الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الشّهيد حمّة لخضر الوادي

كلّيّة الآداب واللّغات

قسم اللّغة والأدب العربي

الدّلالات الإيحائيّة في ديوان "سأخرج من صورتي ذات يوم" لسميح القاسم

مذكّرة تخرّج تدخل ضمن متطلّبات نيل شهادة الماستر في اللّغة والأدب العربي

تخصّص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطّالبتين:

آسيا حرزولي

عواطف تركي

إشراف الدّكتور:

يوسف بديدة

الرقم	الاسم واللقب	الصفة	الجامعة
01	بديدة يوسف	مشرفا ومقررا	جامعة الوادي
02	شبرو عبد الكريم	رئيسا	جامعة الوادي
03	قوني زينب	مناقشا	جامعة الوادي

السّنة الجامعيّة: 2021/2020

الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الشّهيد حمّة لخضر الوادي

كلّيّة الآداب واللّغات

قسم اللّغة والأدب العربي

الدّلالات الإيحائيّة في ديوان "سأخرج من صورتي ذات يوم" لسميح القاسم

مذكّرة تخرّج تدخل ضمن متطلّبات نيل شهادة الماستر في اللّغة والأدب العربي

تخصّص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطّالبتين:

آسيا حرزولي

عواطف تركي

إشراف الدّكتور:

يوسف بديدة

السّنة الجامعيّة: 2021/2020

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

إلى من سكن حبُّ فلسطين بين جنباته وأسار في نفسه حتّى صار

حبّها مُعْدِيا

إلى من ظلّ يلهج بذكر فلسطين حتّى صار ذِكرها طَرَبا مُشْجِيا

إلى روح الشّاعر سميح القاسم نهدي هذا العمل

آسيا، عواطف

شكر وعرفان

الحمد للّه الّذي بنعمته تتمّ الصّالحات؛ نحمده ونشكره على أن يسّر وهيّأ لنا من أسباب المدد من أعاننا على إتمام هذا العمل وتيسير سُبُله ؛ فلولا توفيقه وإعانته ما خرج منه سطر واحد، فللّه الحمد والمنّة أولا وآخرا.

إذا كان من كمال الفضل شُكْر ذويه، فإنّنا نسجّل عظيم شكرنا وامتناننا لأستاذنا القدير **الدّكتور يوسف بديدة** الّذي تولّى هذا البحث بإشرافه وتوجيهه واعتنى بقراءته؛ فقد كان نِعْم المرشد بتوجيهاته القويمة وآرائه السّديدة ، كما كان ناصحا أمينا ومرشدا معينا برحابة صدره وسعة حلمه، ثمّ أن نُعرب عن بالغ فخرنا بتتلْمُذنا على يديه؛ فتقبّل منّا أسمى آيات الشّكر والعرفان.

وإنّه لمن واجب الاعتراف بالفضل أن نتوجّه بالشّكر الجزيل إلى الشّيخ **سالمي عزّالدّين** القائم على إدارة شؤون زاوية سيدي سالم الّذي فتح لنا أبواب المكتبة، ولم يتوان لحظة في خدمتنا فكان ما قدّمه لنا من دعم معنويّ خاصّة كفيلا بأن يشحذ هممنا ويدفع بمسيرة بحثنا قُدما.

فجزاكم اللّه عنّا جميعا خير الجزاء ، وجعل ما قدّمتموه في ميزان حسناتكم .

اسيا، عواطف

المقدّمـة

المقدّمة:

عرفت التّجارب الإبداعيّة الجديدة تقنيّات حداثيّة تجاوزت بها حدود التّجارب الإبداعيّة التّقليديّة، فجعلت الغموض والإيحاء وتعدّد المدلولات أبرز سماتها، وسمحت للشّاعر أن يرمي موهبته في خدمة قضايا عصره الّتي هي وليدة ثورة العالم الحديث على جميع أصعدته المتباينة؛ وعليه بات الشّعر كلاما فنّيّا جميلا تظهر فنّيّته وجماليّته في أنّ الشّاعر يتخطّى الحدود المعهودة ، ويتّخذ منه أداة للكشف عن المُضمر في الكون، والمسكوت عنه في الواقع، فيفتح به دلالات عديدة تُكسب الخطاب الشّعري أبعادا فنّيّة وفكريّة تتجلى من خلال رؤية الشّاعر الخاصّة، وهكذا غدا الإيحاء صفة من صفات الإبداع الشّعريّ الّذي أولاه الشّعراء اهتماما كبيرا بعد أن وجدوا فيه الأداة التّعبيريّة المناسبة؛ تمنحهم الحرّيّة وتمكّنهم من التّعبير عن التّجربة الشّعريّة وقضايا الأرض وشعبها؛ كما منحوا اللّغة الشّعريّة دلالات وإيحاءات فنّيّة وجماليّة راقية؛ لأنّ الإيحاء هو الوسيلة النّاجعة في تحقيق الغايات الفنّيّة الجماليّة، وإدراك مالم يتمّ إدراكه لا سيما إذا اتُّخِذ مع وسائل أخرى في السّياق الشّعريّ؛ لأنّ الإيحاء ابن السّياق وهو سمة النّصّ.

لقد شغل توظيف الإيحاء حيّزا كبيرا في النّصّ الشّعريّ المعاصر حتّى جعل الشّعراء منه منفذا للتّعبير عن تجاربهم، وإفراغ مشاعرهم وآمالهم وأحزانهم، لأنّه أداة مفعمة بالدّلالة ومصدر يؤكّد الرّؤية الذّاتيّة، ومن هنا أصبح التماس الدّلالات الإيحائيّة في الشعر أمرا ممكنا، وهذا ما دفع بنا إلى أن نختار لبحثنا موضوعا يندرج تحت عنوان : **الدّلالات الإيحائيّة في ديوان سأخرج من صورتي ذات يوم** للشّاعر الفلسطينيّ **سميح القاسم** وما زادنا إصرارا على الولوج في هذا الموضوع تظافر جملة من الدّوافع نلخّصها في:

- ✓ الرّغبة الذّاتيّة في الوقوف على ما تضفيه لغة الإيحاء على الدّلالة التّصريحية من أبعاد فنّيّة وجماليّة.
- ✓ المتعة الّتي تمنحها إيّانا القراءة التأويليّة، وتكمن في أنّها تفتح أمامنا فضاء دلاليّا لا محدودا؛ يحمل فيه النّصّ أبعادا دلاليّة متنوّعة؛ وكلّما كان النّصّ عصيّا يكتنفه الغموض كلّما زاد الإصرار على التّأويل، وهذا مكمن المتعة على حدّ تصوّرنا.
- ✓ الكشف عن العطاء الفكريّ والعاطفيّ الّذي يتجلّى في شعر سميح القاسم المنشغل بالقضايا الإنسانيّة، وهذا ما جعل لغته الشّعريّة قريبة منّا.

إنّ البحث في الآليّات المولّدة للدّلالات الإيحائيّة في الشّعر أمر لا يتأتّى بسهولة؛ فهو يستلزم قدرات خاصّة وإدراك معرفيّ ثقافيّ هائل، وتمرُّس بالأساليب اللّغويّة واللّسانيّة والبلاغيّة؛ ثمّ تأويلات لا تخضع لأهواء شخصيّة؛ على أنّنا لا نزعم امتلاك تلك المكوّنات ولكنّنا وضَعْنا قراءتنا المتواضعة على ما جادت

به قريحة سميح القاسم الشّعريّة معتمدين على فكرنا وحظّنا من الثّقافة والإدراك؛ محاولين إماطة اللّثام عن مناطق الضّوء والعتمة، وتعبئة بعض الفراغات الّتي تستدعي فيضا من المعاني باعتبار النّصّ وفق **أمبرتو إيكو (AMBR TOU IKO)**آلة كسولة تتطلّب من القارئ عملا تعاونيّا لملء الفضاءات المسكوت عنها؛ حيث مكّننا من ذلك خصوبة شعر سميح القاسم وثراؤه بالدّلالات لتعدّد الموروثات في ذاكراته وتنوّعها.

ومن البحوث الّتي تلقّفت موضوع الدّلالة الإيحائيّة وما يقاربها من دراسة للمعنى ما عثرنا عليه في:

- ✓ **معارج المعنى في الشّعر العربيّ الحديث** لـ: "عبد القادر فيدوح "وهو دراسة تزاوج بين النّظريّ والتّطبيقي، تتقفّى أثر الدّلالات في نماذج مختلفة من الشّعر المعاصر من حيث الموضوعات والأفكار والرّؤى الّتي عرضها الشّعراء في نصوصهم، دون أن يقف على الجانب الجماليّ والموسيقي فيها.
- ✓ **هندسة المعنى في الشّعر العربيّ المعاصر** _ محمود درويش نموذجا_ وهي رسالة ماجستير قدّمها الطّالب " محمد مراح " بجامعة وهران عالج فيها سيمياء الشّعر وآليّة التأويل، ووقف فيها عند سبل إنتاج الدّلالة في الخطاب الشّعري مع تبيان جماليات الشعر في تجربة محمود درويش.

والجدير بالذّكر في هذا المقام أنّ ما وقفت عليه الدّراستان السّابقتان تلتقيان في مجال الدّلالات في أبعادها الإيحائيّة، دون الحديث عن كيفيّة اشتغال الدّلالة الإيحائيّة والأساليب المنتجة لها، وهنا نطرح سؤالا: ما سبب العزوف عن الخوض في مجال الدّلالة الإيحائيّة؟ أهي الخشية من الوقوع في مطبّات التّأويل أم التّوجّس ريبة من الدّلالات العائمة في النّصّ الحداثيّ باعتباره نصّا مفتوحا؟

وتتجلى الأهميّة الّتي يضفيها موضوع دراستنا هذه في ترصّد نظام اشتغال الدّلالة الإيحائيّة في الشّعر العربيّ، والكشف عن خصوصيّة تشكّل المعنى الشّعريّ بعد المتغيّرات الّتي طالت القصيدة المعاصرة، وتخلّيها عن بعض ثوابتها نتيجة عوامل الزّمن والموقف والتّجربة، ممّا يكلّف القارئ جهدا في كشف بؤر الدّلالات، وعليها يُغيّر معطيات قراءته.

وتتّضح إشكاليّة البحث في السّؤال المركزيّ الآتي:

- ✓ كيف يؤسّس تكثيف الدّلالات لبناء شعريّة الإيحاء في مدوّنة **سأخرج من صورتي ذات يوم لسميح القاسم؟**

تحت هذا الإشكال تندرج جملة من الأسئلة نوردها في النّقاط الآتية :

- ✓ هل الانفتاح الّذي شهده النّصّ الحداثيّ هو ما كان سببا في خلق سمة الإيحاء؟

- ✓ إذا كان هناك نظام ذو قواعد تشتغل عليه الدّلالات الإيحائيّة، فهل هذه القواعد جاهزة محدّدة سلفا يفرضها العمل النّقديّ أم تُمليها طبيعة النّصّ الشّعريّ؟
- ✓ ما مدى تحفيز النّصّ الغائب لنصوص سميح القاسم في تشكيل دّلالات إيحائيّة متعدّدة؟
- ✓ ما هي أبرز البنيات الأسلوبيّة المساهمة في تأسيس الإيحاء الدّلاليّ ؟
- ✓ ما علاقة الأجناس الأدبيّة كالقصّة والمسرح في توجيه دلالات النّصّ نحو الإيحاء؟
- ✓ ما هي الأبعاد الدّلاليّة الّتي أضفتها المرجعيّات التّاريخيّة على نصوص المدوّنة الشّعريّة المدروسة؟
- ✓ هل للقارئ دور المشاركة البنّاءة في التّأثيث لدلالات النّصّ الإيحائيّة؟

ولاحتواء جوانب الموضوع المتعدّدة وكمحاولة منّا في الإجابة على الأسئلة المطروحة سلفا اعتمدنا تجسيد تمفصلاته في خطّة مشتملة على ثلاثة فصول تطبيقيّة يسبقها مدخل نظريّ خصّصناه لـ : **مفهوم الدّلالـة الإيحائيّـة وآليّات توليدها**؛ حيث ينطلق من مفهوم الدّلالة الإيحائيّة في النّقد الحديث ، وطريقة اشتغالها داخل الخطاب الشّعريّ عبر آليّات تمّ

التّأصيل لها نظريّا، وجرى الحديث عليها تطبيقيّا في فصول البحث الثّلاثة.

في **الفصل الأوّل** المعنْون بـ: **الدّلالات الإيحائيّة بالتّداعي**؛ آثرنا تتبّع مكامن الدّلالات الإيحائيّة من خلال محوري **التّداعي الجدولي والتّداعي السّياقي** اللّذين يعرضان لتقنية التّناص الّتي احتوى بها الشّاعر أصداء نصوص غائبة، وعكف باللّعب الفنّيّ معها على إعادة تنظيم استراتيجيّات النّصّ مستحضرا قداسة النّصّ الدّينيّ؛ ليجعلها حصيلة تأثير وتأثّر يستخلص منها لنفسه ما يسم إنتاجه بطابعه الخاصّ، كما يستعرض تقنية تداعي المترادفات والأضداد وتصنيفها عبر نظريّة الحقول الدّلاليّة، ملفتين النّظر لعمق الدّلالات النّاشئة.

أمّا **الفصل الثّاني** فقد جاء موسوما بـ: **الدّلالات الإيحائيّة الأسلوبيّة** الّذي يستعرض دراسة أسلوبيّة لنصوص المدوّنة ومقاربتها وفق آليّة التّكرار الّتي أسفرت عن تقسيمها وفق الأنماط الآتية :

أوّلا– تكرار الصّوت ومن خلاله تمّ رصد الأصوات الأكثر انتشارا عبر نصوص المدوّنة، ثمّ إحصاؤها وفق نسب مئويّة؛ استجلاء لدورها في توجيه الدّلالة نحو الإيحاء.

ثانيا– تكرار حروف المعاني، وفيه وقف التّطبيق على حروف الجرّ وحروف النّفي.

ثالثا– تكرار الكلمة؛ حيث قمنا بتقسيمه إلى نوعين : تكرار الأسماء وتكرار الأفعال.

رابعا– تكرار العبارة .

خامسا–تكرار اللّازمة.

وفيما يخصّ **الفصل الثّالث** فقد آثرنا عنونته بـ: **الدّلالات الإيحائيّة السّياقيّة**، وذلك باعتبار المدلولات الوظيفيّة النّاشئة عبر السّياق، وكذلك من خلال انفتاح النّصّ على المرجعيّات التّاريخيّة؛ وقد عالج في دراسته التّطبيقيّة أثر الغنائيّة والدراما والرّموز الأسطوريّة وأصوات الشّخصيّات التّراثيّة باتّخاذ هذه التّقنيّات لغة تعبير عن أفكار وتأمّلات شبه فلسفيّة في أمور الكون، وأحوال الحياة .

وأمّا الخاتمة فكانت حوصلة اختزلنا فيها ما توصّلنا إليه من نتائج خلال مسيرة البحث في دراستيه النّظريّة والتّطبيقيّة.

وقد لجأنا إلى بعض المناهج لتفعيل الدّراسة النّقديّة، والقراءة التّحليليّة بأبعادها التّأويليّة، ونذكر منها المنهج الأسلوبيّ من خلال استقراء أنماط التّكرار، وإحصاء تواتره في مختلف النّصوص المختارة من المدوّنة، كما استعنّا بالمنهج الوصفي القائم على نقل صور المشاهد الدراميّة بمختلف أبعادها الدّلاليّة والفنّيّة .

واستيفاء لما يقتضيه مجال البحث والإلمام بما يتطلّبه الموضوع من دراسة؛ فقد لجأنا إلى النّهل من مراجع عديدة كان أبرزها : **الدّلالة الإيحائيّة في الشّعر العربيّ الحديث** للباحثة التّونسيّة عفاف موقو الّتي استأثرت بعناية الموضوع ونظّرت لمفهوم الدّلالة الإيحائيّة من منظور غربيّ وعربيّ ، وتناولته تطبيقا في الشّعر العربيّ الحديث، وكتاب **قضايا الشّعر المعاصر** لنازك الملائكة، وكذلك **صدع النّصّ وارتحالات المعنى** لإبراهيم محمود وكتاب **تحليل الخطاب الأدبيّ** لمحمّد عزّام .

وكأيّ دراسة تعتري محطّاتها العثرات؛ لا ننكر ما صادفنا منها، ونلخّصه في:

- ✓ الغموض الّذي اكتنف بعض نصوص المدونة؛ ممّا زاد من تعقيد عمليّة الحصول على الدّلالات وإدراك الإيحاء فيها.
- ✓ ندرة التأليف والدّراسات الأكاديميّة الّتي تتناول موضوع الدّلالات الإيحائيّة .

وعليه لا نزعم أنّ هذا العمل يقدّم بحثا شاملا في حيثيّات الدّلالة الإيحائيّة بقدر ما يفتح نافذة موصدة عن طاقات لغويّة زاخرة بالتّقنيّات المولّدة لسمة الإيحاء في شعر سميح القاسم من منظورها الأدبيّ .

وختاما لا يسعنا في هذا المقام سوى التّوجّه بالشّكر الجزيل للأستاذ الفاضل الدّكتور **يوسف بديدة** الّذي كان سندا قويّا ودعما كبيرا دفع مسيرة البحث نحو المضيّ قدما بتوجيهاته وتصويباته السّديدة . واللّه من وراء القصد والهادي إلى سواء السّبيل.

مدخـــل

مفهوم الدّلالة الإيحائيّة وآليّات توليدها

أوّلا: مفهوم الدّلالة الإيحائيّة

ثانيا: آليّات توليد الدّلالة الإيحائيّة

1- تداعي المترادفات

2- تداعي الأضداد

3- التّناص

4- التّكرار

5- المدلولات الوظيفيّة

توطئـــــــة:

بات من الواضح أنّ مجال الخوض في ميدان دلالة النّصوص قد استلهم دراسات كثيرة، وذلك لما تفرضه طبيعة هذه النّصوص في معاصرتها وخصوصيّتها الأسلوبيّة والتّعبيريّة وتجاوزها حدود اللّغة التّقريريّة المباشرة؛ الأمر الّذي يفتحها على نافذة التّأويل ومن ثمّ جدليّة تعدّد القراءات.

ولا ننكر أنّه كثيرا ما انتابتنا الحيرة – لكوننا قرّاء – إزاء نصوص عديدة دفعتنا إلى الحكم بأنّ تفنّن الشّعراء في طريقة إنتاج النّصوص قد بلغ ببعضها حدّ الغموض، فقد أصبح الغموض سمة واضحة في الشّعر المعاصر، وعليه فإنّ قراءته تتطلّب – لا محالة– أدوات تسعف القارئ للقبض على مكامن الدّلالات الخفيّة، لأنّ كلّ قراءة هدفها الأساسيّ الكشف عن الأفكار والرّغبات الكامنة في باطن النّصّ، باعتبار أنّ الشّاعر تتنازعه ثقافات شتّى تراثيّة ومعاصرة تسهم بشكل كبير في منح نصوصه ظلالا إيحائيّة. وعليه: ما الدّلالة الإيحائيّة؟ وما هي الآليّات المُسهمة في توليدها؟

1- مفهوم الدّلالة الإيحائيّة:

يرتبط علم الدّلالة بدراسة المعنى؛ فهو علم يبحث في معاني الكلمات، والقراءة النّقديّة للنّصوص في ظلّ الدّراسات المعاصرة تتّجه صوب التّفريق بين المعنى الثّابت والمعنى المتغيّر، فالأول يشير إلى الدّلالة التّصريحيّة المتولّدة عن المعنى المعجميّ للألفاظ دون الخروج عن سياق التّلفّظ؛ وهو ما يصطلح على تسميته الدّكتور أحمد مختار عمر بالمعنى الأساسيّ أي" العامل الرّئيسيّ للاتّصال اللّغويّ والممثّل الحقيقيّ للوظيفة الأساسيّة للّغة"[1] وهو بذلك الوعاء الأول الحاضن لما يتبدّى للقارئ في قراءته الأولى.

ومع تأثّر الشّعر بحركات الحداثة ومفرزاتها شهد ثراء واسعا أكسبه سمة الانفتاح فتميّزت اللّغة وتفرّدت في بنائها، واكتنزت الأفكار بدلالات خصبة منحتها تأشيرة الدّخول في بعض الأحيان إلى عالم الغموض ومن خلاله" يحبّ الشّاعر الحديث أن يثبت فرديّته باختطاط سبيل شعريّ معاصر يصبّ فيه شخصيّته الحديثة الّتي تتميّز عن شخصيّة الشّاعر القديم"[2] من هنا أصبح يُنظر للنّصّ الحداثيّ على أنّه نصّ متفجّر وفضاء رحب للدّلالات الخصبة المضافة إلى الدّلالات الصّريحة، وأصبحت لغة الشّعر المعاصر مولّدة للدّلالات الإيحائيّة كونها محمّلة بطاقات ترتقي بالمعنى إلى أبعد حدوده وتستثير مسألة المحاورة الفعّالة ويلاحظ **مونان (Monan)** " أنّه مهما كان الأمر دقيقا وغير مرئيّ، فإنّ أيّ تعبير يحمل

[1]– أحمد مختار عمر، علم الدّلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1985م، ص 36.

[2]– نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، منشورات مكتبة النّهضة، بغداد، ط3، 1967م، ص44 .

شحنة من الإيحاءات مهما كان حجمها يتطلّب شيئا من الصّنعة الإضافيّة، لكي يصبح معديا ويبلغ من ثمّ أثره"[1]، وعليه يصبح احتمال تعدّد الدّلالات أمرا ممكنا.

وممّا تجدر الإشارة إليه أنّه لا ينبغي أخذ مسألة الدّلالة الإيحائيّة وفق نظرة ضيّقة تفصلها عن الدّلالة التّصريحيّة المباشرة، فالعلاقة بينهما علاقة تقابل تُفضي إلى" حصر الدّلالة التّصريحيّة في مجال الكلام العادي أو النّثريّ، ومن ثمّ تجريدها من قيمتها الأسلوبيّة "[2]، حيث لا يتمّ الانتقال من الأولى إلى الثّانية إلّا بالعدول – وفق المجاز– عن المعنى الحقيقيّ في مستوى اللّغة الأولى لكي يستعيده في مستوى اللّغة الثّانية "[3] فمهمّة الوسائط المجازيّة من استعارات وكنايات وأساليب بلاغيّة أنّها تمكّن من تجاوز المعنى الصّريح وتولّد المعنى الشّعري الإيحائي"، لأنّ الشّاعر المبدع ينحرف باللّغة ويبتعد بالكلمات عن دلالتها الإشاريّة واللّغويّة، بل يتعدّاها لتوقظ حالة شعوريّة ولحظة انفعاليّة "[4] وباعتبار أنّ علاقة التّقابل القائمة بين الدّلالتين لا تلغي الحدود الفاصلة بينهما كونه تقابل وظيفيّ، تؤسّس فيه الأولى المعنى المعجمي المباشر وتضيف فيه الثّانية طبقة دلاليّة جديدة تستمدّ حضورها من وعي التّجربة الشّعريّة، فتتشكّل على إثرها لغة أخرى جديدة تطفح بحيويّة وتبني قوانينها الخاصّة على أنقاض لغة الخطاب المباشر" إلّا أنّ الاختلاف كامن في طريقة التّجلّ، فبينما يكون المدلول التصّريحيّ ظاهرا بنفسه يبقى المدلول الحافّ بدون حضور التّرديد مدلولا كامنا وغير محدّد "[5] ويقتضي وجود دلالات إيحائيّة النّظر إليها في علاقة بالدّلالة التّصريحيّة نظرة أكثر شمولا تتجاوز حدود التّفاعل أساس التّقابل أو التّضادّ وهو ما يفضي إلى بناء مفهوم " يشمل أوجه المعنى الأكثر تعقيدا واستعصاء على التّحليل نظرا لارتباطه بالأسلوب الّذي يتشكّل وفقه المعنى."[6]

وعليه ينبغي الأخذ بعين الاعتبار خلال مقاربة النّصوص الشّعريّة مقاربة دلاليّة إيحائيّة مختلف أشكال التّفاعل الجامع بين الدّلالتين، وهو ما يكسبها سمة التّعدّد الدّلاليّ الّذي يشير إلى ثراء مفهوم الدّلالة الإيحائيّة.

---

[1]– منذر عيّاشي، الأسلوبيّة وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاريّ، ط1، 2002م، ص 47.

[2]– عفاف موقو، الدّلالة الإيحائيّة في الشّعر العربيّ الحديث، دار الجيل، بيروت، ط1، 2007م، ص75.

[3]– نفسه، ص67.

[4]– خالد علي حسن الغزالي، أنماط الصّورة والدّلالة النّفسيّة في الشّعر العربيّ الحديث في اليمن، مجلّة جامعة دمشق – مج27– العدد1، 2011م، ص 282.

[5]– عفاف موقو، الدلالة الإيحائيّة في الشّعر العربيّ الحديث، ص81.

[6]– نفسه، ص64.

وفي ختام هذا الجزء من البحث تجدر الإشارة إلى شتات المصطلحات المحيطة بمسألة الدّلالة الإيحائيّة؛ فكثيرا ما تطالعنا مصطلحات : الدّلالة الحافّة ، الدّلالة الانفعاليّة ، المعنى الإيمائيّ، ما وراء المعنى ، ولعلّ مردّ ذلك عائد إلى مجالات انتمائها بين اللّسانيّ والبلاغيّ ، ومع هذا يبقى مصطلح الدّلالة الإيحائيّة الأكثر احتواء لغيره لاختزاله معان عديدة تستقلّ بمفهوم الدّلالة في إطار ما هو شعريّ.

ثانيا- الآليّات المولّدة للدّلالة الإيحائيّة:

من الوظائف الّتي تشتغل عليها الدّلالة الإيحائيّة النّفاذ إلى صميم النّصّ، والبحث عن القيم الدّلاليّة المضافة المتشكّلة عبر حواملها (المادّة الصّوتيّة، المعجم والتّركيب، المرجع الخارجيّ) ولا سبيل إلى ذلك إلّا بالعدول -كما أُشير سابقا- عن الدّلالة التّصريحيّة بوساطة آليّات بلاغيّة ولسانيّة في اتّجاه تعميق البحث عن كيفيّات توليد الدّلالة الإيحائيّة، لأنّ النّصّ بنية منغلقة تتطلّب من القارئ جهدا يقتحم عالمها لفكّ انكفائها عل ذاتها؛ ومن جملة الآليّات الّتي اتّخذناها محلّ بحث ودراسة:

1-تداعي المترادفات:

يُطلق مصطلح التّداعي على مجموعة المدلولات الّتي يستدعي بعضها بعضا، أي أنّه يشير إلى المفاهيم الّتي تؤلّف بين المفردات، فتكون العلاقة بين المدلولات قائمة على نسق تشترك فيه الكلمات من حيث التّقارب والتّشابه، بمعنى أنّ مدلول الكلمة الأولى يستدعي الثّانية والثّالثة، "ما ينجم عنه الاتّحاد التّامّ في الدّلالات المركزيّة والدّلالات الهامشيّة"[1]؛ حيث تُعدّ مسألة التّرادف من أهمّ موضوعات علم الدّلالة الّذي اشتغل بدراسته لغويّون كثر، وفيه يتّجه تصنيف الكلمات وفق تماثل مدلولاتها؛ إلى ضبطه وفق نظريّة الحقول الدّلاليّة لما في علاقة الألفاظ بالمعاني من أثر في الوصول إلى بؤر الدّلالات الّتي تختبئ وراء ملفوظات النّصّ، حيث أنّ " الحقل الدّلاليّ يتكوّن من مجموعة من المعاني أو الكلمات المتقاربة، الّتي تتميّز بوجود عناصر أو ملامح دلاليّة مشتركة، وبذلك تكتسب الكلمة معناها في علاقتها بالكلمات الأخرى"[2]. ولا يمكن إنكار احتفاء الشّعر المعاصر بظاهرة المترادفات المتولّدة عبر توظيف المجازات، وهو ما يجعل الأمر مرنا أمام القارئ في وصوله إلى الظّلال المتّصلة بالمعنى، لأنّ التّرادف من شأنه وفق نظرة **أولمان (Ollman)** أن يزيل خطر الغموض.

2-تداعي الأضداد:

[1]-عبد الكريم محمّد حسن جبل، في علم الدّلالة، دار المعرفة الجامعيّة، الإسكندريّة، دط،1997م، ص:36.

[2]- أحمد عزّوز،أصول تراثيّة في نظريّة الحقول الدّلاليّة، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق ،(د.ط) ،2002م،ص 13.

لئن كانت الدّلالات المتعدّدة لنفس الوحدة المعجميّة تستدعي وجود ظاهرة التّرادف فإنّ الكلمة تسلك في إطار تداعيها السّياقيّ مسلك الأضداد، "وينبني تداعي الأضداد على ترادفها في المستوى الحافّ للدّلالة الّذي يوحّد بين عناصر متباعدة بل متنافرة في مستوى الدّلالة التّصريحيّة "[1]، وهذا ما أثبته الشّعر المعاصر الّذي اتّجه في بنائه على أساس هدم المألوف وتوظيف الثّنائيّات الضّدّيّة توظيفا فلسفيّا يباعد بين الدّوال ويوحّد بين المدلولات ويبني منطقه الخاصّ، ويكثّف دلالاته في أوجز عبارة، "ويختصر لك بُعد ما بين المشرق والمغرب ويريك الحياة في الجماد، ويريك التئام عين الأضداد، فيأتيك بالحياة بُعد ما بين المشرق والمغرب ويريك الحياة في الجماد، ويريك التئام عين الأضداد، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين والماء والنّار مجتمعين"[2]، ولا يتأتّى ذلك إلّا من قبيل الانسجام الدّلاليّ للإبداع الشّعريّ والخلق الفنّي والاستعانة بالمجاز الممتلئ بالشّعريّة، محاولا الموازنة بين تقابلات القصيدة، ومخفّفا من حدّة التّنافر الّذي يفضي في النّهاية إلى انسجام معيّن.

3- التّناص:

يفرض منطق التّشكّل في الحياة لازمة الرّواس، فلا شيء يكون وليد لحظة مفاجئة، ولو أسقطنا ذلك على الإبداع الأدبيّ لقُلنا: إنّه لا كلام يبدأ من الصّمت " ولولا أنّ الكلام يُعاد لنفِد "[3]، ولا جدال في أنّ كلّ نصّ في بنائه مؤسّس على شبكة من التّعالقات النّصيّة كانت فاعلا مهمّا في تشكيله، وهي ما يطلق عليه بالنّصوص الغائبة، "ما يعني أنّ العمل الأدبيّ يُدرَك في علاقته بالأعمال الأخرى؛ إذ ليست هناك حدود بين نصّ وآخر، وإنّما يأخذ النّصّ من نصوص أخرى ويعطيها في آن"[4]، ولعلّ هذا ما أسهم في خلق مصطلح التّناص.

وتعدّ النّاقدة البلغاريّة **جوليا كريستيفا** أول من استخدمه وأطلقه في كتاباتها، حيث يشير – وفق تصورها– إلى أنّ "أيّ نصّ مبنيّ كفسيفساء من الاقتباسات ، وأيّ نصّ هو امتصاص وتحويل لنصّ آخر"[5]. وعليه يمكن القول إنّ التّناص أشبه بمادّة يتعاطاها المبدع ساعة خلقه لنصّه الجديد الباعث على تناسل نصوص عديدة أو هو دخول نصّ مع آخر أو أكثر في علاقات على أساس التّحاور والتّفاعل ولا

[1]–عفاف موقو، الدّلالة الإيحائيّة في الشّعر العربيّ الحديث، ص 173.

[2]–عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة ، دار المسيرة ، بيروت ط2، 1983م ،ص 118.

[3]– ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشّعر ونقده، تح، النّبويّ عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 2000م، ج1، ص 138.

[4]– محمّد عزّام، النّصّ الغائب، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، (د.ط) ،2001م، ص 9.

[5]– عمر عبد الواحد، التّعالق النّصّي، دار الهدى للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط1، 2003م، ص 42.

نهاية لتفرّعاتها، وهذا يبقي النّص على الرغم من محدوديّة كلماته وجمله مفتوحا بتناصّاته ولا يقبل الانغلاق أبدا.

والشّاعر حين يستدعي النّصوص الغائبة فإنّه لا يكتفي بإعادة اجترارها أو امتصاصها، وإنّما يعتمد أعلى مستويات التّناص فيحاورها لصالح اللّحظة الرّاهنة الّتي يعيشها، وعلى هذا الأساس تنفتح الدّلالة ولا تنحصر في مدلول واحد ثابت.

4- التّكرار:

تأخذ الدّلالات الإيحائيّة رمزيّتها داخل النّصّ الشّعريّ من خلال ظواهر أسلوبيّة تزيد من شعريّة الملفوظ، وتبرز جماليّته؛ والتّكرار بدوره إحدى هذه الظّواهر، شاع توظيفه بشكل مكثّف في القصيدة المعاصرة؛ بل هو جوهر الخطاب الشّعريّ الحداثيّ، يمثّل انحرافا فنّيّا أسلوبيّا عن اللّغة العادية ممّا يمنح التّركيبَ اللّغويّ بناء معماريّا خاصّ؛ سواء كان ذلك على مستوى الصّوت أو الكلمة أو العبارة؛ وهو ما يفسّر اتّجاه الشّعراء نحو البحث عن لغة مغايرة تبني عالمها المخصوص، وبصرف النّظر عن القيمة الجماليّة الّتي يضفيها على النّصّ من حيث الإيقاع الموسيقيّ؛ فإنّه يكشف عن طبيعة الدّلالات النفسيّة من انفعالات مختلفة تعين الشّاعر في تشكيل مواقفه وتصوراته "إذ يترجم حالته والموضوع الّذي يشغل تفكيره وعلاقته بالقارئ الّذي يؤثّر فيه ويجعله يعيش حالة الشّاعر"[1] ولأنّه صادر من ذات الشّاعر فهو يؤول إلى الإلحاح عن المسكوت عنه ،وما استدعاه إلّا للمشاركة في بناء الدّلالة العاطفيّة والفكريّة فيؤدّي بحضوره وظيفة تواصليّة تتوجّه إلى القارئ بالتّأثير فيه عن طريق تأكيد المعاني وترسيخها فيه.

5- المدلولات الوظيفيّة :

النّصّ الشّعريّ من منظور حداثيّ نصّ منفتح؛ يمتلك قدرة لا متناهية وطاقة غير محدودة في إنتاج الدّلالات؛ تشتغل داخله تفاعلات بين وظائف شديدة الاتّصال بالمقام تمارس على المتلقّي قوة التّأثير العاطفيّ والفكريّ فيستجيب لها؛ "لأنّ النّصّ الشّعريّ الحديث ليس خطابا متجانسا، إنّه لا يكفّ أثناء اشتغاله ذاته عن استدعاء غيره من أنواع الخطاب وأجناسه "[2]، وهذا من شأنه أن يخلق مدلولات إيحائيّة أسلوبيّة يمكن حصرها في أصناف ثلاثة هي: الغنائيّة والدراما والأسطورة.

---

[1]- يوسف رزقة، مقاربة أسلوبيّة لشعر عزّ الدّين المناصرة، مجلّة الجامعة الإسلاميّة، غزّة، مج10، العدد2، 2002م ص344.

[2]- عفاف موقو، الدّلالة الإيحائيّة في الشّعر العربي الحديث، ص 260.

5-1- الغنائيّة:

تُطلق الغنائيّة على الشّعر القريب من الوجدان، وتنزع فيه الذّات الشّاعرة إلى عرض الطّابع الشّخصيّ المتمثّل في صوت الأنا وما ينازعها من رغبات وما يؤرّقها من قضايا تتعلّق بالإنسان المعاصر ومشكلاته من: غربة وحزن وضياع وعدوان واستلاب لهويّته مجسّدة بذلك واقع الكينونة الجماعيّة.

يتأسّس المدلول الغنائيّ داخل الخطاب الشّعري من خلال طريقة تشكّله صوتيّا ومعجميّا وتركيبيّا ويتمظهر في مقومات تكوين نسقه الدّاخليّ " لكنّها تشترك في عنصر جامع يمثّل جوهر الغنائيّة داخل الخطاب الشّعريّ الحديث وهو"الإيقاع" الّذي يتّحد بالمعنى فيؤدّي وظيفة واحدة هي الكشف عن خصوصيّة النّصّ الشّعريّ وتفرّده الدّلالي "[1]، وما يميّز الصّبغة الغنائيّة فيه هو أنّه متعلّق بمواقف عاطفيّة وامتلاء اللّغة بالإشارات الانفعاليّة ، وهذا ما يتنزّل في إطار النّزعة الرّومانسيّة في الشّعر العربيّ المعاصر.

5-2الدراما :

يسعى الشّاعر المعاصر-بطبيعته- إلى الاقتراب من الحياة اليوميّة، فيصور أدقّ تفاصيلها متّخذا من الدراما وسيلة أساسيّة في اختزال أحداث الواقع في لغة شعريّة تنبض بالتّوتّر، ويمتزج فيها السّرد بمكوّناته من شخصيّات وزمان ومكان وحوار وصراع؛ فتُخلق المشاهد الدراميّة وينفتح النّصّ على أجناس أدبيّة مختلفة، وتلخيص مفهوم الدراما يتمثّل فيما ذهب إليه عزّ الدّين إسماعيل في قوله: "إنّ الدراما تعني في بساطة وإيجاز الصّراع في أيّ شكل من أشكاله ، والتّفكي الدرامي هو ذلك اللّون من التّفكير الّذي لا يسير في اتّجاه واحد "[2]، وهذا إنّما يدلّ على الحركة المستمرّة الّتي تسير في اتّجاهها لغة القصيدة ومنطق تشكّلها؛ ما يستدعي من الشّاعر الاستناد على معجم دراميّ يقوم على بنية الصّراع المتولّدة في الأساس من واقع المتناقضات الّتي يراهن الشّاعر المعاصر على تغييرها والدراما بوصفها آلية مسهمة في بناء الدّلالة الإيحائيّة فإنّ حركتها تنتج عبر مجموع الدّوال الصّوتيّة والتّركيبيّة والمعجميّة؛ ويترتّب عن ذلك عدم استقرار اللّغة فيضطرب نسق التّلفّظ بين التّباطؤ والتّسارع كما قد يحتدّ الصّراع، وهذا من شأن

[1]- عفاف موقو، الدّلالة الإيحائيّة في الشّعر العربي الحديث ، ص 266.

[2]-عزّ الدّين إسماعيل، الشّعر العربيّ المعاصر قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنويّة ، دار الفكر العربيّ ،القاهرة ، ط3، 1995م ،ص 279.

أن يُبين عن طريقة اشتغال الدّلالة الإيحائيّة للظّواهر الصّوتيّة المتعلّقة بها. وإذا تعلّق الأمر بالدّوال التّركيبيّة فإنّ قصيدة الدراما ترسم هندسة معماريّة خاصّة بلغتها ويختلّ نظام البناء فيها ما بين قصر أسطرها أو طوله وتصطبغ الأحداث برمزيّة تحيل إلى كثافة الأحداث وانتقالها من البساطة إلى التّعقيد، وهو أمر يمكّن من بناء الأحداث بناء مشهديّا بصريّا أمام القارئ تكتسب داخله الازمنة والأمكنة أبعادا رمزيّة وكونيّة.

6- الأسطورة:

بما أنّ الشّعر تجربة روحيّة تتّصل بمكونات الأمّة؛ فإنّه يعكس الدّلالات الاجتماعيّة والنّفسيّة والتّاريخيّة والسّياسيّة، ومن خلال اتّخاذ الشّعر للأسطورة رافدا ثقافيّا وفكريّا ووسيطا فنّيّا في تشكيله؛ فقد مكّن الشّعراءَ من تجسيد روح العصر بما يحمله من قضايا وهموم وتطلّعات، فعكفوا على توظيفها في القصيدة المعاصرة حتّى كان حضورها مكثّفا له مغزاه الواقعيّ وموقفه الفكريّ، " بيْد أنّ استهداف الأساطير والرّموز والشّخصيّات التّاريخيّة فيما توظَّف توظيفا يتلاءم وطبيعة التّجربة الشّعريّة الّتي تطمح إلى التّغيير لم يكن ليتحقّق لولا ذلك التّحويل الواعي لوظائفها"[1]، فيعمد إلى الأسطورة بإخراجها من واقع تاريخها وفق تقنيّتي الهدم والبناء، ويشحنها بطاقات دلاليّة جديدة هي بؤرة التّأمّلات الواقعيّة ؛ ليتوافق الانسجام الدّلاليّ القائم على المرجعيّة الأسطوريّة مع الانسجام الدّلاليّ للخلق الفنّيّ، وتتبني دعائم الدّلالة الإيحائيّة وتكتسب ثراء يصل بين عالم الواقع وعالم الأسطورة ممزوجا بأبعاد فلسفيّة أو إيديولوجيّة.

وبناء على ما سبق نقول: إنّ الشّعر العربيّ المعاصر فضاء رحب؛ تكتنز داخله دلالات خصبة وهو تركيبة معقّدة تستثير في القارئ جادة المحاورة وفاعليّة القراءة باعتباره طرفا منتجا ، ولا يتأتّى له الكشف عن الطّاقات الدّلاليّة الكامنة داخل النّصّ إلّا بفكّ شفراته المنسوجة عبر الآليّات السّابق ذكرها.

[1]- حسن ناظم، البنى الأسلوبيّة دراسة في "أنشودة المطر" للسيّاب، المركز الثّقافي العربيّ، الدّار البيضاء –المغرب– ط1، 2002م، ص 230.

الفصل الأوّل

الدّلالات الإيحائيّة القائمة على التّداعي

أوّلا: التّداعي الجدولي

1- تداعي المترادفات

2- التّناص الخارجي

ثانيا: التّداعي السّياقي

1- تداعي الأضداد

2- التّناص الدّاخلي

توطئــة:

النّصّ الشّعريّ بناء لغويّ تراكمت فيه مجموعة من الملفوظات والتّراكيب والأفكار–هي في الحقيقة – خلاصة تجارب وخبرات؛ فالمبدع وإن كانت له بصماته فيما يبدعه من نصوص إلّا انّ ذلك لا يعدم حضور مكونات أخرى كانت فاعلا رئيسا في تشكيلها فتتظافر هذه الآليّات وتتداعى منتجة ما يُسمّى بالدّلالة الحافّة، والّتي" تنشأ عن طريق مختلف آليّات التّداعي الّتي تشتغل داخل الخطاب لتُكون مجموعة من الطّبقات الدّلاليّة المضافة إلى الدّلالة التّصريحيّة "[1] باعتبار أنّه" من خصوصيّات النّصّ أنّه لا يعبّر فحسب عن مدلولات مباشرة بل يعبّر أيضا عن مدلولات غير مباشرة. "[2]

ومن خلال دراسة المدوّنة المختارة أمكن رصد اشتغال آليّات التّداعي وفق نمطين بارزين هما: التّداعي الجدولي والتّداعي السّياقي .

أولا– التّداعي الجدولي:

المقصود به أن تتعالق مجموعة من الدّوالّ والوحدات اللّسانيّة وفق المدلول الّذي تشير إليه؛ فتكتسب الوحدة معناها من علاقتها بالوحدات الّتي تشترك معها في الحقل الدّلاليّ نفسه، وعلى هذا الأساس يستدعي البحث عن الدّلالات الإيحائيّة لمختلف النّصوص الشّعريّة دراسة مظهرين أساسيّين هما: التّداعي الجدوليّ للمترادفات والتّداعي الجدولي للأضداد.

1– تداعي المترادفات

يُعرّف **ليونس (Lyons)** معنى الكلمة بقوله: "هي محصّلة علاقاتها بالكلمات الأخرى داخل الحقل المعجميّ"[3] وهذه العلاقات بدورها تشكّل التّماثلات الدّلاليّة الحافّة" وتتولّد عنها مجموعة من الحقول المعجميّة الثّانية تُضاف إلى الحقول المعجميّة التّصريحيّة ولا تُلغيها"[4] الأمر الّذي يُلغي – في الحين ذاته– حدود المباشرة ويفتح أمام القارئ آفاق تعدّديّة القراءة القابلة للتّأويل من أجل القبض على مكامن الدّلالات الخفيّة واستكشاف أبعادها لأنّ دلالة الكلمات" ليست كلأ مباحا، الكلمات أنظمة مفتوحة، الكلمات حريّة"[5]؛ لذا فالتّحليل الدّلاليّ لبنية النّصوص الشّعريّة المستهدفة يُحيلنا إلى تصنيف الكلمات

[1]– عفاف موقو، الدّلالة الإيحائيّة في الشّعر العربيّ الحديث، دار الجيل، بيروت، ط1، 2007م، ص107.

[2]– امبرتو إيكو، السّيميائيّة فلسفة اللّغة، تر: أحمد الصّمعي، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت، ط1، 2005م، ص127–128.

[3]– أحمد مختار عمر، علم الدّلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1988م، ص: 90.

[4]– عفاف موقو، الدّلالة الإيحائيّة في الشّعر العربيّ الحديث، ص108.

[5]– مصطفى ناصف، اللّغة والتّفسير والتّواصل، عالم المعرفة، د ط، 1995م، ص77.

وفق نظريّة الحقول الكلمات الدّلاليّة.

1-1 حقل الطّبيعة:

يشكّل معجم الطّبيعة بمختلف رموزها سمة طبعت الشّعر العربيّ عبر العصور؛ فقد جنح الشّعراء إليه –قديما– وفق مقتضيات الأحوال الّتي لم تبرح الوصف والفخر، لكنّ الأمر بات على شاكلة مختلفة عند رواد الشّعر العربيّ المعاصر؛ حيث لم يألف الشّعر منهم الرّتابة الّتي ألفها من سابقيهم ولعلّ تأويل ذلك مردّه ما إلى ما تشعّ به نصوصهم من دلالات عميقة مكّنتهم من إخراج خالص تجاربهم ورؤاهم إزاء ما يعيشونه فجاء التّكامل والاندماج مسكوبين في رمزيّة تبعث على الانفتاح والتّأويل.

أ-الحقل المعجميّ للماء:

يُعدّ من أهمّ الحقول المعجميّة المؤسّسة على التّداعي الجدوليّ؛ وقد شكّل حضوره ملمحا بارزا في المدونة بمختلف مشتقّاته؛ حيث نجد له إبدالات عديدة استدعت الألفاظ الآتية: (المطر، البحر، الموج، النّهر، الثّلج، السّحاب). إنّ الماء رمز للحياة والنّماء والخصوبة والعطاء وعليه تقوم أسس الحياة وتستمرّ، وقد منحه الشّاعر دلالات عدّة؛ فنراه يقرنه بالألم والشّكوى حينا وبالتّفاؤل أحيانا أخرى؛ والأمثلة على ذلك كثيرة، ولنا أن نتبيّن بعضها من خلال قوله:

لم يعُد للعجيبة ماءٌ فلا خمر في الماء لا ماء في الخمر لا شيء غير

العذاب القديم ووجه الإله

وشظايا انتباه[1]

وقوله :

سحابٌ ، قطيعُ سحاب وراء قطيع سحاب

ولا قطرة واعده

وتمضي صحون وتأتي كؤوس

أنا النّهر ذو الضّفّة الواحده

أنا العربُ البائدة[2]

إنّ المتأمّل لهذين المقطعين ليجزمُ يقينا أنّ الشّاعر قد جعل من الماء رمزا يشعّ بدلالات الحزن الّتي

[1]– سميح القاسم، سأخرج من صورتي ذات يوم، ص 54.

[2]– نفسه، ص: 169.

تسبح في فضاء القنوط واليأس؛ حيث غمس ألفاظه في محبرة الأسى الّذي لا يرنو إلى أمل، لينقلب رمز العطاء إلى رمز للجفاف والانقطاع ، وهو ما يومئ إلى نفسه المضطربة النّاقمة على المجتمع السّلبيّ (العرب البائدة) الّذي لا يحرّك ساكنا إزاء واقعه المتردّي مبرّرا ومفسّرا ما يدور حوله.

لكنّ الماء لا يستقرّ عند دلالة الحزن والقنوط ذلك أنّ الشّاعر العربيّ المعاصر لا يؤمن بالثّبات والتّسليم لإرادة الواقع، وسرعان ما تطيعه الكلمات وتُسلمه إلى انفتاح الدّلالة فها هو يقول:

لجوادي أن يستريح إلى حفنة ماء

وبين كفّيك نهر

وهب الآس مجده ولنخيلا

فامنحيني من نعمة الماء عمرا

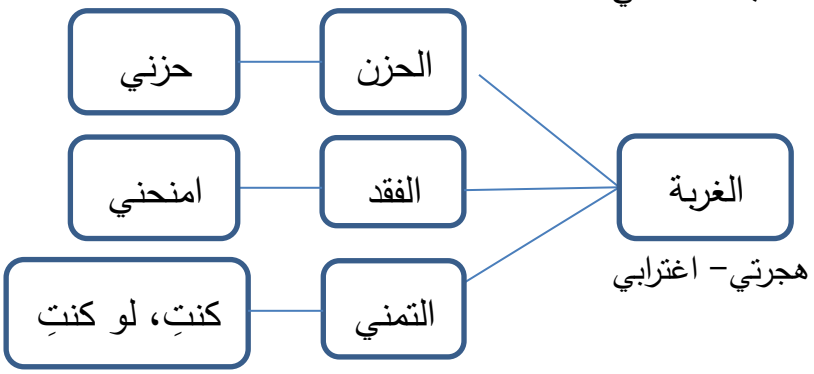
سلسبيلا

قستْ هجرة حزني واغترابي

وكنت، لو كنت ، بيتي

وسلامي ، وكنت ظلّي الظّليلا[1]

تردّد ملفوظ " **الماء**" في هذا المقطع مرّتين؛ كما استدعى الوصلَ المعجميَّ لملفوظ " النّهر؛ إذ النّهر عنصر قائم على الجريان والتّجدّد غير المنقطع صاحبَهُ توظيف الشّاعر لأسلوب الطّلب المؤسّس على الفعلين (يستريح – امنحيني) ممّا يفتح أفق البحث عمّا يحقّق الرّغبات المؤجّلة والحلم بما هو آت من الأمل الّذي استبدّت به قساوة الاغتراب، وهو ما أسلم السّياق إلى دلالتي الفقد والتّمنّي (كنت ، لو كنت . . . .) فكانت الغربة محورا دلاليّا تأسّست عليه الدّلالات الفرعيّة الّتي اتّخذ كلّ منها مسارا تصاعديّا يمكن التّمثيل له كالآتي:



[1]–سميح القاسم، سأخرج من صورتي ذات يوم، ص 94–95.

لقد منح الشّاعر هذه القطعة شحنة دلاليّة تحمل إشارات لحالات نفسيّة وواقعيّة وتجلّيات عاطفيّة يدمج فيها بين صورة العاشق المتأجّجة عواطفه وبين صورة التّائه في رحلة البحث عن مقومات الموطن الآمن "وهي معان فلسفيّة عميقة ، لعلّها كانت بحاجة إلى قدر من الامتداد لتغادر محيط التّركيب الرّياضي الرّمزي إلى البناء الشّعريّ الموحي."[1]

-الحقل المعجميّ للصّخر:

بالتّوازي مع الحقل المعجمّي للماء ينتج الصّخر حقلا معجميّا حافّا قائما على تداعي المترادفات والّتي تنتشر في الدّيوان متجسّدة في الملفوظات :(الرّخام، الصّخر، الجبال، الكهف) ولنا أن نتبيّن دلالة الصّخر من خلال قصيدة "**رخام لموتك**" وفيها يقول سميح القاسم:

لا تعودي من الرّدى، ولْيكنْ لي
ما تكونين في غدي المضمحلّ
أنت ما أنت. في حياة وموت
وأنا ما أنا، وبعدي كقبلي
هكذا نحن، أنت تحت رخام
ورخام يمجّد الموت حولي[2]

تتحدّد هويّة القصيدة الّتي بين أيدينا من خلال العنوان الّذي رشّحه الشّاعر لها؛ حيث استعار من قاموس الطّبيعة مفردة **(رخام)** وهي مفردة قاموسيّة تبدو في حالة من العزلة؛ لكنّ احتياجها للتّعريف والإخبار يفضي بها إلى الاشتباك الدّلاليّ بمفردة **(لموتك)** فأخذ العنوان بذلك طابعا تعريفيّا اختصّ بإنتاج دلالة أكثر تحديدا؛ وبخاصّة حين يأتي ترديده لمفردة رخام؛ فالرّخام حجر صامت ساكن وقد اتّخذ دلالة اليأس؛ إذ نجد الشّاعر يقرّ بسنّة الموت الّتي أجراها اللّه على خلقه، وهو شكل من أشكال التّسليم للإرادة الإلهيّة، وإدراك عميق لكُنْه القضاء المحتوم الّذي ينتظر كلّ إنسان، ممّا انفتح على دلالة الشّعور بالفقد واليأس المطلق من العودة إلى الزّمان والمكان السّابقين، ممّا يومئ إلى أنّ الشّاعر يعاني قلقا في علاقته

[1]– نسيمة الغيث، من المبدع إلى النّصّ، دار قباء للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، دط، 2001م، ص134.
[2]– سميح القاسم، سأخرج من صورتي ذات يوم، ص: 37.

مع الوجود وصراعا دائما بينه وبين محيطه الطّبيعيّ حاملا معه الهمّ الاجتماعيّ. من هنا تكونت صورة الحياة الواقعيّة على أنّها معاناة إنسانيّة مستمرّة.

لم يقف الشّاعر في اتّكائه على معجم الطّبيعة عند حدود الماء والصّخر بما يحملانه من تداعيات معجميّة ودلاليّة؛ بل نراه استند إلى عدد من الظّواهر والموجودات الّتي أسهمت في بناء لغته الشّعريّة والجدول الموالي يتضمّن جردا لأبرز ما تتضمّنه المدونة من عناصر الطّبيعة .

رموز الطّبيعة	تعدادها
اللّيل	31
السّماء	14
الصّباح	11
الرّيح	18
العاصفة	2
البرق	4
الرّعد	4
الورد	24
النّجم	35
الظّلام	4
السّحاب	9
الشّمس	20

من خلال العمليّة الإحصائيّة القائمة على تعداد عناصر الطّبيعة ذكرها في المدونة نلمح –وبشكل– جليّ لجوء الشّاعر إلى تفعيل رموزها؛ وذلك بناء على ما يجول في خلده حيث لغة الشّعر هي لغة النّفس بكلّ ما تحمله من توتّرات، وهو" حديث يقودنا إلى عمق الدّوافع الكامنة وراء ولادة النّصّ الإبداعيّ في علاقته بالمبدع والمحيط الّذي ولد فيه على أساس أنّه نتيجة تفاعل بين واقع اجتماعيّ أو سياسيّ أو حضاريّ ونفسيّة المبدع "[1] إنّها رموز أبانت عن الحالة الشّعوريّة الّتي انتابت الشّاعر ، غير أنّ ما يثير

[1]– يُنظر محمّد بلوحي، آليات الخطاب النّقديّ العربيّ الحديث في مقاربة الشّعر الجاهليّ، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، (د،ط)، 2004م، ص93.

التّساؤل في نفس المتلقّي ذلك التّقارب – في التّعداد– بين عناصر الطّبيعة الّتي ساقت أبعادا دلاليّة حاملة بشائر الغد المشرق الّذي يأمله الإنسان بعيدا عن دنس الحياة وما يعكّر صفوها حيث " لا يقتصر عمل الشّاعر على أن يُكسب الطّبيعة المضمون الإنسانيّ كي يحيا بل يوصله هذا الإدراك إلى إبراز الحيويّة وإشهاد مظاهر الحياة بين الأشياء ، وبيان كيف يتأثّر بعضها بالبعض الآخر في حالة تفاعل مستمرّ"[1] وهو ما نلمسه في الملفوظات (السّماء ، السّحاب الصّباح، الرّيح، الشّمس، الورد) ومن المقاطع الّتي تعضد ما ذهبنا إليه قول الشّاعر في الموضعين الآتيين :

***الموضع الأول:** الرّياح – الصّباح

ونشيدي الحلال و صمتي الحرام

دمعة فوق خدّ الغمام

مسحتها الرّياح

ليُطلّ الصّباح[2]

***الموضع الثّاني:** السّحاب

ولْتُمطر السّحب الجديدة وعدها الدّهريّ

ولْتبتلّ

أجنحة النّسور

على صخور الشّرق. ولْتبتلّ أجنحة الحمام[3]

وعليه يمكن القول: إنّ شعر سميح القاسم سجلّ حافل يستشرف الأمل المنشود؛ إذ باتّكائه على معجم الطّبيعة شكّل منعطفا في بناء لغته الشّعريّة الّتي تنزع إلى تجاوز حدود الدّلالة الصّريحة لتنأى بها بعيدا نحو أبعاد دلاليّة عميقة.

ب– حقل المكان:

تركيبة المكان جزء لا يتجزّأ من شعر سميح القاسم الّذي تلظّى بنار العشق للوطن المسلوب وتجرّع كأس المرارة لما دبّ بأوصال الشّعوب العربيّة التي استبدّت بها سطوة الحكّام؛ ممّا فجّر قريحته سخطا

[1]– مصطفى السّعدني، التّصوير الفنّي في شعر محمود حسن إسماعيل، منشأة المعارف، الإسكندريّة، (د،ط)، (د،ت) ص82.

[2]– سميح القاسم، سأخرج من صورتي ذات يوم، ص63.

[3]– نفسه، ص 158.

نحو انتقاد السّاسة والسّياسة، فاتّخذ من شعره صوتا رافضا مندّدا يرنو إلى الحريّة والانعتاق؛ إذ المدلول واحد والدّوالّ عديدة، وقد توزّعت في المدونة عبر الملفوظات (الوطن، البلاد، الأرض، الدّيار).

تتجسّد علاقة الشّاعر المقدّسة بالمكان في إطار عمليّة البحث عن مقومات الوطن الآمن الّذي افتقده والّذي نالت من نفسه الغربة وحرمته حلاوة التّلذّذ بنعيمه فظلّ يناجيه على الرّغم من انفصال الحدود؛ لكنّه انفصال يرفد دلالة الاتّصال بوشائج الوطن ولُحمته حيث لا تتوقّف دلالة المكان عنده في دائرة الحنين والشّوق إلى الوطن؛ بل نراه ينشد السّلام لوطنه والعودة إلى أهله؛ لانّ الصّراع أزليّ والأمل في اندماج الذّات الفلسطينيّة بحدود أرضها غير منقطع رغم المعاناة والأهوال، وفي هذا الشّأن يقول الشّاعر سميح القاسم في قصيدة: **(أغنية حبّ فلسطينيّة)**:

تقتلني الغربة عن يديك

يقتلني الشّوق إلى عينيك

فأفرش بساط الرّيح

لأنّني أحبّك

وأنّني أحبّك

ينبض فيك قلبي

تطير بي إليك[1]

إنّ أسطر هذه القصيدة لتصدح بعبق العشق للوطن؛ فتتّحد صورة الأرض بالحبيبة فقد أضنى الشّاعرَ ألمُ الفراق ، فبعث عبرها رسائل الشّوق القاتل وباح فيها بمشاعر الحبّ الصّادق الّذي ألهب فتيله عمق القضيّة الفلسطينيّة؛ حتّى كان من مأثوراته قولته الشّهيرة " أنقذونا من هذا الحبّ القاسي" لكنّه لا يرضى أن يبقى حبيس اشتياقه؛ فعلى الرّغم من كآبة الحاضر وضياع الماضي استطاع بخياله أن يخلق عوالم جديدة أكثر إشراقا وإرضاء لطموحاته الّتي يعاني حرمانها في اللّحظات الحاليّة فهو أقرب إلى ما يرجو.

إنّ الدّلالة ها هنا دلالة فلسفيّة عميقة تمزج الفكر بالوجدان؛ حيث وجدنا الشّاعر يرفض التّفكير السّطحي في قضيّة الوطن المغلوب على أمره؛ بل نراه ذا نفس مضطربة تتنازعها مواقف عدّة يغلب فيها الجانب الفكريّ على الدّافع العاطفيّ ، ممّا جعله تأمّليّا كما يبدو في فضاء نصّه الشّعريّ.

[1]– سميح القاسم، سأخرج من صورتي ذات يوم، ص 16.

إنّ الشّاعر سميح القاسم طاوعته الكلمات الّتي تتحدّى الثّبات في الدّلالة وهذا مكّنه من ملء أبياته بالصّور الّتي تعمّق إحساسه بالواقع وتوسّع من دائرة تداعيات خطابه.

إذا كان لحضور المكان في شعر سميح القاسم أطرٌ عامّة فإنّ له تجلّيات أخرى أكثر خصوصيّة حين نراه يصور الصّراع الدّائم المستمرّ بين الحقّ والباطل وعن تقهقر الأمّة العربيّة إلى منحدر سحيق نجده يشهر قلمه ليسطّر بحروفه أسماء الأمكنة الّتي تركت وقعا خاصّا على نفسه، مشخّصا أسباب الانتكاسات الّتي طالت العرب بسبب خذلان الحكّام، ولقد تعمّد الشّاعر "تنويع أنماط المكان وصهرها في أشعاره ليجعلها كتلة واحدة تحمل معاني ودلالات عميقة وتُذيب الجليد عن تلك الحدود الجغرافيّة الّتي فرّقتها"[1] وها هو يقول:

يا رفيقي وغائلة الجوع ذلٌّ وحكم الأجانب داءٌ
عضال
في مقاهي أوروبا التقوا.. طالبا جامعيّا من
القاهره
ومدرّسة لاحقتها عيون الجواسيس في القدس
والنّاصره
وخطيبا من الشّام طارده الأجنبيّ. ورسّامة
حرموها نخيل العراق. وعامل غزْل وشغّيل
صُلب من المغرب العربيّ الكبير وليبيّة ثائره
وأديبا تعلّم من أرز لبنان ما قالت اللّغة النّافره
وخليجيّة شاعره[2]

لقد تزاحمت أسماء الأمكنة العربيّة في هذه القطعة؛ فالوطن العربيّ على امتداد حدوده من المحيط إلى الخليج كبّلته يد الغدر، ونغّصت عليه معيشته؛ لكنّ النّظرة الاستشرافيّة للشّاعر مهّدت إلى تشكيل رؤياه الّتي حسم بها واقع القضيّة حين قال:

أضاءوا لواعجهم بالدّموع العفيفة. لا بدّ من

[1]– طيّب حمايد، شعريّة المكان في الشّعر العربيّ المعاصر، (رسالة دكتوراه مخطوطة)، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس، 2018م، ص203.

[2]– سميح القاسم، سأخرج من صورتي ذات يوم، ص:109.

سخطنا. آخ لا بدّ من نارنا الطّاهره[1]

وكأنّه يخلق بهذه الرّؤيا قاعدة مكينة مفادها أنّ اتّخاذ الأسباب كفيل بالوصول إلى الغايات؛ لذا فإنّ النّصرة لا تتحقّق إلّا باتّحاد العرب وائتلافهم ، وهذا ما يمكن استجلاؤه من وراء لغته الشّعريّة الرّامزة الّتي أسدلت السّتار عن معاني الولاء للوطن.

إنّ امتلاك الشّاعر مقدرةً لإسقاط الدّلالات المتعدّدة للّفظ الواحد، ومزجه بين الفكر والوجدان رافضا تمرير أفكاره عبر التّعبير السّطحيّ والدّلالة الصّريحة، ليُنبئ عن وعي نفسه –المتأمّلة المضطربة–حينا والحالمة أحيانا أخرى بالتّغيّر والتّجدّد .

2– التّناص الخارجي:

تنطلق فكرة التّناص من وجود نصوص غائبة سابقة في نصوص لاحقة إذ أنّ لكلّ الآثار الإبداعيّة أصول تستقي منها أو تستند إليها أو توظّفها فنّيّا، من هنا فإنّ كشف الأصول الشّعريّة لأيّ شاعر لا يعني حسما قاطعا للمؤثّرات الّتي ظلّلت آثاره بظلالها إنّما هو كشف أوليّ ينتظر من الآخر إتمامه وتأصيل القول فيه على أحسن الوجوه[2] الشّأن الّذي يستدعي من المتلقّي التّجنّد والتّسلّح بمختلف الآليّات الّتي تمكّنه من مباشرة النّصوص واقتحام عوالمها كاشفا عن مكامن البنى التّناصّيّة ودلالاتها العميقة المسْهمة في بناء صرحها الشّعريّ.

تتشكّل الدّلالة الإيحائيّة من خلال التّناصّ الخارجيّ انطلاقا من جملة الشّحنات الدّلاليّة المضافة إلى النّصّ اللّاحق "ويعدّ التّناصّ مبدأ من المبادئ الّتي تحكم آلية التّداعي بالغياب داخل النّصّ الشّعريّ الحديث "[3] باعتباره رافدا مهمّا تتأسّس عليه القيم الدّلاليّة الجديدة. وانطلاقا من المدونة المدروسة نلاحظ حضور النَّصّ الدّينيّ جليّا من خلال تداخل النّصوص مع القرآن الكريم والنّصوص الشّعريّة المختلفة.

أ– حضور النّصّ القرآنيّ:

في سياق انفتاح النّصّ على المرجعيّات الخارجيّة عبر تقنية التّناص، استثمر الشّاعر المعاصر أصداء النّصوص الغائبة؛ وقد مثّل النّصّ القرآني في الشّعر سمة مميّزة، ورافدا مهمّا فيه، لأنّه الملهم لأفكار الشّعراء ومعينهم الّذي لا ينضب على اختلاف مشاربهم وتوجّهاتهم؛ حيث" كان القرآن الكريم أوّل

---

[1]– نفسه، ص 110.

[2]– يُنظر: عبد الرّضا علي، دراسات في الشّعر العربيّ المعاصر، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، ط1، 1995م، ص14.

[3]– عفاف موقو، الدّلالة الإيحائيّة في الشّعر العربيّ الحديث، ص117.

النّصوص الّتي استأثرت بعناية الشّاعر المعاصر؛ باعتباره النَّصّ الّذي يحمل من أبعاد اللّامحدود للحياة والإنسان"[1]ويفسّر بعض الدّارسين عودة الشّعراء العرب المعاصرين إلى النّهل من القرآن ، والاقتباس منه حاجتهم إلى البحث عن لغة ومضمون جديدين يساير مضامين تجاربهم الحياتيّة؛ ولنا أن نستجلي من المدونة الشّعريّة مواضع عدّة لحضور القرآن الكريم فيها.

***الموضع الأوّل:**

يقول سميح القاسم في قصيدة "**تلك العابرة جسور الآس**" :

وتخضرّ في ظلّها سنبلة/ ولي آية الوجد

والوجد لي (الأمر للّه !) نحن له وهو فينا مشيّه[2]

في هذا المقطع يظهر استدعاء النّصّ القرآنيّ جليّا يحيلنا مباشرة إلى قوله تعالى:﴿والْأَمْرُ يَومَئِذٍ لِّله﴾[3] وقوله تعالى﴿بَلْ لِلهِ الْأَمْرُ جَمِيعًا﴾[4] وكذا قوله تعالى ﴿لِلَهِ الْأَمْرُ مِنْ قَبْلُ ومِنْ بَعْدُ يَومَئِذٍ يَفْرَحُ المُومِنُونَ بِنَصْرِ الله﴾[5] حيث انطلق الشّاعر بامتصاصه لنصّ الآيات السّابقة مؤسّسا عليها ما يخدم سياقه الشّعريّ؛ فخلق توازيا أدّى فيه التّناصّ دورا مهمّا في توجيه النّصّ نحو دلالة الالتزام بقضايا الواقع المظلم؛ إلّا أنّ ما يثير التّساؤل هنا هو الدّوافع المؤدّية إلى حذف الشّاعر لفظة (يومئذ). لكن العودة إلى سياق النّصّ الشّعريّ الّذي تأسّست فيه مركزيّة التّناص على الثّورة ضدّ الوضع الرّاهن تمكّننا من تبرير ذلك؛ حيث غياب الزّمن عند الشّاعر كان مشروطا ليخالف النّصّ الماثل النّصّ الغائب؛ فتفرّد الذّات الإلهيّة بالأمر والمشيئة حقيقة ثابتة بثبوت فاعلها ومطلقة في الوقت ذاته؛ مع أنّ ورودها في الآية الكريمة قد اقتصر على يوم القيامة ولو نظرنا بنفاذ إلى دلالة نصّ الشّاعر لتبيّن أنّه قد تمكّن بحسّه الدّينيّ أن يبشّر بانبلاج النّور القادم الّذي وعد اللّه به عباده المؤمنين.

***الموضع الثّاني :**

لا تزال حلقات التّناصّات مع سياق النّصّ القرآنيّ تتواصل في المدونة لنقف عند قول الشّاعر:

مباركة في النّساء . مباركة حفنة الماء في راحتيك ألا

---

[1]– مصطفى السّعدني، البنيات الأسلوبيّة في الشّعر العربيّ الحديث، دار المعارف الإسكندريّة، دط، 1987م، ص:237–238.

[2]– سميح القاسم، سأخرج من صورتي ذات يوم، ص 137.

[3]– سورة الانفطار، الآية 19.

[4]– سورة الرّعد، الآية 31.

[5]– سورة الرّوم، الآية 4.

لا تزال حلقات التّناصّات مع سياق النّصّ القرآنيّ تتواصل في المدونة لنقف عند قول الشّاعر:

مباركة أنت . ولْتكتملْ كيف شئت الصّلاة/

مباركة في النّساء . مباركة حفنة الماء في راحتيك ألا

جعل اللّه من مائه كلّ أحيائه (ربّما كنتِ من حفنة الماء في راحتيك!)[1]

هنا نلمس تشابكا نصيّا مع قوله تعالى﴿وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيّ﴾[2] وبالعودة إلى البيتين السّابقين يمكن أن نلاحظ أنّ المركز التّناصّي الّذي يجمع بين النّصّ الشّعريّ والنّصّ القرآنيّ يكمن في الوحدات المعجميّة الآتية (جعل ، الماء ، الأحياء) ، ومن الواضح أنّ الشّاعر قد انطلق في تشكيله الشّعريّ من الآية الكريمة عبر رؤية اخترقت لغة الخطاب المتناصّ معه ، على الرّغم من تقاطعهما في مقام وسياق الموضوع (أصل الكائنات) وانزياحه اللّغويّ جرّ معه انزياحا دلاليّا ؛ ولو توقّفنا عند قول الشّاعر: (ربّما كنت من حفنة الماء في راحتيك!) لوقفنا عند وجهين متناقضين للدّلالة ؛ إذ نراه يثبت حقيقة أصل الأحياء ثمّ ينتابه الارتياب حين توظيفه " ربّما" ولعلامة التّعجّب الّتي تثبت قطعيّة الظّنّ عنده ؛ فتشرّبت الدّلالات أبعادا إنسانيّة وكونيّة كان من شأنها إبداع تلك التّأمّلات والمشاعر المتأجّجة حيث اتّخذ التّناص في هذا الموضع وظيفة هي بيت قصيد الشّاعر وقطب الرّحى الّذي دارت حوله دلالات الأبيات السّابقة تمثّلت في تشخيصه للواقع الكئيب الّذي يعيشه الشّاعر مع بني جلدته من العرب.

ثانيا- التّداعي السّياقي :

يمثّل التّداعي السّياقي نمطا مغايرا لاشتغال التّداعي داخل المدوّنة الشّعريّة ، و"يقصد به ما تشحذ به الدّلالات الحافّة اللّغة الشّعريّة من طاقة على استدعاء العلامات أو الوحدات اللّسانيّة وفق محور التّأليف المجاور"[3]، وقد اعتمدنا في دراستنا على مظهريين أساسيّين هما :

1 – تداعي الأضداد

2 – التّناص الدّاخليّ

1- تداعـي الأضـداد:

تخضع القصيدة لنظام دقيق من العلاقات يربط بين محاورها ومستوياتها، وتتولد منه الدّلالات وتتكامل

[1]– سميح القاسم، سأخرج من صورتي ذات يوم، ص 139.

[2]– سورة الانبياء، الآية: 30.

[3]– يُنظر عفاف موقو الدّلالة الإيحائيّة في الشّعر العربي الحديث ،ص 167 .

بفضله، ويبطل بعضها بعضا. والعلاقات على تنوّعها تتّفق على مسعى لغويّ واحد ، وهو الكشف عن الوشيجة التّرابطيّة للقصيدة، وذلك باستخراج هذه العلاقات في بناء النّص.

إنّ الدّلالة الكلّيّة لنظام البنية هي ما يشدّ العناصر المكوّنة إلى مركز واحد، وهي كما يصوّرها البنيويّون أشبه ما تكون بأسلاك عجلة الدرّاجة التي ترتبط جميعها بنقطة رئيسية في مرتكز دائرته ؛ لذا لم يعد الخطاب الشعري المعاصر يقبل المباشرة والتّتابع المنطقيّ والمحاكاة الجادّة للأحداث، بل صار مرآة للضّبابية وعدم المنطقيّة ، وبناء جديدا للوقائع ؛ ومنه فقد تعمّد الشّعراء تقريب المتباعد والتأليف بين المتنافر، وجمع المتضادّ في قالب لغويّ خاصّ يسمح به نوع خاص من النّصوص ؛ ذلك هو النّصّ أو الخطاب الشّعريّ ؛ حيث ينصبّ تركيزنا في هذا السّياق على الأضداد، لنستشفّ أثرها في ربط أفكار النّصّ والتّأليف بين معانيه .

وينبني تداعي الأضداد على ترادفها في المستوى الحافّ للدّلالة . "ويستمد التّرادف الدّلاليّ الحافّ في الشّعر العربيّ المعاصر قيمته من إنبائه على التّداعي السّياقي الّذي يوحد بين عناصر متباعدة بل متنافرة في مستوى الدّلالة التّصريحيّة".[1] فنجد أنّ كلّ لفظة تستثني الأخرى " فمن كان حيّا لا يكون ميتّا ، وما كان باردا لا يكون ساخنا"[2] وذلك ما سنرصد معانيه من خلال الاشتغال على نظريّة الحقول الدّلاليّة.

أ- حقلا الموت والحياة

يمثّل التضاد بين الحقليين الدّلاليين (الموت/الحياة) أحد الدّعائم المؤسّسة لتداعي الأضداد عبر التّداعي السّياقي ، فقد كان الإنسان وما يزال يعدّ مجابهة الموت قضيته المصيرية الأولى، وهي قضية صراع مرير وطويل اتّخذ أشكالا مختلفة على مرّ الأجيال ، ولعّل أوّل صورة مدوّنة قادتنا لهذا الصّراع هي أسطورة جلجامش السّومريّة .

وفي العصر الحديث ازداد انشغال الشّعراء بقضيّة المصير الإنسانيّ، حيث تعدّدت أدوات البطش وتفاقمت حدّتها، وأصبح الشّاعر محاطا بالموت في كلّ معطيات الحياة، حتّ غدا ظاهرة واضحة المعالم تطرحها الوثائق والنّصوص التي تدعو إلى التأمّل والدّراسة والتّحليل، "ومن خلال مطالعة عدد من نصوص الشّعر الحديث والمعاصر، تبيّن أنّ الموت ينشر ظلاله في كلّ الآفاق والرّؤى حتىّ خطاب

[1]- عفاف موقو الدّلالة الإيحائيّة في الشّعر العربي الحديث، ص167.

[2]- محمد علي الخولي ، علم الدّلالة (علم المعنى)، دار الفلاح للنشر والتوزيع، الأردن، دط ، 2001م ،ص115.

الحبّ فتشابه الشّعراء إلى حدّ كبير في التّصوّر والرّؤى، وإن اختلفت التقنيات والأدوات والمواقف "[1] حيث نجد أنّ الشّاعر العربيّ قد أعطى لفكرة الموت حيّزا كبيرا من تفكيره وشعره باستنباط الأسرار وتحديد المعالم مقتنعا بحتميّة الموت ، ولهذا يُعدّ الموت سرا من أسرار الحياة فيه.

يمثّل التّضاد بين الحقلين الدّلاليين للموت والحياة لدى بعض الشّعراء مفتاحا مهّما من مفاتيح اتّجاههم بشكل عامّ ، ويعبّر سميح القاسم في مدوّنته عن قدرته على كشف الواقع ، ومن دائرة التّداعيات الّتي نلمحها في فيها انتشار لفظ "الموت" بمختلف مشتقّاته ، والأمثلة المختارة تعضد ما ذهبنا إليه، وها هو يقول في قصيدة (**رخام لموتك**):

فمكِ الميت قال للموت صمْتي

والحياة الجحيم ضجّة قولي

أنت بالموت خنتني فتغرّبتُ

يتيما في الأرض من دون أهل[2]

يظهر الموت هنا بمعناه الحقيقيّ ، فلكلّ ولادة موت، وإن كان قد عاش وقُتل في الحبّ معنويا، إذ الموت بالصّورة السّوداء يزحف إليه ليسرق حبيبته، لتغدو هي خائنة له بموتها بعد أن كانت قاتلته بحبّها، وبهذا نسب إليها إرادة الموت في الحالتين، حين قتلته بحبّها وحين رحلت عنه بجسدها كما يبيّن الشّاعر لحبيبته حالته البائسة بعد موتها، وشدّة ألمه ومعاناته ، ويخبرها أنّه سيعيش كظلّ بذكرياته معها لا يجد من يواسيه في فقدها:

وأرادت إرادة الحزن أن تمضي

وأبقى ظلاً يعيشُ لظلٍّ

مثلا مضمرا. أصيح بصمت

آخ. من لي في ما أُكابد. من لي؟

لقد وُظّفت الألفاظ (أصيح، آخ، أكابد) لتوحي بشدّة ألم الشّاعر ومعاناته لفراقها، كما أنّه استخدم ضمير المخاطب ليبني عليه قصيدته، ويوحي بقرب الحبيبة منه على بعدها ، ويقرّ في نهاية القصيدة بموت حبيبته الرّاقدة تحت الرّخام، الّذي يُضفي لموت حبيبته مجدا وقيمة يليق بمكانتها في نفسه ، فيقول:

---

[1]– عبد النّاصر هلال ، تراجيديا الموت في الشّعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية ، ط1 ،القاهرة ، مصر، 2005م، ص11 .

[2]– سميح القاسم ، سأخرج من صورتي ذات يوم ،ص 36 .

هكذا نحن .أنت تحت رخام

ورخام يمجّد الموت حولي"[1] !

لقد رسم سميح القاسم ضعفه واستسلامه للموت في ظلّ رحلة العذاب ، والألم بوصفه مخلّصا له فالحياة بالنّسبة له تمزّقت وتشوّهت ملامحها، وعلى الرّغم من أنّ هاجس الموت يهيمن على فكرة الشاعر وهو الطّاغي على كلامه، إلاّ أنّ الإحساس بمعنى تجربة الموت من أجل القضيّة الفلسطينيّة يأخذ أشكالا متعدّدة عنده ؛ وفي الأبيات الموالية عبّر الشّاعر على فلسطين ؛ حيث قال في قصيدة "**صباح الخير**":

غزالة تقضم عشب موتها

في غابة تضجّ بالحياة

والتهمتها في شغف ،

وكان إفطارا شهيّا، لائقا بالنّمر الجسور،

ذي البيجامة المرقّطة [2]

فالشّاعر هنا يشير إلى أنّ الموت يجتاز الكلّ، وكأنّه ا شيء مادّي يُقضم ؛ فمثّل الموت بالعشب ومثّل فلسطين بالغزالة التي تحاول وحوش الغابة التهامها.

وفي نوع آخر من الموت وهو المعادل الموضوعيّ للشّوق والحنين لأرضه الفلسطينيّة ، يقول سميح القاسم في قصيدته "**أغنية حبّ فلسطينية**" :

تقتلني الغربة عن يديك

يقتلني الشّوق إلى عينيك[3]

وهنا يصف الشّاعر مرارة الشّعور بالغربة والشّوق إلى أرض الوطن، وإذا تأمّلنا في القصيدة نجده قد استعمل الفعل المضارع "يقتلني" والذي يعبّر عن الضّياع والتّمزّق الّذي يعيشه في اللّحظة الرّاهنة ، وكلها تسقط في الواقع الاغترابي للشّاعر.

وفي خضمّ الأوضاع السّياسيّة ، والموت المخيّم في كنفها، يطلّ على جانبه قلق موته الشّخصيّ برأسه كلّما كبر بالعمر، حاله كحال الكهول الّذين يهجم عليهم العمر، والزّمن والموت ، يقول سميح القاسم في قصيدة " **يكفي**":

---

[1]–نفسه، ص37 .

[2]– سميح القاسم، سأخرج من صورتي ذات يوم ، ص13 .

[3]–نفسه، ص16 .

عبرت الطّقوس. جميع الطّقوس

تجرّعت كلّ الكؤوس

وأدرك أني كبرت. كبرت

وأعلم أني أمد إلى الموت كفي

ويرمقني صاحبي الموت

يرمقني في حنان وعطف

يصيح: تريّث قليلا !

وأهمس : " يكفي ! "[1]

غدا الموت صديق الشّاعر المخلص؛ يحاوره ويستعجله مكتفيا بما عاش، وفي الوقت نفسه يتمنّع الموت ويطلب منه التمهل في طلبه ، كما تناول سميح القاسم الموت كذلك في قصيدة " **جلجامش اللّوح الثّالث عشر**" حيث يتوحّد معه في أسرار الحياة والخلود، ويسافر معه عبر الزّمن للبحث عن سرّ الخلود، ليؤّكد حتميّة عودته ، وبعثه مع الفجر الّذي يرمز للبعث :

سوف يعود من ترحاله

" جلجامش " المسحور بالأسرار

والمسكون بالجُلْنار،

فجراً ما يعود

بين الأَيائلِ والأفاعي والأُسودْ

في كفّه قلبُ الحياةْ

فجراً،

وبين ضلوعه سرُّ الخلودْ[2]

إنّ نفس الشّاعر متقلّبة متناقضة ؛ فإن اعتقد أنّه أدرك سرّ الخلود ؛ فإنّه لا يدرك أسرار الموت ، خاصة بعد كلّ ما تعرّض له "**جلجامش**" من محاولات عدّة لقتله من طرف عدوّه ، ولم يكن يدرك حينها ما الموت ، وكذلك حال الشّاعر الّذي تعرّض غير مرّة للموت في حوادث عديدة ، يقول الشّاعر:

ويعود من تَرْحاله العبثيِّ،

---

[1]– سميح القاسم، سأخرج من صورتي ذات يوم ، ص119.

[2] – نفسه ، ص197 .

يفاجيء موتَهُ " ثَوْرُ السماءْ "

ويعودُ

(موصَدَةٌ أحاجي الموت

يا " جلجامشُ " المسكين. موصَدَةٌ!).[1]

يصبح الموت أمرا وشيكا ومصابا عظيما وعبرة للمرء ، عندما يخطف الأحبّة والمقربين ، وها هو سميح القاسم يعبّر عن نفسه المتعبة اليائسة ، مصوّرا إيّاها بأنّها بلغت نهاية الرّحلة ، فقد ثقلت المهام الملقاة على عاتقه ، وبالتّالي ثقل ريشه ؛ وعندها فكّر أن يصعد قليلا نحو الشّمس ويقول كلامه الأخير، وحينها يتناثر ريشه شيئا فشيئا ليسقط على صخور الحياة ، فلا يعود يدرك شيئا لأنّه في تلك اللّحظة يكون فعلا قد وصل أمد رحلته .

يقول سميح القاسم في قصيدته " **تعب المعادن** " :

إذن آن لي أن أدخّن ما ظلّ من جسدي. آن لي أن أقول كلامي

الأخير و أوصدَ كهفي على سرِّ أسراره و أعيدَ إلى أهله حارسَه

جناحاي في البحر. ريشي ثقيلٌ.. إذن فلأصعِّد قليلا.هنا الشمسُ.

هيذي النّار تأخذ ريشَ جناحيَّ شيئا فشيئا إلى كوكب الحاسَّة

السّادسه

وها أنذا أتلاشى رويدًا.. وأهوي على الصّخر. لا أبصر.[2]

إن كان واقع التّشريد والغربة قد فُرض على الفلسطينيّين ، فالشّاعر يرفض الموت فيها، لذا يحرص اللّاجئ الفلسطينيّ –إن لم يستطع العودة– كلّ الحرص على عودة أهله وأبنائه، لأنّه يؤمن بأنّ الإنسان في الغربة ميّت بلا قبر يضمّه ويأويه ؛ ولا كفن يستره ويحميه . وفي موضع آخر يقول سميح القاسم في قصيدة "**عودة**" :

خذي المفتاح

وعودي أنت للبيت

وخلّيني هنا جسدًا

مسجّىً خارج الوقتِ

---

[1]– نفسه ، ص 198 .

[2]– سميح القاسم ،سأخرج من صورتي ذات يوم ، ص53 .

بلا قبر. بلا كفن

سوى ما شاء لي موتي

وما شاءت وكالةُ غوثهم من ضجَّةِ الصمتِ

وما شاءت جنازةُ غربتي.[1]

لقد وظّف الشّاعر سميح القاسم عددا هائلا من المفردات الدّالة على الموت بشكليها المباشر وغير المباشر، إذْ لم ترد قصيدة من قصائده إلاّ وذكر فيها شكلا من أشكال الموت، ولهذا قمنا بإحصاء مفردات هذا المعجم ، والجدول اموالي يوضّح ذلك:

المفـردات	الصفحـات	عدد المرات
الموت	ص6، ص8، ص9، ص13، ص14، ص20، ص26، ص35، ص36، ص37، ص66، ص73، ص82، ص83، ص85، ص89، ص90، ص92، ص93، ص96، ص99، ص100، ص110، ص113، ص115، ص119، ص127، ص128، ص133، ص135، ص143، ص146، ص150، ص154، ص159، ص162، ص163، ص167، ص172، ص189، ص191، ص193، ص196، ص198، ص201، ص202	**46**
القتـل	ص8، ص13، ص16، ص18، ص19، ص20، ص35، ص56، ص59، ص73، ص74، ص75، ص76، ص105، ص124، ص126، ص157، ص188	**18**
الدّم، الجرح	ص16، ص17، ص18، ص19، ص25، ص29، ص69، ص74، ص163، ص164، ص178، ص193.	**12**
الرحيل ، الوداع	ص14، ص43 ، ص51 ،ص53 ،ص88 .	**5**

يمثّل الجدول السّابق رصدا لإحصاء المفردات الدّالّة على الموت بصيغتي التّرادف والاشتقاق، كما يحيل إلى فضاءات عديدة ومتنوعة ؛ إذ نجد هيمنة الموت كاسم حقيقيّ على باقي التّسميات لما تملكه من معجم لغويّ متنوّع ومتعدّد ، وما يلفت انتباهنا عند إحصائنا لمفردات في أغلب قصائد الديوان، ذلك التّكرار الذي عرفته قائمة عريضة من الألفاظ ، والّتي تصبّ جميعها في المعجم الدّلالي لتيمة الموت من ترادف واشتقاق وتصريف ، الّتي تساعد في رسم الواقع من جهة ؛ وتحاول تجسيد الحقيقة من جهة أخرى

[1]– نفسه ، ص 13.

(الخوف، الحزن، الألم، الضحايا).

من هنا يمكننا الإحاطة بدلالات المصطلح الذي يأخذ دائرة معجمية ، من خلالها حاولنا دراسة بعض النّماذج المتعلّقة بالموت، كما حاولنا رصد بعض الحقول الدّلالية تبعا للتصنيف الّذي خضعت له المفردات التّابعة للموت :

***مفهوم تجريديّ للموت** : الموت ، الموتى ، الميت .

***عنف الموت** : الدّم ، الجرح ، الجثث .

***مفهوم مادّي لفعل الإماتة** : قتل .

***مفهوم مجازيّ للموت** : الرحيل ، الوداع .

كان للموت حضور قويّ في مدوّنة سميح القاسم ، وذلك نتيجة الظّروف العامّة والخاصّة التي عاشها ومرّ بها ، لقد كان الموت حبّا في الوطن حاضرا في شعره ؛ يتأرجح بين الشّغف والسّعادة والخوف كما انتشرت لوحات المجازر والمشاهد الدّمويّة ؛ حيث ركّز فيها على موت " المحن " و" الشّعب "

أ- حقلا الأرض والسّماء:

القدس أرض السّلام، أرض الرّسالات السّماوية، وهي موطن الإسراء والمعراج وقبلة المسلمين الأولى، إليها تنطلق الأفئدة وترنو العيون. كما ترتبط في الذّاكرة الجماعيّة العربيّة عامّة، والفلسطينيّة خاصّة بعدد من الدّلالات والإيحاءات المشرقة، فهي أرضٌ تاريخيّة تعبق بالحضارة والتّراث الأصيل ، وتنطلق هذه البقعة الجغرافية من حدودها المكاني وتتّسع وتمتدّ لتصبح مكانا مميّزاً في وجدان الإنسان العربي ، فهي الأرضيّة الصّلبة التي يقف عليها المواطن الفلسطيني ، ليثبت وجوده وكيانه أمام قوّة غاشمة تُصرُّ على سحقه وإلغاء وجوده والقدس هي الهويّة ، وهي الانتماء وهي الأرض، وتتمدّد هذه الأرض لتصبح قضيّة متنازعا عليها ، فتدخل حيّزا جديدا ، ويصبح لها وجه لم يكن مألوفا من قبل ، وهو الوجه السّياسي، وتصبح القدس قضيّة وطن وأمّة.

لقد عبّر الشّاعر سميح القاسم على أرض القدس في قصيدة " **أغنية حب فلسطينية** " :

يقتلني الشّوق إلى عينيك

فافرش بساط الرّيح

كوفية من وطني الجريح

تطير بي من حائط البراق

من قيامة المسيح تطير بي إليك [1]

لقد صوّر لنا الشّاعر من خلال هذا المقطع شوقه وحنينه إلى أرض فلسطين باستحضار حائط البراق، ونقل لنا صور دقيقة بجزئيّاتها تدلّ على شوقه لوطنه ، كما عبّر على أرض القدس باسم بيت المقدس وذلك من خلال هذا المقطع من قصيدة "**في القلب صلاح الدين**" :

"**في القلب صلاح الدّين**

في القلب صلاح الدّين"

غنّينا.. ونغنّي مجد الأمجاد

والسّيف النّافر من كسل الأغماد

ونغنّي بيت المقدس ..[2]

استحضر الشّاعر في هذا المقطع أرض القدس باسم (بيت المقدس) فعرض وجه الأرض الثوري وجاء بيت المقدس في شِعْرِهِ ثائرا مناضلا ، وفي محطّة أخرى عرض صورة الأرض في جزء من أجزائها وهي صحراء فلسطين ، وذلك ليؤكّد انتمائه إليها كما جاء في قصيدة "**موجة وكثيب**" :

يذكّرني يأس عينيك بالبحر

كان اجتيازي الصّحاري إليك سرابا

أنا ابن الصّحراء فمالي وللبحر

موجك شيء

وشيء كثيب

حضرت وشاء الرّدى أن تغيبي

أنا ابن الصحاري ..[3]

على الرّغم من أنّ الشاعر لم يذكر اسم فلسطين في هذه القصيدة ، إلاّ أنها حضرت عن طريق عبارة **(أنا ابن الصّحاري)** فهو يؤكّد انتماءه إلى هذه الأرض أرض فلسطين ليجعل من الصّحراء عنصرا ثابتا.

وفي موضع آخر يذكر سميح القاسم جزءا من أجزاء فلسطين حين ذكر(قمم الجليل) في قصيدة "**سيناريو فيلم صامت أسود أسود**" :

---

[1] – سميح القاسم، سأخرج من صورتي ذات يوم، ص 18.

[2] – سميح القاسم، سأخرج من صورتي ذات يوم ، ص 185.

[3] – نفسه، ص 101.

من شاطئ الأحواز يحملني جواد أبي الأصيل

خببا .. إلى قمم الجليل

لي غيمتي سرجي، وبرق الليل مهمازي الجميل

قلقا كأنّي الريح .[1]

لقد اعتمد الشّاعر على الصّورة الجزئيّة لإظهار مشاهد الأرض، وقد لوّنها بمشاعر الحزن والألم وكثّف من الألفاظ الدّالة على ذلك ، ولعلّ الشّاعر أراد أن يثبّت هذه الصّورة في ذاكرة الإنسان الفلسطينيّ خاصة والعربيّ عامّة حين سرد لنا قصّة رحلته إلى قمم الجليل.

لم يذكر الشّاعر أرض فلسطين بصريح العبارة وإنما أشار إليها بإحدى دلالتها وذكر لنا واحة النّخيل في قصيدة " **واحة** " :

خلف هذا الكثيب لنا واحة . أمهلوني قليلا.

أتيحوا اغتسالي ببعض السراب .تعبت من

الركض خلفي لأمسك بي لحظة قبل موتي .

يا رفاقي ويا أصدقائي القدامى انزعوا جسدي

الظل من ظله الجسد .استوقفوه قليلا لأدرك

في الوقت وقتي

خلف هذا الكثيب لنا راحة .أسندوا توقكم

دون يأس من التمر والماء .أصغوا معي لأغاني

البنات الصغيرات تحت النخيل ولا تتبعوا

صوت صمتي .

يا رفاقي ويا أصدقائي لنا أن نموت كما

نشتهي إنما لم يزل للرجاء مكان وراء

الكثيب القريب .[2]

لقد وظّف الشّاعر لفظة "النخلة" رمزا للهويّة العربيّة، ورمزا للسّمو والرّفعة والصّبر والتّحدّي والثّبات ورغم تقلّبات الحياة ؛ فهي تظلّ راسخة ، وذاك ما أراد إسقاطه على نفسه الصّامدة .

---

[1] – نفسه، ص174.

[2]–سميح القاسم ، سأخرج من صورتي ذات يوم ، ص124.

ثانيا: التّناص الدّاخلي :

تنشأ الدّلالة الإيحائيّة من التناص الدّاخلي في المدوّنة من خلال العلاقات بين الألفاظ ؛ حيث "تستدعي الألفاظ بعضها البعض داخل المدوّنة الشعرية ؛ فينشأ عن تواترها المدلول الحافّ القائم على العدول عن أداء المعنى التّصريحيّ للّفظ الّذي انقطع عن مرجعه الواقعي ، فأصبح يحيل على نفسه مستعملا داخل المدوّنة الشعرية في سياقات حافة مختلفة منتظمة وفق منطق التداعي"[1]وقد شغل هذا النّوع من التّناص حيّزا كبيرا في ديوان الشّاعر، حيث أنّه يشير إلى علاقة عاطفيّة خاصّة تربط بينه وبين هذه الألفاظ ، ومن نماذج استخدام الشّاعر التّناص لهذا النّمط ما نجده في قصيدة "**فاتحة**" وفيها يقول :

ورق

ورق سيدي

إنّه ورق

أشتهي ورقا للكتابة [2]

لقد وظّف الشّاعر لفظة "ورق" لتصبح نقطة مركزيّة تحتويها القصيدة ، ولترتبط بكثير من الدّلالات والأفكار عبر الخيوط التّعبيريّة المختلفة، فهنا نجد الشّاعر يحارب بالورقة والقلم ، حيث أعيد هذا التّواتر خمس مرّات ؛ وهذا دلالة على الصّمود. ويقول في قصيدة "**أغنية حبّ فلسطينيّة** "

تقتلني الغربة عن يديك

يقتلني الشّوق إلى عينيك

فأفرش بساط الرّيح

كوفيّه نسيجها من وطني الجريح

لا حاجز لا شرطة لا تصريح

تطير بي إليك

فإنني مشتاقة

مشتاقة

يقتلني الشّوق إلى عينيك[3]

---

[1]– عفاف موقو، الدّلالة الإيحائيّة في الشّعر العربي الحديث، ص 180.

[2]– سميح القاسم ،سأخرج من صورتي ذات يوم، ص5.

[3]- نفسه ، ص16.

تواترت لفظتا (يقتلني) و(الشّوق) وربط الشّاعر بينهما ؛ فجعل الأرض في موضع المعشوقة التي هي معادل موضوعي لوطنه الجريح ، وهذا ينّم عن إلحاح الحزن عليها بشوقه لها وولهه الشديد لفقدانها، فجاءت دالّة على الوجع والولع والشكوى التي اعترت نفسيته ، إلى الحدّ الّذي يجعله يخاطبها بصيغة يمتزج فيها الغياب بالحثّ على الرّجوع ، ولا يوجد أوجع من ألم الفقد، وهذا ما يضع الشاعر في حالة يصوّر من خلالها حزنه ويبث مشاعره وأحاسيسه ، حيث تواترت لفظة (يقتلني) خمس مرّات ، وتواترت لفظة (الشوق) أربع مرّات ، الأمر الذي كان له أبلغ الأثر في الكشف عن مضمرات الشّاعر النّفسية ومشاعره ، الّتي يستقطبها الاستغراق الرّوحي في الحالة الوجدانيّة التي تتملّكه .

وكذلك نجده في قصيدة "**ذبائح قانا**" يقول :

قيل لي إنّهم دُفنوا

وأُهيل لحاف التّراب على الجثث النّائمة

قيل لي إنّني واهم

ليتني واهم أنّني واهم

ليتني موقن أنّها يقظتي الحالمة

ليتني ..إنّما لم أزل صاحيا[1]

لقد تواترت لفظة (ليتني) ثلاث مرّات في دلالة على أنّ الشّاعر كان يتمنّى ، وأنْ لا يعايش هذا الحزن وهذا الألم، وهذه المجزرة من الدّماء واللّحوم والجثث ، فكان يتمنى أن يكون حالما لا جزءا من هذا الواقع المعيشي، وفي تقديرنا يستطيع الشّاعر بوساطة هذا التواتر أن يحفّز صور القصيدة ويوحّد دلالتها ويستجمعها في صور دالّة فاعلة ، تنمّ عن تناسق وانسجام كما في المقطع الآتي من نفس القصيدة:

أبصر الدّم واللّحم في وضح اللّحظة القائمة

مثلما أبصر الدّم واللّحم والدّم

والدّم واللّحم واللّحم والدّم.

هنا يعمد الشّاعر إلى الإلحاح على تواتر لفظتي (الدّم) و(اللّحم) تفعيلا لمشاهدة المجزرة المروّعة الّتي تتملّك الشّاعر ، ويتنامى الفضاء التّناصي؛ ليقول الشّاعر في قصيدة " **موج كثير الكلام..**"

رسمت

[1]– سميح القاسم، سأخرج من صورتي ذات يوم، ص 193 .

رسمت على الرّمل قلبا

ولا يعبث العاشقون

بما يعبثون على الرّمل

لا يرسمون وهم يرسمون

رسمت على الرّمل قلبا

وفي القلب ..سهما.[1]

إنّ الشاعر في حالة تذكّر وحنين، إذ راح يصوّر لنا حالته النّفسية والشعورية ، من خلال تكرار لفظة "رسمت" في بداية الأسطر المذكورة ، فهو يصّور لنا مدى حبّه وعشقه لوطنه برسمه لصورة القلوب على الرّمل، ونجد هذا النّوع من التّناص كذلك في قصيدة "**انطفاء كلاوديوس**":

أنا كلاوديوس

بايعني سادة القوم قيصرهم

لا التباس

أنا كلاوديوس

مليك الزّمان المتوّج بالحزن

حاشيتي ثعلبي وحصاني وستّون أفعى

وآخر حكّام آخر شبر من الأندلس

أنا كلاوديوس[2]

ولقد لجأ سميح القاسم إلى تأكيد تواتر اسم "**كلاوديوس**" وذلك من أجل تعريف القارئ به من جهة، ولتوسيع دلالته داخل السياق من جهة أخرى، وهو بهذا المعنى يجعل منه نقطة ارتكاز تحتويها القصيدة، موجّهة مضمون الدّلالة نحو التحدّي والمقاومة.

وخلاصة ما سبق ، فإنّ توالد الدّلالات الإيحائيّة عبر آليّات التّداعي سمح بتشكّل شبكة من العلاقات بين الأنساق الداخليّة لمكوّنات الخطاب الشّعريّ من خلال تداعي المترادفات والأضداد ، واحتواء النّصوص الغائبة الّذي كان لها كبير الأثر في كسب لغة الخطاب سمة الإيحاء .

---

[1]– سميح القاسم ، سأخرج من صورتي ذات يوم ، ص 38.

[2]– نفسه، ص43.

الفصل الثّاني:

الدّلالات الإيحائيّة الأسلوبيّة

أوّلا- تكرار الصّوت

ثانيا- تكرار حروف المعاني

ثالثا: تكرار الكلمة

رابعا- تكرار العبارة

خامسا- تكرار اللّازمة

توطئــة:

يُعدّ أسلوب التّكرار خاصيّة تميّز بها الشّعر العربيّ المعاصر؛ حيث اهتمّ به الشّعراء ووظّفوه في أشعارهم لما له من قيمة فنّيّة وجماليّة ناتجة عن إحداث إيقاع وجرس موسيقيّ كما يمثّل طريقة من طرق الأداء التّعبيريّة الّتي تقوي المعاني وتعمّق الدّلالات؛ لما تضفيه إليها من أبعاد دلاليّة وموسيقيّة مميّزة "لأنّ الصّورة المكرّرة لا تحمل الدّلالة الصّادقة؛ بل تحمل دلالات جديدة بمجرّد خضوعها لظاهرة التّكرار الّذي يؤدّي رسالة إيحائيّة خفيّة عبر التّراكم الفنّيّ للصّوت والكلمة والعبارة "[1] فهو بطبيعته الفنّيّة الأسلوبيّة" إلحاح على جهة هامّة في العبارة؛ يُعنى بها الشّاعر أكثر من عنايته بسواها"[2] وهذا هو القانون الأول الّذي نلمسه كامنا في كلّ تكرار، كما انّ توظيفه لا عبثا لملء الفراغات أو لحاجة يستدعيها السّياق؛ بل لقوة تأثيريّة في المتلقّي من خلال الأثر الّذي يحدثه في النّفس؛ حيث نجد أنّ اللّفظة المكرّرة في السّياق الأول لها دلالتها من خلال سياقها، وإن وظّفت في سياق آخر ليس بالضّرورة أن يكون لها نفس المعنى الّذي وظّفت فيه، وهذا راجع إلى الحالة النّفسيّة للمبدع؛ والتّكرار – إذن– بهذا المعنى ذو دلالة نفسيّة قيّمة تفيد النّاقد الأدبيّ الّذي يدرس الأثر الأدبيّ ويحلّل نفسيّة كاتبة؛ حيث لا يمكن فهمه إلّا من خلال باطن النّصّ الّذي ورد فيه، فهو في ثناياه يحمل دلالات نفسيّة وجماليّة، تدلّ على اهتمام الشّاعر به القضيّة تؤثّر فيه وتشغل باله؛ فيترجم هذه المشاعر والأحاسيس والعواطف بالتّكرار مختلفة، وقد أمكن تصنيف بنيات التّكرار من خلال المدونة وفق الأنماط الآتية:

أولا: تكرار الصّوت:

إن الأصوات هي اللّبنات الّتي تشكّل اللّغة، أو" المادّة الخام الّتي تُبنى منها الكلمات والعبارات، فما اللّغة إلاّ سلسلة من الأصوات المتتابعة أو المجتمعة في وحدات أكبر"[3].

فالأصوات تحيط بنا من كلّ جانب سواء أكانت مسموعة أم مكتوبة، فهي المحرّك الرّئيسي لأفكارنا فبها نعبّر عما يدور في خواطرنا، ومن خلال دراسة إحصائيّة لنسبة التّكرار في الأصوات، وبدْءا في التّرتيب من الصّوت الذي يمثّل أعلى نسبة وصولا إلى الصّوت الّذي احتل أقلّ نسبة من التّكرار والجدول أدناه يوضّح ذلك:

[1]– نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، ص242.

[2]– نفسه، ص243.

[3]– أحمد مختار عمر، دراسة الصّوت اللّغوي، عالم الكتب، القاهرة (د ط)، 1997م، ص401.

الرّقم	الصّوت	عدد التّكرار	النّسبة المئويّة	صفاته
1	الهمزة	3430	%12.44	شديد مجهور مرقّق
2	الواو	2130	%7.72	مجهور مرقّق
3	الميم	1962	%7.11	مجهور مرقق
4	الدال	1758	%6.37	شديد مجهور مفخّم
5	اللام	1642	%5.95	منحرف مجهور
6	الفاء	1423	%5.16	رخو مهموس مرقّق
7	النون	1365	%4.95	مجهور مرقّق
8	التاء	1247	%4.52	شديد مهموس مرقق
9	الياء	1178	%4.27	لين مجهور مرقّق
10	الباء	1109	%4.02	شديد مجهور مرقّق
11	الراء	1086	%3.93	مكرّر مجهور
12	العين	1045	%3.79	بين الشّديد والرّخو مجهور مرقّق
13	الغين	1003	%3.63	رخو مجهور مفخّم
14	السين	987	%3.58	شديد مجهور مفخّم
15	الخاء	864	%3.13	رخو مهموس مفخّم
16	القاف	822	%2.98	شديد مجهور مفخّم
17	الذال	742	%2.69	رخو مجهور مرقّق
18	الجيم	621	%2.25	شديد مجهور مرقق
19	الطاء	547	%1.98	شديد مجهور مفخّم
20	الصاد	510	%1.85	رخو مهموس مفخّم
21	الشين	430	%1.55	مهموس مرقّق
22	الهاء	405	%1.46	رخو مهموس مرقّق
23	الكاف	386	%1.40	شديد مهموس مرقّق
24	الزاي	268	%1.03	رخو مجهور مرقّق

25	الثاء	245	%0.88	رخو مهموس مرقق
26	الحاء	210	%0.76	رخو مهموس مرقق
27	الضاد	92	%0.33	رخو مجهور مفخم
28	الظاء	58	%0.21	رخو مجهور مفخم

لقد بلغ مجموع الأصوات في ديوان "سأخرج من صورتي ذات يوم "(27565) سبعة وعشرون ألفا و خمسمائة و ستة وخمسون صوتا مجتمعة واحتل صوت الهمزة الصدارة من حيث التكرار بـ: (3430) صوتا ثلاثة آلاف وأربعمائة وثلاثون صوتا أي بنسبة بلغت 12.44%، يليها صوت الواو حيث تكرر (2130)ألفين ومائة وثلاثون صوتا أي بنسبة 72. 7%، والمرتبة الثالثة لصوت الميم ب (1962)صوتا ألف وتسعمائة واثنان وستون صوتا أي بنسبة 7.11%.

وكما نلاحظ أنّ الأصّوات العشرة الأولى جميعها أصوات مجهورة، عدا صوت: الألف و التاء والفاء، لأن الصّوت المجهور سهل النّطق، فالشّاعر يصف لنا حالة شعبه المضطهد في أرضه المسلوبة، وهذا بدوره يدلّ على حالة الغضب والحزن التي يعيشها الشاعر، وكلّ هذه المشاعر المتأجّجة اختار لها الشّاعر الأصوات المجهورة، لأنّها تناسب حالته ونفسيته الغاضبة على الأوضاع السائدة، وكذلك الأصوات المهموسة لها دور فعّال، لأنّ الهمس له صفة بارزة تلتصق بنفسيّة الشّاعر.

بما أنّ الهمزة تمثّل أعلى نسبة في التّواتر من حيث ورودها في جميع قصائد المدوّنة فإنّنا نورد مقطعا شعريّا من قصيدة " **في رثاء أبي الحسن المرينيّ**" وفيها توظيف بارز لهذا الصّوت ؛ إذ يقول الشّاعر:

أبكي خشوعا

وأصلي تغريبتي ترتيلا

وبك الآن استهل صلاتي

وبك الآن لا أقول كلاما

باسمك الآن قلتُ: لا. لن أقولا؟

فخُذِيني من الصّلاة شهيدا

وأضيئ على ضريح وليّ

بدماء نذرتها، قنديلا[1]

[1]– سميح القاسم، سأخرج من صورتي ذات يوم، ص 96 .

إنّ لصوت الهمزة دلالة على النّفس الطّويل والآهات والزّفرات الطويلة الناتجة عن معاناة الشّاعر؛ وهي مناسبة لحالة الحزن والحرقة، إذ تتّصف بصعوبة نطقيّة وكلفة عضليّة اكثر من الأصوات الأخرى.

وهكذا يظل لتكرار الصوت دور تعبيري و إيحائي ، إضافة إلى دوره في خلق بنية النص و تلاحمها .

ثانيا- تكرار حروف المعاني:

يُعدّ الحرف المنطلق الأول الّذي يتركّب منه النّصّ الشّعري، ولتكرار الحروف أهميّة بالغة في شدّ انتباه القارئ، وجعله أكثر ارتباطا بالمعنى والدلالة، حيث يُعتبر سمة بارزة في المدونة المدروسة، ويتجلّى ذلك في أدوات الرّبط والجرّ والنّفي، وغيرها من الأدوات التي تتظافر داخل النّصّ الشّعريّ لتحدث تجانسا موسيقيّا.

1- واو الوصل:

تُعتبَر من أكثر الحروف استعمالا لدى الشّاعر" لأنّه تجسيد للطّريقة الّتي يرتبط بها اللاحق مع السابق بشكل منظّم، ولكي تُدرك كوحدة متماسكة تحتاج إلى عناصر رابطة متنوعة تصل بين أجزاء النص"[1]

ومن أمثلة ذلك قصيدة **(في القلب صلاح الدّين)**

"في القلب صلاحُ الدينْ

في القلبِ صلاحُ الدينْ

غنَّينا ونغني مجمد الأمجاد

والسّيف النّافر من كسل الأغماد

ونغنّي بيت المقدس ونغنّي حطّين

وصلاح الدين

ونغنّي.. ورقابُ الأكرادْ

بين الأنشوطة والسّكين

ونغنّي

ونغنّي"[2]

لقد كرّر الشّاعر حرف الواو في معظم قصائد المدوّنة، وقد أفاد تكرار هذا الحرف هنا الرّبط والالتحام والتّواصل في الكلام ومنحه حركة إيقاعيّة موسيقيّة؛ تضفي على النّصّ طابع الإيحائيّة القادرة

[1]- محمّد الخطابي، لسانيات النّص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثّقافي العربي، ط1 ، 1991م ، ص23 .

[2]- سميح القاسم، سأخرج من صورتي ذات يوم، ص185.

على جذب المتلقّي، وتُنبئ على أنّ استعمال الشّاعر لهذا الأسلوب الفنّيّ يعتمد على وعيه لأهمّيّة المضمون.

ونجد كذلك في قصيدة (**إعلان نوايا**) تكرار لواو الوصل، وفيها يقول الشّاعر:

وبشِعر مستعار

وبشَعر مستعار

وأنا أرفض تهريج أخينا المتنبّي

ورياء المتنبّي

ونفاق المتنبّي

ولجوء الملك الضّليل والوغد امرئ القيس[1]

في محاولة ناجحة لتجسيد الشّاعر مأساته نجده يجمع صوره ومشاعره وأحاسيسه المتناثرة من خلال واو الوصل، ليواسي بها نفسه ويريحها، وهي في إيحائها ترميز نحو عزاء الرّوح في محنتها القاسية، وقد خلق بذلك نبضا خاصّا وإيقاعا ذا ترديد ينسجم مع إيقاع النّفس المتأوهة وهي تئنّ تحت وطأة وعيها.

2- أدوات الجرّ:

شكّل حرف الجرّ ظاهرة تكراريّة اتّخذ منها الشّاعر نقطة تكثيف لمشاعره، ويظهر ذلك من خلال تكراره لحروف الجرّ الّتي منها:

أ-(**في**): يقول الشّاعر في قصيدة " **نجوم كعك العيد**" :

في ظلال البنوك

وأجهزة الأمن والمعرفة

في سجون النّساء

في زنازين طاغية

ولدته التّواريخ في غفلة من كتاب السّنين...

في رنين الكؤوس الثرية..

في غياب الطّبيب..

في بلاد الدّم المفلسة..

[1]- سميح القاسم ، سأخرج من صورتي ذات يوم، ص20.

في الرّحيل وراء أسرة أطفالهم . . .

في ختام التّقارير عن نكبة

يرى الشّاعر في وطنه الكثير من الصّور (في ضلال البنوك، في زنازين طاغية، في رنين الكؤوس، في غياب الطبيب، في بلاد الدّم المفلسة)، فهو يجعل من هذه الصّور حقيقة لما هو موجود في فلسطين؛ حيث تكسب هذه الصّور النّفس شعورا بالحسرة والألم، ومن هنا فإنّ حرف الجرّ (في) يصبح أداة فاعلة في ضمّ جزئيات المعنى وتوحيدها فضلا عمّا أفاده في خلق إيقاع داخل القصيدة .

ب-(على): لقد وظّفه الشّاعر في العديد من قصائده؛ ومثال ذلك ما نجده في قصيدة " **في رثاء الحسن المريني** "

على شاطئ الأطلسيّ التقينا قديما

مشى المتوسّط فيّ إليك

وسارت على خطواتي صحاري العرب

وسارت صلاتي معي

ومشتْ أغنياتي إليك

وطارت على جناحيّ حروف الذّهب[1]

إذا كان الغرض الأصلي الّذي يفيده حرف الجرّ (على) هو وضع الشيء فوق الشيء، فإنّ الغرض الّذي وظّفه سميح القاسم هنا كان مجازيا؛ وقد شحنت السّياق بدفقات شعوريّة دالّة على الحزن والتّحسّر؛ إذ أنّ تكرار هذا الحرف لم يكن اعتباطيا وإنما تعميقا لما يفيض به قلبه من مشاعر الألم .

ج-(من): ومثالنا على ذلك قصيدة **(أغنية حب فلسطينية):**

يقتلني الشّوق إلى عينيك

فافرُش بساط الرّيح

كوفيةٌ من وطني الجريح

تطير بي من حائط البراق

من قيامة المسيح

تطير بي إليك ..[2]

---

[1]- سميح القاسم، سأخرج من صورتي ذات يوم، ص87.

[2]- نفسه، ص18.

إنّ الشّاعر بتوظيفه لهذا الحرف استطاع أن يُكسب المقطع حركيّة فيه، ينقل فيه القارئ من حالة إلى أخرى حتّى يدخله في جوه العاطفي ويتقاسم معه كثافة الشّعور والتّوتّر الذّاتيّ ، كونه ممتلئا بالتّلميحات؛ تعبيرا عن وضع شعريّ خاصّ يمتزج فيه إحساس الفقد بالضّياع كون الشّاعر يعيش حال الاغتراب عن الوطن، ومعاناة المغترب فاستطاع بذلك حرف الجرّ (من) ضم جزئيات المعنى وتوحيده، ليتحول من رابطة لغويّة إلى أداة تعبيريّة وعاطفية مشحونة بالإيحاء.

3- حروف النّفي:

أ-حرف(لا):

تكرّر حرف النّفي (لا) في المدونة؛ فقد وجدناه متواترا في عدد من القصائد، ومثالنا على ذلك ما نجده في قصيدة **(نكوص)**.

ثاب من وعكة المعجزات إلى رشده * إنّه الآن

متّزن عاقل * وهو يا سيدي رجل ميّت * رجلٌ

ميِّتٌ طيّبُ القلبِ * لا حقد في صدرهِ * لا غليل

على أحد من بني آدم * إنّما لا يطيق البراكين

خامدة * لا يحبّ الزّهور من الشمع *[1]

بهذا التّكرار لحرف النّفي (لا) يكون المقطع قد اكتسب لونا من الإيحاءات في إطار التّشكيل التّصويريّ الّذي يستوجب من القارئ استحضار المشهد، ومن خلال ذلك نفى الشّاعر عن الموصوف كلّ المواصفات السّيئة التي يمتاز بها بعض البشر، فهو بهذا النفي أضفى له الصّفات الإيجابيّة.

ب-حرف النّفي (لم):

ومن قبيل توظيف هذا الحرف في نصوص المدوّنة ما ورد في قصيدة " **فراقة للّاجئين السّياسيّين في مقاهي أوروبا**" :

لم يغب عن هواجسهم وطنٌ ملء أعياده ضاحكُ

تحت أصفاده عابس

ومدى عرس خضرته شجر يابس

لم يغب فرح باشتعال الشّرايين في سجن طاغية

[1]- سميح القاسم، سأخرج من صورتي ذات يوم، ص133.

قلبه سجنه الدّامسُ

لم يغِبْ عن هواجسهم فرح خطفت لونَه دمعةٌ حين..

لم يغب عنهم فرحٌ بائسُ

لم تغب دمعةٌ ليس من مِلْحِهم ملحُها اليائس[1]

إنّ المحور الأساسيّ الّذي يدور حوله هذا المقطع دلالات نفسيّة تحمل عمق المعاناة الّتي يتجرّعها المغترب البعيد عن أرض وطنه الّذي لم تغب عنه ذكريات الوطن مهما بلغ هذا الاغتراب من سنين ، وهي دلالات تستشرف رؤى جديدة تخلق روح النّفس الحالمة الّتي لن تنقطع بينها وبين أرضها وشائج الحبّ المخلص.

وهكذا يظلّ لتكرار الحرف دور تعبيريّ وإيحائيّ، إضافة إلى دوره في خلق ظلال إيحائيّة تفرغ النّصّ من دلالاته التّصريحيّة المباشرة وتوجّهه نحو تناسليات دلاليّة غير منقطعة .

ثالثا- تكرار الكلمة :

لا يقتصر التّكرار على تكرار الصّوت فقط؛ بل يتعدّاها إلى تكرار الكلمات من الأسماء والأفعال، فترديد الشّاعر لكلمة معيّنة يكون لها غاية دلاليّة أو بلاغيّة، ولأنّ التّكرار سمة أسلوبيّة تؤدّي وظيفة دلاليّة، فهو مرتبط أشدّ الارتباط بالمعنى الذي جاء من أجل توضيحه لأنّ هذه اللفظة الّتي تكررت لفتت الانتباه، وتكرار الكلمة لا يكون اعتباطيّا لملء الحشو وإنّما لغاية دلاليّة، لأنّ الشّاعر بتكرار بعض الكلمات يعيد صياغة بعض الصّور من جهة كما يستطيع أن يكثّف الدّلالة الإيحائية للنصّ من جهة أخرى، ولأيّة كلمة وظيفتها ودلالتها داخل النصّ، فإذا تكررت لفتت إليها الانتباه وأدّت ما جاءت من أجله أول مرّة وباتت جديرة بالدّراسة" واللّفظ المكرّر فيه هو المفتاح الّذي ينشر الضوء على الصّورة لاتّصاله الوثيق بالوجدان، فاللّفظ المكرّر -بوجه عامّ- مصدره الثّورة وهدفه الإثارة حبّا أو بغضا في أيّ غرض من أغراض الكلام، والتّكرار مرتبط بقانون التردّد من قوانين تداعي المعاني"[2] ويبثّ في نسيج النّصّ دلالات إيحائيّة مفعمة بالانفعالات والعواطف، ومن أنواع تكرار الكلمة نجد:

1- تكرار الأسماء:

فعّل الشّاعر هذه الظّاهرة في شعره؛ ليستقطب المتلقّي إلى إيحاءات النّصّ، ومن نماذج استخدام الشّاعر لتكرار الاسم ما نجده في قصيدة " **مقطع من محضر تحقيق**" :

---

[1]- سميح القاسم، سأخرج من صورتي ذات يوم، ص104.

[2]- عزّ الدّين علي السّيد، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، ط2، 1986م، ص 136.

- تقول بلادي؟

- أقول بلادي

- وأين بلادي؟

- بلادك

- وأين بلادك؟

- بلادي

- وقصف الرّعود؟

- صهيل جوادي[1]

هنا كرّر الشّاعر هنا لفظةّ بلاديّ لتصبح نقطة مركزيّة تحتويها القصيدة، فترتبط بكثير من الدّلالات والأفكار عبر الخيوط التّعبيريّة المختلفة، فهو هنا يجعل القارئ يركّب صورا متسلسلة عن هذه البلاد، وما يدور حولها من أحداث؛ فجعل منها بؤرة إيقاعيّة توفّر الرّابطة المتينة داخل القصيدة ، كما أنّ هناك مثال آخر يعزّز كثافة تكرار الأسماء وهو ما جاء في قصيدة **(نجوم كعك العيد)** نلاحظ أنّ الشّاعر أكثر من تكرار كلمة "نجمة" وبخاصّة في بدايات الأسطر، إضافة إلى جعلها حاملة لعنوان القصيدة:

- يُقبل العيد منبهرا ،

- ويوزّع كعك الخطايا

- واهبا خوفه نجمة نجمة

- نجمة

- للصّغار الذين يموتون جوعا على الأرصفة

- في ظلال البنوك

- وأجهزة الامن والمعرفة

- نجمة لشهيد يرى كيف تحمى صكوك الشّهادة

- كيف يتقن تزويره خبراء القرايا

- نجمة للبكاء

- في سجون النّساء

[1]- سميح القاسم، سأخرج من صورتي ذات يوم، ص57.

نجمة لأفول الشّباب الحزين

- في زنازين طاغية

- ولدته التّواريخ في غفلة من كتاب السّنين

- نجمة لطيور البراري الّتي نسفت عشّها

- طلقه البندقيّة

- نجمة لممرضة ضربت موعدا للحبيب[1]

إنّ تكرار اللّفظة "نجمة" بهذه الكثافة لم يأت دون أن يقدّم تصورا مهما على مستوى السّياق الذي ترد فيه، وإنّ هذا التّصور المهمّ الجوهريّ يعكس الشّعور المسيطر على الشّاعر، إذ أصبح يمثّل نجمة لكلّ فئات الشّعب الفلسطينيّ.

إلى جانب الإيقاع الموسيقي المتكرر النّاتج عن تكرار" نجمة " فإنّ لهذا التّكرار وظيفة أخرى، وهي خلق نوع من التّرابط بين الأسطر الشّعريّة في إطارها البنائيّ، فكلّ تكرار لكلمة "نجمة" يكون بناء متشابكا ومتداخلا، كما أن الدّليل على أن تكرار نجمة لم يكن هامشيا، مردّه إلى أنّ كلّ تكرار لها يخدم انفعالا أو موقفا أو دلالة جديدة.

ومن نماذج تكرار الاسم عند الشّاعر، تكراره لكلمة "الوطن" في قصيدة " **خمس نجوم** " :

- إذن. فليسكنوا زمنا

- يطوح خارج الزّمن

- كن ما شئت يا وطني

- كن ما شئت يا وطني

- لأنّك لم تزل وطنا

- أجوب الأرض

- لكنّي أعود لزندك الموشوم

- لأنّك لم تزل وطنا

- لأنّك لم تزل... وطني .. [2]

---

[1]- سميح القاسم، سأخرج من صورتي ذات يوم، ص60.

[2]- نفسه، ص31.

كلّ هذه التّكرارات تشير إلى إصرار الشّاعر على أنّ فلسطين وطنه، وتبقى وطنه إلى الأبد مهما كانت الظّروف، إنّها علاقة انتماء تاريخي وثقافيّ ونفسي وجغرافيّ، إنّها علاقة وجود وثبات بكل تفاصيله، وهو الأمر الّذي اتّضح في نماذج شعريّة أخرى؛ ومن ذلك تكرار كلمة "الرمل" في قصيدة " **موج كثير الكلام**"

- رسمت

- رسمت على الرّمل قلبا

- ولا يعبث العاشقون

- بما يعبثون على الرّمل

- رسمت على الرّمل قلبا

- رسمت على السّهم حرفين

- جاء من البحر موج كثير الكلام

- فما من قلوب على الرّمل

- ما من سهام... [1]

جاء تكرار لفظة "الرمل" بتردّد شديد في هذه القصيدة التي رمز بها الشاعر إلى الوطن، إلى أرض فلسطين ورملها، وقد سمح هذا التّكرار بتوليد الصّور والأحداث، فجاء المقطع على شكل صور وصفيّة متتابعة تبيّن مدى توحّد الرّوح والنّفس بين الشّاعر وأرضه.

ونختم لهذا النّوع من تكرار الأسماء بما جاء في قصيدة " **لا يعرفون السندبان**"[2] من تكرار للفظة "السّنديان"، وفيها يقول الشّاعر:

ولأنّهم

لا يعرفون السّنديان!

لم يحلموا سيرا على الأقدام في الأحراش

فرأوا النّهوض في المنابر

والغطس في لجج المحابر

بحثا عن الكلمات في صدف البلاغة والبيان

---

[1]– سميح القاسم، سأخرج من صورتي ذات يوم، ص38.

[2]–نفسه، ص77.

توقا لوصف السّنديان

لكنّهم

لا يعرفون السّنديان!

لقد تكرّرت لفظة "السّنديان" في ثنايا المقطع السّابق، فولدّت رموزا ودلالات إيحائية مختلفة دلّت على المقاومة والصّمود، لما تتمتّع به شجرة السّنديان من قدرة على التكيّف مع المتغيّرات والعيش طويلا في ظروف قاسية، وقد كانت هذه الشّجرة معادلا موضوعيّا للرّسوخ والثّبات والقدرة على التّحمّل والتلاؤم.

2- تكرار الأفعال:

من أنواع تكرار الكلمات في الشّعر تكرار الأفعال، إذ تشكّل عنصرا جوهريّا في العبارة، فتستميل انتباه القارئ؛ فضلا عن كونها تحمل من الدّلالات ما يعمّق الشّعور والإحساس لدى الشّاعر، وقد تواترت في شعر سميح القاسم بأشكال مختلفة، منهاما اتّصل بتكرار الفعل المضارع مثلما نلاحظ في الشّاهد الآتي:

ما من جواد وما من لجام

وضاعت قلاعي

وضاعت ذراعي

وضاعت ضياعي[1]

في هذا المقطع لجا الشّاعر إلى تكرار لفظة " ضاعت " فتظافرت في خلق تشكيلة نغميّة لاستثارة الوجدان، وإحساس بممارسة لغويّة تلبس الفعل دلالة تشير إلى حالة التّشتّت والضّياع التي تضغط على الشّاعر، وتسيطر على ذهنه، فيلجأ تحت ضغط هذا الإحساس إلى تكرار لفظة " ضاعت ".

ونورد لهذا النّوع من التّكرار مثالا آخر؛ إذ يقول الشّاعر في قصيدة " **مريم لا تلديني يا مريم** ":

ها أنذا

ضاع صليبي الأول بين الصّلبان

لا تلديني يا أمّي

لا تلديني ثانية يا مريم

يُوضَاسُ تكاثر بين الرّهبان

وامرأتي تغسل قدمي رجل آخر بالطّيب

[1]-سميح القاسم، سأخرج من صورتي ذات يوم، ص46.

تجفّف بضفائرها قدميه وقبري

لا تلديني ثانية للموت.... ولا تلديني

يا أمّي مريم

لا تلديني !!

لقد كرّر الشاّعر في هذه القصيدة الفعل المضارع (**تلديني)** مسبوقا بـ (لا) النّاهية في حالة نفسيّة يستولي عليها الضّياع، فالشّاعر لا يريد ميلادا جديدا؛ وكأنّه بهذا التّكرار يقيم مفارقة في الزّمن ، زمن انقلبت فيه الموازين واستولت عليه طوائف الكذب والنّفاق وطوائف، فهو لا يريد ميلادا جديدا؛ ولا يفضّل العيش في هذا الزّمن الكئيب .

مما سبق نلاحظ أنّ سميح القاسم في خطابه الشّعريّ قد ركّز على تكرار الكلمة؛ لما لها من أهميّة في السّياق ولما تؤدّيه من غرض فنّيّ يكمن في تقرير المعنى وإنتاج دلالة إضافيّة وجذب انتباه القارئ، وخلق إيقاع جديد، كما نجده قد جمع بين الألفاظ الاسمية والفعلية، وذلك لاستيعاب الأحداث، وتقرير مصيرها.

رابعا–تكرار العبارة:

لا يقتصر التّكرار في الشّعر على حرف أو كلمة، وإنّما يتعدّاها إلى تكرار عبارة أو جملة معينّة، وهي تشكّل ملمحا أسلوبيّا ومرآة تعكس كثافة الشّعور المتعالي في نفس الشّاعر، كما يوضّح الحالة النّفسيّة الّتي يرمي إليها الشّاعر، وترى نازك الملائكة أنّ هذا النّوع من التّكرار "يلي تكرار الكلمة تكرار العبارة وهو أقل في شعرنا المعاصر"[1]، ومن نماذج تكرار العبارة عند الشاعر سميح القاسم ما نعثر عليه في قصيدة " **بلا فائدة** " :

تقول "أنا عائد"..

ويخطفك البرق مني

وما بين حزن وحزن

أقول، يعود من الغربة البارده

إلى دفء حضني

ولكن.. بلا فائده!

[1]– نازك الملائكة ، قضايا الشّعر المعاصر، ص 233.

أقول "أنا عائده"

وخطفني الموج من ساعديك

ومن بين حزني عليّ

وخوفي عليك

أقول "أنا عائده"[1]

في المقطع الشّعريّ السّابق نلاحظ تواتر عبارة "**أقول أنا عائده**" وهي دلالة على تأكيد القول ومحاولة منه على تغليب الرّؤية الدّاخليّة الّتي تختزن داخلها كثافة الشّعور ممّا أدى إلى تعزيز الإيقاع ، وإضفاء نوع من الحركة الاستمرارية على القصيدة، كما انّ هناك مثالا آخر لهذا النّوع من التّكرار يتمثل في قول الشّاعر في قصيدته " **في هجاء إبراهيم**" :

لم تكن رجلا مُنصِفا لم تكن رجلا. أنت دمّرت سيدة فاضله

ذنبُها أنّها حملت منك نطفتك الآفله

لم تكن عاقلا. حين قاضيْتَ أسرتك العاقله

بالجنون البهيميّ والنّزوة الجاهله

سيّدي لم تعد سيّداً منذ أغوتك أفعى النساء التي شرّعت بابها

وأضاءَت مصابيح شهوتها كي يرى السابله

لم تكن رجلاً حين هّمت يداك بطفلٍ صغيرْ

وذبحتّ الضميرْ

لم تكن رجلاً لم تكن آدمياً سوياً على صورة الله يا سيّدي لم

تكن سيدًا كنت ما كنتَ. ما أنتَ.

يا سيدي لم تكن غير وغدٍ حقيرْ..

بين فخذيه صحراؤه القاحله..

لم تكن سيّداً

لم تكن رجلاً..[2]

---

[1]– سميح القاسم، سأخرج من صورتي ذات يوم، ص39.

[2]–نفسه، ص59

إنّ تكرار عبارتي" **لَمْ تكن رجلاً** " و" **لَمْ تكن سيّدًا** " في هذا المقطع الشّعريّ لم يكن عبثا من الشّاعر؛ إنّه الإفصاح عن عدم تحمّل المسؤولية الّتي اتّصف وامتاز بها العرب ، وقد شكّلت هاتان العبارتان موقعاً رئيسيّا في رؤوس هذه الأسطر الشّعريّة، حيث تحمل دلالات نفسيّة تحاول أن تخلق روح التّمرّد على الواقع السّياسيّ.

خامسا-تكرار اللّازمة :

اللّازمة عبارة عن مجموعة من الأصوات أو الكلمات الّتي تُعاد في الفقرات والمقاطع الشّعريّة بصورة منظّمة، وقد يمتدّ هذا التّكرار ليشمل سطرين شعريّين متتاليين، أو ثلاثة تتكرّر بعد كلّ مقطع من مقاطع القصيدة ومن الأثر الّذي تُحدثه وفق التّفسير السّيكولوجيّ لجمالها" أنّ القارئ إذا مرّت به اللّازمة يتذكّرها حين يعود إليها مكرّرة في مكان آخر من القصيدة، ولذلك يحسّ برعشةٍ من السّرور حين يلاحظ فجأة أن الطّريق قد اختلف وأنّ الشاعر يقدّم له في حدود ما سبق أنْ قرأهُ لونًا جديدا "[1] ولا شكّ أن الغرض العامّ من تكرار اللّازمة هو إثارة المتلقّي، وتوجيه ذهنه نحو العبارة أو السّطر المكرّر لخلق ما يُسمّى بلحظة التّكثيف الشّعوريّ، أو لحظة التّوافق الشّعوري بين المبدع والمتلقّي.

لقد وظّف الشّاعر سميح القاسم هذا النّمط من التّكرار، ليشكّل في قصائده إيقاعًا موسيقيا قادراً على نقل تجربته الشّعرية، يجعل السّطر المكرّر المفتاح الأساسيّ للولوج إلى عالم النّصّ الداخلي، والشّاعر تِبعًا لذلك يختار الأسلوب الّذي يوافق موقفه وينسجم معه ، ومن نماذج تكرار اللّازمة في شعر سميح القاسم والّتي تضبط بدورها إيقاع حركة الدّلالات بما تُثبّته من حمولات عاطفيّة، لشحن المتلقّي وتوجيهه نحو الاندماج مع موقف الشّاعر وقد طغى هذا النّوع من التّكرار في المدونة، ومن ذلك ما جاء في قصيدة " **فانتازيا** " :

سأنزعُ عن أمير البحر رتبتهُ وشارَتَهُ

وأصرفُ فرقة...

سأنزع عن أمير البحر رُتبته وشارته

إنّ الشاعر من خلال تكرار اللاّزمة "**سأنزعُ عن أمير البحر رتبتهُ وشارَتَهُ** " قد جسّد صراعاً بينه وبين الأمراء العرب، ومنها يتخّذ متّكئا وجدانيًّا وعاطفيًّا تتداعى عبره الخواطر ويصل فيه الانفعال إلى ذروته بصخب إيقاعيّ، متساو مع الحالة النّفسيّة، والشّاعر هنا يتحدّث عمّا يضطرم في نفسه من ألم

[1]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص270.

وحزن على حال الشّعوب العربيّة في ظلّ المستعمر ويمثّل بناء اللّازمة على صيغة المضارع مكمنًا من مكامن الإثارة والتأثير.

ومن أنواع تكرار اللّازمة لدى الشّاعر كذلك ما جاء في قصيدة " **خلفَ حُلمٍ ذهب...**"

لنتطولَ عليه ليالي التّعَبْ

لن يطول انتظارُ أحبّائه الميّتين

في ضريحِ السّنينْ

وتلفّين جُثته الغافيةُ

بقميصِ الخرير وشالِ القَصَبْ

لن تطولَ عليه ليالي التعبْ

يا التي أشْعَلَتْ فَمَهُ

في رماد الزمان الحزينْ

لن تطول عليه ليالي التّعب

إنه ذاهبُ،

خلفَ حلم ذهب. .

ذاهب،

لن تطول عليه ليالي التَّعَب..[1]

من الملاحظ في تكرار لازمة النّفي " لن تطول عليه ليالي التّعب" أنّها تستثير كوامن القلق لدى الشّاعر، وتجسّد ضغوطات وانفعالات نفسيّة متتالية، تشحن الشّاعر بطاقاتٍ فاعلةٍ في ممارسة الحلم للحرّيّة والعيش بسلام.

نختم تكرار اللّازمة بما ورد في قصيدة **(200 ق. م– 2000ب. م)** وفيها يقول الشّاعر:

أجل. كنت في العام 2000 ق. م طفلا صغيرا

وكان بلوغي قصيرا

ولكن بلغت

لأنّي... رأيت!

[1]– سميح القاسم، سأخرج من صورتي ذات يوم، ص130.

رأيت اكتمالي جنينا تدفّئه البيد

في ليلها القرّ

ثمّ رأيتُ نهوض النخيل المثلّه

لوجهي على شطّ دجله

رأيتُ خيولي العرايا

تغادر وهم الرمال المرايا

وتصهلُ في ألف ليله

أجلْ. كنت طفلا

ولكن بلغت

لأنّي حلمت

بحرف ورايه

وأرض بدون بدايه

تعانق بحرا.. وما من نهايه!

وفي العام 2000 ب. م ما زلتُ طفلا صغيرا[1]

يكرّر الشّاعر في هذا المقطع لازمتين " لكن بلغت" و"وفي العام 2000 ب. م مما زلتُ طفلا صغيرا" حيث يجسّد صراعا عميقا بين ثنائيّة الماضي والحاضر، الماضي بكلّ ما يحمله من إيجابيّات، والحاضر بكلّ ما يحمله من مرارة ومآسي يعيشها الشّعب الفلسطيني والأمّة العربيّة، وهذا بدوره تعبير عن محاصرة الحاضر والتّشبّث بالماضي، وهما في إيحائهما ترميز نحو عزاء الرّوح العربيّة وهي تعيش محنتها القاسية ، وفي محاولة ناجحة لتجسيد مآسي الأمّة.

وأخيرا يمكن القول: إنّ أسلوب التّكرار في جميع النّصوص المختارة قد جاء محمّلا بطاقة دلالية وإيقاعية بلغ بها الشّاعر سميح القاسم غاية التّوافق في التّعبير عن مشاعره وعواطفه تعبيرا حيّا، مستخدما هذه الأداة الفنّيّة؛ ليفصح بها عمّا بداخله معبّرا عن وضع شعريّ خاصّ يوسّع مديات دلالاته الموحية.

[1]– سميح القاسم، سأخرج من صورتي ذات يوم، ص194.

الفصل الثّالث:

الدّلالات الإيحائيّة السّياقيّة

أوّلا: المدلولات الوظيفيّة

1- المدلول الغنائي

2- المدلول الدرامي

ثانيا: المرجعيّات التّاريخيّة

1- المرجعيّة الأسطوريّة

2- المرجعية التّراثيّة

توطئــة:

يسعى هذا الجزء من البحث إلى الكشف عن أصول البنيات التّركيبيّة الّتي تمثّل مثيرات – تُدرك ضمن السّياق– لها علاقة وطيدة بأصول المدلولات الّتي تختصّ بإنتاج دلالات أكثر غزارة ممّا قد تفصح عنه الأسطر الشّعرية في ظاهرها، وذلك من أجل التّوسيع من دائرة الدّلالات على أكبر نحو ممكن، ولمّا باتت آليّات القراءة الحديثة تسمح بإعادة اكتشاف ما يرفده النّصّ من طاقات دلاليّة واسعة؛ تعيّن علينا محاورة النّصوص الشّعريّة للمدونة بالاشتغال على أنساقها داخل البنى التّركيبيّة؛ باعتبار أنّ استثمار التّراكيب اللّغويّة من قبل الشّاعر من شأنه أن يُنشئ بناء لغويّا له نسقه الجماليّ الخاصّ به؛ والّذي يخوض ميدان دراسة الشّعر المعاصر يقف على التّقنيّات الجديدة الّتي احتفى بها الشّعراء في تشكيل قصائدهم وتجسيد رؤاهم، والتّعبير عن خلجات وجدانهم؛ ويعدّ الارتكاز على المرجعيّات التّاريخيّة من أهمّ الوسائل الّتي تسعف التّجربة الشّعريّة عند الشّاعر المعاصر؛ فيستهدف توظيفها حتّى يبني في عالمه الشّعريّ ما عجز عن بنائه في واقعه المتراكم بالتّناقضات.

أولا– المدلولات الوظيفيّة:

يؤصّل مفهوم الدّلالة الإيحائيّة فكرة إشراك القارئ في إنتاج الأبعاد الّتي تحيط بالدّلالة الأصليّة؛ فتتكشف أمامه – من خلال الأدوات الّتي يتّكئ عليها المبدع – شبكة من المدلولات توجّه الخطاب نحو وظيفة خاصّة لها علاقة بسياق إنتاجه.

1–المدلول الغنائيّ:

لطالما احتفى النّيّار الرّومانسي بسمة الغنائيّة، وفيه احتلّت "مكانة محوريّة مثّلت الأسلوب المهيمن والمقياس الأعلى للأدب الّذي أُنيطت به مهمّة الكشف عن مكامن الأنا"[1] الّتي تعكس صوت الذّات الشّاعرة بما تحمله من رؤى تفصح عن التّجارب الخاصّة، والمواقف إزاء العالم الخارجيّ؛ وقد تمظهرت في المدونة بانفرادها في صيغة (أنا) حينًا، ومضمرة في الأفعال المسندة إلى ضمير المتكلّم حينًا آخر، كما أمكن إيجادها ساكنة في ياء المتكلّم، وقد وجدنا هذه الأشكال مجتمعة في قصيدة (**إعلان نوايا**) وفيها يقول شاعرنا:

ليس لي في ذمّة العالم شيء

غير موتي مرّتين

[1]–عفاف موقو، الدّلالة الإيحائيّة في الشّعر العربيّ الحديث، ص266.

مرّة ، عمدا وعن سابق إصرار

ومرّه

خطأً ، في فنّ تفسير الكلامْ

خطأً في غرفة التّعذيب من أجل السّلامْ

ليس للعالم عندي أيّ دين

غير ما أضمر من شكّ

وما أعلن من حزن وحسرة

وعلى ساحة ثوار يتامى

تأكل الثّورةَ ثوره!

وانا أعترف الآن

بانّي صاحي العينين والقلب

فانا أرفض أن يُستَر عُريي

أيّ ثوب غير ثوبي

وأنا أسأل ربّي

لا تقابلني إذا جئتُ بوجه مستعار

وبشَعر مستعار

وبشِعر مستعار[1]

في هذه المقطع الشّعريّ يحتشد ضمير الأنا بصورة لافتة ويحتلّ مساحة واسعة؛ حيث ترتكز اللّغة في بنائها على اعتلاء روح الأنا ، والإضافة إلى الذّات ملمح بارز المعالم والانا هذه وإن تواتر حضورها فإنّها لا تعطي إيحاء باعتزاز الذّات والتّفرّد بعالمها المخصوص بقدر ما تحمله من أبعاد إحاليّة ناشئة عن تجربة واقعيّة عاشها الشّاعر لا تحتمل التّكتّم؛ فآثر إعلانها والإفصاح عنها، والمقطع الشعريّ السّابق يزهو بالدّلائل المشعّة من خلال الغنائيّة المؤسّسة عبر المستويات: الصّوتيّة والمعجميّة والتركيبيّة.

أ- المستوى الصّوتيّ:

[1]- سميح القاسم، سأخرج من صورتي ذات يوم، ص 20.

انتشرت في المقطع نبرات تميّزت بتصاعد هادئ صاحبه إيقاع منتظَم كامن في حضور المحسّنات البلاغيّة من جهة كالطّباق(موتي/ انبعاثي) (أضمر/ أعلن) والجناس (السّلامْ /الكلامْ) والقافية وتكرار الألفاظ من جهة ثانية، وفي ذات القصيدة يقول الشّاعر:

خطأً في غرفة التّعذيب من أجل السّلام

فعلى السّجن السّلام

وعلى الأرض السّلام

وعلى السجّان والسّجن المسرّه

وأنا لا أسرق النّار ، فحسبي

قبضة من جمرها ناري و نوري[1]

بالعودة إلى المقطع السّابق نلاحظ أنّ الإيقاع قد صاحبه اختلاف في توزيع الأسطر الشّعريّة الّتي تراوحت بين القصر والطّول؛ ما بين استغراقها للفظة واحدة أو جملة بأكملها، الأمر" الّذي يؤدّي دورا هامّا في تعميق الدّلالة الحافّة العاطفيّة للملفوظ "[2] وهو ما يكشف عن الإصرار على الثّورة والتّمرّد؛ فعندما تزداد المعاناة في التّجربة الشّعريّة يتمخّض عنها وجدان نافث ومشاعر متأجّجة، وذلك ما يبرّر عدم التزام الشّاعر بمفتاح صوتي واحد؛ فقد عدّد ونوع ما بين الرّاء والنّون والميم والباء وهو ما عادل نزوع نحو الجهر بالخشونة والتمرّد فتآلف سياقه اللّغويّ مع سياقه الدّلالي .

وممّا تجدر الإشارة إليه هنا بعض وجود ظاهرة الاشتقاق ودورها في دفع الدّلالة نحو الإيحاء والتّرميز، ومن قبيل ذلك (شِعر/شَعر) (السّجن/السّجّان) (الثّورة/ثوار) (ناري /نوري).

ب- الدّوال التّركيبيّة:

لقد تفرّع عنها تنوع في توظيف الأنساق الإسناديّة؛ بين الإسناد الاسمي والإسناد الفعلي ، ويمكن توضيح ذلك وفق الآتي:

***الاسم الموصول + (جملة فعليّة)**

ما ينزفه القلب

ما يعزفه الحبّ

ما ينسفه الرّعب

---

[1]- سميح القاسم، سأخرج من صورتي ذات يوم، ص 20.

[2]- عفاف موقو، الدّلالة الإيحائيّة في الشّعر العربي الحديث، ص 262.

***شبه الجملة (خبر مقدّم) + مبتدأ**

فعلى السّجن السّلام

وعلى الأرض السّلام

وعلى السّجّان والسّجن المسرّه

***المسند إليه (ضمير المتكلّم أنا) + المسند (جملة فعليّة)**

أنا أعترف الآن

وأنا أرفض أن يستر عريي

وأنا أسأل ربّي

وأنا أرفض تهريج أخينا المتنبّي

إنّنا أمام بنى أسلوبيّة مكتملة؛ حيث لم يجنح الشّاعر في هذه القصيدة إلى نمط تركيبيّ واحد؛ بل آثر التّنويع في توظيف الأنساق الإسناديّة، ذلك أنّ " كلّ نصّ يقول حقيقة كاتبه بأكثر من معنى"[1] وهو ما يشي بإعلان سلطة الرّفض الّتي راودها هاجس التّفرّد الّذي اقترن بصور العلو والظّهور، ومن التّراكيب الّتي تخلّلت القصيدة ترديد الشّاعر نفس العبارة في مقاطع متتالية منها عبارة " ليس للعالم عندي أيّ دين "حتّى تكاد تتحول إلى لازمة شعريّة ترفد دلالة صريحة ، وهي السّام من الحياة، " إنّه الاختزال الشّعريّ والاستشراف الشّاعريّ الّذي يختصر المعاناة في لحظة زمنيّة شفيفة "[2] وقد أدّت هذه اللّازمة " الوظيفة التّعبيريّة الّتي توحي بقوة الإحساس الّذي يمرّره التّكرار إلى القارئ "[3] فتستثير عنده كوامن فضوله بحثا عمّا تخفيه من دلالات مسكوت عنه.

ج- الدّوال المعجميّة:

لو وقفنا عند هذا النّوع من الدّوال فسنسجّل احتشاد القصيدة بملفوظات ذات شحنة عاطفيّة مؤثّرة تستقرّ في دلالتي الحزن واليأس، حيث لا يجد الشّاعر ما يُغنيه عن توظيف ما يشي بجرحه الغائر، ولا أدلّ على ذلك من توظيفه الملفوظات(موتي، التّعذيب، حسرة، الجمر، ينزفه، ناري)، إنّها ألفاظ راشحة بالحزن نابضة بالمواجع، وهو ما جعل اللّغة تلقائيّة في كثير من عباراتها منفجّرة تحت تأثير الانفعال الشّديد.

---

[1]- إبراهيم محمود، صدع النّصّ وارتحالات المعنى ،مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 2000م، ص27.

[2]- مسعد بن عبد العطوي، تأمّلات في الشّعر المعاصر، عالم الكتب الحديث، الأردن، (د ط)، 2014م، ص 255.

[3]- عفاف موقو، الدّلالة الإيحائيّة في الشّعر العربي الحديث، ص 266.

إنّ الشّاعر في هذه القصيدة قد عاش المتناقضات؛ فقد ابتدأها منكفئا على ذاته تغلبه مسحة الكآبة – كواحدة من أهمّ سمات الشّعر الغنائيّ– فاستبدّت به مشاعر القنوط ورأى الوجود صفحة من ذاته اليائسة لكن ما يلبث أن ينتقل من الرّومانسيّة الذّاتية إلى الرّومانسيّة الواقعيّة الّتي تجعل القضايا الإنسانيّة أهمّ اهتماماتها؛ فيظهر بقناع التّمرّد ويعلن الرّفض لقيود الواقع الّذي امّحت فيه سلطة العرب، متمثّلا بدوره صوت الإنسان العربيّ وما يحمله من هواجس وتراكمات؛ ومع هذا تبقى قصيدة "**إعلان نوايا**" ضمن مصنّفات مراثي القيم الإنسانيّة الّتي استثارت ولا تزال تستثير كوامن الأدباء والشّعراء.

وعليه يمكن القول: إنّ المدلول الغنائي يتجذّر في شعر سميح القاسم متجلّيا في طغيان صوت الأنا المنساب من نبع المعاناة الذّاتية لا من الشّعور بالكبرياء.

2– المدلول الدرامي :

يُعدّ الشّاعر سميح القاسم واحدا من الشّعراء الّذين طالما نذروا شعرهم لنُصرة القضايا العربيّة فجعلوا الهمّ لعربيّ وما تكابده الأمّة ميدانا لمضامينهم الشّعريّة؛ فاستعانوا في قصائدهم بالتّشكيل الدرامي لبناء الأحداث، ويشير المدلول الدرامي إلى اختزال الوقائع والأحداث وتصويرها في مشاهد يختلف نمط وتيرتها تسارعا أو تباطؤا تبعا لمعدّل الانفعال والمشاهد السّرديّة الّتي يصنعها الشّاعر مستحضرا عناصر الدراما السّرديّة في بناء قصيدته الحديثة. وتحتفي قصائد كثيرة من المدونة المتخيّرة بعناصر التّشكيل الدرامي، وتتنوع صور تقنيّات حضور الدراما وفقا للتجزئة الآتي:

أ– بنية الصّراع الدرامي:

عبر قصيدة "**الفراء**" يسوق الشّاعر سميح القاسم مشاهد سرديّة تتنامى فيها الأحداث؛ متّخذة منحًى تصاعديّا يمكن توضيحه من خلال التّخطيط الآتي:

وضع البداية

نحن كنّا أخًا وأخاه
معًا توأمين. ولدْنا هنا من قرون لقابلة كافأتها
قبيلتنا ببعير ونخلة
ونشأنا معًا بخراب التّقاويم والكائنات.

مع عنصر التّحول تتوجّه الأحداث نحو خرق أفق التّوقّع لدى المتلقّي وتنقلب ضدّ الشّاعر فيرزح في كفة المخذول فيقول:

التّحوّل	**إخوتي بسكاكين فاكهة يسلخون فرائي** **وعلى مهلهم بدبابيس ربطاتهم يثقبون يديّ** **لتسهيل أمر مساميرهم. يوم صلبي على** **خشب طيب من بلادي الجميلة** **ذات حفل سواريه**
التّأزّم	**صاح شيخ القبيلة :** **آن أنْ تصلبوه جهارا نهارا ألا إنّه ولد كافر** **بسكاكين فاكهة يسلخون فرائي. لكنّهم** **يهرعون لتقشير فاكهتي بالرّماح الطّويلة**
النّهاية	**وفرائي يدفّئ أعناق زوجاتهم..** **حسنًا إنّهم إخوتي ![1]**

لقد أفصحت المشاهد عن الاضطراب من خلال حركة التّوتّر الّذي منح الأحداث نسقا متناميا و"ليتكون النّمو الدرامي ويستوعب النّصّ حركة الصّراع"[2]؛ فتمثّل في تشكيل بصريّ –كأنّه يتجسّد أمام ناظري القارئ– وهذا ما يؤدّي "إلى استدعاء المتلقّي وتضمينه داخل النّصّ الشّعريّ؛ فيتحول النّصّ إلى خطاب دراميّ قائم على مفهوم التّبادل وجعله طرفا فاعلا في إنتاج النّصّ"[3] وكذا اعتماد عناصر السّرد من إيراد للحدث والمكان والزّمان وانتقال بالأفعال من الماضي إلى المضارع ، والتّركيز على الأفعال الحركيّة مثل: (يسلخون يثقبون، يهرعون، صاح، تكاثر) وهي أفعال لا يقتصر دورها على تحديد طبيعة عمل الشّخصيّة فقط؛ بل تحدّد صفاتها كمقومات ثابتة فيها توهم بمحاكاة العالم الخارجيّ، وعلى الرّغم من التقاء زمن الماضي والمضارع فإنّ ذلك يشي باستمراريّتها وشمولها حتّى زمن المستقبل.

[1]– سميح القاسم، سأخرج من صورتي ذات يوم، ص57.

[2]– حاتم الصّكر، ترويض النّصّ–دراسة للتّحليل النّصّي في النّقد المعاصر– الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، (د ط)، 1998م، ص161.

[3]– عفاف موقو، الدّلالة الإيحائيّة في الشّعر العربيّ الحديث، ص 295.

ومع هذا فإنّ الشّاعر قد أطلق العنان لتمرير الأحداث السّرديّة المصورة لإحساسه ضمن النّصّ الشّعريّ؛ ممّا جعلها تتجاوز حدود الحكائيّة وتومئ إلى حقائق الدراما الإنسانيّة المجسّدة لصور الخيانة والخذلان الّذي يرزح تحت وطأته الواقع العربيّ.

ب- المقاطع الحواريّة:

يتّكئ الشّاعر في قصيدة **(مقطع من محضر تحضير)** على مشاهد الحوار كتقنية بارزة في بناء قصيدة الدراما المعاصرة؛ ففيها يقول:

وكيف تسمّي البلاد؟

بلادي

-إذن تعترف؟

-أجل سيّدي أعترف.

-تقول بلادي؟

-أقول بلادي

-وأين بلادي؟

-بلادُك.

-وأين بلادي؟

بلادُك.

-وأين بلادُك؟[1]

يمثّل الحوار في هذه القصيدة مرتكزا أساسيّا استحضرت فيه أطرافه من المتكلّم والمخاطب والنّصّ، وينقل فيه الشّاعرُ المتكلّمَ من مستوى المرسِل إلى مستوى المرسَل إليه؛ فتنتقل اللّغة بين أسلوبي الاستفهام والجواب، ويُصاغ عبرها خطاب شعريّ تتحرّك أبنيته في اتّجاه دلالة عنف المواجهة بين طرفي الحوار الدرامي الّذي ينقل مضمونين شعريّين، مفاد الأول اعتراف الشّاعر بأحقّيّة البلد؛ لكن سرعان ما تنتابه موجة من التّيه والهذيان الشّعريّ مع المضمون الثّاني؛ فيعود للتّساؤل عن بلده مجدّدا في قوله (وأين بلادي؟) كما أنّ الاقتضاب المسجّل في المقاطع الحواريّة والسّرعة في طريقة التّلفّظ ، وتكرار بعض الأصوات وورود التّجنيس الصّرفيّ لصيغة -**افتعال**- (امتدادي – اجتهادي – اعتدادي) واستغراق الحوار

[1]- سميح القاسم، سأخرج من صورتي ذات يوم، ص57.

زمنا موجزا من شأنه أن يقوم "بوظيفة دفع اللّغة الدراميّة وتحريكها تحريكا ذاتيّا يُبطن صراعا خفيّا"[1] يعيشه الشّاعر بينه وبين ذاته ، ويجعله يئنّ تحت وطأة الوعي.

ج- تعدّد صوت الرّاوي:

من الظّواهر الّتي تستميل القارئ في شعر سميح القاسم تعدّد أشكال حضور الرّاوي؛ وانفتاح النّصّ على أصوات متعدّدة، حيث ينتقل به من مستوى الرّاوي الخارجيّ إلى الرّاوي الدّاخليّ ، وممّا يبدو أنّ هذا الإجراء مبنيّ على مضامين الأحداث الّتي يسوقها النّصّ.

- **الانتقال من الرّاوي الخارجيّ إلى الرّاوي الدّاخليّ:**

يقول الشّاعر في قصيدة " **لغز اغتيال البروفسور "س" في معهد الفنون الجميلة**"

وعلى الشّرفة في المعهد بنت تتعرّى لذبول الشّمس والورد

وتبكي للعصافير الّتي تخرج من لوحتها الأولى إلى الشّرفة

تبكي:

كيف لي أن أدهش الألوان من بعدك يا مولاي؟ من يسعف

فرشاتي على الخوف الرّماديّ؟ ومن يرشد قلبي في بساتين

الغرام (الضّوء والظّلّ) ومن ينصف حزني؟

بعد مولاي الّذي علّمني أن أمزج الأشياء كي أستخرج الألوان[2]

عبر هذا المقطع الشّعريّ نستشفّ أنّنا أمام صوتين: صوت الرّاوي الخارجيّ المتمثّل في الشّاعر وصوت الرّاوي الدّاخليّ الّذي يمثّله صوت البنت؛ إذن نحن إزاء حكاية مضمّنة داخل حكاية مضمِّنة يقدّم الشّاعر من خلالهما تقريرا حول الشّخصيّة ويمرّر – في الحين ذاته- انفعالاته.

- **الانتقال من الرّاوي الدّاخليّ إلى الرّاوي الخارجيّ:**

للتّمثيل على هذا الشّكل من أشكال حضور الرّاوي اخترنا مقطعا شعريّا من قصيدة: **(فراقيّة للّاجئين السّياسيّين في مقاهي أوربا)**: يقول فيه الشّاعر:

وننقش بالنّار أسماءنا في جلود المواليد ، جئنا

بنور الزّمان الجديد ، لتبصرنا في مراياك نحن

---

[1]- عفاف موقو، الدّلالة الإيحائيّة في الشّعر العربيّ الحديث، ص286.

[2]- سميح القاسم، سأخرج من صورتي ذات يوم، ص73.

الحضارة ، نحن القصاص ونحن الخلاصْ

لغةٌ تدّعي وطنا ليس يتقن لُكنتها الأجنبيّة لا

يستسيغ رطانة ضبابها... لا يطيق بنادقها[1]

يهيمن في هذا المقطع صوت الرّاوي الدّاخليّ الّذي تقمصه الشّاعر، والأمر هنا طبيعيّ؛ فالقضيّة الّتي يستثيرها هي قضيّة وطن مسلوب، والشّاعر مشحون بهاجس الانتماء للوطن.

وبناء على ما تقدّم يمكن القول: إنّ استعانة الشّاعر سميح القاسم بمعجم تنوء فيه صور الدراما بنفسها وهذا المزج المقتدر بين تقنيّات السّرد وأنظمة اللّغة الشّعريّة – ما جعل النّصّ ينفتح على جنسيْ القصّة والمسرح– ليُنْبِئ عن إبداع يتسامى في الواقع الفنّي ويتلاحم مع المضمون النّبيل حين يلامس صميم المشاعر الإنسانيّة الّتي تقدح بها ذاتيّة الأفراد بين نزوع نفسيّ ونزاع وجوديّ.

ثانيا: المرجعيّات التّاريخيّة:

بما أنّه لكلّ شاعر حساسيّته المفرطة فقد تمايز الشّعراء في مقدار الاستناد على المرجعيّتين وفق ما يتلاءم وطبيعة التّجربة الشّعريّة، واللّغة الّتي تتّخذ من الأسطورة والتّاريخ برموزهما تقنية بارزة في تشكيلها هي لغة رامزة " مستقاة من حالة الذّهول الّذي تتخطّى فيما وراء الواقع برفع الواقع وكلّ التّفاصيل والجزئيّات"[2] ولم يقف الأمر عند توظيفهما كأداة فنّيّة تسهم في بناء لغة القصيدة؛ بل تعدّاه إلى كونهما إجراء يمزج الفكر ويصهره في بوتقة الأحلام؛ فيتّحد مع مدلولاتهما لتتكون صورة عن الوجود والخلود والقضايا الفكريّة، وتختلف بؤر الاستناد على المرجعيّة الأسطوريّة والتّاريخيّة في النّصّ الشّعريّ تبعا للمواقف الّتي يريد الشّاعر تمريرها.

1- المرجعيّة الأسطوريّة:

يعتمد النّصّ الشّعريّ في استدعائه للأسطورة على ألفاظ قد تحيل إلى أسماء شخصيّات أو أسماء دالّة على أمكنة أسطوريّة، ودراستنا لمدونة سميح القاسم أفضت إلى استناده على الشّخصيّة بشكل مكثّف؛ لأنّ الشّخصيّة في الأسطورة قطب مهمّ؛ ونقطة الارتكاز في تحريك الأحداث، تغذّي العمل الشّعريّ وتخلق ضروبا عديدة من الدّلالات، قد يُختزَن البعض منها في الدّلالة الإيحائيّة العاطفيّة الّتي تحمل نظرة الشّاعر الإيديولوجيّة إزاء حقائق كونيّة ووجوديّة وهذا عندما تتوحّد ذاته بالشّخصيّة الأسطوريّة ، فيعمد إلى تحويرها بتحميلها طاقات إضافيّة لصالح فكره الخاصّ، وهنا يتحول فعل القراءة إلى تأويل

[1]- نفسه، ص104.

[2]- إيليا الحاوي، الرّمزيّة والسّرياليّة، دار الثّقافة، بيروت، (د ط)، 1980م، ص112.

مُجهِد يستنزف من القارئ طاقة لإدراك الدّلالة المسكوت عنها؛ كما قد يُختزل البعض الآخر في الدّلالة الإيحائيّة التّقويميّة الّتي تسوق معها نظرة إصلاح الفكر الاجتماعي واستعادة مقومات الحياة؛ ولا ملاذ للشّاعر إلّا سبيل العودة إلى المرجعيّة الأسطوريّة بها يتشوف إلى انبلاج النّور والحياة. وقد أمكن حصر ذلك من خلال استدعاء سميح القاسم شخصيّة "**جلجامش**" الّتي تنفتح فيها قصيدة "**جلجامش اللّوح الثّالث عشر**" على ثقافة بلاد الرّافدين، وبها اقتحم الشّاعر عوالم الأسطورة، وحشد مقدارا متنوعا من الرّموز الأسطوريّة (جلجامش، أوروك ، ننسون، عشتار، خمبابا، إنكيدو) " ليدلّ دلالة بارزة على ذلك الفعل الواعي في توظيفها، وإنّ تنوعها وأفقها العريض ليتمخّض عن سعي يحاول أن يعمّم التّجربة الشّعريّة لتشمل الإنسانيّة جمعاء "[1] وممّا جاء في القصيدة قول الشّاعر:

تقاذفت "جلجامشَ" الصّبواتُ

واحتشدت عليه قيامة الموتى

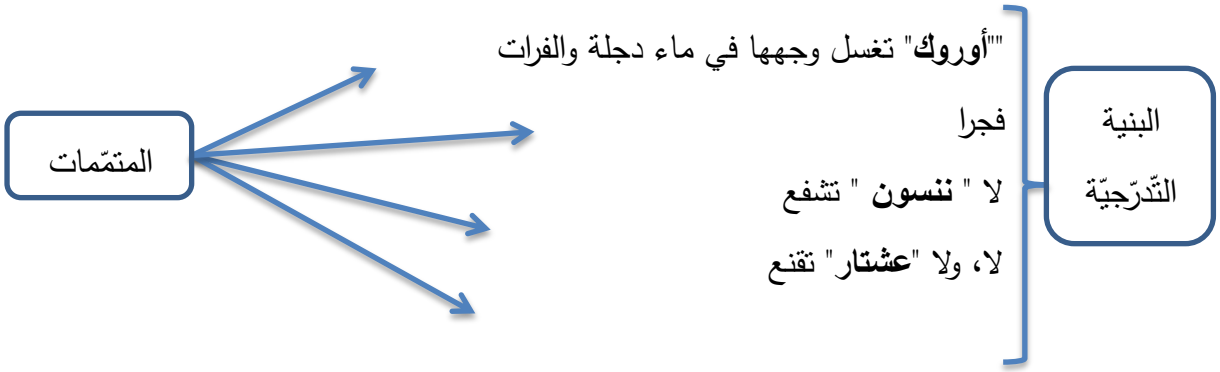
أيعود؟ كيف؟ متى؟ وأين؟

ألا نجاة على السّبيل؟

ألا سبيل إلى النّجاة؟[2]

يمثّل المقطع السّابق النّواة الإسناديّة وبؤرة الدّلالات؛ تنفتح بعدها المشاهد السّرديّة وتلتفّ الدّوال التّركيبيّة كبنية تدرّجيّة تُسترسل فيها متمّمات النّواة الإسناديّة ، حيث تتّجه نحو التّمدّد والاتّساع ويمكن التّوضيح لذلك في المخطّطين الآتيين:

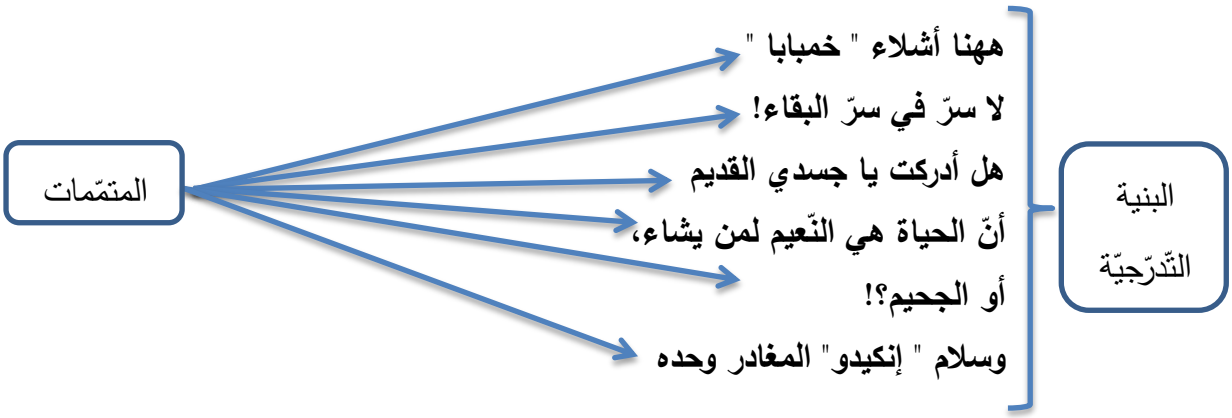
-المخطّط الأول :



[1]- حسن ناظم، البنى الأسلوبيّة – دراسة في أنشودة المطر للسّيّاب، ص230.

[2]- سميح القاسم، سأخرج من صورتي ذات يوم، ص 196.

- **المخطّط الثّاني :**



في حضن التّمرّد العارم والعبثيّة الّتي ترزح تحتها الحياة يُسقط شاعرنا خلاصة تأمّلاته في قضايا الوجود والخلود وانتصار الإنسان على قوى الظّلم والطّغيان على رموزه الأسطوريّة؛ لما فيهما من تقاطعات؛ فأعطى لكلّ رمز مدلولاته؛ حيث "**جلجامش**" هو صورة الأمل المنشود فهو باستدعائه هذا الرّمز يقيم امتدادا تاريخيّا وحضاريّا ، ويستحضر رحلته الشّاقّة في البحث عن سرّ الخلود في الحياة وفكرة الصّراع من أجل البقاء ليعود جلجامش بعد رحلته مدركا ما ينبغي أن يكون عليه في صورة الملك الحكيم بعد أن كان ملكا ظالما.

إذا كان الشّاعر في المقطع السّابق قد ساق شخصيّة "**جلجامش**" في صورة البطل الأسطوريّ يرسي دعائمها كما في أصل تكوينها دون تحوير أو تغيير؛ نراه في مقطع آخر يتمثّل دوره ويتّحد بشخصيّته ، مضيفا إليها الدّلالة الإيديولوجيّة الّتي تحيل إلى الإقرار بحقيقة الفناء والبعث ما بعد الموت ، وها هو المقطع الموالي يُنبئ بذلك:

هذا أنا "جلجامش" الإنسان

ثلثاي الإله

وهْمٌ

وثلثي للفلاه

جسد تغادره الحياه

يهب الخلود لموته

ويرى بحكمة ميّت وضُحتْ رؤاه

أنّ الحياة هي الحياه

أجل مسمّى، لا سواه

ولا سواه[1]

إنّ هذه المعاني الّتي يفتقدها واقعنا اليوم هي ما أدركه شاعرنا في كونها جزء من صميم ما يناضل من أجله إنسان اليوم الّذي يأمل في الحصول على حياة لا تكبّل حرّيّته فيها القيود.

وفي صراع بين الخير والشّرّ تقف شخصيّة " **إنكيدو**" وجها داعما لجلجامش – بعد أن كان عدوه– ضدّ قوى الشّرّ فتكونت صور إنسانيّة في غاية النّبل (الصّداقة) واختفت بهذا الاتّحاد ملامح الظّلم وحلّت بوادر الخير الّتي تُعدّ صميم الدّلالة المسكوت عنها في هذه القصيدة.

لقد أدّت اللّغة الشّعريّة في هذه القصيدة وظيفة جماليّة تمثّلت في منح النّصّ –القريب من لغة السّرد– سمة الشّعريّة ؛وذلك من خلال عمليّة التّحوير الفنّيّ الّذي مارسه الشّاعر على هيكل الأسطورة من تحويل لوظيفة جلجامش؛ وتقمّصه لشخصيّته؛ ممّا أكسب الدّلالة شحنة إيحائيّة إمتاعيّة تشرك القارئ في فضاء المتخيَّل السّرديّ ، دون أن ننكر الوظيفة المعرفيّة الّتي تتّصل بمحاكاة الخطاب الشّعريّ لبعض الحقائق الكونيّة الّتي تبثّها الأسطورة.

2- المرجعيّة التراثية:

إنّ حاجة الشّاعر المعاصر إلى استلهام التّاريخ بما يزخر من رموز ملحّة أكثر من أيّ وقت سابق؛ لأنّ وظيفة الشّعر –اليوم– هي الغوص في أعماق الواقع بتجاوز العالم الظّاهر؛ ولا أجدى للشّاعر في ذلك من العودة إلى المرجعيّة التّاريخيّة لما في رموزها من معادلات تسعفه في نقل تجربته الشّعريّة لأنّ" توظيف التّراث الإنسانيّ عامّة والقوميّ خاصّة بما فيه من قصص وأساطير تعود إلى تلك الثّقافة الّتي هي وليدة العصارات والتّجارب البشريّة من شأنه أن يخرجها من الدّوائر الضّيّقة إلى عوالم أرحب وصهر هذا الموروث في بوتقة خيال الفرد"[2] واستدعاؤها اليوم بات يشكّل تقنية بارزة لجأ إليها الشّعراء المعاصرون فجعلوها موضع الخيط الذّي يصل التّليد بالجديد؛ وذلك حين وجدوا فيها من الرّمزيّة ما يحجب فنّ التّأويل عن المتلقّي البسيط و"غالبا ما يكون الهدف منها توليد نوع من الإحساس العميق بالمفارقة بين المدلول التّراثي والمعاصر"[3] وقد حضرت في المدونة المتخيّرة شخصيّات تّراثيّة متعدّدة أحاطها الشّاعر بظلال إيحائيّة عميقة يمكن أن نستشفّها في الشّخصيّات الآتية:

---

[1]–سميح القاسم، سأخرج من صورتي ذات يوم، ص 202.

[2]– أمل إبراهيم محمّد، الأثر العربي في أدب سعدى الشّيرازي، الدّار الثّقافيّة للنّشر، القاهرة ،ط2، 2000م، ص202.

[3]– علي عشري زايد، استدعاء الشّخصيّات التّراثيّة في الشّعر العربيّ المعاصر، دار الفكر العربيّ، القاهرة، (د ط)، 1997م، ص203.

أ- المتنبّي:

يقول الشّاعر سميح القاسم في قصيدة **(إعلان نوايا)**:

وأنا أرفض تهريج أخينا المتنبّي

ورياء المتنبّي

ونفاق المتنبّي[1]

يكتفي الشّاعر في توظيفه للشّخصيّات التّراثيّة في هذه القصيدة باستدعاء الاسم؛ على اعتبار أنّ الأسماء تعبّر عن شخصيّات أصحابها المشحونة بتداعيات دينيّة وتاريخيّة وسياسيّة وفي الوقت الّذي تحول فيه العربيّ إلى مناصر لعدوه ظالما أو مظلوما صار النّفاق فيه صفة ملازمة ، وها هو الشّاعر يجد في شخصيّة المتنبّي -الّذي سعى بكلّ السّبل إلى الوصول إلى ودّ السّلطان- ما دفعه إلى إسقاط نفاقه على العمالة السّياسيّين اليوم؛ ليكشف عن العار العظيم والتّخاذل الفادح الّذي وصل إليه مسؤولونا وليضعهم في الأمر الواقع ويُبين عن دسائسهم الّتي خانوا بها البلاد والعباد.

ب- أبو الحسن المرينيّ:

في زيارة الشّاعر لقبر أبي الحسن المريني – أحد ملوك الدّولة المرينيّة – نراه يقف على الطّلل مناجيا إيّاه بقوله :

أبا الحسن انهضْ من الموت حيّا جميلا

واصْغ إليّ قليلا

وحدّق من القبر. حدّق قليلا

سواسية نحن صرنا

أبا الحسن الشّهم قبرك تذوي عليه الزّهور

وما من ربيع

ويذوي دمي في بلاد تضيع[2]

ومع شخصيّة أبي الحسن يفتح القاسم جرحا عميقا لم تسكن آلامه تحسّرا على أمجاد الماضي (فضاء الذّكرى) وهو يصنّف ذاته ضمن عداد الموتى، وتبدأ فاعليّة المشاهد في الحركة منطلقة من

[1]- سميح القاسم، سأخرج من صورتي ذات يوم، ص23.

[2]- سميح القاسم، سأخرج من صورتي ذات يوم، ص 89.

العلاقة الحواريّة بين منتج النّصّ (الشّاعر) والطّرف المحاور (أبو الحسن) حيث يتمّ تغييب صوت الطّرف الثّاني لتتفرّد الذّات الشّاعرة بإنتاجيّة هذا الحوار؛ فلئنْ حكم القضاء على أبي الحسن بالموت فإنّ ذكراه اليوم حيّة لم تمت؛ تجاوز بها الشّاعر دلالتها الضّيّقة إلى دلالة تدعو إلى الثّورة والتّمرّد وهي ميزة اختصّ بها " الشّعر الثّائر الّذي يتجاوز حدود الألفاظ المنضبطة ويوسّع أو يضيّق من معاني الكلمات ، ويغيّر في كلّ لحظة من قيم هذه العملة"[1]

ج- مريم:

يستدعي الشّاعر سميح القاسم شخصيّة السّيّدة مريم في قصيدة **(لا تلديني يا مريم)** فيقول:

يا أمّي مريم لا تلديني

أوصدتُ على حزني باب الفرح المفتوح

أخطأتُ سبيلي

في وادي الموت الغامض

بين الجسد والرّوح

لا تلديني يا أمّي

يا أمّي مريم

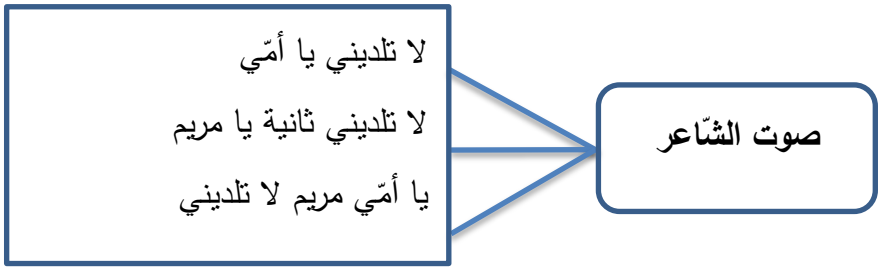
لا تلديني[2]

مريم العذراء رمز للطّهر والعفاف في جميع الأديان ، وقد جعله الشّاعر طرفا يحاوره لأنّ " للشّاعر من الشّخصيّة المستدعاة واحدا من مواقف ثلاثة: إمّا أن يتّحد بها ويتّخذ منها قناعا يبثّ من خلاله أفكاره وخواطره وآراءه مستخدما صيغة ضمير المتكلّم، وإمّا أن يقيمها بإزائه ويحاورها متحدّثا إليها"[3] وهذا ما جسّده الشّاعر حين تحدّث إلى شخصيّته مفعّلا تقنية الحوار خالعا عليها صفة الأمومة تارة ، ومجرّدا إيّاها، أخرى وقارنا بينهما في موضع ثالث ويمكن التّوضيح لذلك بالمخطّط الآتي:

[1]- عزّ الدّين إسماعيل، الأسس الجماليّة في النّقد العربيّ، دار الفكر العربيّ، القاهرة ، (د ط)، 1992م، ص206.

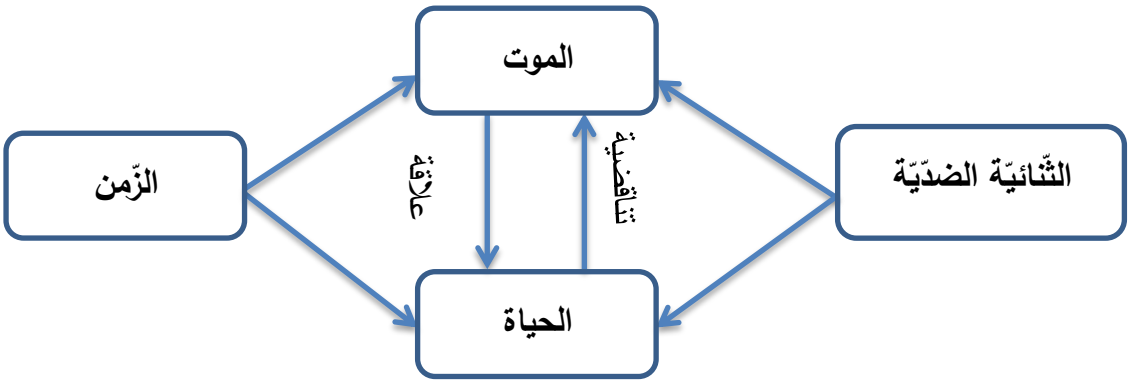
[2]- سميح القاسم، سأخرج من صورتي ذات يوم، ص127.

[3]- علي عشري زايد، استدعاء الشّخصيّات التّراثيّة في الشّعر العربي المعاصر، ص.203



على الرّغم من الإسقاطات المتعدّدة الّتي خلعها الشّاعر على شخصيّة مريم ، تتكرّر صيغة النّهي في كلّ مرّة وكأنّ به يرفض الحياة؛ لأنّ مريم خُلقت لزمان غير زمانها حيث يغيب الطّهر وتنتفي العفّة. ومن الجدير بالذّكر أنّ الشّاعر يتقمّص شخصيّة السّيّد المسيح الّتي ببُشرى ميلاده تغيّرت معالم الحياة وهلّل النّاسب تباشير الخير، وهنا تقع المفارقة وتضع شخصيّة المسيح حدودا فاصلة في الدّلالة والزّمن؛ حيث تجاوزت دلالتها التّصريحية داخل خطابها الشّعريّ ، وأسلمت لغته إلى دلالة حرمان الإنسان العربيّ من حقّه في أرضه؛ حتّى صار يتمنّى الموت ويفضّله عن الحياة.

لقد انبنت هذه الدّلالة على علاقة تناقضيّة تجلّت في التّأسيس لثنائيّة (الموت– الحياة) الضّدّيّة أنتجت معها مفارقة بين زمن (مريم – عيسى) وزمن الشّاعر والمخطّط الآتي يوضّح شيئا من ذلك:



د– زكريّا:

في سياق آخر من استدعاء الشّخصيّات التّراثيّة؛ يلجأ سميح القاسم في قصيدة "**تلك العابرة جسور الآس**" إلى رمز من الرّموز الدّينيّة، وهو شخصيّة "**زكريّا**" عليه السّلام بكلّ ما تحمله من أبعاد دلاليّة:

مباركة في النّساء. مباركة أنتِ في شغفي بالحياة الّتي

زهدتْ بالحياة ../

*

لها ذكرها في الكتاب. فكيف أزفّ النّذور إلى زكريّا المقيم

هناك لأجل نذوري ؟ / وكيف أمدّ جسوري / إلى ربّة

الآس في شطّ دجلة. كيف أعانق ناري و نوري / وأظهر

منها قضائي .. وأغمر فيها ظهوري ؟[1]

لئن كانت قضيّة النّبيّ زكريّا عليه السّلام قد انتهت بعاقبة فرح – بعد إيفائه بنذره – بأن وهبه اللّه يحيى النّبيّ؛ فإنّ قصّة انتظار شاعرنا لم تنتهِ بعدُ؛ فهي تسرد سلسلة أحداث دامية تعلّقت بشعب سُفّهت أحلامه وقام على أنقاضها واقع أشدّ مرارة؛ وإذا كان زكريّا قد تضرّع إلى اللّه حتّى أسعفه الرّدّ الإلهيّ وتكفّل بحسم قضيّته على النّحو الّذي يريده ويشتهيه فإنّ أحلام الإنسان العربيّ وآماله عامّة والفلسطينيّ خاصّة لم تر النّور؛ الأمر الّذي دفع بالشّاعر إلى إطلاق أنين الشّكوى فتحدّث عنها من مكان وزمان ب بعيدين.

هـ- صلاح الدّين الأيّوبيّ:

لطالما اقترن اسم صلاح الدّين الأيّوبيّ عبر التّاريخ الإسلاميّ الطّويل بفتح القدس الشّريف؛ ومجرّد ذكر الشّاعر لهذه الشّخصيّة كاف لأن يستحضر معها المتلقّي كلّ مقومات الحنكة والذّكاء، وفي قصيدة **(في القلب صلاح الدّين)** تتصدّر الشّخصيّة عتبتها الأولى لتخلّد أمجادها في الذّاكرة الإنسانيّة وتحتفي بها ، وتنال من سويداء القلب كلّ المحبّة وعنها يقول الشّاعر:

" **في القلب صلاح الدّين**

في القلب صلاح الدّين"

غنّيْنا.. ونغنّي مجد الأمجاد

ونغنّي بيت المقدس ونغنّي حطّين

وصلاح الدّين[2]

ليس غريبا أن يتغنّى سياق هذا المقطع بأمجاد الماضي وعظمائه؛ لكنْ ما يمكن رصده في السّطرين الأولين غياب رابط العطف (الواو) بينهما" والشّعر الحرّ كثيرا ما تسقط فيه الرّوابط اللّغويّة وتبدو فيه الجمل كأنّها مبدّدة لا رابط بينها، لكن وجودها في نصّ واحد وفي سياق واحد يساعد على جمع ما

[1]–سميح القاسم، سأخرج من صورتي ذات يوم، ص139.

[2]–سميح القاسم، سأخرج من صورتي ذات يوم، ص185.

يبدو مشعثا مبدّدا"[1] لذا فاختفاء الواو العاطفة على المستوى اللّغويّ لا يعني اختفاءها دلاليّا؛ وهو الأمر الّذي من شأنه أن يحقّق استمراريّة البنية الدّلاليّة للوحدة النّصيّة المتمثّلة في مجموع السّطرين السّابقين؛ ثمّ إنّ تظافرهما كانت له وظيفة في توجيه مسار الدّلالة نحو إطلاق الشّاعر نداء استغاثة خفيّ يرجو من ورائه من يتمثّل دور صلاح الدّين في زماننا.

و- قيس وليلى:

ها هو الشّاعر في استدعائه للشّخصيّات يقطف من كلّ بستان زهرة؛ إنّه يقحم في شعره قصص الحبّ والعشق العفيف الّتي حفلت بها الجاهليّة العربيّة ودافعت عن طهر هذا الحبّ بكلّ ما أوتيت في سبيل خلوده من قوة؛ حيث يقول:

ليلى تبادل قيسا هموم السّياسة والشّعر. طال

الحصار وطالت حبال المشانق في قوم ليلى. ويحزن

قيس ويأسى ويغضب/ ويرجي ليلى إلى ثورة لا تنام[2]

في خضمّ التّموجات الزّاخرة بالألاعيب السّياسيّة الماكرة والمتوالية على أوطان العروبة والإسلام والّتي من شأنها أن عملت على تشتيت الوحدة القوميّة نرى سميح القاسم يتّخذ من قصّة العشق الّتي جمعت قيسا بليلى قصّة الهمّ العربيّ ناشدا في شعوبنا صحوة الضّمير ومؤمنا بسلطان الكلمة ودورها في الدّفاع من تدمير منظّم عن السّلم الّذي من الواجب الحفاظ عليه.

على هذا الأساس نعتبر أنّ التّفاعل الحاصل بين المرجعيّة التّاريخيّة والأسطوريّة الموظّفة في نصوص المدونة قد فتح النّصوص الشّعريّة على بؤرة التّأمّلات الّتي تؤرّق فكر الشّاعر من خلال تشابك الموروث بالمعتقد؛ كما عمّق حسّ المفارقة بين الماضي والحاضر فخلق لغة قادرة على التّعبير عمّا هو فيه؛ تنبض حيّة وتتيح للقارئ تعدّديّة القراءة التّأويليّة المنفتحة على دلالات غير قارّة ومرتبطة -في الوقت ذاته- بسياقات إنتاجها.

---

[1]- محمّد حماسة عبد اللّطيف، ظواهر نحويّة في الشّعر الحرّ، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع ، القاهرة، (د ط)، 2001، ص134.

[2]-سميح القاسم، سأخرج من صورتي ذات يوم، ص142.

الخاتمة

ها هي قافلة البحث تحطّ الرّحال عند آخر محطّة لها بعد الطّواف في رحاب ظاهرة الدّلالات الإيحائيّة وآليّات توالدها في الشّعر العربيّ المعاصر، باتّخاذ عيّنة من نتاج الشّاعر الفلسطينيّ سميح القاسم، لتُسفر في نهاية المطاف عمّا طمأن إليه البحث من نتائج في سعي جاهد يتّخذ من المحاورة الجادّة والمتحفّظة – أحيانا – منهجا في مباشرة المدوّنة ودون الاجتراء على قدسيّة بعض نصوصها رغم الانفتاح الّذي طال النّصّ الشّعريّ الحداثيّ، ولنا أن نختزلها في قولنا:

1- إنّ الشّعر مستودع للبنيات الدّلاليّة الإيحائيّة، لا تعرف فيه الدّلالات سبيلا للثّبات والاستقرار وظيفته نقل تموجات الذّات الشّاعرة وتقلّباتها ورؤاها الذّاتيّة، فتنزاح الألفاظ عن دلالاتها الأصليّة وتميط اللّثام عن نفسها بما يكشف قناع المعنى المتستّر وراء لغة الخطاب المباشر.

2- لقد طاف بنا الشّاعر سميح القاسم بين أرجاء الطّبيعة، محاوراً مياهها وأشجارها وجبالها وسهولها، دون أن يغفل لحظة عن الطّواف بالأمكنة التي أعربت عن تعلّق شديد بالأرض الفلسطينيّة، كاسيا إيّاها أبعاداً دلاليّة مشبّعة بالإيحاء، وقد احتلّت أرض القدس الصّدارة بين جميع الأراضي لمكانتها الدّينيّة في النّفوس، ولما تحمله من أبعاد وطنية وسياسية .

3- التّناص أداة فنّيّة في حوزة الشّاعر وقيمة جماليّة في ذوق القارئ، والشّاعر المبدع المجيد هو من يعقل كيفيّة عزف ألحان قصائده على أوتار نصوص أخرى باتت جزءا لا يتجزّأ من بنات أفكاره؛ وبه يستطيع خلق كيان جديد مرتبط الوشائج بحلّة جديدة تركت تلك النّصوص بصماتها عليه.

4- النّصوص الشّعريّة في ظلّ آلية التّناص متعدّدة الينابيع، أرضها خصبة، أخذها كبير وناضج وعطاؤها أكبر وأنضج؛ ظلّت مشدودة الوثاق بأخرى غابرة عبر تاريخ طويل، بناؤها محدود ودلالاتها مفتوحة، واسعة الآفاق لا تقف عند آخر نقطة فيها، ذلك ما يجعلها قادرة على إنتاج دلالات لا حصر لها، وقد مثّلت انعكاسا لمرجعيّات ثقافيّة مختلفة، استعان الشّاعر في التّعبير عنها بمعجم ناسب عصر مرة الرّدح السّياسيّ الرّاهن.

5- ومن خلال هذه الدّراسة التمسنا محاولة التّعرّف على طبيعة علاقة التّضاد بين ملفوظات المدوّنة وكيفية بنائها وصياغتها وتركيبها، وإلى أي مدى أمكن الحكم على توفيق الشاعر سميح القاسم في جعلها أداة فاعلة تحرّك فضاء النص وتعمل على ترابطه.

6- كان للموت حضور قويّ في شعر سميح القاسم في مراحله المختلفة، وذلك نتيجة الظّروف العامّة والخاصّة التي مرّ بها.

7- وظّف الشاعر التّكرار بحرص شديد وهي لم تخلق عبثا لملء الفجوات، ولم يكن موقعها عابرا، بل كان القصد من ورائه تحقيق انسجام وتماسك بين نسيج النّصّ ، كما تكرّرت الأصوات المجهورة بكثرة، لأنها تتسم بالقوة والشدة ولأنها أصوات تعبّر عن الحالة النّفسيّة للشّاعر، والنّاتجة عن الظّروف القاسية التي مرّ بها الشاعر.

أمّا بالنسبة لتكرار اللازمة الموظّف بكثرة، فقد كان تأكيدا لمعنى الصّراخ وترسيخه في ذهن القارئ، وعامّة القول إنّ أنماط التّكرار المدروسة دالّة على خلق بُعد فنّيّ وجماليّ امتزج بالحالة النّفسيّة للشّاعر وأكسب الدّيوان بنية شعوريّة متأثّرة ومؤثّرة.

8-السّمة الغنائيّة في شعر سميح القاسم أخذت الطّابع الجماعيّ على نقيض ما احتفى به التّيّار الرّومنطيقيّ في تقديس الذّات الفرديّة، وهذا منذر بالتّحولات الّتي شهدتها القصيدة المعاصرة في انتقالها من الرومانسيّة الذّاتيّة إلى الرّومانسيّة الواقعيّة.

9-استعان الشّاعر بالتّشكيل الدرامي لتبليغ رؤاه وآرائه حول ما يدور في أوساط الأمّة العربيّة الّتي فرّق شملها الغدر والخيانة، فاستدعى تقنيّات السّرد من حوار وصراع مشيّدا بذلك بنى أسلوبيّة مثيرة على المستوى الصّوتي والدّلاليّ والتّركيبيّ والإيقاعيّ.

10-إنّ انفتاح الشّعر على السّرد قد ألغى الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبيّة، وكان ذلك ما شهدناه من حضور جنس القصّة والمسرح في قصيدة واحدة.

11- تعامل الشّاعر سميح القاسم مع الأسطورة بوصفها مصدرا للإيحاء؛ فهي تجسّد عمق الشّعور والتدّاعيات المبنيّة على الأحلام، وتؤصّل للنّظرة الكونيّة وتفاعلها مع التّكوين الفكريّ المعاصر، وهذا التّوظيف إنّما هو محاولة ناجحة نحو التّغيير.

ونرى أن شعر سميح القاسم مازال يختزن كثيرا من الموضوعات التي تستحق أن تنفرد لها دراسات أكاديمية أكثر عمقا وتحليلا .

و الحمد لله أولا و أخرا .

قائمة المصادر والمراجع

- **القران الكريم برواية ورش عن نافع**

أولا: المصادر

1. ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تح، النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة ، ط1 ،ج1، (د. ت).
2. سميح القاسم، سأخرج من صورتي ذات يوم .. ، منشورات مؤسسة أسرار، عكا، ط1، 2001م.
3. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، دار المسيرة، بيروت، ط2، م1983م.

ثانيا: المراجع العربية

4. إبراهيم محمود، صدع النص و ارتحالات المعنى، مركز الإنماء الحضاري، حلب ط1، 2000م.
5. أحمد عزوز، أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د. ط)، 2020م.
6. أحمد مختار عمر، علم دلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1988م.
7. أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، (د. ط)، 1997م.
8. أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1985م.
9. أمل إبراهيم محمد، الأثر العربي في أدب سعدى الشيرازي، الدّار الثقافية للنّشر، والتوزيع، القاهرة، ط2، 2000م.
10. إيليا الحاوي، الرمزية و السريالية، دار الثقافة، بيروت،(د. ط)، 1980م.
11. حاتم الصّكر، ترويض النص، دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر _ الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د. ط)، 1998م .
12. حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر_ للسيّاب _ المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002م .
13. عبد الرّضا علي، دراسات في الشعر العربي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1995م .
14. عبد الكريم محمد حسن جيل، في علم الدلالة، دار المعارف الجامعية، الأسكندرية (د. ط)، 1997م.

15. عزّالدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، (د. ط)، 1992م.

16. عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1995م.

17. عزالدين علي السيّد، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، ط2، 1986م.

18. عفاف موقو، الدّلالة الإيحائية في الشعر العربي الحديث، دار الجيل، بيروت، ط1، 2007م.

19. علي عشري زايد، إستدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، (د. ط)، 1997م.

20. عمر عبد الواحد، التعالق النصي، دار الهدى للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2003م.

21. محمد الخطّابي، لسانيات النص، مدخل إلى إنسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، ط1، 1991م.

22. محمد بلوحي، آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهليّ، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، (د. ط)، 2004م .

23. محمد حماسة عبد اللطيف، ظواهر نحوية في الشعر الحر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د. ط)، 2001م

24. محمد عزام، النص الغائب، إتحاد الكتاب العرب، دمشق،(د. ط)، 2001م.

25. مسعد بن العطوي، تأملات في الشعر المعاصر، عالم الكتب الحديث، الأردن، (د. ط)، 2014م

26. مصطفى السعداني، البنيات الأسلوبية في الشعر العربي الحديث، دار المعارف، الأسكندرية، (د. ط)، 1987م .

27. مصطفى السعداني، التصوير الفنّي في شعر محمود حسن إسماعيل، منشأة المعارف، الأسكندرية،(د. ط)، (د. ت).

28. مصطفى ناصف ،اللغة و التفسير و التّواصل، علم المعرفة، (د. ط)، 1995م.

29. منذر عيّاشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنّماء الحضاري، ط1، 2002م.

30. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، ط3، 1967م.

31. نسيمة الغيث، من المُبْدع إلى النص، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د. ط)، 2001م .

ثالثا: المراجع المترجمة

32. امبرتو إيكو، السيميائية فلسفة اللّغة، تر: أحمد الصمّعي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2005م، ص 128/127.

رابعا: المجلاّت والدوريات

33. خالد علي حسن الغزالي، أنماط الصورة والدلالة النفسية في الشعر العربي الحديث في اليمن، مجلة جامعة دمشق، مج 27، العدد1 ، 2011م ، ص 282.

34. يوسف رزقه، مقاربة أسلوبية لشعر عزّ الدين المناصرة، مجلة الجامعة الإسلامية، غزة، مج 10، العدد2، 2002م، ص 344.

خامسا: الرسائل الجامعية

35. الطيّب حمايد، شعريّة المكان في الشعر العربي المعاصر، (رسالة دكتوراه مخطوطة)، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بالعباس،2018م، ص 203.

الملخّص

نقف في هذا المقام من البحث عند أبرز المسائل والقضايا الّتي أستُثيرت في مجال الدّلالة الإيحائيّة في ديوانّ سأخرج من صورتي ذات يوم " للشّاعر سميح القاسم، وعليه نقول: إنّ مفهوم الدّلالة الإيحائيّة ينحصر في طبقة الدّلالات المضافة على الدّلالة التّصريحيّة، والانحراف باللّغة والابتعاد بالكلمات عن دلالاتها المركزيّة؛ لأنّ من خصوصيّات النّصّ أنّه لا يعبّر فحسب عن مدلولات مباشرة ؛ بل يعبّر أيضا عن مدلولات غير مباشرة ، ومن ثمّ الدّراسة الّتي تكشف عن كيفيّة اشتغالها، والبحث في القوانين والعلاقات الّتي تحكم بينها، وقد كان أبرز الآليّات المنتجة للدّلالة الإيحائيّة استدعاء النّصّ الشّعريّ لنصوص أخرى غائبة تمثّلت في تقنية التّناص، وخضوعه لنظام الحقول الدّلاليّة والثّنائيّات الضّدّيّة، وهو ما يمنح الجمل الشّعريّة قيما دلاليّة ضمنيّة لها القدرة على الانفتاح الدّلاليّ المتصاعد النّمو، وذلك ما اصطلحنا عليه بالتّداعي الّذي يحيل إلى مفاهيم تؤلّف بين المفردات، فتكون العلاقة بين المدلولات قائمة على نسق تشترك فيه الكلمات من حيث التّقارب والتّشابه، وهنا نشير إلى امتداد هذا الحقل وتنوّعه؛ حيث اقتصرنا فيه على ما يكسب نصوص المدوّنة خصوصيّتها الدّلاليّة والأسلوبيّة .

ومن الظّواهر الأسلوبيّة الّتي أخذت الدّلالات الإيحائيّة رمزيّتها منها داخل النّصّ الشّعريّ ظاهرة التّكرار الّذي يزيد من شعريّة الملفوظ ويبرز جماليّته وتفرّده؛ مؤسّسا لغة أخرى جديدة تطفح بحيويّة وتؤسّس قوانينها الخاصّة، كما يخضع نظام اشتغال الدّلالة الإيحائيّة داخل النّصّ الشّعريّ إلى التّفاعل القائم بينها وبين الدّلالة التّصريحيّة الّذي يحيل إلى انفتاح النّصّ على أجناس أدبيّة متنوّعة تمثّلت في المسرح والقصّة؛ وبالتّالي حضور عناصر الدراما والحوار والرّاوي، ولا شكّ أنّ هذه العلاقات لها ارتباط وثيق بعمليّة إنتاج المعنى .

ومن بين الآليّات الّتي تكشف عن طريقة تأسيس الدّلالات الإيحائيّة ما يعتمده الشّعراء في استنادهم على وسائط فنّيّة متمثّلة في المرجعيّات التّاريخيّة من توظيفات متنوّعة للرّموز الأسطوريّة والشّخصيّات التّراثيّة المتعدّدة لما لهذه الوسائط من قدرة على تجسيد مواقف ورؤى يجنح الشّعراء إلى تبليغها في لغة بعيدة عن التّصريح والمباشرة، ودفع للّغة نحو الإيحاء والتّرميز.

Summary

In this regard, we stand from the research at the most prominent issues and issues that have been raised in the field of suggestive semantics in the book “I will come out of my picture one day” by the poet Samih Al-Qasim, and accordingly we say :

The concept of suggestive connotation is limited to the layer of connotations added to the expressive connotation, deviation in language and deviation from words from their central connotations ; Because one of the peculiarities of the text is that it does not express only direct connotations; Rather, it also expresses indirect connotations, and then the study that reveals how it operates, and researches the laws and the relationships that govern them. And its subordination to the system of semantic fields and antonyms, which gives poetic sentences implicit semantic values that have the ability to open semantic escalating growth. Here, we refer to the extent and diversity of this field; Where we confined ourselves to what gives the blog texts their semantic and stylistic specificity.

Among the stylistic phenomena that the suggestive connotations took their symbolism from within the poetic text is the phenomenon of repetition, which increases the poeticity of the vocalized and highlights its beauty and uniqueness; The founding of another new language brimming with vitality and establishing its own laws, and the system of operating the suggestive signification within the poetic text is subject to the interaction that exists between it and the declarative signifier, which refers to the openness of the text to various literary genres represented in the theater; Thus, the presence of the elements of drama, dialogue and the narrator, and there is no doubt that these relations are closely related to the process of producing meaning .

Among the mechanisms that reveal the method of establishing suggestive connotations is what poets adopt in .

Their reliance on artistic media represented in historical references from various uses of mythological symbols and multiple heritage personalities because of the ability of these media to embody positions and visions that poets tend to convey in a language far from explicit and direct, and push language towards suggestiveness.

فهرس المحتويات

الإهداء

شكر وعرفان

المقدّمـة أ

مدخــل: مفهوم الدّلالة الإيحائيّة وآليّات توليدها

توطئـــــــة: 10

1- مفهوم الدّلالة الإيحائيّة: 10

ثانيا- الآليّات المولّدة للدّلالة الإيحائيّة: 12

1-تداعي المترادفات: 12

2-تداعي الأضداد: 12

3- التّناص: 13

4- التّكرار: 14

5- المدلولات الوظيفيّة : 14

5-1- الغنائيّة: 15

6- الأسطورة: 16

الفصل الأوّل: الدّلالات الإيحائيّة القائمة على التّداعي

توطئــة: 18

أولا- التّداعي الجدولي: 18

1- تداعي المترادفات 18

1-1 حقل الطّبيعة: 19

ب- حقل المكان: 23

2- التّناص الخارجي: 26

أ- حضور النّصّ القرآنيّ: 26

ثانيا- التّداعي السّياقي : **28**

أ- حقلا الموت والحياة 29

الفصل الثّاني: الدّلالات الإيحائيّة الأسلوبيّة

توطئــة: **42**

أولا: تكرار الصّوت: **42**

ثانيا- تكرار حروف المعاني: **45**

1- واو الوصل: 45

2- أدوات الجرّ: 46

3- حروف النّفي: 48

ثالثا- تكرار الكلمة : **49**

1- تكرار الأسماء: 49

2- تكرار الأفعال: 53

رابعا-تكرار العبارة: **54**

خامسا-تكرار اللّازمة : **56**

الفصل الثّالث: الدّلالات الإيحائيّة السّياقيّة

توطئــة: **60**

أولا- المدلولات الوظيفيّة: **60**

1-المدلول الغنائيّ: 60

أ- المستوى الصّوتيّ: 61

ب- الدّوال التّركيبيّة: 62

ج- الدّوال المعجميّة: 63

2- المدلول الدرامي : 64

أ- بنية الصّراع الدرامي: 64
ب- المقاطع الحواريّة: 66
ج- تعدّد صوت الرّاوي: 67
ثانيا: المرجعيّات التّاريخيّة: 68
1- المرجعيّة الأسطوريّة: 68
2- المرجعيّة التراثية: 71
الخاتمة 77
قائمة المصادر والمراجع 81

تم بحمد الله