداعة)، كناية على وأد القضية الفلسطينية، ولعل ما يؤكد ذلك قوله: (جُثَتي دفتر لهواة التواقيع) وهي كناية على الاتفاقيات والمعاهدات التي لم تنجح في تحقيق آمال وطموحات الفلسطينيين، بقدر ما زادت في عذابهم ومأساتهم.

وفي إحدى الصور الدالة على تمسك الشاعر بحقه في الدفاع عن أرضه، يقول في قصيدة "**اشربوا**":

إِنْ كَانَ جِذعِي لِلفُؤُوسِ ضَحِيَّةً جِذْرِي إِلَهٌ فِي الثَّرَى يَتَأَهَّبُ.[2]

كَنَّى الشاعر عن فلسطين بالجذع؛ جذع الشجرة الذي هو تحت رحمة فؤوس الحطابين، فكما أن الجذع هو تحت رحمة الفؤوس، كذلك فلسطين هي تحت رحمة المحتل، ولكن يستطرد في كلامه قائلا (جِذْرِي إِلَهٌ فِي الثَّرَى يَتَأَهَّبُ)؛ إي أنه رغم الألم والمعاناة سينمو جذع جديد وسيشعل نار الثورة من جديد.

---

[1]- سميح القاسم: الأعمال الكاملة، مج2، ص 311.

[2]- سميح القاسم، الديوان، ص 451.

ففي الشطر الأول كناية عن قتل القضية الفلسطينية، أما في الشطر الثاني كناية عن ميلاد الثورة من جديد.

ويصور الشاعر حنينه وأشواقه لوطنه تصويرا امتزجت فيه القوة والشجاعة، إذ يقول في قصيدة "**حناء العروس**":

يَا فَارِسَ الأَغْلاَلِ، أَيَّةُ صَهْوةٍ

عزَّت عَلَيْك؟ وَهَلْ عَصَتْ أُمَدَاءُ؟

رَابِطْ وقد بَكَتِ الْمَرَابطُ خَيْلَهَا

وَاصمُدْ، وَيَأسُ الصَّامِدِينَ رَجَاءُ.[1]

الواضح أنه في عبارة (وقد بكت المرابط خيلها) كناية عن الحنين لأرض الوطن، والمتأمل في حديث الشاعر، يجد أن الأخير لا يقصد المعنى السطحي المتمثل في مرابط الخيل، وإنما يشير إلى شدة شوقه لأرضه ووطنه إلى حد البكاء.

نصل في الختام إلى القول إنّ الشاعر "**سميح القاسم**" اعتمد اعتمادا كبيرا على الكناية في توصيل رؤاه ومشاعره، فتشكلت لنا صورٌ شعرية اتسمت بالجمال والإثارة والتشويق.

ولعل من الخصائص التي لمسناها في الكناية من خلال تحليلنا لقصائد الشاعر نجد تفخيم المعنى، إلى جانب إثارة المتلقي وتشويقه، وكذا حثه على البحث عن المعاني العميقة التي تخفيها الألفاظ والعبارات.

وعموما فإن الكناية تشترك مع الاستعارة في عدة خصائص لعل من أبرزها، قدرتها على تجسيم المعاني، وتوظيفها في صور محسوسة مليئة بالحركة والحياة.

[1]- سميح القاسم، ديوان الممثل، ص 30.

ب- البديع:

يلعب البديع دورًا هاما في بلورة وتشكيل الصورة الشعرية، وقد حظي بمكانة هامة لدى النَّقاد والشعراء على حدٍّ الخصوص، وعلم البديع «هو أحد علوم البلاغة الثلاثة: المعاني، والبيان والبديع».[1]

وأطلق البلاغيون كلمة "البديع" على فنون البلاغة ومسائلها، فتارة يطلقون عليها لفظ البلاغة، وتارة أخرى لفظ الفصاحة، وثالثة لفظ البيان، وظلّت كلمة "البديع" ترد مرافقة لتلك المعاني إلى أن جاء "**السكاكي**" (ت 626 هـ)، حيث قسم البلاغة إلى ثلاثة أقسام هي: علم المعاني وعلم البيان وعلم البديع[2].

وعلم البديع «هو العلم الذي يُعرف به وجوه تحسين الكلام، بعد رعاية تطبيقية على مقتضى الحال ووضوح الدلالة»[3]، ومنه فإن هذا العلم يُعنى بصياغة الكلام، مع مراعاة مطابقته لمقتضى الحال، وهو نوعان «معنوي ولفظي»[4]، ما يعني أن هناك محسنات لفظية وأخرى معنوية؛ أمَّا اللفظية، فهي التي يكون فيها التحسين راجعًا إلى اللفظ في المقام الأول، ويتبعه تحسين المعنى في المقام الثاني، وأمَّا المعنوية، فهي التي يكون التحسين فيها راجعًا إلى المعنى بالدرجة الأولى، ويليها تحسين اللفظ[5].

وهذا العلم يتناول قضية هامة ألا وهي الابتكار في العمل الأدبي[6]، وإذا كانت غاية الشاعر هي إقناع المتلقي والتأثير فيه، فإن هذه الغاية لن تتم إلاَّ بابتكاره لألفاظ جديدة وعبارات

---

[1]- مصطفى السيد جبر: دراسات في البديع، دريم للطباعة، مصر، ط4، 2007، ص 5.

[2]- ينظر: بسيوني عبد الفتاح فيود: علم البديع دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، مصر، ط2، 1998، ص 8.

[3]- الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع)، ص 348.

[4]- جلال الدين محمد بن عبد الرحمان القزويني الخطيب: التلخيص في علوم البلاغة، دار الفكر العربي، مصر، ط2، 1932، ص 347.

[5]- بسيوني عبد الفتاح فيود: علم البديع دراسة تاريخيه وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع، ص 114.

[6]- أحمد أحمد فشل: علم البديع رؤية جديدة، دار المعارف، مصر (د ط)، 1996، ص 21.

تؤدي المقصد على الوجه الصحيح، فيعمل بذلك على إيجاد الصور التعبيرية التي تخدم غايته، وتوصل فكرته.

وهناك محسنات لفظية وأخرى معنوية؛ فمن المحسنات اللفظية نجد: الجناس، السجع، الموازنة، القلب، التشريع، ولزوم ما لا يلزم، أما من المحسنات المعنوية فنجد الطباق والمقابلة، المبالغة، التبليغ، الإغراق والغلو، الاستطراد، التورية، التوجيه، اللف والنشر، والتجريد.

ونشير في هذا المقام إلى أنَّ المحسنات اللفظية والمعنوية كثيرة ومتنوعة، لا يمكن تناولها كلها، لذا فقد اقتصرنا في دراستنا على كل من الجناس والسجع من جهة المحسنات اللفظية، وعلى الطباق والمقابلة من جهة المحسنات المعنوية، والسبب ورود هذه الأنواع من المحسنات في قصائد الشاعر "**سميح القاسم**" بشكل لافت، بخلاف العناصر الأخرى.

ب -1- المحسنات اللفظية:

من المحسنات اللفظية نجد: الجناس وهو لغة من مادة جَنَسَ « والجِنْسُ: الضَّرْبُ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ (....) والجَمْعُ أَجْنَاسٌ وَجُنُوسٌ (...) والجِنْسُ أعَمُّ مِنَ النَّوْعِ، ومِنْهُ الْمُجَانَسةُ والتَّجنِيس»[1] وورد في المعجم الوسيط: « (جانَسَهُ) شَاكَلَهُ، واتَّحَدَ فِي جِنْسِهِ»[2]؛ فمعنى الجناس في اللغة يفيد الأصل والنوع.

أمَّا اصطلاحًا فيعرّفه "**ابن الأثير**" (ت637هـ) بقوله: « وإنما سمي هذا النوع من الكلام مجانسا لأن حروف ألفاظه يكون تركيبها من جنس واحد، وحقيقته أن يكون اللفظ واحدا والمعنى مختلفا»[3]؛ وهذا يعني أنَّه لابُدَّ أن تتّحد الكلمتين في اللفظ وتختلفان في المعنى، وما خرج عن ذلك فهو ليس تجنيسًا.

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، باب الجيم، ص 700.

[2]- مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004، ص 140.

[3]- ضياء الدين ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر،ج1، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة الحلبي، مصر، ط1، 1939، ص 246.

أمّا "**السَّكاكي**" فيعَّرف التجنيس بأنَّه « تشابه الكلمتين في اللفظ »[1]، والملاحظ أن "**السكاكي**" لم يشر بشكل واضح إلى أنَّ تشابه الكلمتين في اللفظ يستلزم اختلافها في المعنى، ولكنه فسَّر ذلك وشرحه في معرض حديثه عن أنواع الجناس عندمَّا قسمه إلى تام وناقص ومذيل؛ عندما أشار إلى وجود تشابه في اللفظ واختلاف في المعنى.

ومن أنواع الجناس المعروفة نجد الجناس التام والجناس الناقص؛ أمّا النوع الأول: فهو « أن يتفق اللفظان في أنواع الحروف، وأعدادها، وهيئتها، وترتيبها»[2].

ومن أمثلته في شعر "**سميح القاسم**" قوله في قصيدته الموسومة بـ: " **القصيدة المفخخة**":

فَاقْطِفْ ثِمَار الْمَوْتِ

يَا ابنَ الْمَوتِ[3].

وظَّف الشاعر لفظة (الموت) مرتين، وبالرغم من أن هناك تشابهًا بين الكلمتين في اللفظ وتساويهما في هيئة الحروف وعددها ونوعها وترتيبها، إلاَّ أننا نلمس بينهما اختلافا في المعنى؛ حيث تعني كلمة الموت الأولى الشهادة، أما الثانية فترمز إلى الشهيد الذي وصفه الشاعر بابن الموت.

ومن أمثلة الجناس التام أيضا قول الشاعر في قصيدة "**في رثاء أبي الحسن المريني**":

أَبْكِي وَأَعْلَمُ أَنَّ بُكَاءَ الرِّجَالِ الرِّجَالَ

انكِسَارٌ نَبِيل[4].

---

[1]- سراج الملة والدين أبي يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي السكاكي: مفتاح العلوم، ضبطه وكتب هوامشه، نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، لبنان، ط2، 1987، ص 429.

[2]- مصطفى السيد جبر: دراسات في علم البيان، ص 120.

[3]- سيح القاسم: الأعمال الكاملة، مج3، ص 147.

[4]- سميح القاسم: سأخرج من صورتي ذات يوم، ص 91.

تساوت الكلمتان (الرجال، والرجال) في كل شيء إلاَّ المعنى؛ حيث حملت لفظة (الرجال) الأولى معنى الذكورة، أمَّا لفظة الرجال الثانية فقد حملت معنى الشجاعة، وكأن بالشاعر يريد مخاطبة الفقيد بالقول: أبكي لفقدك وأعلم أن البكاء على الرجال الأقحاح، إنما هو بكاء للشجاعة التي لمستُها في شخصك.

ومن صور الجناس التام أيضا قول الشاعر:

قَلْبِي فِي الَّشَوارِعِ

طِفْلٌ بَلا أَهْلٍ

تُطَوِّحُهُ الزَّوابعُ في الزَّوابعْ[1].

الملاحِظ لهذه الأسطر يجد أن الشاعر استعمل لفظة (الزَّوابُع) مرتين، ومن الواضح أن ورودها بهذه الصيغة، لم يأت اعتباطًا بل لغاية في نفس الشاعر، ولعّل المراد من توظيف لفظة الزوابع الأولى هو الدلالة على الأعاصير والرياح أي المعنى العادي، أمَّا الزوابع الثانية فتعني المصائب وكأن الشاعر "**سميح القاسم**" يريد تصوير حالة ذلك الطفل اليتيم، الذي تحيط المصائب من كل جانب.

وفي موضع آخر يرد الجناس التام، وهذه المرَّة في قوله الشاعر:

وَلَهِذَا الصَّدِيقِ الْقَدِيْم

إقَامَتُهُ فِي الْجَحِيمْ

وَثَوْرَتُهُ في الْجَحِيمْ[2].

فالدارس للأسطر الشعرية يجد أن الشَّاعر حاول تصوير حالة صديقه القديم، حيث أورد لفظة (الجحيم) ليبين حجم المأساة، ولعَّل شاعرنا تعمد في توظيف هذه اللفظة، حيث توافقت

[1]- سميح القاسم: شخص غير مرغوب فيه، ص 24.

[2]- سميح القاسم: سأخرج من صورتي ذات يوم، ص 92.

مع اللفظة الثانية في كل شيء، ولكنهما اختلفتا في المعنى؛ حيث تحيل كلمة الجحيم الأولى على مكان الإقامة، أمّا الثانية فهي تدل على النار التي أشعلتها الثورة.

ومن أمثلة الجناس التام أيضا، ما أورده الشاعر في قصيدة "**أميرة الآس**" التي يقول فيها:

وَشُمُوعٌ تَسْرِي عَلَى الْمَاءِ لَيلاً

ونَهَارًا عَلَى سَرَابَكِ تَسْرِي[1].

اشتركت اللفظتان (تَسْرِي وتَسْرِي) في كل الشروط المذكورة آنفًا، ولكنهما اختلفتا في المعنى (فتسري) الأولى هي من السُّري وهو المشي لَيْلاً، وهذا أمرٌ معروف، أمَّا (تسَري) الثانية فتعني السِّرِّيةُ أو التخفي.

ولم يتوقف ورود الجناس التام عند هذه الأمثلة، فحسب بل هناك أمثلة أخرى، ومن ذلك قول الشاعر في قصيدته الموسومة بـ: " **السجل الحادي عشر**".

وَإِنِّي الْمُقِيمُ الْمُقِيم[2]

فالقارئ لهذا السطر الشعري يجد أن لفظة (المقيم) الأولى اشتركت مع لفظة (المقيم) الثانية في جميع الشروط التي أشرنا إليها سابقًا، إلا أنها اختلفنا في المعنى، (فالمقيم) الأولى تحيل على الساكن الذي اتخذ مكانا ما للإقامة به، أمّا لفظة (المقيم) الثانية فتحيل على تمثيل دولة أو هيئة أممية.

ولو رجعنا قليلا إلى الوراء في هذه القصيدة لتأكد ما ذهبنا إليه من قولنا بأن لفظة المقيم الأولى تحيل على مكان الإقامة حيث ذكر الشاعر عبارة (ويمض وإني المقيم)، أي لن أبرح مكاني مهما حدث، و في هذا النموذج إشارة واضحة من الشاعر على الصمود والتحدي الذي يكسبه صفة المقيم.

---

[1]- المصدر السابق: ص 97.

[2]- سميح القاسم: الأعمال الكاملة، مج3، ص 449.

أمَّا النوع الثاني- **الجناس الناقص**- فهو « ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور الأربعة السابقة التي يجب توافرها في الجناس التام»[1]، والمتمثلة في أنواع الحروف، وعددها، وهيئتها وترتيبها، ومن أمثلة ذلك في شعر "**سميح القاسم**" نذكر قوله في قصيدة "**من هنا تبعثر النسور**":

كُلُّ يَوْمٍ، أَيُّهَا الْإِخْوَةُ، عِيْد!

فَلْنُبَارِكْ..

وَلْنُشَارِكْ![2]

الواضح أن الجناس الناقص هو بين كلمتي وهما (فَلْنُبَارِكْ)، (ولنُشَارِكْ)، حيث اختلفت الكلمتين في هيئة الحروف فنجد الفاء والباء في اللفظة الأولى، والواو والشين في اللفظة الثانية، فالأولى تعني المباركة أمَّا الثانية فتعني المشاركة.

ومن أمثلة الجناس الناقص أيضا قول الشاعر:

تَعِبتُ مِنَ الحَيَاةِ بِلَا حَيَاةٍ

وَتَعِبتُ مِنْ صَمْتِي

وَمِنْ صَوْتِي[3].

ورد الجناس الناقص بين لفظتي (صمْتي وَصْوَتي)؛ إذ نلاحظ التغيَّر على مستوى اللفظتين في الوسط، وهذا النوع من الجناس يسمي مكتنفًا، وبالتالي فاللفظة الأولى تعني الصمت أمَّا الكلمة الثانية فتشير إلى الصوت.

ومن هذا النوع من الجناس أيضا قول الشاعر في قصيدة "**السجل الحادي والثلاثون**":

وَيَبُوحُ بِمَا يَشْتَهِي

وَاضحًا فَاضِحًا

---

[1]- عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية، ص 205.

[2]- سميح القاسم: الديوان، ص 520.

[3]- سميح القاسم: شخص غير مرغوب فيه، ص 10.

مُوغِلاً في الشُكُوكِ[1].

اشتركت اللفظتان (واضحًا) و(فاضحًا) في عدد الحروف واختلفتا في الحرف الأول، حيث جاءت اللفظة الأولى بالواو، وجاءت اللفظة الثانية بالفاء، والملاحظ أن اللفظتين متقاربتين في المخرج، إلاّ أن المعنى مختلف؛ حيث تشير الأولى إلى التجلي والوضوح، أما الثانية فتعني إظهار العيب للعلن، وهي صورة عاكسة للوضع الذي يعيشه الفلسطينيون في وطنهم المحتل.

ومن أمثلة الجناس الناقص أيضًا قول الشاعر:

بِلاَ زَهْرَةٍ مِنْ جِبَالِ الْجَلِيلْ

وَلاَ بُرْتُقَالة

بِلاَ عِنَبٍ مِنْ كُرُومِ الْخَليلْ[2].

من الواضح أنّ اللفظتين (الجليل، والخليل) اختلفتا في نوع الحرف بين الجيم والخاء وهما حرفان من نفس المخرج مع وجود اختلاف بينهما في المعنى؛ حيث أن الجليل هي أرض في شمال فلسطين، أمَّا الخليل فهي أرض تقع في الضفة الغربية، جنوب القدس، إذن الأولى تقع شمالاً والثانية تقع جنوبًا، وفي هذا إشارة من الشاعر أن فلسطين واحدة موحدة من الشمال الى الجنوب.

ومن أمثلة الجناس الناقص أيضا قول الشاعر:

لاَبُدَّ أنْ تَمْضِي

لِكَيْ أَمْضِي[3].

فالقارئ لهذين البيتين يكتشف أن الجناس الناقص تجسد في لفظتي تَمْضِي وأَمْضِي، حيث اختلفت اللفظتين في نوع الحرف بين تمضي وأمضي، وبالتحديد حرف التاء وحرف الألف، والذي يقرأ اللفظتين يجد أن التاء تُشير إلى المخاطب (تمضي)، أمّا الألف فهي تشير إلى المتكلم

[1]- سميح القاسم: الاعمال الكاملة، مج3، ص 499.

[2]- المصدر السابق: ص 453.

[3]- سميح القاسم: شخص غير مرغوب فيه، ص 39.

(أمضي)، ولعل الشاعر هنا يخاطب نفسه، في شكل يشبه المونولوج، وهذا يصور تأزم حالته النفسية، وعمق مأساته جراء معاناته من الاحتلال.

– أثر وبلاغة الجناس:

نخلص إلى أن للجناس أثرين؛ الأول ظاهر والثاني خفي؛ أمّا الظاهر فيتمثل في إحداث التناغم الموسيقي داخل النص الشعري، وأمَّا الخفي فيكمن في إيقاع المعنى، وكثيرًا ما يورد الشعراء اللونين معا كما لاحظنا ذلك في قصائد "**سميح القاسم**"؛ وهذا يدل على بيان براعته وقدرته على توظيف الألفاظ ذات المعاني الدالة والدقيقة في مهارة وحسن اختيار.

ومن الواضح أنّ الجناس يضفي على الأسلوب سحرًا وجمالا ويجعل نفس القارئ تتشوق إليه، وتبحث عن المراد به[1]؛ ذلك أنّ اللفظ الدّال على معنى إذا تكرر تطلعت النَّفسُ إلى معناه، فتكون المفاجأة بمعنى ثانٍ جديد يختلف عن المعنى الأول.

أما السَّجَعُ فهو في اللغة من « سَجَعَ يَسْجُعُ سَجْعًا: اسْتَّوىَ واسْتَقَامَ وأَشْبَه بَعْضُهُ بَعْضًا (...) والسَّجَعُ: الْكَلاَمُ الْمُقَفَّى والْجَمْعُ أَسْجَاعٌ وأَساجِيعٌ»[2].

وورد في المعجم الوسيط: « السَّجْعُ: الْكَلاَمُ الْمُقَفَّى غَيْرُ الْمَوزون »[3].

أمّا اصطلاحًا فيذكر "**ابن الأثير**":«... وَحَدُّهُ أَنْ يُقَالَ: تَواطؤُ الفَواصِلِ فِي الكَلَامِ المنثُورِ عَلَى حَرفٍ وَاحِدٍ»[4]، ومنه فالسجع –من هذا المنطلق– يختص بالنثر؛ أي بالكلام غير الموزون.

[1]– ينظر: مصطفى السيد جبر: دراسات في علم البديع، ص 130.

[2]– ابن منظور: لسان العربية، باب السين، ص 1944.

[3]– المعجم الوسيط، ص 417.

[4]– ضياء الدين ابن الأثير: المثل السائر، ج1، ص 193.

وأورد "**السكاكي**" في معرض حديثه عن السجع قائلا: « ومن جهات الحسن الأسجاع: وهي في النثر، كما في القوافي في الشعر»[1]، وهذا يعني أنَّ السجع هو الكلام الذي له فواصل كفواصل الشعر، ولكنه غير موزون.

ويعرّفه "**عبد العزيز عتيق**" بقوله: هو «توافق الفاصلتين من النثر على حرف واحد»[2]، ويضيف "**بسيوني عبد الفتاح فيود**"« أو على حرفين متقاربين أو حروف متقاربة، وتقع في الشعر كما تقع في النثر»[3]

الملاحظ أن هذه التعاريف صبت أغلبها في اتجاه واحد وهو أن السجع أن تتوافق الفاصلتان على حرف واحد، إلاَّ أن التعريف الأخير أضاف أن السجع يكون في الشعر كما يكون في النثر.

وقد لُخِّصت شروط حُسن السجع في أربع نقاط هي:

1- أن تكون الألفاظ تابعة للمعاني دون تكلف.[4]

2- أن تكون الألفاظ المسجوعة حلوة رنانة، لا غثَّة ولا باردة.

3- أن تكون التراكيب صافية حسنة رائقة خالية من الغثاثة.

4- أن تكون واحدة من الفقرتين المسجوعين دالة على معنى غير المعنى الذي دلَّت عليه الفقرة التي سَبِقَتْهَا.[5]

---

[1]- السكاكي: مفتاح العلوم، ص 431.

[2]- عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية، علم البديع، ص 215.

[3]- بسيوني عبد الفتاح فيود: علم البديع دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع ، ص 296.

[4]- ينظر: مصطفى السيد جبر: دراسات في علم البديع، ص 136.

[5]- ينظر: بسيوني عبد الفتاح فيود: علم البديع دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع، ص 297- 298.

ومن أمثلة السجع المتوازي « وهو ما، اتفقت فيه الفاصلتان فقط وزنًا وتقفية»[1]، نجد قول الشاعر في قصيدة "**جيل المأساة**":

هُنَا.. فِي قَرَارَتِنَا الْجَائِعَه

هُنَا . . حَفَرَتْ كَهْفَهَا الْفَاجِعه[2].

فاللفظتان (الجائعة والفاجعة) متفقتان وزنًا ورويًا؛ حيث أننا لو قطَّعناهما تقطيعًا عروضيًا لوجدنا الآتي: (الجائعة /0//0/0) الفاجعة /0//0/0)، فكلاهما له نفس الحركات والسكنات وهي على وزن مُسْتَفْعِلُنْ.

ومن الأمثلة أيضا قول الشاعر في قصيدة "**أغاني الدُّروب**"

مِنْ رُؤَى الْأَقْلاَمِ فِي مَوْسِمِ خَصْبٍ

وَمِنَ الْخَيْبَةِ في مأساة جَدْبٍ[3]

الملاحظ أنّ الكلمتين (خصْب) و(جدْب) اتفقتا في الوزن والروي، كما جاء تركيبهما منسجمًا مع قول الشاعر، وهنا ظهرت الألفاظ رشيقة أنيقة، خفيفة على السمع، كما أنها كانت خدم للمعاني وهذا هو المطلوب.

ونجد السجع المتوازي في قول الشاعر في قصيدة "**أطفال سنة 1948**"

كَوَمٌ مِنَ السَّمَكِ الْمُقدَدِ في الأزقَّة. في الزَّوَايَا

تلْهُو بِمَا تَرَكَ الَّتتَارُ الانْكِلِيزُ مِنَ البَقَايَا.[4]

---

[1]- بسيوني عبد الفتاح فيود: علم البديع دراسة تاريخية لأصول البلاغة ومسائل البديع، ص 300.

[2]- سميح القاسم: الديوان، ص 34.

[3]- المصدر نفسه: ص 31.

[4]- سميح القاسم: الديوان، ص 47.

الواضح أن اللفظتين (الزوايا، والبقايا) متفقتان في الوزن والرّوي حيث جاءت كلاهما على وزن (فاعلاتن /0/0//0).فاختار الشاعر ألفاظه بدقة متناهية حتى تكون خفيفة على السمع وخادمة للمعاني.

ومن أمثلة السجع المتوازي قول الشاعر في قصيدة "**أبي**":

لَمْ أَضَعْ فَوْقَ جِدَارٍ صُوَرَكْ يَا أَبِي كَيْفَ أُلَاقِي نَظَرَكْ؟[1]

الملاحَظ أن هناك اتفاقا في شطري البيت بين الكلمتين الأخيرتين وبالتحديد (صورك) و(نظرك) ، وقد جاءتا على هذا النحو، لتزيدا المعنى جمالا وروعة؛ فقد كانتا خفيفتين على السمع، إضافة إلى أنهما مألوفتين لدى القارئ، وهذا من شروط حسن السجع، وقد وُفِّق الشاعر في هذا إلى حد كبير.

والسجع المرصّع هو « أن يكون ما في إحدى القرينتين من الألفاظ أو أكثر مثل ما يقابله من الأخرى وزنًا وتقفية»[2]. ومن أمثلته قول الشاعر في قصيدة "**بابل**":

أَنَا لَمْ أَحْفِظْ عَنِ اللهِ كِتَابًا أَنَا لَمْ أَبَنِ لِقِدِّيسٍ قِبَابًا[3]

فالمتأمل لهذا البيت الشعري يجد أن الصدر والعجز اتفقا في كل شيء ، وتمثل الاتفاق في الوزن والقافية والروي، كما أنه شمل كل الألفاظ، إذ نجد أن لكل لفظة أو حرف في الصدر ما يقابلها في العجز:

أَنَا	لَم	أَحفَظْ	عَنِ	اللهِ	كِتَاباً
أَنَا	لَم	أَبنِ	لِ	قِدِّيسٍ	قِبَاباً

[1]- سميح القاسم: شخص غير مرغوب فيه، ص 47.

[2]- بسيوني عبد الفتاح: علم البديع دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع، ص 300.

[3]- سميح القاسم: الديوان، ص 69.

من الواضح أن الصَّدر اشتمل على: ضمير منفصل (أنا) + أداة جزم(لم)+ فعل مضارع مجزوم (أحفظْ)+ حرف جر(عن)+ اسم مجرور (الله)+ مضاف إليه (كتابا)، وكذلك هو الحال بالنسبة للعجز: أَنَا لَمْ أَبنِ لِقِدِّيسَ قِبَابًا.

ومن أمثلة السجع المرصّع أيضا قول الشاعر:

وَكُلُّ مَا تَبْغِيهِ ...حَتْمًا يَصِيرْ

إِنْ شِئْتَ ... فَاللَّيْلُ صَبَاحٌ مُنِيرْ

أَوْ شِئْتَ ... فَالْفَقْرُ رَبِيْعٌ نَضِيرْ[1]

الواضح أن السطرين الشعريين الأخيرين اتفقا في كل شيء؛ سواءً من حيث الألفاظ أو الوزن والقافية، حيث نجد لكل كلمة من البيت ما يقابلها في البيت الذي يليه وهي على هذا النحو:

إِنْ	شِئْتَ	الفاء	اللَّيْلُ	صَبَاحٌ	مُنِير
أَو	شِئْتَ	الفاء	الفَقرُ	رَبِيعٌ	نَضِير

أما التشطير، أو السجع المشطور فهو« أن يكون لكل شطر من البيت قافيتان مغايرتان لقافية الشطر الثاني، وهذا القسم خاص بالشعر»[2]، ومن أمثلته –على قلتها– قول الشاعر في قصيدة "**المطر والفولاذ** ":

إِذَا مَاتَ مِنْ يَأْسِهِ عَاجِزٌ فَإِنَ الرَّجَاءَ .. بَنَا خَالِدٌ[3]

في الشطر الأول يوجد سجع مبني على قافية الزاي في (عاجزٌ)، أما في الشطر الثاني فتوجد سجعة مبنية على قافية الدال في (خالدٌ).

[1]– المصدر السابق: ص 123.

[2]– عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية ، علم البديع، ص 220.

[3]– سميح القاسم: الديوان، ص 126.

ومن الواضح أن للسجع أثرًا كبيرًا في إضفاء جرس موسيقى على الكلمات ، حاله في ذلك حال الجناس، ولعل الغاية من استخدامه هي التأثير في السامع أو القارئ، مما يساعد الشاعر على إيصال أفكاره ونقل مشاعره وتقريرها في الذهن، كما أن الوقوف على أواخر الفواصل المتشابهة في الحروف له وقع على الأذن، حيث يزيدها تأثيرا وتشويقا للبحث عن المزيد.

ويرى "**بسيوني عبد الفتاح فيود**" أن «من مزايا السجع شدّة ارتباط الفاصلة وتماسكها بما قبلها من الكلام، بحيث تنحدر على الأسماع انحدارا، وكأنَّ ما سبقها لم يكن إلا تمهيدًا لها، بحيث لو حذفت لاختل معنى الكلام»[1].

ونخلص إلى أن المحسنات اللفظية عموما تضفي على العمل الشعري مسحة فنية وجمالية ، وتبثّ فيه الحياة، كيف لا وهو يؤثر في النفوس تأثير السحر، لما يحدثه من نغم مؤثر وموسيقى تطرب الآذان.

[1]- بسيوني عبد الفتاح فيود: علم البديع دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع، ص 310.

ب -2- المحسنات المعنوية:

– الطباق: ويقال له أيضا: المطابقة، والتطبيق والتضاد، وقد ورد في اللغة بمعاني عديدة وهو عند أهل البديع: « الجمع بين معنيين متقابلين »[1]؛ أي أن تأتي بكلمة وتضع أمامها ما يقابلها كأن نقول: الله يُحيِ ويُميت.

والطباق أو المطابقة « أن تجمع بين متضادين »[2]، بمعنى أن تأتي بالكلمة وضدها. ويعرّفه "**عبد العزيز عتيق**" بأنَّهُ « الجمع بين الضدّين، أو بين الشيء وضده في كلام أو بيت شعر، كالجمع بين اسمين متضادين مثل: النهار والليل (....) أو بين فعلين متضادين من مثل: يُظهر ويُبْطن ».[3]

فالطباق أن تجمع بين صفة وضِدّها سواء أكانت اسما أم فعلا ، أو حتى حرفا أو تركيبا بين اسم فعل ويكون في الشعر كما يكون في النثر.

وقسّمه البلاغيون إلى نوعين؛ الأول هو طباق الإيجاب، والثاني هو الطباق السلب[4]؛ أما النوع الأول فهو «ما صُرّحَ فيه بإظهار الضدين»[5] أي أن يكون المعنيان المتضادان مثبتين معا وأما النوع الثاني فهو «أن يكون أحد طرفيه مثبتا والآخر منفيا»[6]بمعنى ما اختلف فيه الضدان إما بالإيجاب أو بالسلب مثل: قولنا: يعلمون ولا يعلمون.

ونشير إلى أن للطباق أثرًا واضحًا في تقوية المعنى وتأكيده، مما يسهم في إظهار الصورة الشعرية في النص، وبالتالي يتمكن الشاعر من نقل مشاعره الفياضة إلى الملتقي.

ومن أمثلة طباق الإيجاب في شعر "**سميح القاسم**" نجد قوله:

---

[1]- المعجم الوسيط، ص 550.

[2]-السكاكي: مفتاح العلوم، ص 423.

[3]- عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية، علم البديع، ص 77.

[4]- ينظر: مصطفى السيد جبر: دراسات في علم البديع، الصفحات: من 20إلى26.

[5]- عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية، علم البديع، ص 79.

[6]- فتحي عبد القادر فريد: دراسة تطبيقية في علم البديع، مصر، ط1، 1979، ص 32.

أُخَاطِبُ قَبْرَكَ

يَا أَيُّهَا الْمَلِكُ الْمَغْرِبِيُ الْعَرِيقْ

أُخَاطِبُ سِرَّكَ جَهْرًا.[1]

فطباق الإيجاب بين لفظتي (سرك، وجهرًا)، ولعلها إشارة مقصودة من الشاعر للدلالة على التناقض الموجود بين الموت والحياة؛ ذلك أن السِّر يحيل على دلالة الموت، أما الجهر فهو يحيل على الحياة، فنصبح أمام الثنائية (سر/ جهر) تقابلها ثنائية أخرى (موت/ حياة) لنصل إلى ثنائية ثالثة (الملك المغربي المرثي/ الشاعر الراثي).

ومن الأمثلة أيضا قول الشاعر:

أَنَا المُمْكِنُ الْمسْتحيلُ الْقَبيحُ الْجَمِيلُ الْقَصِيرُ الَّطَوِيلُ ...[2]

عدّد الشاعر جملة من الأضداد تمثلت في (الممكن والمستحيل) و(القبيح والجميل) و(القصير والطويل)، وهي أضداد توحي بتقلب مزاج الشاعر وحالته النفسية غير المستقرة، فهي هادئة تارة ومتقلبة تارة أخرى.

ومن أمثلة الطباق العديدة والمتنوعة نجد أيضا:

وَبكْينَا يَوْمَ غنَّى الآخَرُون

وَرَحَلْنَا يَوْمَ عَادَ الآخَرُونَ. [3]

فطباق الإيجاب وقع بين لفظتي (بكينا وغنى)، وكذا (رحلنا، عاد)، وقد وجد الشاعر أنه من المناسب الاعتماد على هذا النوع، لأنه يناسب أفكاره التي يريد إيصالها إلى القارئ، كما وجد فيه السبيل الأمثل للتأثير في المتلقي. ونشير إلى أن أمثلة طباق الإيجاب كثيرة جدا، إلا أننا اقتصرنا

[1]- سميح القاسم: سأخرج من صورتي ذات يوم، ص 86.

[2]- سميح القاسم: شخص غير مرغوب فيه، ص 117.

[3]- سميح القاسم: الديوان ، ص 51.

على بعضها فقط والسبب هو أننا أشرنا له في معرض حديثنا في الفصل الأول عن المستويات الجمالية للصورة في شعر سميح القاسم والتي كان من بينها التضاد.

أما من أمثلة طباق السلب نجد قول الشاعر:

يَا أَيُهَا الأَحْيَاءُ وَالمَوْتَى

أَبُوح ولا أَبُوحْ

وَدَمِي يُجَلْجِلُ فِي شَرايِينِي.[1]

وهنا نلحظ المطابقة بالنفي بين (أبوح ولا أبوح)، وقد اشتمل البيت على فعلين من مادة واحدة الأول إيجابي (أبُوحْ) والثاني سلبي (لاَ أَبُوحْ) ، وهذا ما يشير إلى عدم الاستقرار الذي يعانيه الشاعر، ومن الأمثلة أيضا قوله:

تَّعِبْتُ مِن الْحَياةِ بِلاَ حياةٍ[2]

تمثلت المطابقة بالنفي بين لفظتي (الحياة)، و(بلا حياة)، حيث اشتمل البيت على اسمين من مادة واحدة أحدهما إيجابي (الحياة)، أما الثاني فسلبي (بلا حياة)، وكأن الشاعر يريد القول بأنه سئم من الحياة دون جدوى، فلا حرية تحققت ولا استقلال أُخذ.

والملاحَظ أن حالة الشاعر اليائسة والناقمة على الحياة، قد انعكست في شعره، فجاءت قصائده مصورة لمعاناته؛ فالحياة التي من المفروض أن تكون مبعثا على الأمل والتطلع نحو المستقبل الواعد، أضحت بالنسبة للشاعر مبعثا على القلق واليأس، وبالتالي حملت معنىً مخالفا للمعهود.

ومن أمثلة طباق السلب قول الشاعر في قصيدة "**موج كثير الكلام**":

رَسَمْتُ

رَسَمْتُ على الرّمْلِ قَلْبًا

وَلَا يَعبَثُ الْعَاشِقُون

[1]- سميح القاسم: شخص غير مرغوب فيه، ص 34.

[2]- المصدر نفسه: ص 10.

بِمَا يَعْبَثُوْنَ على الرّمْلِ

لاَ يَرْسِمُونَ وَهُمْ يُرْسَمُون[1]

تمثلت مطابقة النفي بين فعلين من مادة واحدة، فجاء الفعل الأول سلبي (لا يرسمون) في حين جاء الفعل الثاني إيجابي (يُرسَمُون).

ونشير إلى أن للطباق وظيفة معنوية، إذ يزداد المعنى وضوحا وقوة عندما يرد مع ضده، ومن الواضح أن الطباق من الألوان البلاغية التي تُكسب الأسلوب جمالا وتضفى عليه رونقا وبهاء، حين يصدر عن طبع سليم. [2]

وليس غريبا إذا قلنا إن الطباق يلعب دورا مهما في تقوية المعنى، وهذا ما زاد في تشكيل الصور الشعرية في قصائد الشاعر "**سميح القاسم**"، فاستطاع بذلك أن يُفصح عما يريد نقله من مشاعر وأحاسيس إلى المتلقي، إنها مشاعر وأحاسيس استطاعت أن تحرك في القارئ مشاعر النخوة والغيرة على الوطن، وترسخ في ذهنه صورة الوطن الجريح الذي يطلب العون من لدن الإخوة والأشقاء.

-المقابلة:

اختلف البلاغيون بشأن المقابلة، فمنهم من أقر باستقلاليتها وجعلها فنا مستقلا بذاته، ومنهم من جعلها جزءا من الطباق، أو هي الطباق ذاته، مؤكدين على أن الطباق إذا تجاوز الضدين صار مقابلة.[3]

وعرفها "**قدامة بن جعفر**"(ت 337هـ) بقوله: « أن يضع الشاعر معاني يريد التوفيق بين بعضها وبعض، والمخالفة، فيأتي في الموافق بما يوافق وفي المخالف بها يخالف على الصحة ، أو

[1]- سميح القاسم: سأخرج من صورتي ذات يوم، ص 38.

[2]- ينظر: فتحي فريد: دراسة تطبيقية في علم البديع، ص 40.

[3]- ينظر : بسيوني عبد الفتاح فيود: علم البديع دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع، ص 152.

يشرط شروطا ويعدد أحوالا في أحد المعنيين فيجب أن يأتي في ما يوافق بمثل الذي شرطه وعدده، وفي ما يخالف بضد ذلك»[1]

فالمقابلة عند "**قدامة بن جعفر**" لا تتوقف عند المعاني والألفاظ التي تجمعها لموافقة فحسب، وإنما تتعداها لتشمل أيضا المعاني والألفاظ التي تشترك في المخالفة.

وذهب "**السكاكي**" إلى تعريفها بقوله: «هي أن تجمع بين شيئين متوافقين، أو أكثر، وبين ضديهما، ثم إذا اشترطت هنا شرطا ، شرطت هناك ضده»[2]؛ بمعنى أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو أكثر، ثم يؤتى بما يقابلهما من قبيل الترتيب، فمراعاة الترتيب عند وضع الكلمات أمر مهم، ويسهم بشكل كبير في نجاح المقابلة،

ومن أمثلة المقابلة التي ساقها الشاعر "**سميح القاسم**" قوله في قصيدة "**سيناريو فيلم صامت**":

رَجُلٌ يَضْحَكُ لِامرَأَةٍ تَبْكِي
رَجُلٌ يَبْكِي لِامرَأَةٍ تَضْحَكُ
رَجُلٌ وامْرَأَةٌ [3]

جمع الشاعر بين شيئين متوافقين (رجل يضحك)، ضدهما (لامرأة تبكي) ، والملاحظ أن الشاعر قد تلاعب بالألفاظ؛ حيث قام بقلب الجملة فالرجل الذي كان يضحك أصبح باكيا، والمرأة التي كانت تبكي أصبحت ضاحكةً، ولعله من خلال هذا القلب للمفردات وللأحوال يريد أن يصور حالة الرجل والمرأة الذين يتأرجحان بين الضحك والبكاء.

والجدير بالذكر أن كلا النموذجين (الرجل والمرأة) و(الضحك والبكاء)، يمثلان ثنائية ضدية تشير إلى اليأس والأمل، فحاول الشاعر بما يمتلكه من براعة وحكمة ورجاحة عقل أن يجمع بين هاتين الثنائيتين وينسج منهما صورة شعرية لخصت ما يعانيه، وأخرج من خلالهما ما يجول بداخله من مشاعر وأحاسيس فياضة تجاه بلده.

---

[1]- أبو الفرج قدامة بن جعفر : نقد الشعر، ضبطه وشرحه: محمد عيسى منون، المطبعة المليجية، مصر ، ط1، 1934، ص 79.

[2]- السكاكي: مفتاح العلوم: ص 424.

[3]- سميح القاسم: سأخرج من صور في الذات يوم، ص 177.

ومن أمثلة المقابلة أيضا قول الشاعر في قصيدة "**نجوم كعك العيد**":

نَجْمَةٌ للزَّمانِ الضَّرِيرِ

في المَكَانِ الْبَصير

بِالدِّعَايَاتِ لِبِيبسِي كُولَا

وَمَسحُوقِ سَانُو الخَطِير[1]

قابل الشاعر بين (الزمان والمكان) وكذا (الضرير والبصير)، في إشارة منه إلى القضية الفلسطينية، وما شهدته فالزمن هنا زمن افتراضي يريد الشاعر من خلاله أن يبين مآل الثورة الفلسطينية الذي يتدرج من سيئ إلى أسوأ وقد نعته بالضرير، أما المكان فهو معنوي في إشارة إلى أرض فلسطين الطّاهرة؛ فكأن الشاعر يريد السخرية من هذا الزمان الذي يمنح الأولوية للبيبسي كولا ومساحيق التجميل على حساب القضية الفلسطينية والفلسطينيين.

ومن صور المقابلة أيضا قول الشاعر:

وَقَرَّب لَيْلاً وأَقْصَى نَهَارًا[2]

وقوله أيضا:

إِذَنْ هَذِهِ الْحَرْبُ مُبْتَدَأ والسّلاَمُ الَخَبرْ

وُعَسْرُ الْهَلاَكِ قَضَاْء ويُسْرِ الدَّمَارِ القَدَرْ[3]

في هذه النماذج اعتمد الشاعر اعتمادا كليا على المقابلة، علّها تساعده في نقل أفكاره وتحقيق مبتغاه؛ ففي النموذج الأول قابل الشاعر بين (قرّب وأقصى) وبين (ليلا ونهارا) في إشارة منه إلى فكرة تعاقب الليل والنهار، ليس في ذاتها وإنما في إشارة منه إلى عذابات الليل وآهاته.

---

[1]- المصدر السابق: ص 70.

[2]- سميح القاسم: عجائب قانا الجديدة، ص 59.

[3]- المصدر نفسه: ص 60.

وقد قدم الشاعر الليل على النهار، وهذا للدلالة على أن الليل يغطي الأشياء بظلمته بخلاف النهار الذي تضيء شمسه على كل الموجودات.

أما في النموذج الثاني فقد قابل الشاعر بين (الحرب والسلام) وبين (مبتدأ وخبر)، ومن هنا نلمح أن الشاعر في تقديمه الحرب على السلام إشارة منه إلى أن الحرية لا يمكن أن تؤخذ إلا بالقوة، وهي صورة توحي بمدى تمسك الشاعر بقضية شعبه.

ولعل ما زاد من فنية هذه الصورة وجمالياتها أن الشاعر استطاع أن يربط بينها وبين الصورة التي تلتها في شكل يكشف مدى تحكم الشاعر في مفرداته وتوظيفه للغة الذي ظهر من خلال شعره .

وفي النموذج الثالث قابل الشاعر بين (عسر ويسر) و(قضاء وقدر) في إشارة منه إلى أنّ اليسر آتٍ لا محالة وأن كل شيء إنما هو قضاء وقدر.

بلاغة المقابلة:

تُعدّ المقابلة إحدى الوسائل المساهمة في تشكيل الصورة الشعرية في شعر "**سميح القاسم**"؛ حيث استعان بها من أجل ترسيخ الفكرة في ذهن المتلقي، ودفعه إلى التفكير في المعاني التي يريد الشاعر إيصالها إليه.

والجدير بالذكر أن المقابلة أكثر ما تجيء في الأضداد، فإذا جاوز الطباق ضدين أو أكثر عد مقابلة.[1] ومن خلال تحليلنا لجملة من النماذج عن المقابلة في شعر "**سميح القاسم**" لاحظنا مدى أثرها في بلاغة الكلام، حيث أضفت على قصائد الشاعر رونقا خاصا، كما زادت من تقوية الصلة بين الألفاظ والمعاني، ورسّختها في ذهن المتلقي.

[1]- ينظر: محمد سليمان ياقوت: علم الجمال اللغوي (المعاني، البيان، البديع)، ج2، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط1، 1995، ص 656.

وهكذا أسهم كل من البيان والبديع في تشكيل الصور في شعر "**سميح القاسم**"، ومما يمكن استخلاصه مما سبق نقول: إن الشاعر اعتمد في تشكيل صوره الشعرية على التشبيهات والاستعارات والكنايات فجاءت بذلك صورة مشرقة، كما نلاحظ على قصائده كثرة طباق الإيجاب مقارنة بطباق السلب، ولعل هذا راجع إلى أن الأول أكثر سهولة وأكثر تناولا من الثاني.

وما يمكن قوله في ختام هذا الجزء أن الشاعر "**سميح القاسم**" استطاع أن ينقل لنا تجربته اعتمادا على ما يملكه من رصيد لغوي، مكّنه من طرح أفكاره وتقديم آرائه في صياغة فنية لها مكانتها في مدارج الفن الشعري الخالد.

ثانيًا: تمظهرات الصور في شعر سميح القاسم:

أ- صورة المكان:

احتلّ المكان أهمية بارزة في الشعر العربي المعاصر بوجه عام، وشعر **"سميح القاسم"** على وجه الخصوص، ومن الواضح أن كثيرًا من النقاد قد ربطوا « المكان بعملية الإدراك أو الرؤية لعناصر العمل الشعري (...) فمن أبسط القضايا النقدية التي يمكن طرحها أنَّ الرؤية تتحقق فعلاً حين نكون قادرين على تجميع العلاقات في محاور متصاحبة في مكان ما يُبرِزُ نظامها، وعند هذا تغدو فائدة المكان أنه يحوِّل الأدب إلى موضوع أو مادة في أجمل معانيها.»[1]، وبذلك تتحول الرؤية إلى رؤيا حُلمية أو كشفية أو فلسفية.

وهذا يعني أن المكان يرتبط ارتباطا وثيقا بالرؤية للعمل الشعري، ومن خلاله تظهر علاقة الشاعر بالمكان الذي يعيش فيه وينتمي إليه.

ويُعرَّف المكان بأنه« الإطار الذي تقع فيه الأحداث »[2]، لذا لا تكاد قصائد الشعراء تخلو من هذا المكوِّن الأساس، كيف لا وهو الخلفية التي تقع فيها الأحداث.

ومن الواضح أن المكان -بشكله وملامحه المادية- والمعنوية يُشكل الهوية الذاتية والقومية للشاعر، لذا نجد الشعراء على اختلاف بيئاتهم وعصورهم قد حرصوا على إعطائه الأهمية التي تليق به، لأن علاقة الإنسان بالمكان هي علاقة متجذرة، وارتباطه به ينبع من انتمائه له.

وما يؤكد أهمية المكان في العمل الفني هو الأهمية التي اكتسبها لدى الشعراء، فأطلقوا العنان لخيالهم في وصف الأمكنة والتغني بجمالها، أو بيان شدة الاشتياق والحنين إليها، فقد جعله **"غاستون باشلار"** Gaston Bachlrd العمود الفقري الذي يكفل النجاح للعمل الفني إذ يقول: « المكان يحمل خصوصية قومية كما يُعبِّر عن رؤية»[3].

---

[1]- عبد القادر الرباعي: تشكيل المعنى الشعري، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الرابع، العدد الثاني، فبراير 1984، ص 56.

[2]- سيزا قاسم: بناء الرواية (دراسة)، مكتبة الأسرة، مصر، ط1، 2004، ص 106.

[3]- غانسون باشلار: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط6، 2006، ص 6.

وعن علاقة المكان بالصورة الفنية يضيف "**غاستون باشلار**" بقوله: « المكان الأليف. وذلك هو البيت الذي ولدنا فيه، أي بيت الطفولة. إنَّه المكان الذي مارسنا فيه أحلام اليقظة، وتشكَّل فيه خيالنا، فالمكانية في الأدب هي الصورة الفنية التي تذكرنا وتبعث فينا ذكريات بيت الطفولة، ومكانية الأدب العظيم تدور حول هذا المحور»[1].

فحضور المكان يرتبط بتذكرنا للأحداث والذكريات التي تملأ خياليا؛ إنها الذكريات التي لطالما كانت الأنيس في الوحدة والغربة، فلم يجد الشاعر من مُتَنفّسٍ سوى العودة إلى تلك الأمكنة ليستعيد منها أجمل اللحظات التي عاشها، ومن ثم يتحول المكان من مجرد إطار أو رقعة جغرافية إلى ما يشبه الصور التي يتوالى ورودها في ذهن الشاعر، وهنا تكمن علاقة المكان بالصورة الشعرية.

وتعكس صورة المكان في شعر "**سميح القاسم**" الحالة الوجدانية التي يعيشها؛ ذلك أن ما يعانيه أبناء الشعب الفلسطيني من ظلم وعدوان سافر أثَّر في نفسه، كما أنَّ بعده عن وطنه زاد من مأساته ووسع جراحة وفاقم من همومه.

والواضح أن المكان أصبح يُنظر إليه على أنه أحد العناصر التي تسهم في تشكيل النص الشعري والأدبي عمومًا، إضافة إلى أنه يلعب دورا هاما في تقوية الشعور بالانتماء، والتعبير عن المقومات الثقافية للأمة العربية. ومن الأمثلة التي ترِد فيها صورة المكان في شعر "**سميح القاسم**" قوله في قصيدة "**فانتازيا**":

مِنْ أَقَاصِي الْمَغْرِبِ الأَقْصَى
إِلَى وَادِي الْكِنَانَة
عَابِرًا أَرْضَ الحجَازِ
إِلَىَ بِلاَدِ الرَّافِدَيْن
إِلَىَ بِلاَدِ الشَّامْ!

1- المرجع السابق: ص 6.

وَأَعْدِمُ فِرقَةَ الْإِعْدَامْ!![1] .

قامت هذه اللوحة الشعرية على استغلال بنية المكان؛ حيث استعان الشاعر بجملة من الأمكنة باعتبارها محطات كان لها الأثر البارز في حياته، فوصف حِلَّه وترحاله من المغرب الأقصى إلى أرض الكنانة، ثم الحجاز وبلاد الرافدين ليصل إلى بلاد الشام، وهناك سيُنفِّذ مهمته المتمثلة في الانتقام من المستعمر بإعدامه جرّاء أفعاله البشعة.

وتتقاطع الأمكنة في خيال الشاعر لتصل إلى مكان واحد هو فلسطين؛ إنَّه الملجأ الأخير له فقد اجتاز آلاف الأميال وقطع العديد من الأمصار ليصل إليه، وهنا يظهر أثر المكان وفاعليته التي يعكسها في رسم الصورة الشعرية فتغدو هذه الأخيرة أكثر وضوحًا وتأثيرًا.

ويجسَّد الشاعر "**سميح القاسم**" صورة المكان الفلسطيني، من خلال وصفه لحالة الهوان والذي لحق دولته من قبل المحتل الغاشم، إذ يقول في قصيدته الموسومة بـ: "**بائية العرب**":

بِلاَدُ أَهلِي إِذَا اِستَعطَيتُ مَانِعَةٌ

وَلَا يُرَدُّ لِبَاغٍ عِرْضُهَا طَلَبُ*

سَبِيَّةٌ يَمتَطِي الأَغرَابُ سُرَّتَهَا

وَأهلُهَا طَارِئٌ فِيهَا وَمُغْتَرِبُ**.

منَّيْتُهَا وِحدَةً في الدَّهْرِ واحِدةٌ

وَيَومَ لاَمَسْتُ، عَرَّتْ وَهْمَهَا حِقَبُ[2].

المتأمل في هذه الأبيات يجد أن الشاعر بدأها بعبارة (بلاد أهلي) وهي إشارة واضحة منه إلى البلاد العربية عمومًا وفلسطين على وجه الخصوص؛ حيث نسب الشاعر البلاد له ولأهله من

1- سميح القاسم: سأخرج من صور ذات يوم: ص 126.

*- استَعْطَيْتُ: (إستَعْطَى): أي سأل العطية، والعطاء، ما يُعطى (ج) أَعْطِيَّةٌ. المعجم الوسيط: ص 609.

**- سبيَّة: السَّبية هي المرأة المأسورة، والجمع سبايا، والسبيُ: الأسر، وهو يقع على النساء خاصة. لسان العرب، باب السين، ص 1932-1933.

2- سميح القاسم: ديوان الممثل، ص 84.

خلال الضمير المتصل (الياء)، هذه البلاد التي أضحت أسيرة للمحتل وصار عرضها مستباحًا للأغراب وأهلها بعيدون عنها.

وإشارة الشاعر إلى المكان دون التصريح به وتحديده يدل على أنه متألم مما يحدث بجميع البلدان العربية على غرار سوريا وفلسطين، والعراق، لذا دلت العبارة (بلاد أهلي) على عديد من الأمكنة العربية، ومن جهة أخرى يريد الشاعر لجميع الأقطار العربية أن تتوحد ضد مصائب الدهر، وكأن لسان حالة يقول: كم تمنيت لك يا بلادي أن تكوني واحدة موحدة لكن هيهات هيهات لما أتمنى، لأن هذه الأمنية هي الوهم الذي تعاقبت عليه الحقب والأزمنة دون أن يتحقق.

ومن صور المكان التي يحاول الشاعر من خلالها إحياء الوحدة العربية يقول:

أُنَادِي بِمُلكِي مِنْ تُونُس

وَفَمِي في الْعِرَاقْ

وَفِي الشَّامِ سَاقِي الْأَخِيَره[1].

في هذه الأسطر الشعرية تتقاطع الأمكنة وتختلف البيئات ليستقر الشاعر عند مكان واحد هو الشام؛ إنها أرضه التي لطالما دافع عنها حتى وإن كان في الغربة، والملاحظ أن تنوّع الأمكنة بين تونس والعراق والشام، ما هو في الحقيقة إلاَّ وصف لمعاناة الشاعر مع سياسة التهجير التي عانى منها هو والكثير من أمثاله من الشرفاء.

وتكمن أهمية المكان في أنه يُحيلنا على تصور حنين الشاعر لوطنه، وهذا ما يجعل المتلقي يتأثر لكلامه ويشاركه الألآم والأحزان التي يعيشها.

فعلاقة الشاعر بالمكان علاقة قديمة نشأت معه منذ الولادة وتطورت شيئا فشيئًا حتى صار للأرض الفلسطينية الحيّز الأكبر من تفكير الشاعر، وهذا ما انعكس على حياته بوجه عام، وعلى شعره بوجه خاص.

1- سميح القاسم: الأعمال الكاملة مج 3: ص 226

وبما أنّ الإحساس بالمكان هو إحساس فطري يشترك فيه جميع البشر، فإن إدراكه أيضا يكون إدراكاً حسيًا ومباشرًا؛ حيث ينمو هذا الإحساس مع الإنسان، فيدرك مكان ولادته وتعلمه وجميع الأحداث التي مرَّت عليه خلال مسيرة حياته، وهذا ما يجعل الإنسان يتعلق بالمكان ويصبح الابتعاد عنه صعبا للغاية إن لم نقل مستحيلا.

ومن الأمثلة التي توضح ارتباط الشاعر بالمكان وإدراكه له إدراكا حسيا قوله:

قَدَمِي تَدُقُّ بَلَاطَ أوروبا

وَوَجهِي فِي رِمَالِكِ يَا جَزِيرَه

وَيَدَايَ فِي أَشجَارِك العَادَتْ تُنَوِّرُ يَا*

جَزَائِر[1].

يتجلى إحساس الشاعر بالمكان كونه يأبى مفارقته والابتعاد عنه، فرغم أنه يعيش بأرض الغربة إلاّ أن صورة وطنه لا تغادر تفكيره، لذا حاول تصوير إحساسه بالمكان في لوحة شعرية تنبض بالجمال؛ حيث استطاع من خلالها أن يبين أنه ورغم بعده عن وطنه إلاّ أنَّ كل الجوارح ما تزال تحن إليه.

فالمكان « يتدخل بشكل مباشر أو غير مباشر في صياغة الصورة الشعرية »[2]، فتتضح بذلك الرؤية لدى المتلقي، ويصبح أكثر إحساسا بمعاناة الشاعر وأكثر تأثرًا به.

والملاحظ أن الشاعر "**سميح القاسم**" يكثر من ذكر أسماء البلدان العربية والغربية، ليعطي لصوره واقعيتها، وحتى تتأكد في النفس مشاهدها، يقول:

أَنَا بِلاَدِي. وَبِي مِنْهَا بِدَايَتُهَا

وَلَي نِهَايَاتُها. وِرْدًا عَلَى صَدَرِ

*- العادت: هكذا وردت، والصواب التي عادت تنوّر .

1- سميح القاسم: الديوان، ص 713.

2- علي متعب جاسم ومنى شفيق توفيق: فاعلية المكان في الصورة الشعرية سيفيات المتنبي أنموذجا، مجلة ديالى، العدد 40، العراق، 2009، ص 07.

أَنَا بِلادِي. فِجَاجُ "النَّقْب" خاصِرَتي

و"كرم الله" صَدْري، والْمَدَى بَصَري

وَمَا "الْجلَيلُ" سِوى وجْهي. فَهَلْ شَخَصَتْ

عَينٌ تُطَالِعُه. إلاَّ رَأَتْ صُوَّري؟

أَنَا بِلاَدي، فَمَنْذَا مُبْلغٌ خَبَري

لِقَوْمِ لُوطٍ، تُرَىَ مَنْ مُبْلِغَ خَبَرِي؟[1]

قامت هذه اللوحة الشعرية على استغلال الشاعر لبنية المكان والجمع بين طرفيه القريب والبعيد؛ وذلك بقياس المسافة قياسًا تخيليًا لا واقعيًا، فجمع بين "صحراء النقب" التي تقع في أقصى جنوب فلسطين، و"أرض الجليل" التي تقع في الشمال، فتصبح بذلك صحراء النقب مجاورة لأرض الجليل في ذهن الشاعر، وهو ما حاول تشخيصه للمتلقي. فالتقريب بين الأمكنة هو تقريب افتراضي فني لا واقعي.

ويستمر الشاعر في رسم الأمكنة التي تسهم في نقل مشاعره وانفعالاته، وإضفاء الحركة عليه، ليبقى مفعمًا بالطاقة، فتظهر بذلك أحاسيسه ومشاعره من خلال الأمكنة التي يصفها، ويتحد المكان بتصور الشاعر، إذ يقول:

آنَ لِي أَنْ أُصَالِحَ بَيْنَ الزَّنَازِينِ والْوَرْدَةِ السَّاحِرَة

فَلاَ مَكَّةُ مَكَّتِي

ولا جِلَّقُ قِبْلَتي*

وَلاَ فَرَسِي الْقاهِرة.[2]

1- سميح القاسم: ديوان الممثل، ص 11.

*- جلّق: هو اسم قديم لدمشق.

2- سميح القاسم: شخص غير مرغوب فيه، ص 75.

ترتسم عواطف الشاعر وتتلون بأحاسيسه، وتختلط عليه المشاعر؛ فالأمكنة التي كان يألفها بالأمس صار يضجر منها، والسبب اشتياقه وحنينه لوطنه، لذا صرح بأن لا مكَّة ولا دمشق قبلته ولا القاهرة مراده، وإنما المراد هو وطنه فلسطين. ولعَّل ذكر هذه الأمكنة الثلاثة التي وصفها بالزنازين لم يأت اعتباطًا، بل جاء ليبين حالة عدم الاستقرار التي يمر بها الشاعر، وهو ما انعكس على قصيدته حيث صورت صراع الأمكنة الثلاثة في نفسية الشاعر، ليفوز المكان المحبب على قلبه، إنَّه فلسطين تلك الوردة الساحرة المفقودة.

وتصويره لصراع ثنائية الوطن / الغربة، يكشف فقدان الأمل في الحياة، ولعل هذه إشارة منه إلى أنه لم يعد يتحمل بعده عن الوطن، إذ يقول قصيدته الموسومة بـ: "**حنين**":

لَمْ يَعُدْ لِي رَجَاءٌ يُؤمَلُ

فِي وَطَنِي – غُرْبَتِي

أَنَذَا عَائِدٌ مِن يَدَي[1]

يتضح من خلال هذه اللوحة الشعرية أن الشاعر "**سميح القاسم**" يعيش في صراع داخلي بطله ثنائية (الوطن / الغربة) ويمكن القول إنَّ هذا النموذج يشير إلى أن تشكيلات المكان بوصفها ثنائية ضدية (الوطن/ الغربة)، يتم استغلالها داخل بنية الصورة الواحدة، لتجسد رؤية الشاعر وتصوره.

ويواصل الشاعر العبير بالكلمات ليصف الحالة التي وصل إليها، والمشاعر الفياضة التي يكنها لوطنه وأهله، فيستنجد بالمكان الذي تشكل من أبعاد فنية لا هندسية وبناه وفقا لرؤيته، وذلك يمنحه بعدًا تأثيريا جماليا يسهم في تحريك مشاعر المتلقي والتأثير فيه، فيقول في قصيدته الموسومة بـ: " **نعرف القصة**":

فِي الْمَطَارَاتِ وُلِدْنَا

[1]- سميح القاسم: الأعمال الكاملة، مج 3، ص 346.

نَعرِفُ القِصَّه

لَكِنْ... لَنْ نموُت

فِي المَوَانِئ[1].

يتضح من خلال هذه الأسطر الشعرية ارتباط الشاعر بالمكان ارتباطا روحيا، ويبين صراع الثنائية الأزلية (الحياة ≠ الموت)، فيصَّور أن المطارات هي رمز للحياة والميلاد الجديد، بخلاف الموانئ التي ترمز للموت، ولعل ما يؤكد ذلك رفض الشاعر لفكرة الموت وانتصاره للحياة حيث استخدم أداة الجزم (لن نموت)، في إشارة منه إلى مواصلة النضال في سبيل الحرية والاستقلال. والمتأمَّل جيدًا في هذا النموذج يجد أن المطارات والموانئ ما هما الحقيقة إلاَّ مكانين أو نقطتي انطلاق وعودة، وهذا ما يبين ارتباط الشاعر بالمكان.

وفي مثال آخر تختلط الأمكنة على الشاعر ويضيع بين معالمها في إشارة منه إلى ضياعه بين البلدان. يقول في قصيدته الموسومة بـ: "**عزيزي**":

وَجَاء مُعَلَّمِي الْجَوَّال

مِنَ الْفُوْلغا أتاني،

مِنْ ذُرى الأُوَرَال

مِنَ الْهِندِ الشَّقِيَّةِ جَاءَنِي

مِنْ مِصْرَ مِن لُبْنَان

أَتَانِي مِنْ بِلاَدِ الصَّين

مِنْ كُوبَا .. مِنَ الصُّوَمال

أَتَاني – آه– يَا إيفان[2].

1- سميح القاسم: الديوان، ص 390.

2- المصدر نفسه: ص 289.

في هذه اللوحة الشعرية حاول الشاعر أن يقرِّب بين مجموعة من الأمكنة المتباعدة في الواقع، ولكن أحاسيسه قَرَّبت بينها وجمعت بين أطرافها، فظهرت في القصيدة مكانًا واحدًا انصهرت فيه أغلب القارَّات، فنجد من قارة أوروبا (الفولغا وجبال الأورال) ومن قارة آسيا (الهند، الصين، لبنان) ومن قارة إفريقيا (مصر، الصومال) ومن قارة أمريكا الجنوبية (كوبا).

ومما يلاحظ على هذه اللوحة الشعرية أنَّ المكان أخذ حيزًا مهما منها، إذ لا يكاد الشاعر أن يذكر كلمة إلاَّ ويدرج معها اسمًا لمكان، ولعلَّ ورود المكان ما هو في الحقيقة إلاَّ تصور لمعاناة الشاعر، كما أنه يشير إلى الأمكنة والبلدان التي أجبر على زيارتها بسبب سياسة التهجير التي انتهجتها سلطات الاحتلال الإسرائيلي ضد أبناء الشعب الفلسطيني، كما يبين أن المكان مهما بَعُدَ فهو قادر على تجاوزه.[1]

والحال نفسه نجده في قصيدة "**تناسخ**" التي تبين تنوع الأمكنة، إذ يقول الشاعر:

وُلِدْت فِي الْيُونَان
وهَاجَرَتْ بِي أُسْرَتِي، مِنْ صَوْلَةِ الطُّغْيان
لَيْلاً إلى الهِنْد،
وأَلْقتْ رَحْلَهَا عَامَيْنِ في السودان
وَكَان يَا مَا كَان
أَنْ سَاقَهَا الْجُوعُ إلى إيِران[2] .

يتلون المكان بتلون أحاسيس الشاعر، مما انجرّ عنه ما يُسمي بالغربة المكانية « فأحيانًا تتسبب ظروف اقتصادية أو سياسية أو اجتماعية، أو غيرها بهجر الفرد لبلده والإقامة في مكان

1 – ينظر: محمد علي ذياب: الصورة الفنية في شعر الشماخ، دائرة المكتبة الوطنية، الاردن،ط1، 2003، ص 156.
2– سميح القاسم: الديوان: ص 379.

آخر لا تربطه به صلة، ولا تأنسه نفسه ولا يرتاح للإقامة فيه ويحس بالغربة، ويُصبح شخصًا غريبًا بوجوده وإحساسه »[1].

والملاحظ أن الشاعر يعيش وسط مجموعة من الأمكنة التي تحسسه بالغربة؛ فتارة يهاجر إلى الهند، وأخرى يحمله القدر إلى السودان، وثالثة يستقر في إيران، ورغم أن هذه الأمكنة حقيقية، إلا أنها في المجمل تظل أمكنة تَخَيُّلية وظفها الشاعر لتصوير آلام العيش في الغربة. وتجدر الإشارة إلى أن المكان « هو الميدان المناسب لاختيار عناصر التشكيل للفنان، فيه يتأمل ويكوّن أفكاره، وفي فضائه تبحر أحلامه إلى عوالم تتفاعل بتجاذبه مع المكان وتمدُّه بخصب وعطاء لتكوين المادة الإبداعية».[2]

فالمكان هو أداة طيِّعة في يد الشاعر تساعده في بلورة أفكاره والإبحار بين عالم الأحلام وعالم الواقع ليستقي منهما المادة التي تساعده على التعبير عن مشاعره وإيصال رؤيته للمتلقي.

وما تناولناه من حديث عن المكان وماهيته وارتباطه بالشاعر "**سميح القاسم**" يجعلنا نخلص إلى أن ما تبنّاه الشاعر في قصائده يكشف تأثره بالمكان، حيث جعل منه مادته الأساسية التي شكل منها أفكاره وموضوعاته، فظهر حبه لوطنه من خلال حمله لهمومه والتأثر بما يحدث فيه من ظلم وعدوان وما يعانيه من مصائب جعلته يطالب بالثورة على المحتل ليعود إلى مكانه الأليف فلسطين.

ومجمل ما توصلنا إليه من خلال دراستنا لصورة المكان عند "**سميح القاسم**" نذكر:

- تعددت أبعاد المكان؛ فجاء المكان العربي محملا بدلالات سياسية واجتماعية، مما أبان عن حالة الضعف والتشتت التي يعانيها الوطن العربي عموما، وفلسطين على وجه الخصوص.

1- حمادة تركي زعيتر: جماليات المكان في الشعر العباسي، مؤسسة دار الصادق الثقافية، الأردن، ط1، 2013، ص 309.
2- المرجع السابق: ص 319.

– استخدم الشاعر "**سميح القاسم**" المكان للتعبير عن حالته النفسية وما يعانيه جرَّاء الغربة القاسية التي فُرضت عليه فرضًا.

– إلى جانب تأثر الشاعر بالمكان الفلسطيني الذي حمل هَّمه على عاتقه وانتصر له ودافع عنه بكل ما أوتي من قوة، وقد بينت دراستنا لصورة المكان في شعر في "**سميح القاسم**"، مدى جمالية الصور المكانية في شعره من الناحية الفنية وذلك من خلال توظيفه الأمكنة المتعددة، إضافة إلى الحضور البارز لأرض فلسطين بصفة خاصة.

ب– صورة الشعب الفلسطيني والعربي:

شكَّلت علاقة الشاعر "**سميح القاسم** " بالشعب الفلسطيني والعربي بُعدًا قَوميًا، وانعكس ذلك في شعره بشكل واضح؛ حيث جاءت قصائده لتقدَّم لنا صورة واضحة لما يعيشه الشعب الفلسطيني من ويلات الظلم المسلّط عليهم من قبل الاحتلال الإسرائيلي.

ولعلَّ تلك العلاقة التي نشأت بين الشاعر وأبناء شعبه، كانت سببا رئيسا في شعوره بمرارة القهر والغربة، وتجلى ذلك في أنَّه استطاع أن يوظف الواقع الذي يعيشه أبناء شعبه وتحديهم لجبروت المحتل والدفاع عن القضية الفلسطينية.

وتجدر الإشارة إلى أن الشاعر حاول جاهدًا كتابة تاريخ الشعب الفلسطيني خاصة والشعب العربي عمومًا؛ فجاءت قصائده حُبلى بالصور الواقعية التي امتزجت فيها مشاعر الحزن بالألم والتمرد، فانعكس ذلك الواقع على تفكيره، ما جعله يُعبِّرُ عن ذلك بقوله في قصيدة "**مزامير**":

مِنْ هُنَا

مِنْ مَطْهَرِ الأحْزَانِ في لَيْلِ الْجريمَه.

أَيُّها الْعَالَمُ، تَدْعُوكَ الْعَصَافِيرُ الْيتِيمَه

مِنْ هُنَا مِنْ غزّةَ الْموت،

وَمِنْ جِنِينَ، والْقُدس الْقديمَه.[1]

يتحدث الشاعر في هذه الأسطر الشعرية عن أبناء شعبه بمرارة وألم كبيرين، والمتمعن فيها يرى صورة الفلسطينيين الذين وصفهم (بالعصافير اليتيمة)، في إشارة منه بأنه لا يوجد من يناصرهم أو يتعاطف معهم حتى صار الفلسطينيون يطلبون يد العون من العالم لحماية غزّة المجاهدة، وجنين الصابرة، ولكن لا مجيب يلبي النداء.

ومن خلال هذه اللوحة الشعرية تظهر « قدرة الشاعر في استعماله لكلماته والسيطرة عليها، وجعلها في عناق مع التجارب الشعورية التي يخوضها، وهي التي تمنح الأعمال الشعرية عظمتها وغزارتها»[2]؛ ذلك أن مقدرة الشاعر على التحكم في كلماته واختيار أدقها وأقدرها على التعبير وإيصال الأفكار هو ما يمنح لقصائده الروعة والتَفرُد.

يقول الشاعر في إحدى قصائده، واصفًا أوجاع شعبه وما تحمَّله من ويلات وقهر:

يَا إِلَهَ الْمَجْدِ* فاسْمَعْ
صَوْتَ شَعْب– يَتَفَجَّعْ
يَا الله الْمَجْدِ .. يكْفِينَا قُرُونًا مَا حَمَلْنَا
نَحْنُ جَرَّبْنَا طَوِيلاً... كَيْفَ لاَ تَقْنَع؟[3]

يواصل الشاعر "**سميح القاسم**" تصوير معاناة شعبه في ظل الاحتلال الإسرائيلي وهو يخاطب إله المجد ممثلا في شخصية المسيح "عيسى عليه السلام"، ما يوضح أن الشاعر قد ضاقت به السُبُل ولم يجد العون عند إخوانه العرب، فلجأ إلى مخاطبة المسيح، في صورة تعكس الحالة النفسية الصعبة التي يعانيها، جرّاء ما يحدث لأبناء شعبه.

1- سميح القاسم: الديوان، ص 194.

2- عدنان حسين قاسم: لغة الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2006، ص 31.

*- إله المجد: هي ترانيم يرددها المسيحيون.

3- سميح القاسم: الديوان، ص 196.

وقد وظف الشاعر في هذه الأسطر الشعرية ألفاظًا خصصت لوصف الحالة الصعبة التي يعانيها الشعب الفلسطيني، ومنها (إله المجد، يتفجع، يكفينا، ما حملنا) وهي كلها ألفاظ توحي بمرارة العيش في ظل الاحتلال.

ومن هنا ندرك أن الشاعر « دائم البحث عن كلماته في مختزناته الذهنية أو في المعاجم، ليعيد إليها حياتها أو ما فقدته منها، أو يعيد صياغتها صياغة جديدة حتى كأننا نراها لأول مّرة، ويستطيع بواسطتها أن يُوصل معاناته إلى الآخرين»[1].

وإذا سلّمنا بهذا الرأي فإننا نقول إن الشاعر يدقق في اختيار الكلمات القوية ذات المعاني الرقيقة حتى يستطيع نقل معاناته للمتلقي قصد التأثير فيه.

واستخدم الشاعر ألفاظًا وعبَارات يريد من خلالها أن يرسم صورًا واقعية لمعاناة شعبه، وفي الوقت نفسه ليُعَّبر عن صراع أمته مع المحتل، من أجل الوصول إلى الأمل المنشود متمثلا في الثورة على الظلم والتطلع نحو الحرية والاستقلال. ففي قصيدته الموسومة بـ **"سقوط الأقنعة"** يصور الشاعر شعبه الجريح الذي ملَّ الظلم، إذ يقول:

جَعَلُوا شَرَايني حِبَالاً

كَبَّلَتْ شَعْبِي الجَرِيح

وَحَفَرَتْ مِنْ مَلَكُوتِ بئْرِ النَّفطِ

دَرْبي لِلشعاع.

إلى أن يقول:

وَتظَلُّ تصْرُخُ

يَا ضَمِيرَ النَّاسِ! مَنْ يَحْمِي مِنَ الْعَربِ الرَّعَاعِ

بَيْت الْحَزَانى الْعَائِدِينَ مِنْ الضَّياع؟"[2]

[1]- عدنان حسين قاسم: لغة الشعر العربي، ص 21.

[2]- سميح القاسم: الديوان، ص 632.

فالشاعر في هذه اللوحة الشعرية لا يتحدث باسمه، كما لا تهمه تجربته الصعبة في الحياة، بقدر ما تهمُّه مأساة شعبه وآلامه، ولا عجب في ذلك فهو يحمل هموم إخوانه فيحزن لحزنهم ويبكي لبكائهم.

والواضح أن الشاعر يخاطب ضمير الناس الذي مات فجأة، فلم تعد فلسطين وشعبها جزءًا من اهتماماته، فهو يتساءل: (من يحمي بيت الحزانى العائدين من الضياع؟)، فعبارة العائدين من الضياع تشير إلى أبناء الشعب الفلسطيني الذين أرهقتهم سياسة التهجير التي تمارسها سلطات الاحتلال، ورغم ذلك أثبت أطفال الحجارة أن «الأوطان لا تموت، هؤلاء الذين أذهلوا العالم، نعم ثورة الحجارة أذهلت العالم. يا نداء، إنَّ للتاريخ ذاكرة، وإذا كان الصهاينة قد استطاعوا أن يحرقوا ذاكرة الحكام العرب، فإنهم لم يحرقوا ذاكرة الفلسطيني، كما أنهم لم يحرقوا ذاكرة العربي الحر، فالقدس ماثلة أمام العربي الحر والفلسطيني الحر».[1]

فالاحتلال الإسرائيلي مهما تعددت محاولاته في إلهاء الشعب الفلسطيني والعربي عن القضية فإن محاولاته ستسقط في الماء، فلا يمكن لصاحب الحق أن يترك حقه بسهولة.

وفي قصيدة " **بوابة الشموع** "يصور الشاعر حالة الشعب الفلسطيني اللاجئ الذي يعاني سياسة التهجير بسبب استمرار المحتل في تنفيذها ضد الشعب الأعزل، يقول:

أحْبَابُنَا خَلْفَ الْحُدوُدِ

يَنْتَظِرُوْن حَبَّةً مِنْ قَمْحِهِمْ

وقطْرَةً مِنْ زَيْتِهِمْ.. ويسْألونْ

كَيْفَ حَالُ بَيتِنَا التَّرِيكْ

وَكَيْفَ وَجْهُ الْأَرْضِ .. هَلْ يَعرفنا إذا نَعُودْ؟!

يَا وَيْلَنَا..

[1]- مصطفى عبد الغني: المقاومة والمنفى في الرواية الفلسطينية، دار الكرز للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2012، ص 90.

حُطَامُ شَعْبِ لاَجِئ شَرِيدْ.

يا ويَلَنَا.. مِنْ عِشَيَةِ الْعِبيد

فَهَلْ نَعُودْ؟ هَلْ نَعُودْ [1]؟!

في هذه اللوحة الشعرية حاول الشاعر أن يصور حالة أبناء الشعب الفلسطيني الذين حاولت سلطات الاحتلال تهجيرهم ونفيهم إلى شتى بلدان العالم، وقد صورهم تصويرا ينم عن اشفاق لحالهم، وقد خصّهم بالذكر في عبارة (أَحبَابُنَا خَلفَ الحُدُودِ) ويعني بذلك حدود الوطن الأم فلسطين؛ أي أنهم بعيدون عن وطنهم وهم ينتظرون ما تجود به أرضه من قمح وزيت، ولكن هيهات هيهات.

ووظف الشاعر لفظة (التريك) للدلالة على أن أبناء شعبه تركوا بيوتهم مجبرين جرّاء سياسة القمع الممارسة من قبل المحتل، وهو يتساءل على لسانهم عن موعد العود إليه في قوله: (هَل نَعُود؟ هَل نَعُود؟)، ولعل هذا التكرار فيه ألم وحسرة وشك في أن العودة ليست أكيدة، بل هي في حكم الغيب. وجمال الصورة في هذه اللوحة الشعرية يكمن في تصوير الشاعر للفلسطينيين بأنهم شعب لاجئ مشرد، في إشارة منه للحالة المزرية التي يعيشها اللاجئون في المنفى، إذ صورهم تصويرا فنيا جماليا يلخص وضعهم المعيشي الصعب.

ومن الواضح أن الإسرائيليين « رفضوا السماح لأي من اللاجئين بالعودة إلى بيوتهم، وقد بدأ هذا الرفض منذ لحظة ترك اللاجئين لبيوتهم وهناك وثائق تبين أن إسرائيل بدأت برفضها العلني في المحافل الدولية لإعادة أي من اللاجئين ».[2]

وهكذا يتضح أنَّ سياسة التهجير التي مارستها إسرائيل في حق الفلسطينيين، ومنع اللاجئين من العودة إلى ديارهم الهدف منها وأد حلمهم في العودة ، وهذا ما عملت على تحقيقه.

---

[1]- سميح القاسم: الديوان، ص 58.

[2]- شريف كناعنة: الشتات الفلسطيني هجرة أم تهجير، مطبعة أبو غوش، فلسطين، ط2، 2000، ص 77.

وفي قصيدة **"رسالة إلى الله"** نلمح تَوَحُّدَ الشاعر **"سميح القاسم"** بأبناء شعبه، إذْا يستخدم الضمير المتصل (نا) في خطابه، وهذا للدلالة على وحدة الهم وكذا المصير المشترك الذي يعانيه الشعب الفلسطيني عامة واللاجئون بشكل خاص، يقول:

يَا أَبَانَا يَا أَبَا أَيْتَامُهُ مَلّو الصَّلاَةَ

يَا أَبَانَا، نَحْنُ مَازِلْنَا نُصَلِّي مِنْ سِنِين

يَا أَبَانَا، نَحْنُ مَازِلْنا بَقَايَا لَاجِئِين[1].

فالشاعر في هذه الأسطر يحاول أن يبين حالة اليأس التي ألَمَّت به وبأبناء شعبه، فقال مخاطبا الأب الذي يشير إلى أحد القساوسة أو الرهبان قائلا: (يا أبًا أيتامه ملّوا الصلاة) أي أنهم ملوا الدعاء في سبيل نيل الحرية، للدلالة على طول مدة الاستعمار، ومؤكدا على أنه وأبناء وطنه مازالوا يُصلُّون، ولكن يصرّح: (مازلنا بقايا لاجئين) في إشارة إلى أن دعاءهم وصلاتهم لم يجديا نفعا.

فالشاعر في هذا النموذج يحاول أن يوظف تجربته الذاتية توظيفا يكسبها صفة الشمول؛ ذلك أن سياسة التهجير التي عانى منها، لم تكن خاصة به لوحده، بل رأى فيها جزءا من السياسة العامة التي مارستها دولة الاحتلال لقمع أبناء شعبه وإذلالهم.

وتتجلى صورة الشعب الفلسطيني في ذات الشاعر، الذي اتخذ من الضمير المتصل(نا) أداة يبيَّن من خلالها توحد الألم الذي يعانيه وشعبه، فتبدو صورة المأساة العامة وكأنها مأساة شخصية.

ومن الطبيعي أن يرفض الدعاة الإسرائيليون –وبإيعاز من سلطات بلدهم– عودة اللاجئين فهم « لا يعترفون بحق العودة، وليس لديهم سبب قانوني مقنع لذلك (...) ومن المؤسف أن هذا الموقف يلقى استجابة من بعض الحكومات العربية»[2]

[1]– سميح القاسم: الديوان، ص 64.

[2]– سلمان أبو ستة: حق العودة ،المركز القومي للدراسات والتوثيق، فلسطين، ط1، يناير 1999، ص 39.

ويصور الشاعر مأساة أبناء الشعب الفلسطيني في قصيدة "**مزامير**" والتي يصف فيها الحالة التي أصبحوا عليها، يقول:

يَا أَشعِياء* الحَبِيب

ذَاك وَحْيّ جَاءَ مِن تِيمَاءَ مِنْ أَرْضِ الْعَرَب:

احْمِلُوا الْمَاءَ ولاَقوا اللَّلاجئين

أَيّها النَّاس

وَوافوا الْهاربَ الجَائِعَ أَيَّاما بِخُبزِه ...

ضَمِّدُوا لِلْمَرَّةِ الأُخْرى جِراحَ النَّازِحِين[1].

في هذه اللوحة الشعرية نرصد إقرارا من الشاعر بأن حق العودة مكفول للاجئين الفلسطينيين، ونلمح ذلك في عبارة: (احملوا الماء ولاقوا اللاجئين)، حيث يبيّن الشاعر أن اللاجئين قد عادوا إلى أرضهم بعد فراقها منذ زمن طويل.

والملاحظ أن الشاعر يحاول دائما صياغة الواقع الفلسطيني في قصائده وهذا ما هو إلا انعكاس للصراع القائم بين أذناب المحتل الإسرائيلي وأبناء الشعب الفلسطيني، مؤكدًا على أن الخير سينتصر في النهاية على قوى الشر، وسيعود اللاجئون إلى ديارهم.

ويمكن القول إن معاني الشاعر "**سميح القاسم**" وصوره الشعرية أسهمت -بشكل كبير- في تجسيد ونقل معاناة الشعب الفلسطيني الذي عاش التهجير والظلم، وبذلك فهو يرسم صورة عن الواقع وتناقضاته المرّة التي تمثلت في إقصاء أصحاب الحق، ومنعهم من العيش على أرضهم.

وفي قصيدة "**على أكتاف أشعاري**" بين الشاعر أنه لن يخذل شعبه أبدًا في محنته التي يمر بها، مذكرًا أنه سيكون سيفا من نار في وجه العدو الإسرائيلي يقول:

---

*- أشعياء: اسم لنبي كان يقيم في أورشليم، ومعنى الاسم الرب يُخلِّص.

[1]- سميح القاسم: الديوان، ص 199.

أَنَا عَاهَدْتُ –حَتَّى الْمَوْتَ– أَطْفَالِي وآلهتي

وَلَنْ يَحْظَى بِمَعْصيتي

رَسِيسٌ عَنْ رُمَادِ البَعلِ يَلْهَثُ خَلْفُ مَرْكَبَتِي!*

يَشُدُّ خِنَاقَهُ صَوْتِي

وَيَقْتُلُه بِلاَ مَوْتٍ!

شَرَوُقٌ الَشَمْسِ!

مَحْمُولاً، عَلَى أَكْتَافِ أسْعَارِي! !

فدُمْ لِلشَّعْبِ.. يَا صَوْتِي!

ودُمْ لِلْبَعْلِ.. دُمْ سَيفًا مِنَ النَّار![1]

في هذه الأسطر الشعرية يعاهد الشاعر أطفال شعبه حتى الموت، ويذكرهم بأنه لن يتخلى عنهم في محنتهم التي هي محنته هو الآخر، بل سيدافع عنهم بكل ما لديه من قوة، وفي مقدمتها سلاحه الوحيد (الصوت)، إذ يؤكد أنَّ صوته سيتكفل بنصره أبناء شعبه، وسيبقى سيفا من نار في وجه الاحتلال.

ويتضح من خلال هذه اللوحة الشعرية « أن وعي الشاعر بمجتمعه يفتح أعينه على مختلف الأوضاع الاجتماعية والفكرية، فيضعها، بعملية غير مباشرة، في منطقة اهتماماته الحياتية لأن الفنان، إذا احتلت فكرة ما حيزا في منطقة وعيه الجمالي، فإنه يعبر عنها بطريقة تلقائية»[2]، وهكذا تتجه أعين الشاعر صوب قضايا شعبه، ويصبح لسان شعبه الذي يدافع عنه و عن حقه المشروع في الحرية والاستقلال.

---

*– رَسِيسٌ، مادة رَسَسَ: وجاءت بمعاني عديدة منها أن الرَّسَسَ يعني: الشيء الثابت الذي قد لزم مكانه، وكذا الرسس: العاقل الفطن. لسان العرب، باب الراء، ص 1641. والْبَعْلُ: هو الأرض المرتفعة التي لا يصبها المطر إلا مرة واحدة في السنة. لسان العرب، باب التاء، ص 315..

[1]– سميح القاسم: الديوان، ص 547.

2– عدنان حسين قاسم: لغة الشعر العربي، ص 113.

وفي قصيدة "**كلمة السِّر**" يبين الشاعر هموم شعبه ويمزجها بهومة الذاتية التي تشكلت بدورها من واقع المأساة يقول:

قاسَمْتُهُمْ حُزْنِي وَأَرْغفَتِي

وَسَقْفِي وَالثِّيَابْ

لَكِنَنَّي أَشْطُر ابنِيَ اثْنَيْن

يَا جَدَّي الْمُمَزق بِالْحَرَابْ

فارفد بَنِيكَ بِمَوْعِظَه[1].

يشير الشاعر "**سميح القاسم**" في هذا النموذج إلى أنَّه قاسم أبناء شعبه حزنه وطعامه، ولم يكتفِ بذلك بل قاسمهم سقفه وثيابه أيضا، في صورة توحي باشتراك الشاعر مع أبناء وطنه في كل شيء، كيف لا وهم يحملون المأساة نفسها والمصير نفسه.

والواضح أن الشاعر يستمد أفكاره ومعانيه من الواقع المأساوي المر الذي يعانيه هو بالدرجة الأولى، وأبناء شعبه بالدرجة الثانية، إنّه واقع صعب فرضته سلطات الاحتلال على الشعب الفلسطيني الأعزل، ورغم هذا الواقع المرير فإننا نلمس في أفكار الشاعر بصَيصًا من الأمل في التحرر؛ يتضح ذلك قوله في عبارة فارفد بنيك بموعظة) هذه الموعظة التي ربما ستكون سببا في قيام الثورة ضد المحتل القائم.

فجمالية الصور (قاسمتهم حزني وأرغفتي، وسقفي والثياب)، توحي بتفاقم هموم الشاعر إلى درجة أضحت لا تطاق، ما جعله يثور في وجه المحتل ويصرِّح علنا بمعاناته ومعاناة وأبناء شعبه المغلوب على أمره، وما نتج عن هذا أن الشاعر أضحى المرآة العاكسة التي تنقل الواقع الفلسطيني بكل تفاصيله.

1- سميح القاسم: الديوان، ص 639.

ورغم أن الشاعر ينقل –في أغلب قصائده– معاناة أبناء شعبه وواقعهم المأساوي، إلاَّ أننا نجده في قصيدة "**من هنا تبعثر النسور**" يُصَّر على أنّه سيأتي اليوم الذي سيرى فيه أبناء الشعب الفلسطيني نور الحرية. يقول:

أَيُّهَا النَّاسُ، تَعَالوُا!
جَمِّعُوا سَقْفَ نَخِيْلْ
شَيِّدُوا أَقْوَاسَ نَصْرٍ
وَانثرُوا طَاقَاتِ زَهْرٍ
وَانشْرُوا الرَّايَاتِ، للآتي الْجَليلْ!![1]

يناشد الشاعر الناس ليتجمّعوا ويُجمِّعوا سعف النّخيل الذي يرمز عادة إلى السلام والانتصار، ويطلب منهم بأن يشيدوا أقواس النصر احتفالاً باقتراب النصر على الأعداء، ولعَّل ما يمكن قوله من خلال قراءتنا لهذه الأسطر أن الشاعر يعيش لحظة اختلطت فيها الحقيقة بالأحلام، فالحقيقة تقول أن أبناء الشعب يعانون الظلم والقهر من قبل سلطات المحتل الإسرائيلي، بخلاف عالم الخيال الذي يرى فيه الشاعر اقتراب النصر ونيل الحرية، ومناشدته للناس بالتحضير للاحتفالات.

فهروب الشاعر إلى عالم الخيال هو هروب من الواقع المأساوي؛ إنه هروب من الحقيقة المؤلمة التي ضايقت الشاعر وجعلته يفضل عالم اللاواقع على العالم الواقعي، يهرب إلى عالم خالٍ من المعاناة التي مسَّته هو قبل أبناء شعبه.

وكما حاول الشاعر الإشارة إلى صورة الشعب الفلسطيني ومعاناته مع الاحتلال الإسرائيلي كذلك أراد أن يبين صورة الشعب العربي الذي جعل من قضية فلسطين قضيته هو الآخر، فحاول وضع الشعب العربي في صورة ذلك الانسان الذي لا يرضى الذل والهوان لإخوانه الفلسطينيين ، إذ يقول في قصيدة "**ثورة مغني الرّبابة**":

[1]- المصدر السابق: ص 521.

عُودِي! مُنَغَّيكِ الْقَدِيمَ يَوَدُّ تَبْدِيلَ الْقَصِيده

يَا أُمَّتِي .. قُومِي اِمْنَحِي هَذِه الرَّبَابَه

غَيرَ الْبَرَاعَةِ فِي الْخَطَابَه

لَحْنًا جَدِيدًا ..

وَامْنَحِي الأَجْيَالَ.. أَمْجَادا جَدِيدَه![1]

في هذه اللوحة الشعرية المفعمة بالحركة يخاطب الشاعر الأمة العربية في لفظ (يَا أُمَّتِي)، ومن ورائها يخاطب الحكام العرب، الذين طالبهم بعدم الاكتفاء بالتصريحات والخطابات الجوفاء على منابر الهيئات الأهمية، بل طالبهم بتقديم الدعم الحقيقي للشعب الفلسطيني في سبيل نيل الحرية والاستغلال، وبناء مستقبل للأجيال التي ستأتي في قادم السنوات.

ومما لا شك فيه أنَّ الشاعر قد استعان ببعض الألفاظ والعبارات التي تدل على أنه يئس من ظاهرة التخاذل الذي مارسته عدد من الدول العربية بتخليها عن الشعب الفلسطيني، وكأنهم ليسوا عربًا، ويظهر ذلك في لفظة (تبديل القصيدة) في إشارة من الشاعر إلى محاولة تغير الوضع السائد، وكذا عبارة (قومي) وهو فعل أمر على وجه الالتزام يؤكد من خلاله الشاعر على إسراره في طلب يد العون من قبل أبناء أمته العربية، وكذا عبارة: (امنحي هذه الربابة لحنا جديدا)، في إشارة من الشاعر إلى ضرورة التغيير، بمعنى عدم الاكتفاء بالخطابات والتصريحات التي لا تسمن ولا تغني من جوع، والعمل على تقديم الدعم الحقيقي للشعب الفلسطيني بكل ما يحتاجه من أموال وأسلحة، لكن شتّان بين ما هو مكتوب في خطابات الحكام العرب، وما هو موجود على الميدان؛ فالواقع يقول بأنَّ القضية الفلسطينية أضحت في أسفل سُلَّم الأولويات، بل وباتت ملفات لها أهمية كبيرة مثل ملف القدس وتحرير الأسرى والحد من بناء المستوطنات غائبة تماما في خطاب الحكام العرب.

[1]- سميح القاسم: الديوان، ص 218.

وصرّح مدير مؤسسة "صوتنا فلسطين" لموقع رصيف 22 بقوله: «العرب كانوا دائما غائبين عمَّا يحدث في فلسطين، فقد استخدموا قضية فلسطين كشعار ليس غير، لم يفعلوا شيئا لحل هذه القضية، بل هناك أنظمة، وبعضها يعد نفسه ممانعًا، بطش بالشعب الفلسطيني وحارب قوات الثورة في أكثر من مناسبة»[1]

فالقضية الفلسطينية، وفق هذه الرؤية، أضحت آخر اهتمامات الحكام العرب؛ وما نفهمه من هدا القول أن الشعوب العربية صارت هي الأخرى مغلوبة على أمرها.

وفي رده على سؤال ماذا يطلب الفلسطينيون من العرب؟ يجيب رامي مهداوي بالقول: «يؤمن الشارع الفلسطيني بأنَّ مشروع تحرير فلسطين لا يمكن أن يكون فلسطينيا فقط، إذْ لابُدَّ أن تتسع دائرة المسؤولية لتشمل الدائرة العربية والإسلامية، لهذا أضعف العجز العربي الحالة الفلسطينية وأضعف قدرتها على المواجهة»[2]

وهي إشارة صريحة من كاتب المقال على أنّ حالة عدم الاستقرار التي تعيشها الشعوب العربية أسهمت – بشكل أو بآخر– في إضعاف جهود الفلسطينيين وبالتالي إضعاف قدرتهم على مواجهة الاحتلال الإسرائيلي.

ومن خلال اللوحة الشعرية السابقة نكتشف براعة الشاعر في اختياره لعبارات تخدم مسعاه في الكشف عن صورة الحكام العرب وتخاذلهم عن نصر القضية الفلسطينية، بخلاف الشعوب العربية التواقة للذهاب إلى القدس والدفاع عن شرف العرب والمسلمين.

ولكن كيف يذهب العرب للدفاع عن القدس وكل الحدود مغلقة، هذا ما بث الإحباط في نفوس العرب العربية، وهو ما مثل عنه الشاعر بقوله:

---

[1]– رامي مهداوي، ماذا يريد الفلسطيني من العرب والمسلمين اليوم؟ موقع رصيف 22 http://raseef22.com، نشر بتاريخ: 2015/10/23 وتم الاطلاع عليه بتاريخ 2016/05/12.

[2]– ينظر: المرجع نفسه.

فَمِنَ الْمُحِيطِ إِلَى الْخَلِيجِ سَدَانَةٌ مَكسُورةٌ.. وَشَكِيمَةٌ لَا تُكسَر*

وَمِنَ الظَّلاَمِ إِلى الظَّلاَمِ مَحَاجِرٌ مَخْضُوبَةٌ قَهرا وَجُرْحٌ يَنُغُرُ[1].

في هذين البيتين يرسم لنا صورة الوطن العربي المهزوم من المحيط إلى الخليج، وهو يعترف بأنَّه مهما شاب أعمال الحكومات من خذلان، فإن عزّة العربي لن تنكسر ومهما ساد الظلام فسيأتي اليوم الذي سيتغير فيه ذلك الظلام إلى إشراقه شمس ذهبية، وستختفي جرح الفلسطينيين وينعمون بالأمن والحرية.

وإذا كانت نُصَرةُ القدس –وفلسطين عامة– مكسورة، فإن إصرار العربي على ذلك لن ينكسر وسيظل يحاول من أجل أن تنال فلسطين بكامل أراضيها الحرية والاستقلال.

ويؤكد "**سميح القاسم**" على انتمائه للأمة العربية في عديد المواضع ومنها قوله في هذا اللوحة الشعرية:

عَرَبِيَّةٌ غَايَاتُنا– عَرَبِيَّةٌ

رَايَاتُنا يَا أيُها الْفُقَهَاءُ

نَحْنُ الْمُسَمَّى وَالْمُسَمَّى وَاحِدٌ

عَرَبٌ.. إِذَنْ فَالْتَكْثر الْأَسْمَاءُ

يَا شَامُ أَعْلَمُ أَنَّ قَلْبي زَاعِمٌ

مَا لاَ يُقرُّ السَّادَةُ الزُّعَمَاءُ[2].

---

*– سَدَانَةٌ: السَّادِنُ هو خادم الكعبة. ابن منظور: لسان العرب، باب السين، ص 1977. الشَّكِيمَةُ: قُوَّةُ القَلبِ. وَذَكَرَ ابنُ الأَعرَابِي: إِذَا كَانَ شَدِيدَ النَّفسِ أَنِفاً أَبِيّاً. المصدر نفسه، باب الشين ص 2313. مخضوبة: من خَضَّب الشيء يخضبه خَضْبًا، وخَضَّبه: غَيَّر لَوْنَه لِحُمَرَةٍ أو صُفرَةٍ. ابن منظور: لسان العرب، باب الخاء، ص 1179. يَنْغُرُ: نَغَرَ يَنْغُرُ نَغَرانًا وتَنَغُّرًا: غلَى وَغَضِبَ، وقيل: هُوَ الَّذي يَغْلِي جَوْفَة مِنَ الْغَيْظ. ابن منظور: لسان العرب، باب النون، ص 4487.

[1]– سميح القاسم: الممثل، ص 37– 38.

[2]– المصدر نفسه: ص 52.

في هذه الأبيات يحاول الشاعر أن يخبر للقارئ بأمرين؛ الأول تأكيده على انتمائه إلى الأمة العربية؛ إذ ومهما تنوعت الرايات وتعددت الأسماء، يبقى المسمى واحد (عربٌ)، أما الثاني فالشاعر يوجه سهام النقد إلى الحكام والزعماء العرب، الذين نعتهم بقوله: (السادة الزعماء) حيث زعم قلبه بوحدة المصير ، فرغم إيمانه بهذه الوحدة المزعومة، إلاَّ أن الزعماء العرب على العكس من ذلك، فهم لا يولون اهتماما لتحرير فلسطين، على الأقل في الوقت الراهن.

ولعلّ الرأي الذي يتبناه الشاعر **"سميح القاسم"** له ما يبرره، فقد ذُكر في تقرير لجنة الجامعة العربية ما يلي: « ترى اللجنة أن فلسطين ركن مهم من أركان البلاد العربية، وأنَّ حقوق العرب لا يمكن أن تمُس من غير إضرار بالسلم والاستقرار بالعالم العربي»[1]

والملاحظ من خلال أن هذا التقرير أن الدول العربية مع فلسطين، ومع ضمان الاستقرار الشامل لجميع الدول العربية، إلاَّ أي الواقع يقول عكس ذلك، حيث تبقى القرارات والرسميات حبرًا على ورق، وهذا ما جعل الشاعر يوجه سهام النقد للسادة والزعماء العرب بسبب تقصيرهم وتخاذلهم عن نصرة فلسطين.

ويكشف الشاعر عن حال العرب والعروبة التي اختفت وزال بريقها، وهو ما يؤكد على أن الروح القومية لم تفارقه ولم تنقطع جذوره العربية، ودليل ذلك تفاعله مع الأحداث الجارية على الساحة العربية وتألمه الشديد لما يحدث لأمته الفلسطينية والعربية. يقول:

أَنَا العُرُوبَةُ أَحنَتْ ظَهرَهَا سِنَةٌ

طَالَت وَآنَ أَوَانُ الصَّحوِ فَانتَصِبُوا

لَنَا المَوَاعِيدُ أَشتَاتٌ يُلَملِمُهَا

مُستَقبَلٌ فِي سَدِيمِ الغَيبِ مُرتَقَبُ*

[1]- أكرم زعيتر: القضية الفلسطينية، دار المعارف، مصر، ط1، 1955، ص 155.

*- سديم: السَّديم هو الضَّبابُ الرَّقيق، ابن منظور: لسان العرب، باب السين، ص 1976.

أَنَا العُرُوبَةُ! فَأتُونِي أَعِزُّ بِكُم

مَا يَرتَضِي اللهُ والأَسلَافُ والكُتُبُ![1]

في هذه اللوحة الشعرية يتكلم الشاعر على لسان العروبة بقوله (أنا العروبة) في إشارة منه إلى التأكيد على شعوره القوي بالانتماء لهذه الأمة العربية الأبيّة.

ويصور الشاعر حال العروبة التي أحنت ظهرها للمحتل، وقد طال هذا الانحناء، ما جعل الصحو يطول، كما أن هذا السُّبات العميق أثَّر على المستقبل المأمول، لذا نجده يخاطب أبناء أمته العربية طالبا منهم تقديم يد المساعدة والعون لإخوانهم الفلسطينيين.

وفي موضع آخر يخاطب الشاعر إخوانه العرب بقوله:

يَا أَخَا العُرْبِ. حَاذِرِ الدَّورَ. حَاذِرْ

مَا تَفُحُّ الأَقْلاَمَ والأَوْتَارُ

حَاذِرِ الدَّورَ. يَا أَخَا الْعُرْبِ. فِيهِ

يَتَسَاوَى الأَخيَارُ وَالأَشرَارُ[2].

في هذه اللوحة الشعرية يُحذِّر الشاعر أخاه العربي بأن يَحذَرَ من إتّباع السياسية التي ينتهجها الحكام العرب، وقد وجه له عبارة تلخص ما يريد قوله وهي: (يَا أَخَا العُرْبِ حَاذِرِ الدَّورَ) ولعلَّ المقصود بالدور هنا لعبة المماطلة التي يمارسها سادة العرب وحكامهم، وبيّن الشاعر في البيت الموالي سبب مطالبته بالحذر، بقول (فِيهِ يَتَسَاوَى الأَخيَارُ وَالأَشرَارُ)؛ بمعنى يا أخي العربي إن أنت اتّبعت سياسة الحكام العرب فإنك قد وضعت نفسك في موقف واحد مع الأشرار الذين لا يريدون الخير للفلسطينيين وهذا لا يليق بك.

فحاول الشاعر التركيز على اللغة، من خلال توظيفه لألفاظ وعبارات تصوِّر ما يعانيه، وتكشف الواقع العربي تلك العبارات «ستبقى المسار الذي يدلنا على نوعية الانفعالات ودرجتها،

[1]- سميح القاسم: الممثل، ص 91.

[2]- المصدر نفسه، ص 99.

وعمق تعقيدها وغموضها. إن اللغة في تشكيلاتها التركيبية، أرض ينبت فيها وعي الشاعر، تثمر أزهاراً تفوح منها أحاسيسه ».[1]

ويواصل الشاعر إظهار الحالة العربية المهزومة بفعل الانبطاح التي يمارسها أغلب الحكام العرب، في ظلّ سياسة النأي بالنفس، والهروب إلى الأمام. يقول في قصيدة "**إخوة**":

أَيَا سَائِلِي ! خَلِّ عَنْكَ الْعِتَابُ!

تَلُومُ جَرِيحاً إِذَا مَا تَأَوَّه؟

أَخُوكَ أَنَا ! هَل فَكَكتَ القُيُودَ الَّتِي

حَفَرَت فَوقَ زَنديَّ فَجوَه

أَخُوكَ أَنَا؟! مَن تُرَى زَجَّ بِي

بِقَلبِ الظَّلَامِ.. بِلَا بَعضِ كُوَّه؟

تُحَمِّلُنِي مِن صُنُوفِ العَذَابِ

بِمَا لَا أُطِيقُ وَتغشَاكَ زَهوَه[2].

فالقارئ لهذه اللوحة الشعرية يكتشف أنّ الشاعر يتألم لحاله وحال أبناء شعبه من اللوم الموجة لهم من قبل إخوانهم العرب، وهو ما توضحه عبارة (أَيَا سَائِلِي! خَلِّ عَنكَ العِتَابُ!)وهي إشارة واضحة منه بأن اللوم في مثل هذه الظروف لا يجدي نفعا، إذا كيف (تلوم جريحا إذا ما تأوّه؟)، وهذا رد صريح على أولئك الذين يلومون الشعب الفلسطيني على قبوله العيش تحت وطأة الاحتلال.

ويواصل الشاعر التعبير عن الألم الذي يعشه بقوله: (هَل فَكَكتَ القُيُودَ الَّتِي حَفَرتْ فَوقَ زَندَيَّ فَجوَة؟) وكأن لسان حاله يقول: يا من تلومني هل تحركت يوما لنصرتي، وفككت عني القيود التي حفرت ذراعيّ وتركت أثرها عليهما ؟ إذن لا تأتي اليوم وتلومني على ما أنا فيه.

[1]- عدنان حسين قاسم: لغة الشعر العربي، ص 44.

[2]- سميح القاسم: الديوان، ص 81.

وبيّن الشاعر انتماءه للأمة العربية بقوله: (أخوك أنا)، حيث كررها مرتين للدلالة على أصالته العربية من جهة، وعلى تخاذل بعض الشعوب العربية عن نصره إخوانهم الفلسطينيين من جهة ثانية، وهو ما أكده في عبارة (تُحَمِّلُنِي مِن صُنُوفِ العَذَابِ بِمَا لَا أُطِيقُ)، في إشارة منه إلى عدم تقبل الشاعر للّوم والعتاب، لأن ما يعانيه من عذاب يفوق طاقته على التحمل.

وشكّلت معاناة الشاعر "**سميح القاسم**" عاملا مهما في بلورة أفكاره، كما أسهمت بشكل كبير ترجمة أحاسيسه إلى قصائد شعرية مفعمة بالحركة، ومن هنا ارتكز شاعرنا على اللغة ليجعل منها أبنية متجددة، ويعصرها ليخرج منها ما يحتاج من ألفاظ ليوصل أفكاره للمتلقي وهذا يستلزم « أن يكون الشاعر خبيرا باللفظة وإيحاءاتها، يختارها ويولد منها ما قدر على التوليد، لا ليأتي بمعان يجهلها الناس تماما، ولكن ليصَّور صفوة معارفهم من زوايا متفردة تدهشهم وتعيش إحساسات جمالية لا تنتهي».[1]

فالقصيدة ليست مجرد كلمات يضعها الشاعر في قالب معين، بل هي في الأصل صورة متكاملة لتجربته الشعورية التي امتزجت بنفسيته، وأضحت جزء لا يتجزأ من كيانه.

ومنه فصورة الجمال لا تتوقف عند حسن اختيار الشاعر للألفاظ والعبارات، وتوفيقه في تركيبها وإخراجها في أبهى حلّة ، وإنما تتعداها إلى براعته في الوصف الدقيق لأحاسيسه ومشاعره، ونقل المعاناة التي يعانيها إلى المتلقي من أجل التأثير فيه وجعله مشاركا له في ما يشعر به.

واستطاع الشاعر بفضل خبرته الأدبية والشعرية أن يترجم أحاسيسه إلى مواضيع حية، مما أسهم بشكل كبير التأثير في القارئ؛ هذا الأخير أضحى يبحث دائما عن صور الجمال في تلك القصائد، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر في ديوان "**عجائب قانا الجديدة**":

يُعَذِّبُنِي العَرَبُ الضَّائِعُون وَيَقتُلُنِي الضَّائِعُونَ اليَهُود

إِذَن فَليَكُن

[1]- عدنان حسين قاسم: لغة الشعر العربي، ص 82.

مَدَى لَيْلُك

يَضِيعُ بِهِ صَالحُ فِي ثُمُود[1].

يكشف الشاعر من خلال هذه اللوحة الشعرية عن إشفاقه على العرب الضائعين في بحر الحياة اللُّجي؛ فهم غارقون في مشاكل الحياة اليومية دون تفكير في قضية فلسطين وشعبها وحقهم في الحرية والاستقلال.

وقد ساوى الشاعر بين العرب واليهود في الضياع، ربما في إشارة رمزية منه إلى سياسة الجحود التي مارسها الحكام العرب تجاه القضية الفلسطينية، حالهم في ذلك حال سلطات المحتل؛ ولعل ما يؤكد صحة هذا الكلام هو تذكير الشاعر بقصة النبي "**صالح**" -عليه السلام- وقوم ثمود الذين جَحَدوا نعم الله عليهم وعبدوا الأصنام، وهذا يعني أن صفة الجحود يشترك فيها العرب بالإسرائيليين وهي صفة مذمومة من قبل الشاعر لأنها لا تأتي بخير للفلسطينيين، وهذا ما جعله يتألم مرتين.

ومما سبق يتضح أن الشاعر "**سميح القاسم**" انصهر في وطنه انصهارا كليا، وكرّس حياته وشعره لتصوير العلاقة المتينة التي تربطهما، وهذا أمر طبيعي بالنسبة لشاعر عانى الظلم والقهر، وعاش متنقلا إلى بلدان العالم جرّاء حرمانه من العيش بسلام بين أهله وإخوانه الفلسطينيين.

والواضح أنَّ الوطن بجراحه وثورته ومقاومته، يظل قضية الشاعر الأساسية التي منها ينطلق للتعبير عن أحاسيسه ومشاعره، فالوطن له حضوره القوي عند الشاعر الذي يعاني دائما من جبروت المحتل وظلمه المستمر، ومهما يكن فقد وفق الشاعر -إلى حد بعيد- في بيان صورة الشعب الفلسطيني خصوصا والشعب العربي بوجه عام، محاولا في ذلك بيان جماليات تلك الصور من خلال اللوحات الشعرية التي جاءت في دواوينه.

[1]- سميح القاسم: عجائب قانا الجديدة، ص 42- 43.

كما حاول الشاعر ا أن يصوِّر حالة الشعب الفلسطيني الذي عانى من ويلات الاحتلال الإسرائيلي الظالم، الذي منع عنه الماء والهواء والعيش الكريم داخل حدود الوطن، كما أراد أن يبين تخاذل الأنظمة العربية وتقاعسها عن نُصرة الشعب الفلسطيني المغلوب على أمره، وموضحا أنّ الشعوب العربية ظلت تحاول الدفاع عن القدس بكل ما لها من قوة، ولكن هذا لا يكفي في ظل صمت الحكام العرب واكتفائهم بالتصريحات الجوفاء في المنابر الدولية، تلك التصريحات التي بين الشاعر أنها لن تغني من جوع ولن تحرر القدس من أيدي سلطات الاحتلال وجنوده.

ج- صورة البطولة والمقاومة:

ارتبط الشعر الفلسطيني بحركة الشعر العربي الحديث شكلا ومضمونا؛ ذلك أنه استمد من التراث العربي طاقة نضالية كبيرة، وليس غريبا إذا وجدنا أن أغلب شعراء المقاومة في فلسطين يتصلون -بشكل أو بآخر- بالتيارات الحديثة في شعرنا العربي الحديث والمعاصر.

والحديث عن المقاومة الفلسطينية يقودنا إلى القول أنها لم تنشأ من فراغ، بل هي رد فعل طبيعي وشرعي على جرائم الاحتلال الإسرائيلي للأرض، وما فعله بأبنائها من قتل وتهجير.

فالمقاومة كانت ولا تزال الخيار الأمثل لاسترداد الأرض ونيل الحقوق المسلوبة، وهذا ما جسّده الفلسطينيون في الانتفاضات المتعاقبة التي تهدف إلى تحرير الأقصى المبارك.

ونشير إلى أن المقاومة الفلسطينية لم تقتصر على النضال المسلح فقط، بل تعددت أشكالها وأساليبها ومنها النضال بالقلم، فانبرى مجموعة من الشعراء أمثال "**محمود درويش**"، و"**سميح القاسم**" و"**إبراهيم طوقان**" وغيرهم، ليدافعوا عن فلسطين بشعرهم وكتاباتهم.

ولعل ما أسهم في انتشار شعر المقاومة هو النّكسات المتوالية التي حلت بفلسطين، أظف إلى ذلك « مأساة الشعب العربي الذي شرّده المستعمرون والصهاينة عن دياره وتراب أجداده»[1].

[1]- حسين مروة: دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، مكتبة المعارف، لبنان، 1988، ص 296.

وتجدر الإشارة إلى أن شعر المقاومة لم يقتصر على شعراء الداخل فقط، بل تعداهم ليشمل الشعراء الذين عاشوا في المنفى بسب سياسة التهجير التي انتهجتها سلطات الاحتلال، فجاء شعرهم ممزوجا بالحسرة والحنين لأرض الوطن، وكان الشاعر الفلسطيني مثالا يُحتذى به، في الدفاع عن أرضه وبيان موقفه الشجاع الذي عكس ارتباطه الأبدي بأرضه رغم من بعده عنها، وتواجده المستمر في أرض الغربية التي فرضت عليه فرضا.

والحديث عن شعراء المقاومة يستوجب الإشارة إلى أنه تم تقسيمه إلى ثلاثة أصناف؛ الصنف الأول وهو الشعراء الذين بقوا داخل أرض فلسطين عام، 1948 فرغم تعرضهم لشتّى أنواع الظلم، إلا أنهم حاولوا بأدبهم وشعرهم مقاومة الاحتلال والذود عن أرضهم، فصمدوا ودافعوا عن عروبتهم وانتمائهم، والصنف الثاني هم الشعراء الذين بقوا في فلسطين عام 1967، وهؤلاء ورغم ما عانوه من معاملة قاسية من قبل سلطات الاحتلال الاسرائيلي إلاّ أنهم بقوا متمسكين بهويتهم العربية، وظلوا أوفياء لوطنهم، ودافعوا عنه بشعرهم، والصنف الثالث وهم الشعراء الذين اضطروا إلى العيش بعيدا عن أرض الوطن، إذ ورغم وجودهم خارجه إلا أن فلسطين بقيت في عيونهم وقلوبهم، فدافعوا عنها بشعرهم وقصائدهم وكانوا بذلك من أبرز مبدعي أدب المقاومة.

واتجه الشعراء المقاومون –ومن بينهم "**سميح القاسم**"– نحو تعميم شعر النضال لإيصال أصواتهم وقضايا شعوبهم إلى العالم، « فكانوا كالمقدمة الموسيقية تمشي في طليعة الجيش المقاوم، والهنات الفنية مغفورة في أرض التسارع والتلاهث. ولكن سميح القاسم مع ذلك لا يرضى لنفسه الصياغة السهلة، وهو يجتهد من ديوان إلى آخر بنوعية صياغته. وبالصبر على اندفاعاته علها تبرد قليلا لتخرج من مرحلة المعاناة الفردية إلى مرحلة المثال الفني الموضوعي »[1].

[1]– سميح القاسم: مقدمة الديوان، ص 19.

فالشاعر "**سميح القاسم**" عَمِلَ جاهدا من أجل الانتصار لأبناء شعبه، وإيصال صوته إلى جميع أقطار العالم الحر، متّبعا في ذلك أسلوبا محكما وصياغة متينة مبنية على أحداث الواقع وما يعانيه الفلسطينيون كل يوم من قتل وتعذيب.

ومن الأمثلة التي توضح صور البطولة والمقاومة قول الشاعر في قصيدة "**الرجل الذي زار الموت**":

خَلُّوا القَتِيلَ مُكَفَّنًا بِثِيَابِهِ

خَلُّوهُ فِي السَّفحِ الأَخِيرِ بِمَا بِهِ

لَا تَدفِنُوهُ وَفِي شِفَاهِ جِرَاحِهِ

تَدوِي وَصِيَّةُ حُبِّهِ وَعَذَابِهِ

خَلُّوهُ تَحتَ الشَّمسِ، تَحضُنُ وَجهَهُ

رِيحٌ مُطَيَّبَةٌ بِأَرضِ شَبَابِهِ

لَا تُغمِضُوا عَينَيهِ، إِنَّ أَشِعَّةً

حمَرَاءَ، مَازَالَت عَلَى أَهدَابِهِ

وَعَلَى السُّهُولِ الصُّفرِ رَجعُ نِدَائِهِ

يَا آبِهًا بِالمَوتِ لَستُ بآبِهِ[1]

في هذه اللوحة الشعرية حاول الشاعر الانتصار للشهيد الذي وهب روحه فداءً للوطن؛ حيث رسم له الشاعر صورة ذلك البطل الذي لا يجب دفن جثته الطاهرة قبل تنفيذ وصيته، كما حاول أن يقيم ارتباطا بينه وبين هذا القتيل في قوله (يَا آبِهًا بِالموتِ لَستُ بِآبِهِ)، إذ يبين عدم خوفه من الموت، واستعداده التام للتضحية في سبيل الوطن.

ويحاول الشاعر التأكيد على التضحية في سبيل الوطن، إذ يقول:

[1]- سميح القاسم: الأعمال الكاملة مج 2، ص 379- 380.

صَلُّوا عَلَى القَتِيل

وَطَمئِنُوا ذَوِيه

جِئتُ لِأَفتَدِيه

مِن مَوتِهِ الثَّقِيل.[1]

في هذه اللوحة الشعرية ينتقل الخطاب من مرحلة المطالبة بالصلاة على القتيل الى مرحلة الافتداء بروحه، في صورة تعكس شدة الارتباط الذي يميز أبناء الوطن الواحد، ومنه فالمقاومة هي الأسلوب الأمثل لتحرير الأرض.

ويرى الباحث "**غالي شكري**" « أن قضية فلسطين ليست مجرد مشكلة قومية على الصعيد العربي، أو أنها مشكلة اجتماعية بالنسبة لأبناء فلسطين، وإنما هي مأساة إنسانية عامة »[2]

وفي تحد واضح للمحتل أراد الشاعر أن يبين ارتباطه الوثيق بالمقاومة، سواء أكان ذلك بالسلاح أم بالكلمة إيمانا منه بأنها السبيل لتحقيق النصر على المحتل. يقول:

وَأُقسِمُ .. هَذَا دَمِي .. وَبِلَحمِي وَحُلمِي

أَنَا أَتَصَدَّى

وَأُقسِمُ .. هَذَا دَمِي.. وَبِإعصَارِ زَهرِي

وَأَزهَارِ فَجرِي

وَنِيرَانِ شِعرِي

وَأَنوَارِ شِعرِي

وَعَينِي وَظُفرِي

وَكَفِّي وَصَدرِي

أَنَا أَتَحَدَّى

[1]- سميح القاسم: شخص غير مرغوب فيه، ص 99.

[2]- غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين؟ دار الشروق، مصر، ط 1، 1991، ص 91.

أَجَل أَتَحَدَّى، بَلَى أَتَحَدَّى

أَنَا أَتَحَدَّى..[1]

في هذه الأسطر الشعرية يتحدث الشاعر بلغة البطل الذي يتحدى العدوان، وقد أقسم بدمه ولحمه وحلمه أنه سيتصدى ويتحدى الظلم، فتبدو مشاعر المقاومة والصمود جلية، وهو ما يعكس الإشارات اللغوية وتحولات الصورة الشعرية في الأدب المقاوم وتغلغلها في ذات الشاعر، ليكشف حقيقة حبه لوطنه الأم واستعداده التام للتضحية في سبيله.[2]

وتتضح بسالة الشاعر في الدفاع عن وطنه من خلال لغته الشعرية المشحونة بمشاعر التحدي، ولعل أبرز دليل على ذلك توظيفه للفظة (أتحدى) أربع مرات، وهذا التكرار لم يأتِ بمحض الصدفة، وإنما هو إشارة واضحة لسياسة التحدي التي يتصف بها المقاوم الفلسطيني، شاعرا كان أو أديبا أو على الجبهة خلف المتاريس.

ويصور الشاعر مشهدا فنيا من مشاهد المقاومة والتصدي للمحتل، فيقول:

وَأَشهَدُ. أَشهَدُ. أَنِّي أُقَاوِمُ مَوتِي

أُقَاوِمُ مَوتَ الشُّعُوب

أُقَاوِمُ مَوتَ الزُّهُورِ وَمَوتِي

وَمَوتَ الطُّيُورِ وَمَوتِي

وَمَوتَ السَّلَامِ وَمَوتِي

وَمَوتَ الجَمَالِ وَمَوتِي

أُقَاوِمُ مَوتَ الحَيَاة،

بِمِيلَادِ قَانَا الجَدِيدَه

وَنَارِ العَقِيدَه

---

[1]- سميح القاسم: عجائب قانا الجديدة، ص 49، 50.

[2]- ينظر: حسين جمعة: ملامح في الأدب المقاوم فلسطين أنموذجا، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا، ط1، 2009، ص 115.

وَنُورِ القَصِيدَه

أُقَاوِمُ مَوتَ الحَيَاةِ،

بِنَارِ الحَيَاةِ وَنُورِ الحَيَاةِ

وَحُلمُ الحَيَاةِ العَظِيمْ...

بِحُلمِ الحَيَاةِ العَظِيمَه

وَمَوتُ الجَرِيمَه.[1]

في هذا النموذج يحاول الشاعر رسم صورة للمتلقي يوازن فيها بين حياة الواقع والحياة التي يأملها، وموضحا أنه شاعر مقاوم لكل ما يُعكِّر صفو الحياة، بداية بمقاومته للموت، وتعددت دلالات هذه اللفظة؛ فتارة ينسبها لنفسه (موتي) إذا يحاول أن يقاوم موت الثورة داخله، وتارة أخرى ينسبها لأغلب الشعوب العربية التي ماتت فيها النخوة والذود عن الأرض والوطن، وتارة أخرى ينسبها للطبيعة ممثلة في الزهور والطيور، وبصفة عامة فالشاعر يقاوم موت الحياة بحلم الحياة العظيمة، وهي العيش في كنف الحرية والاستقلال.

هكذا يتضح موقف الشاعر من المقاومة، فهو « لا يبالي بشرذمة الواقع العربي الرسمي لأنّ الكلمة المقاومة تستمد قوتها وشموخها من تضحيات الأبطال المقاومين في ساحة المعركة »[2]

فالشاعر مقاوم حقيقي وهذا ما يتضح في قوله في عبارة (أقاوم موت الشعوب)، حيث يرى فيها بصيص الأمل؛ لأنّ الشعوب العربية لطالما كانت تقف في صف الشعب الفلسطيني من أجل استقلاله، مثلما فعلت حركات التحرر في جميع الأقطار العربية.

ولا يترك الشاعر "**سميح القاسم**" فرصة إلا ويبين موقفة من المقاومة؛ إذ نلاحظ ذلك من خلال حديثه في الأسطر الشعرية السابقة، إذ يشير إلى أمرين؛ أمَّا الأول فيقصد به نفسه التواقة

[1]- سميح القاسم: عجائب قانا الجديدة، ص 71، 72.

[2]- حسين جمعة: ملامح في الأدب المقاوم فلسطين أنموذجا، ص 118.

للمقاومة والدفاع عن الوطن، وأمّا الثاني فالقصد ورائه ارتباطه الشديد بأبطال المقاومة، وكأنه يريد أن يتكلم على لسانهم ويعبر عما يريدون إيصاله للعالم.

ويقول الشاعر في قصيدة " **خطاب في سوق البطالة**" مبيّنًا نِقمته على المحتل الإسرائيلي:

رُبَّما تَخدَعُ أصْحَابِي بوَجْه مُسْعَار

رُبَّما تَرْفعُ مِنْ حَوْلي جَدارًا وجِدَارًا وَجِدَار

رُبَّمَا تَصْلُبُ أَيَّامي عَلَى رُؤْيَا مُذِلَّه!

يَا عَدُوّ الشَّمْسِ، لَكِنْ، لَنْ أُسَاوِم

وَإِلىَ آخِر نَبْضٍ فِي عُرُوقِي... سَأُقَاوِمْ

يَا عَدُوَّ الشَمْسِ...

إلى أن يقول:

عَوْدَةُ الشَّمْسِ، وَإِنْسَانِي الْمُهَاجِرْ

وَلِعَيْنَيهَا، وَعَيْنَيْه .. يَمِينًا .. لَنْ أُسَاوِمْ..

وَإِلى آخر نَبْضٍ فِي عُرُوقِي..

سَأُقَاوِمْ..

سَأُقَاوِمْ..

سَأُقَاوِمْ!!..[1]

يخاطب الشاعر المحتل الإسرائيلي واصفًا إيَّاه بعبارة: (عدو الشمس)، التي كرّرها مرّتين ربَّما ليؤكد عنه الصَّفة التي ألصقها به، ويبيّن له أنه لن يخدعه بالوعود الكاذبة، كما أنه لن يساوم في حقه حتى آخر قطرة في عروقه. وتشير لفظة (عدو الشمس) إلى أن المحتل قتل كل مظاهر الحياة؛ بممارساته الوحشية ضد الشعب الفلسطيني.

[1]- سميح القاسم، الديوان، ص 449، 450.

والقارئ لهذا المقطع الشعري يكتشف أن الشاعر اعتمد توظيف لفظتين متناقضتين في موقفين متباينين؛ الأولى (عدو الشمس) والثانية (عودة الشمس) فإذا كانت اللفظة الأولى تشير إلى المحتل فإن اللفظة الثانية ترمز الى فلسطين، ومع أن الحقل اللغوي للفظتي (عدو) و(عودة) حقل واحد إلاّ أن المعنى الحقيقي مختلف.

ومنه نجد أن الشاعر –بفضل ما يملكه من ثقافة واسعة– استطاع أن يوظف الكلمات وفق ما يخدم أغراضه وأهدافه الرامية إلى الاستقلال والحرية، وهذا ما تؤكده لفظة (سأقاوم) التي كررها أكثر من مرة في هذا المقطع وخاصة في آخر القصيدة (سأقاوم، سأقاوم، سأقاوم).

وقد اتسمت لغة الشاعر بالوضوح في أغلب الأحيان؛ حيث اعتمد على الأسلوب المباشر والسبب أن "**سميح القاسم**" بصدد ووصف أحاسيسه ومشاعره جرّاء الظروف الصعبة التي يعانيها شعبه.

ويواصل الشاعر تأكيده على عدم التفريط في أرض فلسطين، معترفا أنّ المقاومة هي الحل الأمثل لنيل الحرية من هذا المحتل الغاشم، إذْ يقول في قصيدة "**الجواد الجامحُ**":

يَمِينًا لَنْ نَبِيعَ الْجُرْحَ

مَهْمَا سَاوَمتْ مُدِّيه

وَلَنْ تبقى شَقِيقَتُنَا

طُولَ الْدَّهْرِ ... مَسْبيّه[1]!

فالشاعر يقسم باليمين بأنه لن يبيع آلام شعبه مهما تعددت المساومات، ولجأ إلى توظيف أداة الحزم "لن" في قوله (لن نبيع) و(لن تبقى)؛ تحيل اللفظة الأولى على الاشتراك في تحمل العبء وهو ما يوضحه الفعل المضارع المنصوب (نَبِيعَ) وتحيل النقطة الثانية (تبقى) على أن فلسطين لن تبقى طول العمر في قبضة المحتل.

[1]– المصدر السابق: ص 472.

وهكذا تتضح لنا جمالية الصور الشعرية من خلال توفيق الشاعر في استخدام ألفاظه وعباراته وترتيبها وجعلها تبدو وكأنها صورة حقيقية، أضف إلى ذلك اعتماده على الألفاظ الحماسية الرنانة الداعية إلى المقاومة ونبذ الظلم، ومثال ذلك ألفاظ: (سأقاوم، أتحدى، أتصدى لن نبيع، لن أساوم) وهي جميعها تصب في حقل واحد هو حقل الصمود والتحدي، وهنا تكمن جمالية الصور الشعرية التي وظفها الشاعر، فالألفاظ لا قيمة لها إن لم يُحسن الشاعر توظيفها بالشكل المطلوب.

وفي قصيدة **"ليلى العدنية"** حاول **"سميح القاسم"** سرد قصة الطفلة **"ليلى"** ووالدها **"مرزوق"** الرجل المقاوم الذي يأبى الظلم، فأراد الشاعر تصوير الوالد وهو يَهُمُّ بالدفاع عن شرف ابنته ووطنه يقول:

ثُمَّ شَدَّ الْبُنْدُقِيَّه
وَمَضَى يَدْفَعُ عَنْ لَيْلَى الذِّئاب الأَجْنَبِيَّه!
وَرَاحَ مَرزُوق وَخَلَّى فِي يَدِ الرَّحْمَنِ بَيْتَه
رَاحَ ..فَالشُّطآنُ غُصَّتْ بِذِئَابِ وَعَقَارِبْ
مِنْ مُغيرِينَ أَجَانبْ[1].

صوّر الشاعر والد الطفلة ليلى وكيف هَمَّ بحمل البندقية من أجل الدفاع عن ابنته من سطوة الذئاب الأجنبية التي يشير بها إلى جنود الاحتلال الإسرائيلي، الذين وصفهم بصفة أخرى هي (المغيرين الأجانب)، ومنه تتضح جمالية التصوير من خلال بيان شجاعة الرجل، ومسارعته في الدفاع عن شرف ابنته "ليلى" التي هي في الواقع فلسطين.

[1]- سميح القاسم: الديوان، ص 156.

فهذه اللوحة الشعرية تلخص لنا صورة الرجل العربي الشهم، الذي حاول الذود عن وطنه بالوسائل البسيطة (البندقية)، وعدم الرضوخ لجنود الاحتلال (الذئاب الأجنبية، العقارب، المغيرين الاجانب).

ويواصل الشاعر سرد قصة ليلى ووالدها مرزوق وكفاحه ضد المستعمر. يقول:

هَلَّلِي لِلْفَارِسِ الْقَادِمِ .. إِيمَانًا وَعِزَّه!

طَارَ مَرْزُوق عَلَى ظَهر مِكَرّ*

مِنْ جيَّادِي العَرَبِيَّه

فِي يَدَيْه الْبُنْدقِيَه

وَمَضَى يَوْمٌ .. يَوْمَانِ .. وَمَا عَادَ الْمُحِارب

كَانَتْ الشطآنُ مَلأى بذئابٍ وعقارب! [1]

حاول الشاعر في هذا المقطع أن يصور لنا الفارس مرزوق وكيف هبَّ لنصرة وطنه فلسطين، حيث وظف لفظة (طَارَ)، للدلالة على سرعة ردّة فعل البطل مرزوق تجاه المحتل مستعملا حصانة العربي الأصيل المِقدام مثل فارسه.

وصوَّر الشاعر قصة مرزوق في شكل درامي؛ حيث حمل هذا البطل المقاوم البندقية في يدَيه غير آبهٍ للصعوبات التي ستعترض سبيله، ولكن مرّت الأيام ولم يعد المحارب فما هو سبب عدم العودة يا ترى؟

يجيب الشاعر عن السؤال في المقطع الموالي ويبيّن حقيقة ما جرى للبطل مرزوق يقول:

خَرَّ مَرْزُوقْ، وَعَيْنَاهُ، وَعَيْنُ الْبَنْدُقِيَّة

فِي الْوُحُوشِ الْأَجنَبِيَّة

خَرَّ مَرْزُوق الَّذي نَادْتُه لِلْحَرْبِ بَلاُدُه

---

*- مِكَرّ: يُقَال: فرسٌ مِكَرٌّ: كثيرُ الكرّ في القتال، المطاوع صاحبه في الهجوم.

[1]- سميح القاسم: الديوان، ص 157.

وَمَضىَ مِنْ حَوْلِهِ يَصْهَلُ مَحزُونًا .. جَوَادُهْ!

وَانْقَضَى يَوْمٌ، ويَوْمَان، وَمَرْزُوقٌ مُمَدَّد

تَنْدُبُ الشَّمْسُ عَلَيْه، والسَّوَاقِي تَتَنَهَّدْ..

فَارِسَ الْبَيْدِ مُجَنْدَلْ*.

فَلِمَنْ يَا ابْنَ الْجِيَادِ الصِّيد تَصْهَلْ؟[1].

فهذه القصيدة السردية تصور مقتل البطل "**مرزوق**" الذي تلقى رصاصات غادرة من قبل الوحوش الأجنبية، وهؤلاء هم في الحقيقة جنود المحتل، وبيّن الشاعر المشهد في شكل مأساوي لخَّصه في كلمة (خرَّ) التي تشير إلى السقوط والهزيمة الممزوجة بالمرارة. فمرزوق سقط على الأرض وعينه وعين بندقيته على جنود المحتل، وكأن الشاعر يريد الإشارة إلى أن مرزوقا وبندقيته لم يريدا الاستسلام بسهولة.

ويواصل الشاعر تصوير مشهد سقوط البطل من على جواده العربي الذي حزن هو الآخر على صاحبه، فاختار لذلك ألفاظا دالة لها وقعها على الأذن؛ بحيث تجعل القارئ يعيش القصة بقلبه وكل جوارحه، ويتأثر لمشهد ذلك المقاوم وحصانه وبندقيته؛ إنه مشهد يجعل المتلقي يتوحد مع البطل[2].

وفي هذه اللحظة (لحظة التفاعل) يشعر القارئ بالانتماء لوطنه عندما تتوحد الشخصيتان (الشاعر / القارئ)، لتشكِّلا شخصية واحدة.

وتتصاعد نبرة الحزن عندما يصور الشاعر حال الطفلة "**ليلى**" عندما بلغها مقتل والدها على يد جنود الاحتلال. يقول:

---

*- البيد مجندل: البيد، مفردها: الْبَيْدَاءُ، الْفَلاَةُ، أي الصحراء، ابن المنظور: لسان العرب، باب الباء، ص 394. ومجندل: الْجُنْدلُ: الْحِجَارَةُ، وَقِيلَ، الْجَنَدَلُ، بفتح الْجيم والنّون وَكَسْرِ الدَّال: الْمَكَانُ الْغَلِيظُ فِيه حِجَارَةٌ. ابن منظور: لسان العرب، باب الجيم، ص 699. فمعنى: البيد مجندل: الصحراء كثيرة الحجارة.

[1]- سميح القاسم: الديوان، ص 159-160.

[2]- برتولت بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ترجمة، جميل نصيف، عالم المعرفة، لبنان، (د ط)، (د ت)، ص 102.

عَانَقَتْ لَيْلَى أَبَاهَا

ثُمَّ هَبَّتْ وَاقِفَه.

نزعت من رَاحَتَيهِ البُنْدُقيه

وَبِصَوْتْ العَاصِفَه!

وَبِأصْواتِ المَلاَيِين الْغِضَابِ الزَاحِفَه!

صرَخْتُ: لنْ تدْفِنوهُ!

قَسَمًا.. لَن تَدفِنُوهُ..

قَسَمًا، مَا لَمْ نُطَهِّر كُلَّ شُطْآن الْعُروبَه

مِنَ ذِئابِ الْغَزوِ،

مَصَّاصِي صَحَارِينا الْحَبِيْبَه[1]!

تُعد لحظة فقدان الأب من أقسى اللحظات على الإنسان، وهذا ما يحاول الشاعر تصويره؛ حيث بيَّن من خلال هذا المقطع، لحظة عناق ليلى لوالدها القتيل الذي قدّم روحه فداءً للوطن، والشاعر يقدم لنا مثالا عن الفتاة ليلى القوية الصابرة التي استطاعت أن تحضن والدها وتنزع من يديه البندقية التي كان يحملها، في مشهد أليم، وقد استجمعت قِواها وصرخت بصوت عالٍ (لن تدفنوه) قبل أن تُطَهَّر الأرض الفلسطينية من الغُزاة.

إذن أراد الشاعر توظيف جملة من المفردات من قبيل: (شطآن العروبة، ذئاب الغزو، صحارينا الحبيبة)، ليبين مدى ارتباط الفرد الفلسطيني بأرضه؛ شطآنها وصحاريها، وكذا بيان الجرائم التي ارتكبها المحتل في حق الفلسطينيين.

واللافت أن الفتاة "**ليلى**" لم تكن الوحيدة التي أبت أن تدفن والدها قبل تحرير أرض فلسطين من أيدي الغُزاة، بل يشاركها في هذا المطلب الملايين من أبناء بلدها. يقول الشاعر:

[1]- سميح القاسم: الديوان، ص 163.

وَبِصَوْتِ العَاصِفَه،

وَبأصْوَات الْمَلايين الْغِضَاب الزَّاحِفه!

هَتَفوا من حَوْلِهَا: لَنْ نَدفِنَه،

قَسَمًا .. لَنْ نَدفِنَه

قَسَمَا.. مَا لَمْ نُطَهْر كُلَّ شُطْآن الْعُروبَه

مِنْ نِفَايَاتِ القُرُونِ المُنْتِنَه![1]

بهذه العبارات حاول الشاعر أن يبيّن أواصر الأخوة التي تجمع بين أبْناء الشعب العربي عامة والفلسطينيين بشكل خاص، فتعالت الصرخات والأصوات بضرورة تحرير الأرض العربية من قبضة العدو الإسرائيلي، كما نلمس في الأسطر دعوة صريحة إلى المقاومة والأخذ بالثأر من العدو.

والمتأمل في هذه اللوحة الشعرية يكتشف الجانب الجمالي الذي حاول الشاعر إبرازه، كما يكتشف أنّ جمالية الصور في هذه القصيدة لا تتوقف عند الكلمات الرنانة التي وظفها الشاعر، بل تتعداها إلى حسن اختياره للمَشاهد التي تعبّر عن الواقع الفلسطيني الأليم، فتتحول بذلك الألفاظ والعبارات التي صور ومشاهد درامية تنقل الواقع بأدق تفاصيله، وتعبّر عن رأي غالبية الجماهير العربية التي تنشد الحرية.

ومن هنا يتبين أن ذاكرة الشاعر حافلة بصور البطولة والمقاومة، التي تستدعي حيوية الدفق النضالي، وتتسم بلغة تَشعِر القارئ بالانتماء لهذا الوطن العربي الكبير، فتصبح اللغة عاملا مهما في يد الشاعر ليبرز مشاعره إيزاء صور البطولة والمقاومة التي يرصدها.

وتجدر الإشارة إلى أن الأدب المقاوم ينتمي « إلى الهوية التي تؤسس طهارة الانتماء وجمال الحيوية، والقدرة التي تطوف بالقيم الأصلية التي يعيش عليها أبناء المجتمع»[2]

ومنه استطاع الشاعر التعبير عن هويته العربية وانتمائه لهذه الأمة بقوله:

---

[1]-المصدر السابق: ص 164.

[2]- حسين جمعة: ملامح في الأدب المقاوم فلسطين أنموذجا، ص 81.

لجَوَادِنَا الَعَرَبِي، يَصْهَلُ فِي مَعَارِكِه الَّطَوِيلةِ

وَيقُول: يَا نَارُ الأَعَاجِم

أَفْنَى .. وَلَا يَرتَدُّ عُرفِي

أَفنَى .. وَلَكِن لَستُ أَغدُرُ فَارِسِي، وأَخُوُنُ سَيْفِي،

أنَا لَمْ أَزلْ فَي وَجْهِكِ المَجدُوُرِ يَا نَار الأَعَاجمَ*

شَعْبًا يُدَافِعُ عَنْ حَشَاَشتِه .. وتَارِيْخًا يُقَاوِم[1]

يحاول الشاعر في هذه اللوحة الشعرية أن يؤكد على انتمائه للأمة العربية ودليل على ذلك توظيفه للفظة (جوادنا العربي)، التي تشير إلى الانتماء، كما تدل لفظة (الأعاجم) على المقابل المعنوي للفظة العروبة.

ويؤكد الشاعر بأنه سيقاوم المحتلين لأرضه العربية بشتى الوسائل، وتحدث على لسان الجواد العربي بأنه يفضل الفناء على أن يخون أمته ووطنه، وبأن الشعب سيدافع عن أرضه إلى آخر رمق في حياته، فتاريخ فلسطين كله نضال ومقاومة.

فجمالية الصور التي وظفها الشاعر "**سميح القاسم**" لا تتوقف عند توفيقه في اختياره للألفاظ والعبارات التي تؤدي الغرض وتعبر عن المشاعر الفياضة، وإنما تتعداها التي براعته في نقل الواقع الفلسطيني وذلك بتصوير معاناة أبناء شعبه في ظل الاحتلال وممارسته الهمجية.

ولعل من أهم ما يميز أدب المقاومة « ذلك الاستحضار الساطع والقوي لكل معاني الصمود والمواجهة ، والبحث عن صلابة الحكم المرتبط بالأرض والهوية »[2]، فيدافع الشاعر عن أرضه ووطنه بكل ما أوتي من قوة.

---

* وجهكِ المجدورِ: من جَدَرَ ومنه الجُدَرِيُّ، يضم الجيم وفتح الدال، قروح في البدن تنقط عن الجلد ممتلئة ماء. ابن منظور: لسان العرب، باب الجيم، ص 565. حشاشته: الحشاشة هي بقية الروح في المريض. ابن منظور: لسان العرب، باب الحاء، ص 886.

[1]- سميح القاسم: الديوان، ص 259.

[2]- حسين جمعة: ملامح الأدب المقاوم فلسطين أنموذجا، ص 121.

كما أنّ من مميزات شعر المقاومة لدى الشاعر "**سميح القاسم**" تتمثل في محاولته إظهار الصورة الحقيقية للمحتل الإسرائيلي الذي اتخذ من أسلوب القتل والتدمير وسيلة لقمع الفلسطينيين، وهذا ما يؤكد على أنّ الأدب المقاوم يواجه عقلية المستعمر الإسرائيلي الذي خان كل العهود والمواثيق والقيم الإنسانية.

إلى جانب ذلك فإن «لغة الأدب المقاوم تعمد إلى انزياح مباشر بين القلب والعقل»[1] ، وهذا يضع الشاعر بين كفتين؛ كفة القلب وكفة العقل، لذا فهو يحاول جاهدا تعديل الكفتين بلغة مقاومة صامدة تدلُّ على التحدي للمحتل وجنوده.

وتجدر الإشارة إلى أنَّ من يقرأ قصائد الشاعر " **سميح القاسم**" يكتشف أنها لا تعبِّر عن الواقع الفلسطيني فحسب، بل أيضا تتجاوزه لتشير إلى الواقع العربي ككل، وهذا يكشف انتقال الشاعر من التعبير عن هموم وطنه الأصغر فلسطين، إلى التعبير عن قضايا أكبر وأعمق هي قضايا الأمة العربية قاطبة.

[1]- المرجع السابق: ص 123.

ثالثًا: أنماط الصورة في شعر سميح القاسم:

يتميز الشعر العربي الحديث والمعاصر بالتعبير بالصورة والانتقال من الصورة الجزئية إلى الصورة الكلية حتى يحقق النّص التماسك العضوي، وقد دأب الشعراء على الاهتمام بما يسمى وحدة القصيدة، ولعَّل هدفهم من وراء ذلك هو أن تسير القصيدة ككل على نسق واحد من بدايتها إلى نهايتها حتى لا يشعر القارئ بوجود خلل أو تفكك داخلها.

وقد انصب اهتمام الدارسين على الصور الشعرية « فسواء أكانت الصور منضدة سوية، كما في الشعر الكلاسيكي في خيط من التفكير المنطقي مصوغ من محور الموضوع، أم كانت كما في الشعر الرومانتيكي، مشدود بعضها إلى بعض بروابط أكثر مرونة بالتزامها بالاستكشاف العاطفي وكشف التجربة التي يتطلبها مثل هذا الشعر، أو كانت كما في كثير من الشعر المعاصر، تبدو وكأنها تخلق من مادتها نفسها الوسط الذي يشدها الواحدة إلى الأخرى ».[1]

هذا يعني أن الصور الشعرية مفردة أكانت أم مركبة، خاصة في الشعر المعاصر، هي صور متسلسلة يربط بعضها بعضًا ،حتى تشكل قصيدة متكاملة الأجزاء سواء من حيث المعنى أو المبنى.

وتجدر الإشارة إلى قضية هامة ألا وهي أن الصورة الجزئية البسيطة المفردة ترتبط ارتباطا وثيقا بالصورة المركبة، وفي هذا الصدد يقول "**علي علي صبح**": « خصصت الحديث هنا تحت هذا الموضوع، لأعرض قصيدة كاملة تنمو من خلالها الصور الجزئية، لتشكل في النهاية صورة كلية عامة، تضامت أجزاؤها وتلاءمت عناصرها في أقوى رباط يشدُّ ما تتطلبه الصورة من خواطر ومشاعر وعواطف».[2]

وهنا إشارة واضحة لارتباط الصورة الجزئية بالصورة الكلية، حيث أن الأخيرة ما هي في الحقيقة سوى مجموعة من الصور الجزئية التي ترابطت وتلاحمت بشكل أو بآخر لتكوِّن صورة كلية محكمة النسيج والبناء.

---

[1]- سيسل دي لويس: الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي وآخرون، ص 73.

[2]- علي على صبح: البناء الفني للصورة، ص 195.

وسنعمل في هذا الجزء من الفصل على بيان أنماط الصورة، بداية بالصورة الجزئية (المفردة، القصيرة)، ثم الصورة الكلية (المركبة، الطويلة) في قصائد الشاعر "**سميح القاسم**" محاولين كشف الهدف من إدراجهما في ثنايا القصائد، وانتهاء عند المفارقة التصويرية، التي حاول الشاعر من خلال الاستعانة بها لتحقيق ما يطمح في قوله للقارئ العربي.

أ- الصورة المفردة (الجزئية):

تعد الصورة المفردة من أبسط جزئيات التصوير، وهي إحدى أهم اللبنات الأساسية في العمل الشعري؛ حيث أن الصورة المفردة، تجتمع وتتكامل مع صور أخرى، وعندها تتضح معالم الصورة الشعرية الكاملة[1].

ومنه « فالصورة المفردة البسيطة هي التي تتضمن تصويرًا جزئيا محددًا ولها دلالاتها التي تكتمل داخل السياق الصوري الشامل، وقد ينحصر في كلمتين فقط، تتجاوران على نحو بنيوي متفجرًا بالدلالات الغامضة ».[2]

فالصورة المفردة هي صورة بسيطة في تصويرها مفردة في تركيبها، تكتمل بوجودها داخل سياق يحددها، فتجاور الكلمات في العبارة الواحدة ليس تجاورًا اعتباطيا، وإنما هو بغرض خدمة المعنى العام للنص، والشاعر هو ذلك الذي يستطيع أن يعبّر عمَّا بداخله من أحاسيس ومشاعر بألفاظٍ دقيقة لها تأثيرها وسحرها في نفس القارئ، الذي يعمل بدوره على فك شفرات النص واستخراج الدلالات التي تبوح بها الألفاظ.

وبما أنَّ الصورة المفردة تشتمل على تصوير جزئي، فإنها تدخل في نطاق الصورة الشاملة لتخدم فكرة أوسع وأعمق ولها غرض، ومنه فإنَّ « أهمية دراسة الصورة المفردة تنبع من كونها تعبيرا

[1]- ينظر: محمد على ذياب: الصورة الفنية في شعر الشماخ، ص 222.

[2]- إبراهيم الرماني: الغموض الشعر العربي الحديث، جامعة بن عكنون، الجزائر، ط1، 2007، ص 267.

عن المعاني والأبعاد النفسية للتجربة الشعرية، وهذا لا يعني انعزالها عن السياق الذي توجد فيه، لأنه يمنحها بُعدًا معنويًا ونفسيًا يمكننا من الوقوف على جوهر القصيدة ».[1]

وعلى كُلٍّ فالصورة المفردة في أبسط معانيها تكمن في إقامة علاقة وطيدة بين لفظتين بينهما رابط على نحو ما؛ على غرار التشبيه والاستعارة، وهي في الشعر«كالألوان والخطوط في الرسم، لها ماديتها وكثافتها ووضعها الخاص بها في مجموع العمل الأدبي، فهي أشياء في ذاتها، وتنحصر كل حقيقتها وقيمتها في أنها نموذج نتخيل من خلاله الصورة الحقيقية التي هي مدلوله الطبيعي »[2]، فالصورة الجزئية في الشعر لها وضعها الخاص بها داخل القصيدة، وما ينبغي الإشارة إليه هو أن الصورة الجزئية لا يمكن أن تقاس بقلة كلماتها أو كثرتها وإنما تقاس بما تعبّر عنه.

كما تجدر الإشارة إلى أن الصورة بشكل عام جزئية أكانت أم كلية إنما « مصدرها الخيال وهو مجال الجمال، ومسلك المرء فيه مختلف عن مسلكه الواقعي أمام الأشياء في الوجود، وكل ما يجري في عالم الخيال لا يمس الحقيقة في جوهرها الواقعي النفعي الذي هو غير جميل في طبيعته»[3].

فالخيال هو مصدر الصورة ومجالها الذي تبرز فيه، كما أنه وسيلة الشاعر في التعبير عن مشاعره وأفكاره بشكل يضاهي الواقع أو الحقيقة؛ فالخيال هو الأرض الخصبة التي يستطيع الشاعر من خلالها التعبير عن مواقفه وإيصال أفكاره للمتلقي بأسلوب يبتعد عن المباشرة والسطحية.

ومن أمثلة الصور الجزئية المفردة قول الشاعر في قصيدته الموسومة بـ: "**الجنود**":

نَحْنُ عَلى الْحُدودِ.. كَالكِلابِ، كَالْقُرصَان !

لاَ نَعْرِفُ الْهُدُوء .. لاَ نَنَام[4].

---

[1]- محمد علي ذياب: الصورة الفنية في شعر الشماخ، ص 222.

[2]- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 416.

[3]- المرجع نفسه، ص 416.

[4] - سميح القاسم: الديوان، ص 118.

في هذه الصورة الجزئية حاول الشاعر أن يلخص حالة اللاجئين الفلسطينيين على الحدود مشبها إياهم تارة بالكلاب وتارة أخرى بالقراصنة، مع تأكيده على أن هؤلاء لا يعرفون الهدوء ولا النوم، ولعله استخدم هذا التعبير للإشارة إلى العدد الهائل من اللاجئين الذين يريدون الفرار من الحرب والظلم الممارس عليهم من قبل جنود الاحتلال الإسرائيلي.

وحاول الشاعر أن يقدم وصفا موجزا لوضع اللاجئين الفلسطينيين على الحدود؛ إنه وضع مأساوي وكارثي. ومنه فبساطة هذه الصورة الجزئية خلقت أثرا عميقا في نفس القارئ الذي ينتمي إلى هذه الأمة العربية، حيث جعلته هذه الصورة يتأثر لما أصاب إخوانه .

وفي قصيدة أخرى أراد الشاعر أن يصور جنود الاحتلال وما فعلوه بقريته فشبههم بالذباب. يقول في قصيدة "**في القطار**":

وَيسْقُطُ الْذُبَابُ فَوْقَ قَهْوَتِي

كَمَا هُوَ فِي فرقَتِي

أَحِبَّةٌ خَانَهُمُ الْنَّهَارْ![1]

في هذه الصورة الجزئية يريد الشاعر أن ينقل للقارئ مشهد الجنود الإسرائيليين الذين عاثوا في القرى الفلسطينية فسادا، ومَثَّلَهُم بالذباب الذي يتساقط فوق القهوة، والمتأمل في هذه الصورة يفهم أن الشاعر لا يقصد من ورائها المعنى السطحي المتمثل في سقوط الذباب على قهوته، بل يريد الإشارة إلى تعاظم قوة الاحتلال على الشعب الفلسطيني، كما أن الذباب يرمز إلى الكثرة (كثرة الجنود).

وقد بَنَى الشاعر صوره الجزئية بعدّة أساليب؛ على غرار التشبيه، ومن ذلك قوله في قصيدة: "**قسمات**":

[1] – المصدر السابق: ص 533.

عَنِيدٌ أَنَا كَالصُّخُور إِذَا حَاوَلُوا عَصْرَهَا

وَقَاسٍ أَنَا كَالنُسوُرِ إِذَا حَاوَلُوا قَهرَهَا

وَصَلْبٌ أَنَا .. كَالجُسُور إِذَا أَثْقَلُوا ظَهْرَهَا[1]

في هذا المثال ثلاث صور جزئية متتالية؛ الأولى تمثلت في (عَنِيدٌ أَنَا كَالصُّخُور)، والثانية (وَقَاسٍ أَنَا كَالنُّسُور)، والثالثة (وَصَلبٌ أَنَا كَالجُسُور)، والمتأمل في ألفاظ هذه الصور يجد أنها توحي بالقوة وهذا ما تؤكده ألفاظ: (عنيد، قاس، صلب)، حيث انعكست معانيها على أحاسيس الشاعر ما جعله يرسم لنا صورا تبرز جمالية أسلوبه، ودقة وصفه، وقوة ألفاظه وعباراته.

ورغم افتخار الشاعر بقوته واعتزازه بها، فهو يبيّن تسامحه وطيبة قلبه، إذ يقول:

وَلَكِنَنِي طَيّبٌ كَالسَنَابِلِ إِذَا نَشَدُوا خَيْرَهَا

وَسمِحٌ أنَا .. كَالْخَمَائِلِ وَلَوْ أَتعَبُوا زَهْرَهَا[2]

فأراد الشاعر أن يقيم موازنة بين تعامله مع جنود المحتل، وتعامله مع إخوانه وأبناء وطنه؛ ففي تعامله مع الصنف الأول تراه عنيدًا وقاسيًا وصلبًا وهذا ما يتطلبه الموقف، أما في تعامله مع الصنف الثاني فتراه طيبًا ومتسامحًا، ولعل الشاعر من خلال عقد هذه الموازنة أراد أن يبين مشاعره المتباينة بين القوة والضعف، والحركة والهدوء، لذا فسميح القاسم جمع بين عديد من المتناقضات (عنيد، طيب) و(قاسٍ، سَمِح) وهي ألفاظ تدل على الحالة الشعورية التي انتابته.

ومن أمثلة الصور الجزئية التي وظف فيها الشاعر التشبيه قوله في قصيدة "**أطفال رفح**":

شَجَرُ الْفِتنَةِ مَكسُور

[1] – المصدر السابق: ص 676.

[2] – سميح القاسم: الديوان، ص 677.

وَكالْجُرْح اِنْفَتَحَ

بَابُ بَيْتٍ في رَفحٍ [1]

أراد الشاعر أن يعبّر عن الفتنة فاتخذ لها صورة جزئية يريد الإشارة من خلالها إلى خطورتها؛ حيث شبهها بالجرح الذي انفتح، وهو تشبيه يوحي بمدى كره الشاعر للفتنة التي انتشرت بين مختلف فئات الشعب الفلسطيني، ولعل المقصود بها النعرات السياسية بين حركتي فتح وحماس، هذه الفتنة تريد إسرائيل تغذيتها بزرع البلبلة والتشويش على الإخوة الفرقاء، حتى يسهل القضاء على المقاومة وإخماد نار الثورة الفلسطينية.

واستطاع الشاعر أن يوظف الألفاظ والعبارات لخدمة أغراضه، وإيصال أفكاره للقارئ، فاعتمد الصورة الجزئية لما لها من ميزة خاصة؛ ألا وهي بساطتها في طرح الفكرة وسهولة فهمها.

كما استخدم الشاعر "**سميح القاسم**" التشبيه البليغ؛ إذ لا ينتقل من صورة إلى أخرى قبل أن يربط بينهما بإحساس واحد، يقول في قصيدة: "**أيها الحراس أراد حيا واقتلوني**":

رِئَتَا حَبِيبِي نَوْرَسَان

خَفَقَا عَلَى شَوكِي.. وَطَارَا

ويَدَا حَبِيبِي بَيْرَقَان

مُنَكَّسانِ عَلَى الصَّحَارِي [2]

شبه الشاعر الرئتان بالنورسين الذين خفقا وطارا، كما شبه اليدين بالرّايتين المنكسين على الصحاري، والملاحظ على عناصر هاتين الصورتين أنهما متوافقتين وهذا ما عكس الراحة النفسية

[1]- المصدر السابق: ص 755.

[2]- المصدر نفسه: ص 256.

التي يمر بها الشاعر، فقد عمد علي بناء صورة جزئية ثانية مكملة للصورة الاولى، ومنه « فعندما تكون عناصر الصورة متشابهة أو متقاربة في مصدرها تكون أدعى للراحة في نفس الشاعر»[1]

ومن أمثلة التشبيه التمثيلي قول الشاعر:

وُلِدتُ مِثلَ حَبَّةِ الرُّمَّان

وَرُحتُ أَنمُو فِي الجِهَاتِ السِّتِّ[2]

مثَّل الشاعر ميلاده بحبة الرمان في إشارة منه الى العلاقة الوثيقة التي تربطه بوطنه الذي ترعرع بعيدا عنه وهذا ما يشير إليه بقولهه: (ورُحتُ أَنمُو فِي الجِهَاتِ السِّتِّ)، ويتضح في هذين البيتين تلاعب الشاعر بالألفاظ، خدمة لأغراضه وصوره الشعرية.

فالتشبيه التمثيلي « يبدد خفاء المعنى وغموضه، ويرد متاهات العقول إلى جلاء المحسَّات ومعارض الطبيعة التي تلامس الحواس؛ لأن النفس كثيرا ما تجنح إلى المألوف المحسوس الذي تراه العين، ويتردد على السمع »[3]، لذا ليس غريبا أن نجد أغلب الشعراء، وعلى رأسهم "**سميح القاسم**"، يميلون إلى هذا النوع من التشبيه، لما له من سحر وتأثير في النفس.

وبما أن الخيال مصدر الصورة، ومجالها الخصب الذي تنمو من خلاله، فإن الشاعر اعتمد عليه ووظفه في شعره، ومن أمثلة ذلك الكناية والاستعارة، ومن أمثلة الكناية قوله في قصيدة "**أمطار الدم**":

نَاطُورُ قَريَتِنَا يُنَادِي الْناسَ: هُبُّوا يَا نيام*

دَهَمَ اليَهُودُ بُيُوتَكُم ..[4]

---

[1]- محمد علي ذياب: الصورة الفنية في شعر الشماخ، ص 223.

[2]-سميح القاسم: الديوان، ص 389.

[3]-علي علي صبح: البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، ص 155.

* الناطور: هو حارس الزرع.

[4]- سميح القاسم: الديوان: ص 43.

فالمتأمل في هذه الصورة الجزئية يجد أن الشاعر قد وظف الكناية؛ حيث تجلت في عبارة (هُبُّوا يَا نِيَّامُ) وهي كناية على الاستعداد للحرب وعدم التكاسل والاستسلام، ويكشف اعتماد الشاعر على الكناية اتجاهه نحو الغموض بغية إضفاء عنصر التشويق وحثِّ القارئ على التفكير من أجل الوصول إلى المعاني الخفية، وعدم اكتفائه بالمعنى السطحي، وهذه المعاني الخفية الملاحظ أنها تتعدد كلما تعددت القراءات والتأويلات أمر إيجابي.

ومن أمثلة الكناية أيضا قول الشاعر في قصيدة " "**إليك هناك حيث تموت**":

رِسَالَتُك التي حَطَّتْ عَلَى بَابِي .. جَنَاحَ مَلاَكْ
لِمَاذَا؟ حِينَ فَضَّتْهَا يَدَايَ ..
تَنَفَّضَتْ أشْوَاك
عَلَى وَجْهِي وفِي قَلْبِي؟[1]

توحي هذه الكناية إلى الأثر الذي تركته هذه الرسالة في نفس الشاعر جرّاء معاناته من الغربة والتهجير؛ فالشاعر كان ينتظر أخبارا سعيدة تأتيه من البلد الأم، ولكن ما حدث هو العكس، حيث أنه عندما فتحتها يداه تنفضت أشواك، وهي كناية عن الأخبار الحزينة التي تصل إلى الشاعر بين لحظة وأخرى.

وتُلخص هذه الكناية الحالة النفسية التي مرّ بها الشاعر عندما سمع أخبار وطنه عبر الرسائل المرسلة إليه، وهنا نشير إلى أنّ جمال الصورة وروعة الكناية يدلان على تفرد الشاعر وتميزه عن غيره من الشعراء؛ وذلك « لما تضمه الصورة بين أحشائها من نفسه وذاته، ومشاعره وخواطره، وتبقى خالدة ما دامت الدنيا »[2].

ومن أمثلة الصورة الجزئية القائمة على الكناية قول الشاعر في قصيدة " "**5 حزيران**":

[1]- المصدر السابق: ص 464.

[2]- علي علي صبح: البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، ص 149.

في الْخَامِسْ،
مِنْ شَهْرِ حُزِيرَانِ الْمَاضِي،
طَارَ جَميع الْقَتْلَى للأُمَمْ الْمُتَحدَة
واشْتَرَكُوا بِالْجَلْسَةِ اَلْعَادِيةِ[1]

تجلّت الكناية في قول الشاعر (طَارَ جمَيعُ القَتلَى للأمم المتحدة) وهي كناية على سفر الحكام العرب إلى نيويورك لمتابعة أشغال الجمعية العامة للأمم المتحدة، وقد وصفهم بالقتلى في إشارة منه إلى موت الضمير في نفوسهم، فهم موتى في صورة أحياء.

إن جمال هذه الصورة الجزئية يكمن في دقة اختيار الشاعر للألفاظ الدالة على المعنى، والمناسبة لوصف الحالة النفسية المتأزمة التي يعانيها، ومنه تمتد هذه الحالة « إلى إحساس المتلقي فتحرك في خياله ما يشبه حالة الانفعال التي عاشها الشاعر ».[2]

ولم يقتصر ورود الصورة الجزئية على التشبيه والكناية فحسب، بل شمل أيضا الاستعارة بنوعيها المكنية والتصريحية، ومن أمثلة النوع الأول قول الشاعر "**سميح القاسم**" في قصيدة "**ابن نايوبي الأخير**":

وَسَيْفِي وَتوَارِيخِي وأَطْلاَلِي، تُنَادِي
يَا أَحِبَائِي الَّذين انْتَثَرُوا
كالنّرَدِ مِنْ كَفِّ مُقَامِر
أقْبِلُوا ..[3]

[1]- سميح القاسم: الديوان: ص 429.
[2]- محمد علي ذياب: الصورة الفنية في شعر الشماخ، ص 229.
[3]- سميح القاسم: الأعمال الكاملة، مج2، ص 127.

فالاستعارة « مجاز لغوي علاقته المشابهة »[1] وقد وظفها الشاعر في قصائده؛ حيث شبّه السيف والتواريخ والأطلال بالإنسان، فقام بحذف المشبه به (الإنسان) ورمز له بشيء من لوازمه (ينادي) لأن الإنسان هو الذي ينادي، على سبيل الاستعارة المكنية، ولعل المراد من قول الشاعر الإشارة إلى الحسرة والألم التي يحس بها جراء غياب الثوار الذين انتثروا كقطع النرد.

وأراد الشاعر التأكيد على هويته العربية وانتمائه لهذه الأمة، وهو ما دلت عليه ألفاظ (السيف، والتاريخ، والأطلال) حيث ترمز هذه الكلمات إلى الحضارة العربية الإسلامية الضاربة بجذورها في أعماق التاريخ.

ومن أمثلة الاستعارة المكنية أيضا قول الشاعر في قصيدة:"**ريبورتاج عن حزيران عابر**"

سَلاَمًا يا أَحبَّائِي سَلاَما
مِنْ الْجُرْح الذي صَلَى وصَامَا
دَمِي صَوْتٌ وَصَيْحَاتي خُزَامَي
وأَنْتُمْ صَامِتُونَ بِلاَ جَوَاب[2]

شبه الشاعر الجرح بالإنسان فحذف الأخير (المشبه به) ورمز له بشيء من لوازمه لتدل عليه (الصلاة والصيام) على سبيل الاستعارة المكنية التي تملك قوة التشخيص والتجسيد.

وحاول "**سميح القاسم**" الإشارة إلى الوضع المتأزم الذي يعانيه، ليس وحده فحسب بل ومعه أبناء وطنه من الفلسطينيين ممن يشاركونه هذا الألم والإحساس، لذا لجأ إلى اختيار الكلمات الدقيقة التي تناسب المقام على غرار: (الجرح، الدم، صيحاتي)، ولعل ما آلمه أكثر هو تخلي غالبية العرب على نصر إخوانهم، وهو ما يوضحه في البيت الأخير (وَأَنتُم صَامِتُونَ بِلَا جَوَاب)، فلغة الصمت التي صارت في زمانها أسلوبا للتعامل مع الآخرين.

---

[1]- أبو مصطفى البغدادي: الواضح في علم البيان، شرح وتسهيل على متن تحفه الإخوان، (د ط)، 1013،ص 23.

[2]- سميح القاسم: الأعمال الكاملة، مج2، ص 76.

ومن أمثلة الصور الجزئية القائمة على التشخيص قول الشاعر:

فَلتُحِسِّي اليَومَ– يَا بريطانيا العُظمَى– بِعَارِك
لِتَعُودِي لِصِغَارِك[1]

نسب الشاعر الإحساس وهو صفة للإنسان إلى بريطانيا العظمى (غير الإنسان) فجعلها شخصا يحس ويشعر، ولعلّ الغرض من هذه الصورة الجزئية يكمن في الإشارة إلى الهزيمة والعار الذي لحق ببريطانيا العظمى جرّاء القصف الجوي الذي تعرضت له من قبل الطائرات الألمانية؛ حيث تكبد فيها سلاح الجو الملكي خسائر فادحة[2].

كما نجد قول الشاعر في قصيدة: "**يا قمرنا المغدور**":

إِنْ غَازَلَتْكَ سَحَابَةٌ بَيْضَاءَ ... دَعْهَا فِي أَمَانْ
وَإِذَا بَكَتْ دَعْهَا فَإِنَ الأَرْضَ مَازَالتْ حبيبه[3]

شخّص الشاعر السحابة البيضاء ومنحها صفة المغازلة والبكاء، لذا نجد أن هذه الصورة الجزئية تؤدي دلالتها ومعناها دون حاجتها إلى صور أخرى.

وفي مثال آخر يقول الشاعر واصفا التاريخ الفلسطيني الذي غلبت عليه الأحزان:

وَيعبُرُ التّاريخُ .. أَحْزَانَهُ
رَكَضٌ، وفِي سَاحَاتنا رَكَضُ
نَقُولُ لِلْمُرهَقِ فِي لَيْلَنَا

---

[1]- سميح القاسم: الديوان: ص 146.

[2]- ينظر: أسماء سعد الدين: معركة بريطانيا العظمى، www.almersal.com. نشر بتاريخ 2012/04/15، وتم الاطلاع عليه بتاريخ: 22/ 07/ 2016.

[3]- سميح القاسم: الديوان: ص 568.

لَا يَصمُدُ اللّيلُ .. إِذَا وَمَض[1]

منح الشاعر للتاريخ صفتان ترمزان للإنسان وهاتين الصفتين هما: (الحزن والركض)؛ ومن المعروف أن التاريخ ليس إنسانا حتى يحس بالحزن أو الفرحة كما أنه لا يركض، وهنا نقول إن الشاعر لا يقصد المعنى السطحي، وإنما يريد معاني أعمق من ذلك، معاني لها علاقة بالتحرر من قيود المحتل، وهذا ما تشير إليه لفظة (يَعبُرُ) الدالة على التغير من حالة إلى حالة أخرى أفضل.

فالتشخيص هو « تلك الملكة الخالقة التي تستمد قدوتها من سعة الشعور حينا، أو من دقة الشعور حينا أخر».[2]

ونجد مثالا آخر يعتمد الصورة الجزئية القائمة على التشخيص، وذلك في قصيدة الشاعر الموسومة بـ" **انطفاء كلاوديوس**":

ضُمرْتُ. ضُمِرْتُ

فَلاَ قَمَري مُبصِرٌ، نَخْلَةَ الْبِيدِ

طَالَعَةٌ للنَّهارِ[3]

عمد الشاعر إلى تشخيص القمر ومنحه صفة الإبصار، اعتقادا منه أنه السبيل لمعرفة الحقيقة، ولكنه يتأسف لأن قمره لا يبصر نخيل الصحراء، في إشارة منه إلى أنه بعيد جدا عن وطنه، ويعيش في الغربة، وذلك ما منعه من العيش بين أحضان وطنه، بين نخيله وصحاريه، وبين جداوله وغاباته، إنها الحقيقة المرة.

والقراءة الشعرية لهذه الأسطر تبدأ من إشارة الشاعر إلى سوء حالته في لفظة: (ضُمِرتُ) وهذا جراء ما يعانيه من ألم وحسرة بسبب ابتعاده عن وطنه، فلجأ الشاعر إلى استخدام لفظة

[1]- المصدر السابق: ص 656.

[2]- عباس محمود العقاد: ابن الرومي حياته من شعره، ص 255.

[3]- سميح القاسم: سأخرج من صوريتي ذات يوم، ص 45.

(قمري) للإشارة إلى أن القمر يطل على كل أقطار الكرة الأرضية، ولكن قمره يأبى أن يبصر نخلة البيد، وهنا تنعدم الرؤية وينعدم الأمل في العودة إلى الديار.

هكذا كانت صور الشاعر "**سميح القاسم**" ثرية بالعطاء، زاخرة بالمعاني المتجددة بتجدُّد القراءات، وهذا ما يجعلها تؤثر في المتلقي وتحرك مشاعره وأحاسيسه، لذا فالشاعر يسعى دائما إلى البوح عن مشاعره والتعبير عنها بما يناسب من صور جزئية، ومنه فالصورة لا قيمة لها خارج سياقها (النص) الذي نشأت فيه، وتبقى الصور المفردة جزءا لا يتجزأ من النص ككل، وهذا ما يمنحها بقاءها واستمراريتها.

ب- الصورة المركّبة (الكلية):

تعد الصورة الكلية مظهرا من مظاهر النقد الحديث، وهي موطن الجمال في العمل الأدبي، ولابد من الإشارة إلى أن طبيعة الصورة تختلف ،من حيث المساحة في النص الأدبي، فأحيانا تأتي على شكل جمل موجزة، وأحيانا أخرى تأتي على شكل جمل ممتدة مركبة، لذا نجد أن عددا من «أشكال الصور بسيط لا يتعدى الإشارات الساذجة أو التشابهية المتناسبة الأجزاء، وبعضها معقد شديد التعقيد»[1]؛ فطبيعة الصورة تختلف من صورة جزئية إلى صورة كلية وهذا يحدده السياق الذي وردت فيه.

ولا يمكن أن نتجاهل الحديث عن قضية التداخل بين الصورة الجزئية والصورة الكلية، حيث يدخل في صياغة الصور الكلية تلك الصور الجزئية التي تسهم في بنائها وتأثيثها وعليه « فالصورة لا تعني ذلك التركيب المفرد الذي يمثله تشبيه أو كناية أو استعارة فقط، ولكنها أيضا تعني ذلك البناء الواسع الذي تتحرك فيه مجموعة الصور المفردة بعلاقاتها المتعددة ».[2]

[1]- عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 1999، ص 16.

[2]- عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري دراسة في النظرية والتطبيق، دار العلوم للطباعة والنشر، الأردن، ط1، 1984، ص 10.

فالصورة الكلية ليست مجرد ألفاظ وعبارات أو جمل وضعها الشاعر بجانب بعضها بعضًا، بل هي في الحقيقة بناء متكامل يضم مجموعة من الصور المفردة تحكمها علاقات عديدة، وهذا ما يعني أن الصورة بشكل عام والصورة الكلية بشكل خاص لا ترجع للشكل وحده أو للمضمون وحده، وإنما ترجع إلى العمل الفني كوحدة متكاملة يمتزج فيها الشكل بالمضمون.

وبالحديث عن الصورة المركبة يرى الباحث "**مصطفى السعدني**" أن الشاعر لا يعتمد فيها « تصوير الحالة، وإبراز المشهد، أو تجسيد الفكرة، وتجريد المحسوس على صورة واحدة، بل يجنح إلى إنماء الصورة، أو الإتيان بصورة جزئية مماثلة، أو صورة جزئية أخرى مقابلة، المهم في كل هذا، هو الوصول بالصور التي تكوِّن الدوافع المتفرقة إلى إحساس موحد عن طريق وفرة الصور، وتداخلها وتفاعلها».[1]

فالصورة الكلية في الأساس عبارة على مجموعة من الصور الجزئية التي تتداخل وتتفاعل فيما بينها لتشكل صورة كلية تتقاطع فيها الخطوط الثلاثة: خط اللون وخط الصوت وخط الحركة.

كما تُعرَّف الصورة الكلية بأنها الرسم بالكلمات؛ حيث « يقصد المؤلف التي تصويرها بوسائله المادية من ألفاظ اتخذها بمثابة الألوان والرسوم ».[2]

وهذا ما يفيد بأن الصورة ما هي إلا جزء من التجربة الشعرية لذا لابد لها أن تتظافر وتتآزر مع الأجزاء الأخرى في نقل التجربة نقلا صادقا فنيا وواقعيا[3].

ومن الأمثلة التي اعتمد فيها الشاعر على الصور الكلية قوله في قصيدة "**للذي يطلب حبيبي**":

---

[1]- مصطفى السعدني: التصوير الفني في شعر محمود إسماعيل: ص 114.

[2]- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 116.

[3]- ينظر: المرجع نفسه: ص 417.

وَجَهُ حَبِيْبِي،

مَرْسُومٌ بِالدَّمِ

وَبِمَاءِ الْوَرْدِ ...عَلَى رِئَتِي مَرْسُومْ

واِسْمُ حَبِيْبِي،

فِي قَلْبِي اَلْمَخْتُوْمْ

بالشَّجَرِ الْكَهْلِ وَأَعْشَابِ الْذِكْرَى

يَا مَنْ تَطْلُبُ وَجْهَ حَبِيْبِي

وَيَدَاكَ عَلَى مَقْبَضِ خِنْجَرْ

يَا مَنْ تَلَهَثُ خَلْفَ اسْمِ حَبِيْبِي[1]

الصورة الكلية وثيقة الصلة بالصورة الجزئية، وهذا ما نلمحه في هذه القصيدة، إذ عمد الشاعر على الربط بين مجموعة من الصور الجزئية ليرسم لنا صورة كلية تلخص انفعالاته، وقد توزعت الصور الجزئية في هذه الأسطر الشعرية بما يخدم أهداف الشاعر ويوصل أفكاره للمتلقي فنجد الصورة الأولى في قوله: (وجه حبي مرسوم بالدم)، وفي الصورة الثانية: (واسم حبيبي في قلبي مختوم)، وفي الصورة الثالثة: (ويداك على مقبض فنجر يا من تلهت خلف اسم حبيبي).

هكذا جمع الشاعر بين الصور الجزئية الثلاثة ليكمل رسم صورة كلية تبين واقع الحال الذي يمر به، إنها صورة مركبة تقوم على التلميح لا التصريح، وهنا نشير إلى أن « الإيحاء لا يعتمد على قدرة الشاعر وحده في المواءمة بين أدواته التعبيرية وحالته النفسية فحسب، بل تشترك فعالية القارئ، ودرجة استجابته في إيقاظ الحالة الشعورية»[2]؛ أي أن القارئ شريك للشاعر في استنباط المعاني المتوارية خلف الألفاظ والعبارات.

[1]- سميح القاسم: الأعمال الكاملة، مج2، ص 113.

[2]- مصطفى السعدني: التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، ص 110.

وفي موضع آخر يرسم لنا الشاعر صورة البطل الذي حاول الذود عن بلده وعرضه، ولكنه تعرض للخيانة من قبل الأصدقاء، إذ يقول في قصيدة "**البيت الحزين**":

وَغَدَاةَ رَفَّتْ ...الْحَمَرَاءَ فِي وَجْهِ الْمَعَارِك
وَهَتَفْتُ: بَارِكْ خُطْوَتِي لِلْفَجْرِ ..
يَا تَارِيخُ بَارِكْ
غَاصت بِظَهْرِي حرَبةٌ مِن أَصْدِقَائِي الْمُتَخَاذِلِينْ
فَرَجَعْتُ لِلَبَيْتِ الْحَزِين
أَبْكي عَلَى جُدْرَانِهِ .. وَأَبُوحُ بِالسّر الْهَجِينْ! [1]

تعرِض الصورة مظهرا من مظاهر البطولة المقترنة بالغدر والخيانة التي عانى منها الشاعر، واكتوى بنارها، وقد تظافرت من مجموعة من الصور الجزئية لتشكِّل صورة كلية، ومنها: (رفت رايتي الحمراء)، (وهتفت: بارك خطوتي للفجر يا تاريخُ بارك)، وكذا(فرجعت للبيت الخزين أبكي).

فتآزرت هذه الصور لترسم صورة كلية توحي بالألم الذي يسببه خذلان الأصدقاء، هؤلاء كان الواجب أن يساعدوا صديقهم لا أن يخذلوه.

ولعل الذي يربط بين هذه الصور الجزئية الثلاث هو وحدة الشعور المسيطرة على نفسية الشاعر، مما يجعل ألفاظه أشد تأثيرا في القارئ، والملاحظ أن هذه الصور قد احتوت على خطوط ثلاثة هي خط اللون (الصورة الجزئية الأولى)، وخط الصوت (الصورة الجزئية الثانية) وخط الحركة (الصورة الجزئية الثالثة)، وهو ما جسدته ألفاظ: (الحمراء، هتفت، رجعت) على التوالي.

ومن الأمثلة التي اعتمد فيها الشاعر على الصور المركبة قوله في قصيدته الموسومة بـ: "**القصيدة المخففة**":

[1]- سميح القاسم: الديوان، ص 505.

طَلَعْتَ مُغْتَبِطًا

تَزَيِّنُ صُدْغَكَ الْدَامِي قُرُنْفُلَةٌ*

وَتَسْطَعُ فِي جَبِينَكَ نَجْمَةٌ حَمْرَاءَ

كَانَ جَوَادُكَ الْمَجْنُونُ

يَصْهَلُ عَارِيًا في السَّهْلِكَانْ الَّنَرجِسُ الْمَغْرُورُ**

مَأْخُوذًا بسحْرَك[1].

حاول الشاعر "**سميح القاسم**" أن يرسم صورة واضحة تجسد ذلك الفدائي الفلسطيني، وذلك من خلال الاعتماد على مجموعة من الصور الجزئية التي اتحدت فيما بينها وشكلت صورة كلية شاملة تلخص رؤية الشاعر، وتنوعت الصورة الجزئية بين الصورة التي احتوت على خط الحركة في قوله (طلعت مغتصبا)، فالطلوع هنا في حد ذاته حركة وانتقال من مكان إلى آخر، وكذا خط اللون كما في قوله (وتسطع في جبينك نجمة حمراء)، والمعروف أن النجوم لا تكون حمراء إلا أن الشاعر منح لها لون الدم رمزا للشهيد الذي يغطي صدغه الدم.

وتظافرت هاتين الصورتين لتقدما مشهدا حيا للشهيد المخضب بالدم، واحتوت الصورة الجزئية الثالثة على خط الصوت في قوله (جوادك المجنون يصهل عاريا)، والصهيل هنا يشير إلى الصوت. وهكذا يتضح أن الصورة المركّبة « لا تعطي مدلولا مباشرا للقارئ ولا تسعفه في استخلاص معنى محدد ».[2]

* الصّدغُ: ما انحدر من الرأس إلى مركب اللحيتين، وقيل هو ما بين العين والأذن. ابن منظور: لسان العرب، باب الصاد، ص 2415.

** السَّهلَكَان: غير معروفة ولعل القصد منها السَّهلُ كَانَ (لعلها خطأ مطبعي).

[1] - سميح القاسم: الاعمال الكاملة، مج 2، ص 142.

[2] – مصطفى السعدني: التصوير الفني في شعر محمود حسين إسماعيل، ص 113.

ومعنى هذا الكلام أن الصور تعمل على إثارة القارئ وتجعله يتشوق لاكتشاف المعاني الغامضة، وهذا يعتمد بالأساس على قدرته على التحليل وخبرته ومدى اطلاعه، إلى جانب دقة إحساسه.

ومن النماذج التي يتفاعل فيها عدد من الصور الجزئية ليشكل صورة كلية، قول الشاعر في قصيدة "**من مفكرة أيوب**"، وبالتحديد مقطع "**أمشي**":

مُنْتَصِبَ الْقَامَةِ .. أَمْشِي
مَرْفُوعَ الْهَامَةِ .. أَمْشِي
فِي كَفِي .. قَصْفَةُ زَيْتُونٍ وَحَمَامَهْ
وَعَلَى كَتِفِي .. نَعْشِي
وَأَنَا أَمْشِي
قَلْبِي قَمَرٌ أَحْمَرْ ..
قَلْبِي بُسْتَانْ ..
فِيهِ الْعَوْسَجُ، فِيه الرَّيْحَان *!
شَفَتَايَ .. سَمَاءٌ تُمْطِرْ
نَارًا حِينًا حُبًا أَحْيَانْ !
وَأَنَا أَمْشِي .. أَمْشِي[1]

القارئ لهذا المقطع الشعري يجد فيه اتحاد مجموعة من الصور الجزئية، شكلت في النهاية صورة كلية لخصت موضوع الحياة والموت وبالتحديد في قول الشاعر: (في كفي قصفة زيتون)، التي تشير إلى الحياة وعبارة: (وعلى كتفي نعشي)، التي تشير إلى الموت.

* العَوسَجُ: جنس من النبات شائك من الفصيلة الباذنجانية، له ثمر مدور. المعجم الوسيط: ص 600.

[1]- سميح القاسم: الديوان: ص 174.

وعمد الشاعر "**سميح القاسم**" إلى رسم لوحة فنية لها طابعها الخاص، وذلك باستخدام ألفاظ وعبارات تم اختيارها بعناية ليحدد رؤيته للثنائية الضدية (الحياة/الموت)؛ ذلك أنّه لا يتحدث عن الموت العادي بقدر ما يرمز إلى الفناء السرمدي الذي هو مصدر الحياة.

وتقوم هذا النموذج على جملة من الثنائيات الضدّية، ولعل هذا يلخص موقف الشاعر اليائس من الحياة حينا، والداعي لغدٍ أفضل حينا آخر، ومن هذه الثنائيات نجد: (قصفة زيتون) ويقابلها (نعشي) فالأولى تدل على الحياة أما الثانية فترمز إلى الموت، كما نجد لفظة: (العوسج)، ويقابلها لفظة: (الريحان)؛ حيث تدلّ الأولى تدل على نبات شوكي لا رائحة له، في حين تشير الثانية على نبات الريحان وهو نبات له رائحة طيبة، كما نجد لفظة (حينا)، ويقابلها (أحيان) الاولى بصيغة المفرد، أما الثانية فوردت بصيغة الجمع. هذا التركيب الذي وظفه الشاعر يخدم بالدرجة الأولى أفكاره، ويكشف عن عمق تأثره مما يحدث في فلسطين.

ومن الصور الجزئية التي وظفها الشاعر في قصيدته نجد قوله (منتصب القامة أمشي) وفي الصورة الجزئية الثانية (مرفوع الهامة أمشي)، وتدلان على سمو الشأن المقترن بالاعتزاز والانتماء للوطن الغالي، وفي الصورة الجزئية الثالثة (في كفي قصفة زيتون)، وفي الصورة الرابعة (وعلى كتفي نعشي) وفي الصورة الخامسة(قلبي بستان أحمر)، وفي الصورة السادسة (شفتاي سماء تمطر).

فشكّلت هذه الصور الجزئية مجتمعة ما يشبه اللوحة الفنية أو بالأحرى ما يشبه القصة التي تتولى في الإخبار لتخرج في الأخير صورة متكاملة تلخص ما يدور فيها من أحداث.

وفي هذه الأسطر الشعرية يتجلى جمال الأسلوب الذي اعتمده الشاعر، موظفا ألفاظ وعبارات لها ثراؤها اللغوي ودلالتها المعبّرة عن المعاني.

ونشير إلى أن هذه الصور اتسمت بالتلاحم والترابط؛ حيث تتابعت الصور الجزئية في هذا المقطع، دون أن يقطع بينها شيء يفكك تلاحمها، ومنه يرتبط ما هو جزئي بما هو كلي من خلال العلاقة بين الصور المتلاحمة في القصيدة الواحدة والمقطع الواحد.

ومن أمثلة الصور الكلية التي تلاحمت فيها مجموعة من الصور الجزئية قول الشاعر في قصيدة "**الأرض من بعدي**":

يَا بَيْتَنَا الْبَاقِي
يَا بَيْتَنَا الْمعبَد
يَا مَنْ عَلَى عَتَبَاتِهِ أَسْجُدْ
وَأَشمْ طيْبَ حِذَاءِ مِنْ شَيَّدْ !
يَا بَابَ بَيْتِي .. مُشَرَّعًا لِتَؤَمَّكَ الّدُنيَا
يا غُرفَتِي اَلْعُلْيَا
يَا مَهْدَ أَوَلَ كَلِمَةٍ أُنْشْد
أَنْتُمْ شُهُودِي فِي مَحَبَّتِهَا[1].

لجأ الشاعر "**سميح القاسم**" إلى تكرار أداة النداء (يا) ليصور للقارئ مدى تعلقه بالبيت القديم؛ إنه المكان الذي نشأ فيه وترعرع، وتربطه به علاقة وطيدة .

واستطاع الشاعر أن يبني قصيدته بناء فنيا محكما؛ ظهر ذلك من خلال تلاحم الصور الجزئية وترابطها لتشكل في نهاية المطاف صورة كلية تصور ارتباطه بالأرض والوطن، فتتضح في الصورة الجزئية الاولى (يَا بَيتَنَا البَاقِي)، صفة الخلود التي يتسم بها البيت، ويتضح في الصورة الثانية (يَا مَن عَلَى عَتَبَاتِهِ أَسجُد)، مدى حبّه للبيت وتعلقه به إلى درجة تجعله يسجد أمام عتباته، كما يشير الشاعر في الصورة الجزئية الثالثة (يَا بَاب بَيتِي مُشَرّعًا لتَؤُمَّك الدُّنيَا) إلى أنّ هذا البيت ليس

[1]- سميح القاسم: الديوان، ص 484.

ملكا له وحده، وإنما هو ملك لجميع أبناء وطنه، أما في الصورة الجزئية الرابعة (يَا مَهد أَوَّل كَلِمَةٍ أُنشِد)، حيث بيّن الشاعر أن هذا البيت شهد ميلاده كما شهد جميع مراحل نموه، لذا فهو متعلق به دائما.

ولعل المقصود من قول الشاعر (يا بيتنا) ليس البيت الصغير، وإنما يقصد الوطن، أو البيت الكبير الذي يجمع كل الفلسطينيين، لذا تلاحمت هذه الصور الجزئية من أجل خدمة الصورة الكلية التي تهدف إلى بيان العلاقة الوطيدة التي تربط الشاعر بوطنه الأم فلسطين.

وعاطفة الشاعر مهيمنة على هذه القصيدة لتحقق في النهاية الوحدة الكلية، فيصبح بذلك ترابط الصور مع بعضها بعض كالبنيان المرصوص الذي يشد بعضه بعضا، كما أن اختيار الشاعر للألفاظ بعناية، حقق هذا الترابط وشكّل جمالية فنية ظهرت من خلال تلاحم الصور وتجاور الكلمات لتحقيق الهدف الأسمى الذي ينشده الشاعر.

ونخلص في الأخير إلى أن قصائد الشاعر "**سميح القاسم**" تتشكل في عمومها من الصورة الجزئية والصورة الكلية، لذا فإن الدّارس لشعره يكتشف القوة في التعبير والبراعة في العرض والتصوير، كما يلمس ثراءً في اللغة وقوة في الخيال وجمالًا في التركيب المبني أساسا على دقة اختيار الشاعر للألفاظ والعبارات، وكذا الاستعارات والتشبيهات التي تعمق الدلالة الشعورية في نفس القارئ.

ومن خلال دراستنا للصورتين الجزئية والكلية يمكن استنباط ما يأتي:

- الصورة الجزئية تحتوي على مشهد واحد، في حين الصورة الكلية تحتوي على أكثر من مشهد، لأنها ببساطة هي مجموعة من الصور الجزئية المرتبطة ببعضها بعضًا.

- الصورة الجزئية بسيطة في تركيبها لا تحتاج إلى جهد كبير من قبل القارئ لفهمها وشرحها، أما الصورة الكلية فتحتاج منه أن يستخدم عقله ويوظف قدراته الفكرية واللغوية لشرحها.

– الصورة الكلية تعد منطلقا لدراسة الشعر، عكس الصورة الجزئية؛ فالأولى تتكامل فيها عناصر التجربة الشعرية، بخلاف الثانية التي تعتبر بسيطة[1].

وعموما يمكن القول إن الصورة الجزئية تؤدي في النهاية إلى الصورة الكلية التي تحيلنا هي الأخرى إلى النص الشعري، ومنه فدراسة هذا الأخير تتطلب دراسة الصورة الكلية، وفي المحصلة نقول إن العملية واحدة؛ بمعنى أن دراسة الصورة الكلية يستوجب دراسة الصور الجزئية ومنه دراسة النص الشعري ككل[2].

ج– المفارقة التصويرية:

تعد المفارقة لعبة فنية تعتمد على تشكيل خاص يفجّر في اللغة الشعرية طاقتها الكامنة من أجل التوصل إلى تشكيل يكشف عن المعاني العميقة التي تختفي خلف الألفاظ والعبارات.

والمفارقة التصويرية فن يستخدمه الشاعر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض، وهي تقنية تختلف عن الطباق والمقابلة، سواء من حيث البناء الفني أم من حيث الوظيفة الإيحائية[3].

ويلجأ الشاعر المعاصر إلى المفارقة التصويرية ليبرز التناقض الذي يميز هذا العالم الجديد، إنها رحلة فنية جمالية تجعل كل من الشاعر والقارئ يلجآن إلى بحر الصيغة اللغوية عبر فضاء النص، ومنه فالمفارقة هي فن إبراز التناقض عبر أساليب وتقنيات خاصة يوظفها الشاعر خدمة للنص.

[1]– ينظر: عبد الله خلف العساف: دراسات جمالية نصية في الشعر السعودي الجديد (ممارسة في النقد التطبيقي)، جامعة الملك فهد، المملكة العربية السعودية، 2005، ص 31-32.

[2]– ينظر: عدنان حسين قاسم: التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2000، ص 253.

[3]– ينظر: علي خالفي: المفارقة التصويرية في شعر معروف الرصافي، مجلة إضاءات نقدية ، إيران، العدد 12، 2013، ص 217.

ومما جاء في "**لسان العرب**"، في باب الفاء: «فَارَقَ الشَّيءَ مُفَارَقَةً وَفِرَاقًا: بَايَنَهُ، وَالاسمُ الفُرقَةُ، وَتفَارَقَ القَومُ: فَارَقَ بَعضُهُم بَعضًا، وَفَارَقَ فُلاَنٌ امرَأَتَهُ مُفَارَقَةً وَفِرَقًا: بَايَنَهَا»[1]. إذن فالمفارقة تعني التفريق والمباينة.

وجاء في "المعجم الوسيط" في باب الفاء: «فَارَقَهُ مُفَارَقَةً، وَفِرَاقًا: بَاعَدَهُ، وَفَرَّقَ بَينَ القَومِ: أَحدَثَ بَينَهُم فُرقَةً»[2]؛ أي باعد بينهم، ومنه فالمفارقة في اللغة لا يخرج معناها على المباينة والتفريق والتمييز.

والمفارقة من المصطلحات النقدية التي كثر الجدل بشأنها، والسبب هو أن هذا المصطلح يتسم بالغموض وعدم الاستقرار في أشكاله المتعددة، منذ نشأته إلى اليوم.

وفي الاصطلاح فالمفارقة (Irony) عبارة عن « لعبة لغوية ماهرة وذكية بين الطرفين: صانع المفارقة وقارئها، على نحو يقدم فيه صانع المفارقة النص، بطريقة تستثير القارئ، وتدعوه إلى رفض معناه الحرفي، وذلك لصالح المعنى الخفي الذي غالبا ما يكون المعنى الضد، وهو في أثناء ذلك يجعل اللغة يرتطم بعضها ببعض، بحيث لا يهدأ للقارئ بال، إلا بعد أن يصل إلى المعنى الذي يرتضيه، ليستقر عنده »[3]

فالمفارقة مجالها اللغة؛ حيث تقوم بين طرفين الشاعر والقارئ، فإذا كان الأول يقدم النص، فإن الثاني يقوم بالبحث عن الدلالات التي يراها مناسبة، غير أن تلك الدلالات غالبا ما تكون ضد الدلالة التي وضعها الشاعر، أو صانع المفارقة، وهذا ما يجعل القارئ في بحث دائم عن المعنى العميق الذي يوافق فهمه وتطلعاته.

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب: باب الفاء، ص 3398.

[2]- المعجم الوسيط: ص 685.

[3]- خالد سليمان: المفارقة والأدب دراسات في النظرية والتطبيق، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 1999، ص 46.

كما يطلق على المفارقة بأنها « نوع من التضاد بين المعنى المباشر للمنطوق والمعنى غير المباشر»[1]. أي أن للعبارة معنيين؛ الأول سطحي مباشر، والثاني عميق غير مباشر.

وعرّف "**ناصر شبانة**" المفارقة بأنها «لغة ذات إيحائية تستدعي إعمال الخيال والإبحار فيه، فهي لغة تعتمد على الإفهام على نحو مباشر، باعتبارها لغة تجعل الأشياء تهرب بمجرد أن نقترب نحوها »[2]، وهذا يعني أن خلق المعاني الجديدة من قبل القارئ مستمر باستمرار قراءاته المتعددة للنص؛ حيث أن كل قراءة تمنح معنًى جديدا.

وتقوم المفارقة على التعبير عن المعنى المرغوب فيه بألفاظ مضادة ومختلفة، وهذا يثير القارئ ويدفعه إلى البحث عن المعاني والأفكار الجديدة، ذلك أنه هو من يتولى إعادة إنتاج النص من أجل الوصول إلى المعنى الحقيقي والعميق، وهنا تلعب المفارقة دورها من خلال تداخل المعنى الأصلي مع معاني أخرى جديدة، قد تبدو متنافرة في غالب الأحيان.

ومما ذُكر في معجم المصطلحات الأدبية المعاصر "**لسعيد علوش**"، فالمفارقة (Paradoxe) هي « تناقض ظاهري، لا يلبث أن نتبيّن حقيقة، وهي إثباتٌ لقول، يتناقض مع الرأي الشائع في موضوع ما، بالاستناد إلى اعتبار خفي على الرأي العام».[3]

فسِمَةُ التناقض الظاهري هي ما يميز المفارقة وهذا ما يجعل القارئ يجيب عن المعاني والأفكار الجديدة لذلك القول أو تلك القصيدة، من خلال قراءاته المتعددة التي تمكنه من كشف أسرار النص واستنباط معانيه.

---

[1]- محمد العبد: المفارقة القرآنية (دراسة في بنية الدلالة)، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1994، ص 15.

[2]- ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث (أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش أنموذجا)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 2001، ص 49.

[3]- سعيدي علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص 162.

وتجدر الاشارة إلى أن عناصر المفارقة هي ثلاث عناصر؛ المرسل، المرسل إليه والرسالة؛ أما الأول فهو صانع المفارقة (الشاعر) ويأتي خطابه على ثلاثة أوجه، إما أن يقول شيئا وهو يقصد شيئا مخالفا، أو يقول شيئا ويفهم المتلقي شيئا آخرا، وإما يقول شيئا –وفي الوقت ذاته– يقول شيئا مخالفا، وأما الثاني فهو المرسل إليه (المتلقي، القارئ) ومهمته تتمثل في إعادة إنتاج النص واستنباط معانيه، وأما الثالث: الرسالة، وهي النص الذي سيخضع لعملية القراءة والتحليل.

وتجدر الإشارة إلى أن وظيفة المفارقة تكمن في العمل على التماسك الدلالي للنص، وبما أنها لغة اتصال بين الشاعر والقارئ، فإنها تعمل على تشويقه وإثارة فضوله من أجل الكشف المعاني الكامنة خلف الألفاظ والعبارات.[1]

وتعددت أنماط المفارقة بتعدد الدراسيين لهذه الخاصية الأسلوبية؛ حيث ذهب "**محمد العبد**" في كتابه "المفارقة القرآنية دراسة في بنية الدلالة" إلى أن أنواع المفارقة تتمثل في: المفارقة اللفظية، مفارقة الحكاية أو الإيهام، المفارقة البنائية، مفارقة الإلماع، مفارقة المفهوم أو التصوّر، ومفارقة السلوك الحركي.[2]

أما "**سامح" الرواشدة**" في كتابه "**فضاءات الشعرية**" فيقسِّم المفارقة إلى ما يقرب من ثمانية أنواع هي: مفارقة الأضداد، مفارقة المخادعة، مفارقة الإنكار، مفارقة التحوُّل، مفارقة الأدوار، مفارقة التقابل، مفارقة الاستحقاق، مفارقة الفجاءة، ومفارقة الزمان[3].

[1]– ينظر: خالد سليمان: المفارقة والأدب دراسات في النظرية والتطبيق، ص 36.

[2]– ينظر: محمد العبد: المفارقة القرآنية (دراسة في بنية الدلالة)، ص 71 – 226.

[3]– ينظر: سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية (دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل)، المركز القومي للنشر، الأردن، ط1، 1999، ص 15 – 30.

وذهب "**خالد سليمان**" في كتابه "المفارقة والأدب (دراسات في النظرية والتطبيق)"، إلى حصر أنواع المفارقة في: المفارقة اللفظية، مفارقة الفجاءة، المفارقة الدرامية، المفارقة الرومانسية، والمفارقة السياقية[1].

ويبدو أن هذا الاختلاف بين الباحثين مرده اختلاف مشاربهم وتعدد ثقافاتهم من جهة، وكذا غموض مصطلح المفارقة من جهة أخرى؛ فالمفارقة بوصفها مصطلحا أدبيًا ونقديًا في التراث العربي[2]، ذاع صيته في الدراسات الحديثة مع بروز حركة الترجمة، وكذا احتكاك النقاد العرب بالآداب الاجنبية.

ومن أنماط المفارقة التي لمسناها في شعر "**سميح القاسم**" نجد: مفارقة الأضداد، المخادعة، السخرية، التحوُّل، الإنكار، التقابل، الاستحقاق، الفجاءة،. ولا بد من التنويه إلى أن المفارقة عند شاعرنا لم تكن خاصية أسلوبية خالصة، بل ارتبطت بموقفه الذي غلب عليه الاختلاف والتناقض في كل ما يحيط به، ومن أنواع المفارقة في شعر "**سميح القاسم**" نذكر:

ج-1- مفارقة الأضداد:

يرتبط بالمباشرة « ويجمع هذا النمط بين المتنافرين في الدلالة اللغوية، من مثل الموت والحياة»[3]، والمباشرة لا تعني السطحية أو عدم العمق، بقدر ما تعني أن يكون المعنى المقصود مناقضا للمعنى السطحي، ومن أمثلة هذا النمط في شعر "**سميح القاسم**" قوله في قصيدة: "**كرمئيل**":

صَبَاحَ مَسَاء

يُطَالِعُنَا.. وَجْهُهَا وَالَّسَماء

---

[1]- ينظر: خالد سليمان: المفارقة والأدب، الصفحات من 29 إلى 88.

[2]- ينظر: ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 28.

[3]- سامع الرواشدة: فضاءات الشعرية، ص 15.

وَنَبسُمُ.. لاَ بَسْمَةَ الأَغْبِيَاءْ

وَلَكِنَهَا بَسْمَةُ الأَنْبِيَاءْ

تَحَدَّاهم صَالِبٌ تافه

يُغَطِي الشُّمُوسَ.. بِبَعْضِ رَدَاء[1].

القارئ لهذه الأسطر الشعرية يلاحظ أنها قائمة على عنصرين متناقضين (الصباح والمساء)، ويستمر هذا التناقض حتى البيت الأخير في قوله يغطي الشموس، فالشمس لا يمكن أن نغطيها لأن نورها يسطع على الأرض كلها، ولعل في هذا إشارة من الشاعر إلى عدم قدرة أي كان من التافهين على حجب الحقيقة مهما كانت.

ومن أمثلة مفارقة الأضداد أيضا قول الشاعر في قصيدة "**بطاقات إلى ميادين المعركة**":

عَاشُوا .. لَمْ تَصْحَبْهُم كَلمَه

مَاتُوا .. لَمْ تَصْحَبْهُم كَلمَه

فَالْفُصْحَى والأَوْرَاقْ الْمَصْقُولَة والإِنْشَاء

وَالْحِبْرُ الْغَالِي والأَقْلاَمُ الفِضيَّه

كَانَتْ مَسبِيّه[2]

بُنِيَ هذا النموذج على المفارقة الضدية، وهذا ما وضحه موقف الشاعر من بداية القصيدة عندما قال (عاشوا/ماتوا) فثنائية الحياة والموت هي ما سيطر على ذهن الشاعر من أول النص، إلى نهايته تقريبا، وكأنه استسلام للموت.

فاللغة الفصحى والأوراق المصقولة والحبر الغالي والأقلام الفضية، كل هذه الوسائل كانت مسببة، في مفارقة واضحة الدلالة فالتضييق على الحريات الثقافية والسياسية، هو ما قتل روح

[1]- سميح القاسم: الديوان، ص 90.

[2]- المصدر نفسه: ص:334.

الكتابة والإبداع. والمفارقة الضدّية هنا لعبت دورا هاما من خلال لعب الشاعر بالكلمات؛ حيث حملت أكثر من دلالة، وهذا ما يجعل القارئ يواصل البحث والتنقيب على المعاني الجديدة التي لم يبح بها الشاعر.

وبما أن المفارقة التصويرية كانت من بين الوسائل الفنية التي استعان بها "**سميح القاسم**" لتجسيد رؤيته للواقع العربي والفلسطيني –بشكل خاص– فإنها ساعدته بشكل واضح على إبراز تناقضات ذلك الواقع وإفرازاته، ومن ذلك قوله في قصيدة "**الطريق**":

وَهُنَاكَ .. فِي الأُفُقِ الْقَرِيب .. هُنَاكَ فِي الأُفُقِ الْبَعِيد
لَيْسَتْ تَتِمُّ الأَرْضَ دَوْرَتَهَا بِلاَ نَصرٍ جَدِيْدَ
فَاحْمِلُ لِوَاءَكَ .. وامضِ .. فِي هَذَا الطَرِيق .. [1]

يبدو مفهوم المفارقة في هذه الصورة واضحا، حيث جمع الشاعر بين متنافرين في الدلالة اللغوية وهما لفظتي (الأفق القريب/ الأفق البعيد)، فالتضاد يعكس الحالة النفسية التي يمر بها الشاعر التي اتسمت بالتناقض، وتحرمه حالته من رؤية الأفق، فلا يدري أهو أفق قريب أم بعيد، إنه أفق بلا نصر جديد، وهذا ما بين الرؤية السوداوية التي ميّزت خطاب الشاعر.

ج–2– مفارقة المخادعة:

يكشف هذا النمط من المفارقة «خيبة الأمل مما يتوقعه صاحب الفعل، حيث يقدم موقفا أو مواقف إيجابية، فيفاجأ بأن فعله لم يقابل إلا نكرانا وجحودا »[2]؛ أي أن المفارقة هنا تقوم على خيبة الأمل التي يشعر بها صاحب الفعل (الشاعر) جراء النكران الذي قوبل به موقفه.

والأمثلة على هذا النوع قليلة، عكس ما لمسناه في النوع الأول، إذ يقول الشاعر:

---

[1]– سميح القاسم: الديوان، ص: 348.

[2]– سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية ، ص 17.

يَا أَيُهَا الْمْوتى بِلاَ مَوْتٍ

تَعِبْتُ مِنَ الْحَيَاةِ بلا حياةٍ

وتَعِبْتُ مِنْ صَمْتِي

ومِنْ صَوْتِي[1].

تبيّن هذه الأسطر الشعرية حالة اليأس وخيبة الأمل التي يعانيها الشاعر، ولعل ما يكشف تلك الخيبة عبارة: (أيها الموتى بلا موت)، فلفظ الموت يقصد بها الشعوب التي ماتت في قلوبها القضية الفلسطينية، بخلاف الشاعر الذي أفنى حياته في سبيل الدفاع عن وطنه، ولكنه لم يجد المقابل، بل اكتشف وجود موتى وهم أحياء، لذا فقد تعب من صمته ومن صوته وهذا ما يكشف مفارقة المخادعة.

ويقول الشاعر في قصيدة أخرى:

مَا كَانَ عَدْلاً مِنْكَ أَنْ تَمْضِي

ونَحْنُ مُقَيَدُون

إِلَى حَدِيْدِ مُجَنْزَرَهْ

وَكِلاَبُ بن نون الجَدِيد

تَلُوكُ فِي أَمْنٍ عِظَامَ الْمقبرَه[2]

يكشف هذا النموذج رفض الشاعر لمبدأ الصداقة القائم على الخداع والنكران الذي أفرزه الواقع الأليم، فمن صفات الصديق المخلص عدم التخلي عن صديقه تحت أي ظرف كان، ولكن في هذا المثال وجدنا العكس، لذا أصيب الشاعر بخيبة أمل جراء هذا الفعل الشنيع.

[1]- سميح القاسم: الممثل، ص 10-11.

[2]- المصدر نفسه: ص 65-66.

وإذا كانت المفارقة تحتاج من الشاعر مهارة لغوية كبيرة، فإنها أيضا تحتاج « إلى إحكام بالغ الدقة، للعلاقة بين الشكل والوظيفة، أو بعبارة أخرى، بين المقال والمقام »[1]، فلابد من ربط العلاقة بين الشكل والمضمون، وهذا الأمر يتكفل به القارئ عند محاولاته المستمرة من أجل البحث عن المعاني التي تشير إليها الألفاظ والعبارات.

ج-3- مفارقة السخرية:

هذا النوع من المفارقة يُبنى «على موقف يناقض ما يُنتظر فعله تماما، إذ يأتي الفعل مغايرا تماما للوجهة التي يجدر بالإنسان أن يقوم بها »[2]؛ أي أن رد الفعل يكون مناقضا ومخالفا للفعل، فتأتي الصورة كاشفةً بُعد المفارقة وسخرية الشاعر من مثل هذا السلوك.

ومن الأمثلة على هذا النوع قول الشاعر في قصيدة "**من وراء القضبان**":

« مَا يُضْحَك الأَحْيَاءَ مِنْ بَلِيَّةِ الْحَيَاة !
« وَبَينَهُم مِنْ جَحْفَلِ الْحُرِيَة الْحَمْرَاء
« مُحَارِبٌ مُخَضَّبُ اللّوَاء
« سِلاَحُهُ .. أَشْعَار
« تَقْطُرُ مِنْ حُرُوفِها الّدمَاء! [3]

القارئ لهذه الأسطر الشعرية يجد أنها بنيت على مفارقة السخرية؛ فالشاعر (المحارب) كان ينتظر العون من قبل أبناء شعبه، ولكن هؤلاء قابلوه بالضحك في موقف يوحي بسخرية الشاعر

[1]- محمد العبد: المفارقة القرآنية (دراسة في بنية الدلالة)، ص 8.
[2]- سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية، ص 18.
[3]- سميح القاسم: الديوان، ص 93.

من هذا السلوك، فالموقفان متناقضان؛ الموقف الأول هو موقف الشاعر الذي يحارب المحتل متسلحا بأشعار والموقف الثاني هو موقف من يقف متفرجا وكأن الامر لا يعنيه.

ومن أمثلة مفارقة السخرية قول الشاعر في قصيدة " **الذي قُتل في المنفى كتب إليّ**":

فَتَلُونِي ذَاتَ يَوْمٍ

يَا أَحبَّائِي .. لَكِنْ ..

ظَلَّ مَرْفُوعًا إِلى الْغَربِ.. جَبِينِي..[1]

يصور الشاعر في هذا المثال مقتله الافتراضي على يد قوات المحتل الإسرائيلي، إلا أنّ هذا القتل لم يزده إلا إصرارا وتمسكا بحقه في الحرية ، فجبينه ظل مرفوعا، في صورة تؤكد مدى تحديه للمحتل، ففي الوهلة الأولى يعتقد القارئ أن الشاعر قُتل وانتهت مسيرته في هذه الحياة، إلا أنه يُواجَه بردة فعل الشاعر في الأداة (لَكِنْ) وهنا يتغير موقفه، وتستمر مسيرة الحياة نحو تحقيق الهدف المنشود.

فهذه الصورة قامت على موقفين متناقضين تماما، وهو ما يكشف سخرية الشاعر من المحتل وتحديه له. وتظهر مفارقة السخرية بشكل جلي في قصيدة "**أغنية مشوه حرب**" التي يقول في مطلعها:

سَيِدَاتِي، آنِسَاتِي، سَادَتِي

سَأُغْنِي أُغْنِيَّة

واغْفِرُوا لِي ... كَلِمَاتِي مُزْرِيَّة

وَعَلى جُدْرَانِ صَوْتِي،

لَمْ يَزَلْ رَجْعُ انْفِجَارٍ فَائِتِ

[1]- المصدر السابق: ص 191.

غَيْر أَنِي سَأُغَني الأُغْنِيَّة

بَاذِلاً فِيْهَا قُصَارَى طَاقَتِي

فَأَعِيْرُوْنِي أُذُنًا مُصغِيَّه[1]

يبرز التناقض في موقف الشاعر عند محاولته للغناء، في موقف لا يستدعي في الحقيقة الغناء، وهو أسلوب للسخرية في قِبل الشاعر؛ إنها سخرية من هذا الواقع الأليم وهذه الحياة الصعبة التي أفسدها صوت الانفجارات المتتالية، ولعل ما يبيّن موقف الشاعر الساخر هو عنوان القصيدة الذي بُنِيَ هو الآخر على المفارقة (أغنية مشوه حرب)، والمشوه ما هو في الحقيقة سوى الشاعر الذي خرج من هذه الحرب مهزوما نفسيا ومعنويا. ويتأكد موقفه من خلال قوله في آخر القصيدة:

سَيِدَاتِي آَنِسَاتِي سَادَتي

لَسْتُ فَنَانًا عَرِيْقًا فِي الْغِنَاء

غَيْرَ أَني، أَبذُلُ فِيه قُصَارَى طَاقَتِي

وأعذِرُونِي،

فَأَنَا فِي حَاجَة لِلأَجْرِ

مِنْ أَجْل طَعَامِي ودَوَائِي..[2].

فالشاعر لا يجيد الغناء، ورغم ذلك فهو يجتهد ويبذل قصارى طاقته من أجل طعامه ودوائه، فهو يغني من أجل لقمة العيش، وهذا ما يبرز سخرية الشاعر من الحياة بشكل عام. والعل المقصود بالغناء هو القصائد التي يكتبها الشاعر، وليس الغناء الفعلي.

[1]- المصدر السابق: ص 219- 220.

[2]- المصدر نفسه: ص 223.

ج-4- مفارقة الإنكار:

هذا النمط من المفارقة « يفيض بالسخرية، لكنه يتوسل بالسؤال لإظهار السخرية، والإنكار لما يتحقق، والفرق بين مفارقة السخرية ومفارقة الإنكار أن النمط الأول يعتمد اللغة الخبرية، في حين أن النمط الثاني يستخدم لغة الإنشاء ».[1]

فهذا النوع من المفارقة يعتمد الأسلوب الإنشائي الذي يبرز السخرية والإنكار، والطبيعي أن تكون النتائج المرجوة مناسبة للموقف، ولكن حينما تأتي مخالفة لذلك تثير الغرابة والإنكار والسخرية، فيكون رد الفعل مناقضا لما كان متوقعا.

ومن أمثلة هذا النوع من المفارقة قول الشاعر في قصيدة "**ثورة مغني الربابة**":

«بَغْدَادُ يَا بَلَدَ الرَشِيد»
مَاذَا تَبَقى مِنْكِ، لَم أَنْزِفْهُ لِلْوَتَرِ الْبَلِيد؟
مَاذَا تَبَقى يَا طُلَيطِلَةُ الشَّقِيةُ، مِنْ كَلاَمْ؟
مَاذَا تَبَقَّى... يَا كِنَانَةُ .... يَا شَام؟[2].

يتحدث الشاعر في هذه الأسطر الشعرية بلُغةِ الساخر المتأسف لما جرى ببغداد، ومصر الكنانة والشام؛ هذه البلدان التي كانت -إلى وقت ليس ببعيد- منارة العلم والعلماء، لِمَا كانت تزخر به من كتب ومؤلفات في شتى العلوم والميادين، فيتساءل الشاعر عن بغداد وماذا تبقى منها، وعن طليطلة، ومصر، والشام، فتبدو لغة الشاعر وموقفه مختلف، وهذا ما يثير الغرابة والإنكار والسخرية، وهنا تبرز المفارقة التي تميز موقفه.

ويقول الشاعر في قصيدة "**الجواد الجامح**":

---

[1]- سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية، ص 20.

[2]- سميح القاسم: الديوان: ص 216.

فَكَيْفَ نفرُّ؟ كيْفَ نفرُّ مِنْ مَنْبَتَنَا الأَرضّي؟
وَكَيْفَ نُبِيحُ لِلنِّسيَانِ أَجيَالاً مِنَ البُغضِ؟
وَكَيْفَ؟ وكَيْفَ؟ لَنْ نهَدأْ
وَمِلْءُ عُيُونِنَا الْمَرْفَأ[1].

تصور هذه الأسطر الشعرية موقف الشاعر الذي وُضع بين خيارين إما الاستقرار على أرض فلسطين أو الرحيل، إنه موقف يبين حالة التناقض التي يعيشها الشاعر، وهو ما انعكس على شعره، فمن جهة يبين أنه لا يستطيع الفرار من أرضه ونسيان تاريخه، ومن جهة أخرى يبين أنه لن يهدأ مادام يفكر في المرفأ، وهذا الأخير للدلالة على الهجرة إلى الضفة الأخرى ، وهذا ما يثير الغرابة والسخرية.

والأصل أن الشاعر يستمر في الدفاع عن وطنه، حتى لو كلفه ذلك حياته، ولكنه يبيّن أنه لن يهدأ ما دام يفكر في الهجرة والرحيل، وهنا يتضح أن « المفارقة أداة أسلوبية فعالة للتهكم والاستهزاء »[2]. فيتحقق الإنكار من خلال موقف الشاعر الساخر والمثير للغرابة.

ج-5- مفارقة التحول:

في هذا النمط «تبدو الصورة بدلالات معينة، لكنها تتحول إلى دلالات جديدة مغايرة لما بدأت به، كأن تكون الدلالة إيجابية فتتحول إلى سلبية، أو تكون سلبية ثم تتحول إلى إيجابية»[3]، فالصورة في بدايتها تحمل دلالة إيجابية، ولكن لا تلبث أن تتحول تلك الدلالة إلى دلالة سلبية، ومن أمثلة هذا النوع من المفارقة في شعر "**سميح القاسم**"، قوله في قصيدة "**أبطال الراية**":

---

[1]- المصدر السابق: ص 472.

[2]- محمد العيد: المفارقة القرآنية (دراسة في بنية الدلالة)، ص 18.

[3]- سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية، ص 22.

حرَّاء! هَلْ هَجَرَتْ حَمَامَتكَ الْوَدِيعه

هَلْ جَفَتْكَ الْعَنْكَبُوتُ؟

حرَّاء! هَلْ دَهَمَتْ قُرَيْشُ أَمَانَ لَائِذِكَ الْكَرِيمِ؟

فَرَاحَ تَحْتَ سَنَابِك الْكُفَار*

مَغْدُورًا يَمُوت ؟![1].

يستحضر الشاعر في هذه القصيدة قصة "غار حراء" الذي اختبأ فيه الرسول الكريم في مشهد يدل على العناية الإلهية بأفضل خلق الله فغار حراء يدل على الخير، حيث كان الملاذ الذي لجأ إليه الرسول من بطش كفّار قريش، ولكن سرعان ما تحولت الدلالة إلى دلالة سيئة وهو ما يوضحه قول الشاعر في عبارة (هَل دَهَمَت قُريشُ أَمَانَ لَائِذِكَ الكَرِيم).

هكذا تحولت الدلالة الإيجابية إلى دلالة سلبية، وتحولت دلالة المكان من مكان آمن يبعث على الطمأنينة والسكينة، إلى مكان يثير الخوف والرعب في نفس من لجأ إليه.

ومن أمثلة مفارقة التحول قول الشاعر في قصيدة "**نجوم كعك العيد**":

يَقْبلُ الْعِيدُ مُنبَهِراً،

وَيُوَزِعُ كَعْكَ الْخَطَايَا

عَلَى طَبَقٍ مِنْ ذُنوبْ

وَاهِبًا خَوْفَهُ نَجْمَةً

نَجْمَةً

لِلْصغارِ الذينَ يَمُوتُونَ جُوعًا عَلَى الأَرْصِفَه.[2]

*- سنابك: السُّنبُكُ طَرَفُ الحَافِرِ وَجَانِبَاهُ مِن قُدُمٍ، وَجَمْعُهُ سَنَابِكُ. ابن منظور: لسان العرب، باب السين، ص 2111.

[1]- سميح القاسم: الديوان، ص 321.

[2]- سميح القاسم: سأخرج من صورتي ذات يوم، ص 66.

يحمل العيد في البيت الأول دلالات الفرح والسعادة، فهو للتآخي والتراحم بين الناس، ولكن تغيرت نبرة الخطاب وتحولت الدلالة من إيجابية إلى سلبية، وأضحى العيد مناسبة للخوف وتوزيع النجوم للثكالى والأرامل.

فالعيد كان يحمل بُعدا إيجابيا، ولكن بعد أن اكتملت الصورة واتضح المشهد، بقراءة باقي الأسطر الشعرية، صار يحمل بعدا سلبيا، فأضحى مناسبة أليمة للصغار الذين يموتون جوعا على الأرصفة.

ج-6-مفارقة التقابل:

تقوم مفارقة التقابل « على موقفين متضادين تماما يتبنى كل واحد منهما نظرة تنقض النظرة الأخرى وتلغيها »[1]؛ إنه تفاعل يضع المتلقي أمام موقفين متناقضين، على نحو يثير الدهشة والاستغراب، ومن الأمثلة على ذلك قول الشاعر في قصيدة "**تزجية**":

إلَى الأَحْيَاء ! ..
الذَّينَ يَدأَبُون عَلَى إِرَمِ الْفَاضِلَه
حُبًا .. وَأَزرًا ..
وَإلى المْوتَى !..
الَّذينَ يَدأَبُون عَلَى بَعْثِ إِرَمِ الْخَاطِئَه
شَجْبًا وَزَجرًا ![2]

من يقرأ هذا النموذج يجد نفسه أمام موقفين متضادين يتضح من خلالهما التفاعل بين الأحياء والموتى، وبين إرم الفاضلة وإرم الخاطئة، وبين لفظة شجبا وجزرا.

[1]- سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية، ص 25.

[2]- سميح القاسم: الديوان: ص 299.

وعبّرت هاتان الصورتان عن قضية واحدة، ولكن على نحو مغاير؛ حيث ألغت الصورة الثانية الصورة الأولى وناقضتها.

وفكرة الحياة والموت دائما ما تسيطر على عاطفة الشاعر؛ حيث عكست حالته الشعورية المتأزمة في الكثير من الأحيان، جراء معاناته من الاحتلال وما فعله بالشعب الفلسطيني، وكذا معاناته من سياسته التهجير التي انتهجتها إسرائيل.

ومن النماذج الشعرية التي تتضح فيها مفارقة التقابل قول الشاعر:

وَتُرِيدُ قَبْرًا مِثْلَ مَنْ مَاتُوا؟

وَهَلْ عِشْنَا كَمَنْ عَاشوا؟

وَهَلْ مِتْنَا كَمَنْ مَاتُوا؟

تَوَاضَعْ ![1].

هكذا سيطرت فكرة الموت والحياة على خيال الشاعر فأصبحت موقفا يتخذه إزاء واقعه وقضايا أمته، وقد ارتكزت هذه الأسطر الشعرية على موقفين متضادين، يحمل كل موقف منهما نظرة تناقض النظرة الأخرى وتلغيها؛ إذ يتساءل الشاعر: (هَل عِشنَا كَمَن عَاشُوا؟)، ويعقبها بنظرة مضادة لها (وَهَل مِتنَا كَمَن مَاتُوا؟)، فمن خلال قراءتنا لهذه الأسطر نكتشف أن الشاعر لا يميز بين الموت والحياة، أو بالأحرى حياته أضحت مثل موته، فالأمر عنده سيّان، وذلك بسبب الظلم والقهر الذي يعيشه رفقة أبناء شعبه.

فالقيمة الفنية لهذا النمط من المفارقة تكمن في إثارة القارئ، وحثه على البحث المستمر عن المعنى الذي يجعله يكشف خيوط النص، ويستخرج أسراره، وذلك من خلال إقامة علاقات بين الألفاظ لاستخراج ما تحمله من معاني ودلالات جديدة.

[1]- المصدر السابق: ص 223.

ج-7- مفارقة الفجاءة:

يقوم هذا النوع من المفارقة على « مخالفة ما يتوقعه المرء في الموقف الذي يمر به، فيفاجأ بحالة مغايرة تماما لما في ذهنه »[1]؛ أي أن القارئ ينتظر من الشاعر موقفا ما، ولكن يفاجأ بموقف مغاير لما كان ينتظره.

ومن أمثلة هذا النوع في شعر "**سميح القاسم**" قوله في "**قصيدة قديمة**":

أَنْتَقَى مِنْ كَرْمِنَا أَجْمَلَ عُنْقُودٍ

لأهْدِيه حَبِيْبِي

غَيْرَ أَنَ الْكَرمَ ... يا عينِي

أَحَاطُوهُ بِأَسْلاَكٍ جَدِيْده[2]!

قامت هذه الأسطر الشعرية على مفارقة الفجاءة، فالقارئ عندما يقرأ السطر الأول يقع في ذهنه المعنى السطحي العادي، متمثلا في قطف فاكهة العنب واهدائها للمحبوب، لكنه يفاجأ بأن ذلك الكرم أحاطوه بالأسلاك الشائكة، ولعل الشاعر يريد القول أن حريته أصبحت مفيدة بذلك السياج؛ إذ لا يستطيع الحركة بسببه.

والمفارقة في هذا النموذج بُنيت على مخالفة ما يتوقعه القارئ في الموقف؛ حيث يقع في ذهنه معنى، ولكنه يتفاجأ فيما بعد بمعنى جديد يتناقض تماما والمعنى الأول.

وفي موقف آخر يقول الشاعر في قصيدة "**حتى إشعار آخر**":

أُمِي الْحَبِيْبَه

---

[1]- سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية، ص 28.

[2]- سميح القاسم: الأعمال الكاملة، مج2، ص 121-122.

سَيَكُوْن شَيئًا جَيدًا

أَنْ تَفْتَحِي الشبَّاك منْ حِينٍ لِحِينٍ

أَخْشَى عَلَى كُتُبِي الْقَدِيمَة

سَطْوَةَ العثِّ* اللَّعِين..[1]

عمد الشاعر "**سميح القاسم**" إلى خلق موقف خاص ليقوم فجأة بتدميره وتغيره بما يناقضه، فأشار في البداية إلى الإيجابية التي ينجرُّ عنها فتح الشبابيك وتغير الهواء في الغرفة (المعنى الظاهري)، لكنه ناقض هذا المعنى بمعنى آخر وهو الخشية على كتبه القديمة من السوسة التي تتغذي على الكتب.

ولعل الشاعر لا يقصد من وراء هذا المثال المعنى السطحي، بل يقصد من خلاله معاني أخرى عميقة، لها علاقة بالموروث الثقافي (الكتب القديمة)، التي لابد من المحافظة عليها وعدم تركها في يد المحتل، كما أن لفظة (شُبَّاك) تشير إلى تطلع الشاعر نحو تغيير الوضع القائم.

نخلص إلى أن مفاهيم المفارقة تعددت بتعدد وجهات نظر الباحثين، ولكن الأكيد هو أنها ستظل إحدى الوسائل والأدوات التي تساعد على تحليل النص الأدبي، وهذا ما دفع بالشاعر إلى توظيف أنماط المفارقة في قصائده، وهو على دراية تامة بجدوى القرائن اللفظية والمعنوية التي وظفها في شعره، وهذا بغية توجيه القارئ إلى اكتشاف المفارقات ومن خلالها المعاني والدلالات الجديدة التي تشير إليها الألفاظ والعبارات.

ومنه فالنماذج التي وظفها الشاعر كشفت المفارقة، وكانت كفيلة بتحقيق اللمسة الجمالية التي ظهرت واضحة في قصائده، لذا لابد من التأكيد على أن المفارقة التي توفرت في الألفاظ

*- العَثُّ: العَثَّةُ هي السُّوسَةُ أَوِ الأَرَضَةُ الَّتِي تَلحَسُ الصُّوفَ، وَالجَمعُ عَثٌّ وَعُثَثٌ. ابن منظور: لسان العرب، باب العين، ص 2805.

[1]- سميح القاسم: الأعمال الكاملة، مج2،: ص 149.

والعبارات شكلت فضاءً شعريا خاصا بالشاعر، حاول من خلاله التعبير عن مشاعره وأحاسيسه جراء ما يعانيه من ظلم المحتل.

نصل في ختام هذا الفصل إلى القول إننا حاولنا أن نرصد آليات تشكيل الصورة وملامحها في شعر "**سميح القاسم**"؛ وذلك من خلال الغوص في نصوصه الشعرية، وكشف كيفية توظيف الشاعر البيان؛ من تشبيه وكناية واستعارة بنوعيها مكنية وتصريحية، إلى جانب التسلل إلى أعماق القصائد واستخراج ما اشتملت عليه من عناصر البديع؛ على غرار الطباق والمقابلة والجناس بنوعيه التام والناقص، ومما خلصنا إليه هو أن الشاعر حاول أن يؤثث قصائده بهاتين الخاصتين البلاغيتين لما لهما من أثر بالغ في إيضاح المعنى ومن النتائج التي توصلنا إليها:

- إنّ التشبيه مهما تفاوتت درجاته وتعددت أقسامه واختلفت مراتبه يظل من المباحث الرئيسة في علم البيان، لذلك أولاه الشاعر الاهتمام، وجاءت قصائده حافلة بهذا اللون البياني.
- إنّ توظيف الشاعر للاستعارة والكناية في قصائده مهم، لما لهما من أثر بارز في تعميق المعاني وإثارة القارئ.
- إنّ توظيف الشاعر للبديع له أثر كبير في إيضاح المعنى وتبليغ المراد.

أما بخصوص جمالية الصور في شعر "**سميح القاسم**" فحاولنا أن نبين كيف استطاع الأخير أن يقدم للقارئ صور المكان والشعب الفلسطيني والعربي، وكذا صور البطولة والمقاومة مانحا كل صورة بُعدًا قوميًا يبين روح الانتماء التي بدت واضحة في شعره، فقد أعطى المكان أبعادا جغرافية وتاريخية ارتبطت بالأرض، وانتقل بين الأمكنة في الداخل و الخارج، ما يؤكد حالة الشتات التي يعيشها الفرد الفلسطيني، كما حاول الشاعر إعطاء صورة واقعية تعكس حالة الشعوب العربية المتسمة بالتفكك، وأوضحت صور البطولة والمقاومة النزعة القومية التي اتصف بها الشاعر.

وحاولنا أن نبيّن أنماط الصورة في شعر "**سميح القاسم**" من خلال عرضنا لجملة من الصور الجزئية، والكلية، وكذا المفارقة التصويرية، ومما خلصنا إليه أن كل قصيدة من قصائد الشاعر هي في الأصل صورة كلية تتكون من صور جزئية وليدة التجربة الشعورية.

كما أن الصور الجزئية والكلية كانت محاطة بالحزن؛ فحالة الشاعر النفسية انعكست على صوره الشعرية ما أضفى عليها حالة من اليأس ، ولكن رغم هذا كله حاول الشاعر أن يؤثر في القارئ و يشدّ انتباهه.

وسعينا إلى أن نبيّن كيف وظف الشاعر المفارقة التصويرية بأنواعها المتعددة، ومن مجمل ما خلصنا إليه أنّ المفارقة تثير انتباه القارئ وتدفعه نحو البحث عن المعاني والدلالات الجديدة التي لم يبح بها الشاعر، فأضفت على قصائده طابعًا فنيًا وجماليًا أسهم في تحقيق متعة القراءة.

ومما زاد الصور الشعرية إشراقا وتأثيرا في المتلقي هو جمالية اللغة التي وظفها الشاعر في قصائده، إضافة إلى التطابق الذي تَشكّل بين الصورة والتجربة الشعرية، وذلك ما سنتناوله بالتفصيل في الفصل اللاحق من هذا البحث.

الفصل الثالث:

جمالية التعبير في شعر سميح القاسم.

أولًا: جمالية المعجم الشعري.

ثانيًا: وظائف الصّورة في شعر سميح القاسم.

ثالثًا: خصائص الصّورة في شعر سميح القاسم.

تمهيد:

تلعب اللغة دورًا هامًا في بناء القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة؛ فهي مجموعة من العلامات والقواعد المستخدمة في عملية التواصل؛ أي أنها ألفاظ لها معاني ودلالات توظف لأغراض تواصلية ذات معنى.

والألفاظ في اللغة العادية تختلف عن نظيرتها في لغة الشعر؛ فإذا كانت في اللغة الأولى تتميز بالمباشرة والسطحية، فإن لغة الشعر متفجرة بالدلالات، كما تحتاج من القارئ أن يبذل جهدا في استنباط المعاني الكامنة خلف ظلال الألفاظ والعبارات، لذلك يرى "**أدونيس**" أن « لغة الشعر هي لغة الإشارة، في حين أن اللغة العادية هي لغة الإيضاح»[1]، فاللغة الشعرية هي لغة الرمز، بخلاف اللغة العادية التي تعتمد على المباشرة.

وسنحاول في هذا الفصل دراسة البعد الجمالي الذي تميزت به لغة الشاعر "**سميح القاسم**"، وذلك من خلال تحليل طريقة توظيفه للألفاظ والعبارات، إلى جانب البحث في خصائص المعجم الشعري الذي وظفه الشاعر في قصائده، كما سنعرض أهم الحقول الدلالية التي استعان بها الشاعر –على غرار– حقل الطبيعة، حقل المكان والزمان، الحرب ، وحقل الانسان.

ومن المحطات التي سنتوقف عندها في هذا الفصل، وظائف الصورة في شعر "**سميح القاسم**"، وكيف كان لهذه الوظائف الأثر البارز في مساعدة القارئ على فهم المعاني التي أراد الشاعر إيصالها له، ومن الوظائف التي سنعكف على دراستها: الشرح والتوضيح، الوصف والمحاكاة، المبالغة، التحسين والتقبيح، إذ سنتناول كل وظيفة على حدة ونبيّن مدى إسهامها في تحقيق الفائدة الفكرية والمتعة الجمالية للقارئ.

وفي المحطة الثالثة والأخيرة سنحاول التطرق إلى خصائص الصورة الشعرية في شعر "**سميح القاسم**"؛ حيث سنعرض أهم تلك الخصائص على غرار الإيحاء وعنصر المفاجأة، وتوظيف الطبيعة. هذه أبرز العناوين التي سنحاول التطرق إليها في هذا الفصل.

[1]– أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، لبنان، ط1، 1975، ص 125.

أولًا: جماليات المعجم الشعري:

أ- الألفاظ المعاصرة:

حاول الشاعر أن يوظف اللغة بشكل يخدم قضيته بالدرجة الأولى، ويؤثر في القارئ بالدرجة الثانية، لذا نجد أن لغته توزعت توزيعا متنوعا وفقا للسياق الموجِّه للمعاني والدلالات التي يريد الشاعر بثها من خلال قصائده، ولعل ما ميز معجم الشاعر "**سميح القاسم**" هو الثراء اللغوي الذي ساعده في الرقي بخطابه الشعري، وبالخصوص من الناحية الفنية والجمالية.

ولعل أول ما يستوقفنا ونحن بصدد دراسة جماليات المعجم الشعري في قصائد الشاعر استخدامه لألفاظ جديدة ومعاصرة على غرار الكلمات اللاتينية، والمصطلحات السياسية التي يستخدمها الناس في حياتهم اليومية؛ فقد استطاع الشاعر أن يبين حرصه الشديد على مواكبته للتغيرات السياسية والاجتماعية والثقافية الحاصلة على الساحتين الفلسطينية والدولية.

وإذا ما أردنا تحليل تلك الألفاظ المعاصرة لابد من قراءتها في ضوء السياق الذي وردت فيه؛ ذلك أن هذا الأخير هو الذي يكسب الكلمة دلالات ومعاني جديدة لم تكن لتُعرف لولا السياق.

ومن الألفاظ المعاصرة الواردة في شعر "**سميح القاسم**" نجد :

النضال– الطائرة – شعب لاجئ – مستوطنات – البوليس – الدولار– المقهى – الأخبار – المصنع – طابع البريد– التلفون – أقوال الصحف– التصدير– جامعة – مكتبة – الإذاعات – السفراء – مجلس الوزراء – المؤتمرات – الكوكب – الكرة الأرضية – خريطة – وكالة الأنباء – مركبة فضائية – الأفلاك – الأبراج – الآلات – الأجرام – الفَلك – التأميم – التصنيع – حقائب دبلوماسية – الأمم المتحدة – دراستي العليا – الصحف – الجريدة – شهادة المعهد– مكتبتي – نشرة الأنباء– ناطحات السحب – ثكنات – أقمار صناعية – الفضاء – الصاروخ – مجلس الأمن – الإذاعة – الجريدة – الكومبيوتر.

ساعدت الظروف السياسية والاجتماعية التي سادت في فلسطين، وما تبعها من تطور تكنولوجي وحضاري، الشاعر "**سميح القاسم**"، وأرغمته على توظيف ألفاظ معاصرة تخدم شعره وقضيته بالأساس، ومن بين هذه الألفاظ الجديدة التي وظفها الشاعر بما يخدم القضية الفلسطينية (الأمم المتحدة) حيث يقول في قصيدة "**في 5 حزيران**":

فِي الْخَامِسِ،
مِنْ شَهْرِ حُزِيْرَانِ الْماضِي،
طَارَ جَمِيع الْقَتْلَى لِلأمَمِ الْمُتَحِدَه
وَاشْتَرَكُوا بِالْجَلْسَةِ غَيرِ الْعَادّية[1]

صوّر الشاعر الزعماء والرؤساء العرب في مشهد يوحي باحتقاره الشديد لهم، فهؤلاء هم من باع القضية الفلسطينية فشبههم بالقتلى جراء موت الضمير الإنساني في قلوبهم.

ومن خلال هذه الأسطر يحاول الشاعر أن يبين للقارئ إحساسه العميق بالحزن والأسى على حال الزعماء العرب الذين رضوا بالذل والخنوع، وانساقوا وراء تحقيق مصالحهم الشخصية على حساب المواطن الفلسطيني؛ إنهم (قتلى)، بكل ما تشير إليه الكلمة من معاني، فالشاعر شحنها بدلالات جديدة تدل على موت الضمير العربي، وتلاشي شعار الوحدة العربية.

و لفظة (القتلى) لا يشترك فيها الزعماء العرب لوحدهم، بل تشمل أيضا جميع من عَلِمَ بحق الفلسطينيين ولم يناصرهم لينالوا استقلالهم، هؤلاء القتلى هرعوا للاجتماع في جلسة الجمعية العامة للأمم المتحدة التي ناصرت الجلاد عوض أن تناصر الضحية.

ويواصل الشاعر "**سميح القاسم**" وصف الواقع الصعب الذي يعانيه الفلسطينيين جرّاء تخاذل جميع الأنظمة على نصرتهم، ويذّكر بأن هذا الوضع لن يدوم، بل سيثور الفلسطينيون ضد المحتل لنيل حقوقهم وحريتهم، إذ يقول في قصيدة "**سقوط الأقنعة**":

[1]- سميح القاسم: الديوان: ص 429.

سَقَطَتْ جَمِيعُ الأَقْنِعَه
سَقَطَتْ .. فَإِمَّا رايتي تَبْقى
وَكأسِي المُترَعَه
أَوْ جَثَتي وَالْزوبَعَه
وَرَايَتِي يَا مَجْلسَ الأمْنِ الْمُوَقَّر
أصْبَحَتْ عِشرينَ فَصْلاً
يَا مَجْلِسُ الأَمنِ الْمُوَّقرِ [1]

يؤكد الشاعر أن الأقنعة سقطت، وظهرت وجوه بعض البشر على حقيقتها، وهو يخيِّر المجتمِعين داخل أسوار مجلس الأمن بين أمرين إما الحرية وإما الثورة.

ويتضح من استخدام الشاعر لهذه الألفاظ تغير لغة الخطاب؛ فهو يصدر من رجل ثائر يؤلمه ما يحدث في وطنه، وقد وظف الشاعر لفظ (مجلس الأمن)، وهو لفظ معاصر ظهر مؤخرا بفعل التغيرات التي شهدها العالم، بعد الحرب العالمية الثانية، وأردف معه لفظة (الموقَّر)، التي توحي باحتقاره لزعماء العالم الذين انصرفوا عن نصرة القضية الفلسطينية، واكتفوا بإصدار قرارات الإدانة على شكل فصول ومواد، دون تطبيقها على أرض الواقع.

ويتضح أن الشاعر اعتمد على لغة واضحة سهلة قريبة من القارئ، وحتى إن وظف ألفاظا معاصرة، فإنها في الواقع تبدو بسيطة ومتداولة في الحياة اليومية، حيث حمّلها بدلالات لها خصوصيتها، وهنا يأتي الدور على القارئ الذي يعمل على تحليل تلك الألفاظ والعبارات واعطائها معاني ودلالات جديدة.

ومن الألفاظ المعاصرة التي وظفها الشاعر بشكل ملحوظ، نجد: (الإذاعة، المصحف، الجريدة)، وهذا ما يوحي باعتماده على هذه الوسائل الإعلامية، سواء من حيث البحث عن أخبار وطنه أم من قبيل نشر أشعاره وكتاباته في تلك الوسائل، يقول في قصيدة "**على قلعة الإمبراطور**":

[1]- المصدر السابق: ص 633.

رُبَّمَا تَرْفُضُ بَعْضُ الصُّحُفِ عنْ شِعْرِي قَصِيدَه !

رُبَّمَا يَشْجُبُ نُقَّادِي اسْتِعَارَاتٍ جَدِيدَه

رُبَّمَا يَطْرَحُ قُرَّائِي الْجَرِيدَه![1]

يصور الشاعر في هذا النموذج الدور الذي تلعبه الصحف والجرائد في نقل الكلمة والخبر، وهو في هذا الموقف يريد الإشارة إلى قضية التضييق الإعلامي الذي تمارسه سلطات الاحتلال على الوسائل الإعلامية؛ يتضح ذلك من خلال قوله: (رُبَّمَا تَرْفُضُ بَعْضُ الصُّحُفِ عنْ شِعْرِي قَصِيدَة)، في إشارة إلى قصائده التي حذفت من الصحف والمجلّات ومنعت من النشر، لأنها تدعو إلى الثورة والوقوف في وجه المحتل، كما يؤكد من جهة أخرى موقف القراء من كتاباته الشعرية في قوله: (رُبَّمَا يَشْجُبُ نُقَّادِي اسْتِعَارَاتٍ جَدِيدَة) في إشارة منه إلى قساوة الواقع الفلسطيني.

ويبين الشاعر نقمته على الساسة وما يدور في مجالسهم ومؤتمراتهم من خطب مثيرة يتضح في ظاهرها أنها تطالب بحقوق الفلسطينيين، ولكن هي في الواقع خلاف ذلك، إذ يقول في قصيدة "**ثورة مُغني الربابة**":

أَطْفَالنَا يَبْكُونَ، لَوْ فَهِمُوا «الأَحَادِيث الْمُهِمَّه»

فِي مَجلِسِ الوزَرَاءِ، وَالخُطَبِ المُثِيرَه

وَتَشَاُورُ الْسُفراءِ ... إعْدَادًا .... لِمُؤتَمَراتِ قِمه !

يَا أُمَّتِي[2]

وظّف الشاعر الألفاظ المعاصرة نحو: (السفراء، المؤتمرات، القِمّة) وحمّلها بدلالات جديدة خدمة لقضية فلسطين والأمة العربية التي عبّر عنها بقوله: (يَا أُمَّتِي).

[1]- سميح القاسم: الديوان، ص: 474.

[2]- المصدر نفسه: ص 217.

والواضح أن الشاعر متأثر بالقضايا السياسية، لذا فهو يوظف كثيرا الألفاظ السياسية، التي تكشف حقيقة المجتمع الدولي الذي يقف إلى جانب الجلاد الإسرائيلي، عوض وقوفه إلى جانب الفلسطينيين، ولاسيما مجلس الأمن، أو يسمى بالأمم المتحدة.

ولا يقتصر استخدام الشاعر على الألفاظ السياسية فحسب، بل يتعداه إلى توظيف ألفاظ أخرى معاصرة تخدم أهدافه وقضيته، ومن هذه الألفاظ: (الكوكب، الكرة الأرضية)، إذ يقول في قصيدته الموسومة بـ: "**بعدها**":

وُلِدْتُ مِثْلَ حَبَّةِ الرُّمَّان
وَرُحْتُ أَنْمُو فِي الْجِهَات السِّت
وَيَومَ أَغْدُو تَوأَمًا لِلْكُرةِ الأَرْضِيّه
أُضِيءُ بالْحَقِيقَه[1]

يصوّر الشاعر في هذه القصيدة حالة كثير من أبناء وطنه الذين عاشوا حياتهم منتقلين بين البلدان جراء سياسة التهجير التي مورست عليهم من قبل سلطات المحتل، ولعل عبارة (رحت أنمو في الجهات السّت) تؤكد هذا الرأي، ويُذكِّر الشاعر بأنه سيضيئ بالحقيقة يوما ما، عندما يصبح توأما للكرة الأرضية في إشارة منه إلى أن الأيام تدور وأنه سيأتي يوم قول الحقيقة.

هكذا استطاع الشاعر "**سميح القاسم**" أن يوظف الكلمات ويبث فيها طاقته لتصبح أكثر قوة وأبلغ تأثيرا في القارئ.

ونشير إلى أن الشاعر يعتمد على قوة الألفاظ وما تحمله من معاني غزيرة، تمكنه من إيصال أفكاره وأحاسيسه إلى القارئ، فها هو يشكو همومه إلى الكواكب والفضاء، إذ يقول في قصيدة (**ق – ف – ر**):

أَدُورُ حَوْلَ الْكُرةِ الأَرْضِيه
مُكَلَلاً بِهَالةِ الْنّيرَانِ والدمَاء

[1]- المصدر السابق: ص 389.

وَأَنْشُرُ السَّمَاء

فِيَ فلَكِ الْكَوَاكِبِ الآلِيَّه

يَا أَيُّهَا الْفَضَاء

هَا أَنَذَا اَنْشُدُ بَيْنَ السُّفُنِ الْكَوْنِيه

أُغنِيَّتِي السَّوْدَاء

هَا أَنَذا

أسْقُطُ في جَزِيرة صَمَّاءَ صَوَّانِيه

تَجْهَلُهَا اَلْجُغْرَافيا

يُعَرِفُهَا التَّارِيخ[1]

سيطرت على الشاعر حالة من الحزن الممزوج بالشكوى، إذ لم يترك فرصة إلا وعبّر عن همومه، ولم يستثن في ذلك حتى الجمادات، التي خاطبها معتبرا إياها كائنات حيّة تُبصر وتسمع، ومن ذلك قوله مخاطبا الفضاء: (يَا أَيُّهَا الفَضَاءُ، هَا أَنَذَا أَنشُدُ بَينَ السُّفُنِ الكَونِيَّةِ، أُغنِيَّتِي السَّودَاء)، فجعل الشاعر الفضاء شخصاً عاقلا يحس ويفهم. فألفاظ هذه القصيدة تصوّر حالة الشاعر المتألمة الغارقة في بحر من الأحزان، فالملاحظ أن هذه الأسطر الشعرية يغلب عليها مفردات اليأس القهر والغدر، ما يوحي بالنظرة السوداوية التي يحاول الشاعر نقلها إلى القارئ.

ولعل ما يميز اللغة الشعرية عند "**سميح القاسم**" أنها لغة ثرية وغنية بالدلالات، وهذا ما يجعلها «لغة فنية خاصة تستثمر معطيات اللغة النفعية العادية ».[2]

فتصبح بذلك لغة غزيرة العطاء، إذ يستطيع الشاعر من خلالها التعبير عن أحاسيسه والبوح بمشاعره التي ما كانت لتُكتشف لولا التعبير باللغة.

---

[1]- سميح القاسم : الأعمال الكاملة، مج3، ص 333-334.

[2]- محمد عبدو فلفل: في التشكيل اللغوي للشعر، مقاربات في النظرية والتطبيق، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا، ط1، 2013، ص 73.

ب- الألفاظ العامية والأجنبية:

تُعد اللغة العامية شكلا من أشكال التعبير عما يجول في فكر الإنسان من أفكار، وإذا كانت اللغة الفصحى هي وسيلة الشعراء في التعبير، فإن العامية كانت المادة التي استعان بها هؤلاء في البوح عن مشاعرهم وأفكارهم، فشكّلت بذلك مادة خصبة في أيديهم وراحوا يصفون، من خلالها، أحزانهم وأفراحهم ويكشفون أحاسيسهم التي رافقتهم في مسيرة حياتهم.

والعامية هي « اللغة التي تُستخدم في الشؤون العادية، التي يجرى بها الحديث اليومي»[1]؛ أي أن اللغة العامية هي لغة الاستخدام اليومي، كما أنها لغة الأفراد العاديين.

ومهما اختلفت الآراء حول اللغة العامية، بين من يرى إنها لغة قائمة بذاتها، ومن يرى أنها مرتبطة بالفصحى وجزء منها، فالأكيد أنها وسيلة من وسائل التعبير عن مكنونات النفس المختلفة ومظاهر الحياة المتعددة.

وإذا كان "**أنيس فريحة**" يرى أن اللغة العامية لغة متطورة، ولها الصفات التي تجعلها أداة طبيعية للتعبير عما في النفس، فإن "**كمال يوسف الحاج**" يذهب إلى أن اللغة العامية، منبثقة عن القصص ومتصلة بها[2].

فمن الواضح أن كلا اللغتين العامية والفصحى لهما خاصية الإبلاغ، كما أنهما وسيلة من وسائل التعبير عما يجول داخل النفس.

والدارس لشعر "**سميح القاسم**" يجد انه استخدام الألفاظ العامية التي تقترب من لغة الحياة اليومية، إلى جانب بعض الألفاظ الدارجة التي تنتشر بكثرة في البيئة الفلسطينية بالتحديد.

ولعل الغرض من توظيف الشاعر لهذه الألفاظ العامية هو لفت انتباه القارئ وتشويقه أكثر للغوص في أعماق النص، إلى جانب ذلك فاللغة العامية في بعض الأحيان أسهل وأيسر من اللغة الفصحى، لذا يلجأ إليها الشاعر ليوصل فكرة ما أو ينقل الأحاسيس التي يمر بها.

---

[1]- إميل بديع يعقوب: فقه اللغة العربية وخصائصها، دار العلم للملايين، لبنان، ط1، 1982، ص 144.

[2]-ينظر: أنيس فريحة: اللهجات وأسلوب دراستها، دار الجيل، لبنان، ط1، 1989، ص 97.

ومن الألفاظ العامية التي استخدمها الشاعر نجد:

ياهلا – بار – تِنْتَان – الفاشست – الرَّبع – مسطول – البقشيش – كرتات الإعاشة – غرانادا – فرق الإس إس – هللويا – يوليسيز – أوزيريس – كوكلوس كلان – الويسكي – الباسودوبلي – الكومبارس – سائق التكسي – جالينيوس – كوليرا – الكاردينال – كوكاكولا – كرت الإعاشة – الكلبشة – بيبسي كولا – سانو – رابسو – العيّال – فانتازيا – سترومبولي – فترينة الكافيتيريا – كارتون توم أند جيري – أوروك – إنكيدو.

استخدم الشاعر بعض الألفاظ العامية في قصيدة "**ليلى العدنية**" ليقرّب أحاسيسه للقارئ بهدف التأثير فيه، ونشير في هذا الصدد إلى أنّ اللغة العامية في كثير من الأحيان أبلغ من الفصحى في توصيل المعاني ونقل الأحاسيس، يقول:

– فَاهْرِعِي لَيْلَى، إلى فتحةِ بَابَك !

– يَا إِلَهِي ! ....

– فَزَّعِي الرَّبْعَ

– وَشُقّي دُوْنَهُمْ، شُقي الّثيَّاب

– جَلَّ يَا أُخْتُ الْمُصَاب

فَزَعِي الرَّبْع فَقَدْ عَادَ الْجَوَاد

عَاد .. لَكِنْ .. وَحْدَهُ يا أُخْت عَاد[1]**!!**

يحاول الشاعر في هذه الأسطر الشعرية التعبير بلغة قريبة من القارئ، فهو يصوّر هَولَ ما جرى للفارس **مرزوق** الذي أُغتيل على يد السفاحين في مشهد مأساوي حزين أكدته الألفاظ: (فاهرعي، فزعي، المصاب، شقي الثياب)، فتبدو نبرة الخطاب حادة جدا وهذا تماشيا والحالة

[1]- سميح القاسم: الديوان، ص 158-159.

النفسية التي سيطرت على الشاعر عند تصويره لهذه الحادثة الأليمة وهذه المصيبة التي ألمت بوالد الفتاة ليلى، الذي يعتبره الشاعر رمزا للبطولة والمقاومة.

وقد وظف الشاعر لفظة عامية تمثلت في (الرَّبْع)، وتعني جماعة من الناس، وهذا في إشارة منه إلى البيئة العربية، وبالتحديد الصحراوية.

ويقصد الشاعر من وراء استخدام عبارة (فَزِّعِي الرَّبْعَ)، أن تنشر **ليلى** خبر مقتل والدها وسط أهلها وجماعتها، ولو قال الشاعر: أخبري الأهل، لكان التعبير سطحيا، ولكنه عندما قال: فَزِّعِي الرَّبْعَ، كان الأثر أبلغ وأشدّ وقعا على النفس.

وبقراءة أخرى لعبارة (فَزِّعِي الرَّبعَ)، نقول إن الشاعر حاول من خلالها أن يشحذ الهمم، لتنهض شعوب الأمة العربية (الرَّبع)، للذود عن حرماتهم وأعراضهم، وكما أشرنا سابقا فالفتاة **ليلى** ما هي إلا فلسطين الطفلة الجريحة التي تنزف دماً، وهذا يُذكّرنا بقول الشاعر العربي القديم **لقيط بن يعمر**:

قُومُوا قِيَامًا عَلَى أَمشَاطِ أَرجُلِكُم

ثُمَّ افْزَعُوا قَدْ يَنَالُ الأَمنُ مَن فَزِعَا.[1]

ويؤكد الشاعر على انتمائه للبيئة العربية وأنه جزء لا يتجزأ منها، وذلك باستخدامه لألفاظ عامية تنتشر بشكل لافت في المنطقة الشرق أوسطية، إذ يقول في قصيدة "**الصحراء**":

وَأَسْأَلُ الْمُلحِدِين

وأَحْفَادُ أبْنَائِي الْمؤْمِنين

أهَذَا كِتابُ الْعَدَالة ؟

كَرْتُ الإعَاشَةِ ؟

زَيْتٌ؟

1- لقيط بن يعمر الإيادي: ديوان لقيط بن يعمر، حققه وقدّم له: عبد المعيد خان، دار الأمانة، مؤسسة الرسالة، لبنان، ط1، 1391هـ،1971م، ص 55.

قَمِيصٌ!

طَحِينٌ !

أهَذَا كتابُ اَلْعَدَاله

وَهَذَا خِتَامُ الرسَالَه؟[1]

استخدام الشاعر لفظة (كَرْتُ الْإِعَاشَةِ)، للإشارة إلى حالة الفلسطينيين الذين أصبحوا يعيشون على الإعانات والتبرعات التي تأتي من الدول الشقيقة والصديقة، المحبة للشعب الفلسطيني، وتوظيف الشاعر لهذه اللفظة يحمل نوعًا من السخرية الممزوجة بالألم من الوضع الذي أضحى يميز حياة الفلسطينيين، مؤكدًا أن لا عدالة في ذلك، إذْ كيف لأصحاب الأرض والحق، أن يعشوا على ما تقدمه الدول الأخرى من معونات.

والقارئ لهذا النموذج يجد أن الشاعر ركَّز على فئتين: فئة الملحدين وفئة المؤمنين، في إشارة منه إلى اليهود والمسلمين ، ولعلَّ قيامه بهذا التصنيف لم يكن اعتباطيًا بل هو من أجل غاية ما في نفسة، لعلها الإشارة إلى رسالة السلام التي أقرتها الأديان السماوية، ولهذا يتساءل الشاعر: أهذا كتاب العدالة؟ مؤكدًا أن العدالة السماوية لم تتحقق ولم تنصف الفلسطينيين.

ويهدف الشاعر من استخدام لفظة (كَرتُ الإعَاشَةِ) لتقريب المعنى أكثر إلى القارئ، وتصوير حالة الضياع والفقر والحرمان التي يعيشها الشعب الفلسطيني، الذي أصبح أفراده مسجلون على قوائم المنظمات الدولية التي تُعنى بشؤون اللاجئين، ويتساءل الشاعر في آخر الأبيات: (أهذا ختام الرسالة؟) واضعا القارئ أمام خياراتٍ عدَّة للإجابة عن هذا السؤال، هذا إنْ تمكن من إيجاد إجابة أصلاً.

ويستنجد الشاعر بالألفاظ العامية علَّها تسهم في تبليغ المراد، وإثارة القارئ، إذ يقول في قصيدة "**مغني الربابة على سطح من الطين**":

رُدَّى .. وَلكْ يَا بِنْت جَارتِنَا

[1]- سميح القاسم: الأعمال الكاملة، مج4، ص 254.

صَرْلِي سِنِين، وَكِبْرِتِ الْغَابه

وَكْبِرْتِ مَعْهَا، وَوَالدي خِتْيَرْ

وَبْكُلْ مَا بحِسْ بِكَرْجة الطَّابَه

بِرْجَعْ طِفْل .. وَبْلاَدْنا بتْزغَّرْ!

يَا نَاس بِردَت دَلَّة القَهوَه

ومَعزب الرَّحمَن وَاقِف لِلسَّلَام

بِدُّو يزَغْرَت عِش عَالسَّروَه

ويصِيحْ طُلُّوا يَا هَلَا! .. بُرج الحَمَام![1]

امتزجت اللغة الفصحى بالعامية، في شكل يشير إلى حالة الشاعر الذي اختلطت عليه الأمور، وأضحى يهرب إلى الماضي علَّه يجد فيه مبتغاه؛ إنَّه هروب من الواقع الأليم، ومن بين الألفاظ العامية التي وظفها الشاعر نجد: (صَرْلِي، خِتْيَرْ، بِتْزَغَّر، برْجِع، دلة القهوة، معزب، بِدُّو، يزغرت)، واختار الشاعر هذه الألفاظ كونها تستعمل بكثرة في الحياة اليومية، كما أنها قريبة ومألوفة لدى القرّاء، لذا لن يجدوا صعوبة في فهمها. والواضح أن لجوء الشاعر إلى هذه الألفاظ هو إيمانه الراسخ بأنها تسهم بشكل كبير في إثارة عواطف القارئ

كما وظف الشاعر عديدًا من الألفاظ العامية التي تستخدم في الحياة اليومية للإنسان العربي عمومًا والفلسطيني بشكل خاص ومن بينها: (العيّال)، التي وظفها الشاعر لسببين؛ الأول أنها مستعملة بشكل لافت في البيئة العربية، والثاني أنها أبلغ في إيصال الدلالة وهذا ما يهدف إليه الشاعر، إذ يقول واصفا حالة الأطفال الفلسطينيين الذين يعيشون ظروفا صعبة في قصيدة " **فراقية اللاجئين السياسيين في مقاهي أوروبا**":

كَيْفَ صَبَرَ الْأَهَالِي بِوَجْهِ الْجَرَاد؟.

هَلْ رَأَيْتَ الْجَمَاعَةَ قَبْلَ خُرُوجِك؟ أُمِي الْمَرِيضَةُ

[1]- سميح القاسم: الديوان، ص 226-225 .

تَقْتُلُهَا غُرْبَتِي وَأَبِي رَجُلٌ .. صَابِرٌ. غَيْرَ أَنَ هُمُومَ

الْعِيَّال

يَا رَفِيقِي تَهُدُّ الْجِبَال[1]

أراد الشاعر أن يبيَّن ألم الغربة والفراق، وهو تجسيد لصورة أهله الذين غادرهم مجبرا، وقد وصف المحتل بلفظ (الجَرَاد)، في إشارة منه إلى هجومه على القرية مثلما يهجم الجراد على الزرع، كما أراد أن يبيّن منظر "العيّال" الذين لم يصبروا جرّاء هذا الوضع القاسي، الذي ميّزه الجوع والذل وهذا سببه العيش تحت سلطة المحتل.

ولم يقتصر استخدام الشاعر على الألفاظ العامية المنتشرة في البيئة العربية فحسب، بل تعداه إلى استخدام ألفاظ أعجمية منقولة من لغتها الأم دون أن يلجأ إلى ترجمتها، وإنما وظفها بشكلها المستخدم في الحياة اليومية، علّها تسهم في إثارة القارئ، وتدفعه إلى الغوص في أعماق النص والبحث عن الدلالات العميقة.

وفي قصيدة "**نجوم كعك العيد**" استخدم الشاعر لغة مباشرة قريبة من المتلقي، بيَّن من خلالها أجواء العيد في ظل الاحتلال من جهة، والعيش في الغربة من جهة أخرى، فصوّر الشاعر ذلك في مشهد درامي حزين، ومن بين ما قاله الشاعر في هذه القصيدة:

نَجْمَةٌ للزَّمَانِ الَّضرِير

فِي الْمَكَانِ الْبَصِير

بالدَّعايَاتِ للبيبسي كولا

وَمَسْحُوقِ سانو الْخَطِير

وَلرابسو الْعِلّيُّ الْقَدِير[2].

[1]- سميح القاسم: سأخرج من صور ذات يوم، ص 108.

[2]- المصدر نفسه: ص 70.

صوَّر الشاعر هذا الزمان الذي أضحى يولى الأهمية للإعلانات والدعايات للمشروبات (بيبسي كولا) والمساحيق (سانو- رابسو) على حساب الشعب الفلسطيني، واستخدام "**سميح القاسم**" لهذه الألفاظ جاء من أجل الكشف عن الوجه الحقيقي للمحتل، إلى جانب إثارة القارئ وحثّه على التعمق في تحليل دلالات لتلك الألفاظ والعبارات.

ولعَّل توظيف الشاعر لهذه المساحيق (سانو، رابسو)، ما هو في الحقيقة إلا إشارة إلى الفقر الذي هدَّ حياة الفلسطينيين في ذلك الوقت، وقد وظف الشاعر هذه الألفاظ في مشهد ساخر للدلالة على السخرية من الزمان الذي وصفه بالضرير.

فالشاعر غالبًا ما يلجأ إلى استخدام الألفاظ العامية، وكذا الألفاظ الأعجمية ومزجها باللغة الفصيحة لما لها من سمات فنية وجمالية.

والواضح أن الشاعر في توظيفه لألفاظ مستمدة من معجم لغة أخرى دون ترجمة هو إيمانه بأنّ تلك الألفاظ أبلغ في التعبير وأقدر على إيصال الفكرة، وتقريبها من القارئ، كما يعكس ثراء المعجم اللغوي للشاعر وتنوعه بين الفصيح والعامي، فهو يبيَّن ثقافة المجتمع الفلسطيني الذي امتزجت فيه اللغة الفصحى مع المصطلحات الأجنبية المستنبطة من لغات أجنبية أخرى.

وبالإضافة إلى استخدام الشاعر للألفاظ العامية وظف أيضا ألفاظًا أجنبية بلغتها الأم دون ترجمة، حيث نقل ألفاظًا من اللغة الانجليزية، وهذا يرجع إلى أسباب سياسية وأخرى اجتماعية وثقافية، كون اللغة الانجليزية هي اللغة الثانية في المشرق العربي بصفة عامة، بخلاف المغرب العربي الذي تنتشر فيه اللغة الفرنسية بشكل لافت، ومن بين تلك الألفاظ نجد:

- Third Class - Ok. sir
-Stop - wanted - S . O . S
-MARY HAD A LITTLE LAMP
LITTLE LAMP
LITTLE LAMP
-Electricity

وفي قصيدة " **اعترافات المهَّرب**" وظف الشاعر عبارات باللغة الإنجليزية ليصوّر الحوار الذي دار بينه وبين أحد العاملين في السفينة. يقول:

عَلَى قَدْرِ هَذَا الْفِرَاشِ أُمَدَّدُ رِجْلَيَّ

Third class ?

O.K sir!

تَفُحُّ السَّفِينَةُ تَنسَلُّ أَفعَى البِحَارِ الكَبِيره

يَصغُرُ جِسمُ الموَانِئ [1]

استخدام الشاعر في هذه القصيدة تراكيب مكتوبة باللغة الإنجليزية، وهذا لنقل المشهد إلى القارئ كما هو دون تحريف، فالحوار الأصلي دار باللغة الإنجليزية، لذا لم يرد الشاعر ترجمته إلى العربية، بل استخدمه كما هو، وهذا بغية إثارة الرغبة والفضول لدى القارئ لمتابعة القراءة وربط التراكيب المكتوبة باللغة العربية والأخرى المكتوبة باللغة الانجليزية.

ومما يتضح من هذا النموذج أنَّ الشاعر اكتفى عند السفر بالدرجة الثالثة (Third Class)، في إشارة منه إلى قلة حيلته، فهو ليس من الأغنياء حتى ينزل بالدرجة الأولى، كما في هذا معاني عدّة، لعل أبرزها تصوير المعاناة والصَّعاب التي يكابدها في تنقلاته، فالركوب في الدرجة الثالثة ليس كالدرجة الأولى، وهنا ندرك حجم الهوة بين الفقراء والأغنياء حيث أراد الشاعر الإشارة إليها بشكل غير مباشر.

فالشاعر يلجأ إلى إثارة القارئ وشدَّ انتباهه، وما على الأخير إلا أن يغوص في أعماق النص ليفهم أكثر ويتخيَّل باقي الأحداث، وهذا ما يُمكنّه من «سَدِّ فجوات القصيدة، وإغناءً لدلالاتها، وكشفًا لعوالمها الداخلية»[2].

[1]- سميح القاسم، الأعمال الكاملة، مج2، ص 187.

[2]- محمد عبدو قلقل: في التشكيل اللغوي للشعر مقاربات في النظرية والتطبيق، ص 46.

وفي قصيدة الشاعر الموسومة بـ: "**السّيد من؟**"، حاول المزج بين اللغة العربية واللغة الإنجليزية، علَّه يحقق نوعا من الفضول لدى القارئ، ما يجعل الأخير يحاول فك رموز النص ويبحث عن الدلالات والمعاني الجديدة، إذ يقول:

وَالسَّيدُ مَنْ؟

تَوأَمُ سَيِّدِنَا آدم

مَطْلُوبٌ لِلشُرْطَةِ

فِي كُلَّ مَخَافِرِ هَذَا الْعَالَم

مَطْلُوب

حيًا أو ميَّتًا

مَطْلُوب

WANTED

حيًا أو ميَّتًا

WANTED

For being me and you and him

For berif millions, benig one and being none [1]

ينتقل الشاعر في التعبير عن قصة "**السّيد من**" بين اللغتين العربية والانجليزية، في محاولة منه لإثارة انتباه القارئ وتحقيق تفاعله مع النص، ومساهمته في إيجاد الدلالات التي تشير إليها الألفاظ والعبارات.

ويوحي هذا المزج بين اللغتين إلى تأثر الشاعر الواضح باللغة الإنجليزية، وهذا ما يعكس توظيفه لها، ولعل هذا الأمر يدفعنا إلى القول: إن الشاعر يشعر بسلطة اللغة الإنجليزية ما جعله يعَّبر بها في عديدٍ من الأحيان ليُسمِعَ صوته آذان الشعوب التي تتحدث هذه اللغة.

[1]- سميح القاسم: الأعمال الكاملة، مج3، ص 392-363.

وبالحديث عن **السيّد من؟** يتضح أن هذا السيّد المجهول (من؟) ما هو في الحقيقة إلا المناضل الفلسطيني المطلوب في شتى مخافر العالم؛ إنه مطلوب حيّا أو ميتًا، وهذا للدلالة على سياسة المطاردة التي تمارسها سلطات الاحتلال تجاه الفلسطينيين وذلك بملاحقتهم في شتى بقاع الأرض.

وفي قصيدة "**صباح الخير**" يوظف الشاعر المصطلح الأجنبي (GOOD NIGHT) علَّه يسهم في إثارة المتلقي ويدفعه إلى التفاعل مع النص من أجل إيجاد الدلالات العميقة التي يريد الشاعر التعبير عنها وتبليغها، فيقول:

يَا سَيَّدَاتِي سَادَتِي .. الأَبْرَارَ وَالْخُطَاه

يَجْدُرُ بِالْإِنْسَانِ فِي الإِنْسَانِ،

أَنْ يَجتَنِبَ البِيجَامَةَ الْمُرَقَّطَه

وَيَحْذَرَ البِيجَامَةَ الْمُخَطَّطَه

يَجْدُرُ بالإِنْسَان .. أَنْ يَنَامَ عَارِيًّا ..

GOOD NIGHT [1]

يحاول الشاعر "**سميح القاسم**" استخدام التعابير المباشرة من أجل التقرب أكثر من القارئ وبث مشاكله التي تعترضه في الحياة اليومية، لذا فهو يستخدم لغة بسيطة وألفاظًا متداولة على نطاق واسع، ومصطلح (GOOD NIGHT) يشير إلى معاني عدَّة لعل من أبرزها توقف الزمن، افتراضيًا لا واقعيًا كما يوحي بانتهاء الحكاية أو القصة.

كما يلجأ الشاعر إلى كتابة بعض الحروف باللغة الأجنبية، والتي في الحقيقة هي اختصار لكلمات، فعلى سبيل المثال يقول في قصيدة "**نجوم كعك العيد**".

[1]- سميح القاسم: سأخرج من صورتي ذات يوم، ص 15.

نَجْمَةٌ لِمُذيعَاتِ C.N.N وَلِلْبَسْمَةِ السَّابِيَّه*

فِي خِتَامِ التَّقَارِيرِ عَنْ نَكْبَةٍ

ضَرَبَتْ قَرْيَةً نَائِيَّه ..[1]

وظف الشاعر الحروف C.N.N للدلالة على القناة الإخبارية الدولية اللاتينية (CABLE NEUS NETWORK) والشاعر في هذه الأسطر حزين لموقف المذيعات اللواتي تظهر على وجوههن البسمة رغم النكبة التي ضربت أرض فلسطين، والتي عبر عنها بعبارة (قَرْيَةً نَائِيّه)، فدلّ الشاعر عن موقفه بشكل ساخر ممزوج بالمرارة، حين قام وأهداهن نجمة، في إشارة إلى احتقارهن.

هكذا يمزج الشاعر بين اللغة العربية الفصحى واللغة الأجنبية وبالتحديد الانجليزية، في شعره وهذا في اعتقادنا يرجع لسببين، الأوَّل هو أن الشاعر في كتاباته يخص فئة معينة والمقصود هنا الطبقة المثقفة من طلاب وأساتذة ونقاد وباحثين، وكذا أشخاص لهم مستوى دراسي محدد، والسبب الثاني يرجع إلى ثقافة الشاعر نفسه؛ فهو على اطلاع باللغات الأجنبية كما أنه متمكن من اللغة الإنجليزية وهذا راجع لعوامل سياسية واجتماعية وثقافية، فرضتها سياسة الاحتلال.

كما نشير إلى استخدام الشاعر للغة العبرية في عديد من القصائد وبالتحديد في قصيدة **" مراثي سميح القاسم"** التي يقول فيها:

وَغَنَّيتُ لِلحَاكِمِ العَسكَرِي (بِالعِبريّةِ طَبعًا):

גשם בא

גשם בא

גשם גשם גשם בא [2]

* - تأسست C.N.N، عام 1980، على يد: تِدْ تورنر، وهي تقدم برامجها علن مدار الساعة من مركز C.N.N بأطلنطا عاصمة ولاية جورجيا الأمريكية، ولها استوديوهات في مدينة نيويورك وواشنطن العاصمة.

[1] - سميح القاسم: سأخرج من صورتي ذات يوم، ص 69.

[2] - سميح القاسم: الأعمال الكاملة، مج4، ص 103.

وكذا في قصيدة "**إلهي إلهي لماذا قتلتني**" في الصفحة 119، والصفحة 123، حيث يظهر استخدام اللغة العبرية بشكل بارز في هذه القصيدة، إيمانا من الشاعر بأنها السبيل لمعركته ضد الفكر الصهيوني.

وفي حوارٍ له مع الأستاذ "**منذر عياشي**"* في مجلة ثقافات البحرينية، سُئِلَ "**سميح القاسم**" عن نصيب العبرية ثقافة ولغة وشعرًا وأدبًا وفلسفة في شعره، فأجاب: «استعملت اللغة العبرية في بعض قصائدي. لم استعملها على سبيل عرض عضلات ثقافية، بل استعملتها لمناقضتها ولمواجهتها، وبكثيرة من السخرية التي تبلغ أحيانا درجة اللوم، لذلك استعمالي للغة العبرية كان جزءًا من معركتي مع الفكر الصهيوني ومع المؤامرة، وليس نوعا من التأثر والانبهار باللغة العبرية أو بالثقافة العبرية».[1]

فاستخدام الشاعر للُّغتين العبرية والانجليزية، مرّده الظروف التي مرَّ بها، ما ساعده على إتقان اللغة العبرية والتحدث بها بطلاقة، إلى جانب أن تكوينه كان باللغة الانجليزية، وهذا ما ساعده في التعرف على الأدب الانجليزي والأمريكي، ويبقى السبب الرئيس الذي دفعه إلى توظيف اللغة العبرية هو أنها كانت جزء من معركته ضد العدو الإسرائيلي؛ إنها معركة فكرية وأدبية قبل أن تكون معركة مسلحة.

ويحكي الشاعر في ديوان "**سأخرج من صورتي ذات يوم**" قصة "**سيناريو فيلم صامت (أسود أسود) من بطولة عبد المنعم شابلن**"، حيث أن هذا العنوان الانزياحي تندرج تحت طياته عديدا من الدلالات خاصة في المجال الثقافي والاجتماعي؛ فهو عنوان مركب من شخصيتين: عبد المنعم و شابلن، وهذه القصة عبارة عن سيناريو لفيلم صامت تخللته جملة من الألفاظ الأجنبية نحو: (The end, Zoom, cut)، يقول الشاعر:

*- منذر عياشي: باحث وناقد ومترجم، شَغِل منصب رئيس تحرير مجلة ثقافات البحرينية.

[1]- منذر عياشي: ثقافات تلقي سميح القاسم، مجلة ثقافات، كلية الآداب، جامعة البحرين، العدد 5، 2003، ص 140.

أَوَّلُ مَا يَظهَرُ فِي الفِيلم
فِئرَانٌ جَذلَى تَتْبَعُ عَازِف نَايْ
(CUT)
طَربُوشِي وَعَصَايْ
(CUT)
وَحِذَائِي الضَّخمُ[1]

ويضيف:

ZOOM
مِئذَنَةٌ فِي رَأسِهَا هِلَالْ
تَدخُلُ فِي عَلَامَةِ السُّؤَالْ

تَخرُجُ مِن عَلَامَةِ التَّعَجُّبْ[2]

وينهي خطابه بقوله:

آخِرُ مَا يَظهَرُ فِي الفِيلم

The end [3]

يهدف الشاعر من خلال توظيفه للفظة cut، حذف بعض المشاهد التي ليس لها أهمية، حسبه، كما يهدف من وراء توظيفه للفظة Zoom، هو التركيز على بعض المشاهد نظرا لأهميتها، ونجد في آخر الفيلم لفظة The end، التي توحي بنهاية الفيلم ومعه نهاية الحياة بالنسبة للشاعر.

في ختام هذا الجزء نخلص إلى أن المعجم الشعري الذي استمد منه الشاعر مفرداته اللغوية تميّز بالتنوع والثراء؛ حيث لجأ الشاعر إلى توظيف الألفاظ المعاصرة والعامية والأجنبية، التي تقترب

[1] – سميح القاسم: سأخرج من صورتي ذات يوم، ص 165.
[2] – المصدر نفسه: ص 176.
[3] – المصدر نفسه: ص 184.

كثيرا من لغة الحياة اليومية للمواطن الفلسطيني والعربي بشكل عام، وهذا يدل على ثقافة الشاعر الواسعة، واطلاعه على اللغات الأجنبية الأخرى على غرار اللغتين الانجليزية والعبرية.

ويبقى أن نشير إلى أنّ الهدف من استخدام مثل تلك الألفاظ هو محاولات الشاعر المستمرة من أجل استمالة القارئ والتأثير فيه، إضافة إلى إيصال أفكاره بالطريقة التي يراها مناسبة فنيًا وجماليًا.

ج- الحقول الدلالية:

تعد نظرية الحقول الدلالية أحد أهم ركائز علم الدلالة الحديث، على الرغم من أنها موغلة في القدم بمباحث علوم العربية، وخاصة الدراسات المعجمية والمعاجم العربية، على غرار معجم "**المخصص**" "**لابن سيدة**" (ت 458هـ)، الذي يقوم أساسًا على إدراج الألفاظ المتشابهة تحت لفظ عام يكون على رأس الحقل الدلالي.[1]

وتنطلق هذه النظرية من تصُّور عام للغة مفاده أنَّ هذه الأخيرة عبارة عن بناء لنظام متجانس، توجد فيه الكلمات على شكل مجموعات، إذْ تقوم كل مجموعة بتغطية مجال مفاهيمي معيَّن وهو ما يُسمى بالحقل الدلالي le champs sémantique.

ففكرة الحقل الدلالي تقوم على أساس جمع الكلمات والمعاني المتقاربة، ووضعها تحت لفظ عام يجمعها، فالحقل الدلالي هو« مجموعة من الكلمات ترتبط دلالاتها، وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها. مثال ذلك كلمات الألوان في اللغة العربية»[2]، ومنه فهذه النظرية لا تهتم بالمعنى فحسب، بل تهتم أيضا بالكلمات، ولكي يتم فهم معنى كلمة ما، يجب ربطها بالكلمات الأخرى التي ترتبط بها من الناحية الدلالية.

[1]- ينظر: جاسم محمد عبد العبود، نظرية الحقل الدلالي دراسة تطبيقية وفقا للعامل النحوي، مجلة كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، العراق، العدد 97، (د ت)، ص 264.

[2]- أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب، مصر، ط5، 1998، ص 79.

ويعد "**فرديناند دي سوسير**" "**Ferdinand de Saussure**" (1851-1913) من الأوائل الذين أشاروا إلى هذه النظرية لاسيما عندما « لفت الانتباه إلى مثل هذا حين تحدث عن علاقات التداعي التي تنشأ بين الكلمات »[1]؛ أي أن هناك علاقات وروابط بين الكلمات، وهو ما يستدعي وضعها داخل حقل دلالي واحد. وأشار الباحث "**أحمد مختار عمر**" إلى أنَّ فكرة الحقول الدلالية لم تتبلور إلاَّ في العشرينات والثلاثينات من القرن العشرين على يد علماء سويسريين وألمان، وتلاهم الأمريكيون، ثم الفرنسيون، والعرب.

وظهرت نظرية الحقول الدلالية عند العرب في أوائل القرن العشرين، وتطورت شيئا فشيئا إلى أن أصبحت على النحو الذي هي عليه الآن، والجدير بالذكر أن اللغويين العرب كانوا «سبّاقين إلى تصنيف المفردات بحسب المعاني أو الموضوعات، وقد تمثلت الخطوط الأولى لهذا التصنيف في الرسائل الدلالية الصغيرة التي ظهرت مع بدايات التدوين، ومن ذلك رسائل متعددة اختصت بموضوع واحد كالرسائل التي عنيت بالمفردات الدالة على خلق الإنسان، أو الخيل، أو الشاه، أو النحل، أو الكرم، أو المطر، أو البئر، أو اللّبأ واللّبن».[2]

فشمس نظرية الحقول الدلالية عند العرب أشرقت مع بدايات عهد التدوين والرسائل الدلالية التي اشتغلت على موضوع واحد ومحدد، وتطورت إلى أن وصلت إلى تأليف وتصنيف المعاجم الحديثة.

ومن أهم المجالات التي تمت دراستها نجد: ألفاظ القرابة والألوان، والبنات، والأمراض، وألفاظ الأصوات، وألفاظ الحركة، والحيوانات، وأعضاء البدن وغيرها.[3]

والواضح أن نظرية الحقول الدلالية تقوم على جملة من المبادئ، حصرها الباحث "**أحمد مختار عمر**" في الآتي:[4]

---

[1] – أحمد محمد قدور: مبادئ في اللسانيات، دار الفكر، سوريا، ط3، 2008، ص 363.

[2] – المرجع نفسه: ص 366.

[3] – ينظر: أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص 82-83.

[4] – ينظر: الرجع نفسه، ص 80 نقلا عن: Semantics : Lyous P : 268

- لا وحدة معجمية عضو في أكثر من حقل دلالي.
- لا وحدة معجمية تنتمي إلى حقل معيّن وحقل أخر.
- السياق الذي ترد فيه الكلمة مهم لذا لا يجب إغفاله، وعدم الاهتمام به.
- استحالة دراسة المفردات مستقلة عن تركيبها النحوي في الجملة.

ويبقى أي نشير إلى أنَّ نظرية الحقول الدلالية أسهمت بشكل لافت في تطوير الكلمات بشكل عام واللغة العربية بشكل خاص، وهو ما انعكس بالإيجاب على تأليف كتب اللغة والمعاجم، كما قدمت للدراسيين فوائد عظيمة مكنتهم من التعمق في النصوص وتحليلها انطلاقا من ألفاظها ودراسة العلاقات التي تربط بعضها ببعض.

وعموما فإن فكرة الحقل الدلالي تنطلق من تصور ذهني مفاده أنّ « الذهن يميل إلى أن يصل بين الكلمات تبعا لشكلها الخارجي»[1]؛ أي أن الذهن يلجأ إلى اكتشاف العلاقات التي تنظم الألفاظ وعلاقتها ببعضها، ومن ثم ربطها ضمن عائلة لغوية واحدة.

فنظرية الحقول الدلالية تهدف إلى جمع عدد من الألفاظ التي تترابط مع بعضها البعض ضمن الحقل الدلالي الواحد، حيث أنّ تحديد الكلمات التي تدخل في مجال دلالي واحد يساعد القارئ على الاقتراب من أسلوب الشاعر وخصائصه، ومنه يتمكن من معرفة الألفاظ التي يميل إلى توظيفها في خطابه.

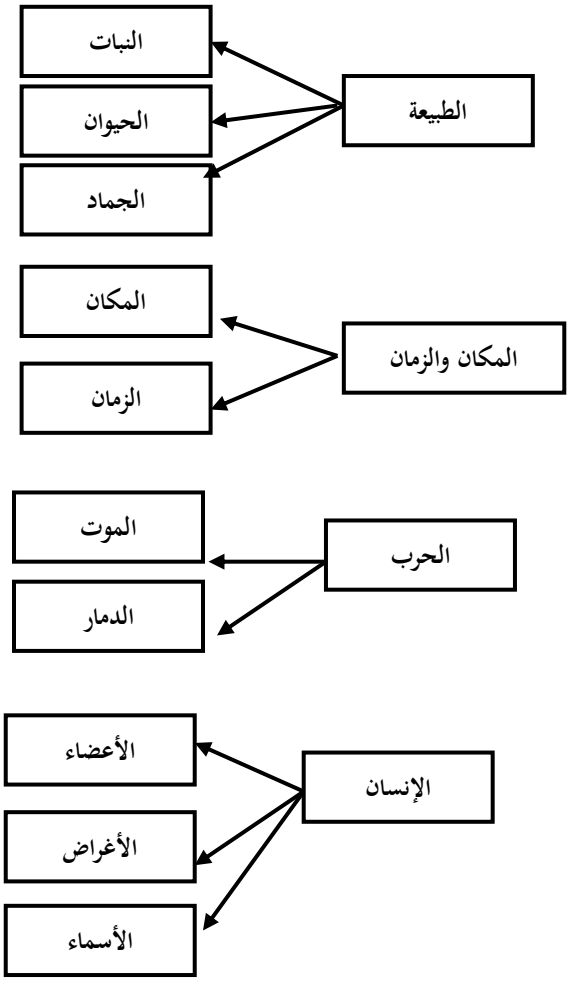
وعليه فإن نظرية الحقول الدلالية تقوم «على أساس تنظيم الكلمات في مجالات أو حقول دلالية تجمع بينها، فهناك مثلا مجالات تتصل بالأشياء المادية كالأوراق والزهور والنباتات والمساكن. وهناك مجالات أخرى تعبر عن جوانب غير مادية مثل الحب والفن والدين وغيرها، ومن ثم حاول العلماء تصنيف الكلمات طبقا لمدى علاقتها بمجال دلالي معين»[2]

[1]- فندرس.ج: اللغة، ترجمة: عبد الحميد الدواخلي، محمد القصاص، تقديم: فاطمة خليل، المركز القومي للترجمة، مصر ، ط1، 2014، ص 233.

[2]- حلمي خليل: الكلمة دراسة لغوية معجمية ، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، مصر، ط2، 1992، ص 143.

فكل كلمة تنتمي بالضرورة إلى حقل دلالي ما، وهذا ما يسهِّل معرفة علاقتها بالألفاظ الأخرى التي ترتبط معها.

والحقول الدلالية التي تضمنها شعر "**سميح القاسم**" ودار في فلكها، يمكن أن نحددها في أربعة حقول رئيسة هي:



تنوعت هذه الحقول بين حقل الطبيعة وحقل المكان والزمان وحقل الحرب بالإضافة إلى حقل الانسان، وكل حقل يظم جملة من العناصر التي تشمل بدورها الألفاظ المكونة لهذا الحقل أو ذاك، وقد بُني هذا التقسيم على عدة اعتبارات أهمها اعتماد الشاعر بشكل لافت على هذه الحقول لتأثيث قصائده وإيصال أفكاره للقارئ.

ج1- حقل الطبيعة:

استفاد الشاعر من عناصر الطبيعة، وذلك للتعبير عن مدى ارتباطه بالأرض والوطن، ولعل ألفاظ مثل: الأرض والنبات، جاءت في أغلبها دالة على مظاهر الغربة التي عاناها الشاعر، واكتوى بنارها.

ومن مجمل ألفاظ الطبيعة التي وظفها الشاعر "**سميح القاسم**" نجد:

حقل النبات
القمح – التمر– العوسج — الريحان – باقات الزهر– سوسنة — الرمان – حبة الحنطة — زنبقة – القمح – الزيتون – أقحوانة.
حقل الحيوان
الخيل– السمك — الحمام – الوطواط– البق – الذئاب – الأسد– الأفاعي– الكلاب– الناقة– العقارب– العصافير– الجِمال– الثعلب– الديدان– ذئاب الليل– الحيات– الغربان– العجل– النمل– العنكبوت– الخفافيش– العنزة– النسور– الكبش– الذباب– الفراخ.
حقل الجماد
الحجر– التلة– النهر– الصلصال– الأصنام– الصخر– الشمس– الرياح– الجبل– السفح– المراكب– المداخن– الوادي– الليل– غيمة– القواميس– الكتب– المطر– الرياح– الينابيع– الأمواج– الأمطار– البحر– الماء– القرميد– الأكواخ– الشوارع– المدارس– المصانع.

– حقل النبات:

وجد الشاعر "**سميح القاسم**" في الطبيعة مادة خصبة، بَنَى من خلالها صوّره واستطاع، بخبرته وثقافته الواسعتين، أن يمزجها بأحاسيسه ومشاعره المغلفة بعاطفة الحيرة والقلق مما يجري في أرض فلسطين الطاهرة من قتل وتشريد وتهجير.

ويذكر الشاعر من النباتات التي تعيش في البيئة الفلسطينية "القمح" حيث تردد ذكره في أكثر من موضع، إذ يقول في قصيدة "**أمطار الدم**":

مِنْ يَوْمِهَا .. يَا مَوْقِدًا رَافَقْتُهُ مُنْذُ الْصّغَر

مِنْ يَوْمِ ذَاكَ الْهَاتِفِ الْمَشْؤُومِ زَاغَ بِي الْبَصَرْ

فَالشَمْسُ كُتْلَةُ ظُلْمَةٍ .. والْقَمْحُ حَقْلٌ مِنْ إِبَرْ[1]

حاول الشاعر توظيف لفظة (القمح) جاعلا منها رمزا يحمل دلالات ومعاني متداخلة؛ فالقمح رمز للنماء، ولكن الشاعر في هذه القصيدة منحه دلالة مغايرة ، تمثلت في القساوة، حيث صار حقلًا من إبرٍ.

كما نجد لفظة القمح في موضع آخر من قصيدة "**دمي على كتفي**" وهذه المرة بلفظ مغاير هو الحنطة، يقول الشاعر:

الْحَقَّ الْحَقَّ أَقُولُ لَكُمْ إِنْ لَمْ تَقَعْ حَبَّةُ الحِنطَةِ فِي الأَرْضِ،

وَتَمُتْ، فَهِي تَبْقَى وَحْدَهَا. وَلَكِنْ إِنْ مَاتَتْ فَهِي تَأْتِي

بِثَمَرٍ كَثِيْر.[2]

هكذا وظف الشاعر لفظة (الحنطة) ليبين ارتباطه بالأرض والطبيعة والبيئة الفلسطينية، ولعل دلالة الحنطة لا تقف عند الدلالة المعجمية، بل إن الشاعر يريد من خلالها الإشارة إلى ما هو أبعد من ذلك؛ إنه يريد تشكيل مثيرات تجعل المتلقي يبحث خلف الألفاظ ليكتشف المعاني والدلالات العميقة التي لم يبح بها الشاعر.

ومما توحي به لفظة (الحنطة) في هذه القصيدة هو دلالتها على الحياة أكثر من الموت، وهو ما يؤكده قول الشاعر (وَلَكِنْ إِنْ مَاتَتْ فَهِي تَأْتِي بِثَمَرٍ كَثِيْر)، فتصبح الحياة معادلا موضوعيا للموت في الوقت ذاته.

---

[1]-سميح القاسم: الديوان، ص 43.

[2]- المصدر نفسه: ص 445.

كما وظف الشاعر لفظة القمح في قصيدة "**دفقة الأجيال**" إذ يقول:

وَإِنَ الْقَمْحَ وَالّزَيْتُوْنَ وَالرُّمَانَ

تَظَلُ رُؤَى بِلاَ جَدْوَى

إِذَا لَمْ يُخْصِبِ الشُّهَدَاءُ [1]

جعل الشاعر من ألفاظ الطبيعة: (القمح، الزيتون، والرمان)، رموزا دالة على مدى ارتباطه بأرضه ووطنه. فهذه النباتات تدل على انتمائها للبيئة العربية، ومنه يتضح أن السطر الأول اشتمل على مجموعة من العناصر المعجمية ذات العلاقة الوثيقة بحقل الطبيعة، ووظف الشاعر هذه الألفاظ ليجعل منها رموزا دالة على الوطن، وتتأكد هذه النظرة أكثر عندما يُقِرّ الشاعر بأن هذه المعادِلات الموضوعية تظل رؤى بلاد جدوى إن لم تكن هناك تضحيات للشهداء في سبيل حرية هذه الأرض.

كما وظف الشاعر عناصر الطبيعة في قصيدة "**عزيزي**" ومنها لفظة الأزهار للدلالة على الحياة، إذ يقول:

أَدُورُ عَلَى بَقَايَا مِنْ حَدَائِقٍ لَمْ تَلُكْهَا النَّار

وَأَجْمَعَ ضَمّةَ سَلِمَتْ مِنَ الأَزْهَار

أُزَيّنُهَا بِطَابِع نَجْم

وأَعْقِدُ حَوْلَهَا شُرْيَان[2]

انعكست الحالة النفسية للشاعر على قصيدته وبالتحديد هذه الأسطر الشعرية، فامتزجت لديه مشاعر الحزن بالأمل والرجاء، ولعّل هذه الأزهار لا يقصد بها المعنى المعجمي السطحي، بل يريد الإشارة إلى أطفال الحجارة الذين اختطفتهم آلة الدمار الإسرائيلية وهم في عمر الزهور، لذا نجد الشاعر يبحث في أرض فلسطين التي وصفها (بالحدائق)، علَّه يستطيع إنقاذ ما يمكن إنقاذه،

[1]- المصدر السابق: ص 493.

[2]- المصدر نفسه: ص 283.

وهذا ما عبر عنه بضمة من الأزهار والتي سيحاول تزيينها بطابع نجم، فأسلوب الكتابة لدى الشاعر يظهر في بادئ الأمر أنه سهل، لكنه في الحقيقة صعب، وهذا ما يسمى بالسهل الممتنع.

واستغل الشاعر الحقل الدلالي للطبيعة وبالتحديد النباتات ليصوِّر مدى حبه وعشقه لأرض فلسطين، فحاول إقامة علاقة بين لغته ومظاهر البيئة الفلسطينية والعربية عموما، فحمل ألفاظه بدلالات تؤكد حضور الطبيعة في خيال الشاعر.

فالشعراء اهتموا بالطبيعة ولجأوا إليها لأنهم وجدوا فيها ما يبحثون عنه، كما اعتبروها متنفسا لانفعالاتهم « ومنذ أن بدأ الشعراء يتجهون إلى التجربة الذاتية ويهتمون بتصوير المشاعر والانفعالات، ويلتفتون إلى مشاهد الطبيعة ويربطون بينها وبين وجدانهم، أخذت طائفة كبيرة من الألفاظ المحملة بالدلالات الشعورية والجمالية تتردد في عباراتهم وصورهم »[1]

ومن الألفاظ التي وظفها الشاعر "**سميح القاسم**"، واتخذ منها رموزا تقوم مقام الحقيقة نجد: (الأرض، المطر، الخيل) وغيرها، وهي في مجملها ألفاظ مألوفة، لها تأثيرها الفني والجمالي والنفسي على المتلقي.

– حقل الحيوان:

تعددت الألفاظ الدّالة على الحيوان في شعر "**سميح القاسم**"، حيث وظف الشاعر ألفاظا نحو: (الخيل، الذئاب، الطيور، الكلاب، العصافير، الجمال، الخفافيش...)، انطلاقا من الحالة النفسية التي يمر بها، إضافة إلى المواقف التي مر بها ، والملاحظ أن الشاعر قد وظف صنفين من الحيوانات، فنجد منها الأليفة والمتوحشة؛ أما الصنف الأول فحاول الشاعر من خلاله الإشارة إلى سماحة الفرد الفلسطيني، وأما الصنف الثاني فحاول من خلاله الدلالة على العدو الإسرائيلي.

يقول الشاعر واصفا المحتل الإسرائيلي الذي عاث فسادا في أرض فلسطين:

أَتَانِي الصَّوْتُ .. صَوْتُ الْجَدِّ أُكْتُوبَر

وَقَالَ: تَعَالَ يَا وَلَدِي الشقِيّ .. تَعَال !

[1] – عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، مصر، ط1، 1988، ص 350.

فَمَلْءُ اللّيْلِ سَائِبةٌ

ذِئَابُ اللَّيْل، وَالْحَيَّاتُ، والْغُربَانُ

وَأَنْتَ مُيَتَّمٌ.[1]

جعل الشاعر من ألفاظ (ذئاب الليل، الحيات، والغربان)، رمزا للمحتل الذي يمرح في الأراضي الفلسطينية فيعذب ويقتل ويشرد، واتكأ الشاعر على حقل الحيوان ليصوّر ما بداخله من غل وكره للمحتل، فعكست هذه الألفاظ الحالة النفسية، والموقف الصعب الذي يمر به الشاعر عندما يتذكّر ما فعلة المحتل.

والجدير بالذكر أن الكلمات في المعجم « ذات أبعاد دلالية متعددة، تجعلها صالحة للدخول في أكثر من سياق، ومن ثبوت ذلك لها، يأتي بالضرورة تعدد معناها »[2]، وفي هذا إشارة إلى دور السياق في تحديد دلالة الكلمة، وهنا نشير إلى أن السياق الذي وردت فيه هذه الألفاظ (ذئاب الليل، والحيات، والغربان)، يوحي بالمصير المجهول الذي يعيشه أبناء الشعب الفلسطيني، ولعل ما يؤكده ذلك قول الشاعر: (فملء الليل سائبة)، فلفظة الليل تدل على الغموض وعدم وضوح الرؤية للواقع الفلسطيني.

كما وظف الشاعر ألفاظًا أخرى تنتمي إلى حقل الحيوان ومنها: (العقارب، الجِمال) للدلالة على عشقه وحنينه لحياة البدو والطبيعة الصحراوية. يقول:

« بَدَوٌ مِنَ الْصَحْرَاء،

« أَعْيُنُهُم ثُقوبٌ فِي الّرِمَالِ

« مَاذَا إِذَا عَادُوا إلى تَمرِ الْجَزِيرةِ

« وَالمَضَارِبِ ... وَالْعَقَارِبِ ... وَالْجِمالِ

« بَدَوٌ مِنَ الْصَحْرَاء،

[1]- سميح القاسم: الديوان، ص 291.

[2]- حلمي خليل: الكلمة دراسة لغوية معجمية، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، مصر، ط2، 1998، ص 155.

« قَادَت شَهوَةٌ لِلغَزوِ أَرجُلَهُم

« إِلَى وَطَنِي المعَذَّبِ فِي الشَّمَالِ[1]

جعل الشاعر من ألفاظ (العقارب والجِمال) رموزا دالة على الطبيعة الصحراوية التي يعيش فيها أفراد الشعب الفلسطيني الذين وصفهم بـ (بَدوٌ الصَّحرَاءِ)، فهذه الألفاظ ارتبطت بالبيئة الصحراوية الصعبة، ولعل ما يفسّر حنين الشاعر إلى وطنه، قوله في السطر الأخير (وطني المعذب)، حيث يوحي هذا المثال إلى الحزن الذي انتاب الشاعر جرّاء بعده عن وطنه.

ومن أمثلة الحيوانات التي وظفها الشاعر أيضا نجد: (الكلاب)، جاعلا منها أساسا ينطلق منه ليصوِّر مشاعر الغاضب إزاء أرضه المسلوبة، إذ يقول في قصيدة "**أوروبيون**":

يَخْرُجُونْ مَسَاءً لُنْزِهَتِهم فِي الْحَدَائِقِ

الْكِلاَبُ الْمُدَلَّلَةُ النَّاعِمه

حَوْلَهُم

وَالّصغَارُ الَّنَظِيفُونَ

يَلْتَصِقُونَ بِفَترِينَةٍ حَالِمَه[2]

تتداعى الصوّر على خيال الشاعر فيختار منها هذه الصوّرة (صورة الكلاب المدللة) لتصوير الحياة المترفة التي يعيشها أذناب المحتل، من مستوطنين، على أرض فلسطين، في حين يعيش أبناء الشعب الفلسطينيين أوضاعا معيشية صعبة جراء انتشار الفقر والأمراض، وتفاقم عدد الضحايا من الشهداء والأسرى، وقد وظف الشاعر لفظ (الكلاب) للدلالة على المحتل، وكأنه يشير إلى أن الكلاب المدللة صار لديها الحق في الحياة عكس المواطن الفلسطيني.

وإذا كان (الكلب) رمزا للوفاء، فقد استخدمه الشاعر ووظفه باعتباره رمزا دالا على حياة الترف، وهذا ما وضحته لفظة (المدلَّلة)، التي تلت لفظة الكلاب، فتغيرت بذلك دلالة الكلمة

[1]- سميح القاسم: الديوان: ص 256.

[2]- سميح القاسم : الأعمال الكاملة، مج3، ص 258.

لتتوافق مع السياق الذي وردت فيه.كما وظف الشاعر حقل الحيوان، وبالتحديد في لفظة (الخفافيش) لتصوير المحتل؛ فالمعروف على هذا الحيوان أنه يخرج ليلا ليصطاد فريسته، وكذلك الحال بالنسبة لجنود المحتل الذين نغّصوا حياة الفلسطينيين. إذ يقول في قصيدة "**الخفافيش**":

الْخَفَافِيْشُ عَلَى نَافِذَتِي

تَمْتَصُ صَوْتِي

الْخَفَافِيشُ عَلَى مَدْخَلِ بَيْتِي

وَالْخَفَافِيشُ وَرَاء الصُحَف،

فِي بَعْض الزَّوَايَا

تتقَصَّى خَطَوَاتِي

وَالْتِفَاتِي.[1]

تكرر لفظ (الخفافيش) ثلاث مرَّات في هذا النموذج بشكل صريح، ومرتين بشكل مستتر (تمتص صوتي)، (تتقصّى خطواتي)، وتم توظيف هذا الحيوان من قبل الشاعر تبعا للموقف الذي يمر به؛ ذلك أن الخفافيش رمز للغدر والمكر، فقام الشاعر بإسقاط ميزات هذا الحيوان على جنود المحتل الإسرائيلي الذين يجدهم في كل مكان (على نافذته، في مدخل بيته، ووراء الصحف).

ولعل الهدف من وراء توظيف الشاعر لهذا الحيوان، هو الإشارة التي قتل المحتل لجميع مظاهر الحياة الكريمة التي يريد أن يعيشها المواطن الفلسطيني، فاستخدام بذلك ألفاظا ساعدته على تصوير الوضع، ونقل الصورة كما هي بحقيقتها إلى القارئ.

ويلجأ الشاعر إلى توظيف بعض الحيوانات التي ارتبطت بالبيئة العربية والفلسطينية، ومن بينها (الناقة، الخيل)، وهذا يدل على مدى ارتباطه وحبه لوطنه. بقول:

كَبُرَتْ لَيْلَى...

وَفِي يَوْمٍ مِنَ الأَيَّامِ، نَادَاهَا أَبُوهَا:

[1]- سميح القاسم: الديوان، ص 368.

لبن النَّاقَةِ فِي القَصعَةِ، والتَّمْرُ كَثِير
وَاَنَا مَاضٍ، إلى الشُّطْآنِ، مَاضٍ يَا عَجِيَّه*
ثُمَّ شَدَّ البُندُقِيَّه
وَمَضَى يَدفَعُ عَن لَيلَى الذّئَابَ الأَجنَبِيَّه[1].

وظف الشاعر لفظ الناقة للدلالة على البيئة البدوية العربية، والحياة التي تعيشها الفتاة "**ليلى**" معتمدة على لبن الناقة والتمر، فترتبط الكلمات البسيطة فيما بنيها لتشكل لنا صورة حية عن الواقع الذي فرض نفسه على الفتاه، وليلى بنت ريفية تعيش مع والدها وتتغذى على اللبن والتمر، هذا ما يُخَّيل للقارئ في الوهلة الأولى، لكن عندما يتعمق في القراءة تتشكل أمامه دلالات جديدة، فالناقة رمز العطاء كما أنها رمز للتحمل والصبر، لذا وظفها الشاعر لتحل مكان الأم، لأن الشاعر وصفها بالعجيَّة، فعوضت الناقة موت الأم.

كما وظف الشاعر الخيل الذي يرمز للشجاعة والقوة، يقول في قصيدة "**مازال**":

دَمُ أَسلَافِي الْقُدَامَى لَمْ يَزَلْ يَقطُرُ مِنِّي
وَصَهِيلُ اَلْخَيْلِ مَازَالَ، وَتَقْرِيعُ السُّيُوف.[2]

يعمل الشاعر على إحياء الألفاظ وبعثها في سياقات جديدة ومتنوعة، ليصوّر ما يشعر به، وينقله للقارئ، ونلاحظ أنّ الشاعر في الكثير من الأحيان يذهب باللفظ إلى ما هو أبعد من دلالته السطحية والمعجمية، ويستخدمه بدلالات أخرى جديدة علَّه يسهم في نقل انفعالاته، فنجد أن عبارة (صهيل الخيل)، قد تجاوزت معناها المعجمي لتحيل على معانٍ جديدة هي القوة والشجاعة، وكذا لفظة (مازال) والتي تعني الصمود ومقاومة المحتل.

---

*- عَجَّية: الْعَجِيُّ: الْفَصِيلُ تَمُوتُ أُمُّهُ فَيرضِعُهُ صَاحِبُهُ وَيقُومُ عَلَيْه، والأُنْثَى عَجِيَّةٌ، والعَجِيُّ مِنَ النَّاسِ، الَّذي يَفْقِدُ أُمَّه. علي بن اسماعيل ابن سيدة: المحكم والمحيط الأعظم، تحقيق: عبد الستار أحمد فرّاج، ج2، مادة: عجو، معهد المخطوطات، مصر، ط1، 1958، ص 202.

[1]- سميح القاسم الديوان، ص 155-156.

[2]- المصدر نفسه: ص 36.

فالشاعر استخدم ألفاظا تشتهر في البيئة العربية الصحراوية ليوكد على انتمائه لهذا الوطن الكبير، كما أنه حمّل ألفاظه دلالات جديدة نابعة من حبه لوطنه.

– حقل الجماد:

لجأ الشاعر إلى توظيف ألفاظ تنتمي إلى حقل الجماد، فتعددت دلالاتها بتعدد المعاني التي يريد الشاعر إثارتها، ومن تلك الألفاظ (المطر، الماء، الشمس، الريح) فالمطر والماء يدلان على الخير والنماء، أما الشمس فتدل على معاني الحرية والاستقلال، في حين تدل لفظة الرياح على معاني التغيير والحركة.

ولعل من أكثر الألفاظ ورودًا في شعر "**سميح القاسم**" نجد: الأرض، الصحراء، والمطر الرياح، وهي ألفاظ تحمل دلالات عميقة تدفع القارئ إلى البحث عنها.

يقول الشاعر واصفا حنينه إلى الأرض الفلسطينية وشوقه الشديد إليها:

هَيِّئي وَجْبَتِي يَا مُضِيفَة

مِنْ حَنِيني إِلَى الأَرضِ، مِنْ عِبءِ شَوْقِي تَكَادُ

تسَقُطُ الطَائِرة[1].

في هذه اللوحة الشعرية يتضح حنين الشاعر إلى الأرض التي فارقها مكرها، وتتجلى العلاقة الحميمية التي تربطه بوطنه؛ إنها علاقة وطيدة وليست وليدة اللحظة والانفعال، وهذا ما يعكس روح الانتماء التي يشعر بها الشاعر تجاه هذه الأرض الطاهرة.

ويتجلى الحنين أكثر إلى الأرض، ويعلو صوت الشاعر مبرزا الشوق الذي أضحى لا يُحتمل، فترتفع نبرة الخطاب كاشفة عمق العلاقة التي تربطه بأرضه، وتبين حبّه الشديد لها، إذ يقول في قصيدة"**30 آذار**":

فَارَسُ الدَّمِ وَالْمِسْكِ والقَمْحِ وَالْيَاسَمِيْن

عَادَ مِن غُرْبَةٍ فِي أقَاصِي السَّنِين

[1]- سميح القاسم، الأعمال الكاملة، مج2، ص 142-143.

سَلّمُوا لي عَلَيْه

وَالثمُوا رَاحَتيه..

كَانَ هَمْهَمَةُ النَّاسِكِينْ

بانْتظَارِ الأَعَاجِيبِ فِي لَهْفَة المَحْرَقَه

صَارَ حُنْجُرَةً جَرسًا مِطْرَقَه

فَانظُرُوا!.

هَا هِيَ الأَرْضُ يَا إِخْوَتِي.

باسِمِهِ،

تَفْتَحُ الْيَومَ أَبْوَابَها المُغلَقَه[1]!.

في هذا النموذج لا يتوقف الشاعر عند حنين المواطن الفلسطيني لأرضه فحسب، وإنما بلغ به الأمر إلى تصوير اشتياق الأرض وحنينها لأبنائها، وهو ما يوضحه قوله: (ها هي الأرض يا إخوتي باسمه، تفتح اليوم أبوابها المغلقة)، إنها إشارة واضحة إلى تعلُّق الفرد الفلسطيني بأرضه، فهي بالنسبة له كعلاقة الروح بالجسد لا ينفصلان.

ومنه فحضور الأرض في شعر "**سميح القاسم**" لا يعدو كونه حضورا اعتباطيا، وإنما له دلالاته؛ فالشاعر وظف هذه اللفظة توظيفا سياسيًا ليبيَّن نقمته على المحتل، كما طالب بحقه وحق إخوانه في العودة إلى الوطن.

إلى جانب توظيف الشاعر للأرض، نجده في شعره أيضًا حضورًا لافتا للفظة "الشمس" التي تشير إلى الحرية، يقول في قصيدة "**الرعب**":

حِيْنَ تَغَيبُ الشَّمسُ قَالُوا، أَغِيب

فِي حُجْرةٍ مِن وَطَنْ!

[1]- المصدر السابق: ص 360.

أُحْرَمُ، قَالُوا، مِنْ عِنَاقِ الْهُمُوم

بَيْنَي وَبَيْنَ الْقَمَرْ

يُرعِبُهُمْ، أعْلَمُ، بَثُّ الضَّجَرْ.

بَيْنِي وَبَيْنَ النُّجُومْ

يُرْعِبُهُمْ لَمْسِي جُذُوعَ الشَّجَرْ[1]!

هكذا بيّن الشاعر أثر الحرية في نفسه، فعندما تغيب يغيب معها كل شيء، ولعَّل دلالة الشمس هنا واضحة والذي زاد من وضوحها لفظة (تغيب)، فالطبيعي أنّ الشمس لا تغيب إلا إذا كان هناك عارض ما، فحاول الشاعر أن ينشئ علاقة بين الحرية المسلوبة وغياب الشمس، وهذا بيّنته كلمة (الشمس) في هذه الأسطر الشعرية؛ فكانت الأساس الذي بنى عليه الشاعر فكرته، ومنه فالكلمة «ليست مجرد أصوات تنطلق من فراغ، وإنما هي رموز Symboles لأشياء أو أفكار في العالم الخارج عن اللغة ».[2]

كما نجد في شعر **"سميح القاسم"** حضورًا بارزًا للفظة (المطر)، التي تدل في الغالب على الخير والعطاء، يقول الشاعر:

كَانَ أنَّ الْمَطَرَ الطَّيِّبَ لَمْ يَنْفَذْ إِلَيْنَا

مِنْ سَحَابَات الدُّخَان الْعاقِر

فَعَطِشْنَا ذَاتَ عَامٍ .. وَبَكَيْنَا

لِنَهَارِ مَاطِر

إلى أن يقول:

وَيكُوْن الْمَطَرُ الْقَادِمُ.. خَيْرًا

ذَاتَ عَامٍ

[1]- سميح القاسم: الديوان، ص 364.

[2]- حلمي خليل: الكلمة دراسة لغوية معجمية، ص 87.

يَغْسِلُ الدَّمْعَ، وَيَمْحو عن تَضاريس البَعِيدَه
لَعْنَةَ الظّلِ الذَّي ضَخَّمَ أَبْعَادَ الحْسَد
وَأَكَاذِيبَ الجَرِيدَه! [1]

لا شكَّ أن لفظة (المطر) في هذه القصيدة حملت دلالات عديدة، لعلَّ أبرزها دلالاتها على الخير، وهو ما صرَّح به الشاعر ذاته في السطر الخامس، أنَّه تظافرت مجموعة من الكلمات لخدمة هذه اللفظة فنجد (سحابات، عطشنا، نهار ماطر، يغسل) فهذه الألفاظ جميعها تنتمي إلى حقل المطر، وقد وضعها الشاعر في سياق واحد لخدمة اللفظة الأم.

وفي هذا الصدد يرى "**فيرث**" "farth" « أنَّ الكلمة ليست بذات معنى مستقل قائم بذاته، وأنَّ وجودها ومعناها شيئا نسبيّا، يمكن ملاحظة كل منهما في سياق غيرهما فإن ما تدُلُّ عليه الكلمة ينحصر في وظيفتها التي لا تُعرف إلاَّ بمعرفة وظائف غيرها من الكلمات، وتأثيرها في إطار الظروف والملابسات التي تُستعمل فيها»[2]؛ أي أن الكلمة لا يمكن أن تُفهم بمعزل عن السياق الذي نشأت فيه، كما أنَّ وظيفتها لا تُعرف إلاَّ من خلال معرفة وظائف الكلمات الأخرى المجاورة لها في النص.

ويبقى توظيف ألفاظ الطبيعة من السّمات التي تميّز بها شعر "**سميح القاسم**"؛ ذلك أن الشاعر جعل من هذا الحقل سبيلا لإيجاد علاقات جديدة بين عناصره، بالإضافة إلى تحميل العناصر المعجمية المزيد من العلاقات الدلالية التي تربطها بحقولها العامة.

واستطاع الشاعر، من خلال توظيفه لعناصر الطبيعة، أن يكشف ما بداخله من مشاعر القلق والانفعال النابع من الحب لوطنه، والخوف عليه من ظلم المحتل، فشكلت تلك الألفاظ صورة واضحة لميول الشاعر، كما بعثت في المتلقي الدافع لاكتشاف أسرارها وخباياها.

---

[1]- سميح القاسم: الأعمال الكاملة، مج 2 ، ص 125- 126.

[2]- حلمي خليل: الكلمة دراسة لغوية معجمية، ص 95.

ج-2- حقل الزمان والمكان:

تعد دراسته العلاقة بين الزمان والمكان في الحقل الشعري جسرًا لمعرفة جوهر الرؤية الشعرية، حيث يتحقق الأثر الجمالي للنص الشعري، ولا شك أن هذا الحقل من أكثر الحقول الدلالية بروزا في شعر "**سميح القاسم**" بما تضمنه من عناصر شكلت رؤية الشاعر للأحداث ومجرياتها، فراح يستخلص منها قيما رمزية مستنبطة من الحيز المكاني المتمثل في البيت، القرية، المدينة، الشوارع، والحقول، وأخرى مستنبطة من اللحظات الزمنية، التي تعتبّر عن المواقف التي مرَّ بها الشاعر، في أوقات معينة، ومنها الصباح، المساء، الليل، الضحى.

كما يمكن أن يكون القصد من وراء توظيف هذا الحقل الدلالي هو طبيعة العلاقة الجدلية بين الزمان والمكان، ذلك أنَّ « جدلية الزمان والمكان من البُنى المحرِّكة للدلالات النصية في القصيدة، خاصة إذ أدركنا أنَّ الزمان والمكان ضرورة متكاملة في الكشف النصي، ولما كان المكان المساحة التي تنعكس عليها الأحداث الزمنية، بوصفها نقطة تحفيز المكان وتحولاته، وفيوضاته العاطفية، فإنَّ خصوصية المكان تكمن في المؤثر الزماني، وخصوصية الزمان تكمن في المؤثر المكاني، تبعا لعلاقة الألفة بينها».[1]

فالعلاقة بين الزمان والمكان ليست وليدة العصر الحديث، وإنما هي علاقة موجودة منذ القدم، حيث أضحى هذا الحقل يشكل حلقة رئيسيه في الشعر المعاصر، ومن المفردات التي توشحت بها قصائد الشاعر في هذا الحقل نجد:

[1]- عصام شرتح: جدلية الزمان والمكان في قصائد مشهد مختلف لحميد سعيد، موقع ديوان العرب، www.diwnnalavab.com، نُشر بتاريخ 10 نوفمبر 2015، واطلع عليه بتاريخ: 2016/05/12.

حقل الزمان
قبل قرون- القرن العشرين- صباح- الضحى- من حين لحين- ذات يوم- الظهيرة- الشتاء- الصيف- من يومين- بعد ساعة - قبل الصباح- من عشرين عام- من قديم الزمان- هذا المساء- الساعات- أعواما- بضع دقائق- قبل عشرين سنة- أمس- الخريف- الربيع- في سالف الأزمان- حاضر الأزمان- منتصف الليل- الآن- المستقبل- عهد- غدا- الفجر- دقيقة- عصور الظلمة- في الخامس من حزيران.
حقل المكان
الفردوس- أرض النبوة- الغابة- الكنيسة- الميناء- بستان- السجن- الصحاري- القرية-الكعبة- شواطئ- المساجد- الشارع- الجسر- المطارات- الموانئ- المدينة- الكهف- الخانات- الحقول- جهنم- المدارس- المصانع- المراعي- قلعة- مدينة- الوطن- الجهات- البنك- الثكنات- فوق- بين- مقهى- الغربة- وراء- البادية- المنفى- الشام- بيروت- عمان- سيناء- روما- كفر قاسم- أميركا- بغداد- إسرائيل- سوريا- غزة- القدس- تل أبيب- فلسطين- الحجاز- دمشق- أسيوط- اللاذقية- حلب- اليونان- السودان- إيران- الهند- عمان- نيويورك- واشنطن- صنعاء- الأردن- اسطنبول- العراق- نيويورك- واشنطن- صنعاء- أثينا- برلين، الخليج- الكونغو- فيتنام-شيكاغو.

- حقل الزمان:

يهدف الشاعر "**سميح القاسم**" من خلال توظيفه لحقل الزمان في شعره إلى تصوير الواقع الفلسطيني، والحياة الصعبة التي يعيشها الفلسطينيون جراء الاحتلال الإسرائيلي لأرضهم.

والدّارس لقصائد الشاعر يجد أنه مزج بين الأزمنة الثلاثة؛ الماضي والحاضر والمستقبل، فمن جهة حاول التخلص من الماضي وكل يحمله من آلام، ومن جهة أخرى وظف الزمن الحاضر ليصف الوضع الراهن الذي آلت إليه القضية الفلسطينية، ومن جهة ثالثة نجده يوظف المستقبل لما يحمله من أمل وتفاؤل بغدٍ أفضل ينعم فيه الشعب الفلسطيني بالحرية والاستقلال من سلطة المحتل الاسرائيلي صاحب الفكر الظلامي، القائم على مهاجمة كل ما هو عربي، وفلسطيني بالخصوص.

ويتحدث الشاعر في أحيان كثيرة عن الليل مصوّرا ما يشعر به من ألم الغربة والوحدة، ففي هذا الوقت تشعر النفس بالخوف وتصاب بالحيرة والقلق من المستقبل المجهول، لذا يقول في قصيدة، لذا يقول الشاعر في قصيدته الموسومة بـ: "**الصحراء**":

عَلَى سُنَّةِ اللهِ واللَّلاَتِ والأنْبِيَاء

تَدُبُّ الْعَقَارِبُ

مُنتَصَفُ اللّيْل

تَسْقُطُ في الشّرْكِ اللَّيْلَكِيِّ الْقَوَارِب*

يَهْرَعُ سُكَانُ ضَاحِيَّةِ الْمُوتِ

صَوْبَ رَنِين النَّوَاقِيسِ

تَتَفَجّرُ الصَّرَخَاتُ الرَّهِيبةُ

«زُلْزِلَتِ الأَرْضُ زِلْزَالَهَا»[1]

يحاول الشاعر أن يصوّر الزمن (منتصف الليل) بأنه زمن الخوف، ولعل ما يوضح ذلك لفظة (تسقط)، التي تشير إلى الانهزام والاستسلام، ففي الليل تسقط القوارب ويهرع السكان نحو النواقيس، وتتفجّر الصرخات؛ فالليل أضحى مصدرا للقلق والخوف.

والشاعر لا يجد بدّا من توظيفه للفظة (الليل)، لما لها من دلالات تسهم في نقل الواقع الأليم الذي يمر به، فالليل –على مرّ العصور– كان يدل على التوتر والخوف، كما حمّله الشاعر بدلالات جديدة، ومنحه صفات أخرى على غرار الاستسلام والانهزام.

كما استخدم الشاعر لفظة (المساء)، بشكل ملحوظ؛ فالمساء فترة زمنية تتوسط الليل والنهار « وهي لحظة تثير كامن الأشجان والأشواق الخفية المرهفة الحس، وفيها تتعاقب الأضواء والظلال ويتوقد الشفق ويخبو، وتعود الطيور إلى أعشاشها والرعاة إلى ديارهم (...)، وكل ذلك

*– اللَّيلَكِي : اللَّيلَكُ هو اِسمٌ لِلَونٍ يُنسَبُ إِلَى زَهرَةِ اللَّيلَكِ، وَهُوَ قَرِيبٌ مِنَ اللَّونِ الوَردِي الحَار.

[1]– سميح القاسم: الأعمال الكاملة، مج4، ص 207.

يجعلها لحظة وجدانية مثيرة خصبة، يجد كل شاعر فيها من المعاني ما يمكن أن يكون رمزا تجيش به نفسه من عواطف أو ذكريات أو أشواق »[1]، فلفظة (المساء) تحيل على دلالات نفسية ووجدانية ممزوجة بالشوق والحنين وكذا الأحزان والأفراح ، إنها لحظة تتلون بتلون مشاعر صاحبها، وفي هذا يقول الشاعر في قصيدة "**مساء واحد فقط**":

تَسْتَطِيعُوْنَ هَذَا الْمَسَاء
أَنْ تَكُوْنُوا الَّذِي لاَ أَكُون
وتشاؤوا الَّذِي لاَ أَشاء
تَسْتَطِيعُوْنَ أَنْ تَضْحَكُوا
مِنْ وُقُوفِي عَلَى رَابِيّه
عَارِيًا ... عَارِيًا
وَاحْتِقَانُ الْبُكَاء
فِي شَرَايِينِ وَجْهِي الْمُضَاء
بِالرّؤَى الدَّامِيَّه[2]

وظف الشاعر في هذه الأسطر الشعرية لفظة دالة على الزمن وهي (هذا المساء)، محاولا من خلالها الإشارة إلى الحالة النفسية والوجدانية التي يمر بها، وهذا ما يوضحه قوله: (وقوفي على رابية عاريا)، ولعل لفظة (عاريا)، لا يقصد بها الشاعر المعنى المعجمي السطحي، بقدر ما يشير من ورائها إلى الحالة النفسية والوجدانية البائسة التي انتابته.

كما استخدم الشاعر لفظة المساء للتعبير عن الشعور بالاغتراب وألم الابتعاد عن أرض الوطن، وإذا كان مكان القصيدة معلوم وهو الغربة، فزمنها أيضا معروف وهو المساء بكل ما يمثله هذا الزمن من دلالات ترتبط بالألم والحزن. إذ يقول في قصيدة: "**لقاء في الغربة**":

[1]- عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص 350.

[2]- سميح القاسم: الديوان، ص 443.

فِي الْمَسَاءِ الْبَعِيدِ: قَلْبِي وَعَيْنِي

بَيْنَ مَا يُضْمِرُ الرَّحِيلِ وَبَيْنِي

فِي الْمَسَاءِ الْبَعِيدِ: كأَسَا نَبِيذٍ

وَانْبِهَارٌ يَرُفُّ فِي رَاحَتَيْنِ

قُلْتُ أَهْلاً، أَنَا اِنْتَظَرْتُ طَوِيْلاً

قُلْتِ : أَهْلاً، يَا صُدْفَةَ الْغُرْبَتَيْن

وَضَحِكْنَا مِنْ لَوْعَةٍ وَبَكَيْنَا

فِي مَسَاءٍ يَهْوَي عَلَى جَنّتَيْن[1]

في هذه الأبيات ما يشبه الحوار الذي دار بين الشاعر وحبيبته في الغربة، و هذا ما يشير إليه بقوله: (قُلتُ، قُلتِ)، ولعل قصد الشاعر من وراء توظيف لفظة "المساء" هو الدلالة على البعد العاطفي الذي يرمز إلى شعور الذات بالألم، والحزن جراء الرحيل عن أرض الوطن فلسطين، فانعكس إحساس الشاعر بألم الرحيل على القصيدة، وجاءت محمّلة بألفاظ دالة على الحزن على غرار (الرحيل، بكينا، يهوي).

ولعل اللجوء إلى تكرار لفظة (المساء)، في هذه القصيدة له ما يبرّره؛ خاصة إذا ما لاحظنا تأزم الحالة النفسية للشاعر، واصابته بالحزن نتيجة بعده عن حبيبة فلسطين، التي يعتبرها الأم والوطن.

فالشاعر لجأ إلى توظيف عديد من المفردات التي تدخل ضمن معجم الزمان نحو: (الليل، المساء، النهار، الساعة قبل قرون)، نظرا لأهمية هذا المكون الحيوي في النص الشعري، إضافة إلى ما لهذه الأزمنة من دلالات تعكس حالة الشاعر النفسية.

[1]- سميح القاسم: الأعمال الكاملة، مج3، ص 252.

يمكن القول إن الشاعر أولى أهمية للزمن، وجعله أَحَدَ الأسس التي ارتكز عليها خطابه الشعري، كما نلاحظ أنه زمن مفتوح على الكثير من الأحداث، ما يعني أنه زمن متحرك ويبث عديدا من الرموز والإشارات المرتبطة بالواقع الفلسطيني.

- حقل المكان:

وظف الشاعر "**سميح القاسم**" جملة من الألفاظ الدالة على الأمكنة، فأحيانا نجده يوظف الأمكنة المفتوحة (العامة)، التي يتقاسمها جميع الناس بمختلف طبقاتهم وانتماءاتهم، وهذه الأمكنة « متاحة لكل أفراد المجتمع، وليست ملكا لأحد معين »[1]، ومن أمثلة: ذلك الشوارع والحقول، والساحات العامة، والحدائق، والطرقات، وأحيانا أخرى يوظف الأمكنة المغلقة وهي الأماكن التي تعيش فيها شخصيات بعينها، وهي مغلقة « لأنها خاصة بعدد محدود من الأشخاص الذين يقطنون أو يترددون عليها، ولها تأثيراتها على شخوصها »[2]، ومن أمثلة الأمكنة المغلقة نجد: البيت، المقهى، المدرسة، المسجد، الكنيسة، كما وظف الشاعر مجموعة كبيرة من الأمكنة الدالة على البلدان العربية والأجنبية، ومن الأمثلة نجد: (دمشق، القاهرة، بغداد، عمان، روما، اليونان، برلين، الكونغو، واشنطن، اسطنبول، باريس)، إضافة إلى توظيفه لجملة من الأماكن الدالة على القرى الفلسطينية نحو: (كفر قاسم، غزة، القدس، الجليل).

ونشير إلى أن استحضار هذه الأمكنة لم يأت محض الصدفة، إنما مرده الحالة النفسية للشاعر وتعلقه بالمكان الذي نشأ فيه بشكل خاص.

وما لاحظناه في شعر "**سميح القاسم**" أنه يستخدم مفردات تنتمي إلى معجم المكان، اختارها لتخدم أفكاره التي يريد طرحها، فيرسم لنا بذلك لوحة شعرية تصوّر ما يشعر به في تلك اللحظات.

---

[1]- محبوبة محمدي محمد آبادي: جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا، ط1، 2011، ص 50.

[2]- المرجع نفسه: ص 56.

وحاولنا أن نقدم مثالا عن كل نوع من أنواع الأمكنة التي وظفها الشاعر؛ فمن الأمكنة المفتوحة يوظف الشاعر، بشكل ملحوظ، ألفاظا نحو: (الحقول، القرية، المدينة)، إذ يقول في قصيدة "**أصوات من مدن بعيدة**":

يَجِيئُونَ لَيلاً، يَجِيئُون

فَاستَيقِظُوا استَيقِظُوا

وَأحرُسُوا القَريَةَ الخَائِفَه[1]

في هذا النموذج يبرز ارتباط الشاعر بالمكان؛ الشيء الذي جعله يطالب بتوفير الحماية والحراسة لهذه القرية الخائفة؛ وهي ترمز إلى فلسطين، التي أعياها تسلط المحتل الإسرائيلي.

كما نلمح الشعور بالانتماء للقومية العربية، فالشاعر حريص على حماية قريته الخائفة ولا يرضى لها الدمار، فتبدو الصورة مفعمة بالحب والحنين لأرض الوطن.

والقرية من الأمكنة المفتوحة الذي يتشارك فيها جميع الأفراد؛ وبالتالي فالشاعر يريد أن يبين أنه جزء من هذه الأرض، مثله مثل أي فرد من أبناء الشعب الفلسطيني.

ومن الأمثلة التي تبين ارتباط الشاعر بالحيّز المكاني المصغر، توظيفه لألفاظ من قبيل السجن، المطار، الميناء، الحانة، حيث يقول في قصيدة "**إخوة**"، التي حاول من خلالها إبراز تحدّيه للمحتل والتنبيه إلى دور الأخوة الغائب منذ زمن:

وَأُنشِدُ أَشعَارَ حُرِّيَّةٍ

بِقُضبَانِ سِجنِي الكَبِيرِ المُشَوَّه

أَيَا لَائِمِي! أَنتَ بِاللَّومِ أَحرَى!

إِذَا شِئتَ أَنتَ تَكُونُ الأُخُوَّه! [2]

[1]- سميح القاسم: الديوان، ص 354.

[2]- المصدر نفسه: ص 81.

من الطبيعي أن السجن مكان مغلق يُشعر صاحبه باليأس والكآبة، لكن الشاعر وظفه وشحنه بدلالة جديدة، من بينها الدلالة على الوطن، فهو عبارة عن سجن كبير.

كما حمّل الشاعر لفظة السجن بدلالات الارتباط بالأرض والوطن؛ فعوض أن يشير السجن على ذلك المكان الضيق، أصبح يشير إلى سجن كبير هو الغربة، وهذه الأخيرة أصبحت سجنا كبيرا يَحُدُّ من حرية الشاعر ويمنعه من الحركة.

ومن الأمثلة التي وظف فيها الشاعر أسماء لمدن وعواصم عربية، التي يريد من خلالها الإشارة إلى وحدة التاريخ العربي، والمصير المشترك الذي يجمع بين الشعوب العربية، قوله في قصيدة "**أطفال رفح**":

فِي يَدٍ دُمَيتُهُ كَانَ اِشتَرَاهَا
مُنذُ أَعوَامٍ مِنَ القُدسِ، أَبُوهُ
وَهُوَ فِي الدَّربِ إِلَى الشَّامِ،
وَفِي عُمَانٍ لَاقَاهُ صَدِيقٌ تُونُسِيٌّ
زَارَ بَيرُوتَ
وَأَمضَى عُطلَةً فِي القَاهِرَة –
فِي يَدٍ دُمَيتُهُ –كَانَ اِشتَرَاهَا مُذ...–
وَفِي الأُخرَى دَوَاةً– صُنِعَت فِي مِصرَ– *
كَالوَحشِ الجَرِيحِ
حَمَلَت أَطرَافُهُ هَبَّةُ رِيحٍ [1]!

القارئ لهذه الأسطر الشعرية يلاحظ غلبة النزعة القومية العربية، وهي السمة البارزة في شعر "**سميح القاسم**"؛ ذلك أنه لا يزال متمسكا بجذوره العربية الإسلامية، وهو ما توضحه قصائده.

---

*- دواة: الدواةُ: المحبرة، المعجم الوسيط، باب الدال، ص 306،.

[1]- سميح القاسم: الديوان، ص 760.

وقد ورد في هذا النموذج أسماء عديد من المدن والعواصم العربية، ذكرها الشاعر إيمانا منه بانتمائه إليها، فهو فرد من الأمة العربية، وهو في هذه الرحلة التي بدأت من القدس ثم الشام، وعمان، وتونس، ثم بيروت والقاهرة، يريد الإشارة إلى أن هذه العواصم العربية ما هي في الحقيقة سوى الأماكن التي مر بها أيام غربته.

ومن ثم يمكن القول إن الشاعر تأثر بالمكان وخصص له حيزا هاما في شعره، نظرا لأهميته، فلسلطة المكان حضورها الفني والمجازي الذي لا يقتصر على الجانب الجغرافي فحسب، بل يتعداه ليسهم بشكل كبير في إبراز جماليات القصيدة.

ونخلص إلى أن حضور المكان في شعر "**سميح القاسم**" له خصوصية وتأثيراته؛ ذلك أن توظيف الأمكنة لا يتوقف عند الإشارة إلى مدلولاتها الجغرافية، وإنما يتعداها لكونها ذات دلالات شعورية، وإيحاءات معبرة، فالأمكنة في قصائده هي أمكنة متحركة، وغنية بالأحداث وخصبة بالدلالات التي تصور الواقع الفلسطيني والعربي بشكل عام.

ج3- حقل الحرب:

يُعدّ "**سميح القاسم**" من شعراء المقاومة، لذا فهو في كثيرٍ من الأحيان يلجأ إلى حقل الحرب وينتقي منه ألفاظا تساعده في تصوير مشاهد الدمار التي حلت بفلسطين.

وضمّت قصائد الشاعر عديدا من المفردات التي لها علاقة مباشرة بمجال الحرب؛ وظفها الشاعر تارة بصيغة الأسماء، وتارة أخرى بصيغة المصادر.

ولعل قَصد الشاعر من تصويره لمشاهد الحرب والدمار، هو إثارة مشاعر المتلقي والتأثير فيه، مما يجعله يعيش الأحداث، التي عاشها الشاعر، ويحس بآلام الشعب الفلسطيني الذي تعرض لشتى أنواع القتل والتعذيب منذ أن حلّت أقدام المحتل أرضه الطاهرة.

والدارس لشعر "**سميح القاسم**"، يلاحظ ظهورا بارزا لمعجم الحرب، ولعل هذا يعد أمرا طبيعيا، كون شاعرنا يعتبر من أبرز شعراء المقاومة ، فلا غرابة أن يتطرق إلى جميع الجوانب التي تخص معجم الموت والدمار، وما يتعلق بهما من ألفاظ .

ومن أجل الاقتراب أكثر من دلالات الموت والدمار في شعر "**سميح القاسم**"، سنحاول التطرق إلى الحقلين من خلال الإشارة إلى المفردات الواردة في كل حقل، كما سنعمل على تحليل بعض المقاطع الشعرية التي ترتبط بالحقلين.

وقبل ذلك لابد من ذكر أهم المفردات التي تدخل ضمن المعجم العربي والتي منها:

حقل الموت
الموت- مفجوعا- الكفن- دُفِنتُ- الجماجم- اقتلوني- مات- الشاكي- الجثث- الذبائح- القرابين- القبر- الفناء- الموت- مقبرة- قبر الموت- انتحار- أحتضر- القتيل- استشهادي- عظام أجدادي- الشهداء- الميتون-العظام- الموتى- الأشباح- الأحداث- الرمس- المومياءات- التوابيت- يتامى- رعشة الموت- القتلى- جثة المقتول- النعش- الجنازة- حشرجة- غرغرة- المراثي- الإعدام- يشنق- مصرع- الأموات- النبوءة الأخيرة.
حقل الدمار
ألغاما- القنابل- شظايا- البندقية- النّابالم- انفجار- الرشاش- الطائرات- شاحنات الجند- هدير القاذفات- صفارة الإنذار- الرصاصات- البساطير- الجيش- عسكر الإنقاذ- الكمين- المدافع- الدم- شرارة- الفاجعة- الإعصار- الطوفان- الزلزال- العاصفة- الذخائر- الرماد- حمم النار- السفاح- الأنقاض- الحرب- المجزرة- جندي- أنقاض المنازل- أحرقيني- الرصاص- الفؤوس- الحريق- الطوفان- السلاح- نكبة- قراصنة البحار- الثكنات- الطاعون- الأغلال- البارود- طوفان الدماء- الكوارث- المجازر- السّفّاح- المعارك- الخنادق- الأنقاض- التشريد — الحرمان- الدبابات- اغتصاب الصبايا- حاملة الطائرات.

- حقل الموت:

اللافت أن الشاعر اهتم بفكرة الموت لذا نجد عديدا من الألفاظ المتصلة بهذا الحل؛ إذ لا تكاد تخلو قصيدة من شعر "**سميح القاسم**" إلا وأشار فيها إلى الموت، إما بذكر اللفظة ذاتها أو بذكر أحد مرادفاتها الدالة عنها، ومن المشاهد التي يصوّر فيها الشاعر الموت قوله في قصيدة : "**البيت الحزين**":

وَتَدَحرَجَت خُوَذٌ عَلَى قَلبِي وَهَمهَمَ* لَاجِئُون

فَغَسَلتُ مِن وَحلِ الهَزِيمَةِ رَايَةَ الحَرفِ الطَّعِين

وَخَرَجتُ لِلدَّربِ المُقَيَّدِ بِالجَمَاجِمِ وَالعِظَام

وهَتَفَتُ بِالجُثَثِ المُعَفَّرَةِ الطَّرِيحَةِ فِي الرُّغَام **

بِاسمِ الحَيَاةِ ... إِلَى الأَمَامِ!

إِلَى الأَمَامِ ... إِلَى الأَمَامِ...[1]

الشاعر في هذا النموذج صوّر للقارئ مظاهر الموت التي تملأ المكان، فمنظر الجماجم والعظام يغطي الطريق المعبّد، كما أن حالة الجثث المغطاة بالتراب توحي بالمأساة التي يعيشها اللاجئون في رحلة الموت التي تواجه طريقهم كل يوم.

واتسمت هذه الصورة بالحزن الممزوج بالألم مما حدث ويحدث، فأراد الشاعر أن يشير إلى هذه الأحداث الأليمة، مستعينا بالألفاظ التي تؤدي الغرض وتُبلِّغ المراد؛ فالألفاظ نحو: (همهم، الهزيمة، الطعين، الجماجم، العظام، الجثث، الطريحة)، أراد الشاعر من خلالها أن ينقل المشهد المأساوي بأمانة ودقة إلى القارئ، مما نتج عنه حالة من الحزن، تشكلت لدى الشاعر جراء الوضع القائم.

---

*- هَمهَمَ: الهَمهَمَةُ: الكَلَامُ الخَفِيفُ الَّذِي يُسمَعُ وَلَا يُفهَمُ مَعنَاه.

**- الجُثَثُ المعَفَّرَةُ: المغطاةُ بِالتُّرَابِ- الطَّرِيحَةِ: المُلقَاةُ عَلَى الأَرضِ- الرُّغَامُ: التُّرَابُ.

[1]- سميح القاسم: الديوان، ص 506.

واتضح أن هذه الصورة الشعرية تبين مدى ارتباط الشاعر بفكرة الموت التي أضحت السمة التي يتقاسمها أغلب شعراء المقاومة وهو ما انعكس على أشعارهم.

وتسيطر فكرة الموت على خيال الشاعر، فحاول أن يحمّلها دلالات جديدة غير تلك الدلالات المعروفة لدى الشعراء؛ لقد حملها معاني الصمود والتحدي، إذ يقول في قصيدة "**الانتفاضة**":

يَصِيحُ كُلَّ حَجَرٍ مُغتَصَبْ

تَصرُخُ كُلَّ سَاحَةٍ مِن غَضَبْ

يَصِيحُ كُلَّ عَصب:

المَوتُ .. لَا الرُّكُوعُ

مَوتٌ .. وَلَا رُكُوعٌ

تَقَدَّمُوا ..

هَا هُوَ ذَا تَقَدَّمَ المُخَيَّمُ

تَقَدَّمَ الجَرِيحُ وَالذَّبِيحُ وَالثَّاكِل

وَالمُيَتَّمُ [1]

استثمر الشاعر حقل الموت فوظّف منه العديد من الألفاظ التي حملت في طياتها معاني الموت، ومنها: (الموت، الذبيح الثاكل، الميتَّم)، وهذا ما منح القصيدة بعدا فنيا وجماليا حاول من خلاله الشاعر أن يثير انتباه القارئ، ويحثه على التفاعل أكثر مع النص.

والقارئ لهذا النموذج يجد أن الشاعر يأبى الانهزام والاستلام، ليس وحده فحسب، بل ومعه كل شبر من الأرض الطاهرة، إذ (يصيح كل حجر، وتصرخ كل ساحة، ويصيح كل عصب)، وكل هذا من أجل الدعوة إلى الصمود وعدم الاستسلام، فالموت أهون من الركوع.

[1]- سميح القاسم: الأعمال الكاملة، مج3، ص 410-411.

وتجدر الإشارة إلى أن عنوان القصيدة خدم بشكل جلي ما ذهب إليه الشاعر من رفضه للخنوع، فجاءت الصورة مؤكدة لما دلّ عليه العنوان "**الانتفاضة**"؛ إنها الانتفاضة ضد كل ما من شأنه أن يفسد عيش الفلسطينيين.

– حقل الدمار:

إلى جانب توظيف الشاعر إلى عديدٍ من الألفاظ التي تنتمي إلى حقل الموت، استخدم أيضا ألفاظا دالة على الدّمار الذي لحق بالأرض الفلسطينية.

ونشير إلى أن استناد الشاعر على هذا الحقل الغرض منه تصوير مشاهد الخراب التي تعقب الغارات الجوية التي تنفذها الطائرات الإسرائيلية، ضد المواطنين الفلسطينيين الأبرياء.

يقول الشاعر في قصيدة "**القديسات الخمس**"، مصورا مشاهد القوة العسكرية الإسرائيلية:

أَيقَظَتنَا شَاحِنَاتُ الجُندِ رَتلًا إِثرَ رَتل

وَهَدِيرُ القَاذِفَات

رَائِحَاتٍ غَادِيَات[1]

يصور الشاعر في هذه الأسطر الشعرية الحملة الإسرائيلية التي قادها جنود الاحتلال ضد الفلسطينيين الآمنين في بيوتهم؛ فشاحنات الجند التي تملأ الطريق قد أيقظت كل من كان نائما، كبيرا أو صغيرا، والقاذفات التي يعلو صوتها ويملأ الأجواء لم تتوقف عن التحليق في سماء فلسطين، كل هذه المشاهد توحي بقساوة الوضع في الأراضي الفلسطينية.

فالشاعر يحاول أن يجعل القارئ يعيش تلك الأجواء وينقله بخياله إلى تصوّر ذلك الوضع والأليم.

[1]– سميح القاسم : الديوان، ص 232.

وتظهر براعة الشاعر من خلال توظيفه لألفاظ دالة على الدمار نحو: (شاحنات الجند، الرتل، القاذفات) ليعطي لأبياته بعدا فنيا، ويمنح السياق العام للقصيدة بعدا دراميا، جراء المشاهد التي يصفها.

وتعلو صرخات الشاعر إيزاء ما يحدث في فلسطين من جرائم ضد الإنسانية، راح ضحيتها كل منتسب لهذه الأرض الطيبة، إذ يقول في قصيدة "**الصحراء**":

شُعُوبٌ تَنَام

طَوَابِيرُ أَسرَى وَقَتلَى

وَتَصحُو

جَمَاهِيرُ قَتلَى وَأَسرَى

هُنَا يَقذِفُ (العَالَمُ الحُرُّ)

كِيسَ النِّفَايَاتِ

هَذاَ مَلَاكُ الجَرِيمَة

آتٍ عَلَى مَتنِ «حَامِلَةِ الطَّائِرَاتِ»

احفِرِي خَندَقاً لِلضَّحَايَا

وَقُومِي .. نَلُمُّ الشَّظَايَا

لِنَصنَعَ مِنهَا

تَمَاثِيلَ حُرِيَّةِ المَافيَا وَالبُنُوك

وَقُومِي اصرُخِي

لَعَلَّ صُرَاخَ اغتِصَابِ الصَّبَايَا

يَهُزُّ رُخَامَ المُلُوكِ

وَيُوقِفُ هَذَا المَزَادَ المُهِينِ

وَيغلِقُ سُوقَ النِّخَاسَةِ[1].

يصور الشاعر في هذا المقطع الشعوب العربية التي تنام في سباتٍ عميق وإخوانهم في فلسطين يعانون القتل والأسر على يد الميليشيات الإسرائيلية، كما وجه نقدا شديدا للعالم الغربي بقوله: (هُنَا يَقذِفُ العَالَمُ الحُرُّ كِيسَ النِّفَايَاتِ) في إشارة منه إلى جنود الغزاة الذين احتلوا أرض فلسطين، قادمين على ظهور حاملات الطائرات.

فاستخدم الشاعر عديدا من الألفاظ التي تنتمي إلى حقل الحرب والدمار، نحو: (يقذف الأسرى، القتلى، حاملة الطائرات، الضحايا، الشظايا)، وهذا من أجل رسم صورة للواقع الفلسطيني الأليم.

والمتأمل في هذا المقطع يجد أن الشاعر نَاقِم على تخاذل الملوك العرب، عن نصرة القضية الفلسطينية، ومحاولاته المستمرة من أجل تغير الوضع القائم، لا سيما قوله: (لعل صراخ اغتصاب الصبايا يهز رخام الملوك)، في مشهد يحكي عمق المأساة التي يعانيها الشاعر وشعبه جراء الاحتلال.

من هنا تتضح الصورة ويتجلى موقف الشاعر الرافض لسياسة الاحتلال، فينتقي الألفاظ المناسبة التي لها القدرة على تبليغ وجهة نظره، ويشحنها بالدلالات التي تقويها فنيا وجماليا.

- **حقل الإنسان:**

مما يدخل ضمن عناصر جماليات المعجم الشعري ما يسمى المفردات المعجمية التي تخضع لنظام خاص في اختيارها، لذا نجد أن الشعراء يحاولون دائما اختيار ألفاظهم بعناية كبيرة حتى تؤدي الغرض وتؤثر في المتلقي.

وما لاحظناه في شعر "**سميح القاسم**" هو وجود مجموعة من العناصر المعجمية التي تنتمي إلى حقل الإنسان؛ حيث حاول الشاعر توظيف جملة من الألفاظ المتعلقة بهذا الحقل، والتي منها

[1]- سميح القاسم: الأعمال الكاملة، مج4، ص 234-235.

ألفاظ الإنسان وأغراضه وأعضائه، استخدمها الشاعر بشكل مكثف ليصور حياة الإنسان الفلسطيني في ظل الاحتلال.

ومن العناصر المعجمية التي لها علاقة بهذا الحقل نجد: الألفاظ الدالة على الأسماء، والألفاظ الدالة على الأعضاء، وكذا الألفاظ الدالة على الأغراض، وكذا بعض الألفاظ الدالة على المهن المرتبطة بالإنسان الفلسطيني، والجدول الآتي يظهر أهم المفردات الواردة في كل حقل، فنجد:

حقل الأسماء
إيليا (نبي يهودي)، العُزَّى- أبو محمود- يهوشع (شيوع بن نون قائد عسكري يهودي) — موسى- عيسى- محمد مرزوق- زرياب- أيوب — نوح- أبي عثمان- هابيل- قابيل، سميح- أم كلثوم- يعقوب- يوسف- المعتصم- ليلى- ابن رشد- ابن سينا- علاء الدين- هاجر- جبرائيل- قيصر- مايك- إيفان- ألكسييفتش - غورباتشوف- لينين، - فيدال كاسترو- أوزيريس- نيرون- هتلر- شارون- بن غوريون- باتريس لومومبا (زعيم حركة التحرر في الأردن).
حقل الأعضاء
الفم- اللسان- السبابة- الرئة- العين- الظهر- الشعر- جبهتي- زندي- فمي- صدري- حنجرتي- كفي- ذراع- الأرجل- يداي- جبيني- خاصرتي- قدماي، عينيك- أصابع- عيناي- شفتاي- جبيني- يديك- القلب- رئتين- كبد- شرايين- الأنف- لحم- جسم- قامتي- ضلوعي- العروق- عيون- أظافر- نبض- جسد- شفتيه- أَكُفَّنَا- عيوننا- قلوبنا.
حقل الأغراض
السكين- السيوف- الخناجر- الإبريق- طبل- المنحل- العود- الرماح- الزهرية- الربابة- فأسا- الأصفاد- المزمار البلدي- سيفي- قفازي- قبعتي- ثيابي- فراشي- الفؤوس- الحقائب- الموائد- القارب- المجداف- الديباج- الكأس- سوط- مقصلة- المدفأة- الكرسي- الهاتف- معطفي- ربطة العنق- الشال.

حقل المهن
الربان- القرصان- حارس الفنار- حجارا، عتالا- كناس شوارع- الراعي- الفلاح- أستاذ الرياضيات- سائق التكسي- حمال الأمتعة- قائد الجند.

- حقل الأسماء:

الدارس لشعر "**سميح القاسم**" يلاحظ توظيفه اللافت للأسماء التي ترتبط بالتراث الديني، نحو: (موسى، عيسى، مريم، نوح، يوسف، هابيل، قابيل، هاجر، يهوشع، إيليا، المسيح)، وهذا يرجع إلمام الشاعر بالثقافة العربية الإسلامية، واطلاعه على الديانة المسيحية واليهودية، كما لجأ الشاعر إلى توظيف بعض الأسماء التي لها علاقة بالفكر الاشتراكي وهذا مردُّه تغني الشاعر بهذا الفكر والإشادة بإنجازاته، ومن الأسماء نجد: غورباتشوف، إيفان، لينين، وكذا اعجابه بالفكر الشيوعي وقائده "فيدال كاسترو"، وهذا ما يبين نزعة الشاعر التحررية.

ويستحضر الشاعر قصة نبي الله "**يوسف**" عليه السلام وأبوه "**يعقوب**" في قصيدة "**آخر الجرحى**"، يقول:

أَحِبَّائِي! أَحِبَّائِي!

إِذَا حَنَّتْ عَلَيَّ الرِّيحُ

وَقَالَت مَرَّةً: مَاذَا يُرِيدُ سَمِيحُ؟

وَشَاءَت أَن تُزَوِّدَكُم بِأَنبَائِي

فَمُرُّوا بِي بِخَيمَةِ شِيخِنَا يَعقُوب

وَقُولُوا : إِنَّنِي مِن بَعدِ لَثمِ يَدَيهِ عَن بِعُدٍ

أَبشِرُوهُ ... أَبشِرُوهُ

بِعَودَة يُوسُفَ المحبُوب!

فَإِنَّ اللهَ وَالإِنسَانَ ..

فِي الدُّنيَا ... عَلَى وَعدٍ! [1]

استحضر الشاعر هذه القصة بشخوصها (الشيخ يعقوب)، والنبي يوسف من أجل الإشارة إلى دلالات ومعاني أعمق، تكمن في أن مصير كل غائب وبعيد عن وطنه هو العودة إليه، فعودة النبي يوسف إلى أحضان والده تحققت بعد طول غياب، والحال نفسه بالنسبة للفلسطينيين المبعدين عن وطنهم، والشاعر واحد من هؤلاء، ومنه فإن إسقاط هذه الحادثة على المهجَّرين من أبناء فلسطين له ما يبرره، وهو إيمان الشاعر بأن العودة إلى الأرض أمر محتوم وإن طال الزمن.

واتضح أن الشاعر مولع بالقائد "**فيدل كاسترو**" القائد الكوبي الذي وقف في وجه أمريكا، حيث جعل منع رمزا وبطلا من أبطال المقاومة ضد الظلم والطغيان، يقول في قصيدة "**بطاقات إلى ميادين المعركة**"، "**إلى فيدال كاسترو**":

قَدَمًا ... قَدَمًا فِي هَذَا الدَّربِ!

يَا حَاطِمَ أَغلَالِ الشَّعبِ

قَدَمًا .. يَا أَوَّلَ شُعلَه

فِي عَتَمَةِ أَمرِيكَا المُحتَلَّه[2]

في هذه الأسطر يحاول الشاعر أن يبين بطولات القائد "**فيدال كاسترو**" وكفاحه ضد أمريكا، حيث وصفه بقوله: (يَا حَاطِمَ أَغلَالِ الشَّعبِ)، كما وصفه (بالشُّعلَة)، فالشاعر اتخذ من هذا البطل رمزا وقائد شعبيا فذًا.

ويتضح أنّ الشاعر أراد أن يوازن بين الوضع في كوبا والوضع في الأراضي الفلسطينية؛ فإذا كان الشعب الكوبي بطل مثل "**فيدال كاسترو**" فإن فلسطين ولدت يتيمة الأب.

فالأسطر الشعرية السابقة تشتمل على بعض العناصر المعجمية التي ترتبط بحقل الأسماء (حاطم الأغلال، أول شعلة)، وكلها تشير إلى القائد الكوبي "**فيدال كاسترو**"، وهذه الإشارة لها

[1]- سميح القاسم: الديوان، ص 596-597.

[2]- المصدر السابق: ص 330.

دلالتها ومعانيها التي تشير إليها تبعا لرؤية القارئ وأفكاره ومعتقداته « وفي هذا الضوء تظهر أهمية التجربة الشعرية »[1].

– حقل الأغراض:

يعد "**سميح القاسم**" من الشعراء الذين حاولوا توظيف الأغراض التي يشيع استخدامها في البيئة الفلسطينية، فراح يوظف ألفاظا تنتمي إلى الحقل المعجمي للأغراض نحو: (الحقائب، الشال، السكين، السيف، الربابة)، فيقول في قصيدته الموسومة بـ: "**قميصنا البالي**":

سَتَطُولُ غَيبَتُهُ،

وَبَردُ الغَربِ، يُحكَى، لَا يُطَاقُ

يَا أُمَّهُ فَتَفَقَّدِي كُلَّ الحقَائِبِ

وَدَعِيهِ رَهنَ ذِرَاعِ صَاحِب

هَاتِي لَهُ الشَّالَ الَّذِي حَيَّكتِهِ*

بَينَ انتِظَارِ صَغِيرِكِ الغَالِي وَهمهَمَةُ الوِجَاقِ

سَتَطُولُ غَيبَتُهُ، وَبَردُ الغَربِ، يُحكَى، لَا يُطَاقُ

يَا أُمَّهُ أَزِفَ الرَّحِيلُ**

إِيَّاكِ أَن تَنسَيْ جَرَابَ الصُّوفِ ... فِي حُمَّى العِنَاقِ[2]

استخدم الشاعر جملة من الألفاظ تنتمي إلى حقل الأغراض التي يستعملها الفرد الفلسطيني في حياته اليومية، وتعاملاته مع غيره، ومن بينها: (الحقائب، الشال، الصوف)، وجميع هذه الألفاظ يكثر استخدامها في الحياة اليومية للإنسان الفلسطيني؛ فالشال على سبيل المثال له

---

[1]– يمنى العيد: في القول الشعري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1987، ص 26.

*– حَيَّكْتِهِ: أَي نَسَجتِهِ– الوِجَاقُ: جماعة من الجند أو نحوه.

**– أَزِفَ الرَّحِيلُ: حَانَ، قَرُبَ. المعجم الوسيط، باب الهمزة، ص 16.

[2]– سميح القاسم: الديوان، ص 453.

دلالة رمزية، تتمثل في العِفَّة، كما أن جراب الصوف له دلالاته الرمزية المتمثلة في الوقاية من برودة الطقس، وكلتا الكلمتين تشيران إلى حنان الأم بالدرجة الأولى.

ولعل توظيف الشاعر لهذين العنصرين (الشال، جراب الصوف)، فيه اشارة لحنينه إلى الأيام الخوالي؛ فهو يريد بالزمن أن يرجع إلى الوراء ليعود الدفء إلى البيت الفلسطيني الذي كانت السعادة تملأ زواياه، قبل أن تأتي قوات المحتل وتشرد ساكنيه، ما أضطرهم إلى حمل الحقائب والذهاب بعيدا خارج أسوار الوطن.

وتبقى للكلمات دلالات ورموز لا يمكن فك شفرتها إلا بالرجوع إلى قراءة الجو المحيط بالشاعر ومعرفة تفاصيل حياته، إذ لا يمكن فهم حاضر الشاعر إلا إذا تم عُرف ماضيه، وكذا وضع الكلمات في السياق العام للنص.

كما وظف الشاعر جملة من الأغراض، ومن ذلك ما جاء في قصيدته الموسومة بـ: "**دون جوان وكاهنة النار**" التي يقول فيها:

سَيفِي. قُفَّازِي. قُبَّعَتِي
وَقِنَاعِيَ الأَسوَدَ
وَالسَّاعَةُ وَالمِعطَفُ
فِي الفَجرِ أُوَدِّعُهَا
وَأُوَزِّعُهَا
بَينَ صِغَارِ الفُرسَانِ الآتِينَ عَلَى دَربِ الأَشوَاقِ.[1]

من خلال هذا النموذج نلحظ مجموعة من العناصر المعجمية التي تدخل ضمن الحقل الدلالي الخاص بالأغراض وهي: (السيف، القفاز، القبعة، القناع الأسود، الساعة، والمعطف)، وهي أغراض وظفها الشاعر من أجل الإشارة إلى ترابطها على مستوى الدلالة، كما كان يهدف

[1]- المصدر السابق: ص 431.

من وراء توظيفها إلى ترابط هذه الألفاظ على مستوى المعجم؛ ذلك أن «الذهن يميل دائما إلى جمع الكلمات، وإلى اكتشاف عرى جديدة تجمع بينها »[1]

ولعل الشاعر من خلال توظيفه لهذه الاغراض هو بيان استعداده لخوض غمار المعركة ضد المحتل، الذي سلب الأرض وهتك العرض، فاختار هذه الألفاظ ليبين موقفه، ويوكد أنه مستعد للمواجهة.

– حقل الأعضاء:

كان للأعضاء حضور بارز في شعر "**سميح القاسم**"، حيث رصدنا عديدا من القصائد التي تصور أعضاء الإنسان، مثلما نجد في قصيدة "**يا قيصر الروم**":

يَا قَيصَرَ الرُّومِ ! قَالُوا: "الجَارُ لِلجَارِ"

وَأَنتَ دَارٍ بِمَا حَمَّلتَنِي .. دَارِ

دَمِي يَسِيلُ، وَوَجهِي ضَائِعٌ، وَيَدِي

مَشلُولَةٌ، وَفَمِي سَدُّوهُ بِالقَارِ[2]

يهدف الشاعر من خلال تصويره لهذه الأعضاء حالة التشتت التي يعانيها جرّاء الوضع المتردي الذي يعيشه، فالدم يسيل والوطن ضائع في دهاليز الحياة، واليد مشلولة لا تقوى على الحركة والفم مسدود لا يستطيع الكلام، فالشاعر يشكو حاله لقيصر الروم الذي اعتبره (جاره) مجازا لا حقيقة.

وتشتتُ هذه الأعضاء ويوحي بتشتت ذهن الشاعر بسبب ما يحدث له، وقد انتهج "**سميح القاسم**" هذه الطريقة للتعبير عن المعاناة والألم من خلال تكثيف الرموز المتعلقة بأعضاء الإنسان، كما صوّر الشاعر الفرد الفلسطيني الحالم بالعودة إلى بيته رغم الصعاب في قصيدته الموسومة بـ: "**إلى بيته**"، إذ يقول:

---

[1]– فندرس. ج: اللغة: ترجمة عبد الحميد الدواخلي، ومحمد القصاص، ص 232.

[2]– سميح القاسم: الديوان، ص 670.

سَقَطَ الرَّأسُ عَن جِسمِهِ

وَهُوَ يَمشِي إِلَى بَيتِهِ

يَسقُطُ الجِلدُ عَن لَحمِهِ

وَهُوَ يَمشِي إِلَى بَيتِهِ

يَسقُطُ المنكَبَانِ

وَهُوَ يَمشِي إِلَى بَيتِهِ

سَقَطَ الصَّدرُ وَالحَوضُ وَالرُّكبَتَانِ

وَهُوَ يَمشِي إِلَى بَيتِهِ

سَقَطَ الكَاحِلَانِ[1]

المتأمل في هذا المقطع يلاحظ استخدام الشاعر لجملة من الألفاظ تنتمي إلى الحقل المعجمي المتعلق بأعضاء الإنسان، إذ نجد: (الرأس، الجلد واللحم، المنكبان، الصدر، الحوض، الركبتان، والكاحلان)، وهذه الأعضاء تشير إلى علاقة الجزء بالكل أي علاقتها بالجسد ككل.

ولعل القصد الذي يهدف إليه الشاعر، من وراء تصويره للأعضاء على هذه الصورة هو بيان صلابة وتحدي الفرد الفلسطيني التي لا يخشى الصعاب في سبيل العودة إلى الوطن، فيسقط الرأس وتسقط الجلد، ويسقط المنكبان ويسقط الصدر والحوض، ويسقط الكاحلان، ولكن أمل العودة لا يسقط.

فالشاعر يعمل جاهدا على تكثيف الرموز المتعلقة بأعضاء الإنسان من أجل منحها دلالات جديدة تختلف عن دلالاتها العادية.

[1]- سميح القاسم : الأعمال الكاملة، مج3، ص 250-251.

-حقل المهن:

استخدم الشاعر مجموعة من الألفاظ التي تدخل ضمن الحقل المعجمي للمهن التي يمارسها الفرد الفلسطيني، فنجد: (العتال، كناس الشوارع، الراعي، الفلاح، والقرصان)، وهي مهن تفرضها علينا الحياة، و تحددها الظروف، فنجد مثلا في قصيدة "**خطاب في سوق البطالة**" التي يقول فيها الشاعر:

رُبَّمَا أَفقِدُ مَا شِئتُ –مَعَاشِي–
رُبَّمَا أَعرِضُ لِلبَيعِ ثِيَابِي وَفِرَاشِي
رُبَّمَا أَعمَلُ حَجَّاراً ... وَعَتَّالًا .. وَكَنَّاسَ شَوَارِع ..
رُبَّمَا أَبحَثُ فِي رَوثِ المَوَاشِي، عَن حُبُوب
يَا عَدُوَّ الشَّمسِ ... لَكِنْ .. لَن أُسَاوِم ...
وَإِلَى آخِرِ نَبضٍ فِي عُرُوقِي ... سَأُقَاوِم! [1]

في هذا المقطع وظف الشاعر جملة من الألفاظ التي تدخل ضمن نطاق الحقل المعجمي للمهن، على غرار: (حجارا، عتالا، وكناس شوارع)، موضحا أن هذه المهن ليست عيبا، ومؤكدا لن يرضى بالذل ولن يساوم بأرضه، بل سيقاوم إلى آخر نبض في عروقه.

والخطاب في هذه الأسطر الشعرية موجه إلى المحتل الذي لم يسمه بلفظه وإنما وصفه بعدو الشمس، في إشارة منه إلى محاولة المستعمر طمس الحقائق وحرمان الفلسطينيين من نعيم الحرية.

[1]- سميح القاسم: الديوان، ص 447.

ونخلص في ختام هذا الجزء من البحث إلى أن المعجم اللغوي الذي وظّفه الشاعر "**سميح القاسم**"، كان غنيا ومتنوعا؛ حيث استخدم عديدًا من الألفاظ العامية والأجنبية المعاصرة التي لها علاقة بالوضع في فلسطين.

كما استخدم الشاعر لغة بسيطة اقتربت من لغة الحياة اليومية التي يعيشها الفرد الفلسطيني، أضف إلى أنه استفاد من بعض الحقول الدلالية التي حاول من خلالها إيجاد علاقات جديدة ناظمة بين عناصر الحقل الدلالي الواحد، ومن تلك الحقول: حقل الطبيعة، حقل الزمان والمكان، حقل الحرب، وحقل الإنسان، ولم يكتف بإبراز العلاقات الأساسية ضمن هذا الحقل أو ذاك، بل اجتهد من أجل خلق علاقات جديدة بين الألفاظ والعبارات، كما رأينا في النماذج الشعرية سالفة الذكر.

ثانيًا: وظائف الصورة في شعر سميح القاسم:

تمهيد:

تؤدي الصورة الشعرية مجموعة من الوظائف، وذلك حسب السياقات التي ترد فيها، وهي وإن تعددت وظائفها وتنوعت، فإنها تبقى محاولة جادة من قِبل الشاعر لإقناع المتلقي والتأثير فيه بفكرة ما أو معنى من المعاني، كما عبّر عن ذلك "**جابر عصفور** " بقوله: «تنبع أهمية الصورة من طريقتها الخاصة، وتأثيرها في المتلقي»[1]؛ أي أن مهمة الصورة هي التأثير في المتلقي بالدرجة الأولى، كما أنها وسيلة يلجأ إليها الشاعر لإبراز تجربته الشعرية، وفي هذا الصدد يضيف بقوله: « فلن تكون الصورة وسيلة ضرورية، يستكشف بها الشاعر تجربته الخاصة، فضلا عن أنها لن تنبع من حاجة الشاعر الداخلية إلى التعبير عن مشاعره وانفعالاته بقدر ما تصبح إحدى الوسائل التي يقنع بها الشاعر جماهيره التي تستمع إليه ويدفعها إلى فعل أو انفعال، يتلاءم مع الجانب النفعي المباشر للشعر».[2]

فالتعبير بالصورة إحدى الوسائل التي يعتمدها الشاعر لإقناع الجماهير ودفعها إلى الانفعال، وهذا ما يهدف إليه "**سميح القاسم**" من خلال توظيفه للصور الشعرية.

كما أن الإقناع له طرقه الخاصة التي تكون إما بالشرح أو التوضيح، أو المبالغة، أو التحسين والتقبيح وهذه الوظائف مجتمعة هي التي تسهم في بناء الصورة الشعرية، وفهمها بالشكل الصحيح.

أ- الشرح والتوضيح:

تكشف الصورة عن عمق التجربة الشعرية لدى الشاعر، وإن كان لابد من إقناع القارئ فإن الشرح والتوضيح يعتبران الخطوة الأولى؛ ذلك أن من يريد إقناع الناس بمعنى أو فكرة ما يجب عليه أن يشرحها ويوضحها بشكل يقرّب المعنى في نفس القارئ.

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

[2] - المرجع نفسه: ص 331.

والواضح أن مفهوم الشرح والتوضيح بدأ يأخذ طريقة إلى التشكل والظهور جرّاء دراسة الصورة القرآنية وأساليبها في الإقناع[1]، حيث نجد أن بعض الدارسين اهتموا بهذا العنصر وهدفهم في ذلك هو شرح وتفسير الآيات القرآنية التي كثر الحديث بشأنها لاسيما تلك الآيات التي تُشِّبه العناصر الحسية بأخرى معنوية.

فالشاعر يعتمد على عدّة جسور بلاغية لشرح وتوضيح صوره الشعرية ومن تلك الجسور نذكر: الاستعارة والكناية والتشبيه، وعنه يقول "**أبو هلال العسكري**" أنه « يزيد المعنى وضوحا ويكسبه تأكيدا؛ ولهذا أطبق ما عليه جميع المتكلمين من العرب والعجم ولم يستغن أحد منهم عنه»[2]، فمهمة التشبيه لا تقف عند زيادة توضيح المعنى وتأكيده فحسب، بل تتعدى ذلك إلى كونه يجمع بين شيئين بمعنى يجمعهما وتلك هي بلاغة التشبيه[3].

أما الاستعارة فهي تساعد على شرح المعنى وتأكيده والمبالغة فيه والإشارة إليه بقليل من الألفاظ، وفي هذا السياق يقول: "**أبو هلال العسكري**: « ولولا أن الاستعارة المصيبة تتضمن ما لا تتضمنه الحقيقة، من زيادة فائدة لكانت الحقيقة أولى منها استعمالا»[4]

أما "**ابن سنان الخفاجي**" (ت 466هـ) فيرى أن الأصل في حسن التشبيه هو أن « يُمثّل الغائب الخفي الذي لا يعتاد بالظاهر المحسوس المعتاد، فيكون حسن هذا الأصل إيضاح المعنى وبيان المراد، أو يمثّل الشيء بما هو أعظم وأحسن منه وأبلغ منه»[5]، ومنه فالغاية من التشبيه هي إيضاح المعنى، وبيان المقصود.

كما يرى أن ما ينطبق على التشبيه ينطبق على الاستعارة إذ يقول: « فهذا هو نقل العبارة عن الحقيقة في الوضع للبيان، ولابد أن تكون أوضح من الحقيقة لأجل التشبيه العارض

[1] – ينظر: المرجع السابق: ص 333.

[2] – أبو هلال العسكري: الصناعتين (الكتابة والشعر)، ص 243.

[3] – ينظر: جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 335.

[4] – أبو هلال العسكري: الصناعتين (الكتابة والشعر)، ص 268.

[5] – أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1982، ص 246.

فيها»[1] فالاستعارة تسهم في توضيح المعنى، لذا لابد أن تكون أوضح من الحقيقة كي تؤثر في المتلقي بشكل أكبر.

ولا تقتصر وظيفة الشرح والتوضيح على التشبيه والاستعارة فحسب، بل يتعداهما في بعض الأحيان إلى التمثيل، كما أن الشرح والتوضيح يهدفان إلى الإبانة عن المعنى بمعاني أخرى أكثر منه وضوحا.[2]

ومن أمثلة التشبيه الذي يقوم بوظيفة الشرح والتوضيح قول الشاعر "**سميح القاسم**" في قصيدته الموسومة بـ: "**سقطوا**":

سَقَطُوا مِنْ إِيقَاع الشَّاعر

سَقَطُوا مِنْ بَيْنِ أَصَابِعِهِ

سَقَطُوا مِنْ مِنفَضَةِ الشَّاعِر

سَقَطُوا،

كَرَمَادِ السّيجارَة! [3]

قامت هذه الأسطر الشعرية على فكرة السقوط التي طغت على مخيلة الشاعر جرّاء تعرضه للخيانة من قبل من كان يعتبرهم إخوانه والحقيقة أنهم سقطوا من إيقاعه ومن بين أصابعه، حيث شبه هذا السقوط بسقوط رماد السيجارة.

ولعل المقصود من هذا التشبيه هو إيضاح المعنى لأن مشاهدة سقوط الرماد من السيجارة يوحي بالكثير من الدلالات أبرزها الموت، ومنه فإن هذا التشبيه وضّح الفكرة وبيّن المعنى، وعليه فإن هذه الصورة الشعرية أوضحت سقوط الأصدقاء والخلان من نظر الشاعر كما يسقط رماد السيجارة من بين أصابع اليد.

---

[1] – المرجع السابق: ص 118.

[2] – ينظر: جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 337.

[3] – سميح القاسم: سأخرج من صورتي ذات يوم، ص 103.

وفي قصيدة "**الهدف الأخير**" وظف الشاعر التشبيه من أجل شرح وتوضيح المعنى إذ يقول:

ثَمَّةَ مِزْهَرِيَّةٌ مَقْلُوبَةٌ

سَالِمَةٌ تَمَامًا

كَالطَّائِرةِ الْعَائِدَةِ إلى قَوَاعِدِهَا[1].

في هذا النموذج شبه الشاعر سلامة المزهرية من الكسر بعودة الطائرة سالمة إلى القواعد العسكرية، وهو تشبيه الغرض من توضيح المعنى وشرح الفكرة؛ حيث أراد الشاعر أن يصوِّر المشهد بهذه الطريقة ليقدم للقارئ صورة عن الطريقة التي قُصف بها المكان –الذي أشار إليه بالهدف الأخير وهو عنوان القصيدة–

وذهب الشاعر إلى تشبيه سلامة المزهرية المقلوبة من الكسر بالطائرة التي سلمت من الاعتداء عليها، فكانت الصورة التي قدمها أكثر دلالة على المقصود من معناها الأصلي المجرد، وهذا ما زاد الصورة قيمة فنية وتأثيرا في نفس المتلقي.

ومن الواضح أن لجوء الشاعر إلى هذا التشبيه الغرض منه توضيح المعنى، إذ يقول "**السكاكي**": « وأن التشبيه لا يُصار إليه إلا لغرضٍ، وأن حالهُ تتفاوت بين القرب والبعد، وبين القبول والرد »[2]، ولعل الغرض من هذا التشبيه الذي أوردناه هو محاولة من الشاعر من أجل نقل الصورة من فكرة مجردة إلى شيء حسي؛ ذلك أن الحسي أوضح من المعنوي لألفة النفس البشرية به وتعودها عليه منذ بداية وعيها بالعالم [3].

ويخاطب الشاعر الشهيد في إحدى قصائد ديوانه الموسوم بـ: "**شخص غير مرغوب فيه**" قائلا:

[1] – سميح القاسم: الأعمال الكاملة مج3، ص 37.

[2] – السكاكي: مفتاح العلوم، ص 332.

[3] – ينظر: جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 339.

وَتَعَالَ يَا وَلَدِي

لِأُلقِي رَأسِيَ المقطُوعَ

بَيْنَ يَدَيْكَ

قَدْ أَرْتَاحُ مِنْ مَوْتِي الْبَطِيء

عَلَى رَصِيفِ الأبجَدِيَّه

الْوَرْدَةُ الحَمْراءُ تَقْتُلُنِي

كَمَا قَتَلَتْكَ أنْتَ البُندُقِيّه! [1]

المعروف عن الورود أنها تبعث السكينة والهدوء في القلوب، والورد الأحمر هو رمز للحب كما أن له معاني ودلالات عديدة تختلف باختلاف السياق الذي ذكر فيه والحالة النفسية للشاعر، واستخدم الأخير للوردة الحمراء في سياق تشبيهه لقتل الولد الشهيد بالبندقية فيه إشارة إلى أن الشاعر قُتل من قِبل الوردة الحمراء كما قتل الشهيد بالبندقية، ولعل الغرض من وراء استخدام الشاعر لأسلوب التشبيه هو بيان الجو النفسي الذي يحيط به.

والمعروف عن الورد أيضا أنه لا يقتل لكن الشاعر وظفه توظيفا مجازيا للدلالة على الموت في لفظة (تقتلني)، وعلى الدماء في لفظة (الحمراء)، ولعل الشاعر أراد أن يرمز إلى الموت المجازي لا الفعلي، فحلت بذلك الوردة مكان البندقية.

ونشير إلى أن هذا التشبيه الذي استخدمه الشاعر به من البساطة ما يجعل الصورة واضحة لدى القارئ، وهذا ما يحيلنا إلى القول « إن التشبيه الأصيل قد يهدف إلى الإبانة بشرط أن نفهم أن الإبانة على أنها نوع من الكشف، والتعرف على الجوانب الغامضة من التجربة التي يعانيها الشاعر، وبهذا المعنى لا يصبح التشبيه من قبيل الحِلِيَةِ العارضة التي تزيد الواضح وضوحاً، وإنما يصبح التشبيه وسيلة ضرورية يتوسل بها الشاعر ليبين لنفسه حقيقة التجربة التي يعانيها »[2]

[1] – سميح القاسم: شخص غير مرغوب فيه، ص 17-18.

[2] – جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 342.

فالأصل في التشبيه ليس الانتقال من فكرة واضحة إلى فكرة أوضح منها، وإنما الأصل فيه الكشف عن عمق التجربة الشعرية للشاعر، وتوضيح الجوانب الخفية منها.

أما من أمثلة الاستعارة القائمة على فكرة الشرح والتوضيح فنجد قول الشاعر في قصيدته الموسومة بـ : "**القصيدة المفخخة**":

ضَحكْتُهم تُرَفْرِفُ

نَوْرساً فَوقَ الخَليج[1]

في هذه الصورة الجزئية استعار الشاعر الضحكة من الإنسان (المشبه) ومنحها للنورس (المشبه به) فحذف الأول وأبقى على صفة من صفاته لتدل عليه على سبيل الاستعارة التصريحية فالأصل في الضحكة أنها لا ترفرف لكن الشاعر صوّرها هكذا من باب التهكم والسخرية الممزوجة بالحسرة والألم على حال فلسطين وما تعرضت له من ظلم الأعداء وأولهم المحتل الإسرائيلي.

والمعلوم أن الاستعارة تشبيه بليغ حذف أحد طرفيه سواء أكان المشبه أم المشبه به، والغاية منها إقناع المتلقي بفكرة ما ونقله من عالم المعقول إلى عالم المحسوس في الخيال وهذا ما يتفق ووظيفة الصورة القائمة على الشرح والتوضيح.

فالاستعارة وضحت المعنى وأبانت عنه أكثر مما فعلته الكلمات الحرفية، ومنه حاول الشاعر نقل هذه الفكرة من عالمها الافتراضي (عالم الكلمات) إلى العالم الواقعي.

ب– المبالغة:

المبالغة ترفع الصورة إلى أعلى مستويات التعبير وتكمن أهميتها في الأثر النفسي الذي تحدثه في ذهن القارئ؛ فهي تقوم على استمالته إلى شيء ما، وجعله محببا لديه، أو تقوم بتنفيره من شيء وجعله مكروها بالنسبة له.

[1] – سميح القاسم: شخص غير مرغوب فيه، ص 14.

وإذا كانت الصورة الشعرية تعمل على التأثير في القارئ من خلال وظيفة شرح المعاني وتوضيح الأفكار فإنها: « تحقق نفس الغاية عن طريق المبالغة في المعنى، والصلة بين المبالغة والشرح والتوضيح صلة وثيقة ذلك أن المبالغة تعد وسيلة من وسائل المعنى وتوضيحه »[1]؛ فالمبالغة هي الأخرى وظيفتها الإبانة وتوضيح المعنى، والهدف منها هو التأثير في المتلقي.

واختلفت الرؤية إلى المبالغة بحسب وظيفتها ومجال تناولها فمعناها في الصورة القرآنية يختلف عن معناها في الشعر، لذا دافع عنها "**قدامة ابن جعفر**" في سياق حديثه عن الإغراق في المدح مؤكدا أن المبالغة لن تؤثر في المتلقي ما لم تقم على نوع من الإيهام بمشاكلة الواقع، أي أن نقل الحقيقة كما هي في الواقع أشد تأثيرا في المتلقي من الإغراق والغلو والتكلف[2].

وأصَّلَ عديد من الدراسيين والنقاد للمبالغة ، وإذا نظرنا إليها من الناحية التاريخية نجد أن أول من أشار إليها هو: "**عبد الله بن المعتز**" حين « عدها من محاسن الكلام والشعر، وعرّفها بأنها الإفراط في الصنعة »[3] فالمبالغة —حسبه- تعني الغلو في الوصف، والخروج عن الوصف العادي سواء كان مدحا أو ذما أو خلافهما.

وعرّفها "**قدامة بن جعفر**" قائلا « وأما المبالغة، فمن شأن العرب أن تبالغ في الوصف والذم، كما من شأنها أن تختصر وتوجز، وذلك لتوسعها في الكلام واقتدارها عليه»[4]، فالمبالغة أن يذكر الشاعر حالا من الأحوال في شعره، فيبالغ في الوصف أو الذم حتى يجعل كلامه أبلغ فيما قصده.

أما "**أبو هلال العسكري**" فعرّفها بقوله: « أن يبلغ بالمعنى أقصى غاياته، وأبعد نهاياته، ولا تقتصر في العبارة عنه على أدنى منازله وأقرب مراتبه»[5]

---

[1] – جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 343.

[2] – ينظر: أحمد الفرج قدامة بن جعفر: نقد الشعر، مطبعة الجوائب، تركيا، ط1، 1302هـ، ص 26.

[3] – عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية، علم البديع، ص 91.

[4] – أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقد النثر أو كتاب البيان، دار الكتب العلمية، لبنان، ط2، 1400هـ-1980م،ص 70.

[5] – أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري: كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ص 365.

فالمبالغة إذن تعني الحرص على بلوغ المعنى إلى أقصى غاياته وعدم الوقوف عند المعاني السطحية والعادية، فالمعنى كلما كان أبلغ كان تأثيره في المتلقي أكبر وأقوى.

أما "**الخطيب القزويني**" فذكر أن هناك نوعان من المبالغة فهناك المقبولة وغير غير المقبولة؛ أما المبالغة المقبولة فعرّفها في كتابة "التلخيص في علوم البلاغة" بقوله « أن يُدَعَّى لوصفٍ بلوغه في الشدة أو الضعف حدا مستحيلا أو مستبعدا لئلا يظن أنه غير مُتناهٍ فيه، وتنحصر في التبليغ والإغراق والغلو».[1]

وذهب "**ابن النقيب**" (ت 698) إلى أن المبالغة إنما سميت كذلك « لبلوغها إلى الزيادة على المعنى لو أُزيلت تلك الزيادة وأُسقطت كان المعنى تاما دونها، لكن الغرض بها تأكيد ذلك المعنى في النفس وتقريره»[2]؛ فالمبالغة تعني الزيادة على المعنى الأصلي حيث أنه لو تم الاستغناء عنها لكان المعنى تاما وواضحا، ولكن تم اللجوء إليها عادة بغية تأكيد ذلك المعنى في النفس وتقريره.

والمبالغة في علم البديع هي بلوغ وصف في الشدة أو في الضعف حدا مستحيلا أو مستبعدا[3]، كما عرفها "**مصطفى السيد جبر**"بأنها: «الزيادة في الوصف بدرجات متفاوتة تبدأ من درجة المعقول الممكن حتى درجة اللامعقول المستحيل».[4]

ونشير في هذا الصدد إلى أن هناك من العلماء –على غرار السكاكي والخطيب القزويني– من يؤيد المبالغة، ويعدانها من محاسن الكلام، وفنا من فنون البديع المعنوي[5]، ومنهم من يردها وينكرها، ويرى أنها عيبا من عيوب الكلام[6]، على اعتبار أن « المتكلم لا يلجأ إلى المبالغة إلا إذا

[1] – جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني الخطيب: التلخيص في علوم البلاغة، ضبطه وشرحه عبد الرحمن البرقوقي، ص 370، 371.

[2] – أبو عبد الله جمال الدين محمد بن سليمان البلخي المقدسي الحنفي ابن التنقيب: مقدمة تفسير ابن النقيب، في علم البيان والمعاني والبديع وإعجاز القرآن ، مكتبة الخانجي، مصر، (د ط)، (د ت)، ص 406.

[3] – ينظر: بسيوني عبد الفتاح قيود: علم البديع، دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة وسائل البديع، ص 196.

[4] – مصطفى السيد جبر: دراسات في علم البديع، ص 90.

[5] – ينظر: عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية، علم البديع، ص 98.

[6] – ينظر: مصطفى السيد جبر: دراسات في علم البديع ، ص 91.

عجز عن التعبير الجيد وابتكار المعاني »[1]، وهذا يُعدُّ عيبا في المتكلم، كونه عجز عن إيجاد التعابير الجيدة التي تناسب المقام والظرف الذي هو فيه.

ومجمل القول أن المبالغة « أن تثبت للشيء وصفا من الأوصاف، تقصد فيه الزيادة على غيره فتبلغ بالمعنى أقصى غاياته، ومن طرقها الإتيان بصيغة المبالغة مثل: (قتّال وصبور ورحيم)، أو التشبيه كالتشبيه بالأسد في الشجاعة أو القمر في البهاء، أو ترادف الصفات وتكريرها للتهويل»[2]

ومن أمثلة المبالغة في شعر "**سميح القاسم**" قوله في قصيدة "**ليدٍ ظلّت تقاوم**":

أيُّهَا القَيصَرُ عِشْ

ثَمَنَ الخَمْسِين ...قِرْش

أنْتَ يَا مَوْلاَي رَحْمَنٌ رَحِيم

والّذي يَغْضَبُ مِنْ عَدْلِكَ يَا مَوْلاَي

شَيْطَانٌ رَجِيم[3]

أراد الشاعر من خلال هذا النموذج أن يبّن عدل "القيصر" في إشارة منه إلى أحد الزعماء العرب على أنه (رحيم) وهي صيغة مبالغة على وزن "فعيل" وتدل على أن القيصر كثير الرحمة، وأردفها بصيغة مبالغة أخرى هي (رجيم) ولعله هنا يقصد الغاضبين من عدل القيصر حيث شبههم بالشيطان المعلون.

ومن أمثلة صيغ المبالغة أيضا قول الشاعر في قصيدة "**من يوميات جوني غيتار**":*

كَانَ الصَّبَاحُ.. رَائِعاً في غَابَةِ الْكَمِين

لَكِنَّ جَارِي "مايك" ظَلَّ سَاهَمًا حَزِين

---

[1] – بسيوني عبد الفتاح قيود: علم البديع، دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع، ص 197.

[2]– محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 217.

[3] – سميح القاسم: الديوان، ص 462.

*– جوني غيتار، فيلم وسترن أمريكي أنتج عام 1954، وجوني شاب وهمي خلقته أغنية قديمة أنشدتها امرأة تعيسة، ولبراعة جوني في العزف على الغيتار أطلقت عليه المغنية العاشقة اسم "جوني غيتار". ذكر هذا التوضيح في الديوان ص 241.

وَمايك .. يَا حَبِيبَتِي

مُهرَّجٌ وَرَاقصٌ طَروُب[1]

أراد الشاعر أن يبيَّن التناقض الذي يميِّز حياة "جوني غيتار"، فهو تارة (حزين) على وزن "فعيل" وتارة راقص (طروب) على وزن "فعول" وكأن الشاعر أراد أن يسقط حياة العازف "جوني" على الفرد الفلسطيني الذي امتزجت حياته بين الحزن والفرح.

والهدف من إدراج الشاعر لهاتين الصيغتين المتناقضتين (حزين، طروب) هو التأكيد على حال "**جوني غيتار**" في إشارة منه إلى الحياة المتقبلة التي تميز حياة هذا الشاب ومن ورائه فلسطين، فهو تارة كثيرا الحزن وتارة أخرى كثير الطرب، وهي حالات ومواقف تتكرر كل يوم.

ومن أمثلة صيغ المبالغة قول الشاعر في قصيدة "**سكتش**"

وَعنْدَمَا تُصِيبُني سُخْريَّتي بالقُرْحَةِ

سَيَمنَحُونَ زَوْجَتِي الطَّباخة الذَّكيَّة

جَائزةً مُسيلَةَ اللُّعَاب

« نوبل .. للآداب »

وَعِنْدَ حَفَّارِ القُبوُر أَتْرُكُ الْبقيّه[2]

يسخر الشاعر من "جائزة نوبل" واصفا إياها بالجائزة المسيلة للعاب، معتبرا أنها تُمنح لغير مستحقيها بتواطؤ من المشرفين عليها، ويؤكد على سخريته بأسلوب بليغ موظفا صيغة المبالغة (حفّار) على وزن فعّال، في إشارة منه إلى حفّار القبور الذي ستترك له مخلفات هذه الجائزة، وهو أسلوب ساخر عوّدنا الشاعر على اعتماده وذكره في كثير من المواقف التي تدعو إلى توظيف مثل هذه الأساليب والغرض من ورائها المبالغة في الوصف والسخرية.

كما وردت صيغة المبالغة في قول الشاعر في قصيدة "**أبطال الراية**":

1- سميح القاسم: الديوان، ص 245.

2- سميح القاسم، الأعمال الكاملة، مج2، ص 135.

لَكِنَّ وَجهَكَ يَا رَسُولَ العَصرِ أَشرَقَ فِي ظَلاَمِ العَصرِ ..

أَحلَاماً، وَايمَاناً وَقُوَّه !

وَالأرضُ بَعدَ العُقمِ أَثمارٌ وَأَزهَارٌ وَخُضرَه

فَاسْمَعْ أَغَاني الثَّائِرِينَ

وَاشْهَد نِهَايَاتِ السّجُون

وَاهْنأ فإنَّكَ باسمِكَ الْجّبارُ نَجتَازُ الْمَجَرَّه!

وَاهْنأ فإن الشَّمْسَ تُشرِقُ كُلَّ يَوْمٍ أَلْفَ مَرَّة!! [1]

وجه الشاعر كلامه مخاطبا ما أسماه "رسول العصر"، في إشارة منه إلى السيد المسيح حيث وصفه (بالجبّار)، وهي رسالة ضمنية أراد من خلالها الشاعر التأكيد على عظمة هذه الشخصية، والجبَّار اسم من أسماء الله الحسنى، ولعلّ ما يفهم من هذا الوصف أنّ الشاعر أورد هذه الصيغة (جبَّار على وزن فعّال) للمبالغة في وصف عظمة الشخصية، وهنا تتضح وظيفة الصورة الشعرية في قصائد الشاعر والمتمثلة في المبالغة في الوصف. ومن يَعُد إلى الأسطر الشعرية الأولى من القصيدة يكتشف أن المعني بالخطاب هو السيد المسيح، خصوصا عندما خاطبه الشاعر بقوله: (فَارَحم جِرَاحكَ يَا مَسِيحُ)، حيث ذكر اسمه صراحة عندما وجه له الخطاب.

أمَّا من أمثلة ترادف الصفات وتكريرها للتهويل قول الشعر في قصيدة "**سأحيا كثيرا**"

تَنَاثَرْتُ في الْحُزْنِ وَالْعَار

صَارَ دَمِي لَعْنَتِي

وَصَارَتْ يَدِي لَعْنَتي

وَصَارَ فَمِي لَعْنَتِي

وَعَيني كَنَافِذةِ السَّجْنَ صَارَتْ

[1]- سميح القاسم، الديوان، ص 323.

كَنَافِذَة السَّجْنِ مُظْلمَةً مُرْعِبَه[1]

حاول الشاعر من وراء هذا المشهد الدرامي المبالغة في الوصف والتهويل من خلال ترادف الصفات وتكريرها، فاللعنة حلَّت على الشاعر وشملت دمه ويده وفمه، وغلقت نافذة الأمل أمامه وصارت حياته وكأنها سجن مظلم أبوابه محكمة الغلق، والقارئ لهذا النموذج يجد أن الشاعر لا يقصد الأعضاء الحقيقية (دمه ويده وفمه)، بل يريد أن يبين من وراء توظيفها استحالة العيش في كنف الحصار والاستعمار، وهذا ما انعكس على حياته في شتى جوانبها وأصبح مكبّل اليدين.

وتجدر الإشارة إلى أن أغلب صيغ المبالغة في قصائد الشاعر "**سميح القاسم**" جاءت على وزن "فَعِيلٌ" نحو: قَدِيرٌ، خَطِيرٌ، مُقِيمٌ، كَرِيمٌ، رَحِيمٌ، حزَينٌ، نَذِيرٌ، عَلِيمٌ، قَتِيلٌ.

أمّا باقي الأوزان فجاءت قليلة ولعّل السبب راجع لقلّة استعمالها في الخطاب لهذا لم يحفل بها الشاعر في قصائده، ومن بين الصيغ القليلة التي وردت على وزن "فَعَّالٌ" نذكر: كَشَّافٌ، جَوَّالٌ، غَدَّارٌ، جَبَّارٌ، جَوَّالٌ.

ولابُدَّ من الإشارة إلى أن أقسام المبالغة*، كما وضّحها البلاغيون تتحدد في ثلاثة أقسام حيث ذكر ذلك "**الخطيب القزويني**" في كتابه "**التلخيص في علوم البلاغة**" قائلا: « وتنحصر المبالغة في التبليغ والإغراق والغلو»[2]، وهي ثلاثة أقسام رئيسية اتفق عليها أغلب الدارسين وتناولوها بشيء من التفصيل.

أما التبليغ فعرّفه "**مرعي بن يوسف الحنبلي**" **بقوله:** « أن تكون الصفة المبالغ فيها ممكنة عقلا وعادة »[3]، وهذا يعني أن المقصود بالتبليغ ما كان الوصف المبالغ فيه ممكننا ومقبولا سواء من

---

[1]- سميح القاسم، الأعمال الكاملة، مج2، ص 231.

*- هناك من يرى بأن المبالغة تنقسم إلى قسمين أحدهما في اللفظ والآخر في المعنى، القسم الأول يجري مجرى التأكيد، وأمَّا القسم الثاني فيقصد به إخراج القول على أبلغ غايات معاينة، ينظر: قدامة بن جعفر: نقد النثر أو كتاب البيان، ص 70،71.

2- الخطيب القزويني: التلخيص في علم البلاغة، ص 371.

3- مرعى بن يوسف الحنبلي: القول البديع في علم البديع، تحقيق ودراسة كنوز إشبيليا، للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، ط1، 2004، ص 194.

حيث العقل أو من حيث العادة في الاستعمال، ومن أمثلته في شعر "**سميح القاسم**" قوله في قصيدة "**الذئاب الحمر**":

يَا طَامِعًا بالذِّئاب الْحُمْرِ، مَا غَنَمَتْ

أَطْمَاعُك السُّودُ، إلا بَعْض قَتْلاَنًا

أُسْطُورَةُ الأَسَدِ الْمَهْزُومِ تَمْهرُهَا

جَدَاوِلٌ مِن دَمٍ تَجتَاحُ " رَدْفَانَا"

يَا غَازِيًا غُسِلَتْ بِالنّار حَمْلَتُهُ

لَقَدْ فَتَحَتْ لِدفنِ التَّاج كُثْبَانَا[1]

يخاطب الشاعر في هذه الأبيات المحتل بقوله (يا طامعاً، يا غازيًا) معتبرا أن المحتل طامعًا في خيرات البلاد، ولكن تلك الأطماع ستوقفها جداول من دم الشهداء الذين سيضحون بأرواحهم فداءً لأرضهم وهذا أمرٌ ممكن عقلا وعادة، وبالغ الشاعر في الوصف عندما ذكر بأن كثبان الرمل لكن تكفي لدفن شهداء الثورة التي اشتعلت في سبيل تحرير الأرض الفلسطينية.

ومن أمثلة التبليغ أيضا قول الشاعر في قصيدة "بطاقات إلى ميادين المعركة":

شَرفُ السَواقي.. أنَّهَا تَفْنَى فِدى النَّهْر العَمِيق!

وَالنَّهْرُ يَجْري دافقًا.. يجْري وَيَكْتسحُ السُّدُود

وانْظُر إلى الأفُقِ الْبَعيد.. اُنْظُر إلى الأفقِ الْبَعِيد[2] .

في هذه الأسطر الشعرية شبّه الشاعر جداول دم الشهداء بالسواقي التي تفنى في سبيل النهر العميق في إشارة منه إلى الثورة، هذه الأخيرة لاشك أنها ستكتسح المستعمر وتقضي على الظلم ويؤكد الشاعر أن الأمل بمستقبل أفضل هو ما يميَّز طبيعة الشعب الفلسطيني لذا كرَّر عبارة

1- سميح القاسم: الديوان، ص 102-103.

2- المصدر نفسه: ص 347.

(وانظر إلى الأفق البعيد)؛ إنَّه أفق يتجدد بتجدد التضحيات في سبيل تحرير الأرض الفلسطينية من أيادي العدو الصهيوني الغاصب.

والملاحِظ للمبالغة في هذه الأسطر يجد أنها ممكنة عقلا وعادة، ذلك أنَّ السواقي دائما ما تجتمع لتصب في الأنهار والأخيرة تتجمع هي الأخرى ولا يمنعها من السير سوى السدود.

في هذه الصورة الشعرية حاول "**سميح القاسم**" إسقاطها على الثورة الفلسطينية فجاءت كلماته موحية ودالة على عمق إحساسه بقضية أمته، وبراعة إبداعه، وصدق تجربته.

وفي قصيدة "**سيناريو فيلم صامت**" يقول الشاعر:

هِيَذِي مَأْسَاتُكُمْ في أوْجَّهَا

فَجُّكُمْ مُغْتَربٌ عَنْ نُضْجها

العُبُودِيَّاتُ حُرياتُكُمْ

والأكَاذيبُ عَوَالِي سِرْجها

إخْوَتي أَنْتُمْ وَلَسْتُمْ إخْوَتي

فانْظرُوني عَكسَكُم مُتَّجهًا[1].

يحاول الشاعر في هذه الأبيات توجيه لومه وغضبه من إخوانه العرب بسبب إهمالهم للقضية الفلسطينية حيث وصفهم بأنهم يفضلون العبودية على الحرية في إشارة منه إلى تفضيلهم للمحتل على حساب إخوانهم الذين وصفهم بقوله: (إخوتي أنتم ولستم إخوتي).

والشاعر يحاول القول من خلال هذه العبارة أن إخوانه في الدين وليسوا إخوانه في الثورة، ولعل هذا النوع من المبالغة الذي يقوم على التبليغ الممكن عقلا وعادة، هو ما حاول الشاعر الإشارة إليه من وراء استشهاده بهذه الصورة الشعرية.

[1]- سميح القاسم: سأخرج من صورتي ذات يوم، ص 170-171.

أما الإغراق فعرَّفه **بسيوني عبد الفتاح فيود** بأنَّه « ما كان الوصف المبالغ فيه ممكنا عقلا ممتنعا عادة »[1]، وهذا يعني أن يكون الوصف ممكننا يقبله العقل ولكن ترفضه العادات، والشاعر يلجأ إلى هذا النوع من المبالغة من أجل بلوغ الشدَّه في الوصف من أجل الوصول بالمعنى إلى أعلى مراتبه، ومن أمثلة الإغراق قوله في قصيدة "**في صفَّ الأعداء**".

كَتَبْتُ بالدَّم وَبالأحزان.

فَلْيَسْقُطَ عَارُ الإنْسَانَ[2].

حاول الشاعر أن يبين حالته من خلال هذه الصورة الشعرية النابعة من إحساسه العميق بالحزن تجاه ما يحدث لوطنه، فعبَّر بأنه كتب بالدم وبالأحزان وهي مبالغة ممكنة عقلا لا عادة؛ ومعنى هذا الكلام الشاعر قلبه يعتصر دما وهو حزين عما يعانيه شعبه وبلده ما يجعله يعبر عن ذلك بالدَّم وهو مثال عن الإغراق في الوصف ليبلغ بالصورة إلى أعلى معانيها.

ومن أمثلة الإغراق قول الشاعر في قصيدة "**ثورة مغني الربابة**":

وَهَتَفْتُ

يَا أَحْفَادَ طَارِق

كُونُوا الْمَنائِر* ... واغْسِلوا أجْفَان أُورُوبَا الْبَهَيمه[3]

في هذا النموذج يخاطب الشاعر أحفاد "طارق بن زياد" القائد العسكري المسلم طالبا منهم الذود عن حرمة أمتهم وشرفها، وموصيا إياهم بأن يكونوا منائر العالم العربي لمواجهة الغزو الغربي للأرض العربية.

[1]- بسيوني عبد الفتاح فيود: علم البديع دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع، ص 199.

[2]- سميح القاسم: الديوان، ص 113.

*- المنائر: ج المنارة وهي الشمعة ذات السراج، والمنارة هي الضوء الذي يقام في الموانئ لتهتدي بها السفن المبحرة ليلا.

[3]- سميح القاسم: الديوان، ص 213.

والمبالغة تتجلى في قوله: (كونوا المنائر واغسلوا أجفان أوروبا البهيمة)، فهذا الوصف المبالغ فيه ممكن من ناحية العقل ولكنه غير ممكن حيث العادة والغرض من ذكر الشاعر لهذه الصورة هو المبالغة في التعبير عن المعنى المقصود.

ومن صور الإغراق الممكن عقلا لا عادة قول الشاعر في قصيدة "**ولو!**":

وَطَنِي يَا قِرْطًا يَتَأَرْجَح
مِنْ أُذُن الْكُرَةِ الأَرضِيَّه[1].

فالصورة في هذين البيتين ممكنة ومقبولة عقلا لا عادة، فعندما يشبه الشاعر الوطن بالقرط المتأرجح فهذا التشبيه مقبول من حيث العقل، لكن عندما يكتمل القول (من أذن الكرة الأرضية) فهذا غير ممكن من حيث العادة فتتحول الصورة من إمكانية الحدوث والقبول إلى العكس من ذلك. ولعلَّ المتأمل لهذه الصورة يلمس فيها براعة الشاعر في صياغة ألفاظه والتعبير عن مشاعره بشكل يزيد المعنى جمالاً ورفعةً، وهذا ما يجعل القارئ في رحلة بحث دائم عن المعاني العميقة التي تشير إليها الألفاظ والعبارات.

ومن أمثلة الإغراق أيضا قول الشاعر في قصيدة "**سيناريو فيلم صامت**":

مِن شَاطِئ الأَحوَازِ يَحْمِلُني جَوَادُ أَبِي الأَصِيلُ
خَبَباً . . إلى قِمَمِ الْجَلِيلْ *
لِي غَيْمَتِي سِرْجِي، وَبَرْقُ اللَّيْلِ مِهْمَازِي الْجَمِيل[2]

يحاول الشاعر من خلال هذه الأسطر الشعرية أن يبَّين أصالته العربية وتعلقه بوطنه العربي ومن الألفاظ التي تؤيد ما ذهبنا إليه ألفاظ نجد: (جواد أبي، الأصيل، قمم الجَليلْ)، فالجواد رمز للعروبة، وكذلك مدينة الجليل الفلسطينية.

---

[1]- المصدر السابق: ص 621.

*- خَبَباً : الخَبَبُ: ضربٌ من العَدْوِ، والخبب السرعة. ابن منظور، لسان العرب، باب الخاء مادة (خ.ب.ب)، ص 1085، **مهمازي**: المهماز: حديدة في مؤخر حذاء الفارس يهمز بها جنب الدابة.

[2]- سميح القاسم: سأخرج من صورتي ذات يوم، ص 174.

فالصورة المبالغ فيها ممكنة عقلا لا عادة، وهذا من باب المبالغة في باب الإغراق، فالجواد يحمل الفارس (الشاعر) مسرعاً إلى قمم جبال مدينة الجليل، في إشارة منه لاشتياقه لوطنه وهذا ممكن عقلا وأن وسيلة العودة إلى وطنه ستكون عبر الغيوم التي اعتبرها الشاعر بمثابة السرج الذي سيجلس عليه في رحلة العودة إلى الديار وأن البرق هو دليله الذي سيهتدي به في ظلمة الليل، وهذا التعبير غير ممكن من حيث العادة وهو مبالغة من الشاعر لزيادة المعنى وتشويق القارئ وإثارته.

أما الغلو فعرّفه "**مصطفى السيد جبر**" بقوله: « أن يكون الوصف المدعى غير ممتنع عقلا وعادةً »[1] أي ما كان الوصف المبالغ فيه المذكور غير مقبول لا من حيث العقل ولا من حيث العادة:

ومن أمثلة الغلو في شعر "**سميح القاسم**" قوله في قصيدة "**في صف الأعداء**":

هَلْ تَسْمَعْ عَنْ أَسَد يُصطَاد
عَلى أَدْغَال تَهَوْي تَحتَ اللَّيلِ رَمَاد
عَنْ حَقلٍ مَزْرُوعٍ شُهَدَاء
عَنْ شَعْب يَنبُتُ فِي أَرْضٍ
بِدِمَاء الْقَتْلَى مَروِيَّه
عَنْ شَمْسٍ تُولَدُ حَامِلةً
خُبْزًا.. أَحْلاَمًا.. حُرَّيَّه[2]

يظهر الغلو بصورة جلية في السطر الأخير في قول الشاعر (عن شمس تولد حاملة خبزا أحلامًا، حرية) وهو وصف غير ممكن لا عقلا ولا عادة؛ فالشمس لا تلد الخبز والأحلام والحرية،

1- مصطفى السيد جبر: دراسات في علم البديع، ص 95.
2- سميح القاسم: الديوان، ص 110-111.

ولكنها مبالغة من الشاعر لإيصال صوته وبيان ما يأمل في تحقيقه على أرض الواقع وهو العيش الكريم في كنف الحرّية والاستقلال.

ومن أمثلة الغلو أيضا قول الشاعر في قصيدة "**البحث عن الجنة**":

صَرْخَةٌ رَعْنَاء داميَّة،

تُمَزَّقها الأعَاصِيرُ الْغَبيَّةُ ثُّم يَلْقَفُهَا وَيَبْلعُهَا

الْمَدَى الْمَطْمُورُ فِي الدَّمِ، فِي المَزَابِلِ

فِي الخَرَائِبِ، فِي الضَّبابِ!![1]

فصرخة الشاعر في هذا النموذج من صرخة المواطن الفلسطيني التي تمزقها غطرسة قوات الاحتلال الإسرائيلي التي عبَّر عنها (بالأعاصير الغبية)، وتلك الصرخة الممزوجة بالأسى والحزن لا تجد من يسمعها، بل هي مدفونة في الخرائب والضباب، وهذه مبالغة من الشاعر القصد منها وصف حالة الشعب الفلسطيني الذي يعيش في تحت ويلات الاحتلال الإسرائيلي وجرائمه المتواصلة ضد كل ما هو عربي في تلك الأرض الأبية.

هكذا حاولنا أن نقدم بعض الصور والأمثلة من شعر "**سميح القاسم**" عن المبالغة سواء بصيغها المعروفة أو بأقسامها الثلاثة التي حددها البلاغيون ممثلة في التبليغ والإغراق والغلو، حيث حاول الشاعر من وراء توظيفها أن يزيد في الوصف بدرجات متفاوتة وهو في كل مرَّة يحاول أن ينتقل بين الألفاظ والعبارات علّه يجد فيها ما يساعده على إيصال أحاسيسه وبث أفكاره ليلتقطها القارئ.

وتتجلى قيمة المبالغة من الناحية البلاغية كما وضحها "**فتحي فريد**" أنها تعتبر إحدى ثمرات البيان، كما تعتبر هدفا للبيان بجميع ألوانه ومقصدا من مقاصد التشبيه والمجاز والكناية[2] وهذا يؤكد المنزلة التي حظيت بها المبالغة لدى البلاغيين والدارسين المتقدمين منهم والمتأخرين.

1- المصدر السابق: ص 310.

2- ينظر: فتحي فريد: دراسة تطبيقية في علم البديع، ص 84.

وعموما فإن من وظائف الصورة في شعر "**سميح القاسم**" المبالغة في الوصف لما لها من أهمية بالغة في إثراء القراءة بالمعاني الجديدة والعميقة، وينبغي أن نشير إلى أنَّ هذا اللون من التعبير يعدُّ تراثا أصيلاً أصابه صدأ الإهمال أو الهروب منه إلى غيره من ألوان التعبير الأخرى إمَّا جهلا به أو تجاهلاً لأهميته.[1]

ج- التحسين والتقبيح:

التحسين والتقبيح إحدى المصطلحات التي تبلورت معالمها وأبعادها عند المنظرين المعتزلة، وانتقل المصطلح تدريجيا إلى حقل البحث البلاغي ليشير إلى قدرة الكلام البليغ على إيهام القارئ ومخادعته.

وتحولت دلالة المصطلح من الإشارة إلى قدرة العقل على معرفة الخطأ والصواب ومعرفته لما في الأشياء من حسن أو قبح إلى قدرة على تغير الأفكار والمعاني على نفس القارئ. ومنه عندما تصبح الصورة الفنية وسيلة للتحسين والتقبيح فإنها تؤدي في النهاية إلى إغراء وتحبيب القارئ في أمر ما أو تنفيره منه.[2]

وأشار "**علي الجندي**" في كتابه "**فن التشبيه**" إلى مصطلحي التحسين والتقبيح عند حديثه عن موقع الألفاظ حسنا وقبحا في التشبيه حيث قال: « قد يجيئ التشبيه صائبا محكما دقيقا، ولكن الذوق لا يستسيغه لقبح لفظة أو قبح دلالته، فَتَمُجُّهُ النَّفسُ وتنبو عنه الأذن، ويشيل في ميزان البلاغة ، ولو أنه انتفى له اللفظ البارع الأنيق لَجُمِعَ بين الحُسنيين ».[3]

فالتشبيه قد يكون حسنا دقيقا، ولكن ألفاظه قبيحة وغير مستساغة لأن النفس تميل دائما إلى الحسن وتنفر من السيء، فينعكس بذلك قبح الألفاظ على المعنى مما ينتج عنه نفور القارئ من ذلك التعبير.

1- ينظر: أحمد سعد محمد: التوجيه البلاغي للقراءات القرآنية، مكتبة الآداب، مصر، ط2، 1998، ص 483.

2 - ينظر: جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 353.

3 - علي الجندي: فن التشبيه، مكتبة نهضة مصر، مصر، ط1، ج2، 1952، ص 39.

كما أشار "**الجاحظ**" إلى هذه القضية عندما تحدث عن إشباع الشاعر للصفة إذ يقول: « لأن الشاعر يُشبع الصفة إذا مدح أو هجا، وقد يجوز أن يكون ما قال حقا »[1]، وهذا يعني أن تحميل الألفاظ بصفات المدح هو التحسين، أما تحميلها بصفات الذم فهو التقبيح، ويبقى الفرق بين الصفتين هو « فرق بين إشباع أحسن ما في صفات الشيء وإشباع أقبح ما فيها»[2]

والتحسين والتقبيح من وظائف الصورة الشعرية؛ ذلك أن تشبيه شيء بشيء جميل يؤدي إلى بسط نفس القارئ ويجعله يستحسن تلك الفكرة أو الجملة، في حين أن تشبيه شيء بشيء أقبح منه يؤدي إلى قبض نفسه وتنفيرها منه ما يجعل القارئ ينفر من تلك الفكرة.

ومنه فالحُسن هو ما تعلق بالمدح والثواب، أما القُبح هو ما تعلق بالذم والعقاب، فالأمر الأول يستحسنه القارئ وتنشده نفسه، أما الثاني فينفر منه ويستهجنه.

ويرى " **جابر عصفور**" أن براعة الإقناع ترتبط « بالقدرة على تحسين الشيء وتقبيحه، وشأن الخطيب البارع في ذلك شأن الشاعر الحاذق، فكلاهما قادر على تغيير الحقائق وعكس صفات الأشياء »[3]، فالأمر يتعلق بالقدرة والتمكن من تحسين الشيء وتقبيحه وهذا لن يتم إلا بوجود شاعر قدير له من الدّراية باللغة والخبرة في الشعر ما يمكنه من تحقيق ذلك.

كما ذهب "**أبو هلال العسكري**" إلى القول بأن أَشعَرَ الناس هو الذي « يأتي إلى المعنى الخسيس فيجعله بلفظة كبيرًا ، أو إلى الكبير فيجعله بلفظة خسيسًا، أو ينقضي كلامه قبل القافية، فإذا احتاج إليها أفاد بها معنى ».[4]

[1] –أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: الحيوان، ج6، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى الحلبي وأولاده، مصر، ط2، 1967، ص 138.

[2] – جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 353.

[3] – المرجع نفسه: ص 354.

[4] – أبو هلال العسكري: الصناعتين: الكتابة والشعر، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ص 380.

فالألفاظ في يد الشاعر وهو الذي يستطيع استغلالها وفق الشكل الذي يصبو إليه كما أن يجعل المعنى الخسيس كبيرا بلفظة والعكس، وهذا لن يتحقق إلا بوجود شاعر يستطيع توظيف الألفاظ والعبارات توظيفا مناسبا يخدم أهدافه وأفكاره.

وإذا كان التحسين والتقبيح من وظائف الصورة الشعرية فإن قصائد الشاعر لم تخلو من هذين الوظيفتين، لما لهما من أهمية في إيصال الأفكار وتوضيحها وكذا تبليغ المعاني التي يريدها الشاعر إلى القارئ، ومن أمثلته في شعر "**سميح القاسم**" قوله في قصيدة: "**أيها الحراس أراه حيا واقتلوني**":

كَبَيَارِقِ التَّسْلِيمِ، أَيْدِيْنَا تُلَوِّحُ بِالمحَارِمِ*

كَمَدَافِعٍ مَلوِيَّةِ الأَعنَاقِ مِن ذُلِّ الهَزَائِمِ[1]

شبه الشاعر الأيدي –أثناء تلويحها بالمحارم– بالأعلام في صورة تدعو إلى السلمية والبحث عن الأمن والأمان، ثم أردفها بصورة أخرى لم تكن أقل منها من حيث الدلالة والقوة في إيصال المعنى عندما شبّه المدافع بالأعناق والرؤوس المطأطأة من خيبات الهزائم المتوالية.

وحاول الشاعر إيجاد تعبير منسجم ومتناسق امتزجت فيه صفات التحسين مع صفات التقبيح، فذهب إلى بيان جنوح الشعب الفلسطيني إلى السلم، وفي الصورة المقابلة أراد أن يبين وطأة الهزائم على هذا الشعب ما جعله يبدو مثل المدافع التي سقطت فُوَّهَاتُهَا.

والقارئ لهذين السطرين الشعريين يستطيع اكتشاف مواطن الحسن والقبح فيهما فالألفاظ (البيارق، تلوِّح، المحارم) تدل على الصفات الحسنة (التحسين) أما الألفاظ (ملوية الأعناق، ذُل، الهزائم) فهي تحيل على صفات القبح.

وحاول الشاعر المزج بين صفتي الحُسن والقبح، ليوصل أحاسيسه إلى القارئ ويزيد قصائده قوة سواء من حيث دقة التعبير أو من حيث قوة المعاني.

* – البيارق:ج: بيرق: الراية أو العلم الكبير.

[1] – سميح القاسم: الديوان، ص 252.

ومن أمثلة التحسين والتقبيح قول الشاعر في قصيدة "**طلقة واحدة**":

ظَلَ جَوَادٌ أَبْيَضٌ،

يَصْهَلُ كَالزَّغْرُودَةِ الوَحْشِيَه

قَائِمَتَاُه رَابِيَانِ في الْفَضَاءِ

وَعُرفُهُ ... قَنْطَرَةٌ دَهْرِيَّة ..[1]

يشير الجواد العربي للأصالة، كما يوحي بانتماء الشاعر إلى الأمة العربية العريقة بتاريخها، حيث وظفه الشاعر لإعطاء قصيدة صبغة تراثية تنبع من عمق التاريخ العربي.

وشبَّه الشاعر صهيل الجواد الأبيض بالزغرودة الوحشية محاولا أن يمزج صفة الحسن بصفة القبح (الزغرودة/ الوحشية) فالزغاريد لطالما كانت رمزا للتعبير عن الفرح والسعادة، ولكن في هذا المثال امتزجت بصفة شنيعة هي الوحشية، وكأن الشاعر أراد إشباع الصفات الحسنة بالصفات القبيحة، لا لِيُنَفِّرَ القارئ منه، بل لتعميق الدلالات ومنح صوره الشعرية لمسة جمالية ترتقي بالتعبير وترسخ المعاني في الذهن.

وتجدر الإشارة إلى أنّ الشاعر "**سميح القاسم**" كان بارعا في صياغة ألفاظه وكلماته ودليل ذلك أنه استطاع تقبيح ما كان أصله حسنًا (الزغرودة الوحشية) « وهذا يستلزم قدرة فائقة على الاستدلال وبراعة خاصة في الحجاج وإلا فإن الشاعر لن يفلح في جذب المتلقي »[2]

فاجتماع الشيئين في وصف من الأوصاف يكون أكثر فائدة وأقوى تأثيرا في المتلقي، بخلاف تلك التعابير السطحية التي لا ترتقي إلى تطلعات عقله.

فالتحسين والتقبيح اللذين امتاز بهما شعر "**سميح القاسم**" هما من وظائف الصورة، إذ يعملان بشكل أساسي على التأثير في المتلقي، واستمالة عواطفه، إضافة إلى منح الصور الشعرية قيمة جمالية وفنية تزيد من إيصال المعاني إلى جمهور القراء على اختلاف طبقاتهم ودرجاتهم.

[1] – سميح القاسم: الأعمال الكاملة، مج2 ص 60.

[2] – جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 357.

ومن الصور التي حاول من خلالها الشاعر أن يجمع بين الشيئين في وصف واحد قوله في قصيدة "**قسمات**":

عَنِيدٌ أنَا كَالصُّخُورِ

إذَا حَاوَلوا عَصْرَهَا

وقَاسٍ أَنَا كَالجُسُورِ

إذَا حَاولَوا قَهْرَهَا

وَصَلْبُ أنَا ...كَالجُسُورِ

إذَا أَثْقَلوا ظَهْرَهَا[1]

في هذه الأبيات يحاول الشاعر أن يجذب انتباه القارئ من خلال إيراد هذه الصور الشعرية التي ميزها اجتماع صفتين في هذا النموذج، فشبه العناد بالصخور في الشدة، والقسوة بالنسور في الصبر، والصلابة بالجسور في التحمّل.

والمتأمل في هذه النماذج الثلاثة يجد أن الشاعر حاول أن يمزج بين صفات لا يوجد بينها رابط منطقي في الواقع، وهنا يبرز دور التخييل في إغراء القارئ بالتعابير الجامعة للأوصاف والغنية بالدلالات التي تخدم غرض الشاعر.

وقابلت الصفات (عنيد، قاسٍ، وصلب)، على التوالي ألفاظا من قبيل (الصخور، النسور، الجسور) في محاولة من الشاعر إيجاد تناسق لفظي بين هذه الألفاظ؛ فالعناد والقساوة والصلابة هي صفات حاول الشاعر أن يجمع بينها في القصيدة الواحدة، كما حاول اللجوء إلى الطبيعة ليجد لها المقابل ويحقق لها الترابط والتناسق، لا سيما عندما ربط العناد بالصخور والقساوة بالنسور والصلابة بالجسور، لكن السؤال المطروح: لماذا جاء الشاعر بهذه التراكيب التي يتضح جليا أنها غير منسجمة في الواقع؟

[1]-سميح القاسم: الديوان، ص 676.

الجواب عن هذا السؤال يكمن في أن الشاعر أراد أن يعمق الدلالات ويجعل القارئ يواصل رحلة البحث من أجل استنباط المعاني العميقة التي يحاول إرشاده إليها.

وإذا فرضنا أن صفات (العناد، القسوة، الصلابة) هي صفات قبيحة، فإن هناك جملة من الصفات الأخرى التي تقابلها وتجتمع معها لتشكل صورة واحدة إذ نجد الصخور للدلالة على الصلابة والقوة، والنسور للدلالة على الحرية والتحرر، والجسور للدلالة على الوِصال والترابط، ومن هنا يمكن القول أن الشاعر وُفِّقَ، إلى حد كبير، في جذب انتباه القارئ وتمثيل المعاني، وهذا ما يعكس دقته في الوصف وبراعته في التصوير.

وأراد الشاعر أن ينقل إحساسه بظروف أمته وأحوال بلده إلى القارئ بغية التأثير فيه والإشارة إلى ضرورة نصرة الشعب الفلسطيني، ومن النماذج التي توضح ذلك قوله في قصيدة "**الحج إلى بريست ليتوفسك**"*:

أَيَّتُهَا الْقَلْعَةُ الرَّثَّةُ

كَرَايةٍ أرهَقَتْهَا الزَّوَابعُ[1]

حاول الشاعر إيجاد رابط بين القلعة والراية، فشَّبَّه القلعة التي هوت حصونها بالراية التي أوهنتها المصائب والخيبات جرّاء الأفعال الشنيعة التي يُمارسها المحتل، فأراد إسقاط ما يحدث في فلسطين بما حدث في المدينة السوفياتية "بريست ليتوفيسك" التي تعرضت للغزو من قبل قوات هتلر، فقصد الشاعر التعبير عن صمود المدينة السوفياتية في وجه المحتل بنكبات بلده فلسطين التي تعاني من ويلات الاحتلال الإسرائيلي.

كما حاول إشباع ألفاظه بصفات حسنة وأخرى قبيحة، فالقلعة دائما ما كانت رمزاً للصمود ولكن الشاعر أشبعها بصفة (الرَّثَّة) للدلالة على الضعف، كما أن الرايَّة التي دائما ما ترمز

---

*- بريست ليتوفسك: مدنية سوفياتية على حدود الاتحاد السوفياتي الغربية، بها قلعة تاريخية شكلت صمودا في وجه قوات الغزو الهتلرية، فأصبحت المدينة اسما خالدا في تاريخ بطولات الشعوب. ينظر: سميح القاسم: الأعمال الكاملة، مج2، ص 159.

[1]- سميح القاسم: الأعمال الكاملة، مج2، ص 161.

للحرية فقد حمَّلها صفة الوهن وعدم القدرة على مجابهة الصِّعاب وهذا للدلالة على ما أصاب بلده من خيبات ومصائب جراء الاحتلال.

ومن الأمثلة التي أورد فيها الشاعر التحيسن والتقبيح نجد قوله في قصيدة "**شأنٌ صغير**":

أَيُّهَا الْفَتَى الْجمِيلُ كَبُرَكَان

السَّاحِرُ كإعْصَار

كَم ظَلَمُوا فَمَكَ المُشتَعِل

كَم أَخَّرُوا مِيعَادَ القُبَل

حِينَ ابتَكَرُوا انشِغَالَكَ الفَاجِع

بِهَذَا الشَّأنِ الصَّغِير

الحَيَاةُ أَو المَوتُ[1].

جمع الشاعر بين صفتي الحسن والقبح في كلا التركيبين فقابل بين صفة الجميل والبركان، وصفة الساحر والإعصار، كما جسَّد فكرة تقبيح الحسن في هذين النموذجين محاولا إظهار موقفه مما يحدث في فلسطين.

وشبّه الشاعر الفتى الجميل بالبركان والساحر بالإعصار في إشارة منه ربما إلى التقاء الخير بالشر والحسن بالقبيح، محاولا أن يبيَّن ذلك من خلال تركيب الصورتين الشعريتين اللتين تدلان على عمق تأثر الشاعر بأحوال مجتمعه وأمته المغدورة.

ومن عنوان القصيدة "**شأنٌ صغير**" تتضح الكثير من الدلالات، خاصة أن الشاعر ربطها ثنائية (الحياة/ الموت)؛ إنها الحياة من أجل الأرض، أو الموت في سبيل حريتها، وهو شأن صغير في ظاهره، لكنه كبير في باطنه؛ كبير كبر المسؤولية الملقاة على عاتق الشعب الفلسطيني ومن ورائه باقي الشعوب العربية من أجل النهوض في وجه المستعمر وتحرير الوطن من كل أنواع الظلم والطغيان.

[1]- سميح القاسم: الأعمال الكاملة، مج3، ص 36.

ومن الأمثلة الدالة على التحسين والتقبيح نجد قول الشاعر في إحدى قصائد ديوانه الموسوم بـ"**شخص غير مرغوب فيه**":

لاَبُدَّ أَنْ نَمْضِي

اِشْتَعَلْنَا كَالإطَارَاتِ الْقَدِيمَةِ

فِي مَدَاخِلِ قَرْيَةٍ[1].

استمَّر الشاعر "**سميح القاسم**" في تصوير الواقع الفلسطيني الأليم ونقل أحاسيسه للمتلقي، إذ نجده في كل مرَّة يحاول رسم مشهد من مشاهد الظلم والقهر، ففي هذا المثال يبرز موت الأمل لدى الشعب الفلسطيني حين قال: اشتغلنا كالإطارات القديمة.

والمتأمل في هذا التشبيه يلاحظ أن الشاعر أراد تصوير النهاية المأساوية للمقاومين الفلسطينيين، حيث كانت نهايتهم مثل احتراق الإطارات القديمة على قارعة الطريق وعلى مداخل القرية التي دمرها العدو الإسرائيلي، فشبه موت الفلسطينيين باشتعال الإطارات.

والواضح أن مشهد اشتعال الإطارات يبث في القارئ مشاعر الخوف والرعب، والشاعر قدّم هذا المثال من أجل نقل الصورة الحقيقية لما يحدث في المدن والقرى الفلسطينية من خراب ودمار يعانيه الشعب الفلسطيني كل يوم.

هكذا اتسمت صور الشاعر بالتحسين والتقبيح في محاولة منه إلى نقل الواقع الأليم ومعاناة الفلسطينيين وهذا يدل على براعته في التركيب وقدرته على تحسين الأشياء وتقبيحها من أجل نقل الصورة للقارئ بغية التأثير فيه وإقناعه بضرورة نصرة إخوانه الذين أرهقتهم الحروب وأوهنهم التشتت الذي تعاني منه الأمة العربية جمعاء.

د- الوصف والمحاكاة:

يعد الوصف والمحاكاة من الوظائف الأساسية للصورة الشعرية، وتحدث "**عبد القاهر الجرجاني**" عن مسألة المحاكاة من وجهة نظر مخالفة لما ذهب إليه سابقيه، حيث عدَّ التخييل

[1]- سميح القاسم: شخص غير مرغوب فيه، ص 29.

بمثابة المحاكاة وأنها صورة من صور التشبيه، وبهذا تكون المحاكاة عنده ملازمة لمعنى التشبيه[1]، وأورد هذا الرأي خلال حديثه عن قضية جعل الفرع أصلا والأصل فرعا في التشبيه.

وأشار **حازم القرطاجني" (ت 684هـ)** إلى قضية الوصف والمحاكاة في معرض حديثه عن التناسب بين المعاني قائلا: « ومن المتناسبات ما يكون تناسبه بتجاور الشيئين واصطحابهما واتِّفاق موقعيهما من النفس، ومنه ما تكون المناسبة باشتراك الشيئين في كيفيَّة، ولا يشترط فيه التجاور ولا الاتفاق في الموقع من هَوى النَّفس. وما جعل فيه أحد المتناسبين على هذه الصفة مثالاً للآخر ومحَاكَياً له فهو تشبيه »[2]

"**فالقرطاجني**" يستخدم المحاكاة والتشبيه والتخيل وكأنها أسماءً لمسمى واحد معتبرا إياها محاكَيات، والمحاكَيات هي تشبيهات، فيصبح التشبيه بمثابة الفُلك التي تدور حولها معاني النقد.

وأشار "**جابر عصفور**" إلى أنَّ « شعر الوصف وما يتصل به من حرص على محاكاة العالم الخارجي، يمكن أن يندرج تحت هذا الجانب من الصور »[3]، وهذا يعني أن شعر الوصف اعتمد – منذ القدم– على نقل أدق تفاصيل العالم الخارجي، وتقديمها في صورة فنية تعكس ذلك العالم وتحرص على نقل الحقائق بشكل يجعل من الشاعر بمثابة المصوَّر الذي ينقل المشاهد بكل أمانة وصدق .

كما أشار "**محمد غنيمي هلال**" إلى أنّ النقاد العرب فهموا المحاكاة على أنها « مرادفه للمجاز، أي التشبيه والاستعارة والكناية »[4]؛ أي أن النقاد العرب ربطوا المحاكاة بالمجاز على اعتبار أن الاستعانة المجاز يناسب شعر الوصف.

---

[1]– ينظر: عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، ص 196، 197.

[2]– أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدب، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، مؤسسة جواد للطباعة والتصوير، تونس، 1986، ص 14.

[3]– جابر عصفور: الصورة الفنية التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 363.

[4]– محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 157.

ولا يمكن الحديث عن المحاكاة دون الإشارة إلى موقف **"أفلاطون"** منها، حيث شرح ما يقصده بها بأمثلة من الأشياء المختلفة كالأسرَّة والمناضد، إذ يرى أن « المصوِّر الذي يحاكي ما يظهر له من الشيء المصنوع أقل الناس علمًا بحقيقة ما يُصور ولا يختلف الأمر في الشعر عنه في التصوير»[1]؛ فالشاعر هو بمثابة المصور الذي يحاكي أي شيء يظهر أمامه.

كما يرى " **أفلاطون** " أن كل شيء هذا العالم هو محاكاة « فالأعمال والفضائل والنظم ومحاكاة كلها، شأنها في ذلك شأن الأشياء، واللغة بدورها محاكاة لما ندركه من الأشياء التي هي بدورها محاكاة، فالكلمات للأشياء بطريقة تخالف محاكاة الموسيقى والرسم لها. والحروف التي تتألف منها الكلمات هي أيضا وسائل محاكاة ».[2]

فالمحاكاة من منظور **"أفلاطون"** تكمن في العلاقة بين الشيء الموجود في الواقع ونموذجه في الخيال، أي محاكاة طبيعة الأشياء وذلك عن طريق اللغة بما تحتويه من ألفاظ وعبارات تساعد الشاعر على محاكاة حقيقة الأشياء.

ويرتبط مفهوم الوصف بمفهوم المحاكاة، ذلك أنّ « الصورة الوصفية الناجحة هي التي تنقل العالم الخارجي لتعكس في خيال المتلقي مشاهده المحسوسة إلى الدرجة التي تجعل المتلقي يشعر أنه في حضرة المشهد نفسه ويعانيه »[3].

فالوصف –وقف هذه الرؤية– أصبح ملازما للمحاكاة، ومن خلاله يتمكن الشاعر من نقل أدق التفاصيل الموجودة في العالم الخارجي أو في خياله إلى المتلقي ويجعلها بمثابة المشاهد والصور الفوتوغرافية التي تنقل له ذلك العالم بكل دقة وأمانة، وهذا من أجل إقناعه والتأثير فيه.

ومن أمثله الوصف والمحاكاة في شعر **"سميح القاسم"** قوله في قصيدة: " **حتى إشعار آخر**":

---

[1]– أميرة حلمي مطر: جمهورية أفلاطون، مكتبة الأسرة، مصر، ط1، 1994، ص 57.

[2]– محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 30–31.

[3]– جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 365–366.

الأَسَاطِيرُ الدَّسَاتيرُ الأَسَاطِيلُ الْوَزَارَات الإِذَاعَاتُ السُّجُونُ

وَتَقُولُ آلاَفُ المَلَّفَاتِ الْحَزِينَه

كَالْمُومياء اللُّغْز، في الْهَرَمِ الْجَدِيد، مَقَرِ: U.N

هَلَّلِي وَتَّهَلَلِي يَا أَيُّهَا الأُمَمُ الْحَزِينَةُ[1].

في هذا النموذج قدّم الشاعر وصفا دقيقًا أراد أن يحاكي من خلاله الواقع الأليم الذي أضحت عليه القضية الفلسطينية، فشبَّه الملفات الحزينة- يقصد بها مطالب الشعب الفلسطيني في نيل الحرية والاستقلال- بالمومياء القابعة في الهرم الجديد، في إشارة إلى مبنى الأمم المتحدة في "نيويورك" بالولايات المتحدة الأمريكية، وهو لا يخفى إشفاقه على حال تلك الأمم المشكِّلة للهيئة الدولية واصفاً إياها بالأمم الحزينة.

والجليُّ أن وصف الشاعر في هذا المثال اقترن بحرصه على نقل الصورة كما هي وتقديمها للقارئ بغية التأثير فيه وإقناعه بضرورة الانتصار لقضايا الشعب الفلسطيني في كل المنابر الدولية والهيئات الحكومية المخوّل لها النظر قضايا الشعوب.

ومن أمثلة الوصف والمحاكاة قول الشاعر في قصيدة **"رماد"** التي يخاطب فيها الأمة العربية:

أَلاَ تشْعُرِينَ؟..

بَأنَّ رَسَائِلَنَا الْخَاطِفَه

غَدَتْ مُبْهَمَاتٍ.. قَصِيرَه

فَلاَ حِسّ.. لاَ رُوحَ فِيهَا.. ولاَ عَاطِفَه

وَلاَ غمْغَمَاتٌ خَيَالِيَّةٌ

وَلاَ أُمْنِيَّاتٌ .. وَلاَ هَمَسَاتٌ مُثِيرَه!

وَأَنَّ جَوَابَاتِنا أَصْبَحَتْ لَفَتَاتٍ بَعِيدَه

كَعِبءٍ ثقِيلٍ.. نُخَلِّصُ مِنهُ كَوَاهِلَنَا المُتْعَبَه

[1]- سميح القاسم: الأعمال الكاملة، مج2، ص 145.

أَلاَ تَشْعُرِين؟..[1]

في هذه الأسطر الشعرية يحاول الشَّاعر أن يبُثَّ شكواه إلى القارئ محاولا نقل الواقع الأليم الذي آلت إليه الحياة، وجسد الشاعر بلاده فلسطين في صورة فتاة مخاطبا إياها بقوله: (ألا تشعرين؟)، في محاولة منه لخلق جو من الأسى في نفس القارئ قبل الاسترسال في الحديث.

وعلى ما يبدو فإن الشاعر أصيب بخيبة أمل جراء انقطاع الوصل بينه وبين إخوانه، فالرسائل التي لطالما اعتبرها متنفسا له في غربته أصبحت مبهمة قصيرة، لا حسّ ولا روح فيها ولا عاطفة، وهذا وصف دقيق يحاكى من خلاله الشاعر الواقع المر الذي أصبحت عليه العلاقة بينه وبين أبناء بلده. ويواصل الشاعر الوصف ويبيِّن أن الأمنيات والهمسات اختفت فجأة.

كما شبّه تلك الجوابات بالعبء الثقيل في إشارة منه إلى الرسائل في حد ذاتها أصبحت تشكل بالنسبة له هاجسا والسبب هو خلوُّها من الأحاسيس الصادقة والمشاعر الفياضة.

وتظهر قيمة الوصف والمحاكاة من خلال محاولة الشاعر نقل أدق تفاصيل وجزئيات العالم الخارجي بغية التأثير في القارئ، ومحاولة استمالة مشاعره بوصفه عنصرا مشاركا في هذه العالم.

ووضح "**أبو هلال العسكري**" أهمية الوصف بقوله: « ينبغي أن تعرف أن أجود الوصف ما يستوعب أكثر معاني الموصوف، حتى كأنه يصور الموصوف لك فتراه نصب عينك »[2]؛ وهذا يعني أن فكرة الربط بين صور الشعر الوصفية ومحاكاة الأشياء عرفت انتشارا ملحوظا بين أوساط الشعراء ومن الأمثلة الدالة عن ذلك قول الشاعر "**سميح القاسم**" في قصيدة "**ليلى العدنية**":

شَاءَهَا الله شَهِيّه !

شَاءَ اللهُ ...فَكَانَتْ ...كَبِلاَدِي الْعَرَبِيَّه !

شَعْرُهَا ... لَيْلَةُ صَيْفٍ بَيْنَ كُثْبانِ تِهَامَه

[1] – سميح القاسم: الديوان، ص 145.

[2] – أبو هلال العسكري: الصناعتين الكتابة والشعر، ص 128.

مُقْلَتَاهَا ... مِنْ مَهَاةٍ يَمَنِيَّه *

فَمُهَا .. مِنْ رَطِب الوَاحَةِ في البَيدِ العَصَبيّه

عُنْقُهَا ... زَوْبَعَةٌ بَيْنَ رِمَالِي الذَهَبِيَّه

صَدْرُهَا ... نَجدُ السّلاَمَه

يَحْمِلُ البُشْرَى إِلى نُوحٍ[1]

قدّم الشاعر وصفا دقيقا لمن أسماها "**ليلى العدنية**" وشبهها ببلاده العربية في إشارة منه إلى فلسطين التي تعيش تحت وطأة الاحتلال.

والملاحظ أن أولى بدايات الوصف كانت بِشَعرِ الفتاة "**ليلى**" حيث شبهه الشاعر بليلة الصيف بين كثبان تهامة في إشارة إلى سواده الممزوج بالأصفر، ثم وصف مقلتاها الجميلتان اللتان شبههما بعيون البقرة الوحشية الإفريقية التي تمتاز بجمال عينيها، ثم انتقل الشاعر لوصف فمها مشبها إياه برطب الواحة ، وبعد ذلك وصف عنقها وصدرها الذي شبهه بجبال نجد لارتفاعه.

والقارئ لهذا النموذج يجد أن "**سميح القاسم**" اعتمد على الوصف الدقيق للفتاة "ليلى العدنية" والمقترن إلى حدٍّ كبير بالمحاكاة، فيصبح كلام الشاعر نقلا حرفيا لتفاصيل الفتاة التي تترسم ملامحها في ذهن القارئ وتظهر على شكل صورة فتوغرافية تحاكي ما قيل من أوصاف، ومنه « فمن المؤكد أن ربط الوصف بالنقل الحرفي وجد ما يدعمه في الأصداء العربية لنظرية المحاكاة التي فُهمت –في جانب من جوانبها– على أنها تصوير وتمثيل شبه حرفي للعالم الخارجي ».[2]

ويواصل الشاعر استخدام الوصف كوسيلة تعينه على نقل أدق الجزئيات والتفاصيل المتعلقة بليلى العدنية فيقول:

كَبُرَتْ لَيْلَى عَلَى سِحَرِ اللَّيَالِي الْبَدَوِيَّه

---

* – مهاة يمينة: هي بقرة وحشية إفريقية يشبه بها في حسن العينين، ينظر: ابن منظور: لسان العرب، باب الميم، ص 4292.

[1] – سميح القاسم: الديوان، ص 154.

[2] – جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 368.

كَبُرَتْ لَيْلَى وصَارَتْ

تَشتَهِيهَا الْعَينُ، حُسْنًا وسَجِيَّه[1]

حاول الشاعر تقديم قصة الفتاة "**ليلى العدنية**" معتمدا على الوصف الذي يقرِّب الصورة أكثر للقارئ، وإذا كان الشاعر مدرِكا لطبيعة الحياة الفلسطينية القاسية، فإن القارئ يجهل تلك التفاصيل وهذا ما دفع الشاعر إلى الإطناب في الوصف محاولا رسم صورة شعرية أقرب للصورة الفوتوغرافية، مما يساعد على نقل جزئيات العالم الخارجي التي يحيط بالفتاة ليلى.

وانتقل الشاعر من وصف المظهر الخارجي للفتاة "**ليلى**" في مطلع القصيدة إلى وصف الأطماع والمكائد التي تحاك من ورائها، محاولا تصوير الأشياء كما يجب أن تكون وهذا بغية تحقيق الغاية التي من أجلها كتبت هذه القصيدة والمتمثلة في الإشارة إلى معاناة فلسطين وشعبها من ويلات الاحتلال.

وتجدر الإشارة في هذا المقام إلى براعة الشاعر في الوصف المحاكاة، وهذا ما يساعد في التأثير في القارئ ويقرّبه من حياة الشخصية الموصوفة، وعالمها الذي تعيش فيه، إنها محاولة جادة من الشاعر لتصوير الواقع ونقل الحقائق للقارئ في قالب فني وجمالي يسهم في إيصال الأفكار.

ويرى "**حازم القرطاجني**" أنه ينبغي على الشاعر ترتيب عناصر المحاكاة تبعا لترتيبها في العالم الخارجي فيقول: « ويجب في محاكاة أجزاء الشيء أن تُرتَّب في الكلام على حسب ما وجدت عليه في الشيء لأن المحاكاة بالمسموعات تجري من السمع مجرى المحاكاة بالمتلونات من البصر »[2]؛ وهذا يعني أنه يجب على الشاعر نقل وتصوير العالم الخارجي وفقا لما هو عليه في الواقع، وبذلك تصبح « المحاكاة التامة في الوصف هي استقصاء الأجزاء التي بموالاتها يكتمل تخييل الشيء الموصوف ».[3]

---

[1] – سميح القاسم: الديوان، ص 155.

[2] – حازم القرطاجني: منهاج البغاء وسراج الأدباء، ص 104.

[3] – المرجع نفسه: ص: 105.

فترتيب عناصر العالم الخارجي عند مباشرةِ الوصف والمحاكاة ضروري، ويجب على الشاعر التقيُّد به من أجل اكتمال أركان الشيء الموصوف في ذهن القارئ، مما يساعده على فهم المعنى العام ومسايرة الشاعر في أفكاره.

هكذا تنوعت وظائف الصورة في شعر "**سميح القاسم**" بين الشرح والتوضيح، المبالغة، التحسين والتقبيح، الوصف والمحاكاة إلى جانب وظيفة أخرى هي إقناع المتلقي بفكرة أو إمتاع بتصوير مستطرف.[1]

وتكمن أهمية وظيفة الشرح والتوضيح في محاولة إقناع المتلقي وذلك يتم من خلال التعبير عن المعنى بطريقة بسيطة و سلسة من أجل التأثير في القارئ، أما وظيفة المبالغة فتتجلى أهميتها من خلال المساهمة في إقناع المتلقي، حالها في ذلك حال الوظيفة الأولى، والمبالغة بأقسامها الثلاثة (التبليغ، الإغراق والغلو) تعمل على تقرير الشيء في نفس المتلقي عن طريق التشبيه والاستعارة لما لهما من قيمة بلاغية في إيصال المعنى.

وتهدف وظيفة التحسين والتقبيح إلى ترغيب المتلقي في أمر من الأمور أو تنفيره منه وهذه المهمة يتكفل بها الشاعر الذي يحاول جاهدا إشباع الصفة سواء في حالة التحسين أو التقبيح وقد رصدنا بعض النماذج في قصائد الشاعر "**سميح القاسم**" تبين ما ذهبنا إليه.

وتتلخص وظيفة الوصف والمحاكاة في الحرص على نقل جزئيات العالم الخارجي إلى المتلقي، فيصبح الشاعر مجرد ناقل أمين للأحداث، ومنه تصبح المحاكاة الوسيلة المناسبة لذلك النقل، لما لها من قدرة على تصوير الأشياء.

ونخلص في الأخير إلى أن الصورة هي الوسيط الذي يعمل من خلاله الشاعر على استكشاف تجربته حتى يتمكن من التعبير عما يشعر به من أحاسيس لا يمكن له أن يبوح بها بعيدا عن الصورة.

[1] – ينظر: جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 382.

ثالثًا: خصائص الصورة في شعر سميح القاسم:

تمهيد:

بما أن الشعر تعبير صادق عن الشعور، فإن ارتباط عاطفة الشاعر بالصورة الشعرية داخل عمله الفني ناتج عن تجسيد لتلك اللحظات الشعورية التي يمر بها، والشاعر يقوم بدور كبير في سبيل نقل أحاسيسه ومشاعره إلى القارئ الذي يحاول بدوره التقرب من تلك المشاعر من خلال تفاعل الفكرة والحدث مع العاطفة والشعور، ومنه فإنّ قدرة الصورة على التأثير في المتلقي ناتجة عن طبيعتها كحدث فكري وذهني مرتبط بالأحاسيس[1].

ونشير إلى أن الشعراء يختلفون عن البشر العاديين في التعبير عن أفكارهم، فإذا كان « البشر العاديون يعبرون عن أفكارهم تعبيرا مباشرا يتوقف عند الحدود الدنيا للإفهام فإن الشاعر يعبر عن أفكاره تعبيرا متميزا عن طريق ما يحدثه في هذه الأفكار من صياغة خاصة، تتجاوز مرتبة الإفهام إلى مرتبة التأثير».[2]

ومن هنا يتضح أن لغة الشاعر تختلف عن لغة الناس العاديين، سواءً من حيث طريقة التعبير عن الأفكار وصياغتها، أو من حيث الهدف من تلك الأفكار.

وتعددت خصائص الصورة في الشعرية في شعر "**سميح القاسم**"، بتعدد الأغراض الذي جاءت من أجلها القصائد، ومن بين تلك الخصائص نجد:

1- التطابق بين الصورة والتجربة؛ ويقصد بها ضرورة « أن تكون الصورة مطابقة تماما للتجربة التي مرّ بها الشاعر لإظهار فكرة أو حدث أو مشهد أو حالة نفسية »[3]؛ وهذا ما لمسناه في قصائد الشاعر "**سميح القاسم**" حيث اتضح مدى التطابق الحاصل بين الصورة الشعرية وتجربة الشاعر،

---

[1]- ينظر: علي قاسم محمد الخرابشة: وظيفة الصورة ودورها في العمل الأدبي، مجلة كلية الآداب، جامعة عجلان الوطنية ، الأردن، العدد 101، 2014، ص 104.

[2]- جابر عصفور: الصورة الشعرية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 321-322.

[3]- علي محلي صبح: الصورة الأدبية تأريخ ونقد، ص 168.

فهو يحاول في كل مَّرة أن يظهر لنا قصته وقصة شعبه في هذه الحياة، لذا كانت قصائده بمثابة المشهد للواقع الفلسطيني الذي رسمه بكل تفاصيله وجزئياته.

ومن الأمثلة التي تبين خاصية التطابق بين الصورة والتجربة قول الشاعر في قصيدة "**أغنية حب فلسطينية**":

تَقْتُلُنِي الْغُرْبَةُ عَنْ يَدَيْك
يَقْتُلُنِي الشَّوقُ إِلَى عَيْنَيْك
فَأَفْرِشُ بِبِسَاطَ الرَّيح
كُوفِيَّةٌ نَسِيجُهَا مِنْ وَطَنِي الْجَرَيح
تَطِيرُ
لاَ حَاجِزٌ، لاَ شُرْطَةٌ، لاَ تَصْرِيْح،
تطير بِي إليك[1]

في هذه القصيدة التي يظهر من عنوانها "**أغنية حب فلسطينية**" مدى تعلق الشاعر بوطنه وإحساسه العميق بالحزن جراء البعد عن الوطن وعيشه في ديار الغربة، فيقتله الشوق والحنين إلى الوطن ما يجعله يفكر في وسائل أسطورية تمكنه من زيارة الوطن الغالي، إنه بساط الريح الذي لا يحتاج إلى تصريح لزيارة البلد والأهل ولا تمنعه شرطة أو حاجز من العبور.

ويظهر التطابق بين الصورة والتجربة، من خلال محاولة الشاعر تصوير التجربة التي مَّر بها لإظهار حبه وشوقه لوطنه، فرسم ذلك في مشهد سريالي يدعو للدهشة امتزجت فيه عواطف الشوق والحنين بعواطف الحزن والألم.

ويتجلى التطابق بين الصورة والتجربة في قصيدة "**نعرف القصة**" التي يقول فيها الشاعر:

في الْمَطَارَات وُلِدْنا

[1]- سميح القاسم: سأخرج من صورتي ذات يوم، ص 16.

نَعْرِفُ القَصَّيةُ،

لَكَنْ .. لَنْ نَمُوتَ

في الْمَوَانئ![1]

يتضح من خلال هذه الأسطر الشعرية عمق تجربة الشاعر حيث أراد تصوير معاناة اللاجئ الفلسطيني بأن ينقل مشهدًا حقيقيًا يلخص تجربته الإنسانية؛ إنه يريد أن يوضح أن القاسم المشترك بين الفلسطينيين هو المطارات والموانئ، التي ترمز عادة إلى حياة الحل الرحال في إشارة منه إلى معاناه اللاجئين الفلسطينيين في شتى أنحاء العالم، ولكنه يستطرد ويوضح أن الموت لن تكون في الموانئ للدلالة إلى إحياء الأمل في الحياة ومواصلة العمل نحو تحقيق الاستقلال.

2- تتسم صور الشاعر بالحيوية وذلك « راجع إلى أنها تتكَون تكونا عضويًا، ولَيسَت مجرد حشد مرصوص من العناصر الجامدة »[2]، وهذا يعني أنّ صور الشاعر ليست مجرد ألفاظ وعبارات متجاورة ومختارة بعناية فحسب، وإنما هي صور تنبض بالحيوية والنشاط.

ثم إنّ الشاعر هو الذي يمنح صوّره تلك الحيوية، ويبرز من خلالها نظرته للحياة، وبذلك « أصبحت الصورة تنقل مشهدًا حيًا، كما تلخص خبرة وتجربة إنسانية »[3]، وهذا يدل على أن الصورة الشعرية لا تتوقف عند الإخبار أو الوصف، بل تتعداها إلى أبعد من ذلك، إنها تنقل المشاعر الصادقة التي تنبع من عمق أحاسيس الشاعر نقلا مثيرا.

ومن أمثلة الصور التي تتسم بالحيوية قول الشاعر في قصيدة "**وليمة**" التي يصور فيها الخراب والدمار الذي حلّ بفلسطين يقول:

أَدُورُ فِي الْخَرائِبِ

الدَّمُ فِي عَيْنَيَّ

---

[1]- سميح القاسم: الديوان، ص 390

[2]- عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه دراسة ونقد، طبعة مزيدة ومنقحة، دار الفكر العربي، مصر، ط 9، 2013، ص 82.

[3]- المرجع نفسه، ص 82.

والْحَيَّاتُ فِي حَقَائِبي
أَنْصُبُ لِي مَائِدَةً مُفْتَخِرَه
تَحْت سَمَاء قَنْطَرَه
وَأَكْتُبُ الدَّعَوَات بِالْعِظَامِ
وَالتَّوقِيعُ بِالْعَقَارِبِ
وَفِي بَرِيدِ المَجزَرَه
أَدعُو إِلَى وَلِيمَتِي
سُكَّانَ أَلْفَ مَقْبَرَه[1].

في هذه القصيدة ينقل لنا الشاعر "**سميح القاسم**" مشهدًا حيًّا من مشاهد الدمار الذي حلَّ بأرض فلسطين، التي وصفها بالمقبرة جرّاء ما حلَّ بها من خراب، ولعلَّ الصدق ينبع من تعبير الشاعر في قوله (أدور في الخرائب)، فالأرض تحولت إلى خراب والعظام أضحت وسيلة يكتب بها الشاعر ويوثّق لهذه المجزرة، والناس أصبحوا سكان تلك المقبرة.

في هذه اللوحة الشعرية يحس القارئ بموقف الشاعر جرَّاء هذا الخراب الذي يعكس عنوان القصيدة "**الوليمة**" وهو عنوان تمت صياغته بطريقة انزياحية حيث تحيل الوليمة عادة على الفرح ودعوة الناس للاحتفال، غير أن متن القصيدة جاء مخالفا للعنوان وهي حيلة لغوية من الشاعر لخلخلة أفق توقع المتلقي.

ونشير إلى أنَّ الصورة في هذه القصيدة ارتبطت بموقف الشاعر من هذه الحياة الأليمة وهو ما عكسته ألفاظه التي توحي أغلبها بالخراب ومنها (الخرائب، الدّم، الحَّيات، العظام، العقارب، المجزرة، المقبرة)، فكانت القصيدة مشهدًا يصور موقف الشاعر وتنقل واقعًا حيًا ظَّل ينغِّص حياته.

3- الإيحاء ويلجأ إلى هذه الخاصية ويبتعد عن التصريح بغية التأثير في القارئ من جهة، وإثارة فضوله من أجل البحث عن المعاني العميقة من جهة ثانية.

[1]- سميح القاسم: الديوان، ص 387-388.

وتجدر الإشارة إلى أن الإيحاء أقوى أثرًا في النفس من التصريح، كما أن المعاني التي يصل إليها المتلقي بعد بحث وتوظيف للعقل يكون أثرها أقوى في نفسه من المعاني المباشرة والسطحية.[1]

ومن أمثلة الصور القائمة على الإيحاء قول الشاعر في قصيدة **"من جديد"**:

عَلَى الْيَدِ الْمَتبوُرَه

تُولَدُ مِنْ جَدِيد

حَقِيقَةٌ .. أُسْطُورَةٌ

وَفِي هَشِيمِ الرَّأسِ

تُولَدُ مِنْ جَدِيد

زَهْرَةُ عَيْنِ الشَّمْسِ

وفِي عِظَام السَّاقِ

تَبْدأ مِنْ جَديد

مَسِيرةُ الْمشُتاق...[2]

المتأمل في هذا النموذج يجد أنَّ الشاعر لم يُحِل على المضمون بشكل صريح، بل اكتفى بالتلميح والإيحاء، ذلك أن الأخير أقوى أثرًا في النفس وأبلغ تأثيرا في القارئ فعبارة (تولد من جديد)، توحي بميلاد الحلم في العودة إلى الوطن وانتشاره في سائر الجسد، كما تشير عبارة (مسيرة المشتاق)، إلى حنين الشاعر لأرض وطنه وأمله في العيش فيها.

والذي ميّز صور "**سميح القاسم**" الشعرية لجوؤه إلى الإيحاء في أغلب قصائده وهذا يدلّ على براعته في التعبير عن المعاني والأحاسيس التي يمر بها، ودقته في اختيار الكلمات، وإصابته في الوصف.

1 - ينظر: علي علي صبح: الصورة الأدبية تأريخ ونقد، ص 171.

2- سميح القاسم: الأعمال الكاملة، مج3، ص 39.

4- تَلَوُّنُ الصورة الشعرية بموقف الشاعر من الوجود بشكل عام وموقفه من القضية الفلسطينية بشكل خاص، وهكذا سيطرت الرؤيا الداخلية على صوره الشعرية ما جعلها صورًا ذات وجود نفسي داخلي يجنح إلى الشعور.

ومن أمثلة الصورة المتلونة بموقف الشاعر من القضية الفلسطينية قوله في قصيدة "**خطاب في سوق البطالة**":

رُبَّمَا تَخْدَعُ أَصْحَابِي بِوجْهٍ مُسْتَعَار
رُبَّما تَرْفُع مِنْ حَوْلِي جِدَارا وجِدَارا وَجِدَار
رُبَّما تُصلَبُ أَيَّامِي عَلَى رُؤيَا مُذِلَّه
يَا عَدُوَّ الشَّمسِ، لَكنْ، لَنْ أُسَاوِمْ
وَإِلَى آخِر نَبْضٍ فِي عُرُوقي... سَأقَاوِم
يَا عَدُوَّ الشَّمسِ...[1]

يتضح موقف الشاعر من المحتل الاسرائيلي الذي وصفه (بعد والشمس) في إشارة منه إلى قتله للحرية التي ينشدها الشعب الفلسطيني، ويتلخص موقفه في عبارة (لن أساوم، وإلى آخر نبض في عروقي سأقاوم)، وهو موقف ينم عن كره الشاعر الشديد للمحتل من جهة، ومن جهة أخرى يكشف استعداده للتضحية في سبيل الحرية والاستقلال، كما أنها دعوى صريحة إلى خيار المقاومة ضد المحتل.

5- اتسام الصور الشعرية بعنصر المفاجأة وهذا راجع لكسر القواعد النمطية التي تحكم أطراف التشبيه والتمرد على الدلالات اللغوية والموضوعية لتفجير اللغة واستعمالها استعمالا شبه فوضوي لا يراعي فيه الشاعر قواعد العقل والمنطق.

ومن أمثلة ذلك قول الشاعر في قصيدة "**ابن نايوبي الأخير**":

عَرَفُوا أَنّي شَرِبْتُ الْبَحْرَ مِنْ قَبْل قُرَون

[1]- سميح القاسم: الديوان، ص 449.

وَلِهَذا، لاَ أَزَالُ

ظَامِئاً مُنذُ قُرُون

وَلِهَذا... أبدًا يَجتَنِبُون

سَاحَةَ الْحَرْبِ السَّجال

وَلِهَذا، فأنا أبْصِرُهُمْ يَنْتَحِرون

عِنْدَمَا يَنْتَصِرون![1].

طغى عنصر المفاجأة على هذه الأسطر الشعرية بشكل واضح في محاولة من الشاعر "**سميح القاسم**" لكسر القواعد المنطقية والتمرد على الدلالات الموضوعية، كما استخدم اللغة بشكل غير متجانس في بغية التعبير عن المشاعر المتباينة التي تملأ فؤاده.

كما وظف الشاعر اللغة توظيفاً مجازيًا خاصة عندما اعترف بأنه (شَرِبَ البَحرَ وَأَنَّهُ لَا يَزَالُ ظَامِئًا)، في إشارة منه إلى إخوانه الذين يخافون ساحة الحرب ويتخلفون عن نصرة الفلسطينيين.

ويتجلى التمرد على قواعد اللغة –السليمة من الناحية الموضوعية– في انتقال الشاعر من حال إلى حال؛ فهو في البداية تحدث عن شربه للبحر وهو واستخدام مجازي للدلالة على الحصرة، ثم انتقل إلى الحديث عن ساحة الحرب وهذا للتذكير بالوضع الذي يعيشه أبناء الشعب الفلسطيني، وبعدها تكلم عن الانتحار عند الانتصار وهي مخالفة من الشاعر لتشتيت ذهن القارئ لأن المنطقي والطبيعي أن الانتحار لا يكون عند الانتصار بل عند الهزيمة، وهذا تلميح من الشاعر إلى سخريته من أولئك الذين هربوا من ساحات الوغى.

6- اتسمت الصور الشعرية بالإيقاع الصوتي للحروف والكلمات، إضافة إلى أنها تمتاز بالحركة، بخلاف الصور التقليدية التي يغلب عليها الجمود، ومن أمثلة الصور التي تتسم بالإيقاع الصوتي للحروف والكلمات قول الشاعر في قصيدة" **أمطار الدّم**":

لَمْ يَبْقَ مَا نُعْطِي سِوء الأَحْقَاد وَالْحُزْن الْمُسَمَّم

[1]- سميح القاسم: الأعمال الكاملة، مج2، ص 126.

فَخُذُوا .. خُذُوا مِنَّا نَصِيبَ الله والأَيْتَامِ

وَالْجُرْح الْمُضرّمِ

هَذَا صَباحٌ .. سَادِنُ الأَصْنَامِ فِيه سَوْف يُهَدَّمُ*

وَالْبَعْل... وَالعُزَّى تُحَطّم[1].

يتوالى الإيقاع الصوتي للحروف والكلمات بشكل يتناسب والحالة النفسية الصعبة التي يمر بها الشاعر، إنها مشاعر اتسمت بالحزن العميق الحالة النفسية من محاولات سلطات الاحتلال الإسرائيلي المتكررة للقضاء على الشعب الفلسطيني.

فالشاعر وشعبه ملّوا الظلم الممنهج ضدهم، ولم يبق في جعبتهم ليعطوه للمحتل سوى الأحقاد والأحزان، لذا يؤكد الشاعر للقارئ ويذكّره بأن تلك الأصنام سوف تُهدم، في إشارة منه إلى زعماء اليهود وأنّ (البعل والعزى)، وهما إلهين كانا يُعبدان الجاهلية سيحطّمان، ويزول الظلم ويتم القضاء على كل ما يرمز للدولة اليهودية من قريب أو من بعيد.

والقارئ لهذا النموذج يكتشف النغم الموسيقى الذي نشأ بفعل تجاور الكلمات المفعمة بالحركة فنجد منها: (المسمَّم، المضرّم، يهدَّم، تحطم)، وهذه اللمسة جاء بها الشاعر ليمنح كلماته قوة صوتية وحركية دائمة تزيد المعنى طاقة شعرية وتؤثر في القارئ بفضل ذلك الإيقاع الموسيقي الذي يشُدُّ الأذّن ويطرب السمع.

7- ومن خصائص الصورة في شعر "**سميح القاسم**" اعتماد الأخير على ثقافة خاصة في بناء صوره مما جعله يفضل الواقع الأسطوري على الواقع الخارجي في أغلب الأحيان، هذا الواقع الفني بكل رموزه الانفعالية، أدرك الشاعر من خلاله أنّ الذّات الداخلية وأفعال الأسطورة هما من يمنحان الشعر قوة وتأثيرا. ومن القصائد التي مثّل بها الشاعر الواقع الأسطوري قوله في قصيدة "**عروس النيل**":

---

*- سادن الأصنام: من يشرف على خدمة الأصنام والعناية بها، والسادن: البواب أو الحاجب.

[1]- سميح القاسم: الديوان، ص 45.

أَسْمَعُهُ... أَسْمَعُهُ

عَبْرَ فَيَافِي القَّحْطِ، في مَجَاهِلِ الأدْغَالِ

يَهْدُرُ، يَدْوِي، يَسْتَشِيطُ

فَاسْتَيْقظوا أَيُّهَا النِيامُ..

وَلِنَبْتَن السُّدُودَ قَبْلَ دَهْمِة الزَّلْزَالِ

تَنَبَّهُوا .. بهَذِهِ الْجُدْرَان

تَنْزِلُ فِيْنا مِنْ جَديد نكبة الّطُوفان[1]

حاول الشاعر الإشارة إلى أسطورة عروس النيل التي ترمز إلى الوفاء، حيث تحكي أن قدماء المصريين كانوا يعتبرون النيل (إله) الخير والنماء والخصب لأنه شريان الحياة في مصر، وأنه كان يفيض بالخير ويعمُّ الرخاء في كامل أرجاء البلاد، ولكن في سنة من السنين أبى النيل أن تفيض مياهه وحلَّ القحط بأرض مصر، مما جعل الملك يلجأ إلى استشارة كُهّانه ومستشاريه، الذين أخبروه بأن النيل غضبان ويريد الزواج، وهذا ما أمر به الملك، فانطلقت الاحتفالات وقام الكاهن باختيار أجمل فتاة (العروس)، وقامت هذه الأخيرة برمي نفسها في النيل وهي سعيدة راضية فتاة، حيث تقوم هذه الفتاة برمي نفسها في النيل وهي سعيدة وراضية لأنها ستلتقي بحبيبها، وأستمر الأمر على هذا الحال لفترت حتى أنه لم يجد الكاهن فتيات لإرضاء النيل، ولم يجدوا إلاّ بنت الملك، هذه الأخيرة كانت تسهر على رعايتها خادمة حيث اهتدت هذه الأخيرة إلى حيلة فوضعت فتاةً شبيهة بابنة الملك وقامت برميها في نهر النيل، لم ينتبه الجميع لهذه الحيلة بما فيهم الملك نفسه، ما جعله يحزن حزنا شديدا على فراق ابنته كاد أن يؤدي بحياته، ما جعل الخادمة

[1]- المصدر السابق: ص 119- 120.

تشفق على حاله وتصارحه بالحقيقة وأن ابنته حيةً ترزق وأن الفتاة التي أُلقيت في النيل ما هي إلا دمية من صنعها، وهكذا انتهت أسطورة عروس النيل.[1]

أراد الشاعر "**سميح القاسم**" إسقاط الواقع الأسطوري من خلال قصيدته "عروس النيل" على الواقع الفلسطيني، في إشارة منه لوفائه لوطنه وحبيبته "فلسطين" فالعروس التي كادت أن تزوج وتلقى في النيل ما هي في الحقيقة إلا فلسطين التي أبى الشاعر أن تواجه مصير الفتيات الأخريات اللواتي تم الإلقاء بهن في النهر، فأراد أن يمنحها الحياة من خلال هذه الأسطورة .

واستعار الشاعر أسطورة "عروس النيل" للدلالة على الوضع الخارجي، محاولا من خلالها أن يبرز ما يجول بداخله من مشاعر الحب والوفاء لفلسطين التي تكالبت عليها قوى الظلم والطغيان، لذا اختار الشاعر عنوانا مناسبا لقصيدته يلخص ما يريد قوله، وأردفه بكلمات موحية ودالّة على الحالة الشعورية التي يمر بها ومناسبة للموقف الشعري الذي هو بصدد الحديث عنه.

8- تميزت الصور بإدراج الطبيعة، فقد حظيت الأخيرة باهتمام الشاعر بشكل لافت لأنه وجد فيها مبتغاه وضالته، كما كانت الطبيعة دائما المتنفس الذي يمكّن الشاعر من التعبير بحرية أكبر ويساعده على كشف جمال الطبيعة وسحرها وأسرارها.

ومن أمثلة القصائد التي حاكى فيها الشاعر الطبيعة قوله في قصيدة "**درب الحلوة**"

عَيْنَاكِ !! .. وارْتَعَشَ الضَّيَاءُ بِسِحْرِ أَجْمَلِ مُقْلَتَيْنِ

وَتَلفَّتَ الدَّرْبُ السَّعِيدُ، مُخَدَّرًا مِنْ سَكْرَتَينِ

وَتَبرّجَ الأُفُقُ الوَضِيءُ لِعِيدِ مَوْلِدِ نَجْمَتَيْنِ

والَّطيرُ أَسْكَتَهَا الذُّهُولُ، وَقَد صَدَحْت بِخُطْوَتَيْنِ

وَالوردُ مالَ عَلَى الطَرِيق يَوَدُّ تَقْبِيْلَ اليَدَيْنِ

وَفَراشَةٌ تَاهَت إلى خَدَّيكِ ... أَحْلَى وَرْدتَيْن

[1]- ينظر: أسطورة عروس النيل، منتديات عبير، http://v.3abir.net، أدرج في الموقع بتاريخ 2008/01/03، وتم الاطلاع عليه بتاريخ 2018/04/20.

ثُم انثَنَت لِلنُّورِ فِي عَيْنَيْنِ .. لاَ .. فِي كَوْكَبَيْنِ
ونُخَيْلةٌ هَمَّتْ لِتَمْتَصَّ الشَّذَى مِنَ زَهْرَتَينِ
رُحْمَاكِ !... رُدِّيهَا ... وَلَا تَقْضِي بموْتِي مَرَّتَيْن[1]

أكثر الشاعر من وصف الطبيعة التي جسدها في صورة فتاة لها عينيين جميلتين وصوت ويدين وخدين. والقارئ لهذه الأسطر الشعرية يجد أن الشاعر مزج بين صفات الطبيعة والصفات الإنسانية فحاول رسم لوحة شعرية يصور فيها جمال الفتاة الذي عكسه جمال الطبيعة في شكل أبدع الشاعر في رسمه وتسطيره.

والملاحظ أيضا أن الشاعر وجد في الطبيعة العالم الخصب الذي يستقى منه أفكاره ويصور أحاسيسه ويبني صوره ويصف مشاعره الفياضة تجاه وطنه وأمله في الحرية والتحرر من أيدي الاحتلال الإسرائيلي، ومن الألفاظ التي الدالة على الطبيعة نجد (نجمتين، الطير، الورد، فراشة، نخيلة زهرتين)، وهذه الألفاظ في مجملها تشير إلى جمال الطبيعة وأي طبيعة، إنها الطبيعة الفلسطينية الساحرة بجمالها الخلاب.

وبقراءة أخرى يمكن القول إن الشاعر أراد أن يصور جمال فلسطين من خلال طبيعتها الساحرة، فمزج بينها وبين الطبيعة في شكل يوحي بمدى حب الشاعر لوطنه، وتغنيه بطبيعته الساحرة وهذا لم يكن ليتوفر لولا براعة الشاعر وقدرته على التعبير في مثل هذه المواقف.

9- تصوير الرموز التراثية على اعتبار أنهم أبطال، حيث حاول الشاعر خلق جسر للتواصل بين الماضي والحاضر؛ فالعودة إلى الماضي أساسٌ لفهم الحاضر.

ومن الأمثلة التي عاد فيها الشاعر إلى التراث لبناء صوره وتشكيلها، بغية حث الجماهير ومطالبتهم بالدفاع عن حقهم في العيش الكريم، قوله في قصيدة "**أزوريس الحديد**"*:

---

[1] - سميح القاسم: الديوان، ص 139-140.

*- أسطورة إزيس و أوزوريس تدور أطوارها حول جريمة قتل الإله أوزوريس فرعون مصر من قبل أخيه ست الذي قام باغتصاب العرش، كَبُرَ حورس وأصبح منافسا. لعمه ست على العرش، وبعد صراع انتحر حورس بعد أن أكمل إتمام عملية إحياء أوزوريس، وكرس مبدأ البعث بعد الموت، الذي شاع في مصر القديمة. ينظر: أسطورة إيزيس وأوزوريس: http:// wikipedia.org أُدرج في الموقع بتاريخ 2014/03/07.

أنَا وَالسُّيُولُ الْمُسْتَمِيتَه

يَا زَوْجَتي إيزِيسِ .. آلهةٌ مَرِيَده .

لَنْ ننْتَهِي في مَسْلَخِ الْقُرصَانِ أَشلاَءً شَتِيَته!

* * *

مَا كَانَ مِنَا أَمْسُ يَا إيزيس .. أَحَلامٌ شَهِيَده

فِي الْأَرْضِ نَبعَثُها غَدًا..

دُنْيَا مُنَوَّرةً .. جَدِيدِه!! [1]

في هذا النموذج يحاول الشاعر أن يبيّن للقارئ أهمية العودة إلى المورث الحضاري للأمم السابقة وقصص العصور القديمة من أجل استخلاص العبر والدروس من تلك الحكايات، والمتأمل في هذه الأسطر الشعرية يكتشف أن "**سميح القاسم**" أراد الإشارة إلى قضية الصراع الأزلي بين الخير والشر وهو ما جسدته هذه الأسطورة الشهيرة في مصر وكل العالم، ليؤكد أنَّ نهاية الظالم ستأتي لا محالة وأن الأحلام ستتحقق وستصبح الدنيا منورة جديدة، وهي دعوة من الشاعر للجماهير من أجل الدفاع عن أعراضهم وأراضيهم التي سلبها منهم المحتل الإسرائيلي ظلمًا وعدوانًا، فتصبح بذلك القضية الفلسطينية مصدر إلهام الشاعر وأساس للمطالبة بالحقوق المهضومة.

ومن النماذج التي وظف فيها الشاعر الصور التي تجسّد الرموز التراثية نجد قصدته الموسومة بـ " **في رثاء أبي الحسن المريني**"[2]، التي أراد من خلالها الإشارة إلى رمزٍ من رموز البطولة والكرم بالمغرب.

** – آلهة مريدة: آلهة شريرة.

[1] – سميح القاسم: الديوان، ص 574.

[2] – سميح القاسم: سأخرج من صورتي ذات يوم، ص 84.

كما أشار الشاعر إلى القائد العسكري ومؤسس الدولة الأموية "**صلاح الدين الأيوبي**" من خلال قصيدته الموسومة بـ: " **في القلب صلاح الدين**"[1]، التي تشير إلى القائد الرمز والتذكير ببطولاته التي تدعو للفخر والاعتزاز والتي من بينها تحرير القدس.

ولعلَّ ذكر القائد الرمز "**صلاح الدين**" لم يكن عفويًا من قِبل الشاعر، وإنما أراد من ورائه دعوة أبناء وطنه وكل العرب للاقتداء بهذا القائد العظيم، والاتحاد ومن أجل تحرير فلسطين من أيدي الأعداء.

10- استخدام ألفاظ من القرآن الكريم: تعد هذه سمة بارزة في صور **"سميح القاسم"** الشعرية حيث وظفها الشاعر خدمة لقصائده والمعاني التي يريد إيصالها للقارئ.

ومن أمثلة ذلك قوله في قصيدة "**كفر قاسم إلى دهر الداهرين**":

شَاهَدَ عَابُرو السَّبيل الْمُبْكرُون إلى أَشْغَالِهِمْ

بُرْجًا عَظِيمًا يَتبَدَّدُ فِيهِ الْبَصَرْ

وَمَرَّتْ سَبْعُ بَقَرَات عِجَافٍ

وَسَبْعٌ عِجَافٌ.[2]

استخدم الشاعر لفظ "سبع بقرات عجاف للإشارة إلى رؤيا "ملك مصر" التي رآها في منامه وتعجّب من أمرها ،ما دفعه للبحث عمّن يدَلُّهُ على تأويل تلك الرؤيا، واستقر الأمر عند سيدنا يوسف (عليه السلام) الذي أرشد الملك إلى التفسير الصحيح لرؤياه.

ويمكن القول إنَّ في هذه الأسطر تناصا قرآنيا مع ما ورد في سورة يوسف، ولعلَّ الشاعر يريد من وراء توظيف هذا التناص القرآني الإشارة إلى فلسطين البلد الزاخر بالخيرات الطبيعية التي استحوذ عليها المحتل واستنزف خيراتها وقضى على مظاهر الحياة فيها.

ومن أمثلة استخدام الألفاظ القرآنية قول الشاعر في قصيدة "**السجل الثامن**":

---

[1]- المصدر السابق: ص 185.

[2]- سميح القاسم، الأعمال الكاملة، مج2، ص 185.

يَكْتُبُ قُرآنَهُ بِالْحَجَرْ

رَسُولاً بلاَ حَاشِيَّه

يُبَشِّر فِي الْغَاشِيَّه

وَيَتْلُو رِسَالَتُه الآتِيَّه

وَيَدْعُوا إِلَى مَلَكُوتِ الْبَشرْ

بآيَاتِه الْبيّنَات[1]

فالذي يقرأ هذه الأسطر الشعرية يجد أن الشاعر "**سميح القاسم**" استخدم لفظتين من القرآن الأول هي (الغاشية)، والمقصود بها يوم القيامة، واللفظة الثانية هي (آيات بينات)، والأصل آيات محكمات، حيث وردت في القرآن في قوله تعالى: ﴿**هُوَ ٱلَّذِىٓ أَنزَلَ عَلَيْكَ ٱلْكِتَٰبَ مِنْهُ ءَايَٰتٌ مُّحْكَمَٰتٌ هُنَّ أُمُّ ٱلْكِتَٰبِ وَأُخَرُ مُتَشَٰبِهَٰتٌ ۖ فَأَمَّا ٱلَّذِينَ فِى قُلُوبِهِمْ زَيْغٌ فَيَتَّبِعُونَ مَا تَشَٰبَهَ مِنْهُ ٱبْتِغَآءَ ٱلْفِتْنَةِ وَٱبْتِغَآءَ تَأْوِيلِهِۦ ۗ وَمَا يَعْلَمُ تَأْوِيلَهُۥٓ إِلَّا ٱللَّهُ ۘ وَٱلرَّٰسِخُونَ فِى ٱلْعِلْمِ يَقُولُونَ ءَامَنَّا بِهِۦ كُلٌّ مِّنْ عِندِ رَبِّنَا ۗ وَمَا يَذَّكَّرُ إِلَّآ أُو۟لُوا۟ ٱلْأَلْبَٰبِ ۝٧**﴾[2]، فلفظة "بينات" هي شرحٌ للفظة محكمات أي واضحات لا تحتملن التأويل.

ولعَّل المراد من وراء توظيف هذه الألفاظ القرآنية هو الإشارة إلى الرسول الكريم الذي بُعث لهداية الناس كافة إلى طريق الخير ونبذ الشرك بالله، والغرض من إيراد هذه النماذج هو الدلالة على أن رسالة الشاعر تجاه وطنه لا تختلف كثيرًا عن رسالة الرسول التي جاء بها للدعوة إلى عبادة الله؛ فكما أن الرسول دعا إلى الإقرار بوحدانية الله عز وجل، كذلك الشاعر يدعو شعبه إلى الإيمان بحقه في الحرية والاستقلال، فكلاهما رسول لكن اختلفت الرسالة واختلف الزمان والمكان.

11- ما ميز صور الشاعر استخدامه العامية جنبا إلى جنب واللغة الفُصْحى؛ فالشاعر حاول تطعيم بعض قصائده بصور من اللغة العامية استقاها من اللغة المحكية في البيئة الفلسطينية، وذلك من أجل إضفاء أبعاد دلالية على قصائده، علَّها تسهم في التأثير على القارئ، وهذا لتسهيل

1- سميح القاسم، الأعمال الكاملة، مج3، ص 443- 444.

2- سورة آل عمران، الآية 7.

عملية التواصل بين الشاعر قرّائه وتعزيز الاستجابة للنص الشعري، فمن خلال توظيف العامية يستطيع الشاعر التعبير بكل حرية عمّا بداخله من مشاعر وأحاسيس.

ومن الأمثلة التي تبرز توظيف الشاعر للعامية قوله في قصيدة " **طانيوس شاهين**":

« **لُبْنَان يَا لُبْنان**

هَاللَّيل ذِيب كبِير

وَشو بيعْمِلْ الإنسان؟

غَابة عطِفْلِ صغِير ».[1]

استخدم الشاعر هذه الصورة معتمدا على العامية لما لها من امتيازات لغوية ومن أبرزها القدرة على التوصيل والتواصل وهذه العبارة نقلها الشاعر من البيئة الشعبية اللبنانية وهو ما يؤكده قوله: (لبنان يا لبنان)، وعبارة (شو بيعمل)، (غابة عطفل صغير) وأصلها (غابة على طفل صغير)، فهذه المفردات مستعملة بكثرة اللبنانية القريبة جدًا من البيئة الفلسطينية.

وتجدر الإشارة إلى أن الصراع بين العامية واللغة الفصحى مرّدُه الصراع الداخلي الذي يمر به الشاعر بسبب تأثره لما يحدث لبلده من قِبل قوات الاحتلال الإسرائيلي.

وذكر الشاعر عبارة (هاللّيل ذيب كبير)، قاصدا بها المحتل؛ ذلك أنّ لفظة "الليل" دائمًا ما تُدل على الخوف والحيرة وكذا والمستقبل المجهول، كما أن لفظه "الذئب" ترمز دومًا إلى المكرر والخداع.

ويتساءل الشاعر بقوله: (شو بيعمل الإنسان؟) ويقصد به المواطن الفلسطيني المغلوب على أمره وماذا سيفعل تجاه قوة المحتل الغَاشم، ويجيب (غابة عطفل صغير)، وكأنه يريد القول أنّ قوة هذا المواطن الفلسطيني (الطفل الصغير) لا تساوي شيئا أمام قوة المحتل.

ومن أمثلة توظيف الشاعر للعامية قوله في قصيدة "**مغني الربابُة على سطح من الطين**":

« **طلَع الْعِشِبْ عَسْطُوحكُو .. ويَبس العِشِبْ**

[1]- سميح القاسم: الأعمال الكاملة: مج2، ص 90.

« يَلّلَي عَحَد الأَرْض مَرْمِيين

« يَا رِيت تِيجُوا تطلطِلُوا عالتين [1]

هذه الأسطر هي جزء من أغنية قديمة كان الأهالي يرددونها من حين لآخر، وهي تدل على حقيقة الشعور بالانتماء للأرض والوطن، فأراد الشاعر أن يوظفها كما هي خدمة لقصيدته من جهة، وكذا لإشعار القارئ بأهمية هذا النوع من الأغاني التراثية التي إن دلَّت على شيء إنما تدل على حب الفلسطيني لوطنه.

12- طغى على صور الشاعر المورث الشعبي؛ فالأمثال الشعبية شكلت منهلا للشاعر "**سميح القاسم**" استقى منه ألفاظه وتعابيره لبناء قصائده، فأصبح المورث الشعبي بأبعاده المتعددة مرجعًا يستعين به الشاعر للتعبير عن أفكاره.

وتجدر الإشارة إلى أن من عوامل عودة الشاعر العربي المعاصر إلى التراث إحساسه « بمدى غنى التراث وثرائه بالإمكانات الفنية وبالمعطيات والنماذج التي تستطيع أن تمنح القصيدة المعاصرة طاقات تعبيرية لا حدود لها ».[2]

وعلاقة الشاعر بالمورث الشعبي ليست بجديدة، بل تمتد بجذورها عبر التاريخ، أين كان الشعراء يوظفون المورثات الشعبية خدمةً لقصائدهم، وهكذا تطورت العلاقة بين الشاعر التراث لأنَّ الشاعر الحق هو الذي يعيش في إطار مجتمعه ويأخذ من أحداثه كمادة خاصة للإبداع والفن وينهل من الموروث الشعبي باعتباره مادة خصبة يصوغ منها أساليبه وتعابيره.

كما أن الشاعر المعاصر باستغلاله لتلك الموروثات « يكون قد وصل تجربته بمعين لا ينضب من القدرة على الإيحاء والتأثير؛ وذلك لأن المعطيات التراثية تكسب لونا خاصا من القداسة في نفوس الأمة ونوعا من اللصوق بوجدانها، لما للتراث من حضور حي ودائم في نفوس الأمة »[3]

---

[1]- سميح القاسم: الديوان، ص 225.

[2]- علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 16.

[3]- المرجع نفسه: ص 16.

ومن أمثلة الصور التي وظف فيها الشاعر المورث الشعبي قوله في قصيدة" **ريبورتاج.. عن حزايران عابر**":

حَدَّثَنِي مِن زَهرَةِ نَارٍ فِي سِينَاء وَلَم يَستَرسِلْ:
« ويقُوُل الْمَثَلُ المَوْرُوثُ مِنْ جِيل لِجِيل
السَّنُونُوَّة لاَ تخْلِقُ فِي الأَرْضِ رَبِيعًا
وَيَقُولُ المَثَلُ المْوُروثُ مِن جيلٍ لِجيل
كُلُّ حَقً خَلَفَه طَالِبُه،
لاَ، لَنْ يَضِيعا..»[1]

القارئ لهذه الأسطر يجد أنها تشتمل على مثلين مورثين من قديم الزمان؛ الأول مفاده أنَّ (السنونوة لا تخلق في الأرض ربيعًا) ويظهر التناص هنا مع المثل القديم: "سنونوة واحدة لا تصنعُ ربيعًا"، ويُضرب هذا المثل لمن يعتقد أنَّ التغيير حصل بمجرد رؤية إشارة واحدة، ولعل الحكمة من هذا المثل الشعبي المورث جيلاً بعد جيل هي أنَّ الفرد الواحد لا ستطيع أن يفعل شيئا لأن القوة مع الجماعة والسنونوة الواحدة لا تمكن أن تصنع الربيع، كذلك الفرد لا يستطيع أن يغيِّر بمفرده، بل إن التغير يكون بفضل تكاتف جهود الجميع.

أمّا المثل الثاني فيقول: (كل حق خلفه طالبه لا لن يضيعا)؛ ويعني أنَّ الإنسان يجب أن يسعى بكل السُّبل كي يحصل على حقه، لذا فالسّعي لنيل المطالب أمرٌ واجب.

واستشهد الشاعر "**سيمح القاسم**" بهذا المثل ليؤكد على أنّ الحق لن يضيع لابدَّ أن يعود يومًا لأصحابه، كما أنها دعوة صريحة من الشاعر للمطالبة بالحقوق وعدم الاكتفاء بالشعارات الجوفاء، المطالب لا تأتي بالتمني، وإنما لابُدَّ من العمل والسعي نحق تحقيقها. وهذا يذكرنا بقول الشاعر "**أحمد شوقي**":

وَمَا نَيلُ المِطَالِبِ بِالتَّمَنِّي وَلَكِن تُؤخَذُ الدُّنيَا غِلَابا

[1]- سميح القاسم: الأعمال الكاملة، مج2، ص 84.

وَمَا استَعصَى عَلَى قَومٍ مَنَالٌ إِذَا الإِقدَامُ كَانَ لَهُم رِكَابا[1]

13- تميزت صور "**سميح القاسم** بجملة من الخصائص الأسلوبية ومن بينها التكرار، حيث وظيفته في أنه يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام الشاعر بها، ويعد تكرار الألفاظ ذا قيمة أسلوبية تُبرز عمق تجربة الشاعر، إذ يشير تكرار بعض الألفاظ والجمل إلى معاني عديدة الغرض منها هو التأكيد.

واشتملت الصور الشعرية على بعض الخصائص الأسلوبية نحو تكرار اللفظة، تكرار الجمل، المقاطع، النقط، ومن أمثلة تكرار اللفظ قول الشاعر في ديوان "**عجائب قانا الجديدة**":

وَأُقْسِمُ ...هَذَا دَمِي...وبِإِعْصَارِ زَهْرِي

وَأَزْهَارِ فَجْرِي

وَنِيْرَانِ شِعْرِي

وَأَنْوَارُ شِعْرِي

وَعَيْنِي وَظُفْرِي

وَكَفِي وَصَدْرِي

أَنَا أَتَحَدّى

أَجَلْ أَتَحَدّى بَلَى أَتَحَدّى

أَنَا أَتَحَدّى...[2]

الملاحظ أن لفظة (أتحدى) تكررت أربع مرات، ولعل الشاعر يريد من وراء تكرارها الإشارة إلى أن فلسفته في الحياة تقوم على فكرة تحدي المحتل.

كما وردت لفظة (أتحدى) بصيغة المضارعة للدلالة على استمرار هذا التحدي وأن ثورة الشاعر لن تقف ولن ترضخ للمساومات التي يعرضها المحتل الإسرائيلي.

[1]- أحمد شوقي: الشوقيات، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، طبعة 2012، ص 97.

[2]- سميح القاسم: عجائب قانا الجديدة، ص 49-50.

ومن أمثلة تكرار اللفظ أيضا قول الشاعر في قصيدة "**مزامير**":

ذَاتَ يَوْمٍ،

كَانَ فِي الْقُدْسِ صِغَارٌ يَنْشُدُون

رَاجِعُون... رَاجِعُون ... رَاجِعُون [1]

حاول الشاعر من خلال تكرار لفظة (راجعون) التأكيد على حق أبناء الشعب الفلسطيني في العودة للعيش بين أحضان أهلهم وذويهم، ولفظة راجعون تكررت ثلاث مرات، وهي تحيل على معاني عديدة أبرزها إيمان الشاعر الراسخ بالرجوع إلى الوطن، حيث أشار إلى ذلك على لسان أطفال الحجارة، كما تحيل اللفظة على أمل الشاعر في عودة جميع اللاجئين إلى ديارهم وكسر حاجز الخوف من المحتل الإسرائيلي.

ومن أمثلة تكرار اللفظ قول الشاعر في قصيدة "**مقطع من محضر تحقيق**":

– وَكَيْفَ نُسَمِي الْبِلاَدَ؟

– بِلاَدِي

– إِذَنْ تَعتَرِفْ؟

– أَجَلْ سَيِدِي أَعْتَرِفْ

– وَمَا أَنَا بالسَّائِحِ الْمُحْتَرِفْ !

– تَقُولُ بِلاَدِي ؟

– أَقُولُ بِلاَدِي

– وَأَيْنَ بِلاَدِي؟

– بِلاَدُك

– وَأَيْنَ بِلاَدُك؟

[1]– سميح القاسم: الديوان، ص 195.

– بِلاَدِي.

– وَقَصْفُ الّرعُود؟

– صَهِيلُ جَوَادِي

– وَكَيْفَ أُسَمِي بِلاَدِي ؟

– بِلاَدِي

– وَكَيْفَ أُسَمِي بِلاَدِي ؟

– بِلاَدِي ..[1]

فالقارئ لهذه القصيدة يلاحظ أنّ الشاعر استخدم لفظة (بلادي) ثماني مرات، ومرّتان بصيغة (بلادك) ومرّة واحدة بصيغة (البلاد)، وفي كل الحالات يحاول الشاعر أن يشير من وراء هذه التسميات إلى فلسطين.

كما نجد في هذه القصيدة الحوار الذي دار بين شخصيتين؛ الشخصية الأولى تقمصها الشاعر، أما الشخصية الثانية فهي شخصية افتراضية استخدمها "**سميح القاسم**" من أجل إقامة هذا الحوار الذي يكشف مدى تعلقه ببلاده من جهة، ومدى حزنه لما آلت إليه الأوضاع فيها من جهة ثانية.

والملاحظ أن الشاعر تعمّد تكرار لفظة بلادي للدلالة على انتمائه لهذه الأرض الطيبة، عكس لفظتي (البلاد، بلادك)، اللتين وردتا في مناسبتين.

أما من أمثلة تكرار العبارات فنجد قول الشاعر في قصيدة "**اعترا فات المهرب**":

وَتَسْخَرُ مِنِّي الْمَدَائِنُ لَكِنَهَا تَتَعَرَّى

وَتَجْذِبُ كَفِّي، فَأُحْجَمْ

عَيْنَاكِ يَافَا عَلَى كُلّ بَيْت*

[1]– سميح القاسم: سأخرج من صورتي ذات يوم، ص 57-58.

*– يَافَا: هي أقدم وأهم مدن فلسطين التاريخية تقع على الساحل الشرقي للبحر الأبيض المتوسط.

وَعَيْنَاكِ يَافَا عَلَى كُل غَاب

وَعَيْنَاكِ يَافَا عَلَى كُل سَفْحٍ وَنَهْرٍ وَوَجه

وَعَيْنَاكِ يَافَا جَحِيمِي

وَعَيْنَاكِ يَافَا نَعِيمِي

وَعَيْنَاكِ يَافَا عَلَى كُل بَاب [1]

تكررت عبارة (عَينَاكِ يَافَا) سِتُّ مرات وعمد الشاعر إلى التركيز على مدينة "يَافَا" لبيان تعلقه الشديد بها وحبه لها، ولعل هذا ما يؤكده قوله: (عيناك يافا حجمي، وعيناك يافا نعيمي)، حيث اختصر الشاعر في مدينة "يافا" كل شيء.

والشاعر في هذه القصيدة يتغنى بمدينة "يافا" والزائر لها أو على الأقل الذي يشاهد صورها يرى جمالها وسحر طبيعتها، فهي تُطل على البحر الأبيض المتوسط، كما أنها تطل على كل باب وغاب وسفح ونهر، ومنه فالتكرار في هذه الأسطر يحقق للنص جانبين؛ يتمثل الجانب الأول في الحالة الشعورية التي يضع من خلالها الشاعر المتلقي في جوٍّ مماثل لما يشعر به، ويكمن الجانب الثاني في أن التكرار يحقق إيقاعا موسيقيًا جميلًا.[2]

أما من أمثلة تكرار المقاطع فنجد قول الشاعر في قصيدة "**أنتيجونا**":

خُطْوَه...

ثِنْتَانِ ...

ثَلاَث...

أَقْدِمْ ... أَقْدِمْ !

يَا قُرْبَانَ الآلِهَةِ الْعَمْيَاء

يَا كَبْشَ فِدَاء

[1]- سميح القاسم: الأعمال الكاملة، مج2، ص 190.

[2]- ينظر: مدحت الجيار: الصور الشعرية عند أبي القاسم الشابي، دار المعارف، مصر، ط2، 1995، ص 47.

فِي مَذْبَحِ شَهَوَاتِ الَعَصْرِ الْمُظْلِم

خُطْوَه...

ثِنْتَانِ ...

ثَلاَث...

زَندِي فِي زَنَدِكْ

نَجْتَازَ الّدَّرْبَ المُلْتَاث !

قَسَمًا يَا أَبَتَاه

بِاسْمِ اللهِ ... وَبِاسْمِ الإِنْسَان

خُطْوَه...

ثِنْتَانِ ...

ثَلاَث...[1]

تكرر المقطع (خُطْوَه ... ثِنْتَانِ... ثَلاَث...) ثلاثُ مرات في هذه القصيدة كاشفًا فاعليته منذ الوهلة الأولى، ومساعدًا في إثارة الرؤية الشعرية، مما يساعد في خلق جمالية على النص، وإظهار براعة الشاعر في بناء قصيدته وحسن استغلاله وتوظيفه للألفاظ بما يخدم نصه من جهة، ويعمل على إثارة القارئ من جهة ثانية.

14- بروز التضاد، فالظروف الصعبة التي تعانيها فلسطين لها أثر بالغ في نفس الشاعر، مما أفرز صورا جديدة تقوم على التضاد والمتناقضات التي تعكس تلك الأحاسيس.

وكما قال الشاعر دوقلة المنبجي:

ضِدَّانِ لَمَّا استَجمَعَا حَسُنَا وَالضِّدُّ يُظهِرُ حُسنَهُ الضِّدُّ.[2]

ومن أمثلة التضاد نجد الطباق في شعر "**سميح القاسم**" قوله في قصيدة "**الشاهدان**":

[1]- سميح القاسم : الديوان، ص 66- 68.

2- صلاح الدين المنجّد: القصيدة اليتيمة برواية القاضي علي بن المحسن التنوخي، دار الكتاب الجديد، لبنان، ط3، 1983، ص 30.

الشَّرْقُ وَالْغَرْبُ: لاَ أَهْلٌ وَلاَ سَكَنٌ

ضَاقَتْ بِكَ الرُّوحُ، فَأخْرُجْ أَيُهَا اَلْبَدَنُ

وَالْمَاءُ وَالنّارُ، ضِدّ الضِّدَ لاَزِمُهُ

وَلاَ فَكَاكَ، إِذَنْ .. فَلْيَقْضِي الزَّمَنُ[1]

وقع الطباق في البيت الأول بين كلمتي (الشرق ≠ الغرب)، أما في البيت الثاني فجاء بين كلمتي(الماء ≠ النار)، وهذا التناقض يعكس الحالة النفسية السيئة التي يمر بها الشاعر وهو ما يؤكده قوله: (ضاقت بك الروح، فأخرج أيها البدن)، وهي دعوة غير مباشرة للموت بدل العيش في ظل الاحتلال الظالم، إذا لا أهل للشاعر ولا مسكن في إشارة منه للعيش في الغربة بعيدًا عن أهله وبيته ووطنه، وهذه الصور الشعرية تُبرز مدى تألُّم الشاعر على ما حلّ بوطنه، حيث آلمه ذلك وضاقت به الدنيا ما جعله يتمنى الموت بدل الحياة في ظل هذا الوضع الصعب.

ونشير في هذا المقام إلى أن « لغة التضاد أو التناقض في الرؤية النقدية الحديثة، تشكل أهم عناصر الصورة الشعرية »[2].

ويتضح من هذا الرأي أن الصراع والاضطراب الذي يسود الحياة انعكس على لغة الشاعر وصوره فجاءت مبنية على التناقض، إذ لا يترك فرصة إلا ويذكر في قصائده الصفات المتضادة والمتنافرة.

ومن صور التضاد أيضا نجد المقابلة في قول الشاعر في قصيدة "**أم الجليل**":

أَمُّ الجَلِيلِ فما لَدَيكِ؟ تَكَلَّمِي

أَبَشيرُ سَعْدٍ أمْ نَذيرُ شَقَاءِ؟[3]

لجأ الشاعر إلى المقابلة في هذا البيت بغية إبراز المعنى وإيصال أفكاره إلى القارئ، إذ بالتضاد تفهم الأشياء، والشاعر يخاطب أم الجليل بقوله: (ماذا لديك؟ تكلمي) مستنطقا إياها

[1]- سميح القاسم: الأعمال الكاملة، مج3، ص 415.

[2]- مختار أبو غالي: الشعر ولغة التضاد الرؤية، الميدان والتطبيق، ص 18.

[3]- سميح القاسم: الأعمال الكاملة، مج2، ص 405.

عما تحمله من أخبار عن حال فلسطين سواء أكانت أخبارا سعيدة أم حزينة، وهو ما يبرز قوله: (أَبَشِيرُ سَعدٍ أَم نَذِيرُ شَقَاءِ؟)، وهذا ما يدل وجود صراع نفسي داخلي يمر به الشاعر، سببه ما حلّ ببلاده، ولعلّ في ذِكر الشاعر **"لأم الجليل"**، وهو عنوان القصيدة، دلالة على "مدينة الجليل" الفلسطينية شهدت عديدا من الأحداث والملاحم التي سطّرها التاريخ.

وتجدر الإشارة إلى أن التضاد يهدف إلى تحسين جودة المعنى، لذلك حرص الشاعر "**سميح القاسم**" على توظيفه والاستعانة به في بناء صوره لأهميته، كما أنه يزيد من قيمة العمل الأدبي و لا سيما الشعر.

ونصل في ختام هذا الفصل إلى القول بأن الشاعر استخدم معجما لغويا غنيا بالألفاظ والعبارات التي تصور الواقع الفلسطيني وتكشف عن عمق التجربة الشعرية "**لسميح القاسم**"، وتنوعت وظائف الصورة في شعره بين وظيفة الشرح والتوضيح التي تهدف إلى الإبانة عن المعنى وتفسيره، ووظيفة المبالغة التي ترفع الصورة إلى أعلى مستوياتها، ووظيفة التحسين والتقبيح فالصورة الشعرية عندما تكون وسيلة للتحسين والتقبيح فإنها تؤدي إلى إغراء القارئ، إضافة إلى وظيفة الوصف والمحاكاة وهي وظيفة أساسية للصورة ذلك أن شعر الوصف يعتمد بشكل كبير على المحاكاة وفيه يحرص الشاعر على نقل الحقائق والمشاهد بكل أمانة.

ومن الخصائص التي ميزت صور الشاعر –على تنوعها وتعددها– نذكر: اتسامها بالحيوية والنشاط، اتسامها بالإيحاء، اتسامها بعنصر المفاجأة، إلى جانب تميزها بالإيقاع الصوتي للحروف والكلمات وكذا توظيف الطبيعة الحية بشكل لافت.

الـخـاتـمـة

يُعدُّ الحديث عن الصورة الشعرية، بوصفها ركنًا أساسيًا في المعمار الفني في الشعر العربي، حديث ذو شجون خصوصا في عصرنا الحالي بفعل التطورات التي عرفها الأدب الحديث والمعاصر، الذي اتسع صدره للمناهج النقدية الحديثة التي أنارت زوايا كانت مظلمة أمام المنهج النقدي التقليدي.

وشكلت الصورة الشعرية في شعر سميح القاسم أساسا مهما يقوم عليه بناء القصيدة عنده، لتشكِّل مع اللغة والأسلوب بنية فنية تغري القارئ بدراستها واكتشافها.

وبعد هذه الدراسة لجماليات الصورة الشعرية في شعر سميح القاسم، والتي حاولنا من خلالها الإجابة عن الإشكالية المطروحة في بداية البحث، توصلنا إلى جملة من النتائج أهمها:

- إنّ الصورة الشعرية تعد أصدق تعبير عما يجول في نفس الشاعر من أحاسيس، كما أنها إحدى الوسائل التي تنقل المشاعر بأمانة وقوة، لذا يلجأ إليها الشعراء لنقل أحاسيسهم والتعبير عن مشاعرهم.

- رغم تعدد تسميات الصورة مثلما تعددت مفهوماتها، فإنها تبقى لوحة فنية تتعاون الكلمات على إخراجها في قالب فنيّ راقٍ، بما لها من طاقات حسّية وإيحائية.

- إنّ الصورة كانت إحدى العوامل المساهمة في بلورة الوعي الجمالي الذي يتم من خلاله الحكم على تجربة الشاعر، ومنه يمكن القول إن التجربة الشعرية كان لها دور هي الأخرى في بلورة التصوير الفني لدى "سميح القاسم" من خلال ما لمسناه في شعره من قيم إبداعية وتعبيرية حاول الشاعر تصويرها معتمدا على المحسوس كأداة تساعد على الإبداع.

- إنّ الخيال يعد ضرورة من ضرورات التصوير الفني، كما أنه من أهم عناصر تشكيل الصورة الشعرية، لأنه يساعد الشاعر على التعبير والإبداع، إنه أداة الصورة ومصدرها.

- نجح الشاعر "**سميح القاسم**" في إثراء صوره بالمعاني المختلفة من خلال التصرف في اللغة والتلاعب بالبنية اللغوية والإلحاح على الفكرة، وذلك بإيرادها في عدة أشكال.

- يلجأ الشاعر إلى الإكثار من الرموز التاريخية والدينية في تشكيل صوره الشعرية بتطويعها وإسقاطها على الحاضر، وتحميلها بدلالات جديدة تصوّر حالته النفسية وشعوره جرّاء ما يحدث لبلده.

- اعتمد الشاعر على جملة من الآليات المساهمة في تشكيل صوره وملامحها، ومن بينها التشبيه والاستعارة والكناية، كما وظف الطباق والمقابلة والجناس، لما لهذه الأغراض البلاغية من أثر بالغ في إيضاح المعنى وتأكيده.

- احتل المكان أهمية كبرى في قصائد الشاعر، حيث أعطاه الشاعر أبعادا جغرافية وتاريخية ارتبطت بالأرض الفلسطينية، كما حاول الشاعر الانتقال بين الأمكنة في الداخل والخارج ليصوّر حالة الشتات التي يعانيها الفرد الفلسطيني.

- زَاوَجَ الشاعر بين الصور الكلية والجزئية، وأبرز ما توصلنا إليه هو أن كل قصيدة كانت عبارة عن صورة كلية تتألف من صور جزئية وليدة التجربة الشعرية لسميح القاسم.

- من المعايير التي تحدد فنية الصورة صدقها الفني واعتمادها على الخيال الذي يزيد من جمالياتها، إضافة إلى غِناها بالدلالات والإيحاءات.

- استخدم الشاعر معجما لغويا غنيا بالألفاظ والعبارات التي تصور الواقع الفلسطيني وتكشف عن عمق التجربة الشعرية.

- خَلقَ الشاعر صورا حسيّة جميلة وبأسلوب ذي تقنية راقية، فهو يذهب بنا إلى خلق الصور المجسدة حين يمنح المعنويات والأفكار أشياء محسوسة قصد التوضيح والإبانة والاشتراك في الفهم والمتعة في اكتشاف الدلالات التي تخفيها الألفاظ والعبارات.

- تعددت أنماط الصورة في شعر سميح القاسم بين صور حسية وأخرى ذهنية، كما اعتمد على الصور الفنية باعتبارها وسيلة للتعبير، فظهرت وسائل بناء القصيدة في شعره من تسجيم وتشخيص وتراسل للحواس، وغيرها من الصور البيانية المألوفة.

- احتل الموروث الثقافي مكانة مرموقة في قصائد الشاعر، إذ استطاع من خلاله أن ينفتح على التراث بشكل لافت، فاستدعى منه ما يحمل قيمًا ورؤىً تساند تجربته وأفكاره وتخدم قضيته.

- مثّل التاريخ معينا خصبا بالأحداث التاريخية والشخصيات القابلة للتوظيف الفني، والصالحة لأن تكون مادة شعرية، لذلك عمد إليها الشاعر؛ فكان استدعاء الحدث التاريخي أداة في طرح الأفكار وتعميق الفهم لدى المتلقي.

- استخدم الشاعر التكرار لأغراض فنية تخدم رمزية الصورة الشعرية وجمالياتها، كما أعطاه امتدادا للقول الشعري لخلق جمالية على النصوص الشعرية.

- من المقاييس المعتمدة في الحكم على جمالية الصور الشعرية غناها بالألفاظ الدالة والعبارات الموحية التي تعمل على إثارة المتلقي وتدفعه نحو اكتشاف أسرار النص، بالإضافة إلى أن براعة الشاعر وخبرته أمر من شأنه الحكم على جمالية الصور الشعرية وتفرُّدها.

- مثَّل الخيال جزءا مهما من تجربة الشاعر، فمن خلاله استطاع أن ينقل الصور من مستواها الواقعي إلى مستوى فني متخيّل، وهذا من شأنه التأثير في المتلقي.

هذه إضاءات على شعر "**سميح القاسم**" حاولنا من خلالها أن نرصد أبرز العلامات الفارقة في شعره، ومهما يكن من أمر هذه الدراسة فإن الباب يبقى مفتوحا أمام الباحثين لاستقصاء جوانب أخرى من تجربة الشاعر الإبداعية.

وفي الأخير لا يبقى إلا أن أقول: إن كنت قد أصبت فمن الله وحده، وإن أخطأت فمن نفسي، وحسبي أنني اجتهدت ليخرج البحث على هذا الشكل.

ملحق

– التعريف بالشاعر:

يعد "**سميح القاسم**" أحد أشهر الشعراء الفلسطينيين المعاصرين الذين ارتبط اسمهم بشعر الثورة والمقاومة، حيث تتناول أشعاره كفاح ومعاناة الفلسطينيين، ليشكِّل مع الشاعر الفلسطيني الآخر "**محمود درويش**" عصب أدب المقاومة الفلسطينية، وتوأم مسيرة حافلة بالنضال والإبداع والحياة.

ولد الشاعر « سميح محمد القاسم محمد الحسين يوم 11ماي 1939 بمدينة الزرقاء في الأردن »[1]، تعلم في مدارس الرامة والناصرة بفلسطين، وخلال الدراسة الثانوية بدأت مواهب الإبداع الشعري تتفتح عنده بمقطوعات شعرية يكتبها على دفاتر الدراسة وفي الرسائل الجميلة التي يرسلها لأصدقائه.[2]

عمل سميح القاسم مُعلما، لينتقل بعد ذلك إلى النشاط السياسي في الحزب الشيوعي، قبل أن ينتقل إلى العمل الصحفي، ومن ثم يتفرغ للكتابة الأدبية.

أسهم القاسم في تحرير صحيفتي "الغد" و"الاتحاد"، ثم رئيس مجلة "هذا العالم" سنة 1966، ثم عاد للعمل محررا في صحيفة "الاتحاد"، وسكرتيرا لتحرير "الجديد"، ثم رئيسا للتحرير، كما أدار "المؤسسة الشعبية للفنون" في حيفا.[3]

ترأس سميح القاسم "اتحاد الكتاب العرب" ،كما نال شرف رئاسة " الاتحاد العام للكتاب العرب الفلسطينيين "، ورئيس مجلة "إضاءات" الفصلية ،كما تقلّد رئاسة تحرير جريدة "كل العرب" التي تصدر في مدينة الناصرة لعدة سنوات.

1- يحي زكريا الأغا: سميح القاسم في ظل الغياب، منشورات وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر، ط1، 2014، ص 33.

2- ينظر: ياسين كتاني: موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطيني الحديث (الأدب المحلي)، مجمع القاسمي للغة العربية، فلسطين، ط1، 2011، ص 221.

3- ينظر المرجع نفسه: ص 222-223.

حصل الشاعر على جوائز عديدة منها: جائزة "**غار الشعر**" من اسبانيا، وجائزتين من فرنسا على مختاراته التي ترجمها إلى الفرنسية الكاتب المغربي عبد اللطيف اللعبي، كما حصل على جائزة "البابطين"، وعلى "**وسام القدس للثقافة**" من الرئيس الفلسطيني الراحل ياسر عرفات، وجائزة "نجيب محفوظ" من مصر.[1]

عالج "سميح القاسم" جملة من القضايا النقدية من بينها: « الموقف والفن، الشكل الحديث للشعر، ضرورة مواجهة الجماهير، إلى جانب قضية تأثير الأساطير الشعبية والحكايات في شعره وشعر زملائه ».[2]

وفاته:

خطف الموت الشاعر الكبير "**سميح القاسم**"، بعد صراع طويل مع المرض حال دون شفائه، فوافته المنية « مساء يوم 19 أوت 2014، عن عمر يناهز 75 سنة، بمستشفى صفد بفلسطين المحتلة ».[3] تاركا وراءه فراغا كبيرا لعائلته، وأبناء وطنه، وكل من أحبه من شعوب الأمة العربية المناهضة للاحتلال الإسرائيلي.

– أعماله الشعرية:

سميح القاسم شاعر مُكثِر يتناول في شعره كفاح ومعاناة الفلسطينيين، فشكّلت إبداعاته حلقات متواصلة ومتكاملة، حيث تكون الواحدة ممهدة للتي تليها ومتممة للتي سبقتها، ومن أعماله الشعرية مجموعة من القصائد والدواوين نذكر منها:

- مواكب الشمس –قصائد– (مطبعة الحكيم، الناصرة، 1958م)
- أغاني الدروب –قصائد– (مطبعة الحكيم، الناصرة، 1964م)
- دمي على كفِّي –قصائد– (مطبعة الحكيم، الناصرة، 1967م)

1- ينظر: المرج السابق: ص 223.

2- أحمد المرعشلي وعبد الهادي هاشم: الموسوعة الفلسطينية، إصدار هيئة الموسوعة الفلسطينية، سوريا، مج2، ط1، 1948، ص 136.

3- يحي زكريا الآغا: سميح القاسم في ظل الغياب، ص 34.

- دخان البراكين –قصائد– (شركة المكتبة الشعبية، الناصرة، 1968م).
- سقوط الأقنعة –قصائد– (منشورات دار الآداب، بيروت، 1969م)
- ويكون أن يأتي طائر الرعد –قصائد– (دار الجليل للطباعة والنشر، عكا، 1969م)
- إسكندرون في رحلة الخارج ورحلة الداخل –سربية– (مطبعة الحكيم، الناصرة، 1970م)
- ديوان سميح القاسم –قصائد– (دار العودة، بيروت، 1970م)
- قرآن الموت والياسمين –قصائد– (مكتبة المحتسب، القدس، 1971م)
- الموت الكبير –قصائد– (دار الآداب، بيروت، 1972م)
- إلهي إلهي لماذا قتلتني؟ –سربية– (مطبعة الاتحاد، حيفا، 1974م)
- ديوان الحماسة / ج 1 –قصائد– (منشورات الأسوار، عكا، 1978م)
- ديوان الحماسة / ج 2 –قصائد– (منشورات الأسوار، عكا، 1979م)
- أحبك كما يشتهي الموت –قصائد– (منشورات أبو رحمون، عكا، 1980م)
- ديوان الحماسة / ج 3 –قصائد– (منشورات الأسوار، عكا، 1981م)
- شخص غير مرغوب فيه –قصائد– (منشورات دار الكلمة، لبنان، 1986م)
- لا أستأذن أحداً –قصائد– (رياض الريس للكتب والنشر، لندن، 1988م)
- الأعمال الكاملة (6 مجلّدات) (دار سعاد الصباح، القاهرة، 1993م)
- سأخرج من صورتي ذات يوم –قصائد– (مؤسسة الأسوار، عكا، 2000م)
- الممثل وقصائد أُخرى (منشورات الأسوار، عكا، 2000م)
- عجائب قانا الجديدة –سربية– (منشورات إضاءات، مطبعة الحكيم، الناصرة، 2006م)

– أعماله النثرية:

كتب "**سميح القاسم**" عددا من الأعمال النثرية تنوعت بين الروايات والمسرحيات والقصص، والسِّيَر، وكان من بين اهتماماته إنشاء مسرح فلسطيني يحمل رسالة فنية وثقافية عالية،

كما يحمل في الوقت ذاته رسالة سياسية قادرة على التأثير في الرأي العام العالمي فيما يتعلق بالقضية الفلسطينية، ومن أعماله النثرية نذكر:[1]

- قرقاش –مسرحية– (المكتبة الشعبية في الناصرة، مطبعة الاتحاد، 1970م)
- عن الموقف والفن –نثر– (دار العودة، بيروت، 1970م)
- من فمك أدينك –نثر– (منشورات عربسك، مطبعة الناصرة، 1974م)
- إلى الجحيم أيها الليلك –رواية– (منشورات صلاح الدين، القدس، 1977م)
- الرسائل –نثر– (مع محمود درويش)، (منشورات عربسك، حيفا، 1989م)
- رماد الوردة، دخان الأغنية –نثر– (منشورات كل شيء، شفا عمرو، 1990م)
- حسرة الزلزال –نثر– (منشورات الأسوار، عكا، 2000م)
- كتاب الإدراك –نثر– (منشورات الأسوار، عكا، 2000م)
- لا توقظوا الفتنة! –نثر– (منشورات إضاءات، مطبعة الحكيم، 2009م)
- إنها مجرّد منفضة –سيرة (الجزء قبل الأخير)– (دار راية للنشر، حيفا، 2011م)

رحل الشاعر "**سميح القاسم**" بعد حياة حافلة بالشعر والكفاح وحب الوطن وحب الحياة، وعلى خطى نبضات قلب الأرض مشى في دروب الحرية، ونثر على الطريق صرخته ورسائل عشقه وصدى غضبه واشتباكه مع المحتل، مُقرِنًا الكلمة بالممارسة، ورابطًا القول بالعمل والإبداع بالفعل، محملا الكلمة أكثر مما تحمل الحروف.

1- ينظر: المرجع السابق: ص 34-37.

قـــائمة

المصادر والمراجع

***- القرآن الكريم:**

برواية ورش عن نافع، بيت القرآن للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط2، 1434هـ-2013م.

أولًا: المصادر:

1. **سميح القاسم**: الديوان، دار العودة، لبنان، ط1، 1987.
2. **سميح القاسم**: شخص غير مرغوب فيه، دار الكلمة، لبنان، ط 2، 1986.
3. **سميح القاسم**: الأعمال الكاملة، مج 2، دار سعاد الصباح، مصر، ط1، 1993.
4. **سميح القاسم**: الأعمال الكاملة، مج 3، دار سعاد الصباح، مصر، ط1، 1993.
5. **سميح القاسم**: الأعمال الكاملة، مج 4، دار سعاد الصباح، مصر، ط1، 1993.
6. **سميح القاسم**: الممثل، مؤسسة الأسوار، فلسطين، ط 1، 2000.
7. **سميح القاسم**: سأخرج من صورتي ذات يوم، مؤسسة الأصوار، فلسطين، ط1، 2000.
8. **سميح القاسم**: الشهادة على بوابات الأقصى، دائرة الثقافة والإعلام، الإمارات، ط 1، 2002.
9. **سميح القاسم**: عجائب قانا الحديدة، الحكيم للطباعة والنشر، فلسطين، ط1، 2006.

ثانيًا: الكتب العربية:

10. **إبراهيم أمين الزرزموني**: الصورة الفنية في شعر علي الجارم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2000.
11. **إبراهيم رماني**: الغموض الشعر العربي الحديث، جامعة بن عكنون، الجزائر، ط1، 2007.
12. **أبو الحسن حازم القرطاجني**: منهاج البلغاء وسراج الأدب، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، مؤسسة جواد للطباعة والتصوير، تونس، 1986.

13. **أبو الحسن مسلم بن الحجاج النيسابوري**: صحيح مسلم، تحقيق: أبو قتيبة نظر محمد الفاريابي، دار طيبة للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، مج 1، 2006.

14. **أبو الفرج قدامة بن جعفر** : نقد الشعر، ضبطه وشرحه: محمد عيسى منون، المطبعة المليجية، مصر ، ط1، 1934.

15. : نقد النثر أو كتاب البيان، دار الكتب العلمية، لبنان، ط2، 1400هـ-1980م.

16. **أبو عبد الله جمال الدين محمد بن سليمان البلخي المقدسي الحنفي ابن التنقيب**: مقدمة تفسير ابن النقيب، في علم البيان والمعاني والبديع وإعجاز القرآن ، مكتبة الخانجي، مصر، (د ط)، (د ت).

17. **أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ**: البيان والتبين، ج1، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، دار الجيل، لبنان، (د ط)، (د ت).

18. : الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى الحلبي وأولاده، مصر، ج3، ط2، 1960،.

19. : كتاب الحيوان، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ج6، ط2، 1967.

20. **أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي**: سرّ الفصاحة، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1982.

21. **أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي**: سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1982.

22. **أبو مصطفى البغدادي**: الواضح في علم البيان، شرح وتسهيل على متن تحفه الإخوان، (د ط)، 1013.

23. **أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري**: كتاب الصناعيتين (الكتابة والشعر)، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العلمية، مصر، ط1، 1952.

24. **أحمد أحمد فشل**: علم البديع رؤية جديدة، دار المعارف، مصر (د ط)، 1996.

25. **أحمد الشايب**: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط1، 1994.

26. **أحمد الفرج قدامة بن جعفر**: نقد الشعر، مطبعة الجوائب، تركيا، ط1، 1302هـ.

27. **أحمد المرعشلي وعبد الهادي هاشم**: الموسوعة الفلسطينية، إصدار هيئة الموسوعة الفلسطينية، سوريا، مج2، ط1، 1948.

28. **أحمد بسام ساعي**: الصورة بين البلاغة والنقد، المنارة للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 1، 1984.

29. **أحمد حسن الزيات**: دفاع عن البلاغة، عالم الكتب، مصر، ط2، 1967.

30. **أحمد شوقي**: الشوقيات، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، طبعة 2012.

31. **أحمد عفيفي**، نحو النص، مكتبة زهراء الشرق، مصر، ط1، 2001.

32. **أحمد علي إبراهيم الفلاحي**: الصورة في الشعر العربي دراسة تنظيرية وتطبيقية في شعر صريع الغواني، مسلم بن الوليد ، دار غيداء، الأردن، ط1، 2013.

33. **أحمد محمد قدور**: مبادئ في اللسانيات، دار الفكر، سوريا، ط3، 2008.

34. **أحمد مختار عمر**: علم الدلالة، عالم الكتب، مصر، ط5، 1998.

35. **أحمد مداس**: لسانيات النص، نحو منهج لتحليل الخطب الشعري، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط2، 2009م.

36. **أدونيس**: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، لبنان، ط1، 1975.

37. **أكرم زعيتر**: القضية الفلسطينية، دار المعارف، مصر، ط1، 1955.

38. **أميرة حلمي مطر**: جمهورية أفلاطون، مكتبة الأسرة، مصر، ط1، 1994.

39. **أنس داود**: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، مكتبة عين شمس، مصر، ط1، 1975.

40. **أنيس فريحة**: اللهجات وأسلوب دراستها، دار الجيل، لبنان، ط1، 1989.

41. **إيميل بديع يعقوب**: فقه اللغة العربية وخصائصها، دار العلم للملايين، لبنان، ط1، 1982.

42. **باسل محمد علي بزراوي**: سميح القاسم دراسة نقدية في قصائده المحذوفة، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، ط1، 2008.

43. **بسيوني عبد الفتاح فيود**: علم البديع دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع.

44. **بسيوني عبد الفتاح فيود**: علم البيان دراسة تحليلية لمسائل البيان، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، مصر، ط4، 2015.

45. **بشرى موسى صالح**: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1994.

46. **جاسم محمد عبد العبود**: نظرية الحقل الدلالي دراسة تطبيقية وفقا للعامل النحوي، مجلة كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، العراق، العدد 97، (د ت).

47. **جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني الخطيب**: الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع)، دار الكتب العلمية، لبنان، (دط). (دت).

48. **جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني الخطيب**: التلخيص في علوم البلاغة، ضبطه وشرحه عبد الرحمن البرقوقي، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1904.

49. **جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم (ابن منظور)**: لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرون، مج4، دار المعارف، مصر، ط1، 1981.

50. **جمعة البيطار**: الصورة الشعرية عند خليل حاوي، دار الكتب الوطنية، الامارات العربية المتحدة، ط1، 2010.

51. **حسن طبل**: الصورة البيانية في المورث البلاغي، مكتبة الإيمان، مصر، ط1، 2005.

52. **حسين جمعة**: ملامح في الأدب المقاوم فلسطين أنموذجا، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا، ط1، 2009.

53. **حسين مروة:** دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، مكتبة المعارف، لبنان، 1988.

54. **حلمي خليل:** الكلمة دراسة لغوية معجمية، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، مصر، ط2، 1998.

55. **خالد سليمان:** المفارقة والأدب دراسات في النظرية والتطبيق، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 1999.

56. **خالد محمد الزواوي:** تطور الصورة في الشعر الجاهلي، مؤسسة حورس الدولية للنشر و التوزيع، مصر، 2005.

57. **ديزيرة سقال:** علم البيان بين النظريات والأصول، دار الفكر العربي، لبنان، ط1، 1997.

58. رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر، مصر، ط1، 1998.

59. **روز غريب:** تمهيد في النقد الحديث، دار المكشوف، لبنان، ط1، 1971.

60. **زبير دراقي:** محاضرات في فقه اللغة، ديوان المطبوعات الجامعية ، بن عكنون، الجزائر، ط2، 1994.

61. **سامح الرواشدة:** فضاءات الشعرية (دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل)، المركز القومي للنشر، الأردن، ط1، 1999.

62. **سراج الملة والدين أبي يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي السكاكي:** مفتاح العلوم، ضبطه وكتب هوامشه، نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، لبنان، ط2، 1987.

63. **سعيد علوش:** معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سوشبريس، المغرب، ط1، 1985.

64. **سلمان أبو ستة:** حق العودة ،المركز القومي للدراسات والتوثيق، فلسطين، ط1، يناير 1999.

65. **سيد قطب:** التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، القاهرة، ط6، 2002.

66. : النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، مصر، ط8، 2003.
67. **سيزا قاسم**: بناء الرواية (دراسة)، مكتبة الأسرة، مصر، ط1، 2004.
68. **شريف كناعنة**: الشتات الفلسطيني هجرة أم تهجير، مطبعة أبو غوش، فلسطين، ط2، 2000.
69. **شوقي ضيف**: في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، ط 9، 1992.
70. : المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004.
71. **صبحي إبراهيم الفقي**: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ج1، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2000.
72. **صلاح الدين المنجّد**: القصيدة اليتيمة برواية القاضي علي بن المحسن التنوخي، دار الكتاب الجديد، لبنان، ط3، 1983.
73. **صلاح الدين عبد الفتاح الخالدي**: نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، دار الفاروق، الأردن، ط1، 2013.
74. **صلاح فضل**: علم الأسلوب مبادئه، وإجراءاته، دار الشروق، مصر ، ط1، 1998.
75. **ضياء الدين ابن الأثير**: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر،ج1، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة الحلبي، مصر، ط1، 1939.
76. **عباس محمود العقاد**: ابن الرومي حياته من شعره، منشورات، المكتبة العصرية، لبنان، 1982.
77. **عبد العزيز حمودة**: المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية، عالم المعرفة، الكويت، ط1، 2001.
78. **عبد العزيز عتيق**: في البلاغة العربية علم البيان، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، لبنان، ط1، 1975.
79. **عبد الفتاح أحمد أبو زايد**: الأدب والموقف النقدي (محاور بحثية في نظرية الأدب) منشورات إلقا ، مالطا، 2002.

80. **عبد القادر الرباعي**: الصورة الفنية في النقد الشعري دراسة في النظرية والتطبيق، دار العلوم للطباعة والنشر، الأردن، ط1.

81. : الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 1999.

82. **عبد القادر القط**: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، مصر، ط1، 1988.

83. **عبد القادر فيدوح**: دلائلية النص الأدبي، دراسة سيميائية للشعر الجزائري، ديوان المطبوعات، الجزائر، الجزائر، ط1، 1993.

84. **عبد القاهر الجرجاني**: أسرار البلاغة في علم البيان، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1988.

85. **عبد الله خلف العساف**: دراسات جمالية نصية في الشعر السعودي الجديد (ممارسة في النقد التطبيقي)، جامعة الملك فهد، المملكة العربية السعودية، 2005.

86. **عبد المالك مرتاض**: بنية الخطاب الشعري (دراسة تشريحية بقصيدة أشجان يمانية)، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، 1991.

87. : شعرية القصدة، قصيدة القراءة، تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية، دار المنتخب العربي، لبنان، ط1، 1994.

88. **عبدالله التطاوي**: الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، مصر، 2002.

89. **عدنان حسين قاسم**: التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2000.

90. : لغة الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2006.

91. **عز الدين إسماعيل**: الأدب وفنونه دراسة ونقد، طبعة مزيدة ومنقحة، دار الفكر العربي، مصر، ط 9، 2013.

92. : التفسير النفسي للأدب، دار غريب للطباعة، مصر، ط4، 1984.

93. **علي البطل**: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، لبنان ، ط2، 1981، ص 23.

94. **علي الجندي**: فن التشبيه، مكتبة نهضة مصر، مصر، ط1، ج2، 1952.

95. **علي بن اسماعيل بن سيدة**: المحكم والمحيط الأعظم، تحقيق: عبد الستار أحمد فرّاج، معهد المخطوطات، مصر، طَ، 1958.

96. **علي عشري زايد**: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، مصر، ط 1، 1998.

97. : عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، مصر، ط 4، 2002.

98. **علي علي صبح**: البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، المكتبة الازهرية للتراث، القاهرة، ط2، 1996.

99. : الصورة الأدبية تأريخ ونقد، دار احياء الكتب العربية، مصر، ط1، د ت.

100. **عماد علي الخطيب**: الصورة الفنية أسطوريا: دراسة في النقد وتحليل الشعر الجاهلي، دار جهينة للنشر، الاردن، ط1، 2006.

101. **غالي شكري**: شعرنا الحديث إلى أين؟ دار الشروق، مصر، ط 1، 1991.

102. **فتحي عبد القادر فريد**: دراسة تطبيقية في علم البديع، مصر، ط1، 1979.

103. **فريد محمد بدوي النكلاوي**: المسائل البلاغية في كتاب الصاحبي لابن فارس، مطبعة الأمانة، مصر، ط1، 1986.

104. **كامل حسن البصير**: بناء الصورة الفنية في البيان العربي (موازنة وتطبيق)، مطبعة المجمع العلمي العراقي، العراق، ط 1، 1987.

105. **كمال أبو ديب**: جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، لبنان، ط3، 1984.

106. **لقيط بن يعمر الإيادي:** ديوان لقيط بن يعمر، حققه وقدّم له: عبد المعيد خان، دار الأمانة، مؤسسة الرسالة، لبنان، ط1، 1391هـ،1971م.

107. **مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز ابادي الشيرازي،** القاموس المحيط، نسخة مصورة عن الطبعة 3 للمطبعة الأمير سنة 1302هـ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ج4، 1980.

108. **محبوبة محمدي محمد آبادي:** جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا، ط1، 2011.

109. **محمد العبد:** المفارقة القرآنية (دراسة في بنية الدلالة)، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1994.

110. **محمد الولي:** الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.

111. **محمد حسن عبد الله:** الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، مصر، ط1، 1981.

112. **محمد خطابي:** مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 1991.

113. **محمد داود :** العربية وعلم اللغة الحديث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2001.

114. **محمد سليمان ياقوت:** علم الجمال اللغوي (المعاني، البيان، البديع)، ج2، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط1، 1995.

115. **محمد عبدو فلفل:** في التشكيل اللغوي للشعر، مقاربات في النظرية والتطبيق، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا، ط1، 2013،

116. **محمد علي ذياب:** الصورة الفنية في شعر الشماخ، دائرة المكتبة الوطنية، الاردن،ط1، 2003.

117. **محمد غنيمي هلال:** النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط6، 2005.

118. **محمد لطفي اليوسفي**: في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سراس للنشر، تونس، ط1، 1985.

119. **محمد مصطفى بدوي**: كولردج (سلسلة نوابغ الفكر الغربي، 15)، دار المعارف، مصر، ط1، 1958.

120. **محمد مفتاح**: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1985.

121. **محمود عباس عبد الواحد**: الصورة الفنية في شعر المجنون، جامعة عين شمس، مصر، ط1، 1982.

122. **مختار أبو غالي**: الشعر ولغة التضاد، الرؤية ، الميدان والتطبيق، حوليات كلية الآداب، جامعة الكويت، الحولية 15، 1995.

123. **مدحت الجيار**: الصور الشعرية عند أبي القاسم الشابي، دار المعارف، مصر، ط2، 1995.

124. **مرعى بن يوسف الحنبلي**: القول البديع في علم البديع، تحقيق ودراسة كنوز إشبيليا، للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، ط1، 2004.

125. **مصطفى السعدني**: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي المعاصر ، منشأة المعارف، مصر، ط1، (د ت).

126. **مصطفى السعدني**: التصوير الفني شعر محمود حسن اسماعيل، منشأة المعارف، مصر، ط1، 2007.

127. **مصطفى السيد جبر**: دراسات في البديع، دريم للطباعة، مصر، ط4، 2007.

128. **مصطفى عبد الغني**: المقاومة والمنفى في الرواية الفلسطينية، دار الكرز للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2012.

129. **مصطفى ناصف**: الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1984.

130. **ناصر شبانة**: المفارقة في الشعر العربي الحديث (أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش أنموذجا)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 2001.

131. **نضال صالح**: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، دار الألمعية للنشر والتوزيع، ط1، 2010.

132. **نعمان بوقرة**، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، دار جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2009.

133. **نعيم اليافي**: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، دراسة، صفحات للدراسات والنشر، سوريا، ط1، 2008.

134. **نعيم اليافي**: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي، سوريا، ط1، 1982.

135. **نوري حمودي القيسي**: الطبيعة في الشعر الجاهلي، دار الإرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1966.

136. **يمنى العيد**: في القول الشعري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1987.

137. **يوسف حلاوي**: الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، دار الآداب، لبنان، ط1، 1994.

ثالثا: الكتب المترجمة:

138. **برتولت بريخت**: نظرية المسرح الملحمي، ترجمة، جميل نصيف، عالم المعرفة، لبنان، (د ط)، (د ت)،

139. **سيسل دي لويس**: الصورة الشعرية، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي و آخرون، مراجعة: عناد غزوان إسماعيل، دار الرشيد للنشر، العراق، (د.ط)، 1982.

140. **غانسون باشلار**: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط6، 2006.

141. **فندرس.ج**: اللغة، ترجمة: عبد الحميد الدواخلي، محمد القصاص، تقديم: فاطمة خليل، المركز القومي للترجمة، مصر ، ط1، 2014.

رابعًا: المجلات والدوريات:

142. **الأخضر عيكوس**: الخيال الشعري وعلاقته بالصورة الشعرية، مجلة الآداب، جامعة قسنطينة، الجزائر، العدد1، 1994.

143. **سامية عليوي**: التناص الأسطوري في شعر سميح القاسم، مجلة كلية الآداب والعلوم الانسانية، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، العدد 7، 2010.

144. **سعد مصلوح**: نحو أجرومية للنص الشعري دراسة في قصيدة جاهلية، مجلة فصول، مج 10، العدد 1، 1991.

145. **عبد القادر الرباعي**: تشكيل المعنى الشعري، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الرابع، العدد الثاني، فبراير 1984.

146. **علي خالقي**: المفارقة التصويرية في شعر معروف الرصافي، مجلة إضاءات نقدية ، إيران، العدد 12، 2013.

147. **علي قاسم محمد الخرابشة**: وظيفة الصورة الشعرية ودورها في العمل الأدبي، مجلة الآداب، العدد 110، 2014.

148. **علي متعب جاسم ومنى شفيق توفيق**: فاعلية المكان في الصورة الشعرية سيفيات المتنبي أنموذجا، مجلة ديالى، العدد 40، العراق، 2009.

149. **فاطمة زياد**: ثنائية الاتساق والانسجام في الخطاب الشعري عند سميح القاسم، ليلى العدنية أنموذجا، مجلة العلوم الاجتماعية، جامعة الجزائر، العدد 21، 2015.

150. **كاظم عبد الله عبد النبي**: تراسل الحواس في شعر الشيخ أحمد الوائلي، مجلة مركز الدراسات الدولية، العراق العدد 6 ، 2007.

151. **ليلى سهل**: ظاهرة التضاد في الشعر أبي القاسم الشابي، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، العدد 12-2016.

152. **محمد العرابي**: علاقة الشاعر بالتراث بين الماضي والحاضر، مجلة دراسات، جامعة بشار، الجزائر، العدد 7، 2015.

153. **منذر عياشي**: ثقافات تلقي سميح القاسم، مجلة ثقافات، كلية الآداب، جامعة البحرين، العدد 5، 2003.

154. **ياسين كتاني**: موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطيني الحديث (الأدب المحلي)، مجمع القاسمي للغة العربية، فلسطين، ط1، 2011.

155. **يحي زكريا الأغا**: سميح القاسم في ظل الغياب، منشورات وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر، ط1، 2014.

خامسًا: المواقع الالكترونية:

156. **إبراهيم أمين الزرزموني**: مفهوم الصورة الفنية بين القديم والحديث، ملتقى رابطة الواحة الثقافية، **www.rabitat-alwaha.net**، أُدرج في الموقع بتاريخ 2016/02/14، وتم الاطلاع عليه بتاريخ 2018/08/15.

157. أسطورة إيزيس وأوزوريس: **http://wikipedia.org** أُدرج في الموقع بتاريخ 2014/03/07.

158. أسطورة عروس النيل، منتديات عبير، **http://v.3abir.net**، أدرج في الموقع بتاريخ 2008/01/03، وتم الاطلاع عليه بتاريخ 2018/04/20.

159. **أسماء سعد الدين**: معركة بريطانيا العظمى، **www.almersal.com**. نشر بتاريخ 2012/04/15، وتم الاطلاع عليه بتاريخ: 22/ 07/ 2016.

160. **حبيب مونسي**: فاعلية التشخيص في بناء الصورة الشعرية، الموقع. **www.Aswatelchamale.com** أُدرج في الموقع بتاريخ 2012/05/20 / وأطلع عليه بتاريخ 2015/02/16

161. **رامي مهداوي**، ماذا يريد الفلسطيني من العرب والمسلمين اليوم؟ موقع رصيف 22 **http://raseef22.com**، نشر بتاريخ: 2015/10/23 وتم الاطلاع عليه بتاريخ 2016/05/12.

162. الصورة الفنية أهميتها ووظيفتها في الشعر، منتديات ستار تايمز **www.startimes.com** أدرج في الموقع يوم 2009/01/02 وتم الاطلاع عليه يوم 2013/05/13.

163. **عصام شرتح**: جدلية الزمان والمكان في قصائد مشهد مختلف لحميد سعيد، موقع ديوان العرب، **www.diwnnalavab.com**، نُشر بتاريخ 10 نوفمبر 2015، واطلع عليه بتاريخ: 2016/05/12.

164. **عطيــة العمــري**، الصـورة الفنيـة بـين القـديم والحـديث، ملتقـى رابطـة الواحـة الثقافيــة،**www.rabitat-alwaha.net** أدرج في الموقـع بتـاريخ 2009/07/04 وتم الاطلاع عليه يوم 2012/03/25.

165. قصة لوط عليه السلام في القرآن: **www.islamweb.net** أدرج في الموقع يوم 2016/10/10 ،وأطلع عليه يوم 2017/06/27.

166. **نسرين بن الشيخ**، ، مصطلح التشاكل بين المفهوم الغربي والعربي، موقع أصوات الشـــمال، **http:www.aswat-elchamal.com** ، نُشـــر في الموقـــع بتـــاريخ: 2015/06/30 وثم الاطلاع عنه بتاريخ: 2014/04/23.

فهرس

الموضوعات

مقدمة: ..... أ

الفصل التمهيدي:

الصورة الشعرية مفهومها وجمالياتها

تمهيد: 8

أولًا: مفهوم الصورة الشعرية:..... 10

أ– الصورة لغة:..... 10

ب– الصورة اصطلاحا:..... 14

ثانيًا: أهمية الصورة في فن الشعر:..... 28

ثالثًا: الوظيفة الجمالية للصورة الشعرية:..... 35

الفصل الأول:

مصادر وعناصر التشكيل الجمالي للصورة الشعرية

تمهيد:..... 45

أولًا: مصادر الصورة في شعر سميح القاسم:..... 46

أ– الأحداث التاريخية: 46

ب– الطبيعة:..... 55

ج– الأسطورة:..... 63

د– التراث الشعبي:.....75

ثانيًا: وسائل تشكيل الصورة الشعرية: 84

أ– التجسيم:..... 84

ب– التشخيص:..... 100

ج– تراسل الحواس:..... 110

ثالثًا: المستويات الجمالية للصورة الشعرية:..... 117

أ– الانسجام:..... 117

ب– التضاد:..... 126

ج– التشاكل:..... 135

الفصل الثاني:

آليات تشكيل الصورة وملامحها في شعر سميح القاسم

تمهيد:..... 146

أولًا: آليات تشكيل الصورة الشعرية:.....148

أ– البيان:..... 148

ب– البديع:..... 178

ثانيًا: تمظهرات الصورة في شعر سميح القاسم:..... 199

أ– صورة المكان:..... 199

ب– صورة الشعب الفلسطيني والعربي:..... 209

ج– صورة البطولة والمقاومة:..... 227

ثالثًا: أنماط الصورة في شعر سميح القاسم:..... 242

أ– الصورة المفردة (الجزئية):..... 243

ب– الصورة المركبة (الكلية):..... 254

ج- المفارقة التصويرية:..... 263

الفصل الثالث:

جمالية التعبير في شعر سميح القاسم:

تمهيد:..... 284

أولًا: جماليات المعجم الشعري:..... 285

أ- الألفاظ المعاصرة:..... 285

ب- الألفاظ العامية والأجنبية:..... 291

ج- الحقول الدلالية:..... 304

ثانيًا: وظائف الصورة في شعر سميح القاسم:..... 344

أ- الشرح والتوضيح:..... 344

ب- المبالغة:..... 349

ج- التحسين والتقبيح:..... 362

د- الوصف والمحاكاة:..... 369

ثالثًا: خصائص الصورة في شعر سميح القاسم:..... 377

الخاتمة:..... 402

ملحق::.....406

قائمة المصادر والمراجع:..... 411

فهرس الموضوعات:..... 426

تَمَّ بِحَمدِ اللَّهِ

ملخص:

يكتسي موضوع جماليات الصورة الشعرية في شعر سميح القاسم أهمية كبرى، كون الصورة تُعدُّ ركيزة أساسية من ركائز العمل الأدبي وعنصرا مهما من عناصر المعمار الشعري، وآثرنا اختيار هذا الموضوع لأننا وجدنا أن جمالية صناعة الصورة تشكِّل لدى الشاعر ركنًا أساسيًا في بنائه الشعري، إضافة إلى أنّ الاتجاه إلى دراسة الصورة هو اتجاه إلى روح الشعر وجوهره.

وحاول البحث الوقوف على تجربة سميح القاسم الشعرية وقدرته الإبداعية في التعبير عن المحاور الأساسية لأفكاره ورؤيته الشعرية، إلى جانب تمكنه من رسم الصور الفنية الموحية وتوجيه دلالتها في التعبير عن قضايا أمته ووطنه، مستخدما في ذلك جملة من الوسائل على غرار التشبيه والاستعارة والكناية والبديع، كما حاول الشاعر رسم صور حسية مستعينا بالتجسيم والتشخيص وتراسل الحواس، ووقف على دعائم أخرى من واجبها أن تغني الصورة كالرمز والأسطورة والتراث.

Résumé:

Le thème de l'esthétique de l'image poétique dans la poésie de Samih Al-Qasim est d'une grande importance, car l'image est pilier de l'œuvre littéraire et un élément important de l'architecture poétique.

Nous avons choisi ce sujet car nous avons constaté que l'esthétique de la production de l'image constitue coin essentiel pour le poète dans sa construction poétique, aussi bien que l'intention pour étudier l'image est une intention pour l'esprit et l'essence de la poésie

La recherche visait à découvrir l'expérience de la poésie de Samih al-Qasim et sa capacité créative à exprimer les axes principaux de ses idées et de sa vision poétique, ainsi qu'à sa maitrise de développer des images artistiques suggestives et de guider ses significations dans l'expression des questions de sa nation et de son pays, en utilisant diverses méthodes telles que la métaphore, la comparaison, la métaphore, la métonymie, et les dispositifs rhétoriques.

Le poète a essayé de produire des images sensuelles à l'aide de l'incarnation, du personnification et de la correspondance des sens, et s'est appuyé sur ses autres piliers pour enrichir l'image comme le symbole, la légende et le patrimoine.