الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

كليّة الآداب واللّغات

قسم اللغة والأدب العـــربي

الإحالة وتشكيل اللّغة الشّعرية
في باب"دمي على كفّي" من ديوان سميح القاسم

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر(ل.م.د) لغة وأدب عربي تخصّص: نقد حديث ومعاصر

إعداد الطّالبتين:

- ✓ **بسمة ســـــــعايد**
- ✓ **كريمة بومعقودة**

إشراف الأستاذ:

*** رزيــق بوزغاية**

لجنة المناقشة:

الرّقم	الاسم واللّقب	الرتبة العلميّة	الجامعة الأصلية	الصّفة
01	محمّد عروس	أستاذ محاضر أ	العربي التبسي – تبسة	رئيسا
02	رزيــق بوزغاية	أستاذ محاضر أ	العربي التبسي – تبسة	مشرفا ومقرّرا
03	فتحي منصورية	أستاذ مساعد أ	العربي التبسي – تبسة	عضوا مناقشا

السنة الجامعيّة: 2020/2019

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة العربي التبسي - تبسة

كليّة الآداب واللّغات

قسم اللغة والأدب العـــربي

الإحالة وتشكيل اللّغة الشّعرية
في باب دمي على كفّي من ديوان سميح القاسم

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر(ل.م.د) لغة وأدب عربي تخصّص: نقد حديث ومعاصر

إعداد الطّالبتين:

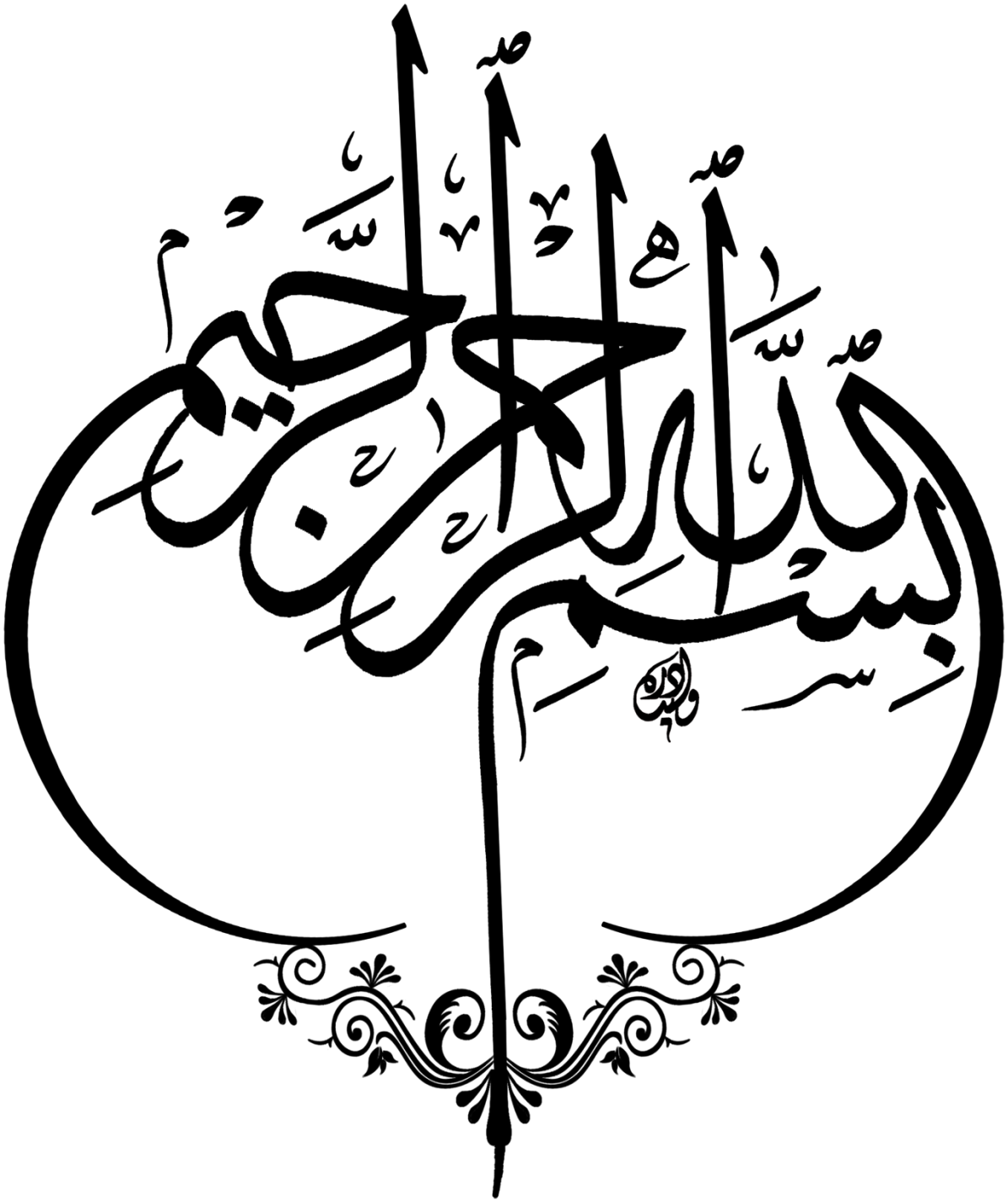
- ✓ **بسمة ســـــــعايد**
- ✓ **كريمة بومعقودة**

إشراف الأستاذ:

*** رزيــق بوزغاية**

لجنة المناقشة:

الرّقم	الاسم واللّقب	الرتبة العلميّة	الجامعة الأصلية	الصّفة
01	محمّد عروس	أستاذ محاضر أ	العربي التبسي – تبسة	رئيسا
02	رزيــق بوزغاية	أستاذ محاضر أ	العربي التبسي – تبسة	مشرفا ومقرّرا
03	فتحي منصورية	أستاذ مساعد أ	العربي التبسي – تبسة	عضوا مناقشا


بسم الله الرحمن الرحيم

﴿وَقُلِ اعْمَلُوا فَسَيَرَى اللَّهُ﴾

﴿عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ﴾

شكر وعرفان

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات والصلاة والسلام على رسوله الكريم خير الأنام والمرسلين .

بادئ الأمر أشكر الله شكرا جزيلا طيبا مباركا فيه الذي أنار دربنا للعلم وأنعم علينا بالعافية، فله الحمد والشكر وهو الرحمان المستعان .

أتقدم بجزيل الشكر والعرفان للأستاذ المشرف: رزيق بوزغاية على رحابة صدره الذي قبل تواضعنا على الخوض في هذا البحث وعرفنا بالمساعدات حتى يخرج هذا العمل إلى النور، فله أخلص تحية وأعظم تقدير .

كما أتقدم بتحية شكر واحترام للسادة أعضاء اللجنة الكرام: الأستاذ المناقش فتحي منصورية، والأستاذ رئيس اللجنة: محمد عروس .

ولا تفوتني تحية الشكر والتقدير لكافة الأساتذة الكرام أعضاء اللجنة التدريسية والذين كانوا سببا فيما بلغناه يوما .

مقدمة

عرف الشعر على امتداد العصور تمردا على القواعد والقوانين التي رسمها عمود الشعر، وخرج على أطره المعرفية التي تحكمت في العمل الأدبي ولاسيما الشعري، فبرزت الشعرية في خضم هذا الصراع وشكلت أزمة مصطلحية لازالت بين مد وجزر النقد إلى يوم الناس هذا.

وإذا كان الحديث عن الشعرية في الأدب وفي الدراسات النقدية لا يوحي فقط بتلك الانزياحات اللغوية، بل يوحي بشعرية أخرى ترتبط بالحقل اللساني وهي الإحالة، وإذا اعتبرنا أنّ الرابط بين النقد واللسانيات مترابطين من حيث الغاية والمفهوم، فإنّ الإحالة لها جمالية نقدية خاصة تزاوج بين اللسانيات والنقد الأدبي في حركة إبداعيّة بحتة تسمو بالعمل الأدبي وترتقي به إلى مصاف الأدبية.

وعلى خلفية هذا الجمع غير المألوف بين الشعرية –التي لا تقف عند الحاضر الظاهر في البناء اللغوي في النص الأدبي، وإنما تتجاوزه إلى سبر ما هو خفي ضمني– والإحالة – التي لها دور هام في ربط الأسماء بمسمياتها التي تكتسي دلالاتها بالعودة إلى ما تشير إليه–

ارتأينا أن يكون بحثنا موسوما ب: " الإحالة وتشكيل اللغة الشعرية في باب "دمي على كفي" من ديوان سميح القاسم"

وعليه فإن اختيار الموضوع لم يكن ليتحقق لولا وجود إشكال محوري يتمثل في: كيف أسهمت الإحالة في تشكيل اللغة الشعرية في باب دمي على كفي من ديوان سميح القاسم؟ ثم إشكالات فرعية تمثلت في: ما مفهوم الشعرية ؟ وماذا نقصد بالإحالة ؟ كيف وظف سميح القاسم الخصائص الشعرية بمختلف أشكالها وتنوعاتها بين طيات قصائده حتى يخترق بها البناء الشعري المعهود؟ كيف تعمل الإحالة النصية في بناء الأسلوب؟ وإلى أيّ مدى ترتبط الخارجية منها بسيمياء الشعر ؟ وكيف ساهمت في تشكيل اللغة الشعرية ؟

ومن الأسباب التي جعلتنا نتوجه لهذا البحث محاولة التقرب إلى الإجابة عن الإشكالات المطروحة التي أدّت بنا إلى تشكيل رؤية حول الموضوع من خلال محاولة استكناه جوهره، كذلك رغبتنا في الاستزادة والجمع بين قطبين أحدهما لساني والآخر نقدي، هذا بعد أن وقع اختيارنا على باب واحد من أبواب الديوان وهو "باب دمي على كفي" على اعتبار أنّه يمثّل إلى أبعد الحدود هاته الظاهرة– تشكيل اللغة الشعرية–.

أما الأهداف التي نتوخاها من هذا البحث: فخدمة الدرس اللساني والدرس النقدي من خلال الوصول إلى حلقة إلتقاء النقد باللسانيات، كذلك الكشف عن الجوانب الجمالية التي تخلّفها الإحالة في قصائد سميح القاسم الموجودة في باب دمي على كفّي، ناهيك عن تزويد القارئ بآلية جديدة في تحليل النصوص الأدبية تجمع بين النقد واللسانيات.

و فيما يخص الدراسات السّابقة لم تصادفنا أي دراسة نقدية لسانية، ومع ذلك استعنا في مساءلة بحثنا بمراجع عدّة توزّعت بين أساسية وفرعية كمحاولة منا لتقديم رؤية على الموضوع باعتبارها تناولت جزءا منه وناقشت بعض قضاياه وطرحت العديد من مفاهيمه، ومن المراجع الأساسيّة نذكر: الشعرية لتزفيطان تودوروف، بنية اللغة الشّعرية لجون كوهين، النّص والخطاب والإجراء لروبيرت دي بوقراند، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعرفية لعز الدين إسماعيل، علم لغة النّص– النّظرية والتطبيق– لعزة شبل محمد. أما المراجع الفرعية نذكر منها: مفاهيم الشعرية لحسن ناظم، نحو النّص اتّجاه جديد في الدرس النّحوي لأحمد عفيفي.

أمّا عن المنهج المعتمد في هذه الدراسة فقد جمع بين الدراستين الأسلوبية والسيميائية مع توظيف الدرس اللساني المعاصر للإحالة بآلياتها بما يناسب أغراض المذكرة وأهدافها

المعرفية باعتباره الأنسب في هذه الدراسة حيث يتم وصف الظاهرة الجمالية بتحليلها وتأويلية وفق الآلية المناسبة.

ولتناول هذا الموضوع ارتأينا أن ينبني على ثلاثة فصول تسبقهم مقدّمة وتليهم خاتمة كان الفصل الأول: مخصّصا للدراسة النظرية، وقد عنوناه بـــ " **الشّعرية والإحالة** " تناولنا فيه ماهية بعض المصطلحات وتطور مفاهيمها عبر الزمن. حيث تعرضنا إلى مفهوم الشعر في اصطلاح قدماء اليونان: انطلقنا فيه من مفهوم الشعر في اصطلاح القدماء وفي الدراسات الحديثة وكذا مفهوم الشعرية عند العرب وفي الدراسات الغربية وصولا إلى مفهوم الإحالة بادئين بمفهوم النص والنصية وما فيه من اتساق وانسجام ناهيك عن أنواع الإحالة وأهم المحيلات فيها.

أمّا الفصل الثاني: خصّصناه للدراسة التطبيقية بعنوان: " **الإحالة النصية وبناء الأسلوب في باب – دمي على كفّي– لسميح القاسم** " تطرقنا فيه إلى ثلاثة مباحث تحدّثنا في المبحث الأوّل عن قرائن الإحالة وشعرية اللغة، وفي المبحث الثاني تحدّثنا عن الإحالة وتناسق الصور الشعرية وصولا إلى المبحث الثالث الذي تعرّضنا فيه إلى إلتفات الإحالة.

أما الفصل الثالث: فقد جاء بدوره تطبيقيا، كان تحت عنوان: " **الإحالة الخارجية وسيمياء الشعر في مجموعة أشعار – دمي على كفّي– لسميح القاسم** " تكوّن هذا الفصل من ثلاثة مباحث ؛ تحدّثنا في الأوّل منها على الإحالة الخارجية وغموض المعنى، وفي الثّاني عن الإحالة إلى النصوص، ثم الإحالة الرمزية والثقافية في المبحث الثّالث، لنخلص إلى خاتمة رصدنا فيها جملة من النتائج المتوصّل إليها.

ونظرا لارتباط هذا البحث بالنقد واللسانيات معا، فقد كان موضوعا معقدا يصعب التطرق إليه والإلمام بجوانبه المتفرعة التي يتعسّر على الباحث تقليصها. خاصة وأن

الموضوع متشعب يتسلل بين اللسانيات والنقد، ثم أنه من الصعوبات كذلك جدة الموضوع مما جعل المراجع التي تتطرق إلى هذا الموضوع في عنوانه الدقيق(الإحالة وتشكيل اللغة الشعرية) تكاد تكون منعدمة، إضافة إلى صعوبة حصر جميع القصائد وتحليلها تحليلا نقديا لسانيا ولمس دلالاتها.

وختاما نتوجه بالشكر الجزيل إلى الأستاذ المشرف رزيق بوزغاية على ما تكبده من عناء وتعب وهو يوجهنا لإعداد هذا البحث وعلى صبره وسداد نصحه، فله منا فائق الاحترام والتقدير والامتنان والعرفان دائما وأبدا.

الفصل الأول:

الشعرية والإحالة

المبحث الأول: الشعرية

المطلب الأول: مفهوم الشعر

1_ الشعر في لغة العرب:

تعاني المساحة النقدية للمصطلحية جملة من التعقيدات والإشكاليات التي ينصدم بها الباحث أثناء بحثه فتعرقل عليه سيرورة بحثه ومزاولته حتى ينشغل بإيجاد حل مقنع لأزمة المصطلح التي اغتصبت العصر الحديث والعاصر وجعلته يتأرجح بين مد وجزر المصطلح. وتأتي "الشعرية" في مقدمة المصطلحات التي يصعب القبض عليها. فإذا عمدنا إلى تتبع المعنى اللغوي للمصطلح "الشعرية" لمعرفة دلالتها ومعناها من خلال على جذرها الثلاثي في مادة (شعر).

يقول الخليل بن أحمد الفراهيدي(ت 173ه):« **الشعر القريض، المحدد بعلامات لا يتجاوزها، ويسمى شعرا لأن الشاعر يعطى له ما لا يعطى لغيره من معانيه...**»[1]، قسم الخليل المعنى اللغوي إلى عنصرين أساسيين: الأول يتمثل في قواعد عمود الشعر التي لا يمكن للشاعر الفحل التخلي عنها في بناء مقطوعته الشعرية ومنها الجزالة والقصد...، أما العنصر الثاني والأصلي في المعنى اللغوي هو العلم بالشيء والفطنة به لأن الشاعر يتميز بحضور الفطنة عن غيره ويفطن لما لا يفطن له غيره.

ورد معنى الشعرية أيضا عند بن فارس بن زكريا بن الرازي(ت395ه) على النحو التالي:«...**و الأصل قولهم شعرت بالشيء إذا علمت وفطنت له، وليس شعري أي ليتني**

1- الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، (مادة شعر)، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003، مج02، ص337.

علمت، قال: قوم أصله من الشعره كالدربة والفطنة، يقال: شعرت شعرة، وسمي الشعر لأنه يفطن لما يفطن له غيره. قالوا: والدليل على ذلك قول عنترة:

هل غادر الشعراء من متردمأم هل عرفت الدار بعد توهم، يقول: إن الشعراء لم يغادروا شيئا إلا فطنوا له»**[1]، فقد حصر ابن فارس المعنى اللغوي للفظة شعر في العلم والدراية بالشيء.

كما سارت باقي المعاجم على نفس الوتيرة والسياق المعنوي اللغوي لكلمة "شعر"، إذ اجتمعت كل المعاني في قالب واحد هو النظم في الشعر والعلم والدراية بالشيء. ومن بين هذه المعاجم القاموس المحيط للفيروزبادي، ومعجم الوسيط، وفي نفس الوقت هناك معاجم ذكرته عرضا فقط ولم تفصل فيه.

وإذا أخذنا المعنى اللغوي عند ابن منظور(ت711ه)، حيث يقول:«**...وأشعره الأمر وأشعر به: أعلمه إياه، وفي التنزيل: وما يشعركم إنما إذا جاءت لا يؤمنون، أي وما يدريكم...و أشعرت به اطلعت عليه، وشعر لكذا إذا فطن له...و يقال شعر فلان وشعر يشعر شعرا وشعرا وهي الاسم، وسمي شاعرا لفطنته**»[2]، حصر ابن منظور الشعر في الفطنة واليقظة والقدرة على الاطلاع على ما يعجز عنه غيره من الأدباء.

ويضيف قائلا:« **الشعر منظوم القول غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية وإن كان كل علم شعرا**»[3]، فإذا تتبعنا المعنى اللغوي عند ابن منظور نجده لا يختلف عن سابقيه في

1-أبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا الرازي: معجم مقاييس اللغة، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص616.

2-محمد بن مكرم بن علي بن جمال الدين ابن منظور: لسان العرب، مادة(شعر)، دار صادر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، مج02، ط03، 2004، ص89.

3-المرجع نفسه، ص 89.

المعنى اللغوي حيث أدخل هو أيضا معنى الفطنة بالشيء والشعور والأحاسيس التي تحكم العمل الشعري وتسيطر على ذهنية الشاعر لحظة إنتاجه وإبداعه. كما جعل الوزن خصيصة من خصائص القول المنظوم وهي خصائص مجردة تميز كل عمل شعري عن الآخر بجمالية أدبية فريدة.

و خلاصة القول في المعنى اللغوي لمادة (شعر) نجد أغلب المعاجم العربية قد وضعت المفهوم اللغوي في معنيين: يتمثل الأول في العلم والمعرفة والدراية بالشيء، والمعنى الثاني هو نفسه المفهوم الاصطلاحي عند قدماء العرب الذي دار حول النظم وقواعد عمود الشعر، وتقنيات اللغة الشعرية التي تترك أثرا لدى القارئ/المتلقي، وهذا ما نجده في كتاب نقد الشعر لقدامى بن جعفر مثلا. لكننا سنؤخر الكلام عن المعنى الاصطلاحي عند العرب وندرسه أولا عند قدماء اليونان لأن النقاد العرب تأثروا كثيرا بالفلسفة اليونانية وأخذوا منها.

2-الشعر في الاصطلاح عند قدماء اليونان:

يعد الشعر من الفنون الأدبية، وهو ممارسة جمالية إبداعية يرتقي بها الشاعر إلى التخييل والتقليد، وهذا راجع إلى الخيال البشري الذي يسعى دائما إلى تحقيق التميز. وإذا عدنا إلى أصل هذا الجنس الأدبي نجده يتغلغل بجذوره إلى أعماق الحضارة اليونانية: نجد سقراط(469ق م-399ق م)، من أوائل اليونانيين الذين اهتموا بهذا الفن. يقول:« **إن الرسم والشعر والموسيقى والرقص والنحت كلها أنواع من التقليد...**»[1]، لخص سقراط إلى أن كل الفنون تقليد لأنها لا تقدم البديل، فكل ما تأتي به محاكي للطبيعة، ولم يفضل فنا عن آخر فذكرهم بصفة عامة دون استثناء.

1-إحسان عباس: فن الشعر، دار الثقافة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط02، 1996، ص14.

كما يعرفه أفلاطون(427 ق م-347 ق م):« **إذا فرض الشعر وزنا وقافية وإتساقا ووصف به أي موضوع من الموضوعات فإنه يعجب الجاهلين لأنهم يعتمدون صورة البيان في أحكامهم، إذ تخلب عقولهم وألبابهم التطبيقات الموسيقية التي تفتن النفوس، وإذ انتفت الموسيقى عن الشعر وتجرد فإنه سيظهر بمظهر حقير للغاية**»[1]، يعتبر الشعر عند أفلاطون هو ذلك الفن الذي يعتمد على الصور البيانية التي تفتن النفوس، والتزامه بالوزن والقافية وحضور عنصر الموسيقى، لأن ذلك هو الشعر المميز الذي يلفت الانتباه ويحقق هذا الجرس والإيقاع.

و يضيف قائلا:« **الشعر تقليد سخيف يشوه الحقائق لأنه يحاكي أشياء الطبيعة الناقصة المقلدة لعالم المثل**»[2]، ومن جهة أخرى يرى أن الشعر عبارة عن تقليد ة محاكاة زائفة لما هو موجود في الطبيعة، فيصف الشعر بالمرآة أيضا لأنه يعكس الواقع ولا يستطيع أن يأتي بشيء مغاير وغير مألوف، حيث يقول إحسان عباس في كتابه الذي خصصه لدراسة تطور النظرية الشعرية:« و**أفلاطون أول من ربط بين الشعر والمرآة لأن هذا الربط كان يخدم غرضه في تصور الشعر من الظل والانعكاس**»[3]، فقد ربط أفلاطون الشعر بالمرآة لأن كلاهما يؤديان نفس الوظيفة هي نقل الواقع بأدق تفاصيله؛ فمهمة هذا الجنس الأدبي هي التجسيد والتمثيل والتصوير، فمهما قلد ونقل هذا الفن للعالم المادي إلا أنه لا يستطيع أن يصل لعالم المثل الذي وضعه أفلاطون.

1-قصي الحسين: النقد الأدبي عند العرب واليونان معالمه وأعلامه، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، المغرب، ط01، 2003، ص257.

2- قصي الحسين: النقد الأدبي عند العرب واليونان معالمه وأعلامه، مرجع سابق، ص 257.

3-إحسان عباس: فن الشعر، مرجع سابق، ص20.

أما أرسطو طاليس(384 ق م-322 ق م) فقد عرف الشعر قائلا:« **شعر الملحمة والمأساة والملهاة والديثرامبي وكذلك الموسيقى الشبابية والقيثارة في أكثر خصائصها كل هذه حين شملها بالنظرة الكلية تعد أنواعا من المحاكاة**»[1]، عد أرسطو هو الآخر الشعر نوعا من المحاكاة لكن ليست هي نفسها المحاكاة الأفلاطونية المعيارية، لأنه أبعد الشاعر المقلد الذي لا يأتي بالجديد من المدينة الفاضلة ولا يرتقي أن يقلد عالم المثل، كما صنف أرسطو التراجيديا نوعا من أنواع الشعر لتميزها وحيازتها نفس خصائص الشعر لأنها تقلد موضوعا جديا وصارما بلغة معبرة وأضاف الموسيقى للشعر.

يقول:« **إن السبب المولد للشعر في قوة الإنسان شيئان: أحدهما الالتذاذ بالمحاكاة واستعمالها منذ الصنا...و السبب الثاني حب الناس للتأليف المتفق والألحان طبعا، ثم قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان، فمالت إليها الأنفس وأوجدتها فمن هاتين العلتين تولدت الشعرية...**»[2]، ثم يضيف:« **والشعر من جملة ما يخيل ويحاكي بأشياء ثلاثة: باللحن الذي يتنغم به؛ فإن اللحن يؤثر في النفس تأثيرا لا يرتاد به، ولكل غرض لحن يليق به بحسب جزالته أو لبته أو توسطه،...و بالكلام نفسه، إذا كان مخيلا محاكيا، وبالوزن، فان من الأوزان مي يطيش وما يوقر...، ومن إيقاع قد يوجد في المعارف والمزاهر**»[3]، فأرسطو يرى أن الشعر المخيل يكون في ثلاثة أشياء: في اللحن الذي يعد عنصرا أساسيا في عملية التأثير الذي يتماشى وفق العرض المطروح والكلام المحاكي في حد ذاته، والوزن الذي يحدث رغبة في ذات المتلقي.

1- إحسان عباس: فن الشعر، مرجع سابق، ص14.

2-أرسطو طاليس: فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1973، ص ص 1717-172.

3-المرجع نفسه، ص 168.

مجمل القول عن مفهوم الشعر عند اليونان أن سقراط عده نوعا من التقليد بينما أفلاطون أرجعه إلى المحاكاة والتخييل أما أرسطو فالشعر عنده يعتمد على الصور البيانية من خلال الالتزام بخاصتي الوزن والقافية. إذ لا يتحقق الإبداع الشعري إلا بحضور عنصر الموسيقى، في حين اختلفا في أسباب توليد الشعر حيث أرجعها أرسطو إلى الالتذاذ بالمحاكاة ورغبة التأليف وحبه.

3-الشعر في اصطلاح العرب القدامى:

إذا أردنا أم ننظر إلى الشعر من منظور عربي نجده يحتل مكانة رفيعة لأن هذا الفن يمثل ديوان العرب منذ القدم وملجأهم في كل مجال، فإذا كانت هناك خصومة تخاصموها وتهاجوا بالشعر، مثل نقائض جرير وفرزدق. وإذا مدحوا أحد نطقوا شعرا، وفي المنافسة يحتل الشعر الصدارة؛ فمن ذا الفحل الذي يقول شعرا مسترسلا يكرم به هذا من جهة ومن جهة أخرى نجد الشعر تاريخا للعرب لأنه يجمع بطولاتهم وتفاصيل حياتهم.يقول الجاحظ(ت255ه) في تعريف الشعر:« **فإنما الشعر صناعة وضرب من الصيغ وجنس من التصوير، وهو يعول على إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك**»[1]، وصف صاحب الكتاب الشعر بأنه نوع من الصناعة وجنس من التصوير لقيامه على معايير محكمة، فهو يقتني اللفظ المناسب وجودة التأليف، أي مدى ترابط الألفاظ مع بعضها وحسن صياغتها.

يقول أيضا:« **أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغا واحدا وسبك سبكا واحدا فهو يجري على اللسان كما يجري على الذهان** »[2]،

1-الجاحظ أبي عثمان عمر بن بحر: البيان والتبيين، تح وشرح: عبد السلام محمد هاروت، دار الجيل، بيروت، لبنان، ج1، ص138.

2-المرجع نفسه، ص 67.

يرى الجاحظ أن أجود الشعر ما كان متلاحم الأجزاء يسير على نسق واحد سهل المخارج خفيف على الذهن واللسان.

أما ابن طباطبا العلوي(ت 322ه)، يقول في تعريفه للشعر: « **كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطبتهم بما خص به من النظم، إن عدل من جهة محبة الاستعمال وفسد على الذوق ونظمه معلوم الحدود فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه ومن اضطراب عليه الذوق لم يستغن عن تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذف به حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي تكلف معه** »[1]، أقام ابن طباطبا تعريفه للشعر على مقابلتين: تتمثل الأولى في مقابلة الشعر بالنثر الذي هو كلام الناس عامة، والمقابلة الثانية أن يكون النظم من طبع الذوق من الصناعة.

يقول أيضا:« **الشعر هو ما إن عري من معنى بديع لم يعر من حسن الديباجة، وما خالف هذا ليس بشعر**»[2]، وضع ابن طباطبا الشعر في حسن الديباجة التي لا يخلو منها أي تأليف أما البديع عنصر ثانوي في الشعر إذا غاب لا يعد عيبا فيه.

ومن جهة أخرى يعرفه الناقد ابن سلام الجمحي(ت323ه)، بقوله:« **للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات، منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان**»[3]، يدرس صاحب كتاب طبقات

1–ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تر: عباس عبد السائر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص 09.

2– المرجع نفسه، ص 17.

3–جلال الدين السيوطي: المزهر في علوم اللغة وأنواعها، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ج1، دط، دت، ص171.

فحول الشعراء أن الشعر ضرب من الصناعة ومصطلح الصناعة هاهنا يقترب من مصطلح الشعرية من حيث أنهما يتفقان في القواعد والمعايير التي تحكم بناء العمل الأدبي المبدع.

أما قدامه بن جعفر(ت326ه) فيعرّف الشعر قائلا:« **إنه قول موزون مقفى يدل على معنى**»[1]، فقدامه بن جعفر ميز الشعر بخاصيتي الوزن والقافية مع حضور الدلالة، فهو بهذا يصفه وصفا جامعا مانعا.

و يعرفه ابن سينا(ت428ه) بقوله:« **الشعر كلام مؤلف مخيل من أقوال ذوات ايقاعات متفقة متساوية متكررة على وزنها ومتشابهة حروف الخواتيم...**»[2]، يظهر أثر الفلسفة اليونانية عند ابن سينا من خلال نظرته للشعر على أنه كلام مخيل ومؤلف من كلمات ومعاني متراصة ومتفقة تحقق نغما حسنا بفضل الإيقاع الموسيقي المتكرر.

و يضيف قائلا:« **الكلام جنس أول للشعر يعمه وغيره مثل الخطابة والجدل وسائر ما يشبهها، والشعر عنده أقاويل ذات إيقاع مقفى**»[3]، عد ابن سينا الشعر صنف من الكلام ما يعتبر هذا الجنس الأدبي مجموعة أقاويل ذات إيقاع موزون ومقفى.

يقول ابن رشيق القيرواني(ت463ه):« **الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء في: اللفظ والوزن والمعنى والقافية، فهذا هو حد الشعر لأن من الكلام موزونا مقفى وليس بشعر لعدم القصد والنية**»[4]، وإذا نظرنا إلى صاحب العمدة فالشعر عنده يقوم على أربعة

1-قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط3، 1979ن ص17.

2-الأخضر جمحي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، دط، دت، ص27.

3- الأخضر جمحي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، مرجع سابق، ص 28.

4-ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين ع الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط2، 1982، ص 119.

عناصر أساسية لقيامه: الوزن واللفظ والمعنى ثم القافية. وحين تجتمع كلها نستطيع أن نعده شعرا حقيقيا، فإذا أحسن المبدع النظم والتأليف والسبك والحبك والصناعة والتركيب ولم يخرج عن سابقيه في التزامه بقواعد هذا الفن الأدبي حينئذ نقول عنه الكلام الموزون المقفى.

و يعرفه حازم القرطاجني(ت684ه)، كالتالي:« **إنه ليس كل كلام موزون مقفى بل هناك معايير وجب أن تكون ركيزة هامة لقيام الشعر، شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، ومن اجتماع هذه الأساليب الثلاثة كثرة سوائر الأمثال وشوارد الأبيات، والمقارنة في التشبيه والتحام أجزاء النظم والتئامهما للقافية حتى لا منافرة بينهما. وهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر لكل باب معيار** »[1]،الملاحظ أن القرطاجني أضاف معايير أخرى تحكم الشعر على خلاف الوزن والقافية اللذان اتفق عليهما النقاد سابقا، وعد هذه المعايير هي عمود الشعر التي إن غاب واحد منها أو انزاح اختل المعنى وفسد التركيب لأن الشعر لا يقوم إلا بها.

خلاصة الكلام عن مفهوم الشعر عند العرب القدامى أنهم اتفقوا جميعا على أن الشعر هو الكلام الموزون المقفى، والعلم بالشيء، والقائم على معايير مختلفة ضرورية، بالإضافة إلى الصناعة والإيقاع والانزياح والنظم، وجودة التأليف وحسن التركيب والسبك والحبك، والبديع والبيان. بينما هناك الكثير ممن برز عليهم التأثر بالفلسفة اليونانية فأخذوا عنها واقتادوا بها مثل ابن سينا الذي أضاف عنصر التخييل إلى المعايير الأنفة الذكر التي ما إن اجتمعت في عمل أدبي ما إلا وتحققت "الشعرية".

1-حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الأديب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، دط، 1966، ص28.

4- الشعر في الدراسات الحديثة:

حاول مختلف النقاد الغربيين التّوصل إلى مفهوم الشعر الحديث ووضعه في إطار معرفي لفهم عناصره وميزاته، ولذا سنتطرّق لمفهوم الشّعر عند الدّارسين الأوروبيين والأمريكيين قبل أن تتناوله عند النّقاد العرب المحدثين، حيث يعرفه شارل بودلير:« **الشعر الحديث هو العابر والهارب**»[1]، فهو الشعر الخارج عن المألوف الذي يتخطى كل المقاييس ويتجاوزها لأنه يتماشى مع عصر الحداثة التي ترفض التقليد والمحاكاة.

يقول في مقام آخر:« **شيئان يتطلبهما الشعر: مقدار من التنسيق والتأليف ومقدار من الروح الإيحائي أو الغموض ليشد مجرى خفيا لفكرة غير ظاهرة ولا محدودة، والشعر الزائف هو الذي يتضمن إفراطا في التعبير عن المعنى بدلا من عرضه بصورة مبرقعة وبهذا يتحول الشعر إلى النثر**»[2]، يشترط بودلير عنصران في الشعر هما التنسيق والتأليف أي أن يكون الشعر منسقا ومؤلفا تأليفا حسن فيه التركيب والانسجام والتناسق، وآخر هو الغموض الذي يسعى القارئ إلى تحليله وتفكيكه إلى العديد من المدلولات.

أما رامبو فيعرفه:« **ظاهرة المجهول تستيقظ في وقتها داخل الروح الكونية** »[3]، والملاحظ أن رامبو حمل الشعر وظيفة الكشف والاستشراق والبحث.

يقول تاوريريت:« **والشعر لدى رامبو هو ذلك الذي يعمل على تفجير العالم بالمخيلة الطاغية المسيدة التي تنطلق نحو المجهول وتتحطم عليه**»[4]، فالشعر يسعى دائما إلى كشف المجهول وتفجيره عن طريق المخيلة.

1- بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية (دراسة في الأصول والمفاهيم)، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط1، 2010، ص313.

2-المرجع نفسه، ص 315.

3- المرجع نفسه، ص 316.

4-المرجع نفسه، ص317.

أما رولان بارت فيقول عن ماهية الشعر:« **فالشعر الحديث يعارض الشعر الكلاسيكي ليشمل البنية اللغوية كلها**»[1]، اعترض رولان بارت على التعريف القديم للشعر لأنه لا يشمل كل البنى اللغوية بل اهتم فقط بالشكل على حساب المضمون، فهو يضم جميع البنيات الداخلية له فيخص بذلك التحديد اللغوي الذي يكمن في اللغة.

وختام الحديث عن الشعر في الدراسات الغربية الحديثة، يدور حول جملة من الخصائص العامة، وهي: الانزياح والحداثة والتنسيق والتأليف عند شارل بودلير ويتفق مع رامبو في عنصر التخييل، ويضيف عنصر التفجير والاكتشاف والبحث عن المجهول.أما رولان بارت فقد أدرج اللغة في الشعر التي تتوزع على كل البنى الداخلية للجنس الأدبي(الشعر).

إن تصور النقاد العرب المحدثين لمفهوم الشعر يسير وفق اتجاهين مختلفين يدعو أصحاب الاتجاه الأول إلى الحفاظ على التراث القديم، والتمسك بالأصالة والسير على منوال القدامى. أما أصحاب الاتجاه الثاني ثاروا على كل قديم ورفضوه رفضا قاطعا، وفي هذا السياق نجد الشيخ حسن المرصفي يقول:« **إنه كلام مفصل قطعا متساوية في الوزن متحدة في الحرف الأخير من كل قطعة وتسمى كل قطعة من هذه القطعات عندهم بيتا ويسمى الحرف الأخير الذي تتفق فيه رويا وقافية**»[2]، فصل المرصفي تفصيلا واضحا في حده لهذا الفن الأدبي حيث اعتبره كلاما مفصلا إلى أجزاء، كل جزء مستقل بذاته، كما أعطى صفة المساواة واتفاق الوزن الذي يكون على وتيرة واحدة فوضع لكل عنصر أو مكون اسم مثل: الروي، البيت، القافية.

1–رولان بارت: درجة الصفر في الكتابة، تر: محمد مديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002، ص58.

2– محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرين، مكتبة النهضة، مصر، القاهرة، دط، دت، ص 23.

و يقول أيضا:« **وقول العروضيين في حد الشعر أنه الكلام الموزون المقفى ليس بحد لهذا الشعر باعتبار ما فيه من الإعراب والبلاغة والوزن والقوالب الخاصة...**»[1]، يخضع الشيخ حسن الشعر تحت سلطتي الوزن والقافية: مثل النقاد القدامى ويضفي عليه الإعراب والبلاغة والقوالب الخاصة التي تحكم العمل الأدبي.

ويقول:« **إن الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده الجاري على أساليب العرب المخصوصة به**»[2]، فطن المرصفي في تعريفه هذا إلى ميزة أساسية تميز الشعر عن باقي الفنون وهو التصوير البياني من استعارة ووصف وبلاغة بدل الوصف التقديري الجاف.

كما نجد أيضا لعز الدين إسماعيل رأي قويم في تشكيل الشعر العربي المعاصر، حيث اهتم بالجانب الخارجي أو الشكل للقصيدة الشعرية وتتبع التغيرات التي آل إليها الشعر مستخلصا جميع العناصر المكونة للمقطوعة الشعرية المؤلفة من حيث البناء الداخلي أو الخارجي للغة(الصورة، الإيقاع، الشكل، الموضوع،الأسلوب...)، فالشعر المجدد عند عز الدين إسماعيل لا يتمثل في القطع بين الجديد والقديم بل هو التواصل المستمر المرتبط بالقديم، فهو يجمع بين الحاضر والماضي معا حيث يقول:« **ليس المجدد في الشعر إذا هو عارف الطيارة والصاروخ وكتب عنهما فهذه في الحقيقة محاولة عصرية ساذجة، فالشاعر قد يكون مجددا حتى عندما يتحدث عن الناقة والجمل فليس المهم بالنسبة للتجديد هو**

1- محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرين، المرجع السابق، ص24.

2-المرجع نفسه، ص 24.

ملاحظة لشواهد العصر ولكن المهم هو فهم روح العصر»[1]، يدعو عز الدين إسماعيل إلى مواكبة روح العصر والتأقلم مع لغته الجديدة التي تختلف بالضرورة عن اللغة الكلاسيكية التي سادت منذ العصور الجاهلية، عصر الناقة والجمل.

و يقول أيضا:« **التجربة الجمالية للشعر المعاصر هي التجربة الماثلة في حركة التجديد الأخيرة عامة.. إن الفلسفة الجمالية لهذا الشعر تختلف اختلافا جوهريا عن الفلسفة القديمة وذلك أنها تنبع من صميم طبيعة العمل الفني وليست مبادئ خارجية مفروضة. فالشعر المعاصر يضع لنفسه جمالياته الخاصة سواء في ذلك ما يتعلق بالشكل أو المضمون»**[2]، كما يدعو في هذا المقام إلى التجديد في الشعر من خلال إعادة النظر في مواضيعه واهتماماته من حيث الشكل والمضمون.

نلاحظ أن هذا الناقد المعاصر يفصل بين الفلسفة القديمة التي لا تثير النفس ولا تحدث جمالا، عن الفلسفة الجمالية التي تخلق نوعا من الإبداع والتأثير لأن الشعر المعاصر في نظره يخلق ويبدع نوعا من الجمال.

كما شهد عنصر الخيال جانبا من جوانب لغة الشعر المعاصر حيث يقول:« **إن الصورة الشعرية تركيبية وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عام الوجدان أكثر من انتماءها إلى عالم الواقع»**[3]، عد هذا الناقد الخيال وظيفة من وظائف الشاعر لأنه أثناء تركيبه لصورة ما يقوم بتفكيك الأشياء الموجودة في مكان ما، ثم يعيد دمجها وتركيبها ليتحصل على الصورة الشعرية.

1–عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي للتوزيع والنشر، دمشق، سوريا، ط03، ص 13.

2–المرجع نفسه، ص13.

3–المرجع نفسه، ص129.

بناء على ما تقدم يمكننا القول أن الشعر في الدراسات العربي الحديثة اعتمد على مراجع متنوعة منها ما هو من التراث والفلسفة، ومنها ما هو من الدراسات الحديثة خاصة عند الدارسين في الجامعات الأوربية والأمريكية حيث صار النقاد المعاصرين في طرفين، منهم من اهتم بالشعر المنظوم أي الإيقاع الخارجي وهذا ما نجده عند حسن المصرفي حيث أول اهتمامه إلى مكونات المقطوعة الشعرية (الوزن، القافية، الروي).

أما عز الدين إسماعيل فقد وضع الشعر في قالب التخييل وشعرية اللغة، فركز على ثنائية البناء والتوافق أي الالتحام والانسجام بين الشكل والمضمون، وجمع بين نفسية الشاعر المعاصر والعالم الخارجي الذي يعيش فيه، حيث أخرج عناصر الشعر كالتالي: اللغة، الخيال، الموسيقى، الإيقاع، الشكل، الصورة، الموضوع، ويقول في نفس السياق عن الشعر والشاعر أيضا كمسؤول عن هذا الجنس الأدبي وكصاحب نظرة جمالية ثاقبة في المجال الشعري:« **فالشاعر ككل فنان يحاول أن يخلق نوعا من التوافق النفسي بينه ة بين العالم الخارجي على طريق ذلك التوقيع الموسيقي الذي يعد أساسا في كل عمل فني**»[1]، فمن خلال هذا القول نستنتج أنه فرق بين الشعر القديم والمعاصر والشعر الحداثي الذي يخلق نوعا من الالتحام بين نفسية الشاعر وعالمه المنطوي فيه مع انسجام العناصر الإيقاعية التي تحدث رونقا.

كما تطرق عز الدين إسماعيل إلى الخصائص المعيارية المتحكمة في الشعر المعاصر:« **وأصبح للتجربة الجديدة لغة جديدة تختلف عن سابقتها من حيث علاقتها بالظروف المعاشية الراهنة بالأفكار والتصورات والأراء والقضايا وبكل ما يمثل الجوانب المادية والروحية في حياتنا أصبحت لغة نابضة بروح العصر**»[2]، أصبحت اللغة في نظر عز

1- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص124.

2-المرجع نفسه، ص175.

الدين إسماعيل عنصرا مهما في الشعر الحديث لأن الشعر القديم كان له ما يعرف بالمعجم الشعري وهو كسر هذه القاعدة التقليدية تحل محله لغة روح العصر التي تكسر المألوف وتتجاوزه.

و في حديثه عن اللغة يقول:« **ليس المقصود بلغة الناس هنا كلمات الناس التي تجري على ألسنتهم في الحياة اليومية وإنما المقصود هو روح اللغة كما يتمثل في كلماتهم...**»[1]، فرق أيضا بين لغة الشعر ولغة العامة من الناس، أي أن الشاعر يخاطب الناس بما تحمله اللغة من مدلولات قريبة للذهن وهذا يجعل اللغة منسجمة بالتجربة وأكثر التحاما.

المطلب الثاني: الشعرية

1-مفهوم الشعرية

1-1-الشعرية في الدراسات الغربيّة:

الشعرية (poetik) مفهوم ذو أصل غربي يوناني، وهو من أهم المصطلحات النقدية التي لاقت رواجا كبيرا في ميدان الدراسات الأدبية عامة والنقدية خاصة، تلقاها النقاد بأقلام التأصيل والترجمة والتحليل. فالشعرية مفهوم غامض يصعب تحديد فحواه بسبب ازدواجية استعمال المصطلح في الدراسات العربية، فقد يقصد بها العلم الذي يختص بدراسة الشعر وقد يقصد بها الخصائص الفنية التي تحكم العمل الأدبي، كما اختلفت أيضا تسميات هذا المصطلح بين النقاد بسبب انتقال المصطلح من بيئة إلى أخرى من جهة والترجمة من جهة أخرى ثم تنوع ثقافة كل ناقد على حده، حيث يقول في هذا الصدد محمد حسن درابسة:« **فقد وصفها**

1- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص176.

محمد الولي ومحمد العمري وشكري المبخوت ورجاء بن سلامة والمسدي وأحمد مطلوب وسامي سويدان وكاظم جهاد بالشعرية، في حين سماها توفيق بكار والطيب البكوش وحمادي صمود بالإنشائية، وكذلك بالشاعرية عند سعيد علوش وعبد الله الغذامي، بينما تسمى عند جابر عصفور ومحمد الماشيطة بعلم الأدب...، وكذلك عند حسين الواد بوتيك، بينما يسميها توفيق الزيدي بالأدبية»[1]، أجمع دراسة تقريبا على جميع الترجمات والتسميات التي أطلقت على مصطلح الشعرية، ورغم اختلاف اللفظ إلا أن المعنى واحد، فكل باحث يميل إلى مصطلح، أما الميل إلى مصطلح الشعرية أقرب إلى فهم القدماء بدءا من النقد اليوناني مرورا بالنقاد العرب والارتباط الذي تشهده هذه النظرية بالشعر لأنها تستمد منه مقومات نظريتها.[2]

نجد الناقد تزفيطان تودروف يقول في الشعرية:« **يبدو لنا أن اسم"شعرية" ينطبق عليه إذا فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي أي اسما لكل ما له صلة بابداع كتب أو تأليفها حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر والوسيلة لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر** »[3]، يرجع تودروف الشعرية إلى كل فن مبتدع ومنظم وحسن تأليفه. حيث أعطى الدور الأساسي والمهم للغة لأنها هي الوسيلة والغاية في نفس الوقت ليحدث الابتكار والإبداع، كما يعيدها إلى كل القواعد التي تحكم الإبداع الفني الشعري.

1–محمود درابسة: مفاهيم في الشعرية(دراسات في النقد العربي القديم، دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2010، ص15.

2–المرجع نفسه، ص16.

3–تزفيطان تودروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الرباط، المغرب، ط1، 1990، ص23.

ويقول أيضا في هذا الصدد:« **فجاءت الشعرية فوضعت حدا للتوازي القائم على هذا النحو بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية وهي بخلاف تأويل الأعمال النوعية لا تسعى إلى تسمية المعنى بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل...**»[1]، بين تزفيطان أن الشعرية فصلت بين التأويل والعلم في ميدان الدراسات الأدبية بعدما كانا متوازيين لحقب زمنية طويلة، فهما يختلفان في الاتجاه، فالتأويل مهمته تفسير المعنى عندما يحدث سوء الفهم، أو نقع في الخلط.أما الشعرية هدفها قوانين تحكم الإبداع لذا كانت العلاقة بينهما علاقة تكامل، فالأول يتبع الثانية في حين يمكن أن يسبقها.

يضيف تودروف في هذا السياق:« **ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع... تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته فالشعرية إذن مقاربة للأدب مجردة وباطنية في الآن نفسه**»[2]، فهو يؤكد لتمام قوله أن الأدبية(الجمالية) تختلف عن باقي العلوم الاجتماعية الأخرى فعلاقة هذين الأخيرين(الشعرية وعلم الاجتماع) متنافرة ولا يمكن أن تلتقي في شيء مشترك في حين أن الشعرية بنيوية بامتياز لأن كلاهما يهتم بالبنية النصية وهذا ما يظهر لنا من الوهلة الأولى عند إحداث مقارنة بين هذين المجالين.

ويواصل حديثه قائلا:« **فالشعرية بالتحديد لا تضع هذه المفاهيم المجردة في العمل النوعي وإنما تضعها في صلب الخطاب الأدبي. وهي تؤكد أن المفاهيم لا توجد إلا هناك...** »[3]،حصر تودروف شعريته في الخطاب الأدبي، فهي تعنى بالنصوص الأدبية الشعرية والنثرية ولا تتعداها إلى سائر الفنون الأخرى كالرسم والموسيقى.

1- تزفيطان تودروف: الشعرية، ص 23.

2-المرجع نفسه، ص 23.

3- المرجع نفسه، ص 26.

أما جون كوهين فقد كان له مسار مغاير لمفهوم الشعرية فوضعها في قالب الانزياح إذ يقول:« **تتمثل في مفهوم الانزياح عن معيار قوانين اللغة، فكل ما يخترق قاعدة من قواعد اللغة من صور وغيرها يدعى انزياحا. فالشعرية عنده علم موضوعه الشعر**»[1]، عرفت شعرية كوهين بشعرية الانزياح لخروج اللغة عن المألوف واختراق القواعد الروتينية للشعر، والابتعاد عن النسق اللغوي المعتاد، ثم حصر كوهين الشعرية في الشعر كجنس أدبي لا تنحاز عنه.

يقول كوهين:« **لا نفكر بتاتا في رفض الاستعمالات الحديثة لكلمة شعر إذ لا نعتقد أن الظاهرة الشعرية تنحصر في حدود الأدب**»[2]، فقد فتح هذا الأخير الباب على مصراعيه أمام الشعرية وأخرجها من دائرتها الضيقة فبعد أن خصصها في الشعر وحدد قوانينها عممها على الفن وترك لها حرية الغوص في جميع المجالات الفنية والحياتية. مثل قصيدة النثر والرسم والموقف والموسيقى.

قدم كوهين اختصارا موجزا للشعرية في قوله:« **هو علم الانزياحات اللغوية**»[3]، يقصد هذا الناقد أن كل انزياح وخروج عن المألوف والإتيان بالجديد الذي لم يسبق له أحد في اللغة هو الشعرية. ويقول:« **أن تحديد السمات إذن هو الطريقة الأساسية في الشعرية، وهو يعتمد كليا على المناهج العادية القائمة على الحدس والتأمل**»[4]، أعطى كوهين وظيفة تحديد السمات الأساسية داخل العمل الأدبي للشعرية.

1-جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص09.

2-المرجع نفسه، ص12.

3- جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق، ص16.

4-المرجع نفسه، ص17.

و قد لعب رومان جاكوبسون دورا بارزا في تطوير مفهوم الشعرية حيث قال:« **الشعرية هي ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة**»[1]، يحصر جاكوبسون الشعرية داخل حقل علم اللسانيات التي تهتم بمعالجة الوظائف اللغوية داخل نص ما.

يقول أيضا:« **وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حين تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة وإنما يهتم بها خارج الشعر حين تعطى الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية** »[2]، أعطى جاكوبسون اهتمام الشعرية ومهمتها الأولى بالمعنى الواسع للكلمة لا في حبس الشعر قط، وهذه الوظيفة تبحث في أدبية العمل الأدبي.

يضيف:« **يمكن للشعرية أن تعرف بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما وفي الشعر على وجه الخصوص**»[3]، حاول أن يكسب الشعرية نزعة علمية من خلال وصفها بالدراسة اللسانية، لأنها تستمد منها منهجيتها في معالجة الأشكال الشعرية.

وخلاصة القول في مفهوم الشعرية عند الغرب، فهي تعني تلك النظرية المرتبطة بالفن الشعري وبفنية العمل الأدبي وجماليته، فجوهر الشعرية عند تودروف أنها: تقوم على البحث والتقصي في أدبية الخطاب الأدبي، فهي تتأسس في الأعمال الممكنة والمفترض كونها. وفي منأى تام عن باقي الأجناس الأدبية سواء الاجتماعية أو الفلسفية، إذ هي عملية خلق لغة

1-رومان جاكوبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1ن1988، ص 57.

2-المرجع نفسه، ص 57.

3- المرجع نفسه، ص 35.

جديدة ؛ هذا راجع إلى ربط تودروف الشعرية بالقراءة والتلقي في استمرارية إنتاج نص وتلقيه. أما جون كوهين فعدها نوعا من الأنواع اللسانية، وصورها في الانزياح، واختراق القواعد الأساسية للغة، فهو اصطبغ للشعرية صبغة علمية تنتج أو تقرأ من خلالها الإبداع الشعري أو الأدبي. في حين رأى الناقد الروسي رومان جاكوبسون أن الشعرية هي: مجموع الماهيات المرتبطة بالجنس الأدبي، ألا وهو الشعر، وهي تلاحم مختلف عناصر التواصل ذات اتجاه لساني، ومثّل هذه العناصر في الوظائف المختلفة(وظيفة الفعالية، التواصلية، المرجعية، الشعرية...) وفي عمومها هي تلك الخصائص التي تحكم العمل الأدبي.

1-2-الشعرية عند العرب:

لا يكاد يختلف مفهوم الشعرية عند العرب عن نظيره الغربي بسبب الترجمة إذ تعددت مفاهيم الشعرية وتنوعت مصطلحاتها لكن يبقى جوهرها واحد يتمثل في العلم الذي يهتم بدراسة الخصائص المجردة للعمل الأدبي وسنتطرق إلى بعض المفاهيم التي أوردها النقاد العرب الذين اختلفت تعاريفهم عن الدراسات الغربية وأضافوا الجديد بخلاف الترجمات التي نقلوها. حيث نجد في هذا الصدد مجموعة من الآراء المختلفة باختلاف النقاد وتفاوت الحقب الزمنية.

يقول حسن ناظم:« **الشعرية poetics مصطلح قديم حديث في الوقت ذاته ويعود أصل المصطلح في أول انبثاقه إلى أرسطو أما المفهوم فقد تنوع بالمصطلح ذاته على الرغم من أنه ينحصر في إطار فكرة عامة تتلخص في البحث عن القوانين العلمية التي تحكم الإبداع**»[1]، يرجع حسن ناظم مصطلح الشعرية إلى العهد اليوناني وبالضبط مع أرسطو

1-حسن ناظم: مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص11.

إذ يورد الأصل الأجنبي ويترجمه بالشعريات الذي يدل على أنه يعرف العلم بالشعرية على أنه مجموعة خصائص، فهو يرى أنها مجموعة القواعد التي تضبط الإبداع الأدبي سواء شعرا أو نثرا ولم يخصصها في نوع محدد على سواه.

يقول حسن ناظم:« **فالشعرية هي محاولة وضع نظرية عامة ومجردة ومحايثة للأدب بوصفه فنا لفظيا، إنما تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية فهي إذا تشخيص الأدبية في أي خطاب لغوي وبغض النظر عن اختلاف اللغات** »[1]،تعد الشعرية في نظر حسن ناظم تلك النظرية العامة الخاصة في الآن نفسه، بوصفها فنا ملفوظا ينتج قوانين تحكم الخطاب اللغوي وتقننه مهما كانت لغته وتسير وفق خصائصه وقواعده.

ويقول في موضع آخر على لسان الفرابي(ت260ه)، وهو يشرح وجهة نظره في الشعرية قائلا:« **فالفرابي يعني بلفظة الشعرية السمات التي تظهر على النص بفعل ترتيب وتحسين معينين حيث تؤدي هذه السمات في الأخير إلى ظهور أسلوب شعري يطغى على النص**»[2]، ويقصد بهذه البنيات الفنية والمميزة التي تحكم عناصر النص بتوسعهم على نظام معين ولا يؤثر فيها مدى تكثيف الألفاظ.

أما إذا قطعنا شوطا وذهبنا باتجاه الشعراء المحدثين العرب نجد كمال أبو ديب يقول في مفهوم الشعرية:« **هي خصيصة علائقية: أي أنها تجسد في في النص شبكة من العلامات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منهما يقع في سياق**

1- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص09.

2- المرجع نفسه، ص12.

آخر..»[1]، ويقصد أبو ديب بالخصيصة العلائقية مجموع المكونات التي تحكم النص حيث تقوم بتنظيم وتنسيق الوحدات الداخلية للنص.

يستطرد قائلا:«**...دون أن يكون شعريا لكنه في السياق الذي نشأ فيه هذه العلاقات وفي حركته المتواشحة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها**»[2]، ويفصل هنا أبو ديب تكملة لقوله السابق ويضفي سمة أساسية في وسط هذه العلاقات هي التحول والفاعلية التي تنظم البنية النصية وتتغير وتتفاعل داخلها. وهذا أكبر دليل على وجودها داخل النص وتمثل بنية من الخصائص البنيوية(التنظيم الذاتي والشمولية).

أما أدونيس فقد تناول الشعرية من خلال اللغة المجازية التي تتجسد في النص الأدبي حيث يقول:« **فالجمالية الشعرية تكمن بالأحرى في النص الغامض المتشابه أي الذي يحمل تأويلات مختلفة ومعاني متعددة**»[3]، يعرف أدونيس هنا الجمالية الشعرية لا الشعرية في حد ذاتها وهو يتكلم عن الخصائص الفنية والإبداعية وتتجسد الجمالية عنده في النص الذي يحمل عدة تأويلات واحتمالات نتيجة الغموض واحتواء النص على معاني متعددة.

يقول عبد الله الغذامي:« **والشاعرية هي فنيات التحول الأسلوبي وهي استعارة النص كتطور لاستعارة الجملة من حيث ينحرف النص عن معناه الحقيقي إلى المجازي**»[4]، يعرف الغذامي الشاعرية لكونها تكمن في التقنيات الفنية التي تسيطر على التغيير الداخلي لنص معين، كما عدها نوعا من الاستعارة من حيث أنها تحرف المعنى وتجعله مجازيا.

1- كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص14.

2-المرجع نفسه، ص 14.

3-محمود درابسة: مفاهيم في الشعرية، مرجع سابق، ص24.

4-المرجع نفسه: ص25.

كما نجد توفيق الزيدي بعرف الشعرية بقوله:« **طاقة مركزية منظمة للعمل الابداعي ولذا فان التحول الدلالي الناتج عن التلميح والمجاز والاستعارة تعد إحدى الطاقات المحركة للأدبية**»[1]، أما الشعرية في وجهة نظر الزيدي التي وصفها ب الأدبية وجعل لا كتابا موسوما بمفهوم الأدبية، هي القوة المحركة أو الدافعة للعمل الأدبي ويكمن في التحول والاستبدال والتغيير الناتج عن مختلف فصول البلاغة والبديع التي تحدث الأثر الإبداعي المتجسدة في اللغة المجازية، ذلك أن الأدبية لا تصل إلى هدفها إلا من خلال إثارة مكونات النص.

يقول أيضا في مفهوم الشعرية من منحى لساني:« **الشعرية هي الحضور الكلي لمجموع العلاقات القائمة بين الوحدات المكونة لنظام النص، فالنص بهذا المعنى نظام إشاري لساني يعكس نظاما معرفيا دالا**»[2]، أخذ هذا الأخير منطلقه في وضع مفهوم الشعرية في العلوم اللسانية، إذ اعتبرها التواجد الكلي للنسق الداخلي للنص، ومجموع العلاقات المتواجدة بين بنياته وعناصره.

خلاصة القول في الدراسات التنظيرية التي أجراها مختلف النقاد للخروج بمفهوم واحد واضح للشعرية كمصطلح متشعب له عدة مدلولات، لم تستطع أن تجمع على مفهوم واحد لهذه النظرية التي تهتم بدراسة جماليات الشعر كفن أدبي راقي. فهناك من عرفها بالعلم الذي يدرس الشعر، وهناك من عدها جملة الخصائص التي تحكم العمل الأدبي، والمتمثلة في الخيال والانزياح والصور البيانية...، فحسن ناظم طابق في حده لها مفاهيم الغرب التي تدور حول القوانين التي تنظم سيرورة العمل الأدبي. أما كمال أبو ديب فرأى أن الشعرية هي الفجوة الحقيقية بين اللغة المبتكرة المقصودة التي يسعى الأديب إلى بلوغها حيث يقصدها في متن كتاباته ويعبر عنها بشغف ورغبة، فهو يخلق فيها التوتر والاستفزاز الذي يسمو بها عن

1- محمود درابسة: مفاهيم في الشعرية، ص 25.

2-المرجع نفسه، ص 25.

اللغة الطبيعية والمواضيع الكلاسيكية التي سيطرت على الإبداع لردح من الزمن في شطري العالم الغربي والعربي على حد سواء. أما أدونيس فقد أرجعها إلى النص المؤول الذي يحمل دلالات مختلفة، في حين عدها الناقد الحداثي نوعا من المجاز الذي يعمد إلى تحريف المعنى. وعلى كل يمكن عد الشعرية هي مجموع القوانين والخصائص والمعايير التي تحكم نظام العمل الأدبي وتحوطه.

2-موضوع الشعرية:

يرى الكثير من النقاد أن موضوع الشعرية بقي يعاني نوعا من التردد والتأرجح لردح من الزمن رغم إشارات القدامى المتكررة لها في مختلف دراساتهم مثل: شعرية أرسطو وحازم القرطجني، بقيت غائبة في الدراسات النقدية التي تسببت لاحقا في إحداث مزالق ابستومولوجية يقع فيها الناقد مرارا وتكرارا.

يحتل تودروف طليعة النقاد الذين تطرقوا إلى دراسة الشعرية وتحديد موضوعها حيث يقول:« **ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي. وكل عمل عندئذ لا يعتبر لبنة محددة وعامة ليس العمل إلا إنجازا من إنجازاتها الممكنة، ولكن ذلك فإن هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعني تلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية**»[1]، استبعد تودر وف تواجد الشعرية في أركان العمل الأدبي الحقيقي، فهي لا تعتني به ولا تقدم جماليتها له. وأرجعها إلى دراسة الأدب الممكن أو المحتمل الذي ينتج وفق تعدد القراءات وتولد نصوص لا نهائية المعنى لأنها تهتم بمدى قدرة القارئ على استقراء النص واستكناهه لتبرز جوانبه الخفية إلى العيان وتتلذذ بجماليته الفنية

1- تزفيطان تودروف: الشعرية، مرجع سابق، ص23.

التي تولد شاعرية من نوع رفيع يسمو بالعمل الأدبي إلى مرتبة عليا لا يمكن للعمل الحقيقي أن يتساوى معها مرتبة. فستولد الشعرية ديمومة العمل افني واستمراريته التي قضى عليها الأدب الكلاسيكي/الحقيقي. يعلق حسن ناظم على ما سبق قائلا:« **ينفي تودروف أن تكون ثمة إمكانية للأثر الأدبي أن يكون موضوعا للشعرية هو العمل المحتمل أي العمل الذي يولد نصوصا لا نهائية**»[1]، فعلى ما يبدو أن حسن ناظم يسر وفق المنظور الروسي الذي طبقته الشكلانية الروسية على العمل الأدبي من خلال تقنينه وخلق شاعريته.

يضيف تودروف:« **وكما أن الشعرية ليست الوحيدة في اتخاذ الأدب موضوعا فإن اللسانيات(كما هو حاليا على الأقل) ليست علم اللغة الوحيدة**»[2]، فالذي يريد تودروف من القارئ أن يتيقن منه أن الشعرية تتخذ من الأدب موضوعا لها تفكك جزءياته بحثا عن جمالياته المتوارية.

يضيف:« **موضوع اللسانيات اللغة نفسها وموضوع الشعرية الخطاب على الرغم من أن كليهما غالبا ما يعتمد على المفاهيم نفسها وكل منها يدرج ضمن إطار السيموطيقا حيث يكون الموضوع الأنظمة الدالة كلها**»[3]، أدرج تودروف موضوع الشعرية في الأدب وخصوصا الخطاب الذي يتميز بالحركية والاستمرارية، إذ شارك اللسانيات في موضوعها لأنهما يعتمدان على نفس المفاهيم، أي أن الأنظمة الدالة موضوع الشعرية واللسانيات معا والتي تحمل في ثناياها تأويلات متعددة توجب حضور الدال الذي ينفتح على أكثر من مدلول.

يقول حسن ناظم:« **يحدد تودروف موضوع الشعرية استنادا على الفرق الدقيق الذي أقامه بارث بين الأثر والنص...إن الأثر الأدبي هو نتاج المؤلف الحقيقي، أما النص فهو**

1–حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، مرجع سابق، ص 34.

2–تزفيطان تودروف: الشعرية، مرجع سابق، ص27.

3–حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، مرجع سابق، ص 72.

نتاج القارئ الذي يوسع في أبعاد القراءة»[1]، يفسر حسن ناظم من خلال هذا القول تحديده للشعرية اعتمادا على الفرق الذي أجراه على الأثر الأدبي والنص حيث توصل إلى أن مفهوم الشعرية وموضوعها يتمثل في النص الأدبي الذي ينفتح على تعدد الدلالات وينتج نصوصا عدة كلما تعرض للقراءة.

يقول:« **يتميز موضوع الشعرية بين بارث وتودروف ذلك أنهما أطلقا العنان لعملية القراءة في إيجاد معنى النص الأدبي ولا يوصف ذلك المعنى بأنه يقيني وإنما احتمالي»**[2]، يتمحور موضوع الشعرية بين بارث وتودروف حول النص لأنة المعنى فيه احتمالي ينفتح على تعدد المدلولات والتفسيرات.

يقول جيرار جينات:« **ليس النص هو موضوع الشعرية بل جامع النص، أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حده ونذكر من بين هذه الأنواع الخطابات وصيغ التعبير وكل الأجناس الأدبية**»[3]، فما يقصده بجامع النص خصائصه الذهنية المجردة.

و يضيف قائلا:« **ليس موضوع الشعرية هو مجموع الأعمال الأدبية الموجودة ولكنه الخطاب الأدبي نفسه كأصل مولد لعدد لا نهائي من النصوص»**[4]، فموضوع الشعرية من وجهة نظر جيرار متجسدة في المتعاليات النصية التي تجتمع داخل نص معين ويتمثل في مختلف الأجناس الأدبية.

1- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، مرجع سابق، ص 34.

2- المرجع نفسه، ص 34.

3-المرجع نفسه، ص33.

4-المرجع نفسه، ص33.

أما جون كوهين يقول:« **الشعرية علم موضوعه الشعر**»[1]، حصر كوهين موضوع الشعرية في الشعر فلم يخرج عن هذا الجنس لما يحتويه على خصائص تولد العملية الجمالية وتعززها في متن النص الشعري، إذ اقتصر هذا الحصر على العصر الكلاسيكي فقط إلى أن تعددت مدلولاتها ومجالاتها مع توالي العصور وصولا إلى الحديث والمعاصر.

وجملة القول عن موضوع الشعرية فإنه حقل متذبذب يعاني من اللاإستقرار فكل ناقد يدرسه من وجهة نظر معينة حيث نجد أن تودروف ورولان بارث يتفقان على موضوع الشعرية الذي يتمثل في الأدب الممكن والمحتمل ففعل القراءة يولد الشعرية. كما أضاف تودروف خاصية اشتراك الشعرية مع اللسانيات في موضوع محدد معين يتمثل في اللغة والأنظمة الدالة. أما الآخر جينات فقد اختلف معهم وجسده في المتعاليات النصية التي تجمع بين مختلف النصوص. وكوهين الذي وضع للشعرية موضوع الجنس الأدبي الذي يتميز بمجموعة خصائص وقواعد ناتجة عن النظم وهو الشعر.

وبالمختصر موضوع الشعرية هو الخطاب الأدبي الذي يحمل عدة معاني وتأويلات تفتح الدلالة علة مصراعيها نحو تعدد المعاني واستمراريتها وبذلك يبقى الأدب حيا والفن ينتعش بفعل القراءة التي تساهم في سيرورة العمل الأدبي.

1-جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق، ص09.

المبحث الثاني: الإحالة

نعلم أنّ الشّعرية تتمثّل في البحث عن القوانين التي تحكم العمل الأدبي وتحقّق فرادته، وأن الإحالة هي الانتقال من المبهم والمضمر إلى المرجع وذلك من أجل تفسيره والكشف عنه. وندرك أنّه أينما كان المضمر لجأنا إلى التّأويل الذي يقودنا بدوره للبحث والكشف عن هذه المبهمات والمضمرات وهنا تتحقق جمالية النّصوص، وهو جوهر العلاقة بينهما.

المطلب الأول: النص

1-التعريف اللّغوي للنص:

يلاحظ المتصفح للمعجم العربي أن معاني(ن ص ص) تعني الظهور والارتفاع. ورد عن الزمخشري(ت538ه) في أساس البلاغة في مادة(ن ص ص):« **نصص: الماشطة تنصّ العروس فتقعدها على المنصّة، وهي تنصّ عليها، أي: ترفعها. ومن المجاز: نصّ الحديث إلى صاحبه قال:(من المتقارب): ونُصّ الحديث إلى أهله فإن الوثيقة في نصّه، وبلغ الشيء نصّه أي منتهاه**»[1]. وجملة قصد البلوغ والوصول للشيء.

كما جاء في لسان العرب لابن منظور(ت711ه) أن:« **النصّ رفعك الشيء، نصّ الحديث ينصّه نصّا: رفعه. وكل ما أُظهر فقد نُصّ... ونصّت الضبية جيدها، رفعته. وقال**

1-الزمخشري: أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج2، ط1، 1998، ص275.

عمرو بن دينار: ما رأيت رجلا أنصّ للحديث من الزهري، أي: أرفع له وأسند، يقال: نصّ الحديث إلى فلان: أي رفعه»[1]. يقصد به رفع الشيء والسمو به.

من خلال المعنيين اللغويين للجذر(نصص)، لكلمة(نص) في المعاجم العربية نجد أن المعنى اللغوي يدور حول الرفع والإظهار.

2- التعريف الاصطلاحي للنّص:

تعددت مفاهيم النص وتنوعت إذ تطرق له العديد من أقطاب الدرس اللغوي، وكل مفهوم عكس رؤية صاحبه رغم وجود رؤى وتصورات مشتركة.

2-1-النص في اصطلاح العرب القدامى:

يعرفه الشافعي(ت204ه) في كتابه الرسالة:« **المستغنى فيه بالتنزيل عن التأويل** »[2]

يتضح من خلال ما قدمه الشافعي أن النصّ هو الذي يفهم منه المعنى المحدّد الذي أنزل به، ولا يتعداه إلى معان أخرى أي ما كان واضحا لا يحتاج إلى تأويل.

و يعرفه الشريف الجرجاني:« **النص ما ازداد وضوحا على الظاهر لمعنى عن المتكلم، وهو سوٌق الكلام لأجل ذلك المعنى. فإذا قيل أحسنوا إلى فلان الذي يفرح بفرحي ويغتمُ بغمي. كان نصًا في بيان محبّته.و ما لا يحتمل إلا معنى واحدا، وقيل ما لا يحتمل التأويل**»[3]، يتبين أن لفظ النصّ عنده ما يحمل معنى واحد واضح لا يحتمل التأويل.

1-ابن منظور: لسان العرب، مرجع سابق، ص 271.

2الشافعي: الرسالة، تح: أحمد شاكر، المكتبة العلمية، بيروت، لبنان، دط، دت، ص 14.

3-الشريف الجرجاني: التعريفات، تح: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط4، 1998، ص309.

في حين يرى جلال الدين السيوطي(ت911ه) أن النصّ:« **ما أفاد معنى لا يحتمل غيره نحو قوله تعالى:﴿فَصيام ثَلاَثَة أَيام وسبعة إذا رجعتم تلك عشرة كاملة﴾ {البقرة/196}**»[1]، من خلال قول جلال الدين السيوطي يتبين أن فحوى النص عنده ما يفيد معنى واضحا لا يقبل المعنى المحتمل.

من خلال ما تم ذكره يتبين لنا أن النص في اصطلاح العرب القدامى هو الكلام الواضح الصريح الذي لا يحتمل التأويل.

2-2- النص في الدراسات اللسانية الحديثة

يرى هلمسليف أن النص:« **هو الملفوظ، منطوقا أو مكتوبا، قديما أو حديثا، طويلا أو قصيرا، فكلمة(قف) هي نص، كما أن المادة اللغوية لرواية بكاملها هي كذلك نص**»[2]،فالنص إذا عند هلمسليف هو كل منطوق أو مكتوب من الجملة إلى الرواية، فهو لا ينظر إلى النص بحسب طوله أو تركيبه بل ينظر إلى النص حسب انغلاقيته.

يعرف هاليداي ورقية حسن النَص:« **متتالية من الجمل شريطة أن تكون بين هذه الجمل علاقات أو على الأصح بين بعض عناصر هذه الجمل علاقات، وتتم هذه العلاقات بين عنصر وآخر وارد في جملة سابقة أو جملة لاحقة، أو بين متتالية برمتها سابقة أو لاحقة**»[3]، يشير كل من هاليداي ورقية حسن إلى أن النصَ يشتمل على المنطوق والمكتوب بغض النظر عن طوله وقصره على أن يكون وحدة دلالية متكاملة، أي أنه وحدة معنى لا وحدة شكل.

1-أحمد عزت يونس: العلاقات النصية في لغة القرآن الكريم، ط1، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، ط2014، ص17.

2-محمد باديس: في مفهوم النص وقراءته في الفكر العربي المعاصر، جامعة وهران، كلية الآداب والفنون، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه، في الأدب العربي، تخصص نقد أدبي، 2017، ص23.

3-أحمد عزت يونس: العلاقات النصية في لغة القرآن، مرجع سابق، ص19.

ينطلق المنصف عاشور في تحديده لمفهوم النصَ من أصغر وحدة دالة فيه، ألا وهي الدلالة السيميائية، فالنصُ عنده:« **نظام من العلامات السيميائية مادته الأساسية هي التبليغ باللغة، وهو ممثل بسلسلة من الوحدات اللسانية، الأساس فيها هي العلامة**»[1].

أما الأزهر الزَناد فقد ركزَ على خاصية التماسك والترابط في تعريفه للنص بقوله:« **إنَه نسيج من الكلمات يترابط بعضها ببعض بخيوط تجمع عناصره المختلفة والمتباعدة في كل واحد**»[2]، يمكن القول أن النص في الفكر العربي المعاصر مفهوم حديث وافد من الحضارة الغربية.

3-مفهوم النصية:

يعرفها محمد الأخضر صبيحي كما يلي:« **النصية هي المقومات التي يتميز من خلالها النص عن الا نص**»[3]، أي أن النصية هي ما يميز النص عن غيره.

يعتمد ديبوغراند () R.D.Beau grand على سبعة معايير لتحديد النصية، فيقول:« **وأنا أقترح المعايير التالية لجعل النصية(Textualité)** أساسا مشروعا لإيجاد النصوص واستعمالها»[4]، وهي كالآتي:

1-آمنة جاهمي: آليات الانسجام في خطب مختارة من مستدرك نهج البلاغة للهادي كاشف الغطاء، جامعة عنابة، كلية الآداب واللغات، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، دط، دت، ص19.

2-الأزهر الزناد، نسيج النص بحث في ما يكون به الملفوظ نصا، المركزالثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص12.

3-محمد الأخضر صبيحي: مدخل إلى علم لغة النص ومجالات تطبيقه، منشورات الخلاف، الدار العربية، ص81.

4-روبرت دي بوغراند: النص والخطاب والإجراء، تر: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 1998، ص 103.

1-السَبك(co nesion): وهو يترتب على إجراءات تبدو بها العناصر السطحية (surface) على صورة وقائع يؤدي السابق عنها إلى اللاحق بحيث يتحقق لها الترابط الرَصفي.

2-الالتحام(cohérence): وهو يتطلب من الإجراءات ما تتنشط به عناصر المعرفة لإيجاد الترابط المفهومي.

3-القصد (intéressent): وهو يتضمن موقف منشئ النص من كون صورة ما من صور اللغة قصد بها أن تكون نصا يتمتع بالسبك والالتحام، وأن مثل هذا النص وسيلة من وسائل متابعة خطة معينة للوصول إلى غاية بعينها.

4-القبول (َacceptabilité): وهو يتضمن موقف نستقبل النص إزاء كون صورة ما من صور اللغة ينبغي لها أن تكون مقبولة من حيث هي نصُ ذو سبك والتحام.

5-التناص (intertextualité):وهو يتضمن العلاقات بين نص ما ونصوص أخرى مرتبطة به وقعت في حدود تجربة سابقة سواء بواسطة أم بغير واسطة.

6-رعاية الموقف (situation alité): وهي تتضمن العوامل التي تجعل النص مرتبطا بموقف سائد يمكن استرجاعه، ويأتي النص في صورة عمل يمكن أن يراقب الموقف أو يغيره.

7-الإعلامية (informativite): وهي العامل المؤثر بالسبق لعدم الجزم في الحكم على الوقائع النصية، أو الوقائع في عالم نصي(textuel)، في مقابلة البدائل الممكنة.[1]

1- روبرت دي بوغراند: النص والخطاب والإجراء مرجع سابق، ص 103-105.

تعد هذه المعايير السبعة أساسية وجب توفرها لنيل صفة النصية في النص الأدبي، ومن خلال ما تقدم يمكن القول أن هذه المعايير النصية منها ما يتعلق بالنص كالسبك والحبك، ومنها ما يتعلق بمبدع النص ورؤيته كالقصد، ومنها ما يتعلق بالمتلقي القارئ للنص والمحلل الناقد كالقبول، ومنها ما بالسياقين المادي والثقافي المحيطين بالنص مثل رعاية الموقف والتناص والإعلامية أيضا.

4-الاتساق والانسجام:

4-1-الاتساق:

4-1-1- الاتساق لغة:

ورد في لسان العرب لابن منظور في الجذر(و س ق):«**وسقت النخلة إذا حملت، فإذا كثر حملها قيل أوسقت أي حملت وسقا،...وسقت الناقة وغيرها تسيق أي حملت وأغلقت رحمها على الماء فهي واسق، ونسوق وساق...،وسقت عيني الماء أي ما حملته،...، الوسوق، ما دخل فيه الليل وما ضم وقد وسق الليل واتسق...، والطريق يتسق أي ينظم، واتساق القمر امتلاءه واجتماعه واستواءه لسلة ثلاث عشرة وأربع عشرة...، واستوسقت الإبل: اجتمعت...، والاتساق: الانتظام**»[1]، ومجملها يقصد الانتظام والتسلسل والإتباع.

ورد في قاموس المحيط للفيروز أبادي(ت817 ه)« **وسقه يسقه: جمعه وحمله، ومنه ﴿والليل وما وسق﴾{الانشقاق/17}، وطرده، ومنه الوسيقة وهي من الإبل كالرفقة.من الناس...،و الناقة حملت وأغلقت على الماء رحمها فهي واسق...، واستسوقت**

1-ابن منظور: لسان العرب، مادة(وسق)، مج 15،

الإبل: اجتمعت، واتسق انتظم، والميساق: الطائر يصفق بجناحيه إذا طار»[1]، يقصد به الجمع والتنظيم.

4-1-2-الاتساق اصطلاحا:

يعد الاتساق أحد المعايير النصية وأهمها لكونه يختص بالوسائل التي تحقق خاصية الاستمرارية في ظاهر النص. ويتضح مفهوم الاتساق من خلال أراء الباحثين فيه، ونذكر منها رأي محمد خطابي:« **الاتساق ذلك التماسك الشديد بين الأجزاء المشكلة لنص/خطاب ما، ويهتم فيه بالوسائل اللغوية(الشكلية)التي تصل بين العناصر المكونة لجزء من خطاب أو خطاب برمته»**[2]، ويواصل محمد خطابي حديثه لينتقل إلى توضيح كيفية رصد تحقق الاتساق في نص من النصوص:« **ومن أجل وصف اتساق (الخطاب/النص) يسلك المحلل الواصف طريقة خطية متدرجا من بداية الخطاب إلى نهايته»**[3]، يتضح لنا م مفهوم محمد خطابي أن ارتباط أجزاء النص يتم من خلال وسائل الترابط النحوي التي تعمل على تحقيق اتساق النص/الخطاب. أي أنه لا يتم على المستوى الدلالي فحسب، بل يتم على مستويات أخرى كالنحو والمعجم.

وتقول عزة شبل محمد: «**أن الربط اللفظي إحدى الوسائل اللغوية التي تتحقق بها النصية(texture)»**[4]، تؤكد عزة شبل محمد بقولها هذا أن ما نسميه الربط اللفظي هو وسيلة لغوية تساهم في تحقيق النصية.

1-الفيروزبادي القاموس المحيط، مادة(وسق)، ج3، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص942.

2-محمد خطابي: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص05.

3-المرجع نفسه، ص 05.

4-عزة شبل محمد: علم لغة النص النظرية والتطبيق، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط2، 2009، ص99.

وتضيف:« **الربط الفظي يقع بين العناصر داخل النص على مستوى البنية السطحية، ويزيد من تماسك النص** »[1]، يتضح من قولها أن الربط اللفظي يتم بين الأجزاء المكونة للنص على مستوى البنية السطحية ولا يتعداها إلى البنية العميقة.

4-1-3-أدوات الاتساق

للاتساق أدوات حددها علماء لسانيات النص، وبينوا كيف تكون هذه الأدوات مؤدية للاتساق النصي، ومن أشهر الذين اهتموا بهذا الموضوع وإليهما يرجع الفضل في توجيه أغلب الباحثين قي ميدان لسانيا النص هما: هاليداي ورقية حسن في كتابهما"الاتساق في الانجليزية" الصادر عام (1971) ب: لنين.

تقول عزة شبل محمد:« **وتتمثل مظاهر الاتساق وأدواته في خمسة مصادر أساسية هي: الرَبط المعجمي، وأدوات الوصل، والإحالة، والاستبدال، والحذف**»[2]،

-الربط المعجمي:lexical cohésion: «**هو الربط الذي يتحقق من خلال اختيار المفردات عن طريق إحالة عنصر إلى عنصر آخر، أي هو ذلك الربط الإحالي phopic cohésionالذي يقوم على مستوى المعجم lexis**»[3]، أي أن العناصر المعجمية تتحرك بانتظام نحو بناء فكرة معينة لنص ما وبذلك تتصل بعناصر معجمية أخرى وترتبط بها.

-الاستبدال:substitution يقصد به:« **إحلال كلمة محل أخرى**»[4]، أي يقوم على استبدال عنصر بعنصر آخر داخل النص.

1-المرجع نفسه، ص100.

2-عزة محمد شبل: علم لغة النص النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص104.

3- عزة محمد شبل: علم لغة النص النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص109.

4- المرجع نفسه، ص 113.

-**الحذفellipses** يعرفه روبير ديبوغراند كالتالي:« **إنه استبعاد العبارات السطحية لمحتواها المفهومي أن يقوم في الذهن، أو أن يوسع، أو أن يعدَل بواسطة العبارات الناقصة**»[1]، فالمتتبع لهذا المفهوم يجد أن الحذف هو اختزال وإقصاء عنصر شكلي، هذا العنصر يمننا التوصل إليه بالتصور أو التقدير.

-**الوصل:** يرى محمد خطابي أنه:« **تحديد الطرقة التي يترابط بها اللاحق مع السابق بشكل منظم**»[2]، يدل هذا على أن النص مكون من جمل متتالية خطيا، وتى نتمكن من إدراكها كوحدة متماسكة، يحتاج ذلك إلى عناصر رابطة تصل بين أجزاء النص. أي أن النص هو مجموعة من الجمل والتراكيب الكلامية المتطابقة خطيا. وهذا يجعلها تحتاج إلى عناصر ربط متنوعة تصل إلى هذه الجمل.

-**الإحالة:Référence:«يستعمل الباحثان هاليداي ورقية حسن مصطلح الإحالة استعمالا خاصا**»[3]، وبما أن الإحالة أحد أبرز العلاقات الموجودة في النص. وباعتبارها جزء من موضوع دراستنا فقد خصصنا لها مبحثا مستقلا، وبالتالي سنتعرض لها بالتفصيل لاحقا.

4-2-الانسجام:

درس اللغويون النص من منطلق أنه بنية لغوية، البنية تعني وجود علاقات متنوعة ومتداخلة بين عناصر النص، وهو ما يعبر عنه الانسجام الذي لاقى تعريفات كثيرة من جهة اللغة والاصطلاح.

1-أحمد عفيفي: نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، مصر، ط1، 2009، ص125.
2-محمد خطابي: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، مرجع سابق، ص 23.
3-المرجع نفسه، ص 96.

4-2-1-الانسجام لغة:

ورد في لسان العرب لابن منظور في مادة(س ج م):« **سجمت العين الدمع والسحابة الماء تسجمه وتسجمه سجما وسجوما وسجمانا، وهو قطران الدمع وسيلانه قليلا كان أم كثيرا...، سجم العين والدَمع والماء يسجم سجوما وسجاما إذا سال وانسجم**»[1]. تجتمع على معنى السيلان والتدفق.

كما جاء في القاموس المحيط ما يلي:« **سجم الدمع سجوما وسجاما...وسجمته العين والسحابة الماء، تسجمه وتسجمه سجما وسجوما وسجمانا: قطر دمعها وسال قليلا أو كثيرا**»[2]. سال الدمع معناه في قاموس المحيط انسجم أي نزل وقطر.

أما معجم مقاييس اللغة فقد تناول مادة(س ج م)« **السين والجيم والميم أصل واحد، وهو حب الشيء من الماء والدمع، يقال: سجمت العين دمعها، وعين سجوم، ودمع مسجوم، يقال أرض مسجومة، ممطورة**»[3]، معنى الانسجام السيلان والقطران.

نستشف من خلال هذه المفاهيم المتعلقة بمادة (س ج م)أنها كلها تدور حول القطران والسيلان والصب وهي كلها توحي بالانتظام والتتابع والانحدار وعدم التقاطع والتسلسل.

4-2-2-الانسجام اصطلاحا:

عرف مصطلح الانسجام تباين في آراء الدارسين، إذ تبنى كل دارس مصطلح معين مقابل للمصطلح الأجنبي(cohérence)، أو في الانجليزية(kohereng) أو في الألمانية،

1-ابن منظور: لسان العرب، مرجع سابق، ص131.

2-الفيروز أبادي: القاموس المحيط، مرجع سابق، ص 1131.

3-أبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا الرازي: مقاييس اللغة، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص588.

فمثلا محمد خطابي نجده اختار مصطلح **الانسجام**[1]، أما تمام حسان اختار مصطلحا ترجمه **بالالتحام**[2]، محمد مفتاح أخذ **بالتشاكل**[3] **الحبك**[4]، بدلا عن المصطلحات السابقة وما شابهها من التقارب والتناسب، بينما تبنى سعيد الحسن البحيري مصطلح **التماسك**[5].

يعد الانسجام جانبا من الجوانب المهمة في دراسة النص أو تحليله، فقد عرفه روبير ديبوغراند بقوله:«**الالتحام (cohérence)، وهو يتطلب من الإجراءات ما تنشط به عناصر المعرفة لإيجاد الشريط المفهومي(...) وتشمل وسائل الالتحام على (1)العناصر المنطقية كالسببية والعموم والخصوص (2) معلومات عن تنظيم الأحداث والموضوعات والمواقف(3) السعي إلى التماسك فيها بالتجربة الإنسانية.و يتدعم الالتحام بتفاعل المعلومات التي يعوضها النص مع المعرفة السابقة بالعالم**»[6]، من خلال هذا المفهوم يتبين أن الانسجام أو الالتحام وجهان لعملة واحدة، وهو جملة الآليات التي تؤدي إلى ترابط المعاني والأفكار ترابطا منطقا مبني على ترابط الأحداث، مما يجعل المتلقي يترجم الخطاب بما يملكه من خبرة.

يعود الخطابي ليعرف الانسجام قائلا:«**يتطلب من المتلقي صرف الاهتمام جهة العلاقات الخفية التي تنظم النص وتولده**»[7]، نجد أن محمد خطابي يرى بأن المتلقي هو الذي

1-محمد خطابي: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، مرجع سابق ص07.

2-الطيب الغزالي قوارة: «الانسجام النصي وأدواته»، مجلة المخبر، عدد2012، ولاية بسكرة، الجزائر، دط، دت، ص62.

3-المرجع نفسه، ص 68.

4-سعد مصلوح: نحو أجرومية النص الشعري، د ط، د ت، د ص.

5- سعيد حسن البحيري: علم لغة النص المفاهيم والإجراء، دار فوبار للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1997، ص108

6-روبرت دي بوغراند: النص الخطاب والإجراء، مرجع سابق، ص103.

7-محمد خطابي: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، مرجع سابق، ص06.

يحكم على النص بأنه منسجم أو غير منسجم، وهذا رأي فيه شيء من الإطلاق إلا إذا اعتبرنا أن المتلقي صاحب علميّة تجيز له الحكم على اعتبار أن المتلقية متفاوتو المعرفة.

المطلب الثّاني: مفهوم الإحالة

رأينا فيما سبق أنّ الإحالة أداة من أدوات الاتّساق، ونعلم أنّ كلّ من الاتساق والانسجام يفرضان نسقا لغويا مغلقا، ونسقا غير لغوي وغير مغلق، فهما يلعبان دورا كبيرا في تحقيق الإحالة بنوعيها الدّاخلية والخارجيّة، ويتم ذلك بواسطة الوحدات المعجمية وغير المعجمية. وعلاقتهما بالإحالة أنّه كلّما تحقّق الاتّساق والانسجام تحقّقت الإحالة.

1- التعريف اللّغوي للإحالة:

جاء في معجم لسان العرب لابن منظور:« **المحال من الكلام: ما يحول به من وجهه، وحوّله: جعله محالا، وأحال أتى بمحال، ورجل محوال: كبير محال الكلام، وكلام مستحيل: محال، ويقال: أحلت الكلام أحيله إحالة إذا أفسدته**»[1]. الإحالة تعني الفساد عند ابن منظور.

وجاء في كتاب العين للخليل بن أحمد الفراهيدي:« **رجل محوال: كثير محال الكلام، والمحال من الكلام: ما حول عن وجهه...،و كل شيء استحال عن الاستواء إلى العوج: يقال له مستحيل...،و قال الشيء يحول حوولا في معنيين يكون تغييرا ويكون تحويلا، والحائل: كل شيء يتحرك من مكانه، أو يتحول من موضع إلى موضع ومن حال إلى حال**»[2]، الإحالة تغيير الشيء عن موضعه عند الخليل الفراهيدي.

1-ابن منظور: لسان العرب، مرجع سابق، ص275.

2-الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، تح: عبد الحميد هنداوي، ج1، باب الحاء، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص ص 374-375.

كما ورد في المعجم الوسيط: «**أحال: قضى عليه حول كامل، والدار أحيرت: تغيرت وأتى عليها أحوال...و الشيء أو الرجل: تحول من حال إلى حال...و الشيء: نقله، والعمل إلى فلان: ناط به، والقاضي القضية إلى محكمة الجنايات نقلها إليها...**»[1]، تعني النقل في الوسيط.

نستنتج من خلال ما تقدم أن مصطلح الإحالة مشتق ومأخوذ من الفعل(أحال)، والمعنى العام المأخوذ من هذا الفعل هو التغير والتبدل. أي نقل الشيء من حال إلى حال أخرى.

2 – التعريف الاصطلاحي للإحالة:

2-1 الإحالة في اصطلاح العرب القدامى:

تعرض العرب القدامى لمصطلح الإحالة بطريقة غير مباشرة وغير صريحة وعلى رأسهم سيبويه(ت180ه)الذي أشار إليها من خلال كتابه"الكتاب"، وذلك من باب "الاستقامة من الكلام والإحالة" ويتجلى ذلك في قوله:« **فمنه مستقيم حسن، ومحال، ومستقيم كذب، ومستقيم قبيح، وما هو محال كذب**»[2]، هو في هذا الموضع لم يتطرق إلى الإحالة ذاتها وإنما قصد بها المحال وهو خلو الكلام من المعنى السليم، أو دخول فساد عليه مخالف للأصول النظرية والنحوية.

كما تطرق ابن رشيق القيرواني (ت456ه) لمصطلح الإحالة في كتابه "العمدة" ضمن باب "الإحالة والتغيير" لكنه تعرض لها في موضع آخر في ذات الكتاب ضمن باب "التضمين

1–مجموعة كتاب: معجم اللغة العربية: المعجم الوسيط، ج1، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط2، 1982، ص ص 208–209.

2–أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر: الكتاب، تح: عبد السلام محمد هارون، ج1، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط3، 1988، ص25.

والإجازة" حيث يقول في هذا الشأن:« **ومن التضمين ما يحيل الشاعر فيه إحالة ويشير به إشارة. فيأتي به كأنه نظم الأخبار أو شبيه به...**»[1]، رغم أن تعريف ابن رشيق غير صريح غلا أنه يقترب من الإحالة ومن الكناية لدى العرب التي تحمل معنيين: الإحالة من مبهم إلى مرجع، والتشبيه.

2-2 الإحالة في الدراسات الحديثة:

يقول جون ليونز:« **إنها العلاقة القائمة بين الأشياء والمسميات**»[2] بسط جون ليونز الإحالة في كونها العلاقة الموجودة بين اللفظ وما يطابقه في العالم الخارجي من الموجودات

و يذكر دي بوغراند أن الإحالة هي: «**العلاقة بين العبارات من جهة وبين الأشياء والمواقف في العالم الخارجي الذي تشير إليه العبارات**»[3] يتضح من قوله أن الإحالة علاقة قائمة بين العنصر المسمى في النص وما يتوافق معه في السياق وذلك من خلال مجموعة من المحيلات لأنها تحيل إلى مبهم وتفسره.

من جهة أخرى ذهب هاليداي وزميلته إلى أن الإحالة: «**علاقة دلالية لا تخضع لقيود نحوية، بل تخضع لقيد دلالي، وهو وجوب تطابق الخصائص الدلالية بين العنصر المحيل والعنصر المحال عليه**»[4]، أخرج هاليداي ورقية حسن الإحالة من دائرة القيود النحوية لأن لها علاقة دلالية بين المحيلات، بمعنى تطابق الدال مع مدلوله.

1-ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، مرجع سابق، ص267.

2-أحمد عفيفي: نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، مرجع سابق، ص116.

3-روبرت دي بوغراند: النص الخطاب الإجراء، مرجع سابق، ص172.

4-أنس بن محمود فجال: الإحالة وأثرها في تماسك النص في القصص القرآني، نادي الإحصاء الأدبي، ط1، 2013، ص173.

و يرى ميرفي أن الإحالة:« **تركيب لغوي يشير إلى جزء ما ذكر صراحة أو ضمنا في النص الذي سبقه**»[1]، ربط ميرفي الإحالة في إطار لغوي يدل على لفظ معين وقسمها إلى نوعين: النوع الأول مباشر/صريح لا يستدعي البحث عن المحيل إليه في المرجع، أما النوع الآخر ضمني/مضمر والتي تعرف من خلال معرفة السياق الخارجي.

من خلال ما تقدم يتضح لنا أن الإحالة استعمال أداة في إطار النص تعمل على توجيه المتلقي إما لمعنى داخله أو خارجه.

تعد الإحالة ظاهرة من الظواهر اللغوية، لذا حظيت باهتمام كبير لدى الدارسين والنقاد العرب الذين تعرضوا لها في دراساتهم، حيث نجد:«**مجموعة ترجمات عربية لهذا المصطلح منا الإرجاع والارجاعية أو المرجعية نسبة إلى المرجع « référent »، لكن الترجمة الأكثر استخداما هي الإحالة**»[2]، كما نجد تمام حسن:«**الإحالة أن يشير عنصر لاحق إلى عنصر آخر سابق في سياق النص**»[3]، تعني الإحالة تعلق عنصرين سلبق بلاحق في النص.

بينما تنظر إليها عزة شبل محمد على أنها:« **علاقة دلالية تشير إلى عملية استرجاع المغنى الإحالي في الخطاب مرة أخرى، فيقع التماسك عبر استمرارية المعنى**»[4]، إذا استقرأنا هاذين المفهومين نجد أن الإحالة تعبير لغوي متعلق بتعبير آخر يشكل معه معنى ودلالة مرهونة بتفسير الثاني الأول.

1-المرجع نفسه، ص174.

2-عزة محمد شبل: علم لغة النص، مرجع سابق، ص119.

3-أنس بن محمود فجال: الإحالة وأثرها في تماسك النص في القصص القرآني، مرجع سابق، ص179.

4-عزة شبل محمد: علم لغة النص، مرجع سابق، ص 119.

و يتحدث محمد عفيفي عن الإحالة:« **إن الإحالة علامة معنوية بين ألفاظ معينة، وما تشير إليه من أشياء، أو معان، أو مواقف تدل عليها عبارات أخرى في السياق أو يدل عليها المقام**»[1]، تتعلق الإحالة بالمرجع والسياق بالضرورة.

ويقول أحمد المتوكل أن:«**الإحالة علاقة تقوم بين الخطاب وما يحيل عليه الخطاب إن في الواقع أو في المتخيل أو في خطاب سابق/لاحق**»[2]، يجمع كل من أحمد معيفي وأحمد المتوكل على أن الإحالة تربط بين المقام والنص وهي قائمة على تفسير المبهمات وتعود عليها.

من خلال ما سبق يمكن القول لأن كلمة"الإحالة" هي مشتقة من الفعل الرباعي(أحال) الذي يدور حول التغير والتبدل.و هذا يعني الانتقال من شيء إلى شيء آخر يجمع بينهما، فالإحالة تقوم على ربط العناصر بعضها ببعض مما يؤدي إلى تماسكها ويتحقق ذلك بالاتساق النصي.

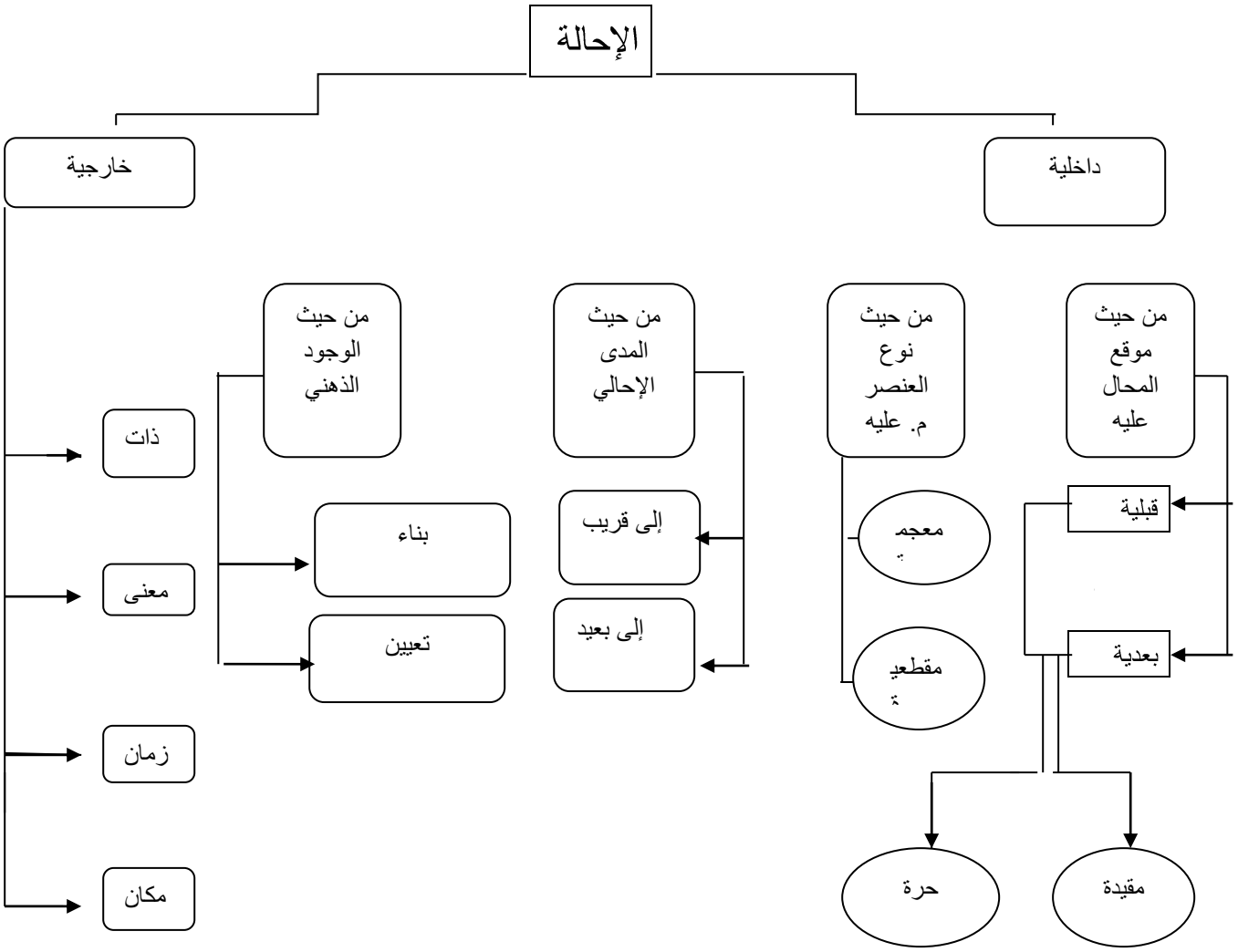
3-أنواع الإحالة:

إن موضوع الإحالة موضوع واسع، ونظرا لكثرة المسائل المتعلقة بها فقد تنوعت سيماتها وتعددت أنواعها، لهذا قام العلماء بتقسيمات مختلفة فهناك من قسمها بين داخلية وخارجية وجعل الداخلية بين سابقة ولاحقة، وهناك من تحدث عن الإحالة مطلقا فجعلها فعلية

1-أحمد عزت يونس: العلاقات النصية في القرآن الكريم، مرجع سابق، ص191.

2-أحمد المتوكل: الخطاب وخصائص اللغة العربية، دراسة في الوظيفة والبنية والنص، دار الأمان، الرباط، ط1، 2010، ص73.

وكامنة ناهيك عن الإحالة حسب المحال إليه فجعلها شخصية ومقامية وزمانية ومكانية، والمخطط الآتي يوضح بعضها.[1]



يبدو لنا أن المخطط يحتاج إلى مراجعة، فمثلا نجد أنه أدرج ثنائية (حرة، مقيدة) ضمن الإحالة الداخلية لكنها متعلقة بالإحالة الخارجية، ومع ذلك يوضح لنا هذا المخطط أن الإحالة تنقسم إلى قسمين رئيسين: إحالة داخلية وأخرى خارجية.

1- أنس بن محمود فجّال: الإحالة وأثرها في تماسك النص في القصص القرآني، مرجع سابق، ص173.

3-1-الإحالة الداخلية(Entophora)[1]: وتسمى النصية(textuel)[2]، تقع داخل النص وتكون:« **بين عنصر إحالي لغوي وعنصر إشاري داخل النص الموجود،**

عنصر إحالي لغوي ← عنصر إشاري لغوي(مفسر)»[3]، يتبين من خلال هذا أن الإحالة الداخلية تكون كافة عناصرها موجودة في النص، وكلها لغوية يسهل الوصول إلى ما تشير إليه وتعوض عنه بالضمير تجنبا للتكرار، وتنقسم الإحالة الداخلية بدورها إلى:

إحالة قبلية(على سابق):«وهي إحالة على مفسر سبق التلفظ به»[4]، أي أنها تقوم على عنصر إشاري مذكور بعدها في النص.

إحالة بعدية(على لاحق):« أن يحيل العنصر الإحالي المبهم على عنصر إشاري مفسر له مذكور بعده في النص»[5]، أي أنها تعود على عنصر إشاري مدور في النص بعدها أي لاحق عليها.

يمكننا الاستعانة بالشكل التوضيحي الآتي كما أورد هاليداي ورقية حسن 4

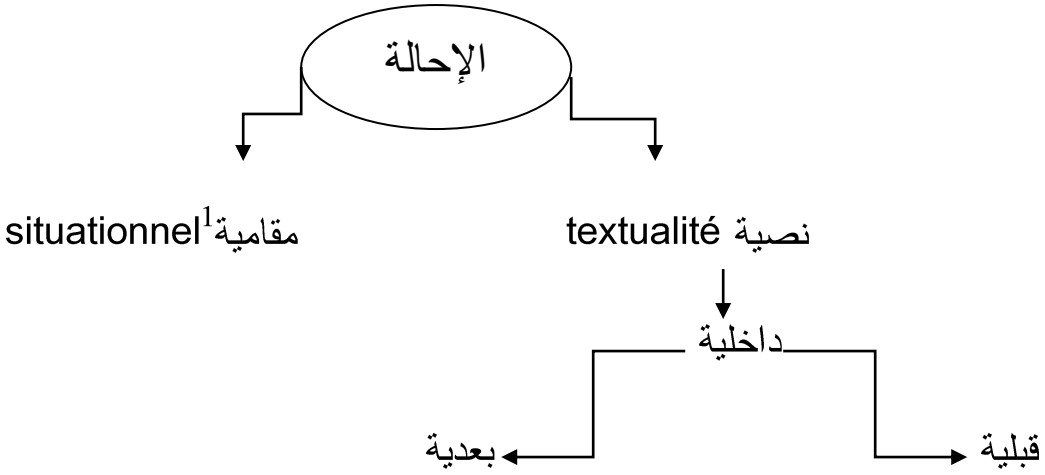
1-أحمد عزت يونس: العلاقات النصية في القرآن الكريم، مرجع سابق، ص191.

2-المرجع نفسه، ص 77.

3-المرجع نفسه، ص 192.

4-أنس بن محمود نجال: الإحالة وأثرها في تماسك النص القرآني، مرجع سابق، ص203.

5-المرجع نفسه، ص205.



و الإحالة بالنظر إلى العنصر المحال عليه نوعان:

1-**معجمية:« يكون العنصر الإشاري(المفسر)المحال عليه لفظا معجميا مفردا غير مركب، سواء أكان اسم ذات أو زمان أو مكان أو أي مفهوم مفرد»**

2-**مقطعية:«يكون العنصر الإشاري المحال عليه مقطعا من ملفوظ، سواء أكان جملة أو نصا أو مركبا نحويا»**[2]

يتضح من خلال ما تقدم أن العنصر المحال عليه يتمظهر في شكلين إما أن يرد شكلا معجميا مفردا، أو يرد مقطعا من ملفوظ(جملة/نص).

ومن حيث المدى الإحالي، نجد أن الإحالة إما أن تكون قريبة المدى أو بعيدة المدى.

-**إحالة قريبة المدى:« تجري على مستوى الجملة الواحدة حيث لا توجد فواصل تركيبية جملية»**[3]، أي أن العنصر الإحالي نجده يعود إلى أقر مذكور في النص.

1- أحمد عفيفي: محو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، مرجع سابق، ص118.

2- أنس بن محمود نجال: الإحالة وأثرها في تمسك النص القرآني، مرجع سابق، ص ص 215-219.

3-المرجع نفسه، ص228.

-**إحالة بعيدة المدى:**« **تجري بين الجمل المتصلة أو المتباعدة في فضاء النص وتتجاوز الفواصل أو الحدود التركيبية القائمة بين الجمل**»[1]، أي أن العنصر الإحالي يكون بعيد المسافة عن مفسره، وهذا حقيقة يؤدي إلى تماسك شديد بين أجزاء النص على اعتبار أنه يتجاوز حدود الجملة ليتعداها إلى النص كلية.

إذا نظرنا إلى الإحالة من حيث الوجود الذهني لوجدنا:

-إحالة بناء:« **يكون المحال عليه ذاتا لا يعرفها المخاطب، ويطلب منه أن يبنيها بناء أو يضيفها إلى مخزونه الذهني**»[2]، الإحالة هنا يكون فيها المحال عليه مجهولا، على المخاطب تشكيله وبناءه من جديد.

-**إحالة تعيين:**« **يكون المحال عليه موجودا في مخزون المخاطب الذهني ضمن ذوات عدة، ويطلب منه تعيينه بانتقائه من بين هذه الذوات**»[3]، هذه الإحالة يكون فيها المحال عليه وارد لدى المخاطب لكنه ضمن ذوات عدة على المخاطب تعيينه وتحديده.

3-2-الإحالة الخارجية(exophora)[4]، وتسمى المقامية situationnel[5]، وهي:

« **تكون بين عنصر إحالي لغوي وعنصر إشاري غير لغوي(مقام)**

1- أنس بن محمود فجال: الإحالة وأثرها في تماسك النص في القصص القرآني، مرجع سابق، ص229.

2-المرجع نفسه، ص 232.

3- المرجع نفسه، ص233.

4- أحمد عزت يونس: العلاقات النصية في لغة القرآن الكريم، مرجع سابق، ص101.

5-أحمد عفيفي: نحو النص اتجاه جديد في الدرس اللغوي، مرجع سابق، ص117.

عنصر إحالي لغوي ←——— عنصر إشاري غير لغوي(مقام مفسر)»[1]، فالإحالة الخارجية هي إحالة سياقية فهي تشير إلى أن العنصر المشار إليه موجود في سياق الموقف، وبالتالي هي متوقفة على معرفة سياق الحال والمواقف وكل الأحداث التي تحيط بالنص ككل.

كما تهتم الإحالة الخارجية بالعنصر الإشاري الذي يتصل بالذوات والمعاني والأزمنة والأمكنة، وهذا يعرف بواسطة المقام.

من خلال ما تقدم يتضح لنا أن الإحالة النصية تلعب دورا فعّالا في تحقيق اتساق النص، هذا على اعتبار أن كافة العناصر موجودة، وكلها لغوية، بينما الإحالة المقامية تساهم في صنع النص وخلقه على اعتبار أنها تربط النص بسياق الموقف(المقام)، ولكنها لا تساهم بدرجة كبيرة باتساقه مباشرة كونها لا تحيل إلى عناصر لغوية داخل النص، بل إلى أشياء وعناصر خارجه. ويبقى هذا مرهون بمدى معرفة الشخص الثقافية والكم المعرفي الذي يتمتع به.

4- قرائن الإحالة:

نعلم أن الإحالة تفيد الربط بين أجزاء النص ز لتجسيد ذلك لابد من توفر عناصر إحالية، تتمثل هذه الأخيرة في المبهمات التي تكتسب معناها بالعودة إلى ما تحيل عليه.

أورد محمد خطابي أن:« **وسائل الاتساق الإحالية ثلاث: الضمائر، وأسماء الإشارة، وأدوات المقارنة»**[2]، يورد خطابي أنواعا للاتساق في ثلاثة أنواع تتمثل في الضمائر وأسماء الإشارة وأدوات المقارنة.

1- أحمد عزت يونس: العلاقات النصية في لغة القرآن الكريم، مرجع سابق، ص192

2-محمد خطابي: مدخل إلى لسانيات انسجام الخطاب، مرجع سابق، ص18.

كما يشير الباحثان هاليداي ورقية حسن إلى:« **أنه يوجد في أية لغة عناصر معينة لها خاصة بالإحالة، هذه العناصر في الإنجليزية هي: الضمائر، وأسماء الإشارة، وأدوات المقارنة**»[1]، يتضح مما تقدم أن وسائل تحقيق الإحالة تنحصر في ثلاث وسائل هي: الضمائر، أسماء الإشارة، الموصولات.

4-1-الضمائر:

قال الزجاجي: «**أعلم أن حكم المضمر أن يجيء بعد ظاهر يتقدمه، يعود عليه، لأنه مبهم، ولا يعقل على ما يعود عليه، حتى يتقدمه اسم ظاهر يعود عليه، هذا أصله**»[2]، يبين الزجاجي أن المضمر لا يرد إلا بعد ظاهر يتقدمه ليعود عليه ويوضحه باعتبار كائن مبهم، وبالتالي فالضمائر كلها لا تخلو من إبهام وغموض، سواء كانت للمتكلم أو المخاطب أم الغائب إذ لابد لها من شيء يزيل إبهامها ويفسر غموضها.

تنقسم الضمائر إلى ثلاثة أقسام:« **الضمائر الدالة على المتكلم(أنا وفروعها)، الضمائر الدالة على المخاطب(أنت وفروعها)، والضمائر الدالة على الغيبة(هو وفروعها)، فالنوعيين الأوليين(المتكلم/المخاطب) يستخدمان الإحالة خارج النص ولا تصبح إحالة داخل النص إلا بالضمائر الدالة على (الغيبة).فحين نتحدث عن الوظيفة التماسكية لضمير الإحالة فإن ضمير الغائب هو المقصود على وجه الخصوص**»[3]، نستشف من هذا أن ضمائر المتكلم والمخاطب يفسرهما وجود صاحبهما وقت الكلام، لأنه حاضر يتكلم عن نفسه أو حاضر

1- عزة شبل محمد: علم لغة النص النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص123.

2-أبو القاسم عبد الرحمان بن إسحاق الزجاجي: المجمل في النحو، تر: على توفيق أحمد، دار الأمل، عمان، الأردن، ط1، 1984، ص117.

3-أحمد عزت يونس: العلاقات النصية في لغة القرآن الكريم، مرجع سابق، ص78.

يكلمه غيره مباشرة، بينما ضمير الغائب هو غير معروف لأنه غير حاضر. ولذا كان لزاما أن يجد شيئا يفسره، ويوضح المراد منه كونه دال على غياب لا حضور.

يقول تعالى:﴿ وَأَوْحَيْنَآ إِلَىٰٓ أُمِّ مُوسَىٰٓ أَنْ أَرْضِعِيهِ ۖ فَإِذَا خِفْتِ عَلَيْهِ فَأَلْقِيهِ فِى ٱلْيَمِّ وَلَا تَخَافِى وَلَا تَحْزَنِىٓ ۖ إِنَّا رَآدُّوهُ إِلَيْكِ وَجَاعِلُوهُ مِنَ ٱلْمُرْسَلِينَ ۝٧ ﴾{ القصص/07}، ورد في هذه الآية الكريمة عنصر إشاري تمثل في: "أُمِّ مُوسَىٰٓ " الوارد في الآية(7)، والذي ذكر صراحة في قوله تعالى:﴿وَأَوْحَيْنَآ إِلَىٰٓ أُمِّ مُوسَىٰٓ ﴾، وعندما نمعن النظر في بقية الآية نلاحظ توالي الضمائر لتحيل إلى العنصر الإشاري" أم موسى"، وهذه الأفعال هي: أرضعيه، خفت، ألقيه، لا تخافي، لا تحزني، تحيل كلها إلى الضمير(أنت) التي تعود على" أم موسى".

هكذا تعد الضمائر عنصرا إحاليا باعتبارها تحيل على شيء معين وذلك من خلال تحديد وظيفته ودوره في مقام الكلام.

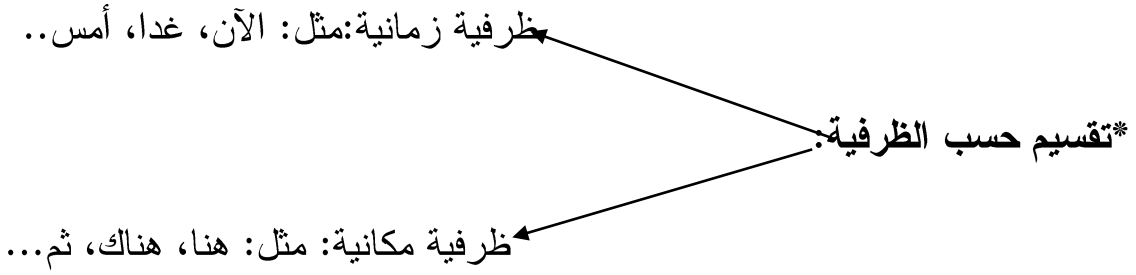
4-2-أسماء الإشارة:

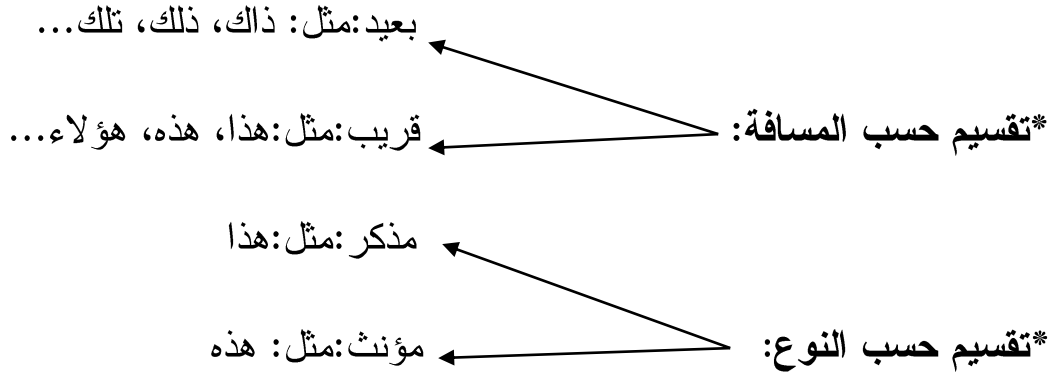
إن أسماء الإشارة تعمل على الربط القبلي وكذا البعدي، وذلك باعتبارها رابطة بين أجزاء الكلام الواقعة فيه، إذ تساعد المتكلم على اختصار كلامه وتؤمن استمراريته دون تكرار ممل لبعض الكلمات والألفاظ.

و أسماء الإشارة:« **هي عادة تحيل إلى ما هو داخل النص، مثل: ضمائر الغيبة**»[1]، يذهب أحمد عزت يونس من خلال قوله هذا إلى أن أسماء الإشارة هي ما وضع المشار إليه سواء كان واحدا أو اثنان أو جماعة داخل النص.

1-أحمد عزت يونس: العلاقات النصية في لغة القرآن الكريم، مرجع سابق، ص18.

يمكن تقسيم أسماء الإشارة إلى ما يلي[1]





تساهم أسماء الإشارة حسب المخطط أعلاه على اتساق النص، إلا أن هذا ما يميز اسم الإشارة المفرد هو إمكانية الإحالة إلى جملة متتالية من الجمل في النص الواحد.

1-محمد الأمين محسن: التماسك النصي من خلال الإحالة والحذف دراسة تطبيقية في سورة البقرة-رسالة مكملة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2015، ص40.

قال تعالى:﴿ وَجَٰوَزۡنَا بِبَنِيٓ إِسۡرَٰٓءِيلَ ٱلۡبَحۡرَ فَأَتَوۡاْ عَلَىٰ قَوۡمٖ يَعۡكُفُونَ عَلَىٰٓ أَصۡنَامٖ لَّهُمۡۚ قَالُواْ يَٰمُوسَى ٱجۡعَل لَّنَآ إِلَٰهٗا كَمَا لَهُمۡ ءَالِهَةٞۚ قَالَ إِنَّكُمۡ قَوۡمٞ تَجۡهَلُونَ ١٣٨ إِنَّ هَٰٓؤُلَآءِ مُتَبَّرٞ مَّا هُمۡ فِيهِ وَبَٰطِلٞ مَّا كَانُواْ يَعۡمَلُونَ ١٣٩ ﴾**{الأعراف/138}**.

نلمس في قوله تعالى: **هؤلاء**، إحالة إلى ما سبق، فهي تحيل إلى **القوم** الذين كانوا يعكفون على أصنامهم.

قال تعالى:﴿ زُيِّنَ لِلنَّاسِ حُبُّ ٱلشَّهَوَٰتِ مِنَ ٱلنِّسَآءِ وَٱلۡبَنِينَ وَٱلۡقَنَٰطِيرِ ٱلۡمُقَنطَرَةِ مِنَ ٱلذَّهَبِ وَٱلۡفِضَّةِ وَٱلۡخَيۡلِ ٱلۡمُسَوَّمَةِ وَٱلۡأَنۡعَٰمِ وَٱلۡحَرۡثِۗ ذَٰلِكَ مَتَٰعُ ٱلۡحَيَوٰةِ ٱلدُّنۡيَاۖ وَٱللَّهُ عِندَهُۥ حُسۡنُ ٱلۡمَـَٔابِ ١٤﴾**{آل عمران/14}**، ورد اسم الإشارة **ذلك** ليشير ويحيل لعنصر سابق يتمثل في: **حب الشهوات من النساء والبنين والذهب والفضة والخيل المسومة وكذا الأنعام والحرث.**

من خلال ما تقدم نجد أن اسم الإشارة يشير ويحيل إلى مضمون معين/ قول ما، ويكون تلخيصا له، فيتجنب بذلك الإطناب والإحالة من إعادته.

ويجب الإشارة إلى أن الإحالة بالضمائر الإشارية تؤدي وظيفة جوهرية تزيد من تلاحم وتماسك أجزاء النص.

4-3-الموصولات:

تعتبر الأسماء الموصولة حلقة وصل بين جملتين اثنتين، فهي من أهم أدوات الاتساق من خلال إحالتها على أكثر من مفردة، وذلك بتعريضها لوحدات معجمية سابقة لها، إذ يمنع تكرارها بلفظها من جهة، وتعمل على استمرارية النصوص من جهة أخرى. ولهذا تشكل تماسك أجزاء النص سابقه بلاحقه، والأسماء الموصولة:« **من الألفاظ الإحالية التي لا تملك**

دلالة مستقلة، بل تعود إلى عنصر أو عناصر أخرى مذكورة في أجزاء أخرى من الخطاب»[1]، أي أنها نوع من المبهمات التي لا يتم معناها بذاتها بل تحتاج ألى صلة بعدها لتوضحها.

وتضيف عزة شبل محمد:« **تعد الأسماء الموصولة من مصادر الإحالة في النص، وأدواتها هي: (الذي، التي، من، ما،...)**»[2]، فما تؤكده عزة أن الأسماء الموصولة وسيلة من وسائل الإحالة.

و الأسماء الموصولة قسمان: خاصة ومشتركة. فالأسماء الموصولة الخاصة هي:« **هي التي تفرد وتثني، وتجمع، وتذكر وتؤنث، حسب مقتضى الكلام**»[3]، ونذكر منها: الذي، التي، اللذان، اللتان، الذين، اللواتي،...

بينما الأسماء الموصولة المشتركة هي:« **هي التي تكون بلفظ واحد للجميع، مشترك فيها المفرد والمثنى، والجمع والمذكر والمؤنث**»[4]، ونذكر منها: من، ما،...

هكذا تساهم الأسماء الموصولة في إثبات الإحالة كونها وسيلة من وسائلها فهي تحقق تماسكا قويا بسبب رجوعها كلها إلى مذكور معين. مثالها قوله تعالى: ﴿قَدۡ أَفۡلَحَ ٱلۡمُؤۡمِنُونَ ۝ ٱلَّذِينَ هُمۡ فِي صَلَاتِهِمۡ خَٰشِعُونَ ۝ وَٱلَّذِينَ هُمۡ عَنِ ٱللَّغۡوِ مُعۡرِضُونَ ۝ ﴾{المؤمنون/1-3}، تكررت كلمة **الذين** وهي تعود على مذكور واحد ألا وهو **المؤمنون** محققة بها اتساقا وتكاملا نصيا.

1-أحمد عفيفي: الإحالة في نحو النص، كلية دار العلوم، القاهرة، مصر، دط، دت، ص21.

2-عزة شبل محمد علم لغة النص النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص136.

3-مصطفى الغلاييني: جامع الدروس العربية، ج1، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص97.

4-المرجع نفسه، ص99.

نجد أن القرائن الإحالية أو ما يعرف بالمحيلات والمتمثلة في الضمائر، أسماء الإشارة، والموصولات، تعمل كلها مجتمعة أو متفرقة على تحقيق التماسك النصي.

الفصل الثاني:

الإحالة النصية وبناء الأسلوب

في باب "دمي على كفي" لسميح القاسم

سميح القاسم من الشّعراء الفلسطينيين المعاصرين، حمل لواء القضية الفلسطنية كيف لا وهو ابن أرض شجر الزيتون، حيث عبّر عن معاناة الشّعب الفلسطيني بكل حماس وقوّة. إذا كان للصراع الفلسطيني انعكاسا على الأدب الفلسطيني عامة وعلى قصائد سميح القاسم خاصّة، ذلك أنّ قصائده عكست الواقع الفلسطيني المعيش حيث عبّر فيها عمّا يجول في خاطر شعبه من قهر وتعذيب وحسرة، وقد وقع اختيارنا لباب "دمّي على كفّي" ليكون محطّ دراستنا، هذا الباب من بين ثمانية أبوابا واردة في ديوانه ذي (768) صفحة.

هذا الديوان زاوج فيه بين الشعر العمودي والشّعر الحرّ، كما اعتمد فيه على الظّواهر الفنيّة الحديثة كالتّناص، الرمز، الغموض، التّضاد والتي بواسطتها صوّر مرارة هذا الشّعب الصّامد.

الأسلوب طريقة يستعملها المبدع للتعبير عن موقفه وإبراز مشاعره، أو الإحالة عن شخصية. ويتم ذلك من خلال اقتناء المفردات وحسن اختيارها، ويعتمد هذا المبدع على رصيده الثقافي ومدى قدرته على الصياغة والتركيب الذي يخدم هذا الإبداع الفني وربطه بالبعد السياقي للمؤلف ليبين أن الإنسان ابن بيئته بطبعه؛ فإذا يكتب شعرا أو يؤلف رواية فهو يجسد فيها جانب من جوانب حياته هذا إن لم تكن كلها، وهناك مقولة شهيرة وفدت إلينا من الأدب الفرنسي عن العالم اللساني الكونت دي بوفون(1707-1788): إن الأسلوب هو الرجل لذا نجد لكل مبدع أسلوبه الخاص به في الإبداع.

وفي هذا الصدد يعرف بيير جيرو بقوله: «**الأسلوب من كلمة stilus، -أي مثقف يستخدم في الكتابة- وهو طريقة في الكتابة وهو استخدام الكاتب لأدوات تعبيرية من أجل غايات أدبية. ويتميز في النتيجة من القواعد التي تحدد معنى الأشكال وصوابها**»[1].

1-بيير جيرو: الأسلوبية، تر: منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، سوريا، ط2، 1994، ص17.

يقول في هذا الصدد:« **ليس ثمة من أحسن تعريفا من كلمة أسلوب، فالأسلوب طريقة في الكتابة، وهو من جهة أخرى، طريقة في الكتابة لكاتب من الكتاب، ولجنس من الأجناس، ولعصر من العصور...**»[1]، يرى بيير جيرو أن الأسلوب تقنية في الكتابة وفق معايير تعبيرية بلاغية تهدف إلى إحداث جمالية فنية في النص.

أما ستاندال فيعرفه بقوله:« **الأسلوب هو لأن تضيف لفكر معين جميع الملابسات الكفيلة بإحداث التأثر الذي ينبغي لهذا الفكر أن يحدثه**»[2]، ويقصد ستاندال في كلامه هذا أن الأسلوب هو الوسيلة التي تربط بين العالم الداخلي للإنسان(الفكر)، والعالم الخارجي.

وعليه فالأسلوب هو ذلك المسلك الذي يسلكه كل مبدع في التأليف، يرسم خصاله وانطباعاته فيه. فالإنسان لا يستطيع أن ينزع من شخصيته الوقائع والمعارف التي اكتسبها من مجتمعه وبيئته وينطلق من الفراغ أو العدم.

ومن هنا يحيلنا الأسلوب إلى قضية من قضايا التداولية التي تطرقنا إلى دراستها في الجانب النظري، وهي الإحالة التي تعني في عموم مفهومها الربط بين العناصر الداخلية للنص من جهة، وبين النص والسياق من جهة أخرى. وهذا ما نلاحظ حضوره في مختلف قصائد سميح القاسم الذي تناول فيها قضية شعبه، والواقع الفلسطيني الأليم بجميع مجازره، وبأسلوب شعري مأساوي أدى إلى اتساق عناصر النص وانسجام أجزاءه والتحام صوره

1- بيير جيرو: الأسلوبية، المرجع السابق، ص09.

2-صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، مصر، ط1، 1998، ص99.

المبحث الأول: قرائن الإحالة وشعرية اللغة

المطلب الأول: الإحالة والتخييل

تناول الشاعر الفلسطيني سميح القاسم في ديوانه مجموعة من القصائد التي حصرت في طياتها العديد من الجوانب الجمالية والبلاغية واللسانية التي تسعى إلى إحداث شعرية في النص لأن الشاعر أثناء تأليفه لقصيدة ما لا ينطلق من العدم، بل يعتمد على ركائز مهمة منها الشعرية كونها تعنى العلم الذي يبحث عن خصوصية النص الأدبي وبيان جمالية النصوص الإبداعية. كما وظف أيضا قضية من قضايا التداولية والمهمة في الربط بين النص وسياقه، أو النص ومكوناته الداخلية وهي الإحالة التي طغت على أغلب نصوصه بمختلف أشكالها، كما عمد أيضا إلى إدراج عنصر التخييل الذي يقوم على التخييل الذي يقوم على توقع أمور متواجدة في مخيلة المبدع، يتصور حدوثها من واقعه والنص المخيل يقوم على انحراف المعنى، وتوظيف الكلمة في غير محلها. ومن أمثلة ذلك قوله في نصه الشعري المعنون ب" خطان في سوق البطالة"

ربما أبحث في روث المواشي، عن حبوب

ربما أخمد...عريانا...وجائع...[1]

حاول الشاعر في هذا المقطع أن يتخيل نفسه وهو في أشد حالات الفقر المدقع يعاني الجوع والعراء، وصور لنا بشاعة الموقف وهو يبحث في روث المواشي عما يسد به جوعه، وقت استولى الاستعمار ببطشه على الشعب وحرمه خيرات بلاده، فشرد الأهل ويتم الأطفال وعم الفساد في الأرض. هي صورة معبرة تذهب بالقارئ إلى مدى بعيد لدرجة تجعله يعايش

1-سميح القاسم: ديوان سميح القاسم، دار العودة، بيروت، لبنان، دط، 1987، ص447.

تلك الحال ويأسف عليها ويذرف الدموع من الحسرة متأثرا، من خلال البعد التخييلي الذي حوط هذه الصورة.

يضيف سميح القاسم في ديوانه المملوء بالعبر:

ربما تسلبني آخر شبر من ترابي

ربما تطعم للسجن شبابي

ربما تسطو على ميراث جدي

من أثاث وأوان...وخواب[1]

أما الإحالة التي اعتمدها هاهنا، في خضم هذه المقطوعة الشعرية التي تنتمي إلى الشعر الحر الذي ارتآه مناسبا للتعبير بحرية عن موقفه هي نصية قبلية تتمثل في(**ربما تطعم للسدن شبابي**) التي تعود على الشاعر وما يعايشه من معاناة جراء الاحتلال الصهيوني لأرضه وأرض أجداده الأولين والتي تجد مرجعها فيما قبلها في قوله(**ربما تسلبني آخر شبر من ترابي**).

كما نجد أن الشاعر ربط بين الإحالة والتخييل ربطا منطقيا من خلال أدوات الربط، ومنها حروف الجر(من)،حروف العطف(الواو)،...و التي أدت إلى اتساق الأبيات وتناسقها، بحيث لا يكتمل المعنى في بيت إلا إذا أحال إلى اللاحق، ووثق رباط المعنى بالسياق، حتى لا يتأتى لأي شاعر رسم هذه الصورة ونقلها إلى الواقع في جمالية بحتة.

كما استعمل في نفس القصيدة عنصر التخييل في قوله:

1-الديوان، ص147.

يا عدو الشمس...لكن...لن أساوم...

و إلى آخر نبض في عروقي...سأقاوم...

يتخيل الشاعر بأن وطنه شمسا والاستعمار الصهيوني أفول لها من خلال معاداته واحتلاله وتسلطه على أرض الغير، فكسب دلالات معينة تمنح الصورة بعدا تخييليا ورونقا، عندما رسم الحرية كذلك الضوء الساطع من الشمس والتي تحرمه منها غيمة الاحتلال. فقد عمل عنصر التخييل على جعل الصورة مطابقة للواقع حية يقظة يتصورها القارئ ويحس بواقع فلسطين الأليم مناديا بصوت المقاومة والصمود من خلال لفظة(سأقاوم).

نجد الشاعر يصر على نيل الاستقلال ويناجي بالحرية، ولعل دليل ذلك المقطع الشعري الذي تكرر في أكثر من سبعة أسطر:

يا عدو الشمس...لكن...لن أساوم...

و إلى آخر نبض في عروقي...سأقاوم...

فالتكرار اللفظي ساهم بقدر في تحقيق السبك النصي وإبراز جماليته الفنية تطرق مسامع المتلقي وتثير انتباهه.

أما عن نوع الإحالة في هذا المقطع فخارجية تربط جوانية النص بخارجه من خلال المبهم(يا عدو الشمس) الذي يترك تساؤلا في ذهن المتلقي: من المقصود؟ وما فعلته؟ ولماذا فعل؟ كلها تساؤلات تفسر فقط بالعودة إلى المقام ويفتح باب التأويل على مصراعيه حسب قدرة كل قارئ ومكتسباته النقدية وذوقه الفني دون أن نغفل دور الحس والشعور في قراءة النص الشعري والتلذذ بمقاطعه.

يضيف الشاعر سميح القاسم، في قصيدته بعنوان: "**دفقة الأجيال**"

تراشقنا بهجر اللفظ أعواما على أعوام

نهرنا السائل المحروم

قهرنا أتعس الأيتام

ودسنا زهرة الأزهار...دسناها

وفتناها

مدماة...معراة...على الطرقات

فيا قمرا من الفوسفور

أغفى تحته الأموات[1]

يستعمل الشاعر لغة شاعرية تحذو بعيدا عن اللغة الطبيعية إلى لغة خلابة لا تؤمن بالمألوف بل تسير عكس تياره لتكشف عن طوباوية شعرية. ومثال ذلك قوله: **نهرنا السائل المحروم**، فجعل خاصية الحرمان التي تخص الانسان وحده تنطبق على نهر جامد لا إحساس ولا مشاعر له، فجسد بذلك لوحة متخيلة تأخذنا إلى رحبة من المأساة التي تعايشها فلسطين جراء الاستعمار.

كما لا يتوقف عن توظيف التخييل في قوله:

ودسنا زهرة الأزهار...دسناها

وفتناها[2]

1-الديوان، ص491.

2-الديوان، 489.

ليأنسن الزهرة ويجعلها تفتتن مثل المرأة فينقل القارئ إلى فضاء من التخييل الذي يجعل المرء يتخيل الزهرة ذات حواس وتشعر كما الانسان.

أما الإحالة المتجسدة في القصيدة هي:

***داخلية بعدية: (تراشقنا)** التي تنطوي على الضمير المتصل**(ن/نحن)**، والتي تجد المحيل عليه في باقي النص مثل: **(دسناها)**.

***داخلية القبلية:** توجد أيضا فلم يستغن الشاعر على استغلالها في إضفاء شاعرية النص وارتقاء لغته، تتمثل في: **(فتناها)** التي تحتوي على الضمير المضمر**(نحن)** والتي ترتبط بما قبلها**(دسناها/تراشقنا...)**. والتي تساهم في ترابط النص ووحدته العضوية.

المطلب الثاني: الإحالة والانزياح

إن الكلام من اللغة والشعر له خصوصية شعرية من حيث الألفاظ والتركيب والأسلوب، فالكتابة الشعرية للنص الشعري في الشعر المعاصر قد يخرج من المقاييس والمعايير المألوفة لأنه يستدعي حضور بعض الظواهر والقواعد التي تساعد في تركيب نص شعري جمالي يخمل في ثناياه إحالات إلى صور وأحداث خارج النص تستلزم حضور البعد الثقافي للمبدع مما يؤدي إلى تقوية البعد الدلالي للنص ومن أهم هذه الظواهر: التقديم والتأخير، شعرية اللغة، التكرار، الانزياح الذي نحن بصدد دراسته لمعرفة مدي تجليه في الديوان الشعري" دمي على كفي"، ومدى تمكن الشاعر سميح القاسم منه وكيف ربطه بالعنصر اللساني "الإحالة".

يعد الانزياح من أهم الأساليب الحديثة التي يستعملها المبدع في كتاباته، إذ يعرفه نور الدين السيد بقوله:« **الانزياح هو انحراف الكلام عن نسقه المألوف وهو حدث لغوي يظهر**

في تشكيل الكلام وصياغته ويمكن بواسطته التعرف على طبيعة الأسلوب الأدبي، بل يمكن اعتبار الانزياح هو الأسلوب الأدبي ذاته»[1]، يرى نور الدين السيد أن الانزياح هو الخروج عن النظام المعتمد للنص، ويدرسه على أنه لغة خارجة عن المألوف والعادي، وفي نفس الوقت حصره في نطاق اللغة وعده هو الأسلوب نفسه.

أما عبد السلام المسدي فيعرفه في كتابه الأسلوب والأسلوبية قوله:« **إن الانزياح كواقع لغوي عرضي ينزاح عن أصله الأول»**[2]، يرى عبد السلام المسدي أن الانزياح هو الخروج عن الأصل اللغوي.

ومختصر القول أن الانزياح ظاهرة أسلوبية بلاغية تعني الخروج عن المألوف، ويعمل على خرق قوانين اللغة في مرحلته الأولى. ثم يبعث القارئ المتلقي للعمل الفني إلى مرحلة تأويلية تؤدي إلى كسر أفق التوقع سواء على المستوى التركيبي أو الدلالي ثم يعيد بناء اللغة من جديد وزرع علة التأثير الفني الجمالي، ويولد البعد الإيحائي إلى المتلقي.

ومن أمثلة ذلك ما وظفه سميح القاسم في قصيدة بعنوان " **إليك هناك حيث تموت**"

أخي الغالي!

إليك هناك في بيروت

إليك هناك...حيث تموت

كزنبقة بلا جذر

1- سليم سعداني: الانزياح في الشعر الصوفي، مجلة جامعة ابن رشد، دورية فصلية، العدد الخامس، مارس2012، ص08.

2-عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، ص105.

كنهر ضيع المنبع

كأغنية بلا مطلع

كعاصفة بلا عمر

إليك هناك حيث تموت كالشمس الخريفية

بأكفان حريرية

إليك هناك..يا جرحي ويا عاري.[1]

جاء الانزياح في هذا المقطع عبارة عن مجموعة الألفاظ والمترادفات، وظفها الشاعر بطريقة أدت لانحراف المعنى والعدول عنه مثل قوله: **(بأكفان حريرية)** فكيف للكفن أن يكون حريرا سوى عندما يوظف بجمالية تزركش الحزن والمأساة في صورة فنية تحرك النفس وتجعلها تتفاعل مع الصورة. حيث اعتمد فيها على تكثيف الحالة الشعورية التي تؤكد على ارتباط روحه بوطنه وبأرضه. وعبارة**(عاصفة بلا عمر)** أيضا التي تحيل إلى الموت تتضمن انزياحا غريبا حيث أزاح العمر من الكائن الحي إلى الجماد(العاصفة)

ثم يعاتب من يرى حزن فلسطين ولا تتحرك فيه مشاعر النخوة والعروبة فيتألم ويتحسر على حال الأرض التي باتت بلا أصل ولا عرض، يقول: **(إليك هناك..يا جرحي ويا عاري)**، فالشاعر يسعى من خلال رسالته إلى التنوع والتفرد في الأسلوب، والوعي في اختيار هذا الموضوع بتركيبه ولفظه الذي بات هاجسا ينبغي لكل شاعر أن يتطرق إليه ويجابه هوله.

1-الديوان، ص468.

إن ما يبتغيه الشاعر إنشاء سمات لغوية معينة بغرض التعبير عن موقف معين يختلج صدره، ومن الاختيار ما ينشأ من التعبيرات المجازية والكلمات المختارة والحذف والتأخير وغيرها من المؤشرات التي تنطوي تحت مفهوم العدول الذي اعتمده الشاعر كثيرا.

و لقد اعتمد الشاعر هاهنا على الإحالة الداخلية في قوله(**يا جرحي**)، هي إحالة قبلية تعود أدراجها إلى الخلف لتجد مفسر مبهمها من خلال المرجع الضمني(**أنا**) المتواجدة في (**أخي**) وقد ساهمت بشكل أو بآخر في إثراء غموض النص وتنوع دلالاته، فتواجد الشاعر في متن القصيدة ضمنيا دليل على صدق تعبيره لحظة نقله لأوجاع أبناء أرضه فشكل بهذه الصورة الفنية لوحة تنبجس منها روح تبتغي الكلام وتحرض على حداد الصمت .

وفي مقطع آخر في نفس القصيدة نجد سميح القاسم يواصل توظيف الانزياح بطرق مختلفة ومتفاوتة يقول:

رسالتك التي رفت على جرحي[1]

كعصفور تفلت من سجون الحزن والحرمان

ورافق نجمة الصبح

لماذا حين فضتها يداي..تنفضت أشواك

على وجهي..وفي قلبي؟

انزاح الشاعر في هذا المقطع عن استعمال الدلالة في موضعها حيث أبعد المعنى الأصلي من دلالة العصفور الطائر الذي لا يشكو هما إلى دلالة الانسان المهموم المنكسر

1-الديوان، ص ص 465-466.

الجناح الذي يعاني من الحزن والحرمان والغربة. فهو هنا بصدد تصوير تحفة فنية يرصد من خلالها نقل حسرته على وطنه، فقد أنسن من ليس بشرا وألصق به تهم البشر وهمومهم.

نلاحظ الانزياح في قصيدته الموسومة ب: " **على قلعة الإمبراطور**" التي يقول فيها

أبهذا الأمبرطور الإلهي..أتسمع؟

صوت حبلى تتوجع!

أيها الوحش الخرافي المقنع

إن في الشمس مخاضا..فتطلع

أيها المأمون..فاسمع

صوت رؤيا وإراده

وزغاريد ولاده

فالحمام الزاجل المنسي...لا ينسى بلاده[1]

مثل الحمام بالرجل الأصيل الذي لا ينسى منبته وعرقه مهما طالت غربته يظل قلبه متعلقا بوطنه لا يقوى على النسيان، فالملاحظ أنه يعتمد الأساليب المعاصرة في الكتابة الشعرية ليجتاح عالم الإبداع ويستولي على الفن الشعري ويرتدي ثوبا مرصعا بالذهب في قدرته على نقل معاناة شعبه بصورة فنية راقية.

أما الإحالة التي اعتمدها هي إحالة نصية في قوله:

1-الديوان، ص ص 476 -477.

ربما تكسد في الأسواق كتبي!

ربما ينقلب الأنصار أعداء. وقد ينفض من في صحبي

ربما أبقى وحيدا..

أنا والحزن ودربي!

وهي إحالة داخلية بعدية (**تكسد في الأسواق كتبي)** التي تجد مرجعها في النص من خلال الضمير(**أنا**) الذي ينقل القارئ إلى جوانية القصيدة ليعايش هو الآخر حالة ما يقرأه من أسطر شعرية تزعزع الذهن وتصبو إلى بلوغ الفؤاد.

ينحرف البناء الشعري عند سميح القاسم عن المألوف في كثير من موضع في قصيدة " **ليد ظلت تقاوم**" التي تنقل لنا مجزرة تعرض لها أبناء شعبه من أبشع صور الانتهاك.يقول:

عيون مطفأة

وعويل غارق في رغبة المأساة عائم!

و أنا رئيسة نسر

في مهب الحزن والغيظ

إله لا يساوم!

****

يوم قالوا: اسقطوا قتلى وجرحى

ما بكيت!

قلت: فوج آخر يمضي[1]

قصيدة تنقل جميع أشكال الألم فقد انزاح من دلالة الريشة والبياض والسلام إلى دلالة الطائر الجارح الأسود الذي يسبب الألم والغيظ. فكان تصويره الشعري دقيق جمع فيه ملامح التراجيديا من خلال براعة استخدام تقنيات البناء الشعري المعاصر ومثال ذلك(**في رغبة المأساة عائم)** يحذو بها عن الواقع وينقلنا إلى اللاواقع واللاحقيقة خاصة وأنه لا بشر يرغب في المأساة حقا ولا يقوى على تجرع ويلاتها.

يتجسد أيضا الانزياح في قصيدته " **إلى الرجال الأنيقين في هيئة الأمم المتحدة**" فيقول.

أيها السادة من كل مكان

ربطات العنق في عز الظهيرة

و النقشات المثيرة

ما الذي تجديه في هذا الزمان؟

أيها السادة من كل مكان!

نبت الطحلب في قلبي

وغطى كل جدران الزجاج[2]

1–الديوان، ص460.

2–الديوان، ص510.

فالشاعر من خلال هذا التصوير الإنزياحي أراد أن يبين عدم جدوى هذه الهيئة واجتماعاتها التي تعد حبر على ورق ويبعث في ثناياها رسالته إلى رئيس الهيئة لعله يستفيق من سباته عن طريق الاستفزاز لاتخاذ قرار صائب وحاسم في حق الشعب الفلسطيني، أما الإحالة في هذا المقطع فهي إحالة خارجية ربطت النص بالسياق الخارجي. ولمعرفة محتوى هذا النص وتأويله وجب على المتلقي أو الناقد أن تكون له خلفية معرفية عن القضية الفلسطينية، حيث كانت الإحالة في خطابه الموجه للمسؤولين.

يصور الشاعر في "**قميصنا البالي**" معاناة أم من رحيل ولدها فجسد انحراف اللغة إلى صورة شعرية جمالية بليغة عمقت من جرح الأم بدفقات شعورية متناسقة ومنسجمة فعكست هذه الأسطر الشعرية مدى تأثر سميح القاسم بالحالة النفسية للأم حيث يقول:

يا أمه فتفقدي كل الحقائب

و دعيه رهن ذراع صاحب

هاتي له الشال الذي حيكته

بين انتظار صغيرك الغالي وهمهمة الوجاق

ستطول غيبته، وبرد الغرب يحكى، لا يطاق

يا أمه أزف الرحيل

إياك أن تنسي جواب الصوف..في حمى العناق

و تجلدي، فصغيرك الغالي يعذبه العويل.[1]

1-الديوان، ص ص 453-454.

جاء الانزياح في هذا المقطع بخروج المعنى عن موضعه، في عبارة" **أزف الرحيل**" في حين أنه يزف العروس أو العريس وليس إعداد المآتم وقبول التعزية لفقدان فلذة كبدها.

أما الإحالة النصية التي استعملها سميح القاسم في هذه الأسطر الشعرية لعبت دورا جماليا في إبراز موهبة المبدع وقدرته على التحكم بالتقنيات الفنية للغة، ومثالها:(**هاتي له الشال الذي حكتيه**)، حيث ذكر المرجع(**الشال**) قبل لفظة(**الأم**) وهي إحالة قبلية مما يحقق الربط بين الجملتين والتمايز والتكامل في قصيدته وكل عنصر يحيل إلى الآخر في المقام.

وكذلك مثالها(**بين انتظار صغيرك الغالي**) استعمل هنا إحالة ضميرية إلى الغائب ألا وهو الابن الفلسطيني الذي عانى ويلات الاستعمار وخيبات الأمل واجتماع الظلم والاضطهاد والاستبداد وسفك الدماء. أدت هذه الإحالة إلى تناسق الأبيات وتماسك أجزاء النص وأعطته شكلا مختلفا من الفنية أضاف للمتلقي قوة جمالية وبلاغية وخلق علاقات معنوية بين مفردات النص.

وخلاصة القول أن كل انزياح هو في الحقيقة نوع من الإحالة على المضمرات التي تحتاج إلى تفسير وتأويل خارج عن النص رغم أنه مركب لغوي. إذ ينزاح الشاعر عن الحقيقة إلى الخيال ومن اللغة إلى ماوراء اللغة وغير المألوف ليجتاح عالم الشعرية ويخوض في جمالياتها.

المطلب الثالث: الإحالة والإيقاع

أولى العديد من النقاد والشعراء عناية بالغة الأهمية بالقصيدة العربية بغية تطويرها وتحسينها وارتقاء بألفاظها والخروج بحقل معجمي خاص بمفردات الشعر العربي، حيث ظهر في النصف الثاني من القرن الماضي العديد من المفاهيم التي ترتبط بالبناء الموسيقي للشعر العربي ومن أهم هذه المصطلحات لها دور في بناء القصيدة الشعرية ونخص بالذكر

والتوضيح مصطلح الإيقاع. فما هو عنصر الإيقاع؟ وما مدى حضوره في شعر سميح القاسم؟ وكيف وظفه في مجموعة قصائده المعنونة ب:" **دمي على كفي**"؟

يعد الإيقاع اتفاق الأصوات وانسجاما في الغناء وهو مكون أساسي من مكونات الفنون جميعها ويعرفه شكري عياد بقوله:« **بأنه الحركة المنتظمة في الزمن ويربطه بالتكرار، ويرجعه إلى عاملين: أحدهما جسمي(أي التحرك العضوي الذاتي في الجسم) كحركة القلب، فهذه الحركة منتظمة تتألف من استنباط وانقباض متعاقبين، والعامل الثاني الاجتماعي مرتبط بتنظيم العمل وليس هذا العامل منفصل عن سابقه لأن تنظيم العمل وليس هذا العامل منفصل عن سابقه لأن تنظيم العمل بطريقة أكثر إنتاجا يجب أن يراعي طبيعة حرة الجسم**»[1]، يرى عياد أن الإيقاع حركات منظمة متساوية في الزمن ويربطه بالإحساس والمعنى لأنه مرتبط بمبدعه والحالة الشعورية له، كما يتحدد من خلال الخصائص التي تتميز بها كل لغة عن أخرى وينفي في نفس الوقت أن يكون الإيقاع شيئا فيزيائيا.

فالإيقاع عزف شخصي أي أنه من قبيل إبداع كل شاعر، لأن كل مبدع له إيقاعه وصوته الفردي الذي يتميز به، فالإيقاع الشعري هو مجموعة من التشكيلات المنتظمة ضمن منظومة معينة تجمع كل مستويات اللغة. وينقسم الإيقاع الشعري إلى نوعين:

1*الإيقاع الخارجي: ويضم الوزن والقافية بكونها عنصرين أساسيين في القصيدة، فالوزن يعد أعظم أركان الشعر وأكثرهما خصوصية، وإن القافية تكون شريكة الوزن في بناء الموسيقى الخارجية للقصيدة.[2]

1- شكري محمد عياد: مدخل لعلم الأسلوب، دار العلم للطباعة والنشر، الرياض، ط1، 1982، ص53.

2-أميرة محمود عبد الله: شعرية الإيقاع في دالية أبي العلاء المعري، كلية الآداب، جامعة نابل، المغرب، العدد32، 2017، ص872.

2*الإيقاع الداخلي: يسمى الإيقاع الداخلي ويقصد به:« **إحساس الشاعر بالحروف والكلمات والعبارة، إحساسا خاصا حيث يجيء في النص أو في أجزاء منه منسقة ز متجاوبة، وبمعنى آخر الإحساس بجماليات اللغة وقيمها الصوتية والتركيبية**»[1]

أو هو ذلك:« **النغم الذي يجمع بين الألفاظ والصورة وبين وقع الكلام والحالة النفسية للشاعر**»[2]، وبهذا فالإيقاع حركة منتظمة ومتوقعة في بناء القصيدة ونسجها، وحالة من التدفق والانسياب للمعنى والإحساس، وله دور في تشكيل اللغة الشعرية من خلال عملية اختيار الشاعر للكلمات وترتيبها لتأتي متوافقة مع الحالة النفسية والشعورية.

ومجمل الحديث أن الإيقاع تلاحم وانتظام النص الشعري والقافية صوتا وصورة، ويجمع بنياته في سياق كلي منتظم.

يعرف الإيقاع أنه أهم العناصر الموسيقية التي تسهل في تشكيل الحركة الشعرية لدى سميح القاسم حيث ساهم البناء الموسيقي في إبراز جمالية القصيدة وتركيبها من خلال تجسيد قضية شعبه ووطنه الفلسطيني، فجاء الإيقاع عنده بصوت التحدي والصمود وهذا ما نجده متمثلا في مختلف قصائده.

1_الإيقاع الداخلي وعلاقته بالإحالة:

نظم سميح القاسم مجموعة من القصائد مختلفة الإيقاع والنظم فله ضرورة وتواجد راقي في الشعر الحر والعمودي. فإذا درسنا الإيقاع الداخلي كيف تجسد في قصائده فنجده يطغى على معظم قصائده وحاضرا بكل أشكاله: التكرار، الجناس، الطباق، المقابلة، التضاد، واعتمد على البحور الممزوجة والخفيفة وتشكيلات إيقاعية متغيرة ومتناوبة بين

1- أميرة محمود عبد الله: شعرية الإيقاع في دالية أبي العلاء المعري، المرجع السابق، ص 873.

2-المرجع نفسه، ص 873.

مقاطع في القصيدة العمودية والأسطر في الشعر الحر، وإذا أخذنا تشكيلات من باب في ديوانه المعنون ب: " **دمي على كفي**" وندرس أولها قصيدة: "**من المدينة**" من الشعر العمودي حيث يقول:

هذه نبرتي..وهذي ذراعي

وثيابي..و أحرفي..ومتاعي

هذه خطوتي كما حفظتها

درب بيتي ورددتها المراعي

و أغاني لم تزل مثلما كانت

تدوي في كرمنا الملتاع[1]

جاءت الدفقة الشعورية في خذا المقطع قصيرة المدى، فالشاعر يحيل الحديث إلى نفسه بإعادة تكرار الضمير(**أنا**) في اللفظة:(**ذراعي، نبرتي، ثيابي...**)، فقصيدته مبنية على ضمير المتكلم ولا يكاد يخلو بيت فيها من الإحالة الضميرية والنص الشعري كله ينطوي على الإيقاع الأسلوبي مميزا مثل: **هذه نبرتي..وهذي ذراعي**، وهنا إحالة ضميرية داخلية حيث يعود ضمير المخاطب على الشاعر الذي ساهم في مركزية (الأنا).

توجد إحالة داخلية بين طيات هذا النص الشعري(**ذراعي**) التي تعود ضمنيا على(أنا الشاعر) فساهمت في تشكيل اللغة الشعرية، وجسد الضمير علاقة ذاتية بين النص والمؤلف التي تنادي بها نظرية التعبير.

1-الديوان، ص 494.

يقول أيضا في نفس القصيدة:

لا زحام المدينة امتص شكلي*وشعوري..و لا ليالي الضياع.**

فاعلاتن متفعلن فاعلاتن ***فاعلاتن متفعلن فاعلاتن[1]

جاء الإيقاع مكررا في تفعيلات البيت الرابع من هذه المقطوعة الشعرية، وكذلك كرر نفس التفعيلات في البيت الثامن بقوله:

وطعامي وقهوتي ودروبي**أي ليل..و أي حب أفاع**

فاعلاتن متفعلن فاعلاتن ** فاعلاتن متفعلن فاعلاتن**[2]

فهنا تشكيل إيقاعي مميز بسبب تدفق الشعور الذي يحمله الشاعر في نفسه من اشتياق للمدينة الهادئة وحزن قلبه على أهله والحال التي آل إليها.

كما جاءت الإحالة في هذا البيت على نفس الوتيرة السابقة فهي إحالة ضميرية تعود على الشاعر في ضمير المتكلم(أنا) في **(طعامي، وقهوتي)**، فهذا النص الشعري ينطوي على هذا الضمير في أكثر من موضع وهي نقطة الارتكاز التي يستعملها سميح القاسم في نصه ويجعلها محور حديثه وأساس التحليل من المطلع إلى النهاية.

كذلك في قصيدة: " **من هنا تبعثر النسور**" بقوله:

يمر الليل تلو الليل

في مكتبته البيت القديمة!

1-الديوان، ص495.

2-الديوان، ص 495.

وعلى زرقة أجفاني تنمو

خضرة الماضي الرحيمة!

روعة تعقب روعة

وفتوحات مشعة

يدوي..شغل العالم حذقا ومهارة

فعلوم.. وفنون وحضارة.[1]

جاء الإيقاع النسقي للشعر العمودي ممزوج بأسطر الشعر الحر اعتمد فيه على قافية موحدة ووزن إيقاعي مميز بدفقة شعورية تعلوها الحالة النفسية والشعورية للشاعر وصرخة مدوية تنقل صورة الجوع والقهر والاستبداد، مبنية على روي واحد ووزن منسجم يضخ الأمل.

و الإحالة التي اعتمدها الشاعر فداخلية:(**يمر الليل تلو الآخر)** تجد تفسيرها فيما يليها(**في مكتبته)**، حيث يعود على ضمير الغائب(**هو)** الذي يعود على الليل.

أما في قصائده الحرة فكان لها نصيب وافر من الإيقاعات المتجانسة ذات النغم الموسيقي متكامل، نعتمد هنا على قصيدته التي كان عنوانها بصيغة استفهامية: **لمن أعطيك؟** اعتمد فيها بخلاف سابقاتها على إيقاع خاص بدفقات شعرية متداخلة في المعنى يدور حول نقطة ارتكاز متمثلة في كلمة أتذكر حيث يقول فيها:

أتذر طفلة الماضي..و ألوانا من اللهو

و نبع الظل..و المخبأ

1-الديوان، ص515.

ونحن هناك، لا نفتأ

ندوخ بلعبنا الحلو

وراء السور..بين اللوز والرمان والسرو

أتذكر زرقة العيني والبسمة

وشقرة شعرها المنعوف للنسمة.[1]

ارتبط الإيقاع في هذه القصيدة بماضي سميح القاسم الذي لا يزال يتذكر كل تفاصيله، حول الأرض والعرض بنبرة يعتريها الحنين إلى الماضي بقافية مختلفة محسوسة تتماشى مع بناء النص الشعري المتكامل.

يوظف الإحالة النصية البعدية في قوله:(**أتذكر**) التي تجد مرجعها في الأبيات التي تليها في لفظة(**نحن، ندوخ...**).

أما الصورة الفنية الإيقاعية في قصيدته: " **ليد ظلت تقاوم**" جاء تجسيد الإيقاع منبثق من التجربة الشعورية التي يعانيها سميح القاسم من إحساس عميق وشعور مكثف بالحزن والألم والاضطهاد، يقول:

و على قارعة الدرب وعاءات نحاس

أيقظت بضع رصاصات

و ألقت في جفون الإخوة القتلى النعاس

1-الديوان، ص580.

و على روث المواشي

بقع حمر

وفي الدوار تعديد مآتم

كفر قاسم

كفر قاسم[1]

اعتمد الشعر إيقاعا سوداويا مأساويا فولد انسجاما تركيبيا والتحاما في مختف أبيات القصيدة، فقد رسم صورة فنية متعددة الإيقاعات والأصوات التي حاول بقدر أن يجعلها متوالمة مع الواقع، أما الإحالة فوظفها في معظم أسطره الشعرية بتوزيع منطقي لها روابط إحالية تترابط بين بعضها البعض تستعين بالصور المجازية التي أوردها في قوله مثلا: **بركة دكناء في قلبي، وفي وجهي سحابة**[2]**،...** أضافت أنوار بلاغية على المتن الشعري. ونوعها هنا داخلية ترتبط بالضمير (أنا) التي تعود على الشاعر في قوله(**قلبي/وجهي...**).

2_الإيقاع الخارجي وعلاقته بالإحالة في الشعر العمودي:

يعتبر الإيقاع الخارجي مفتاح الشعر التقليدي والحديث، فهو حركة صوتية تنشأ عن نسق معين بين العناصر الصوتية في القصيدة وهو يختص بأكثر أركان الشعر أهمية ما يجعله أقوى في النفس وأكثر التصاقا بالذاكرة وأخف على اللسان وهنا علينا الإشارة إلى نصوص سميح القاسم التي نحن بصدد دراستها قد أخذت من كل وزن وقافية وبحر هيكلا إيقاعيا سواء في التفعيلة أو العمودي، وهذا الهيكل أضفى دلالة شعرية جمالية عندما امتزج

1–الديوان، ص ص 459–460.

2–الديوان، ص459.

التشكيل والنسج والنظم بالتجربة الشعرية لتكون موضوعاتها مختلفة الدلالات والاتجاهات فأعطى طابعا إيحائيا جديدا لكل قصيدة على حده، وإذا تحدثنا عن الإيقاع الخارجي لدى سميح القاسم الذي نجده يستعمل في كل نوع من شعره إيقاعا مختلفا بين الحين والآخر ليوصل رسالته إلى المتلقي ويجسد التغيير النفسي الذي يطرأ عليه. بالإضافة إلى رغبته الجامحة للحرية والاستقرار، فخصصنا هذا الجزء لدراسة الإيقاع الخارجي (الوزن، القافية) عند الشاعر الفلسطيني فكيف رسم سميح القاسم النسق الإيقاعي الخارجي في ديوانه

2-1-الإيقاع والإحالة في الشعر العمودي عند سميح القاسم

اهتم القاسم بموسيقى شعره اهتماما ملحوظا معبرا عن معرفة واسعة ووعي عميق بقدرته على تشكيل لوحة شعرية فنية ويتجسد ذلك في قوله في قصيدة" **اشربوا**"[1]

بعض الأغاني صرخة لا تطرب

فإذا استفزتكم أغاني اغضبوا

يم منشئين على خرائب منزلي

تحت الخرائب نعمة تتقلب

إن كان جذعي للفؤوس ضحية

جذري إله في الثرى يتأهب

جاء الإيقاع النسقي للشعر العمودي في هذه الأبيات وفق وحدة البيت كوحدة موسيقية مستقلة بذاتها بروي متغير غير ثابت وقافية ذات موسيقى حزينة.

1-الديوان، ص 451.

أما الإحالة فلنصية ضميرية قصيرة المدى "**إذا كان جذعي**" أحالت إلى شخص المتكلم المتمثل في ضمير "الأنا".

و كذلك في قصيدته" **من المدينة**" بقوله:

عبثا تحفر الرياح جبيني

عبثا ينهش اللهيب نخاعي

هذه نبرتي وهذي ذراعي

وثيابي..و أحرفي..و متاعي

أنا باق..باق أنا حيث أمضي

لم أبدل ملامحي بقناع![1]

وظف الشاعر في هذه الأبيات إيقاع خارجي على نسق واحد متبعا فيه النظام الخليلي، وحدة القافية والروي ووحدة البيت واعتمد على تفعيلة مكررة تغيرت بين الحين والآخر بسبب الحالة الشعورية للشاعر، مثل:

عبثن تحفر رررياح جبيني ***عبثن ينهش للهيبو نخاعي

فعلاتن متفعلن فعلاتن *** فعلاتن متفعلن فعلاتن

جاء هذا التوظيف جراء الحالة الداخلية الحزينة التي يحياها الشاعر من ضغوطات نفسية من قبل الكيان الصهيوني، إذ أعطى دلالة السكون والمقاومة وإصراره على البقاء في وطنه، وساهم هذا الإيقاع الخارجي في تحقيق النغم الموسيقي للنص الشعري.

1-الديوان، ص ص 495-496.

2-2-الإيقاع الخارجي وعلاقته بالإحالة في الشعر الحر

أما الإيقاع في الشعر الحر فقد وظفه في قصيدته: "**هكذا**" بقوله:

مثلما تغرس في الصحراء نخلة

مثلما تطبع أمي في جبيني الجهم قبلة

مثلما يلقي أبي عنه العباءة

ويهجىء لأخي درس القراءة

مثلما تطرح عنها خوذ الحرب كتيبة

مثلما تنهض ساق القمح في الأرض الجديبه

مثلما تبسم للعاشق نجمه

مثلما تمسح وجه العامل المجهد نسمه[1]

يكثر في بنية هذا النص الشعري الإيقاع المهموس الذي يحتوي كثيرا على حروف صفيرية(السين، الهاء، الشين، الميم،...)و كلها تدل على الحالة النفسية التي يمر بها الشاعر، والحرف الذي ينتهي به كل مقطع(الهاء) يترك نغما في النفس يؤثر فيها وينقلها إلى جوف الشاعر ويحقق مدى صدق دفقاته الشعورية.

و قصيدته كذلك" **البيت الحزين**"

قامرت في ملهى السنين

1-الديوان، ص499.

وخسرت جوهرتي الفريدة في مزاد الآخرين

وبكيت في أسف..وأخفيت الدموع

ودفنت في صمت أزاهيري

و أبنت الربيع

ورجعت للبيت الحزين

أبكي على جدرانه..و أبوح بالسر الهجين![1]

وقع الإيقاع على الأذن رصين يحمل الروح القومية للشاعر بين حروف قوية من الجيم والعين والكاف والباء والراء التي تنقل المعاناة والألم في حركة دفقات شعورية متسارعة تحمل بين طياتها إيقاعا قويا يؤثر في النفس وينقلها إلى خضم الحالة التي يعانيه

1-الديوان، ص504.

المبحث الثاني: الإحالة وتناسق الصورة الشعرية

المطلب الأول: الإحالة وعلاقتها بالاستعارة

إن أهم وسائل الخطاب الشعري الحديث وجود أوجه بلاغية بيانية تثري وتقوي النص وتعطي له بعد جمالي، فوظيفته توضيح المعنى وإعطاء شكل شعري مميز، ومن أبرز هذه الوسائل البلاغية: الاستعارة التي تعني في عموم القول عبارة عن تشبيه حذف أحد طرفيه، وهي إدراك تخييلي هدفه التأثير وخلق الانفعالية في النص الشعري. فأبو هلال العسكري يعرفها بقوله:«**نقل العبارة في موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه وتأكيده والمبالغة فيه أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ أو بحسن العرض الذي يبرز فيه**»[1]، سرى أبو هلال أن الاستعارة استعمال اللفظ في غير معناه، وفي غير موضعه بهدف التوضيح والتبليغ.

أما ع القاهر الجرجاني يقول:« **الاستعارة أن نزيد تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالتشبيه أو تظهره، وتجيء على اسم المشبه به فتعيره المشبه وتجربه عليه**»[2]، يرى الجرجاني أن الاستعارة من أهم أساليب البيان وتأتي بتشبيه شيء بصورة أخرى. حيث كسا سميح القاسم كغيره من الشعراء قصائده مجلة من الاستعارات والصور البيانية التي ساهمت في إعطاء النص رونقا وبهاء، فالصورة الشعرية عند القاسم يجسدها من خلال تركيزه على عنصر العاطفة وليدة معاناة وألم تضيء المعنى وتنمقه.

ومثال ذلك نجده يقول في قصيدته: "**في ذكرى المعتصم**"

1-أبو هلال العسكري: الصناعتين الكتابة والشعر، تح: علي محمود البجاوي، دار الفكر العربي، ط2، بيروت، لبنان، 1986، ص208.

2-عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، دار اليقين للنشر والتوزيع، دط، 2001، ص239.

لأجل..أسرح الأحزان

من أرض إلى أرض

لأجلك..أركب الأهوال

من بحر إلى بحر

لأجلك أمنح الكلمات للغير

وسوف أظل أمنحها..موفقة على نبضي.[1]

استعار الشاعر صفة ركوب الجمل من الشيء المادي الذي هو الحصان الذي يمتطيه الانسان إلى شيء معنوي هو الأهوال والمصائب على سبيل الاستعارة المكنية، سعى من خلالها إلى التأكيد على حبه لوطنه والألم الذي يجتاح صدره بسبب ذلك.

ومن نفس القصيدة صورة بيانية أخرى شكلت جمالية فنية أراد الشاعر من خلالها نقل مجازية وحالته الشعورية للقارئ:

وسلم من نيوب الموت..سلم آخر الجرحى

ليحقق صوته المحصوب بالدم

هلا مرحى!

هلا مرحى![2]

1–الديوان، ص ص 590–591.

2–الديوان، ص593.

شبه سميح القاسم الموت بالحيوان المفترس له أنياب فقد أعطى الشيء المادي (الأنياب) إلى الشيء المعنوي(الموت) فيصور لنا صورة الفريسة التي سلمت من القتل كأنه صحبه حيوان مفترس وهذا على سبيل الاستعارة المكنية.

ويتجسد أيضا في قوله:

فعمر الليل..راح هباء

وأغفت في رفوف الكتب..كل وثائق الأنباء

وعمر الشمس..أشرعة بلا ميناء

ومهر هنيهة منه..جميع قصائد الشعراء

فماذا يطلب المشلول، والجذوب، والأعمى؟

وماذا يطلب السرطان والجدري والحمى؟..[1]

هنا الشاعر يشبه عمر الليل بعمر الانسان هذا الكائن الضعيف الذي يعاني من الظلم والاستبداد فحذف المشبه به(الانسان) وترك قرينة دالة عليه هي المعاناة وذلك على سبيل الاستعارة المكنية، في مقابلها شبه عمر الشمس الذي يمد النور والحرية سفينة بلا ميناء ولا شاطئ ولا بحر. فسميح القاسم أدخل أسلوب جمالي استعاري أعطى لمسة فنية ساهمت في إسقاط مشاعره الحربية على الطبيعة المحيطة به حيث بدت الطبيعة نموذج للحركة والاضطراب. حيث جاءت الأبيات متممة لبعضها البعض ومحيلة إلى بعضها ليفهم النص

1-الديوان، ص601.

ويفسر المعنى وتبيان الدلالة والإحالة في قوله: (راح هباء) نصية بعدية تعود أدراجها إلى السابق عنها(عمر الليل).

الملاحظ أن معظم الإحالات ثقافية تدعو القارئ إلى معرفة تاريخ فلسطين والثورات التحررية التي قاموا بها ضد الاستعمار الإسرائيلي، كما تأخذ بالأذهان إلى وعد بلفور والأحداث المأساوية الناجمة عنه والحيثيات التي تحكمت في بعض الحقائق التي ساهمت في تعزيز الاحتلال سواء من قبل العالم العربي أو الغربي.

المطلب الثاني: الإحالة وعلاقتها بالتشبيه

يعد التشبيه أحد الصور البيانية التي يعتمد عليها المبدع في بناء صورته الشعرية والتعبير عن تجربته بقصد التوضيح والإبانة وهو تمثيل بين شيئين أو أكثر تكون هناك علاقة متشابهة بين طرفين(المشبه/المشبه به).

يعرفه أبو الهلال العسكري:« **المصيب المقارب للشيء المقارن إن في الإصابة والمقاربة الإيضاح والتقوية والتحديد**»[1]، يرى صاحب الصناعتين أن التشبيه هو إلحاق أمر بآخر بغية الإبانة والتوضيح ويزيد قوة التأثير في المتلقي.

اعتمد سميح القاسم على التشبيه في مختلف قصائده التي زادها واهتم بجانب البيان اهتماما خاصا في العملية الشعرية وقد خصصنا جزء من بحثنا لدراسة هذا الباب عند الشاعر الفلسطيني ومثال التشبيه في قصيدته" هكذا" بقوله:

مثلما يشمخ بين الغيم مصنع[2]

1-أبو الهلال العسكري: الصناعتين، مرجع سابق، ص 187.

2-الديوان، ص500.

مثلما ينشد بعض الصحب مطلع

مثلما يبسم في ود غريب لغريب

مثلما يرجع عصفور إلى العش الحبيب

مثلما يحمل تلميذ حقيبه

مثلما تعرف صحراء خصوبه

هكذا تنبض في قلبي العروبه!

تشبيه كامل في قوله:(**مثلما يشمخ بين الغين مصنع)** توفرت فيه أجزاء التشبيه كاملة من أداة التشبيه(**مثلما)**، وجه التشبيه(**تنبض في قلبي العروبه)**، المشبه(**الغين)**، والمشبه به **(الشموخ)**، حيث شبع عروبته بالنخلة هذه الشجرة التي تتصف بالصبر وتتحمل مشاق الصحراء لتبقى شامخة في الأرض القاحلة.

والإحالة في قوله: (**هكذا تنبض في قلبي العروبة)**، ضميريه ضمنية (قلبي) التي تربط بداية النص الشعري بنهايته، متسلسلة واضحة تزيد من شاعرية الموقف الذي تناوله الشاعر وتعزز جمالياته الفنية.

ويتجسد كذلك في قصيدة" **إلى القارة المجهولة**" التشبيه في قوله:

..و التيار الجارف!

وفرائص "التمثال" راجفة

وقلب الليل راجف

و الريح جامدة

وموج البحر واقف![1]

أعطى الشاعر في هذه الأسطر صورة جمالية بليغة التشبيه، حيث قلب الموازين والواقع فأعطى صفة الحركة إلى الشيء الساكن دائم الركود والشيء الساكن ألصق فيه الحركة، حيث شبه موج البحر بالإنسان الواقف الذي يتأمل ويفكر في الأشياء والكون. وشبه كذلك الليل بالإنسان الذي يعيش لحظة هلع وخوف من مستقبله بقلب واجف راجف إثر النكبات التي تعرض لها. أدى هذا التركيب الجميل والنظم الرفيع إلى تشكيل لغة شعرية بالغة التعبير بمعجم اللغة الطبيعة(**البحر، الريح، الأمواج).**

يقول سميح القاسم في قصيدة: "**وحيدا في ليلة رأس السنة**"

ماذا أفعل هذي الليلة؟

قدماي مسمرتان على المصطبة المثلوجة

والدمع الممطر في خلدي

يسقط في حلقي..حبات من برد!

ويدي انهارت

فوق المائدة الملأى..مفلوجة!.[2]

1- الديوان، ص502.

2-الديوان، 562.

استقى الشاعر مفردات لوحته الشعرية من الطبيعة ويشل بها لغة شعرية تنسجم والإحالة في صورة مثالية تحتوي خصائص العمل الفني الشاعري المنبني وفق بناء اللغة الشعرية التي تعتمد على خصائص الصور البيانية، حيث شبه الشاعر الدمع الذي يتساقط من عينيه كالمطر الذي ينزل بغزارة، فالمطر ينزل حين تشتد الشتاء كذلك، فهو فاضت عيونه عندما وصل حزنه واشتياقه للذروة.

و آخر في "**يدي انهارت**" فشبه يده بالشيء المادي الذي ينهار ويسقط اثر اصطدامه بشيء أو زاد الشيء عن طاقته. أما الإحالة التي اعتمد عليها في هذا المقطع فهي إحالة داخلية تعود لشخص المتكلم وهو الشاعر مشتملة على الضمير " أنا" الوارد في المفردات(قدماي، حلقي، يدي...) وهي إحالة قبلية قريبة المدى.

ومنه نخلص بأن حضور التشبيه والإحالة في مقام واحد يؤدي إلى تشكيل لغة شعرية ذات إيقاع بلاغي مميز زاد المعنى توضيحا وبيانا.

ومثال ذلك في قصيدة "مرئية" لبدر شاكر السياب بقوله:

يا بعض الإخوة..يا بدر

أغلق في وجهي بابك

و أهجر أحبابك

لا لوم على أيوب العصر

يا بدر

بالكلمة أحلق، بالحب

أن أروي طول حياتي أخبارك

أن أحفظ أشعارك

عن غيب!![1]

نظم سميح القاسم هذه القصيدة ليرثي بها الشاعر والأخ والصديق والحبيب بدر شاكر السياب حيث شبه هذا الأخير بالنبي أيوب الصبور، واشتركا في صفة التضحية.

استعمل الشاعر هنا إحالة داخلية في قوله(**أغلق في وجهي بابك**)، عبر الضمير (أنا) المتواجد ضمنيا في كلمة(وجهي) هي إحالة نصية قبلية.

خلاصة القول في هذا المبحث نجد أن الصور الشعرية أسهمت في بناء شعرية اللغة ورونقها وكسر رتابة الأسلوب المباشر، فالتخييل والانزياح يخرجان باللغة عن المألوف والابتعاد عن فن الخطاب الصريح الذي لا يؤول ولا يترك مجالا للقراءة. أما الموسيقى الشعرية فمن خلالها تنفجر الطاقة الدلالية والإيحائية للغة. كما تساهم في الكشف عن المشاعر والأحاسيس التي تتملك وجدان المبدع، واجتماع جل هذه العناصر لدى سميح القاسم أعطوا لنا مجموعة قصائد ذات لغة شعرية إيحائية يحكمها انسجام واتساق نصي على مدى طول القصائد.

1-الديوان، ص543.

المبحث الثالث: التفات الإحالة

المطلب الأول: التفات الإحالة الشخصية شخصية.

إن العمل الشعري ليس مجرد كلمات مترابطة ومنظومة على نسق معين بغية التعبير والكتابة أو أحد مراتبه فقط، بل يتعدى مجالها إلى إقامة لغة شعرية بلاغية تجمع في أحرفها أشكال البيان والبديع. وذات بعد إحالي يكثف من جمالية اللغة ويكشف عن الغموض واللبس في النص، ومن أهم الأساليب الجمالية التي تنتهك نسق الكلام وتنقله من جهة لأخرى وتلاعب بعناصر النص أثناء التأليف، وظاهرة "**الالتفات**" التي لها حضور كبير عند أصحاب الاختصاص ويمارسها المبدع في إبداعاته بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.

يعرف حسن طبل الالتفات بقوله: «**وهو نقل الكلام من حالة لأخرى مطلقا**»[1]

كما يعرفه الزركشي:« **هو نقل الكلام من أسلوب إلى أسلوب، تطرية واستدرارا للسامع، وتجديدا لنشاطه، وصياغة لخاطره من الملال والضجر، بدوام الأسلوب الواحد على سمعه**»[2]، يجمع كل من حسن طبل والزركشي على أن الالتفات ظاهرة أسلوبية تعبيرية تؤدي إلى انتقال الكلام من موضع لآخر بهدف التأثير في المتلقي وكسر أفق توقعه.

يأتي الالتفات في النصوص على أشكال مختلفة المواضع وقد خصصنا هذا المطلب لدراسة النوع الأول، وهو الالتفات من شخص لشخص. فإذا تفحصنا قصائد سميح القاسم لوجدناه حافلا بصور الالتفات البلاغية.

ومثال ذلك قصيدة" في القطار" قوله:

1- حسن طبل: أسلوبية الالتفات في البلاغة القرآنية، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، دط، دت، ص22.

2-بدر الدين الزركشي: البرهان في علوم القرآن، ج3، دار المعرفة، ط1، بيروت، لبنان، 1990، ص380.

تلوبلت جثته وانهار

في مقعدي..مسافر غريب

ودب في أجفانه دوار

فنام، لم تقلقه أوهام ولا أفكار

وهز خيط الصمت خاطر كئيب

ما أصعب العيش بلا حبيب[1]

تكلم سميح في هذه الأسطر بصيغة المتكلم(أنا)، ثم التفت عن هذا الضمير إلى ضمير الغائب(هو) شخص غريب، وفيها تعبير واضح عما يعتري الشاعر من اضطراب وتوتر في حالته النفسية.

ومثال آخر في قصيدة" **الميلاد**" بقوله:

أبي..لا كتبنا الملقاة تحت نعال هولاكو

ولا فردوسنا المردود فردوسا إلى أهله

و لا خيل الصليبين

و لا ذكرى صلاح الدين

ولا جندينا المجهول في حطين

تشد خطاي للأنقاض، للمنفى

1-الديوان، ص 534.

فمن حبي لأطفالي

أشيد مصانعا كبرى

و أرتق معطفي البالي[1]

إن الشاعر قد كثف من الالتفات في هذا المقطع الشعري ويعود سبب ذلك إلى الحوار القائم بين الأب وابنه، حيث بدأ بصيغة المتكلم الفردي(أنا) ليلتفت إلى الجمع(نحن)، ثم يلتفت إلى الغائب"هو"، وهكذا تتواصل التفاتات الشاعر دون توقف حيث يواصل التلاعب بالضمائر، أدى هذا التوظيف لحركة الضمير إلى صدق التجربة الشعرية.

أما الإحالة في هذا النص فداخلية(**أشيد**) فبعدية تجد مرجعها في بداية النص (أطفالي، كتبنا،...).

المطلب الثاني: الإحالة الشخصية المكانية.

يختلف توظيف الالتفات المكاني من شاعر لآخر حسب الحالة النفسية للشاعر والظروف المحيطة التي يخرج من رحمها النص الشعري فالوطن عند سميح القاسم يعد عنصرا رئيسيا له ومحورا حساسا لأنه شاعر الوطن والثورة ومثال ذلك قصيدته "**في القطار**"، **قوله:**

أختي هنا في مشتل

عمي هنا في حضن بياره

شعبي هنا يتلو وراء الثور والمحراث أشعاره

1-الديوان، ص540.

شعبي هنا، دم على أشواك صبارة

سل هذه الأشجار أخباره!

حث الخطى يا لولب القطار

حث الخطى، فالشمس، في انتظار!![1]

في هذا المقطع انطلق الشاعر من ضمير المتكلم(أنا) ليلتفت إلى مكان (مسرب) الذي فيه جده. ثم يلتفت من ضمير المتكلم (أنا) المضمر في الياء(أختي) ليلتفت إلى المكان المتواجد فيه(مشتل)...فاستخدم الشاعر كثرة الالتفات المكاني لغيابه على الصعيد الواقعي وحرمانه من أهله ووطنه ليحيى وطنه فلسطين الأرض المحتلة في تشكيل لغوي مختلف الصور.

وجاءت الإحالة مرتبطة بالالتفات في هذه الأسطر فكا ينقل الالتفات من عنصر لآخر كذلك تحتل الإحالة من مرجع لآخر، وظف الشاعر إحالة خارجية تحيل إلى المكان الذي يتحدث عنه.

ومن صوره أيضا في قصيدة:" **حوارية مع رجل يكرهني**" بقوله:

في وجهك لون البعض

في وجهي لون الأرض

فاسبك سيفك محراثا

1-الديوان، ص537.

لم تترك لي من أرضي ميراثا[1]

استعمل الشاعر الالتفات من ضمير المتكلم (أنا) إلى الالتفات المكاني يعني بهذا المكان أرضه التي ظلما حرم منها وعاش غريبا ثم التفت من ضمير المخاطب(أنت)إلى ضمير المتكلم (أنا) لينتقل انتقالا مباشرا إلى المكان أو الأرض التي من حقه أن يعمرها ويرثها عن أجداده.

ساهمت هذه الالتفاتات المكثفة إلى إضفاء جمالية في النص وتوليد دلالات وتوسيع تارة عن اشخص وأخرى عن محيطه وأرضه أعطت الشاعر الحرية في تركيب النص.

أما الإحالة في قوله(**فاسبك سيفك محراثا**) مرجعها سياقي خارج النص اذ تعود على الضمير(أنت) الذي يفتح باب التساؤل والحيرة: من هو المقصود؟.

المطلب الثالث: التفات الإحالة الشخصية الزمانية

إن كثرة استعمال ظاهراتي الالتفات والإحالة في شعر سميح القاسم يعود إلى الدفقة الشعورية التي يعانيها، فأدى ذلك إلى تشكيل نص شعري إحالي ذو ملمح مسرحي يختفي فيه الطرف المحاور، كما استعمل عنصر الانتقال من ضمائر الشخوص إلى الزمان بنقلة مميزة تلفت الانتباه وتذكر بالتاريخ بمختلف دلالاته وتحده حاضرا في قصيدته:"**حتى الموت**"، بقوله:

أنا أقسمت!يا شعبي!..أنا أقسمت

أن أسهر طول الليل..أن أسهر طول العمر..

أن أسهر حتى الموت[2]

1-الديوان، ص558.

2-الديوان، ص 532.

التفت الشاعر في هذه الأبيات من ضمير المتكلم(أنا) إلى الزمان الذي جعله مطلقا، ولم يعده يوم أو سهر فهو أقسم أن يسهر حتى يسترجع وطنه الذي سلب منه، وأن يبقى صامدا حتى آخر عمره.

أدى هذا الالتفات بالظاهرة اللسانية الإحالة التي ساهمت في إبراز المعالم الخارجية للنص، إذ وردت إحالة مقامية متمثلة في خطاب الشاعر لشعبه.

وقوله كذلك في قصيدة: "**قميصنا البالي**":[1]

و بكيت طول الليل..في صمت

ويقول في نفس الأسطر:

كسرت في الساعات أعوام

وظف الشاعر في هذه الأسطر الالتفات حيث انطلق من ضمير المتكلم(أنا) في الفعل الماضي(بكيت) الدال على البكاء والحسرة وألم الفراق، إلى ظرف الزمان(الليل) الذي يرمز إلى الهدوء والظلمة الذي تتذكر فيه الأم ابنها الصغير المفقود.

أكثر سميح القاسم من الالتفات للزمان في هذه الأسطر لأن القصيدة تحمل معاناة هذه الأم، حيث انتقل من ضمير المتكلم(أنا) إلى زمن قدره ب(الساعة) التي تساوي(عام) من شدة القهر والحرمان الذي يعانيه الواقع الفلسطيني.

كذلك التفات زماني في نفس القصيدة بقوله:

يا ربي..لمن ربيته عشرين عام؟

1-الديوان، ص455.

أسمعت يا ربي..لمن ربيته عشرين عام؟

لقد كرر الشاعر ضمير المتكلم في القصيدة أعطى لها بعدا جماليا حيث جمل عبارات النص ورتبها وفق نمطه الخاص أكسب القصيدة بناء شعري مميز حيث التفت من ضمير المتكلم(أنا) إلى ضمير الغائب(هي)، من هنا ينتقل إلى الزمن(عشرين عام) من حيث لعبت دورا هاما في اتساق النص وترابطه بالسياق الخارجي والتي تتمثل في قوله:(لمن ربيته عشرين عام)، والإحالة المتجسدة في النص فداخلية في(ربيته) التي تعود على الضمير(أنا).

في نهاية هذا الفصل نستنتج أنه لتشكيل لغة شعرية جمالية لابد أن تجتمع في النص الشعري جملة من القواعد اللغوية والأساليب البلاغية والبيانية تساهم في تركيب أجزاء النص والتحامها، فحص التخييل والانزياح يؤديان دورا مهما في انحراف المعنى عن نظامه، ويجعل القارئ يبحث في خلفيات هذا النص والعوامل التي انبثق منها ويخلق علاقات معنوية بين مفردات النص. أما الإيقاع فينحصر في الحالة الشعورية للشاعر يجسدها في وزن وقافية فالصور الشعرية تخلق إبداع بلاغي يقرب الصورة للقارئ ويجعلها أكثر وضوحا. بالإضافة إلى عنصر الالتفات الذي ينقل الأسلوب من وضعية لأخرى ليعطي للقارئ حيوية ونشاط جديد ويكسر أفق توقعه. ثم عنصر الإحالة التي تمد بالنص وتجزر بين النص والسياق تحمل في طياتها المبهم ومرجعه وتفسيره، وتساهم في اتساق وانسجام عناصر النص ببعضها التي تجتمع مشكلة اللغة الشعرية وجمالية النص الأدبي.

وعلى كل فالإحالة عنصر لغوي متناسق الأطراف يعمل في علاقته مع الانزياح على الانتقال من جزء إلى جزء داخل النص بغض النظر عن نوع الجنس الأدبي، كما أن الدلالة الانزياحية تتحقق وفق تفاعل الانزياح مع الإحالة التي تعمل على ربط أجزاء النص وتلاحمها.

الفصل الثالث:

الإحالة الخارجية وسيمياء الشعر

في باب "دمي على كفي" لسميح القاسم

تناولنا في الفصل الثّاني " الإحالة النصيّة وبناء الأسلوب" وتوصلنا فيه إلى أنّ الأسلوب منحصر في تحقيق الإحالة الدّاخلية وذلك من خلال التخييل الذّي يفترض الاعتماد على الإحالات الخارجية لأنّها تسهم في تحريك مخيال القارئ وتدفعه إلى التساؤل عن مرجع الكلمات، وأيضا من خلال ظاهرة الانزياح الّذي هو في الحقيقة نوع من الإحالة على المضمرات، كذلك الإيقاع، الصور الشعرية، وإلتفات الإحالة كلّها تساهم في تحقيق الإحالة انطلاقا من النّص.

وسنتناول في هذا الفصل "الإحالة الخارجية وسيمياء الشعر" من خلال مدى تحقيق كل من: التّضاد ،الغموض، اللامعنى، التناص، الرّمز والثّقافة وكذا الدلالة للإحالة الخارجية.

تعد السيمياء sémiotique ذلك العلم الذي يدرس العلامات والإشارات اللغوية المنحدرة من البنيوية السوسيرية التي جعلت النص منغلقا على نفسه، بعيدا عن السياق. فكانت هذه الأخيرة منطلقا لها في تأسيس ذاتها.

ومع تطور علم السيميولوجيا مع مجموعة من النقاد انفتح النص على الخارج وأضحى مرتبطا بمبدعه ومقامه لأن النص ينطوي على دلالات ومعان لا تظهر إلا بفعل القراءة والتأويل باعتبار هاتين الخصيصتين من عمل الناقد أو القارئ، الذي يبحث في البنيات الجمالية الفنية للنص الشعري، فتأويل النص يستدعي بعدا سيميائيا يحلل النص ويؤول الرموز والإشارات ليصبح النص خطابا إبداعيا، كون علم العلامة غايته الأولى الكشف عن الدلالة الخفية والعميقة للنص بتركيزها على المتلقي لأن له أولوية في إعادة بناء النص وفق مرحلتين الأولى التفكيك والهدم والثانية البناء والتركيب للخروج بنص شعري جمالي جديد بلغة شعرية إحالية تفسر المبهم والغامض.

عرفت السيمياء على ذلك تنوعا في التسمية والمفهوم لكن يبقى الجوهر واحد ومن بينها: علم الإشارة، علم العلامة، السيميولوجيا، السيميوطيقا، العلاماتية، علم الدلالة،...حيث يعرفها روبرت شولز بقوله:« **السيمياء التي غالبا ما تعرف بأنها دراسة الإشارات(و المشتقة من الجذر اليونانيsémion ويعني: العلامة)، هي دراسة الشفرات أي الأنظمة التي تمكن الكائنات البشرية من فهم بعض الأحداث أو الوحدات بوصفها علامات تحمل معنى**»[1]، يرى روبرت أن السيمياء تهتم بدراسة الإشارات في النظم الثقافية التي تحمل دلالات معينة تفسر الأشياء وتقدم معانيها.

و يعرفها أيضا جان ماري سشاينر قائلا:« **العلاماتية(أو السيميولوجيا) هي علم العلامات أو السيرورات التأويلية** »[2]، فهو يبين أن السيميولوجيا تدرس العلامات على أنها سلسلة لا متناهية من التأويلات تؤدي إلى تعدد المعاني وتنوع الدلالة.

وفي الساحة العربية يعرفها عبد الملك مرتاض بقوله:« **السيميائية في أبسط تعاريفها نظام السمة: أو شبكة من العلاقات المنتظمة بسلاسل**»[3]، السيميائية علاقات مترابطة بسلاسل وفق قواعد وقوانين تميزها كعلم عن باقي العلوم الأخرى التي تدرس اللغة والنظام اللغوي والدلالات اللسانية والنظم الثقافية، وعل مقابلها نجده في الإحالة التي تربط النص بالمقام في لسانيات الخطاب.

1-روبرت شولز: السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1994، بيروت، لبنان، ص ص 13-14.

2-منذر عياشي: العلاماتية وعلم النص(نصوص مترجمة)، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، الرباط، 2004، ص13.

3-بشير تاوريريت: محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دار الفجر للطباعة والنشر، ط1، الجزائر، 2006، ص138.

المبحث الأول: الإحالة الخارجية وغموض المعنى

تعتمد الإحالة على الغموض وتعدد المعنى ذلك لأنها تربط النص بالمقام الذي يختلف باختلاف الملكة النقدية من قارئ لآخر، فقد أصبح الغموض ظاهرة مميزة للشعر المعاصر يعتمدها الكاتب لأغراض عديدة، وإن كانت ميزة كلاسيكية تتوفر في الشعر منذ العصر الجاهلي. فالقصيدة المعاصرة بغموض معانيها تدفع القارئ للخوض في غمارها والكشف عن مكنوناتها. وهذا ما نجده في شعر سميح القاسم في باب"دمي على كفي" من ديوانه الشعري الذي نحن نصدد استنباط الغموض فيه.

المطلب الأول: الإحالة الخارجية والغموض

خلف الغموض في شعر سميح القاسم خلف شعري جمالي لأن الشاعر جمع بين الكثير من الأضداد، رغبة في إنتاج الدلالة وتعميمها وإضفاء نوع من الشعرية على شعره الحر، ذلكما دفعنا لأن ندون مفهوما بسيطا عن الغموض خاصة وأن مفاهيمه تعددت بتعدد النقاد وغايات الشعراء منه، يقول عز الدين إسماعيل:« **صفة خيالية تنشأ قبل مرحلة التعبير المنطقية أي قبل مرحلة الصياغة اللغوية النحوية**»[1]، فالغموض رغبة تجتاح الشاعر قبل إبداعه لغايات مسطرة في ذهنه؛ قد تكون نفسية، اجتماعية، والاهم سياسية. يتفادى المبدع من خلالها الخوض في أمور هو في الأصل في غنى عنها.

ويقول أيضا:« **ومعنى هذا أن الغموض في الشعر خاصية في طبيعة "التفكير الشعري"، وليست خاصية في طبيعة"التعبير الشعري" وهي لذلك أشد ارتباطا بجوهر الشعر**

1-عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، مرجع سابق، ص189.

وبأصوله التي نبت منها»[1]، فلا تفرض طبيعة الشعر الغموض، بل من يفرض ذلك القائم بالفعل الشعري–الشاعر–الذي يمتلك زمام الأمور في لحظة الإبداع.

أما إبراهيم رماني يقول:« **الغموض حقيقة واجبة الوجود في النص الشعري، تتموضع في قلب السياق الإنساني، الذي يكتفي بذاته، ويحقق هويته بعيدا عن مراهنات الواقع وقواعد الاستدلال المنطقي الواضح، إنه طاقة الإبداع في النص التي تفتح مداه على عوالم لا نهائية من الدلالات الإيحائية...**»[2]، فالناقد هاهنا يرى ضرورة اعتماد الغموض في الشعر كي يفرق بين الأدب والرياضيات ذات المنطق الواضح الصوري، فالإبداع لا يخلو من الذاتية المشحونة بعواطف الشاعر ونفسيته وأحاسيسه ونزواته وحياته، كما لا تخلو من أحداث واقعه السياسية والاجتماعية والثقافية والعقائدية،... وغيرها من المؤثرات السياقية التي تكون حاضرة بقوة في ذهن المبدع لحظة الكتابة.

ومثال ذلك ما يورده سميح القاسم في قصيدة: " أختي صنعاء"

جرح في صدر صعيدي أسمر[3]

جرح في صدر حديدي أسمر

وجراح في صدر تعز السمراء

فلنشرب زنبقة الحرية

في سفح الجبل الأحمر

1– عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، مرجع سابق، ص190.

2–إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ط3، الجزائر، 2007، ص118.

3–الديوان، ص508.

لتسيل ربيعا..في عطش الصحراء

صحرائي العربية!

يذكر الشاعر تفاصيل في خضم هاته الأسطر الشعرية اجتاحت نفسه لحظة الإبداع، لكن القارئ يواجه غموضا ي تفكيك شفرات ألفاظها ومعانيها وخاصة القارئ الذي يجهل القضية الفلسطينية، أو قضية الصحراء الكبرى، فالغموض تقنية يمارسها الشاعر ليخفي مشاعره الحقيقية تجاه أمر ما، كما يضفي الغموض على النص–غير ذلك– الهيبة والإجلال وإغراق القارئ في الحيرة والاضطراب حتى لا يتسنى له الإمساك بجوهر النص مما يجعله باليا بين الفنون، فحبذا أن يبقى النص مجهول الوجهة منفتحا على تعدد الدلالات واحتضان التأويل بكل رحابة صدر.

أما الإحالة **(لتسيل ربيعا في عطش الصحراء)** سياقية بدون شك مادام مبهمها لا يفسر إلا بالخروج عن دائرة النص، فالغموض الذي يجتاح هاته العبارة يجعل الكل يتساءل عن المقصود؟ وقد غلبه شبح التأويل فيجد نفسه يؤول ويزيد دونما الإمساك بجوهر المعنى وحقيقته، وهذا الغرض المنوط.

كما يتجلى الغموض في قصيدته: "الأعلام"، التي يقول فيها:

أنزلوا الأعلام عن شم القلاع![1]

أنزلوا مهزلة الألوان عن شم القلاع

واغسلوها بدموع الأمهات

1–الديوان، ص570.

والصبايا الوالهات..

بعد أن ودعن أحبابا،

مضوا للحرب آمالا..وعادوا..ذكريات!

عندما يكرر الشاعر عبارة(أنزلوا الأعلام)، (أنزلوا..)، وما يعتري هاته العبارة من غموض، فأية أعلام يريدها أن تنزل الأرض؟ أعلام العرب الذين أداروا ظهرهم للقضية الفلسطينية؟ أو الغرب الذين اعتادوا الاستيطان والزحف على أرض الغير ولا أحد يتدخل؟ فعندما تقع العبارة بين دلالتين مختلفتين ينشأ الغموض تلقائيا، ويجعل الناقد يحتار في أصل العبارة: أهي كذا أم كذا؟.

يعتمد الشاعر الإحالة الخارجية في قوله: **(مضوا للحرب آمالا..وعادوا..ذكريات)**، فمدى القسوة والمأساة التي في هاته العبارة تفتح التأويل على رؤية فجائعية يعانيها الشعب الفلسطيني كل يوم، وكل ثانية، والمحتل في بلاده يصول ويجول. كل هاته الأحداث لا ترد في النص بوصفه بنية مغلقة بل ينفتح القارئ على النص إلى سياقه كي يتسنى له فهم الأحداث المأساوية التي تمر بها فلسطين.

وعلى كل فالغموض ميزة شعرية لازمت الشعر منذ القديم، فما تغير هو المواضيع التي يدرسها كل عصر على حده، وضرورة الواقع التي تحتم على الشاعر الخوض في قضية ما وان كان بطريقة غير مباشرة ليتكلم بصوت مجتمعه ويلتزم بقضاياه.

المطلب الثاني: الإحالة الخارجية والتضاد

يعد التضاد من أهم المفاتيح الأساسية التي تتموضع داخل النص لتجعله حافلا بالشعرية ووالتقنيات الجمالية، التي يسعى كل مبدع لتحقيقها في إبداعاته من خلال فتح المجال أما تفسير النصوص وتأويلها، عن طريق تعدد الدلالات وموت المعنى الواحد. ثم يشكل بذلك صورة فنية ذات لغة شعرية منسجمة ومتلاحمة الأجزاء.

وللتضاد مفاهيم مختلفة منها ما يقوله صلاح فضل:« **وقيمة التضاد الأسلوبية تكمن في نظم العلاقات الذي يقيمه بين العنصرين المتقابلتين، فلن يكون له أي تأثير ما لم يتداع في توال لغوي. وبعبارة أخرى فإن عمليات التضاد الأسلوبية تخلق بنية مثلها في ذلك مثل التقابلات المستمرة في اللغة**»[1]، فالتضاد يضمن النظام بين العلاقات اللغوية بين عنصرين متقابلين في عبارة ما، أو في نص ما، لكي تخلق بنية نصية تمكن من توليد التقابل والتضاد كل مرة في النص الإبداعي.

أما الشريف بن محمد الجرجاني فيعرفه قائلا:« **هو أن يجمع بين المتضادين، مع مراعاة التقابل، فلا يجيء باسم مع فعل، ولا يفعل مع اسم**»[2]، ويشترط الجرجاني التزام التقابل في الأجناس اللغوية.

ومجمل القول عن التضاد أنه يعد شكلا من أشكال اللغة الفنية التي تحمل في ثناياه مختلف الدلالات التي تثري النص سواء أكانت ظاهرة أم مضمرة بواسطة التأويل والتمعن

1–صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، مرجع سابق، ص193.

2–الشريف بن محمد الجرجاني: كتاب التعريفات، دار الكتب العلمية، ط3، بيروت، لبنان، 1988، ص61.

والتحليل. وسنحاول في هذا المطلب معرفة الطريقة التي وظف بها سميح القاسم التضاد، وإلى أي مدى نجح في توظيفه؟ وكيف ساهم في تشكيل اللغة الشعرية في قصائده.

يطغى التضاد على معظم قصائده في مجموعة" دمي على كفي"، مثال ذلك قصيدة" يا قمرنا المخدور" حيث يقول:

شبابه الراعي تعودا فلا تمل من الحنين

والكادحون من الصباح إلى المساء[1]

الطيبون الأوفياء

والخاملون من الكسالى واللصوص المارقين

يعتمد الشاعر التضاد في قوله: **(الصباح، المساء)** كنوع من المشترك اللفظي لزيادة رونق القصيدة وشاعريتها، كما يزيد الغموض والتعمية لكي لا يمسك القارئ بالمعنى الواحد.

كما يوظف مجموعة من المتضادات في قصيدة "حتى الموت"، يقول:

وما الحاضر؟[2]

ميراث الدم المهدور في الماضي!

ووسم من قلاع المجد..

وجذر لم يزل يمتد..

1-الديوان، ص569.

2-الديوان، ص531.

عميقا..تحت أنقاضي!

وطاقية إخفاء وجن في بساط الريح

وآلاف العيون الزرق..والعجمة في لفظي

وكنز في شروح الفقه..والأنساب..والوعظ

ولحن، ينزف الإيقاع في كأسي..ويعطي الروح

–وهل تعرف درب الغد؟!

–عبر الصخر..عبر الشوك..حتى الورد

–وهل...؟.

يرد التضاد في (الحاضر، الماضي)، (العجمة في لفظي، شروح الفقه)، (الشوك، الورد)، وكأن الشاعر يؤمن بأن الأشياء تعرف بأضدادها، فلولا التضاد لما تعلمنا جمال المعنى الذي يجعلك تائها تبحث بين الأسطر عن الدلالة المقصودة، فهو من عجائب اللغة العربية ولغة القرآن الكريم الذي نجده يزخر بالتضاد. ومثال ذلك قوله تعالى:﴿ **وتحسبهم أيقاظا وهم رقود ونقلبهم ذات اليمين وذات الشمال** ﴾ [الكهف/18]. فلا غرو أن يكون التضاد ميزة راقية وهو أهم ميزة من ميزات القرآن الكريم أجل اللغات وأعطرها.

أما الإحالة فمقامية في قوله: **(وهل تعرف درب الغد؟!)**، هي إحالة سياقية تنفتح على التأويل الذي من شأنه أن يقرب الدلالة إلى الفهم ويفسر المبهم(أنت) الذي ظل مجهولا في النص.

يقول في قصيدته:"**منها تبعثر النسور**" ملمحا تضاديا يتمثل في:

أيها الناس، تعالوا![1]

جمعوا سعف النخيل

شيدوا أقواس نصر

وانثروا طاقات زهر

وانشروا الرايات للآتي الجليل!!

يقع التضاد في قوله: **(جمعوا، انشروا)**، **(جمعوا، انثروا)** يحفز الشاعر من خلال هاته الأسطر الشعرية الشعب الفلسطيني على الصبر حتى ينثر الورد، فلولا الصبر لما تحققت المعجزات، فقد وضعنا الشاعر أمام صورة شعرية مليئة بالحركة من خلال الفعل(انثروا) الذي يدل على ضرورة الكفاح لنيل غد أفضل. وللتدليل على ذلك نورد قول شاعر آخر في مقام آخر:

فرب باك ودمعه مزيف ورب باسم وقلبه يدمع

ورب ذو شهرة تلقاه وحيدا ورب بسيط من صحبة لا يقطع

أما الإحالة: **(وانشروا الرايات للآتي الجليل!!)** فهي إحالة خارجية يتوجه بها صوب الشعب الفلسطيني لكن لا يذكره لفظا سوى بقرينة تدل عليه هي: (الضمير انتم).

يحتوي شعر سميح القاسم أيضا على التضاد البراق في قصيدته "**ذكرى المعتصم**" في نفس الباب من الديوان، إذ يقول:

1-الديوان، ص521.

كيف أنتم في فصول الحر والبرد؟[1]

وكيف حال الأطفال؟

وكيف رفاقنا الموتى؟

هل اعتادوا وراء السور

طول الليل..والصمت؟

وكيف إمامنا يعقوب؟

ترى ما زال –يا ناري–على عكازة الوجد

(الحر، البرد)، (الأطفال، الموتى)، متضادات لفظية تواجدت في خضم القصيدة ينسجم من خلالها المعنى وتتسق القصيدة، كما يعتمد دلالة النبي**(يعقوب)** ليزيد القصيدة نوعا من الفخامة اللفظية النبي الذي لم تغفله شدة الموت على ذكر ربه، كما يستحضر لحظة احتضار سيدنا يعقوب وهو يترك نصائح من ذهب لبنيه، فهو رمز للقوة والصبر على أعظم الشدائد**(الموت)** الذي يجب على الفلسطيني أيضا أن يتحلى به عسى أن تكون خاتمته رحيمة. فلفظة(يعقوب) لفظة عظيمة الدلالة، إذ يقول تعالى في كتابه الكريم:﴿**أم كنتم شهداء إذ حضر يعقوب الموت إذ قال لبنيه ما تعبدون من بعدي قالوا نعبد إلهك وإله أبائك إبراهيم وإسماعيل وإسحاق إلها واجدا ونحن له مسلمون**﴾ **[البقرة/133].**

وفي مقام آخر يقول:

1–الديوان، ص595.

فماذا لو همزت الريح من أفق إلى أفق[1]

وماذا لو عصرت الشمس فوق مشاتل الشرق

وماذا لو زجرت الذئب

عن شاتي وعن بنتي؟

أيرجمني صغار الجار؟

أيخطف زوجتي علج يعاف قراءة الأشعار؟

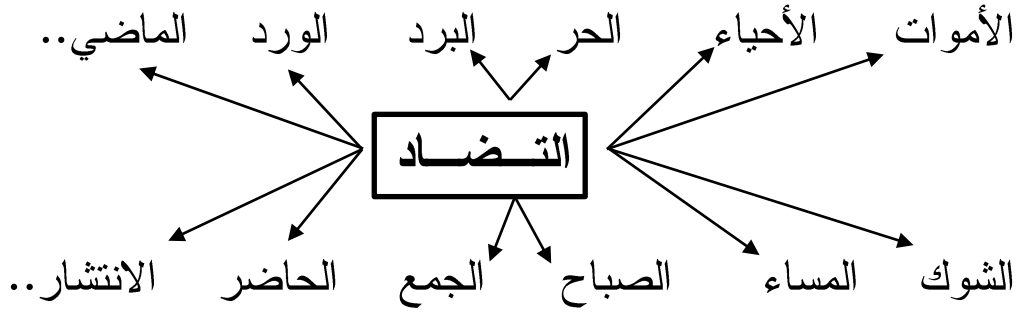
وتحصد ما زرعت النار؟!

فمن(**الذئب**) ومن(**الشاة**)، لابد أن الأولى إسرائيل والثانية فلسطين، نعم لابد أن تكون كذلك مادام من يتكلم ويدافع عن حقه يقتل ويسجن ويعذب، فما أروعه من تعبير عن الحقارة والاحتقار حين قال(**أيرجمني صغار الجار**) وأنا الكبير الموقر ترجمني إسرائيل وأتباعها؟.

وعلى كل فالتضاد تعبير عميق يتجاوز الحدود الشعرية التي تتدد بالصراحة والوضوح إلى الترميز والدلالة ذات المعنى المتعدد المتضاد، يبحث من خلاله عن مقاومة اليأس وزرع حب الوطن في ذات الشعب الفلسطيني لدرجة القداسة، والتخلي عن الحساسيات الإقليمية والانتماءات المتنازعة بين يمين ويسار، في حين أن المشكلة أكبر من ذلك.

1-الديوان، ص590.

وسنحاول أن نلخص التضاد في المخطط التالي:



المطلب الثالث: الإحالة الخارجية واللامعنى

يتجاوز الشعراء المحدثين الكتابة الشعرية المألوفة التي تطفو معانيها على بحر البساطة والوضوح في الشكل والمضمون، تلك المعاني المطروحة في الطريق التي يتسنى لكل امرؤ الخوض فيها والقبض عليها، إلى مسلك آخر يعتريه الغموض والانفتاح على تعدد الدلالات وتنوعها، كما يعتمد الإبهام والغموض، ومن أهم المصطلحات الحديثة التي طغى تواجدها على الشعر–وخاصة الكتابات الشعرية الملتزمة بالقضايا الوطنية– قضية اللامعنى التي تعمد إلى الكتابة هكذا دون توجه معين أو قصد بائن، فتصبح الدلالة عائمة تطفو على سطح الغموض والرمز لكي تحضر العديد من المعاني بنفس المستوى في ذهن القارئ، فيحتار القارئ في اختيار المعنى المناسب أو الميل إلى معنى دون الآخر.

يتحول المعنى هاهنا إلى حاضر غائب، ويتمركز التأويل في عتبة القراءة النقدية فيشكل لغة شعرية تحدث خلخلة في موازين العمود الشعري أو المفاهيم التقليدية الراسخة عن الشعر.

وسميح القاسم من أهم الشعراء الذين حملوا لواء التعبير عن قضية شعبه–القضية الفلسطينية– من خلال توظيف اللامعنى الذي صار يشكل قيمة في ذاته، ليستدعي فوضى

تعبيرية من شأنها أن تشتت أكثر من أن تجمع؛ تشتت انتباه القارئ وتجعله يغفل عن النص قليلا متجها إلى الواقع البحث لفهمه وتفسيره، ومن ثم تأويله. فلا يريد الشاعر أن يجمع الدلالة ويوحدها ولا يؤمن بالنسق الدلالي المغلق.

مثال اللامعنى في قصيدة " **إلى القارة المجهولة**" التي تقول:

من أين يبلغك الطريق؟![1]

من أين أحياء شيكاغو الفقيرة؟

من أين تبلغ جذوتي

ليكون ميلاد الحريق؟

يا ناطحات السحب، يا أكداس أكواخ حقيرة!

مدي يديك من الظلام

اعتمد الشاعر على اللامعنى في هذه الأسطر الشعرية إذ نجده يسرد دونما معنى، وكأن الكون أصبح بلا معنى، والأماكن متساوية، والأخلاق اندثرت، وانتشر عكس العالم، عكس السائد والمعروف، عكس المألوف. فهذا الاتجاه نحو اللامعنى الذي يسير نحوه الشاعر ينم عن اضطرابات نفسية، اجتماعية، سياسية، وغيرها التي يعيشها الشاعر أثرت بالضرورة على قلمه لحظة الإبداع وجعلته يختار اللامعنى بدل المعنى لغاية في نفس يعقوب لا يبلغها إلا ذو علم واضطلاع.

1-الديوان، ص 501.

والإحالة هاهنا: **(يا ناطحات السحب، يا أكداس أكواخ حقيرة!)** صورة جمالية تنم عن نفحة شاعرية تهدم مركزية المألوف وتتجاوزه بخطوات إلى ملكوت التشتت واللامعنى، أيعقل أن يقصد الشاعر هاهنا الدول العربية بفخامتها التي لم تعد تعني سوى العمران والمناصب والرفاهية دونما إنسانية؟ والدول العربية التي لا تعني شيئا من ذلك؟!، فالسياق يتحكم بشكل كبير في محاولة تحليل هاته الصورة وبلوغ المعنى المراد من وراء ذلك.

كما نجد اللامعنى في قصيدة:" **إليك هناك حيث تموت**"

من القيعان..قيعان الأسى الصلبة[1]

وردت لي براءتنا

وردت لي أناشيد الصباح وغرفة الدرس

وشيطنة المساء..وساحة القرية

وصوت أبيك يزجرنا: كفى لليوم يا أولاد!

وأمك في تساؤلها: وكيف سميح؟

فترشف أمي القهوة

وتهتف جد مزهوه:

بإذن الله.. ممتاز!..وكيف فؤاد؟

-كصاحبه!إلهي يحرس الاثنين

1-الديوان، ص 465.

من الإهمال والحساد

ومن صائبة بالعين

يتناول الشاعر أحداثا تقع بالعادة لن تغير من الواقع الفلسطيني ونكباته شيئا، لكننا نلتمس فيها تمنيا ورغبة دفينة في قلبه: ماذا لو انقلب الحال؟ وعاشت فلسطين البساطة التي يعيشها غيرها، ماذا لو استيقظت على غد أفضل؟ ماذا لو..، فالقارئ يفسر هاته التفاصيل الصغيرة بأن لا معنى لها، لكن الأرجح أنها تحمل كل المعاني، كل الأحاسيس، كل المآسي التي يعيشها شعب لم ينعم بما يراه الآخر بسيطا. فقد اعتمد الشاعر التشتت والغياب ليدلل على حاضر فجائعي يشتاق تفاصيل العيش الهنيء.

والإحالة مقامية في قوله: **(صوت أبيك يزجرنا)** لا تجد تفسير ضمير المخاطب**(الكاف/أنت)** في النص بل تتجه نحو السياق الخارجي لفهم من الذي تكلم معه الشاعر آنذاك؛ أي لحظة الخطاب.

أما قصيدة"**الرسول والعيد**" يقول فيها:

لبسنا أجمل الأثواب[1]

وفتحنا نوافذنا..وشرعنا لك الأبواب

رشقنا الدار

فرشنا الأرض بالأزهار

وألفنا الأناشيدا

1-الديوان، ص597.

عمد الشاعر إلى ذكر التفاصيل قصد بذلك تشريد ذهن المتلقي لهاته الأسطر الشعرية، فكل سطر بمعنى، وكل القصيدة بلا معنى، فهذا المزيج بين المعنى واللامعنى شكل لوحة طوباوية تعتدي على المألوف لتنحاز عنه إلى تشكيل اللغة الشعرية.

كما يوظف اللامعنى في قصيدة "**أعلنها**" فيقول:

مادامت لي من أرضي أشبار![1]

مادامت لي زيتونه..

ليمونه..!

بئر..وشجيرة صبار..

مادامت لي ذكرى

مكتبة صغرى

صورة جد مرحوم..وجدار

يعود الشاعر إلى التفصيل والاستطراد الذي أصبح ميزة شعرية جمالية في العصر المعاصر تكسر حدود الشعر التقليدي وتنفتح على تعدد الدلالة، ففي العصر المعاصر ومع انفتاح الدلالة يستحيل على القارئ الإمساك بالمعنى كما يستحيل وجود نص رسالة واحدة متماسكة ومتجانسة. فمن خلال ميزة اللامعنى يستحيل الوصول إلى فهم متكامل.

1-الديوان، ص478.

يعتمد الشاعر على اللامعنى بطريقة واعية وعن قصد، فهي إعادة قراءة للمعنى وتفكيك لمتونه وأنساقه، ولعلها ميزة تنزاح عن المألوف لتشكل لنا لغة شعرية ميتاواقعية تتأرجح بين الحضور والغياب.

المبحث الثاني: الإحالة إلى النصوص

يعتبر جوهر التناص توالد نصوص من بعضها البعض تجعل القارئ يعيش غموضا ولبسا شديدين بسبب صعوبة الإمساك بالنص الأصلي، فينكب اهتمامه بداية حول تفكيك بنيات النص واستناه بواطنه الكامنة التي من شأنها الكشف عن النص الأول الذي تشتت إلى نصوص لا متناهية تجعله يعايش مختلف الحضارات واللغات.

ولعل التناص:Textuality هو دمج عناصر وأجزاء نصية من نوص سابقة وإعادة صياغتها وبناءها من جديد بناء مستقلا بذاته يتناسق مع أجزاءه وينسجم معها في كل لغوي، إذ يشتغل النقد العربي المعاصر بهذا المصطلح الحداثي ويعذه من أكثر المصطلحات لبسا بسبب اختلافه في بيئته أو البيئة المستقبلة له من حيث نشأته وخلفياته المعرفية.

ورد التناص بصيغته الحداثية عند الكثير من النقاد الغربيين بداية قبل وروده في العالم العربي كثقافة مستوردة على يد الباحث ميخائيل باختين من خلال حديثه عن الحوارية(dialogisme) والباحثة جوليا كريستيفا التي أخرجت المفهوم من إطاره النظري إلى ميدان البحث والتطبيق، والتي تعرفه بقولها:« **التناص هو ذلك التقاطع داخل التعبير مأخوذ من نصوص أخرى**»[1] فتقاطع النصوص يفقد القارئ النص الأول ويمده بلذة القراءة والتقصي عن ماهية هذا الأخير الذي راح قطع إلى أشلاء لا متناهية من النصوص.

وهو بتعريف فيليب سولرس:« **كل نص يقع في مفترق طرق لنصوص عدة، فيكون في آن واحد إعادة قراءة لها، وامتدادا وتكثيفا ونقلا وتعميقا**» وبهذا يكتن التناص بتعبير رولان بارط جيولوجيا كتابات تعتمد على تحويل النصوص السابقة وتمثيلها في نص مركزي

1- مصطفى السعدي: التناص الشعري (قراءة أخرى لنصية النصوص)، منشأة المعارف بالاسكندرية، دط، 1991، ص77.

يجمع بين الآن وما مضى في نسيج نصي متناغم مفتوح قادر على إفضاء أسراره النصية أثناء كل قراءة.

أما في الساحة العربية فقد اختلفت التعريفات من ناقد لآخر لكنها بقيت محافظة على الجوهر الغربي حيث يعتبر محمد بنيس من الأوائل الذين قدموا ترجمات لهذا المصطلح الغربي، ثم توالت الترجمات بعده من بينا: النص الغائب، والتعالق النصي، التفاعل،...

يعرف أحمد الزعبي التناص بقوله:«**التناص في أبسط صوره يعني أن تتضمن نصا ما نصوصا أو أفكارا أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة...**»[1]، فما يريده هذا التعريف إيراد بعض أنواع التناص التي نجدها عادة في النص المتناص مع غيره من النصوص السابقة عليه.

أما الناقد محمد مفتاح فيقول في هذا المقام:«...**الأحداث أو التجارب السابقة كلها في تراكم وتتابع، إنما تعيد بناءها وتنظيمها، وإبراز بعض العناصر منها وإخفاء أخرى تبعا لمقصدية المنتج والمتلقي**»[2]، حصر هذا الناقد التناص في مجموع الخبرات والتجارب التي يكتسبها ثم يوظفها أثناء العملية الإبداعية تكون عبارة عن فسيفساء نصوص سابقة تلاقت لبناء هذا النص من التاريخ والعادات ومختلف الثقافات والأحداث والثورات والمعارك الأسطورية التي يقرها التاريخ ويسردها لنا سواء كانت حقيقية أم خرافية.

ولعل هذا ما يتوفر بشدة في ديوان سميح القاسم باب"دمي على كفي" وهو ما نتطرق إليه في هذا المطلب

1-أحمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2000، ص11.

2-محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992، ص124.

1-التناص الأسطوري:

يحمل ديوان"**سميح القاسم**" بالتناصات المختلفة التي تحيلنا إلى روافد ومعاني متعددة، فهو يجعل الأسطورة- سواء أكانت عربية أم غربية- عنصرا بارزا في معظم القصائد لتعطي لها طابع درامي يجمع الخرافة والحقيقة في شكل واحد، لأنه يستعملها ليعبر بها عما يجول في نفسيته، ولعل توظيف الأسطورة بطابعها الخالد طغيان أحاسيس وتدفق مشاعر وجنوح نحو خلود فلسطين ونيلها المكانة والوقار، كما يستعملها تارة أخرى لتكثيف الدلالة والارتقاء بالمعنى.

يقول سميح القاسم في قصيدة" **خطاب في سوق البطالة**" حيث يقول:

يا عدو الشمس..[1]

في الميناء زينات، وتلويح بشائر..

وزغاريد، وبهجة

وهتافات، وضجة

والأناشيد الحماسية وهج في الخناجر

وعلى الأفق شراع..

يتحدى الريح..واللج..ويجتاز المخاطر..

إنها عودة يوليسيز

1-الديوان، ص ص 449.450.

من بحر الضياع..

عودة الشمس، وإنساني المهاجر

ولعينيها، وعينيه..يمينا..لن أساوم..

وإلى آخر نبض في عروقي..

سأقاوم..

سأقاوم..

سأقاوم!!..

تناصت قصيدة سميح القاسم مع أسطورة **يوليسيز** على أنه ذلك الملك والبطل البارع الذي أبدع في حرب طروادة، معروف بذكاءه ونبله وحكمته، الذي كيدت له المكائد وظن أنه مات، لكنه عاد بقوة كما بزوغ الشمس، كما القدر، كما الأمل، كما العودة إلى القدس عاجلا أو آجلا بعد الغياب، سيضمحل المنفى ويخرج المستعمر مذموما مدحورا.

يعتمد سميح القاسم إحالة سياقية في قوله: (**لعينيها، وعينيه..يمينا..لن أساوم)**، من المقصود بضمير الغائب(**الهاء)**، هو مبهم لابد من العودة للسياق لمعرفة من المقصود، هو فلسطين وشعبها، الأرض وساكنها. والتي لن تستدرك إلا من خلال مقام القصيدة.

وعليه، يعتبر توظيف الأسطورة في الشعر العربي المعاصر ضرورة لابد منها؛ ذلك أن هذه الأخيرة تشكل نظاما خاصا في بنية الخطاب الشعري يربط بين الحقيقة والخيال والحكايات الشعبية، متعلقة بالسائد والمعتقد والروحانيات والفانتازيا، ما يزيد القصيدة غموضا ولبسا ضروريا لمكافحة هول المستعمر وانتصارا على خيبات الإنسان وتخطيا لفواجع الدهر

التي شنها بنو صهيون على الدولة الفلسطينية التي تجعل الشاعر مرتحلا بين الخيال والواقع رغبة في تصوير فن حديث يجتاح عالم الأدب.

2-التناص التاريخي:

يعد التناص التاريخي اشتراك وتداخل مع نصوص تاريخية وتجسيدها في نص لاحق-معاصر-، يتمحور موضوعها حول حادثة تاريخية تخدم تفاصيلها نص المبدع، إذ يعتمد على أبعادها الحضارية والقيمة الفنية ليبلورها في قالب شعري جمالي مستحدث.

والشاعر سميح القاسم من بين شعراء العصر المعاصر الذين استلهموا التاريخ في إبداعاتهم وأعادوا كتابته. ويتجلى هذا النوع من التناص في قصيدة" **صقر قريش**" بقوله:

وداعا يا ذوي القربى![1]

وداعا..والجراح النجل

في قلبي مضاضتها

طوال العمر..في قلبي مضاضتها

ونفسي- والراسي شم-عزتها

تحف بنكبة النكبات

من قطر إلى قطر

تراود في مغاليق الدجى

1-الديوان، ص ص 481-482.

لمحا من الفجر

ونفسي–رغم دهر السنين–

رغم الريح والمنفى

رغم مرارة التشريد

صدرك..تدرك الدربا!!..

وظف الشاعر شخصية عبد الرحمان الداخل مؤسس الدولة الأموية في الأندلس الملقب بصقر قريش من قبل الخليفة، هذه الشخصية التاريخية تحمل مواجع النكبة وأحزان التشريد والمأساة إبان الحروب، ليفصح بها عن غربة وآلام الشعب الفلسطيني الذي بقي طامحا ليحقق الانتصار ويسترجع سيادة أرضه وشعبه التي ضاعت في النكبات المتتالية التي عاشتها هذه الأرض. فقد اختار سميح القاسم عنوان" **صقر قريش**" عنوانا لقصيدته لينبه القارئ إلى فخامة الأحداث التي تحملها مدلولات هاته المفردات، وحقيقتها التي ضلت صامدة على مر التاريخ.

أما الإحالة فكانت في قوله: **(صدرك..تدرك الدربا!!..)** سياقية مقامية تستدعي التاريخ لمعرفة المخاطب، فالمرجع مكاني يعرف استنادا إلى السياق.

يسجل الشعر التاريخ بملاحمه وبطولاته ويوثق مجريات الواقع وأحداثه المتعاقبة ليزيد الشعر كثافة وبريقا ومتانة، ثم ليكون شاهدا على تحولات الواقع عبر الزمن محاكيا أساطيره ومحتفيا بها.

3-التناص الديني:

أثر التراث الديني في شعر سميح القاسم وشكل مصدرا فعالا في متونه، إذ ساهم بشكل كبير في تأكيد القضايا التي يرمي إليها الشاعر وخاصة قضية الاحتلال الصهيوني التي لها تأثير كبير على نفسية المتلقي لما يمارسه الصهيوني من تعسف واستغلال ولا إنسانية وأخلاق ذميمة عرف بها منذ الأزل.

فالصهيونية نظام سياسي متمرد ظهر في وسط وشرق أوروبا في أواخر ق 19 شردت اليهود والفلسطينيين واعتبرت أن القدس أرض أجدادهم وحقهم الشرعي، فقد قامت على فكرة نشر الشتات والتشرد على أن تكون هي الكل الأوحد، فالعودة إلى الأرض الموعودة يقتضي التضحية بالشعب الفلسطيني وإبادة اليهود وكل الأقليات. ولعل دليل ذلك قوله تعالى:﴿ **لعن الذين كفروا من بني إسرائيل على لسان داوود وعيسى ابن مريم ذلك بما عصوا وكانوا يعتدون**﴾[المائدة/78].

ومن هذه الآيات جسد سميح القاسم في مجموعة "دمي على كفي" التي تمكن القارئ من فك شفرات النص والخوض في مختلف دلالاته واكتشافه.يقول:

يا يتامى فقدوا في يتمهم طعم الحياة![1]

يا صغار الأنبياء!

يا رواة حفظوا كل أساطير السماء..

شيدوا البرج..فقد نادى الإله

1-الديوان، ص572.

وبكى"نوح" على الطوفان..طوفان الدماء!!

لا شك أن التناص الديني في شعر سميح القاسم بعدا دلاليا واضحا من الانبهار والإعجاب بالنص الديني وخاصة النص القرآني، فهذا التمثل الواعي للنص الديني الذي يقف في موقع القيادة النصية وفي كل التفاتاته، وهو أم يجعل من هاته اللغة الشعرية قريبة من النفس خاصة وأنها لغة الحسم بنذيرها ووعيدها.

المطلب الثاني: الإحالة وتوظيف النصوص

أصبح التناص من الظواهر النقدية المعاصرة التي يوظفها الشاعر المعاصر، كل بطريقة معينة، وبكيفيات مختلفة، إذ يعد عنصرا بارزا لتجاوز الذاتية وكسر انغلاق اللغة؛ إذ يفتح آفاق فنية تحفز ذاكرة النص وتمنع رتابته وتضمن له الفعالية الجمالية التي تتجاوز ذات المبدع إلى تراث المجتمعات الأدبي الذي يحتوي على حركية وحياة داخل النص وديمومة تضمن الحيوية والانسجام.

وقد تربع الشعر الفلسطيني المعاصر بمختلف أشكاله ومضامينه على تناصات متنوعة ومتتالية بسبب التهميش والحرمان الذي يعيشه الواقع الفلسطيني الذي يجبر المبدع ضرورة على العودة إلى الوراء لاستنباط الأدبية، كما يستمد منه شرعية البناء النصي الجديد في مختلف الميادين: الاجتماعية، الثقافية، والدينية. ليكسب أبياته الشعرية الشرعية والمصداقية.

وسميح القاسم من الشعراء الذين اعتمدوا التناص في خضم أشعارهم، فزاد حضوره في تلك النصوص خصوصية وقدرة على التعبير عن مختلف الانفعالات التي يعيشها الشاعر الفلسطيني وهو ينقل تجربته الشعورية.

يقول في قصيدته: " **ليد ظلت تقاوم**"

سيدي!.. يا واهب النار لقلب وجديله

سيدي!.. يا ساكب الزيت [1]

على موقد أحزاني الطويلة

سيدي!..دعني أهنئك على يوم البطولة

عش لعدل لا يضاهى

أيها القيصر عش

ثمن الخمسين..قرش

أنت يا مولاي رحمان رحيم

والذي يغضب من عدلك يا مولاي

شيطان رجيم

تناص مع القرآن الكريم مع سورتي البقرة والحجر، فأخذ بعض المفردات منهما رغم عدم تصريحه بالآية كما وردت في قوله تعالى: ﴿ وإلهكم إله واحد لا إله إلا هو الرحمان الرحيم﴾ [البقرة/163] فما يقصده من تناصه هذا أنه رغم المصاعب والمعاناة هناك رحمة ورحيم ينظر للبشر بعين الرحمة وينتقم من الظالم الذي جعل شمس المظلوم تغيب، ستشرق شمس الحرية لا محالة.

1-الديوان، ص462.

أما الإحالة فخارجية مثلا في قوله: **(أنت يا مولاي رحمان رحيم)** فمن الذي اتصف بصفات الله من عدل ورحمة؟، من الذي يقصده الشاعر بلفظة مولاي؟، وما فضله عليه؟، كلها في سياق الآية وسياق النص الذي يريد الشاعر أن يبلغ مراده منه.

كما يستدعي حضور التناص التاريخي في قصيدة أخرى بعنوان:" **يفجيني إيفتشكو**"

ولدينا يا صديقي [1]

أمل يزهر–رغم الشوك– في كل طريق

أمل، زنبقة من دم أهلي ورفاقي

من ضحايا عينبون

وضحايا نيسلون

وضحايا"الجسر" من ماضي العراق

وأمل، زنبقة من دم أهل ورفاقي

من ضحايا الأطلس الدامي، وحي القصبة

وضحايا بورسعيد

وضحايا عدن الملتهبه،

وقفت ماردة، منتصبه،

وضحايا يمن..ثار سعيد

1–الديوان، ص 615.

ذلك أن التاريخ يعزز قيمة الشعر ويرتقي به إلى مصاف الشعرية، فمانفك الشاعر يذكر المجازر التي قام بها المستوطن على التراب العربي وفي مختلف البلدان، شرق غرب، شمال جنوب، والهجمات التي راح ضحيتها عدد لا يحصى والكل مكتوف الأيدي كأن لا أذن تسمع ولا عين ترى. فبذكره هاته المجازر يعيد إحياء ذكراها التي تتكرر مع فلسطين لعل العالم ينتفض ويحد من ظاهرة الظلم والاستبداد التي ألفتها إسرائيل.

يستعمل الشاعر إحالة سياقية تفتح العديد من التأويلات وتجعل القارئ عاجز أمام بعض الأسطر الشعرية التي لا يجد مرجعها في ثنايا النص، ومثال ذلك: **(يا صديقي)** فمن المقصود بالنداء؟، زمن يوجه له الخطاب؟، لا أحد يعلم غير الشاعر، لذلك تجد المتلقي يبحث ويجول في النص عسى أن يجد قرينة ترشده في ضالته.

كما يقتبس مقاطع شعرية مترجمة عن قصيدة **(بابي يار)** ل: لي إيلنتو شونكو التي عبر فيها عن شدة عدائه وكرهه للإسلام والمسلمين، والتي يقول فيها:

" وأنا أبدو يهوديا لنفسي[1]

"وأنا دار يافش

"والمشتوم

"والمدلوق في وجهي،

"أنا المكروه، والمطعون، في أعماق حسي

ظل "بابي يار" ندعوه لدينا..بير ياسين

1-الديوان، ص614.

ظل"بابي يار" ندعوه لدينا..كفر قاسم

ونسمي ظل بابي يار أحيانا..سموع

ولدينا –مثلكم–

حزن، وغيض، ودموع!

فقد اعتمد الشاعر التناص التاريخي في هذه الأسطر لأن أحداثها تتماشى وما يحدث في الساحة العربية ويدل اسم بابي يار على مكان يقع في الاتحاد السوفياتي تزهق فيه الأرواح وتعذب، من قبل زبانية هتلر. وهذا لإحداث مقارنة بين الماضي والحاضر فيما يخص الممارسات الشنيعة على الإنسانية وكأن العالم توقف في نقطة رغم تطوره وازدهاره بعد كا الأحداث الأنفة الذكر.

أما الإحالة في قوله: **(أنا دار يافش)** فعندما يخرج الشاعر بتصوراته ومعانيه وألفاظه خارج النص إلى المقام يستعين بمكان ما أو زمان أو حدث ليجعل سياق النص منسجما يرتبط فيه النص بالمقام الذي يحتوي على مرجع المبهم.

ويتجلى التناص السياسي كذلك في قصيدة: " **إلى الرجال الأنيقين في هيئة الأمم المتحدة**". إذ يقول الشاعر:

أيها السادة من كل مكان![1]

ربطات العنق في عز الظهيرة

والنقشات المثيرة

1–الديوان، ص ص 510–511.

ما الذي تجديه في هذا الزمان؟

أيها السادة من كل مكان

نبت الطحلب في قلبي

وغطى على جدران الزجاج

واللقاءات الكثرة

والخطابات الخطيرة

والجواسيس.. وأقوال البغايا ..واللجاج

ما الذي تجديه في هذا الزمان؟

استحضر الشاعر في بداية هذه القصيدة الخطاب السياسي الذي يعمل عادة على تعزيز المشاريع السياسية أو دحضها، ولعل سميح القاسم اعتمد هذا الخطاب بصورة تهكمية يسخر فيها من الهيئة المسؤولة التي لا تعرف من السلطة إلا التباهي وحب المناصب العليا، فهي مجرد خطابات براقة تخطف الأنظار لكن جوفها فارغ لا تحرك ساكن فقد ارتبطت بالعنف والاضطهاد ولا غير ذلك سوى السلوكات السلبية التي ضعضعت الدولة الفلسطينية.

أما الإحالة فخارجية في قوله: **(والجواسيس..وأقوال البغايا..واللجاج)** فالمقصود بالخطاب هنا غائب لا يتوفر في النص بل في مقامه الذي لا يستنبط إلا بتصريح من الشاعر نفسه أو ببحث مكثف في تاريخ السياسة الصهيونية الفلسطينية.

المطلب الثالث: الإحالة ودلالات التناص

يمتاز التناص بتعدد دلالاته وتنوع مدلولاته، وهو من أبرز بنيات الشعر الحداثي، لأن المبدع يجمع فيه بين مختلف النصوص ثم يقولبها في نص جديد، فتداخل النصوص يولد مرة تلو الأخرى دلالة مختلفة عن الدلالات السابقة، لذا يعتمد كل شاعر على نصوص تخدم شعره ومواضيعه.

وفي هذا المقام نجد الشاعر سميح القاسم يعتمد على التنويع في التناصات لكي تتنوع الرؤى والأفكار، والوعي من طبقة إلى أخرى، جراء الوضع الذي يعيشه من قهر وسلب، فهو يعبر عن ثقافته ومشاعره، وتجربته الشعرية من طرف الفعل التناصي. ومن بين أهم الدلالات التي اعتمدها الشاعر في مجموعة "دمي على كفي" ما يلي:

التناص في قصيدة "حوارية العار"[1]

عبر القرون الدامسات، وعبر طوفان الدماء

خبز المذلة، والخيانة، والشقاء

عبر الكوارث والمخاطر

عبر المسافات السحيقة، عبر آلاف المجازر

عبر انكسار الرافدين،

وعبر أحزان الجزائر

1-الديوان، ص550.

اعتمد الشاعر على التناص بكثرة مع مجموعة من الحوادث التاريخية، التي تلخص معاناة الشعب الفلسطيني، حيث ارتبطت قصيدته بقضية الانسان والأرض، وظل يكتب عن هموم وأوجاع أهل بلده من مطلع القصيدة إلى آخر سطر فيها، فهو يعتمد صورة مجازية تنفتح عن التأويل الذي لا يؤمن بأحادية الدلالة.

التناص هنا مع بلاد الرافدين(العراق) التي تعد مهد الحضارات التي استمرت في الحروب لفترة طويلة، فحفلت بالصراعات ومظاهر التفكك المختلفة التي عانت منها بلاد ما بين النهدين، كما يستحضر أيضا أحزان بلاد المليون والنصف مليون شهيد(الجزائر) التي فعل بها المستعمر الفرنسي ما فعل، فدلالات الحزن والشقاء لازمت قصيدة سميح القاسم، إضافة إلى التفكك والتشتت الذي يجمع بين بلدان العالم العربي، ثم الظلم والاستبداد الذي خيم على العالم جراء الاحتلال المتواصل الذي يقفز في أنحاء العالم العربي من بلاد إلى أخرى، ولعلنا نجد الجبروت والتكبر من شيم المستعمر حاضرة وبقوة، وبذلك يصعب علينا تحديد ما يبتغيه الشاعر من ألفاظه سوى أن نرضى بالتأويل ونقتل إله الدلالة الواحدة.

والإحالة سياقية في قوله: **(عبر طوفان الدماء)** فالملاحظ أن الشاعر اعتمد الأحداث التاريخية ليزيد من القصيدة رونقا ورقيا، ثم أنه يتناص مع التاريخ لتتعدد دلالات ألفاظه وتنفتح على الخارج، فلابد أن المبدع يريد ربط النص بالمقام كي يشتت ذهن القارئ ويجعله يصول ويجول رغبة في فهم فحوى النص.

تناص الشاعر سميح القاسم مع القرآن الكريم ليجسد الصورة الشعرية في أبهى حلة لها، ويعطيها لمسة من الواقعية حتى تتسم بالوضوح، يقول في قصيدة "**الميلاد**"

قرونا يا أبي تاجرت بالأطياف والخر[1]

قرونا يا أبي غامرت حتى عدت بالكنز

حميت الماء من أجلي حميت الماء

وصنت التمر في واحاتك الخضراء

عرفت الله في حراء

هدمت اللات مكة

وجبت الأرض تخصبها.. من الصحراء

تجسد التراث القرآني في أسطر هاته الأبيات الشعرية، وكأنه يروي قصة نزول الزحي على سيدنا محمد –صلى الله عليه وسلم– لنقل من خلالها الواقع الاجتماعي والسياسي الذي يسود بلاده التي يعتبرها مقدسة كقداسة غار حراء، ومدى عشق الشعب العربي لفلسطين المقدسة وللقضية الفلسطينية التي تعتبر نبض كل القلوب العربية. فالعبارة القرآنية تحتوي على ألفاظ إيحائية ودلالات تبعث على الأمن والاستقرار والطمأنينة والهدوء، فالقرآن دفقة شعورية تبعث على الأمل حين يستحضر جلالة قدر النبي–صلى الله عليه وسلم– الحامل راية الصبر على المآسي والنضال في سبيل الله الذي بشره الله تعالى بالنصر القريب على البلاء والأعداء.

كما يوظف الشاعر قصة النبي نوح–عليه السلام– يقول:

1–الديوان، ص538.

أصبح اليوم حمامة[1]

حملت قصفة زيتون..وطارت

في بلاد الله..حيربة..سيرا بالسلامة!

فقد اعتمد الشاعر على قصة نوح عليه السلام لما تحتويه من عبر وحكم، فهي تواكب ما يعانيه الشعب الفلسطيني من الاستعمار، وقد وردت النواة الرحمية في هذه الأسطر على أنه يحلم باليوم الموعود الذي يرحل فيه الظالم الجائر ولو بعد حين.

1-الديوان، ص516.

المبحث الثالث: الإحالة الرمزية والثقافة

حاولت القصيدة العربية المعاصرة أن تجد لنفسها مميزات وخصائص تتفرد بها عن سابقيها، فأخذ كتابها على عاتقهم مسؤولية التغيير والتحوير على مستوى بناءها ومضمونها، وضرورة استدعاء بعض العناصر التي لم تكن سابقا، والتي كان لها الشأن في الارتقاء بها وتلبسها رداء الفن والجمالية الشعرية، ومن بينها توظيف الرمز الشعري خاصة عند شعراء المقاومة.

المطلب الأول: الإحالة الخارجية وأنواع الرمز

يعد الرمز مظهر من مظاهر اللغة ووسيلة للإفصاح عن مشاعر وأحاسيس الشاعر وأحسن وسيلة تستخدم للتعبير عن النشاط الإنساني، فهو يعطي للقصيدة نفحة فنية راقية.

وعلى هذا الأساس تعددت مفاهيم الرمز عند النقاد، كل يعرفه حسب زاوية ثقافية معينة، تتوافق ونزعته وتوجهه النقدي، فعند الإغريق القدامى يعرفه أرسطو:« **الكلمات المنطوقة رموز لحالات النفس والكلمات المكتوبة رموز للكلمات المنطوقة**»[1]، وعلى هذا الأساس اعتبر أرسطو الكلمات رموز تمكن البشر من التواصل.

أما **وبستر Webster** فقد حدد الرمز على أنه:« **ما يعني أو ما يومئ إلى الشيء عن طريق علاقة بينهما، كمجرد الاقتران أو الاصطلاح، أو التشابه العارض accidentel غير المقصود**»[2]، ولعل ما يقصده وبستر أن الرمز محيل يحيل إلى شيء معين بدلالة معينة تربط بينهما علاقة معينة سواء أكانت اعتباطية أو مفسرة.

1–محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، دط، مصر، القاهرة، 1977، ص36.
2–المرجع نفسه، ص 35.

أنواع الرمز ودلالته

تعددت أنواع الرمز واختلفت موارده، ومنها ما اعتمدها الشاعر سميح القاسم في ديوانه وهي أربعة حسب ظهورها:

الرمز الأسطوري	الرمز التاريخي	الرمز الديني	الرمز الطبيعي
أوروريس	كفر قاسم	يوسف	الأرض
إزيس	بيروت	يعقوب	الشمس
العنقاء	بغداد/المأمون	أيوب	الريح
ابن الغول	عنترة الغبي	إبراهيم	البحر
يولسيز	حروب الدعوة	مهد النبوات	النار
	الرومان والفرس	مكة	أشواك الزيتون
	دمشق/فرات	جبريل	الليل
	هولاكو	التكبير	الصحراء
	ذكرى صلاح الدين	وهج النبوة	النخيل
	جبل الصليبيين	غار حراء	العاصفة
	معركة حطين	نوح	البحر
	دجلة	الطوفان	الجبل
	الاسكندر		الإعصار
	انكسار الرافدين		القمح
	مذبحة الفيتنام		الربيع
	أحزان الجزائر		القمر
	الأطلس الدامي		الموجة
	بابل/الحاكم التتاري		الصبار
	اسفنتس/بابي يار		

أما الفرق بين الرمز والتناص فهو جوهري ذلك أن التناص نص يعود إلى نص سواء عن وعي أو عن غير وعي، أما الرمز فمحيل يدل على شيء مسمى آخر يستحضر قصة أو أسطورة في كلمة واحدة تعرف من حيث السياق الذي ورد فيه عن قصد ووعي تام من قبل الشاعر/المبدع نفسه

1-الرمز التاريخي:

يوظف الشاعر الموروث التاريخي في خضم أبياته الشعرية ويذكر الأحداث التاريخية والأعلام والشخصيات المشهورة والمراحل الهامة التي أثرت في الذات الشاعرة وحازت في نفسه، وكونت دلالة معينة يوظفها بقوة في نصوصه، يعبر من خلالها على مواقف وعواطف جياشة في الحياة والواقع الفلسطيني، بشكل مباشر صريح تارة ورمزي متواري تارة أخرى، ومن أمثلة ذلك ما يلي عند حديثه عن الحاكم الماغولي التتاري هولاكو الذي دمر بغداد:

هلا! مرحى![1]

هلا! مرحى!

ويطلقها على سهم

إلى أخت وراء السور مسبيه

يدنس طهرها المنهوب هولاكو،

وعصبته التتاريه

هلا يا أخته..مرحى

1- الديوان: ص593.

فماذا يقبل الأضحى

سوى قربان أمتنا، وحملتها البطوليه؟!

يوظف الشاعر صورة هولاكو هذا الحاكم الظالم المدمر كصورة عاكسة لمخلفات الاستعمار الصهيوني على الشعب الفلسطيني فحمل هذا الرمز دلالات كثيرة(التل، التعذيب، الحرمان،...)يهدف إلى توصيل المعنى حيث أدى هذا الرمز إلى تشكيل لغة شعرية راقية بسيطة تطرق مسامع المتلقي وتؤثر في نفسه.

أما الإحالة فخارجية في قوله: **(يدنس طهرها المنهوب هولاكو)** تخرج بفحواها عن المتن النصي وتستدعي التاريخ لمعرفة الدلالة التي يرمي إليها الشاعر من خلال الرمز(**هولاكو)** الذي يحمل جميع الصفات الوحشية التي لا تمت للإنسانية بصلة، رمز هولاكو بن تولوي بن جنكيز خان الذي صار علما للطغاة والسفاحين وكبار المجرمين الذين كانوا أشد كرها للإسلام والمسلمين حين ارتكب أكبر مجزرة في تاريخ البشرية إلى حد الآن على الشام والعراق التي راح ضحيتها أكثر من أربع ملايين مسلم.

ولعل إسرائيل قامت بأفدح من ذلك على الشعب الفلسطيني في مجازر "كفر قاسم" الذي شردته في كامل بقاع الأرض فقتلت ونهبت وسلبت الأعراض؛ والعلاقة بين الصهاينة وهولاكو بارزة في الوحشية والمقت والكراهية.

ولعل الدليل على هاته الصفات الشنيعة التي ينقلها سميح القاسم بحس مرهف ما يقوله في قصيدته: "**ليد ظلت تقاوم**"[1]

بركة دكناء في قلبي

1- الديوان: ص459.

وفي وجهي سحابه

ونجيع ساخن

يصرخ في وحشة غابة

وعلى قارعة الدرب وعاءات نحاس

أيقظت بضع رصاصات

وألقت في جفون الإخوة القتلى النعاس

فهذا التوظيف الرمزي الذي اعتمده عبارة عن تصوير شعري ذو لغة لامعة مليئة بالحزن والألم تنقل روح المقاومة والصمود بلغة جمالية ذات معنى إحالي مختصر الدلالة.

كما يوظف أيضا مشهد ضياع الإرث الثقافي العربي الذي مثل مهد الحضارة الرافدية من خلال ما قال:

ويدي تمتد في الليل إلى مكتبة البيت القديمة،[1]

وإلى الصبح أسوح

بين شطآن الجروح

جرحي الأول: من بغداد..

من بغدادنا الملتهبة!

حيث ماء النهر مزرق بحبر المكتبة

1- الديوان: ص514.

حيث صارت جثث الكتب جسورا..

عبرها تعدو سرايا..وتولي مركبة!

جرحي الآخر: من ليلة رق

سجنت شمس دمشقي!

جرحي الثالث: من كف جبانه

طعنت قلب الكنانه

فرمي الكتب في نهر الفرات بالعراق وغيرها من البلدان العربية،أو إحراقها أول محاولات الغزو الصهيوني للولوج إلى الأرض؛ على اعتبار أن من يريد تحطيم أمة عليه بفكرها أولا، ذلك أن الاحتلال يبدأ بنشر الوعي الزائف وتحطيم الثقافة والتراث الفكري في بلاد كرمت بكونها مهد النبوة ومنبع الحضارة.

يعتمد الشاعر إحالة مقامية في قوله:(**سجنت شمس دمشقي**)، حتى يجعل القارئ يتساءل: من الذي سجن الشمس؟ وأي قوة له حتى يستطيع ذلك؟ من هو الدمشقي المقصود؟ وغيرها من الأسئلة التي يعجز القارئ على تفسيرها لولا العودة إلى مقام إنتاج النص. فالإحالة مقصودة من الذات الشاعرة لزيادة تناسق أجزاء النص وترابط بناءها وانسجامه في كل شعري ينقل المرء من النص إلى الواقع بخطوات ثابتة حتى يرتبط النص بالمقام في سياق القصي

2-الرمز الأسطوري:

اعتمد الشعراء في العصر المعاصر على توظيف الصنعة اللفظية بكثرة في المتون الشعرية، فامتاز العصر بكثرة الرموز والغموض اللغوي الذي يجتاح القصيدة العربية المعاصرة، ومن بينها الرمز الأسطوري الذي عرف منذ إليوت، إذ تعد الأسطورة مجموعة من الحكايات الخيالية أو الخارقة للعادة يقحمها الشاعر في القصيدة بطريقة منظمة لهدف معين يبتغي الوصول إليه عبر تفجير طاقات جمالية ومعان مستحدثة.

ومثال ذلك نجد سميح القاسم يقول في قصيدته"**خطاب في سوق البطالة**":

وزغاريد، وبهجة[1]

وهتافات، وضجة

والأناشيد الحماسية وهج في الحناجر

وعلى الأفق شراع..

يتحدى الريح..واللج..ويجتاز المخاطر..

إنها عودة يوليسيز

في بحر الضياع

عودة الشمس، وإنساني المهاجر

1- الديوان: ص449.

وظف الشاعر "**يوليسيز**" كرمز الضياع والعودة بمهارة لغوية خارقة وإيحاءات دلالية براقة تصف رحلة الذهاب والعودة بنفحة شعرية تجعل القارئ في حاجة ماسة لتفكيك هاته الشفرة والقبض على جماليات دلالاتها اللغوية.

أما الإحالة فخارجية تجسدت في قوله:(**يتحدى الريح)**، سياق رمزي يدل على الجبروت والقوة التي بلغها هذا الكائن والتي لا تعطى لكائن بشري عادي. والتي تمثل بشكل أو بآخر الزحف الصهيوني الذي اجتاح الأرض الفلسطينية وبدد كل جميل فيها.

لقد كان توظيف الرمز كلمسة إبداعية حداثية تبعث بضوء ساطع ينير مسار القارئ ويزود قراءاته بنظرة شاملة موسوعية تمكنه من الإمساك بمجمل الإيحاءات والتضمينات التي يحملها النص الشعري.

3-الرمز الطبيعي:

يستخدم الشاعر عناصر الطبيعة لتكون رموزا تخدمه في بناء نصه وتختصر عليه حديثا مطولا كان سيكتبه لولا خاصية الرمز، فقد أصبح الرمز ملاذ الكثير من الشعراء وخاصة الرمز الطبيعي الذي استخدم كثيرا في النصوص الشعرية منذ القديم. فالفعل الإنساني جمعته الطبيعة في ثناياها ذلك أن لكل عنصر فيها دلالة وميزة معينة من جوانب الحياة.

ولعل ديوان سميح القاسم يزخر بمثل هاته الرموز التي يتكأ عليها للتعبير عن المأساة التي تحدث في الأرض العربية ولا عين ترى. ومن أمثلة ذلك:

أ-**الليل:** حيث يقول:

وقل للناس..قل للناس، إن الليل لا يبقى[1]

وقوله أيضا:

ومالليل لا يفهم[2]

وقوله أيضا في قصيدة" حتى الموت"[3]

طوال الليل غنيت!

طوال الليل..لم تشعر بك الموتى

طوال الليل..عض البيت أشباحا

فالليل الذي يريده الشاعر تعبير عن الظلم والاستبداد والجبروت الذي بلغه المستعمر، كما يعبر عن الحرمان والخذلان والذل الذي يعيشه الشعب الفلسطيني جراء هذا الاستيطان الذي سبب الرعب وخلق العذاب، كما قد يعني السكون والهدوء والراحة في ذات الفلسطيني الذي يعلم في قرارة نفسه أن النصر آت لا محالة. فكلمة(**الليل**) تكررت في أكثر من موضع لكن المعنى يختلف في كل بيت والدلالة تنفتح على التأويلات غير المتناهية بعدد القراءات واختلاف ثقافة القراء ومدى ارتباطهم بالموضوع (**وحشية الإحتلال**).

أما الإحالة فمقامية في قوله: (**وقل للناس**)، من الذي يخاطبه الشاعر؟ هل المستعمر؟أم الفلسطينيين؟ أو شخص آخر يلقى عليه اللوم؟ كلها تساؤلات تفتح الباب أمام

1- الديوان: ص587.

2-المصدر نفسه، ص589.

3-المصدر نفسه، ص 528.

تعدد التأويلات التي لا يمكننا الإمساك بزمامها إلا بالعودة إلى سياق هذا البيت، بل ولحظة الإبداع ذاتها.

ب-الخيل

نجده يقول في قصيدته المعنونة ب" ذكرى المعتصم":

كفى! لن نقبل العذرا![1]

وملء مدارج التاريخ

أفواج من الشهداء

وملء مدارج التاريخ

خيل خانها الفرسان

وفرسان بلا خيل

ورايات بلا شجعان

فيعبر الشاعر عن الأصالة العربية بالخيل، تلك التي خانت فلسطين ولم تمد لها يد العون، فاستعمل الدلالة في صورتها المعاكسة وقصد بها غير المألوف، هو ما شكل لغة شاعرية في متن القصيدة.

1- الديوان: ص603.

أما الإحالة فخارجية في قوله:(**لن نقبل العذرا**) التي لم يتوفر مرجعها في النص بل يبعث على تجاوزه إلى السياق لكي نفهم الوضع الذي آلت إليه فلسطين، ومنن تنتظر انتفاضة فعلية لأنها اكتفت من ذلك الكلام الذي بقي حبرا على ورق.

ج-الشمس

لا يغيب من ديوان سميح القاسم استعمال الرمز الطبيعي "الشمس" التي تحمل دلالات ثنائية المعنى بسبب الحالة الانفعالية للشاعر.ومثال ذلك ما ورد في قصيدته" حتى الموت"

أنا ابن الشمس..والإعصار..والموجه[1]

أنا ابن الساعد المفتول..واللولب..والضجه

أنا المتمرد الدامي..فلا لن أعبد الصمت!

إن ما يريد الشاعر أن يقوله هو أنه لن يقف صامتا تجاه الظلم والقهر، بل سيكافح سيجابه هول المستعمر وينال منه، فلن يعترف باستسلامه ولو كلفه الأمر خسارة أعز ما يملك، فحبه لوطنه يفوق ذلك بكثير.

ودليل ذلك قصيدته" خطاب في سوق البطالة"

يا عدو الشمس..لكن..لن أساوم[2]

وإلى آخر نبض في عروقي سأقاوم

1- الديوان: ص530.

2-المصدر نفسه، ص449.

التي يصر فيها عن وفاءه لبلاده وأرضه وعرضه ولن يساوم على سلامتها ومكانتها مع العدو الذي صار عبئا يهدد راحة الشعب الفلسطيني.

أما الإحالة في قوله مثلا(**أنا ابن الساعد المفتول**)، من يقصد الشاعر بالساعد المفتول؟ يقصد فلسطين أرض البهاء والنقاء طبعا، لكن هذا المرجع لا يوجد بين طيات القصيدة بل في سياقها.

د-رموز طبيعية مختلفة:

يقول الشاعر في قصيدة مملوءة بروح الطبيعة ما يقول:

وحطمت الصخور الصم كي أبني بها قصرا[1]

ومن صحرائي الكبرى

خلقت حلوة الحلوات، ألف حديقة خضراء

وفجرت العيون الزرق في البيداء

ودجنت الجبال الشم والأنواء

وروضت الرمال على هوى الأزهار والأنداء

وعودت السواقي الموج الا تؤذي العطرا

ولم أسرج جياد الغزو يا "بابل"

ولم أخدعك..لم أغدرك يا "بابل"

1- الديوان: ص588.

وما علقت في بابي لواء الغدر والباطل

فالشاعر لحظة إبداعه هاهنا يتنفس طبيعة، تلتئم جراحه بمرهم السواقي ويمتع ناظريه بنخيل محبوبته، تلك المحبوبة التي لا يخونها يوما، تلك التي تتدلل بعنفوانها وجمالها على معشوقها الشاعر الذي يقدس كل شبر فيها، ويتغى به.

4-الرمز الديني:

يحضر الرمز الديني بكثرة في ديوان سميح القاسم ذلك بسبب عقيدته وتوجهه الديني، حيث يلجأ الشاعر لهذا المرجع الديني ليزود أشعاره بنفحة دينية ملؤها القيم والمقومات الأخلاقية التي يتسم بها الدين، وما تمنحه من قدسية ووقار لأسطره الشعرية. فقد استلهم الشاعر أهم القصص النبوية التي وردت آثارها في القرآن الكريم، وهي قصة سيدنا يوسف وسيدنا يعقوب.ومنها قوله:

هل اعتادوا وراء السور[1]

طوال الليل..والصمتا؟

وكيف إمامنا يعقوب؟

ترى مازال-يا ناري على عكازة الوجد

يد..من طول صمت الثكل

لاصقة على الخد

وأخرى..في قميص الدم

1- الديوان: ص596.

غائصة بلا حد!؟

يستحضر الشاعر قصة سيدنا يوسف ووالده سيدنا يعقوب عليه السلام، وما مر على هذين الاثنين من عذاب وقسوة بسبب أقرب الناس لهما، كيف أنهما خاناهما؟ وخذلاهما أشد خذلان عرف في تاريخ البشرية، كيف أن الأب يتأسف على ضياع إبنه كما يتأسف الشاعر على ضياع أرضه بسبب أبناء عمهم الإسرائيليين، لكن الأمل واحد هو ما ناله كلا النبيين من مكانة وجاه، عسى أن تنال فلسطين المكانة والوقار وأن يخسف الله أعداءها، ويسلط عليهم الذل والمهانة التي جعلوا هاته الأرض تعيشها لردح من الزمن، أرض فلسطين الطاهرة. فالفراق صعب والأصعب منه خيانة المقربين، وهذا ما فعلته إسرائيل بفلسطين أو أبناء يعقوب بأبيهم وأخوهم يوسف. رغم أن المقام يختلف لكن يبقى المغزى واحد؛ وهو بشاعة الخيانة.

أما الإحالة فسياقية في قوله: **(هل اعتادوا على السور؟)** إحالة خارجية تستدعي السياق لفك مبهمها والتعرف على مرجعها الذي لا نجده في النص.

ويضيف أمثلة كثيرة من الرموز الدينية أهمها:

يا بعض الإخوة.يا بدر![1]

أغلق في وجهي بابك

و أهجر أحبابك

لا لوم على أيوب العصر!

1-الديوان، ص543.

يا بدر!

ولعل المعنى الذي يريده الشاعر أن الصبر قد نفد، فأيوب الذي عرف في عصره بصبره على الأذى لم يعد هنا، والاضطهاد لابد له أن يخرج خانعا مذلولا، وأن يرمي بجبروته عرض الحائط، فلا قوة ولا قاعدة له في أرض فلسطين مجددا.

أما الإحالة فخارجية في قوله(**يا بدر**)، التي تدفع القارئ إلى ضرورة الإطلاع على سياق القصيدة كي يتسنى له فهم من المخاطب؟ الذي لا يوجد أثره(مرجعه) في النص.

المطلب الثاني: الإحالة وآليات التوظيف الرمزي

حازت القصيدة المعاصرة على آليات وتقنيات شعرية مختلفة يستعملها الشاعر أثناء إبداعه، إذ يختلف هذا التوظيف من شاعر إلى آخر حسب الموضوع الذي يبتغي الخوض فيه، وكذلك الرموز التي تختلف وتتنوع من موضوع إلى آخر، ومن ثقافة إلى أخرى حسب البيئة التي يقطنها المبدع، التي يبرز من خلالها أفكاره وتجاربه وسعة ثقافته واطلاعه.

ولعل سميح القاسم من هؤلاء الذين اعتمدوا على الرمز بكثرة في خضم أشعارهم، خاصة وأن الأشعار التي يخوض فيها ثورية تمردية تستدعي الرمز بطريقة أو بأخرى خشية خلفيات سياسية تجابه هؤلاء الشعراء الين يحاربون سلطانها بالقلم ويهددون هدنتها التي ألفت العيش في أحضانها.

ثم أن الرمز نوع من الغموض الذي يجعل المعنى براقا لامعا يسطع نوره فوق الجميع ولا قارئ يقوى على الإمساك بمدلوله الحقيقي؛ فولولا الغموض لما تعلم القارئ الذواق جمال المعنى.

***لن أتعب**[1]

-ياهوذا باعك

***لن أصلب**

-أجدادي احترقوا في "أشقتس"

***قلبي معهم..فانزع من جلدي الأسلاك!**

-وجراح الأمس؟

***دعها وصمة عار..في وجه السفاح هناك!**

والسؤال المطروح هاهنا: لماذا استعمل الشاعر "**أشقتس**"؟، ذلك المكان الذي كان محرقة لليهود، لابد أنه يريد أن ينفتح نصه على دلالات مختلفة، ولعل أهمها: الحزن، الدماء، الرعب، الخوف، التسلط، الجبروت، العبودية،...إلى مالانهاية من التأويلات التي تختلف والموضوع المدروس الذي يريد الشاعر تبليغه من خلال رسالته الفنية هاته. لكن لا نغفل أن الشاعر لا يستعمل مختلف هاته الدلالات عشوائيا بل لغاية في نفس يعقوب تتمثل ربما في إحياء التاريخ، أو التذكير بصنائع المحتل والتنكيل بهم وأقصد هنا دون منازع"إسرائيل" التي تعد وصمة عار على البشرية جمعاء.

يعتمد الشاعر إحالة سياقية في قوله: (**أجدادي احترقوا في إشقتس**)، وهي إحالة مكانية تستدعي الثقافة لتفسير مبهمها بالعودة إلى التاريخ والأحداث المأساوية التي حدثت بفعل إسرائيل.

1-الديوان، ص557.

يتوفر بين طيات هذه القصيدة الكثير من الخلق والإبداع، كون الشاعر يربط الماضي بالحاضر بقفزة نوعية جمالية تجعل المرء محبا للتاريخ مطلعا أكثر على الحقائق التي أغفلت كما أغفل التاريخ نفسه.

كما يستحضر الشاعر رموزا مختلفة في أسطر شعرية بالغة الجمال ينقل في طياتها الكثير من الأحداث التاريخية وقصص أمم فنت، يقول:

مادامت في بلدي كلمات عربية..[1]

وأغان شعبية

مادامت مخطوطة أشعار

وحكايا عنترة العبسي

وحروب الدعوة في أرض الرومان وأرض الفردوس

مادامت لي عينان

فقد أعطت هذه التشكيلة أسطرا جمالية دقيقة الوصف يتواصل بها الشاعر مع ماضيه وحاضره وفق هاته العلاقات اللغوية غير الاعتيادية التي تبرز مظهرا هاما من مظاهر الشعرية عبر توظيف الخطاب غير المألوف تتضافر فيه القيم الشعورية والتعبيرية والفكرية للشاعر الذي له ملكة جذب المتلقي على اعتباره ركن أساس من أركان العملية الإبداعية ليحمله على الانفعال والتأثر والاقتناع بالرسالة المراد تبليغها.

يتحدث الشاعر عن الأرض بأسلوب قصصي صريح، فيقول:

1-الديوان، ص 479.

حسنا يا صاحبي، أصغ إلي[1]

واعذر الجرح إذا شب لظى في شفتي

نحن من أرض–يقال

بسطت نورا ورعرفانا على الدنيا–يقال

ولنا كانت سهول وجبال

وبيوت ودوال

ولنا بيارة–كانت–وصدرنا إليكم برتقال

إن القيم الجمالية التي اعتمدها الشاعر في هذا المقطع وسيلة تدفع المتلقي إلى الانجذاب نحو هذا الفن الراقي ليحقق التميز وجودة الصياغة والوصف القريب من الواقع، ذلك أن العمل الشعري وجب أن يتوفر على دفقة من التشكيل الشعري الذي يعبر على نجاح المبدع أو فشله في نقل التجربة وإحداث هزة من الانتشاء واللذة في ذات المتلقي، فالقدرة على تكثيف اللغة تحقيق لجماليتها وانعكاس لوعي فني من قبل هذا الأخير.

المطلب الثالث: الإحالة والدلالة

يسعى المنهج السيميائي إلى تطوير وتحسين المفاهيم اللغوية والأدبية لتجعلها قادرة على احتضان الموتيفات والعناصر الإبداعية المبتكرة. ذلك أن السيميوطيقا تبحث في المعنى ودلالة الأنظمة الفكرية المختلفة وكيفية إنتاجها لدلالات متعددة منفتحة على تعدد العلامات

1–الديوان، ص612

واختلافها حسب كل قارئ على حده، فهي تسعى إلى فتح باب التفسير والتأويل على مصراعيه لتترك حرية التأويل وتخرج النص من برجه العاجي الذي يؤمن بأحادية الدلالة.

يعرف جورج مونان الدلالة بقوله:« **تعرف الدلالة أحيانا على أنها ما يؤسس العلامة كما هي، ما يجعل من شكل لساني ممثلا لشيء آخر يختلف عنه، ويكون في هذه الحال منافسا لمصطلح المدلولية، يمكن أن يعتبر أيضا أنه يتعلق بعلاقة الأشكال الدالة مع أشياء العالم...**»[1]، فالدلالة ذلك الشيء اللساني الذي يعرف شيئا آخر ويجعل له معنى يعرف به بين قائمة الأشياء والعلامات اللامتناهية في الوجود.

يوظف سميح القاسم في ديوانه العديد من العلامات التي تختلف مدلولاتها من موضع إلى آخر حسب ما يفترضه التأويل والتلقي، يقول في قصيدة"الميلاد"

أبي لا كتبنا الملقاة تحت نعال هولاكو[2]

ولا فردوسنا المردود فردوسا إلى أهله

ولاحتل الصليبيين

ولا ذكرى صلاح الدين

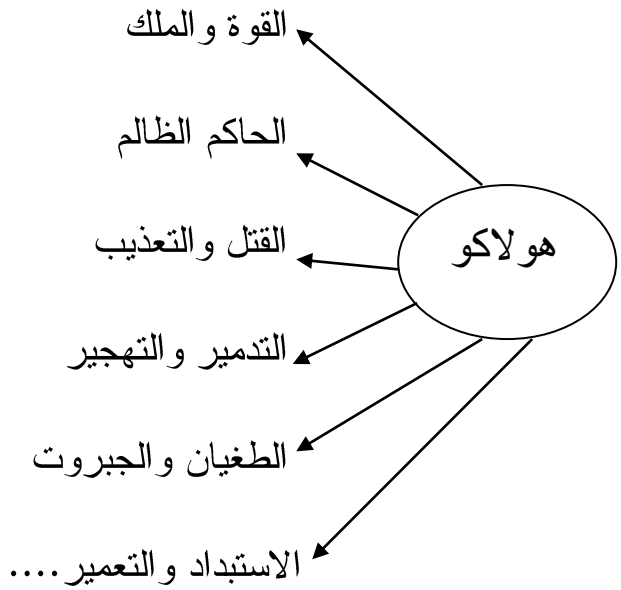
ولا جندينا المجهول في الحطين

تشد خطاي للأنقاض، للمنفى

1–رزيق بوزغاية: قيام الساعة في القرآن الكريم مدلولية النص ومرجعيته، أطروحة دكتوراه، جامعة منتوري، قسنطينة، 2012–2013، ص32.

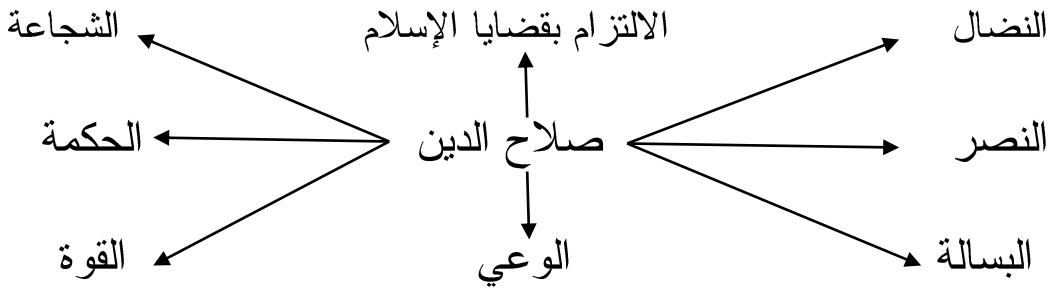
2–الديوان، ص540.

اعتمد الشاعر على مجموعة من الرموز التي تحمل دلالات وإيحاءات مختلفة، فمقام يتحسر فيه على فراق أبيه الذي غادر دون سابق انذار، وآخر يحكي أحداث زمن مأساوي ساد تحت حكم هولاكو، وغيرها من الدلالات التي لا يمكن حصرها والتي سنقدم لها مثالا من القصيدة:



يتضح من خلال هذا الرسم التوضيحي أن لكل واحدة معاني لانهائية ولعل سبب ذلك لانهائية التأويل الذي فرضته حقيقة معنى الكلمة" هولاكو"، كما فرضته الوقائع التي استخلصت من هذه المفردة التي يعتمدها الشاعر لينقل كيانا خاصا ومعجما واقعيا يفصح عن ذاته لحظة القراءة، فسميح القاسم اعتمد على معجم تاريخي تتكلم مفرداته لوحدها فتفصح عن الواقع وتخط لنفسها طرقا نحو الجمالية الشعرية وتخلق فيه عالمها الخاص.

أما مجمل الدلالات التي استقاها الشاعر ووظفها في حديثه عن صلاح الدين فهي كالتالي:



يقول في مقام آخر من الديوان في قصيدة "قميصنا البالي":

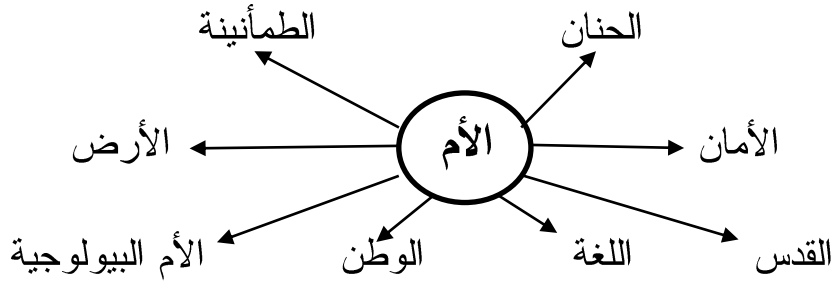
أماه:[1]

إني راحل

رأسي يصدعها الدوار

أنا راحل

فالحسرة التي ينادي بها الشاعر تنم عن ألم عميق، ألم فراق الأحبة. والتي تتعدد بها الأبعاد السيميائية كما يلي:



1-الديوان، ص456.

يتغنى الشاعر بالأم ويقدسها، كيف لا وهي رمز الحب والعطاء، هي التضحية والأمان، هي الأنس والحنان، هي القدس، أو هي فلسطين، لربما هي الأرض وما لها من قيمة في ذات الآدمي، لعلها اللغة العربية والأصالة،...كل هاته الدلالات التي تحضر في الآن نفسه وبنفس القوة في الذهن تصب في مرجع واحد "مفردة الأم".

ولعل في هذا الصدد نستحضر ما قال محمود درويش عن الأم:

أحن إلى خبز أمي

وقهوة أمي

ولمسة أمي

وتكبر في الطفولة

يوما على صدر أمي

وأعشق عمري لأني

إذا مت،

أخجل من دمع أمي

هكذا هو الحنين الذي عبر عنه الشاعر بلغة شعرية طوباوية، تتعالى عن الوصف العادي وتنزاح عن المألوف لتحلق عاليا في سماء الإبداع.

لا يتوقف سميح القاسم لوهلة عن توظيف الرمز في كل سطر شعري، ولعل مثال ذلك نجده يقول مستنبطا من المعجم الطبيعي ما يلي:

يا هذا جرب طعم الحب[1]

يا هذا،

افتح للشمس الدرب!

وفي مقام آخر يقول:

بجلدي..أيها المخدوع لن تدفأ[2]

آخذ جلدي!

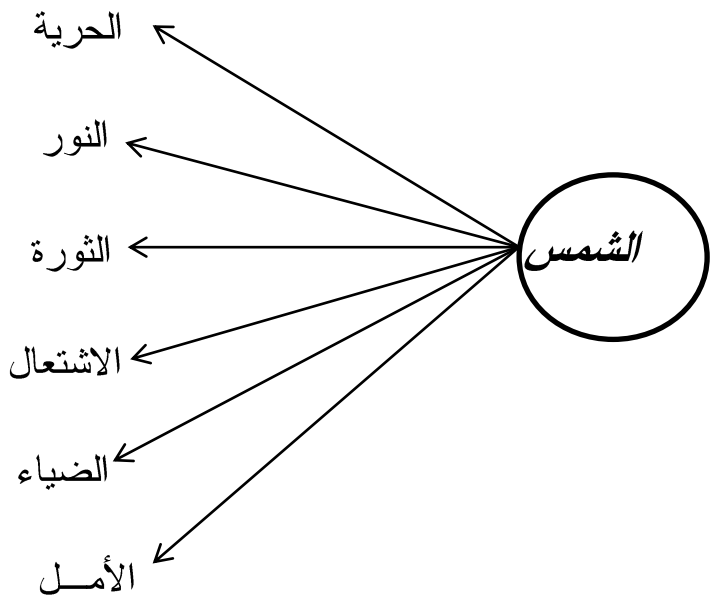
أنا والشمس، والمرفأ

على وعد!

يوظف الشمس من المعجم الطبيعي والتي لا تغفل هي الأخرى(المفردة) على أن تنفتح بدورها وتكسب دلالات متنوعة رسخت قبلا في الذهن يخرجها للواقع لحظة طرق هاته المفردة أذنه. ومنها:

1-الديوان، ص558.

2-المصدر نفسه، ص565.



فالمفهوم الذي يملكه الانسان العادي عن الشمس ليس ذلك الذي يملكه المبدع، فالمبدع يطوع اللغة ويتلاعب بها كيفما شاء، فكما يقول المثل الإيطالي(**المغرور ديك يعتقد أن الشمس تشرق كل صباح لكي تستمتع بمهارته في الصياح)**، أو كما يقول المنفلوطي(**الحرية شمس يجب أن تشرق في كل نفس)**، فلا نعلم نحن القراء أي شمس يريد سميح القاسم؟ وستبقى الشمس التي يريدها تائهة في ملكوت التأويل.

أما الإحالة التي اعتمدها سميح القاسم فهي مقامية تجسدت في قوله: (**وبجلدي..أيها المخدوع لن تدفأ)**، فمن يقصد الشاعر بلفظة(المخدوع) في خضم النص؟ أكيد لن يعرف القارئ ذلك ما لم يطلع عن القضية الفلسطينية وما تعانيه في المحافل الدولية من حقوق هضمت لغاية في نفس يعقوب.

وعلى كل فاللغة جسر بين المرسل/المبدع، والمرسل إليه/المتلقي، وما يريده هذا المبدع أن تكون لغته فنية متعالية عن الشفافية التي يبتغي القارئ الاصطدام بها في النص المقروء، لذلك يتجه الشاعر تلقائيا إلى تشكيل اللغة وتطويعها كي تلائم ما يبتغي الوصول

إليه، ومن بين الوسائل التي يعتمدها: المهارة في توظيف المعاجم وشن الحرب على التأويل كي يتسنى له الارتقاء بعمله إلى مصف النصية ويؤثر بطريقة أو بأخرى في عملية التلقي كي يصبر قليلا على ألم جرحه الذي لا يندمل.

خاتمة

على الرغم من تشعب وتعقب موضوع بحثنا الذي حاولنا فيه الدمج بين المفاهيم النقدية واللسانية وجمعها في أسطر: المفاهيم وتطبيقاتها على سلسلة من قصائد سميح القاسم التي خصّصنا لها بابا من ديوانه عنونه ب:"دمي على كفي" توصلنا إلى مجموعة من النتائج أهمها:

- ✓ تعد الشعرية من أهم المحطات النقدية لما لها من انفتاح على النص، فهي تدرس الشعرية النصوص الأدبية وفق المبادئ والقواعد التي تقوم عليها كما أنها تستمد الشعرية مقوماتها وعناصرها من الشعر كالنظم والتركيب وحسن التأليف، وتركز الشعرية على أجزاء تشكيل النص المتمثلة في البنية اللغوية والتخيلية والوزن والقافية ومختلف العناصر البلاغية كذلك، وتعمل على إبراز الشعرية ثقافة المؤلف واطلاعه وموسوعيته وقدرته على اختيار المعجم المناسب.
- ✓ الأدبية علم يهتم بخصائص النص الجوهرية والمتعالية التي ترتقي بالعمل الأدبي.
- ✓ الإحالة مصطلح ولد في رحم الثقافة الغربية ولها جذور في التراث العربي إذ تعد من أهم أدوات الاتساق النصي حيث يقوم بربط الساحق باللاحق.
- ✓ تقوم لسانيات النص على الاتساق والانسجام في مختلف دراساتها.
- ✓ الإحالة تربط النص بالمقام(السياق) من خلال الإحالة إلى ما هو خارج النص وهي ترد في سياقات مختلفة أهمها السياق النصي وسياق الجملة وسياق مقامي.

الإحالة نوعان: نصية ومقامية و تعمل على ربط أجزاء النص وتجعله منسقا على نمط واحد.

- ✓ تميز شعر سميح القاسم بالنزعة الوطنية في ثناياه معاناة وتراجيديا الشعب الفلسطيني، وهو من أبرز شعراء المقاومة.

- ✓ وردت الإحالة الضميرية في شعر سميح القاسم كأكثر الأنماط ورودا، حيث أدت دور فعال في اتساق أجزاء النص وانسجامه.
- ✓ تعرف الإحالة باسم المحيلات لأنها تحيل إلى المبهم وتفسره.
- ✓ ثقافة الشاعر موسوعية أدت إلى تعدد الدلالات التي ساهمت في توجيه فكر المتلقي.
- ✓ أدت الإحالة الثقافية إلى تعزيز اللغة الشعرية وتنميتها في نصوص سميح القاسم.
- ✓ اعتمد الشاعر خاصية الغموض في شعره ليعطي ملمحا جماليا في الشعر الحداثي، مما أدى إلى تحقيق خاصية الاتساق والانسجام داخل بنيات النص وتكثيف الصور الفنيّة فيصعب غلى القارئ إيجادها في ظاهر النص وهدا يرجع إلى تعميق الحالة الشعورية التي يسعى المبدع لإيصالها للقارئ وبعث حيوية في قصائده بنبرة خطابية غامضة.
- ✓ أدّت جمالية الغموض بفتح باب التّأويل وإعطاء آفاق مختلفة لتعدد الدلالة وانفتاحها على سياق النّص، إذ يعد من أبرز التقنيات الفنية التي تبعد أسلوب الشاعر عن الكلام العادي وتلبسه سمة جمالية تدفع الناقد إلى الخوض والتعمق في دلالات لمجموعة أشعار باب دمي على كفّي والتّقصي والتحليل في معانيه الضمنية والمضمرة من خلال تشكيل لغة شعرية معبرة لا تقصي الوضوح.
- ✓ التضاد في تعزيز السمات الجمالية في النص، وأضفى قيمة فنية بلاغية تزيده توازنا ورونقا وفي المقابل يجعل النّص حافلا بالشعرية متعددة القراءات والمعاني ويكشف لنا عن الانفعالات التي هي كامنة في نفسه ومن هنا أصبح التّضاد وسيلة يستعملها الشاعر للتعبير عن حالته النفسية والشّعورية التي يعيشها والمكبوتة في داخله.
- ✓ التضاد عنصر لغوي يجعل النص ينفتح على تعدد الدلالات والقراءات والتأويلات، ويضفي عليه توازنا وإيقاعا من خلال التقابل بين الأضداد في الحقل النصي.

- ✓ وظف الشاعر التناص بأنواعه في مجموعة" دمي على كفي" ليربط النص بالسياق وينفتح على المقام، كما يعد أداة إجرائية للوقوف على جماليات النص وتكثيف الدلالة الشعرية كما يعمل على ربط الشاعر بموروثه القديم من خلال إعادة استحضاره بطرق فنية معاصرة مكنته من الافصاح عن همومه ومعاناته من ألم وقهر وظلم.
- ✓ يوظف سميح القاسم التناص التاريخي خاصة ليجسد فكرة الاحتلال باستحضار الماضي واسقاطه على الواقع الفلسطيني المعاش.
- ✓ وظف سميح القاسم مختلف الرموز العربية والغربية ليقنع القارئ برسالته، ويقدم دلالات مختلفة تحث علة التعدد والتنوع بدل الأحادية الدلالية، تضفي في الوقت ذاته قيمة فنية وجمالية على قصائده من خلال استنطاقها ويعبر بها عن عجزه بطريقة غير مباشرة تحمل في ثناياها صوت الشعب الفلسطيني المقهور.
- ✓ يعد الرمز من التقنيات المعاصرة التي أعطت للنص تنوع من الإيحاءات والدلالات وتوليد صور شعرية متنوعة، ويبث من وراء هذا التوظيف موضوع الأرض والوطن بكثير من العزة والكرامة وتصوير واقع شعبه وطبيعة العدوّ بدفقة شعورية جامحة ونفسية حزينة متألمة.

وأخيرا نعيد الشكر أوله وآخره متمنين أن تكون بابا واسعا للبحث والمطالعة، فإن كان تقصير فمن أنفسنا وإن كان صوابا فمن عند الله الذي بفضله تتم الصالحات.

قائمة المصادر والمراجع

1. القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم، دار الفكر، عمان، الأردن، ط1، 2009.
2. سميح القاسم: الديوان، دار العودة، بيروت، لبنان، دط، 1987.

المراجع العربية:

3. إبراهيم زماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة، الجزائر، ط3، 2007
4. عمرو بن عثمان بن قنبر: الكتاب، تح: عبد السلام محمد هاروت، ج 1، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط3، 1988
5. محمد بن أحمد بن محمد بن إبراهيم بن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تح: عباس عبد السائر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1982.
6. أحمد بن فارس بن زكريا الرازي: معجم مقاييس اللغة، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط1،1999
7. مجد الدين محمد بن يعقوب بن إبراهيم الشيرازي الفيروز آبادي: قاموس المحيط، ج3، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، ط1،2004
8. الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط2، 1982
9. محمد بن إدريس الشافعي: الرسالة، تح: أحمد شاكر، المكتبة العلمية، بيروت، لبنان، دط، دت.
10. محمد بن مكرم بن علي جمال الدين بن منظور: لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3،2004

11. عبد الرحمان بن إسحاق الزجاجي: المجمل في النحو،تح: علي توفيق أحمد، دار الأمل، عمان، الأردن، ط1، 1984
12. الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري: الصناعتين الكتابة والشعر، تح: علي محمود اليحياوي، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1986
13.
14. إحسان عباس: فن الشعر، دار الثقافة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1996.
15. أحمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2000
16. أحمد المتوكل: الخطاب وخصائص اللغة العربية، دراسة في الوظيفة والبنية والنص، دار الأمام، الرباط، ط1، 2010
17. أحمد عزت يونس: العلاقات النصية في لغة القرآن الكريم، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، ط1، دت
18. أحمد عفيفي: نحو النص في اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة/ مصر، ط2009،1
19. الأخضر الجمعي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، دط، دت.
20. الأزهر الزيناد: نسيج النص بحث فيما يكون به الملفوظ نصا، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط،1993
21. أنس بن محمود فجّال: الإحالة وأثرها في تماسك النص في القصص القرآني، نادي الإحصاء الأدبي، ط1، 2013

22. بدر الدين الزركشي: البرهان في علوم القرآن، ج3، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط1، 1990
23. بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية(دراسة في الأصول والمفاهيم)، عالم الكتب الحديث، الأردن، عمان، ط1، 2010.
24. بشير تاوريريت: محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دار الفجر للطباعة والنشر،الجزائر، ط1، 2006
25. جلال الدين السيوطي: المزهر في علوم اللغة وأنواعها، ج1، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، دط، دت.
26. حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الأديب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، دط، تونس، 1966.
27. حسن طبل: أسلوبية الالتفات في البلاغة القرآنية، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، دط، دت
28. حسن ناظم: مفاهيم الشعرية(دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994
29. الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين(مادة شعر)، تح:عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003.
30. جار الله، أبو القاسم محمود بن عمر بن محمد بن عمر الخوارزمي الزمخشري: أساس البلاغة، تح: محمد باسل، عيون السرد، جار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج2، ط1، 1989.

31. الشريف بن محمد الجرجاني: التعريفات، تح: إبراهيم الأنبا ري، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان،ط4، 1998.
32. شكري محمد عياد: مدخل لعلم الأسلوب، دار العلم للطباعة والنشر، الرياض، ط1، 1982
33. صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، مصر، ط1، 1988
34. عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، دت
35. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، دار اليقين للنشر والتوزيع، دط، 2001
36. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار الفكر العربي، ط3.
37. عزة شبل محمد: علم لغة النص النظرية والتطبيق، مكتبة الأدب، القاهرة، مصر،ط2، 2009
38. قدامه بن جعفر: نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي للطبع والنشر والتوزيع، ط3، القاهرة، مصر، 1979.
39. قصي الحسين: النقد الأدبي عند العرب واليونان معالمه وأعلامه، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، المغرب، ط1، 2003.
40. كاظم جهاد: أدونيس منتحلا(دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتحالية الترجمة يسبقها ما هو التناص)، مكتبة مدبولي، ط2، 1993
41. كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987
42. مجموعة كتاب: معجم اللغة العربية المعجم الوسيط، ج1، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط2، 1988

43. محمد الأخضر الصبيحي: مدخل إلى علم لغة النص ومجالات تطبيقية، منشورات الاختلاف، الدار العربية، دط، دت

44. محمد خطابي: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991

45. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، دط،1977

46. محمد محمود درابسة: مفاهيم في الشعرية(دراسات في النقد العربي القديم)، دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2010.

47. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري(إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992

48. محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرين، مكتبة النهضة، مصر، القاهرة، دط،دت.

49. مصطفى السعدي: التناص الشعري(قراءة أخرى لقضية السرقات)، توزيع: منشأة المعرف، الإسكندرية،دط، 1991

50. منذر عياشي: العلاماتية وعلم النص(نصوص مترجمة)، المركز الثقافي العربي، ط1، 2004.

المراجع المترجمة:

51. أرسطو طاليس: فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، دط، 1973

52. بيير جيرو: الأسلوبية، تر: منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، سوريا، ط2، 1994

53. تزفيطان تودروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2010

54. جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987

55. روبرت دي بوغراند: النص والخطاب والإجراء، تر: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 1998

56. روبرت شولز: السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1994

57. رولان بارط: درجة الصفر في الكتابة، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002

58. رومان جاكوبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1988،1

المجلات والدوريات:

59. أميرة محمود عبد الله: شعرية الإيقاع في دالية أبي العلاء المعري، كلية الآداب، جامعة نابل، المغرب، العدد32، 2017

60. سليم سعداني: الانزياح في الشعر الصوفي، مجلة جامعة ابن رشد، دورية فصلية، العدد5، مارس2012

61. الطيب الغزالي قواوة: الانسجام النصي وأدواته، مجلة المخبر، العدد الثامن، 2012، ولاية بسكرة، الجزائر.

الرسائل والأطروحات:

62. آمنة الجاهمي: آليات الانسجام في خطب مختارة في مستدرك نهج البلاغة للهادي كاشف الغطاء، جامعة عنابة، كلية الآدب والعلوم الانسانية والاجتماعية، رسالة ماجستيرفي اللسانيات والتراث، 2012

63. رزيق بوزغاية: قيام الساعة في القرآن الكريم مدلولية النص ومرجعيته، أطروحة دكتوراه، جامعة منتوري، قسنطينة، 2012-2013

64. محمد الأمين محسن: التماسك من خلال الإحالة والحذف دراسة تطبيقية على سورة البقرة، جامعة الحاج لخضر، باتنة، مذكرة ماجيستير في اللغة العربية، 2015

65. محمد باديس: في مفهوم النص وقراءته في الفكر العربي المعاصر، جامعة وهران، كلية الأدب والفنون، أطروحة دكتوراه في الأدب العربي تخصص نقد أدبي، 2017.

فهرس الموضوعات

العنوان	الصفحة
شكر وعرفان	
مقدّمة	4-1
الفـــــــــــــصـــــــــــــل الأول: الشعرية والإحالة	
المبحث الأول:الشّعريّة	6
المطلب الأوّل: مفهوم الشعر	6
1-الشّعر في لغة العرب	6
2-الشعر في الاصطلاح عند قدماء اليونان	8
3-الشّعرفي اصطلاح العرب القدامى	11
4-الشّعر في الدّراسات الحديثة	15
المطلب الثّاني: الشّعريّة	20
1-مفهوم الشّعرية	20
1-1-الشّعريّة في الدّراسات الغربية	20
1-2-الشّعريّة عند العرب	25
2-موضوع الشّعريّة	29
المبحث الثّاني: الإحالة	33
المطلب الأوّل: النّـــــــــــص	33
1-التّعريف اللّغوي للنّص	33
2-التّعريف الاصطلاحي للنّص	34
2-1-النّص في اصطلاح العرب القدامى	34
2-2-النّص في الدّراسات اللّسانية الحديثة	35
3-مفهوم النّصـــــــيّة	36
4-الاتّساق والانسجام	38
المطلب الثّاني: مفهوم الإحالة	44

1-التّعريف اللّغوي للإحالة	44
2-التّعريف الاصطلاحي للإحالة	45
3-أنواع الإحالة	48
4-قرائن الإحالة	53
الفصل الثّاني: الإحالة النّصية وبناء الأسلوب في باب "دمّي على كفّي" لسميح القاسم	
المبحث الأوّل: قرائن الإحالة وشعريّة اللّغة	63
المطلب الأوّل: الإحالة والتّخييل	63
المطلب الثّاني: الإحالة والانزياح	67
المطلب الثّالث: الإحالة والإيقاع	75
المبحث الثاني: الإحالة وتناسق الصور الشعريّة	87
المطلب الأوّل: الإحالة وعلاقتها بالاستعارة	87
المطلب الثّاني: الإحالة وعلاقتها بالتّشبيه	90
المبحث الثالث: التفات الإحالة	95
المطلب الأوّل:التفات الإحالة الشّخصية شخصيّة	95
المطلب الثاني: الإحالة الشّخصيّة المكانية	97
المطلب الثّالث: التفات الإحالة الشخصيّة الزّمانية	99
الفصل الثّالث: الإحالة الخارجية وسيمياء الشّعر في باب "دمي على كفّي" لسميح القاسم	
المبحث الأوّل: الإحالة الخارجيّة وغموض المعنى	105
المطلب الأوّل:الإحالة الخارجية والغموض	105
المطلب الثّاني: الإحالة الخارجية والتّضاد	109
المطلب الثّالث:الإحالة الخارجيّة واللّا معنى	115
المبحث الثّاني: الإحالة إلى النّصوص	121
المطلب الأوّل: الإحالة وأنواع النّصوص	121
المطلب الثّاني: الإحالة وتوظيف النصوص	128

المطلب الثّالث: الإحالة ودلالات التناص	134
المبحث الثّالث: الإحالة الرّمزية والثّقافة	138
المطلب الأوّل: الإحالة الخارجية وأنواع الرّمز	138
المطلب الثّاني: الإحالة وآليات التّوظيف الرّمزي	152
المطلب الثّالث: الإحالة والدّلالة	155
خاتمة	164
قائمة المصادر والمراجع	168
فهرس الموضوعات	176