

الصورة الشعرية للتراث الأدبي في شعر سميح القاسم

محسن بيشوايي علوي*^١، گلاله حسين بناهي^٢

١. أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة كردستان

٢. ماجستير في اللغة العربية وآدابها بجامعة كردستان

تاريخ استلام البحث: ١٣٩٢/٠٩/٢٠ تاريخ قبول البحث: ١٣٩٥/٠٥/٢٠

الملخص

يعالج هذا البحث بالمنهج الوصفي التحليلي، دراسة الصورة الشعرية للتراث الأدبي في شعر سميح القاسم، وذلك مستعيناً ببعض النماذج التطبيقية من أشعار الشاعر. وقمنا بالكشف عن الإضاءات الدلالية للصورة الشعرية ودورها في تصوير الشاعر ونقلها إلى المتلقي. وأوحدت بعض النتائج للبحث بأنّ توظيف التراث الأدبي ينم عن العلاقة الوطيدة بين الحالة الفكرية والعصرية لدى الشاعر وبين كنوز أمته الأدبية الموروثة. وكل ذلك ناتج عن وعي الشاعر لحضوره في الماضي، وحضور ماضيه في الحاضر، وحتمية استمراره في المستقبل. والصورة الشعرية للتراث تخبر عن مقدرة أديبة لشاعرنا في الإيجاء والحيوية والتطور، وتختلف تماماً عن الصورة القديمة في خصائصها الفنية والأدبية. والرمز، والتشخيص، والتكرار، والتناقض بين عناصر الصورة وتنوعها، والتوظيف الطردي والمتباين، وتمازج الصور وتداخل بعضها ببعض من التكنيكات المستخدمة عند سميح القاسم في استدعاء التراث الأدبي.

الكلمات الرئيسية: الشعر العربي المعاصر؛ الصورة الشعرية؛ التراث الأدبي؛ سميح القاسم.

١. المقدمة

كانت الصورة تقنية و«طريقة مثلى لإخراج المضمون إلى الوجود عبر اعتبارات الفن الخاصة» (العبد، ٢٠٠٥: ٣٤٣). والصورة الشعرية ليست مصطلحاً جديداً في النقد الأدبي العربي. «فقد عرفت منذ بدايات الكتابة النقدية العربية، التي تنطوي على ما نسميها الصورة الجزئية. ولكن العودة إليها في النقد العربي المعاصر كانت عن طريق الاستفادة من النظريات النقدية الغربية الحديثة وبالأخصّ الرومنطيقية منها والرمزية» (ذياب، ٢٠٠٣: ١٦). ومما لا شك فيه أن الصورة قمة الهرم البنائي، تستحق دراسة مستفيضة لتبيين قدرة الشعر وقوته في إحياء المعاني والتعرف على فكرة الشاعر ورؤيته فيما يراه. والصورة الشعرية كما يرى محمد غنيمي هلال «جزء من التجربة» (هلال، ١٩٨٢: ٤١٠)، التي يتم من خلالها، تجسيد المعنى وتوضيحه وتقديمه بالكيفية التي تضفي عليه جانباً من الخصوصية والتأثير. وقد اعترف بهذا جابر عصفور حيث يقول: «الصورة الفنية طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير» (عصفور، ١٩٩٢: ٣٢٣).

وللتراث حظّ كبير في العمل الشعري المعاصر، سواءً في خصوصيته التعبيرية أو صورته الموحية في بناء القصيدة. وعلاقة الشاعر بالتراث هي وعيه لحضوره في الماضي وحضور ماضيه في الحاضر وحمية استمراره في المستقبل. وهي والصورة الشعرية بينهما علاقة ثنائية، حيث لهما مقدرة أدبية وفنية تجعل الشاعر أن يستخدم كل منهما لخدمة الآخر. وبهذا تتبلور تغذية الصورة وقدرتها في الإيحاء، والحيوية، والنشاط. هذه النزعة التصويرية إلى التراث وخاصة التراث الأدبي هي من نتائج التغيير والتطور في الإتجاه الشعري المعاصر. فقد أحس الشاعر المعاصر بمدى غنى التراث وثرائه بالإمكانات الفنية، وبالمعطيات والنماذج التي تستطيع أن تمنح القصيدة المعاصرة طاقات تعبيرية لا حدود لها (زايد، ١٩٩٧: ١٦).

وقد تجلّت ظاهرة توظيف التراث في الشعر الفلسطيني عامة، وفي شعر سميح القاسم خاصة، حين استلهم التراث والتراث الأدبي خاصة كالمينع الثر الذي ينهل منه ووظّفه توظيفاً يكشف من خلاله أبعاد الواقع. فهو يرسم بريشته لوحات كبيرة والصورة فيها ذات قيمة ومكانة خاصة تجعل الشاعر متميزاً عن كثير من معاصريه، وتجري كميدان خصب لإظهار مقدرته وما ينطوي فيها من التراث الأدبي.

وأما هذا المقال فقد جاء للكشف عن هذا الجزء من الصورة في شعر سميح القاسم، حيث

عرضنا من خلاله ملامح ذلك في توظيف الشخصيات الأدبية القديمة، والألفاظ، والمضامين، والأساليب، والصور الشعرية القديمة. وعناية بما أننا خصصنا المقال . بين أنواع التراث . بتصوير التراث الأدبي، ما وجدنا في ديوان الشاعر نماذج للصور الآتية، غير ما ذكرناه في نص المقال. وهناك بعض الأسئلة يريد المقال أن يجيب عنها من خلال محاولة نقدية تحليلية لنماذج مختارة من شعر سميح القاسم، وكانت من أهم الأسئلة هي:

- ما هي مظاهر التراث الأدبي عند سميح القاسم وما هي أنواع صورها عنده؟
- ما هي الخصائص الفنية والأدبية لتلك الصور عنده؟
- ما هي إبداعات الشاعر في صوره الشعرية لهذا اللون من التراث؟

٢ . خلفية البحث

لا شك أن أشعار سميح القاسم أصبحت محط اهتمام كثير من الباحثين، وتمت دراسات كثيرة حول الشاعر وجوانب معنائية مختلفة من شعره، منها: مقالة "فكرة الموت وألوانه في شعر سميح القاسم" (١٤٣٦) لحامد صدقي ورسول زارع، و"تحليل كفتمان اشعار سميح القاسم بر اساس رويکرد بينا فردي" (١٣٩٠) لرقية رستمپور ومينا بيغامي، و"راز ماندگاري سرودهاي پايداري سميح القاسم" (١٣٩٠) لسيد فضل الله ميرقادي وحسين كياني. ورسائل: "بررسي شعر سميح القاسم بر اساس نقد فرمالستي" (١٣٩٤) لعلي پيراني شال وروح الله صفري، و"سيميائي اساطيري انبياء در ديوان محمود درويش وسميح القاسم" (١٣٩٠) لحמיד احمديان وخديجة عرب صالحی. ومن الدراسات التي تطرقت لموضوع التراث والصورة الشعرية في شعر هذا الشاعر هي مقالة "التراث الديني في شعر سميح القاسم شاعر المقاومة الفلسطينية" (١٣٩٠) لمحمد خاقاني إصفهاني ومريم جلائي، ورسالة "تصويرگري در شعر مقاومت سميح القاسم" (١٣٩٠) لحسين سيدي وسمية زرندي. فرغم كثرة الدراسات الموجودة لم نعثر على مقال أو رسالة مستقلة أفردت صورة التراث الأدبي في شعر هذا الشاعر، وقد أهمل هذا الجانب، مع أنه احتل مكانة مرموقة في فكر الشاعر ويحسب من أهم خصائصه الشعرية.

٣ . تعريف الصورة

ومن الصعب الوصول إلى تعريف شامل عن الصورة الشعرية لأسباب أهمها: تعدد التراكيب الوصفية لهذا

المصطلح وتنوعها، كالصورة الأدبية والفنية والبيانية والمجازية والخيالية، وكذلك تعدد الاتجاهات الأدبية واختلافها بشأن الصورة، إذ يتعدى الاختلاف إلى أرباب الاتجاه الواحد بحيث يمكن أن نقول: «إن الصورة الشعرية أصبحت تحمل لكل إنسانٍ معنىً مختلفاً كأنها تعني كل شيء» (ريتا عوض، نقل عن: رضوان، د. ت: ٢).

قال ابن منظور: «الصورة في الشكل، والجمع صُورٌ وصُورٌ، وقد صَوَّرَ فتصوَّرَ وتصوَّرتُ الشيء توهمت صورته، فتصور لي، والتصاوير والتماثيل» (ابن منظور، ١٩٩٧: مادة "صور")، وقال الفيروزآبادي إنها الشكل والهيئة والحلقة (الفيروزآبادي، مادة "صور"). ثم جعل ابن رشيق في كتابه "العمدة في محاسن الشعر" جلّ غايته وسيلة لتعريف الصورة وقد رأى أنّها قائمة على العلاقة بين اللفظ والمعنى معاً، ووصفها بقوله: «اللفظ جسمٌ، وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم، يضعف بضعفه ويقوي بقوته» (القيرواني، ١٩٨١، ١: ١٢٤).

ومن المعاصرين، يعتقد عزالدين إسماعيل بأن «الصورة الشعرية تنقل إلينا انفعال الشاعر وتجربته الشعرية؛ ولكنها كذلك قد تنقل إلينا الفكرة التي انفعال بها الشاعر، وليست الصورة التي يكونها خيال الشاعر إلا وسيلة من وسائله في استخدام اللغة على نحو يضمن به انتقال مشاعره وانفعالاته وأفكاره إلينا على نحو مؤثر» (إسماعيل، ١٩٨٢: ١٠٣). وعبدالقادر القبط يقدم تعريفاً يجمع فيه كل الوسائل التصويرية المتاحة للشاعر، حيث يقول: «إنّ الصورة في الشعر هي الشكل الفني الذي تتخذة الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خالص؛ ليعبّر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني» (القبط، ١٩٨٦: ٤٢٥). ومن الغربيين، الشاعر "ازرا باوند" يعرف الصورة الشعرية بأنها «تلك التي تقدم تركيبة عقلية وعاطفية في لحظة من الزمن» (إسماعيل، ٢٠٠٧: ١٣٤).

٤. الصورة في النقد العربي القديم والحديث

والصورة من حيث هي وسيلة للتعبير، موجودة منذ القدم، والاهتمام بها قدم قدم الشعر. ولها علاقة حيوية للعمل الفني وإنها بنفسها كمكانة القلب في جسم الأدب وحياء أعضاء الأدب هي رهينة لحياتها. في الأدب العربي، تناول جاحظ (٢٥٥ق) كأول ناقد هذا المصطلح في حديثه عن اللفظ والمعنى، حيث قال: «والمعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن

في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج. وإنما الشعر صناعة وضرب من النسخ، وجنس من التصوير» (الجاحظ، ١٩٩٠، ٣: ٤٠٨). وجاء بعده قدامة بن جعفر (٣٣٧ق) متأثراً بالفلسفة اليونانية، وقال إن الصورة ذلك الشكل المحسوس الذي يلجأ إليه الشاعر ليحسد الأفكار المجردة التي تدرك بالعقل، وجعلها المادة الأولية لصناعة الشعر كما في بقية الصناعات (البستاني، ١٩٨٦: ٢٥)، حيث قال: «إذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعية، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصورة منها» (قدامة بن جعفر، ١٩٦٣: ٨). والنقاد الذين تلوهم فأشاروا في حديثهم عن الصورة إلى جانب من جوانبها كالتشبيه والاستعارة. وأما إذا جاء عبدالقاهر الجرجاني (٤٧١ق)، فميّز منهجه في دراسة الصورة عن سابقه، وأعطى الجودة في الشعر إلى النظم واتحاد المبني والمعني، بعد أن فصل سابقوه بينهما (بلغيث، ٢٠١٠: ١٢)، فهو يقول: «واعلم أن قولنا (الصورة) إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا؛ فلما رأينا البيونة بين آحاد الأجناس [مثلاً بين إنسان من إنسان وفرس من فرس] تكون من جهة الصورة» (الجرجاني، ٢٠٠٣: ٤٦٦).

والنقاد القدامى لم يلتفتوا في الصورة إلى زاوية الإبداع أو إلى علاقتها بالذات المبدعة وعدم ربطها بالانفعال، والمشاعر، والمواقف النفسية للشاعر. وإذا جاء حازم القرطاجني (ت ٦٨٤هـ)، متجاوزاً من سبقوه في فهم الصورة، ربط الصورة بالانفعال من خلال تصوره لعملية التخيل الشعري، بقوله: «والتخيل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المختل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها» (القرطاجني، ١٩٨٦: ٨٩).

وأما للصورة الشعرية لدى النقاد العرب المحدثين فموقفان: موقف أنكر وجودها في الأدب العربي القديم اصطلاحاً ومفهوماً، ويرى أنها مصطلح جديد نشأ متأثراً بالنقد الغربي. وموقف يقول إنها مصطلح حديث بدلالاته الجديدة، لكنه قدم في أصله ولم يُنسب الفضل إلى الجديد وحده.

ومن المعاصرين من ينظر إلى الصورة من جهة الخيال على اعتبار أنه هو الذي يستدعي الصور، ويرتبط بالإحساس، قائلاً بأن: «الخيال في استدعائه للصورة قد يكتفي بمجرد توليد ما مر بالإحساس من مرئيات، وقد يتجاوز ذلك إلى خلق صور ممكنة تستمد عناصرها من المرئيات السابقة» (الزواوي، ١٩٩٢: ٩٨). فقد اتجه النقاد المحدثون إلى دراسة الأدب كونه إنتاجاً وجدانياً وليس إنتاجاً فكرياً مجرداً، واتجهوا إلى دراسته دراسة دقيقة تعتمد على التأمل والتذوق، ومن ثم أضحت الصورة التي تنقل الفكر والعاطفة من خلال

العمل الفني أكثر ما تتجه إليه الأنظار (خصوي المطيري، ٢٠١٢: ٢٤). إذاً فالنقد الحديث يرفض التصور التقليدي للصورة رفضاً مطلقاً، ويؤمن إيماناً قاطعاً بأهمية الصورة في الصياغة الشعرية؛ بل يعتبرها عماد الشعر وجوهره، فمحمد غنيمي هلال الذي اتبع هذه الأداة بالاستقراء والدراسة في مختلف المذاهب الأدبية انتهى إلى نتيجة مفادها أن تلك المذاهب على اختلافها تجمع على أن «الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة هي الصورة» (هلال، ١٩٨٢: ٤٢٢). وهكذا تنفق آراء القدامى والمحدثين حول مفهوم الصورة الشعرية أحياناً وتتمايز في ثراء أحياناً أخرى، وتبقى الصورة الشعرية إلى اليوم، تستوعب كل الآراء المنقولة، والتي سوف تقال، مما يفسر مرونتها وشمولتها.

٥. سميح القاسم وموقفه من التراث الأدبي

سميح محمد القاسم، من أشهر الشعراء المعاصرين، ولد عام ١٩٣٩ لعائلة درزية فلسطينية في مدينة الزرقاء بالأردن (كفاني، ١٩٦٨: ١١٦). تعلّم في مدارس الرامة والناصرية. وخلال دراسته وقعت نكبة ١٩٤٨ وتعرض لألوان الاضطهاد من قبل السلطات الإسرائيلية (أبوشاور، ٢٠٠٣: ٤٤٢). برزت اهتماماته الأدبية والسياسية في سن مبكر إلى أن تبلورت مفاهيمه الشعرية في تيار معارضة للسلطة الصهيونية العنصرية والتعبير عن طموحات الشعب الفلسطيني والأمة العربية (شلحت، ١٩٩٢: ٢١). فطرد من عمله وسجن مرّات عديدة بسبب أشعاره ومواقفه السياسية (صدوق، ٢٠٠٠: ٣١٥). فتوجه إلى الاشتغال في المجالات التعليمية والصحفية والسياسية، كما اهتم بالكتابة في المجالات الأدبية والفنية والثقافية. وافت المنية هذا الشاعر الكبير والأديب المبدع في ١٩/٨/٢٠١٤. له أعمال كثيرة بما فيها الشعر، والنثر، والمسرحية، والرواية، والبحث، والترجمة. من أهم مجموعاته الشعرية: مواكب الشمس، أغاني الدروب، دمي على كفي، دخان البراكين، سقوط الأقنعة، قرآن الموت والياسمين، أحبك كما يشتهي الموت، جهات الروح، قرابين، لا أستأذن أحداً، ومجموعات أخرى.

سميح القاسم كأديب شاعر فلسطيني وعربي لا يمكن أن يكون بمنعزل عن تراثه الأدبي. ومن إحدى الظواهر التي تتجلى في شعره بصور مختلفة، هي ظاهرة توظيف التراث الأدبي. يجد القارئ في أعمال القاسم أنه متأثر بالتراث الأدبي؛ فمرّة يضمّن أبياتاً شعرية كاملة ومرّة يضمّن أسماءً لشخصيات أدبية - عربية وغير عربية - كالشيفري، وعترة العبسي، والمتنبي، وبدر شاكر السياب، ولوركا، ومرّة يستلهم الألفاظ، أو المضامين أو الصور الشعرية القديمة، وبذلك يغني أدبه بالثقافة العربية والعالمية، ويجسد الواقع

الفلسطيني المرير ويجمع بين نوستالجيته وحنينه إلى الأدب القديم، معتمداً على معالمة العريفة:
 مَا دَامَتْ لِي ذِكْرِي/ صُورُهُ جَدَّ مَرْحُومٍ وَجِدَارٍ/ مَا دَامَتْ فِي بَلَدِي كَلِمَاتٌ عَرَبِيَّةٌ/ وَ
 أَعْيَانٌ شَعْبِيَّةٌ!/ مَا دَامَتْ مَخْطُوطَةٌ أَشْعَارٍ/ وَحِكَايَاتٌ عَنَتَرَةِ الْعَبْسِيِّ/ وَخُرُوبُ الدَّعْوَةِ فِي
 أَرْضِ الرُّومَانِ وَ فِي أَرْضِ الفُرسِ/ أُعْلِنُهَا فِي وَجْهِ الأَعْدَاءِ/ أُعْلِنُهَا حَرِيّاً شَعْوَاءِ/ بِاسْمِ
 الأَحْرَارِ الشُّرَفَاءِ

(القاسم، ١٩٩٢، ١: ١١٧-١١٨)

٦. ألوان صورة التراث الأدبي عند سميح القاسم

٦-١. الصورة الإشارية

تُعدّ الصورة الإشارية من أبسط أنواع الصور البلاغية، وهي تصوّر المعنى المراد بطريقة موحية وترتفع به عن الأسلوب المباشر (ذياب، ٢٠٠٣: ٢٠١). ومن نماذج هذه الصورة عند سميح القاسم، هي الأبيات التالية من قصيدة "سيرة جليات" من سرية "ثالث أكسيد الكربون"، التي استلهم فيها الشاعر الشخصية الأدبية التراثية "امراً القيس"، ليعبر بها عن أبعاد تجربته، وعن إحساسه بالغرابة والتشرد بعد ضياع أرضه؛ كما يعبر بها عن خذلان الأمة العربية لأهلها ولقضيته، مثل ما خذلت القبائل الملك الضليل:

كان أن التقى جليات بامرئ القيس في بادية الشام/ أوقفه غاضباً وصاح به: «لمن أنت
 ملتجئ؟ يا امرأ القيس/ هل تستجير بنار الأجنبي؟/ أقصر لعنت، / و رمضاء أهلك برّد
 عليك انتبه/ يا امرأ القيس/ ما من مجير سواي، وإني مجيرك/ فهيا نُحْكَمْ هذا البعير/ ترجل و
 أرخ الرसान، وسوف ترى، / يستدير على عقبه إلى حين/ يستدير بعيرك/ وإني مجيرك!»

(القاسم، ١٩٩٢، ٤: ٢٠٠)

فظهرت في هذه الأبيات "الكنائية"، وهي صورة إشارية، في "رمضاء أهلك برد عليك"، كناية عن عدم مساعدة القوم امرئ القيس وطردهم إياه. وجمال الصورة وروعيتها، قد تبلورت في لفظ "الرمضاء" تعبيراً عن حماية القوم ومدى دعمهم لإمرئ القيس، مع أن لفظ "النار" في البيت السابق كناية عن مساعدته من ناحية الأجنبي. والمهم أن القوة الإيحائية للفظ "النار" أقل من القوة الإيحائية للفظ "الرمضاء"، كما يلاحظ في هذا المثل: «استجار من الرمضاء بالنار». فالشاعر بمذيق اللفظين أراد مدى الفرق بين حماية

القوم ومساعدة الأجانب لإمرئ القيس.

وتواتر لفظ الـ "مجير" في الأبيات بصورة الإسم والفعل أربع مرات، فهذا التواتر أعطى الصورة حركة وحيوية، كما أفادها تقوية وتأكيذاً للمعنى، فهذا «التكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها» (الملائكة، ١٩٦٧: ٢٤٢)، ومنح القصيدة جواً عاطفياً غامضاً. وفعل ذلك فعل "يستدير"، حمل الحركة وبعثها في الصورة. ومن خصائص أخرى لهذه الصورة، استخدام الشاعر امرئ القيس رمزاً للإنسان العربي العصري الذي استجار بالأجانب، كما استدعى الـ "جليات" رمزاً للفلسطيني المعذب. والشاعر عبّر عنها بالإيجاء، والكناية، والرمز، ولا بالتعبير المباشر الصريح.

٢-٦. الصورة المكثفة

هذه الصورة في اختيار مفرداتها وتشكيلها تمتاز بتجمع عناصر متباعدة في المكان وفي الزمان غاية التباعد، لكنها سرعان ما تأتلف في إطار شعوري واحد (إسماعيل، ٢٠٠٧: ١٦١).
جاء استدعاء المتنبي في قصيدة بعنوان "ماذا حدث للمتنبي حين دخل مقهى في شعب بوان؟"، حيث قال القاسم:

ينقل خطاه متردداً / حذراً كمهترّب المخدرات / عكس حركة السير / ضدّ الواقع التاريخي / حوله
تهدر كلّ لغات العالم / وفي صدره القاتم، / يتخفى حرف الضاد، / مثل شيفرة الجاسوس /
إسمه: أبو الطيب المتنبي / يتسلّل بأحزانه إلى المقهى القريب / يتلّهب إلى المقعد النائي ويتحصّن
في الركن / بينه وبين جاره القريب / سبعة بحور وسبع سموات

(القاسم، ١٩٩٢، ٢: ٥٣٥-٥٣٦)

كما يظهر في هذه الأبيات أن سميح القاسم قام بتكثيف أبعاد زمانية ومكانية مختلفة ومتباعدة، في تشكيل الصورة ليوفرها قوة وتماسكاً. فأتى بكثير من العناصر المكانية المتباعدة كـ "الصدر، والمقهى القريب، والمقعد النائي، والركن، وبحور، وسموات"، وألف بينها، ليبين حجم ما أصاب به الإنسان الفلسطيني المشرد من العذاب والألم في الغربة، والذي يعيش وحيداً حزيناً بلا صديق حميم ومونس شفيق. هذا وأن العناصر الواقعية والطبيعية كـ "المقهى، والمقعد، والجار، والبحر، والسماء" كلها فقدت دلالتها الخارجية المألوفة وصارت رموزاً لحالات الشاعر النفسية الباطنية. فهذه الألفاظ لها أبعاد تصويرية مختلفة، تعطي الصورة أكثر خصبا وإيجاءً.

والصورة الشعرية الموجودة تعكس روافد دلالية ومعان ممتدة لا تقتصر على دلالة واحدة. فكلمة "المتنبّي" بغض النظر عن دلالتها الوضعيّة، لها دلالات وصور مختلفة تتسع إيجاباً في الصورة، وهي: "المتنبّي العصري، والفلسطيني المشرد، والشاعر نفسه، والمتخفّي". وكذلك الأمر في لفظ "المقهى"، الموحى إلى الظلال والعلائق. فللمقهى دلالة عصرية لم يكن موجوداً في زمن المتنبّي الحقيقي وكان بديل ذلك "الحانة" (زيدان، ٢٠٠١: ٢٢١). ومن خصائص أخرى لهذه الصورة، استدعاء "الرمز"، المظهر في "الحرف الضاد"، رمزاً للغة العربية. والحركة المتبلورة في "ينقل خطاه"، والمتقوية بفعل "يتسلّل". وكذلك استخدام لون الأسود، المشار إلى حجم الحزن واليأس المحيط بالإنسان الفلسطيني في الغربية، والكلمات المتناقضة ومختلفة الدلالة، المرتبطة بتجربة معينة أو حالة نفسية واعية أو لا واعية للشاعر. والصوامت المهموسة ك"س، ش، خ، ص، هاء" المتكررة خلال الأبيات، والتي تفتح موسيقاها أمام القارئ لوحة مغطية بستر قائم ممزوج بلون الذعر والخوف.

٣-٦. الصورة التعددية المتسلسلة

هي التي تتأزر في بنائها مجموعة كبيرة من الصور الجزئية والبسيطة أو مجموعة من الصور المركبة لتكوين صورة شاملة لموقف عام أو فكرة عامة. فهي تكون أكثر شمولاً في الموقف من الصورة المركبة (أبوشاور، ٢٠٠٣: ٣٩١).

من تجليات هذه الصورة، الأبيات التالية من قصيدة "أندلس"، التي وظّف فيها سميح القاسم شخصية الشاعر الأندلسي "ابن زيدون"، وانتفع بها ليصوّر لنا الموقف العام للإنسان الفلسطيني بعد تجربته في الوطن المحتل تحت الحكم الإسرائيلي أو خارج الوطن وفي الغربية والمنفى. يقول الشاعر في المقطع الأول من هذه القصيدة:

بربري أنا، لم ألد طارقاً... ولدتني سفار العدى/ بربري أنا، / وابن زيدون خابية عتقت خمرها
صرخات السبايا، وولادة/ خسرت عرضها في ملاهي الشمال

(القاسم، ١٩٩٢، ٢: ٥٦٧-٥٦٨)

فتشاهد أن "ابن زيدون" الموصوف بقضايا عاطفية في عمليته الشعرية، يضيف عليه القاسم دلالات أخرى غير عاطفية. وتخلّت الشخصية التراثية ههنا عن ملامحها ودلالاتها الخاصة وأصبحت رمزاً لكل إنسان فلسطيني. فقد شبه القاسم، ابن زيدون بوعاء خمر قديمة، عتقتها صرخات العريبات السبايا بين

برائن العدو بعد سقوط الأندلس، التي هي رمز لفلسطين، بل للأمة العربية كلها. وأما صورة ولادة فهي "رمز" للانتهازية والإبحار بقضية فلسطين وكل صنوف السقوط (فتح الباب، ١٩٩٢: ٥١٣). فالصورة هنا في مجموعها تعبير عن بناء ذهني وروحي للشاعر. فإنه يستمر قوله ويقول:

يا سهيل الأسي، يا رنين السنايك، هل في المخاضات كوكبة/ أم ترى محض آل؟! أنا قشة
في مهب الضلال/ من ترى مرشدي؟ (قشة).. من ترى؟! جسدي بين بين/ بلدي بين
بين/ وغدي سكة في الرمال

(القاسم، ١٩٩٢، ٢: ٥٦٨)

وقد تمايل اللحن إلى البطء وكأنما سكتت الصرخات التي أطلقها الشاعر من قبل. فيصوّر خلال صور جزئية إيجابية، نوستالجية لفتح الأندلس، ولرنين سنايك خيولهم العربية. وشبه نفسه بهشيم لايزال في مهب الريح، وبل في مهب الضلال، كما شبه مستقبله الضائع بسكة تلقي في الرمال ولا يبقى لها أثر في الوجود. فهاتين الصورتين لهما أكثر قوة إيجابية وتأثيراً في بيان شعور الإنسان الفلسطيني وفي ترسيم فنوط الشاعر وأسهه بمصيره ومستقبله الضائع، فكأنه لا يملك أي اختيار في ذلك. وعنصر الصوت والإيقاع ظهر في "سهيل الأسي"، و"رنين السنايك". فهذه "صورة سمعية" تعطي الصورة المركبة، حيوية وحركة. كما أنّ عنصر الخيال ينبض ويربط بين عناصر المختلفة للصورة؛ منها عناصر حسية ك"سهيل، ورنين، وكوكبة، وقشة، وجسد، وسكة، والرمل"، ومنها غير حسية وجدانية ك"الأسي، والضلال، والغد". ثم يقول:

حين فاجأنا عند منحدر الذكريات لصصوص الرؤى والتراب/ لم يكن معنا من عتاد سوى
كسرة من طعام المآتم مخبوءة/ في كتاب/ حين ضج للصصوص السكارى دُبحنا جميعاً، سوى
طفلة/ أنقذتها الشعاب/ كبريت/ حملت/ أنجبت/ وأعدنا الحساب

(المصدر نفسه، ٥٦٩)

ويسترد حرارة الأنفاس الشجية. واعتماد الشاعر على الأفعال الماضية واضح. فجاءت الأفعال كلها بصيغة الماضي، التي تعطينا إحساساً عميقاً بالماضي وما حدث فيه. وهذا الموقف هو محور القصيدة، يعتبر كل لحظة انفعالية مثارة تحاول إعطاء موقفها.

وجاء القاسم خلال هذه الصورة المركبة، بالصور الجزئية الوجدانية الإيجابية، ك"منحدر الذكريات"، و"لصوص الرؤى والتراب". فعناصر هذه الصور ومفرداتها هي كإشارات انفعالية تختزن في داخلها تجارب

ومواقف متعددة، كلّها تكون وسيلة الشاعر لإثارة الإحساس بالتشرد والغربة، ولكن بمستواها الآخر، أي المستوى النفسي الذي يهتم بالاستغراق في الإبحاء. ومن خصائص أخرى لهذه الصور هي لغة الشاعر التي أقرب وأشبه بلغة النقل في الأحلام، والعاطفة الواحدة تربط بينها. وفي الصورة الأخيرة لهذا المقطع أشار الشاعر بحقيقة ونتيجة لموقفه وهي انتصار الفلسطينيين في مكافحة العدو الصهيوني الذي يحاول التصفية العرقية لفلسطينيين، ولكن يريد القدر مواصلة نسلهم حتى يدوم سبيل المقاومة. فالطفلة هنا رمز لأجيال الفلسطينيين القادمة.

٤-٦. الصورة المركبة

هي الصورة التي تمثل موقفاً معيناً أو فكرة معينة من خلال تآزر مجموعة من الصور الجزئية أو البسيطة، وتستهدف تقديم عاطفة أو فكرة أو موقف على قدر من التعقيد أكبر من أن تستوعبه صورة بسيطة (أبو شاور، ٢٠٠٣: ٣٨٩-٣٩٠).

هذا النمط من التصوير ظهر في الأبيات التالية من قصيدة "إلهي إلهي لماذا قتلتني؟"، التي استلهم فيها سميح القاسم، الشخصية التراثية العالمية، الشاعر الإسباني الشاعر، "فدريكو غارسيا لوركا". والشخصية نفسها تصور الموقف العام لسميح القاسم، وهو أن الأحرار والشعراء الأحرار خاصة لا يموتون وإنما يعيشون في قصائدهم التي تتردد على ألسنة الناس في كل مكان. فذكرهم وذكرهم حيّ إلى الأبد:

عبر غابات الزيتون الرومانية المسببة/ يعطي قائد الحرس القومي اشارته المعروفة/ أنظروا إليه/ أيها الناس أنظروا/ ها هو فدريكو غارسيا لوركا/ يُخلق عالياً.. "ألييه"/ فدريكو يخلق إلى التراب/
وتزغرد أمي/ تزغرد دموعها وشألمها الأسود/ فدريكو.. أيها الطفل القتال/ يا حبق الشرفات
الأنالسية (العائمة في شمس الجليل)/ فأنهض من ضريح العشب ودافع عن ابتسامتك/ وأنا،
لا أريد عنديلب شرايينك/ أريد الصيحة الأخيرة في موديلات الموت

(القاسم، ١٩٩٢، ٤: ١٥٧-١٥٨)

كما تلاحظ أن الحيوية والحركة تموج في وجود تناقض بين عناصر الصورة. ففي "تزغرد دموعها وشألمها الأسود" ليست علاقة حقيقية ومنطقية بين انصباب الدمع والزغردة، سوى تلك العلاقة التي يوحي بها الشاعر. وسيلان الدمع يعبر عن الألم والحزن، واللون الأسود في الشال يؤكد على ذلك. في حين أن الزغردة من ملامح السرور والفرح، وهي من أعمال النساء في العرس والزواج. واستخدام فعل "الزغردة" للدموع، ويخلق صورة جديدة وبديعة توجد في نفوسنا المعاني العميقة التي يهدف بها الشاعر إثارة المتلقي.

وفي "أيها الطفل القاتل"، المخاطب بما لوركا، تناقض آخر، ليست لها مناسبة مع المفهوم والموقف العام للصورة الكلية. فالشيء الوحيد الذي يربط بين هذه العناصر المتباينة في الإيحاء والمفهوم، هو خيال الشاعر وموقفه.

ومن خصائص أخرى للوحة هي "التشخيص". والشاعر أعطى الدموع والشفال صفات وأفعال إنسانية واستفاد من عنصر "اللون" وهو الأسود المتجلي في "الشفال" و"الرمادية" التي تحمل الشعور باليأس والخوف والقلق. والخيال فيما ذكرناه غنية وثرية، يرفع الشعر من مستوى البساطة إلى مستوى الجمال والطرافة. فلفظ "فدريكو" رمز للحرية المتجسدة في كل إنسان حرّ وفي كل فلسطيني مجاهد. و"عندليب الشرايين" و"ضريح العشب"، الحكيان عن الإضافة التشبيهية، ينتهيان إلى صورة جديدة. ففي هاتين الصورتين، المشبه لفظ بسيط دون أي كشف وجداني جديد، ولكن إضافة المشبه به إليه، تنتهي إلى صورة جديدة. فليس هناك في الحقيقة عندليب ولا شرايين ولا ضريح ولا عشب. فنقول إن هذه الصورة ناححة وبديعة، لاتنفصل عن مشهد داخلي يدركه الشاعر بحسّه ويحكي عن لون من التفكير الحسي في ذلك المشهد.

٥-٦. الصورة التوقعية

إن الصورة التوقعية هي «بناء الصورة الكلية من خلال صورة واحدة ونتيجة لها، فإن القصيدة تقدم فكرة أو انطباعاً أو صورة باقتضاب شديد» (أبوصبح، ١٩٧٩: ٩٦)؛ فهي تعتمد على التصوير الخاطف السريع، إذ عادة ما يقوم الشاعر بإعطاء صورة كلية في عدد محدد من الكلمات (أبوشاور، ٢٠٠٣: ٣٩٦). واتخذ سميح القاسم من التراث الأدبي مادته للتعبير عن واقعه الحاضر، فهو في قصيدة "الأندلس" وظّف رموز الماضي، إسقاطاً على الحاضر واستشراً للمستقبل من خلال مجموعة من الحوادث والمواقف، وسلّط عليها أدواته النفسية والفنية الكاشفة، ففجّر بها الرؤيا تفجيراً (فتح الباب، ١٩٩٢: ٥٠٨)، كما يلاحظ في القطعة التالية من قصيدة "أندلس":

جارك العَيْث، لا جارك الغيث، يا زمن الوصل/ والفصل، كفارتي/ لم تجزّ، والمدى موصل بالمدى

(القاسم، ١٩٩٢، ٢: ٥٦٧)

هذه من الأنغام الأندلسية الفلسطينية الشاحية، فيها تقليد وتنويع معاصر عن الموشح الأندلسي الشهير للسان الدين بن الخطيب، الشاعر الغرناطي:

جادك الغيث إذا الغيث همى يا زمان الوصل بالأنلس
لم يكن وصلك إلا حلماً في الكوري أو خلصة المختلس

(الخطيب، ١٩٨٩، ٢: ٧٩٢)

إنّ تعبير "يا زمن الوصل" هو تعبير أندلسي من الموشحات المعروفة، واستعاره الشاعر إيضاحاً لحبّه عن الموشحات الأندلسية وميوله الخفية للتعابير القديمة الخالدة (عرايدي، ١٩٩٢: ٣٦٠)، وصوّر بها الأزمة الفاجعة والأغلال التي لا تبلى ولا تحين لها نهاية. فالصورة هنا الوجدانية، معتمداً على الإيحاء لتصوير الأحاسيس الداخلية التي تنبع من الأعماق ومن الكوامن الشعورية، وتوحي بالحزن والإلتياح من خلال عناصرها وهي: "الغيث، والفصل، والمدى، والمجرة". فحاول الشاعر أن يجعل أنغام الحروف وإيقاعات الكلمات والجمل منسجمة مع الجو العام للصورة في إلقاء الرقص، واليأس، وعبثية الماضي، والحاضر.

إن الموسيقى والصوامت وما فيها من خصائص صوتية، جعلتها أقرب من الهمس بالقياس إلى الأصوات المجهورة. والسياق دلّ على لغة حضارية تستوعب الفكر، واللغة فيه بنيت على تناقضات تعطي إيحاءات ودلالات متباينة. وانترعت الكلمات عن استعمالها المعجمي. فكلمة "الغيث" في التراث تدلّ على الخصب والوصل كما في قول ابن الخطيب، ولكنها لدى القاسم تغيرت دلالتها وجعلت رمزاً للانتظار والبعد والتجدد والتغيير. فأسلوب توظيف التراث هنا، هو التوظيف المتباين؛ أي بين الدلالة المعاصرة للغيث ومدلوله التراثي تباين. والخيال بسيط وليس فيه تعقيد وحركة جداً. ومن نماذج أخرى لهذه الصورة عند سميح القاسم، قوله في قصيدة "لو آذنت بينها":

لو آذنتُ بينها أسماء/ يا سادة الدموع والحناء/ تحترق الأشجار، والأجنحة الخضراء/
تسقط في وكالة الأنباء/ ويسقط الفارس عن صهونه/ مخلفاً وراءه/ دوائر في الماء

(القاسم، ١٩٩٢، ١: ٦٣٣)

كما يشاهد أنه استعار مطلع معلقة "حارث بن حلزة"، الذي يقول:

آذنتُ بينها أسماء رُبَّ ثاوٍ يَمْلُ منه الثَّوَاءُ

(البستاني، ١٤٢٥ق، ١: ١٤١)

ويرسم سميح القاسم في توقيعيته هذه، صورة خاطفة لوطنه؛ الوطن الذي أرغمت أنبأؤه على الهجرة والابتعاد عنه، بينما ذكرياتهم تبقى فيه إلى الأبد كدوائر التي تبقى على الماء. ولفظ "أسماء" تعبير عن الوطن، وهي حبيبة الشاعر في معلقة حارث بن حلزة. والعلاقة بين هذه وتلك، هي رؤية الشاعران إلى

حبيبتهما؛ حيث أنها في شعر الشاعر تجلت في صورة الوطن، وفي معلقة حارث في صورة المرأة. واللون يلعب دوراً هاماً في حيوية الصورة. و"الخضراء" الموحية عن الحياة والنضارة، امتزجت دلالتها بدلالة "تحترق" وهي الإبادة والفناء. وهذا الامتزاج صوّر عمق أزمة الفلسطينيين وغاية إحساس الشاعر بالكارثة، وكأنّ ما أصاب الفلسطينيين قضى على كل مظاهر الحياة والجمال في فلسطين. و"سقوط الفارس" و"ظهور دوائر في الماء" من عناصر الحركة والقوة؛ واختلافهما في نوعية الحركة، فالحركة في السقوط حركة قصيرة لأنها تحدث فجأة ثم تتوقف، بينما في الدوائر التي تظهر على الماء، لا تتوقف بعد حدوثه فجأة، بل تستمر زمناً غير قليل.

ونموذج آخر لهذا النوع من الصورة قول الشاعر في قصيدته "الصحراء"، حيث يصور ظاهرة رحيل أهل الوطن:

«أ من آل نُعم؟» / سعادَ البريد يمرون في كل صحبٍ / وما من حبرٍ / ومن كلِّ جرحٍ / ينثرُ الضَّحْرُ /
ولا "نعم" في البيدٍ / لا غيادَ في الغيادِ / يا ليت قلبي اعتنَّز

(القاسم، ١٩٩٢، ٤: ٢٤٧-٢٤٨)

كما ترى أنه استفاد من موتيف اللوعة في العشق القديم عند عمر بن أبي ربيعة:

أمن آل نُعم أننت غادٍ فمبكرُ / غاداة غمادٍ، أم راتٍ حُح فمُهَجَّرُ؟

(أبي ربيعة، ١٩٩٨: ١٠٥)

والشاعر انتقل من التصوير الحسي المباشر، وهو تصوير ظاهرة رحيل أهل الوطن، إلى التصوير الإيحائي من خلال استخدامه الطاقات العاطفية في صورة الشعر القديم. فصورة "رحيل آل نعم" لها أكثر وأعمق إيحاءً من صورة "رحيل أهل فلسطين". هنا وظّف سميح القاسم دلالة "نعم" والمقصود الصحراء، وهي دلالة إيحائية على الوطن، والأرض المسلوقة، وفلسطين. و"آل نعم" استعارة عن الفلسطينيين، والعلاقة بين الدالتين هي النزوح والرحيل الإجباري. والعناصر اللاعبة هي: "آل نعم، الجرح، الضجر، البيد". كل هذه تضيف جمال الصورة وتأثيرها في المتلقي، بحيث أنه يشعر بذلك الحس الذي يشعر به الشاعر من مشاعر الحزن، واليأس، والانتظار. والحركة مستمرة في الصورة، وهي متبلورة في "يمرون، وينز". وهذا يمنع المتلقي أن يحس الجمود والركود في اللوحة الشعرية.

٦-٦. الصورة المنقولة

وهي صورة وضعت للتعبير عن واقعة خاصة، والشاعر يستعيرها كقالب للتعبير عن واقعة أخرى، تشابه

الواقعة السابقة في الظاهر والصورة، وتختلف عنها في ماهيتها وخصائصها وكيفية وقوعها؛ ومخيلة المثلي تساهم في الكشف والربط بين هاتين الصورتين (عبود شرّاد، ١٩٨٧: ١٢١). هذه ظهرت في أبيات من سرّيّة "إلهي إلهي لماذا قتلتني؟":

يا التي كانت منازل بيضاء وسناج دواخين/ يا مرايع أهلي المقفرة/ يا أطلال خولة/ يا باقي الوشم
في لحم الأرض

(القاسم، ١٩٩٢، ٤: ١٣٦)

و"أطلال خولة" و"باقي الوشم"، يعيد في ذاكرتنا مطلع معلقة طرفة بن العبد، حيث يقول:

لخولة أطلال ببرقة ثمهد تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

(البستاني، ١٤٢٥، ١: ٥٧)

تدل أطلال خولة في النص على أنقاض وبقايا وطن القاسم؛ الأنقاض التي برزت آثارها كالوشم في الأرض وأصبحت طولاً. والشاعر يستوقف أصحابه ليثير فيهم العاطفة الجياشة. وهذه تماماً مثلما فعلت أطلال خولة بطرفة بن العبد. وعناصر الإثارة ك"منازل، وسناج دواخين، ومرايع، وأطلال، والوشم"، وإن كانت حسية لكن معناها في اللوحة لم يكن حسية تحمل على القارئ معلومات تجاه الواقع الذي وقع فيه الشعب الفلسطيني، وإنما هي صورة شعرية اعتمدت على المكونات الحسية لإثارة موقف انفعالي، وذلك من خلال ما تثيره هذه التركيبات الحسية من شحنات انفعالية كامنة في كل منها. والصورة التشبيهية لمنازل الفلسطينيين المقفرة وآثارها الباقية كالوشم، هي صورة مفردة بسيطة، وعناصرها حسية بصرية، ولكن دلالتها إيحائية تحمل اتساعاً وشمولاً في مواقفها ومفاهيمها ووقعها العاطفي. والتشبيه في "لحم الأرض" إضافي، والخيال فيه ليس إيحائياً وواسعاً، بل حسياً بسيطاً.

ويوجد مثل هذه الصورة في قصيدة "شهداء الحب"، حيث يتحدث فيها سميح القاسم عن مأساة شهادة الإمام الحسين (ع) وأنصاره في كربلاء، وفي خلالها يصف خيانة بعض الدول العربية وظلمها في حق الفلسطينيين، وهو أشد إيلاماً لهم من الجروح التي أصابتهم من قبل العدو الصهيوني:

في عقبر دارك جرّ الروم ناصيتي وحاوزت خيلهم أبواب حطين
لكسّ ظلم ذوي القربى أشدّ على روحي المرحمة من ظلم يقاويني!

(القاسم، ١٩٩٢، ٢: ٣٩٣-٣٩٤)

والبيت الثاني يعيد في ذاكرتنا بيتاً من معلقة طرفة بن العبد وهو:

وظلم ذوي القربى أشدّ مضاضةً على المرء من وقع الحسام المهند

(البيستاني، ١٤٢٥: ٦٥)

وجمع الشاعر بين مأساة طرفة بن العبد وما لقي من ذوي قرياه من اضطهاد في درامية الحدث، ومأساة شهادة الإمام الحسين (ع) وأنصاره في كربلاء ببراعة وسلاسة، ثم ألحق هاتين الحالتين على الفلسطيني المعذب. ومن خصائص أخرى للصورة، لجوء الشاعر إلى الكناية تعبيراً عما بنفسه وإشارة إلى الصورة التي يريد عرضها. فالرّوم كناية عن الصهاينة؛ كما قوله "جزّ الروم ناصيتي" كناية عن الظلم، والقمع، والعذاب المفروض على الشاعر والفلسطينيين من جانب العدو الصهيوني. و"ذوي القربى" كناية عن بعض الدول العربية أو بعض الزعماء الفلسطينيين الذين وثقوا بمقترحات الصهاينة ومشاريعهم أو انشغلوا بمراكزهم القيادية ومصالحهم الشخصية، بدلاً من انشغالهم بمصلحة البلاد.

٦-٧. الصورة النفسية المتحركة

إنها صورة انفعالية نفسية تولوها دفقة الشعور التي تسيطر على الحلم، فتصبح اللغة فيها لغة عاطفية انفعالية (الورقي، ١٩٨٤: ١٣٥). ومن أهم خصائصها اختفاء الظواهر الطبيعية المحايدة وتحولها إلى رموز لحالات نفسية باطنية خالية من كل تحديد مكاني (المصدر نفسه). ونجاح الشاعر في رسم ملامح هذه الصورة يتجلى في مدى قدرته على توليد الانفعال لدى المتلقي. ومن نماذج هذه الصورة، الأبيات التالية من قصيدة "بابل"، التي يظهر فيها استلهام الشاعر الصور الأدبية القديمة وبعض مضامينها:

يا قُرى أطلأما شاخصةً	تتقرى غائباً أبكى الغيابا
يا قري يوسى ترى أجداثها	أنّ في النسيل جراحاً تتعابى
يا قرنا... نحن لم نسل... و لم	نغدر الأرض التي صارت يابا
خصبها يهدر في أعماقنا	أملاً حرراً، و وحيلاً، وطلابا
والنرى تشمخ في أنفسنا	عزّة تحطّب البغى احتطابا
يا بلاداً بللت كل صدى	وصداها لم يرد إلا سرابا
يا بلادي نحن مازنا على	قسّم القديّة شوقاً و ارتقابا
يا بلاديّ قبل ميعاد الضحى	موعداً ينضو عن النور حجابا

(القاسم، ١٩٩٢، ١: ٤٣-٤٤)

كما يلاحظ أن الألفاظ والتراكيب الموجودة في البيتين الأولين توحى بألم الشاعر وحزنه وما حلّ ببلده وسكانه من شدة ومحنة. هو يبكي على بلده ويرثي قراه ومدنه متألماً، حزيناً، مستعيناً بالانفعال النفسي المصاحب لمظاهر الحزن والألم، وهي "أطلال، الغائبون، البكاء، ثرى الأحداث، الجراح، واليباب". كلها من المظاهر المرافقة لحركة القصيدة. نرى مثل هذه التصاوير والمضامين الحزينة لفراق الأحبة بكثرة في أشعار القدماء وخاصة الشعراء الجاهليين. ويستمر رسم الصورة وحركتها، محافظاً على مدى الآثار النفسية التي تركتها، إلى أن يتركز الانفعال النفسي عند الشاعر نفسه، فتتغير الصورة بالنسبة إلى التغيير الذي يحدث في إحساس الشاعر وعاطفته. عندئذ يترك الحزن واليأس وينشد عن أمله وعن أمل الفلسطينيين وصمودهم، وعزتهم. والعناصر التي تصور هذه الأحاسيس وتؤكد عليها هي "الخصب، أملاً حراً، وحياءً، طلاباً، وعزّة". ولكن لم يلبث أن تتغير عاطفة الشاعر، ويتحدث عن حزنه وتحسره في البيت الآخر، لأن صدى بلاده لم يرد إلا سراباً. ثم تحول دلالة الصورة مرة أخرى وصوّر سميح القاسم شعبه وإيمانهم بالانتصار وعودة المواطنين والأحباء.

والشاعر اعتمد على "التشخيص" في "أطلالها شاخصة تتقرى غائباً"، كأنّ الأطلال، إنسان حدّق نظره إلى البعيد وارتقب عودة أحبائه الغائبين. والتشخيص نفسه موجود في صور أخرى كـ "خصبها يهدر، والذرى تشمخ، وعزة تحتطب، وبلاد بلّت". فينسب الشاعر الأفعال الإنسانية إلى العناصر المادية والمجردة. والإيجاء الموجودة في "النور والضحي"، لها أكثر إشارة وقوة في الدلالة على أمل المواطنين بعودة وانتصارهم القريب. كما فيهما الدلالة على اللون. فاستعمل الشاعر عنصر اللون بصورة غير مباشرة. فصورة "ميعاد الضحي" و"النور"، تتقدم أمام العين بلونها الأبيض والزهري، رمزاً للأمل والانتصار. وتكرار النداء في "يا قرى" و"يا بلادي"، يؤكد إحساس الشاعر بانتمائه إلى وطنه، وتمسكه بأرضه، وانفعاله النفسي له. فالصورة في مجملها صورة إيجابية توحى بالتدفق النفسي العاطفي الذي يلون أحداث القصيدة من خلال الإحساس العام للشعب الفلسطيني، وكأنّ الشاعر من خلال ذلك الوصف يريد أن ينقل انفعاله الداخلي وتفجيره النفسي إلى كل قارئ وكل سامع.

٦-٨. الصورة التقليدية القديمة

وهي الصورة التي تعتمد غالباً على الخيال الحسي، وعلى ألوان البيان في البلاغة العربية القديمة كالتشبيه، والإستعارة، والكنائية، والمجاز (أبوشاور، ٢٠٠٣: ٣٨٠). ومن نماذج ذلك قول القاسم في قصيدة "مدام":

قزبي الثغر والعيون الجميلة/ واسكبي لي من المدام الأصبيلة/ ظمئي ليس للكؤوس.. ولكن/ لشفاه
مخمورة معسولة/ أنا حسبي في الخمر ثغر، وحسبي/ في النامى.. هذي الجفون الكسولة

(القاسم، ١٩٩٢، ١: ٧٧)

ولقد قرأنا بكثير مثل هذه الصورة ومضامينها في دواوين القدماء. والصورة من أبسط أنواع الصور و ليس فيها أي إبداع ولا أية سمة عالية، وإنما هي كتجارب متناثرة لدى الشعراء القدامى. والشاعر بدأ بناء الصورة من الوصف الخارجي لحبيته الحقيقية أو الخيالية، مؤكداً ملاحظها الخارجية. ولهذا نستطيع أن نسميها بـ"الصورة السطحية" (فتوح، ١٣٩٣: ٦٣)؛ لأنّ نظرة الشاعر ونزعتة إلى الأشياء نزعة خارجية، كتشبيه شيء حسبي بشيء حسبي آخر يكون في أدنى مستوى الإدراك الحسي (المصدر نفسه). وفي "شفاه مخمورة معسولة" شبه الشاعر ثغر محبوبته في حلاوتها وسكرتها بالعسل والخمر، كما شبه جفونها بالخمر تشبيهاً ضمناً. والصورة حسية مباشرة تتوقف عند مستوى اللسان والعلاقة الحسية بين الكلمات. والخيال حسبي ودور الصورة الشعرية التي تتولد منه ينحصر في حلية توضح المعنى ويؤكدده. وصيغة الأمر الموجه إلى حبيبة الشاعر في بداية القصيدة، كانت متنفساً يفرغ فيه الشاعر مشاعره الملتهبة. وهذه الصورة ذات أفق محدود وموقف جزئي ولها ضعف فني ملحوظ.

النتيجة

من خلال ما تمّ عرضه وتحليله، خرجت الدراسة بعدة نتائج، من أهمها:

- استلهم سميح القاسم التراث الأدبي، وجعله ركيزة هامة في شعره، وعنصراً بنائياً للتعبير عن قضايا وطنية وإنسانية. ومن هنا توظيفه صورة ذلك التراث لم يكن عملية عشوائية بل عملية واعية تحكي عن أصالة فنية وأبعاد حضارية، وتتسم بخروج معظمها من مجال الموضوعات الشعرية الذاتية إلى المحتوى الإنساني العام. كما تدلّ على إبداع الشاعر ومدى قدرته على رسم معانيه بألوان مختلفة، ومواكبته ملامح التطور والتجديد في الصورة الشعرية الحديثة.
- والصورة الشعرية لدى الشاعر تحمل رموزاً متعددة، وتوحي بدلالات عديدة، وأهمها الفلسطين، والفلسطيني المقاوم أو المشتد، والمقاومة، والحرية، والأمل، والانتظار، والبعث. كل هذه تناولها الشاعر كوسيلة للانتقال من التصوير الحسي المباشر إلى التصوير الإيحائي.
- يحطم سميح القاسم الصورة التقليدية ويكوّن في شعره من عناصر عديدة وحيناً متباينة قد تكون

غير منسجمة إلا في خيال مبدع؛ وهي في كثير من الأحيان حلم يتمرد على ما تراه العين أو يحدده العقل، ويصبح اللاوعي مصدراً لتشكيل الصور.

□ استفاد الشاعر من التقنيات التعبيرية، والعناصر، والأدوات التصويرية المختلفة كالصوت، واللون، والحركة، والتشخيص، والتكرار، وتداخل الصور وتمازج بعضها في البعض للدلالات المقصودة. ولها دور هام في إيجائية الصور، وتحركها، وخروجها من الجمود والركود. كما ظهرت عناصر الصوت، واللون، والحركة بطريق غير مباشر في كثير من الصور. وهي تظهر في معاني الكلمات ودلالاتها وفي حنايا تعبيرية للغة.

□ واستخدام الكلمات في دلالات مختلفة وحيناً بعيدة وفي تراكيب جديدة، وكذلك الوضوح والبعد عن الغموض في توظيف التراث الأدبي والجمع بين التجربة المعاصرة، ذلك من مميزات أخرى للعملية التصويرية عند الشاعر.

□ الأسلوب السائغ في توظيف ملامح التراث الأدبي عند سميح القاسم، هو التوظيف الطردي، بمعنى التعبير بما عن تجربة معاصرة تتوافق دلالاتها التراثية.

المصادر

العربية

ابن منظور، جمال الدين أبو الفضل (١٩٩٧)، لسان العرب، المجلد الرابع، بيروت: دار صادر.

أبواب، صالح (١٩٧٩)، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

أبوشاور، سعدي (٢٠٠٣)، تطوّر الاتجاه الوطني في الشعر الفلسطيني المعاصر، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

أبي ربيعة، عمر (١٩٩٨)، ديوان، بيروت: مؤسسة الأعلمي للمطبوعات.

إسماعيل، عزالدين (١٩٨٢)، الأدب و فنونه، ط٨، القاهرة: دار الفكر العربي.

_____ (٢٠٠٧)، الشعر العربي المعاصر، قضاياها و ظواهره الفنية و المعنوية، بيروت: دار العودة.

البيستاني، صبحي (١٩٨٦)، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، الأصول والفروع، ط١، بيروت: دار الفكر اللبناني.

البيستاني، فؤاد افرام (١٤٢٥ق)، المجاني الحديثة، المجلد الأول، دار الفقه للطباعة و النشر.

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (١٩٩٠)، الحيوان، تحقيق: يحيى الشامي، ج٣، ط٢، بيروت: دار الهلال.

- الجرحاني، عبدالقاهر (١٤٢٤ ق/ ٢٠٠٣)، *دلائل الإعجاز*، بيروت: المكتبة العصرية.
- الخطيب، لسان الدين (١٩٨٩)، *ديوان*، المجلد الثاني، دار الثقافة.
- ذياب، محمد علي (٢٠٠٣)، *الصورة الفنية في شعر الشّماخ*، عمان: وزارة الثقافة.
- رضوان، ياسر عبدالحسيب (د. ت)، *الصورة الشعرية عند شعراء الصنعة في الجاهلية و الإسلام*.
- زايد، علي عشري (١٩٩٧)، *استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر*، القاهرة: دار الفكر العربي.
- الزواوي، خالد محمد (١٩٩٢)، *الصورة الفنية عند النابغة الذبياني*، ط ١، مكتبة لبنان، الشركة المصرية للنشر.
- شلتح، أنطوان (١٩٩٢)، *سميح القاسم من الغضب الثوري إلى النبوءة الثورية*، سميح القاسم في دائرة النقد، بيروت: دار الجيل.
- صدّوق، راضي (٢٠٠٠)، *شعراء فلسطين في القرن العشرين*، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات و النشر.
- العبد، محمد (٢٠٠٥)، *النص والخطاب والاتصال*، القاهرة: الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي.
- عبود شرّاد، شلتاغ (١٩٨٧)، *أثر القرآن في الشعر العربي الحديث*، ط ١، دمشق: دار المعرفة.
- عرايدي، نعيم (١٩٩٢)، «دراسات في شعر سميح القاسم»، *سميح القاسم في دائرة النقد*، بيروت: دار الجيل.
- عصفور، جابر (١٩٩٢)، *الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب*، ط ٣، بيروت: المركز الثقافي العربي.
- فتح الباب، حسن (١٩٩٢)، «أندلس الشاعر سميح القاسم»، *سميح القاسم في دائرة النقد*، بيروت: دار الجيل.
- الفيروزآبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب (د. ت)، *القاموس المحيط*، بيروت: دار الكتب العلمية.
- القاسم، سميح (١٩٩٢)، *شعر*، المجلد الأول، بيروت: دار الجيل.
- _____ (١٩٩٢)، *شعر*، المجلد الثاني، بيروت: دار الجيل.
- _____ (١٩٩٢)، *السرييات، أعمال سميح القاسم الكاملة*، المجلد الرابع، بيروت: دار الجيل.
- قدامة بن جعفر، أبو الفرج (١٩٦٣)، *نقد الشعر*، تحقيق: كمال الدين مصطفى، القاهرة: مطبعة السعادة.
- القرطاجني، حازم (١٩٨٦)، *منهاج البلغاء وسراج الأدباء*، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجعة، بيروت: دار الغرب الإسلامي.
- القط، عبدالقادر (١٩٨٦)، *الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر*، القاهرة: مكتبة الشباب.
- القيرواني، أبوعلي الحسن بن رشيقي (١٩٨١)، *العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده*، تحقيق: محيي الدين عبدالحميد، الجزء الأول، الطبعة الخامسة، بيروت: دار الجيل.
- كنفاني، غسان (١٩٦٨)، *الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال*، بيروت: مؤسسة الدراسات الفلسطينية.

الصورة الشعرية للتراث الأدبي في شعر سميح القاسم محسن بيشوايي علوي ، كلاله حسين بناهي

الملايكة، نازك (١٩٦٧)، قضايا الشعر المعاصر، الطبعة الثالثة، منشورات مكتبة النهضة.

الورقي، السعيد (١٩٨٤)، لغة الشعر العربي الحديث، ط٣، بيروت: دار النهضة العربية للطباعة و النشر.

هلال، محمد غنيمي (١٩٨٢)، النقد الأدبي الحديث، بيروت: دار العودة.

الفارسية

فتوحى، محمود (١٣٩٣)، بلاغت تصوير، چاپ سوم، تهران: سخن.

الرسائل

بلغيث، عبدالرزاق (٢٠١٠)، الصورة الشعرية في تجربة الشاعر عزالدين ميهوبي دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، جامعة بوزريعة.

خصيوي المطيري، حامد محمد (٢٠١٢)، الصورة الفنية في شعر صقر الشيب، رسالة ماجستير، جامعة الشرق الأوسط.

زيدان، رقية (٢٠٠١)، التغير الدلالي في شعر سميح القاسم، رسالة ماجستير، فلسطين، جامعة النجاح الوطنية

تصویر شعری میراث ادبی در شعر سمیح القاسم

محسن پیشوایی علوی^{۱*}، گلاره حسین پناهی^۲

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کردستان

۲. کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی دانشگاه کردستان

چکیده

این مقاله با روش توصیفی تحلیلی، به بررسی تصویر شعری میراث ادبی در شعر سمیح القاسم می‌پردازد. در خلال این بررسی، به نمونه‌های منطبق با مظاهر و نمودهای این میراث در شعر این شاعر پرداخته می‌شود. نشان دادن جلوه‌های دلالتی تصویر شعری و نقش آن‌ها در تصویر سازی شاعر و انتقال آن‌ها به مخاطب، از دیگر اهداف و کارهای انجام شده در این مقاله است. نتایج پژوهش حاکی از آن است که بکارگیری میراث ادبی در شعر سمیح القاسم، بیانگر پیوند و رابطه‌ی قوی و عمیق میان افکار شاعر و شرایط عصر و زمان او، با گنجینه‌ی میراث ادبی ملت اوست. و این ناشی از آگاهی و بینش شاعر نسبت به حضور معنوی‌اش در گذشته، و حضور گذشته در حال، و قطعیت استمرار آن در آینده است. تصویر شعری انعکاس یافته در میراث، نشان‌دهنده‌ی توانایی ادبی شاعر در القای معانی و مفاهیم، خلق تصاویر زنده و پویا، و ایجاد تنوع و تازگی است. علاوه بر آن که این تصاویر از لحاظ خصوصیات فنی و ادبی، کاملاً متفاوت از تصاویر موجود در اشعار گذشتگان است. رمز، تشخیص و جان‌بخشی، تکرار، تناقض میان عناصر تصویر و تنوع آن‌ها، بکارگیری الگوهای میراثی موافق و متناسب با مفهوم مورد نظر شاعر و یا مخالف و متفاوت با آن، و تداخل تصویرها، از جمله مهم‌ترین تکنیک‌های مورد استفاده‌ی سمیح القاسم در بهره‌گیری از میراث ادبی و فراخوانی آن در شعر خود است.

کلیدواژه‌ها: شعر عربی معاصر؛ تصویر شعری؛ میراث ادبی؛ سمیح القاسم.