220869

THE ARAB LEAGUE
ALECSO
Institute Of Arab Research & Studies
Arab League
Cairo

جامعة الدول العربية
المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم
معهد البحوث والدراسات العربية
قسم الدراسات الأدبية واللغوية
القاهرة

بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه
في اللغة العربية ــ قسم الأدب

بعنوان
التشكيل الدرامي
في شعر سميح القاسم

إعداد الباحث
صالح حسن سليم رجب

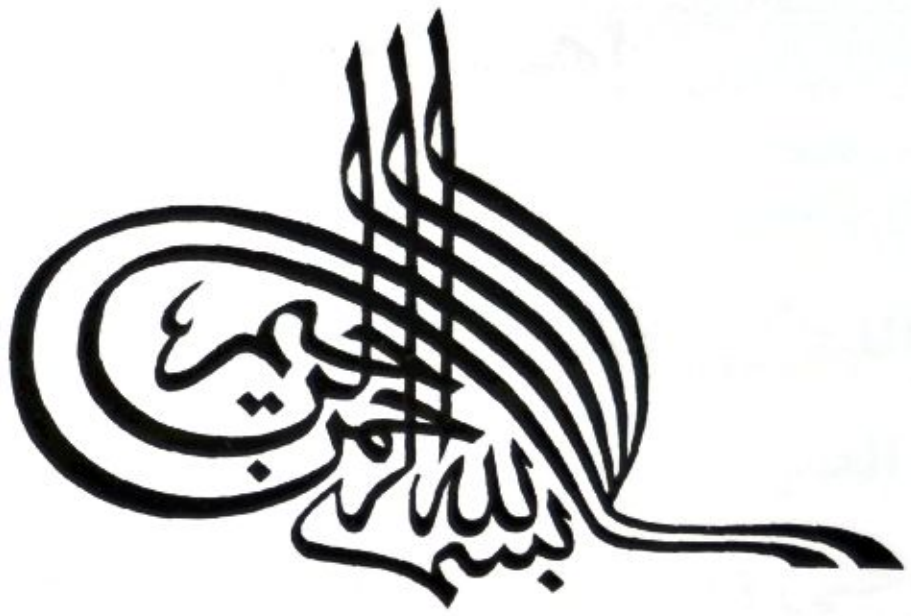
مكتبة جامعة بير زيت
54612
BIRZEIT UNIVERSITY LIBRARY
A214

إشراف
الأستاذ الدكتور/ صلاح فضل
أستاذ النقد الأدبي
جامعة عين شمس

Thesis
PJ
7858
.A78
A286
2008

١٤٢٩هـ - ٢٠٠٨م

Digitized by Birzeit University Library



﴿وَقُلْ رَبِّ زِدْنِى عِلْمًا﴾

صدق الله العظيم

سورة طه الآية ١١٤

Digitized by Birzeit University Library

شكر وتقدير

الحمد لله الذي منحنا العلم ويسَّر لنا أسبابه، وجعل التفاوت فيه معياراً، حيث قال وهو أصدق القائلين: {قل هل يستوى الذين يعلمون والذين لا يعلمون }. صدق الله العظيم.

وبعد ... فإن الكلمات لتقصر عن الوفاء بما أدين به من الولاء والعرفان بالجميل لأستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور/ صلاح فضل - أستاذ النقد الأدبي- بجامعة عين شمس الذي شُرفتُ به مشرفاً على رسالتي هذه، حيث أفدت من علمه الكثير، وكانت توجيهاته لي حافزاً على السعي الجاد، والعمل الدؤوب، لإنجاز هذا البحث.

كما أتوجه بالشكر الجزيل إلى الأستاذين الكبيرين عضوي لجنة المناقشة وهما:

الأستاذ الدكتور : محمد عبد المطلب - أستاذ النقد والبلاغة - جامعة عين شمس.

الأستاذ الدكتور : مجدى توفيق - أستاذ النقد الأدبي - جامعة المنوفية.

على تكرمهما بقبول مناقشة هذه الرسالة، وما بذلاه من جهد في القراءة والمراجعة والتدقيق وإبداء الملاحظات القيمة، فجزاهما الله عنا خير الجزاء، وبارك فيهما وفي حسناتهما، إنه سميع مجيب الدعوات.

كما أقدم شكري وتقديري إلى من ساعدني وشجعني ووقف إلى جانبي في إنجاز هذا البحث، وأخص بالذكر الدكتور/ عبد الجليل صرصور - أستاذ النقد والأدب المشارك بجامعة الأقصى - غزة، الذي لم يبخل عليّ بعلمه ووقته رغم كثرة مشاغله طوال فترة إعداد هذا البحث.

فإليهم جميعاً أتقدم بخالص الشكر والتقدير

Digitized by Birzeit University Library

فهرس الموضوعات

إهداء ---------- ت
شكر وتقدير ---------- ث
فهرس الموضوعات ---------- ج
المقدمة ---------- خ
المدخل ---------- ١
أولاً : سميح القاسم نشأته وثقافته ---------- ٢
ثانياً : مفهوم التشكيل الدرامي ---------- ٧
الفصل الأول ---------- ١٩
المفارقة الدرامية في شعر سميح القاسم ---------- ١٩
مفهوم المفارقة وأهميتها ---------- ٢٠
أولاً: المفارقة الدرامية في شعر سميح القاسم ---------- ٢٨
١ – المفارقة اللفظية ---------- ٢٨
٢– المفارقة المأساوية ---------- ٣٦
٣– المفارقة الدرامية ---------- ٤٤
٤– مفارقة الموقف ---------- ٥٢
٥– المفارقة التصويرية ---------- ٦١
ثانياً : تقنيات بناء قصيدة المفارقة في شعر سميح القاسم ---- ٧٦
١–التضمين ---------- ٧٧
٢– الغموض ---------- ٨٩
٣– التضاد ---------- ٩٩
٤– التورية ---------- ١١٠
الفصل الثاني ---------- ١٢١
الأبنية الدرامية في شعر سميح القاسم ---------- ١٢١
أولاً : البناء الدرامي لقصائد سميح القاسم ---------- ١٢٢

Digitized by Birzeit University Library

١- البناء الدائري ---------- ١٢٤
٢- البناء التوقيعي (المقطعي) ---------- ١٣٣
٣- البناء الحلزوني (اللولبي)---------- ١٤٤
٤- البناء المتماوج ---------- ١٥٤
ثانياً : القناع وتعدد الأصوات في القصيدة عند سميح القاسم - ١٦٠
مفهوم القناع وأهميته ---------- ١٦١
١- القناع الأسطوري ---------- ١٦٤
٢- القناع التاريخي ---------- ١٨٢
٣- القناع الديني ---------- ٢٠٠
٤- القناع الشعبي ---------- ٢١٧
الفصل الثالث ---------- ٢٣٥
درامية اللغة والتعبير عند سميح القاسم ---------- ٢٣٥
أولاً: الحوار الداخلي (المونولوج) ---------- ٢٣٦
ثانياً : الحوار الخارجي (الديالوج) ---------- ٢٥٤
ثالثاً : الجوقة (الكورس) ---------- ٢٧١
رابعاً : اللغة الغنائية ---------- ٢٩٠
خامساً : اللغة السردية والقصصية ---------- ٣٠٨
الخاتمة ---------- ٣٢٧
المصادر والمراجع ---------- ٣٣١
ملخص اللغة العربية ---------- ٣٤٦
ملخص اللغة الإنجليزية ----------

Digitized by Birzeit University Library

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيدنا محمد — صلى الله عليه وسلم — خير من نطق بالضاد، فكان كلامه الحكمة وفصل الخطاب.

وبعد، فإن الشعر هو آلة التصوير الدقيقة لمظاهر الحياة المتصارعة والمتناقضة، الذي قال عنه ابن عباس رضي الله عنه: " **الشعر ديوان العرب**"، لذا فإن لجوء الشاعر إلى الدراما في ثنايا قصائده ما هو إلا كشف، وبيان لطبيعة ذلك الصراع والتناقض، وللوقوف على مسيرة تطور هذه الحياة، فالدراما بهذا الشكل ما هي إلا فن من الفنون القديمة والتي تعني في حد ذاتها الصراع في أي شكل من أشكاله، لذلك لجأ الشاعر الفلسطيني سميح القاسم إلى بناء قصيدته بناءً دراميّاً لتكون المرآة التي يعكس من خلالها قضاياه وهمومه ومعاناة أبناء شعبه جراء الصراع الدامي المتواصل مع الكيان الصهيوني، بل إنّها كانت عبارة عن جسر العبور لخروج قصيدته من الغنائيّة إلى الدراميّة ليجسّد ذلك الصراع القائم بين قوى الحق وجحافل الباطل المنهزمة إن شاء الله.

ويعتبر كثير من النقاد والشعراء سميح القاسم شاعر الصراع والمواقف الدراميّة، لما تعانيه نفسه من قوى البغي والاضطهاد، وما يراه من مشاهد العذاب والألم، التي صبغت كثيراً من شعره بصبغة خاصة أسهمت إسهاماً كبيراً في توجيه مسار شعره نحو الدرامية والموضوعيّة.

والشاعر سميح القاسم من الشعراء المحدثين الذين استهوتني أشعاره، فانكببت عليها قراءةً وتحليلاً وتذوقاً، فكان لي مع هذا الشاعر رحلةٌ طويلة تمخّضت عن الرغبة في دراسة شعره الدراميّ أو الاستظلال بشيء من فنّيته عبر مفاوز رحلتنا الطويلة الشاقة، لأجد فيه روحاً ورواحاً وبلسماً لجراح النكبة التي جسدها بشدة في قصائده.

أما عن **المنهج** المتبّع في هذه الدراسة فقد اقتضت طبيعة البحث أن يعتمد الباحث على المنهج **الوصفيّ التحليلي التكاملي**، لأنه يفي بالغرض المطلوب ويوصل إلى النتائج المتوخاة من خلال رصد الظواهر الفنيّة دون إهمال الواقع الاجتماعي أو التكوين النفسيّ والفكريّ للشاعر في زمن المعاناة والألم والعطاء الفني.

Digitized by Birzeit University Library

ولقد هُديت وبتوجيه من أستاذي الأستاذ الدكتور " صلاح فضل " — إلى هذا البحث المسمّى "**التشكيل الدرامي في شعر سميح القاسم**"، وهو بحث اتسعت شقته وامتدت رقعته.

أما عن **دوافع اختياري** لهذا الموضوع وخصوصاً مع هذا الشاعر، فتكمن في صعوبة التعامل مع هذا التراث الضخم من الشعر لهذا الشاعر العظيم، والرغبة في التعامل مع النص الأدبي برؤية جديدة تعتمد على إبراز البنيَة الدراميّة العميقة في شعره، وكشف الغموض الذي خيّم على بعض قصائده، وذلك لتضليل الرقابة الصهيونية التي كانت مفروضة عليه وعلى أعماله ونشاطاته الأدبية والسياسية.

علي الرغم من تناول عدد من الباحثين شعر سميح القاسم، إلا أنّهم لم يقفوا على جانب الدراما التي جسدها بشدة في أشعاره ودواوينه، لأنه صاحب المواقف الدرامية المعروفة عنه، واقتصرت جهودهم وأبحاثهم على تتبع حياته واستقصاء العوامل والظواهر الفنية واللغوية التي أسهمت في تكوين شاعريته.

أما الصعوبات التي واجهت الباحث خلال الدراسة فهي:

عدم استطاعة الباحث الوصول أو الالتقاء بالشاعر بسبب وجود الكيان الصهيوني في الأراضي الفلسطينية،وذلك من أجل توضيح بعض الرموز والدلالات الغامضة التي كان يلجأ إليها الشاعر ويستخدمها كحيلة فنية لتضليل الرقابة الصهيونية، فالباحث تواصل مع الشاعر عبر الاتصال الهاتفي والإنترنت وإن كان ذلك ليس كالمقابلة الشخصية.

وقد استدعت ضرورة الدراسة أن يقسم هذا البحث إلي مقدمة ومدخل وثلاثة فصول وخاتمة .

أما **المقدمة** فقد تناول فيها الباحث أهمية الموضوع ودوافع اختياره، والمنهج الذي اعتمد عليه، والصعوبات التي واجهته أثناء الدراسة.

وأما **المدخل** فقد عرض فيه الباحث سيرة الشاعر وثقافته، ووقف قليلاً عند مفهوم " **التشكيل الدرامي** "، مستعرضاً بعض الآراء حول هذا المفهوم لدى كثير من النقاد.

Digitized by Birzeit University Library

وقد جاء **الفصل الأول** بعنوان: " **المفارقة الدرامية في شعر سميح القاسم** "، وقد قسمه الباحث إلى قسمين : تناول في القسم الأول أنواع المفارقات الدرامية التي جسدها في قصائده؛ من مفارقات لفظية ومأساوية ودرامية، ومفارقة الموقف، والمفارقة التصويرية وكيفية توظيفها واستدعائها لبيان حالة الصراع والتناقض التي يعيشها الشعب الفلسطيني.

أما **القسم الثاني** فجاء بعنوان :" **تقنيات بناء قصيدة المفارقة في شعر سميح القاسم** "، وتناول فيه الباحث بعض الآليات والأساليب التي أسهمت في بناء قصيدة المفارقة عند سميح القاسم، فتناول الباحث التضمين والغموض والتضاد والتورية ودورها في إبراز حالة الصراع والمفارقات الدرامية، بالإضافة إلى بعض الأساليب البلاغية؛ من طباق ومقابلة وجناس وتشبيه مقلوب، التي كان لها دورٌ ملموسٌ في إبراز المفارقة عند سميح القاسم.

وجاء **الفصل الثاني** : بعنوان : " **الأبنية الدرامية في شعر سميح القاسم**"، وقد قسمه الباحث إلى قسمين: تناول في القسم الأول الأساليب والملامح الفنية الدرامية الحديثة التي استخدمها سميح القاسم في بناء قصيدته الدرامية، كالبناء الدائريّ والمقطعيّ والحلزونيّ والمتماوج، وأثره في تشكيل وبناء قصائده الدرامية.

أما **القسم الثاني** فجاء بعنوان: " **القناع وتعدد الأصوات في القصيدة عند سميح القاسم**"، وتناول فيه الباحث مفهوم القناع وأهميته في القصيدة، وآلية استدعائه وكيفيّته عند سميح القاسم، ثم تناول الباحث أنواع الأقنعة التي وظفها الشاعر؛ من قناع أسطوري وتاريخي وديني وشعبي، وكيفية استخدامها في الكشف عما تجيش به نفس الشاعر من مشاعر وانفعالات وحسرات، وإبراز أشكال العذاب الذي يتعرض له الشعب الفلسطيني على يد الاحتلال الصهيوني على مدار عشرات السنوات.

وجاء **الفصل الثالث** بعنوان : "**درامية اللغة والتعبير عند سميح القاسم** "، وتناول فيه الباحث الحوار الداخلي والخارجي (المونولوج والديالوج)، والجوقة، واللغة الغنائيَّة، واللغة السردية والقصصية، ودورها في بناء قصيدة القاسم، ودور الحوار الداخلي والخارجي وأثره الفني على شكل القصيدة، في ظل استدعاء الشاعر ألفاظاً تعبيرية شعبية قريبة من نفس

Digitized by Birzeit University Library

وذهن المتلقي لسرد قصص وحكايات الشعب الفلسطيني المظلوم والقابع تحت نير الاحتلال.

أمّا **الخاتمة** فتناول فيها الباحث أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة.

وبين ذلك كله وفي ثنايا تلك الصفحات والأسطر كانت للباحث وجهات نظر واجتهادات متواضعة في بعض القضايا المطروحة حول بعض مسائل البحث.

وإني لأتوجه بالشكر والتقدير والعرفان لأستاذي الكبير الأستاذ الدكتور " **صلاح فضل** " – أستاذ النقد الأدبي بجامعة عين شمس. الذي لم يدخر وسعاً في توجيه قاربي إلى بر الأمان، وتعديل مسار إبحاره حين تتعالى الأمواج أمام بحّارٍ صغير. ولا يمكنني أن أنسى من وقفوا إلى جانبي وأسهموا في دفعي وتشجيعي لإنجاز هذا البحث الذي لم يكن سهلاً ولا هيناً في تناوله،وأخص بالذكر الدكتور "**عبد الجليل صرصور**"– أستاذ الأدب والنقد المشارك بجامعة الأقصى – غزة – فلسطين، على ما أعطاني من وقته الثمين، وتوجيهه لي أثناء فترة إنجاز هذا البحث.

والله أسال أن أكون قد وفقت في دراستي، فما كان فيها من مواطن إجادة فبتوفيق من الله عز وجل، وما كان فيها من مواطن تقصير وضعف فمن نفسي، وحسبي أني حاولت، والحمد لله.

والله ولي التوفيق

الباحث

صالح رجب

Digitized by Birzeit University Library

مدخل

أولاً: سميح القاسم نشأته وثقافته

ثانياً: مفهوم التشكيل الدرامي

Digitized by Birzeit University Library

أولاً: سميح القاسم نشأته وثقافته:

يُعَد سميح القاسم علَماً من أعلام النهضة الفكرية والأدبية المعاصرة في فلسطين، أسهم في الحياة الأدبية كشاعرٍ، وفي الحياة الاجتماعية والسياسية كان مُعلِّماً ومناضلاً، فقد أطلق عليه بعض النقاد والشعراء اسم شاعر الصراع والمواقف الدراميّة، وشاعر المقاومة، والعروبة، والقوميّة العربيّة....، وذلك لما امتاز به شعره من سماتٍ ومواقفَ جسّدت الصراع العربيّ الإسرائيليّ عامّةً، والفلسطيني الإسرائيليّ خاصّةً.

وسميح القاسم بن محمد، من آل حسين في الرامة بفلسطين، ولد عام ١٩٣٩م في مدينة الزرقاء الأردنية، حيث كان والده يعمل ضابطاً في قوة الحدود التابعة للجيش البريطاني في الأردن؛ حيث يروي بعض شيوخ العائلة أن جدهم الأول "خير محمد الحسين" كان فارساً من أسياد القرامِطة، قَدِمَ من شبه الجزيرة العربية لمقاتلة الصليبيين تحت قيادة صلاح الدين الأيوبي، واستقر به المطاف على سفح جبل "حيدر" في فلسطين، وما زال حتى الآن ذلك المكان يُعرف باسم "خلة خير" على سفح جبل "حيدر" الجنوبي بفلسطين، فهو ينتمي إلى طائفة عربية إسلامية فاطمية دُرْزيَّة[1].

أنهى الشاعر دراسته الابتدائية الأولى في الرامة في مدرسة "دير اللاتين" ودراسته الثانوية في كلية "تراسنطة" بالناصرة، ودرس الفلسفة والاقتصاد السياسي في موسكو لمدة سنة واحدة وبعدها عاد إلى فلسطين واشتغل معلماً وعاملاً في خليج حيفا، وانتقل بعد ذلك للعمل في قطاع الصحافة؛ حيث أسهم في تحرير مجلّة "الغد" و "مجلة الاتّحاد". ثمّ تولى تحرير مجلّة (هذا العالم) عام ١٩٦٦م، ثم عاد للعمل محرّراً أدبيّاً في مجلة الاتّحاد، وسكرتيراً للتحرير بمجلة (الجديد) ثم رئيساً لها، ثم قام سميح القاسم بتأسيس منشورات (عربسك) عام ١٩٧٣م، وتولى رئاسة المؤسسة الشعبية للفنون في حيفا[2].

---

(١) اتصال هاتفي وحديث مع الشاعر سميح القاسم حول "نشأته وثقافته"، فأرسل للباحث مقالاً بعنوان "بطاقة سميح القاسم"، بتاريخ ٢٠٠٧/١٠/١٨م.

(٢) انظر: المصدر السابق، بطاقة سميح القاسم.

Digitized by Birzeit University Library

ويقول سميح القاسم في بعضٍ من مقتطفات نثرية من سيرته الذاتيّة:

"لقد روى لي والدي في وقت لاحق أنّه عندما كان والده عائداً بأسرته إلى فلسطين راكباً القطار إبّانَ اشتعال الحرب العالمية الثانية، بكيت بكاءً مرّاً، فأُصيب ركاب القطار بالذعر والخوف خوفاً من اهتداء الطائرات الألمانية إليهم، إلى درجة أنهم هددوني بالقتل إن لم أسكت، ممّا دفع والدي إلى إشهار سلاحه في وجوهم لردعهم، حيث كان والده ضابطاً في الجيش البريطاني الموجود بالأردن، وحين أخبروني بالقصّة يقول سميح: شعرت أنّ حفرةً عميقة نخزت عظماً في مكان ما في صدري، وقلت في نفسي: حسناً، لقد حاولوا إخراسي منذ الطفولة سأريهم كيف أتكلّم متى أشاء وفي أي وقت بأعلى صوت، ولن يقوى أحدٌ على إسكاتي[1]". فتلك القصة تركت في نفسه أثراً عميقاً مما دفعه إلى أن يقول ما لا يقال انتقاماً من محاولات تكميم الأفواه المستمرة، التي يمارسها الاحتلال بحقّ أبناء الشعب الفلسطيني، ولعل ذلك هو ما صبَغ شعر سميح القاسم بصبغةٍ خاصّة، جسّد من خلاله الصراع الفلسطيني الصهيوني.

أسس سميح القاسم منظمَة "الشبّان الدروز الأحرار" في أواخر الخمسينيّات؛ للتصدّي لقانون التجنيد الإلزامي الذي فُرض على أبناء الطائفة العربيّة الدُّرْزيَّة الذي رفضه سميح القاسم رفضاً مطلقاً؛ فقد تم اعتقال سميح القاسم عدة مرات على يد السلطات الإسرائيلية، لنشاطاته السياسية الرافضة للكيان الصهيوني وسياسته القمعيّة الهمجيّة.

ترأّس سميح القاسم اتحاد الكتّاب العرب في إسرائيل، وهو اليوم يرأس مجلس إدارة تحرير صحيفة "كل العرب" التي تصدر في حيفا بفلسطين.

برزت اهتمامات سميح القاسم بالأعمال الأدبية والسياسية في سن مبكّرة، فأسهم في نشاطاتِ المدرسة الثقافيّة بالتمثيل في المسرحيات، وعقد الندوات الأدبيّة وكتابة الشعر غزلاً في طالبة أو هجاءً لمعلم، إلى أن تبلورت مفاهيمه وفكره في مجابهة السلطات الصهيونية العنصريّة، والتعبير عن همومه وهموم شعبه وطموحات شعوب الأمة العربية المغلوبة على أمرها، وخصوصاً الطبقة العماليّة الكادحة، حيث لاحقه الاحتلال جرّاء

(١) أنطوان شلحت، سميح القاسم من الغضب الثوري إلى النبوءة، دار الأسوار، عكا، فلسطين، ص٥.

Digitized by Birzeit University Library

تلك النشاطات السياسية، فطرد من عمله، وسُجن عدة مرات، وفرضت عليه الإقامة الجبريّة في منزله، لكنّ الشاعر لم يستسلم لكل تلك الممارسات الصهيونيّة التي كان يلقاها من أعدائه[1].

تُرجِمَ عددٌ كبيرٌ من قصائدِ الشاعر إلى كثير من اللغات مثل الإنجليزية والفرنسيّة والتركيّة والروسيّة والألمانية واليونانية والإيطالية والتشيكية والفيتنامية والفارسية والعبرية.

حصل سميح القاسم على عدة جوائز ودروع وبعض الشهادات التقديريّة؛ فقد حصل على جائزة "غار الشعر" من أسبانيا، وجائزتين من فرنسا عن مختاراته الشعرية التي ترجمها إلى الفرنسية الشاعر والكاتب المغربي "عبد اللطيف اللعبي"، ونال أيضاً عضويّة الشرف من عدة مؤسسات، كما حصل على جائزة "البابطين" من الكويت، وحصل على "وسام القدس" للثقافة مرتين من الشهيد الرئيس الراحل "ياسر عرفات"، وأخيراً نال جائزة "نجيب محفوظ" من مصر، وجائزة السلام من "واحة السلام" بفلسطين، وجائزة الإبداع الفلسطينية من الرئيس الراحل الشهيد ياسر عرفات [2].

صدرت أعمال الشاعر الشعريّة والمسرحيّة ضمن عدة مجلدات ودواوين شعريّة ونثريّة مستقلة منها:

- سميح القاسم، عن الموقف والفن حياتي وقضيتي وشعري، (نثر) ١٩٧٠م.
- أعمال سميح القاسم الكاملة، ط ١، ٧ مجلدات، ١٩٩٢م.
- ديوان الكتب السبعة، ١٩٩٤م.
- ديوان خذلتني الصحاري (سربية)، ١٩٩٨م.
- حسرة الزلزال (نثر)، ١٩٩٩م.

---

(١) انظر: سميح القاسم في دائرة النقد، ط١، المجلد السابع، درا الجيل- دار الهدى، بيروت، ١٩٩٢، ص٢١- ٢٥.

(٢) انظر: سميح القاسم، عن الموقف والفن حياتي وقضيتي وشعري، دار العودة، بيروت، ١٩٧٠، ص٦٧.

Digitized by Birzeit University Library

- ديوان سأخرج من صورتي ذات يوم (قصائد)، ٢٠٠٠م.
- ديوان كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه (سربية)، ٢٠٠٠م.
- ديوان الممثل وقصائد أخرى، ٢٠٠٣م.

أما عن أهمّ الأبحاث والدراسات الجامعيّة الأكاديمية المتخصصة التي تناولت شعر سميح القاسم بالبحث والتحليل فأذكر منها:

١- رسالة ماجستير بعنوان **(لغة الشعر عند سميح القاسم)**، مقدمة من الباحث/ جمال يونس، جامعة اليرموك، ١٩٨٦م، وتمت طباعتها ونشرها عام١٩٩١م، وقد قسمها الباحث إلى ستة فصول: تناول في الفصل الأول: الجانب الفكري والانتماء القومي والنفسي الأممي وأثره في بناء قصيدة سميح القاسم، في ظل ما خلفته نكبة فلسطين عام ١٩٦٧م من أثر عميق في نفسية الشاعر.

أما الفصل الثاني فتناول فيه الباحث التراث الشعبي وكيفية استفادة الشاعر من هذا التراث وأنواعه. وأما الفصل الثالث فدرس فيه الباحث الرمز والأسطورة وأثرهما على قصيدة سميح القاسم. وأما الفصل الرابع فدرس فيه الصورة الفنية ودورها في قصيدة سميح القاسم. وأما الفصل الخامس فتناول فيه الباحث الموسيقى الداخلية والخارجية ودور تنوع التفعيلات وأثره الموسيقي على قصيدة الشاعر. وجاء الفصل السادس فدرس فيه التشكيل اللغويّ الخاص لدى سميح القاسم من لغة بسيطة وحادة، ودور التكرار في قصيدة القاسم.

٢- رسالة دكتوراه بعنوان **(التغيّر الدلالي في شعر سميح القاسم)**، مقدمة من الباحثة/ رقية زيدان، جامعة الخليل، فلسطين، وتم طباعتها ونشرها عام ٢٠٠١م، وقد قسمتها الباحثة إلى ثلاثة فصول: تناولت في الفصل الأول: العوامل الدينية من قرآن وتوراة وإنجيل، وعوامل بيئية من سياسية واجتماعية وثقافية وأثرها على سميح القاسم خلال تشكيل قصائده. أما الفصل الثاني فهو بعنوان: (أنواع الدلالات)، وتناولت فيه الباحثة الدلالات الرمزيّة، والبلاغيّة والنفسيّة، وكيفية استدعائِها في قصيدة القاسم. وجاء الفصل الثالث بعنوان **(قضايا دلالية)**، وتناولت

Digitized by Birzeit University Library

فيه قضايا نحوية ودلاليّة وإيحائية، وكيفية استخدام سميح القاسم لتعبيراتٍ واقتباساتٍ جاهزة وتضمينها في قصائده.

٣- رسالة ماجستير بعنوان **(التواصل بالتراث في أعمال سميح القاسم الأدبية)**، مقدمة من الباحث/ شوقي أحمد يعقوب أبو زيد، الجامعة الأردنية، عام ١٩٩٢م. وقد قسمها الباحث إلى أربعة فصول: تناول في الفصلين الأول والثاني عوامل ومصادر التواصل بالتراث لدى سميح القاسم. أما الفصل الثالث فدرس فيه الظواهر اللغويّة المتصلة بالتراث عند سميح القاسم والمعجم الشعري لديه. وأما الفصل الرابع فتناول فيه قيمة التراث في حياة سميح القاسم وكيفية توظيفه له في قصائده وأعماله الشعرية.

٤- رسالة ماجستير بعنوان **(شعر سميح القاسم بين الموقف الأيديولوجي والتشكيل الجمالي)**، مقدمة من الباحث/ خضر محمد أبو جحجوح- جامعة عين شمس- البرنامج المشترك مع جامعة الأقصى- غزة- فلسطين، ٢٠٠٢م، وتناول الباحث في الجزء الأول: العوامل المؤثرة وتأثيرها على أيديولوجية الشاعر في بناء قصيدته، وما نتج عن نكبة الشعب الفلسطيني، ومأساة الأقليّة العربيّة التي بقيت في ديارها عام ١٩٤٨م. وتتبع الباحث خلال الدراسة ملامح الأيديولوجيّة الاشتراكيّة التي برزت عند الشاعر، وموقفه منها.

أما الجزء الثاني فتناول فيه الباحث الإبداع والتشكيل الجمالي، وبيان مظاهر التشكيل اللغوي عند سميح القاسم، كما تحدث عن الصورة الشعريّة ومصادرها وأنواعها، وتحدث أيضا عن التشكيل الموسيقي لدى سميح القاسم ودور القافية وأشكالها وأثرها في بناء قصيدة القاسم، كما تطرّق بالحديث عن الموسيقى الداخلية المتمثلة في التكرار وأنماطه والقوافي الداخلية التي لجأ إليها الشاعر لتجسيد شاعريته وتجربته الشعرية.

٥- رسالة ماجستير بعنوان **(المدينة في شعر سميح القاسم)**، مقدمة من الباحثة/ إيمان غالب مرقة - جامعة الخليل- فلسطين ٢٠٠٦م، وقد قسمتها الباحثة إلى أربعة فصول تتبعت خلالها حضور المدن والقرى الفلسطينية والعربية والدولية وأثرها في تشكيل قصيدة سميح القاسم الشعرية، من خلال استحضار الأحداث والوقائع المأساوية التي جسّد من خلالها الشاعر الواقع الفلسطيني المؤلم.

Digitized by Birzeit University Library

وأيضاً هناك العديد من الدراسات والأبحاث الأكاديمية التي تناولت شعر سميح القاسم ضمن دراسات، ولكن بصورة جزئية وإشارات عابرة، كما أن هناك أبحاثا ومقالات نشرت في بعض الصحف والمجلات الفلسطينية والعربية تناولت بعض قصائد ودواوين سميح القاسم بالتحليل والدراسة والنقد.

ثانياً: مفهوم التشكيل الدرامي:

الدراما كلمة إغريقية عرفها الإنسان منذ أقدم العصور وقبل معرفته للشعر، وتفيد معنى الفعل والحدث سواء والحركة في الحياة أو على خشبة المسرح[1]، وقد تحولت فيما بعد إلى شكلها الحالي، إذ "تحمل فيه الإشارة اللغوية على الفعل، أو الحركة، أو الحدث، أو التجسيد، أو الصراع، ثم انتقلت الكلمة إلى الإنجليزية كمصطلح يعني – عند (كودن)– أي عمل يقصد به أن يؤدى على خشبة المسرح عن طريق ممثلين"[2].

إذن الدراما تعني "ببساطة وإيجاز الصراع في أي شكل من أشكاله، والتفكير الدرامي هو ذلك اللون من التفكير الذي لا يسير في اتجاه واحد، وإنما يأخذ دائماً في الاعتبار أن كل فكرة تقابلها فكرة، وأن كل ظاهر يستخفي وراءه باطن، وأن التناقضات وإن كانت سلبية في ذاتها، فإن تبادل الحركة بينها يخلق الشيء الموجب، ومن ثم كانت الحياة نفسها إيجاباً يستفيد من هذه الحركة المتبادلة بين المتناقضات، فإذا كانت الدراما تعني الصراع فإنها في الوقت نفسه تعني الحركة؛ الحركة من موقف إلى موقف مقابل، ومن عاطفة أو شعور إلى عاطفة أو شعور مقابلين، من فكرة إلى وجه آخر للفكرة"[3].

---

(١) انظر: أرسطو طاليس، كتاب أرسطو، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، ط٢، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣، ص١٠.

(٢) د. عزت محمد جاد، نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢، ص٤٧٢.

(٣) د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧، ص٢٧٩.

Digitized by Birzeit University Library

ويعرفها الدكتور محمد مندور فيقول بأنها "مشتقة من الفعل اليوناني (Drao) ومعناه (يعمل أو يتحرك)، وبذلك يكون المعنى الحرفي الاشتقاقي لاصطلاح الشعر الدرامي هو (الشعر الحركي)، أي الشعر الذي يكتب به الحوار الذي يُلقى مصطحباً بالحركة التمثيلية على خشبة المسرح؛ لأن لفظة "دراما" قد أصبحت تطلق اليوم على المسرحية الجادة، تمييزاً لها عن الكوميديا أي "المسرحية الضاحكة"، وذلك بعد أن اختفت لفظة "التراجيديا" ولم تعد تكتب الآن تراجيديات بخصائصها الفنية القديمة، مما أدى إلى إسقاط هذه اللفظة من المصطلح الفني، واستخدام لفظة "دراما" في العصر الحديث للدلالة على المسرحيات ذات الطابع الجدّي، أي التي لا تعتمد على إثارة الضحك ولا تستهدفه"[1].

فالدراما إذن – بهذا الشكل – تعني تجنب التسطيح والمباشرة والتقرير والمواقف ذات البعد الواحد والشخصيات التي نراها من جانب واحد، لذلك "ليس من السهل أن يتحقق الطابع الدرامي في عمل شعري، ما لم تتمثل وراءه – أو فيه – العناصر الأساسية التي لا تتحقق الدراما بدونها، وأعني بذلك: الإنسان والصراع وتناقضات الحياة"[2].

وهذا ما أكده الدكتور صلاح فضل بقوله: لأنه "أساساً قد أسلب الدراما، أي منحها أبعاداً تعبيرية لم تكد تعرفها بهذه الكثافة المنتظمة لغة الشعر العربي قبله"[3].

والعناصر الدرامية – إذن وكما هو معروف – تتلخص في الصراع الذي قد يكون بين الشاعر ونفسه ونوازعه المختلفة، وقد تتبلور عند الشاعر الفلسطيني في تساؤلات داخلية: هل يبقى أم يرحل؟ هل يقاوم أم يستسلم؟ لأن "الصراع هو القوة المسيطرة على الحياة، وقانون الحياة قائم على الصراع"[4].

---

(١) د. محمد مندور، الأدب وفنونه، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ص٦١.

(٢) د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص٢٨٤.

(٣) د. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨، ص١٢١.

(٤) وولتر كير، عيوب التأليف المسرحي، ترجمة عبد الحليم البشلاوي، مكتبة الفنون الدرامية، القاهرة، ص٢٠٥.

Digitized by Birzeit University Library

لذلك فالتشكيل الدرامي ليس شيئاً مقصوداً لذاته، أو هدفاً منشوداً يسعى المبدع إلى تحقيقه، لكنه نظرة للحياة والإنسان والعالم، نابعة من طبيعة الحالات الانفعالية والتجارب الشعرية، تهدف إلى التعبير عن رؤية المبدع، وإبراز العلائق المتشابكة التي تربطه بمن حوله، وهذا يوضح سبب تباين طبيعة التصاعد الدرامي بين الشعراء، الذي ترجع عائديته إلى اختلاف زوايا النظر للواقع، وتباين المفاهيم والأفكار والمذاهب بين الشعراء، والذي من شأنه أن ينعكس على طبيعة الموضوع، ويخلق عدة اتجاهات داخل التفكير الدرامي، ومنها يتجه اتجاهاً مأساويًا فاجعاً، أو هزليًا ساخراً، أو اتجاهاً تمتزج فيه الفاجعة بالسخرية، وقد كانت هذه الاتجاهات المحيط الذي تتحرك فيه الدراما منذ القدم[1].

لقد شاع بين النقاد والمبدعين أن طول القصيدة أو قصرها يحدد طبيعتها: درامية كانت أم غنائية[2]، وهذه نظرة غير دقيقة، على الرغم من غلبة الطول على القصائد الدرامية، لأن الطول لا يقف شفيعاً لدرامية القصيدة، وكذلك القصر لا يقف حائلاً دون دراميتها، وهذا ما كشفته رؤية الناقد (روي كاودن) التي لا ترى ارتباطاً لازماً بين طول القصيدة وقصرها، وبين دراميتها أو غنائيتها، أي إن بعض القصائد القصيرة يمكن "أن تكون درامية أيضاً، بل وقصصية، وأن تتضمن مجاري للأفكار والناس"[3]. وهذا يوضح أن سمتي الطول والقصر غير كافيتين لمعرفة ما إذا كانت القصيدة درامية أم غير ذلك، لأنهما ليستا معياراً يمكن أن تصنف على أساسه القصائد، فالذي يحدد درامية القصيدة ليس طولها أو قصرها وإنما هو قدرتها على استيعاب المقومات الدرامية، فقد تنهض قصيدة قصيرة بالبنية الدرامية أكثر من قصيدة طويلة، وذلك لاشتمالها على سمات الفعل الدرامي، وقد تكون القصيدة طويلة ولكنها لا تتمكن من الدخول في الدائرة الدرامية؛ لعدم امتلاكها للمقومات الدرامية، وتبقى مجرد مجموعة أبيات متراكمة، تعبر

(١) انظر: د. ميشال عاصي، الفن والأدب، ط٢، المكتب التجاري للطباعة، بيروت، ١٩٧٠، ص١٤٦.

(٢) انظر: د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص٢٥٠ وما بعدها.

(٣) مارك فان دورن، أهمية الشعر المكنة، ضمن كتاب الأديب وصناعته، مجموعة كتاب أجانب، إعداد وتقديم روي كاودن، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، مكتبة منيمنة، بيروت، ١٩٦٢، ص٢٣٦.

Digitized by Birzeit University Library

عن تجربة خالية من النبض الدرامي بسبب عدم تعمق وعي المبدع لاستلهام بعض منجزات الفن الدرامي وتوظيفها بصورة فاعلة، وظلت بذلك رؤيته رؤية تأملية ذات طابع انفعالي ذاتي.

فالقصيدة العربية الحديثة تتجه اتجاهاً واضحاً نحو الدرامية، سواء في مضمونها النفسي أو الشعوري أو في بنائها الفني؛ لأن أصول الدراما الغربية والدراما الشرقية في الهند والصين واليابان تولدت من حضن الموسيقى والغناء والتعبير الإيمائي، فالدراما العربية تعتمد اعتماداً رئيسيًّا على الدراما الغربية وتدين لها بأساسياتها الإغريقية، لأن منبعها أناشيد احتفالية جماعية، قوامها الشعر والموسيقى والرقص، والحركات الدالة التي أخذت في التطور والنمو نحو التمَسْرُح، حتى وصلت قمة النضج خلال القرن الخامس قبل الميلاد، والتي تمثلت في ثلاثة أنماط من الدراما الشعرية، كالتراجيديا، الكوميديا، المسرحية الساتيرية، فالدراما الرومانية لم تتطور ولم تتخلص من الجذاذات التمثيلية البدائية الشعبية المحلية، المخلوطة بالأغاني والألحان، كما تطورت الدراما الإغريقية عن البدايات الغنائية الشعبية، وإنما كانت الدراما الرومانية إعداداً لاتينيًّا عن الدراما الإغريقية بعد تخليصها من الفواصل الجوقية المغنّاة والتي تعتبر الدراما الخالصة مرحلة متأخرة للدراما الموسيقية التي تعد موطن الميلاد، كما حدث في الوطن العربي[1].

فالفن الدرامي من أقدم الفنون الأدائية التي عرفها الإنسان؛ لأن الدراما في الأساس "حدث محاكى، وإذا كان ثمة تناقض بين الكلمات والفعل، تكون السيادة للفعل"[2]، لأن المبدع أو الشاعر يحاكي من خلالها الواقع المرير الذي يعيشه، ليجسد الصراع المحتدم الذي يعاني منه الإنسان، وهذا ما أكده أحد النقاد بقوله: إن "الدراما تكون محاكِية أكثر مما تكون وصفية سردية تماماً، أي إنها تكون ممثلة أكثر مما تكون مروية،

---

(١) انظر: د. إبراهيم حمادة، دراسات في الدراما والنقد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٦، ص١١- ١٢.

(٢) مارتن إسلن، مجال الدراما (كيف تخلق العلامات الدرامية المعنى على المسرح والشاشة)، ترجمة سباعي السيد، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، ص١٠٩.

Digitized by Birzeit University Library

فإنها لا تساعد على التمييز بين الترتيب السردي وبنية الحوادث"[1].

ومن خلال ذلك يتضح أن البدايات الدرامية الأولى تعود إلى نزعة المحاكاة وما صاحبها من حركات بدنية وصوتية، مارسها الإنسان القديم خلال قصصه وحكاياته، وأساطيره، ورحلاته للصيد، وقص ما يحدث معه من مصادفات ومفارقات، لأن وجود هذه الحكايات والأساطير وما تشتمل عليه من صراع، خاصة على مستوى الأفكار، والمعتقدات والطقوس والشعائر الدينية بين الآلهة والمخلوقات، وما تحتويه من اختلافات بين قوى الشر وقوى الخير – قد أتاح المجال لظهور الدراما التي ارتبط نشوؤها ارتباطاً قويًّا بالطقوس والشعائر الدينية والأسطورية[2]، التي هيمنت على أفكار الإنسان القديم، وتحكمت في كثير من شؤون حياته، حيث كانت الوسيلة التي ينظم بها علائقه بالكون وأشيائه، ويعبر من خلالها عن انفعالاته وتجاربه، فالدراما – إذن – "تشبه بيتاً متكاملاً، وَصَلنَا، بعد أن ظلت الأجيال تضيف لبنة وراء لبنة"[3]، حتى وصلت إلى شكلها الحالي.

لذلك لم يكن استغلال الشعراء للعناصر الدرامية وتوظيفهم لها داخل إنتاجاتهم الأدبية مجرد وسيلة تكنيكية شكلية، بل إنه ارتبط بمدى فهمهم العميق لطبيعة التقدم الحضاري، والتطور الفكري والإبداعي، وإدراكهم لفاعلية الحس الدرامي في التعبير عن قضايا الإنسان وهمومه، وسعيهم لتحقيق بنية فنية تتسع لكثير من الأصوات، وقادرة على استيعاب تطورات الحياة، وبلورة مواقفها التناقضية، لذلك تأتي قوة البنية الدرامية وتناميها من إدراك المبدع لحقيقة علاقة الإنسان بالكون وأشيائه، واستيعابه للعناصر الدرامية، وحسن توظيفه لها، وهذا لا يعني حشد كم هائل من الأحداث والشخصيات، وإغراق النص بسيل من الحوارات، فلذلك نجد أن الدراما لا تتحقق في النص إلا بمقدار ما تقف عليه القصيدة من عناصر درامية تتناسب مع تجربة المبدع،

---

(١) كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، ط١، ترجمة د. رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢، ص١٨٣.

(٢) انظر: د. عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ص٩ وما بعدها.

(٣) المرجع السابق، ص١١.

Digitized by Birzeit University Library

وإن وجود أي عنصر من العناصر الدرامية كفيل بإضفاء الصبغة الدرامية على النص، شريطة إجادة استخدامه، لأن "الشعر الدرامي ليس مجموعة خصائص وسمات، فقد توجد كل عناصر الدراما ولا يحسها المتلقي، أو لا تحدث فيه هزة الدراما"[1]، وإنما هو أسلوب فني تتشكل فعالياته وتتوقف على فهم المبدع لحقيقة العناصر الدرامية، وإدراكه لكيفية توظيفها على اختلاف أنواعها وتباين أنماطها، ومقدرته على "تصوير شخوصه، ومدى حسه الفني في تناوله للحدث، واختيار كل ما يحكم نمو الحدث وتطويره بصورة ديناميكية، وإبعاد ما يعرقل نموه من الأحداث الجزئية الصغيرة، وعلى مدى متانة هذا النسيج الذي يربط بين الشخوص والأحداث"[2]، فكلما كان المبدع متفاعلاً عمل على توتر الأحداث والرقي بمستوياتها الأدائية إلى أعلى درجات التصعيد الفني والتوتر الدرامي الذي يجذب انتباه المتلقي ويثير اهتمامه، لمتابعة تطور الأحداث، لأن "الدرامه هي فن الصدمة، ومن حسنات الأفكار أنها لا تدفع بالفن الدرامي نحو الاسترسال الباهت الجاف، بل تخلق الصدمات الخاصة بها"[3].

والشاعر الذي يوظف الدراما في قصائده لا بد أن "يتخيل الأحداث بكل تفصيلاتها-كأنها ماثلة أمام ناظريه- حتى يتمكن من كشف ما يحتمل وقوعه من تناقضات، وأن يدخل في إهاب شخصياته المتعددة والمختلفة، كي يستطيع التعبير عن انفعالاتها المتباينة تعبيراً صحيحاً"[4]، ذلك لأن المبالغة في توظيف العناصر الدرامية تُهبط من مستوى البناء الدرامي للنص أو القصيدة، وتُثقل كاهله، وتُخرجه من حساسيته الشعرية التي خلق من أجلها، لأن "مهمة النص الدرامي الرئيسية هي

---

(١) د. محمد محمود رحومة، الدائرة والخروج (دراسة في شعر البردوني)، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٩٣، ص٢٣.

(٢) د. شجاع العاني، في أدبنا القصصي المعاصر، ط١، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٩، ص٨٩.

(٣) إريك بنتلي، الحياة في الدرامه، ط٣، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٢، ص١١٩.

(٤) أرسطو طاليس، فن الشعر، ص٣٧.

Digitized by Birzeit University Library

الاستحواذ على الانتباه وإدامته"[1]، لأن من خصائص الشعر الدرامي الجمع بين المتناقضات حاملة رصيداً نفسيًّا وانفعاليًّا يؤثر في نفسية المتلقي، ويبرز إبداعات الشاعر أو المبدع، لنقل فكرته وتجسيد معاناته وصراعه.

لذلك نجد أن "أسلوب الدراما عموماً يستمد ملامحه الجوهرية من طبيعة المسرح وعرضه، مما يوجب على أي شاعر يود دخول المجال الدرامي أن يكتسب أولاً معرفة دقيقة موسعة بالوسائل والأدوات المسرحية. لأن المسرح يصلح لأنواع كثيرة من الشعر فالقطعة الاجتماعية الحديثة التي يعتبر الحوار فيها كل شيء ليست أقل صلاحية للعرض من الأوبرا الغنائية التي لا يقوم الحوار فيها بالدور نفسه، وبالرغم من الاختلاف البيّن من هذا المنظور بين ما هو مسرحي وما هو درامي، فإنه لابد من مراعاة طبيعة ظروف الأداء المسرحي عند تحديد الخواص المميزة للأسلوب الدرامي، وهو أسلوب تحدده البنية الفضائية، فالشاعر الدرامي يجتهد في تنظيم جميع الجزيئات لتنخرط في عالم واع شامل، ولا يهدأ حتى يبدو كل شيء متعلقاً بالفكرة التي يشير إليها، وحتى يصبح واضحاً شفافاً على ضوء هذه الفكرة فكل ما لا يتصل به يتركه جانباً دون أدنى اهتمام"[2]. لذلك فالشاعر الدرامي قبل أن يكتب قصيدته الدرامية لابد أن يكون على وعي وثقافة عالية وواسعة بكل العلوم والأحداث والشخصيات التي يريد أن يجسد معاناتهم خلال قصيدته الدرامية الحوارية أو السردية.

والفن الدرامي تربطه علاقة مشتركة ومميزة مع الفنون الأخرى كالشعر والملحمة والرواية والقصة القصيرة؛ لأن هذه الفنون "تستخدم اللغة كوسيلة للتعبير، "وتمثل موقفاً" من طبيعته أن يحرك خيال القارئ ووجدانه، كي يدرك ما في هذا الموقف من معنى"[3]، لتؤثر في المتلقي وتجذب انتباهه، ليتابع مجريات الحدث أو القصة بكافة

---

(١) س. و. داوسن، الدراما والدرامية، ط٢، ترجمة جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت– باريس، ١٩٨٩، ص٢٧.

(٢) د. صلاح فضل، علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته)، ط٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥، ص٢٥٧.

(٣) د. إبراهيم حمادة، طبيعة الدراما، دار المعارف، القاهرة، ص٤٦.

Digitized by Birzeit University Library

حواسه؛ لأن "وسيلة التعبير في الدراما تتمثل – أولاً وقبل كل شيء – في اللغة، التي هي ترتيب خاص لمفردات لغوية دالة على معنى، إلا أن لغة الدراما ذات طابع مميز عن اللغة في كل تلك الفنون الأدبية، وهو أنها مباشرة، وتصدر عن الشخصيات التي تنطق بها، دون توسيط لمؤلف يفسرها ويوضحها"[1]. وهذا يؤكد أن الدراما فن أدائي في المقام الأول، والصراع والحركة الناتجة عنه تمثل العمود الفقري لبناء القصيدة الدرامية عند الشاعر؛ لأنه بدونه لا قيمة ولا وجود له، لأن "الفن الدرامي عند الكلاسيكيين هدفه الأساسي هو تحليل النفس البشرية وتفسير السلوك الإنساني بحقائق تلك النفس"[2]، لأن المذهب الكلاسيكي في أساسه الفلسفي قائم على فكرة المحاكاة للحياة وللطبيعة، ولما هو كائن، أي محاكاة الواقع الممكن.

ويرى صلاح عبد الصبور أن كاتب الدراما الشعرية لابد أن يتعرض لكثير من المشكلات الأساسية، مثل مشكلة الشعر ذاته، ومشكلة المسرح بوصفه فنًّا، ومشكلة العصر الذي يصوره الفن، ثم مشكلة لغتنا وطاقاتها التعبيرية، لأن المسرح والشعر يعتبران عنده كلاً لا يتجزأ، للتعبير عما يدور من أحاسيس وخواطر في نفس الشاعر[3].

فكاتب الدراما إذن "لا يبدأ مثل كاتب الرواية من أي نقطة، بل يبدأ من النقطة التي يتحتم أن لا يسبقه شيء، ويتحتم أيضاً أن يلحقها شيء.. ولذلك نقول إن كاتب الدراما يبدأ من قمة الأزمة لا من أولها"[4]، فالبداية الدرامية – إذن – مرحلة حتمية؛ لأن الأديب أو الفنان الذي لا يستطيع أن يبدأ، لا يستطيع أن ينتهي، وإلا لما كان حدث درامي على الإطلاق؛ لأن الدراما "محاكاة لحدث واحد كامل تترابط أجزاؤه بعضها مع البعض، بحيث لو حذف بعضها أو تغير مكانه، تغير الحدث كله أو انعدم،

---

(١) المرجع السابق، ص٤٩.

(٢) د. محمد مندور، الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ص٧٥.

(٣) انظر: د. نعيمة مراد محمد، المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٥، ص٦٦.

(٤) د. رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن (دراسة تحليلية للدراما أشكالها وتطورها)، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ص١٨.

Digitized by Birzeit University Library

فمن البديهي أن الجزء الذي يمكن حذفه أو تغييره دون أن يؤثر على الكل ليس جزءاً من الكل"[1].

لذلك نجد أن قضية فلسطين أشعلت الوجدان العربي، وفرضت واقعاً كفاحيًّا على القصيدة الحديثة، فراحت تلتمس أبعاداً درامية تجسم مأساة الصراع الحقيقي من أجل البقاء، وترسم في الوقت نفسه رحلتها الدرامية، ممثلة في عنف التحديات، والشاعر الفلسطيني وجد نفسه في غمار تجربة تدفعه إلى التعبير الحكائي الانفعالي الزائد بما يجري له ولوطنه من مآسٍ، ولأرضه من اغتصاب، ولعل ذلك قد دفع بعض الشعراء لتجنب ما يؤدي إلى نزعةً خطابية أو صوت عال، أو استخدام معجم مألوف أو عبارات مكررة، لذلك نجدهم يلتفتون إلى الشكل الدرامي الذي يمكن أن يحتمي الشاعر وراءه أو يلبسه قناعا يخفي وراءه بقدر الإمكان شعوره الذاتي.

لذلك نجد أن مثل هذه الرؤية القصصية إذا اختلطت بالمأساة يصبح من طبيعتها أن تتحول إلى شيء من الدراما لا يتحقق منها شكل الدراما كاملة، لأنه ليس مسرحية بل لا يزال في النهاية شكل القصيدة المعروفة التي قد تقصر أو تطول.

فالدراما تفجر في اللغة طاقات دلالية جديدة تتسم بالعمق، وتكتسب فاعليتها من كونها فعلاً يؤدي إلى الحركة، وينأى عن السكون، ويعمد إلى التركيز والتكثيف، والبعد عن الابتذال، والقرب من اللغة الفصحى التي تُشعر عامة الناس بواقعية العمل وإمكانية مشاركتهم فيه، فهي "فن التكثيف الكامل، تخدم الكلمات والأحداث وتدفعهما إلى الاستطراد والتطور، وإذا أصبحت عالة على الأحداث، فإن الفعل الدرامي يهبط هبوطاً شديداً، بل يتوقف المد الدرامي تماماً"[2]، فالغلو في اللغة الدرامية، والاستطراد فيها، وطول جُمَلها الخطابية يقلل من حدة الدفق الدرامي، لذلك يجهد الشاعر نفسه في اختيار لغته الدرامية الموحية، ليتمكن من خلق الحركة والدفع بالحدث نحو التصاعد،

---

(١) المرجع السابق، ص٢١.

(٢) د. محمد محمود رحومة، دراسات في الشعر والمسرح اليمني، ط١، دار الكامة، صنعاء، ١٩٨٥، ص١١٢.

Digitized by Birzeit University Library

وهذا لا يعني أن هناك ألفاظاً درامية وأخرى غير درامية، فالذي يمنح الألفاظ دراميتها هو قابليتها للتحول إلى النسق الدرامي، واستعدادها للانسراب بحيوية وتفاعل داخل الفعل الدرامي، وهذا متوقف على إمكانات الشاعر وقدرته على شحن ألفاظه بالتوترات الدرامية وصياغتها بأسلوب فني ينم عن حساسية درامية.

إذن من أهم ما يميز طبيعة السياق الدرامي الشعري هو "خاصية الإيقاع في السياق النوعي، واستقطاب الموقف السياقي – عادة – للوقف الصوتي. إن الوقف السياقي يكتسب أولوية بارزة على الوقف الصوتي، لأن طبيعة الحوار تقتضي في انتقالها الدائم ممالأة المعنى لحركة الاكتمال"[1]، لذلك تتيح هذه الرؤية الدرامية والتصوير الدرامي للشاعر أن يتميز عن غيره من الشعراء باقتناص عناصر في الواقع الفلسطيني، تقع تحت حواسه أو تحت بصره، مما يجعل لقصيدته تفرداً خاصًّا.

فالتشكيل الدرامي يعمق فعالية اللغة، ويكثف رؤيتها، ويمنحها القدرة على البث والإثارة، ضمن رؤى فنية تتمتع بإشاعات رمزية موحية، تجسد المشاعر والانفعالات وتجسم المواقف الدرامية على هيئة أشخاص تثير أفعالُها المتلقيَ وتجذب اهتمامه، وهذا يكشف عن حجم التفاعل بين الرمز والدراما، فالرمز عنصر بنائي "لا يعوق الدراما بقدر ما يغذيها ويمنحها دفق المعنى الذي تحتاجه الدراما الشعرية"[2]، وذلك بإعاقة النبرة التفجيعية المباشرة التي تتردى فيها الدراما الشعرية أحياناً، وإفساح المجال للمواقف والأحداث والشخصيات أن تتجسد ضمن وحدات رمزية قادرة على استيعاب الصراع ببعدَيْه الاجتماعي والوجودي، وبذلك يكون التعبير الرمزي أحد تجليات التفكير الدرامي، الذي يحمل في كنهه الحركة والحيوية، ويضفي على النص الصبغة الموضوعية والدرامية، لأن لغة الشعر المسرحي ما هي إلا "وسيلة تشكيل البناء الدرامي الذي يتمثل

---

(١) د. وليد منير، جدلية اللغة والحدث في الدراما الشعرية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧، ص٩٣.

(٢) د. محمد محمود رحومة، مسرح صلاح عبد الصبور (دراسة فنية)، ط١، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٠، ص١٥.

Digitized by Birzeit University Library

في شخصيات تنمو وتتصارع ومواقف تتطور"[1]، لأن الوسيلة جزء لا يتجزأ من الحدث أو الموقف الدرامي، لأن الدراما الشعرية "أي نوع أدبي مستقل لا تنفصل فيه الدراما بكل خصائصها عن الشعر بكل خصائصه"[2].

ويعرفها الدكتور إبراهيم حمادة بأنها "النص المسرحي الذي يكتب شعراً، كي يؤدّى على خشبة المسرح، أمام مشاهدين، ليدل على النص المنظوم الذي يصلح -قبل كل شيء- للقراءة أكثر مما يصلح للإخراج والفرجة"[3]؛ لأنها قطعة أدبية حوارية مصاغة صياغة تمثيلية، لأن صلاحيتها للقراءة أكثر من صلاحيتها للتمثيل، "فالدرامة تنقل التجربة وتحكي الحقائق عنها، إنها تفعل الاثنين معاً. قياساً على ذلك، فإن حكاية الحقائق ليست كل الغاية من الدرامة، ولإيصال التجربة، فما حكاية الحقائق- الإشارة إلى الأقوال، والنص على الموضوعات، وتقديم الأفكار- إلا وجه واحد، وثمة أوجه أخرى توازيها أهمية"[4].

فالدراما - إذن - لها القدرة والفعالية والتأثير على طبيعة النص وهيكليته، وخلق تجربة عاطفية ذات كثافة قصوى، تشبه الوجد الديني أو الأسطوري، التي قد تصبح نقطة تحول في حياة الإنسان أو تعيد تشكيل ذلك الإنسان، أو على العكس قد تكون تجربة تبعث على الاضطراب، لكشف الصراع ومعاناة الإنسان؛ لأنها محاكاة للحياة الواقعية.

إذن يرى الباحث أن الشعر الفلسطيني جاء انبثاقاً من التراث العربي الشعري، وقد واكب جدته جدة الشعر الفلسطيني المعاصر الذي يكتب في الأقطار العربية كافة، وقد حاول بعض الدارسين والباحثين ألا يربطوه بهذا التيار القومي، لاعتبارهم إياه

---

(١) د. علي عشري زايد، مقال بعنوان (لغة الشعر المسرحي)، كتاب ندوة: الشعر المسرحي، مؤسسة يماني الثقافية، ٢٠٠١، ص١٠٣.

(٢) د. محمد عناني، دراسات في المسرح والشعر، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٨٥، ص٢٧.

(٣) د. إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، ص١٢٠.

(٤) إريك بنتلي، الحياة في الدرامة، ص١٤٦.

Digitized by Birzeit University Library

ظاهرة فنية قائمة بذاتها، إلا أن اعترافات الشعراء أنفسهم كانت دحضاً لهذا التوجه، فيقول الشاعر الكبير محمود درويش في إحدى مقالاته: "إن شعرنا ليس نداً أو بديلاً للشعر العربي المعاصر، بل إنه جزء غير مجتزأ منه، ورافد من روافد النهر الكبير، لقد تربينا على أيدي الشعراء العرب القدامى والمعاصرين، وحاولنا اللحاق بأسلوب الشعر الحديث، بعد أن تعرفنا على رواد هذا الشعر في مصر والعراق ولبنان وسورية"[1]. ويقول شاعرنا سميح القاسم في المقال نفسه: أعتقد أن شعرنا جزء لا يتجزأ من الحركة الشعرية العربية، تأثر بها وتفاعل معها، ليعبر من خلالها عن تعدد الأبعاد والمستويات الشعورية والنفسية في رؤيته الشعرية الدرامية، فالشاعر الفلسطيني لا يقصد أصلاً أن يكتب دراما، لكن طبيعة التجربة هي التي تدفعه إلى ضرورة استخدام العناصر الدرامية للتعبير عن مآسيه الشخصية أو الأسرية أو القومية، مما حتّم على الشاعر الفلسطيني اللجوء إلى اللون والتشكيل الدرامي واستخدام قصيدة التفعيلة، واستعارة وسائل أدائية من الفنون الأخرى، ليجسد تجربته الشعرية وواقعه المرير والقاسي.

فالدراما – إذن – من الفنون القديمة التي اتكأ عليها الشعراء المعاصرون ليجسدوا من خلالها واقعهم المعيشي المرير، وسميح القاسم الشاعر الفلسطيني الفذ شاعر المواقف الدرامية كما اعتبره أحد النقاد فهو يعد بحق واحداً من الشعراء الفلسطينيين الذين اعتمدوا في بناء قصائدهم الشعرية والمسرحية على الدراما وجسدوها بشكل واضح وبارز، ليعكس من خلالها ما يدور بمخيلته من هواجس وأحاسيس وآلام مريرة تكشف عن طبيعة المعاناة والصراع المحتدم بشتى أشكاله بين قوى الحق وجحافل الباطل المنهزمة إن شاء الله؛ لأن الشاعر سميح القاسم أو غيره من الشعراء لا يقصد أن يكتب الدراما، لكن طبيعة التجربة هي التي دفعته إلى استخدام العناصر الدرامية واستعارتها وتوظيفها في قصائده للتعبير عن مآسيه الشخصية والقومية.

---

(١) محمود درويش، مقال بعنوان (أنقذونا من هذا الحب القاسي)، مجلة الآداب، بيروت، ١٩٦٩، ص٥٠.

Digitized by Birzeit University Library

Digitized by Birzeit University Library

الفصل الأول

المفارقة الدرامية في شعر سميح القاسم:

مفهوم المفارقة وأهميتها

أولاً: المفارقة الدرامية في شعر سميح القاسم:

١- المفارقة اللفظية.

٢- المفارقة المأساوية.

٣- المفارقة الدرامية.

٤- مفارقة الموقف.

٥- المفارقة التصويرية.

Digitized by Birzeit University Library

Digitized by Birzeit University Library

مفهوم المفارقة وأهميتها:

المفارقة من العناصر الدرامية التي تؤكد ضرباً من المخالفة أو التباين في الفعل المسرحي أو القصيدة الحديثة عندما تعتمدها في حالات السَّرد الغنائي كلما احتاج إلى تحويل الدلالة من ناحية إلى ناحية أخرى.

فالمفارقة تقنيةٌ، فنيةٌ، ممتدةٌ، في تراثنا الأدبي، شاع استخدام بعض دلالاتها ضمن مصطلحات نقدية مثل (التعريض) و(التشكك) و(المشابهات) و(تجاهل العارف) و(تأكيد المدح بما يشبه الذم) و(تأكيد الذم بما يشبه المدح)، وتناولها النقاد بالدراسة والتحليل، واستغلها المبدعون في مختلف أنماطهم التعبيرية[1] وقد عُدّ "الجاحظُ صانع المفارقة الأول في التُّراث العربي القديم"[2] وهذا يعتبر إيحاء بإدراك تراثنا العربي لقيمة التلاعُب اللفظي والمراوغة في تحديد المعنى، ويكاد لا يخلو أدب من الآداب ولا عصر من العصور من التعبير بدلالات المفارقة، ولكنها استُخدمت بدرجات متفاوتة، ووُجدت بوصفها حِيَلاً بلاغية، ووسائل حِوارية، ولم يدخل مصطلح "المفارقة" في الكتابات البلاغية والنقدية إلا في القرن الثامن عشر[3]، ومع بداية القرن التاسع عشر تطور مفهوم المفارقة، واكتَسَبَ عدداً من المعاني، إضافة إلى بعض معانيه القديمة ، وتحولت دلالاته تحوُّلاً كبيراً عن الدلالات القديمة[4] وباتت المفارقة فنّاً له أصولُه ومقوّماته متغَلغِلا في الكتابات النقدية والإبداعية.

---

(١) انظر: د.خالد سليمان، المفارقة والأدب (دراسات في النظرية والتطبيق)، طـ١، دار الشروق، عمان، ١٩٩٩، صـ٢٢وما بعدها.

(٢) د. نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، الفجالة، القاهرة، صـ٢٠٩

(٣) انظر: د.سي. ميومك، موسوعة المصطلح النقدي (١٣)، (المفارقة وصفاتها)، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، طـ٢، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٧، صـ٢٧.

(٤) لمزيد من التفصيل ينظر: د. نبيلة إبراهيم، فن القص، صـ٢١٣، د. خالد سليمان، المفارقة والأدب، صـ٢٣، ٢٤.

Digitized by Birzeit University Library

وقد وردت كلمة "المفارقة" في المعاجم اللغوية بمعنى: التباين والتشعّب إلى طُرق مختلفة، فعرفها الزَّمَخْشَرِيّ في "أساس البلاغة" بقوله: "فَرقَ لي الطريق فروقاً، وانفرق انفراقاً، إذا اتجه لك طريقان فاستبان ما يجب سُلُوكُه منهما. ومن المجاز وقَفْتُه على مفارِق الحديث، أي على وجوهه الواضحة[1] ".

أمّا ابن منظور فيعرفها "في لسان العرب" بقوله:

"التفرق، والافتراق سواء. ومنهم من يجعل التفرق للأبدان، والافتراق في الكلام. وتفرقت الطرق أي ذهب كل إنسان إلى مذهبه، وتفارق القوم فارق بعضهم بعضاً. والفرق هو الفصل بين الشيئين. (ومفرق الطريق بكسر الراء)، (ومَفرَقه) بفتح الفاء: متشعبه الذي يتشعب منه طريق آخر. والفُرْقان: القرآن. وكل ما فُرِق به الحق والباطل. والفُرَقُ: ما انفلق من عمود الصبح، لأنه فارق سواد الليل. وفارق الشيء مفارقه، وفراقاً (باينه)[2]".

ومفهوم المفارقة يدل على "وجود معنى آخر مطابق للمعنى الحقيقي المعبَّر به، بينما يدلُّ مفهوم المخالفة على وجود معنى مخالف لما تم التعبير عنه، مما يؤدي إلى ازدواجية في الدلالة تؤول إلى صياغة مفارقية من الدرجة الأولى[3]".

فالمفارقة في النقد الأجنبي يتداخل مفهومها بين معانٍ عدة متنافرة، فهي على سبيل المثال- عند أفلاطون plato، في "جمهوريته" تعني "الأسلوب الناعم الهادئ الذي يستخف بالناس[4]". أما عند ريتشاردز Richards فتعني "توازن الأضداد[5]". أما عند

---

(١) الزمخشري، أساس البلاغة، طبعة كتاب الشعب، ١٩٦١، مادة: "فرق".

(٢) ابن منظور، لسان العرب، تحقيق عبد الله الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٩، مادة: (فرق).

(٣) علاء عبد اللطيف، بناء المفارقة في شعر حافظ إبراهيم، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة عين شمس، إشراف، د. محمد عبد المطلب، القاهرة، ٢٠٠٢، صـ١٤.

(٤) د.سي.ميومك، المفارقة وصفاتها، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة، صـ٢٧.

(5) M.H.Abram, A Glssary of Literary terms,P.92

Digitized by Birzeit University Library

صموئيل جونسون Samuel Johnson فهي "وسيلة من وسائل التعبير يناقض فيها المعنى الكلمات[1]".

ويرى كلينث بروكس C.Brooks أن المفارقة Irony هي "أكثر المصطلحات شمولية بين أيدينا لوصف التعديل الذي تتلقاه العناصر المختلفة في داخل السياق[2]"، بمعنى أنها التطور الذي يصيب أحد عناصر العمل الأدبي تحت تأثير من سياقه.

ويري شليجل Schlegel أنها "شكل من النقيضة[3]". وربما بدت رؤيتها أكثر اقتراباً عند بوث Both الذي يراها "لعبة لغوية ماهرة وذكية بين عنصرين: أحدهما صانع المفارقة، والآخر قارئها، بطريقة يقدم فيها صانع المفارقة النص بأسلوب يستثير القارئ، ويدعوه إلى رفضه بمعناه الحرفي، لصالح المعنى الخفيّ الذي هو غالباً المعنى الضد، والقارئ في أثناء ذلك يجعل اللغة يصطدم بعضها ببعض، بحيث لا يهدأ له بالُ، إلا بعد أن يصل إلى المعنى الذي يريده[4]".

ولم يكن الحال في النقد العربي بأحسن تحديداً مما هو عليه في النقد الأجنبي، نتيجة لاعتماد الأول على الأخير، فالمفارقة — على سبيل المثال — عند د/ نبيلة إبراهيم في بحثها عن المفارقة هي "تعبير يرتكز أساساً على العلاقة الذهنية بين الألفاظ، أكثر مما يعتمد على العلاقة النغمية أو التشكيلية[5]".وهي لا تنبع من تأملات راسخة ومستقرة داخل الذات، فتكون بذلك ذات طابع غنائي أو عاطفي، ولكنها تصدر أساساً عن ذهن

---

(1) D.J.Enright, the Alluring problem, P52
(2) A.R. Thompson, The Dry mock, A study of Irony in Drama, P.15
(٣) د.سي. ميومك، المفارقة وصفاتها، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، صـ٣٥.
(4) d .W.C. Both, A Rhetoric of Irony, P.176
(٥) د. نبيلة إبراهيم، المفارقة، مجلة فصول، المجلد السابع، العدد الثالث والرابع، إبريل، سبتمبر،القاهرة، ١٩٨٧،صـ١٣٢.

Digitized by Birzeit University Library

متوقّد، وَوعْي شديد للذات بما حولها. ويعرفها الدكتور محمد العبد بأنها "أداة أسلوبية فعالة للتهكم والاستهزاء[1]".

ويقول عنها الدكتور على عشري زايد بأنها عبارة عن "تكنيك فني يستخدمه الشاعر المعاصر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض[2]". والمفارقة بهذا الشكل مصطلح شائع في حياتنا اليومية كثيراً ما يردده الناس دونَ أن يحاولوا البحث عن معناه الدقيق، ولذلك فإن تتبع معنى هذا المصطلح يضع المتلقي أمام دلالاتٍ متعددة غامضة في كثير من الأحيان، وغير مستقرة الدلالة، فالقدماء رأوا في المفارقة "قول شيء والإيحاء بقول نقيضه[3]"، وتجاوزت مفهومات المفارقة الحديثة هذا التعريف، حيث يرى (ماكس بيربوم) أن المفارقة ضرب من التأنُّق، يهدف إلى إحداث أبلغ الأثر بأقل الوسائل تبذيراً[4]. ويعرفها الدكتور وليد منير بأنها نوع من "الممارسة النقيضية لطبيعة الأصل، مما يُفضِي إلى ظهور وجهين متعارضين للحقيقة الواحدة، ولكنهما يعملان كُلاً لا يتجزأ على المستوى الفني[5]"، وغير ذلك من المفاهيم المتعددة للمفارقة التي تتبَاين بتباين المستويات التي تتحرك فيها، وتحدث آثاراً مختلفة على المتلقي بحسب اختلاف أنماطها ومجالها، فثمة أصناف عديدة من المفارقات منها: اللفظي، والمأساوي، والساخر، والتراثي، والعَبثِيّ، والنقائضيّ، والكثير غير ذلك، ويمتلك كل منها لونه

---

(١) د. محمد العبد، المفارقة القرآنية (دراسة في بنية الدلالة)، ط٢، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٦، صـ١٧.

(٢) د. علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط١، مكتبة دار العلوم، القاهرة، ١٩٧٨، صـ١٤٧.

(٣) د.سي. ميومك، المفارقة وصفاتها، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، صـ٤٣

(٤) انظر: المرجع السابق، صـ٦٣.

(٥) د. وليد منير، جدلية اللغة والحدث في الدراما الشعرية الحديثة، صـ٧٣.

Digitized by Birzeit University Library

الفلسفي والعاطفي الخاص به، الذي تتباين دلالاته وآثاره على نفسية المتلقي[1]، وهذا كله يكشف عن اختلاف مجال عمل المفارقة، وانْسرابها في كثير من الحقول المعرفية بوصفها أسلوباً من أساليب التعبير الفني الهادف إلى منح المتلقي فضاءات دلالية واسعة تخالف ظاهر النص.

ولقد شهد مصطلح "المفارقة" تطوراً ملموساً مع ظهور حركة الحداثة في شعرنا الحديث، والتي أولت عناية كبيرة بأسلوب المفارقة، ساعية من وراء ذلك إلى "اكتشاف علاقة جديدة بين شيئين أو أشياء لم يكن يتصور أحد وجود علاقة بينهما، أو اكتشاف حقيقة نفسية لا يجسدها إلا التضارب والتنافر لا التوافق والاتساق بين العناصر الذهنية أو النفسية أو الحسية- من ألوان وخطوط - في الإنسان أو الطبيعة[2]"، وهذا يوضح تجاوز حركة الحداثة لفكرة إيجاد علاقات تناغم وتوافق، والبحث عن أوجه الشبه والاتفاق والتلازم بين العناصر في الأساليب البلاغية التي لاقت اهتماماً كبيراً في الدرس البلاغي القديم، والذي يُبرز مدى تحكُّم الشاعر بلغته، وفهمه لمكوناتها الدلالية التي تزيد من القوة التعبيرية والإيحائية والدرامية للعمل الفني.

إن المفارقة ولا شك "تعتمد على ما يسمى بنظرية (التوصيل)، حيث ضرورة حضور الطرف الأول (المنتج)، والطرف الآخر (المستقبل)، ثم النص المشكّل للرسالة، لكن المفارقة تحتاج إلى طرف إضافي هو (ضحيتها). ومن ثم فإنّ تحديد فعالية البنية قد تعتمد على ربطها بمنتجِها أحياناً، ومتلقّيها أحياناً أخرى، على معنى أن ردَّ الفعل إزاءها قد يكون محصوراً في المنتج وحده، أو في المتلقي وحده، أو فيهما معا، وعلى كُلّ فإن فعالية المفارقة لن يكون لها تحقُّق ما، إلا إذا كان هناك من له القدرة على استيعابها، وغالباً ما

---

(١)انظر: د.سي. ميومك، المفارقة وصفاتها، صـ٥٦.

(٢)محمد عناني، دراسات في المسرح والشعر، صـ٢١١.

Digitized by Birzeit University Library

يكون ذلك منوطاً بالمتلقي، لأنه وحده من له القدرة على توليد الدلالة مع كل قراءة، أي إنه هو الذي يعطي النص طاقته الاحتمالية، سواء في ذلك المتلقي الداخلي أو الخارجي، وسواء في ذلك المتلقي الخاص أو العام[1]".

المنتج ← الرسالة ← المستقبل ← الضحية

فالمفارقة إذن "تقوم على الغموض، والازدواجية الدلالية التي تعد أساسية في طبيعتها[2]"، الأمر الذي جعلها تدخل منطقة المجاز بصفة خاصة والبلاغة بصفة عامة. "ولكن لما كان حس المفارقة حسّاً أصيلاً في الإنسان، فإنه لا يخلو عصر من العصور أو أدب من الآداب – ولو بدرجات متفاوتة– من التعبير بالمفارقة، ولهذا فربما كان من المفيد لتراثنا الأدبي والبلاغي أن نضيف إليه هذا الفن، والمهم أولاً وآخراً أن يصبح مفهوم المفارقة محدد الأبعاد بدرجة من الوضوح وآلية من آليات تحليل النص الأدبي[3]".

إن أسلوب المفارقة لا يأتي في النص مصادفة، بل هو إستراتيجية فنية واعية تنبع من التجربة الشعرية، ويحتاج إلى خيال درامي خصب للإحساس بكنه الأشياء والتحرر من ثقلها الذاتي، وتجاوز مستواها المادي المحدود إلى الفضاء اللامحدود، ويتطلب وعياً عميقاً بحقيقة التراكيب اللغوية، للقدرة على صياغة مفارقات لغوية بأسلوب فني مكتنز الدلالة وكثيف الإيحاء، قادر على التجدد مع كل قراءة، وبعيد عن الجمود والإبهام

---

(١)د. محمد عبد المطلب، كتاب الشعر (الشعر والشعراء)، طـ١، الشركة المصرية للنشر– لونجمان، القاهرة، ٢٠٠٢، صـ٦٢.

(٢) د.سيزا قاسم، المفارقة في القص العربي المعاصر، مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الثاني، القاهرة، ١٩٨٢، صـ١٤٤.

(٣) كلينث بروكس، لغة المفارقة، ترجمة محمد منصور، مجلة الدارة، العدد الثاني، السنة السادسة عشرة، محرم، صفر، ربيع الأول، السعودية، ١٤١١هـ، صـ١٧١.

Digitized by Birzeit University Library

والتعقيد، منفتح على آفاق دلالية واسعة تمكنه من الرقيّ إلى مستوى مفارقة الحدث، وبذلك فالمفارقة "أسلوب متفوق ينظر إلى الأساليب العادية باستعلاء وترفّعُ، إذ إنه يرحل بعيداً ويتم في دائرة عليا[1]"، تُمكّنه من اقتناص الحدث في الحياة على المستويين الفردي والجمعي،وتمثُّلها ضمن لحظات دلالية وجمالية ترقى بالحدث إلى قمة التصعيد الدرامي.

يقول أحد الباحثين: إن كافة "تعريفات المفارقة تلتقي وتصبّ في مَعِينٍ واحد، ويقصد بها إما أن يُفرُق شيء وشيء آخر، وغالباً ما يكونان ضدّين، كالحقّ والباطل أو الخير والشر، أو بين طريقين، أو الطريق في شعر الرأس، أو التشعُّب والتبايُن، أو الفصل بين الشيئين[2]".

إن منطق المفارقة القائم على مبدأ التناقض في العلاقات والاختلاف في الرؤى والأفكار، يعمل على تصعيد التفكير الدرامي بخلق التوتر، وتفجير الأحداث، وتطوير الصراع الذي ينتهي بالحتمية الضرورية إلى ما يسميه أرسطو بالانقلاب أو الثورة. لأنها تخالف الشكل المعروف، وتأتي عكس ما يكون متوقعاً[3]، ويستغلّ المبدع أسلوب المفارقة ليُتمكّن من رؤى أشخاصه وأصواتها من التداخل والتقاطع والتجاذب بصورة جَدَليَّة تُولّد الحركة وتعدد الأداء، وتخلُق الأحداث التي تؤزّم الموقف، وتعمل على تصعيده ودفعه باتجاه التطور.

ويتضح للباحث أنه من خلال ما سبق يتطلب من صانع المفارقة أو المبدع أن يكون مبدعا

---

(١) د.صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، ط١، دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٢، صـ٣٤.

(٢) عادل هنداوي شعبان، المفارقة في لزوميات أبي العلاء المعري، رسالة دكتوراه غير منشورة، إشراف د.محمد عبد المطلب، د. مصطفى عبد الشافي الشورى، جامعة عين شمس، القاهرة، ٢٠٠٧، صـ١٤.

(٣) انظر: رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، صـ٢١ وما بعدها.

Digitized by Birzeit University Library

يمتلك ناصية الإبداع، ويتمتع بمهارة فنية فائقة في تحريك اللغة والتعامل معها، وخبرة واسعة، وحساسية درامية عميقة تمكّنه من اكتشاف المفارقة في العمل أو القصيدة الشعرية أو الفنية، لأن المفارقة ليست مجرد حِيَل لفظية للتسلية أو الضحك، وإنما تقنية فنية يحتشد فيها رصيد هائل من الأبعاد الدلالية والجمالية، تتحدد بوجود مستويين للمعنى في التعبير الواحد: مستوى سطحي ظاهر، وآخر عميق غامض، وهو ما يثير اهتمام المتلقّي ويدفعه للبحث، لإدراكه وإثراء إحساسه بحمولات ودلالات درامية على درجة عالية من التكثيف الشعري، ويتعذّر الوصول إلى دلالة المفارقة وفهم كُنْهها دون تلميحات من المبدع تكفي لجذب انتباه المتلقّي وإثارته، والإثارة في مبدأ المفارقة تنبع من النتيجة العكسية لظاهر المعنى المتوقّع، وكلما ازداد التباين بين وحدات المفارقة كثُر التوقّع لدى المتلقّي، وبقدر إحساس المتلقّي بالتباين يتمكّن من إدراك الائتلاف والانسجام بين مستويات المفارقة.

Digitized by Birzeit University Library

أولاً: المفارقة الدرامية في شعر سميح القاسم:

يدرك الشاعر الفلسطيني سميح القاسم قيمة المتخالفات التي تتقاطع بها أسباب الحياة وتبرز أبعادها في الصراع الذي يجب من وجهة نظره أن تنجم عنه الولادة الجديدة للوطن، في الوقت الذي نجد فيه العدو المدجّج بكل الزّيْف التاريخي والوجودي ينحو نحو طمس الهُويّة الفلسطينية وتدميرها بما يتنافى مع الفعل الإنساني بهدفه النبيل لتحقيق أمانيه وأحلامه الوطنية والقومية، وقد وظف الشاعر سميح القاسم العديد من المفارقات الدرامية في قصائده لكشف زيف وخداع المحتلّ الغاصب لأرضه، ولبيان حقيقة الصراع الدرامي القائم بين الخير والشر وصاحب الحق وادعاءات المحتلين. وسيتناول الباحث المفارقات الدرامية التي وظّفها الشاعر في قصائده كلا على حدةٍ وبشكل غير موسّع؛لأن مجال الدراسة لا يسمح بذلك، فموضوع المفارقة يحتاج دراسة مستقلة ومتخصصة.

١- المفارقة اللفظية:

تعد المفارقة اللفظية من أوضح أشكال المفارقة وأبرزها في الشعر العربي الحديث، وخصوصا في الشعر الفلسطيني، للواقع الأليم والقاسي الذي يعيشه الشعب الفلسطيني على مدار عشرات السّنين، فالحياة المتناقضة والمتضاربة التي يعيشها الشعب الفلسطيني فَرضت على الشعراء الفلسطينيين عامة وسميح القاسم خاصة، إبراز المفارقة اللفظية وتوظيفها في قصائده، واستغلّ سميح القاسم تقنية المفارقة اللفظية في بناء قصائده، ابتداء بمفارقة اللفظة الواحدة، وانتهاء بالنص الكامل، ولذلك إذا نظرنا للمفارقة من منظارها الأوسع، والأحدث، فإنه سيندر أن نقرأ كتاباً أو عملاً شعريًّا حديثاً دون أن نعثُر في ثناياه- بعدد قليل أو أكثر - على أنماط من المفارقات اللفظية التي تشكّل أحياناً عَصَب القصيدة الحديثة.

فالمفارقة اللفظية إذن "انتقال اللفظ من حقله الدلالي المعروف له في أصل الاستخدام إلى حقل دلالي آخر، بحيث يقيم مع لفظ آخر داخل الاستعمال اللغوي والقرآني الخاص علاقة دلالية جديدة من نوع التضاد أو التخالف، لغاية انتقاديه[1]"، وهذا ما نجده في

(١) د.سعيد شوقي، بناء المفارقة في المسرحية الشعرية، ط١، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠١، صـ١٨٩

Digitized by Birzeit University Library

بعض قصائد الشاعر الفلسطيني المأزوم سميح القاسم الذي يعتبره بعض النقاد شاعر المواقف والصراع الدرامي فيقول في قصيدة بعنوان "أبناء الحرب[1]":

في ليلة الزفاف

ساقوه للحرب،

ومرّت... خمسة عِجاف

ويوم أنْ عاد على حمالة حمراء

لاقاه في الميناء

أبناؤه الثلاثة!

تبرُز المفارقة اللفظية من خلال عنوان القصيدة الذي يعطي القارئ والمتلقّي دلالاتٍ ورموزاً كثيرة تدلّل على كثيرٍ من حالات القتل والتشرُّد التي يعيشها الشعب الفلسطيني. وتظهر المفارقة أيضا من خلال الألفاظ المتضادّة (الزفاف، الحرب)، فالشاعر خلق عالما جماليًّا، فأقام من خلال التوقيعات التي يعيشها الجندي لحظة عودته إلى بيته، ولكن هذا العالم الجميل يتم تدميره من خلال البيتين الآخرين (لاقاه في الميناء، أبناؤه الثلاثة) محمولا على حمالة مجبولة بدمه وجروحه الزكية الطاهرة.

ويُعَدّ فهم موقف الشاعر الكلّي "عاملاً مهمّاً في كثير من الأحيان في كشف المفارقة اللفظية، إذ كثيراً ما ترتطم بعض العبارات أو حتى المفردات مع هذا الموقف الثابت، وهو ما يؤدّي بالقارئ إلى الوقوف بحذر إزاء مثل هذه التراكيب التي تقتضي معالجةً ما، لتنسجم وموقف الشاعر الكلّي ورؤيته[2]"، وهذا ما جسّده الشاعر سميح القاسم في إحدى قصائده الدرامية، ليبرز التضاد والمفارقة اللفظية، فيقول في قصيدة بعنوان "في ذكرى المعتصم[3]":

---

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الأول، ط١، دار الجيل- دار الهدى، بيروت، ١٩٩٢، صـ٤٣٥.

(٢)د. ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث (أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجاً)، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٢، صـ٩٣.

(٣)أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الأول، ص٢١٠.

Digitized by Birzeit University Library

وما للشمس يزجرها غمام الحقد عن داري

وما للحاكم التتريّ لا يأسى لأطفالي

ويجلدني بسوط الغدر والقسوة

ويخطف زوجتي الحلوه

ويدوس مشاتلي الخضراء

ويذكي النار في الأهراء

وما لليل لا يفهم

بأن الشمس لا تُلجم

وأن المارد الجبار سوف يهشّم القمقم

ينطلق الشاعر في قصيدته تلك من موقف واضح من قائد التتار الذي يمثّل منظومة القيم السّلبية التي يحاربها الشاعر ويناضل للتفوق عليها، ولهذا تأتي الأسطر الشعرية جميعها لتجسّد موقف الشاعر من هذه القيم، لكننا نفاجأ في سطر شعري واحد بانقلاب اللهجة واختلال المعادلة، وهو ما يولّد مفارقة لفظية لا سبيل إلى تجاوزها دون الوقوف عندها وإعادة إنتاجها، وهي عبارة (ويخطف زوجتي الحلوه)، فمن الواضح أن مثل هذه العبارة لا يمكن قراءتها من خلال المعنى السّطْحي والقريب، بل ثمة معنى أعمق وأقرب إلى جوهر الرؤية وإن كان بعيداً، وهو المعنى النّقيض، وهنا تكمن المفارقة اللفظية، التي يوظّفها الشاعر بسخرية وتهكّم من أولئك الذين ينظرون إليها على أنها ذات حظوةٍ عند قائد التتار، ومن ثم فإنهم لا يحركون ساكناً إزاءها.

وكما يحدد موقف الشاعر موقف المفارقة، بمفرداتها وتراكيبها ويثبتها أو ينفيها، فإنه كذلك يقترح البدائل التي على القارئ أن يختار إحداها بديلاً عن الصيغة المعطاة، فيقول سميح القاسم في قصيدة بعنوان "أغنية مشوه حرب[1]":

سيداتي، آنساتي، سادتي!
سأُغنّي أغنيه

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الأول، صـ٢٩٨.

Digitized by Birzeit University Library

واغفروا لي... كلماتي مُزرِيه
وعلى جدران صوتي،
لم يزل رجع انفجار فائت
غير أني سأغنّى الأغنيه
باذلاً فيها قصارى طاقتي
فأعيروني- أذناً مصغيه!
سيداتي، آنساتي، سادتي

إن عبارة "سيداتي، آنساتي، سادتي"، لا يمكن أن تؤخذ على محمل القراءة الحرفية لإبراز المفارقة اللفظية، ذلك لأن موقف الشاعر لا يحتمل مثل هذا الأمر، وإنما يأتي بمثابة النداء على كل الأحرار والمناضلين لتخليصه من قوى البغْي والاضطهاد.

ويبرز الشاعر سميح القاسم المفارقة اللفظية وبصورة مشحونة بالغموض ليترك للقارئ إيضاحها وبيان دلالاتها ومعناها الخفي الغير الواضح، ويتّضح ذلك في قصيدة للشاعر بعنوان "الهدف الأخير[1]"، حيث يقول فيها:

يلعق ماء المزهرية الآسن

المندلق مع الدم

على بلاط المستشفى المقصوف جَواً

قبل لحظات

الصليب الأحمر

الهلال الأحمر

نجمة داوود

(بالأزرق والأبيض طبعاً!)

تنقض مع الطائرة المغيرة من جديد

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثالث، ط١، دار الجيل- دار الهدى، بيروت، ١٩٩٢، صـ٣٨.

Digitized by Birzeit University Library

باتجاه الهدف الأخير

الطفلة الشريرة التي نجت

من الغارة السابقة

قبل لحظات...

يبرز الشاعر في تلك الأبيات نبرة التهكُّم التي تأخذ في العلوّ والتردُّد ابتداءً من مَطْلَع القصيدة حتى منتهاها، لإبراز المفارقة اللفظية من خلال عبارات (الصليب الأحمر- الهلال الأحمر- نجمة داوود- الطفلة الشريرة)، فالشاعر يعتمد على التشبيه المقلوب أو المعكوس لإبراز مفارقته اللفظية عندما وصف الطفلة بالشريرة، إذ تبدو الرؤية وهي تفيض بالشكوى المقترنة بالخوف من أن تحل منظمة الإغاثة (الصليب الأحمر، الهلال الأحمر) محلّ الوطن بأسْرِه، فالشاعر أراد أن يقول نقيض ذلك تماماً، إذ إنه لا يشعر مع أبيه وأهله أنه بخير وأمان، ما داما قد خسرا الوطن، ومُنحا بدلاً منه الصليب الأحمر والمؤسسات والمنظمات الإغاثية.

وقد اتكأ الشاعر سميح القاسم على الطباق لإبراز المفارقة اللفظية في بعض قصائده، لتوضيح الثنائية اللفظية بين المستوى السطحي، والمستوى العميق للكلمة، أو عملية الحضور والغياب؛ لأن "بنية الطباق تعتمد على التخالف، فإن علماء البلاغة قد درسوها داخل منطقة (التناسب)، وإن حاولوا التوخّي وإخراجها من هذه المنطقة[1]"، وجّسد سميح القاسم ذلك في إحدى قصائده التي تحمل عنوان "الوصول إلى جبل النار[2]"

دوَّت الصَّرْخة الصرخة القانية:

"وقوفاً!"

وزلزلت الأرض زلزالها

"وقوفاً!"

---

(١)د.محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، طـ١، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ١٩٩٧، صـ٣٥٤.

(٢)أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثاني، طـ١، دار الجيل- دار الهدى، بيروت، ١٩٩٢، صـ٣٢٠.

Digitized by Birzeit University Library

وأيقظت الأم أطفالها

وجلجلت الصرخة القانيه:

نموت على ساعديك

لنحيا على ساعديك

نموت– ولن تعبر الذئبة الداميه!

وظّف الشاعر الطباق في هذا المقطع من قصيدته، ليبرز من خلاله المفارقة اللفظية بين لفظي (نموت ونحيا)، ليؤكد أن موت المناضل الفلسطيني في سبيل تحرير الوطن، هو وجه آخر للحياة، هو الحرية والانتصار.

والقارئ لقصيدة الشاعر سميح القاسم نجده يتواصل مع القرآن الكريم، فيقتبس الآية الأولى من سورة "الزلزلة" ﴿ إذا زلزلت الأرض زلزالها[1] ﴾ ، لإظهار شراسة المحتلّ، وقوة الجرائم التي يرتكبها في هذا المكان، وقد وُفّق الشاعر في هذا التواصل، فكأنه أشْعَرَ المتلقيَ وكأن أرضية هذه المدينة (نابلس) تتزلزل تحت قدَميْه، نتيجة الهجمة الشرسة عليها.

واستخدم القاسم الرمز في قصيدته، فرمز بالأم إلى مدينة نابلس، ورمز بالأطفال إلى أبنائها الثُّوار الذين وقفوا إلى جانبها، لذلك نجد الشاعر قد وُفّق خلال استخدامه الصورة المفردة التي لجأ إليها في عبارة (نموت على ساعديك لنحيا على ساعديك)، فالباحث يشعر بالتصاق الشاعر بهذا الوطن، وهذا ما أراده سميح القاسم، فهو يحثّ أبناء هذا الوطن على التمسك به، وعدم مغادرته مهما واجه الفلسطيني فيه من مآسٍ ووَيْلات من قِبَل المحتلّ الصهيوني.

وتلعب الضمائر والأفعال بمجملها دوراً أساسيّاً مهمّاً في إبراز المفارقة اللفظية في

---

(١)القرآن الكريم، سورة الزلزلة، آية رقم (١)

Digitized by Birzeit University Library

القصيدة وتصنيفها عند سميح القاسم، ونجد ذلك في القصيدة[1] السابقة نفسها إذ يقول فيها:

وأعطى النهار الإشارة
وفي شرفات البيوت ومنعطفات الشوارع،
بين المدارس والساحة المركزيه
تكمشت القبضات الصغيرة حول القنابل
(لا بأس – حول الحجاره!)
وجلجلت الصرخات الفتِيّة
تحركْ إذن أيها الديناصور الغبي
تحرك
وسمّمْ سنابل أحلامنا
ودس بجنازيرك السود أطراف أقدامنا تحرك
بظِلْفك أنت، سنحفر نحن، سنحفر قبرك
ونبعث آباء أيتامنا!

وظّف الشاعر المفارقة اللفظية من خلال أفعال الأمر التي وجهها الثوار للمحتل الصهيوني: (تحرك، وسمم، ودس)، فهذه الأعمال الوحشية التي يرتكبها المحتل في مدينة نابلس لم تعد تخيف أبناء المدينة، وهذه الأفعال قد فقدت مصداقيتها من خلال ذلك التحدي الذي يظهره الفلسطينيون لذلك العدو.

بدأ القاسم ذلك المقطع من القصيدة بلفظ يدلّ على التفاؤل، وهو (النهار)، وكأن هذا اللفظ هو القاعدة والأساس الذي انطلق منها الثوار في مجابهتهم للاحتلال، فقد ملئت نفوسهم بالأمل والتحدي والإصرار لمجابهة ذلك المحتل حتى طرده عن أرضنا فلسطين، وذلك من خلال استخدامه لفظ (تكمشت) وما يحمله من رموز ودلالات عميقة.

---

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثاني، صـ٣٢١.

Digitized by Birzeit University Library

ويقول سميح القاسم في قصيدة أخرى يستدعي فيها المفارقة اللفظية، ويظهر من خلالها الوجه السياسي لأمريكا، فيبدو وجهاً قبيحاً ومنفّراً وقاضياً على معاني الوطنية من خلال السياسة القمعية التي تنتهجها إسرائيل والتي هي امتداد لسياسة أمريكا في طغيانها وبطشها وجبروتها وتحكمها بالشعوب المقهورة، ويجسد ذلك سميح القاسم في قصيدة بعنوان مزامير ٥-٦-٦٧! والتي تحمل عنوان "مزمور الجنرالات[1]"

اسمعوا يا آل إسرائيل صوت الأنبياء

واسمعوا يا آل هارون النداء

نصدر الأمر لكل الملحدين الأتقياء

ولكل الطيبين الأتقياء:

اعْبدوا أصنام واشنطنَ

قوموا واعبدوها!

خالطوا أوثان بون القاتله

واجعلوا أبناءكم قربان أي.بي.سي

وفي القلب احفظوها...

باسمها... دكوا البيوت الآهله

يا آل يا هودا،

وعلى أقدام كنعان اسجدوا، يا آل يا هودا،

ولا بأس إذا صارت مغانيكم،

صحاري قاحله!

هللويا... هللويا!

---

(١)أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الأول، صـ٢٧٠.

Digitized by Birzeit University Library

اتكأ الشاعر في تلك القصيدة على المفارقة اللفظية، وقد كان فعل الأمر هو الأرضية الخصبة التي نمت وبرزت من خلالها المفارقة، وذلك من خلال الأفعال (اعبدوا، قوموا، واعبدوها، خالطوا، اجعلوا، احفظوها، دكوا، أريقوا، اسجدوا)، ونلاحظ أن الشاعر سميح القاسم قد سلب هذه الأفعال دلالتها الآمرة، وشحنها بدلالة النهي، ومن هنا تكمن المفارقة التي أكسبت الدعوة لمحاربة الكيان الصهيوني قوتها،لوقف كل الممارسات القمعية بحق الشعب الفلسطيني وقضيته المحورية تحرير الأرض والوطن، فالشاعر نجده يتواصل مع الموروث الديني المسيحي من خلال توظيفه لفظ (هللويا) المنثور في بعض ثنايا "الكتاب المقدس"، وذلك ليؤكد أن دعوته لابد أن يُستَمع إليها، وأن تجد قبولاً من قبل بعض الساسة الصهاينة المحتلين لأرض الغير.

وهكذا نجد أن الشاعر الفلسطيني سميح القاسم قد استطاع أن يستغل أسلوب المفارقة اللفظية في بناء كثير من قصائده، ليس من أجل المفارقة في حد ذاتها، بل من أجل أن يضع الدلالة اللغوية في ثوب لغوي يمنحها تأثيراً على ذات المتلقّي، وفي كثير من الأحيان يوسع القاسم دائرة التعبير عن نضاله العادل متعانقاً مع أساليب أخرى تدعم أسلوب المفارقة بشكل عام، إذ نجد العديد من القصائد تعتمد على أسلوب استدعاء التراث أو الاسترجاع القائم على التناص، ويوظف الشاعر المفارقة اللفظية في العديد من قصائده[1] ودواوينه الشعرية ليبرز حالة التناقض والتضاد التي يعيشها الفلسطيني في ظل مواصلة احتلال أرضه وسلبه حقوقه وأمانيه من قبل الصهاينة.

٢- المفارقة المأساوية:

جسّد الشاعر سميح القاسم مأساة الشعب الفلسطيني على مدار عشرات السنوات في قصائده ودواوينه الشعرية، وما يلاقيه من عذاب وقهر وظلم على أيدي الطّغاة والمجرمين المحتلين لأرضه ووطنه فلسطين، فالشعر الفلسطيني بعامه وشعر سميح القاسم

---

(١) يوظف الشاعر سميح القاسم المفارقة اللفظية في العديد من قصائده، ويتضح ذلك في أعماله الشعرية الكاملة في المجلد الأول صـ١١ ،٢٥، ٣٣، ١٣١، ١٨٤، ٣٠٧، ٤٩٤، ٥٠١، المجلد الثاني صـ٤٢، ٧١، ١٢٦، ١٣٩، ١٧٥ ٢٤٥، ٢٩٩، ٣٦٨، ٤٥٨، ٥٠٦، ٦٩٢ والمجلد الثالث صـ٢٣، ١٣٠، ١٨٧، ٢٣١، ٢٩٢، ٣٥٨، ٤١٥ والمجلد الرابع صـ٢٧، ٤٠، ٧٠، ٢٢١.

Digitized by Birzeit University Library

خاصة ما هو إلا تجسيد لمآسٍ ومعاناة الفلسطيني القابع والمتمسك بأرضه ووطنه في ظل رحلة العذاب والتشريد التي يفرضها عليه الاحتلال.

فالشاعر سميح القاسم جسّد وكشف عن ذلك من خلال استدعائه أو توظيفه لبعض المآسي والظلم الذي وقع على الإنسان في الماضي، وإسقاطها على الواقع الفلسطيني المرير والقاسي، ولكشف زيف وخداعات المحتلين الغاصبين، لذلك اتكأ على أسلوب المفارقة المأساوية، لبيان حالة التناقض والاضطهاد التي يعيشها الفلسطيني، وهذا ما نجده في العديد من قصائد ودواوين سميح القاسم فيقول في قصيدة بعنوان (قصيدة الانتفاضة) والتي تحمل عنوان "رسالة إلى غزاة لا يقرأون[1]"!!:-

تقدّموا

كيف اشتهيتم واقتلوا

قاتلكم مُبَرَّأ

قتيلُنا مُتَّهَم

ولم يزل رب الجنود قائماً وساهراً

ولم يزل قاضي القضاةِ المجرم...

تقدَّموا

اتخذ سميح القاسم في تلك القصيدة أسلوب المفارقة المأساوية وسيلة لكشف متناقضات الكيان الصهيوني، وفضح طبيعته العنصرية، وذلك من خلال خطابه الموجه للصهاينة، إذ تُبرز المفارقة المأساوية في هذا المقطع الثنائية الخفية في رؤى الكيان الصهيوني وتصوراته القائمة على التناقض في المواقف تجاه المنتفضين، وقد صاغ الشاعر ذلك وعرضه بصورة نماذج جدلية متقابلة تُصعّد الفعل، وتفجّر الحدث، وتعمل على نمو الشخصيات، وإكسابها بعداً دراميًّا يزيد من عمق الأسلوب المفارق وثرائه بشكل يُثير اهتمام المتلقي ويدفعه لمتابعة مفارقات النص، إذ تظهر المفارقة في لفظي (قاتلكم مبرأ وقتيلنا متهم).

---

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثالث، صـ٤٠٨.

Digitized by Birzeit University Library

وتظهر المفارقة من خلال التقابل المكتنز بالدلالة والإيحاء، الذي كشف عن أماكن التباين والتناقض التي تجلت في ثنائية الموقف عند الشاعر في (تبرئة قاضي القضاة المجرم للقاتل واتهامه للقتيل)، فالمفارقة جاءت تجسيداً لمأساة الشعب الفلسطيني ووقوعه ضحية العنصرية الصهيونية والرجعية العربية، وذلك ضمن أسلوب فني شديد الدلالة يثير ألواناً من السخرية المرّة، ويفضي إلى الكشف عن زَيْف الديمقراطية الصهيونية الساذجة والتي تؤكد العجز والتصدُّع الذي تعانيه رؤاهم التي تعمل على توتر المواقف وتدفع بالصراع نحو التصاعد والتأزّم، والسخرية، هنا لا تنبثق عن الكوميديا بل عن طبيعة المفارقة التي تُفجِّر الأحداث من خلال عملية التجاذب والتقاطع في مواقف الشخصيات ورؤاها، التي تحرّك النص وتضفي عليه دلالات متجددة نابعة من جدلية التفاعل بين وحدات المفارقة المأساوية القائمة على ازدواجية الرؤية وثنائية الدلالة، واشتمالها على حمولات دلالية درامية جمالية على درجة عالية من التكثيف ترقى إلى مستوى مفارقة الموقف.

يستدعي سميح القاسم في قصائده مأساة ملكة طيبة- "نايوبي"، ليستفيد منها، فيجسد ويوضح مأساة الشعب الفلسطيني ويوظفها في إحدى قصائده الشعرية الدرامية لبيان المفارقة المأساوية التي اعتمد في توظيفها على أسلوب المقابلة، الذي قال عنه بعض النقاد إنه من الأدوات الأسلوبية التي تزيد البنية الدلالية للمفارقة عمقاً وقوة وتأثيراً، وتبرز التناقض بين المواقف والأحداث، وتعمل على تعميق الدلالة التي يمكن أن تطفو على سطح العمل الأدبي[1]. وجسد ذلك سميح القاسم في قصيدة تحمل عنوان: "ابن نايوبي الأخير[2]":

لم أمُت....

أنباؤهم كاذبه،

كنتُ جريحاً،

---

(١) انظر: د. محمد العبد، المفارقة القرآنية، صـ٩٦.

(٢)أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثاني، صـ١٢٩.

Digitized by Birzeit University Library

وشراييني إلى الأشجار والطين

لم أمُت... كنت جريحاً

وجراحي الْتأمتْ!

يا أحبائي،

أنا سيف الخفاره

فاسمعوني ... وافهموني...

نظرة للخلف... يا أهلي،

ولا شيء سوى أعمدة الملح

وقنديل الحضاره،

وابن نايوبي الذي استعصى على الموتِ

أنا الناذر والمنذور والنذرُ،

لترضى الآلهه

ولترضى زرقة الموتِ على أفواه أهلي الوالهه

ويكف الدمع عن أهداب أمي الملكه

بعد أن أسقطَ عنها،

قشرة الصخر وليل الكارثه!

يتكئ الشاعر على المقابلة بين أبعاد القصة الأسطورية ومأساة الشعب العربي الفلسطيني، لإبراز المفارقة المأساوية وحالة التناقض والتضادّ التي يعيشها الفلسطينيون، لتكون النهاية في صالح هذا الشعب الذي سيأتي يوم يستجمع فيه قواه، ويسترجع حقوقه المغتصبة كما استجمع "ابن نايوبي" السابع قواه بعد مقتل أبنائها وبناتها السَّبْع، ونذر نفسه لمحاربة الغُزاة حتى ترضى عنه الآلهة، وتعود الحياة إلى أمه، وتجف دموعُها إلى الأبد، وبهذه البساطة ومن خلال استخدامه أسلوب المقابلة يفيد

Digitized by Birzeit University Library

الشاعر من الأسطورة التي تؤكّد حتمية انتصار المظلومين في النهاية وانتهاء مأساتهم إلى الأبد، فالذين يتحدثون عن نهاية القضية (أنْباؤهم كاذبة)، فهذا الشعب الجريح لم يمت، وإنه قادر على استعادة أنفاسه، ولَمْلَمة جروحه والثأر لنفسه (ولترضى الآلهة... وليل الكارثة).

إن تعامل الشاعر سميح القاسم مع الأسطورة من هذا القَبيل أعني (المقابلة) يعد عميقاً في الوصول إلى الحقيقة والإشارة إليها، لإبراز المفارقة والمعنى الخفي الغير الظاهر للمتلقي، وهذه الحقيقة التي يَرْهَبُها الكيان الصُّهيوني وكل كيان غاشم- حدت بالشاعر إلى سلوك السبيل (المقابلة) من خلال هذا الشكل من أشكال التعبير المؤقتة في تحاشي التصادم مع السلطة من زاوية، والتعبير بأسلوب جذّاب وعميق مليء بالرُّموز والدّلالات والإثارة، وحمل الفكرة وأسلوب طرحها من زاوية أخرى، لما كان على الشاعر والشعراء الفلسطينيين بعامة من رقابة لتوصيل فكرتهم إلى المتلقّين من أبناء شعبهم لأن المفارقة أسلوب وحيلةٌ فنية يعتمد عليها المبدع في بناء قصائده الدرامية التي تجسّد الصراع المحتدم مع المحتلّين الغاصبين.

ويبين الشاعر أن مأساة الإنسان على الأرض لم تكن جديدة، وإنما تحكمها الأزليّة المرتبطة بوجود الإنسان على الأرض، وهذه الإشارة تتفق كثيراً مع الإشارات إلى عناصر المأساة والقلق من أجل تعميق الحاجة إلى خلق واقع وعالم جديد للفلسطيني الذي عانى الكثير، ونجد الشاعر يعتمد في قصيدة له على تقنية المفارقة لبيان وإيجاد هذا العالم المفارق والمختلف عن هذا الواقع الأليم، فيقول الشاعر في قصيدة بعنوان "إرم"، تتكون من سبعة أناشيد، فيقول في "نشيد الدهور[1]":

مأساتك السوداء كانت منذ قال الله: فليكن الوجود

وكان .. ثم بدا له أن يصنع الشمس اللعينة والحياة

فدارت الأجرام في الفلك المقيت ودبّت الأحياء

في الآفاق سائبة يعيش ببعضها بعض... وكنت

---

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الرابع، ط١، دار الجيل- دار الهدى، بيروت، ١٩٩٢، صـ١٢.

Digitized by Birzeit University Library

لتلتقي في روحك الموبوء آلام الخليقة والشقاء المر

من ندم يغلغل في كيانك كلما أوغلت

في تقليد ما سوّاك، بالعقل المعذب والهيام

بشهوة صفراء رائعة البداية مرة التاريخ

فاجعة الختام

يبرز الشاعر المفارقة المأسوية التي يعيشها الإنسان منذ بدء الخلق والوجود، وذلك من خلال تركيب (مأساتك السوداء)، واستخدامه بعض الألفاظ مثل (الشمس اللّعينة والحياة، دبّت الأحياء، آلام الخليقة والشقاء المر، فاجعة الختام)، فكل تلك الألفاظ تجسد المفارقةَ المأساويةَ التي وظّفها واستدعاها الشاعر في هذا النّشيد، والتي يحاول من خلالها طلب تغيير هذا الواقع. وأيضا تظهر المفارقة من خلال القصيدة (إرم)، فالشاعر يحلم ويتطلع إلى حياة هادئة وآمنة بعيدة عن القتل والعذاب.

نجد الشاعر يحافظ على طول الجمل الشعرية إلا في بعض السطور لما يقتضيه الحال من استيعاب الدفقات الشعورية قاطفاً ثمرة من ثمار ظاهرة الشعر الحر الذي يهدم وحدة البيت، ويعتمد بدلاً منها وحْدَة التّفْعيلة التي تسمح باكتمال الدفقة الشعورية بوساطة تعدد التفعيلات في السطر الشعري الواحد من أجل إتمام المعنى، وارتياح نفس المبدع في الوقوف لدى مساحة معيّنة يفرضها الجو النفسي والشحنة الشعورية، وليتمكن المتلقي من الوصول إلى المعنى الخفي والغامض، لإبراز المفارقة المأساوية القائم عليها النص.

. يتكئ سميح القاسم وبصورة بارزة وملحوظة على تقنية المفارقة في بناء قصيدته الدرامية لكشف حالة الصراع والأسى الذي يُلاحق الإنسان الفلسطيني في كل مكان من قِبَل المحتلين الصّهاينة، ويجسد ذلك الشاعر في نفس النشيد (نشيد الدهور[1]) فيقول:

عبثاً تحاول أن تنام...

فاحمل عظامك وامضِ في الدرب الطويل

تحفُّك الأخطار، جدِّد رحلة الأحزان

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الرابع، صـ١٣.

Digitized by Birzeit University Library
مكتبة جامعة بيرزيت

في أرض الضياع القاحل المشؤوم،

في بحر الأسى الطامي الذي لا يرحم السفن البريئة

تقطع الأبعاد... بالقرصان والمَلاح

والأطفال والشيخ العجوزه وغادة عذراء

حالمة بفارسها الجميل... وزوجة فُضلى

وزانية وقديس وإنسان يغامر

في سبيل الحقّ، يحدجه اللّصوص

ويهمسون... ويرسمون

خططاً يطل وراءها وجه يقهقه ساخراً:

عبث حياتكمو !... جنون!!

يبرز الشاعر في ذلك المقطع من قصيدته المفارقة المأساوية الواضحة الدلالة التي تتجلّى في المقطع من خلال بحر الأسى العظيم الذي يعصف بالسّفن البريئة، ويتضح ذلك من خلال ألفاظ (في بحر الأسى.....الملاّح). وتُطِلُّ علينا صورة القلق والمعاناة من جديد لتذكر الإنسان أن الواقع المعيشي القاسي واللّعين لا يسمح بالنوم والراحة والخلود، وتلبس ألْفاظ الشاعر الزيَّ الأسود، وذلك حاجة طبيعية للواقع المأساوي المفروض على الفلسطيني، في محاولة للبحث عن الجنة، ليسدل الستار عن الجزء الأول من الملحمة الأسطورية، والإنسان ما زال يكابد في سبيل الخروج من الجحيم والبحث عن جنته الضائعة، كالفلسطيني الذي يواصل مقاومتَه للمحتلّ، لنَيْل حرّيته وإنهاء مأساته ومعاناته القاسية.

وتظهر المفارقة المأساوية من خلال استدعاء الشاعر بعض الألفاظ مثل (الأطفال والشيخ العجوز وغادة عذراء، وزانية وقديس)، فالشاعر باستدعائه وتوظيفه تلك الألفاظ يعمل على اتساع الفجوة بين النقائض المفارقة، وذلك عندما استخدم لفظ (البحر)، لما له من مدلولات عميقة خفية في العمل الأدبي، فالشاعر ترك للقارئ والمتلقي كشف المفارقة المأساوية الدرامية التي عملت على اتساع فضاء النص الدلالي.

Digitized by Birzeit University Library

فالشاعر استخدم تقنية فنية أخري في ذلك المقطع ألا وهي "قضية النَّحْت" والتي تعني "استخراج كلمة واحدة من كلمتين أو أكثر[1]"، والتي يعتبرها الشعراء المعاصرون تقنية فنية ذات دلالات وقيم وأبعاد إيحائية تعمل على خلق فضاء للنص،ومن ثم فالشاعر لم يأت بتلك التقنية عبثا أو بمحض الصدفة، وإنما ليعزز الإمكانات الدلالية والجمالية في النص، وليعمل على تصعيدها وتعميقها بما تنتجه من فضاء أمام خيال المتلقّي وفكره وإحساسه ليبيّن طبيعة التلازم والتناغم بين دلالات الألفاظ المنحوتة في النص.

وظّف سميح القاسم التّراث الدّيني، واستدعى الشخصيات المسيحية وعذاباتها الإنجيلية ليجسّد المفارقة المأساوية وليسقط ما لاقته هذه الشخصيات على المأساة الفلسطينية، وذلك إشارة رمزية من الشاعر إلى العدالة البشرية الميتة الضائعة، فيقول في قصيدة له تحمل عنوان "مراثي سميح القاسم[2]":

على سَطْح "لاهاي" ناديت لم يسمعوني ولم يفهموني ولم..

ترجّلتُ جاست خطاي الثقيلة سطح الكُرة

ومارس جسمي جميع طقوس المجاعة والمجزرة

ويا ربّ هاأنذا تحت وجهك .. جسمي يجوب

المنافي جميع المنافي ولكن على سطح بيتي ظلّتْ

سنونَوةُ الحب والخصب والذكريات

وظلت دمائي على سطح لاهاي والكلمة القاتله

وصارت يداي على سطح بيروت، صارت بشكل الصليب يداي

---

(١)مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط١، طبعة لبنان، بيروت، ١٩٨٤، صـ٤٠٢.

(٢)أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الرابع، صـ٩٦.

Digitized by Birzeit University Library

جسّد الشاعر في هذا المقطع المفارقة المأساوية والعذاب الذي يلاقيه الشعب الفلسطيني على أيْدي الطّغاة والمحتلين، و استدعى الشاعر المكان والشخصية المسيحية ليسقط عذاب المسيح على الشعب الفلسطيني وبيان معاناته ومأساته، فيبدو الدال المكاني (لاهاي) غير منسجم- للوَهْلة الأولى، لكن ارتباط هذا الدال بمحكمة العدل الدولية في هولندا، يشحن النص بدلالات ويكثف حالة الغموض في النص، ليجعل القارئ والمتلقي مواصلاً البحث عن المعنى الخفي لبيان المفارقة التي وظّفها الشاعر لتجسيد مأساته ومعاناته من خلال استدعائه (طائر السنونوة)، المرتبط بالتراث المسيحي، وذلك تأكيداً من الشاعر على كبر مأساة الفلسطيني وما يلاقيه من الاحتلال، ورمز من رموزه الكثيرة الانبعاث من وسط الهزيمة، فدماؤه تسيل في (لاهاي) مركز ما يسمى بمحكمة العدل الدولية، كما تسيل في لبنان أثر الصراع الدامي المتواصل هناك، وقد برز استدعاء المسيح في القصيدة ليجسد مأساة السيد المسيح، وعذاباته التي لقيها من بني إسرائيل حين أرسل إليهم، كما صورتها الأناجيل التّوْراتية.

ومن خلال ما سبق يتضح للباحث أن الشاعر وظّف العديد من مآسي وعذابات الإنسان في الماضي، ليسقطها على عذاب ومعاناة الفلسطيني وواقعه المرير المتواصل، ولذلك نجد القاسم قد وظف مأساة الحلاّج، والسيد المسيح، ومأساة أوديب، والعديد من الشخصيات التّراثية والأسْطُورية القديمة استفاد منها كمعادل أسطوري للمأساة والمعاناة والقَهْر الذي يلاقيه الفلسطيني من المحتلين الغاصبين لأرضه ووطنه، ونجد ذلك في العديد من قصائده[1] ودواوينه.

٣- المفارقة الدرامية:

ارتبطت المفارقة الدرامية في الأساس بالمسرح، ولذلك تسمى أحيانا "مفارقة سوفوكليس"، (Sophclean Irony)، نسبة إلى هذا المسْرحي اليوناني، وعلى الرغم من

---

(١) وظف سميح القاسم المفارقة المأساوية في أعماله الشعرية الكاملة في العديد من قصائده، ويتضح ذلك في المجلد الأول صـ٢٢، ٢٤، ٣٠، ٥٧، ٣٤٢، ٤٨٩، ٥٠٩، والمجلد الثاني صـ١٢، ٢٣، ٢٨٦، ٤١٧، ٦٤٤، ٧٢٢، المجلد الثالث صـ٢٧، ٤٤، ١٣٩، ٢٠٤، ٣٧٨، المجلد الرابع صـ١٣، ١٧٦، ٢٠١، ٢١٩.

Digitized by Birzeit University Library

ارتباطها بالمسرح أساساً، إلا أنها وجدت في أعمال غير مسرحية مثل الشعر وغيره من الفنون والأعمال الأدبية[1].

إذن تسمّى المفارقة درامية عندما نرى شخصية ما تتصرف بطريقة تتَّصِف بالجهل وعدم المعرفة بحقيقة ما يدور حولها من أمور، وخاصة عندما تكون هذه الأمور- بالصورة التي تراها الشخصية- مناقضة تماماً لوضعها الحقيقي، لذلك فإن التّناقض بين الإنسان، بآماله ومخاوفه، وبين القدر العَنيد الذي يُحيط به، يوفّر مجالاً واسعاً للكشف عن هذا النمط من المفارقة، وجسّد ذلك سميح القاسم في إحدى قصائده وبصورة درامية مفارقة من خلال توظيفه قصة "سيدنا يوسف" عليه السلام، وغدر إخوته له، فيقول في قصيدة بعنوان "مراثي سميح القاسم[2]":

وما راح راح
فلماذا يجيء غداً يا طبيب العيون؟

فماذا يجيء غداً؟

فماذا يجيء؟

"وجاء إخوة يوسف فدخلوا عليه فعرفهم وهم له منكرون

ولما جهّزهم بجهازهم قال أتونى بأخ لكم من أبيكم

ألا ترون أنّى أوفى الكيل وأنا خير المنزلين

فإن لم تأتونى به فلا كيْلَ لكم عندى ولا تقربون"

فإن لم ...

فلا كيل ...

وظّف سميح القاسم في هذا المقطع من قصيدته قصة "سيدنا يوسف" عليه السلام لإبراز المفارقة الدرامية، من خلال أداة الاستفهام (ماذا) التي كرّرها عدة مرات متتالية، والتي توحي للقارئ بدلالات ورموز درامية في النص، والشاعر استدعى ووظّف تلك

(١) انظر: د. خالد سليمان، المفارقة والأدب (دراسات في النظرية والتطبيق)، ص٢٩.
(٢) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الرابع، صـ٨٧.

Digitized by Birzeit University Library

القصة لإسقاط الهمّ الفلسطيني عليها، لأن الشاعر سميح القاسم يرى في معاناته ومعاناة شعبه صورةً مطابقة للمعاناة والضرر الذي لحق بسيدنا "يوسف" وهو غدر الإخوة بأخيهم، حيث يشعر الفلسطيني بخذلان إخوانه العرب له، بل وغدرهم به في بعض الأحيان، أما المعنى الخفي والغامض الذي بنى المفارقة في القصيدة على أساسها هو عودة المياه إلى مجاريها، وعودة الأهل إليه وعودته إليهم، فهو عودة الحياة إلى عيون أبيه، مثلما تعود الحياة إلى عيون الوطن، بينما يمثل سيدنا "يعقوب" بالوطن فيما يدخل القميص الذي ذكره في ثنايا قصيدته عنصراً جزئيًا يذكّرنا بأحداث القصة، وهو رمز للبشارة واقتراب الفرج.

ورغم أن الشاعر لم يصرّح باسْم سيدنا "يعقوب"، إلا أن عناصر أخرى من القصة وظّفت في القصيدة دَلّت عليه مثل (فلماذا يجيء غداً يا طبيب العيون)، وهي مستعارة من بياض عيون سيدنا "يعقوب" من جراء البكاء والحزن على سيدنا "يوسف"، وكذلك "القميص"، وكلها عناصر أساسية في قصة يوسف عليه السلام.

والشاعر في البيتين الأخيرين نلاحظه لم يكمل الجملتين، تاركا للقارئ أن يكمل ليكشف عن حالة التّناقض والتضادّ الذي يعيشه الفلسطيني من جراء الغربة والضّياع وبُعْده عن وطنه، إذ لعب التّنْصيص القرآني دوراً أساسياً في النص، والتي جاءت إجابة مباشرة للسؤال المتكرر والحائر عن الثمن الذي سيدفعه مقابل الخلاص من معاناته وأزمته التي يعيشها.

والشاعر سميح القاسم يوظّف المفارقة الدرامية في قصائده من خلال استدعائه بعضَ أحداث قصص الماضي قصة (آدم وحواء) وإغوائهما وخروجهما من الجنة، لأن صانع المفارقة يبدو له أنه يصور مشهداً ذاتيًا، يظهر وكأنه يعلو أحد الأبراج كصحفي متحمّس يصّور هذا المشهد بعد الانفصال عن الذات "الضحية"، مما يثير أكثر من سؤال عن كيفية التعامل مع أحداث القصة الدرامية المفارقة بسَلْبيةٍ وخوفٍ وتَحفّظٍ، وهذا ما جسّده سميح القاسم في إحدى قصائده التي وظّف خلال بنْيَتِها المفارقة الدّرامية والتي تحمل عنوان "نشيد الكهنة[1]" فيقول:

---

(١)أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الرابع ،صـ١٧- ٢٠.

Digitized by Birzeit University Library

من يوم أنشب آدم المغدور في حواء ناباً
يغتذي من لحمه المغبون ينهل من دماه!
ويظل يؤمن أن في صلب الخطيئة هادر

.....

اليوم تفقد جنتي! فاخْرُجْ يرافِقْك الشّقاء
مدى رحيلك في يَبابِ الأرض
خلفَك موصد عدني، وأمْسُك لن يعود!!

.....

طالتْ سُنونُ الجدْب.. والأهرام تلتهم الرجال!
خوفو يموت .. فشيدوا قبرا يعيش به الزوال!
وتهيأوا للجوع، للأوباء، للقمل السعيد،
هبُّوا فإن الليل في النزْع الأخير!!

تَتضمّن قصيدة الشاعر ذات المفارقة الدرامية بنْيةً أخرى خفيّةً لم يُقَدّمْها الشاعر ولم يكشف عنها في بنية قصيدة أخرى ذات المفارقة الدرامية وترك للقارئ كَشْفَها وبيانَها، من خلال المشهد الضدّ المرتبط بما كان على الآخر أن يفعله إزاء مثل هذا المشهد المأساوي، وما حدث "لآدم وحواء" وخروجهما من الجنة، فطرد "آدم" من الجنة لم يقتصر على الخروج العادي منها مخيراً بين السعادة والشقاء، بل إن هذا الطرد مربوط بالشقاء (فاخرج يرافقك الشقاء)، (خلفك موصد عدني، وأمسُك لن يعود)، فالأمس السعيد مرّ ولن يعود، ولكن الحال لا يبقى كما هو، والباحث عن الجنة لا يهدأ حتى تُطِلّ بارقةُ الأمل، وهذا الأمل معنيّ بتحرّك الإنسان وسعيه الدؤوب، وعدم ركونه إلى التقاعُس والتخاذُل، والاعتقاد بالطّقوس هَرَباً من المواجهة.

والشاعر وظّف المفارقةَ الدراميةَ من خلال استدعائه لتلك القصةِ قصةِ (آدم وحواء)، وتكمن المفارقة الأولى في الخلط بين القُبْح والجمال، لأنه حُرّمَ عليه الأكل من ثَمَر الشجرة

Digitized by Birzeit University Library

والتحريم معناه كَبْحُ لرغبة الإنسان، وهذا يعني أن الثمرة بَدَتْ جميلةً وحُلْوة، فلما صدَر الأمر بالتَحْريم، انتقل فكر الإنسان إلى أن الثمرة الجميلة اللون قبيحة وكريهة، وهنا تكمن المفارقة الأولى، أما المفارقة الثانية والتي تركها للقارئ أن يكشفها ويبينها وهي إغواء الشيطان لهما أن يأكُلا من الشجرة، إذ ساعدهما على التأكُّد من حَلاوةِ الثمرة، وكان ذلك سبب خروجهما من الجنة، وهنا تَكْمُن المفارقةُ الدرامية أو المعنى الخفي الذي تركه الشاعر أو صانع المفارقة للقارئ ليكتشفه، وهو المفارقة بين الخير والشر في الشيء الواحد.

ونجد أن الشاعر استدعى (الأهرامات، خوفو)، (الليل في النزع الأخير)، فالليل ينتهي ليحل النهار، وهو رمز موفق من الشاعر واضح الدلالة يشير إلى بارقة الأمل الآتية بعد طول عَناء تسبقه رؤية ثورية واعية تعرف طريقها جيداً للخلاص، وإنقاذ الإنسان من مواقع المعاناة القاتلة.

يعتمد سميح القاسم على القصيدة القصيرة في بناء قصيدة المفارقة لأنها تعدّ بحُكْم طبيعتها الاختزالية، وطابعها التكثيفي وميسمها الملحمي مهيأةً لخلق مناخ إيجابي لتوالدُ المفارقة الدرامية ونموّها، إذ هي تتجنّب التصريح، وتميل إلى التلميح والمراوغة، وتسعى إلى مجاورة المتناقِضات وتضالحُ الأضداد، ونفي الشيء وإثباته في سياق واحد، وهو ما يولّد بنى درامية مفارقة بقدر ما تنعى الماضي وتشتم الحاضر، بقدر ما تنظر إلى المستقبل بعين الأمل والرضا[1]، وهذا ما جسّده سميحُ القاسم في إحدى قصائده القصيرة، فيقول في قصيدة بعنوان "دنيا[2]":

أوَّلُها يبكي آخرها

أخرُها يرقصُ ويغني في السّاحة

الحيُّ يجوسُ دواثرَها

والميّتُ

(١) انظر: د. ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، صـ٢٦٢- ٢٦٤.

(٢)أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثاني، صـ٥١٧.

Digitized by Birzeit University Library

يقضمُ تفاّحه.

.....

دنيا!

يبرز الشاعر في قصيدته القصيرة المفارقةَ الدراميةَ، والتناقضَ من خلال المتناقضاتِ المجتمعة في معاكسة الحال، فالأوائل الرّاحلون الميّتون، يبكون الأواخرَ الأحياءَ اللاّهين الجاهِلين، والشاعر هنا يريد أن يتغلغل في واقع الأمة العربية المعاصرة، التي استحقّت أن يرثيها الأوائل الأبطال بمرارة وأسًى، وكأن القدماء هم الأحياء الحقيقيون، أما أبناء الأمة المعاصرون فهم أموات، ومع ذلك فهم يرقصون ويغنّون طرباً، غير آبهين بجهْلهم، وغَبائهم، وضعفهم، ولا يحنون لأطلال ولا يبكون لماضيهم الذي أضاعوه، بل نجدهم يقضمون تفاحة اللذة، والشاعر جاء بدالّ (التفاحة) كمعادل رمزي للخروج من جنة الوطن إلى حياة الشّقاء والمعاناة، ولعل أيضاً دال (دنيا) جاء كدالّ للتعجّب والسخرية والمرارة الذي وصل إليه؛ لأن هذه الدنيا مليئة بالغرائب والعجائب يستعصي الإنسان على استيعابها، لا تبتعد كثيراً عن صورة (ميت يقضم تفاحة)، وقد كان الشاعر موفقاً في تحميل قصيدته الدلالات والرموز الدرامية المفارقة، وخصوصاً أنه جاء بعلامات التنقيط، ليترك للقارئ الكشفَ عن المتناقضات المفارقة؛ لأن الشاعر لم يكن يقف على الأطلال ليبكيَها فقطّ، وإنما ليقيم معها لحظة حواريّة تعين على المقارنة بين زمنيين: أحدهما مفرق في سلبيته لكنه واقعي، وآخر مُمْعِن في إيجابيّته لكنه ماضٍ، لأن سلبية المضيّ وَحْدَها تعادل كل سلبيّات الواقع.

يلعب توظيف الألوان في القصيدة دوراً أساسياً في إبراز المفارقة الدرامية وتكثيفها، لأن الفرق بين الألوان أقرب إلى الذهن من الفرق بين الأحداث والوقائع، وهو ما يقدم للقارئ قرينة كافية لاكتشاف الوجهة الدرامية المفارقة التي تتحكم بسير القصيدة وبنيتها، ونجد ذلك في بعض قصائد سميح القاسم فيقول في قصيدة بعنوان "قصيدة القبر الجماعي[1]":

فإنّي قادمٌ للتوّ من أنقاض بابل

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثاني، صـ٧٢١- ٧٢٥.

Digitized by Birzeit University Library

يا أيها الأموات والأحياءُ
هل لي عندكم زادٌ
فإنّي عائد لخرابِ بابل

.....

يُبعثُ من رمادي ذات يومٍ مُؤمنُ
ونقول: هذا أحسنُ!
بيضاء؟ لا
سوداء؟ لا
خضراء؟ لا
حمراء؟ لا
دفنوكِ بالألوان

تبرز دلالة الألوان المفارقة الدرامية في القصيدة الطويلة، والتي تؤدي الدور الأكبر في إبراز البُعْد التّناقضى الذي يؤدي بالأحداث لأن تتصاعد دراميّاً لتصل إلى الذروة التي تقع ضمن سلطة دائرة الألوان الأربعة التي ذكرها الشاعر في قصيدته، أي دائرة القتل، لتبدو المفارقة آخذة بالتصاعد حتى نهايتها، ويتضح ذلك من خلال استدعائه لفظي (الأموات والأحياء)، والتضاد والتناقض الواقع بينها، ولفظ (قادم وعائد) واستدعائه أيضاً طائر "الفينيق وبابل"، وما لحق بها من مجازر وعمليات قتل وخراب، كل ذلك خلق في النص جوًّا دراميًّا متناقضاً مليئاً بالمفارقات والمتضادات المتناقضة.

ونجد الشاعر سميح القاسم يتكئ في بناء قصائده الدرامية لإبراز المفارقة على التّناص الذي هو ضرب من التقاطُع والتداخُل بين النصوص، إذ يمارس التّناصّ دوراً مهمًّا في توجيه دفّة قصيدة المفارقة نحو التصعيد أو الهدوء؛ لأنه يتيح للشاعر ملكية وحرية تامّة في قول ما يشاء على ألْسنة الآخرين، بحجّة أنه يتحدّث عن شخصيات تاريخيّة[1]، والمتلقي والقارئ الجيّد هو الذي يستطيع إعادة ترجمة المفارقة الدرامية القديمة بما يتناسب ونصّ الشاعر، وهذا يتطلب وعياً وثقافةً جيدة من القارئ أو المتلقي.

---

(١) انظر: د. ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، صـ٢١٥- ٢١٦.

Digitized by Birzeit University Library

وقد استلهم سميح القاسم قصة الطوفان ليقلب دلالتها، لإبراز المفارقة الدرامية في القصيدة، فيقول في قصيدة بعنوان "قد نمهل ولكن لا نهمل[1]":

لن يطفئ نار إرادتنا
لن يطفئ نور محبتنا
طوفان الدم
قولوا للجد الطيب نوح
هيئ فلكك من أجساد الشهداء
واصعد يا نوح على طوفان الدم
بعد الشدة يرسو فلكك في قمم الزيتون الخضراء

أبرز سميح القاسم المفارقة الدرامية من خلال عنوان القصيدة المليء بالمفارقات، إلى جانب أحداث القصة التي استدعاها الشاعر في إحدى قصائده ليقلب دلالاتها، وإعلاء صوت الآخر الذي لا يرصد صعود السفينة، ولا يتردد الشاعر امتثالاً للواقع في قلب رؤية النص لتبدو ثنائية (الكفر/الإيمان)، لا تنطبق على الرؤية الشعرية، بل تقابلها ثنائية (الثورة والاستسلام).

ويمثل الطُّوفان رمزاً مزدوجاً، فهو رمز للهلاك ورمز للنجاة معاً، وقد استثمر سميح القاسم هذا المعنى، ووظّفه لصالح الفكرة السياسية التي يعبر عنها بعدما حوّر في عناصرها لتلائم فكرته، وأسقط عليها رؤيته المعاصرة، فإذا كان الطوفان الذي صعدت عليه سفينة "نوح" إلى بر الأمان طوفانَ ماءٍ، فإن سميح القاسم يرى أن سفينة العودة والنجاة الفلسطينية لا تسبح إلا في بحر من دماء الشهداء، أما جسم السفينة فهو من أجساد الشهداء أيضاً، أما مرسى السفينة فهي أرض الزَّيْتون الخضراء. وهذا المعنى المفارق هو الذي أراد أن يوصله سميح القاسم إلى القارئ والمتلقي، وهو ما أخفاه من خلال رموزه ودلالاته المفعمة بالألفاظ في القصيدة.

ومن خلال ما سبق لدراستنا للمفارقة الدرامية يتّضح للباحث أن الشاعر سميح

---

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثاني، صـ٣٦٦.

Digitized by Birzeit University Library

القاسم استخدم عدة آليات وتقنيات مختلفة لتوظيف المفارقة الدرامية في قصائده[1] لإبراز الواقع المعيشي المتناقض والمتضارب الذي يعاني منه.

٤- مفارقة الموقف:

تعتبر مفارقة الموقف من المفارقات التي تقوم على غرابة الموقف، كأن نتوقع حدوث أمرٍ ما، فيحدث نقيضُه، فلذلك نجد مفارقة الموقف تقوم أساساً على عكس المتوقَّع.

وقد أطلق (د. سي. ميومك) على هذا النوع من المفارقة أسماء عدة منها: (مفارقة الأحداث) (وغرابة الموقف)، وذكر ذلك بقوله: "تظهر كلمة مفارقة في بعض ترجمات كتاب الشعر، لتقابل كلمة أرسطو (انقلاب الحال) التي تفيد انقلاباً مفاجئاً في الظروف، وربما كانت هذه الكلمة تؤدي معنى المفارقة الدرامية[2]"، إذن مفارقة الموقف تعتبر هي أساس كافة المفارقات، منها ينبثق العديد من المفارقات المختلفة؛ لأن الضحية فيها تكون على قدر كبير من الغفلة والاندهاش لما حصل أو سيحصل.

ويوضح الدكتور محمد عبد المطلب طبيعة مفارقة الموقف فيقول: "المفارقة الموقفية تحتاج إلى طبيعة ثنائية سواء أكانت هذه الثنائية شخصية أم غير شخصية، شريطة ألا تعوق الثنائية وحدة الموقف ذاته، وإلا انتقلنا من المفارقة الشعرية إلى المفارقة الدرامية الخالصة في الفنون السَّرْدية، مثل القصة والرواية والمسرحية وغواية المفارقة مع الثنائية تدفعها إلى أن تنشئ بين طرفيها علاقة ما، وغالباً ما تكون علاقة غير متوازنة، ومن ثم تعتمد العلاقة عملية الفصل، أو إبعاد طرف عن الآخر، على أن يؤخذ في الاعتبار أن المفارقة الشعرية ليست نظيراً للمفارقة الحياتية، ومن ثم يغيب فيها الحسم الذي يتحقق في الواقع الحياتي، فليس في المفارقة الشعرية غالبٌ ومغلوبٌ على نحو حاسم، وليس فيها ارتفاع دائم وانخفاض دائم، إنما كل ذلك يأتي على نحو احتمالي ومؤقت.

---

(١) وظف سميح القاسم المفارقة الدرامية في العديد من قصائده وأعماله الشعرية الكاملة، ويتضح ذلك في المجلد الأول صـ٣٢، ٥١، ٥٦، ٨٩، ٩٣، ١١٨، ١٦٩، ٢١٨، ٢٢٤، ٢٤٤، ٢٨٠، ٣٣٤، ٣٨٨، ٤٩١، والمجلد الثاني صـ١٥، ٢٣، ٤٧، ٨٥، ٢٦٣، ٣٩٣، ٥٥٤، والمجلد الثالث صـ١٥٦، ٣١٦، ٣١٨، والمجلد الرابع صـ١٨١، ١٩١، ٢٥٣.

(٢) د. سي. ميومك، المفارقة وصفاتها (موسوعة المصطلح النقدي)، صـ٢٧.

Digitized by Birzeit University Library

كما تخالف المفارقة الحياتية في أن الأولى محلّها الدائم هو الداخل الذهني أو النفسي، في حين أن الثّنائية محلّها الغالب هو الخارج بكل مكوناته الصّريحة أو الضّمْنية المباشرة أو غير المباشرة.

ومن طبيعة الثّنائية في المفارقة أن تكون ثنائية فعلية أو تقديرية؛ ولذا نلاحظ أنها تتعامل مع موقف واحدٍ، ثم تعمل على تفتيته خارجيّاً، لينقسم داخليّاً، ومع هذا الانقسام يحدث التوتر والتصادم، ومع التصادم تتجلّى المفارقة[1]".

وقد وردت مفارقة الموقف بأشكالها وأنواعها المختلفة، من أحداث وشخصيات ومواقف تجسد الثنائية الضّدّية المفارقة في معظم قصائد الشاعر سميح القاسم لطبيعة الواقع الفلسطيني المعيش، لأن سميح القاسم يعتبره العديد من النقاد شاعر الصراع والمواقف الدرامية لما يحمل في وجدانه من آلام وحسرة على أبناء شعبه ووطنه ولما يحل بهم من ظلم وقهر وتشريد، فيقول سميح القاسم في قصيدة بعنوان"رسالة إلى الله[2]"، والتي تصل المفارقة فيها إلى ذروتها وهو يبعث برسالته إلى خالق الكون ليخلصه من هذا الظلم والقهر.

سيدَ الكون أبانا

ألف أمنّا، وبعد

من حقول البؤس هذي الكلمات

من سفوح جوّعت

من قمم

نَسْرُها أهوى على الشمروخ في يأس ... ومات!

من بحار لم تعد فيها سوى أشرعة الذكرى المريرة

من جنين كُبّلت فيه الحياة

كل ما تحمل هذه الكلمات

(١) د. محمد عبد المطلب، كتاب الشعر، صـ٦١.

(٢) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الأول، صـ٣٥.

Digitized by Birzeit University Library

يكمن التناقض والاندهاش في هذه القصيدة الدرامية المفارقة من عنوان القصيدة والتي تصل فيها المفارقة إلى قمتها حين تكون مع "الله"، إذ يهون الأمر على الشاعر مع مجتمعه ومحبيه، ففي "رسالة إلى الله" التي تتجاوز —من عنوانها– حدود التواصل مع الله لتضع الشاعر قريباً من الله، وهو يبعث بهذه الرسالة، فالشاعر من أصل دُرْزِي ولا يعتنق الإسلام، فهذا هو الاندهاش والتناقض بعينه، وهذا ما يبرز مفارقة الموقف في تلك القصيدة في ظل التجاء الشاعر وأمته إلى "الله" وقت الشدّة، فتكون المفارقة في ابتلائه بعدم الاستجابة، وزيادة التمحيص.

ولعل كثيراً من مفارقات الموقف درامية كانت أو كشفاً عن الذات، أو ورطة تتعلق بالزمان، وهي تتعانق في الوقت نفسه مع مفارقة الحدث، باعتبار أنّ الموقف ما هو إلا حدث وفعل، والمفاجأة والتناقض في الغالب ينشئان مرتبطين بالزمن فيقول في قصيدة بعنوان "مراثي سميح القاسم" والتي تحمل عنوان "ي[1]":

عاقبْ نوحاً يا سيِّد نعمته يا مولاي

كان يعاقر خمرته في أندية الليل وكنا في الطوفان

والموت سلامة

ماتت سيدتي وجميلة عمري لكنّي لم أهْنَأْ بالموت

تستبطن مفارقة الموقف في هذا المقطع من قصيدة الشاعر المطوّلة النص التّراثي من قصّة "نوح" عليه السّلام لتتضافر فيها مستويات التعبير المفارقي، فالشاعر يقع فيها دون شعور أو وَعْي منه، يقع ضحية لنوع من الغفلة عن حقيقة ما يمكن أن يواجه به جهده في الإصْلاح الاجتماعي، وموقفه من التشرْذم الاجْتماعي أو الانقسامات المذهبية والفكرية، بعد أن يستعدّ ليرحل بأبناء مجتمعه بعيداً عن المتاعب والمعاناة.

فالمفارقة تكمُن من خلال مستويَيْن: الأول: ذلك التعارض بين سلوك الشاعر للنجاة بأبناء وطنه ومجتمعه، وتخاذلهم في صعود السفينة، رغم ما يُبْدِيه الشاعر من إشفاق عليهم وتقريبه للسّفينة نحوهم، فقد أصرّوا على أنْ يَصُمّوا آذانَهم عن ندائِه فظلّوا عابثين غير آبهين بما يقول.

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الأول، صـ٩٢.

Digitized by Birzeit University Library

أما المفارقة الثانية فهي المفارقة بين سفينة الشاعر التي أبحرت خالية إلا من الأحزان والملاّح، فالشاعر اختار لسفينته ولشعبه طريق النجاة، ألا وهي طريق المقاومة ودَحْر الاحتلال عن أرضه ووطنه في ظلّ تخاذُل وتقاعُس الزعماء والقادة العرب وانشغالهم في ملذّات الحياة بعيداً عن مسؤولياتهم تجاه القضية والشعب الفلسطيني، فالمفارقة تكمن في أن سفينة "نوح" التي هي ملاذ للنّجاة للبشرية، أما سفينة الشاعر للنجاة فهي طريق المقاومة والتحّرر.

ويجسّد الشاعر مفارقة الموقف من خلال توجيهه خطاباً إلى أصحاب السّلْطة والقرار، فيقول في قصيدةٍ بعنوان "حبيبتي ومدينتنا[1]":

هذي المدينة، من أحال زهورها

وَحْلا... وراح بوَحْلها يتوضأ؟

مطر على ريح ... ووجه حبيبتي

ماض يفيق، وحاضر يتنبأ

وأنا أُدفئها بضمة ساعدي

خجلانُ.. أسوأُ من عذابي، أسوأُ

يا صَبْر أيوب استَعرْتُكَ حِقْبةً

فمتى يعود دمي... ولحمي يبرأ؟

إن التصاعد التعبيري يمنح القصيدة الدرامية المفارقة في النص لتبرز مفارقة الموقف من خلال موقف الشاعر من "أيّوب" الذي صَبَر على الابتلاء، والذي تعلّق الشاعر به للخلاص من الظلم والقهر والعذاب الذي يتعرّض له من قِبَل الاحتلال، فالشاعر يتسلّح بأقْوَى ألْوانِ الصبر التي تمثّلت في صبر "النبي أيوب"،وذلك أملاً من الشاعر في الخلاص من العذاب والضّياع الذي يعيشه هو وشعبه، ولكن الشاعر في انتظار من يخلّصه من ذلك العذاب، ويتضح ذلك عندما قال"يا صَبْرَ أيّوب استعَرْتُكَ حِقْبةً"، فالشاعر يوظّف ويستعير كافّةَ الطّاقات والإمْكانيات للخَلاَص من مأساتِه وعذاباتِه اليَوْمِيّة التي يمارسها

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الأول، صـ٥١٦.

Digitized by Birzeit University Library

الاحْتلال بحقّه، إذ نجد الشاعر يستخصر الزمان والمكان (الحاضر والماضي) ليجسّد المفارقة وليبين موقفَه السّلْبي الرافض لاستمرار مأساته ومعاناته القَهْرِيَة.

يلجأ الشاعر سميح القاسم في بعض قصائده إلى التّشْبيه والوصف المباشر ليشحن قصيدتَه بالانفعال المحدد والمتأجّج في نفسيّة الشاعر، لكشف المفارقة والواقع المرير والقاسي، فالشاعر يضمّن قصائده الدرامية "صوراً نفسيةً انفعاليةً تموج بالألوان والأضواء والأصوات والرموز المتداخلة[1]"، فيقول في قصيدة جسد خلالها مفارقةَ الموقف، وانتمائه إلى وطنه، فيقول في قصيدة بعنوان "كما تشاء[2]":

لو كنت شجرةً
سأكون عُندَليباً يعيش بين أغصانك
لو كنت شجَرةً
ستكونين فاكهتي الوحيدة
لو كنت كهفاً
سأكون راعياً مبلّلاً بالمطر يلوذ بك
لو كنت كهفا
ستكونين الصّدَى الأبَدِيّ بَيْنَ جَنَباتى

يبرز الشاعر في ذلك المقطع من القصيدة مفارقةَ الموقف من خلال انتمائه إلى وطنه (فلسطين) من خلال كونه (راعياً) يُبَلّله المطر ليلوذ بالكهف، فالكهف هنا هو الوطن والراعي الذي يلجأ إليه هو إنسان الوطن الفلسطيني.

ومن خلال المفارقة التي بنَى قصيدته عليها يعكس موقفين مفارقين: الموقف الأول: يكون الإنسان هو الكهف، والوطن هو الصدى الذي يتردد بين جَنَباتِ الكهف. وربما لجأ الشاعر إلى عكس ذلك ليشير إلى العلاقة الالتحامية بين الإنسان والوطن، فلفظة

(١) د. السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، منشأة الإسكندرية، ١٩٧٩، صـ٢٠٤.
(٢) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثاني، صـ٤٥٧.

Digitized by Birzeit University Library

(الأبدي) أتت هنا لتمنَح النَّصَّ صيغة الالتحامية، لكشف العلاقة الجَدليَّة بين الإنسان والوطن، لتؤكّد الحقيقة الأساسية: أن أوطان العالم مهما بلغت درجة جمالها فإنها لا تعادل عند الإنسان الفلسطيني ذرة من تراب وطنه، وهنا تكمن مفارقة الموقف الذي هو ضرب من العبث، ذلك أن مفهوم الوطن يتحدَّد بالمعايشة، والارتباط المادّي والنفسي.

وتلعب الأحداث المأساوية التي يتعرض لها الشعب الفلسطيني من قبل الاحتلال دوراً أساسيًّا في بناء مفارقة مبنية على أحداث أو على شخصيات أحداث، ويضمن الشاعر ذلك في قصائده، ويستذكر في إحدى قصائده الدرامية إحدى المجازر التي تعرض لها أبناء الشعب الفلسطيني، ألا وهي مجزرة (كفر قاسم)، فيقول في قصيدة بعنوان "ليد ظلت تقاوم[1]":

بركة دكناء في قلبي
وفي وجهي سحابة
ونجيع ساخنٌ
يصرخ في وَحْشة غابه
وعلى قارعة الدرب وعاءات نحاس
أيقظت بضع رصاصات
وألقت في جُفون الإخوة القَتْلَى النّعاسى
وعلى روث المواشي
بقعٌ حمرٌ
وفي الدوّار تعديد مآتم:
كفر قاسم
كفر قاسم
وزهرات من البرقوق في صدر امرأة
وعيون مطفأة

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الأول، صـ١٠١.

Digitized by Birzeit University Library

وعويل غارق في رهبة المأساة عائم!

وأنا ريشة نَسْر

في مهَبّ الحزن والغيظ

اله لا يساوم!

يبرز الشاعر في تلك القصيدة مفارقة الأحداث، التي يعتمد فيها على (الكناية) ليبرز المجزرة وقسوتها وبشاعتها المدبرة من قبل الصَّهاينة في "كفر قاسم"، فالشاعر عند سماعه بتلك المأساة تتحول الحياة في عينيه إلى ظلام دامس يُداهِم قَلْبه، وهنا تكمن مفارقة الأحداث التي وظَّفها الشَّاعر لبيان كبر المأساة، لذلك يأتي الشاعر بعبارة (بركة دكناء في قلبي وفي وجهي سحابة) كناية عن تأثُّره بالحدَث الدّرامي المأساوي الذي وصل إلى أسماعه، وتأتي أيضا بمثابة أرضية ممهدة للحديث عن المذبحة التي جرت على الأرض العربية في (كفر قاسم)، لذلك يأتي اللحن المأساوي مُجسّداً آثار الجريمة في حزن عميق وواعد (كفر قاسم، كفر قاسم)، ويخلق هذا الحزن لدى سميح القاسم في النّهاية المقاومة المفعمة بالإرادة والانتصار حتى في قلب الموت عندما قال الشاعر:(وأنا ريشة ..... يساوم).

وتبرز مفارقة الموقف السَّلبي تجاه الرؤساء والزعماء العرب المتخاذِلين والمتقاعِسين عن مقاومة المحتلّ الغاصب، فيقول سميح القاسم في قصيدة بعنوان "التَّعاويذ المضادة للطائرات[1]":

أقبل الفاتحُ يا ناسُ،

فلوذوا بالسلامة...

ما الذي تجديكم الآن أناشيد الكرامة؟

صوبوّا كل التعاويذ بوجه الطائرات!

---

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الأول، صـ٣١٢.

Digitized by Birzeit University Library

ألّبوا الله عليها،

واقذفوها بالوصايا العشرِ،

والجفر،

وآيات السَّماء البَيّنات!

أراد الشَّاعر في ذلك المقطع من القصيدة إبراز مفارقة الموقف من خلال موقفه السَّلْبي والسُّخرية من الزعماء والقادة العرب، والتي تأتي بمثابة الدعوة لتحريك النفوس والهِمَم الصامتة لمواجهة المحتلّ الغاصب، وهنا تكمن وتتضح مفارقة موقف الشاعر من العرب، من خلال توظيفه للتراث وذكره للوصايا العشره في الدّين الإسلامي واستحضاره (الفاتح) لبيت المقدس.

والشاعر سميح القاسم نجده يطرح المتناقضات في ثنايا قصائده من خلال بُعْدَيْن أساسيَّيْن؛ أحدهما يتَّصل بالخبر ونفيه في معادلة لغوية، والآخر تقوم به الجملة وتحمل تناقضاته الظاهرية من خلالها، فيقول في قصيدة بعنوان "أبجدية القمر[1]":

بين المساء والمساء، أظلُّ وَحْدي

تظلّ معي حبوب "الفاليوم" المسكّنة

يظلُّ معي "البينوني" الفاضح

وأظلُّ وَحْدي....

جسدي مسكونٌ بكِ يا بعيدةً عنّي

روحي مندغمة بك إلى دهر الدَّاهِرين آمين.

كأنكِ لم تكوني أبداً، كأنك كنتِ دائماً إذن،

هذا هو الحب...

---

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثاني، صـ٤٣٩.

Digitized by Birzeit University Library

هذا التَّناقض الظَّاهري يَسُوقُه الشاعر بهذه الكيفية والآلية ليعمّق ويبرز مفارقة الموقف من خلال الطَّرْح المتَّصل بالمعنى، تعبيراً عما يدور في النفس ويراودها من خلال خَلْط الأوراق المبعثرة في عالم لا ضابط يَضْبطُه، عالم يَعُجُّ بالمتناقِضات والمفارقات.

ويجسد أيضاً المفارقةَ المبنيةَ على عُنْصر المفاجأة والدهشة في ثنايا قصائده فيقول في قصيدة بعنوان "هل كان ضروريّاً[1]":

هل كان ضروريّاً؟
أن يسقط قلبي تفاحة فجّة
عن الغصن اليتيم في شجرة العائلة
حتى يكتشفوا قانون الحبّ؟
هل كان ضروريّاً
أن ينتشر الوباء
بأظافره المُقلَّمة
وربطة عنقه الزاهية
أن يدفن المواليد الجُدُد
قبل تلقّيهم الأسماء اللائقة؟
هل كان ضروريّاً
كل هذا الرعب الحيوانيّ الطافح كالقمر
كل هذا الصمت القمريّ
هل كان ضروريّاً
أن نعود إلى الوراء
كل هذه القرون؟!

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثالث، صـ٢٥.

Digitized by Birzeit University Library

يبرز الشاعر في هذه القصيدة مفارقةَ الموقف من خلال توظيفه المتناقضات الضّدّية والعَبثية والتي تجعل القارئ والمتلقّي رهين المفاجأة والدهشة التي جرت في القصيدة، عندما وضع الرُّعْب الحيوانيّ في مُقابل القمر، والذي يشدُّ القارئ إلى ما بعد الانتهاء من التفاعل مع القصيدة، وهذا التناقض الظاهري يشير إلى واقع الحياة العَبَثي الجاري على الأراضي الفلسطينية الذي يبدو من خلال اختلاط الأمور بعضها ببعض، فالحزن كالفرح والجنون، كالعقلانية والحضور، كالغياب، وهذا هو ما يجسّد مفارقة الموقف التي تعتمد في بنائها على عُنْصر الدَّهْشة وحدوث شيء غير متوقّع، وهذا هو ما جسّده الشاعر في قصيدته الدرامية المفارقة، حين رجع إلى عهد الجاهلية في قوله (دفن المواليد الجدد)، و(أن نعود إلى الوراء)، وهو عودة إلى عهد الجاهلية.

ومن خلال دراستنا لمفارقة الموقف والتي انبثقت منها مفارقة الأحداث والشخصيات، تبين للباحث أن الشاعر سميح القاسم وظّف العديد من قصائده وبناها على أسلوب مفارقة الموقف بأنواعها المختلفة، لأن سميح القاسم يعتبر شاعر المواقف والصراع الدرامي، لما تحمله نفسه المتأجّجة من حِقْد وبُغْض للمحتلّ الغاصب لأرضه ووطنه فلسطين في ظلّ الأحداث والمجازر المأساوية التي تعرض لها الشاعر وأبناء شعبه، والتي أسبغت قصائده الشعرية بطابع التضادّات المتناقضة، ليبين موقفه الرافض لذلك الواقع، ونجد ذلك في معظم قصائده[1] الشعرية.

٥- المفارقة التصويرية:

التناقض جزء لا يتجزّأ من الحياة، ويقع في أبسط جوانبها، وأكثرها تعقيداً، حيث ينشأ بين الإنسان وبيئته، أو بين الإنسان وذاته، وقد ينشأ بين أوضاع اجتماعية متناقضة في زمن معين.

ويعتبر التناقض أو المفارقة أهم صفات الحدث الدّرامي، الذي يقوم بدفع الحدث

---

(١) وظف سميح القاسم مفارقة الموقف في العديد من قصائده، ويتضح ذلك في أعماله الشعرية الكاملة في المجلد الأول صـ٣٦، ١١٧، ١٤٠، ١٦٦، ٢٤٦، ٢٧٦، ٢٨٠، ٣١٢، ٣١٤، والمجلد الثاني ٥٢ ، ١٠٩، ١٣٥، ١٣٦، ١٥٣، ٢٨٧، ٣٤٥، والمجلد الثالث صـ ٥٦، ٤٨٥، ٥١٥، ٥٥٤، المجلد الرابع صـ١٢، ١٨، ٢٠، ٢٤، ٥٩، ٩٢، ١٢٤، ٢٣٤.

Digitized by Birzeit University Library

ونموّه، وتقدمه في خط واحد هو خط الصّراع، وإن كان لا يعني انتصار أحد الأطراف المتصارعة أو تغلّبها على الطرف الآخر.

فالمفارقة التصويرية هي إحْدَى التّقانات الجمالية التي يستخدمها الشاعر في قصيدته الشعرية "لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض[1]"، بهدف تصوير الصراع البشري الدامي تصويراً دقيقاً مفعماً بالحيوية والجمال، بحيث يتفاعل المتلقّي مع التجربة شعوريّاً وعقليّاً.

فالشاعر المعاصر أمْعَن النظر في الحياة، وأدرك قيمةَ هذه المتناقضات، التي تتكون منها هذه الحياة، ورأى فيها أنها تشكل مادة خصبة وثريّة لعمله الفنيّ، ليمنح قصيدته آفاقاً وبناءً دراميًّا.

تبرز المفارقة التصويرية في ذلك الاختلاف والتباين والتناقض بين الأحداث والشخصيات والمواقف المترتبة على علاقة الشخصيات بالأحداث، لذلك "فإن القارئ يعثر في النص على تباين واختلاف وتناقض بقدر ما فيه من ائتلاف وانسجام[2]"، لتتشكل كافة هذه المتناقضات والمتقابلات في صورة واحدة ونسق جمالي واحد، لإبراز المحور المركزي لقضية معينة، بحيث تصل المفارقة على وضعها في بؤرة الاهتمام من خلال وضع نقيضها بجوارها، وبضدّها تتميز الأشياء.

إن "المفارقة ظاهرة أساسية في الطبيعة الإنسانية، بل في الطبيعة غير الإنسانية، وتكاد تكون سلسلة التقابلات هي أبرز السلاسل التي تنظم الحياة[3]"، لذلك يحس الإنسان بجمال الطبيعة من حوله في تعاقب فصول السَّنة واختلاف الليل والنهار، والسواد والبياض، الحياة والموت، الحزن والفرح، وغير ذلك الكثير.

لذا فقد استخدم الشاعر سميح القاسم هذا الأسلوب والتقنية في بناء قصيدته بناء دراميًّا مفارقاً، واستغلّه في كشف الصراع والتناقض الذي لَحِق بالواقع الفلسطيني، والتنديد ببعض المواقف المتخاذلة لبعض القوى تجاه هذا الشعب الفلسطيني، فكانت

(١) د. علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، صـ١٣٧.

(٢) د. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، صـ١٥٤.

(٣) د.محمد عبد المطلب، ظواهر تعبيرية في شعر الحداثة، مجلة فصول، المجلد الثامن، العدد الثالث والرابع، ديسمبر، القاهرة، ١٩٨٩، صـ٦٨.

Digitized by Birzeit University Library

الصورة الشعرية وما لها من قدرة على استيعاب أبعاد نفسية درامية متعددة إحدى الوسائل التي استخدمها سميح القاسم في تكوين أطرف المفارقة التصويرية، أي توظيف الصورة الشعرية لمهمة درامية مفارقة، إذ نجدها قد تغلغلت في ثنايا التشكيل الجمالي والدرامي لتجربة سميح القاسم الشعرية، وقد عملت المفارقة على إظهار الواقع المأساوي والمحزن الذي يعيشه الشاعر وشعبه، فيقول الشاعر في قصيدة بعنوان "إلهي، إلهي، لماذا قتلتني؟[1]"، وهي قصيدة درامية طويلة تجسد المأساة والواقع المرير والقاسي الذي يعيشه الفلسطيني القابع على أرضه ووطنه.

لابد لي من أربعة جدران وسقف ومصطبة
في مدينة الجبل الساحلي
حيث ترتفع عمارة شركة "صيم" للملاحة
في تعايش سلمي تام
مع أنقاض مسجد مجاور مهان
لم يبق منه سوى مئذنة متصدعة.
.....
بأقواسه العربية الحميمة كإبط أم
تشق الباب المستور بالفورمايكا (الباب فضيحة قديمة)
سيدة أجنبية
لن يجرؤ مخلوق على الزعم
بأنها متناسقة مع الأقواس الحميمة
يهمس لي الروج الفاقع تحت ملاقط الشعر:
"إيجار الغرفة ٢٠٠ليرة
أنت شاب جميل
إيجار الغرفة ١٥٠ليرة

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الرابع، صـ١٥٩- ١٦٠.

Digitized by Birzeit University Library

لكنني آسفة
لا أستطيع تأجير منزلي للعرب!"

يجسد الشاعر في ذلك المقطع من قصيدته الدّرامية المطوّلة ما تتعرض له بعض البلدان الفلسطينية من تَهْويد في ظل سيطرتها على بعض البُلْدان الفلسطينية، وسياسة المحتل القمعية فيها، وإصراره على تغيير ملامحها، ويتضح ذلك من خلال لفظ "شركة صيم"، والتي تؤكد وجود الطرف الآخر المحتل الصهيوني.

وقد وُفّق الشاعر سميح القاسم في المفارقة التصويرية من خلال صورتين: الأولى أظهر من خلالها صورة وملامح الكيان الصهيوني الغاشم الذي يسعى جاهداً إلى تهويد وإحكام سيطرته على البلدان الفلسطينية، لتُشِي بسيطرة العدو على هذا المكان.

أما الصورة الثانية والتي تأتي قاتمة، تظهر فيها ملامح التخاذل والانهيار العربي، حيث سلب المدن والقرى الفلسطينية وجهها العربي وتغّييرها، وقد جاء الشاعر بعبارة (في تعايش سلمي تام) والتي تحمل في طيّاتها شحنة من الألم والمرارة والسخرية.

وقد جاءت عبارة (الأقواس العربية)،لتؤكّد ملامح وهوية هذه المدينة العربية، وفي المقابل جاءت عبارة كل من (سيدة أجنبية) و(يهمس لي الروج الفاقع تحت ملاقط الشعر) لتؤكد أيضاً وجود الغريب في هذا المكان وسيطرته عليها، ألا وهو الاحتلال الصهيوني.

ويتضح للباحث من خلال هذه العبارات، حجم المأساة والمعاناة والآلام والمرارة التي يعانيها الشاعر، ورفضه المطلق لحقيقة الوجود الصُّهيوني على هذه الأرض؛ لأن هذا المكان هو المكان نفسه الذي شهد نشاطاته الثّقافية والسياسية ومكان عمله وكيانه الفلسطيني، لذلك نجد الشاعر يستخدم اللغة الحادة المواجهة في عبارة (لا أستطيع تأجير منزلي للعرب)، فاللفظان (منزلي للعرب) أظهر حقيقة الوضع، وأكدا سيطرة الصهاينة على الأرض الفلسطينية.

وظّف الشاعر في إحْدَى قصائده المفارقة التصويرية ذات الطرفين التُّراثيّيْن، والتي يقول عنها الدكتور علي عشري زايد بأنها عبارة عن "نمط أكثر تعقيداً وعمقاً من

Digitized by Birzeit University Library

المفارقة ذات الطرف التراثي الواحد، إذ في هذه المفارقة التصويرية ذات الطرفين التراثيين يكون لطرفي المفارقة أو لأحدهما أكثر من مستوى دلالي، بأن يحمل مع دلالته التُّراثية دلالةً أخرى معاصرة رمزية، وهكذا تتمُّ عملية المقابلة في هذه المفارقة على مستويَيْن؛ حيث تتم أولاً بين الدلالة التُّراثية للطرفين، وتتم ثانياً بين الدلالة التراثية لأحدهما والدلالة المعاصرة الرمزية في الآخر، وبهذا تزداد المفارقة عمقاً وتأثيراً عن طريق هذه المقابلة المزدوجة التي تبرز التناقض بين الطرفين مرتين[1]"، وجسد ذلك سميح القاسم وبشكل بارز وواضح في قصيدة تحمل عنوان "إسكندرون في رحلة الخارج ورحلة الداخل يرحل بزوجته... باحثاً[2]" عنها: إذ يقول فيها:

ليلاً..... أحج إليك يا حبي القديم
ليلاً..... بلا باقات أزهار،
بلا تحف ثمينه
يا جدتي،
يا جدة العرب الحزينه!
في حلة الإفرنج، يا حبي القديم
أدلجت. لا كتبي مشرَّعة على حد الأسنة
أدلجت. تثقل كاهلي المطعون محنه
والجرح رحماني الرحيم
يا زاد أجدادي، وزادي،
شلَّت دمشق يديَّ، لكني شُفِيت
يوم استرحت على يديك
حبيبتي... يا قرطبة!

---

(١) د. علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، صـ١٥٥.
(٢) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الرابع صـ٦٢.

Digitized by Birzeit University Library

فقأت كنانةُ بؤبؤي

فرددت لي بصري مُعافًى عاشقاً

يا قرطبة!

ضيّعتُ في بغداد صوتي. ثم كان،

إنا التقينا في شوارعك الرؤى

استحضر الشاعر سميح القاسم في ذلك المقطع من قصيدته الدرامية المكان، ليعكس ويبين قوة الأمة العربية وهيمنتها في فترة حضارتها ومجدها، ليبرز المفارقة التصويرية ليُدِينَ من خلالها واقعَ الضَّعْف والانهزام الذي تَحْياه الأمة العربيَّة في الفترة الحالية.

فاستدعاء قرطبة يحيل القارئ إلى أمجاد العرب التي تواصلت لقرون ويحيل أيضاً إلى مأساة سقوطها، ولكن رغم تناقض الحالتين، تظل في الضمير الفلسطيني رمزاً لتحقيق الغايات والأهداف والآمال ونموذجاً للبناء والتجدُّد الثَّقافي والحضاري، ورمزاً للهيبة العربية التي نفتقدها اليوم، ومنارةً علم تبشر بأصالةِ الثقافة، وحرية الفكر.

لقد جاء المكان (قرطبة) ممثلاً للحضارة العربية لتقف شامخة أمام سقوط عواصم الخلافة العربية (دمشق، كنانة، بغداد)، لتُشِي بالواقع المرير الذي تحياه المدن العربية المعاصرة، ولتشير إلى السياسة القَهْرية التي يخضع لها المواطن العربي الحر، فتأتي (قرطبة) مشرقة متألقة والذي يزيد من قتامة واقع هذه الأمة، وكأن الشاعر سميح القاسم من خلال استحضاره هذا المكان يحاكم ذلك الواقع الذي فقد فيه الإنسان كرامتَه وعزَّه ومَجْدَه، ومن خلال كل تلك الصور تبرز وتظهر المفارقة التصويرية التي أراد الشاعر سميح القاسم أن يوصّلها للمتلقّي والقارئ، وذلك من خلال المكانة المقدسة التي جعلها لتلك البلدان عندما ذكر لفظ (أحج) و(ليلاً) اللذين يَدُلاّن على عدم قدرة أبناء الأمّة على حمايتها، وتوجيه اللّوْم والعتاب للأمة العربية التي كانت سبباً في ضياعها كضياع فلسطين في أيْدي الصّهاينة المحتلّين.

ويضمن سميح القاسم المفارقة التصويرية المبنية على التراث ذات الطرف الواحد، فيقول في قصيدة بعنوان "لقاء غير مفاجئ مع جحا المفاجئ[1]":

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثاني، صـ٢٤٧.

Digitized by Birzeit University Library

في ليلة قمراء
كان جحا مسافراً
صادفته في الدرب بين القدس والفَيْحاء
لم أطرح السلام
لأنني خشيت أن يرد
كنت أمشي عارياً وخائفاً
فكركرت ضحكته المعروفة
.....
نمشي معاً إن شئت أو ما شئت
لأننا من سنة أو خمسٍ
سِرْنا معاً من الجليل
وكنت أنت عارياً وخائفاً
سرنا معاً من شاطئ الكرمل. من يافا إلى الخليل
وكنت أنت عارياً وخائفاً
وأمس ودَّعنا معنا كل ليالي الأنس
تحت قباب القدس
كان جحا الطيب والخبيث
محمِّلا على حماره
مئذنة وقمراً
وبعد أن صلى وصليت، تصافحنا
ولم نَسِرْ معاً

استعار الشاعر سميح القاسم في تلك القصيدة الدرامية المليئة بالمفارقات التصويرية بعضَ صفات جُحا المعروفة بسخريتها من الواقع الاجتماعي والتاريخي وربط بينها وبين تجاربه المعاصرة، ليبرز التناقض الكامن في الصراع العربي الصهيوني، من خلال

Digitized by Birzeit University Library

اصطحابه لجحا في رحلته، ولم يأتِ هذا الارتباط والاصطحاب من قبيل العبث والتهريج، بل جاء به الشاعر من أجل إبراز المفارقات التصويرية في صراعنا العربي الصهيوني، لأن مثل هذا الاستدعاء لشخصية جحا التراثية، واستثمار صفاتها، يكشف عن تناقضات حادة يُمارسها حكام ظالمون، وليساهم في تحويل المأساة التي تضغط على صدور الشعب اضطهاداً وقهراً إلى ملهاة تُخرجهم من مآسيهم، وتجعلهم ينظرون إلى واقعهم من بعيد.

فالشاعر من خلال استدعائه الطرف التراثي حاول أن يستنطق الموقف من خلال رمزه للهزيمة التي لحقت بالعرب عام١٩٦٧م، بالعُرْي والخوف التي اشتهر بها جحا في مواقفه الساخرة، ونجد ذلك متكرراً في جملة (كنت أنت عارياً وخائفاً)، فالشاعر جاء بتلك العبارة للتأكيد على تكثيف حدّة الشعور بمرارة الهزيمة التي تزداد بمسامرة الشاعر وجحا تحت قباب القدس المحتلة، وكأنهما أصبحا وجهين لشخصية واحدة، ومغادرة جحا للقدس حاملاً على حماره مئذنة وقمراً، ما هو إلا إيحاء باحتجاج جحا على احتلال الصهاينة للأماكن المقدّسة، ولذلك اكتسبت صفات جحا التراثية أبعاداً دلالية معاصرة، عبَّرت من خلالها عن انفعالات المبدع وهُمومه وهواجسه، وكشفت أيضاً عن مواقف المتخاذلين واللّامبالين بسقوط القدس واحتلال فلسطين واستدعائه لفظي "خبيث وطيب" لتوضح صفات كل من الفلسطيني والمحتل الغاصب.

كما استخدم الشاعر هذه التقنية تقنية المفارقة التصويرية كوسيلة للتنديد بأوضاع مستبدّة جائرة في الأراضي الفلسطينية من جهة، وبناء قصيدته بناء دراميًّا مفارقاً من جهة أخرى، فيقول سميح القاسم في قصيدة بعنوان "سيرة بريطافور[1]":

ولما زعقتْ صفارة الإنذار ونوّحت

إيذاناً بالغارة النازية المسائية

صدرت أوامر الجنرال السيرجون هاوارد بتش

وانطلقت رشاشات ستيفن وتوميفن

لحظر التجول وحفظ النظام...

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الرابع، صـ١٧٣.

Digitized by Birzeit University Library

مع رعشات أزهار البرقوق البرية

كانت طيارة الورق عائمة في أثير الساحل الغربي

أو لعله بالون برتقالي

ينقفه نحو الله، طفل من مدينة اسمها حيفا

اتكأ سميح القاسم في ذلك المقطع لإبراز المفارقة التصويرية على إيضاح صورتين الأولى سمعية، لأنها قد تكون أسهل على التلقي والتذكُّر، لأن الشاعر سميح القاسم يمتلك حساسية خاصة تجاه أصوات الحياة، ويستطيع تمثيلها في صور سمعية، لذلك جاءت هذه الصورة محملة بالذَّبْذبات الصَّوْتية، من خلال زَعْقة صافرة الإنذار، وصوت الجنرال، وصوت الرَّشَّاشات، حيث إنها تداخلت تلك الأصوات مع بعضها، وانطلقت وكان صداها قويًّا في نفوس أبناء فلسطين، وهي إشارة واضحة لما سيحل بأبناء فلسطين في ذلك المكان الذي ذكره الشاعر في قصيدته "مدينة حيفا".

وتأتي الصُّورة الثانية البصرية، لتأكيد حدوث الغارة النازية، ولذلك نجد الشاعر قد وُفِّق في عرض هاتين الصورتين، لإحداث المفارقة بين قسوة الاحتلال البريطاني وبطشه، وبين ضعف وبراءة أهل فلسطين، وتلك هي ضحية المفارقة التي دفعت ثمن جرائم المحتل.

لقد وظَّف القاسم أيضاً الصورة اللَّوْنية والحركية من خلال لفظة (من رعشات أزهار البرقوق البرية)، وهو توظيف للطبيعة من خلال (أزهار البرقوق البرية)، ليؤكد على أن أبناء فلسطين متجذرون فيه، بالرغم مما يلاقونه من عذاب وقسوة من الاحتلال.

ويتضح من خلال السطر الشعري الأخير (ينقفه نحو الله طفل من مدينة اسمها حيفا)، فهو عبارة عن توجيه خطاب يلوم فيه الأمة العربية، التي تركت هذا الوطن يُجابه مأساته وحيداً، ويقع في أيدي المحتلين، وكذلك على من ترك من أبناء هذا الوطن وطنه وغادر إلى البحث عن مكان آمن.

Digitized by Birzeit University Library

ويجسد سميح القاسم المفارقة التصويرية في قصائده، ويبرز من خلالها كبر حجم المأساة والمعاناة التي لحقت بوطنه وأرضه فلسطين، في ظل تخاذل وتقاعس الزعماء والقادة العرب في الدفاع عن تلك الأرض المباركة، فيقول في قصيدة بعنوان "وطن[1]"، والتي بناها من ستّ لوحاتٍ فنية درامية ترتكز على تقنية المفارقة:

وماذا؟

حين، في وطني

يموت بجوعه الدوريُّ

منفيّاً، بلا كفنِ!

وتتخم من طعام الله

تتخمُ دودة الدمنِ!!

وماذا؟

والحقول الصفر

لا تعطي لصاحبها

سوى ذكرى متاعبها

ويدفقُ خيرها الموقود

في اهراءِ غاصبها؟

جسد سميح القاسم في قصيدته الدرامية المكونة من ستّة مقاطع درامية متناسقة ومتناغمة مليئة بالدلالات والرموز المشحونة بدلالات الألم والحسرة والقلق على وطنه فلسطين، إذ يلعب دالُّ الاستفهام (ماذا)، الذي يتكرر على طول القصيدة ليعزز ويشحن تلك الرموز والدلالات إشعاعاً يبرز المتناقضات المترتبة على الشعب الفلسطيني لوقوعه تحت نير الاحتلال الصهيوني الغاشم.

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الأول، ص١٥٤.

Digitized by Birzeit University Library

وتبرز المفارقة في (عصفور الدوريُّ) لجماله ورقّته وذكائه وحذره الشديد الذي يمتاز به، والذي يعتبره الشاعر رمزاً معادلاً للشعب الفلسطيني المهجَّر والمعذَّب، حيث يتضوَّر جوعاً فيما تشبع (دودة الدمن) حتى التُّخمة، وتلك هي الرمزية التي تعادل الاحتلال الذي يتمتع بخيرات تلك الأرض ويحرم سكانها الأصليين أصحاب الأرض من ذلك الخير، وهنا تكمن المفارقة التي أرادها الشاعر وبوضوح بارز، ليبرز أيضاً معاناة الغربة وقسوة آلامها.

وتمتد أطراف المفارقة التصويرية لتتناول الموقف الثقافي، ليوظف التراث الأدبي ليبرز المفارقة من خلاله، لذلك نجد سميح القاسم يستدعي شخصية "أبا الطيب المتنبي" رمز الكلمة القوية الحرة وهي تساند قوة السيف، وتتصدى لكل من يحاول النَّيْل من كرامة الأمة في عيدها العريق، فيضمن معنى بيت المتنبي من قصيدته في هجاء " كافور الإخشيدي"، الذي يقول فيه:

عيدٌ بأي حالٍ عُدْتَ يا عيدُ بما مضى أم بأمر فيك تجديد[1]

ونجد الشاعر سميح القاسم في قصيدة بعنوان "نجوم كعك العيد[2]" يضمن مفهوم البيت نفسه في قصيدته، إذ يلعب عنوان القصيدة دوراً أساسيّاً في إبْراز المفارقة التصويرية لتجسيد ذلك فيقول:

عائدٌ عائدٌ

وبأية حال يعود إلى حالنا العيدُ؟

مرتبكاً مرةً . جامحاً مرةً

ذاكراً ناسياً

---

(١) أبو البقاء العكبري، شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، المجلد الأول والثاني، ضبط وتصحيح، مصطفى السقا، إبراهيم الإبياري، عبد الحفيظ شلبي، دار الفكر، بيروت، ص٣٩.

(٢) سميح القاسم، ديوان سأخرج من صورتي ذات يوم، ط١، مؤسسة الأسوار، عكا، فلسطين، ٢٠٠٠، صـ٦٥-٦٦.

Digitized by Birzeit University Library

عارياً كاسياً

إنما يُقبل العيدُ في موعِدهْ!

مستعيداً ثياب احتفالاتهِ

من رفوف خزائنه ومطاوي احتمالاتِهِ

للطعام المعدّ لَهُ في غَدهْ

يُقبل العيدُ في موعده

بنجوم من الكعك، ينثرها نجمة نجمة

تتساقط أزهارها من قميص الغروب

فوقَ عُري الشعوبْ

يعتمد الشاعر في هذه القصيدة على إبراز المفارقة التصويرية من خلال الموروث التاريخي للدلالات الموروثة في بيت المتنبي،فالمتنبي عاش في عصر يعتبر من العصور الزّاهية في تاريخ المسلمين، مقارنة مع الواقع المعاصر، وهذا يعتبر تعميقاً لمعنى الفرح الضائع والبهجة الميتة، لأن العيد مرتبط في الأذهان بمعالم الأمل والسعادة والبهجة والسرور والتّزاوُر، ومع ذلك يجيء العيد ويحمل بين ثناياه التناقض من خلال لفظي (ذاكراً- ناسياً، وعارياً- كاسياً)، والذي يزيد من حدّة الفاجعة لتزداد حدة المفارقة في القصيدة.

وتبرز المفارقة من خلال حالة البؤس والجوع والضياع التي يوظّفها الشاعر خلال قصيدته، فدال (النجوم) وارتباطها خلال القصيدة بكعك العيد، فالنجوم لا تحتاجها الشعوب وقت مجاعتها، وإن كان لها مدلول آخر وهو اقتراب الفرج، في ظلّ الأطفال

Digitized by Birzeit University Library

الذين يتضوعون جوعاً، وهنا تبرز المفارقة المأساوية.

ومن خلال ما سبق يتضح أن الشاعر سميح القاسم استخدم المفارقة التصويرية كتقنية فنية لبناء قصائده بنية درامية، ليبرز من خلال ذلك المفارقة بكافة أشكالها وأنماطها المتعددة، والتي تثري تجربته الشّعْرية وتزيدها تأثيراً في وجدان المتلقي، فالشاعر سميح القاسم أدرك أهمية هذه التقنية ووظّفها في قصائده، ليبرز من خلالها الواقع، المتناقض والمرير الذي يعيشه الشعب الفلسطيني القابع تحت نَير الاحتلال، ويوظّف سميح القاسم المفارقة التصويرية في العديد من قصائده[1] ودواوينه كما سيشير إليها الباحث في الهامش.

ويري الباحث أنه من خلال دراستنا الموجزة لأنواع المفارقات التي وظّفها واستدعاها سميح القاسم في ثنايا قصائده الشعرية الدرامية ليبرز من خلالها حالة التناقض والتضاد التي يعيشها الفلسطيني القابع والمشرَّد من أرضه المحتلّة، ولبيان الصراع الدرامي الدامي المتواصل مع الاحتلال بين قوى الحق وجحافل المحتلين الغاصبين لأرض الغير.

ومن خلال دراستنا وتتبُّعِنا لأعمال سميح القاسم الشعرية وجدنا أن تقنية المفارقة لعبت دوراً أساسياً ومهماً في بناء قصائده الدرامية المفارقة، وذلك جاء من وعي الشاعر سميح القاسم بالرؤية المفارقة من خلال معاينة التناقض في الانسجام ومحاولة التوفيق بين الأضداد، ورؤية الشيء من خلال نقيضه، وذلك هو الكفيل بتوليد المفارقة الدرامية الحقيقية.

---

(١) وظف الشاعر سميح القاسم المفارقة التصويرية في العديد من قصائده في أعماله الشعرية الكاملة، ويتضح ذلك في المجلد الأول، صـ١٤، ٧٦، ١٣٥، ١٧٤، ٤٠٤، ٤٩٦، والمجلد الثاني صـ٢٣، ٥٢، ٢١٦، ٢٣٦، ٢٧٨، والمجلد الثالث صـ٢١٠، ٣٥٧، ٤٥٥ والمجلد الرابع صـ١١٨، ١٣٠، ١٣٧، ١٦٤، ١٨٦، ١٩٩، ٢٢٤، ٢٥٥.

Digitized by Birzeit University Library

ولعبت عناوين القصائد الشعرية لدى سميح القسم دوراً بارزاً وأساسيًا في بناء قصيدة المفارقة، اتضح ذلك في عدة قصائد[1] للشاعر منها "المومياء والجيل، الذئاب الحمر، أغنية مُشَوه حَرْب، الخفافيش، أبناء الحرب، وليكن الطُّوفان، قادم من المذبحة، انتقام الشَّنْفَرى، للموت رقصته، قصيدة الانتفاضة، موت قبل الولادة، قصيدة ارم، مراثي سميح القاسم، ومن خلال تلك القصائد يتضح لنا أن المفارقة اللفظية استخدمها بكثافة كبيرة في دواوينه وقصائده الشعرية الدرامية، حيث إنها لم تقف عند قول شيء لتعني نقيضه، وإنما تسمو إلى آفاق ورموز دلالية غامضة، فالتناصُّ أيضاً لعب دوراً مهمًّاً وأساسيّاً بالنهوض بالمفارقة وإيضاحها في شعر سميح القاسم، وإن كان الإيقاع قد مارس دوراً أقلَّ، غير أن قصيدة سميح القاسم لم تَخْلُ من الاعتماد عليه في خلق البنية المفارقة.

والقصيدة القصيرة عند سميح القاسم، بحكم طبيعتها الاختزالية وقدرتها على التكثيف، معنيّة أكثر من سواها بخَلْق بني مُراوِغة غير مستقرَّة تحثُّ القارئ على التأمُّل والتفكير فيها، وممارسة دوره في تفسيرها، وهو ما يؤهّلها لتشكيل الأرضية المناسِبة لخلق المفارقة وبنائها ونموها وتصاعدها، وهو ما يعوضها عن الطُّول الذي لم تنعم به.

وعلى النقيض من ذلك فإن الطول لن يبدو مزيّة حين الحديث عن المفارقة في قصائد سميح القاسم المفرطة في الطول نجدها قادرة على الاتّكاء على البناء المفارق، لأنها تعتمد في الدرجة الأولى على الاسترسال وبعث النَّفس على طبيعتها، وعلوّ نبرة الإيقاع، وهو ما يعارض تماماً البناء المفارق ذا الصّبغة التأمُّليّة والفلسفية، والبنية القابلة لتعدد الاحتمالات.

إن تقنية المفارقة التي اعتمد عليها الشاعر سميح القاسم تحتاج من المتلقي أو

---

(١) وظف الشاعر سميح القاسم تقنية المفارقة في بناء قصائده من خلال عنوان القصيدة في أعماله الشعرية الكاملة، ويتضح ذلك في المجلد الأول ص ٥٤، ٨٨، ١٤٣، ٢٨٩، ٣٤٤، ٣٧٩، ٥٣٨، المجلد الثاني ص٥٨٦، المجلد الثالث ص١٢٢، ٤٠٥، ٥٣٠، المجلد الرابع ص٩ ،٨٢.

Digitized by Birzeit University Library

القارئ تقنيةً فنية عالية، للوصول إلى عالم الشاعر الداخلي، لأنها مبنية في الأساس على الغموض والتضاد، وتحتاج إلى دراسة أوسع وأشمل، لأن مجال البحث هنا لا يسمح بالتوسُّع أكثر من ذلك، وإن حاول الباحث التطرق إلى المفارقات المهيمنة والبارزة، وبشكل جليّ في قصائده الدرامية، لأن سميح القاسم يعتبره النقاد بأنه شاعر الصراع والمواقف الدرامية الكامنة والمحبوسة بداخله، لذلك لعبت الشخصيات والأحداث والمواقف الدرامية دوراً بارزاً وأساسيًّاً عند الشاعر لإبراز المفارقة، ليكشف من خلالها حالة الصراع والتناقض، إن في الحياة وإن في الأدب.

Digitized by Birzeit University Library

ثانياً: تقنيات بناء قصيدة المفارقة في شعر سميح القاسم:

١- التضمين.

٢- الغموض.

٣- التضاد.

٤- التورية.

Digitized by Birzeit University Library

لجأ الشاعر سميح القاسم في بناء قصائده الدرامّية المفارقة إلى عدة آليات وتقنيات فنيّة، للكشف عن حالة التناقض والتضاد التي يعيشها الفلسطيني المشرّد عن أرضه ووطنه، وبيان حالة الصراع الدراميّ المتواصل بين قوى الحقّ وجحافل الباطل المنهزمة إن شاء الله؛ ولذلك سيقوم الباحث برصد بعض تلك التقنيات وتناولها بالدراسة والتحليل، وبيان أثرها في قصيدة سميح القاسم بصورة موجزة؛ لأن مجال الدراسة لا يسمح بالتوسُّع في تناولها؛ إذ إنها تستحق دراسةً مستقلة خاصّة.

١- التضمين:

لعب التضمين دوراً أساسيّاً وبارزاً في بناء قصيدة سميح القاسم لبيان المفارقة ودورها الفعّال في إبراز معاناة سميح القاسم وأبناء شعبه من المحتل الغاصب لأرضه ووطنه فلسطين. وقد أشار الناقد الأندلسيّ "حازم القرطاجني" إلى التضمين بقوله: "أنْ يكون الكلام قد ضُمّن معنًى علميّاً أو خبراً تاريخيّاً أو إشارة على مثل أو بيت أو كلام سالف بالجملة، يجعل بعض ذلك المثل أو البيت جزءاً من أجزاء المعنى أو غير ذلك من أنحاء التضمين".[1]

وقد اتّخذ التضمين في قصيدة سميح القاسم نمطين: الأول: أن يأخذ شكلين: تضمين نصّيّ، سواء أكان شعرا أم نثراً، وتضمين تناصيّ، والثاني: الازدواجيّة اللغويّة.. بيد أنّ هذين النمطين يتداخلان في قصائد سميح القاسم، بحيث يصعب- أحياناً- الفصل بينهما.

ويشكّل التضمين النصّي ظاهرة واضحة في أعمال سميح القاسم الشعريّة التي امتدت منذ مراحله الأولى، وقد جاءت هذه التقنية بصيغتين: الأولى: صيغة التضمين المباشر للكلام المنقول والثانية: صيغة تناصيّة، وقد جسّد ذلك في إحدى قصائده الدراميّة التي تحمل عنوان "القديسات الخمس[2]" والتي يقول فيها:

---

(١) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ط٢، تقديم وتحقيق: محمد بن الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ص١٧٣.

(٢) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجد الأول، ص٣٠٩.

Digitized by Birzeit University Library

وجرعنا كأسنا المرّ، فخدّرنا الجراح

ثم قلّبنا- على أعصابنا- صُحْف الصباح

"أمس مساءً، احتشد جمهورٌ كبير من المدعوين، في

قاعة الخالدين على اسم (...) في مكان ما من

البلاد.. وبينما كانت الجوقة الموسيقية تعزف

النشيد الوطني جرت في الجو المهيب مراسيم

التكريس، وأعلنتْ الخمس: شهيدات قديسات!"

يتكئ الشاعر سميح القاسم على التضمين النثري في بناء قصيدته الدرامية لإبراز مفارقة الأحداث من خلال المزج بين الشعر والنثر في قصيدته، ومن خلال سرد الخبر الصحفي، وتوظيف الجوقة واستدعائها خلال مقطعه الدراميّ، وذكره عنصراً من عناصر الجوقة التي تعزف النشيد الوطنيّ فالمتتبع لقصيدة القاسم يلاحظ أن شعر القاسم لم يأت عبثاً، ولكنه جاء لاستيعاب الحالة النفسية التي يمر فيها الشاعر؛ في حين عجز شعر تلك المرحلة عن استيعاب الموقف أو الحدث الدراميّ، ولهذا نجد حضوراً واسعا ملموسا للتضمين النثري في العديد من قصائده الدراميّة المفارقة؛ لأنه يأتي غالباً كمعادل موضوعيِ لحالةٍ نفسيّة - لذا تكثر فيه العاطفة انسياباً لتداعي المعاني محققاً بذلك هدفيّ القطع والوصل في البنية الإيقاعيّة للقصيدة أو تعبيراً عن الدراميّة.[1]

إن التقاء النثر والشعر في القصيدة عند سميح القاسم يعدّ تقنيةً فنيةً، يبرز من خلالها إبداع الشاعر وقدرته على إبراز المفارقة في قصائده لكشف حقيقة الصراع والتناقض والتضاد الذي يعيشه الفلسطيني، وهو في نفس الوقت حيلةٌ من حيل الشاعر لتضليل المحتل؛ لما كان يعانيه من الرقابة الصهيونية على أعماله وتحركاته، للتعبير عن فكره وما تجيش به نفسه، ليكفل عملية التفاعل الإيجابيّ لدى المتلقي، حتى بعد

(١) انظر: شوقي أحمد يعقوب أبو زيد، التواصل بالتراث في أعمال سميح القاسم الأدبية، رسالة ماجستير، غير منشورة، إشراف د. عبد الرحمن ياغي، الجامعة الأردنية، ١٩٩١م، ص١٦٤.

Digitized by Birzeit University Library

الانتهاء من قراءة أعماله الفنية أو سماعها[1]، وجسد ذلك في قصيدة تحمل عنوان "الجواد الأبيض يصهل على التل"[2]، ويقول فيها:

كنست أبصارهم كل الزوايا

واستدارت تركلُ الساحةَ أعقابُ البنادق

حربة تبرقُ،

هاهم يطعنون

حارة الجامع..

غاصت في السكون

آخر الأقدام.. أسرع

إنهم ينطفئون

أسرع الآن.. نسيماً في حواكير البلد

أسرع الآن. خيالاً

يا ولد!

.....

" وأكد سعادة وزير الدفاع في مؤتمره الصحفي،

أن الله في الأعالي والأزهار تصلح لأكثر من مهمة.

وأردف أن الحرب هي الحرب. ورداً على سؤال أحد

الصحفيين عما إذا كان السلام سلعة كمالية لا ينبغي

استيرادها بالعملة الصعبة في هذه الظروف الأمنية

---

(١) انظر: جمال يونس، لغة الشعر عند سميح القاسم، ط١، مؤسسة النوري، دمشق، ١٩٩١، ص٢١٧.

(٢) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثاني، ص٥٥، ٥٦.

Digitized by Birzeit University Library

الحرجة، غمس سعادته يديه الكريمتين في ماء الورد

وصلى، ثم ذكر جميع أصناف الأسلحة الستراتيجية والمؤسسات الخيرية..."

وقد لجأ سميح القاسم إلى توظيف الخبر الصحفيّ، واعتمد عليه في بناء قصيدته الدراميّة المفارقة وضمّنه فيها، ليكشف الخداع الصهيونيّ وحقيقته العنجهية المدمرة لكل شيء مطارداً الشباب المناضلين، وهادماً البيوت والحدائق، ولذلك أتى الشاعر بلفظ (الحواكير) محمّلا إيّاه دلالات رمزيّة مكثّفة؛ بحيث استخدم ضمير الغائب للدلالة على جنود الاحتلال، وإبراز ما يحتمون به في ظل حوزتهم على الأسلحة (البنادق)، لتأتي لفظة (يطعنون) و(غاصت في السكون)، والتي تشير إلى كثرة حالات القتل والعنف التي تعرضت لها المناطق الفلسطينية من عمليات تخريب ودمار وهدم لبيوت المواطنين الفلسطينيين، وهنا تكمن المفارقة المأساوية التي أراد الشاعر إبرازها في قصيدته الدرامية.

وأسهم الإيقاع النغميّ المتكرّر بالإضافة إلى قصر وجزالة الأسطر الشعرية، في تكثيف الدلالة وتسريع وقوع الأحداث المفارقة، ولكن الشاعر أراد أن يقطع هذا التواصل النغميّ والانفعاليّ لينقل المتلقي إلى أجواء من التأمل الفكري على النفسيّة الصهيونية، وبيان طبيعة تفكيرها؛ لذلك نسج الشاعر الخبر وحرّره بطريقته الرمزية الخاصة به؛ ليترك لتقنية التضمين النثري أن تلعب دوراً بارزاً وملحوظاً في بناء قصيدته التي تعتمد في بنائها على المفارقة، والتي تعتبر حيلة فنية يلجأ إليها الشاعر سميح القاسم لتضليل الرقابة الصهيونية المفروضة على نشاطاته وإبداعاته؛ إذ إنه يعتبر شاعر المواقف والصراع الدرامي.

وقد ضمن سميح القاسم في إحدى قصائده الشعرية الدراميَّة مطلع قصيدة للشاعر "عمر بن أبي ربيعة" ليُولّد من خلاله معانيَ جديدةً ليُسقط عليها همومه وآلامه، إذ يقول مطلع قصيدة الشاعر القديم.

Digitized by Birzeit University Library

أمن آل نُعمٍ أنت غادٍ فَمُبكرُ غداة غدٍ أم رائحٌ فَمُهَجّر[1]

حيث اقتبس سميح القاسم جزءاً من هذا المطلع وضمنّه قصيدةً له ليستفيد منه ويحور فيه ليخلق منه دلالات ومعاني جديدة تبرز المفارقة الدراميّة، فيقول في قصيدة بعنوان "الصحراء"[2]:

"أمن آل نُعْمٍ؟"
سعاةُ البريد يمرّون في كل صبحٍ
وما من حبر
ومن كلّ جرحٍ
ينزُّ الضَّجَرْ
ولا "نُعمَ" في البيدِ
لا غيدَ في الغيدِ
يا ليت قلبي اعتَذَرْ
ويا ليت قلبي عَذَرْ

لعبت المفارقة التي صنعها الشاعر من خلال إيراده نص الشاعر "عمر بن أبي ربيعة" والتحوير فيه والاستفادة من مضمونه، والذي هو موازاة لحالتين، بل شخصيتين مختلفتين، فالشاعر أراد من ذلك التضمين التعبير عن حالة الحرمان والقطيعة التي يعانيها لأنه لا يستطيع الوصول إلى محبوبته (فلسطين) والتي لا يستطيع نسيانها؛ لذلك نجد سميح القاسم من خلال تتبعنا لقصيدته الدرامية التي وظف خلالها المفارقة للكشف عن حالة الشقاء في البحث عن الحبيب الذي هو عند سميح القاسم (الوطن)، مستغلا ذلك لتوليد دلالات ورموز جديدة، مُسقطا عليها همّه العصريّ، للبحث عن

(١) ديوان عمر بن أبي ربيعة، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٨، ص١٢٠.
(٢) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الرابع، ص٢٤٧.

مكتبة جامعة بيرزيت الرئيسة
Digitized by Birzeit University Library

الوطن الذي يُواصل الاحتلال اغتصابه، ويمنع الشاعر في نفس الوقت من الوصول إليه.

وفي قصيدة ثانية يضمن الشاعر خلالها مقولة مشهورة "لأسماء بنت أبي بكر"، عندما كان ولدها عبد الله بن الزبير مصلوباً بجوار الكعبة بأمرٍ من الحجاج، بعد قتله، وظفها الشاعر لما تنطوي عليه من الدلالة التي تعادل واقعه المعاصر، والتي تكشف عن مواقف وأحداث نحن بحاجة إلى استحضارها لشحذ الهمة وأخذ (العبرة) من التاريخ، ونجد ذلك في قصيدة لسميح القاسم بعنوان "آن للفارس أن يترجّل[1]" وهي استجابة لهذا النداء، وتجاوب شعوري بين الماضي والحاضر، حيث مأساة الماضي التي هي في نفس الوقت مأساة الواقع.

ولم يقتصر سميح القاسم في تضمينه على الشعر، بل لجأ إلى النثر مستدعياً ومضمّناً؛ إذ كان القرآن الكريم أول النصوص التي استأثرت بعناية الشاعر سميح القاسم، باعتباره النص الذي يحيط بجميع الأبعاد والعلاقات الإنسانيّة، والمتتبع لقصائد سميح القاسم يجد أنه لم يقتصر على استدعاء النص القرآني والتوراتيّ، بل أدخل في قصيدته نصوصا نثريّة تُسهم في إثراء مضموناتها المتنوعة الدلالات، وهذا ما جسّده في قصيدته "مراثي سميح القاسم"[2]، والتي أشار إليها بالحرف "د":

عَصَرنا جماجمنا في التراب، اندغمنا، اندثرنا،

وعُدنا سنابل بعض السنابل

ليأمن سادنك الكهل شرَّ الغوائل

وجُعلنا كثيراً عريناً كثيراً ومتنا كثيراً

ولكن.. شكرنا.

أردت.. فماذا تريد؟

"ونحن نقطع خشباً من لبنان حسب كل احتياجك، ونأتي به

إليك أرماثاً على البحر إلى يافا، وأنت تُصعده إلى يروشلايم.

---

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الأول، ص١٥٠.

(٢) المصدر السابق، المجلد الرابع، ص٩١.

Digitized by Birzeit University Library

وعد سليمان جميع الرجال الأجنبيين الذين في أرض إسرائيل

بعد العد الذي عدهم إياه داوود أبوه، فوجدوا مئة وثلاثة

وخمسين ألفاً وست مئة. فجعل منهم سبعين ألف حمّال وثمانين ألف حطّاب على الجبل وثلاثة آلاف وست مئة وكلاء لتشغيل الشعب.."

أردت. فما تريد؟

أما من مزيد. أما من مزيد؟!

" ها أنتم هؤلاء تدعون لتنفقوا في سبيل الله، فمنكم من

يبخل ومن يبخل فإنما يبخل عن نفسه والله الغنى وأنتم الفقراء

وإن تتولوا يستبدل قوماً غيركم ثم لا يكونوا أمثالكم"

وهل ... من...مزيد؟

أبرز الشاعر سميح القاسم في المقطع السابق المفارقة التصويريّة من خلال تضمينه لنصّين من القرآن الكريم[1] والتوارة، والذي حملهما دلالاتٍ ورموزا متعددة، توحي بالمساعدة الإلهية المقدمة لبني إسرائيل، وسيطرتهم المتواصلة على الشعوب لإطاعتهم لربهم حسب النص التوراتي، وهنا تكمن المفارقة التي أراد الشاعر أن يبرزها ويوظفها في قصيدته المطولة؛ حيث سبق التضمين بدوالٌ تفيد الطاعة المطلقة في حركية فاجعة فيها تقديم قرابين الدم والجماجم والانفجارات والجوع والعُري والصبر والشكر، ولكن الشاعر أتى بنتيجة مخالفة لما وصل إليه اليهود؛ لذلك نجد الشاعر قد أتى بسؤال استنكاري هازئ وساخط، (أردت.. فماذا تريد؟، أما من مزيد)، والتي أتت بعد أداة الاستدراك (لكن)، التي تبشر بانقلاب اللهجة وبيان المفارقة في النص.

ضمّن القاسم النص القرآني في قصيدته ليكون بمثابة الرسالة للفلسطينيين بأن ما

---

(١) القرآن الكريم، سورة محمد، الآية رقم ٣٨.

Digitized by Birzeit University Library

أصابهم هو مقدر من عند "الله" سبحانه وتعالى، لأنهم بخلوا بقرينة الشرط الوارد في الآية القرآنية المضمنة في القصيدة، لذلك جاء الاستفهام الذي أعقب التضمين ليبرز مفارقة السخرية الكامنة في النص الشعري، تمشياً مع طبيعة التفكير والمعاناة المأساوية التي تهيمن على نفسية الشاعر.

ولم يقتصر التضمين عند سميح القاسم على النصوص الدينيّة، بل نجده -كذلك- يضمن الحكايات والأقوال المأثورة والشعبية في العديد من قصائده[1]؛ ليبرز من خلالها حالة من التناقض والتضاد التي تهيمن على نفسية الشاعر وشعبه بسبب استمرار احتلال الأرض والوطن (فلسطين)، وحرمانه من الوصول إليها والتمتع بخيراتها والعيش فيها بأمن وأمان، كما يضمن الشاعر النصوص القرآنية والتوارتية في العديد من قصائده[2] الدرامية ليكشف من خلالها عن حالة الصراع الدرامي والمفارقة الدراميّة التي يتعمد الشاعر استدعاءها في قصيدته لأن الحياة قائمة أساساً على مبدأ التناقض. وسميح القاسم من الشعراء المتأثرين بالتراث بصورة واضحة، وذلك بسبب معاناته الشديدة من قوى البغي التي تغتصب أرضه ووطنه.

أما الشكل الثاني من أشكال التضمين أو الاقتباس عند سميح القاسم فقد جاء أكثر بنائيّة في النص وأشدّ عضوية في العمل الفني، وهو ما يعرف "بالتناص"، والذي عرفه الدكتور محمد مفتاح، "بأنه تعالق الدخول في علاقة نصوص مع نصّ حدث بكيفيّات مختلفة[3]"، وهو ضرب من التقاطع والتداخل بين النصوص في قصيدة سميح القاسم؛ لأنّه يكتسب في القصيدة أهمية بارزة، لأنه يمارس دوراً مهماً في توجيه دفة المفارقة نحو التصعيد أو التهدئة.

---

(١) انظر: أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الأول ص٥٦١، المجلد الرابع، ص٨٩، ٩٨.

(٢) انظر: المصدر السابق، المجلد الأول ص١٢، المجلد الثاني ص٥٥٢، المجلد الثالث ص١٠٢، المجلد الرابع ص١٩١.

(٣) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ط١، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ١٩٨٥، ص١١٩.

Digitized by Birzeit University Library

ويقدِّم محمد بنيس صياغة جديدة لمصطلح التناص، فيسميه "النص الغائب" لأن النص الشعري هو بنية لغويّة متميزة ليست منفصلة عن العلاقات الخارجية بالنصوص الأخرى[1]؛ إذ تلتقي فيها عدة نصوص، يختلط فيها الحديث بالقديم، والذاتيّ بالموضوعيّ، وهذا ما أكّده أحد النقاد بقوله: " تقع قدرة الفنّان على تحطيم الارتباطات العامة للألفاظ... تلك الارتباطات التي يخلقها المجتمع..وأن يخرج عن السياق المألوف إلى سياق لغويٍّ مليء بالإيحاءات الجديدة "[2]،والتي تعكس رؤية الشاعر ونفسيّته.

إن سميح القاسم حينما يوظّف التناص في قصائده، والذي يريد من خلاله إبراز المفارقة في قصائده، فهو إنما يرمي إلى التعبير عن الواقع والتحدث بألسنة شخوص يستحضرها من التاريخ، وهو يمثل – في نفس الوقت – دور المتجاهل الذي يروي مجرد أحداث عابرة، لكن القارئ الفذّ يستطيع إقامة خيوط التواصل بين النصوص المتداخلة؛ ليصل إلى إشارات صانع المفارقة، لتبقى الضحية مجرّد شخصيّة أو نص أو حدث جامد، بالإضافة إلى كونها شخصيةً واقعية يريد الشاعر إسقاط همومه وآلامه عليها، وقد جسد سميح القاسم ذلك في قصيدة بعنوان "عبد الرحيم محمود[3]" فيقول :

لم تصدَقْ

لا ولا صدَقتُ

لم يقتُلْكَ..لا

شُبِّه للقاتِلِ

لم يقتُلك لا

ضمن الشاعر في المقطع السابق النص القرآني المستمد من الآية القرآنية ﴿ وما قتلوه وما صلبوه ولكن شبه لهم[4]﴾ ، وهذا التركيب والتناص الذي استدعاه الشاعر في

---

(١) انظر: محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ط١ ، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩،ص٢٥٢.

(٢) محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي والبلاغة، دار الكتاب العربي، القاهرة، ص١٩.

(٣) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثالث، ص٣١١.

(٤) القرآن الكريم، سورة النساء، الآية رقم ١٥٧.

Digitized by Birzeit University Library

قصيدته يؤدي نفس الوظيفة الدلالية التي أداها النص القرآني وهي التشكيك في القتل، إضافة إلى أن حضور النص القرآني يثري المعنى ويوحي للمتلقي بقدسيَّة الشهداء، والذي يعادل عند سميح القاسم تقديسه للأنبياء (عيسى عليه السلام). ليبرز دور المفارقة في القصيدة، وهذا ما أكده الدكتور محمد عبد المطلب بقوله: "إن دخول بعض التراكيب القرآنية إلى النص الشعري في شكل قريب من بنائها القرآنيّ، بل قد يؤدي وظيفة دلالية قريبة من وظيفتها الأولى، فهو نوع من الامتصاص (الشكلي الوظيفي) في آن واحد"[1].

ويضمن سميح القاسم التناص القرآني معتبراً إياه لوناً من ألوان التقابل بين التعبير القرآني والتعبير الشعريّ، أي إنه امتصاص سلبي، وذلك لا يمنع من أن تتحد الوظيفتان الدلاليتان اللتان ينتهجها كل من التعبيرين.

وقد جسد سميح القاسم ذلك في قصيدته السجلاّت "السجل الثالث والثلاثون"[2] فيقول:

غادرني المقربون

هكذا.. أحداً صمداً من قرونْ

كم وُلدتُ وكم يا قميص وَلدتُ

وكم كنتُ كي لا أكون..

فاستخدام الشاعر للتراكيب (أحداً صمداً) و (كم وُلدت) و(كم ولدتُ) مستمداً ذلك من سورة "الإخلاص" والتي تؤدي معنى الوحدانية "لله" – عز وجل- وبدون شريك أو معين، بينما الوحدة التي عبّر عنها الشاعر- والتي غادره فيها المقربون تختلف عن وحدانية "الله"؛ ذلك أن الشاعر حذف حرف النفي من الآية فجعل نصّه المقابل السلبي للآية عندما قال: (كم وُلدت، وكم وَلدت)، ومعاكساً تماماً لقوله تعالى: ﴿ لم يلد ولم يولد﴾[3]، وهذا يُبرز المفارقة التي أرادها الشاعر في قصيدته ليعكس معاناته ومعاناة

(١) محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥، ص١١٦.

(٢) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثالث، ص٤١٧.

(٣) القرآن الكريم، سورة الإخلاص، آية رقم٢.

Digitized by Birzeit University Library

شعبه، وموقفه السلبي تجاه أبناء الأمة العربية الذين تركوه وحيداً في ساحة النضال والمقاومة، وضياع فلسطين في أيدي الطغاة المحتلين.

ويضمن سميح القاسم الأمثال الشعبية في قصائده ويستوعبها ويولد منها الدلالات والرموز الدلاليّة المكثفة، ليسقط عليها آلامه ومعاناته لأن الأمثال كما تقول عنها الدكتوره نبيلة إبراهيم "مبنيةٌ – أساساً– على المفارقات[1]"، فيقول سميح القاسم في قصيدة بعنوان "ذكريات قريبة"[2]:

ستون ألفا بين مليون..

وماذا؟

نحن أهل السيف

ملفى الضيف

مأوى الجار.. إن جار الزمان!

يا مرحبا بك،.....

.....

لا بأس

بيت الضيق متسع لألف يا صديق

ولدى ابن عمك، يدخل الغرباء،

للبيت المشرّع في الطريق

زاد الفتى العربي يكفي اثنين،

فاشبع يا ابن عمي.. يا صديق!

---

(١) د. نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، ص٢١٥.

(٢) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الأول، ص٣٤٧.

Digitized by Birzeit University Library

ستون ألفا دون مليون؟

وماذا؟

يستوعب الشاعر في هذا المقطع ثلاثة أمثال شعبية هي : "بيت الضيق بيسع ألف صديق"، " زاد الواحد كفّى اثنين" ، "الجار للجار ولو جار[1]"، ويبدو الشاعر وكأنه امتصها في قصيدته امتصاصاً كاملاً، ولكن دقّة الملاحظة تظهر كيف يسخر الشاعر من هذه الاستجابة العربية للأمثال، لتظهر المفارقة الساخرة من الأمة العربية التي وقفت صامتة إزاء هجرة اليهود إلى البلاد العربية، وخصوصاً فلسطين، واحتلالها وطرد أهلها الأصليين (أصحاب الحقّ) منها، وتركهم مشردين عنها.

من خلال ما سبق وبعد استقراء الباحث لأعمال ودواوين سميح القاسم الشعرية اتضح للباحث أن سميح القاسم وظف التضمين بنوعيه النثري والشعري بصورةٍ ملحوظة وبارزة، محاوراً فيه مرة ومتناصاً معه مرة، في ظل استخدامه ولجوئه إلى تفصيح الكلام العاميّ تارة أخرى، واستدعاء اللفظ والحكايات الشعبية والأقوال المأثورة والشخصيات والنصوص القرآنيّة والتوراتية، كل ذلك لجأ إليه الشاعر ليفضي بما تجيش به نفسه المكلومة مما جرى له ولشعبه الفلسطيني على مدار عشرات السنوات؛ ليبرز ويبني قصيدته الدراميّة المفارقة على تلك التقنية الفنية، ونجد ذلك في العديد من قصائده[2] ودواوينه الشعرية.

---

(١) يسري جوهرية عرنيطة، الحكايات الشعبية الفلسطينية، سلسلة كتب فلسطينية، (١٤)، مركز الأبحاث، بيروت، ١٩٦٨، ص١٩٤.

(٢) وظف الشاعر سميح القاسم في أعماله الشعرية الكاملة تقنية التضمين بأشكاله وأنماطه، ويتضح ذلك في المجلد الأول ص٣٠، ٤٦، ٥٤، ٦٦، ١٠٤، ١٤٩، ٢١٠، ٢٤٨، ٣٤٥، ٣٨٩، ٤٢٦، ٤٧٨، ٤٣٥، ٥٨١، ٦١٣، والمجلد الثاني ص١٢، ٢٣، ٤٩، ٦٨، ١٩١، ٢١٤، ٢٤٥، ٢٧٣، ٣٠٧، ٣٥٧، ٤٤١، ٥٣٦، والمجلد الثالث ص٢١، ٥١، ٢٣٩، ٢٨٧، ٣٠٤، ٣٩٢، ٤٢٢، ٤٥٠، ٤٨٢، ٥٩٢، والمجلد الرابع ص ١٨، ٢٥، ٤٢، ٥٨، ٩٨، ١٢٣، ١٤٨، ١٨٨، ٢٢٦، ٢٤٠، ٢٥٧، ٢٨٥.

Digitized by Birzeit University Library

٢- الغموض:

الغموض ظاهرة فنية قديمة لفتت أنظار الشعراء منذ القدم، وتباينت حولها مواقف الدارسين والنقاد، وتساءلوا فيما إذا كانت هذه الظاهرة خاصية عارضة في الشعر، أم عنصراً لازماً فيه، مرادفاً له؛ إذ لا وجود لأحدهما إلا بوجود الآخر، وكانت نظرة الدرس النقدي إلى هذه الظاهرة من مستويين: أولهما نظر إليها على أنها ظاهرة سلبية، ناتجة عن عدم نُضج الموهبة الفنية، وضعف في البنية التركيبية[١]، وثانيها: رأى فيها خاصية إيجابيّة وقيمة فنية، وهذا ما ذهب إليه عبد القاهر الجرجاني بقوله: " من المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد طلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالميزة أولى، فكان موقعه من النفس أجلّ وألطف، وكانت به أضنّ وأشغف[٢]".

فالغموض ناتج عن طبيعة الشعر الجديد، وسعيه الدائب، وسفره الدائم نحو المجهول، وتشوُّقه للكشف عن الجديد بعلاقاته وتراكيبه، وهذا من شأنه أن يُبعد تجربة الشعر الجديد عن التقليد والابتذال والتكرار، ويدفع بها إلى خلق "تجربة حيوية تُسَمّى اللامُسَمّى من أجل أن يُحافظ المجهول على قوته، وأنْ يظل مجهولاً، أي مقبلاً بلا نهاية[٣]"، قابلا لتأويلات وفضاء دلالي مفتوح إلى ما لا نهاية.

فالغموض الذي يعتري النص المعاصر ما هو إلا وسيلة فنية يلجأ إليها الشاعر لإرهاق المتلقي، ووضعه أمام طلاسم مغلقة، تنبع من كثافة الحالة الشعورية، وتهدف إلى النهوض بالعملية الإبداعية، وانعكاساً للتناقض والغموض الذي يصيب الحياة ذاتها، لأن "غموض أفق المرحلة يترك أثره على كل شيء بما في ذلك الوعي ونمط الكتابة، أو أشكالها المنكسرة، والممزقة والملتبسة[٤]"؛ لأن المبدع في كثير من الأحيان لا يستطيع

---

(١) انظر: د. عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، ط١، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ١٩٩٨، ص٣٢٨.

(٢) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، ط٢، صححه وعلق عليه محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، ١٩٧٨، ص١١٨.

(٣) محمد بنيس، كتابة المحو، ط١، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٩٤، ص٤٥.

(٤) حكمت صباغ الخطيب (يمنى العيد)، الكتابة تحوُّل في التحوُّل، ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٣، ص٣٣.

Digitized by Birzeit University Library

التعبير عن متناقضات المرحلة وغموضها إلا بغموض؛ لأنَّ طبيعة التجربة هي التي تعكس الرؤية، وغموض التجربة يؤدي إلى غموض الرؤية.

وسميح القاسم واحد من هؤلاء المبدعين الذين التجأوا إلى هذه التقنية لإبراز تناقضات وتضادات الحياة المأساوية القاسية التي يعيشها الفلسطيني القابع على أرضه، ولإبراز حالة الصراع الدامي الذي يعيشه هذا الشعب المكلوم، فالشاعر نجده يوظف الرمز المعكوس ليولّد من خلاله المفارقة في قصيدته؛ فيقول في قصيدته المقطعية الطويلة، "من مفكرة أيوب" ، والتي تحمل عنوان "جدول أعمال[1]":

نشرت أقوالاً كاذبةً..

عن أمي المعبودة!

سأسبّ الدين مراراً.. لا بأس!

فمفيد للصحة أن تغضب

لا داعي لليأس

اتكأ سميح القاسم في بناء قصيدته على توظيف الغموض والرمز التراثي المعكوس، وذلك من خلال استحضاره شخصية "أيوب" – عليه السلام والتي تكمن فاعليتها في قدرتها على إبراز الانكسار الواضح بين الدلالتين الأصلية والمعكوسة، وتوليد إحساس عميق بفداحة المفارقة بين الموقفين وحدة التناقض بين حقيقة دلالتيهما، فالشاعر في تلك القصيدة وظف شخصية "أيوب" عليه السلام توظيفاً معاكساً لدلالتها التراثيّة، فبدلاً من الصبر على البلاء، والإيمان في المحن والرضا بقضاء الله، نجد الشاعر يضفي عليها دلالات معاصرة مناقضة لدلالاتها ورموزها الحقيقية، والتي باتت رمزاً واضحاً لأيوب الجديد–الفلسطيني– الذي امتحنه الله بالبلاء، وهذا ولّد شعوراً حادّاً بالمفارقة بين شخصية أيوب الدينيّة المتصفة بالصبر والإيمان، وبين شخصية أيوب العصرية المتمرّدة والثائرة على قضاء الله، وهذا ما أكّده الدكتور صلاح فضل بقوله: إن "توظيف الرمز المعكوس ما هو إلا وسيلة تعبيرية متطورة لإثارة القارئ وحفزه على التأمل بدل

---

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الأول، ص٢٤٤.

Digitized by Birzeit University Library

الاسترجاع والتحقق[1]"، ودفعه إلى المقابلة بين دلالتي الرمز الأصلية والمعكوسة مما يُولِّد لديه نوعاً من الإحساس بعمق المفارقة بين المدلول الأصلي للرمز والبُعد الدلاليّ المعاصر الذي يمنحه الشاعر لرموزه ويتمكن من خلق مفارقات دلالية تدعم المفارقة الأصليّة الأساسية التي تُشكِّل جوهر تجربة المبدع، وتُثري طاقات النص الدلاليّة، وتعمق من قدراته الإيحائية والجمالية[2].

وظف الشاعر سميح القاسم الرمز المفرد في قصائده وحمَّله بالدلالات والرموز المكثفة ليشي بالغرض الذي يرمي إليه الشاعر، فيقول في قصيدة بعنوان "الفصل قبل الأخير[3]":

آن للمقتول أن ينسى قليلاً

من تفاصيل الجريمة

فأعدّي للجواد الأبيض الماءَ

أعدّي

من زهور اللوز والرمّان

يا أُمي.. قلادة

للجواد الأبيض الصاعدِ

من وادي الأساطير المعاده

استغل الشاعر الرمز محمّلاً إياه دلالاتٍ وإيحاءات جديدة؛ ليبرز من خلاله المفارقة والصراع الجاري مع المحتل الغاصب، فالشاعر جعل من الجواد الأبيض رمزاً للتعبير عن انتصار إرادة الشعب الفلسطيني على المؤامرات التي حيكت ضده وتخطيه لمحنه، ونهوضه من جديد لمواصلة مسيرته، فالجواد الأبيض الصاعد من وادي الأساطير

---

(١) د. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص١٨٣.

(٢) انظر: د. علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع، ليبيا، ١٩٧٨، ص٢٠٣.

(٣) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثاني، ص٢٠.

Digitized by Birzeit University Library

المعادة، الذي تجاوز كبوته وانطلق مندفعاً نحو هدفه؛ لذلك نرى الشاعر يخاطب أمه أن تُعدَّ للجواد الماء وتصنع له قلادةً من زهور فلسطين، ليبقى شذى بلاده وطيبها في ذكراه يمنحه القوة ويزيد من تصميمه على النضال واسترداد حقوقه، فإنَّ اختيار الشاعر لمفردة الجواد وتمييزه له باللون الأبيض فيه إيحاء بأصالته وجُوده، واستخدام هذه المفردة خارج التوظيف الفني لا توحي إلا بذلك الجواد العربيّ الأصيل الذي كان يُستخدم في الحروب والغزوات، ولكنَّ الشاعر استغل إمكانات تلك المفردة وصاغها بأسلوب شعريّ، أضفى عليها من تجاربه وانفعالاته ما جعلها تتجاوز دلالتها الإشاريّة، وتنطوي على دلالات إيحائية وحمولات معرفية وجمالية درامية مفارقة تستجيب لقضاياه ومواقفه المعاصرة؛ إذ تأخذ طابعاً رمزيًّا يؤهلها للانطلاق في آفاق إيحائية درامية واسعة.

ويُضَمّن سميح القاسم قصائده الرمز الكلي الذي يتسم بنموه وكثافته في القصيدة، لأنه يبتكر بداخله رموزاً ودلالات مفردة ومركبة مترابطة تدفع بتجربة الشاعر نحو توليد الدلالات والرموز، ويُجسّد ذلك الشاعر في قصيدة "الموت يشتهي فتياً[1]" التي رسم فيها مجموعة من الرموز الجزئية التي تآزرت مع بعضها لخلق رمز كلي أشاع في القصيدة جواً من الغموض والدلالات الرمزية، فيقول:

تعبُر الريح جبيني

والقطار

يعبر الدار، فينهار جدار

بعده يهوي جدار

وينهار جدار!

تعبر الريح جبيني

ويميد البيت بالضجة..

---

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الأول، ص٢٨٢.

Digitized by Birzeit University Library

آهٍ- أنقذيني!

إنني أسقط يا أمي!

تعالي.. أنقذيني !

إنني أغرق في قاع المحيط

وكلاب البحر من حولي

ومن حولي يدور الأخطبوط

.....

فتياً يشتهيني!

فتعالي.. واشتريني..

أنقذيني،

أنقذيـ...!

شكّل الشاعر في هذه القصيدة وحدات رمزية غامضة تضافرت مع بعضها لرسم ملامح الرمز الكلي، لإبراز المفارقة من أجل النهوض بتجارب المبدع؛ ليعبّر عن أفكاره وعواطفه، فالريح والقطار رمزان للإحساس بالغربة والخوف من المجهول الذي اجتاح نفسية المبدع نتيجة للهزائم ويأسه من التغلب عليها، وقد عبَّر عن ذلك بانهيار حصون المقاومة التي رمز لها بالجدران المنهارة جدار تلو جدار، الأمر الذي زاد من حدّة المعاناة والألم والشعور بالوحدة، مما دفعه للإحساس بأنه سوف يسقط في قاع المحيط، وتلتف حوله وحوش البحر المفترسة، فمن خلال تلك الرموز المشحونة بالغموض، التي تكاثفت لخلق رمز كلي يُثري الدلالة ويبرز المفارقة التي اعتمد عليها الشاعر في بناء قصيدته خلال توظيفه الرموز والدلالات المكثفة الدلالة، برزت ملامح المعاناة التي وقع فيها أبناء

Digitized by Birzeit University Library

الشعب الفلسطيني، نتيجة ضياع أرضه وتشريده وكثرة المؤامرات التي حيكت ضده هو وشعبه.

والشاعر المبدع هو الذي يستدعي في قصيدته حشداً هائلاً من الرموز والدلالات المشحونة بالمعاني، والتي تتطلب من المتلقي المزيد من المعرفة لكشفها وبيانها؛ لأن الرمز أسلوب يلجأ إليه الشاعر "لإشاعة جوٍ من الغموض المحبب في صوره، والرمز في المدارس الحديثة يعني أحياناً سحب معطيات إحدى الحواس إلى حواس أخرى، لخلق حالة نفسية يريدها الشاعر[1]"، وهذا ما جسده سميح القاسم في قصيدة بعنوان "الصحراء[2]"، فيقول:

صحراءُ

قومي نَلُمَّ أوائلَ من آمنوا

فجرُ هجرتنا لاهب

دربُ عودتنا لا حبْ

بدرُنا طالعٌ لا محالةَ

أنصارنا في المدينة كُثُرٌ

وكُثُرٌ وكُثُرٌ

حشد الشاعر في هذا المقطع من قصيدته الدرامية الطويلة كمّاً هائلاً من الرموز والدلالات المكثفة الغامضة المعنى، فوظف حدثاً دينياً مؤثراً في حياتنا، لذلك نجد الشاعر سميح القاسم يستخدمه كخط مواز لتجربته، ليخرج من واقع الحياة المريرة إلى واقع يرجو من خلاله أن يكون أكثر نوراً وصفاءً، فاستدعى في قصيدته خطوط هجرة "الرسول" – صلى الله عليه وسلم–من مكة إلى المدينة، فلو تتبعنا صور القصيدة لوجدنا

---

(١) د. عز الدين منصور، دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر، ط١، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٥، ص١٠٣.

(٢) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الرابع، ص٢٨٦.

Digitized by Birzeit University Library

كثيراً من الدلالات والرموز الإشارية الغامضة التي تدل على الهجرة النبوية الشريفة ومعركة " بدر " وذلك من خلال لفظة (بدرنا طالع لا محالة)، فالشاعر أعاد من خلال هذه الحادثة الأسطورية ومعاناة " الرسول" ، وما لاقاه من الكفار في تتبعهم له أثناء هجرته، ليشير إلى هجرة الفلسطينيين من أراضيهم؛ لتتضح المفارقة وليعقد مقارنة بين هجرة " الرسول" - صلى الله عليه وسلم- وهجرة الفلسطينيين ومحمّلاً إياها أبعاداً ورموزاً دلالية ترقى بالنص، وتجربة الشاعر الذي عانى الكثير جراء بعده عن أرضه ووطنه (فلسطين) وحالة الشتات التي لحقت بالفلسطينيين في البلاد العربية.

ويلجأ الشاعر سميح القاسم إلى الإيحاء والتلميح بدلاً من المباشرة والتصريح برموزه؛ لأن طبيعة الشعر الحر طبيعة رمزية؛ بمعنى أنَّ الفنّ الصحيح لا يفصح عما بداخله إفصاحاً كاملاً، وإنما يوحي به إيحاءً؛ لأن الرمز الشعريّ الغامض كما يعرفه الدكتور إحسان عباس" : هو الدلالة على ما وراء المعنى الظاهري مع اعتبار المعنى الظاهري مقصوداً أيضاً[1]"، ليترك للمتلقي إيجاد المعنى الخفي الذي قصده وأراده الشاعر من خلال ما خلفه في نفسية القارئ، وجسَّد ذلك سميح القاسم في قصيدة له اتكأ في بنائها على غموض الرموز والدلالات، ليكشف عن المفارقة التي رغبها الشاعر، فيقول في قصيدة بعنوان "الموت في الغربة[2]":

يمرّ القطار بركّابه المتعبين
يمر بأحماله المرهِقة
يمرّ
يمرّ
يمرّ
ونافذة الميت المغلقة
تؤدي تقاريرها للستائر
ويمضي مسافر

---

(١) د. إحسان عباس، فن الشعر، ط٢، دار الثقافة، بيروت، ص٢٣٨.

(٢) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثالث، ص٤٣.

Digitized by Birzeit University Library

ويأتي مسافر

.....

على جثة الميّت اليابسه

وقبضتهُ اليائسة

تعضّ الحديد المطعَّم بالثلج

في الركن،

ركن الزمان،

وركن السرير..

.....

ويصهل في القرية النائية

جواد من الياسمين

على تلّةٍ عارية..

وفي القرية النائية

يمرّ سعاة البريد

تمر الجراح،

تمرّ الصور،

... وما من خبر!

حَمَّل الشاعر رموزه الدلالية التي استدعاها في قصيدته لوناً من الغموض؛ لذا جاءت الصور من العالم الباطني للشاعر ومن أغوار نفسه المتأزمة، ويتضح ذلك من قوله: "نافذة البيت المغلق تؤدي تقاريرها للستائر"، " وينفجر البرق بين المداخن"، "قبضة الميت اليائسة تعض الحديد"، و"ركن الزمان وركن السرير"، فالحوار لعب دوراً في داخل نفس الشاعر المتأججة، ليتساءل هل القطار هنا هو قطار حقيقي؟ أم أنّ مرور القطار هو الزمن الذي تمر معه هموم الحياة ومأساتها وما فيها من آلام وغربة وفراق.

فالمتتبع للقصيدة يجد أن الشاعر يقدم لنا صورة رمزية من خلال إغلاق نافذة البيت المغلقة التي تؤدي تقريرها للستائر، والذي هو دليل على غياب الإنسان الميت الذي لا يعود، فتبادل المسافرين على هذه النافذة تبدو الحياة من خلالها كأنها رحلة

Digitized by Birzeit University Library

دائمة من السفر والاغتراب؛ إذ تتضح المفارقة اللفظية بذكره "يمضي مسافر، ويأتي مسافر"، فالاغتراب أمرٌ غير طبيعي تغضب له الطبيعة وعناصرها، والذي يولد انفجار البرق على بصمات الأصابع وعلى جثة الميت اليابسة، فانفجار البرق ما هو إلا دليل من الشاعر للحث على البحث عن جثة الميت المغترب.

ويقدم الشاعر صورة رمزية أخرى تنبض بالحركة، وذلك من خلال قوله: "عض الحديد"، لتتولد المفارقة؛ فالوقت وقت انفجار، ومع مرور القطار الذي رمز به الشاعر للزمن تمر معه الجراح وصور الذكرى مع قدوم الربيع، حيث يصهل جواد من الياسمين على فلة عارية وهو رمز للمستقبل، ومع ذلك لا يحمل ساعي البريد أي خبر عن الميت الذي حمله الزمن وطوته ليالي الغربة، وذلك إيحاء من الشاعر بعدم التفاته إلى الماضي لأنه يبحث عن مستقبل يحمل أخبار الأحياء إلى وطنهم وأهليهم. من خلال ما سبق يتضح أن فهم الدلالة الرمزية يعتمد على القدرة الذاتية لإدراك هذه الصورة الرمزية الغامضة التي يأتي بها في قصيدته من عالمه الباطني، لذا يختلف تفسيرها من متلقٍ إلى آخر.

ويوظف سميح القاسم الرمز ويمنحه الدلالات والإيحاءات الدلالية الغامضة ليولد من خلالها المفارقة التي يرغب بتضمينها في قصيدته الشعرية الدرامية المفارقة؛ ليكشف من خلالها عن حالة الصراع والتناقض التي تعكس ما تعرض له الشعب الفلسطيني من حالات ضياع وتشرد، فيقول سميح القاسم في قصيدة بعنوان "كولاج[1]":

اركض أيّها الفتى الأسود اركض
اركض أيها الأسود
واقتربي أيتها الشمس السوداء
اقتربي
إن حمامة بيضاء تنتظرك
في قبضة تمثال الحرية الأبيض

شحن الشاعر هذا المقطع من قصيدته الدرامية برموز ذات دلالات غامضة ليولّد من

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة (مداخلات)، المجلد السادس، ط١، دار الجيل- دار الهدى، بيروت، ١٩٩٢، ص١٩٨.

Digitized by Birzeit University Library

خلالها المفارقة التي بنى على أساسها قصيدته، ليعكس من خلالها الحالة النفسية المتأزمة التي وصل إليها الشاعر، فلون الشمس الذي تحول إلى أسود بدل النور الساطع المنير للكون، وذلك يبرز الحالة النفسية التي فرضت نفسها على جو القصيدة، إذ تؤثر على مجمل عناصر القصيدة ولاسيما ألفاظها وعباراتها ورموزها والتي تأتي مُفصحةً عن هذه الحالة النفسية أو تلك.

فاللغة التي استخدمها الشاعر ساهمت مساهمة كبيرة في إضاءة النص والمعنى المقصود، وذلك من خلال (الفتى الأسود)، (الشمس السوداء). فكيف تكون هذه الشمس سوداء؟! فالشاعر أتى بذلك الرمز ليعكس طبيعة الجو النفسي المسيطر على الشاعر، والذي خلق في ذهنه مثل هذه الشمس لتتضح المفارقة اللفظيَّة والمتضادة بين لفظي (الشمس السوداء)، (تمثال الحرية الأبيض).

وقد اتضح للباحث من خلال دراسته لظاهرة الغموض في شعر سميح القاسم دورُها في بناء قصيدة القاسم المفارقة، والتي اعتمد عليها لبناء قصيدته بناءً دراميّاً مفارقاً من خلال الرموز الأسطورية التي يحشدها في النص، وتحميلها دلالات ومعانيَ جديدة غير المعاني والرموز المألوفة عند القراء والمتلقين، فغموض الألفاظ والعبارات التي لجأ إليها سميح القاسم في قصائده لم تكن عملية عشوائية، بل إنها كانت تقنية فنية لها أبعادها الدلالية الرمزية والتي عملت على النهوض بالنص، وإيصاله إلى درجة عالية من الكثافة والإيحاء، ليستثير خيال المتلقي ويحفزه على متابعة العمل لاستنطاقه، وفك شفراته، وكشف أسراره البنائية والجمالية.

إن لجوء الشاعر سميح القاسم إلى الرمز الأسطوري وتوظيفه في قصائده وتحميله المعاني والدلالات الرمزية الغامضة، ليس من أجل إرهاق المتلقي في البحث عن شفرات تلك الرموز الغامضة، وإنما من أجل تضليل الرقابة التي كانت مفروضة عليه وعلى أعماله ونشاطاته من قبل الاحتلال الصهيوني؛ لذا فإن تعامل سميح القاسم مع الرمز

Digitized by Birzeit University Library

الأسطوري أتاح له تمرير وتوصيل آرائه ومواقفه للقارىء، وسبب آخر فنيّ محض، حتى يفيد من الأساطير في إغناء عمله الإبداعيّ عن طريق توظيف شكل جديد من أشكال التعبير له مذاقه الدرامي الخاص، وفاعليته المتميزة التي تعبر عن ألوان المأساة التي يعانيها هذا الشاعر وأبناء شعبه، فيكون اللجوء إلى الأسطورة في هذا المجال ضرورة فنية إلى جانب كونها ضرورة أمنية، وجسد ذلك سميح القاسم في العديد من قصائده[1] ودواوينه الشعرية.

٣- التضاد:

لجأ سميح القاسم إلى تقنية الجمع بين الألفاظ المتضادة في قصيدته ليبني من خلالهما قصيدة المفارقة لديه، وليكشف عن حقيقة الاحتلال والهمجيَّة التي يمارسونها ضد الشعب الفلسطيني، فالتضاد يبرز تحكم الشاعر بلغته، ويزيد من القوة التعبيرية والإيحائية لألفاظه وتراكيبه.

لقد جمع الشاعر في قصائده بين المفردة وضدّها، ولعل وجود هذه الظاهرة في التشكيل الفني للقصيدة لا يدل على التنافر مطلقاً، لأن "الجمع بين النقيضين في الصورة النفسية الواحدة هو تعبير فني يختلف اختلافا واضحا عن التنافر الذي يباعد بين أطراف الصورة الفنية، ويُفقد العمل الفني وحدته، ويُشيع فيه الفوضى[2]".

ويعد التضاد عنصراً من عناصر تكوين الشعر العربي المعاصر، لأنه "وليد موقف نفسي وعقلي وثقافي معين، وهو في الواقع تعبير عن موقف مخالف بطريقة غير مباشرة، ربما كان لخداع الرقابة أو إخفاء النوازع غير المرضية، وغالباً ما يكون هدف الشاعر من

---

(١) وظف الشاعر سميح القاسم تقنية الغموض في العديد من قصائده وأعماله الشعرية الكاملة، ويتضح ذلك في، المجلد الأول ص٦٠، ٣٢١، ٣٧٩، ٤٢٢، ٤٩٧، ٦٣٨، المجلد الثاني ص٥٨، ٢٥٣، ٣٠١، ٣٣٤، ٣٤٩، ٥٧٧، والمجلد الثالث ص٣٢، ١٢٣، ١٤٨، ١٦١، ٢٠٩، ٣٣٧، ٣٧٠، ٤٠٢، ٤٣٠، ٤٥١، ٥١٥، ٥٤٩، ٥٥٤، المجلد الرابع ص٢٤، ٣٨، ١٤٤، ١٥٧، ١٧١، ١٧٩، ١٨١، ١٨٦، ٢٠٧، ٢٤٦، ٢٥٥.

(٢) د. عز الدين منصور، دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر، ص٦٧.

Digitized by Birzeit University Library

هذا الأسلوب هو خلق عالم جديد يحمل طبيعة الرؤيا المعاصرة التي تعددت أبعادها، وتشابكت وتداخلت في تعقيد شديد[1]".

ويشكل التضاد في قصيدة سميح القاسم قطبين متنازعين داخل تشكيلها الفني والدرامي، أولهما: شعور الشاعر الذي يمثل الجانب الفلسطيني المقاوم والمنتفض في وجه الظلم والطغيان، وثانيهما: الجانب الصهيوني الذي يمثل البطش والتنكيل والتحدي، وقد عكست ألفاظ القطب الأول- وتراكيبه- روح الأمل والتفاؤل والتحدي لهذا الظالم، بينما عكست ألفاظ القطب الثاني- التوتر والقلق والخوف والرعب الذي يسري في وجدانهم.

فالشاعر سميح القاسم استغل تلك المفردات والتراكيب المتضادة ووظفها في بناء قصيدة المفارقة لديه، ليكشف عن حالة التناقض التي يعيشها الشاعر وشعبه، وليعبر عن "الحالات النفسية والأحاسيس الغامضة المبهمة التي تتعانق فيها المشاعر المتضادة وتتفاعل مع بعضها البعض"[2]، موضحة الحالة النفسية المتوترة التي يعيشها الشاعر سميح القاسم وشعبه، ويجسد ذلك في إحدى قصائده التي تحمل عنوان "أختي صنعاء[3]" فيقول:

لا يعبر بالشباك صباح
إلا وتطلّ من الأفق المعبود جراح
جرح في صدر صعيديّ أسمر
جرح في صدر حُديديٍّ أسمر
وجراح في صدر تعزّ السّمراء

---

(١) د. مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٧، ص٢١٣.

(٢) د.علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص٩١.

(٣) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الأول، ص١٤٠.

Digitized by Birzeit University Library

فلتشرب زنبقةُ الحرية

في سفح الجبل الأحمر

لتسيل ربيعاً.. في عطش الصحراء

صحرائي العربية!

وظّف الشاعر في المقطع السابق الأضداد من خلال الجمع بين لفظي (الربيع والصحراء)، ليؤكد الانتماء القومي لسميح القاسم؛ إذ يؤكده من خلال عبارة (صحرائي العربية)، مع العلم أن الشاعر من أصل درزيّ عربي، فالصحراء عند الشاعر ليست مساحة، ولا طبيعة بل هي امتداد للجذور العربية والقومية؛ لذا يحرص أن تعمها الثورة، لكي تنعم بالحرية والاستقلال؛ لذلك نجد ضمير المتكلم في لفظ (صحرائي) تأكيداً منه على هوية هذه الصحراء العربية.

فالمتتبع لهذا المقطع يجد الشاعر يبدأه بالتفاؤل بالنصر وتحقيق الحرية والاستقلال من خلال لفظ (صباح)، ليأتي لفظ (جراح) ليدعم هذا التفاؤل، لأن طريق المقاومة والاستشهاد هي التي تحقق هذه الحرية، وأكد ذلك من خلال (زنبقة الحرية) تأكيداً من الشاعر على التواصل بين الشهيد والوطن، عندما أشار إلى تلاحم الشعبين (اليمني والمصري)، ولعل استخدام الشاعر لفظ (أسمر) تؤكد على التحام المناضل العربي مع الطبيعة، (الوطن)، الذي حمل مظهراً من مظاهرها.

وتبرز ألفاظ التضاد بصورة مكثفة وغير عادية، تتشكل من خلالها المفارقة التي يبني قصيدته عليها، ليوضح المأساة والطامّة الكبرى التي لحقت بالفلسطينيين ومنهم شاعرنا سميح القاسم ليعبر عما تجيش به نفسه من آلام ومتاعب، فيقول في قصيدة بعنوان "إلى القمة[1]":

أتدحرج يا جبل الأحزان

أتدحرج مطعونا عريان

أتدحرج..

---

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الأول، ص٤٢٧.

Digitized by Birzeit University Library

من أدنى السفح إلى القمة

وأنا.. أمَّة!

تولدت المفارقة المأساوية من خلال الألفاظ المتضادة والمتناقضة التي استدعاها الشاعر في قصيدته الدرامية القصيرة والتي انزاح عن طبيعة الصور المألوفة، فالدحرجة تكون من الأعلى إلى الأسفل لكن الشاعر قلب ذلك وجعلها من الأسفل إلى الأعلى، ويتضح ذلك من خلال عبارة (من أدنى السفح إلى القمة)، والذي تبعه بدال (أنا..أمَّة) ليزيد من مأساة المفارقة عندما مزج "الأنا" "بالأمَّة" أي المجموع، وذلك في توحّد دلالي يبرز كبر حجم المأساة والفجيعة الكبرى؛ إذ يلعب التكرار دوراً بارزاً في تصعيد المفارقة وإيصالها إلى أعلى ذروتها، ليكشف الشاعر عما تجيش به نفسه من آلام وحسرة على ما ألمَّ بالفلسطينيين من عذاب على أيدي الطغاة المحتلين.

ويتكئ الشاعر في بناء قصيدة المفارقة على الألفاظ المتضادة المتقابلة والتي تصل بالمفارقة إلى ذروتها، فيقول القاسم في قصيدة بعنوان "الكشف الثاني[1]":

كيف وُجدت؟ وأينَ فُقدتَ؟

كنت ترى؟ أترى أتوهَم؟

أنتِ الجُرح وأنتِ البلسم

روحك طلسم

فيه شممتُ طيوب الجنَّةِ

جسمُكِ طلسم

فيه صليتُ لهيب جهنَّم

وأنا أجهلُ وأنا أعلم

أعلم أنكِ سرٌّ مُبهم

أعلم أنكِ

---

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثاني، ص٤٧٩.

Digitized by Birzeit University Library

وطنٌ أنت وزمنُ الموتِ

وأعلم أنكِ.. لا.. لا أعلم

برزت المفارقة من خلال العلاقات التقابلية الترابطية النسقية ليتضح التناقض بين الألفاظ المتضادة في القصيدة مع البنية الدلالية التي قصدها الشاعر وعبر عنها بتلك الألفاظ المتقابلة المتضادة، والتي قال عنها الدكتور محمد عبد المطلب: "الدراما النصية لأنساق التقابل والتماثل تتقصى الأبنية اللغوية التي شكلت كحصيلة للتفاعلات والتوترات بين الواقع ورؤية الشاعر، وهذا التقابل يشكل أنساقاً أعمق من الدلالة السطحية التي تطفو على سطح الخطاب الأدبي، وغالباً ما ينتج عنه البنية الشعرية التي تتنامى لتتحدى علاقات التشابه والتضاد الناتج عنه رؤية الخطاب الأدبي في جوهره القريب من الحقيقة[1]"، ويتضح ذلك من الألفاظ المتضادة التي حشدها الشاعر وبصورة مكثفة في قصيدته مثل (أعلم... وأجهل)، (وأعلم... لا أعلم)، (وُجدتِ.. فُقدتِ)، (الجرح... البلسم)، (روح... جسم)، (الجنّة...جهنّم)، (أعلم...طَلْسَم)، (طيوب، لهيب)، هذا الحشد الكثيف عكس الشاعر من خلاله نفسيته المتأزمة والمتأججة لما يجري له ولشعبه المكلوم والمعذب.

ويجسد أيضاً سميح القاسم الألفاظ المتقابلة المتضادة التي يبني قصيدة المفارقة على أساسها، ليكشف عن حالة الضياع التي لحقت بالشعب والقضية الفلسطينية، فيقول في قصيدة بعنوان "غراب السلام[2]":

يحط على كتفي غراب أسود

يجهر بأحزانه الطويلة

ويجثم هناك لترهقني وداعته

اسأله في مودة أكيدة:

يا ها لغراب الجميل يا غرابي الطيب

(١) د. محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة (التكوين البديعي)، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٣، ص١٤٧.

(٢) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثاني، ص٢٥٣.

Digitized by Birzeit University Library

هل قطعت الزمان مثلي، بلا يد أخرى؟

.....

بينما تغمغم الحمامة الشرسة

بضغينتها المبتلة بالدم!

اتكأ سميح القاسم في هذه القصيدة على الألفاظ التقابلية المتضادة والتي أنتجت بين الجمل والمفردات صوراً غريبة وغير مألوفة ليبني عليها قصيدته المفارقة، فنجد الشاعر ينعت الغراب بالسلام، فالغراب معروف في الثقافة العربية والفلسطينية القديمة بدلالته على الشؤم والخوف، والذي يقابله نعته الحمامة بالشراسة، فالحمامة معروفة بوداعتها ورمزها للسلام، فالشاعر لم يأتِ صدفة أو عبثاً بتحميل ألفاظه وعباراته صوراً غريبة وغير مألوفة للمتلقّين، وإنما أتى بها من باب القصد للتعبير عن الشيء بضدّه ليكسب الألفاظ بعداً جديداً ويضمن لفت أنظار وانتباه المتلقي، ليعبّر عن القضية الفلسطينية ببعديها، اليهودي المتعدي وهو يدّعي السلام، سواء في صقوره أم حمائمه، والفلسطيني الذي هو صاحب الحق الذي لا حول له و لاصولجان؛ إذ إنه ضعيف، فمن هنا يبرز دور الألفاظ المتضادة في بناء قصيدة المفارقة لدى سميح القاسم، ليكشف من خلالها عن حالة التناقض والصراع المتواصل بين قوى الحق وجحافل الباطل.

والطباق له دور بارز وأساسي في بناء قصيدة المفارقة عند سميح القاسم؛ لأن الطباق في الأساس يعتمد في بنيته على الجمع بين المتضادين، ويؤكد ذلك العديد من البلاغيين حيث أورده القزويني بقوله: الطباق "هو الجمع بين المتضادين، أي معنيين متقابلين في الجملة[1]". وجسد ذلك سميح القاسم في العديد من قصائده، فيقول في ديوانه" كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه[2]".

أُباركُ. أَلعنُ. أومنُ. أَكفُرُ. أومن. لابدَّ من طاقةٍ في

(١) الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، طه، شرح وتعليق د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٣، ص٤٧٧.

(٢) سميح القاسم، كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه (سرْبيّة)، ط١، منشورات مؤسسة الأسوار، عكا، فلسطين، ص٣٤.

Digitized by Birzeit University Library

سماءِ الصفيح. ولا بدَّ من بَرْقةٍ في المناخ الجليد.

تذوبُ ثلوجُ الأساطير. يطلعُ عشبٌ جديدٌ على سطحِ

حشد الشاعر في ذلك المقطع ألفاظاً متناقضة ومتضادة من الطباق ليرتكز عليها الشاعر في بناء قصيدة المفارقة في أعماله الشعرية، ويتضح ذلك في ألفاظ (أبارك، العن، أومن، أكفر)، والتي تبين الحالة النفسية التي وصل إليها الشاعر من جراء ما يجري من أحداث ومجازر على أرض فلسطين، ولبيان الموقف العربي المتخاذل تجاه القضية والشعب الفلسطيني الذي يلاقي الويلات من الكيان الصهيوني، فالشاعر جاء بالألفاظ والعبارات المتضادة ليثري الدلالة، ولتحريك نفسية المتلقي وحثه على مواصلة التلقي والاندماج والتفاعل مع القصيدة، لأن الأشياء تتميز بضدها، والضد يُظهر حسنَه الضد كما قال القدماء.

ويلجأ القاسم إلى تقنية الجناس في بناء قصيدته المفارقة، لأنه يعتمد في أساس بنيته على التكرار أو الترديد وكسر المتوقع، وهذا مجال خصب لتوفير وإيجاد المفارقة، حيث نجد أن اللفظين يتفقان في المعنى العام على مستوى السطح في الصيغة والاشتقاق والبناء وترتيب الحروف، ويختلفان في المعنى العام تمام الاختلاف[1]، وهذا ما نجده في قصائد سميح القاسم، إذ ترد الكلمة لتعبر عن معنيين متضادين، وفسره الدكتور محمد عبد المطلب بقوله: "المستوى السطحي الذي يتصل بحاستين: حاسة السمع التي تستطيع تتبع إيقاع الأحرف عند تجاورها لتكون كلمة أو بعض كلمة، وحاسة البصر التي تستطيع تتبع رسم الحروف،وما بينهما من توافق أو تخالف، والآخر: المستوى العميق، وفيه يتم تدقيق النظر في حركة الذهن، واختيارها لنقط ارتكاز تتشابه على مستوى الصياغة،وتتغاير على مستوى الدلالة، ويلاحظ أن المتلقي يؤدي دوراً بالغ الأهمية في إنتاج الدلالة[2]"، فيقول سميح القاسم في ديوانه الذي يحمل عنوان "الممثل[3]":

كلُ الشعوبِ تقاسمت أشلاءنا والأهلُ شأنُ نعامةٍ ورمالِ

---

(١) انظر: نانسي إبراهيم عباس سلامة، بناء المفارقة في البلاغة العربية، رسالة ماجستير، إشراف د. صلاح فضل، د. محمد عبد المطلب، جامعة عين شمس، القاهرة، ٢٠٠٣،ص١٨٢.

(٢) د. محمد عبد المطلب، البلاغة العربية (قراءة أخرى)، ص ٣٧٢.

(٣) سميح القاسم، الممثل وقصائد أخرى، ط١، مؤسسة الأسوار، عكا، فلسطين، ٢٠٠٣، ص٦٣.

Digitized by Birzeit University Library

شعبٌ شعوبٌ في الشِّعاب تشعَّبوا شُعَباً وما شبعوا من الإذلال!

برز الجناس الذي اتَّكأ عليه الشاعر في بناء قصيدة المفارقة، لإبراز حالة التَخاذل والتقاعس والانشقاق عن بعضهم البعض، وترك شعب فلسطين يقاتل ويعارك المحتل الغاصب فالجناس واضح وبارز وبشكل ملفت للنظر في تلك البيتين والمرتكز على الأحرف (ش،ع،ب) مع التنويع في النسق للفظ (الشعوب، شعب، شعوب، الشعاب، تشعبوا، شعباً، شبعوا)، فالمتتبع للبيتين يجد أن الشاعر يعطي في كل مرة معنى مغايراً للمعنى الذي قبله أو بعده، فنجد في التكرار الذي جرى سبع مرات أعطى في المرة الأولى معنى شعوب الدول العربية، وفي الثانية أعطى معنى شعب بمفرده، والمرة الثالثة عاد ليقصد شعوب العالم، وفي المرة الرابعة أعطى معنى يدل على البراري والوديان، وفي المرة الخامسة أعطى معنى التفرقة والانقسام، وفي المرة السادسة أعطى معنى يدل على أن الشعب الواحد تفرق أيضاً إلى مجموعات ومنظمات، وفي المرة السابعة والأخيرة سبقها بأداة نفى (ما) للدلالة على أنهم لم يفيقوا ولم ينتهوا من غفلتهم التي أوصلت الأمة العربية إلى ما هي عليه الآن من ضعف وتخاذل.

ومن خلال ما سبق تكمن المفارقة وتصل إلى ذروتها لتجسد آلام الشعب الفلسطيني وعذاباته، بسبب تخاذل الأمة العربية وموقفها السلبي تجاه قضيته المحورية، وترك فلسطين ذليلة أسيرة في أيدي الطغاة المحتلين الغاصبين.

أما الأضداد في اصطلاح اللغويين، فيقصد بها الكلمات التي تؤدي إلى معنيين متضادين بلفظ واحد[1]، لأن ألفاظ الأضداد كلمات تحمل ثنائية دلالية، وفي الوقت نفسه ثنائية ضدية، بمعنى أن تدخل اللفظة منطقة الاحتمالات الضدية، لتتولد المفارقة فقد يقصد الشاعر أحد المعنيين المقصودين من جهة الشاعر المبدع، ونجد ذلك في قصيدة للشاعر تحمل عنوان "الأرض من بعدي[2]" فيقول:

قلبي يقول- فعفوكم- في الشاهد المرمر

أيفوز بعدي فارس أقوى

(١) انظر: محمد بن القاسم الأنباري، كتاب الأضداد، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ١٩٩١، ص أ مقدمة المحقق.

(٢) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الأول، ص١٢١.

Digitized by Birzeit University Library

فيصير مَن تهوى

وأصير ذكرى. ثم لا أذكر؟

أبرز الشاعر في هذا المقطع الدرامي لفظ الأضداد (أيفوز)، فالفوز يحمل مدلولين ومعنيين ضدين في وقت واحد، فجاء به الشاعر ليدل على معنى (الظفر أو النجاة) وكذلك بمعنى: (الهلاك)، وأكد ذلك الشاعر عندما قال: (وأصير ذكرى.. ثم، لا أُذكر؟) فالشاعر لجأ إلى هذه التقنية البلاغية ليولد من خلالها قصيدة المفارقة التي ستكشف عن عنجهية وجبروت الاحتلال وأساليبه البربرية القمعية التي يحاول أن يخفيها عن أنظار العالم.

وتتضح بنية الأضداد التي اتكأ عليها سميح القاسم في بنية قصيدة المفارقة ليكشف من خلالها عن حالة الصراع الدراميّ المفارق الجاري في الأراضي الفلسطينية القابعة تحت نير الاحتلال، فيقول الشاعر في قصيدة تحمل عنوان "S.O.S"[1]:

للجَدَلِ المتحفِّز حَول خَبايا السياسات

للجوني ووكر (بالثلج)

للصُّحفِ الأجنبيةِ

مَوْتى وتبعثهُم للحياة جراثيمُهُم

تبرز ألفاظ الأضداد التي وظفها الشاعر في ذلك المقطع بدال (للجوني) الذي يحمل ثنائية ضدية، ليشير إلى قتامة اللون الأسود دليل على فداحة الصورة التي حلت بالفلسطينيين والتي تحولت إلى اللون الأبيض، فلفظ (الجوني) يطلق على اللون الأسود والأبيض، فالشاعر يرى أن موت الفلسطينيين هو انبعاث من جديد، فالمتتبع للقصيدة يجدها تقوم على أسلوب حواري ضمَّنه الشاعر لقصيدته، ليوضح المفارقة من خلاله وليكشف زيف وخداع المحتلين الغاصبين، فضحية تلك المفارقة هو الإنسان الذي يأخذ قوته ويضعف صحته هذا الزمن الذي هو (المحتل).

---

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثالث، ص٥٤٠.

Digitized by Birzeit University Library

ويتجه سميح القاسم بدواله إلى مرحلة الاستسلام والركون وعدم القتل، ونجد ذلك في قصيدة بعنوان "السجل الثالث[1]":

يصلّي:

تداخلْ، تداخلْ. ألا أيها، الشكُّ

بين اليقين وبين اليقين

تداخل بما سأَل الأولون:

- متى يبدأ في الروحُ ؟

- هل ينتهي في القميص الجسدْ ؟

ألا أيها الشكُّ خذ بيديّ قليلاً

وخذ عن ضمير حبل المسَدْ

وظف الشاعر في ذلك المقطع كلمة (بين) وهي من ألفاظ الأضداد، وتحمل ثنائيّة ضديّة بعد دخلوها الثنائية الضدية التي تحمل معنيين، فتأتي اللفظة: بمعنى (الفراق، والوصال)، ونجدها هنا تدل على معنى الوصال، ويتضح ذلك عندما جاء الشاعر بلفظة (حبل المسَدْ)، للدلالة على تواصله مع أبناء شعبه مهما بلغت جرائم الاحتلال.

ويتكئ سميح القاسم في بناء قصيدة المفارقة على التشبيه البليغ لانتقاء الأداة ووجه الشبه للمحتل الغاصب لأرض الغير، ولبيان المتناقضات المتصارعة والمتضادة في قصيدة الشاعر، فيقول في قصيدة بعنوان "أمشي[2]!..":

منتصب القامة... أمشي

مرفوع الهامة ... أمشي

في كفي.. قصفة زيتون وحمامة

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثالث، ص٤٢٤.

(٢) المصدر السابق، المجلد الأول، ص٢٤٨.

Digitized by Birzeit University Library

وعلى كتفي... نعشي

وأنا أمشي

قلبي قمر أحمر

قلبي.. بستان

فيه العوسج، فيه الريحان!

شفتاي.. سماء تمطر

ناراً حيناً.. حباً أحيان؟

وأنا أمشي.. أمشي!

منتصب القامة.. مرفوع الهامة

في كفي قصفة زيتون

وعلى كتفي... نعشي

لجأ الشاعر في قصيدته إلى التراث لينهل منه معانيه وألفاظه المتضادة المتصارعة على طول القصيدة، ليبرز صوته الذي حَمَلَ حدّي الحقيقة (الخير والشر)، (السلام والحرب)، معبّراً عن الفلسطيني الذي يرزح تحت ظلم الاحتلال، ويجابه عدوه ليبقى متذكراً- على الدوام ومن خلال صراعه اليومي- أن الحياة تستوعب هذا التناقض لإبراز المفارقة، لذا يلجأ إلى التكرار (منتصب القامة، وعلى كتفي نعشي، قلبي قمر أحمر، قلبي بستان)، مستنفذاً الشحنات الدرامية المفارقة التي تطفح بها نفسه المتأججة، وتُشكل في الوقت ذاته المحطة التي يستريح فيها ليستأنف المسيرة وصولاً لنهاية القصيدة، عندما قال: (في كفي قصفة زيتون، وعلى كتفي نعشي)، ليدل من خلالها على حالة التناقض التي يعيشها الفلسطيني من جراء جرائم المحتل الغاصب.

ومن خلال دراستنا لتقنية التضاد (الضدّية) التي لجأ إليها سميح القاسم لبناء قصيدته المفارقة، نجده يستدعي اللفظ وضده، أو يقوم بتحميل اللفظ مدلولين متضادّين متناقضين ليدل من خلالهما على ما تجيش به نفسه من عذاب وألم، وتارة أخرى

Digitized by Birzeit University Library

يشحن عباراته ومدلولاته عبارات تدل على حالة الصراع والدرامية التي يعيشها الشاعر وأبناء شعبه، مستفيداً من المدلولات البلاغية التي اتكأ عليها في ثنايا قصائده[1] وتوظيف (التشبيه، المقابلة، الطباق، الجناس...)، ولبيان موقفه من الأمة العربية التي وقفت عاجزة عن تغيير الواقع الفلسطيني المرير الذي يحياه الفلسطيني في ظل استمرار احتلال أرضه ووطنه فلسطين.

فالمتتبع لقصائد ودواوين سميح القاسم يجده يثري قصائده بدوال ومحاور دلالية خاصة مثل محور الصراع والموت، ومحور الدم والألم، ومحور الشجر والنبات (الطبيعة)، دليل منه على انغماسه ومعاناته المأساوية التي لحقت به هو وشعبه، ودليل على قربه من هذا الوطن.

٤- التورية:

تعتبر التورية من أكثر الأساليب البلاغية إيغالاً في المفارقة، لأنها تعتمد في الأساس على السياق الذي يساعد على كشف بنيتها العميقة، وما يختفي وراء المعنى الظاهر من معنى خفي؛ إذ يعتبرها الدكتور محمد عبد المطلب "وسيلة أسلوبية فنية لإبراز دلالة ثنائية لها سياقها الفني الذي تُزرع فيه، فتنشر حولها نوعاً من الغموض المقصود الذي لا يصل إلى حد التعمية والإبهام[2]".

---

(١) استدعى سميح القاسم الألفاظ المتناقضة والمتضادة في البعض من قصائده ودواوينه الشعرية، ويتضح ذلك في بعض قصائده ضمن أعماله الشعرية الكاملة في، المجلد الأول ص٧٣، ٨٠، ٩٥، ١٢٣، ١٣٧، ١٨٤، ٢٣١، ٣٨٣، ٤٢٧، المجلد الثاني ص٩، ١١٢، ٢٢٧، ٣٠٠، ٣٥٥، ٤٧٩، ٥٠٠، ٥٣٢، المجلد الثالث ص٢٢، ٥٥، ١٧٩، ٢٢٤، ٢٤٥، ٢٧٤، ٣٥٨، ٤٦٣، ٥١٩، المجلد الرابع ص٢٧، ٣٤، ٢١٥، ٢٢٦، ٢٣٦، ٢٤٣، ٢٦٣، ٢٧٩، ٢٨٦.

(٢) د. محمد عبد المطلب، جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، ط١، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ١٩٩٥، ص١٢٢.

Digitized by Birzeit University Library

والتورية في اللغة مأخوذة من " ورّى الخبر (تورية) أي ستره، وأظهر غيره كأنه مأخوذ من وراء الإنسان، كأنه يجعله وراء حيث لا يظهر[1]".

فالتورية إذن تتخذ من "عنصر الإبهام دوراً فعالاً في تكثيف فاعلية التورية، فهو الذي ينبه الحركة الذهنية عند المتلقي للبحث عن المعنى المقصود، ويسهم السياق في توجيه ذهن المتلقي الوجهة الصحيحة، لكي يعثر على بغيته، وينشأ الإيهام من طبيعة العلاقة بين الدال والمدلول في التورية، لأنها مبنية على الوهم[2]".

وقد تحمل (التورية) "خاصية بنائية تساعد على مخادعة المعنى؛ حيث تقوم على دال واحد له مدلولان مرتبطان (مقصود، وغير مقصود)، وهذا يكثف دلالة التورية وأهميتها، وارتباطها بالبناء الأدبي والسياقي على السواء[3]".

من خلال تلك التعريفات يتضح أنّ التورية تأخذ معنيين: أحدهما قريب وظاهر يوحي بصحة المفارقة، والثاني بعيد وخفي تنفيه المفارقة وتتنافر معه لاعتماده على قدرة المتلقي لاكتشافه وبيانه في النص الشعري، وهذا ما جسّده سميح القاسم في إحدى قصائده التي تحمل عنوان "في القرن العشرين[4]" فيقول:

أن أُشرع رمحاً لا يعي

في وجه التنين

أن أشهر سيفاً في نارٍ

في وجه البعل المأفون

---

(١) أبو بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، ط٩، ترتيب السيد/ محمود خضر، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، ١٩٦٣، مادة (ورى) بكسر الراء، ص٧١٨.

(٢) د. محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، ١٩٨١، ص٢٢٩.

(٣) نانسي إبراهيم عباس سلامة، بناء المفارقة في البلاغة العربية، رسالة ماجستير غير منشورة، ص٢١٧.

(٤) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الأول، ص٢٦.

مكتبة جامعة بيرزيت الرئيسية

Digitized by Birzeit University Library

أن أصبح إيليّا

في القرن العشرين

يبرز في هذا المقطع أكثر من نمط من التورية ليظهر من خلالها المفارقة، التي تعبر عن القوة والبطش، فالشاعر جاء بلفظ (التنين، البعل، إيليّا) ليشير إلى الحرب اليابانية الروسية، والتي استخدمه للتعبير عنها بلفظ (التنين)، وتظهر التورية أيضاً في لفظ (البعل)؛ فالمعنى القريب هو الحيوان والمعنى البعيد والمقصود هو (الآلهة الكنعانية)، وأيضا لفظ (إيليّا)، فالمعنى القريب هو "إيليا أبو ماضي" الشاعر المعروف، أما المعنى البعيد والخفي هو نبوءة "إيليا" ودعوته الصريحة لعبادة الإله الواحد وانتقاده المباشر لعبادة "بعل" الألهة الكنعاني الذي سمح الملك "أخاب بن عُمْري" بعبادته إلى جانب "يهوه"، نتيجة زواجه من "إيزابيل" أميرة صور وسماحه لها بإدخال عقيدة البعل[1].

إذن وجد سميح القاسم في شخصية هذا النبي التوراتي معادلاً صالحاً لفضح اليهود ووجوب قتالهم لحماية الأرض من شرّهم. والمتتبع للقصيدة يجد خلالها أن الشاعر يغيّر من أسلوبه في الحياة، ويتراجع عن السلبية وطيبة قلبه، ويستعد لساعة الانتقام من الظلم المتجسد في أوثان تتخذ من نفسها آلهة؛ حيث قاتل عبدة الأوثان وقضى عليهم، فالشاعر يريد أن يصبح "إيليّا" القرن العشرين ليقاتل الصهاينة الغاصبين حتى ولو كانوا تنيناً متوحشاً فسيرفع في وجوههم سيف نار قلبه كما فعل "إيليّا" قبل قرون.

وتعتبر المفارقة – التي تتولّد من التورية — تعبير عن الواقع المرير والقاسي الذي يتعرض له الفلسطينيون من قوى البغي والاضطهاد، فالتورية إذا كانت تقترب من شبيهتها المفارقة في هذه المراوغة وازدواجية الدلالة الغامضة، فإنّها تختلف عنها في عدم اشتراطها ضدية المعنيين البعيد والقريب، وفي كونها متحققة في مفردة بذاتها لا في السياق اللغويّ أو البنية اللغوية للقصيدة كاملة[2]، ويتضح ذلك في قصيدة للشاعر سميح

---

(١) انظر: محمد خليفة حسن أحمد، ظاهرة النبوة الإسرائيلية- طبيعتها وتاريخها، الموقف الإسلامي، دار الزهراء للنشر، ١٩٩١، ص١٨٣، وانظر: التوراة، سفر الملوك الأول، الإصحاح السادس عشر، ص٢٦-٣١.

(٢) انظر: د. ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص٣٥.

Digitized by Birzeit University Library

القاسم تحمل عنوان "قميصنا البالي[1]" فيقول:

ودعيه رهن ذراع صاحب

هاتي له الشال الذي حيكتِه

بين انتظار صغيرك الغالي وهمهمة الوجاق

ستطول غيبته، وبرد الغرب- يحكي- لا يطاق

يا أُمه أزف الرحيل

.....

مذ مات والده.. يعذبه العويل

تولدت المفارقة من التورية في لفظ (الشال)؛ فمعناه القريب ما يوضع من قطعة قماش على رأس أو كتفي المرأة، بينما المعنى البعيد والخفي الذي قصده الشاعر في ثنايا قصيدته هو (الكفن) الذي هو قطعة القماش البيضاء التي يغطى بها الميت، ليدل من خلالها على حالة القتل والواقع المرير والمعاناة القاسية التي يلقاها الشعب الفلسطيني على أيدي المحتلين الغاصبين لأرضهم ووطنهم فلسطين، لتظهر من خلال تلك اللفظة المفارقة المأساوية التي أرداها الشاعر دون أن يصرح بذلك، تاركاً للمتلقي بيانها واستكشافها.

ويبرز الشاعر سميح القاسم المفارقة الناتجة عن استخدامه تقنية التورية وتوظيفها لتوضيح المفارقة التي يبني قصيدته عليها، فيقول في قصيدة بعنوان "دفة الأجيال[2]":

ولا تبكوا إذا سلنا دماً

في يابس الوديان!

فإنّ زنابقاً حمراء

مخبّأةً لنا في الرمل.. لا تنمو بدون دماء!

---

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الأول، ص٩٦.

(٢) المصدر السابق، ص١٢٨.

Digitized by Birzeit University Library

وإن القمح والزيتون والرمان

تظل رؤى بلا جدوى

إذا لم يُخصب الشهداء

اتضحت المفارقة في المقطع الدرامي السابق من خلال التورية التي اتكأ عليها الشاعر في بناء قصيدته، فالتورية ولدت المفارقة من خلال استدعائه لفظ (زنابقاً حمراء)؛ فالمعنى القريب هو الأزهار الحمراء اللون، أما المعنى البعيد الذي قصده الشاعر فهو القنابل والألغام الأرضية التي يستخدمها المناضلون الفلسطينيون في مقاومة الاحتلال لطرده عن أرضهم ووطنهم فلسطين، لأنه باتت لدى الفلسطيني قناعة تامة بأن طريق التحرر والانتصار هو طريق المقاومة وضرب المحتلين في كل مكان وبشتى الوسائل والطرق، لأن هذا المحتل لا تنفعُ معه إلا لُغة القوة في ظل تخاذل وتقاعس الملوك والرؤساء العرب وتربعهم على عروشهم وترك فلسطين في أيدي الطغاة، ونجده يطلب من أهله أن لا يبكوا عليه إذا استشهد أو جرح، لأن تحرير الأرض والوطن يتطلب منا تقديم التضحيات.

وتنتقل المفارقة في قصائد سميح القاسم من التعبير عن الفرد إلى التعبير عن الجماعة المنتسبة إلى فرد بعينه، وجسد ذلك الشاعر من خلال استدعائه التورية في قصيدة بعنوان "يا قمرنا المغدور[1]"! إذ يقول:

طلعوا من الأكواخ واللغة الغربيةْ

من عالم القرميد والريح الكئيبة

وتسلقوا السفح المهين

عبر الأراضي البور والذكرى وآلاف العيون

وتصايحوا بضجيج قافلة شريدة:

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الأول، ص١٩١.

Digitized by Birzeit University Library

لا تغمدوا الأوتاد! إن حدودنا ظلت بعيدة!

تتضح المفارقة من خلال دال (لا تغمدوا) الذي يحمل دلالتين: أولهما: دلالة قريبة مورّى بها وهي دق أوتاد الخيام دلالة من الشاعر على حالة التشرد والضياع التي لحقت بالشعب الفلسطيني وإقامة معسكرات من الخيام لإيوائِهم وتوطينهم داخلها بعد إجبارهم على الهجرة وترك بيوتهم من جراء الاحتلال الصهيوني، وثانيها: دلالة بعيدة مورّى بها وهي إغماد السيوف في جواربها، في دلالة من الشاعر على حالة الترهل والاستسلام والخنوع التي لحقت بالجيوش العربية، فالشاعر يطلب من القادة والرؤساء والجيوش العربية أن لا يغمدوا سيوفهم، وهي بمثابة دعوة للعودة إلى ساحة المقاومة وإعلان الحرب على إسرائيل وكافة المتآمرين على الشعوب العربية، وتخليصها من أيدي الطغاة الظالمين.

إن القارئ أو المتلقي للعمل الأدبي لا يستطيع وحده اكتشاف المفارقة دون أن يقدم له الكاتب العون من خلال القرينة المناسبة، التي تكون بمثابة المفتاح لحل الشيفرة "واكتشاف المستوى الكامن للكلام الذي يقف على بعد من المستوى الأوّل[1]"، فالمفارقة تحتاج إلى قارئ نموذجي واعٍ لما يدور حوله من تناقضات الحياة، ويجسد ذلك سميح القاسم في قصيدة بعنوان "حيث صار الموت عادة[2]" فيقول:

موقفها.. الآن.. الآن

"الآن الآن وليس غداً

أجراس العودة فلتقرع!"

كمثراة ذابلة وطني. قلب كاسد

ينبش في أنقاض الذكرى

في حمأ البركان الخامد

عن صور الآباء المنفيين

---

(١) د. نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، ص٢٠١.

(٢) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثاني، ص٣٥.

Digitized by Birzeit University Library

تبرز المفارقة من خلال التورية التي لجأ إليها الشاعر في ذلك المقطع من قصيدته الدرامية المطولة من خلال دلالة لفظ (أجراس)، التي تحمل معنيين: أحدهما قريب، والآخر بعيد، فالقريب هو أجراس الكنائس التي تقرع ابتهاجاً بقدوم العيد، أما المعنى البعيد والخفي والذي قصده الشاعر وترك للمتلقي البحث عنه واكتشافه فهو أصوات طبول النصر والعودة إلى الوطن السليب والثورة ضد الغزاة والمحتلين.

ويتكئ الشاعر على الطباق لإبراز المتناقضات التي توضح المفارقة وبيانها داخل القصيدة، وذلك من خلال لجوئه إلى تقنية التورية، وإعطاء بعض الألفاظ دلالتين: إحداهما قريبة وظاهرة، والأخرى بعيدة وخفية وجسد ذلك في قصيدة بعنوان "وصية عاصم الخطيب[1]" فيقول:

يا أحبائي

أوصيكم بأَزهار دمي

في سفح وادٍ

من بلادي

أخ من شوكك يا زهر بلادي!

مرغم

في أول الأمرِ

على أن أستعيد الثمره

بادئاً بالشجره

مؤمناً بين فلول الكَفَرَه!

لجأ الشاعر في ذلك المقطع إلى استدعاء الألفاظ المتضادة والمتناقضة لإبراز المفارقة التي تولدت عن التورية، فورود ألفاظ التضاد في ثنايا قصيدته ليصل إلى المعنى البعيد

---

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثالث، ص٤١.

Digitized by Birzeit University Library

الذي يريده ويقصده، ويتضح ذلك من خلال لفظي (شوكك، زهر)، ليعطي دالّ (شوكك) مدلولين ومعنيين: أحدهما قريب وظاهر، وهو الشوك الحقيقي الذي ينمو في سفوح الوديان والجبال، أما المعنى البعيد والخفي والذي قصده الشاعر فهو الألم والحسرة على فراق وطنه وأرضه فلسطين من جراء تركه وبعده عنها وبقائها في أيدي الطغاة الكفرة والمجرمين، فالمتتبع للقصيدة يجد أن الشاعر وشعبه كانوا مرغمين على ترك وطنهم والعيش في المنفى من قبل المحتل الغاصب، لكن الشاعر يقطع على نفسه الوعد بأنه سيعود إلى وطنه وأرضه ويخلصها من أيدي الطغاة والكفرة والمحتلين الغاصبين.

تُساهم التورية التي يستدعيها الشاعر في النص لبيان المفارقة في عملية الربط بين كل من (المبدع والنص والمتلقي)؛ حيث يشارك المتلقي المبدع لفهم النص؛ مما يجعله دائماً في حالة تلقٍ جيّد، لاستيعاب السياق وفهمه وتحديد قصد المبدع، فيكون جزءاً من السياق نفسه، وهذا ما تهدف إليه المفارقة بصفة عامة، وبنية التورية بصفة خاصة[1]، لاكتشاف الدلالة الغامضة والبعيدة التي أرادها الشاعر، ونجد ذلك في قصيدة للشاعر تحمل عنوان "أبي[2]" فيقول:

توقف قلبكَ
ساعتك الأوميغا استسلمت للزمان
استوت راحتاك على جانبيك
تعبتَ
ونمت
وخفت عليك
توقف قلبكَ
قلبك في جسدي موضعُهْ

---

(١) انظر: نانسي إبراهيم عباس سلامة، بناء المفارقة في البلاغة العربية، رسالة ماجستير غير منشورة، ص٣١٧.

(٢) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثالث، ص١٧٢.

Digitized by Birzeit University Library

تولدت المفارقة من التورية التي استدعت المجاز ليكشف ويبين المفارقة في ذلك المقطع من قصيدة الشاعر، فالتورية تتضح من خلال لفظ (استوت) الذي يحمل مدلولين ومعنيين: أحدهما قريب وظاهر مورًى به وهو الاستقرار المكاني والحسي، وثانيهما: المعنى البعيد وهو الملك والاستيلاء، والارتفاع على الشيء بالقهر والغلبة، فالشاعر أراد أن يقول إن الاحتلال استولى على كل شيء في الأراضي الفلسطينية، ودمر وقتل الكثير، وذلك يتضح من خلال عبارة (توقف قلبك، استسلمت للزمان)، ليبين الشاعر مدى جبروت وظلم المحتل الغاصب، وما فعله بأبناء فلسطين من قتل وتعذيب لإجبارهم على الرحيل وترك وطنهم فلسطين.

وتتضح التورية ودورها وفعاليتها في بناء قصيدة المفارقة لدى سميح القاسم؛ لأن الشاعر لجأ في العديد من قصائده إلى التورية واستخدمها كتقنية فنية لتضليل الرقابة الصهيونية التي كانت تلاحقه في كافة أعماله ونشاطاته، ونجد ذلك في ديوانه "سأخرج من صورتي ذاتَ يوم.." فيقول في قصيدة بعنوان "جمرة[1]..."

وأخيراً،
شهواتٌ جيدةٌ للتبغ الجيد
نارٌ حاذقةُ الطعم
دخانٌ في إرجاء العُزلةِ
يتلوى شبقاً وإثارةْ
هاتوا لي الشمس، رجاءً،
جسدي يتشظّى في الأبدِ

تبرز المفارقة من خلال التورية التي استدعاها الشاعر في قصيدته الدرامية القصيرة، فالتورية تتضح في لفظ (حاذقة) والتي تحمل معنيين ومدلولين تولدت المفارقة من خلالهما، فالمعنى الأول والقريب يدل على حذاقة الطعام وقلة وجود الملح فيه، أما المعنى الثاني البعيد الذي قصده الشاعر فهو قسوة آلام ومعاناة الشاعر وشعبه وكبر حجم مأساتهم التي تعرضوا لها من قبل الاحتلال الصهيوني، ويتضح ذلك من خلال لفظ (النار) الذي سبق دال التورية والذي يدل على شدة وقسوة القهر والعذاب الذي يتعرض

(١) سميح القاسم، ديوان سأخرج من صورتي ذات يوم، ص٩٨.

Digitized by Birzeit University Library

له الفلسطيني، فالدخان يعم أرجاء المعمورة (دخان في أرجاء العزلة) في ظل طلبه للخلاص من هذا الألم والعذاب ونيل الحرية والاستقرار، وطرد المحتلين والغاصبين لأرضه ووطنه فلسطين.

ويستغل سميح القاسم تقنية التورية لما يريده من وصف المحتل الغاصب وفضح جرائمه وكشف زيفه ومخادعته للعالم عما يجري في فلسطين من ظلم وقهر وعذاب، فبنية التورية من أكثر البنى البلاغية قدرة على التعبير دون خوف أو وجل، لاعتمادها على إخفاء المعنى الحقيقي والتصريح بمعنى آخر يرمز إليه، فيقول سميح القاسم في قصيدة بعنوان "سيرة جليات[1]":

وكانت في معسكرهما الحمامة الحاقدة

والخنازير البريّة

والذئاب والثعالب

ذات يوم شعر جليات بجوعٍ شديد

أبرز الشاعر في هذا المقطع أكثر من تورية، أراد من خلالها كشف زيف الصهاينة المحتلين وخداعهم، فالتورية الأولى تتضح في دال (الحمامة) رمز الوداعة والسلام ولكن الشاعر قرنها بلفظ (الحاقدة)، ليعطيها مدلولاً آخر، ألا وهو الحقد والبغض الصهيوني، فالتورية من هذا النوع "لا تتهيأ إلا باللفظ الذي قبلها، أو باللفظ الذي بعدها، أو تكون التورية في لفظين لولا كل منهما لما تهيأت التورية في الآخر[2]"، وهذا ما جسده الشاعر سميح القاسم في مقطعه من خلال لفظ (الخنازير) عندما تبعه بلفظ (البرية)، فدال الخنازير وحده يدل على ذلك الحيوان المعروف "باسم الخنزير"، وتورية أخرى في دال (الذئاب والثعالب) التي تحمل معنيين: أحدهما قريب، وهو تلك الحيوانات المفترسة المعروفة بهذا الاسم. أما المعنى البعيد والمقصود وهو الاحتلال الصهيوني (إسرائيل) وما يتصف به من مكر وخداع للعالم، تجاه ما يفعله بالفلسطينيين من ظلم وعذاب وقهر.

ومن خلال ما سبق فإنّه اتضح للباحث أن الشاعر الفلسطيني سميح القاسم لجأ إلى عدة تقنيات وأساليب فنية وبلاغية لبناء قصائده الدرامية المفارقة؛ ليكشف من خلالها

---

(١)أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الرابع، ص١٩٤.

(٢) د. عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية (علم المعاني، والبيان، والبديع)، ط١، دار النهضة العربية، بيروت، ص٥٤٧.

Digitized by Birzeit University Library

عن حالة الصراع والتناقض التي يعيشها الفلسطيني المشرد القابع على أرضه ووطنه فلسطين، فسميح القاسم يعتبره بعض النقاد والشعراء شاعر الصراع والمواقف الدرامية، وشاعر القومية، فالشاعر متمسك بأرضه ووطنه فلسطين.

اتكأ سميح القاسم في بناء قصائد المفارقة على التضمين بشتى أشكاله وأنماطه من تضمين نثري، وشعري، ولعب التناص دوراً أساسياً في بناء قصيدة المفارقة عند سميح القاسم، ولعب الغموض بكافة أنواعه من غموض كلي أو شفاف دوراً لا يقل أهمية عن باقي التقنيات، فالشاعر استدعى الرموز الأسطورية والقرآنية وضمنها في قصائده ليكشف من خلالها عن خداع الكيان الصهيوني الغاشم، كما لجأ الشاعر إلى استدعاء الألفاظ المتجاورة المتضادة في ثنايا قصائده ليكشف من خلالها عن حالة التناقض والتضارب والقسوة التي يعيشها الفلسطيني، وبيان حقيقة المعاناة والعذاب الذي يتعرض له الشاعر وشعبه مِن قبل الاحتلال الصهيوني.

اعتمد سميح القاسم في بناء قصيدة المفارقة على تقنيات وآليات بلاغية متنوعة مثل التورية، والطباق، والجناس، والتشبيه المقلوب، وإن كان مجال الدراسة لا يسمح بالتوسع في دراستها، فقد قام الباحث بدراسة تقنية التورية التي هي بمثابة الأقرب إلى المفارقة، وبيان دورها وفعاليتها في بناء قصيدة المفارقة عند سميح القاسم؛ لأن التورية تأخذ معنيين: أحدهما قريب وظاهر، وثانيهما بعيد وخفي وهو المقصود، لذلك نجد الشاعر سميح القاسم قد لجأ إلى تقنية التورية في بناء قصيدته المفارقة، لقدرتها على استيعاب أفكاره لتوصيلها إلى المتلقي دون خوف أو قلق من الرقابة الصهيونية المفروضة على الشعراء الفلسطينيين عامةً وسميح القاسم خاصّة؛ لأن الشاعر هو لسان الشعب الذي ينطق بالحقيقة التي تغيب عن أعين الكثير، فالشاعر استدعى التورية في العديد من قصائده[1] التي اعتمدت في بنائها على تلك التقنية البلاغية.

---

(١) لجأ الشاعر سميح القاسم في بناء قصيدته المفارقة إلى تقنية التورية، ويتضح ذلك في أعماله الشعرية الكاملة في المجلد الأول ص٤٤، ٩١، ١٠٩، ٢١٠، ٢٦٠، ٢٥٣، ٤١٨، ٤٧٤، ٥٥٨، المجلد الثاني ص٣٠، ١٤١، ٢١١، ٣٥٠، ٤٠٣، ٥١٣، ٦١٥، المجلد الثالث ص٩، ١١٢، ١٣٨، ١٨٥، ٢٤٧، ٣١٨، ٤٦٠، ٥٥٥، المجلد الرابع ص١٣، ٢٣، ٤٤، ٦٨، ١٧٢، ٢٠٢، ٢٥٥.

Digitized by Birzeit University Library

الفصل الثاني
الأبنية الدرامية في شعر سميح القاسم

أولاً: البناء الدرامي لقصائد سميح القاسم

١- البناء الدائري.

٢- البناء التوقيعي (المقطعي).

٣- البناء الحلزوني (اللولبي).

٤- البناء المتماوج.

Digitized by Birzeit University Library

Digitized by Birzeit University Library

أولاً: البناء الدرامي لقصائد سميح القاسم:

اتكأ الشاعر سميح القاسم على عدة أساليب وأبنية في بناء قصائده الدرامية، ليصور من خلالها حجم المعاناة والمأساة والظلم الذي تعرض له هو وشعبه من الاحتلال.

فالبناء الدرامي هو "الجسم النصي الدرامي المتكامل في حد ذاته، الذي يتألف من عناصر بانية، مرتبة ترتيباً خاصًّا، وطبقاً لقواعد خاصة، ومزاج معين، كي يحدث تأثيراً معيناً في الجمهور"[1]. والذي يُحْدِث عند المتلقي التأثير والتفاعل؛ لأن البنية الدرامية تعتمد أساساً على التفصيلات الحية، لأن خاصتي الحركة والموضوعية والتجسيد هما ما يميزان التفكير الدرامي، حتى لو كان المعبر عنه موقفاً شعوريًّا ذاتيًّا صرفاً، والتي يبين أنه في الأساس تفكير موضوعي إلى حد بعيد[2].

إذن البناء الدرامي يعتمد على حركية التفاعل المزدوج بين نفس الشاعر وواقعه الاجتماعي، بحيث يلجأ فيه إلى الخروج من إطار الغنائية الذاتية إلى ألَق الأحداث بما فيها من صراعات وتناقضات واقعية تثري النص وتبرز عوالم الشاعر من خلال شخصيات وأحداث متناقضة متصارعة تعيش معه وتحيط به، لذلك "فقد اشتجرت الذاتية وتعقدت الأصوات واحتدمت الرؤى، والتبس الشعر بتوترات الحياة وصراعاتها اليومية والكونية، ولم يعد من الممكن العودة الخالصة للبَوْح الرائق المفعَم باليقين إلا في لحظة ذاهلة لا تلبث أن تَدْهَمها رائحة التاريخ ومواجع اللغة وتحدّياتها، وتبدأ جرثومة الدرامية في إعطاء ثمارها عندما تحرص على إقامة منظور يحدد المسافة بين الذات والآخر، وتُجسد بعدها في فعل وعي مقصود بتحولات الذات أولاً وطبقاتها المختلفة"[3]،

---

(١) د. إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص٦٥.

(٢) انظر: د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص٢٨٠- ٢٨١.

(٣) د. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص١٢٢.

Digitized by Birzeit University Library

لذلك فإن عناصر البناء الدرامي يمكن تحديدها عن طريق الاستعراض التاريخي السريع لنشأة الأدب المسرحي وتطوره، إلى أن يصل إلى ما وصل إليه على يد الأدباء الإغريق[1].

والبناء الدرامي هو "إضفاء الطابع البنيوي على ذلك الجدل الكلي اللانهائي الشامل الكائن في النصوص والثقافات، وذلك من أجل إعطائه حدًّا وشكلاً، وأفقاً ومساراً، وخصوصية ووظيفة وغاية، أي من أجل إكسابه عوامل تأطيره القصوى بحسب طبيعة اللغة والثقافة اللتين ينتمي إليهما النص"[2]، فالفعل في القصيدة الدرامية "دائماً مباشر، ويعبر عن أحداث وانفعالات توحي بأنها تجري في اللحظة الحاضرة، حتى ولو كان هذا الفعل قد وقع في الزمن الماضي، وفي مكان ناءٍ أو أسطوري، لأنها فنٌّ، مكثف محكوم بقيود تحد من زمانها، ومكانها، وعدد شخصياتها، وطبيعة أحداثها"[3].

استخدم الشاعر سميح القاسم عدة أساليب وتقنيات لبناء قصيدته الدرامية الشعرية، ليضفي من خلالها الألم واللوعة والصراع الذي عانى منه، وهو قضية عرفها الشعر منذ القدم، فعلاقة الشعر بالدراما ليست وليدة حركة الحداثة بل هي علاقة قديمة تمتد جذورها إلى التراث الشعري الذي ارتبط منذ نشأته بالدراما[4]، وعلى هذا فإن "الشعر ذو فطرة درامية، ذلك لأن بداية المسرح كانت تنهض على فعل (الأداء) أو (العرض)، وكان الأداء أو العرض ناهضاً على التعبير الشعري"[5]، الأمر الذي جعل

---

(١) انظر: د. عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، ص١١.

(٢) محمد صديق غيث، البناء الدرامي لشعر لبيد ابن ربيعة العامري الجاهلي، رسالة ماجستير غير منشورة، إشراف د. عز الدين إسماعيل، جامعة عين شمس، القاهرة، ١٩٩٤، ص٤٤.

(٣) د. إبراهيم حمادة، طبيعة الدراما، ص٤٨.

(٤) انظر: د.عبد المجيد زراقط، الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، ط١، دار الحرف العربي، بيروت، ١٩٩١، ص١٥.

(٥) د. وليد منير، جدلية اللغة والحدث في الدراما الشعرية الحديثة، ص٣٧.

Digitized by Birzeit University Library

علاقة الدراما بالشعر قوية، يصعب معها فصل الدراما عن روح الشعر لأن الشعر في الدراما الشعرية "ليس أسلوباً للتعبير وإنما هو أساسي وضروري في بنائها العاطفي والفكري، إنه إيقاع الدراما نفسه وإيقاع الأحداث الدرامية"[1].

فالقصد إلى خلق بناء درامي أو وضع خطة مسبقة لأدائه، لا يعمق الحس الدرامي في النص، بل تصبح الدرامية باهتة وسطحية، كأنها طلاء خارجي وليس تلويناً إيقاعيًّا ونفسيًّا نابعاً من أفكار المبدع وانفعالاته وتجاربه، لأن التشكيل الدرامي ليس قالباً توضع فيه النتاجات الفنية فتصبح ذات صبغة درامية، وإنما شيء آخر مرتبط بتجارب المبدع وانفعالاته، ومتعلق بطبيعة تفكيره ورؤاه[2]، فالمبدع لا يقصد واعياً استخدام العناصر الدرامية، ولكن طبيعة تشكيل التجربة هو الذي يدفع إلى التفكير الدرامي[3]، ولا وجود لفرض بنية درامية معينة على أي عمل فني، لأن البنية الدرامية تختلف باختلاف تجارب المبدعين، وتباين حقوقهم المعرفية، ومذاهبهم الفنية[4]، وليس هناك تجارب تصلح للبناء الدرامي دون غيرها، ذلك لأن كل التجارب قبل تشكيلها في مستوى تعبيري معين تعد مادة أولية تصلح لأي تشكيل، ولكن طبيعة تناولها وكيفية تشكيلها هو الذي يمنحها هويتها الفنية الدرامية البنائية.

١- البناء الدائري:

يقصد بالبناء الدائري للقصيدة أن تبدو "كأنها دائرة مغلقة تنتهي حيث تبدأ،

---

(١) د. محمود أمين العالم، الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر، ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٣، ص١٠٩.

(٢) انظر: مارتن إسلن، تشريح الدراما، ط٢، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت، منشورات مكتبة النهضة، بيروت- بغداد، ١٩٨٤، ص١٢.

(٣) انظر: نظمي محمد أحمد بركة، العناصر الدرامية في القصيدة الفلسطينية المعاصرة، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة عين شمس، إشراف د.أحمد كمال زكي، مصطفى عبد الشافي الشورى، ١٩٩٧، ص٨.

(٤) انظر: نبيل راغب، النقد الأدبي، مكتبة مصر، الفجالة، القاهرة، ص٣٤-٣٥.

Digitized by Birzeit University Library

وكلها مشاعر جزئية متجانسة، يتولد بعضها من بعض، وتصنع في مجموعها موقفاً شعورياً موحداً"[1].

فبناء القصيدة دائرياً يعني "ابتداء القصيدة بموقف معين أو لحظة نفسية، ثم العودة مرة أخرى إلى الموقف نفسه ليختم به الشاعر قصيدته، وقد يلجأ الشاعر في تحقيق ذلك إلى تكرار الأبيات التي ابتدأ بها، أو تكرار مضمون الفكرة نفسها التي ابتدأ بها"[2]، والذي يسري في صميم بنائها الدرامي والبناء الدائري لترتكز على فكرة الدائرة، أي إن مدخل القصيدة هو الخاتمة نفسها تقريباً، وهو ما يجعل القصيدة نفسها بناءً دائرياً دراميًا.

ومن نماذج هذا النوع قصيدة للشاعر سميح القاسم عنوانها "انتظرني"[3]، التي يبدأها وينهيها بشطرة (عنقي على السكين يا وطني/ ولكني أقول لك: انتظرني، فيقول الشاعر:

عنقي على السكين يا وطني
ولكني أقول لك: انتظرني!
ويداي خلف الظهر يا وطني
مقيدتان،
والأوتارُ يا وطني مصادَرَةٌ
لك. آه يا جرحي. أغني!
"أنا لم أخُنْك.. فلا تَخُنّي
أنا لم أبعك.. فلا تبعني!"

---

(١) د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص٢٥٢.

(٢) د. صالح أبو إصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ عام ١٩٤٨ وحتى ١٩٧٥، (دراسة نقدية)، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩، ص٩٣.

(٣) انظر: أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الأول، ص٤٠١-٤٠٣.

Digitized by Birzeit University Library

وطن المزامير التعيسة والوجوه الضائعة

وطن الجذور الحاقدة

وطن العواصف والصواعق والليالي

الباردة

وطن البساتين السبية والأكف الضارعة

وطن القرى الأطلال والدم والبكاء

أأشد أزرك،

أم تراك تشد يا مغدور أزري؟

ولذا أقول لك: انتظرني!

عنقي على السكين، لكني أقول لك:

انتظرني!!

يبدأ الشاعر قصيدته بإبراز صورة الفدائي الذي اختار الاستشهاد بملء إرادته، إذ يقول: عنقي على السكين. ولكن هذا الفدائي أسير ويداه مقيدتان، ورغم ذلك يغني للوطن، حتى إنه يقدم أوصافاً متعددة لهذا الوطن، لتأتي هذه الأوصاف مبرراً وحافزاً نفسيًّا لموقف الفداء والتضحية الذي أعلنه الشاعر في مطلع قصيدته، ليكشف استمرار حالة الصراع مع الاحتلال، وذلك من خلال بناء قصيدته الدرامية كما يتضح في أبياته السابقة، فيأتي بصورتين للوطن تسهمان في تعميق معنى الفداء والتضحية من أجل حريته وتخليصه من الاحتلال.

فهذا الوطن مبتلى، إذ إنه مَسْبِّي، ساكنوه، وقراه أصبحت أطلالاً، ووجوه أبناء شعبه خائفة باكية، تعاني من مذلة الاحتلال. وهذه الصورة تحتم على أبناء فلسطين أن يكونوا فدائيين ليتمكنوا من إنقاذه من أيدي الطغاة.

والشاعر يصور الوطن بأنه أرض العواصف والصواعق والغضب، ولذا فليس عجيباً

Digitized by Birzeit University Library

أن يكون أبناؤه قد آمنوا بالحب الذي يغنى في العطاء، وليس عجيباً أيضاً أن يفديه أبناؤه، ويلاحظ أن الشاعر في نهاية قصيدته يعود إلى حيث ابتدأت رؤيته، ولذلك يكرر لفظ (وطن) عدة مرات، ليؤكد أنه مغروس في ذاكرته وقلبه، ولن يفكر في يوم من الأيام أن ينساه أو يتخلى عنه أو يتركه في أيدي الاحتلال مهما كلفه ذلك من ثمن.

ويتخذ البناء الدائري شكلاً مفتوحاً، بحيث تأخذ القصيدة طابع الامتداد والترادف، فهي صور موسعة غير متناهية تأثيراً بالبناء ذاته أو تعبيراً عنه، فهي لا تهدف إلى أن تنقل القصيدة من صورتها الكلية، ولكنها تكتفي بشذرات محددة منها من غير تحجيم لحركة الشعور في ذلك الاتجاه[1]، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر في قصيدته "مطرٌ على كشك الصحف"[2]:

مطرٌ فجائيٌّ على صحفِ الصباحْ
مطرٌ،
يسحُّ الحبرُ من لغةٍ على لغةٍ
تغيب ملامحُ المانيكان عن وجهِ الغلافِ
ويختفي وجهُ الرياضيِّ الفخورِ بكأسه الأولى
يذوبُ الكحلُ في عينيْ ممثلةٍ
ينزُّ الأحمرُ القاني
وتنفتحُ الجراحْ
في صفحة الآراءِ
يغلقُ بابهُ الكشكُ الصغيرْ
مطرٌ،

---

(١) انظر: بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد الأدبي الحديث، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤، ص١٦٠-١٦١.

(٢) سميح القاسم، ديوان سأخرج من صورتي ذات يوم، ص١٠٢.

Digitized by Birzeit University Library

على العدد الأخيرْ...

تأخذ أحاسيس الشاعر الانسياب نفسه الذي يحدثه تساقط المطر الفجائي على الصحف المرصوصة على قارعة الطريق، بما تحدثه من تداعيات، لتتداخل الحروف الطباعية وتتماهى بعضها في بعض، بحيث تشكل بؤرة للتداخل الشعوري الفكري في آن واحد، وتتشابك الصور بحيث تفقد معانيها وأشكالها في هزلية عبثية تمنح النص فضاء تأويليًا ينسحب على مظاهر الحياة الزائفة التي تنكشف تحت وابل أمطار الحقيقة التي تكشف زيف كل شيء صوري في سوق المصلحة البشرية، فيغلق المنتفعون المثلون أكشاك تجارتهم، ويبقى المطر منساباً في تحدٍّ وصراع درامي مع الاحتلال، وذلك واضح في بناء القصيدة، والأبيات السابقة بدأت بلحظة شعورية تنساب مع قطرات المطر وانتهت بتساقط المطر في تشابك شعوري مستدير، يضم بين محاوره كثافة شعورية تلخص واقع الحياة في لحظة مواجهتها بنور الحقيقة.

ويبرز شكل البناء الدائري الدرامي في قصيدة أخرى من قصائد الشاعر سميح القاسم فيقول في قصيدة بعنوان "ليتك تتبددين"[1]:

أيتها الضالّة يا روحي
حتّام تتسربين
عبر كشك النوافذ الليليّة؟
حتّام تهيمين مع القطط والكلاب الضالّة
في شوارع العتمة القاحلة؟
إنها نائمةٌ
لا يرعشُها نبضٌ ولا حُلم
سريرها هادئٌ قرير
أيتها الضالّة يا روحي

---

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثاني، ص٤٢٨.

Digitized by Birzeit University Library

ليتك تتبدَّدين

مع صدى أجراس عُرسها!

يبدأ الشاعر قصيدته بمحور مركزي يخاطب من خلاله روحه الضالة، ليعبر عن حيرته وقلقه الوجودي العارم، ثم يلتفت نحو المحور الدلالي نفسه بدوال متغيرة تكثف دلالة القصيدة، ويختم الشاعر قصيدته بالعبارات والألفاظ نفسها التي بدأت بها القصيدة من خطاب: (أيتها الضالة يا روحي)، لكن القصيدة رغم تمحورها حول مركز دائري درامي مغلق إلا أن فضاءها ظل مفتوحاً، والسبب في ذلك هو تغيير الدوال بعد كل من قطبي الدائرة، فنلاحظ أن الشاعر بدأ القصيدة باستفهام استنكاري، وفي الختام نلاحظ أيضاً أنه أقفل الدائرة بأمنية، والأمنية ذات فضاء مفتوح لا نهائي، وذلك من أجل إبراز القلق والحيرة والتمرد والصراع الدرامي القائم داخل نفس الشاعر، واللهفة للراحة الأبدية.

ونلاحظ أيضاً وجود البناء الدائري في قصيدة للشاعر بعنوان "قصيدة الانتفاضة"[1]:

تقدَّموا تقدَّموا !

كلُّ سماءٍ فوقَكم جهنّمُ

كلُّ أرضٍ تحتَكم جهنّمُ

تقدَّموا

يموتُ منّا الطفلُ والشيخُ

ولا يستسلمُ

وتسقُطُ الأم على أبنائها القتلى

ولا تستلمُ

تقدموا

---

(١) انظر: أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثالث، ص٤٠٥-٤١١.

Digitized by Birzeit University Library

بناقلاتِ جُنْدكُمْ

وراجماتِ حقدكُم

لا تفهموا

تقدّموا

كلُّ سماءٍ فوقَكم جهنّمُ

كلُّ أرضٍ تحتَكم جهنّمُ..

بدأ الشاعر قصيدته بالنداء على جنود الاحتلال بأن يتقدموا ويدخلوا المناطق والبلدان الفلسطينية بفعل الأمر (تقدموا) الذي خرج عن معناه الحقيقي إلى المعنى البلاغي، الذي يفيد السخرية والتحقير والإهانة بجنود الاحتلال، لأنهم سيلاقون أشد المقاومة من المناضلين المدافعين عن الأرض. والشاعر يرصد في قصيدة الانتفاضة التحول السياسي للشعب الفلسطيني في الضفة الغربية وقطاع غزة مع بداية الانتفاضة الأولى، وعدم رضوخ أطفال الحجارة في المدن الفلسطينية وعدم استسلامهم رغم سقوط العديد منهم شهداء، وصمودهم أمام جبروت الاحتلال الغاشم.

الشاعر يبدأ قصيدته بالوعيد لجند الاحتلال وينهيها أيضاً بالعبارات والألفاظ نفسها التي توضح حركة الدراما التي بدأ بها قصيدته، ليشير إلى صمود أطفال الحجارة أمام الهمجية البربرية التي يستخدمها الاحتلال في قمعهم، ولكنهم لن يستسلموا ولن يتراجعوا عن مقاومة المحتل، وسوف يستمرون في ذلك حتى دحره عن أرضهم.

ونلاحظ أن الشاعر في القصائد التي تعتمد في بنائها على البناء الدرامي الدائري، يدور ويكرر نفس الأبيات في كل مقطع من مقاطع قصيدته فيقول في قصيدته التي تحمل عنوان "لو"[1]:

لو يَصْدُق الكلام!

---

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الأول، ص١٢٤.

Digitized by Birzeit University Library

وتحمل الريح .. ولو سلام
من ثائر في الشرق

لو تَصدُق الأحلام!
وفجأة .. يكون لي جناح
وأمتطي مركبة الرياح
وفجأة .. أحطُّ في الكَمين قبل معركة

لو يصدق الرجاء
وعند طلة الضياء
يا إخوتي! بالدمّ تكتبون
تاريخكم .. ونشرة الأنباء!
لو تصدق الـ ...
عفوك يا ألويةً

يا خطوة لا تعرف الرجوع
يا ثورة لا تعرف الخنوع!
سيصدق الكلام!
ستصدق الأحلام!
ستصدق الصلاة! !

بدأ الشاعر قصيدته بأداة التمني "لو"، التي يريد من خلالها إبراز تصميمه وحثه المتواصل للمناضلين والمقاومين في شتى بقاع الأرض حتى في مصر والكونغو وفيتنام، لمقاومة الاحتلال والغزاة، والشاعر ينهي قصيدته بتأكيده بأن أمانيه سوف تتحقق،

Digitized by Birzeit University Library

ويؤكد ذلك من خلال استخدام أداة التسويف (السين) بأن النصر سوف يتم ومقاومة الاحتلال سوف تستمر في شتى بقاع الأرض للمستعمرين والمحتلين لأرض الغير ووطنه، يكرر الشاعر نفس الألفاظ والعبارات ليكشف استمرارية حالة الصراع الدرامي من خلال استخدامه المتناقضات والتي تعطي القصيدة حركة تفاعلية درامية تعكس نفسية الفلسطيني وما يجيش بداخله فيأتي بها في بداية كل مقطع من مقاطع قصيدته والتي تتكون من خمسة مقاطع ولكن الشاعر في المقطع الأخير لم يكرر نفس الألفاظ بل أكد أن أمانيه سوف تتحقق لأن المناضل الفلسطيني لا يعرف الخنوع والرجوع عن مقارعة الاحتلال، ما دام موجوداً على أرضه فلسطين.

والشاعر يجنح في بعض قصائده التي تعتمد على البناء الدائري إلى تكرار بعض الأبيات بالعبارات والألفاظ نفسها، ولكن يغير في بعض هذه الألفاظ والعبارات ليشير من خلالها إلى تعدد أنواع العذاب والقهر والظلم الذي يتعرض له من الاحتلال، ونلاحظ ذلك في قصيدة بعنوان "طلب انتساب إلى الحزب"[1]:

أعطني إزميلك المسكوب من صلب المراره!

لم أعد أقوى بأظفاري

على هذي الوجوه المستعاره

أعطني مطرقةً .. من منجم الحقد المصفَّى

علِّني أنسفُ ما ظل من الأصنام

نسفاً!

أعطني من قلبك الملغومِ حبَّه

علّني أفتحُ مجرى

أعطني من نارِ عينيك شراره!

علّني أحرقُ جيفهْ

---

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الأول، ص٢٩٥-٢٩٧.

Digitized by Birzeit University Library

سمَّمتْ حقلي وآباري وريحي
وأحالت أُمتي أرض خرافات مخيفه!
أعطني بعض شراره ..

أعطني إزميلك المسكوب من صلب المراره
أعطني مطرقة .. لغماً .. شراره
علني أصنع فأساً .. من قصيده!

استدعى الشاعر خلال الأبيات السابقة الأفعال الدرامية، التي تدل على استمرارية الصراع واستخدام الفلسطيني كافة الوسائل للنيل من الاحتلال، وهذه الأفعال الدرامية تخلق في القصيدة حركة وتفاعلاً دراميًّا على طول القصيدة، التي تتكون من أربعة مقاطع: (أعطني إزميلك...)، وينهي قصيدته أيضاً بالكلمات نفسها مع تغيير بعض الألفاظ ليبرز شتى الوسائل والطرق التي يتعرض لها الفلسطيني من ظلم وقهر وعذاب، ولكنه يبقى صامداً شامخاً في وجه تلك القوة الصهيونية الغاشمة، دون كَلَل أو ملل، بل إنه يطلب من المقاتل والمناضل الفلسطيني أن يستخدم الطرق والأساليب كافة، من أجل طرد الاحتلال عن وطنه فلسطين، ويتضح ذلك من خلال تكراره الفعل (أعطني) عدة مرات على طول القصيدة، ليدل على استمرار المقاتل الفلسطيني من قديم الزمان في استخدام أشكال النضال والمقاومة كافة لدحر الاحتلال.

ومن خلال قراءتنا ودراستنا لدواوين سميح القاسم يتبين لنا استخدامه البناء الدائري في عدة قصائد،[1] منها: "الجسر"، و"للتصدير"، و"أمشي"، و"أحكي للعالم"، و"كلمة السر"، و"متى"، و"مكافأة"، و"أعرف من أين".

٢- البناء التوقيعي (المقطعي):

يتميز هذا النمط عن باقي أساليب البناء الدرامي للقصيدة، بالقدرة على انتقاء

(١) انظر: أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الأول، ص٢١٨، ص٢٤٦، ص٢٤٨، ص٢٥٧، ص٣٦٤، ص٣٧٠، ص٣٩٤، ص٤٤٤.

Digitized by Birzeit University Library

الصورة الجزئية المعبرة والموحية والمكملة لسابقتها وتطويرها فتتنامي الصورة الكلية من الجزء، بحيث تكون مفردات الصورة "كإشارات انفعالية تختزن في داخلها تجارب ومواقف متعددة، فتكون هذه المفردات بمثابة الاستحضار الانفعالي لهذه المواقف والتجارب"[1]، التي تتزاحم في عقل المبدع وقلبه قبل أن ترفرف مع الخيال بأجنحة الصورة، فالشاعر لا يقرر مسبقاً شكل الصورة أو أسلوب بنائها، وإنما الواقع الانفعالي يفرض صوره المناسبة، وهنا يكون للبناء التوقيعي "لشبه القصيدة نتيجة لقصرها واكتنازها العاطفي والمعنوي، بما عرف في أدبنا العربي بأدب التوقيعات الذي يتمثل في صياغة الحكام وآرائهم وتوجيهاتهم في صورة شديدة الاختصار، مكتنزة المعنى في ذات الوقت"[2]، التي لها القدرة على إثارة وجدان المتلقي لما تختزله من عواطف تفيض على الصورة الفنية.

فالصورة الكلية في البناء التوقيعي عند سميح القاسم تعتمد على تحقيق أكبر قدر من التركيز والتكثيف، وهو يحاول من خلالها إحداث تأثير جمالي درامي مركز، مستخدماً الحد الأدنى من أدوات التعبير.

والبناء التوقيعي الدرامي عبارة عن مجموعة من اللوحات المستقلة تتشكل القصيدة في إطارها العام، يجمعها نسق موضوعي واحد رغم اختلاف الجزئيات المكونة لكل مقطع من المقاطع، وقد تتخذ هذه المقاطع عناوين داخلية في القصيدة، وقد تكون مرقمة بتسلسل رقمي أو حرفي وقد لا تكون كذلك، بل تفصل بعلامات أخرى كالنجوم وما شابهها من فواصل وفراغات.

ونلمح بدايات هذا الأسلوب في البناء الدرامي لكشف الصراع الذي جسده الشاعر، ونلاحظ ذلك منذ الديوان الأول لسميح القاسم في قصائده الدرامية التي كان بعضها لا يزيد عن بيتين أو أكثر، ويتجلى ذلك واضحاً في توقيعةٍ بعنوان "أبدية"[3]:

تتبدَّل الأوراق من آن لآن

---

(١) د.السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث،ص١٥١.

(٢) د. صالح أبو إصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، ص٩٦.

(٣) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الأول، ص٣٧٧.

Digitized by Birzeit University Library

لكنَّ جذع السنديان ..

وأيضاً نلمح ذلك في قصيدة بعنوان "إذا لم"[1]:

كل الذي يُقال

لغوْ

إذا لم يصنع الرجال!

إن هذه التوقيعات القصيرة لا تقدم لنا تصويراً فنيًّا متكاملاً، إذ تبدو أحياناً نتيجة للمبالغة في قصرها- وتبدو وكأنها عمل مبتور، ولهذا فإن التوقيعة الأولى التي لجأ الشاعر فيها إلى القطع موجباً ببقاء جذع السنديان ورسوخه - لا تقدم لنا تقريراً واقعيًّا لمظهر من مظاهر الطبيعة، والتوقيعة الثانية أيضاً لا تقدم جديداً لأن الكلام يظل لغواً إذا لم تتحقق بالفعل في حركة تفاعلية درامية داخل النص أو القصيدة.

إن التوقيعات القصيرة التي يستخدمها الشاعر سميح القاسم ينتج عنها حالة من الإبهام، وهذا نلاحظه عند الشاعر في قصيدته التي تحمل عنوان "المؤمنة"[2]:

أعدموها قبل عشرين سنة

أنجبتْ أثناءَها تسعة أطفالٍ

- وبعد؟

- عاقراً صارت،

فصارت مؤمنة

وأحبَّتني كثيراً ..

إن هذا الإيجاز من الشاعر لا يترك فسحة أمام القارئ للوصول إلى معانيها، فمن هي التي أعدمت قبل عشرين سنة أهي فلسطين؟! أم الأمة العربية؟ أم هي الإنسانية؟

---

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الأول، ص ٣٧٦.

(٢) المصدر السابق، المجلد الأول، ص ٣٥٥.

Digitized by Birzeit University Library

وإذا كانت فلسطين فمن هم الأطفال التسعة الذين أنجبتهم؟ ربما كانت الجيوش العربية التي دخلت لتحريرها لكنها سبعة جيوش لا تسعة، ثم كيف أصبح عقرها سبباً في إيمانها وحبها للشاعر، فإن هذه الحوارات والتساؤلات التي تدور في نفس الشاعر وذهنه والتي تخلق لنا توقيعة درامية تعكس لا مبالاة الأمة العربية وجيوشها من التفكير بالحرب لأنها أصبحت عاقراً كما وصفها الشاعر في تلك القصيدة الدرامية ليكشف عن حالة الصراع القائم منذ عشرات السنين، فإن النص كله إدانة للمواقف الأممية من القضية الفلسطينية العادلة، حيث إن العالم ممثلاً بالأمم المتحدة يقف محابياً للظلم.

ومن أمثلة القصائد ذات البناء التوقيعي التي نشعر باكتمالها، قصيدة للشاعر بعنوان "العائد"[1]:

عاد من كلّ العواصم

عاد محمولاً على الأكتافِ

من كل العواصم

وجهه المجبول من طمي بلادي

لم يزل يرشح ماءً وبراعم

عاد في الفجر .. وعادت معه كل المواسم

وعلى جبهته جرح قديم

وعلى عينيه ضوءٌ، وصراطٌ مستقيم

عاد .. فالباب يغني، والدوالي والحمائم:

سيدي أجمل قادم!

إن هذه القصيدة تعكس صورة درامية لعودة فدائي شهيداً، محمولاً على الأكتاف

---

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الأول، ص ٣٥٧.

Digitized by Birzeit University Library

من العواصم العربية، ووجهه مجبول بطمي بلاده ليقدم لنا صورة حسية درامية جميلة عن حجم البذل والعطاء، فوجه الشهيد مجبول بطمي بلاده، والطمي يكسب التربة خصباً ويرشح ماء ويزهر براعم، وهذا دليل على الحياة وتجددها، وهذا الشهيد الفدائي يعيد إلى العرب مواسم أفراحهم وانتصاراتهم، فبعودة هذا الفدائي الشهيد تفرح مظاهر الطبيعة وتبتهج، فالباب يغني ولا يوجد باب داخل منزل بدون أهل والحمائم والدوالي المكرمة بأنه أجمل قادم، وهل يوجد أعظم ممن يضحي في سبيل الوطن وسبيل بيته وأرضه وشعبه وينال من أجلهم الشهادة، فالشهداء عند الله مكرمون وهم أفضل الخلق وهذا كله من أجل الكشف عن حالة الصراع الدرامي القائم.

ومن القصائد التي وظف فيها سميح القاسم هذه التّقانة بشكل بارز، قصيدة بعنوان "في القطار"[1]، وهي قصيدة مكونة من ستة مقاطع مرقمة:

(١)

مفرزةٌ من الغبار
تصرعها الريح على نافذة القطار
ويسقط الذباب فوق قهوتي
كما هوى في قريتي
أحبة خانهم النهار

بدأ الشاعر في هذا المقطع من القصيدة مصوراً بداية الحالة النفسية التي انطبعت في وجدانه، منذ انطلق القطار في رحلته الطويلة البعيدة، فغَبشُ الغبار يتساقط على النافذة بفعل الريح العاتية، التي زاد من شدتها حركة القطار وشدة اندفاعه، والذباب هوى فوق فنجان القهوة كأحبابه وخِلاّنه الذين تساقطوا على الطريق، بفعل خيانة الأهل والأصدقاء المتمثلين في النهار، الذي يرمز من خلاله إلى قوة الحق ونور الحقيقة، إن هذا المقطع يشكل صورة كلية درامية متكاملة لعبت الجزئيات المتحركة في تخصيبها وفتح فضائها على حركة التأويل، بحيث تتمازج فيها حركية الزمان بالمكان مع اضطرابات الواقع النفسي المرتبط بالقلق والحيرة والضياع والضَّجَر، ومن خلال هذا الواقع يبدأ الشاعر المسافر في قطاره، يرصد جزئيات ما يحيط به من

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة ، المجلد الأول، ص ١٦٢.

Digitized by Birzeit University Library

صراع، حيث ينتقل إلى المقطع الثاني من القصيدة[1] نفسها، فيقول:

(٢)

تلولبتْ جثته وانهار
في مقعدي .. مسافر غريب
ودبَّ في أجفانه دوار
فنام، لم تقلقه أوهام ولا أفكار
وهزَّ خيطَ الصمت خاطرٌ كئيب
ما أصعب العيش بلا حبيب
وما أمرَّ رحلة بلا صديق
ما أطول الطريق!

لقد أسقط الشاعر واقعه النفسي على جاره النائم في المقعد، حيث رآه متلولباً كالجثة في صورة فريدة؛ لشدة ما ألمَّ به من النحول، وانهار نائماً، وما دام أنه نائم فلا بد أن يكون خالياً بالُه من الأفكار والخواطر، ولكن الشاعر يأبى إلا أن يصور هذا المسافر في صورة الحزين الوحيد الذي لا يمتلك حبيباً ولا صديقاً، فما أطول طريق الرحلة والضنك، ليكشف عما تجيش به نفسه في صورة درامية حوارية تدور في نفس الشاعر.

وينتقل الشاعر إلى صورة أخرى: صورة امرأة حسناء لا ترفع عينها عن كتاب بيديها، بينما صاحبها يتلهف على قبلاتها لهفةَ سربِ الذباب على لَعْق العسل، ورغم أن الصورة - رغم واقعيتها - منفرة، إلا أنها ناسبت البناء الدرامي في النص، فجاءت موحية ومعبرة ومحملة برموز ودلالات، فيقول في القصيدة نفسها التي تحمل عنوان "في القطار"[2]:

(٣)

المرأة الحسناء
لا ترفع الوجه عن الكتاب

---

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة ، المجلد الأول، ص ١٦٢.

(٢) المصدر السابق، ص ١٦٣.

Digitized by Birzeit University Library

وشفتا صاحبها .. سرب من الذباب
يلعق جلد عنقها .. سرب من الذباب
يا قُبلة بلا دماء
تمرّغي في شهوة التراب!

وفي أثناء تجوال عدسة الشاعر في القطار تقع عينها على لوحة درامية جديدة فيقول:

(٤)

عيناك من نحاس
يا ذئبة تفترس النعاس
وتوقد الإغراء في مجامر الرجال
عيناك جثتان
تلوثان عزة الأكفان
عيناكِ إعصار من الشمال
فورته مَزيقةٌ من مقلع الجليد
لكن لي ناري، وإعصاري، وما أريد

يبدأ الشاعر هذا المقطع الدرامي التوقيعي بالتحذير من النساء الشقراوات ذوات العيون الحسان، ويصف الشاعر إحداهن بأنها ذئبة تثير غريزة الرجال لتفترسهم، وتؤرقهم بجمالها، لكنه يتحداها معلناً أن جمالها لا يغريه، والشاعر هنا يشير إلى أساليب الاحتلال الصهيوني وصراعه المستمر مع أبناء الشعب الفلسطيني من أجل النيل من المناضلين الفلسطينيين، مؤكداً أن حبه لوطنه أعمق في قلبه من أي شيء آخر، والشاعر يستخدم أدوات النداء ويقوم بنصب المنادى الذي أراد أن يصفها به الفضاء النصي على مساحات واسعة وشاسعة من التأويل.

وينتقل الشاعر في قصيدته الدرامية التوقيعية إلى براءة الطفولة التي أمدته بعشق

Digitized by Birzeit University Library

الأرض وحب الأهل والوطن والتاريخ، ولوثته بذكريات جُبلت بدمه في كيانه كله، حيث ينطلق مخاطباً أقرانه الأطفال فيقول[1]:

(٥)

نُوسوا على المقاعد الوثيره

وزقزقوا في فرح .. يا شاطئ الجزيره

قوارب الآباء نصف غارقة

لكنَّ في حقولهم براعماً صغيره

وفي جنين الأرض لا يزال

حنين أُم وامقهْ!

فرفرفوا مشاعلاً في ليلها العضال

غنوا، وضجوا، واهزموا كابوس صاعقه

يا إخوتي الأطفال!

يبدو الشاعر في هذا المقطع منقطعاً عما قبله من المقاطع من الناحية الموضوعية الدرامية، ولكن المقطع ببساطة يعتبر صوتاً يتقاطع مع الذكريات العابرة على طريق طويل ينفسح فيه الفضاء التأويلي على لوحة توقيعية درامية رآها الشاعر، ربما عبر شباك القطار الذي يمر بالحقول، وربما عبر نافذة نفسه المهمومة في بلاد غريبة، بين شعب غريب، كل ما فيه يثير الحزن والذكريات المريرة ويكشف الصراع المحتدم الطويل بين قوى الحق وبطش الاحتلال، ولذلك تدخل تلك النفس الهائمة المهمومة في بحر الشجن والحنين، وأيضاً تدخل تلك اللوحة ضمن النسيج العام للنص بجماع الحالة النفسية للشاعر، ثم ينتقل الشاعر إلى مقطع جديد فيقول[2]:

---

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الأول، ص ١٦٤.

(٢) المصدر السابق، ص ١٦٤ — ١٦٥.

Digitized by Birzeit University Library

(٦)

حثَّ الخطى يا لولب القطار

غبِّشْ وجوه الأرض من حولي .. ففي دمي

عاصفة، لا تعرف القرار!

جدي هنا في مسرب،

أختي هنا في مشتل،

عمي هنا في حضن بياره

شعبي هنا يتلو وراء الثور والمحراث أشعاره

شعبي هناك، دمٌ على أشواك صُبَّاره

سَل هذه الأشجار أخباره!

حث الخطى يا لولب القطار.

حث الخطى، فالشمس في انتظار!!

الشاعر في هذا المقطع يطلب من القطار الإسراع لينهي تلك الرحلة، ونلاحظه يشير إلى الصراع المحتدم الطويل مع المحتل، ويؤكد على حتمية طرده من تلك الأرض بسلام وأمان لأن وراءه شعب زرعت مأساته في دمه ثورة لا تهدأ، لأن أهل هذه الأرض تتلاحم وتتوحد من أجل مقاومة هذا الباغي الذي احتل أرضه، وأبى إلا أن يعمر تلك الأرض بعرقه ودمائه وكدحه وجبروته، وإن نور الحرية والنصر سوف يبدد هؤلاء الظالمين وسيزيلهم، عن هذه الأرض بسواعد الثوار والمجاهدين.

لذلك فإن فضاء النص الدرامي ينفتح خارج رحلة القطار إلى رحلة الحياة العامة، والشخصيات التي مرت بنا في القصيدة قد تكون مستنسخات من ذات الشاعر، أوجدتها معادلات موضوعية درامية لأحاسيسه الفوارة، إن الشاعر يرى ذاته في الآخرين، فقد تشظَّت روحه ونفسه، وخرج من الوعي ليندغم فيما وراء الواقع، ليؤطر هذا الواقع عبر مقاطع قصيدة تبدو للوهلة الأولى مجموعة من المقاطع التي لا يجمع بينها إطار واحد،

Digitized by Birzeit University Library

ولكن المدقق يرى الخيط الشعوري الذي يجمع بينها في كيان درامي. وقد تشكلت القصيدة كما يتضح بنائها من ستة مقاطع درامية يدور كل واحد في محور خاص، وكل واحد منها عبارة عن لقطة درامية لمشهد من مشاهد الحياة المرموز لها بالقطار، ولكن يجمعها الإطار العام وهو القطار، الذي يحث الشاعر خطاه نحو النور والأمل وفجر الحرية، ولم تعتبر القصيدة مقطعية درامية بناءً على الترقيم الذي اعتمده الشاعر فيها، بقدر ما اعتبرت بناء على وضوح التشكيل المعنوي للمقاطع التي تظافرت مجتمعة في خيط واحد لتشكل بناء القصيدة الدرامية.

ويلجأ الشاعر في بعض الأحيان إلى اعتماد طريقة العنونة لمقاطع القصيدة، فيكون كل مقطع منها قصيدة درامية توقعية شبه مستقلة، لكن يجمعها إطار واحد يجعلها تشكل نسيجاً فنيًّا متماسكاً ومتنامياً مثل قصيدة "ليالينا ديمتروفا"[1]، وقصيدة " في ساعات الليل المتأخرة"[2]، وقصيدة "في ذكرى المعتصم"[3].

والشاعر في قصيدته "مرثية بدر شاكر السياب"[4] يعتمد في بنائها على المقاطع الغير المرقمة، ولكنها منفصلة في المحور الخارجي متناسقة داخليًّا بحيث تبدو وكأنها ثلاث قصائد مستقلة في رثاء السياب، ولكن نلاحظ أنه يجمعها خيط تصاعدي خفي يمنحها الترابط الدرامي الوجداني حيث يقول:

مَن سبَّل في الغربة جفنيه؟

من شد بمنديل الأموات يديه؟

من ودَّع آخر قطرة زيت؟

من خطَّ وصيته قبل الموت

من صلَّى، يا ناس، عليه؟

---

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الأول، ص ٤٩٩ – ٥٨٠.

(٢) المصدر السابق، ص٥٠٩-٥١٤.

(٣) المصدر نفسه، ص٢٠٨-٢٤٣.

(٤) المصدر نفسه، ص١٧٠-١٧١.

Digitized by Birzeit University Library

مات غريباً يا بغداد

قنديل الأحزان المشعل في مأساتك

فلينجب أحرارك أولاد

يلهون بلا أحزان

في الضوء الغامر ساحاتكْ

واذكر يا دجلة إنسان

سالت من دمه قطرات في دفقاتكْ!

يا بعض الإخوة .. يا بدرْ!

أغلق في وجهي بابَك

واهجر أحبابك

لا لوم على أيوب العصرْ!

يا بدرْ!

بالكلمة أحلفُ، بالحبِّ

أن أروي طول حياتي أخبارك

أن أحفظ أشعارك

عن غيبِ !!

نلاحظ أن المقطع الأول من تلك القصيدة الدرامية مفعم بالتساؤل واللهفة والحزن على الفقيد، يتساءل هل كتب الشهيد وصيته قبل أن يستشهد أم لا؟ ولعل الشاعر سميح القاسم كان يرثي نفسه في تلك القصيدة مستلهماً شخصية السياب، فيتفجع على حاله وما كان يلاقيه من المحتل الغاصب داخل السجن وخارجه، لأن العذاب والغربة واقعتان ملازمتان للشعراء المناضلين أصحاب المواقف، ونلاحظ أن الشاعر في المقطع

Digitized by Birzeit University Library

الثاني من قصيدته التوقيعية المقطعية الدرامية، يعمد إلى التقرير الخبري في رسم معاناته ومعاناة شعبه، لذلك نجده يموت وهو حامل رسالة الأسى والعذاب المعبر عن جراح العراق في كل حين وفي كل موقف درامي، لأن الشاعر توحد على أرضه وصمد، للتعبير عن تعدد أبعاد رؤيته الشعرية والصراع القائم. أما المقطع الثالث من القصيدة فنلاحظ أن الشاعر يتعهد فيه بأن يردد أشعار السياب طول حياته وحمل رسالته الشعرية.

والقارئ لمثل تلك القصائد المقطعية التوقيعية الدرامية من شعر سميح القاسم يرى أنها عبارة عن لوحات غير منفصلة، إذ إنها تتشكل من عدة مقاطع كل منها يصلح أن يكون موضوعاً مستقلًا كما يبدو للوهلة الأولى عن باقي أجزائها، لكن كل مقطع من القصيدة لا ينفصل ذاتيًا عن باقي اللوحات. المشكلة ليست النص، وقد تعمد الشاعر متدرجاً استخدام أسلوب الاستفهام (من)، ثم ينتقل إلى النداء مستخدماً (يا) ثم الأسلوب الخبري ليمنح القصيدة تنويعاً دلاليًا وانزياحاً من مقطع إلى مقطع بالتدريج، لتعطي اللوحات والتوقيعات الدرامية المجتمعة للقصيدة روعتها وجمالها وأساسها البنائي الدرامي.

٣- البناء الحلزوني (اللولبي):

يعتمد بناء هذا النوع من القصائد الشعرية الدرامية على تداخل مكونات الصورة الشعرية الدرامية التي ترسمها القصيدة وترابطها، إذ يشكل "الهيكل البنائي للقصيدة شعوراً موحداً أو مجموعة من المشاعر الجزئية المتجانسة والمتكاملة، لأنه يمثل وحدة شعورية تتكشف أبعادها في القصيدة بعداً بعد آخر، وتكون الرؤية الشعورية الأولى مركزاً - على الدوام - لكل انطلاقة إلى آفاق هذه الرؤية، لتتحدد الطبيعة الحلزونية لمعمارية هذا الشكل، فكل دفقة من دفقات القصيدة تبدأ من نقطة الانطلاقة الأولى، ويدور فيها الشاعر دورة كاملة يستوعب خلالها الأفق الشعوري الذي يتراءى له، لكن هذه الدورة وإن صنعت دائرة شعورية كاملة، فإنها تظل مع ذلك دائرة غير مغلقة على ذاتها، إذ ما تكاد دائرة تنتهي حتى يعود فيدور دورة أخرى ثم أخرى"[1].

وهذا ما نلاحظه بكثرة بارزة في نصوص شاعرنا، وبالذات في بنائه قصائده اللولبية

---

(١) د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص٢٦٠-٢٦١.

Digitized by Birzeit University Library

(الحلزونية) الدرامية، ليعكس من خلالها الصراع القائم والمستمر بين المناضل الفلسطيني صاحب الحق المسلوب وبين الجندي المحتل الغاصب لأرض غيره، وليبين مدى الظلم والقهر الذي يتعرض له الفلسطينيون من قبل الاحتلال، ونلمس ذلك في كثير من قصائده الشعرية الدرامية، لتفضي معظم قصائده بدفقات درامية شعورية متكاملة، إلى صورة مغايرة للنسق المتعارف عليه من ناحية، ومتداخلة فيه من ناحية أخرى؛ لأن الشاعر عانى من الاحتلال الكثير من القهر والظلم منذ نعومة أظافره، وهذا ما جعل قصائده تفضي بالحث المستمر على مقارعة المحتل الغاصب ومقاومته.

فالشاعر يرتكز في بناء هذا النمط الدرامي من قصائده على الشعور الموحد، "أو من خلال تداخل مجموعة من الصور والأفكار التي يقدمها لنا، فيسير القارئ في مسارب عديدة متداخلة في القصيدة، ويلجأ الشاعر في الأغلب إلى استخدام تيار الوعي لنقل الأفكار الباطنية، والتنقل من فكرة إلى أخرى، مع تداخل أكثر من صوت، وامتزاجها، وهذا النوع من القصائد نتيجة لبنائه المعقد يحتاج إلى نَفس شعري طويل يسترسل فيه الشاعر مع أفكاره وصوره، وقد يتنوع أسلوب هذه القصائد من ناحية الشكل أيضاً، فأحياناً يعتمد الشاعر على أسلوب المقاطع، وأحياناً يعتمد في بناء قصائده على الاسترسال"[1]، وهكذا يبقى الرابط بين الصور والأفكار ليكمل الجزء من الصورة الكل، لتتشكل الصورة الكلية الدرامية من الصور الجزئية، ولما كانت الصورة في القصيدة انعكاساً لتجربة شعرية مباشرة، أو كانت ترتكز على ثقافة الشاعر، "فقد اصطبغت الصور الشعرية بأساس موقف الشاعر من الوجود، هذا الموقف الذي اعتمد فيه الشاعر على ثقافته الخاصة أكثر من اعتماده على تجاربه المباشرة، لذلك أدرك الشاعر الحديث أن عالمه لا يعطيه أنماطاً واضحة للاستجابة، فهو مضطر أن يفكر ويشعر في حدود ذاته"[2].

والشاعر سميح القاسم نجده في بعض قصائده يقف ويستذكر الماضي المؤلم للشعب الفلسطيني ومعاناته القاسية هو وشعبه من الزعماء العرب والقراصنة المحتلين الذين يتوعدهم بالانتصار عليهم رغم الترسانة العسكرية القوية التي يتحصنون وراءها، فهو في

---

(١) د. صالح أبو إصبع، الحركة الشعرية في فلسطين، ص١٠٠-١٠١.

(٢) د. السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص١٤٦.

Digitized by Birzeit University Library

قصيدة بعنوان "ريبورتاج .. عن حزيران عابر"[1]، والتي تتكون من سبعة مقاطع متجانسة ومتداخلة ومتمازجة، يعكس من خلالها حجم المعاناة والدمار التي تعرض لها الشعب الفلسطيني في حرب حزيران عام ١٩٦٧م، يقول:

بين أنقاض حزيران التقينا

أنا والموت، تداخلنا، اشتعلنا وأضأنا

وعلى أرصفة النكسة قابلت كثيرين- اعذروني

فالعدد،

صار شيئاً ونقيضه —

قال لي الراوي الذي أصبح شعباً في جسد:

"باسم مليون شريد مرة أخرى،

ومليون ذراع في السلاسل

باسم طفل، مرة أخرى تيتَّم

وعجوز حرموها صفنة الذكرى

وتاريخ السنابل

(وطفونا . وغرقنا

وعلى الجرح خبونا

وعلى الجرح احترقنا)

نلاحظ الشاعر في تلك القصيدة الدرامية المطولة المكونة من سبعة مقاطع يستخدم في بناءها الشكل الحديث والتقليدي، ليعبر من خلالها عن تجربته الشعرية التي يقول عنها د. علي عشري زايد بأن الشاعر حين "يمزج بين الشكل الموسيقي الموروث والشكل

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثاني، ص٧٣.

Digitized by Birzeit University Library

الحر للتعبير عن الصراع بين حركتين نفسيتين تمثلان البعدين الأساسيين من أبعاد رؤيته الشعرية"[1]، للتعبير عن ألوان الصراع بين الأبعاد المختلفة الشعرية، والتي فاضت بالآلام والأحزان لما تعرض له الفلسطينيون في حرب حزيران عام ١٩٦٧، من عمليات قتل وتشريد جماعي، فالشاعر في هذا المقطع من القصيدة اللولبية (الحلزونية) يعكس حجم المجازر التي حدثت في بعض المدن الفلسطينية بأسلوب قصصي درامي حواري، إذ نلاحظه يستخدم صوت الراوي ليقص علينا ما حدث في ذلك الوقت للشعب الفلسطيني وعن صمود المقاتلين الفلسطينيين في وجه الترسانة الصهيونية رغم كثرة القتل والدمار الذي حدث للفلسطينيين في ذلك الوقت، واستمرار حالة الصراع مع المحتلين.

فالشاعر يعود مرة أخرى في المقطع الثاني من القصيدة ليستذكر الماضي الحزين والمؤلم، وما تعرض له الفلسطيني؛ فيتذكر بعض المدن والقرى الفلسطينية فيقول[2]:

كل زيتون الجليل
كل أزهار الجليل
وحساسين الجليل
عرفته .. وأحبته. وباست راحتيه

قبل أن يسقط فيما بعد. والصحف تقول:
"عثرت دورية الأمن،
على عنصر تخريب .. قتيل"
راعياً كان .. وغنّى قبل أن ..
(أحبائي مضوا شرقاً وغربا
وفاتوني لنار الشوق نهبا
لعودتهم نذرت فماً وقلبا

من الجرح الذي صلّى وصاما
دمي صوت وصَيحْاتي خُزَامَى

---

(١) د. علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص٢٠٢.

(٢) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثاني، ص٧٥-٧٧.

Digitized by Birzeit University Library

وأنتم صامتون بلا جواب
أهدهده ويوقظه الحنينُ
يهون الأمس لو عدتم يهون
فملء غدي الطفولة والشباب
كل العيون عيوني).

الشاعر في هذا المقطع الدرامي يستذكر إحدى المناطق الفلسطينية بما تشكله لدى نفسه من ألم وحسرة في بعده عن وطنه وموطنه الأصلي، كمدن (الجليل) في فلسطين المحتلة وما تعرضت له من مجازر وقتل، وكثرة عدد الشهداء الذين سقطوا على أرض تلك المدن وقتلهم بدون ذنب يذكر إلا لكونهم فلسطينين، ويتضح ذلك من خلال عملية السرد والتداخل الملحوظ في ألفاظ الشاعر الدرامية وعباراته في ذلك المقطع من القصيدة اللولبية الدرامية، ليعكس من خلالها عنجهية الاحتلال وفسادهم في الأرض شرقاً وغرباً، وقتل المدنيين الفلسطينيين بدون أي مبرر أو ذنب يرتكبونه، وعمليات التضليل الإعلامي التي يستخدمونها للتغطية على جرائمهم ضد الفلسطينيين، ونلمس ذلك من خلال نجاح الشاعر في استدعائه لبعض عناصر توظيف التراث، فهو يستذكر (الزيتون) ويوظفه، والطبول، والصوم، الصلاة، والنذر، إنه هنا يوظف التراث الديني بمختلف أنواعه ليعكس العار والمذلة التي لحقت بالرؤساء العرب وصمتهم المستمر إزاء ما يحدث في فلسطين من عمليات قتل ومجازر دون تحريك أي ساكن، رغم دعوة الفلسطيني المستمرة لطلب المساعدة من القادة والزعماء العرب في القضاء على المحتل الغاصب، وإنهاء صراعه مع الاحتلال الصهيوني الذي عم فساده مشارق الأرض ومغاربها، من خلال ألفاظه المتقابلة والمتناقضة والمتضادة، ليؤكد قيمة البنية الدرامية التي تكمن في التعبير عن ذاته، وهذا يوضح ما في عباراته من خصائص درامية تتمثل في درامية النص كله، والشاعر في المقطع الثالث من القصيدة يعكس صمود المقاتل والمناضل الفلسطيني في وجه الترسانة الصهيونية فيقول[1]:

أشعل النيران في جلبابه الصوفي،

ألقى فوقه فضلة صبره

---

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثاني، ص ٧٧.

Digitized by Birzeit University Library

صار أيوباً جديدا

بلغ الكشف فعاد الدهر عن زرقه شعره

عندما قابلته في ردهة الحزن تبسَّم

قال لي والخنجر المسموم مغروس بصدره:

"أخطأ الله كثيرا،

ما على العبد إذا العبد تكلم .."

ولتأكيد رؤيته يستذكر التراث الديني ويوظفه، ويستحضر شخصية النبي "أيوب" عليه السلام ليبين حجم معاناة الفلسطينيين وما لحقهم من عذاب وقهر المحتلين، ليؤكد مدى صبرهم وقوة تحملهم من أجل إعادة أرضهم ووطنهم فلسطين، فالشاعر سميح القاسم يوظف صمود "أيوب" عليه السلام وثباته وقوته على التحمل، فيبدأ مقطعه بلفظ "أشعل النيران"، ليعكس استعداده المستمر لمواجهة المحتلين لإخراجهم من أرضه ووطنه وإنهاء معاناته، وتجسيد البنية الدرامية لقصيدته من خلال حواره وتساؤله، وجَعْلها تتفاعل مع بعضها لخلق بنية درامية في القصيدة للكشف عن الصراع القائم والمحتدم، فالشاعر في المقطع الرابع من القصيدة اللولبية الحلزونية نراه يستخدم في بناء ذلك المقطع الشكل التقليدي والشكل الحديث، ليعكس مدى معاناة الفلسطيني، ومواصلة الاحتلال استخدام كافة الوسائل والطرق لضرب المقاومة الفلسطينية وإنهائها فيقول[1]:

خطاه قداس على الأعتاب

تهلّلي أيتها الأرصفة الحزينة

تزيَّني أيتها الساحات والقناطر

وليخرج الحزانى

---

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثاني، ص ٨٠ – ٨٣

Digitized by Birzeit University Library

بغصن زيتون وياسمينه

خطاه قداس على الأعتاب

بيد أغلق أبواب جراحي

ويدي الأخرى على باب الصباحِ

نصل سفّاح على حنجرتي

وعلى وجهي تهاويل الأضاحي

قبضة الجبهة لا تمهلني

لحظة .. ما بين ذبح وانذبـاح

لم تزل نيرانهم مفتوحةً

ودمي ينـزف فُـلًا وأقـاحـي

فاضربوا أوتادكم في وطني

إنهـا لعبـة قـش وريـاح

حزّموا الـدوح على بلبله

وأبيحـوا لكمـو غيـر المبـاح

سأكيل الصاع صاعين لكم

نـاقلاً نـاريَ من ساح لساح

مخلب الصقر أنا قلّمته

أمس. فليكبر على حد سلاحي

يمزج سميح القاسم في بناء قصيدته الدرامية بين الشكلين التقليدي والحديث، ليعبر من خلالهما عن حالة الصراع بين حركتين دراميتين نفسيتين متقابلتين، فيقدم لنا في هذا المقطع الدرامي صورة للشهيد الفلسطيني الذي روى بدمه أرض الوطن، ليعكس مدى صمود الفلسطيني على أرضه ووطنه، ورفضه القاطع الخروج منها رغم كثرة المعاناة والقهر الذي يلاقيه، وإيراد "ذبح الأضاحي" يعكس ما يتعرض له من عمليات ذبح

Digitized by Birzeit University Library

وقتل، ولكنه يبقى صامداً وشامخاً على أرضه. وقد جسد سميح القاسم ذلك باستحضاره شخصية سيدنا إسماعيل عندما طلب منه والده أن يذبحه، وكذلك استحضار لآية قرآنية من سورة الصافات هي: ﴿إني أرى في المنام أني أذبحك﴾[1]، فأجابه ﴿افعل ما تؤمر ستجدني إن شاء الله من الصابرين﴾، فهو انعكاس لمدى قدرة الفلسطيني على التحمل لما يلاقيه من عذاب وألم من الاحتلال ومفارقة بين التضحية التي قدمها (إسماعيل عليه السلام) وما يقدمه الفلسطيني الصامد على أرضه ووطنه فلسطين، واستمرار صراعه المحتدم مع المحتل الغاصب لأرضه في ظل استخدامه كافة الوسائل المتاحة لملاقاة المحتلين، وهذا دليل على كثرة المجازر والمذابح التي تعرض لها الفلسطينيون داخل فلسطين وخارجها.

والشاعر يرسم ويعكس معاناة اللاجئ الفلسطيني داخل المخيمات الفلسطينية وخارجها في فلسطين وفي أرض الشتات فيقول[2]:

جرعَ الكأس المهولة .. دمعاً بدماء

وأزاح رماد الأفق، وقال:

"وطني بطاقات البريد

وطني وكرتات الإعاشة

وطني ونيسان جديد

وصلت بشيرته الفراشة"

الشاعر في هذا المقطع الدرامي يخلق تفاعلاً وتمازجاً دراميًّا في القصيدة، ليكشف من خلاله معاناة اللاجئ الفلسطيني في أرض الشتات وداخل المخيمات الفلسطينية، وذلك من خلال ذكره "كرت الإعاشة" التي تستخرجه وكالة الغوث للمشرد الفلسطيني لإعانته ومساعدته على الحياة في ظل الظروف الصعبة والقاسية التي يعانيها جراء طرده من أرضه ووطنه فلسطين. فالشاعر هنا يحلم ببزوغ فجر جديد للمواطن الفلسطيني،

---

(١) القرآن الكريم، سورة الصافات، آية ١٠٢.

(٢) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثاني، ص٨٤.

Digitized by Birzeit University Library

ويتطلع إليه وذلك من خلال عودة الحق إلى أهله وإنهاء الصراع العربي الإسرائيلي مع الفلسطينيين، من خلال تكراره كلمة (وطني)، ليؤكد عودة الحق إلى أهله مهما طال الزمن.

والشاعر يعود ويستحضر التراث ليعكس معاناة الفلسطينيين فيقول في المقطع السادس من قصيدته[1]:

أخذ الحكمة عن كتب الحزن، وكان عليه

أن ينجز أمراً ما ..

حدَّثني من زهرة نار في سيناء ولم يسترسل:

"ويقول المثل الموروث من جيل لجيل

السنونوَّة لا تخلق في الأرض ربيعاً

ويقول المثل الموروث من جيل لجيل

كل حق خلفه طالبهُ،

لا. لن يضيعا .."

فالشاعر في هذا المقطع يستحضر الموروث الشعبي ليعكس ما يعانيه الفلسطيني من آلام وعذاب من قبل المحتل الغاصب، فيوظف المثل الشعبي الذي يقول: "ما بروح حق وراه مطالب"، ليبرز تصميم الفلسطيني على استمراريته في مطالبته باسترداد أرضه ووطنه فلسطين وتأكيد على أنه لن ينساها ولن تغفل عينه يوماً واحداً عن المطالبة باسترداد أرضه ووطنه وعودة الحق إلى أصحابه. وعلى ذلك فهو يستحضر طائر السنونو والذي هو استحضار للتراث المسيحي والبعث من جديد وهذا معادل أسطوري لعودة الحق إلى أصحابه والانبعاث من وسط الهزيمة التي يشعر بها الفلسطيني، وفي هذا وصف لتجربة الشاعر وحلمه من أجل مواصلة سعيه لتحقيق مشروعه التحرري، وتأكيد منه على حتمية رجوع الحق إلى أهله وحتمية الخلاص من الاحتلال عاجلاً أم آجلاً؛ فطائر السنونو هو استحضار حالة الأرض المحروقة التي فرضها العدو، فالشاعر يدعو إلى

(1) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثاني ، ص٨٤-٨٥.

Digitized by Birzeit University Library

المزيد من الاحتراق الثوري مع اتكائه على الموروث والمثل الشعبي الذي وظفه ليعادل الحالة الفلسطينية؛ لأنه كلما زاد الرماد زاد اقتراب الميلاد، والعكس صحيح، وهذا قد يضفي على النص حركة درامية تفاعلية، للتعبير عن استمرارية الصراع ومقاومة الاحتلال، في حركة تفاعلية درامية تضفي على النص الشعري.

والشاعر في المقطع الأخير من قصيدته يستحضر بعض صفات المقاومة والثورة الفلسطينية فيقول[1]:

المارد يطلع من مارد

وملايين تنبض في الساحات

تنبض في الساحات .. تموج تغني. تبكي.

قلباً واحد

وفماً واحد:

لسنا شعب الخامس من شهر حزيران

نحن ككل شعوب الأرض

نملك أيام السنة الشمسية

والسنة القمرية

الشاعر في هذا المقطع الأخير من قصيدته يستخدم بعض الألفاظ الدرامية المتناقضة والمتقابلة نفسيًّا ودراميًّا ليدل على أبعاد نفسية حقيقية، ويستدعي بعضها الآخر (يغني- تبكي)، (السنة الشمسية- السنة القمرية). وقد أتى الشاعر بقوة الفعل المضارع ليدل على استمرارية المقاومة للمحتل، ليقدم خلاصة لما قدمه للقارئ في المقاطع السابقة بأسلوب خطابي درامي موجه إلى الأعداء، يستغل خلاله كل الإمكانيات المتاحة للتلوين والتنويع، لتقديم تجربته الشعرية المعقدة بتداخل أصوات متعددة للتعبير عن عمق التجربة وتشابكها، فالشاعر نراه يستحضر المارد الفتحاوي وهو رمز للمقاومة الفلسطينية؛ ويستحضر أيضاً بعض الشخصيات التاريخية الرامزة إلى الظلم والقهر،

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثاني، ص ٨٥ — ٨٦.

Digitized by Birzeit University Library

ولكن الشاعر يوجه نداء وخطاب إلى المحتل الغاصب يحذره من استمرار الاعتداء على الفلسطينيين وضرب المقاومة الفلسطينية لأن الشعب والمقاومة غيرًا أساليب تقنية جديدة وابتكراها في مقارعة المحتل الغاصب.

ومن النصوص التي وظفها الشاعر سميح القاسم واتكأ عليها لبناء قصائده الشعرية الدرامية الحلزونية قصيدة بعنوان "إليك هناك حيث تموت"[1]، فقد دارت هذه القصيدة خمس دورات ومقاطع، جمع الشاعر بينها النفس الشعوري الموحد، حيث بدأ فيها بمقطع قصير، واختتمه بانفتاح دلالة الاستفهام، والقارئ لتلك القصيدة يلاحظ أن الشاعر في كل مقطع يعود إلى لحظة البداية الأولى للقصيدة في دورة درامية جديدة، ليفتح آفاق التساؤل على مصاريعها، وبذلك نلاحظ أن الشاعر من خلال تلك الدورات المتجانسة المترابطة المختلفة يجعل كل دورة من تلك الدورات ترتبط شعوريًا بسابقاتها، في خيط شعوري واحد حيث تتصاعد الرؤية وتمتد في نسق تصاعدي لتختتم في نهاية القصيدة وتكتمل الدورات في لولب درامي متماسك ومترابط.

ويعتمد الشاعر سميح القاسم اعتماداً أساسيًا في بناءه لقصائد ديوان "مراثي سميح القاسم"[2] وديوان "أرم"[3]، وكلاهما عبارة عن قصيدة واحدة تجسد البناء اللولبي الدرامي الذي اعتمد عليه الشاعر في قصائده، ليعكس تجربته الشعرية الدرامية لتوضيح ما يعتمد عليه في بناء قصائده، ليعكس من خلالها معاناة الفلسطيني في الشتات والداخل وما يلاقيه من عذابات وقهر من قبل الاحتلال وسباقه مع الزمن الذي يعصف بالفلسطيني على مدار عشرات السنين.

٤- البناء المتماوج:

يجمع هذا البناء الذي اعتمد عليه الشاعر سميح القاسم في بناء قصائده الشعرية الدرامية بين ثناياه مزايا الأبنية السابقة، فقد يحتوي على عدد من المقاطع، أو الدوائر والتوقيعات، فيما يشبه الموجات الشعورية الذاتية للدفع صعوداً وهبوطاً كحركة الموج التي تتكامل فيها حركة الامتداد ولا تحقق الموجة في ذاتها امتداداً نحو الأمام، إلا

---

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الأول، ص١٠٦-١٠٨.

(٢) المصدر السابق، المجلد الرابع، ص٩.

(٣) المصدر نفسه، ص٨٢.

Digitized by Birzeit University Library

بتلاحمها مع الموجات التالية لها، ومن ثم تتدافع القصيدة في نهايتها نحو خط أمامي يظهر للرائي المتأمل أنه حركة تدافعية، بينما هي حركة موجية تنمو فيه المشاعر وتسلم بعضها لبعض، وقد تتجاذب وتتنافر في بعض الأحيان، ولكنها تبقى في إطار واحد، يؤلف بينها الانسجام والتناسق البنائي الواحد، رغم المسافة الشاسعة بين البداية والنهاية، وبين السطح والقاع، "إذ إن الشاعر هنا يتحرك في اتجاه شعوري ممتد في خط مستقيم، وقد يتعرج هذا الخط في شكل موجات متلاحقة (حين تتعدَّد مقاطع القصيدة) ولكن هذا التعرج نفسه يأخذ طابع الامتداد اللانهائي"[1].

لذلك نلاحظ أن حركة المقاطع الشعورية تتعدد المسارب التي تتركب منها القصيدة، ففي حين تغوص بنا إلى العمق، نكاد لا نلتقط أنفاسنا من طول مسافتها وتشعب دلالتها، حتى تعود بنا إلى السطح لنلتقط أنفاسنا وتروّح عنا قليلاً من عناء الغوص في القاع، وفي حين تتابع الموجات صعوداً وهبوطاً، نجدها تتهادى أحياناً فتكون هادئة ذات محاور ومراكز بؤرية متباعدة، بحيث تبدو سلسة لينة، تتهادى في يسر.

ومن الأمثلة الشعرية التي اعتمد الشاعر سميح القاسم في بناء قصائده للتعبير عن تجربته الشعرية: نمط المطولات، أي القصائد الشعرية الطويلة التي سماها الشاعر "السربيات"، كنموذج حي وواضح لتوظيف هذا الشكل لبناء قصائده الدرامية، لبيان الصراع والجدل القائم بين المناضل الفلسطيني والمحتل الغاصب لأرض الغير، فسربية "أرم" – على سبيل المثال – تكونت من سبع لوحات وأناشيد، تبدأ بنشيد الافتتاح الذي يشبه التهيئة الفعالة للدخول إلى مقاطع القصيدة ودوائرها وشعابها، ثم يتلوها نشيد الدهور الذي يدور في موجة لولبية درامية تبدأ بقول الشاعر في قصيدة بعنوان "نشيد الدهور"[2]:

– عبثاً تحاول أن تنام!

قدر عليك السهد والفزع المدمر والظلام

فأهجر فراشك .. ألف صكّ في فراشك مستثار

---

(١) د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص٢٦٠.

(٢) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الرابع، ص١٢.

Digitized by Birzeit University Library

ووسادك المحموم أشواك ونار!

سرب من الغربان في أعماقك الشوهاء حام

والليل حولك والعواصف والثلوج فلن تنام

عبثاً تحاول أن تنام

نلاحظ الشاعر يدور في تلك القصيدة الدرامية أربع دورات، مبتدئاً من نقطة الانطلاق نفسها، مرتكزا على دوال (عبثاً تحاول أن تنام)، ثم يختتمها بلحظة مضبَّبة من القلق والرفض، والضياع، ويفتتحها بحوار درامي يبرز مدى القلق المفعم في نفس الشاعر، ممثلاً لنزعة درامية تفكيرية شعورية بين الناس الذين يبحثون عن التغيير الحياتي، معتمدين على الرفض والشك من خلال أحداث الواقع وإحداث التقابل والتناقض الدرامي في بعض ألفاظه في القصيدة. والشاعر في هذا النمط أو الشكل نلاحظه "يختلف عن الأشكال السابقة من حيث النهاية، فهو في هذا الشكل لا يتم دورته الشعورية حتى يعود إلى حيث بدأ، وإنما ينتهي في القصيدة إلى نهاية "غير نهائية"، إنها نهاية ترتبط بالبداية ارتباطاً عضويًّا، ولكنها ليست هي البداية، إنها نهاية درامية أراد الشاعر أن يتركها في حركة مستمرة متماوجة بنهاية مفتوحة – إذا صح التعبير – وربما كان السر الجمالي وراء كل هذا الإطار المفتوح هو إحساس الشاعر بـ "لانهائية" التجربة، فليس في وسع الإنسان أن يقتطع من وجوده جزءاً له صفة التفرد والاستقلال عن بقية أجزاء هذا الوجود، والنبش عما ولد في النفس شعور بعينه يغري بمزيد من النبش، وتكشُّف المجهول يغري باستكشاف ما وراءه، وهكذا وربما كان من الافتئات على التجربة الشعورية وضع نهاية حاسمة لها"[1]، وهذا ما نجده بوضوح في عدد من قصائد الشاعر سميح القاسم، يقول في نهاية القصيدة السابقة، التي يختتمها بخاتمة مفتوحة على المدى المستقبلي [2]:

ويَوَدُّ لو يتوسد الطين المعفن كي ينام

فيضُّج في أسماعه المكدوده المضناة

(١) د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص٢٥٩.

(٢) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الرابع، ص١٦.

Digitized by Birzeit University Library

صوت راعد لا! لن تنام!!

فالشاعر في نهاية القصيدة الدرامية نراه يختتمها بخاتمة مفتوحة، يجسد من خلالها استمرارية القلق والصراع الذي يعانيه الفلسطيني داخل المخيمات الفلسطينية في الوطن والشتات من الاحتلال الصهيوني، وينتقل الشاعر إلى قصيدة أخرى بعنوان "نشيد الكهنة"[1]، وهي موجة جديدة ترتكز على الدال المحوري فيها (دوري مع الإعصار) الذي يشحن الدلالة بحركية مفعمة، وقوة عشوائية مدمرة كالتيارات الهوائية، ونلاحظ أن الشاعر يدورها في القصيدة دورتين تختتمان بدال المحور في النشيد السابق "لن تنام" فيقول:

صرخات بُقيا اللحم والدم والعظام!

الشلو[*] أقسم لن ينام!

الشلو أقسم .. لن ينام !!..

فالشاعر نلاحظه هنا يضمنها بالقسم، دلالة منه على تأكيد استمرارية القلق والصراع المستمر مع الاحتلال، لتمتد في ثلاث موجات متلاحقة متتابعة، يصور في الأولى حال الناس في عبادتهم، وفي الثانية يصور حال الناس المترتب على عبادتهم، وفي الثالثة يصور خنوع الناس واستسلامهم للرُّقَى والتعاويذ.

وفي قصيدة "نشيد الأنبياء"[2]، نلاحظ أن الموجات الدرامية تتشعب وتضفي على النص ليلقي الشاعر بظلاله النفسية المتراكمة على الأنبياء الذين يمثلون الشرائع السماوية الثلاث، حيث يرفضهم ويبشر في نهايتها بنبيه الاشتراكي الذي يدعو الناس إلى التمسك به؛ لأن الشاعر يعي عروبته مع انتمائه إلى الحزب الشيوعي، فهو من أصل دُرْزي، ثم تمتد الموجات شيئاً فشيئاً بشكل انسيابي هادئ في طول امتداد الموجة، وهو ما يعمق دلالة الرفض والتمرد التي يحملها، بحيث تحتاج من المتلقي الحذر الشديد في أثناء

(*) الشلو بكسر الشين وسكون اللام، عضو أو قطعة من لحم مسلوخ، وجمعها أشلاء.

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الرابع، ص١٨.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٢-٢٧.

Digitized by Birzeit University Library

الغوص في معالمها، رغم ما يبدو من هدوء السطح أمام الناظر لها للوهلة الأولى، ولكن سرعان ما تفاجئه بتياراتها التي قد تجرفه إلى أغوار سحيقة من المشاعر الممزوجة بفكر الرفض والتجديف.

والشاعر في موجة "نشيد الحرب"[1] ينهي حركة الأمواج الطويلة في القصيدة، برؤية الحرب التي تدمر البشرية وتعمل على زلزلة رؤاها، ثم تتلاحق الموجات بعد ذلك في موجة بناء "نشيد الإنسان"[2]، بحيث تصبح المسافات بين كل موجة وسابقتها ولاحقتها قصيرة ليصبح النشيد مائجاً هائجاً، مع العلم بأنه يتكون من تسع موجات أسهم الإيقاع الداخلي الذي أنبنت منه في تسارعها وتتابعها، فقد خالفت نغم (متفاعلتن) الذي بنيت عليه الموجات السابقة، وأنبنت على نغم (فعلن) بالإضافة إلى كونها رسائل موجهة إلى نخبة من الثوار الذين حملوا أمانة المواجهة بالكلمة والعمل، ممن أحبَّهم الشاعر لسيرهم على نسقه الفكري نفسه أو قريباً منه.

أما في موجة "نشيد الختام"[3]، فنلاحظ أن الموجات تعود إلى الطول والهدوء لتختتم الموجات السابقة في موجاتها المتلاحقة، فالموجة تفتتح بدال الاستقبال "أبداً على هذا الطريق" الذي يدور في صلب الموجة مرتين، وتختتم به في حركة لا نهائية حيث يقول الشاعر:

فاحمل لواءك.. وامضِ.. في هذا الطريق..

أبداً.. على.. هذا.. الطريق!!

شرف السواقي.. إنها تفنى.. فدى النهر العميق!!

فالقارئ لقصيدة "سربية الصحراء"[4] يمكن أن يعتبرها أيضاً نموذجاً حيًّا يمثل هذا

---

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الرابع، ص ٢٨- ٣٠.

(٢) المصدر السابق، ص ٣١-٤٣.

(٣) المصدر نفسه، ص ٤٤-٤٦.

(٤) من النماذج التي تمثل هذا البناء المتماوج، ديوان "كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه"، وديوان "خذلتني الصحاري"، التي اعتبرها الشاعر من السربيات.

Digitized by Birzeit University Library

البناء المتماوج في حركة تموج كرمال الصحراء، ارتفاعاً وانخفاضاً وامتداداً عبر مسارب ومسالك عديدة تتجاذبها وُعُورة مع لين وحركة وسكون، وسرعة وبطء، وكذلك هناك الكتب السبعة، فهي تعتبر نموذجاً حيًّا للحركة المتماوجة التي تعبر عن مكنونات النفس الشاعرة، وأسرارها بتدفقات متماوجة.

ومن خلال قراءتنا ودراستنا لقصائد الشاعر سميح القاسم ودواوينه اتضح لنا أنه نجح في توظيف العديد من الأساليب الدرامية التي جعلت قصائده زاخرة ومفعمة بالأبنية الدرامية المختلفة، التي سلك خلال بنائها مسارب عديدة متداخلة، وتنتقل من فكرة إلى أخرى في نفَس شعري درامي طويل، ليثري بها قصائده الدرامية وليبث فيها الحركة والتفاعل بين بعضها البعض، فالقارئ لقصائد سميح القاسم يجده يضمن قصائده العديد من الأساليب والأبنية الدرامية المتعددة من بناء دائري ومقطعي- حلزوني- ومتماوج، ليعكس من خلالها الواقع المرير والقاسي الذي مر به الشعب الفلسطيني، ويجسده، لذلك تميزت صوره الدرامية الشعرية بالتنويع في البناء من حيث البناء الدرامي، الذي انعكس بصورة واضحة على شعره بثت فيه التجديد والإثارة والتنويع، الذي ساهم في الترابط الفكري والشعوري، وحد من تداخل الصور الدرامية وامتزاجها وتعقيدها، ولذلك استغل سميح القاسم الإمكانيات والتقنيات كافة للتلوين والتنويع الدرامي لتقديم تجربته الشعرية من خلال تيارات وعي قادرة على التعبير عن عمق التجربة وتعقيداتها.

Digitized by Birzeit University Library

ثانياً: القناع وتعدد الأصوات في القصيدة عند سميح القاسم

مفهوم القناع وأهميته

١- القناع الأسطوري.

٢- القناع التاريخي.

٣- القناع الديني.

٤- القناع الشعبي.

Digitized by Birzeit University Library

مفهوم القناع وأهميته:

استخدم الشاعر القناع كتقنية فنية، وأداة أدبية للتعبير عن شاعريته، لذا فهو يمثل نزوعاً واضحاً نحو الدرامية بكافة جوانبها القصصية والمسرحية والحوارية والسردية، ويعطي الشاعر هامشاً أكبر ومقدرة فنية أفضل في التعبير عن فكرته، يربط من خلاله بين صوت الحاضر وصوت الماضي، وشخصيات الماضي بكثافة تجربتها وشخصيات الحاضر بواقع آلامها ومعاناتها. فالقناع في أصل وضعه غطاء يستر به الرأس أو يخفي وراءه الوجه[1] لإخفاء ملامح الشخص المُتقَنِّع به، وإظهار ملامح النموذج المراد التقنُّع به، فهو أداة مزدوجة الأداء تحمل النقيضين - في آن واحد -: الإخفاء والإظهار. والقناع تقنية فنية متطورة يستجيب في حركته واتساقه لتطورات الواقع وتغيراته، له صفاته الأدائية الخاصة، وفعالياته التعبيرية المتميزة التي تمثل صورة متقدمة لحداثة اللغة الشعرية وتطورها في تكثيف الدلالة والسمو بالمعنى إلى أسلوب درامي يلتحم فيه المبدع بالنموذج القناعي الذي يعبر عن رؤاه لتنفتح الأصوات والانفعالات والمواقف والتجارب وتتداخل وتتوحد في الأداء القناعي الذي ينصهر فيه عالمان متداخلان، وينتج أسلوب فني جديد مكثف وموحد، فهو "محصلة العلاقة بين هذين الطرفين أو الصوتين (الشاعر- الشخصية)، ولأنه كذلك ينطوي على عناصر منهما معاً دون أن يتطابق مع أي منهما"[2].

فالشاعر يمعن النظر في الكون وأشيائه ويستبطن المواقف والرؤى المؤثرة والمشعة التي تحمل سمات الدلالة والتجدد، ويخضعها للتأويل والتحوير بالحذف والإضافة، لتنقيحها من عوالقها وحَقْنها بدماء جديدة ضمن سياق فني يخلق منها متواليات دلالية جديدة لصيقة بعصره، فإما أن "يتحدث بلسانها أو يدعها تتحدث بلسانه"[3]، فلا يلغي أحدها دور الآخر، بل يبقى بينهما تجاذب وتداخل ضمن الإطار القناعي الذي

---

(١) لمزيد من التفصيل في المعنى اللغوي ينظر: ابن منظور، لسان العرب، إعداد عبد الله علي الكبير وآخرون، مادة: قنع

(٢) د. جابر عصفور، أقنعة الشعر المعاصر، مهيار الدمشقي، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الرابع، ١٩٨١، ص١٢٤.

(٣) د. علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص٢٦٢.

Digitized by Birzeit University Library

هو محصلة العلاقة بين طرفي القناع، ليحمل في طياته أبعاد مواقفهما معاً، وهذا يعكس إخفاق المبدع في تقمص قناعه "ليكشف عن رقة القشرة الدرامية التي حاول أن يتخذها لنفسه"[1].

تكشف قصيدة القناع عن حوار داخلي بين صوتين أساسيين يمثلان (الأنا) الذات المبدعة، و(الأنا) الموضوع في الشخصيات، كما تكشف عن حوار خارجي بين الشخصية وغيرها من الشخصيات، بما يحقق أبعاد شخصية القناع وأسرار عالمها، لذلك يمكن "للقناع أن ينطوي على درامية ذاتية تقوم على المونولوج، فلا يسمع في القصيدة سوى صوت الشخصية بكل توتره الذاتي، ومن الممكن أن تتقدم الأصوات فتبدو الشخصية متجاوبة أو متعارضة مع غيرها على أكثر من مستوى"[2].

تلفت شخصية القناع الانتباه إلى توتر عميق بين صوت الحاضر، وصوت الماضي وهو خاصية تتعلق بالزمن بأوسع معانيه، فإذا كانت الشخصية تقودنا إلى الماضي من حيث الظاهر، فإنها تقودنا في حقيقة الأمر إلى الحاضر حيث تنطق في الحاضر أحداثاً تتعلق بالماضي، ولكن كل ذلك يهدف إلى تعميق إدراكنا بما تنطقه، وذلك لأن القناع يتحدث عن وقائع حدثت في الماضي، وعن شخصية ليست موجودة في الحاضر، غير أن القيمة الحقيقية لهذه الأحداث والشخصية تكمن في قدرتها على تفسير الحاضر والماضي معاً، لاستكشاف المستقبل، ولعل ذلك هو ما يفسد "اندفاع أغلب قصائد القناع إلى رحم الأسطورة- الأم"[3].

والقناع في تجربة الشاعر سميح القاسم لم يأتِ من فراغ الواقع، ولا من رغبة السيطرة عليه، أو من التعالي على همومه ومشكلاته، وإنما جاء نتيجة لمعاناة الواقع التاريخي، واستجابة لوعي متأزم بمشكلاته وهمومه، الأمر الذي يعني أن الأقنعة والرموز التي تم استدعاؤها في تجربة الشاعر إنما تم "استدعاؤها بقوة الضرورة لا بفعل

---

(١) د. إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ط٢، دار الشروق، عمان، ١٩٩٢، ص١٢٥.

(٢) د. أحمد جبر شعث، الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر، ط١، مكتبة القادسية، فلسطين، ٢٠٠٢، ص١٤١.

(٣) د. جابر عصفور، أقنعة الشعر المعاصر، ص١٢٥.

Digitized by Birzeit University Library

الرغبة، بقوة الضرورة التي يفرضها وعي الموقف التاريخي الساعي إلى التجاوز، لا بفعل الرغبة التي يمليها وعي ما فوق الموقف التاريخي الذي لا همَّ له في التجاوز"[1]، إضافة إلى رغبة الشاعر المعاصر بتجاوز حدود الذاتية والغنائية والاقتراب من الموضوعية والدرامية التي ترتبط بتقنية القناع ارتباط وجود، لذلك احتل أسلوب القناع في قصائد سميح القاسم مكانة بارزة ومتميزة وأهمية فاعلة، بوصفه أداء تعبيريًّا متطوراً ذا أبعاد دلالية وآفاق إيحائية مكثفة، رفد القصيدة المعاصرة بحمولات معرفية وجمالية تستجيب لروح العصر، لمنح القصيدة عنصراً حركيًّا دراميًّا قادراً على خلق سلسلة من المواقف والأحداث والحوارات على مستوى القصيدة، وجعلها مُتْرَعةً بالحركة والحيوية والدينامية، ليرتفع بمستواها لاستيعاب تناقضات الواقع.

وتلعب قصيدة القناع دوراً أساسيًّا للدخول إلى عالم الدراما الشعرية، "لأن توتر المسافة بين الوجه والقناع من جانب، واختلاف الملامح من سطح إلى آخر، قد جعل تشكيل القناع وتوظيفه شعريًّا، من أهم دلائل كثافة الرسالة ذاتها، تلك الكثافة التي لا تلبث بدورها أن تنعكس في تعدد قراءات النص وتباينها عند المتلقين، أي إن تقنية القناع قد غطت مساحة المنظومة التواصلية في الشعر باتجاه حداثي يبعده عن الغنائية بقدر ما يشده إلى الاحتدام والدرامية"[2].

والشاعر العربي المعاصر حين يوظف شخصية تراثية، فإنه لا يوظف من ملامحها إلا ما يتلاءم وطبيعة التجربة التي يريد التعبير عنها من خلال هذه الشخصية، ويصف مراحل توظيف الشخصية في التجربة الشعرية بأنها تمر بثلاث مراحل:

"**أولاً**: اختيار ما يتناسب مع تجربة الشاعر من ملامح هذه الشخصية.

ثانياً: تأويل هذه الملامح تأويلاً خاصًّا يلائم طبيعة التجربة.

ثالثاً: إخفاء الأبعاد المعاصرة لتجربة الشاعر على هذه الملامح أو التعبير عن هذه الأبعاد المعاصرة من خلال هذه الملامح بعد تأويلها"[3].

---

(١) عبد الواسع الحميري، الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩، ص١٧٦.

(٢) د. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص١٤٤.

(٣) د. علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص١٩٠.

Digitized by Birzeit University Library

إن مرجعية الأقنعة تمثل مصدراً مهمًّا في تقنية القناع، وإحدى الجوانب الحاضرة والمؤثرة والفاعلة في أقنعة النص، وعملية اختيار مرجعية الأقنعة وتشكيلها داخل العمل الفني، ليست عفوية ولا عشوائية خالية من المعاناة، سابقة للحظة الإبداعية، بل هي عملية دقيقة تحتاج إلى بصيرة قوية، ورؤية عميقة، وخيال واسع يمكن المبدع من البحث عن الجوانب الدالة والمتجددة في مراجعه القناعية والتفاعل معها؛ "لأن درجة الإبداع تتوقف على عنصر المفاجأة في ضم العناصر التي لا يتوقع جمعها في صعيد واحد"[1]، فالشاعر يبحث عن نقاط التقاطع بينه وبين نموذجه الذي يُعد صدى لتجاربه وانفعالاته، فيتفاعل معها ويعبر من خلالها عن مواقفه وقضاياه، ويحملها عبء النهوض بتجاربه، والشاعر سميح القاسم طور من أقنعته داخل قصائده بتطور حياته أو بالأحرى بتطور المواقف والأحداث التي تعرض لها شخصه والشعب الفلسطيني بأطوار حياته المختلفة، التي اضطر – من ثم – إلى مواجهتها بما يتناغم ويتلاءم وطبيعة كل المواقف المأساوية التي مر بها الشعب والقضية الفلسطينية برمتها.

١– القناع الأسطوري:

إن أغلب أقنعة الشعر المعاصر هي أقنعة شخصيات يستعيرها الشعراء ليصوغوا من خلالها مواقفهم، التي توحي إلى طبيعة القناع بأنه محاولة لخلق أسطورة تاريخية وهو "من هذه الناحية تعبير عن التضايق من التاريخ الحقيقي بخلق بديل له (الأسطورة)، أو محاولة خلق موقف درامي"[2] للكشف عن طبيعة العلاقة بين القناع والأسطورة، ورصد أبعادها ووجوهها من خلال الإمكانات الفنية التي تنطوي عليها قصيدة القناع، وبخاصة البعد الدرامي، والبعد الخاص بالزمن[3]، وقد غلبت شخصيات القناع ونماذجه في شعر سميح القاسم، الشخصيات ذات المصادر التاريخية بأنواعها المختلفة، وهوياتها المتعددة من شعرية وفكرية وغيرها، بحيث تأتي في المقام الأول من اهتمام الشعراء الفلسطينيين بشكل عام، وسميح القاسم بشكل خاص، ونلاحظ ذلك في قصيدة للشاعر سميح القاسم

---

(1) د. صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط٢، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٠، ص٤٥٦.

(2) د. إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص١٢١.

(3) انظر: د. جابر عصفور، أقنعة الشعر المعاصر، ص١٢٢.

Digitized by Birzeit University Library

بعنوان "ابن نايوبي الأخير"[1]، حيث تتضح سمات القناع في تلك القصيدة من خلال العنوان الذي يكشف عن هوية الشخصية منذ البداية، وانتمائها إلى الأصل الأسطوري، بحيث يحيل إلى أحداث ووقائع الأسطورة ذاتها، ولكن الشاعر يتجاوز تلك الشخصية القديمة، ويلفت الانتباه إلى أن (ابن نايوبي) لم يمت ولم يلق حتفه على هذه الطريقة التي ترويها الأسطورة، لأن الملكة (نايوبي) كانت شديدة الإعجاب بأبنائها السبعة، متباينة بتفوقها على (ليتو)، فأوعزت الأخيرة إلى أبنائها الكثيرين بأن يفتكوا بأبناء خصمها انتقاماً منه على إهانته لها، فتربصوا بهم وقتلوهم واحداً تلو الآخر، ويقال أن (نايوبي) قد تحولت إلى صخرة من شدة الحزن على أولادها القتلى[2].

إن ثراء المعجم الأسطوري الخاص بالشاعر ناتج عن "أن الموقف الأسطوري في صميمه موقف شعري؛ لأنه موقف صراع دائم بين الإنسان وبين الوجود، فالشاعر وصانع الأسطورة في محاولة متجددة لإيجاد صيغة ملائمة للتوافق بينه وبين المجتمع، وبينه وبين قوانين الطبيعة، وبينه وبين المطلق"[3]، لإيجاد معادلة لصراع الخير والشر، والوجود والعدم، والجدب والازدهار. ويعتبر هذا الصراع في الحقيقة هو جوهر التجربة لشعر شاعر عظيم، ومن خلال ما أورد الشاعر في بيانه النثري التوضيحي للشخصية وحكايتها الأسطورية، وقبل أن يلج إلى عالم قناعه الدرامي الأسطوري، يكشف عن ملامح مخطط مسبق لإزاحة الأسطورة وخلق حكاية جديدة تُبنى على معالم الصراع بين (ابن نايوبي) السابع وأعدائه الذين قتلوا إخوته، وذكر الشاعر سميح القاسم أن (شاعر الربابة) – وهو يقصد نفسه – سيواصل رواية الحكاية الجديدة لابن نايوبي الذي جُرح ولم يمت كما زعم الأدعياء، وحين استعاد عافيته نذر نفسه للكفاح ضد الغزاة المعتدين حتى ترضى عنه الآلهة، وتعود الحياة إلى أمه، وتجف دموعها إلى الأبد[4].

---

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثاني، ص١٢٣.

(٢) انظر: أمين سلامة، معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية، المجلد الأول والثاني، مكتبة مدبولي، القاهرة، ص٣٠٩.

(٣) د. أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ط٣، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٢، ص٤١.

(٤) انظر: التوضيح الذي ورد في أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثاني، ص١٢٣.

Digitized by Birzeit University Library

وتبدو شخصية القصيدة منذ اللحظة الأولى أنها تتحدث بضمير المتكلم المفرد، والتحرر من حدود عالم الأسطورة القديمة التي أنهت الصراع بين أبناء نايوبي وأعدائهم في طيبة بالهزيمة الساحقة، وبلوغ الموت إلى مداه، أي إلى آخر ابن من أبناء الملكة المذكورة، وقد أصرّت الشخصية الجديدة مراراً على دفع هذا الزعم وإبطاله، وذلك في ثلاثة مواضع من القصيدة بحيث تضفي في كل مرة معاني ودلالاتٍ جديدة تكشف عن وجوه الشخصية وعالمها، ففي المرحلة الأولى ينبني موقف (ابن نايوبي)، بصفته قناع القصيدة، على دحض أباطيل الأعداء، وادعاءاتهم، وكشف زيف تلفيقاتهم بشأن قتله والقضاء عليه، وقد صرّح الشاعر بصدمة الأعداء لدى اكتشافهم الحقيقة ومفاجأتهم بها، بحيث يبدأ الصراع الدرامي على هذا المستوى، في صورة التناقض الدرامي الحتمي بين القول الحقيقي القابل للاختبار، والأكاذيب الملفقة التي يمنحها وجود (ابن نايوبي) فيبطلها ويدحضها، وهذا يعني بالضرورة تجدد الصراع، وبعث الأمل في الانتصار، وتغيير مجرى الحياة نحو الحقيقة المتوارية في خضم معادلة قوى الشر الظاهرة مؤقتاً، كما يعني ذلك أن تحولات البنية الدرامية في القصيدة أدت إلى تطوير بنية الأسطورة بصفتها مدركاً جمالياً تعتمد على متقابلات جديدة أساسها انتصار ابن نايوبي المعتدَى عليه، وهزيمة المعتدين الظالمين، وهذا ما جسده سميح القاسم في إحدى قصائده التي تحمل عنوان "ابن نايوبي الأخير"[1]:

سقطت كل الأسانيد التي تزعم موتي
والذين احترفوا القول بأن الموت أجدى
عندما فاجأتهم في اللحظات اليائسة
هرعوا في عريهم،
صوب نتوء البحر أو صوب نتوء اليابسة
ووحيداً تركوني
وجريحاً تركوني
نازفاً في عقر بيتي!

---

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثاني، ص ١٢٣.

Digitized by Birzeit University Library

تظهر ملامح شخصية القناع الأسطوري في قصيدة سميح القاسم واضحة، كما يبدو أن ذروة الصراع تتكشف حين يواجه البطل (ابن نايوبي) أعداءه وحيداً، وهذه هي المشكلة الحقيقية والأزمة التي تفصح عن عمق أساه وحزنه، وتعبر في الوقت نفسه عن إصراره على المواجهة، وتحديه للموت وصموده في الميدان.

أما المرحلة الثانية في تجسيد درامية قناعه الأسطوري من خلال المواقف الإنسانية للشخصية، فتبدو في انطلاق صوت القناع كاشفاً عن أبعاد الصراع ووجوهه، وحقيقة قضيته المحورية المتمثلة في الالتزام الإنساني بالنضال والكفاح ضد القتلة الغادرين في صورة بطولية فائقة، وهو امتداد طبيعي لحلقات الصراع على مختلف المستويات في القصيدة، بدءاً بقلب منطق الصراع وإسقاط كافة ادعاءات الأعداء أو أسانيد تاريخهم المبنية على الزيف، بالإضافة إلى ذلك فإن الشخصية تبوح بخبايا عالمها الباطني الذي يتحكم في الفعل الإنساني لديها، بحيث يقوم على قيمة البطولة، وعقيدة الأبطال في الالتزام بقضايا الوطن، وهذه تعد من السمات الأساسية التي جعلها الشاعر سميح القاسم لملامح شخصية القناع[1] في قصيدته فيقول:

سقطت كل الأسانيد التي تزعم موتي
وأنا ألغيتُ، ألغيتُ السفر
من مدارات الدم الساطع في ليل بلادي
وعلى أحداق أحبابي النيام
أدمع من شرفة الموت تنادي!

أما المرحلة الثالثة لتقمصه شخصية (ابن نايوبي) من خلال الموقف الدرامي الشمولي كما تفصح عنه الجملة المركزية: (سقطت كل الأسانيد القديمة) فتتجلى فيها المعاني العظيمة للتحدي مرة أخرى، وعلى وتيرة أشد عمقاً، بحيث يبدو الصراع في ذروة العنف بين طرفي النقيض، ولكن الصراع هو الذي يكشف عن معانٍ الحياة وأسرارها ويجلو حقائقها، ويؤكد رسوخها في مقابل الموت، ويبدو ذلك واضحاً في إطار

---

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثاني، ص ١٢٤.

Digitized by Birzeit University Library

إنساني أمثل عندما تشكل الشخصية في وجودها تحدياً لكل وجوه الشر القديمة، مستندة على قوة الإرادة الإنسانية، والعزم على تحمل المشاق، والقدرة على مواجهة التحديات، ومآسي الحياة، فالشاعر سميح القاسم وجد في تلك المعاناة مطابقة للحالة الفلسطينية ليتقنع وراءها ويرسم العذاب والقهر الذي يتعرض له الشعب الفلسطيني على مدار عشرات السنين من قبل المحتل الغاصب، ونلاحظ أن شاعرنا قد جسد ذلك في قصيدته[1] فيقول:

سقطت كل الأسانيد القديمة

والأسانيد الجديدة

والتي يُضمرها مستقبل الرقص على أنقاض أهلي،

فارحلي مركبة الموت بأحبابي النيام

لم يزل جفني كحد السيف مسلولاً،

وفي قبضة تاريخي اللجام!

أقلعي عني .. فهل تنتظرين

غير هذا الدمِ .. إكليلاً لأحبابي النيام؟

وأقلعي مركبة الموت، فما زلت فتيًا،

وجميلاً ... وقويًا!

لا يخفي الشاعر سميح القاسم في قناعه الدرامي الذي اختفى وراءه، حرصه على بعث سمات جديدة، بحيث تغدو الشخصية في قمة الاكتمال الإنساني، لا تخشى التردد، ولا يدنو منها الضعف أو الوهن، ولهذا قدم الشاعر شخصيته في صورة درامية تجسد المثال في القوة والجمال معاً، وجعلها مدخلاً واحداً لتتمتع بالحياة، وليس هذا فحسب وإنما جعلها تنسجم دراميًا مع قيمها وأفكارها التي تتبناها وتتخذها منهجاً وطريقاً للحياة، ولكن الشاعر أرادها نموذجاً دراميًا يجسد من خلاله قدرات إنسانية

---

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثاني، ص ١٢٤ – ١٢٥.

Digitized by Birzeit University Library

فائقة تحتكم إلى سنن الحياة في مصير الصراع الدائر، لكونها قوة تنبع من الحياة ذاتها، كما يتصورها، ويحاول أن يبعثها عبر شخصية ليست غريبة أو شاذة، وإنما فريدة تنتسب إلى العالم الإنساني الفذ، وأحياناً يجبرنا الشاعر سميح القاسم على العودة إلى الشخصية الأصل التي لا تغيب، وإن اصطنع خواص القناع لخلق شخصية تولدها هوية المتكلم في القصيدة الدرامية، فهو يريد لابن نايوبي أن يبعث من جديد ويواصل مسيرة الحياة ويخوض غمار الصراع الوجودي كالواقع الذي يعيشه الفلسطيني، لأنه في التحصيل النهائي يعبر عن رغبة الإنسان في الانتصار وانتزاع حياته من نقيضه العدو والموت أو الفناء، وهذا يوضحه سميح القاسم في قصائده فيقول بصوت قناعه في القصيدة السابقة نفسها [1]:

عرفوا أني شربتُ البحر من قبل قرون

ولهذا، لا أزال

ظامئاً منذ قرون

ولهذا .. أبداً يجتنبون

ساحة الحرب السجال،

ولهذا، فأنا أبصرهم ينتحرون

عندما ينتصرون!

يوم شجوا باب طيبه

عمرت قلبي قلوب الآلهة

ولا شك أن تكرار القصيدة لما صدرت عنه الشخصية من مواقف درامية إزاء الصراع الذي يجسد قيم الحياة ومثل الإنسان، له دلالته المرتبطة بالقيم التي يحاول سميح القاسم بعثها من جديد، وهي قيم إنسانية تمثل في مجملها دأب الإنسان لحماية الحياة من الضياع، والتصدي لقوى الشر، والدفاع عن وجوده وكيانه، وحقه في استعادة حقوقه الإنسانية المغتصبة، وهذا ما يكرسه قناع القصيدة الدرامية حول القضية الكبرى لديه،

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثاني، ص ١٢٦.

Digitized by Birzeit University Library

قضية الصراع مع الاحتلال الغاصب، والدفاع عن الحياة والوطن السليب، لذلك فإن الشخصية حينما تعبر عن همومها وقضاياها إنما تعبر عما في وجدان الشاعر من تباريج وآلام، وفي مثل هذه الحالة ينوب صوت (ابن نايوبي) عن الشاعر في طرح قضاياه والتعبير عن شعوره الإنساني، ويتمثل ذلك في قوله في القصيدة نفسها [1]:

يا أحبائي .. وتبقى المسألة
أن تكونوا مرةً .. أو لا تكونوا !
شرفة جرحي،
وأسراري تنادي
من نهايات منافيَّ ، ومن بدءِ بلادي:
رفع الموتُ ذراعيه بباب المعجزة
ووراء المعجزة
تكثر الأسماء .. لكن المسمى
وطنٌ !

منحت شخصية القناع الدرامي التي استدعاها الشاعر في تلك الأبيات بُعْداً آخر يدنو به إلى أن يكون رمزاً للتضحية وفداء للأهل والوطن من أجل الحياة وحرية الإنسان، ومعرفة أسرار المأساة وجل مكنوناتها تتمثل في فجيعة الوطن الممزق، ونكبة أهله وتشردهم في متاهات المنافي، ومن هنا كانت القيمة الإنسانية العظمى التي أعطت الشخصية الأسطورية أبعاداً كثيرة لتوضيح معاناة الشعب الفلسطيني وعذاباته، لتمنحها درامية واضحة.

ويستعير الشاعر سميح القاسم في قصيدته (أوزيريس الجديد) [2] صوت أوزيريس ليقدم من خلاله صورة درامية معاصرة لمعاناة الإنسان الفلسطيني وإصراره على استرداد حقوقه فيقول:

---

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثاني، ص ١٢٨.

(٢) المصدر السابق، المجلد الأول، ص١٩٧-١٩٨.

Digitized by Birzeit University Library

أنا والسيول المستميته..
مُذ كانت الأمطار والأحزان والشمس العنيده
نحيا على جرف النفايات المقيته
ونُعدُّ للدنيا الجديده!
أنا والسيول المستميته
في سفرة لا تنتهي .. حتى نُعيد إلى الحدائق
حسونها المنفيَّ .. والجذر الترمّدَ في الحرائق!
حتى يشبُّ اللوز والزيتون والتفاح
في جرح الخنادق!
ويرممُ والإنسان أنقاضَ المدارس والمصانع
وتفجّرُ الألغامُ أنهاراً ..
وتخضرُّ المزارع!
أنا والسيول المستميته
يا زوجتي إيزيس .. آلهة مريده
لا ننتهي في مسلخ القرصان أشلاءً شتيته!
ما كان منا أمس .. يا إيزيس .. أحلامٌ شهيده
في الأرض نبعثها غداً ..
دنيا منوّرةً .. جديده!!

تقمص الشاعر سميح القاسم في هذه القصيدة شخصية أسطورية ذات دلالات درامية إيجابية تبشر بالخصب والحياة، وهي شخصية "أوزوريس" التي هي رمز للمناضل الذي يسعى إلى تغيير الواقع وإصلاحه، وإيزيس قرينته المعروفة بإخلاصها ووفائها لزوجها، والتي أصرت على الأخذ بثأره من أخيه (ست) الذي غدر به حيًّا ووضعه في التابوت وألقاه في النيل. وهناك روايات تقول إن (ست) مزقه إرباً إرباً ودفنه في بقاع متعددة من وادي النيل وجابت جثة إيزيس وادي النيل شمالاً وجنوباً بحثاً عن جثمان زوجها

Digitized by Birzeit University Library

الذي مزقه (ست) وهو رمز للسلطة الباطشة[1] التي تتنامى مع جانب منها، لذلك أعاد الشاعر سميح القاسم صياغتها بصورة إنسانية جديدة تتناسب مع انفعالاته الثائرة وتجاربه المتمردة المرتبطة بالبعث والتجدد والعطاء، التي رمز إليها بالثورة، وذلك من خلال خطابه لزوجته "إيزيس" رمز الأم الفلسطينية المناضلة بأن (السيول المستميتة) الثورة سيعيدان وجه الحياة إلى الحدائق والأشجار والمزارع والمدارس والمصانع، ويستمران بالعطاء ولن ينتهيا أشلاء (شتيته) على يد الأعداء الذين رمز لهم (بالقرصان)، وهذا إشارة إلى ما جاء في الأسطورة من أن (أوزوريس) توزع أشلاء قبل أن يبعث من جديد، ولكن أوزوريس الجديد قناع النص هو نموذج مثالي للمناضل الفلسطيني الذي يسعى إلى تغيير الواقع وإصلاحه، ولن يرضى بأن يتمزق على أيدي الأعداء في (مسلخ القرصان) الذي يمثله في الأسطورة (ست) النموذج الأمثل لسلطة الاحتلال الباطشة، ولن تتناثر أجزاؤه مثلما تمزق جسد أوزوريس وتناثر في أجزاء عديدة من الأرض بل كل ما تمزق من أوزوريس الجديد ليس إلا أحلاماً شهيدة، ولم يبق أمامه سوى الواقع الذي سيعيد بعثه من جديد.

ويعتبر الشاعر" سميح القاسم من أكثر الشعراء الفلسطينيين الذين وظفوا قصائد كاملة وخصصوها لتوظيف أسطورة أوزوريس"[2]، وهناك العديد من القصائد التي وظفت هذه الأسطورة لصالح الحلم والبعث العربي[3].

لقد اتخذ القناع الأسطوري في بعض قصائد سميح القاسم الدرامية اسم القصيدة، وهذا يوحي بوعي المبدع بحقيقة قناعه الدرامي الذي أخذ على يديه بعداً دراميًّا جديداً، وذلك بإخضاعه لعمليتي التحوير والتعديل، إذ خرج بشخصيته الأسطورية من

---

(١) انظر: رودولف أنتس، الأساطير في مصر القديمة، ضمن كتاب أساطير العالم القديم، نشر وتقديم صموئيل نوح كريم، ترجمة أحمد عبد الحميد يوسف، مراجعة عبد المنعم أبو بكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٤، ص١٥-١٧.

(٢) صلاح البردويل، توظيف التراث في الشعر الفلسطيني المعاصر، رسالة دكتوراه غير منشورة، إشراف د. أحمد سيد محمد، جامعة عين شمس، القاهرة، ٢٠٠١، ص٢٣٧.

(٣) انظر: أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثاني، ص٢٦٣-٢٦٤، المجلد الثالث، ص٤٤٨، ٤٥٠، المجلد الرابع، ص١٧-٢١.

Digitized by Birzeit University Library

مرحلة الاستخدام السطحي الساذج إلى مرحلة التفاعل الواعي العميق، ضمن أسلوب سردي، ممزوجاً بنبرة درامية، وذلك من خلال ما أجراه من حوار بين بطله القناعي أوزوريس وزوجته إيزيس، وكشف فيه عن صورة أوزوريس الجديد الذي لم يتصدع ولم يتمزق رغم كل الظروف القاسية التي حلّت به، ظل متماسكاً قويًّا مصرًّا على نيل حقوقه واسترداد كرامته، فالذي تمزق منه ما هو إلا أحلاماً شهيدة، أما المستقبل فإنه ينتظره.

يستحضر سميح القاسم في قصائده مسرحية وأسطورة "أوديب" ويتخذها قناعاً أسطوريًّا دراميًّا في العديد من قصائده الشعرية لبيان إجرام العدو الصهيوني وخيانته للتاريخ العربي والإسلامي، لتحكي مأساة إغريقية شهيرة، وبطل هذه المأساة هو "أوديب" ويعني "ذو القدم المتورمة" وأوديب هو ابن "لايوس" ملك طيبة وابن جوكوستا اللذين تحدثت عنهما الأساطير اليونانية. وملخص هذه الأسطورة أن أوديب الذي رماه والده طفلاً يعود رجلاً ليقتل والده ويتزوج أمه، وينجب منها ولدين وبنتين، دون أن يعلم بالحقيقة، وعندما اكتشف هذه المأساة التي لا دخل له فيها انتحرت أمه، وألقى نفسه في الغابات ليموت هناك[1].

والشاعر سميح القاسم استحضر بعض المشاهد من مسرحية "أوديب" ليتخذ من هذه الحادثة قناعاً أسطوريًّا مأساويًّا فاضحاً أباه، مبيناً جريمته الكبرى، حيث خان فراش أبيه بعد أن قتله، متخذاً من هذه الحالة معادلاً دراميًّا لما فعله اليهود من استباحة لأرض فلسطين كجزء من أرض الأمة التي آوتهم بعد طرد شعبها الأصلي منها، وذلك ما جسده وتقنع وراءه في قصيدة بعنوان "أنتيجونا"[2]:

خطوة

ثنتان

ثلاث..

أقدِمْ .. أقدِمْ!

---

(١) انظر: إمام عبد الفتاح إمام، معجم ديانات وأساطير العالم، المجلد الثالث، ص٥٠-٥٢.

(٢) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الأول، ص٣٩-٤٠.

Digitized by Birzeit University Library

يا قربان الآلهة العمياء

يا كبش فداء

في مذبح شهوات العصر المظلم

زندي في زندك

نجتاز الدرب الملتاث!

تقمص سميح القاسم في قصيدته شخصية درامية وأسطورة "أوديب"، التي استدعى منها مشهداً دراميًّا حزيناً ومؤلماً من مأساة "أوديب"، وهو مشهد النهاية ليتخذه قناعاً دراميًّا يختفي وراءه ليعكس معاناته ومعاناة شعبه الفلسطيني، حيث كانت أنتيجونا (الابنة) آخر من تبقى لهذا القربان أوديب، تقود خطواته الأخيرة نحو نهايته، وتعاهده على الانتقام له، ويظهر من ثنايا القصيدة مدى الوفاء الذي تبديه "أنتيجونا" لوالدها أوديب، الذي يبدو واضحاً من خلال السياق أنها تعادل ما تبقى من الشعب الفلسطيني صامداً في أرضه، بينما أوديب يعادل الشعب الفلسطيني الذي طرد من وطنه، ولذا فهي تطمئن والدها بأن هناك في الأرض من يثأر له ويعيد حقه، وهذا ما أراد سميح القاسم أن يوصله إلى المتلقي خلال السياق، فيقول في القصيدة نفسها [1]:

يا أبتاه!

ما زالت في وجهك عينان

في أرضك ما زالت قدمان

فاضرب عبر الليل

بأشام كارثةٍ في تاريخ الإنسان

عبر الليل .. لنخلق فجر حياه!

يا أبتاه!

إن تسمل عينيك زبانيه الأحزان

---

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الأول، ص ٤٠ – ٤١

Digitized by Birzeit University Library

فأنا ملء يديك

مسرجةٌ تشرب من زيت الإيمان

وغداً يا أبتاه أعيد إليك

قسماً يا أبتاه أعيد إليك

ما سلبتك خطايا القرصان

يبدو الشاعر سميح القاسم في قناعه الدرامي الأسطوري الذي تقنع خلفه متوحداً متعاطفاً مع هذه الضحية النبيلة أوديب مع ابنته الوفية "أنتيجونا"، فالشاعر هنا لا يخرج بالدلالة عن الدلالة التاريخية لهذه المأساة الأسطورية لتعكس صمود الشعب الفلسطيني وإصراره على استرداد حقه من المحتلين الغاصبين.

ولم تكن الأسطورة عند سميح القاسم حلية تزيينية تتعامل مع القشرة الخارجية للنسق الأسطوري، بل تواصلا بالمضامين الأسطورية التي تصلح لأن تكون معادلات موضوعية تشخيصية مكثفة تكشف عن جوانب التجربة الخاصة للشاعر وقومه، وحركة الصراع التي يعيشها، لأن "إمكانات أية أسطورة لا يمكن أن تستغل إلا إذا أتيح لها الأديب الذي يفهم مغزاها لتعليق حالته بها"[1].

لقد قام الشاعر سميح القاسم بعملية إسقاط رموز الأساطير على الواقع المرير الذي يعيشه الفلسطيني، لإظهار حركية الصراع، واستمرارية الأمل والرجاء في العمل الثوري، "فالأسطورة إذن في صميمها هي أسطورة الصراع الدائم"[2]، وخير واقع يحتاج إلى تجسيد الصراع الذي يتحدث عنه الشاعر هو الواقع الفلسطيني الذي يعيشه الشاعر سميح القاسم وشعبه وأمته، فقد وظف سميح القاسم العديد من الأساطير الفرعونية والإغريقية، مثل أسطورة أوزوريس، إيكاروس، عوليس، وأوديب الملك، وهذا ما نجده في بعض قصائد سميح القاسم الذي يستعير فيها أسطورة البعث من الرماد (طائر العنقاء أو الفينيق

(١) د. أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٠، ص١٧٨.

(٢) جيرد براند، العالم والتاريخ والأسطورة، ترجمة عبد الغفار مكاوي، مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الأول، القاهرة، ١٩٨٣، ص١١٤.

Digitized by Birzeit University Library

والسنونو)، ليتقنع وراءها، ليعكس من خلالها وصف التجربة والحلم الفلسطيني الذي يتطلع إليه الفلسطينيون، وقد وجد سميح القاسم في ذلك معادلاً دراميًا جيداً للحالة المريرة والقاسية التي يعيشها الفلسطيني، فطائر العنقاء هو طائر خرافي بحجم العُقاب أو النَّسْر يظهر في أساطير العالم، فقد كان المصريون القدماء يزعمون أنه يعمر خمسة أو ستة قرون، وأنه ما إن يستشعر دنو الأجل حتى يبني عشًا من أغصان وتوابل، ويضرم فيها النار محرقاً نفسه، لكنه ينبعث بعد ذلك من الرماد، وقد سميت العنقاء في التراث الأوروبي باسم "فوني" نسبة إلى بلاد الفينيق حيث يعتقد الأوروبيون أن الإله زيوس خطفه إلى بلاد الفينيق التي سميت باسمه، وقد أصبحت العنقاء في التراث المسيحي رمزاً لقيامة المسيح، حيث يستدلون بقيامها من الرماد على قيام المسيح وبعثه ليخلص البشرية، وفي التراث المسيحي أيضاً طائر آخر يعادل طائر العنقاء في رمزيته ودلالاته لقيامة المسيح ألا وهو طائر "السنونو"؛ لأن هذا الطائر يختفي في الشتاء ويعود إلى الظهور من جديد في فصل الربيع[1].

وقد ترددت أسماء هذه الطيور "العنقاء أو الفينيق" والسنونو، كمعادل أسطوري لحالة الانبعاث من وسط الهزيمة التي يشعر بها الشاعر الفلسطيني سميح القاسم، وقد استدعاها تارة كرمز ضمن رموزه الكثيرة في قصائده، وتارة أخرى وظفها لبناء أسطورته، في محاولة لوصف التجربة والحلم الفلسطيني بالبعث واستعادة عناصر القوة في جسد الأمة العربية والإسلامية من أجل مواصلة المشروع التحرري والحضاري بشكل عام، وهذا ما وجدناه في إحدى قصائده التي تحمل عنوان "العنقاء"[2] فيقول:

السنونوّةُ احترقتْ

هكذا احترقتْ

واستوتْ في الرمادِ الموازينُ:

نارٌ وريحٌ

ونارٌ وماءُ

---

(١) انظر: إمام عبد الفتاح إمام، معجم ديانات وأساطير العالم، ص١٢٧-١٢٨.

(٢) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثالث، ص٣٥٢-٣٥٣.

Digitized by Birzeit University Library

وماءٌ وريحْ

أيها الوافدونَ من الخَشَبِ احترِقُوا

في صلب المسيحْ

يوحد الشاعر بين انبعاث العنقاء وانبعاث طائر السنونو وانبعاث المسيح أو قيامته وبعثه، جاعلاً منها جميعاً إرهاصاً دراميًّا للخلاص من ليل الاحتلال وقهره، ليتعانق عنوان القصيدة "العنقاء" مع (السنونوة) مع المسيح لتعادل جميعاً الحالة الفلسطينية، حالة الأرض المحروقة التي فرضها العدو، والتي لم يعد يميز فيها الإنسان الفلسطيني بين الشيء ونقيضه: (ماء ونار، ونار، ريح)، ولذلك يدعو الشاعر إلى المزيد من الاحتراق الثوري من وراء قناعه الدرامي الأسطوري الذي اختفى خلفه، لأنه كلما زاد الرماد زاد اقتراب الميلاد، والعكس صحيح، فيقول الشاعر في القصيدة نفسها [1]:

السنونوّة احترقت

والرمادُ القليلُ انتعافٌ قليلْ

بين مهدِ الوليدِ ولَحْد القتيلْ

نارُ فينيق أُغنيةٌ ساخرهْ

قلتُ، ما انطلقتْ

السنونوّةُ احترقتْ

من هُنا تبدأُ الآخرة ..

ويظل سميح القاسم يتابع عبر قناعه الدرامي الأسطوري حالة الرماد حتى يصل إلى لحظة البعث التي يتمناها لشعبه وأمته، مبشراً في النهاية بالفرج، الذي سينتج عن تقمصه لطائر الفينيق الذي هو رماد الانبعاث، إذ تتحول هذه النار التي هي نار الثورة إلى أغنية للنصر. ويعترف الشاعر خلال قصيدته أنها لم تنطلق بعد، لكنه متأكد من أنها ستنطلق، وستكون الآخرة، آخرة العذاب والقهر وليل الاحتلال المعتم.

---

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثالث، ص ٣٥٣ — ٣٥٤.

مكتبة جامعة بيرزيت الرئيسية

Digitized by Birzeit University Library

ويظهر الشاعر سميح القاسم صورة الواقع أكثر بشاعة من خلال تقنعه وتقمصه لطائر العنقاء، لبيان مذابح دير ياسين وتجاعيد وجه الإنسان الفلسطيني المعذب، فيقول في قصيدة بعنوان (مراسيم الرماد)[1]:

أيُّ وجهٍ سَيطفو على برَكِ الدَّمِّ
من دَيْر ياسينَ حتّى تجاعيدِ وجهي
خُذوا عن فمي كأسَكم يا سُكارى دَمي
جرعةُ السمِّ واحدةٌ
والضحايا كثيرون
لا تترُكوا أثراً للجريمة
ولنَكُن كيفما تشتهينا بلادُ المراثي القديمة.
للرمادِ مراسيمُهُ
(للرمادِ الذي نثرتْه الرياحُ على جَبَلَيْنْ
أثراً بعدَ عَيْنِ

للرمادِ مراسيمُهُ
لأوانِ القطاف

يكرر الشاعر على طول القصيدة جملة (للرماد مراسيمه)، بمعنى أنه لا بد لهذا الرماد لكي يتحول إلى نصرٍ من مراسيم حتى لا يضيع سُدى تذروه الرياح، ونلاحظ أن الشاعر يستغرب من حالة الفوضى الثورية القائمة، حيث لا يستطيع أن يميز فصل الخصب عن باقي الفصول، فيقول في القصيدة نفسها [2]:

---

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثالث ، ص ٥٦٣ — ٥٦٤.

(٢) المصدر السابق، ص ٥٦٥ — ٥٦٩.

Digitized by Birzeit University Library

كيفَ لي أن أُقيمَ الدليل

في اختلاطِ الفصول؟

كيف لي أن أصوغَ القرار

في ارتباك المدار؟

كُلُّ من كُنْتُ أُشبهُهُم

قَتَلوني على غِرَّتي

اقتَسَموا ثروتي

وَمَضوا يَلعَبونَ القمار

ويختتم سميح القاسم قصيدته بهذه الدعوة التي تجاوزت الفوضى إلى الانتصار والبعث فيقول:

وليكن ضيقُنا الفاتحة

لانفجارٍ جَديدٍ يَصوغُ بداياتِهِ الجامحه

فليقُلْ كاهنُ الموتِ أشياءَهُ

وليشبَّ حَريقُ اللغاتْ

للرمادِ

مراسيمُهُ!

الشاعر يرسم ويتقمص من خلال قناعه الدرامي الأسطوري طائر العنقاء والبعث من الرماد ليبين من خلال دراميته، عدم وجود نهاية لهذا الاحتراق والأمل الفلسطيني طالما ظلت الخيانة قائمة والفوضى جاثمة، لأن للبعث أصوله وشروطه، فالشاعر على طول القصيدة كان حذراً من الانسياق وراء التفاؤل الذي يوحيه القناع والرمز الأسطوري (العنقاء)، وأصر على أن البعث لا يكون عشوائيًّا فإن للبعث مراسيمه وشروطه التي لا بد من تحققها حتى يحدث، لذلك تميز سميح القاسم في تعامله مع هذه الأسطورة (العنقاء) رغم استلهامه التفاؤل منها، وذلك لشعوره العميق بثقل الواقع وتعقيداته،

Digitized by Birzeit University Library

ولخوفه من الإفراط في الأمل الذي قد يعيد دورة الموت من جديد لدراميتها وحركتها.

ويعود سميح القاسم ويستدعي أسطورة "السندباد"[1] ليتقنع خلفها، ويعكس من خلالها ما يجده معادلاً دراميًّا لنضال الشعب الفلسطيني خارج الوطن ومحاولاته الدائبة للعودة إلى الوطن مؤيداً بالنصر ومحملاً بالخير. وأسطورة السندباد هي حكاية تاجر وبطل من بغداد "في قصص ألف ليلة وليله"، وقد قام بسبع رحلات، عاد من ورائها بثروة طائلة، وقد وجد سميح القاسم في شخصية السندباد ومغامراته في البر والبحر ما يعادل الفلسطيني في بحثه عن مخلّص يخلصه من ورطة الغربة وعذابها، وهذا ما جسده سميح القاسم في قصيدة بعنوان "الميلاد"[2]:

قروناً يا أبي تاجرت بالأطياب والخزِّ
قروناً يا أبي غامرتَ حتى عدتَ بالكنزِ
حميتَ الماء من أجلي حميت الماء
وصنتَ التمرَ من واحاتك الخضراء

وعدت إليَّ من شيراز
بالديباج، والنهوند، والخبزِ
صغيراً كان تاريخي .. وكان بعمره عزي
وأنت تعبت، أنت شقيت .. حتى عدت بالكنز!
قروناً يا أبي .. وانهدَّ منك الكاهل المتعَبْ
وغاص العبء تحت رمال حقل النكبة المجدب
وناداني فراخي الزغب ..

---

(١) انظر: د. أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ص٣٢٧.

(٢) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الأول، ص١٦٦-١٦٩.

Digitized by Birzeit University Library

- لا ماء، ولا شجرُ

ولا فتح، ولا جابٍ، ولا عمرُ

فلا تغضب !

ولا تعتب !

إذا أغلقت أبوابي بوجه الأمسْ

وداعاً يا أبي الغالي!

وداعاً يا صديق الأمس

فإن أكفَّ أصحابي تدق الباب

وصوت الآلة الحسناء يدعونا،

لنبدأ رحلة الأجيال.. قبل الشمس! !

الشاعر سميح القاسم تقمص شخصية السندباد وتقنع به ليقدر لوالده التاريخي ذلك الجهد العملاق الذي قام به والتجارة الرابحة التي تاجر بها، وليبين ما جلبه من خير لأولاده، ولكن كل هذا التاريخ كما رسمه الشاعر سميح القاسم، الذي غاص تحت رمال النكبة، لم يعد صالحاً لإعادة الاعتبار للشعب الفلسطيني الذي عاد بلا ماء ولا زاد، ولذا نرى سميح القاسم يستأذن من التاريخ والماضي أن يغلق أبوابه حتى يستطيع أن يولد من جديد مع الأصحاب والعلم والآلة، حتى لا تتواكل الأجيال الحاضرة على قصص وحكايات الماضي.

ومن الملاحظ أن أسطورة السندباد من الأساطير التراثية العربية التي خضعت للكثير من التغيرات والتحويرات في مضمونها، لتلائم التجربة الفلسطينية المريرة والقاسية، فتارة يتمنى الشاعر تكرارها، وتارة يرفضها، وتارة يعتبرها عقبة في طريق ميلاده الجديد، وكل ذلك لأنه يشعر أنها تشكل جزءاً من ميراثه وماضيه الخاص الذي يؤثر على مسار حاضره ومستقبله، بخلاف نظرته إلى الأساطير الأوروبية، حيث يتعامل مع رموزها للدلالة على معنى محدد سلباً أو إيجاباً، دون أن يتدخل في أهميتها بالنسبة

Digitized by Birzeit University Library

لمسيرة حياته. ويوظف سميح القاسم القناع الأسطوري في العديد من قصائده[1] الشعرية الدرامية، يختفي وراءها ويتقمص أدوارها وشخصياتها، ليعكس التجربة الفلسطينية والمعاناة التي لحقت بالشعب الفلسطيني، والمصاعب والآلام التي يتعرض لها من قبل المحتل.

٢- القناع التاريخي:

يمثل القناع في الغالب شخصية تاريخية يختبئ الشاعر وراءها، ليعبر عن موقف درامي يريده، أو ليحاكم نقائض العصر الحديث من خلالها، ويشترك الشعر مع المسرحية الشعرية الدرامية في استخدام هذه الوسيلة كما تشترك القصة القصيرة وأنواع أخرى من الأدب[2].

إن علاقة الشاعر بالشخصية الموظفة وتنويع استخدامه للضمائر التي تشير إلى هذه الشخصية، يساعد في التعبير عن ذلك، فتارة يتحدث الشاعر إليها بضمير المخاطب، مما دفعه إلى الإحساس بأن الشخصية لا تحمل ملامح تجربته الذاتية، وإنما جسّدت بعداً موضوعيًّا دراميًّا من أبعاد تجربته الموضوعية، وهذا يضفي على القصيدة قدراً من الموضوعية والدرامية، ببعدها الظاهري[3]، ويكثر ذلك في شعر سميح القاسم، فنلاحظ أن الشاعر في أحيان كثيرة ينتقل بين أكثر من ضمير، وذلك حين يتخذ من الشخصية الواحدة أكثر من موقف درامي خلال القصيدة، ومن ثم تتعدد صيغ الضمير فيها بين متكلم ومخاطب وغائب.

---

(١) انظر: أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الأول ص١١٤، ١١٦، ٤٢٦، ٤٤٤، ٤٦٥، ٦٢١، المجلد الثاني ص٦٨، ٨٩، ٢٥٤، ٢٦٣، ٢٦٤، ٢٨٧، ٢٨٩، ٥٧١، المجلد الثالث ص٥٥٣، ٥٥٤، ٥٧٢، ٥٩٢، ٥٩٣.

(٢) انظر: د. إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص١٢١.

(٣) انظر: د. علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص٢٦٣-٢٧٥.

Digitized by Birzeit University Library

ويرى د. علي عشري زايد "أن تعدد الضمائر يمنح الشاعر مرونة في التعامل مع الشخصية من شتى جوانبها وأبعادها"[1].

ويحتاج الشاعر الذي "يكتب قصيدة القناع إلى وعي تام بتفاصيل حياة شخصية (قناعه) وملامحها، حتى يستطيع أن ينطق بلسانها على طول قصيدته التي تكون في الغالب قصيدة طويلة، كما أنه يكون بحاجة إلى وعي بذاته وبظرفه الموضوعي المشابه لظروف شخصيته"[2]، حتى يتمكن من التماهي معها، أو إسقاط بعض ملامحه الدرامية عليها، أو تحقيق أحلامه في تلبّس بعض ملامحها المفقودة عنده وفي واقعه السياسي والاجتماعي، فقد تصدر سميح القاسم هذا النمط من التوظيف للشخصية الدرامية التاريخية، انطلاقاً من الحاجة إلى إضاءة الواقع الفلسطيني المعقد في مرآة الماضي التي آمن القارئ العربي والمثقف بنقائها وصدق حكايتها وأعجب ببطولتها، وهذا يساهم في جذب انتباه القارئ العربي إلى شخصية الفلسطيني التي تلعب دورها وتتقنع بها وتتماهى معها.

فالشاعر "يختار من شخصيات التاريخ ما يوافق طبيعة الأفكار والقضايا والهموم التي يريد أن ينقلها إلى المتلقي، ومن ثم فقد انعكست طبيعة المرحلة التاريخية والحضارية التي عاشتها أمتنا في الحقبة الأخيرة، من إحباط أحلامها، وسيطرة بعض القوى الجائرة على بعض مقدراتها، والهزائم المتكررة التي حاقت بها رغم عدالة قضيتها، وقد انعكس كل ذلك على نوعية الشخصيات التي استمدها الشاعر المعاصر"[3]، ولذلك فإن شخصية "الشنفرى" هي التي اختارها الشاعر سميح القاسم للتعبير عن تجربته ورؤيته الحضارية والتاريخية ليوضح من خلالها همومه وآلامه التي لحقت به على مدار عشرات السنين.

إذن لم يأت اختيار سميح القاسم لشخصية "الشنفرى" ليتقنع وراءها دراميًّا لإبراز

(١) المرجع السابق، ص٢٦٣.

(٢) صلاح البردويل، توظيف التراث في الشعر الفلسطيني المعاصر، رسالة دكتوراه، ص٤٠.

(٣) د. علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص١٢٠.

Digitized by Birzeit University Library

الصراع المرير والقائم بين الفلسطيني والصهيوني - دون وعي بأعماق هذه الشخصية الشعرية على مستوى المعاناة الإنسانية وما حدث لها من صراع مرير مع مجتمعها الجاهلي أو من يمثلونه، ويبدو أن الشاعر استند إلى مزيج من المصادر التاريخية والشعرية، فقد ذكر في بيان قصيدته أن "الشنفرى أغنى الشعراء الصعاليك وأجمل أغربة العرب قاطبة، تقاذفه بنو شبانة وبنو سلامان بالاستغلال والاستعباد، فحين حاول ممارسة حقه الإنساني في الحب صَكّت وجهه الفتاة السلامية. ولم يطل به الوقت لاكتشاف الضرورة في ممارسة العنف ضد مذليه ومستعبديه إذا هو شاء استرداد ذاته السليب، فأقسم أن يقتل منهم مئة بما اعتبدوه وحين بلغ عدد القتلى ٩٩ أسروه ومثّلوا به حيًّا فارتجز قبل الموت، ولم يتح لهم سبيل الشماتة بيده المقطوعة"[1]. وتوحي قصته بجوانب إنسانية شتى، حتى إنها تبدو في بعض تفسيرات الباحثين ممن اعتمدوا على التفسير النفسي والاجتماعي، أنها تمثل ظاهرة الانتماء إلى (نحن) جديدة، نظراً لإخفاقه في التكيف مع عشيرته[2].

والشاعر سميح القاسم وجد في رحلة حياة الشنفرى،وما اتسمت به من نقمة عارمة- صورة للشعور الذي كان يملأ قلبه عندما كتب القصيدة حيث كتبت بعد عام ١٩٨٢م ذلك العام الذي بلغ الظلم الصهيوني للشعب الفلسطيني فيه مداه في فلسطين ولبنان على المستويين الاجتماعي والسياسي إبان حرب لبنان، والمجازر التي قام بها في ذلك الوقت.

ولذلك حاول سميح القاسم في قصيدته الدرامية "انتقام الشنفرى" تطوير شخصية الشنفرى من بدوي جلف إلى إنسان عربي فلسطيني "تحمل شخصية سمات التمرد الوجودي الفردي والموقف الثوري الواعي إلى الأمور في حركتها

---

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثاني، ص٦١٤.

(٢) انظر: يوسف سامي اليوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، ط٣، دار الحقائق وديوان المطبوعات، الجزائر، ١٩٨٣، ص٢١٣.

Digitized by Birzeit University Library

الدرامية الجدلية، فألبسها صفات العصرية"[1].

تتكون قصيدة "انتقام الشنفرى[2]"من إحدى عشرة مقطوعة أو "نشيداً" كما يسميها سميح القاسم، تشكل في مجملها رحلة حياة الشنفرى من اللحظة التي غادر فيها بني "سلامان" وانخرط في عالم الصَّعْلكَة.وقد جاء النشيد الأول بلسان الشنفرى إلى حد كبير يحكي حالته النفسية بلغة درامية قريبة إلى اللغة الجاهلية ومفرداتها، فيقول في القصيدة نفسها:

أيَذكُرني الشرّ بالشرّ؟
لا بأس .. حسبي شبعتُ على مَسغبَه
وحسبي رضا الضبعِ والسيِّد والبيدِ
والأمم الرَّثة المترنة
وحسبي أمّ "العيال"[3] الرؤوم
وذكر الصعاليك والأغربة..

استعار سميح القاسم هذه البداية لتكون مدخلاً وقناعاً دراميًّا لشرح موقف الشنفرى، والظلم الاجتماعي الذي وقع عليه، مستعيراً نصوصاً من كلام الشنفرى وشعره فيقول سميح القاسم في القصيدة نفسها:

سأقتل منهم بما استعبدوني
سأقتل منهم مئه
وأقتل أقتل منهم مئه!

يتنوع أسلوب الشاعر في تجربته الدرامية مع شخصية القناع على مستوى التوحد به واستنطاقه، وجعله يتحدث بضمير المتكلم كما في النشيد الأول وأناشيد أخرى من القصيدة. ولكن الشاعر ينتقل في النشيدين الثاني والثالث بالذات، إلى تسلم منبر

(١) سميح القاسم في دائرة النقد، المجلد السابع، ص٥٨.

(٢) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثاني، ص٥٨٦.

(٣) (أم العيال)، اسم التحبب الذي أطلقه الشنفرى على رفيقه (تأبط شراً) وفي القصيدة إشارات بالهامش أشار إليها سميح القاسم في الديوان.

Digitized by Birzeit University Library

الحديث بصوته وكأنه راوية للأحداث التي تكشف عن طبيعة الصراع، وتبرز صوته في كثير من الأحيان، بما يدل على اختفاء شخصية القناع إلى حين صعودها مرة أخرى، ليجسد بذلك صورة حية للشنفرى الثائر صاحب القضية الإنسانية، وفي مثل هذا التنوع وهذه المواقف يقوم الشاعر بالإحالة على (الغائب) بما يوحي به أسلوب القص الشعري، ولا يخلو ذلك من تصوير لعالم الشخصية القناعية، ولكنه في بعض الأحيان يقف عند الشكل الخارجي ولا يتوغل لتصوير بواطنها وأعماقها الباطنية، فيقول سميح القاسم في المشهد الثاني[1]:

بنصال أظافره الوسخه
حكّ البدوي الساخط غرّته السائبة على مدرجة الريح
لم يأبه بضراعة أرواح الموتى المعترضين على حرب الطبقات
مَسَّدَ عينيه الصافيتين كقلب نبيّ
وبخفة وحشٍ صحراويّ
دملق[*] ساقيه الهائجتين بسخط "بلوجينز" السَّمل الكالح
وتأهب لطاوي الخسَّة خلف زوايا الليل الفادح

يبدو هذا النشيد في عمومه وصفاً دراميًّا لمرحلة تسبق انطلاق الشنفرى إلى إحدى غاراته، وقد يكون الانتقال المفاجئ في صورة الشنفرى البدوي المتأهب للحرب، من الإشارات المقحمة على السياق دون مبرر فني، وإن أوهمنا الشاعر بأنها تمهيد لبعث شنفرى عصري. ويعود سميح القاسم في خاتمة النشيد إلى اقتباس البيت من لامية الشنفرى المعروفة بلامية العرب، حيث يقول[2]:

"أقيموا بني أمي صدور مطيِّكُم
فإني إلى قومٍ سواكُم لأمْيَلُ"

---

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثاني، ص٥٨٨.

(*) الدملق من الحجارة: الحافر الأساس المدور.

(٢) المصدر السابق، ص٥٨٩.

Digitized by Birzeit University Library

وانطلق يجوب العالم

هذا البيت اقتبسه الشاعر من "لامية الشنفرى" المعروفة "بلامية العرب"[1] ليخبر بها عن طبيعة الصراع الذي يشبه التجاوز لحدود الصراع التاريخي المعروف، فنلاحظ أن سميح القاسم قد ختم نشيده الثاني بالمزج بين شخصية الشنفرى وشخصية الفلسطيني من خلال وضع الشنفرى بطلاً لرحلتة التي يجوب فيها العالم، ليتمكن من خلالها من إسقاط هموم ومعاناة الإنسان الفلسطيني المتشرد الذي يجوب العالم أيضاً، والشاعر سميح القاسم يوجه في نشيده إنذاراً أخيراً من الإنسان الفلسطيني الذي عانى الكثير – إلى كل من ظلمه أو تجاهله أو تخلى عنه، ونلاحظ بداية التحول في شخصية الشنفرى في البيت الأخير من نشيده الثاني، بحيث نجد أن الشاعر ينطلق من خلال قناعه الدرامي التاريخي، من معاني أشعار اللامية التي تدل على حضور الشخصية، إلى دلالات أخرى، مسلطاً الضوء على طبيعة الصراع وخوض معركة الانتقام والحرية ضد قبيلتي (سلامان) و (شبانة)، اللتين لم تعودا مجرد قبيلتين عربيتين شهدتا معارك الصعاليك، أو حالات الصراع الطبقي في الحياة الجاهلية، وإنما أصبحتا رمزا للمجتمع البدائي القائم على نظام العبودية وسيادة مبدأ الأقوياء وسيطرتهم على الآخرين، ويلاحظ أن قضية الانتقام من قوى الجبروت والظلم ترتبط دراميًا بشخصية القناع ارتباطاً وثيقاً، وهي الملمح الأوسع المسيطر على بنية القصيدة، فمازال الشاعر ينسج عالم شخصيته لتكون كما أرادها خدمة لقضايا إنسانية تدور حول قضية المظلوم الثائر للقصاص من ظالميه، واسترداد حقوقه الإنسانية بالنضال ضد أعدائه، وبهذا ينتقل الشنفرى من وقائعه الانتقامية ضد قوى الظلم في مجتمعه الجاهلي، إلى عصر جديد يمتد إلى عصرنا الحديث، ثم يضع خطته المستقبلية لنقل الصراع مع أعداء جدد، بحيث

---

(١) الشنفرى، لامية العرب نشيد الصحراء الشاعر الأزد، شرحها وحققها د. محمد بديع شريف، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٦٨، ص١٥.

Digitized by Birzeit University Library

تكون أيامه مشهودة في يوم للجليل، والخليل، ويافا، وحيفا، وأيام أخرى لتحرير كل البلدان حتى باريس وروما، فيقول سميح القاسم في نشيده الثالث[1]:

بَشَرٌ، جِنٌّ، إله،
يستبيح المضْمَرا
ويرى ما لا يُرى
شنفرى
سَيم خسفاً وهواناً،
فانبرى
شَنفرى
أقسمتْ أحزانه أن يثأرا
ألف ويل يا "شبانه"
يا "سلامان" ويا كل الورى
"فإلاّ تزرني حتفتي أو تلاقِني
أُمَشِّ بدهوٍ أوعداف بَنَوَّرا
أمشِّي بأطراف الحماط وتارةً
يُنفَضُ رِجلي بُسْبطاً فعصنصرا
أبغَي بني صعب بن مُرّ بدارهم
وسوف ألاقيهم إن اللهُ أخَّرا
ويوماً بذات الرَّس أو بطن منجلٍ
هنالك نبغى القاصي المتغوِّرا!"

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثاني، ص٥٨٩-٥٩٠.

Digitized by Birzeit University Library

ويوماً بذات الجليلِ

ويوماً بذات الخليلِ

ويوماً بيافا وحيفاَ

وبيروت، باريس، عمّان، روما

ويوماً بكل الحواضر

إذا كان قناع الشنفرى يستمد معالم شخصيته الدرامية من الشنفرى الصعلوك الجاهلي الثائر، فإنه يحمل أيضاً ملامح هموم الشاعر وحالته الشعورية، حتى يغدو شخصية درامية جديدة تتجاوز تاريخها الخاص إلى ملامح شخصية تعبر عن المعاناة والصراع الدائر بين الإنسان والمجتمع، أو بين الإنسان ومغتصبي حقوقه، وهنا يرمز إلى الاحتلال الصهيوني، وذلك في أشد حالات الصراع بين قيم الانحطاط والتخلف، والثورة عليها لإقامة العدالة والحق، ولذلك يأتي صوت الشنفرى في بعض الأحيان من القصيدة الدرامية صدى لصوت الشاعر المتخفي خلف قناعه، ليجسد الضياع والحرمان والقهر فيقول سميح القاسم في النشيد الرابع[1]:

أجوس الأرض ملتفاً بحرماني

بلا وطنٍ بلا أهلٍ

بلا شكلٍ بلا ظلٍّ

وأشعل في جذور النار نيراني

وأفري الغلَّ بالغلِّ

ألا يا أيها الأحياء والموتى

مزيفة مواجعكم

مزورة شرائعكم

---

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثاني، ص ٥٩٢ – ٥٩٣

Digitized by Birzeit University Library

وإني قادم أبغي مضاربكم بعسف شريعة الغاب

فسموني بما شئتم

رسول الشرّ

سموني: رسول الخير

سموني: حَمُورابي

سأغزوكم بما للحقد من ظُفُرٍ ونابِ

لأشعل بالدم المهراق من أحطاب السدى الكابي

قارئ هذه الأبيات لا يكاد يكشف الحاجز بين درامية الشخصية (القناع) وبين الشاعر، حيث توحدت اللغة وتوحدت الأحاسيس، وتوحدت القضية الوجودية قضية رفض الظلم والتزوير، فالشنفرى لا يمثل في القصيدة رمزاً دراميًّا ضد قوى الشر والعدوان والطغاة المستبدين فحسب، وإنما يمثل أيضاً الطموح الإنساني للخلاص من الظلم واقتلاع الشرور من الحياة، والسعي إلى توطيد أركان العدل والمساواة، وتطهير النفس البشرية من أدران الظلم والتعدي، فقضية الانتقام لم تغب عن الشنفرى، فهي تعتبر القضية المحورية التي يحاول أن يوحي من خلالها بإقامة نظام حياة نقية من كدر المستبدين والأشرار، فالشاعر يحلم بإحلال قيم الخير، لذلك نجده يدفع الشنفرى لاستلهام تجارب بعض الشخصيات العظيمة في التاريخ، وإن كانت هذه الشخصيات تأتي عرضاً في السياق، إلا أنها توحي بتجربة درامية إنسانية عريضة، مثلما حدث في حالة حمورابي، فالشنفرى أو الشاعر – على الأصح والأدق – يجد ضرورة إنسانية للامتداد في تجربة حمورابي العظيمة بعثاً لناموس العدالة في الأرض، ومحاولة لتحقيق حلم البشرية في تشييد حضارة النظام والحقوق.

والشاعر سميح القاسم يفصح في النشيد العاشر عن طبيعة الوجه الآخر للشخصية أو تحويلها إلى شخصية درامية تتجاوز الزمن، وتتحمل بعض جوانب من آراء الشاعر أو نظرته في الحياة، وكذلك همومه ومشاعره الإنسانية، وهذا ما يبدو جليًّا حينما يصبح الشنفرى شخصية تجوب العالم للانتقام من قاتلي أطفال (تل الزعتر)، وهنا يتم تحميل القناع الدرامي ما لا يحتمل من الهموم الخاصة، بحيث يسمع القارئ صوتاً يروي قصة

Digitized by Birzeit University Library

ذلك البدوي الإرهابي الذي ادعى عندما ألقوا القبض عليه "أن الله تعالى أوكله بالثأر لأطفال نُسفوا في شيء يدعى تل الزعتر"[1].

ولا يمكن التعرف على ملامح شخصية الشنفرى القديمة إلا من خلال ما أسماه الشاعر سميح القاسم "وصية الشنفرى"[2] التي قال فيها:

لا تقربوني ! غاية الشِّح ذرى المقابرِ
وإنني لذو جدىً، مُقتبلي وآخِري
فخلفوني .. واهنأي باليسر "أم عامر" !

والشاعر سميح القاسم في النشيد الأخير "النشيد الحادي عشر"[3] يعيد صوت الشخصية الدرامية مرة أخرى، للتعبير عن قيم جديدة في الحياة، فيقول في بداية هذا النشيد الأخير من القصيدة:

أخاطبكم من رماد العصور وصحراء أحزانها المجدبه
أنا الشنفرى
رسول الصعاليك والأغربه
بُعثت لأنقضَ مجد الأباطيل من أُسِّهِ
لأحرق يابس ليل الطواغيت والأخضرا
لأسحب — من أنفه – عالم العسف والمعصيات
إلى شمسهِ
أنا الشنفرى
حبيبُ الأناشيد، طفل المآسي، يتيم البراءه

الشاعر في النشيد الأخير لا يقف عند معالم الصعاليك ودلالتها الاجتماعية في قناعه الدرامي، بل يتجاوز ذلك إلى دلالات إنسانية، وتحولات تصبح فيها شخصية الشنفرى رمزاً لثورة إنسانية شاملة في كافة وجوه الظلم والتعسف، بحيث يكون بعثه أملاً في تحطيم أغلال الظلم والجبروت، وتحرير الإنسان حتى تشرق شمس الحرية على العالم،

---

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثاني، ص٦٠٦.

(٢) المصدر السابق، ص٦٠٦.

(٣) المصدر نفسه، ص٦٠٨.

Digitized by Birzeit University Library

ويحل العدل في أركان المعمورة، وبذلك يبدو الشنفرى رسول ثورة يسعى إلى تغيير الحياة إلى قيم تؤمن بحرية الإنسان ورفعته.

فالقارئ لقصيدة سميح القاسم التي تحمل عنوان "انتقام الشنفرى" يلاحظ أن الشاعر – وعلى طول قصيدته – كان حريصاً على شرح قضيته السياسية، من خلال سرده لسيرة حياة هذا الصعلوك الجاهلي الذي عانى من ظلم اجتماعي لا يقل عن الظلم السياسي الذي يعاني منه الشاعر وشعبه، كما ظل حريصاً على استلهام الأسلوب الذي اتبعه الشنفرى انتقاماً لذاته، لذلك نلاحظ بعد الرحلة الطويلة لحياة الشنفرى اتضاح ملامح الدلالة التي أراد الشاعر أن يختزلها لنفسه، ولشعبه ولكل الأحرار في العالم من استحضاره لهذه الشخصية الدرامية، ألا وهي تأكيد الفتوى بشرعية الانتقام كوسيلة لإزاحة الظلم عن النفس في ظل عدم تطابق العلاقة بين الشاعر الفلسطيني سميح القاسم وبين الشنفرى، والتي لم تكن علاقة تطابقية بالضرورة، لذلك حاول سميح القاسم أن يضفي على شخصيته أبعاداً درامية واجتماعية وسياسية تجعلها مطابقة لحالة الإنسان الفلسطيني الثائر على الظلم.

ولم تكن هذه القصيدة هي القصيدة الوحيدة التي برع سميح القاسم في توظيف الشخصية التاريخية كقناع درامي، وإنما هناك قصائد أخرى وظف فيها شخصية المتنبي[1]، وشخصية قطر الندى[2]، وشخصية الإسكندر الأكبر[3]، وغير ذلك الكثير.

والقناع يكشف عن أهمية الشخصية لدى المبدع وتجاوبها مع قضاياه وهمومه، ووعيه بدلالاتها التاريخية التي حوّر فيها وتجاوز ملامحها التراثية ليضفي عليها ملامح ودلالات معاصرة تنهض بتجاربه وانفعالاته، لأن "التاريخ بطبيعته يمثل أقوى مظهر للأدلجة، إذ يتجلى فيه – عادة – الضمير القومي وصورة الذات الجماعية"[4]، التي ترتد إلى الماضي وتعيش الحاضر وتمتد إلى المستقبل، فالشاعر يستثمر من التاريخ وحداته المشعة المحتفظة بطاقات دلالية درامية قابلة للامتداد في النتاجات الأدبية، والتفاعل

---

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثاني، ص ٥٣٥.

(٢) المصدر السابق، ص٦٩٩.

(٣) المصدر نفسه، المجلد الرابع، ص٤٧.

(٤) د. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص١٨٣.

Digitized by Birzeit University Library

والتجاوب مع التجارب والقضايا المعاصرة، لمنحها القدرة على تخطّي زمنها التاريخي وإكسابها نوعاً من المعاصرة والدرامية.

إن القناع قد يأخذ اسم القصيدة، وهذا يوحي بوعي المبدع بحقيقة قناعه الدرامي الذي سيأخذ بعداً جديداً، وذلك بعد إخضاعه لعمليتي التحوير والتعديل، وهذا ما نلاحظه في قصائد سميح القاسم حيث تقنّع الشاعر بشخصية عبد الرحمن الداخل، وذلك في قصيدتين قصيرتين تحملان اسم (صقر قريش)، وتناول الشاعر هذه الشخصية من جانبين مختلفين تعبر كل قصيدة عن جانب مختلف عن الآخر، حيث استثمر سميح القاسم في القصيدة الأولى حادثة اغتراب عبد الرحمن الداخل عن أرضه ووطنه ورحلته إلى الأندلس وما ترتب عليها من صمود ومآس، ليعبر من خلالها عن غربة الفلسطيني وتمزقه عبر المنافي وحمله لمأساته معه، وحنينه الدائم لأرضه ووطنه، فالصقر الشاعر يرحل عن أرضه ويودع قومه عند انطلاقه الأسطوري إلى الأندلس فيقول سميح القاسم في قصيدة بعنوان "صقر قريش"[1]:

وداعاً يا ذوي القربى !
وداعاً .. والجراح النُّجلُ
في قلبي مَضاضتُها
طوال العمر ..
في قلبي مَضاضتُها
ونفسي – والرَّواسي الشمُّ عِزّتها –
تخفُّ بنكبة النكبات
تراودُ في مغاليق الدجى
لمحاً من الفجرِ!
ونفسي .. يا ذوي القربى

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الأول، ص١١٩–١٢٠.

Digitized by Birzeit University Library

ينازعها – وإن شيدتُ مُلك الله في الغربه –

ينازعها حنينُ السفر للأوبه

ونفسي، رغم دهر البين

رغم الريح والمنفى

ورغم مرارة التشريد،

تدرك .. تدرك الدربا!

حَمّلَ الشاعر قناعه الدرامي أبعاداً قومية، ليوحي بعمق ارتباطه بأرضه وقوة علاقته الوجدانية بقومه الذين تخلوا عنه وكانوا سبباً في مأساته، ودفعوا به إلى الرحيل رغم كل الصعوبات التي تعترض سبيله، والمهمة الشاقة التي تنتظره، لذلك جاء القناع الدرامي ممتلئاً بنبرة درامية خطابية معاتبة تدين ذوي القربى الذين كانوا سبباً في رحيله، ولكن الصقر الجديد لم يضعف عبر المنافي، بل ظل متماسكاً يحاول أن يثبت أحقيته في أرضه المنتزعة، بتمسكه بأساليب الحضارة في المنفى، وسعيه الدائم وحنينه المستمر إلى ماضيه الذي يشده بحبال قوية، مع أن ماضيه مؤلم وحاضره مترف، إلا أنه يحن إلى الماضي الممتلئ بشذى الطفولة الذي يلح عليه بالعودة إلى أرض الوطن مهما حقق من حياة رغيدة في الخارج، فهو لا يرضى لأرضه ولا لذكرياته بديلاً.

فالشاعر في تلك القصيدة وجد معادلاً دراميًّا لحال الفلسطيني المشرد عن أرضه فلسطين، ليتقنع الشاعر ويختفي وراء هذا القناع ليعكس معاناة الفلسطيني من الغربة وحنينه الدؤوب إلى أرضه وأهله في فلسطين.

أما القصيدة الثانية فإن سميح القاسم يستغل فيها الرواية التاريخية المشهورة لعبد الرحمن الداخل (صقر قريش) عندما حاول قطع نهر الفرات مع أخيه الصغير هارباً من العباسيين الذين أعطوهما الأمان فانخدع أخوه بأمان المطاردين لهما فرجع فقطعوا عنقه ومضوا برأسه ومثّلوا بجسده وعبد الرحمن الداخل ينظر إليه، وانطلق عبد الرحمن الداخل ماضياً على وجهه يواصل مسيرته إلى خارج وطنه. وتناصُّ الشاعر مع هذه الحادثة التاريخية وتقنعه بها يعبر عن محاولة أمته خيانة قضيته التي رمز إليها بزوجته وتصفيتها، بينما هو أعزل لا حول له ولا صولجان، ويتضح ذلك في قصيدة له

Digitized by Birzeit University Library

بعنوان "صقر قريش"[1]، يؤكد فيها عدم تخليه عن أرضه أو تنازله عنها وبيعها بأية حياة مترفة ورغيدة في الخارج.

أقسمتْ أمتي أنها منحتني الأمان

أقسمت أمتي

ثم كان

أنها قتلت زوجتي

وأنا أقطع النهر،

لا سيف .. لا حول .. لا صولجان

خبّري يا رفوف الرؤى القانيه

خبري أمتي

أمتي الخاطيه

أنني لم أبع زوجتي

لم أبعها .. بأندلسٍ ثانية ..

لا يكاد القارئ لهذه القصيدة الدرامية يجد أي اختلاف بين الإنسان الفلسطيني سميح القاسم وبين صقر قريش الذي فقد أخاه وهو ينظر إليه، لقد تقنع الشاعر بهذه الشخصية بشكل خاص ليعكس إعجابه بها وتقمصه لروحها التي تسري فيه، لذلك جعله الشاعر قناعاً دراميًّا رقيقاً يكاد القارئ يرى بوضوح الوجه الذي يختفي خلفه، لنجد التوحد بين شخصية الشاعر وشخصية "صقر قريش"، ليجسد الشاعر من خلال قناعه التاريخي الذي يحمل في طياته أبعاد الغدر والخيانة والتصفية وذلك بأسلوب سردي درامي، بينما قناع الشاعر يواصل مسيرته خارج وطنه، رافضاً التخلي عنه، أو بيعه واستبداله بأندلس جديدة وحياة مترفة.

وهكذا تعددت دلالات البطل القناعي "صقر قريش" التي جمعت بين الماضي

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الأول ، ص ٦١٣.

Digitized by Birzeit University Library

والحاضر ضمن إطار فني ومناخ نفسي خال من المفارقة، وذلك نتيجة لتوفير السمات الدالة وقوة أوجه الالتقاء بين الشاعر ونموذجه القناعي الذي أدى إلى التوازن الدرامي بينهما، وحقق التلاحم بين دلالتيهما من بداية القصيدتين حتى نهايتهما، التي تشير إلى قدرة الشاعر على الغوص في التحولات النفسية لشخصية القناع الدرامي، وإعادة تكوين بطله التراجيدي وتشكيله بصورة جديدة تخرجه من إطاره التاريخي المعروف إلى إطاره الدرامي، والتي تتجاوز فضاءه التراثي إلى آفاق دلالية معاصرة، تمنحه القوة للتحرك في أبعاد زمانية تشمل الماضي والحاضر والمستقبل.

إن استخدام الشاعر "للرموز التراثية يضفي على العمل الشعري عراقة وأصالة، ويمثل نوعاً من امتداد الماضي في الحاضر، وتغلغل الحاضر بجذوره في تربة الماضي الخصبة المعطاء، كما أنه يمنح الرؤية الشعرية نوعاً من الشمول والكلية، حيث يجعلها تتخطى حدود الزمان والمكان، ويتعانق في إطارها الماضي مع الحاضر"[1]، فنلاحظ الشاعر سميح القاسم يوظف الرحلة إلى الماضي ليستحضر من خلالها شخصية صلاح الدين ليعرض صورة تخصه هو كإنسان عربي لا يراها ولا يسمعها غيره، لأنها لا تقوم على المنطق الواقعي المعقول، فيقول الشاعر في قصيدة بعنوان "كم جندياً يقفون على رأس الإبرة"[2]:

من ساعات أيام أشهر
سنوات . أعصر
لا أنسى بالضبط ولا أذكر
لكني كنت الشاهد وحدي. أبصرت الغادر أطلس والمغدور
صلاح الدين
جلجل صوتي (لم يسمعني غيري): أطلس يغدر !
يا عالم! ياهو! أطلس يغدر .. (لم يسمعني غيري)

وسمعت المغدور صلاح الدين

---

(١) د. علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص١٢٨.

(٢) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثاني، ص٢٠٢-٢٠٣.

Digitized by Birzeit University Library

يتساءل في "حطين"

في حلقه ذِكرٍ

متواضعة بين تلاميذ الحكمة والفقه:

- كم جنديًّا يقفون على رأس الإبره؟

كم جنديًّا يقفون على رأس الجندي؟

تقنّع الشاعر خلف شخصية صلاح الدين الأيوبي ذلك البطل المسلم الذي انتصر على الصليبيين في معركة حطين وأعاد فتح القدس، ومثل تلك الأحداث والشخصيات الدرامية حاضرة على الدوام في ذهن الإنسان الفلسطيني، لأنها ترتبط بالوجدان العربي والإسلامي بالانتصار في زمن كان حال الأمة فيه لا يبشر بالنصر، وهو حال الأمة اليوم أمام الهجمة الصهيونية حيث لا تبدو بشائر النصر قريبة في ظل التفكك العربي القائم، والإنسان الفلسطيني اليوم يحلم في كل لحظة أن يعود التاريخ مرة أخرى فينجب من بين هذا الركام "صلاحاً" جديداً يحرر الأرض والمقدسات المغتصبة ويمحو عار الهزيمة والذل الذي لحق بالأمة العربية.

استثمر سميح القاسم الشخصية والقصة الدرامية التاريخية ليجسد من خلالهما الصراع القائم بين الفلسطينيين وجنود الاحتلال، وهذا ما نجده واضحاً وبارزاً في قصائده، فيقول في قصيدة بعنوان "أعلنها"[1]:

ما دامت لي ذكرى

مكتبة صغرى

صورة جدّ مرحوم .. وجدار

ما دامت في بلدي كلمات عربية..

وأغانٍ شعبية!

ما دامت مخطوطة أشعار

---

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الأول، ص١١٧.

Digitized by Birzeit University Library

وحكايا عنترة العبسي

وحروب الدعوة في أرض الرومان وفي أرض الفرس

تقمص سميح القاسم في تلك القصيدة قناعين دراميين تراثيين ليجسد الواقع والصراع القائم في صورة مشهداً دراميًّا يكاد يتكرر يوميًّا وهو اقتحام جنود الاحتلال للمناطق الفلسطينية، ومداهمتهم للمنازل بحثاً عن الفدائيين، فقد استطاع الشاعر من خلال قناعه لهذه الشخصية واستحضاره لمحبوبته "عبلة" إبراز القلق والخوف على حياة الفدائي المقاتل الفلسطيني، فاسترجاع الشاعر لتجربة "عنترة وعبلة"، هو استرجاع لدرامية الحالة الشعورية الخاصة بهذه التجربة وبعثها من جديد، من خلال أحداث ومواقف درامية معاصرة تربطها قواسم مشتركة معها، ذلك "أنه يصعب بعث التجربة الماضية، ما لم تحدث نزعات مشابهة في التجربة الحاضرة"[1]، فالقدرة على بعث التجربة التراثية من خلال التجارب المعاصرة يعتمد على مدى استغلال المبدع للجوانب المشعة والسمات الدالة في التجارب التراثية، وقد حقق الشاعر سميح القاسم ذلك باندماجه وتوحده مع تجربة "عنترة وعبلة" وإعادة صياغتها بأسلوب معاصر، وضمن رؤية جديدة وحوار درامي نابض بالحركة والحيوية، يعمل على نمو البناء القناعي نموًّا وجدانيًّا وفكريًّا وجماليًّا بما يتناسب مع تطورات الحالات الانفعالية والتجارب الشعرية المعاصرة، لإخراج التجربة من نطاقها الدرامي الذاتي الضيق إلى آفاق التجربة الإنسانية العامة.

استحضر الشاعر سميح القاسم في قصيدته "في ذكرى المعتصم"[2] ثلاثة مواقف درامية تاريخية وما صاحبها من حالات انفعالية وتجارب شعورية لتعبر عن مواقف وقضايا لها أبعادها الحضارية والإنسانية، وتضع المتلقي أمام عالمين، عالم قديم له قدسيته وأصالته، وعالم معاصر له ضرورته وتطلعاته، ونلاحظ ذلك في قصيدة سميح القاسم التي تقول:

أتسمعُنا .. نهزُّ الكون، من أقصاه؟

---

(١) ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر والترجمة، القاهرة، ١٩٦٣، ص٢٤٠.

(٢) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الأول، ص٢٢٤.

Digitized by Birzeit University Library

أتسمعنا .. إلى أقصاه!
نبوح بكل ما نلقاه،

ونصرخ من قرار الليل
معتصماه! معتصماه!

فوحِّدْ خطوَنا في الدرب!
وشدَّ القلبَ نحو القلب!
وعاهِدنا على الصبرِ
وسانِدنا.. إلى النصرِ
أو القبر!!
فقد طالت سنونُ الجوع والفقر!
وطالت صرخة الأجيال للأجيال!
معتصماه! معتصماه! معتصماه!!

تقمص الشاعر في قناعه الذي وظفه ليعبر عن أبعاد تجربته لإحساسه بالمهانة واستثارة النخوة العربية، وذلك بتقمصه شخصيتي المرأة الهاشمية[1] التي استنجدت بالخليفة المعتصم بالله، وليلى العفيفة التي استنجدت بابن عمها البراق بن روحان، وذلك بتناصّها مع صرختيهما الشهيرتين (وامعتصماه)، لذا نرى أن هذا القناع يحقق فعاليته في إثارة النخوة العربية واستنهاضها على مستويين مختلفين، حيث يثير القناع الأول قناع المرأة الهاشمية على المستوى الرسمي، لأن صرخة الشخصية الدرامية القناعية كانت استنجاداً موجهاً للسلطة الحاكمة وهي سلطة الخليفة المعتصم بالله، بينما القناع الثاني – قناع ليلى العفيفة – يستنهض الهمة ويثير النخوة على المستويين الشعبي والقَبلي، لأن صرخة الشخصية القناعية كانت استنهاضاً لابن عمها البراق وباقي رجال القبيلة، ومن خلال هذين القناعين حقق الشاعر سميح القاسم المفارقة الجادة والمطلوبة

(١) انظر: د. علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص١٩.

Digitized by Birzeit University Library

بين الإسراع للنجدة في المواقف التراثية والتهاون والتخاذل وعدم الاستجابة لمواقف الشاعر المعاصر.

فالقارئ لقصائد سميح القاسم يجد أن حضور الأقنعة التاريخية في النص ليس حضوراً تسجيليًا، لكنه حضور تفاعلي داخل سياق فني مشبع بالدراما، لإضاءة الحدث الدرامي الذي تصاعد بفضل الشخصيات القناعية المتلئة بالحركة والحيوية في النص الشعري من خلال تأزُّم الموقف وتصاعده، وتداخل الأصوات والضمائر وتفاعلها ضمن عملية جدلية درامية.

والقارئ لشعر سميح القاسم يجد أن الشاعر وظف في قصائده العديد من الشخصيات والأحداث الدرامية التاريخية، ليعبر من خلالها عن همومه وهموم شعبه، ليختفي ويتقنع بها ليجسد الواقع المرير الذي يعيشه الشعب الفلسطيني. ومن الشخصيات والأحداث التي تقمص الشاعر ملامحها وأدوارها، مثل: شخصيات: خالد بن الوليد- صلاح الدين الأيوبي- عثمان بن عفان- عنترة وعبلة- طارق بن زياد - وأبو ذر الغفاري - صقر قريش - إحراق روما - ثورة الزنج - عمر المختار، وغيرها من الشخصيات والأحداث التي يرتبط تاريخها بقيم اجتماعية وسياسية يفتقد إليها الفلسطيني في واقعه المعاصر، وتشكل معادلاً دراميًّا موضوعيًّا لما يشعر به، فقد وظف سميح القاسم "القناع التاريخي"[1] في العديد من قصائده ليعكس معاناته ومعاناة شعبه في الوطن والشتات.

٣- القناع الديني:

عمد الشاعر الفلسطيني، وخصوصاً شاعرنا سميح القاسم، إلى توظيف القناع الديني واختياره في قصائده، لأنه يحمل في طياته طابع المقاومة للعدو الظالم من خلال انتقائه الشخصيات والأحداث المتمردة والمتحدية، والتي وقفت في مواجهة قوى البغي والطغيان، لتعكس المعاناة التي لحقت بالفلسطينيين وبيان استمرارية الصراع القائم

(١) انظر: أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الأول، ص٣٠، ٤٤، ١٥٠، ١٦٦، ١٨٢، ٢٨٨، ٣٢٠، ٤٩١، ٦٠٤، المجلد الثاني، ص، ٨٢، ١٢٩، ١٦٣، ٢٠٣، ٢٥٥، ٤٧٦، ٤٨٤، ص٥٦٧، المجلد الثالث، ص٥٠، ٥٣، ٧١، ٧٧، ١٣٤، ١٧٥، ١٩١، ٢١١، ٤٣٨، ٤٨٦، ٥٥٥، المجلد الرابع، ص٦١، ٨٩، ١٤١، ١٨١، ١٩٠، ٢٠٠، ٢٣٦، ٢٦٥.

Digitized by Birzeit University Library

بينهم وبين الاحتلال الغاصب، ولإسناد تلك الشخصيات كمثال إشاري إلى التضحية والفداء في سبيل إعلاء كلمة الحق والجهر به.

فالشاعر سميح القاسم عبر عن هذا النمط من القناع بتقمصه شخصية يوسف عليه السلام، ليعبر من خلالها عن معاناة الإنسان الفلسطيني الذي أصبح يوسف العصر الجديد، وتجسد ذلك في قصيدته (في ذكرى المعتصم)، تلك القصيدة التي أخذت عنوان (يوسف)[1]، فجاءت وعداً محتوماً ومؤكداً عند الشاعر الذي تقمص شخصية يوسف وجعله معادلاً للشعب الفلسطيني المغترب، بينما جعل أباه "يعقوب" معادلاً للوطن الحزين على الغائبين، فيقول الشاعر:

وكيف إمامُنا يعقوب ؟
ترى ما زال يا ناري- على عكازة الوجدِ
يدّ .. من طول الصمت الثكل ..
لاصقة على الخدِّ
وأخرى.. في قميص الدمِّ
غائصة بلا حَدِّ!؟
أحبّائي .. أحبّائي!
إذا حنت عليَّ الريح
وقالت مرّة: ماذا يريد سميح
وشاءت أن تزوّدكم بأنبائي..
فمُروا لي بخيمة شيخنا يعقوب
وقولوا: إنني من بعد لثم يديه عن بعدِ
أبشّرهُ .. أبشّره
بعودة يوسف المحبوب!
فإن الله والإنسان في الدنيا..
على وعدِ

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الأول، ص٢١٦.

Digitized by Birzeit University Library

التقط الشاعر جانباً من تجربة "يوسف" عليه السلام النبي المعروفة مع إخوته وتقنع بها ليوحي بالواقع الأليم الذي يرزح تحته، ومعاناته مع إخوته الذين أضمروا له الكيد، ونلاحظ أن الشاعر يذكر اسمه (سميح)، مؤكداً على توحُّده بشخصية النبي يوسف، وتأكيداً على حتمية العودة إلى الوطن؛ لأن ذلك أمر إلهي، (لأن الله والإنسان في الدنيا على وعد) وليس في الآخرة وحسب، والشاعر في هذه القصيدة يرسل رسالة إلى الوطن يسأل ويستفسر ويبشر بالفرج القريب والحتمي، وقد بدأ الشاعر القناع في حمل تجربته على صوت الناطق بمواقفه النابعة من اللحظة الدرامية التي تُجسِّد مصيره مع إخوته، حيث يشعر المتلقي أنه إزاء أكثر من موقف درامي، وهذا يتضح من خلال: الاعتداء على يوسف ورميه بالحصى والكلام، وإلقائه في الجُبِّ واتهام الذئب بقتله، وكأن هذه المواقف تدل على تبادل المواقع بين الشاعر وقناعه، فالكيد والحسد والغيرة التي تعرض لها "يوسف" على يد إخوته، هي نفس المعاناة التي تعرض لها الشاعر وقضيته من الاحتلال الصهيوني التي عانى منها. وهكذا حضرت شخصية يوسف في الشعر الفلسطيني بشكل عام، وخصوصاً في شعر سميح القاسم سليمة من التشويه والإسقاطات المعاصرة التي لا تتحملها شخصية نبي مرسل من عند الله، مع العلم بأن هذا الوقار وهذه السلامة لم تأتِ احتراماً من جانب الشعراء، ولكنها جاءت تمشياً مع عناصر القصة التي لا مجال فيها للافتئات على الأنبياء والمرسلين.

ويستعير الشاعر سميح القاسم في قصيدته (السجل السادس والعشرون)[1] شخصية السيد المسيح ويستغل حادثة العشاء الأخير للتعبير عن فكرة التضحية والفداء من أجل الأفكار والقضايا النبيلة، فيقول الشاعر:

تناولْ طعام العشاء الأخير

ودخّنْ إن شئتَ. ولكن قليلاً

يُضرُّ الدخان بصحتنا (قبل يوضاس!)

يا صاحبي

جرب السخرينَ فقد ..

---

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثالث، ص٤٨٧.

Digitized by Birzeit University Library

وعسى .. ولعلَّ

ورُدَّ على التلفون اللجوج

مواعيدنا اختبلتْ يا صديقي

وضاعُ الطريقُ. أجل ضاعَ

ولكننا لم نضعْ في اختبالِ الطريقِ

وها أنتَ تمشي من الشمسِ للقدسِ

والقدسُ تمشي إليَّ من الشمسِ

ما زلت أمشي

وما زالت تمشي

مفيدٌ لنا المشي (من بعد يوضاس!)

تعلم أني ازدردتُ عشائي الأخير

على عَجَلٍ

استلهم الشاعر ما جاء في العهد القديم من إشارات إلى العشاء الأخير، ليلح من خلالها على فكرة التضحية من خلال الموت، ويبرزها بتقمصه شخصية السيد المسيح وتوظيفها عنواناً لقصيدته، التي تتناص مع نفس تواجدها في التوراة كتاب "العهد القديم والجديد"، مستغلاً عبارته الشهيرة التي قالها حين اجتمع بتلاميذه ومريديه في عيد الفصح الذي اشتهى فيه أن يأكل معهم، "وفيما هم يأكلون، أخذ يسوغ الخبز وبارك وكسر وأعطى التلاميذ، وقال: خذوا كلوا هذا هو جسدي، وأخذ الكأس وشكر وأعطاهم قليلاً: اشربوا منها كلكم لأن هذا هو دمي الذي للعهد الجديد الذي يسفك من أجل كثيرين لمغفرة الخطايا"[1]. ويحمل هذا النص في طياته فكرة الحلول، حيث يتحول الخبز والخمر إلى جسد السيد المسيح وإلى دمه، فالسيد المسيح قدم حياته من أجل مغفرة

(١) الكتاب المقدس، أي كتب العهد القديم والعهد الجديد، دار الكتاب المقدس في الشرق الأوسط، الإصحاح السادس والعشرون، إنجيل متى، ص٤٩.

Digitized by Birzeit University Library

خطايا الآخرين وثمناً لعهد جديد، وأكد ذلك قولاً وفعلاً في قصة العشاء الأخير، حين قدم الخبز لتلاميذه وأتباعه على أنه جسده والخبز دمه.

لقد لاقت فكرة الحلول عند الشاعر القبول فأسبغ التضحية على نفسه، فبدأ وكأنه الضحية والفداء من أجل الآخرين، لذا رافقته هذه الفكرة في مراحل حياته، التي تجسدها كلمات المسيح خير تجسيد، لذلك فإن تقنُّع الشاعر بشخصية السيد المسيح والتعبير عن فكرة التضحية من أجل بعث حياة جديدة، لم يأت متكلفاً، بل جاء ملتحماً بقناعه الدرامي الذي لا ينفصل عن كيانه ومحتواه، وأصبحت هذه الفكرة تمثل عنصراً مهماً من عناصر رؤياه الشعرية وجزءاً من موقفه وقضيته، لمحاولة خلق موقف درامي مماثل، لهذا نلاحظ أن الشاعر يطلب ممن سيسيرون على دربه ألا يتخلوا عن قضيته التي هي قضيتهم بالأساس ويتركوه وحده في طريق النضال والصراع مع المحتل والتضحيات والفداء.

وتمتد حدود القناع بداية من العنوان المشحون بدلالات وإيحاءات ضمنية والذي امتد ونما في جسد القصيدة ليستغرقها، وبذلك يشكل عنوان القصيدة مفتاح النص الذي يفتق مغاليقه ويفك غموضه، ومركز الدلالة الأدبية ومحورها للمبدع والمتلقي، وهذا يكشف عن أهمية العنوان، حيث يتم اختياره وفق استراتيجية فنية منظمة، ونلاحظ ذلك في العديد من قصائد الشاعر سميح القاسم، التي تحمل عناوين "العشاء الأخير"، "الحج إلى بريست ليتوفسك"، "ما تيسر من سورة الموت"، "خديجة تنتظر حبيبها العائد بالمهر"[1].

لقد تنوعت آليات استدعاء الشخصية الواحدة عند الشاعر، وذلك من خلال تحولها، فقد استدعى الشاعر بعض الشخصيات من خلال الاسم، كما استدعى بعض الشخصيات عن طريق الدور الذي لعبته الشخصية دون التصريح باسمها داخل النص، "حيث يمثل الدور المذكور إشارة تستحضر صورة الشخصية غير المتكررة في ذهن

---

(١) انظر: أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثاني، ص٩، ٢٢، ١٥٩، ٢٢٤.

Digitized by Birzeit University Library

المتلقي"[1]، وبعضها من خلال الاسم والدور، كما هو الحال على سبيل المثال مع شخصية (أيوب) التي تم ذكرها في بعض قصائد الشاعر سميح القاسم الدرامية، والتي أراد الشاعر الفلسطيني من وراء استدعائها أن يتخذ منها معادلاً دراميًّا لصبره على الألم والعذاب، وثباته في الأرض رغم كل المعاناة. وقد اكتفى أحياناً بمعنى الصبر والثبات في أرضه والرضى بالقضاء في سبيل الهدف الأسمى وهو الوطن، وهذا ما عبر عنه سميح القاسم مع بعض الاستعارة من معاني التوراة، فيقول في قصيدة له بعنوان "مرثية بدر شاكر السياب"[2]:

يا بعض الأخوة.. يا بدرْ!

أغلق في وجهي بابَك

واهجر أحبابك

لا لوم على أيوب العصرْ!

يا بدرْ!

بالكلمة أحلفُ، بالحبِّ

أن أروي طول حياتي أخبارك

أن أحفظ أشعارك

عن غيبِ!!

تقمص الشاعر شخصية أيوب في قصائده، فتارة كان يستدعي مدلولها عن طريق ذكر أفعالها أو اسمها، فنلاحظ أن الشاعر لا يلوم أيوب العصر (السياب)، كما لم يكن لوم على سيدنا "أيوب" الذي وصفته التوراة بالكآبة واليأس، إذ إن المصيبة التي ابتلي

---

(١) أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨، ص٨٧.

(٢) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الأول، ص١٧١.

Digitized by Birzeit University Library

بها كلاهما كانت أكبر من الاحتمال والصبر، وكان لهما العذر إن لم يصبرا، وهذا المفهوم الدرامي التوراتي هو الذي غلب على معظم القصائد التي وظف فيها سميح القاسم قناعه الدرامي وضمنها شخصية سيدنا "أيوب" عليه السلام، وفي قصيدة بعنوان "مفكرة أيوب"[1] الموقعه بتاريخ ٦٧/٥/١٢ يقول:

كل الأخبار تقول:

أنا ما خاصمتُ الله

فلماذا أدَّبني بالوجعِ

حسناً!

فاسمعني أنفخُ في الصورِ:

يا لعنة أيوب .. ارتفعي

يا لعنة أيوب .. ثُورِي

واسمعني أصرخ: يا أيوب!

لا تخضع للوجع

- لا تمرضْ لا تُجعِ!

اتخذ الشاعر سميح القاسم شخصية أيوب كقناع درامي له، وذلك لما في أحداث قصته في القرآن والكتاب المقدس، والتراث الشعبي - من دراما تساعده في عرض فكرته، وقلبه لبعض الأمور ليخدم فكرته، مع الاستفادة مما يحمله هذا القناع من دلالات مختلفة وكثيفة في التراث، لذلك اتخذ سميح القاسم في قصيدته من شخصية أيوب معادلاً له كإنسان عربي فلسطيني مهزوم بعد حرب ١٩٦٧م، وبالمفهوم التوراتي[2] جعله ساخطاً على هذه الهزيمة غير راضٍ بحكم الله، اعتقاداً منه بأنه مظلوم، وأنه عُوقب بغير ذنب، بل يصل الأمر بالشاعر إلى أن يجعل أيوب الفلسطيني يتحدى حكم

---

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الأول، ص ٢٦٥.

(٢) انظر: الكتاب المقدس (العهد القديم والجديد)، الإصحاح التاسع عشر، سفر أيوب، ص٨٠٩.

Digitized by Birzeit University Library

الله الذي يجعله معادلاً لحكم العالم الظالم، ويقيم القيامة ويأمر اللعنة أن ترتفع، ولذلك يضيف الابتلاء باللعنة ليخرج تماماً عن المفهوم الإسلامي وعن الأدب مع نبي الله "أيوب" عليه السلام، فاللعنة لا تكون إلا للشيطان وللكافر فقط.

استفاد الشاعر سميح القاسم في تضمينه للقناع الديني من خلال الآية القرآنية التي استحضر بعض ألفاظها وحذف الباقي، وهذه الآية هي ﴿ ونفخ في الصور فصعق من في السموات ومن في الأرض إلا من شاء الله ثم نفخ فيه أخرى فإذا هم قيام ينظرون ﴾ [1]. فالشاعر في بناء قصيدته الدرامية اتكأ على القناع ليستحضر الآية القرآنية ليستفيد منها في قصائده، فهو هنا يقيم حواراً دراميًّا بينه وبين قناعه أيوب موظفاً إياه بما يخدم واقع أيوب الفلسطيني الذي لم يجد حلًّا بعد، والذي صرح به الشاعر وطلب منه أن يثور ضد الاحتلال، وأن لا يخضع لكل المؤامرات الصهيونية، ونلاحظ ذلك من خلال تكراره حرف النداء (يا)، الذي يطلب من خلاله الثورة ضد الاستعمار والاحتلال لمواجهته والقضاء عليه.

لذلك يمكن القول بأن استدعاء الشاعر لرمز أيوب قد وجد أكثر الصيغ ملاءمة لأحزانه الصابرة، فقارئ قصائد سميح القاسم التي وظف فيها "أيوب" يحس بأن الشاعر لا يتخذ من الرمز واجهة يستتر خلفها - كما يفعل بعض شعرائنا - ويفضي على لسانها بأحاسيس غريبة عنها، بل يشعر كأن "أيوب" حقيقةً هو الذي يشكو ويبوح ويهجس ويأمل، كما يشعر بأن ما فعله سميح القاسم والسياب بذلك الرمز قد بلغ حد الامتزاج الكامل [2].

إن الخطأ الذي "ارتكبه الشاعر سميح القاسم في توظيفه لشخصية سيدنا "أيوب" هو أنه اعتبر الابتلاء ظلماً وجعل أيوب في مواجهة ربّه، مع أن هذا لم يكن وارداً في القرآن ولا حتى في التوراة بهذا الشكل، وبهذا أسقط على نبي الله من مأساته المعاصرة، ما لم يحتمل نبي الله إسقاطه عليه، وأخرج النبي من نطاق النبوة تماماً" [3]، ومن

---

(١) القرآن الكريم، سورة الزمر، آية رقم ٦٨.

(٢) انظر: د. محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٤، ص٢٩٩.

(٣) صلاح البردويل، توظيف التراث في الشعر الفلسطيني المعاصر، رسالة دكتوراه، ص١٠٧.

Digitized by Birzeit University Library

الشخصيات التي استدعاها سميح القاسم بجوار أيوب بشكل ملحوظ وبارز في قصائده شخصية آدم، ونوح، ويعقوب، ويوسف، ويونس، عليهم السلام.

استفاد الشاعر سميح القاسم الكثير من القرآن الكريم وقصص الأنبياء والرسل، ليستحضر البعض منها في قصائده ليوظف القناع وبشكل ملحوظ وكثيف، فيستحضر الشاعر قصة الإسراء والمعراج المرتبطة برسول الله صلى الله عليه وسلم فيقول في قصيدة بعنوان "المعراج الأرضي"[1]:

لا تقعدي يا أمّه زنديه

لا تغمضي عينيه

أنتِ أجزت الموت في العبادة

فأشعلي المصباح

وهيّئي الفراش والوسادة

لعله يرتاح

في قمّة الولادة

لا تقعدي يا أمّه زنديه

لا تغمضي عينيه

لم يحسن الكتابه

لكنني قرأت في الوصيّة

بخطّه .. قرأت في الوصية

عن جنّة شقيّة

يمنحها شبابه

ومرّه .. يجبل في ترابها ترابه

---

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الأول، ص٤٨٣.

Digitized by Birzeit University Library

لا تقعدي يا أمّه زنديه

لا تغمضي عينيه

إسراؤه الأرضيّ

لا يرضى سوى معراجه الأرضيّ...

استحضر الشاعر سميح القاسم في قصيدته ومن خلال عنوان القصيدة الدرامية قصة "الإسراء والمعراج"، لتعطي الدلالة الروحية وقناعاً وطنيًّا عميق الدلالة، وتوضيحاً للنص الشعري الدرامي، فالشاعر هنا يستحضر القرآن الكريم ويوظفه في قصيدته من خلال ذكره لفظي "الإسراء والمعراج"، واستحضار لشخصية "رسول الله" صلى الله عليه وسلم، وتضمين للآية القرآنية من سورة الإسراء ﴿سبحن الذى أسرى بعبده ليلاً من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى الذى باركنا حوله لنريه من آياتنا إنه هو السميع البصير﴾ [1]، فالإسراء في القرآن هو رحلة "الرسول" صلى الله عليه وسلم الروحية والجسدية من مكة إلى بيت المقدس، ومن ثم معراجه إلى السموات السبع، أما في نص سميح القاسم فالإسراء والمعراج هما رحلة الشهيد الفلسطيني وعلاقته بأرضه فلسطين؛ فالجنة في القرآن الكريم هي جنة النعيم، أما الجنة في قصيدة سميح القاسم فهي جنة شقية وهي أرض فلسطين، فالشاعر هنا لم يأت عبثاً بتلك القصة والاستحضار، بل أراد أن يبين استمرار الصراع الإسرائيلي الفلسطيني وعمليات القتل والعذاب التي يتعرض لها الفلسطينيون من الاحتلال. ونلاحظ أن الشاعر قد كرر لفظ الإسراء والمعراج والبراق، مستوحياً النص القرآني؛ ليعمق ارتباطه بالأرض كارتباط الإسراء والمعراج بمحمد صلى الله عليه وسلم والذاكرة الجماعية للمسلمين، ففاكهة هذا البستان هي معراج الشاعر، والبستان هو إسراؤه، وبراقه هو الذي يوصله إلى هذا الوطن، وذلك سيتحقق عن طريق حبه لله، وهذا واضح في القصيدة [2].

والشاعر يهتم بتضمين القرآن الكريم ليترجم من خلاله ويعكس مشاعره وأحاسيسه

---

(١) القرآن الكريم، سورة الإسراء، آية رقم (١).

(٢) انظر: سميح القاسم، الكتب السبعة، دار الجديد، بيروت، ١٩٩٤، ص٥٠.

Digitized by Birzeit University Library

ومعاناة الفلسطينيين؛ لأن "الألفاظ لا تراد لتجعل أدلة على المعاني، وأنها لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها، ولكن لأن يُضم بعضها إلى بعض، فيعرف فيما بينها من فوائد، فهي رموز وسمات للمعاني التي يُراد الإبانة عنها"[1]، وهذا ما نلاحظه في بعض قصائد سميح القاسم، فيقول في قصيدة له بعنوان "غزة"[2]:

وأعوذ بالله الرحيم
من شر ما خلقتْ يداه
وأعوذ بالشر الرجيم
من شر ما خلقتْ يداه
الغول، والعنقاء – والدم والشبُّاك
والنسل – والخل الوفي
من أول الدنيا – هناك

يستفيد الشاعر من النصوص القرآنية ويستحضرها في قصائده الشعرية الدرامية، بكثافة ملحوظة وإشارات عميقة والغوص فيها يحظى بامتداد درامي للمعنى، ليكشف عن غاية في نفس الشاعر لا حد لها، يريد من خلالها كشف حقيقة المحتل الغاشم وما يقوم به من جرائم ضد الفلسطيني، في ظل احتدام الصراع الإسرائيلي الفلسطيني، فعبارة: "ما خلقت يداه" تشير إلى الغول والعنقاء، فالعنقاء هو طائر يخرج من الرماد، فالمقصود هنا هو أن مدينة غزة حفظت ملامح الغول والعنقاء، فالشاعر يضمن قصيدته آيات من سورة الفلق[3]، وهي: ﴿قل أعوذ برب الفلق٭ من شر ما خلق٭ ومن شر غاسق إذا وقب٭ ومن شر النفاثات في العقد﴾ ويستحضرها، وهو يقصد شر جميع

---

(١) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تعليق محمد رشيد رضا، المكتبة التوفيقية، القاهرة، ص٩٤.

(٢) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثاني، ص٦٨.

(٣) القرآن الكريم، سورة الفلق، آية رقم (١).

Digitized by Birzeit University Library

المخلوقات: جهنم وإبليس وذريته، فهو هنا ضمن معنى الآيات القرآنية في قصائده تضميناً إشاريًّا تقنع خلفه، وهذا يخلق إضاءة للنص الشعري ويعطي دلالة درامية أعمق وأوسع، لتكون لها ظلال من المعاني شبيهة وقريبة من المعاني القرآنية.

ونلاحظ أن الشاعر سميح القاسم في هذا السياق يتحرر من اللغة الدرامية القاموسية إلى لغة حضارية تستوعب فكره، فلغته دائماً مبنية على التناقضات تتأرجح بين المادة والروح والعقل والحس، لتعطي إيحاءات ودلالات درامية متباينة، يتمكن الشاعر من خلالها أن يجسد الصراع القائم والمحتدم بين الحق والباطل، ليعكس من خلاله المعاناة والقهر الذي يمارسه المحتلون ضد أبناء الشعب الفلسطيني.

ويستفيد سميح القاسم من قصص التراث الإسلامي: قصة الهجرة النبوية، ليصور من خلالها الواقع الاجتماعي والسياسي المرير الذي يعاني منه الفلسطينيون على مدار عشرات السنين، فيقول في قصيدة له بعنوان "نشيد الأنبياء"[1] من سربيته "إرم":

أحِراءُ! هل هجرتك حمامتك الوديعة؟

هل جفتك العنكبوت؟

أحراء هل دهمت قريشُ أمان لائذك الكريم؟

فراح تحت سنابك الكفار

مغدوراً يموت؟!

عادت (منى) وأبو لهبْ

عادا .. فما تبَّت وتبْ!

استحضر الشاعر سميح القاسم شخصية الرسول صلى الله عليه وسلم في لحظة من لحظات الشدة التي عاشها، وهي لحظة لجوئه إلى غار ثور محتمياً من الأعداء في طريق

---

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الرابع، ص٢٥.

Digitized by Birzeit University Library

الهجرة إلى المدينة، حيث رعته العناية الربانية بالحمامة التي باضت وعششت في مدخل الغار، والعنكبوت الذي نسج خيوطه، والشاعر هنا يستحضر أبا لهب وقريش وهو استحضار للاحتلال الغاشم، وانعكاس لعمليات الظلم والبطش الذي يتعرض له الفلسطينيون من قبل الاحتلال الصهيوني، واستحضار للقرآن الكريم، وتضمين لسورة "المسد": ﴿ تبت يدا أبى لهب وتب ﴾ [1]، فالشاعر هنا يستحضر قريش ويضمنها في نصه الشعري الدرامي ليدل من خلاله على المحتل الغاشم، وحراء هو ملجأ الفلسطيني المتشرد الذي يلوذ به لبعض الأحايين، والهجرة هي الحل للأمان والمقاومة، والشاعر يستلهم من التراث الإسلامي قصة الحمامة والعنكبوت حينما هاجر "الرسول" صلى الله عليه وسلم وهو لائذ بغار ثور متقياً شر وأذى قريش، حفاظاً على دعوته، راصداً أكبر الفرص لتبليغ رسالته السماوية، وقد استحضر الشاعر كل ذلك ليقارن بين رسالة المقاوم والمناضل الفلسطيني وبين رسالة "رسول الله" صلى الله عليه وسلم، وليشير إلى حجم المعاناة والعذاب الذي لقيه رسول الله من الكفار في أثناء محاولته نشر دعوته، والعذاب الذي يلاقيه الفلسطيني من الاحتلال منذ عشرات السنين من جراء احتلال أرضه ومصادرتها وثباته فيها وعدم تركها.

ونلاحظ أن الشاعر في الأبيات السابقة قد أخطأ عندما أشار إلى غار "حراء" لأن الغار الذي احتمى فيه الرسول هو غار "ثور"، الذي أوى كلًا من "أبي بكر والرسول" صلى الله عليه وسلم، أما غار "حراء" فهو الغار الذي كان الرسول صلى الله عليه وسلم يتعبد فيه قبل نزول الوحي عليه.

استحضر الشاعر سميح القاسم في قصائده الشعرية شخصيات مرتبطة بالدين الإسلامي واتخذها قناعاً دراميًا تقمصه من خلالها، ليعكس المعاناة التي يعاني منها الفلسطينيون، من خلال استحضاره شخصية إسماعيل وإسحاق وهاجر وسارة عليهم السلام جميعاً، ليوضح فكرة التناقض والثنائية بين سيدنا إسماعيل وأمه هاجر من جهة، وبين سيدنا إسحاق وأمه سارة من جهة أخرى، وهي فكرة توراتية اختلقها

---

(١) القرآن الكريم، سورة المسد، آية رقم (١).

Digitized by Birzeit University Library

مؤلفو العهد القديم، وذلك لاصطفاء الإسرائيليين وحدهم من بين بني إبراهيم عليه وعليهم السلام، ومن ثم استئثارهم بأرض الميعاد التي وعد الله إبراهيم بها، من النيل إلى الفرات، فقد جاء في التوراة: "في ذلك اليوم قطع الرب مع إبرام ميثاقاً قائلاً: لنَسْلِك أعطي هذه الأرض من نهر مصر إلى النهر الكبير نهر الفرات"[1]، فالشاعر سميح القاسم يستحضر في قصيدة له "سارة" وابنها ويجعل منهما رمزاً ومعادلاً موضوعيًّا دراميًّا للاحتلال والظلم والغدر، بينما "هاجر" وابنها ضحية لهذا الظلم، حيث تطرد من وطنها لتهاجر بعيداً، بل يجعل سميح القاسم من سيرة السيدة "هاجر" وابنها "إسماعيل" حدثاً دراميًّا موازياً، ومتشابكاً مع قصة الشعب الفلسطيني ورحلة معاناته كما نلاحظ في قصيدة له بعنوان "سيرة بنيون"[2]، وهي جزء من سربية "ثالث أكسيد الكربون":

بَعْد عشرينَ قرناً وقرن
وضعتْ طفلَها "سارةُ" الطيبة!
وبلا دعوةٍ، وبلا موعدٍ سابقٍ
طافَ بالبيتِ سِربُ الملائكةِ المعدنيّ

وتبدأ الحكاية بأن تلد "سارة" ولدها "إسحاق" الذي يعادل عند الشاعر سميح القاسم إسرائيل ويتوحد معه، ويقوم بإسقاط المظاهر الإسرائيلية العصرية عليه القوة العسكرية ويسميه الشاعر "بنيون"، أما "هاجر" فبدت متعبة حائرة غير راضية بهذا القضاء، فلم يكن سوى أن تم تحكيم القاضي "بريطافور" بين الطرفين وهو يرمز إلى بريطانيا فيقول سميح القاسم في القصيدة السابقة نفسها:

لا يؤدون خدماتهم بين عسفِ الآلة وضعف البشرْ
ولذا، لا مفرْ

(١) الكتاب المقدس، العهد القديم والعهد الجديد، الإصحاح الخامس والثلاثون، ص٢٩.
(٢) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الرابع، ص١٨١.

Digitized by Birzeit University Library

هاجَرتْ "هاجرُ"

وعلى مفرق الموت والذاكرة

سألتْ "هاجر" المتعبة

- أين؟ أينْ؟

وأجابَ الصدى مرتينْ:

"أين؟ أين؟"

لثةُ الطفلِ غارقة في حليب الفجيعة

فجأةً، دفع الثديَ عن شفتيه وصاح:

- أرجعوا إليّ الوديعة!

- الوديعة؟!

- بعد عشرينَ قرناً وقرن؟!

قلقَ القومُ واحتكموا .. لم يكن من مفرّ، إذن

أنت يا "بريطافور" الحكم!

بين نارٍ ودمْ..

شكّلوا لجنةَ سِفرُ أحكامها النفط والسوط والقاذفة

وَلذا أشهرت خوفها الأمّة الخائفة

فلوى شِدقه "بريطافور" الكريه

ثم صاح

- قبل أن يستفيق الصباح

نمنح الطفلَ -مولودَنا- طقم أسنانِهِ!

وليكن طفلنا قوةً ضاربه

فعسى أن يردَّ لنا شمسنا الغاربة!

أبرز سميح القاسم في الأبيات السابقة القناع الذي بدا واضحاً ورقيقاً ليكشف عن دراميته من خلال ما تحته من دلالات معاصرة، حيث أرادت بريطانيا أن تستعيض عن

Digitized by Birzeit University Library

غيـاب شمـس إمبراطوريتهـا في الـشرق بـأن زرعـت إسـرائيل لتكـون قوتهـا الـضاربة في المنطقة، ويتابع الشاعر خلال قصيدته تطـور "بنيـون" في مـوازاة تطـور إسـرائيل، بينمـا يتابع ضياع "هاجر" وابنهـا في المنـافي دون سـند مـن قريـب أو بعيـد، ولكنهـا تلجـأ في النهاية إلى ابنها للدفاع بكل قوة وشجاعة عن نفسها، وهذا يعكـس الحالـة الفلـسطينية المستمرة للفلسطينيين وإجبارهم على الرحيل والهجرة خـارج وطـنهم فلـسطين، ومعانـاة الشتات، والضياع الذي يتعرضون له كمعادل درامي لحالة ضياع "هاجر" وابنها، فيقول سميح القاسم في القصيدة السابقة نفسها [1]:

طالما انتظرت .. طالما سئمت الانتظار
وقُبيل النهار
أسرجت خصرها للفتى "إسمعيل"
ومضت في الطريق الطويل..
إنها في الطريق إلى بيتها
في الطريق .. وما من دليل
غير دمَ القتيل!

وعلى تلةٍ من تهامة
أبصرت موكبَ العائدين
طائرات التجسس ٢. U- الحمامه

والفتى "إسمعيل"
يبذر النار والنور في عتمة المستحيل
ويصولُ بسيف العذابِ القديم على كل شانئ
منشداً لرفات القتيل:

ويوم ترجع "هاجر"

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الرابع، ص ١٨٦ — ١٨٨.

Digitized by Birzeit University Library

أُمي- أعودُ إليكِ

وهكذا نلاحظ استمرار الصراع بين الشعب الفلسطيني صاحب الحق متمثلاً في "إسماعيل"، وبين الاحتلال الإسرائيلي المعتدي المتمثل في "بنيون" ابن "سارة" "إسحاق"، حتى تكون النهاية، انتصار "إسماعيل" وهزيمة بريطانيا (المؤيد) وانتحار "بنيون" (إسرائيل). وكانت هذه النهاية هي إحدى النبوءات التي تنبأ بها الشاعر سميح القاسم لكل المحتلين والمعتدين على أرض الغير، يقول سميح القاسم في القصيدة السابقة نفسها [1]:

شاب طفل الدِّناصور في مهده .. طقمُ

أسنانه المعدنيّ

- آه يا ليل يا عين- لم يُجْدِهِ!..

ويُضيف الرواة:

أن "بنيون" لم يعترف بطقوس الحياة

ساءه أن يرى "هاجر" العائدة

عبر أحلامهِ البائده

فانتضى سيف والده بريطافور

ومع الفجر، أغمده في دجى صدرِه

مطلقاً صرخة ماردة

وارتمى جثة هامده!

استقى سميح القاسم عناصر هذه القصيدة على المستوى المضموني من التصور التوراتي ليتقنّع وراءها، ويبيّن العلاقة بين "إسماعيل" وأمه "هاجر" من جهة، و"إسحاق" وأمه "سارة" من جهة أخرى، وقد استغل الشاعر هذا التناقض التوراتي بين

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الرابع، ص ١٩٠.

Digitized by Birzeit University Library

الطرفين ليسقط عليه قناعه الدرامي التناقضي المماثل بين الفلسطينيين والإسرائيليين، وهما اللذان يمثلان عناصر القضية الفلسطينية المعاصرة.

وبعد قراءتي المتأنية واستقرائي للنصوص الشعرية لسميح القاسم، وجدت العديد من القصائد الدرامية[1] التي وظف فيها القناع الديني، ليعكس من خلالها معاناة الشعب الفلسطيني واستمرار حالة الصراع والضياع مع المحتل الغاصب.

٤- القناع الشعبي:

مثل الشاعر سميح القاسم عناصر التراث الشعبي تمثلا سليماً تؤكده حرارة التجربة الشعورية الطويلة، فهو يستحضرها فيما يراه مناسباً، وتسعفه عند حاجته إليها ولا تتأتى مثل هذه العملية إلا لشاعر يعيش حقيقة التجربة مع واقع الإنسان الشعبي بكل أبعادها، كي يتمكن من متابعة هذا الإنسان في شتى أموره الحياتية بكل تشعباتها.

لقد غَدَّى "التراث الشعبي الأدب الفلسطيني، وأصبح مصدراً من مصادر الاستلهام للأديب، وبخاصة في الأراضي المحتلة، والأدب الفلسطيني له أهمية في إنعاش هذا التراث في وجدان الناس، مؤكداً ثراء تراثنا وحضارتنا"[2]، وهذا النوع من التراث يجسد الواقع المرير الذي يعيشه الفلسطيني.

إن استخدام الشاعر القناع الشعبي لم يأتِ عبثاً أو مجرد صدفة، لأن التوجه إلى التراث الشعبي يكمن في النزعة التراثية لدى الجمهور، والجاذبية فيه لأنه "يمثل جسراً ممتدًّا بين الشاعر والناس من حوله، فهو يؤدي دور المسرحية -إلى حد ما- في إيقاظ الشعور القومي وإبقائه حيًّا، وهناك إحساس بأن الاتكاء على هذا التراث لا يكفل التجاوب الأوسع مع ذلك الشعر وحسب، بل يقدم أيضاً شهادة الاعتزاز بالموروث"[3].

يستعير "الشاعر سميح القاسم روح الجوانب الشعبية بما ينسجم مع واقع

---

(١) وظف الشاعر سميح القاسم"القناع الديني" في العديد من قصائده، ويلاحظ ذلك في أعماله الشعرية الكاملة، في المجلد الأول ص٢٨٨، ٣١٥، ٥٥٣، المجلد الثالث ص٥٧، ٣٦٧، ٤٤٣، ٤٥٧، ٥١٦، المجلد الرابع ص١٨، ٢٤، ٢٦، ٥٤، ٢١٢.

(٢) شوقي أبو زيد، التواصل بالتراث في أعمال سميح القاسم الأدبية، رسالة ماجستير ، ص١١٧.

(٣) د. إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص١٥٠.

Digitized by Birzeit University Library

القصيدة، كاشفاً في الوقت ذاته عن المفاهيم التي تعيش في ذهن الإنسان الشعبي، ومصوراً مواقفه، ومحدداً معالمه"[1]، ليحاكي واقع الإنسان الشعبي البسيط، لذا نجد الشاعر لا يقف عند واقع هذا الإنسان وقفة راصدة من خلال مقومات حياته فحسب، وإنما نراه يعمد إلى منحه أبعاداً أيديولوجية من خلال بث روح الوعي لديه.

فالقارئ لقصائد سميح القاسم يجدها في "معظمها تشتمل على الرجوع إلى الماضي والانطلاق منه مع حركة التاريخ إلى المستقبل، في رؤيا أسطورية يرى فيها عروبته وإنسانيته ويرى المستقبل فردوساً أرضيًا من تكوين يديه، يراه في صورة موجودة من البدء في حتمية التاريخ"[2]. نلاحظ ذلك في الكثير من قصائده، إذ تمتلئ بتوظيف التراث الشعبي واستدعائه بشتى ألوانه من أمثال.. وعادات.. وأغانٍ.. وحكايات وألفاظ دارجة، وهذه الأشكال شكلت لدى سميح القاسم ظاهرةً واضحة في معظم قصائده الشعرية.

ونلاحظ من خلال دراستنا لقصائد سميح القاسم استفادته من التراث الشعبي، مختفياً وراءه ليضمن قصائده الحكاية والمثل والأغاني الشعبية، إذ قد لا يجد الشاعر أحياناً كلاماً يمكن أن يعبر به عن تجربته الشعرية، أبلغ من كلام يحفظه من مثل شعبي أو أغنية شعبية أو حكاية عبرت عن موقف مشابه لموقفه الشعري، وعند ذلك يسوق الشاعر النص الشعبي أو ملامحه، ويستدعيه في ثنايا نصه الشعري، فيقول سميح القاسم في قصيدة "خديجة تنتظر حبيبها القادم بالمهر"[3]:

"أنا لن أبيع الكرم، مهما كان
والمهر اللعين
أتى به من آخر الدنيا، لوالدك اللعين !"
ضحكتْ.. وفي سفح الجبل،

---

(١) جمال يونس، لغة الشعر عند سميح القاسم، ص٨٠.

(٢) المرجع السابق، ص٨٧.

(٣) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثاني، ص٥٠.

Digitized by Birzeit University Library

صهل الجواد الأبيض العاري

وأشهر في الفضاء

قمرين .. وجهي جثَّتين ..

وغاب .. وارتعشت خديجة!

"يا ليل! خبِّئ بجناحك عابر سبيل

طالع من الغربة على الدرب الطويل

وإن كان نجم الموت حبُّو وما ارتجع

يا ليل.. دفِّي بجانحك جرح القتيل.."

عامان مرًّا.. وهو ينزف مهرها.. عرقاً ودمعا

عامان مرا .. وهو ينزف مهرها ..

وعلى الطريق،

من آخر الدنيا، إليها..

آخ .. يا رشَّاش قطَّاع الطريق!!

لقد استدعى الشاعر في قصيدته نصًّا شعبيًّا يتقنع وراءه ليعكس الواقع المرير والقاسي الذي يعيشه الفلسطيني، والذي جاء في قالب درامي يصور من خلاله استرجاع خديجة، والتي رمز إليها الشاعر "بالوطن فلسطين"، وأن حبيبها هو ذلك المناضل الفلسطيني الذي يسعى إلى استرجاع الوطن المسلوب ودفع المهر حتى لو كان دمه، فالشاعر من خلال استدعائه بعض ألفاظ الأغنية الشعبية الفلسطينية أراد تقمص شخصية "قاطع الطريق"، الذي يحاول باستمرار القضاء على المقاوم الفلسطيني، إنه هنا يرمز إلى الاحتلال الصهيوني بقاطع الطريق، الذي يقبض برشاشه على حلمه.. وتبقى خديجة تنتظر. إن استحضار الشاعر لهذه الأغنية التراثية الحزينة التي أعطت النص جوًّا شعبيًّا ينسجم مع طبيعة الاسم الشعبي "خديجة" التي تمثل المرأة الفلسطينية الريفية الأصيلة.

Digitized by Birzeit University Library

ولم يكتف الشاعر سميح القاسم باقتباس نص الأغنية الشعبية، بل تجاوز ذلك إلى التحاور مع هذا النص، والتعاطي معه سلباً وإيجاباً حسب الحالة الشعورية للشاعر، ومراعاة لسياق النص الدلالي، فوجدناه أحياناً يغيّر في شكل الأغنية، وتارة يحور في مضمونها، وتارة يجردها من أي دلالة ويحتفظ فقط لنفسه بحق استخدام قالبها وبنيتها، ليصب فيها معانيه وأحاسيسه، وتارة يولّد منها دلالات جديدة تناسب تجربته كما نلاحظ في قصيدة "استقالة من شركة التأمين على الموت"[1].

يستدعي الشاعر سميح القاسم في قصيدته نصًّا غنائيًا شعبيًّا مصريًّا، ينسجم في دلالته ووظيفته الدرامية مع دلالة ووظيفة قصيدة الشاعر، إلا أن الشاعر واستجابة لمكونه الفكري، حوّر في نص الأغنية كلمة واحدة قلبت الدلالة تماماً، مع الإبقاء على الوظيفة المشتركة بين الأغنية والقصيدة، يقول:

من يسألني، فإنني أختار

أختار في مسيرتي.. اليسار

- - - - - - - - - - - - -

يحضرني في هذه المناسبة

ما جاء في موّال

على لسان شاعر جوّال:

"أقوم من الصبح وأقول: يا رب عدّلها!

بلد حبيبي قصاد عيني.. وما أقدرش أعدي لها

أنا رحت لشيخ حكيم يفهم معادلها

ساب الكتاب من يمينه، والتفت لي وقال:

ما بين الصبح والمسا.. شعبك يعدلها!"

لقد تقمص سميح القاسم في قصيدته القناع الشعبي، واستحضر بعض الألفاظ من

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الأول، ص٤٧٢.

Digitized by Birzeit University Library

الأغنية الشعبية في قصيدته بعد تحويرها، لقد حرص الشاعر في تلك القصيدة على إبراز هويته الماركسية اليسارية، كما صرح بذلك عندما قال: "أختار في مسيرتي اليسار"، انسجاماً مع هذه العقيدة، فقد عمل على التعديل في نص الأغنية الشعبية التي استدعاها لتأدية وظيفة الأمل، وكان تعديله وتحويره في الحبكة الأخيرة من الأغنية، عن طريق استبداله كلمة "ربك" بكلمة "شعبك"، فأصل الأغنية: "ما بين الصبح والمسا، ربّك يعدلها"، فأصبحت "شعبك يعدلها"، وذلك لأن مصدر الأغنية الشعبية شعب مؤمن بقدرة الله، بينما الشاعر حريص على نفي هذه القدرة وإسنادها إلى الشعب، انسجاماً مع الفكر المادي الماركسي الذي لا يؤمن بالله، ومع ذلك ورغم انقلاب الدلالة المستقاة من الأغنية الشعبية، إلا أن الوظيفة لم تتغير، فوظيفتها قبل التوظيف وبعده هي بعث الأمل في النصر، رغم اختلاف مصدر هذا الأمل.

والقارئ لقصائد سميح القاسم يجد أن النص المستدعى يصبح نصًّا دراميًّا غائباً لا يظهر إلا من خلال دوال لغوية خاصة به، تضمنها نص القصيدة، ومثال ذلك قول الشاعر في قصيدة له بعنوان "ذكريات بعيدة"[1]:

وشتاؤنا، صارت لياليه المبخَّرة المثيرة

ميدان راوية الجدود، عن الجدود، عن الجدود:

رحنا إلى حلب محملةً قوافلنا الطويلة

عنباً وتفاحاً،

وتطريزاً .. إلى البنت الجميلة!

"يا سادتي، وغداً نقضّي الليل في قصص البطولة":

والداء .. كان الداء يا إخوان ينخر في القرى،

والجوع قاتل!

ونص الأغنية الغائب عن هذه القصيدة هو: "يا رايحين عاحلب/ حبي معاكم راح/

---

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الأول، ص ٣٤٦.

Digitized by Birzeit University Library

يا محملين العنب/ فوق العنب تفاح[1]. وقد دل عليه قول الشاعر سميح القاسم:

رحنا إلى حلب محملة قوافلنا الطويلة

عنباً وتفاحاً .. وتطريزاً إلى النبت الجميلة

يبدو استدعاء الشاعر لهذا النص الدرامي الشعبي الغائب وكأنه إدانة لرومانسية الماضي التي ركنت إلى الغناء وعالمه الحالم الجميل، والتي أغمضت عينيها عن مرارة الواقع الحقيقي، واقع الفقر والجوع الذي ينخر في عظم الأمة في خضم هذه الأحلام الرومانسية، فالشاعر نراه يستحضر النص الشعبي ويختفي وراءه بقناعه الدرامي الشعبي ليجسد واقعه المرير المؤلم.

والشاعر سميح القاسم يعود ويتقنع خلف الحكاية الشعبية التي هي محاولة لسرد صراع الإنسان مع الطبيعة، وتصوير لمقارعته الحياة، ولكن الإنسان يأبى أن يعترف بسيطرة الطبيعة عليه، فيلجأ إلى الخيال لتحقيق المعجزات، وينهي الصراع دائماً بنهايات سعيدة ومتفائلة، لذلك ذهب بعض الباحثين إلى أن الحاجات الأساسية التي تشبعها الحكاية الشعبية في المجتمع هي الحاجة الأسرية والاقتصادية والتربوية والدينية والسياسية، وفيها من المغزى الأخلاقي، والمعاني الفلسفية والأنماط السلوكية ما يساهم في تثقيف وتربية المتلقي والتخفيف عنه[2].

إن الشاعر سميح القاسم يجد في الحكاية الشعبية الفلسطينية مادة خصبة يوظفها دراميًّا لتشع الحركة في نفوس المتلقين على مستوى الشكل والمضمون، محققاً من وراء هذا التوظيف مزيداً من العمق الدلالي الدرامي، ومزيداً من الثراء والتنوع الشكلي، وأخيراً المزيد من التلاحم مع جمهوره الفلسطيني الذي يشعر بعلاقة حميمة مع

---

(١) انظر: يسري جوهرية عرنيطة، الحكايات الشعبية الفلسطينية، سلسلة كتب فلسطينية(١٤)، ص٩٣.

(٢) انظر: نمر سرحان، الحكاية الشعبية الفلسطينية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٤، ص٤٢-٤٣.

Digitized by Birzeit University Library

الحكايات الشعبية، ومادة جاهزة تنسجم مع بناء قصيدته الدرامية، وتحمل الكثير من الدلالات الرمزية التي تثري القصيدة وتزيدها تأثيراً، وتخرجها من رتابة التقريرية والخطابية المباشرة.

ومن الحكايات الشعبية التي وجد الشاعر سميح القاسم مادة ومعادلاً موضوعيًّا لأفكاره ومشاعره: حكايات الغيلان والجن والعفاريت والسحر، أو ما يسمى حكايات الخوارق، وقد "حضرت حكايات الغيلان في الشعر الفلسطيني على شكل جزئيات ووقائع مستعارة من الحكاية الشعبية، حيث أدمجت هذه الجزيئات وهذه الوقائع في نسيج القصيدة المعاصرة لتؤدي وظيفة معينة في هذه القصيدة"[1].

ويستدعي الشاعر سميح القاسم القناع الدرامي في قصائده ليستفيد منه ويختفي وراءه ويتقنع به، ليجسد صمود الفلسطيني في وطنه وتصميمه على بقائه على أرضه حتى يموت فيها، فيقول الشاعر في قصيدة بعنوان "الهولة الثالثة"[2]:

ماتَ في بيته فانتقَمْ

لم يهُن للألم لم يكُن للندم

كان مستهتراً بالطوالع،

لا يشتري صحفاً تنشر الحظَ

في صدر أبوابها الثابتة

ولذا ماتَ في بيتِه!

خلف مملكة الموتِ مملكة لم تطأها قدم

وعلى بابها حارسٌ منذ صحو الردى لم ينم

---

(١) صلاح البردويل، توظيف التراث في الشعر الفلسطيني المعاصر، رسالة دكتوراه، ص١٨١.

(٢) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثاني، ص٥٤٥، ٥٤٦.

Digitized by Birzeit University Library

تقمص الشاعر في قناعه الشعبي حكاية الغولة التي وجد فيها أبلغ وأدق تصوير لحال الفلسطيني المرير الذي يعيشه، والتي تصور مغامرة البطل الذي كان يعيش مع أخته آمناً في بيته إلى أن أخذه الفضول للبحث عن مشمش، يُغني، وتفاح، وفي الطريق يقابل ثلاثة غيلان، ويستطيع بالحيلة أن يتخلص من هذه الغيلان، إلى أن وصل إلى هدفه، وتنتهي الحكاية بنهاية سعيدة ليعبر من خلالها عن حتمية النصر في الصراع مع المحتل.

وتتضح معالم استدعاء هذه الحكاية في قصيدة سميح القاسم من خلال تسمية القصيدة باسم "الهولة الثالثة" ونلاحظ استخدامه عبارة مشهورة من عبارات الحكاية في القصيدة[1]، والعبارة هي:

" لولا سلامك

سبق كلامك

لفصفصت عضامك

قبل لحامك"!

استدعى الشاعر بعض الألفاظ والعبارات من ألفاظ الحكاية الشعبية ليوظفها في قصيدته، يتقنع خلفها ليعبر عن مغامراته، فالخلاف بين نص القصيدة والحكاية، أن نهاية القصيدة كانت مأساوية بينما نهاية الحكاية الخرافية كانت سعيدة، فالشاعر يستحضر معظم وقائع الحكاية، لكنه لم يستحضرها كما هي بوقائعها الدرامية الكاملة، وكان ذلك التعديل نابعاً من طبيعة الفكرة والإحساس الذي أراد الشاعر التعبير عنه، لقد تبدل البطل ليصبح البطل الفلسطيني الذي لم يقنع بالبقاء في موته، وإنما غامر بالبحث عن مملكة أخرى خلف مملكة الموت في الوطن، واجتاز الرحيل الأول عام ١٩٤٨م، والرحيل الثاني عام ١٩٦٧م، ولكن الرحيل الثالث كان الطامة الكبرى، حيث جاء الرحيل من بيروت خاتمة المآسي، التي جعلها الشاعر كأنها بابل، وقد مثل الشاعر

---

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثاني، ص ٥٤٦.

Digitized by Birzeit University Library

لكل رحيل بهولة جديدة فيقول الشاعر في القصيدة نفسها [1]:

فجأةً أعلنتْ طقسها الهولة الثالثة

وطرحتُ السلام

قبل بدء الكلام

غير أنّ دمي كان في بالها

ونكصتُ إلى منزلي

وعلى منكبي كلُّ أثقالها

رافقتني إلى بابلي!!

شمعدانُ السواحل منطفئٌ

دمُ يافا،

يجفُّ على سنجةِ القاتلِ!

لم يكتف الشاعر في هذه القصيدة الدرامية باستعارة جزئية لحكاية الغولة ليتخذها رمزاً، وإنما استعار معظم الحكاية ليطلعنا على دراما الصراع والمغامرات التي لم يكن لها في الأساس أية ضرورة، ليفاجئنا بنهاية مؤلمة ليست كنهايات الحكايات الخرافية التي عرفناها.

يستعير الشاعر واقعة واحدة من وقائع حكاية الغولة، هذه الواقعة هي خداع الغولة الواقفة على مفترق الطرق للبطل الذي جاء يسألها، حيث يضيف الشاعر أنها جرته إلى بيتها وتزوجته وهنا إشارة رمزية لمحاولة تدجين المقاومة بعد الخروج من بيروت، وبهذا ينقطع عن زمانه ومكانه ولم يعد له بعد ذلك أي وجود ذي مغزى،

---

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثاني، ص٥٤٧.

Digitized by Birzeit University Library

ويجسد سميح القاسم ذلك في قصيدة له بعنوان "الهولة" فيقول [1]:

لن تخدعني عيناي
لا.. إنّي أراها
هولة المُفترق الغامض:
نابانِ على صَدْغَيْ حمارِ الوحشِ
سكينٌ من الفضّةِ بَين الأنفِ والجبهةِ
هولة المفتَرَقِ من الواضحِ
بين الجُثث الملقاةِ فوقَ الأرصفهْ
وجليد الصوتِ خَلف الشفةِ المرتجفهْ
وأَراها وتَراني إنها ترقصُ من حولي
تُناجيني
وتُغويني بسحرِ الشَّجَنِ الآفلِ
ما بين المراثي والأغاني
إنها تأخذُني زوجاً!
وداعاً
يا وِلاداتِ زَماني وَمَكاني..

لقد اختار الشاعر الرحيل من الوطن معادلاً شعبيًّا له صورة بشعة في أذهان الشعب الفلسطيني، ألا وهو الغولة وعالم الغيلان.

ونلاحظ أن الغولة جاءت في قصائد سميح القاسم على شكل جزئية صغيرة من حكاية، وهكذا وجدنا سميح القاسم يستحضر ويستدعي حكاية الغولة أو واقعة من وقائعها أو جزئية من جزئياتها ويستدعيها، ليختفي وراءها ويحور فيها دراميا

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثالث، ص٢٦٣- ٢٦٤.

Digitized by Birzeit University Library

بالشكل الذي يتناسب مع تجربته الدرامية الشعرية غير ملتزم بالانسياق وراء أحداثها للتسلية أو التشويق.

ولم يكتف الشاعر سميح القاسم بالاستفادة من مضامين الحكايات الشعبية لإثراء دلالات قصائده، وإنما استفاد من شكل الحكاية الشعبية وبنائها ونسيجها اللغوي، وكلها عناصر تشكل عامل جذب للقارئ الذي تعودت أذنه على الاستمتاع والانجذاب لمثل هذا الشكل القصصي.

ومن الموثيفات(*) الشكلية التي وظفها الشاعر سميح القاسم "ما تقوله البصارة" أو "قارئة البخت"(١)، ففي قصيدته "إلهي .. إلهي .. لماذا تركتني"(٢) يسخر الشاعر من مفارقات الواقع السياسي القائم، حيث إن الطريق إلى نيل جائزة نوبل للسلام هو طريق الحرب وظلم العالم وتشتيت شمل الشعوب، ولهذه المهمة استعار الشاعر ما تقوله البصّارة عند قراءة البخت، فيقول:

تقول لي البصّارة، وأن أتحسس فخذها الشهي:

بختك مبخوت

على ورق التوت

تزج بجميع سكان العالم

في جميع وسائط نقل العالم

وتفوز بجائزة نوبل للسلام

وتعيش بالثبات والنبات

وتخلفُ صبياناً وبنات..

ومما يعمق السخرية التي استدعاها وتقمصها الشاعر في هذا المقطع الدرامي تلك النهاية السعيدة التي عبرت عنها الموثيفة الشعبية: "وتعيش بالثبات والنبات وتخلف

(*) الموثيفة: تعني الجزئية، وهي أصغر عنصر روائي له المقدرة على الاستمرار خلال الزمان والمكان.

(١) انظر: نمر سرحان، إحياء التراث الشعبي، منشورات فيلادلفيا، الأردن، ص٥٨.

(٢) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الرابع، ص١٥٦.

Digitized by Birzeit University Library

صبياناً وبنات"، وهي من الموثيفات التي عادة ما تتكرر للتعبير عن النهايات السعيدة للحكاية الشعبية[1].

والشاعر يعبر في قصائده عن سخريته من القالب الدرامي الشعبي للحكاية الشعبية، ولا سيما المقدمة التي ارتبطت في الغالب بالدّين، حيث تبدأ دائماً معظم الحكايات الشعبية بموثيفة تكرار الصلاة على النبي، لدرجة أنها تأخذ حيزاً شكليًّا كبيراً من الحكاية، ولهذا فقد جعلها سميح القاسم عبارة عن مقدمة وخاتمة فقط، ونلاحظ ذلك في قصيدة بعنوان "الحكاية"[2]:

يا سادتي الكرام

صلّوا على النبي

ومرة أخرى على النبي

صلوا ثلاثاً

واذكروا أحبابه

يا سادتي الكرام .. صلوا على الصحابة

ومرة أخرى على سيدنا الإمام

وخادم الإمام لأنه خادمه

يا سادتي الكرام

كان يا ما كان

شيخٌ، وكان فاضلاً

وطالما صلى على النبي

---

(١) انظر: نمر سرحان، الحكاية الشعبية الفلسطينية، ص٤٣.

(٢) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثاني، ص٢٤٩.

Digitized by Birzeit University Library

وهذه حكايتي حكيتها

في عِبَكم خبأتها

وجثة القتيل عند بابكم رميتها

اعتمد الشاعر في بناء قصيدته الدرامية القناعية على استحضار الحديث المأثور أو الحديث السائر أو الدارج عند البدء في رواية حكاية أو قصة، فاستحضاره (يا سادتي الكرام .. صلوا على النبي)، و (كان يا ما كان)، والتي تمثل الجسد الذي يمكن الشاعر من الوصول إلى قلب المتلقين من خلال لغتها ومفاهيمها، فالشاعر جاء بتلك الألفاظ والعبارات ليتقنع ويختفي وراءها ليضمن عملية التفاعل بين المتلقي والنص الشعري بأسلوب تعبيري جديد، يتجنب من خلاله المباشرة، لبث الاطمئنان والسكينة في النفس المتلقية، ليوضح من خلالها ارتباطه الوثيق بالماضي رغم مرارته وقسوته، ولهذا نجد سميح القاسم في قصيدة أخرى يستحضر بديلاً عن هذه الموثيفة (كان يا ما كان) موثيفة أخرى هي (صار يا ما صار)، وهذا ما نجده في قصيدة له بعنوان "قصة رجل غامض[1]"، فيقول:

وصار يا ما صار في يوم من الأيام

أن سار للأمام

وصار يا ما صار

إن السماء احتقنت بغيمة خضراء

وصار يا ما صار

أن أبرقت وأرعدت

تقمص الشاعر في تلك الموثيفة الجديدة التي ارتبطت بالبعث والثورة، للتدليل على عمق الاستغراق في الماضي بمضمونه وبشكله، فالشاعر يستدعي في قصائده عبارات وصوراً شعبية يختفي وراءها ويتقنع بها، لتعطي القصيدة جوًّا دراميًّا شعبيًّا يزيد من انجذاب

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الأول، ص٥٦٠.

Digitized by Birzeit University Library

المستمع إليها، ويجسد ذلك الشاعر في قصيدة أخرى فيستحضر مجموعة من تلك الموثيقات في قصيدة بعنوان "الجواد الأبيض يصهل على التل[1]"، فيقول فيها:

فاذكر الله وهالأم وهالأرض الكريمة

في أمان الله والوعر الأمين..

لم يعد لي غيرك اليوم، ومن عشرين عام

قتلت والدك الشهم، وفي عز الحصيده

حيَّة غادرةٌ،

كان كجذع الحور.. صلباً وجميلا

وأخوك النخلةُ الجسر الحصان

تعبت من حمله للبيت،

يا ويلي .. رجال أربعه

إن مثل تلك التعبيرات والصور الشعبية المستوحاة من الحكاية الشعبية تنتشر بكثرة واضحة في القصائد الشعرية الدرامية عند سميح القاسم، وتحمل البعد الدرامي ليجسد الصراع القائم بين الفلسطيني والصهيوني، ومن ناحية أخرى أثرت الثقافة الشعبية عند الشاعر، فوجد نفسه أحياناً يصوغ قصيدته بطريقة الحكاية الشعبية، فجاءت بنية القصيدة موازية ومستنسخة عن بنية الحكاية الشعبية، ولم يكن الأمر عَفْويًّا ولكنه كان بفعل القصد، وعن وعي من الشاعر بما تعنيه هذه البنية الشعبية وما تقدمه من دلالات معنوية وفنية، وذلك رغبة من الشاعر في الالتحام بالمتلقي والوصول إلى قلبه باللغة والشكل الذي يحبه لينجذب إليه، ومن الحكايات التي تقنع بها الشاعر واستدعى حكاياتها "حكايات عالم الجن"[2]، "وحكايات الغيلان"[1].

---

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة ، المجلد الثاني، ص٥٣-٥٤.

(٢) المصدر السابق، ص ٦١ — ٦٥.

Digitized by Birzeit University Library

لقد حقق الشاعر سميح القاسم باستدعائه هذه الأمثال وتقمصه لها تلويناً وتنويعاً تصويريًّا للمعنى الذي عبر عنه، والذي يريد أن يوجهه كرسالة للعدو الصهيوني، وهو أن نهايته ستكون وخيمة، كما يحقق باقتباسه هذه الأمثال قرباً أكثر من قارئه الفلسطيني، وهذا ما جسده سميح القاسم في قصائده ليعبر من خلالها عن حتمية عودة الحق للمناضلين من أجله، فيقول في قصيدة بعنوان "ريبورتاج .. عن حزيران عابر"[٢]:

"ويقول المثل الموروث من جيل لجيل

السنونوّة لا تخلق في الأرض ربيعا

ويقول المثل الموروث من جيل لجيل

كل حق خلفه طالبهُ

لا لن يضيعا"..

يعيد سميح القاسم في تلك الأبيات صياغة المثل الشعبي المعروف "ما ضاع حق وراءه مطالب"، ليؤكد على حتمية النصر في النهاية، هو قد يضمن المثل الشعبي ويستدعيه تعقيباً على حادثة أو فكرة ساقها الشاعر في نصه الدرامي، وفي هذه الحالة لا ينص الشاعر على أن ذلك القول هو مثل شعبي، وإنما يسوقه وكأنه جملة من جمله الشعرية، وهذا ما ضمنه في إحدى قصائده فيقول في قصيدة له بعنوان "رسائل ملغومة إلى جميع عناوين العالم"[٣]:

في آخر الدرج التقينا صدفة(كم صدفة خير لنا من ألف

ميعاد) دعوت الله للمقهى القريب.

اقتبس الشاعر هذا المثل الشعبي من المثل "ربَّ صدفة خير من ألف ميعاد"، وقد استحضرها تعقيباً على لقائه بصديقه صدفة، ويستحضر الشاعر مثلاً آخر في قصيدة له

---

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الأول، ص٤٦-٤٧.

(٢) المصدر السابق، المجلد الثاني، ص٨٤-٨٥.

(٣) المصدر السابق، ص ٢١٦.

Digitized by Birzeit University Library

بعنوان "العشاء الأخير"[1] فيقول:

فصاح بي مسافر: لو أننا في الجو !!

ولو – زرعنا اللو

طلع

ياريت

استدعى الشاعر بعض ألفاظ المثل الشعبي "زرعنا اللو طلع ياريت"، تعقيباً وسخرية من قول صاحبه المسافر معه على ظهر الطائرة، ولإظهار عدم الجدوى من الندم على ما فات ليختفي وراءه ويتقنع به، في بناء قصائده الدرامية، وأحياناً نلاحظ إعجابه بالنص الشعبي، فيستوعبه في قصائده، ولكنه لا يكتفي بدلالته الشعبية، وإنما يولد منه دلالات إضافية جديدة تلائم تجربته الفكرية والشعورية، ونجد ذلك في قصيدة للشاعر بعنوان "الرجل الأخير"[2]:

أن يتلعثم إزاء النماذج المختبرة

"الملذوع يخشى جرة الحبل"

لكنَّ حبالاً لا تحصى

استدعى الشاعر المثل الشعبي ليوظف القناع في قصيدته، فاستفاد من مثل: "الملذوغ بيخاف من جرة الحبل"، وبعد إعادة صياغته بالفصحى ليولد منه معنى إضافياً، فإذا كان الملذوغ يخشى من جرة الحبل، فإن الملذوغ الفلسطيني لا يهتم بذلك، فقد طغى الغضب عليه حتى أصبح وسَخاً يحول دون الانتباه، فالشاعر هنا يستدعي المثل ليوظف القناع الشعبي، ليجسد الصراع الدرامي القائم بين المناضل الفلسطيني والمحتل الغاصب لأرضه ووطنه فلسطين.

لقد كان توظيف المثل الشعبي واستدعاؤه لدى الشاعر المعاصر أمراً ميسوراً من

---

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثاني ، ص٢٢٥.

(٢) المصدر السابق، ص٦١٧.

Digitized by Birzeit University Library

الناحية الفنية، فضلاً عما ينطوي عليه المثل من قيم ودلالات للتعبير عن صور الواقع وخصائصه ليثري القصيدة، فإن طبيعة المثل وتركيبته اللغوية المكثفة تساعد على اندماجه في نسيج النص الشعري بطريقة أسهل من الحكاية أو الأغنية الشعبية، لأنه يماشي الحياة التي لا تسير على نمط واحد، لأنها تجمع المحاسن والأضداد والكفر والإلحاد، أي الشيء وضده في كل باب أو مطلب[1].

وهكذا رأينا كيف استطاع سميح القاسم توظيف القناع الدرامي والاستفادة من تراثه الشعبي، من حكايات وأغانٍ وأمثال شعبية، مستفيداً مما يكتنزه هذا التراث من دلالات وقيم معنوية وفنية، واستطاعةً هذا النوع من التراث جذب القارئ الفلسطيني إلى النص الشعري الذي يحمل رائحة التراث والوطن.

ونستطيع القول بأن الشاعر الفلسطيني بسلوكه هذا المسلك من استدعاء القناع الشعبي وتوظيفه إنما صحح المسلك المعقد الذي سلكه عندما تعاطى مع الأساطير الغريبة بدلاً عن الثقافة العربية الفلسطينية وعاد مرة أخرى إلى حضن الجماهير، وتواصل معها، والشاعر سميح القاسم واحد من الشعراء الفلسطينيين الذين اهتموا بتوظيف التراث بمختلف أنماطه، وخصوصاً التراث الشعبي من حكايات وأغانٍ وأمثال[2]، ونجد ذلك في العديد من قصائده التي تقنع خلفها وحور فيها ليجسد حجم المعاناة الفلسطينية المستمرة على مدار عشرات السنيين، وانعكاس ذلك على الحالة النفسية التي تجيش في نفس الشاعر الفلسطيني وأعماقه، وإسقاط همومه وآهاته وعذاباته على أحداث وشخصيات ومواقف تتوافق مع معاناة شعبه، ومعادلاً موضوعيًّا دراميًّا واضحاً يجسد الواقع الفلسطيني المرير والقاسي.

فالقارئ لقصائد سميح القاسم ودواوينه يجد حضوراً واسعاً وملحوظاً للمعادلات الموضوعية والأقنعة الدرامية، حضوراً منسرباً داخل مكوناتها الفنية الدرامية، الأمر الذي أمدها بقدرات تعبيرية واسعة مكنتها من تجاوز إطارها الذاتي ومناخها الغنائي،

(١) انظر: مارون عبّود، الشعر العامي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٨، ص١٦.

(٢) انظر: أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الأول ص٢٢، ٣٤٧-٣٤٨، المجلد الثاني، ص٤٩، ٥٥٠، المجلد الرابع، ص١١٤.

Digitized by Birzeit University Library

إلى مستويات موضوعية وفضاءات درامية، والانفتاح على تجارب إنسانية ومدلولات منحتها بعداً شموليًّا وعمقاً إيحائيًّا واسعاً.

فالشاعر سميح القاسم وظف التراث بشتى أنواعه المختلفة، واستدعى الشخصيات والأحداث والمواقف، ليقف من خلفها ويعكس صورة الصراع المحتدم القائم بين الفلسطينيين والإسرائيليين، وهذا ما وجدناه خلال قراءتنا لقصائده الشعرية واستدعائه لتقنية القناع الدرامي بكافة أنواعه؛ من قناع أسطوري وتاريخي وديني وشعبي، هذه التقنية التي لعبت دوراً أساسيًّا في بناء قصيدة سميح القاسم من خلال تعدد الأصوات في القصيدة بمحاورها المتعددة، وما تنطوي عليه من دلالة على سمات عصرية ومجتمعية تنطلق من رؤية حضارية تاريخية، تتخذ من الشخصيات قناعاً ووسيلة ليست وحيدة لتصوير الامتداد الإنساني في الماضي والحاضر والمستقبل.

Digitized by Birzeit University Library

الفصل الثالث

دراميّة اللغة والتعبير عند سميح القاسم:

أولاً: الحوار الداخلي (المونولوج).

ثانياً: الحوار الخارجي (الديالوج).

ثالثاً: الجوقة (الكورس).

رابعاً: اللغة الغنائية.

خامساً: اللغة السردية والقصصية.

Digitized by Birzeit University Library

أولاً: الحوار الداخلي (المونولوج):

المونولوج "هو ذلك العنصر الذي يتيح للشخصية أن تفصح عن دخيلة نفسها لتكشف عن مشاعرها الباطنية وأفكارها وعواطفها، وكأنها تفكر بصوت مسموع"[1]، لذلك يلجأ المبدع إلى هذا النوع من الحوار في لحظة شعورية من لحظات التطور الداخلي للشخصية، عندما تتأجج مشاعرها بشكل جارف، وذلك في حالة تعرضها لأزمات ومواقف وهموم عنيفة، تُحيل أفكارها ووجدانها إلى حديث داخلي مسموع، يتسم بالسردية ويحفل بالأحداث، وتتمكن الشخصية من التعبير من خلاله عن كل التأملات والأفكار والرغبات، وهو ما يتيح للمتلقي الاطلاع على مكنوناتها والانسراب إلى باطنها للكشف عن حقائقها، وفهم طبيعة أفكارها وانفعالاتها وهمومها.

لذلك يعتبر "هو الحديث المنفرد الذي يقوم به شخص واحد، في وجود أو غياب مستمعين"[2]، وبذلك يكون المونولوج الداخلي عبارة عن حوار يقوم به شخص واحد، وعادة ما يكون بين صوته الخارجي الذي يتحدث به الآخرون، وصوته الداخلي الذي لا يسمعه غيره، فهو حديث منفرد يتحدث به للآخرين وإلى نفسه، بوجود مستمعين أو بغيابهم، لأنه يغوص في أعماق الشخصية، ويمزج بين الواقع والذكريات التي قد يُضيف إليها أحلامه وأمانيَه، ويتم إنجازها ضمن محاورات وأحاديث تدور بين عقل الشخصية وشعورها الداخلي، تُبرز فيه هواجسها وخواطرها وأفكارها.

فالمونولوج الدرامي هو "البوتقة التي يحدث في داخلها ذلك التفاعل بين الحياة والحقائق السائدة، حيث يتم النظر إلى الحياة، ومحاولة تحديد أبعادها أو حتى

---

(١) عواد علي، غواية المتخيل المسرحي، مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ١٩٩٧، ص٦٥-٦٦.

(2) J.A. Unddon, A Dictionary of Literary Terms, Harmondsworth, Penguin Books, 1984, P400.

Digitized by Birzeit University Library

تشويهها، عن طريق وجهة نظر شخص معين، في زمان ومكان معينين. بغرض التأثير في شخص ما، أو إعادة بناء فكرة ما أو مرحلة تاريخية، ويكون قلقلة التوازن بين العاطفة والحكم القيمي هو الناتج لهذا التفاعل"[1].

ويتضح من خلال ما سبق أن المونولوج اصطلاح أدبي شامل لكل الأحاديث والحوارات الداخلية التي قد تكون حواراً داخليًّا بين الشخصية وعقلها بصوت مسموع أو غير مسموع تُخاطب به نفسها أو شخصاً آخر حقيقيًّا أو متخيلاً، وقد تكون على شكل تمازج بين العمليات الذهنية الداخلية وأفعال التذكر، وبين ملامسة الواقع الخارجي ملامسة حسيّة مباشرة، تأتي على شكل صلاة، أو ترتيلة، أو مناداة غائب، أو رثاء، أو أغنية، وتعود أهميته لاستخدامه كأداة فنية، ووسيلة تعبيرية، لعرض الأفكار وسرد الأحداث وافتتاح المشاهد وإنهائها[2]، وهذا يوضح أنَّ المونولوج يستخدم لعدة معانٍ وأغراض مختلفة تشترك في مفهوم الحديث الداخلي، فهو يستخدم في الرواية والقصة، والمسرحية والقصيدة.

ويورد الدكتور إبراهيم حمادة للمونولوج تعريفاً آخر، فيعتبره عبارة عن "تكوين كلامي، فردي الروح، يُلقى أو يُكتب، وبهذا فهو يمثل كلام متحدث واحد"[3].

إذن المونولوج هو الحوار الدرامي الداخلي المنفرد بين صوتين لشخص واحد "أحدهما هو صوته الخارجي العام، أي صوته الذي يتوجه به إلى الآخرين، والآخر صوته الداخلي الخاص الذي لا يسمعه أحد غيره، ولكنه يبزغ على السطح من آن لآخر. هذا الصوت الداخلي -إذ يبرز لنا كل الهواجس والخواطر والأفكار المقابلة لما يدور في ظاهر الشعور أو التفكير- إنما يضيف بُعداً جديداً من جهة، ويعين على الحركة الذهنية من جهة أخرى"[4].

---

(١) أسامة فرحات، المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص٣٣-٣٤.

(٢) انظر: نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، ط١، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ١٩٩٦، ص٣٧١.

(٣) د. إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص٢٧١.

(٤) د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص٢٩٤.

Digitized by Birzeit University Library

وبهذا فهو ليس مجرد حوار داخلي تأملي يقوم به المبدع لغرض التخفيف عن نفسه، بل هو حديث ينبع من اللحظات الإبداعية، يعبر بها عن أفكاره وانفعالاته، ويوجَّه للآخرين للتأثير فيهم وجعلهم أكثر قرباً من الشخصية، وذلك بإطلاعهم على أفكاره وعواطفه وانفعالاته القابعة في أعماقه الذاتية، وذلك كله له مهامه الفكرية والفنية التي تُمكن السارد من التعبير عن هواجسه ورؤاه الداخلية، ويتيح للمتلقي فهم الخبايا النفسية للسارد، وكشف طبائعه وهمومه الداخلية، وبذلك "يكون الحوار الداخلي باباً لمعرفة باطن الشخصيات، معرفة لا غنى عنها في فهم أوضاعنا وصراعاتها ومصائرها"[1]، لأنه يساعد في تحليلها من خلال إلقاء الضوء على ما يدور بداخلها، فهو الوسيلة الناجحة لفهم دوافع الشخصيات والتعليق عليها، ومن هنا جاءت أهميته في البنية السردية بشكل لا يُمكن الاستغناء عنه لأنه جوهري في الإجراءات السردية، ويُشكل حذفه تشويهاً كبيراً للحركة السردية، بحيث يتعذر فهم العملية السردية فهماً صحيحاً إذا تم تغييبه.

وبذلك يكون المونولوج وسيلة فنية، يعمد إليه السارد من أجل الكشف عن مكنونات نفسه، وضرباً من ضروب المعالجة الفنية القائمة على الغوص في أغوار الذات الساردة، والصادرة عن وعي فني بحقيقة العملية السردية، ودور المونولوج في نموها وتطورها من خلال تعميق الحدث، والكشف عن صفات الشخصية، وملامحها النفسية، وأبعادها المعرفية، وطبائعها الاجتماعية، وإبراز أقوالها، وأفعالها، وانفعالاتها، وما يدور في خيالها من رؤى ومعارف، وإتاحة المجال أمام الشخوص، للتحدث عن أفكارها والتعبير عن انفعالاتها أمام المتلقي للاستماع إليها، والدخول بعمق في أغوارها النفسية ومعرفة هواجسها القابعة في الشعور واللاشعور.

ولقد أكثر الشاعر سميح القاسم في بنائه السردي لقصائده من استخدام المونولوجات الداخلية، وذلك لوعيه بحقيقتها، وإدراكه لقوتها الدافعة لآلية السرد، ويظهر ذلك

---

(١) سامي سويدان، في دلالية القصص وشعرية السرد، ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٩١، ص٣٨٨.

Digitized by Birzeit University Library

واضحاً في قصيدة للشاعر بعنوان "حوارية مع رجل يكرهني!"[1]، وهي قصيدة ناهضة تعتمد على الحوار بين رؤيتين مختلفتين، نقتطف منها:

- روما احترقت يا مجنون!

❖ روما أبقى من نيرون!

- روما لن تفهم أشعارك

- الدربُ طويلٌ

❖ لن أتعبْ

- ياهوذا باعك

❖ لن أُصلبْ

- أجدادي احترقوا في أشفتس

❖ قلبي معهم.. فانزع من جلدي الأسلاك!

❖ لم أسرق.. لم أقتل.. لم أظلم!

- يا عربي يا كلب!

❖ يا هذا.. يشفيك الرب

يا هذا جرب طعم الحب

يا هذا،

أفسح للشمس الدرب!!

---

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الأول، ص١٨٢-١٨٣.

(*) إشارة إلى مزاعم الصهيونية عن حرق النازية لليهود.

Digitized by Birzeit University Library

أقام الشاعر في هذه القصيدة الحوارية حواراً داخليًّا بين الذات الشاعرة وصوت آخر يأتي على لسان الشاعر نفسه، ليعبر عن موقفين مختلفين: موقف الطاغية الذي يدّعي البراءة، وهو في حقيقته محتل للأرض، ومزور للحقائق، يسرق ويقتل ويظلم، ثم يسب، معتقداً أنه بذلك يحجب درب الشمس، وموقف صاحب الحق الذي لونت الأرض وجهه، يقاوم من أجل نيل حقوقه واسترداد حريته، لذلك تأتي ردوده نابعة من إيمانه بحقه، لتكشف زيف ادعاءات الطاغية التي تُحاول النيل من عزيمة الشاعر، فصوت الحق نابع من قلبه، يدحض مزاعم المحتل وحججه الواهية، ويرد على افتراءاته التي يُحاول فيها إقناع الشاعر بعدم جدوى المقاومة، والتمسك بالأمجاد الوطنية، وتمكن الشاعر في هذا الحوار المكثف من أن يصور التقابل بين رؤى أصحاب الأرض الأصليين وأفكارهم وتصوراتهم، وبين الغزاة المغتصبين لحقوق غيرهم، ويبرز تمسك أصحاب الأرض بحقهم، واستعدادهم للتضحية من أجل استردادها، ويكشف زيف المعتقدات الصهيونية التي لا تقوم على شريعة من شرائع الإنسان المتحضر، ويؤكد ذلك أحد النقاد حين يقول: "حين يصوغ الأفعال في هذا الزمن ويأتي بها مضارعة ليعطي الحدث صفة التجديد والاستمرارية"[1]، فاللغة توضح السياق الدرامي الذي يعد من أنسب الأوضاع لخلق التوتر الذي تتميز بها الدراما.

ويبرز دور الحوار الداخلي بوضوح في بناء قصائد سميح القاسم الشعرية، محاوراً نفسه فيقول في قصيدة "المنفضة"[2] من ديوان "سأخرج من صورتي ذات يوم":

تُدخِّنُ؟

أين ترى سوف تنفض حزنك

أين ستُعفي من الكائنات

رمادَ سجائرك الراحلهْ

وليس على الأرض متَّسَعٌ

---

(١) د. صابر عبد الدايم، التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث، ط١، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٩٠، ص١٤١.

(٢) سميح القاسم، ديوان سأخرج من صورتي ذات يوم، ص٥٦.

Digitized by Birzeit University Library

أين تنفض أوجاعك القاتله؟

- على كوكبي المستميتِ

وفي نجمتي الآفله...

أجل ليس ثمة مُتَّسعٌ لرمادي

على هذه الكرة الآهله..

لعب الحوار الداخلي دوراً بارزاً وواضحاً في الأبيات السابقة، ومن خلاله أراد الشاعر أن يبرز ما وصلت إليه حاله من ضيق بالمكان والزمان، لدرجة جعلت أحزانه ومآسيه أكبر من حجم الكرة الأرضية، لذلك يبرز همسه لذاته مصوراً هذا الأرق الكبير الذي وصلت إليه حاله وحواره مع نفسه، والقلق الذي أصابه وولّد عنده حيرة قاتلة، جعلته يضخم أوجاعه، ولذلك نلاحظ من خلال الأبيات السابقة ظهور المونولوج الداخلي من خلال حالة السأم بشكل جلي دون ذكر للتفاصيل، لذلك بدأ الشاعر يكثر من التدخين الذي يتطلب البحث عن مكان ينفض فيه رماد سجائره وأحزانه، لذلك بيّن صوته النابع من صدره أن أحزانه وآلامه ضاقت به، مما أكد عمق اغترابه النفسي وبعده عن واقعه، ومدى الهم والحزن والألم الذي يعيش بداخله من جراء القهر والعذاب والظلم الذي تمارسه دولة الاحتلال بحقه.

ويجسد الشاعر سميح القاسم الحوار الداخلي (المونولوج) في العديد من قصائده، ونلاحظ ذلك في سربية "خذلتني الصحاري"[1]، التي يبرز الشاعر من خلالها الهاجس الداخلي عبر تنوع النبر الصوتي فيقول:

تلك جمجمتي

تلك جمجمة الشنفرى

تشتهي بعداً أن تثأرا

من عبيد وسادوا

---

(١) سميح القاسم، ديوان خذلتني الصحاري، ط١، منشورات إضاءات، فلسطين، ١٩٩٨، ص٢٥-٢٦.

Digitized by Birzeit University Library

وعبيد عبيدُ
(لم تغب بعد عاد
وثمودٌ.. ثمود
وطغاة الزمان البعيد
وغزاه المكان البعيد
جفوا برهة ثم عادوا)

استغل الشاعر سميح القاسم في تلك الأبيات الصورة التراثية متلبساً إياها كقناع طبقي اجتماعي ونضالي متمرد، يريد من خلاله إبراز جو الاضطهاد والقهر الذي يدفع إلى الثورة والتحدي، والانتقام من المحتلين الظالمين، فالشاعر يبرز بصوت مهموس خافت حجم المأساة والظلم الذي حل بالفلسطينيين ووقع بهم من الاحتلال الغاشم، وكأن الشاعر أراد بهذا الحوار الداخلي الإشارة إلى صعوبة الموقف، وبيان التشابه بين الحالتين: حالة عودة الظالم المحتل بعد خسفه واستمراره في ظلم أصحاب الحق، وحالة الظلم التي وقعت على الصعاليك في مرحلة تاريخية معينة.

لقد أراد شاعرنا أن يحكي عن مواجعه وآلامه من خلال خطابه وحديثه لأمه التي رمز إليها بالوطن، وهو ما جسّده في المونولوج في قصيدته "حتى إشعار آخر"[1]، حيث قال:

ذكرت يا أمي سفينتيَ التي لا تستعيد ولا تعيد
وبكيت من شوقي إليك..
غريب كصقر قريش
كنخلة صقر قريش
ولكنني لست صقراً
وأهلي ليسوا قريش!

---

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثاني، ص١٥٠.

Digitized by Birzeit University Library

يكشف الحوار الداخلي في تلك القصيدة عن التوحد بين الأرض وبين الأهل، والشاعر يؤكد الغربة بين الأهل والأحباب والأقارب من العرب الذين تخلوا عنه، ولكن الشاعر يعود ليؤكد التلاحم بين الحالتين من جانب، والانفصال بين الحالتين من جانب آخر، فحالة التلاحم تمثلت في التشابه بصقر قريش ونخلته، وأما حالتي الانفصال فتمثلتا في عدم كونه عبد الرحمن الداخل، وعدم كون أهله وأقاربه من قريش، ولقد جسد الشاعر الحوار الداخلي ليبرز العنصر الدرامي، لذا جاء التشابه الذي اعتمده الشاعر صوريًا دراميًا والاختلاف جوهريًا وهو ما يبرز كبر حجم مأساة الشاعر الإنسان الفلسطيني الذي يلاقي العذاب والقهر من الجلاد المحتل، فالشاعر هنا جاء بهذا الحوار الداخلي ليبرز ما يدور في نفسه من آلام ومآسٍ، وما يجوس بداخله من قهر الاحتلال وظلمه.

ويأخذ المونولوج في قصيدة سميح القاسم طابعاً جدليًا يغلب عليه التوتر والتتابع والتكثيف الشديد، والبعد عن الاستطراد الغنائي، ورسم صور درامية موحية ومكثفة للزمان والمكان، والإيمان بتباين المواقف والرؤى بين الأصوات المتحاورة، لمعرفة طبيعة الحوار وخصوصية المتحاورين، وتتبع أفكارهم وتصوراتهم، ومعرفة ما يجيش في وجدانهم من عواطف وانفعالات، كثيراً ما تتقاطع في جدل مستمر وصراع دائم، لأنهما صوتان لا ينفصلان ولا يلتقيان، وهذا ما يزيد من تأزم الموقف وتوتره.

استخدم سميح القاسم في قصائده أسلوب البناء الدرامي الذي يعتمد على عناصر التعبير الدرامي من حوار خارجي (ديالوج)، وحوار داخلي (مونولوج)، وسرد قصصي في البناء الشعري، وذلك لتمثل الصراع والحركة، فقال في أحد مقابلاته مع أحد النقاد: "أحس شخصيًا بانحراف شديد نحو الشعر المسرحي أو المسرح الشعري"[1].

وهو أسلوب يُعتبر سميح القاسم من رواده، حيث التشكيل الفني في الشعر الفلسطيني وبخاصة في قصائده الحوارية، لذا استخدم الحوار في العديد من قصائده "حوارية العار"[2] و"حوارية السنبلة وشوكة القندول"[3]،

---

(١) أنور الغساني، مقابلة مع سميح القاسم، مجلة الآداب، بيروت، العدد العاشر، تموز، ١٩٧٠.

(٢) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الأول، ص١٧٦.

(٣) المصدر السابق، المجلد الثاني، ص٦٦.

Digitized by Birzeit University Library

و"من مفكرة أيوب"[1]، و"مزامير"[2]، و"زنابق لمزهرية فيروز"[3]، وقصيدة "ارم"[4]، ولهذا يعتبره أحد النقاد شاعر المواقف الدرامية وشاعر الصراع، سواء أكان هذا الصراع في داخل النفس الواحدة أم بينها وبين نفس أخرى، فهو يجيد تصوير الصراع بصوره المثيرة الهادرة الأصوات، من خلال شخوص وأحداث وبيئة وتسلسل زمني، تتحول بين يديه إلى عمل فني يحمل مقومات العمل الملحمي أو العمل الدرامي، في تدفق موجاته وتدفق شعوره[5]، ويجسد الشاعر سميح القاسم ذلك في الكثير من قصائده فيقول في قصيدة بعنوان "حوارية مع الوطن"[6]، والتي سيُكسِب من خلالها الموقف المعبر عنه قيمه الدرامية التي تنجح في إثارة المتلقي.

– بكَمْ هذه السوسنه؟

– سل الميتين الصغار

– من الميتون الصغار؟

– سل الميتين الكبار

– من الميتون الكبار؟

– سل السوسنه

– من الميتون؟

– عريسي الذي سوف يأتي

بمهري

---

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الأول، ص٢٤٤.

(٢) المصدر السابق، ص٢٧٠.

(٣) نفس المصدر السابق، ص٢٨٤.

(٤) المصدر نفسه ، المجلد الرابع، ص٩.

(٥) انظر: د. عبد الرحمن ياغي، شعراء الأرض المحتلة، دار كاظمة للنشر، الكويت، ١٩٨٢، ص٤٩٧.

(٦) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثاني، ص٩٥.

Digitized by Birzeit University Library

وخاتم عرسي

يبرز الشاعر المونولوج في قصيدته من خلال استخدامه سؤال الاستفهام الاستنكاري الذي يبدأ فيه قصيدته الدرامية الزاخرة بالاستفهام، والسؤال لأنها "تثير الدهشة والاحتمالات المفارقة، وتفصح عن العالم الداخلي للشخصية، وتكشف الأبعاد المختلفة للموقف"[1]، ويريد الشاعر من خلاله التعبير عن المعاني بطريقة تثير انتباه المتلقي وتشويقه، أو لتحفيزه قبول الفكرة والاقتناع بها بعيداً عن المباشرة والتقريرية، ليلفت أنظار القارئ منذ البداية للحوار الذي أجراه مع نفسه وحالة التضاد والمقابلة بين الألفاظ (الصغار- الكبار)، ليعبر من خلالها عن كبر حجم معاناة الفلسطيني، والذي لا يسلم منها كبيراً أو صغيراً، فالتقابل الذي أوجده الشاعر لم يأتِ عبثاً، أو ليجعل القصيدة درامية وإنما لإبراز البعد النفسي؛ لأن "الألفاظ ذات التأثير الدرامي هي مجرد ثغرات أو منافذ يطل منها الإنسان على أجزاء من عالم الشاعر النفسي. إنها المقابل الصغير لتلك الأجزاء الحقيقية من ذلك العالم -وبعبارة موجزة- هي متقابلات لفظية ذات رصيد نفسي ووجودي"[2]، والتي تعكس في الوقت نفسه ألوان المعاناة وقسوتها على أرض فلسطين.

وشاعرنا لا يغلق نفسه على مشاعره، فلا يستبصر إلا بما يدور فيها، ولكنه يتجاوز هذه العملية التي لا تمثل ذاته في إطار أبعاد أخرى خارجية، فأحياناً نراه يضفي مشاعره على الطبيعة؛ لما لها من تأثير فني بالغ، يختلف كل الاختلاف عن منهج التفكير الشعري الدرامي[3]، وهذا نجده في البعض من نصوصه كما في

---

(١) د. عبد الفتاح عثمان، الأسلوب القصصي عند يحيى حقي (التنظير النقدي- الإبداع الأدبي)، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٩٠، ص٢٠٦.

(٢) د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص٢٩١.

(٣) انظر: المرجع السابق، ص٢٨٨.

Digitized by Birzeit University Library

قصيدة "متى[1]" التي يقول فيها :

حين تميلُ الشمس

مكسورة الظَّهْرِ

أقول: كنَّا أمس

في أوّل الدهرِ

حين تميل الشمس

يا أُمَّ أولادي

أقول: كنَّا أمس

في أسفل الوادي

أُمِّي على الدربِ

محلولة الشَّعرِ

تقول: يا ربِّي

متى تميل الشمسْ

مكسورة الظهرِ؟

ينطلق الشاعر في قصيدته من خلال المزج بين المونولوج وروح الحوار في بث فكرته معتمداً على دلالات التعبير لديه، لتتكشف نفسية الإنسان الشعبي الفلسطيني، وتجسد ذلك في (أم أولادي) التي أتت في القصيدة لتساهم في اكتشاف البعد النفسي وتعميق الدلالة المتضافرة مع الصورة الدرامية السابقة: (الشمس تميل مكسورة الظهر)، فالقصيدة برمتها تحكي أشجان الماضي والفرار من أهوال الحاضر، ومثل هذا الحوار داخل القصيدة يحتاج إلى صوت هادئ ينسجم مع حالة الرجوع إلى الماضي، ولهذا نلاحظ أن الشاعر نجح في خلق الجو النفسي للقصيدة بلغة درامية عبّرت عن حكايته من خلال

---

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الأول، ص٣٧٠.

مكتبة جامعة بيرزيت الرئيسية
Digitized by Birzeit University Library

العناصر التي حشدها وفي مقدمتها التعبير الشعبي وما يحمله من دلالة وإيحاء نفسي عميق. فالشاعر كان حريصاً على كشف ما يجوب داخل نفسه ويعتمل في أعماقه، وكل ذلك يحتاج إلى قدرة فائقة، وهو ما لمسناه عند سميح القاسم الذي وصل هضم التراث لديه إلى درجة الإشباع، حيث تمثله في العديد من قصائده وجوانب تجربته الشعرية الفذة، لأن "الأديب الناجح هو الذي حين يُنطق شخصياته، ليحقق بعداً من أبعادها، يختار ألفاظها، وتركيب هذه الألفاظ اختيار فني، سواء كانت تتكلم الفصحى أو العامية"[1].

لقد ضمن سميح القاسم المونولوج والحوار في قصيدته التي جاءت تحت عنوان (S.O.S)[2] فيقول:

العطاشى هُنا.. وهُنا الآنيهْ
اسألوا غيمةَ الحجر الباقيهْ
واخرجوا من شقوق التراب
اخرجوا من شقوق منازلكم
بالأكفِّ التي تتضرعُ
مُنشبةً سخْطها في شقوقِ السماءِ البعيدة:
يا خالقَ الكائنات
اظهر الآن من نار هذا الإطار القديم
كما أظهَرَتْكَ المآسي على طور سيناء
من نار عُلَّيقَةٍ شوكُها يتكاثرُ في وَردتي

---

(١) يوسف الشاروني، مع الدراما (دراسات أدبية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩، ص١٠٤.

(٢) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثالث، ص٥٣٣-٥٣٤.

Digitized by Birzeit University Library

وتُدَمِّي أكاليلُهُ جَبهتي..

(إرص يسرائيل هَشْليمُه

أجرات هتلفيزيا

بيحوت زوحيل أبطَلَه سْمويَه

مِمشيلتْ احدوت ليئوميت

انفلاصيا دوهيرت

انفلاصيا ميروسينت

يَجون ميروسَنْ

كليطَتْ عَلِياه

دَمْ دوهير..)

آخرُ الماءِ حوْقَلَةٌ

والمطرْ

في مسامّ الحجرْ..

جاءت الكلمات العبرية التي ضمنها الشاعر في قصيدته باللغة العربية لتخلق حواراً داخليًّا مونولوجيًّا يتردد صداه في صدر اليهود الذين أنقذهم الله من تيه سيناء، حتى وصلوا عبر العصور إلى أرض فلسطين وشردوا أهلها، لذلك جاء الشاعر بالكلمات العبرية في قصيدته التي تقف كالسكاكين في صدره وكالشفرات في حلقه، لأنها هي نفس الكلمات والمقولات التي يرددها الصهاينة ضد الشاعر وقومه، فمقولة أرض إسرائيل الكاملة قاسية وبشعة، لما فيها من دلالات المساعي الصهيونية المستمرة لاجتثاث الشعب الفلسطيني من أرضه ووطنه فلسطين، والشاعر هنا يريد أن يعبر عما يجيش بداخله من عذاب وقهر من الصهاينة، وما يلاقيه من آلام وحسرة على أيديهم، ليكشف من خلال ذلك عن استمرارية الصراع القائم بين الفلسطينيين والمحتلين الصهاينة، فالحوار القائم بين الفلسطيني صاحب الأرض والحق والمحتل الغاصب لأرض الغير، يبرز صورة

Digitized by Birzeit University Library

المحتل الدموي الذي يعيش على دماء الغير، ويتضح ذلك من خلال إيراده العبارات بصيغة الإنكار، وهو ما أفسح عنه فضاء النص من خلال نهاية حواره بعبارة (دم دوهير)، التي تعني: "دم مهدور"، والتي تُشِي بمسألة درامية الصراع وإراقة دم العرب الفلسطينيين كما يفعل الاحتلال، ولعل ورود النص العبري داخل القصيدة بصيغة التنكير يفسح فضاء النص ويبرز صورة المحتل الدموية، فتضمين الشاعر للنص العبري داخل القصيدة وكتابته باللغة والأحرف والصوت العربي، يبرز مسألة تناقض الوجود العربي والانتماء المفروض على شعب مسلوب الحقوق، وهذا جسده سميح القاسم في تضمينه للنصوص العبرية بأصواتها العربية، ليضفي عليها رموزاً ودلالات تعكس عنجهية الاحتلال الكيان الصهيوني ودمويته، وهذا يتضح من خلال تفسير العبارات العبرية التي استدعاها في قصيدته وما تعني في لغتنا العربية:

النص باللغة العبرية	معناه باللغة العربية
(إرص يسرائيل هَشْليمُه	دولة إسرائيل السيادية
أجرات هتلفيزيا	رسوم التلفزة
بيجوت زوحيل أبطَلَه سمويه	أبحاث زحف بطاله
مِمشليت احدوت ليئوميت	حكومة الوحدة الوطنية
انفلاصيا دوهيرت	تضخم مالي كبير
انفلاصيا ميروسينت	تضخم مالي شديد
يَجون ميروسَنْ	حزن شديد
كليطَتْ عَلِياه	استيعاب قادمين
دَمْ دوهير..[1])	دم سريع

والشاعر من خلال استدعائه الحوار الداخلي في قصائده يضيف "للموقف المراد التعبير عنه أبعاداً لم تكن لتظهر لو اكتفى الشاعر بالحركة في اتجاه واحد، واكتفى من

---

(١) انظر: إبراهيم المالح، قاموس عبري- عربي، مطبعة هاسفر، القدس، فلسطين.

Digitized by Birzeit University Library

الواقعية بالإخبار عنها، ولكن تجسيم الموقف وتصوير المشاعر المتضاربة إزاءه خلال ذلك الحوار الداخلي قد جعله من غير شك أكثر تأثيراً وإقناعاً"[1]، ويجسد سميح القاسم ذلك في قصيدته التي تحمل عنوان "شأن صغير"[2] فيقول:

أما القلب فمكتظ حتى الغثيان

على أية حال

فأنتَ وحدك صاحب القرار

أيها الفتى الأمرد

لديك مُتَّسعٌ من الموت

فرق من الإعدام المتعددة الجنسيات

تنتظر جبينك الإلهيّ

وعينيك الحزينتين

المفعمتين بزهور القيظ

أيها الفتى الجميل كبركان

الساحر كإعصار

كم ظلموا فمك المُشتعل

كم أخّروا ميعاد القُبل

حين ابتكروا انشغالك الفاجع

بهذا الشأن الصغير:

الحياة أو الموت!

لجأ الشاعر إلى استحضار الحدث المأساوي من خلال الحوار الداخلي (المونولوج)،

---

(١) د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص٢٩٨.

(٢) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثالث، ص٣٥.

Digitized by Birzeit University Library

ليعكس ما يدور بداخله من هواجس وآلام تجسد الصراع القائم والمستمر مع الصهاينة، لقد كرر السؤال الاستنكاري لإبراز تعدد أنماط القهر والعذاب الذي يلاقيه من المحتل بذكره (كم ظلموا)، (كم أخروا)، ليكرس الحالة النفسية المؤلمة نتيجة احتدام الصراع الدرامي وانعكاسه على حالته النفسية، فيقول في قصيدة بعنوان "خذلتني الصحاري"[1]:

ليس لي (إرم) ههنا

ليس لي (أندلس)

خذلتني الصحاري...

خذلتني جهاراً ونهاراً

استدعى الشاعر خلال استخدامه الحوار الداخلي (المونولوج) القرآن الكريم ﴿ إرم ذات العماد ﴾[2]، ليبحث من خلاله عن مدينة أسطورية يغمرها النور، ويستحضر مدينة الأندلس التي يتخذ منها سميح القاسم المكان والزمان محور ارتكاز لذاكرته التي رحلت إلى الماضي والتاريخ محاولة أن تعلل واقعها المؤلم بعناصر الجمال والفخر، ولكن يتضاعف الألم حينما ينكشف الزمان عن فاجعة أعظم من فاجعته فيقول في قصيدة بعنوان "أندلس"[3]:

جادك الغيث، لا جادك الغيث، يا زمان الوصل

والفصل، كفارتي

لم تَجُز، والمدى موصد بالمدى

صاحبَ الخان أَسرجْ جواد الفتى

أعطه جرعة من رحيق الهوى

---

(١) سميح القاسم، ديوان سربية خذلتني الصحاري، ص٦٢.

(٢) القرآن الكريم، سورة الفجر، آية رقم (٦).

(٣) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثاني، ص٥٦٧.

Digitized by Birzeit University Library

زقُّهُ عطش دائم، كأسه للردى

بَربريّ أنا، لم ألد طارقا.. ولدتني شفار العدى

بربري أنا،

اعتمد الشاعر في تلك القصيدة على كشف أسطورة الماضي التي تحطمت على صخرة الهزيمة الحاضرة، وذلك من خلال حواره المونولوجي الداخلي الذي اتكأ عليه لينقل شعاعه إلى ذاته، ليكتشف أنه مزيف يحمل أسماء العظماء وإنه ليس بعظيم، وهنا تظهر شخصية طارق بن زياد معادلاً تاريخيًّا دراميًّا معكوساً وظهور عناصر مميزة في القصيدة من تاريخ الأندلس: (أشخاص ومواقف وأقوال وأماكن ومفردات)، فالشاعر سميح القاسم وجه مطلع قصيدته إلى لسان الدين بن الخطيب حيث موشحته الرائعة التي مطلعها:

"جادك الغيث إذا الغيث همى يا زمان الوصل بالأندلس

لم يكن وصلك إلا حلماً في الكرى أو خلسة المختلس"[1]

نجد سميح القاسم يعمد في حواره المونولوجي إلى تحوير هذا النص في قصيدته السابقة بما يلائم شعوره بمرارة التاريخ، بعدما انكشف الحجاب مع مرور الزمان عن انهياره، ليدل على مواصلة صراعه دلالة مغايرة لما يدور في فلسطين المحتلة، ويستحضر الشاعر سميح القاسم آيات من القرآن الكريم وبعض المجازر والأحداث التي لحقت بالفلسطينيين فيقول في قصيدة بعنوان "مراثي سميح القاسم"[2]:

لام نون

وضراعة روحي، عمّادي في الحمأ المسنون

والكفن الطالع من جلدي

والتابوت الطالع من جسد الزيتون

---

(١) المقريّ، نفح الطيب، طبعة محيي الدين عبد الحميد، الجزء التاسع، القاهرة، ص٢٢٥.

(٢) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الرابع، ص٨٨.

Digitized by Birzeit University Library

والأسلاف الموتى الأحياء الموتى

والأحفاد الآتون

حمّلَني أهلي دمهم، حمّلت لساني دمهم

صاحوا في حنجرتي المذبوحة

افتتح الشاعر حواره الداخلي (المونولوج) بأحرف تُفتتح بها بعض الآيات القرآنية من سورة القلم ﴿ن ۞ والقلم وما يسطرون ۞ ما أنت بنعمة ربك بمجنون ۞ وإن لك لأجراً غير ممنون ۞ وإنك لعلى خلق عظيم ۞ فستبصر ويبصرون ۞ بأيكم المفتون﴾[1]، هذا الاستحضار والتوظيف لبعض آيات القرآن الكريم ومفرداته مثل "ضراعة، الحمأ المسنون، الزيتون"، يعكس الحالة النفسية الصعبة التي كان يعيشها الإنسان الفلسطيني، ويدلل على كثرة الموتى والشهداء من جراء العدوان الصهيوني وعمليات القتل والعذاب المستمر التي يرتكبها الاحتلال بحقهم.

ومن خلال دراستنا لقصائد ودواوين سميح القاسم وقراءتنا لها وجدنا أن المونولوج يلعب دوراً رئيسيًّا مهمًّا في قصائده، للتعبير عن الهموم والهواجس التي تدور في نفس الشاعر سميح القاسم ومخيلته، وهو ما أكده في إحدى لقاءاته وحواراته حيث قال: "المونولوج الباطني الجوفي الذي يهدر في أغوار الجسد والروح، هو في الحقيقة ما أقدمه لكم الآن، لأنه صدى هواجسي وهمومي وأشواقي التي لا يشبهها شيء أكبر من بركان "إثنا" الصقلي الذي أفهمنا تجدد انفجاراته الرهيبة"[2].

من هنا يعتبره الدكتور عبد الرحمن ياغي "شاعر المواقف الدرامية، وشاعر الصراع، سواء أكان هذا الصراع في داخل النفس الواحدة، أم بينها وبين نفس أخرى تواجهها، وهو يجيد تصوير هذا الصراع بصوره المثيرة الهادرة الأصوات"[3]، إذ يمتزج التعبير القديم بالتعبير الحديث في سلاسة تامة، لأنه يعتمد على أسلوب الحوار الداخلي

---

(١) القرآن الكريم، سورة القلم، الآيات رقم: (١-٦).

(٢) سميح القاسم شاعراً في مواكب الشمس، مجلة الشرق، العدد الثاني، (عدد خاص احتفاء ببلوغه الستين)، فلسطين، ١٩٩٩، ص٢٣.

(٣) المرجع السابق، ص١٠٤.

Digitized by Birzeit University Library

الدرامي، وما يتبعه من تقنيات فنية تجسد حركة الصراع، وهو أسلوب يرى فيه البعض أعقد الأساليب التي تحتاج إلى مهارة فائقة في إدارة الحوار الدرامي[1].

من جانب آخر، فإن شاعرنا خلال التعبير عما يعتمل في داخله وفي أثناء بنائه قصائده، يميل إلى "المواقف الدرامية لبيان حالة الصراع التي تجيش بداخله، وذلك بحكم تكوينه الفطري وميله إلى هذا اللون من جهة. وبحكم الصراع الحياتي.. والصراع الاجتماعي.. والسياسي الذي يعيشه من جهة أخرى"[2]، فجاءت قصائده ذات نفس درامي، ملحمي، يعتمد فيها على الصراع، الصراع الداخلي المرتبط بصراعات اجتماعية وسياسية وحضارية في الحياة الإنسانية، وتجسيد روح الحوار الداخلي في قصائده ليعبر بها عما يجيش بداخله من أحاسيس وآهات وآلام جراء استمرار معاناته من المحتل.

ثانياً: الحوار الخارجي (الديالوج):

يشكل الحوار الخارجي ركيزة أساسية من ركائز البناء الدرامي، لاعتماده على تعدد الأصوات والمشاهد التي تكسب النص قيماً موضوعية، لذلك أصبح الحوار الخارجي في القصيدة الحديثة "أداة لتقديم حدث درامي دون وسيط أو وعاء يختاره المؤلف أو يُرغم عليه لتقديم حدث درامي يصور صراعاً إراديًا بين إرادتين تحاول كل منهما كسر الأخرى وهزيمتها"[3]، لأن قوة الدراما تنبع من استخدام الشاعر للكلمة المنطوقة غير المتنافسة، لذلك فالحوار هو مفتاح الدراما، بل إنه يعتبر بمثابة القلب، والشخصية هي الأذرع والأيدي، والحبكة والفعل مثل الساقين والقدمين، والموضوع يمثل الرأس في تشريح الدراما، فالديالوج الدرامي هو المسؤول عن الحياة والقوة لبقية الأعضاء[4]، لذلك فالحوار يعد جزءاً أساسيًا من صميم البنية الدرامية للنص، ويعمل على دفع الأفكار والمشاعر والأحداث نحو الذروة لأنه "يقوم في القصيدة على أساس توظيف صوتين أو عدة

---

(١) انظر: المرجع نفسه، ص١٢١.

(٢) رجاء النقاش، أدباء معاصرون، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٢، ص٢٦٩.

(٣) د. عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، ص١٦٥.

(٤) انظر: د. أحمد زكي، اتجاهات المسرح المعاصر، الصورة الإبداعية، الكتاب الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٥، ص٢١٦.

Digitized by Birzeit University Library

أصوات لأشخاص مختلفين"[1].

يتجاوز النص الدرامي الذاتية، ويتحرر من الانغلاقية، وينفتح على مستويات حوارية متعددة، تتيح المجال للنص للتفاعل والتصاعد بشكل يبعده عن الانغلاق ويبقيه منفتحاً على عوالم متعددة، لأن دخول النص الدرامي في دائرة مغلقة يقيد حركة الشخصيات ويعرقل سير الأحداث ويقف دون تصاعد الأفعال الدرامية، فالديالوج أو الحوار الخارجي "هو الكلام الذي يتم بين شخصين أو أكثر"[2]، و الذي يهدف إلى تطوير الحدث الدرامي للتعبير عن الشخصيات الدرامية في النص من الناحية النفسية، والجسمية الاجتماعية، ليتولد من خلالها المشاهد التي تتشابه مع الواقع الذي يرغب الشاعر في تجسيده[3].

إذن الحوار (الديالوج) لا يسير على وتيرة تميل إلى التوحد والثبات بشكل يصبح فيه قالباً جامداً غير قابل للنقاش، بل "تتعدد مستوياته طبقاً لمواقف الشخصيات ومستوياتها المعرفية"[4]، بمعنى تبادل الحوار من خلال عرض الأفكار وطرح القضايا ومناقشتها، بهدف الوصول إلى نتيجة داخل إطار موضوعي مترابط، وهذا يمنح الحوار القدرة على تنشيط الفعل الدرامي وبث الحيوية الفكرية والانفعالية في النص، لأن حيوية الحوار وفعاليته مرهونة بانبثاقه من داخل التجربة الشعرية واندماجه في النسيج الفني للنص، وإن تَصنُّع الحوار وافتعاله يدفع الشخصيات إلى الحوار خارج حدود شخصياتها ومواقفها وظروفها، ويضفي على العمل ظلالاً درامية باهتة خالية من أي نبض درامي[5]، لذا فالحوار منطق فني مرتبط بأسلوب المبدع ومنهجه، وطبيعة الأصوات الفنية التي يتوسل بها النص، لأنه ليس لصيقاً بالعمل الفني ولا مفروضاً عليه من الخارج، بل هو نابع من طبيعة التجربة.

---

(١) نظمي محمود بركه، العناصر الدرامية في القصيدة الحديثة، رسالة دكتوراه غير منشورة، ص٩٦.

(٢) د. إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص١٠١.

(٣) انظر: المرجع السابق، ص١٠١-١٠٢.

(٤) عبد الله التطاوي، الجدل والقص في النثر العباسي، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٨٨، ص١٥٦.

(٥) انظر: هاسكل بلوك وهيرمان سالنجر، الرؤيا الإبداعية، ترجمة أسعد حليم، مراجعة محمد مندور، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ١٩٦٦، ص١٤٧.

Digitized by Birzeit University Library

إن قوة الأحداث وفعالية الحوار مرهونة بتمكن المبدع من خلق أشخاصه ووعيه بطبيعة حركتها، وإدراكه لقيمة أصواتها، فالحوارات والأحداث ينبغي أن توافق وتناسب تطور الشخصية ومستوياتها الفكرية والانفعالية والاجتماعية، لأن "الشخصية الدرامية هي الركن الأول والأساس في النص الدرامي، فهي تتحرك في فضاء ممتلئ ماديًا، وغني بالأحداث والمشاعر، كما يرتبط شكل الفضاء بشكل كبير بحركة هذه الشخصية (الفواعل) وظهورها ونمو الأحداث التي تسهم فيها"[1]، لأن طبيعة الشخصيات تنعكس على نوع الأحداث وأسلوب الحوار الذي من شأنه أن يؤثر على حركة الشخصيات، لأن "الشخصية بصفاتها ومزاياها تضفي على الحدث معانيَ جديدة تزيد من قوته ودلالته، ثم يعود هذا الحدث فيؤكد صفات الشخصية التي عرفت بها ويقويها"[2]، وهذا يوضح جدلية العلاقة بين الشخصية والحدث وتداخلهما في علاقات تجاذبية واسعة بشكل يؤثر كل منهما في الآخر.

فالحوار يعتبر وسيلة تعبيرية مهمة في البناء الدرامي، لأنه يساهم في رسم صورة الزمان والمكان، والإيماء بطبيعة الشخصيات وحركاتها، والكشف عن أفكارها وعواطفها وهمومها وطبائعها، ووصف المشاهد التي تدفع الحبكة إلى مرحلة أكثر تقدماً، وإلى تأزم الموقف، وتزيد من حدة الصراع وتطور الأحداث، ونمو المشاعر لدى المتحاورين[3]، وتضفي على العمل الإبداعي السمة الموضوعية، ليعطى للحوار قوة دافعة للحدث، ومحركة للفعل الدرامي، لأن الحوار ليس عملية إنشاء خطابي بقدر ما هو صوغ فني منبثق عن أفكار الشخصية الدرامية بكل أبعادها الجمالية ومستوياتها الدلالية.

إذن الحوار الخارجي (الديالوج) شكل من أشكال البناء الشعري الدرامي، تخرج به القصيدة من غنائيتها الذاتية، وفق ما يقتضيه موضوع التجربة الوجدانية، لإغناء التجربة وإبراز جوانب الصراع الحياتي في شتى المجالات، من أجل "تجسيد حركة

---

(١) أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي، دراسة سيميائية، ط١، دار مشرق، المغرب- دمشق، ١٩٩٤، ص٧٣.

(٢) طلال حرب، أولية النص، نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي، ط١، المؤسسة الجامعية، بيروت، ١٩٩٩، ص٥٢.

(٣) انظر: فردب، ميليب وجبر الدايدس بنتلي، فن المسرحية، ترجمة صدقي خطاب، مراجعة محمود السمرة، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨٦، ص٤٨١-٤٨٢.

Digitized by Birzeit University Library

الواقع الإنساني، المادي والذهني تجسيداً حيًّا"[1].

ويجسد الشاعر سميح القاسم الحوار الخارجي (الديالوج) في العديد من قصائده، ويتضح ذلك في قصيدته التي تحمل عنوان "حوارية السنبلة وشوكة القندول"[2] فيقدم خلالها الشاعر لوحة حوارية قائمة على علاقة جدلية ضدية بين رمزين موضوعيين هما: "السنبلة" رمز الشعب الفلسطيني و"شوكة القندول" رمز الاحتلال الصهيوني، حيث ينشأ بينهما صراع في حقل على الشاطئ الشرقي للبحر المتوسط يكشف عن دخائل الأطراف المتحاورة فيها، فيقول:

(المشهد: حقل على الشاطئ الشرقي للبحر المتوسط)

السنبلة : لا تقتلني قبل ميعادي مع الموت الحياه

شوكة القندول : القتل بالمجّان مهنتيَ الوحيده

السنبلة : لكن زهرتك الجميله

عسلٌ...

شوكة القندول : وشهوتيَ العنيده

دربٌ.. وموتك منتهاه

السنبلة : عيشي وموتي كيف شئتِ

ما بين زهرتك الحزينه

وظلام شهوتك اللعينه

عيشي وموتي.. واتركيني

شوكة القندول : قدرٌ علينا.. أن تعيشي كي أموت

أو أن تموتي كي أعيش

---

(١) بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد الأدبي الحديث، ص١٦٦.

(٢) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثاني، ص٦٦-٦٧.

Digitized by Birzeit University Library

السنبلة : في الحقل متَّسع لنا

شوكة القندول : يا جارتي قدرٌ علينا

(تدخل النار وينهض الرعب)

السنبلة وشوكة القندول:

لا تقتلينا

يا نار، نحن صغيرتان وحلوتان معاً ربينا

لا تقتلينا

لا تقـ....

(يبقى الرماد، وسنبلة وشوكة قندول على الأفق)

يكتسب الحوار الخارجي (الديالوج) في هذه القصيدة أهميته من خلال ما يتيحه من صراع يعبر عن المواقف المتضادة، ويكشف عن دخائل الأطراف المتحاورة، ويبدأ الصراع في علاقته الجدلية الضدية من إعلان شوكة القندول التي رمز بها الشاعر إلى المحتل أن القدر قضى عيش واحدة وموت الأخرى، وإيمانها بأن المكان لا يتسع لكلتيهما: السنبلة وشوكة القندول، وأن حياة إحداهما تكون على حساب الأخرى، وهذه النتيجة الحتمية برزت في الحوار لتعبر عن طبيعة الأفكار الصهيونية وما تحمله من كراهية ورعب ودمار، وتكشف عن لغة الحدث الذي تشكل وفق منطق الشخصيتين المتحاورتين بما تحملانه من حب وكراهية. ونلاحظ أن الشاعر ختم حواره بمشهدين من مشاهد الحرب هما: دخول النار ونهوض الرعب، ليعصف بطرفي الحوار، بحيث لا يبقى منهما إلا الرماد الذي يعصف بالأرض، ويظهر إلى الأفق سنبلة وشوكة قندول من جديد، وتستمر شوكة القندول تغطي السنبلة بظلالها السوداء المفزعة، وتحجب عنها النور لتكابد دائماً الظلم والعذاب والمعاناة.

ونلاحظ أن قصيدة الشاعر سميح القاسم تنهض على تقنية الديالوج الدرامي الذي يشكل عنصراً مهمًّا في الكشف عن طبيعة الأصوات المتحاورة في القصيدة بما تتضمن من وجهات نظر ورؤى مختلفة، تتبلور من خلالها العلاقة التقابلية الضدّية القائمة على

Digitized by Birzeit University Library

جدلية الحوار بين شخصيتين رمزيتين فيهما قدر من الالتقاء والتباعد، وهنا نلاحظ خلال أبيات القصيدة السابقة أن الحوار يأخذ أهميته في الكشف عن عمق الفكرة التي توحي بها القصيدة، وهي أن الصراع الصهيوني صراع وجود وليس صراع حدود، وقد اتضح ذلك من خلال أسلوب الحوار ورؤى المتحاورين اللذين تركا المجال مفتوحاً أمام المتلقي للمشاركة في فهم الحوار وإدراك حسه الرمزي.

إن اعتماد الشاعر في قصيدته على الديالوج أو الحوار الخارجي لم يأتِ عبثاً أو مفروضاً عليه، وإنما هو نابع من طبيعة التجربة، وشغفه "بالتفكير والنظر الدرامي، ثم رغبته في الإخلاص للتجربة، وحرصه على تجسيمها"[1]، وهذا ما وجدناه في قصيدته يحاور فيها جده الأعمى، عنوانها "كلمة السر"[2]، وقد شكلت بنية حوارية معتمدة على الحوار الخارجي الدرامي:

- الجد : للحبر رائحة الدمِ

❖ الشاعر : قلبي وديع مثل نسمه

وجهي نقي مثل غيمه

قرَّبتُ أغلى ما لديَّ،

- للحبر رائحة الدمِ

❖ كرمي الفسيح، بدون سور

أبواب بيتي،

لا تخيّب طارقاً في الزمهرير

زادي لكلّ فمٍ يسير

---

(١) د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص٢٩٩.

(٢) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الأول، ص٣٦٤-٣٦٦.

Digitized by Birzeit University Library

- للحبر رائحة الدمِ

❖ قدموا من القرميد والفولاذ والدم والضباب

فارفد بنيك بموعظه

- الجد : للحبر رائحة الدمِ!

❖ الشاعر : قاسمتهم حزني وأرغفتي

وسقفي والثياب

لكنني لن أشطُر ابني اثنين

يا جَدّي الممزق بالحراب

فارفد بنيك بموعظه

- للحبر.. رائحة الدمِ

❖ لكن قلبي طيبٌ

ويَدي معودةٌ على المحراث يا جدّي

وسَيْفي في القراب

من ألف عامٍ في القراب

فارفد بنيك بموعظه

- للحبر.. هلاّ تسمعون؟

للحبر.. رائحة.. الدمِ!

يعتمد الشاعر في قصيدته على الحوار الخارجي (الديالوج) ليجسد الحوار القائم بين الطرفين: الشاعر وجده الذي يظل على طول القصيدة مردداً جملة "للحبر رائحة الدم"، والتي كانت في كل مرة تأتي بدلالة مغايرة لما قبلها، لا سيما إذا لاحظنا أن

Digitized by Birzeit University Library

الحفيد (الشاعر) كان يطلب من جده وصية عساها تجدي معه وتنفعه في هذا الزمن وعند الضيق، إلا أن الجد يرفض ويصر على وصيته الوحيدة بأن يكون الحبر دماً، أي إنه يدعو الشاعر إلى حمل السلاح؛ لأنه يعرف أنه لن يجدي مع العدو الصهيوني المحتل إلا الحرب والقوة.

ونلاحظ أن الجد كما يبدو في القصيدة أعمى "يا جدي الأعمى"، وهو لا يرى الدم، إنما يشم رائحته، فالجد يطلب من الشاعر أن يحول كلماته دماً، لكن الشاعر يبدو في حواره مع جده وديعاً وداعة النسيم، فوجهه نقي كالغيمة الصافية بما فيها من خير وعطاء، لكن كيف يصبح حبره دماً، بناءً على إصرار الجد المأزوم فكريًّا ونفسيًّا، ويعود الشاعر مقدماً صورة أخرى خلال حواره مع جده، لعل الجد يقتنع بها، وتمثل ذلك في قوله: "إني أقمت الحدائق من الوعر" دليلاً على حبه للناس، ولله تكون الصلوات في الليل الطويل، ولكن يبقى الجد على وصيته.

وتزداد درامية القصيدة عند سميح القاسم، عندما نلاحظه يقدم لنا صورة جديدة لكرمه "كرمي الفسيح بدون سور، إذ لا تخيب أبوابه طارقاً"، لكن الشاعر يغير من لهجته خلال الحوار، بعد أن مهد لذلك بأن كرمه بدون سور، أي إنه مفتوح للغربان اليهود الذين شاركوه حتى في زاده، ثم قاموا فيما بعد بطرده منه، أي من وطنه وأرضه فلسطين.

ويعرض الشاعر خلال حواره الخارجي مع جده صورة درامية لهؤلاء الذين تسللوا إلى وطنه ومعهم الموت والدمار والخراب، قدموا على تابوت تاريخي قائم على مزاعم باطلة بأن فلسطين أرض الميعاد، وذلك نتيجة للضعف الذي تعانيه الأمة العربية وعدم مقدرتها على مواجهتها بالدعاية المضادة التي شاعت وآمن بها الكثير.

ويبدو أن الشاعر في نهاية حواره يقتنع بموعظة جده الذي عانى الكثير من المحتلين، وجرّب نكال الأعداء وعذابهم، لكن الشاعر ماذا يفعل؟ لأن قلبه طيب ويداه معتادتان على الفلاحة لا القتال، إذ إنه لم يحارب منذ ألف عام، فماذا يفعل فهو في حيرة وتوتر نفسي يجوس في خواطره، فنلاحظ في خاتمة الحوار صوت الجد: "للحبر يا ولدي الحزين، للحبر.. هلا تسمعون.. للحبر رائحة الدم". وأمام إصرار الجد على وصيته يكف الشاعر عن مطالبته بموعظة تنفعه، مقتنعاً بأن للحبر رائحة الدم، ومن ثم

Digitized by Birzeit University Library

يمتشق الشاعر الحسام ويرفعه في وجوه الأعداء، وإن لم نجد ذلك واضحاً من خلال قصيدته بشكل مباشر، فقد ترك للقارئ والمتلقي الدلالة المفتوحة لتنبثق من خلال تصعيد نفسي نجده في تقديم صور من الإلحاح لطلب وصية مناسبة قد تنفعه، وقد تدرج الشاعر بذلك حتى تمكن من إقناع الحفيد بضرورة تفجير الأرض تحت أقدام الغزاة المحتلين، وهذا ما لاحظناه خلال أبيات القصيدة، ليجسد الصراع المستمر مع الاحتلال.

والشاعر يستفيد من الطاقات التعبيرية التي تمنح القصيدة خاصية الحوارية، التي تزيدها ثراءً دلاليًا وكثافة تعبيرية شديدة، حيث يكون الحوار مكثفاً، فالكلمة في القصيدة من الممكن أن تعادل صفحات في القصة، لذلك نلاحظ أن الشاعر سميح القاسم يلجأ في بعض قصائده الحوارية التي تعتمد على الديالوج إلى التلخيص والتكثيف في الوقت نفسه، بحيث تكون لكل لفظة دلالتها، بحيث تختزل الكلمات والمعاني وتختزل المدلولات الكبيرة في عدد قليل من الدوال التعبيرية، ويجسد الشاعر سميح القاسم ذلك في قصيدة بعنوان "في غرفة التحقيق[1]" حيث يقول:

– اسمك؟

– أيهم تريد،

الأول، الثالث، أم هذا الذي يحملهُ

باسبورتيَ الجديد؟

– عمرك؟

– موتان ربيعيان

وليلة تضمر لي أخرى،

أو النهار.

– مهنتك الأولى؟

– مغن يافع. وملح

يسقط فوق جرح

---

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثاني، ص٢٠٠–٢٠١.

Digitized by Birzeit University Library

- مهنتك اليوم؟
- قتيلٌ ساخط منجّم قتيل
نارٌ مغن مرهق
وقاتلٌ جميل
- هوايتك؟
- الموت بين الضحك والبكاء
- رغبتك الأخيرة؟
- أن تعرفوا اسمي كاملاً
وواحداً. وواضحاً
- وربما يكون من رغبتي الأخيرة
أن تطلقوا سراحي!

يكشف هذا الديالوج الدرامي الذي اعتمد عليه الشاعر في قصيدته، عن طبيعة الحوار الذي دار بين الشخصين، وطبيعة كل منهما: المحقق الصهيوني والفلسطيني المعتقل، والذي برز بشكل واضح وتلقائي، وشخصية التحدي لدى الشاعر المصمم كنموذج فلسطيني يستهين بسجّانه ومحققيه، وذلك بما يتناسب مع موقف الشاعر سميح القاسم الثوري، فشخصية المحقق هنا تبرز الجانب الروتيني التمهيدي الذي يتعرض له الفلسطيني في غرفة التحقيق، والتي تبدأ بمعرفة تفاصيل البطاقة الشخصية للمعتقل، والجو النفسي للشاعر الذي بدا واضحاً فيه التحدي عند الرد على الأسئلة التي كان يسألها المحقق للمعتقل الفلسطيني في غرفة التحقيق، لأن له أسماء متعددة، وعمره (موتان ربيعان)، وليله يخفي وراءه مصيراً مجهولاً لا يدري ليلة أخرى بعدها، أو سيطلع عليه النهار ويبقى حيًّا، وهو مُغَنٍّ يجمع بين المتناقضات، ونلاحظه بوضوح حيث قال: إن مهنته الغناء وهوايته الضحك بين الموت والحياة، والشاعر خلال قصيدته الحوارية لا يقيم وزناً للحياة البائسة المتناقضة التي يعيشها تحت نير الاحتلال.

والشاعر يستفيد من التراث ويستحضره في قصائده الحوارية التي تعتمد في تعبيرها

Digitized by Birzeit University Library

على الحوار الخارجي (الديالوج)، فيقول في قصيدة بعنوان "إرم"، والافتتاحية التي بدأ فيها هي " نشيد الافتتاح"[1]:

البشرية : إرماً.. تريد القافله؟!

الشاعر : إرماً.. على أرض جديده

إرماً.. سعيده

إرماً.. ولكن فاضله!

البشرية : ماذا لديك؟!

الشاعر : لدي عن إرم قصيده!

البشرية : فلتسكتوا..

فلتسكتوا...

وليلق شاعرنا نشيده!!

يعتمد الشاعر في قصيدته الحوارية الدرامية التي تعتمد على الديالوج الحوار الخارجي باستحضار وتوظيف التراث والاستفادة منه لإدارة الحوار بين الشخصيتين المتحاورتين وكشف طبيعة كل منهما فالشاعر في تلك القصيدة يستغل قصة "إرم"[2] وما نسج من حولها من أساطير وهو في قصيدته الحوارية التي قامت على استحضار الاسم التراثي لمدينة "إرم" التي ورد اسمها في القرآن الكريم، لكن الشاعر يكتب ويتطلع إلى إرم جديدة تحلم بها الإنسانية جمعاء وتناضل من أجلها، لذلك فإن "إرم" التي يتمناها الشاعر إرم المستقبل المضيء، وكأنه قصد بذلك أن يبرز الاسم التراثي، حتى يبقى في أذهاننا وعقولنا عالقاً، والشاعر هنا يريد الخلاص من الاحتلال والعيش في فلسطين بأمن واستقرار، فنلاحظه يحدد إرم التي يريدها إرم جديدة فاضلة سعيدة غير إرم التي تم ذكرها بالتراث والقرآن الكريم، والتي غضب الله على ساكنيها لارتكابهم الرذائل، فينزل عليها غضبه ويصيبهم بوابل من عذابه، والتي رويت حولها الأساطير، ولكن

---

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الرابع، ص١١.

(٢) انظر: التوضيح الذي بينه الشاعر ضمن أعماله الشعرية الكاملة، المجلد الرابع، ص١٠.

Digitized by Birzeit University Library

مدينته تحتاج إلى التخلص من المحتل الغاصب، فطريقها صعب وطويل ولكنها في النهاية ستنتصر على الأعداء، وذلك يؤكده الشاعر في قصيدته عندما يتحاور ويكرر "إرم" ثلاث مرات، وذلك للتأكيد بأن الشاعر سينتصر في النهاية، وفي ذلك بيان أحقية الصراع الفلسطيني الإسرائيلي، وأن الحق سيعود لأصحابه مهما طال الزمن أو قصر.

والشاعر في تجربته الشعرية نلاحظه قد يروي حواره خلال قصيدته بطريقة: قالت.. أو قلت، فهو "يبتعد عن التجسيم الدرامي بقدر ما يقترب من السرد القصصي"[1]، لأن الشاعر المعاصر لم ينتقل فجأة للتعبير عن الشكل الدرامي الصرف للحوار؛ لذا من الطبيعي أن تجيء القصيدة من أولها إلى آخرها حواراً يستغل الشاعر الحوار، في جزء أو أجزاء منها، فهو بحاسته الدرامية يدرك أن الانتقال فيها من صوته التقريري إلى أصوات المشهد أنسب، وأنه يوفر للقصيدة في مجملها حيوية أكثر[2]، وهذا ما جسده سميح القاسم في بعض نصوصه، إذ يقول في قصيدة له بعنوان "إلى أن يصدر الحكم"[3]:

ولم يجد العزاء في السمكة الذهبيَّة.

قلتُ له مرَّة: "لماذا تزوجتها"؟

قال: "كان لا بدَّ لي من زوجة ولم تكن على الجزيرة امرأة

غيرها

وبعد إذ تزوجتها تدفَّق المستوطنون على الجزيرة

وازدحمت شواطئها الناعمة الدافئة بالنساء الجميلات".

وللتعبير عن قصيدته الحوارية التي تعتمد على الديالوج أو الحوار الخارجي يقول الشاعر في قصيدة أخرى بعنوان "كتاب القرمطي إلى مولاه الحاكم بأمره"[4]:

وكان هناك ملائكةٌ

---

(١) د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص٢٩٨.

(٢) انظر: المرجع السابق، ص٢٩٩.

(٣) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثالث، ص٩٥.

(٤) المصدر السابق، المجلد الثاني، ص٥٨٢.

Digitized by Birzeit University Library

قالوا: "هل تتبَّرع للحملة ضد السرطان؟"

قلتُ: "أجل. لا شك بذلك. في الأسبوع الفائتِ

ماتت سيدة أعرفها، بالسرطان"

والشاعر في النموذجين السابقين كشف حقيقة المحتل الغاصب والمحتل لأرض غيره، الذي يسعى دائماً إلى ملاحقة الفلسطيني لمصادرة أرضه ووطنه، فالشاعر يريد من خلال حواره الذي أجراه أن يبرز ما تجيش به نفسه من آلام وقهر من المحتل الذي يلاحقه على مدار الساعة، وذلك لتنمية الأحداث الدرامية. ونلاحظ أن الشاعر لا يدير الحوار على طول قصيدته، بل يكتفي بالتعبير عن حواريته في جزء من قصيدته، كما لاحظنا في النموذجين السابقين، وذلك باستخدامه السؤال الاستنكاري ليعرض وجهات نظر الشخصين المتحاورين، وللكشف عن طبيعة كل منهما، وذلك للإسهام في تطوير الحدث الدرامي، ليعكس الحالة النفسية التي بداخله، مستخدماً بعض الصور الشعرية الدالة على معاناة الفلسطيني من ظلم المحتل الغاصب.

وفي قصيدة "مقطع من محضر تحقيق"[1] يخرج فيها عن الغنائية ليبرز الشاعر الحوار الدرامي ليوضح التناقض الموضوعي مع المحتل فيطلق صوته راداً على أسئلة المحقق قائلاً:

– وكيف تسمّي البلادَ؟

– بلادي

– إذن تعترف؟

– أجل سيدي أعترف

وما أنا بالسائح المحترف!

– وأين بلادُك؟

– وقصف الرعودِ؟

---

(١) سميح القاسم، ديوان سأخرج من صورتي ذات يوم، ص٥٧–٥٨.

Digitized by Birzeit University Library

- صهيلُ جوادي
- وعصف الرياحِ
- امتدادي
- وخصبُ السهولِ؟
- اجتهادي
- وكبْرُ الجبالِ؟
- اعتدادي
- وكيف تسمّي البلاد؟
- بلادي
- وكيف أُسمّي بلادي؟
- بلادي ..

حاول الشاعر تأكيد حقه التاريخي في الحوارية الدرامية السابقة في ذلك المقطع من قصيدته، والتي دلت من خلال العنوان على طبيعة الحوار القائم بين الشخصين المتحاورين: المحقق الإسرائيلي المحتل والشاعر صاحب الأرض والحق، لذلك نلاحظ أن الجمل والعبارات قصيرة، خبرية كانت أم إنشائية، تخلو تقريباً من الصور الشعرية التي حفلت بها الحوارات والنماذج السابقة، فالشاعر يدخل المقطع في الحوار مباشرة بلا مقدمات غنائية ليضعنا أمام مشهد العداء الحقيقي الذي يبرز من خلال الصراع الجذري القائم على ملكية الوطن، فالشاعر بوصفه إنساناً عربيًّا فلسطينيًّا وببساطة وتلقائية هامسة، وبهدوء أعصاب يُعلن من خلال الحوار الدرامي الذي جرى بين المحقق المحتل والمعتقل الفلسطيني - تمسكه وثباته على أرضه، رغم ما سيفرض عليه هذا الاعتراف من سخط وقهر المحقق، ولكنه بهذا الهدوء يضع المحقق كنموذج للمحتل الغاصب لأرض غيره أمام الحقيقة التي يتجاهلها، والتي تثير في نفسه قلقاً وجوديًّا، يبعث في نفسه الصراع النفسي والأزمة الموضوعية الحقيقية، ولكن يريد الشاعر أن يؤكد حقيقة القلق بالسؤال المقلق والحائر الذي يسأله المحقق للمعتقل الفلسطيني، وحالة الاستهزاء التي تدور في داخل الفلسطيني من المحقق، رغم عدم بَوْح الشاعر بذلك في

Digitized by Birzeit University Library

القصيدة، ولكن بعض المدلولات تتضح من خلال تكراره لبعض العبارات والألفاظ: "وكيف تسمى البلاد؟- بلادي- وكيف أسمي البلاد؟- بلادي"، فالبلاد التي يقصدها المحقق المحتل هي بلاد الشاعر الفلسطيني ووطنه، وأهله الذين يحاول أن يقنع العالم أجمع أنهم أصحاب الأرض الفلسطينية الأصليين، وليذهب المحتل الغاصب، إلى الجحيم، فكل ذلك يوضح مدى الحقد والغدر الذي يمارسه المحتل ضد الفلسطينيين لتأكيد استمرارية الصراع الدرامي القائم بين الفلسطيني والصهيوني المحتل للأرض.

ويستفيد الشاعر سميح القاسم من الحوار الخارجي (الديالوج) في بناء قصيدته، للتعبير عن استمرارية الصراع القائم والمحتدم مع المحتلين فيقول في قصيدة بعنوان "ليد ظلت تقاوم"[1]:

يوم قالوا: سقطوا قتلى وجرحى

ما بكيت !

قلت: فوج آخر يمضي

ومن بيت لبيت

رحت أروي نبأ الغلة في العام الجديد

ومن المذياع، أنباء عن العام المجيد:

"مصر بركان.. وكل الشعب يحمي بورسعيد

أيها الإخوة.. والنصر أكيد"

يوم قالوا: سقطوا قتلى وجرحى

يعتمد الشاعر على الحوار الخارجي في بناء قصيدته، للتعبير عن كثرة الجرحى والقتلى الذين سقطوا، لذلك يدير حواراً مع المحتلين، ليؤكد أن النصر سيكون حليف شعبه في النهاية، ويجسد ذلك في جزئية من قصيدته ليروي ما يقوم به الاحتلال من مجازر ضد الشعب الفلسطيني، وللدلالة على ثبات المقاوم الفلسطيني وصموده في وجه

---

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الأول، ص١٠٢.

Digitized by Birzeit University Library

القوة العسكرية الغاشمة، وليؤكد كثرة عمليات القتل التي طالت كل البيوت الفلسطينية.

لقد استفاد الشاعر من الحوار في قصيدته، ليدلل على أن مقاومة المحتل ستفرض النصر عليه في النهاية؛ لأن شعبه صاحب الحق، ولأن الله سبحانه وتعالى وعد بنصرة الحق على الباطل مهما طال الزمن أو قصر.

وفي قصيدة أخرى يعتمد الشاعر سرد الحوار الذي يجري بين الفلسطينيين داخل الوطن وخارجه، ويجسد ذلك في قصيدة بعنوان "إليك هناك حيث تموت"[1]، حيث يقول:

رسالتك التي اجتازت إليَّ الليل والأسلاكْ

رسالتك التي حطت على بابي.. جناح ملاك

وصوت أبيك يزجرنا: كفى لليوم يا أولاد!

وأمك في تساؤلها: وكيف سميح؟

أتعلم؟

حين فضتها يداي تنفّضت أشواك

على وجهي... وفي قلبي!

أخي الغالي!

إليك هناك في بيروت

إليك هناك.. حيث تموت

كزنبقةٍ بلا جذرِ

كنهرٍ ضيَّعَ المنبعْ

---

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الأول، ص ١٠٦ - ١١٠

Digitized by Birzeit University Library

كأغنيةٍ بلا مطلعْ

إليك هناك حيث تموت كالشمس الخريفية

بأكفان حريرية

إليك هنا... يا جرحي ويا عاري

ويا ساكب ماء الوجه في ناري

إليك إليك من قلبي المقاوم جائعا عاري

تحياتي وأشواقي

ولعنة بيتك الباقي!!

في هذه القصيدة يكشف الشاعر عن استفادته من الحوار الخارجي (الديالوج) على طول قصيدته، من خلال تعدد الشخصيات، وحواره مع أخيه الإنسان الفلسطيني في الداخل وأخيه في الخارج، وتأتي بيروت فيستحضرها لأنها هي التي تستوعب الإنسان العربي الفلسطيني في أرض الشتات، والقارئ لهذه القصيدة يشعر بعدم وجود رسائل بين الإخوة الفلسطينيين، ولكن الشاعر لجأ إلى هذا الأسلوب للتعبير عن طبيعة الحوار الدرامي الذي يدور بين اثنين حول عملية البقاء في الأرض المحتلة أو الخروج منها، فالقصيدة تعكس طبيعة الصراع العربي الصهيوني من جهة، ومستوى صراع الإنسان مع رفيق دربه من جهة أخرى، فالشاعر خلال عباراته في القصيدة يأتي بصور مشحونة بالفكرة المعبرة عن توجه الشاعر الفكري والنفسي في رفض عملية الخروج من الأرض المحتلة من قبل الإنسان العربي الباقي فيها، لأن الشاعر يعتبره موتاً له، فالموت خارج الوطن يعتبره الشاعر كشيء جميل انتزع منه أجمل ما فيه، فعندما يقول (كزنبقة بلا جذر... كعاصفة بلا عمر) يريد من خلال ذلك أن يشير الشاعر إلى موت الإنسان خارج وطنه والتي تأتي للتأكيد على رفض عملية الخروج من الأرض رفضاً قاطعاً، مشيراً إلى نفسه المأزومة بالحدث من خلال استخدامه الفعل المضعف (تنفضّت).

من خلال كل ما سبق ومن خلال دراستنا لنماذج الحوار الدرامي، نجد أن الحوار الخارجي يرتبط "ارتباطاً وثيقاً بتكنيك تعدد الشخصيات في القصيدة، ومن ثم فهو في

Digitized by Birzeit University Library

الغالب يستخدم كتكنيك إضافي مع تعدد الأصوات أو الشخصيات، ولكنه في بعض القصائد يستخدم باعتباره تكنيكاً أساسيًّا، ويتضاءل دور تعدد الشخصيات إلى جواره"[1]، وهذا ما نلاحظه في العديد من "قصائد سميح القاسم الشعرية"[2] التي اعتمد فيها بشكل أساسي على الحوار الدرامي الخارجي، ليعبر من خلالها عن صوت الشاعر وصوت آخر يمثل وجهة نظر العدو الذي يسعى جاهداً إلى إقناع الشاعر الفلسطيني بأنه لا جدوى من نضاله وغنائه لشعبه الذي لا يفهم هذا الغناء، ولكن الشاعر يرفض ذلك وسيستمر في غنائه ونضاله ومقاومته للمحتل.

وهكذا كانت مادة الحوار قد استلهمت من وقائع الحياة اليومية، ووظفت توظيفاً فنيًّا قائماً على الحوار الرصين الملتحم بالحدث، الذي يحمل بداخله طاقات درامية هائلة، تنمو بدقة لتصور ملامح الأزمة، وتكشف عن طبائع الأصوات المتحاورة، وتعبر عن انفعالاتها، وهمومها وطموحها، وأبعادها المعرفية والنفسية، وترصد حركة الأحداث، ومدى تفاعل الشخصيات معها.

ثالثاً: الجوقة (الكورس):

"الجوقة -أو الجَوْق- هي الجماعة من الناس، والجمع أجواق، ويقال: جَوَّقَ القوم، أي ارتفعت أصواتهم. وقد استخدمت كلمة "الخورس"[*] في بداية تَعَرف العالم العربي على المسرح الأوروبي، ثم أطلقت لفظة الجوقة -أو الجوق- على الفرقة التمثيلية"[3].

ويعرفها مجدي وهبه بأنها عبارة عن "مجموعة من الممثلين يعلقون - راقصين

---

(١) د. علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص٢٠٩.

(٢) اعتمد الشاعر في العديد من القصائد على الحوار الخارجي (الديالوج)، ونجد ذلك في المجلد الأول، ص١٥٨، ٢٠٨، ٣٨٤،المجلد الثاني، ص١٧، ٥٦٠، ٥٦٥، المجلد الثالث، ص٧٥، ١٨٦، ٤٩٩، المجلد الرابع، ص٣١، ٤٢، ٥٠.

[*] وجدت في المصدر (الخورس)، وأعتقد أنه يقصد بها الكورس.

(٣) د. إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص٩١.

Digitized by Birzeit University Library

منشدين – على أحداث المسرحية، وأحياناً يشتركون فيها"[1].

إذن تعتبر الجوقة أحد أساسيات العمل الدرامي، لذلك نلاحظ الشاعر سميح القاسم يوظف الجوقة في قصائده توظيفاً حيًّا وموحياً، يعبر من خلالها عن همومه وآلامه ومآسيه، وهموم شعبه الفلسطيني الذي يلاقي العذاب والقهر من الاحتلال، فالشاعر استعار الجوقة من المسرح الإغريقي. ويعرفها الدكتور إبراهيم حمادة بأنها عبارة "عن مجموعة من المغنين أو الراقصين، أو الصامتين، أو المعلقين، تؤدي وظيفتها مجتمعة أو تفاريق. وتشترك الجوقة في التمثيل: بتعليقها على الأحداث، أو بتحاورها مع الممثلين، أو بصمتها المعبّر"[2].

والكورس – أو الجوقة – "هم جماعة المنشدين والمغنين في المسرحية الإغريقية القديمة. وقد كان للكورس شأن كبير في مرحلة نشأة المسرح، وقبل أن يتعدد الأبطال في المسرحية، ومنذ ذلك الحين – وحتى اختفاء دور الكورس نهائيًّا من المسرحية– كانت مهمة الكورس شرح الأحداث والتعليق عليها، والإشارة إلى بعض الأحداث التي لا يمكن تقديمها على المسرح"[3].

فليس إذن محض صدفة أن يوظف الشاعر الجوقة في قصيدته كتكنيك فني درامي يراد به أن يكون "بمثابة صوت آخر خارجي يراقب المسار العام للقصيدة، ويعلق على ما يجري"[4].

الجوقة – إذن – هي الفرقة التي تنشد بعض الأصوات الموحية والمعبرة عن المواقف والأحداث المختلفة التي تثري جو المسرحية أو القصيدة، فهي "مهما كانت مخلصة، تمثل المجتمع الذي ينعزل عنه البطل بالتدريج، لهذا فإن ما تعبر عنه الجوقة هو المعيار الاجتماعي الذي يقاس عليه تخطي البطل، ليست الجوقة بأي شكل من الأشكال صوتاً عن ضمير البطل، لكنها في أحيان نادرة تشجعه على التخطي أو تستحثه على

---

(١) مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، إنجليزي– فرنسي– عربي، ص٦٧.

(٢) د. إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص٩١.

(٣) د. علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص٢١١.

(٤) المرجع السابق، ص٢١١.

Digitized by Birzeit University Library

فعل المصيبة، بعبارة جلية: إن الجوقة أو شخصيات الجوقة هي النواة الجنينية للملهاة في المأساة"[1]، وهي بذلك تبرز جو التناقض الاجتماعي المحيط بالشاعر بلغة درامية تجسد المواقف والأحداث الدرامية الحياتية المتنوعة.

فالحوار الدرامي في القصيدة أو المسرحية يعطي القصيدة قيمة وغزارة أدبية درامية "تنبع من الموقف الذي لا ينبغي أن يتجاهله الشاعر أو ينساه، لينطلق في التعبير عن خواطره أو مشاعره الخاصة، وذلك لأن الحوار الدرامي موضوعي بطبيعته، ويجب أن يظل موضوعيًا، وبذلك تميز الشعر الدرامي عن الشعر الغنائي، وإن كان من الشاق على الشاعر بالبداهة أن يُنحّي دائماً نفسه عن الموقف، ولذلك كثيراً ما كان يبرز الطابع الغنائي من خلال الحوار الدرامي، كل ذلك فضلاً عن أن أناشيد الجوقة كلها كانت تتخذ الطابع الغنائي، حيث يعبر فيها الشاعر عن خواطره وأحاسيسه إزاء كل مشهد تمثيلي، وبالرغم من أن الجوقة بعد تطورها من آيسكليوس إلى يوربيدس قد أصبحت تلعب دوراً في أحداث المسرحية وتكون شخصية موضوعية وإن تكن جماعية"[2].

لقد استدعى سميح القاسم الجوقة ووظفها في العديد من قصائده الشعرية، كما اتضح من خلال دراستنا لقصائده المتنوعة في الموضوعات والمواقف الدرامية، "حيث كان الشاعر نفسه يقوم بوظيفة الكورس، فيعلق بصوته الخاص على بعض الأحداث والأفكار التي يتألف منها المحتوى العام في القصيدة"[3]، ليبرز من خلال بعض قصائده الشعرية الدرامية حالة خنوع المجتمع العربي لسادته الحكام المتسلطين على رقبته صباح مساء، وهو ما جسّده في قصيدة بعنوان "حوارية العار"[4]، إذ يقول:

"السادن":

مولاي يمتثل الجميع

---

(١) نورثروب فراي، تشريح النقد، ترجمة محيي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، طرابلس-ليبيا، ١٩٩١، ص٣١٣.

(٢) د. محمد مندور، الأدب وفنونه، ص١١٧.

(٣) د. علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص٢١١.

(٤) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الأول، ص١٧٦.

Digitized by Birzeit University Library

الخزي.. والدم.. والدموع

والعبد، عن كرم، يبيح السيد المعبود أرضه

ويبيحه، إن شاء، عرضه!

هذي صكوك الذل.. وقعها القطيع

وتهافت الخصيان، فامنحهم فتات المائده

واغفر لمن ماتوا على درب الرياح العائده!

أكفانهم مِزَق البيارق

وقبورهم وحل الخنادق

اغفر لهم! فالوعد أوزوريس! ضللهم

بمرشات الحروف الحاقدة!

- مولاي! يا الإسكندر العصريّ

يا باري الغيوم الواعده!

أمطر على الأتباع ياقوتا..

ونيراناً، على زُمَر الفلول الجاحدة!

هذا الزمان، كما تشاء

ورهن شهوتك الفلك

والخصب في كفَّيْك

يا تمُّوزَنا!

والمجد لك..

يبرز الشاعر في ذلك المقطع من قصيدته الحوارية الدرامية خنوع المجتمع العربي لسادته الحكام الظالمين لشعبهم، دون أن يصرح بذلك، بل ترك الأمر للجوقة لتعبر عن

Digitized by Birzeit University Library

ذلك الخنوع والتذلل بدون تدخل مباشر من قبله هو، فيأتي في تلك القصيدة صوت العبيد في ترديد جماعي يبرز مدى الخضوع والاستسلام، وصوت السادن الذليل المطيع يلخص معادلة التذلل والخنوع، لذلك يصف الجماهير المصطفّة بالباب بأنها قطيع يتنازل عن كافة ما يملك من أرض وعرض مقابل فتات الخبز مما تجود به كفّا السيد الحاكم المتغطرس الذي يبرزه الخطاب في شكل متجبر نرجسي، تنتعش نفسه بصلف العظمة وحب الذات، فكلمات السادن تُمثل البطانة الفاسدة لكل حاكم طاغية على مدار التاريخ، واستدعاء شخصية أوزوريس الحاكم الظالم المتغطرس تصور شخصية الحاكم بوضوح، وفي المقابل يبرز صوت الجوقة في خضوع العبيد، ليصل التوتر الدرامي ذروته من خلال استخدامه أسلوب النداء (يا باري الغيوم الواعده)، حيث يطلب من الإله عز وجل تخليص المجتمع العربي من هؤلاء الظالمين فيقول الشاعر في القصيدة نفسها[1]:

"العبيد" :

المجد لك!!

المجد لك!!

إن عملية التكرار والترديد الجماعي التي اعتمد عليها الشاعر، والتي تشبه صوت الجماعة المنشدين في المسرح، تأكيد على تجسيد حيّ لصوت درامي واقعي من حياة المعذبين وهم قانعون بعذابهم وخنوعهم أمام جلاّديهم، لذلك نجدهم لا يمتلكون سوى ترديد كلمات التمجيد فيما يشبه العبادة لهذا الحاكم الظالم.

ويعود الشاعر من جديد ليبرز الخنوع والاستسلام، إذ يتمادى صوت السادن الخبيث في تمجيد الجلاد، ويقوم بتحديد حركية تفكير الزبانية المتغطرسة الحاكمة، وطبيعتها التي تدفعها إلى تعذيب كافة الشعوب المستضعفة، فالشاعر يترك للجوقة

---

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الأول، ص ١٧٧.

Digitized by Birzeit University Library

الكشف عن ذات الحاكم الظالم، إذ إنه رمز لكل ظالم متغطرس، وتبرز جو التناقض الاجتماعي المحيط بالشاعر وحالته، واستمرار معاناته وعذاباته من استمرار تلك الحالة المأساوية للأمة العربية وقادتها، فيقول الشاعر في مقطع آخر من القصيدة نفسها [1]:

"السادن" :

مولاي! مولاي المطاع

الآبقون التافهون.. فم يصيح.. ولا ذراع

ألِّب عليهم حسرةَ المنفى وأوباءَ السجون

واجعل ضمادَ جراحهم ملحا وكبريتاً وطين

واضرب بقدرتك الجليلة

لترى جباههمُ على نعليك، خاشعة ذليله

وإذا أمرتَ.. فإنني سوطٌ، ومقصلةٌ، وسيفُ

وإذا أمرتَ.. فإنني لعناتُ جاحمةٍ وبيلة

لا تسأل الأحطاب من أيِّ الجذوعِ؟

ولا تعفُ!!

استدعى الشاعر في هذا المقطع من قصيدته الجوقة ووظفها، ليبرز صوت السادن الجلاد بكلمات دموية ومحرضة ومغرضة ضد البشرية المعذبة المقهورة، رغم كل هذا الخنوع والاستسلام، لذا يثير نفسية الحاكم الظالم ويؤججها ضد الأحرار من أولئك الجماهير الخاشعة المستسلمة، فالفضاء ينفسح رغم عدم التصريح على وجود صوت خفي غير بارز في القصيدة يعارض حالة الخنوع والاستسلام، لذلك نجده يطلب من سيده ملاحقتهم ووضعهم داخل السجن وقتلهم، وأن يستخدم معهم كافة صنوف العذاب المهين والقاسي، ويجسد ذلك الشاعر من خلال ألفاظه: (لنرى جباههم على نعليك

---

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الأول، ص ١٧٩

Digitized by Birzeit University Library

خاشعة ذليله)، فيوضح كيف أنهم يسجدون ويركعون تحت نعلي الحاكم المتغطرس، ليعبر من خلالها عن أنواع القهر والعذاب الذي يتعرض له المناضلون والأحرار من الحكام الظالمين المحتلين. والشاعر يأتي من خلال الأبيات السابقة ببعض الألفاظ والعبارات ليعكس حالة الخنوع والرضوخ التي تعيشها الشعوب العربية في ظل وجود المتغطرسين والظالمين، وهذا ما يجعل السادن والحاكم معاً يتجرآن على الاستمرار في تعذيب المناضلين الأحرار وقهرهم، ليبرز صوت العبيد المتذللين في كل وقت وهم يصرخون ببلاهة الخانع والمستسلم فيقول الشاعر في القصيدة نفسها [1]:

"العبيد"

– ما شئتَ لك

ما شئتَ لك!

استطاع الشاعر سميح القاسم من خلال توظيفه الجوقة في قصيدته، أن يصور وببساطة حال الضياع البشري أمام حكام ظالمين، وذلك خلال تكراره "ما شئت لك"، فهذا الترديد يعكس حالة الاستسلام والخنوع التي وصلت إليها الشعوب، ولكن الشاعر أراد الاستفادة من ذلك وإيجاد معادلاً موضوعياً لحالة الضياع والتشرد الفلسطيني الذي يقبع تحت الاحتلال في ظل حاكم ظالم قد يكون هو الحاكم العربي، بل قد يكون هو العدو الصهيوني، وسادنه هو جماعة العملاء والجلادين المحيطين به، والعبيد هم الذين دب الخوف والضعف في نفوسهم من أبناء الشعب الفلسطيني، أو هم الحكام المتخاذلون المرتمون في أحضان ذلك العدو الصهيوني.

ويبرز صوت الشاعر الذي يمثل المناضل الفلسطيني ليختم قصيدته وينهيها بالوعيد والتهديد للمحتل الغاصب ولكل الحكام الظالمين المتغطرسين والعملاء والمتخاذلين كافة، فيقول في نهاية القصيدة[2]:

"الشاعر"

---

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الأول، ص ١٨٠.

(٢)المصدر السابق، ص ١٨١.

Digitized by Birzeit University Library

قسماً بأطـــلال لنـــا تتكلـــمُ

وبصحوةٍ تبني الزمان وتهدمُ

قسماً بمن أهووا، وآخرُ شهقةٍ

منهم بميدان الفداء.. تقدموا !

قسماً بأعراس الجراح وفجرها

غيرَ اللواء الحر.. لا نترسَّم !

يبرز صوت الشاعر في ذلك المقطع من القصيدة من خلال تكراره القسم ثلاث مـرات متتالية، ليؤكد من خلاله أن النصر آتٍ لا محال، والشاعر هنا هو رمز للمناضـل والمقـاوم الفلسطيني، أو للأحـرار مـن الـشعوب الـذين يرغبـون بـالخلاص مـن الاسـتبداد وظلـم الحكام، لذلك يقسم بدم الشهداء والأحرار ليؤكد حتميـة هزيمـة الظـالمين وبـزوغ الفجـر الجديد المليء بالطمأنينة والحرية والاستقرار، فالشاعر ترك للجوقة أن تفصح عن كل مـا يشوب القصيدة من دلالات غامضة، لتبرز انتهاء عهد الحكام الظالمين المتغطرسـين، وأن فجر الحرية والنصر آتٍ لا محالة، فالشاعر أراد الاستفادة من ذلك ليؤكـد حتميـة دحـر الاحـتلال الـصهيوني وطـرده مـن أرض فلـسطين، رغـم كـل مـا يتعـرض لـه المناضـل الفلسطيني من صنـــوف القتل والقهـــر والعـذاب مـن قبـل المحتـل الغـــاصب جـــراء دفـاعه عن أرضه ووطنه فلسطين.

بالإضافة إلى ذلك استدعى سميح القاسم "الكورس" أو الجوقة في العديد من قصائده التي كثيراً ما تقوم عليها، "واستدعاءها باسمها ووظيفتها معاً، وكثيراً مـا تقـوم القـصيدة على نوع مـن الحـوار بـين الجوقـة وبعـض الأصـوات المنفـردة، أو بـين الجوقـة والخـط الأساسي في القصيدة، وقـد تنوعـت وظيفـة الجوقـة تنوعـاً كـبيراً، وأصـبحت في بعـض القصائد تمثل أداة رئيسية من أدوات بنائها"[1]، ويجسد سـميح القاسـم ذلـك في إحـدى قصائده فيقول في قصيدة "الاثنان الواحد"[2] التي برز فيها صوت الكورس ممثلاً للجوقة،

---

(١) د. علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص٢١٣.

(٢) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثاني، ص٩٧.

Digitized by Birzeit University Library

بصوت يتردد في سخرية مريرة عما يفعله المحتل الغاصب بالفلسطيني صاحب الحق:

هو الأول : بابي سدَّتهُ يدٌ أُخرى

لكنَّ يديَّ على المقبض

أسقطُ كي أنهض ثانيةً

أسقط ثانيةً.. كي أنهض

كورس : شكراً أيتها البشرية!

هو الثاني : من أين بدأتُم يا أهلي؟

يا أهلي من أين بدأتُم؟

ما زال مكانٌ في ظلّي

لو جئتُم!

كورس : شكراً.. شكراً أيتها البشرية!

هو الأول : موتي عادي

وكبيرٌ موتي

أيتها البشرية

كورس : شكراً

هو الثاني : قتلاي جسور المستقبل

وخيامي معطف هذا الطقس

يا أهلي في الوطن الأول

لا تنسوا أمس

كورس : انسي أيتها البشرية!

Digitized by Birzeit University Library

هما والكورس : لأبي تابوت من طمي الوديان

لأبي نايٍّ مكسور

اعتمد الشاعر في قصيدته على إبراز صوت الجوقة الذي يشكر وباستغراب واضح وعجيب هذه البشرية التي رضيت بطردنا من الوطن أرضنا فلسطين، من خلال الحوار الدرامي الذي أقامه الشاعر ليعبر من خلاله عن همومه وهموم وطنه الضائع، والذي يمثله الأول والثاني وبينهما الكورس؛ لأن كل ما يقوله الأول هو تعبير درامي عن الارتباط العضوي والروحي بالوطن، فالمفتاح كما يقول ما زال مع أبائنا وأجدادنا، وهذا دليل على أمل الرجوع إلى الوطن، والثاني الذي لا زال في الوطن من حيث خرج الأول وترك أرضه والعالم يتفرج، فالشاعر يعمد إلى استدعاء بعض العبارات والألفاظ الموحية والدالة، الرامزة إلى ضخامة حجم المأساة الفلسطينية، فالصوت الذي يتردد على طول القصيدة بين كلام الشخص المتشظي في شخصيتين متجانستين قلباً وقالباً، مختلفتين في صوتيهما، متكاملتين في جوهرهما، ويؤكد حجم المأساة التي وصلت إليها حالة معاناة الشعب الفلسطيني، الذي عانى من الويلات والنكبات المتلاحقة، ثم يتوحد الصوت مع الصوتين في آن واحد، ليعبر عن حجم المأساة، والأمل في مواصلة الدرب حتى تحقيق النصر والحلم الفلسطيني. إن ارتباط الفلسطيني بوطنه كالتابوت المصنوع من تراب الوطن والناي من القصب الفلسطيني، ودموع الأم الفلسطينية لو لمست تابوت الأب وقامت الثورة ستمتد الأغصان، وهذا يعني الحياة والازدهار والثمار والعودة للوطن فلسطين وتخليصه من دنس المحتلين.

لقد شكّل هذا الحوار الدرامي قوة الارتباط العضوي بين المواطن واللاجئ الفلسطيني بأرضه ووطنه، حيث نجد أن الشاعر استخدم التعبيرات والمصطلحات ذات الدلالة اللغوية المعبرة مثل (الباب- المفتاح- السنابل التي تكبر- الجدار الحاجز- الخيام- الأمس)، كل ذلك ليدل على حنينه لأرضه ووطنه فلسطين واشتياقه إليها.

والشاعر سميح القاسم وظف الجوقة في بعض قصائده ليعبر من خلالها عما يدور في نفسه ومشاعره من هواجس وخواطر، ليجسد العذاب والظلم الذي تعرض له الفلسطيني في بُعْده عن وطنه فلسطين، لأن "تقنية استخدام الكورس يحدد نقله تبادل الحوار بين

Digitized by Birzeit University Library

الأفراد إلى صوت المجتمع"[1]، ونجد ذلك في قصيدة بعنوان "حتى إشعار آخر"[2]، إذ يقول فيها :

واشتقت يا أمي إليك، اشتقت يا أمي كثيراً

لا غير صندوق البريد

يهب اليتامى التائهين وراء آلاف الحدود

تهليلة أو حبل سرَّه

وعليك يا أمي السلام

وجنودهم وجنودنا وجنود U.N

جاهزون لقتل قبَّرة يتيمه..

يا أبي إليك،

وبيننا

في آخر الدنيا

الأساطير الدساتير الأساطيل الوزارات الإذاعات السجون

كنخلة صقر قريش

لكنني، والحمد لله الرحيم

في صحة لا يستهان بها، لأن الذاكره

٦ على ٦،

---

(١) ألين استون وجورج سافونا، المسرح والعلامات، ترجمة سباعي السيد، مراجعة د. محسن مصيلحي، وحدة الإصدارات- مسرح(١٣)، أكاديمية الفنون، القاهرة، ١٩٩٦، ص١٠٠.

(٢) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثاني، ص١٤٤.

Digitized by Birzeit University Library

وزرقاء اليمامه

يبرز الشاعر صوت الجوقة منذ بداية قصيدته، من خلال الحوار الدرامي الذي يجريه الشاعر مع أمه التي رمز بها للوطن، وشوقه للعودة إليه، لكنه لا يستطيع بسبب وجود المحتل إلا بالبريد والكتابة، فهو الرابط الوحيد بينهما، ومن خلال تلك الكتابة يهديها السلام ويهزأ بالحضارات التي قتلت أباه، فالشاعر أراد أن يقول إنه من خلال الكتابة يستطيع تجسيد واقع الشعب الفلسطيني المرير القاسي في بُعْده عن وطنه فلسطين، بلغة درامية معبرة، فالشاعر يوظف بعض المصطلحات والأساطير التاريخية والشعبية، فنجده يوظف شخصية صقر قريش ليعكس من خلالها معاناة الفلسطيني وقتل أبنائه وأبناء شعبه أمام مرأى العالم. كما يستحضر الشاعر أيضاً الأرقام وبعض الشخصيات التاريخية مثل "زرقاء اليمامة"[1]، ليعبر من خلال قصتها مع قومها عن العذاب والقهر الذي يعانيه الفلسطيني من الاحتلال، كما يصور الشاعر بشكل درامي رائع الجنود الأعداء المحتلين وهم يقفون أمام المنزل الذي هدموه يشتمون الضحايا، ليعكس بصورة تعبيرية درامية حالة المناضلين وهم يودعون أهلهم وبعضهم البعض ليستشهدوا، كحواره مع أمه التي تودعه قبل الاستشهاد، وقد أراد الشاعر خلال قصيدته أن يصور صراع الفلسطيني مع الاحتلال الغاصب لأرضه ويجسده، استمرار المناضل والمقاوم الفلسطيني في مقاومة الاحتلال من خلال توظيفه بعض الأفعال في صيغة الماضي والمضارع بلغة تعبيرية درامية تجسد الصورة الرائعة التي تعبر عن فكر الشاعر وعواطفه تجاه بلده فلسطين وارتباطه بوطنه وتراثه وحبّه لهما.

والشاعر سميح القاسم يستحضر في بعض قصائده أحد أساسيات الجوقة أو

---

(١) انظر: د. منير فوزي، صورة الدم في شعر أمل دنقل (مصادرها وقضاياها وملامحها الفنية)، ط١، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥، ص٥٥.

Digitized by Birzeit University Library

الكـورس وعناصرها، فيتكئ على إحـدى الرقصـات الإفريقيـة[1] ويوظفهـا في قـصيدة بعنوان "توتم"[2] فيقول:

ألسنةُ النار تزغرد في أحشاء الليل

ويدمدم طبل

وتهد بقايا الصمت طبول ضارية وصنوج

ويهيج الإيقاع المبحوح.. يهيج

ألغابة بالأصداء تموج!..

صرخات وحوش تطفو فوق هدير السيل

وأفاعٍ جائعة تحت الأعشاب العملاقة تنسَلّ

ويحلق حول النار زنوج!

أشباح ترقص حول النار

وإلى أطراف الغابه

يمتد الظل

بخطى تتردد.. هيًا به

ويمزّقُ قلب الليل دويّ الثار

توتم .. توتم .. توتم[*]!

وأكفٌّ سود تلهب جلد طبول

وتدمدم من ألم.. وتدمدم

---

(١) انظر إشارات: أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الأول، ص٥٨.

(٢) المصدر السابق، ص٥٨.

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

Digitized by Birzeit University Library

دُم دُم.. د.. د.. دم

وتشرَّع في وهج النيران رماح

تنقضُّ لتغسل عار عصور الظلمة بالدم

"الغابة قبرك.. يا استعمار!!"

يبرز الشاعر خلال قصيدته الدرامية صوت الجوقة بوضوح بارز، من خلال استحضاره أحد أساسيات الجوقة، وهو عنصر الرقص، فالشاعر يذكر إحدى الرقصات الإفريقية التي تمثل صراع القبيلة مع المعتدين المستعمرين لأرضها، ليعكس من خلالها صورة صراع الفلسطيني مع المحتلين بلغة وتعبير دراميين جميلين، ليوضح ثورة أفريقيا السوداء على المستعمرين الذين حكموها سنوات طويلة، وجعلوها غابة يهاجمونها ويقتلون – ويعتقلون – كل شيء فيها، ولكنها بصمودها أمام ظلم الغزاة تثور وتنتصر في النهاية، فالشاعر نجده يكثر من استخدام الأفعال المضارعة في قصيدته ليعبر من خلالها عن استمرارية الصراع والمقاومة مع المحتل، بلغة تعبيرية درامية، وباستحضاره الصورة الشعرية الدرامية بكل عناصرها (اللون– الضوت– الحركة)، متمثلة في (النار والليل وصوت الطبول، ولون الأشجار، وأصوات الوحوش، وتحركات الأفاعي)، جسد الشاعر من خلالها، وبصورة درامية، الثورة على المحتل المستعمر لأرض غيره، ويتجلى ذلك في دراما (التوتم)، هذه الرقصة الإفريقية (دُم دُم.. د.. د.. دُم)، التي شكلت تناغماً صوتيًّا وحركيًّا وإيقاعيًّا، حيث نجد في نهاية القصيدة انتصار الحق على الباطل وتحقيق الأهداف حين تغسل النيران عار العصور الاستعمارية والاستبدادية بالدم الأحمر، ويرحل المستعمرون كما سيرحلون عن الأرض والوطن الفلسطيني الذي اغتصبوه منذ عشرات السنين، فالشاعر أراد أن يعبر عن الصراع وما يلاقيه المقاوم والمناضل الفلسطيني من الاحتلال، بألفاظ ذات إيقاع ومدلول رائع، وجرس موسيقي متناغم، ليعبر بها عن همومه وهموم شعبه، بلغة تعبيرية درامية معبرة.

ويستدعي الشاعر الجوقة في إحدى قصائده ليعبر من خلالها وبلغة درامية، عن معاناته ومعاناة شعبه الذي شرد عن أرضه ووطنه الأم فلسطين، فيقول في قصيدة

Digitized by Birzeit University Library

بعنوان "قصيدة التوبة"[1]:

وها أنذا بعد موتٍ كبير
أعودُ إليك قليلا
ثقيلَ الخُطى عاقلا مستحيلا
أعودُ بلا أسفٍ (تذكرينَ، رحلتُ بلا أسفٍ)
الدخانُ الذي كنتُ
يلتفُّ شالاً على كتفِ اللهِ
حَبْلاً على عُنقِ لصٍّ صغيرْ
ويلتفُّ هالةَ نورٍ على القلبِ
سرًّا يؤرّثُ في الروحِ ناراً
ويُطلق غزلانه في بَراري الكآبةِ

لم ألمسِ الأرضَ
أدمنتُ خَمرَ التشردِ
عاشرتُ تركيةً في البرازيل
جامعتُ صِرْبيةً في فرنسا
عشقتُ على شاطئ الكَنجِ روسيةً
وعلى قِممِ الألب ضاجعتُ هنديةً
وانكفأتُ إليك

---

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثالث، ص٣٥٧- ٣٦٠.

Digitized by Birzeit University Library

لأقرأ مُستقبلي في كتابي القديم
وما من كتابٍ سوى راحتيكِ..

يبرز الشاعر صوت الجوقة لينطلق في اتساع المكان البديل بعيداً عن أرض الواقع المرير، ليستطيع أن يقول ما يريد، وليجسد واقعه وواقع شعبه المشرد الذي يلاقي العذاب والقهر، بلغة تعبيرية درامية تكشف عن استمرارية الصراع مع المحتلين الغاصبين لأرض غيرهم. والمتتبع للقصيدة بكاملها يجد أن الشاعر قد استخدم الأفعال المضارعة وبصورة ملحوظة ومكثفة، والشاعر يعود إلى وطنه بعد رحلة التبعثر والتشرد في البلاد كالدخان، حيث رأى أشكالاً وألواناً من صور الحياة في غربته المتواصلة لعامة الشعب وليس الذات المفردة، لذلك يعود إلى أمه الوطن وحيداً يحمل كل المتناقضات الكونية، وثنائيات الوجود، حيث نجده يقول: (وحيداً كما كنت- حيًّا كما مت- شقيًّا سعيد). فالشاعر يستذكر الموت والحياة، السعادة والشقاء، البكاء والصمت، راجياً من الله أن لا يحاسبه ولا يقتله، وأن يقبل كفارته بعد أن عاشر العديد من النساء وهي هنا رمز للتجارب والحوادث والتقلبات والأفكار التركية في البرازيل، والصربية في فرنسا، والروسية على شاطئ الكنج، والهندية على قمم الألب، ثم يعود منكفئاً ليستشرف آفاق مستقبله في راحتي وطنه، فكل تلك المتناقضات كونت في نفس الشاعر ومشاعره حالة من القلق والتوتر والتناقض تعكس ما يتعرض له الفلسطيني من المحتل الغاصب.

ويستدعي الشاعر مرة أخرى في إحدى قصائده إحدى عناصر الجوقة، ألا وهي الفرقة الموسيقية المغنية الراقصة، ليعبر بها عن مأساة الشعب الفلسطيني وما كان يلاقي من صنوف العذاب والقهر من المحتل، فيقول في قصيدة بعنوان "القديسات الخمس"[1]:

باختصار،
يومها كنا رجالاً أربعة
من صغار الأنبياءِ
معنا خمس صبايا
حسناً- خمس مساءِ

---

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الأول، ص٣٠٧- ٣٠٩.

Digitized by Birzeit University Library

كانت الرقصة جنّازاً،
وإيذانا بويلات السفر!
داخ في الغرفة خطوُ الراقصين
وهي، كانت تسكبُ الخمرَ
كانت الليلة تمضي
وعلى خطوتها تمضي قرون!
ليلة مرّت..
وأخرى، بعدها مرّت..
وافقنا ذات فجر،
أيقظتنا خضة الشارع،

وجرعنا كأسنا المرّ، فخدّرنا الجراح
ثم قلّبنا –على أعصابنا– صحف الصباح

اعتمد الشاعر في تلك القصيدة الدرامية لإبراز صوت الجوقة، على نمط الفراغ الأبيض وتشكيل نصه الدرامي من عدة مقاطع لا يفصل بينهما سوى مساحات بيضاء، تهدف إلى إحساس المتلقي بتدرج الدلالة، والإيحاء بتطورها وتراكيبها، حيث يمثل كل مقطع طاقة شعرية ودفقة فكرية جديدة، متممة لما قبلها وممهدة لما بعدها، لتشكل مجتمعة صورة شعرية متوازنة متكاملة ومتناغمة، فالشاعر بدأ قصيدته بلسان الجوقة وصوتها، ليعبر من خلالها عن مأساته ومآسي شعبه، وليكشف عن الصراع الدرامي المتواصل المرير الذي يلاقيه والذي يكمن في نفس الشاعر ومشاعره، لذلك أكسب الشاعر القصيدة الحركة والحيوية لتتداخل الصور الحركية والصوتية لإبراز الصورة المأساوية التي يعاني منها الفلسطيني، كل ذلك بلغة درامية تعبيرية موحية تدل على الواقع القاسي والمرير الذي يعانيه الشاعر وشعبه المحتل، فنلاحظ من خلال قراءتنا للقصيدة استخدام الشاعر تقنية فنية درامية تعبيرية يدخل المتلقي من خلالها في فضاء يثير جدلاً بينه وبين النص، لأن "الفراغ الذي يعقب كل كلمة ليس ممسوحاً ولا خالياً، بل هو مشحون بدوره، يقطع المعنى ويشحذه بدرجة عالية من الكثافة، الأمر الذي يتطلب

Digitized by Birzeit University Library

احترام توزيع الشاعر والإشارة إلى أي إخلال به"[1].

ويلعب الحوار الدرامي دوراً أساسيًّا عند سميح القاسم يوظف من خلاله الجوقة ليبرز الأصوات المتناغمة والمترابطة ليجسد استمرارية الصراع والظلم الذي يتعرض له الفلسطيني بلغة درامية تعبيرية تجسد المأساة فيقول في قصيدة بعنوان "رسالة إلى الله"[2]:

بلد الأحزان–

التاريخ: ما دمنا حزانى

سيدَ الكون أبانا

ألف أمنًا، وبعد.

من حقول البؤس هذي الكلمات

من سفوح جوّعت

من قمم

نسرُها أهوى على الشمروخ في يأس.. ومات!

من بحار لم تعد فيها جزيره

ولكننا انتهينا في هوانا أشقياء

وحملنا كل آلام الصليب

دون ذنب– كل آلام الصليب!!

---

(١) د. صلاح فضل، نبرات الخطاب الشعري، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨، ص١٢١.

(٢) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الأول، ص٣٥.

Digitized by Birzeit University Library

عفوك اللهمَّ إن كانت حروفي مستفزَّة

أنا إنسان من الطين

أنا الخاطئُ مذ كنتُ

ومولاي المنزَّه!!

اعتمد الشاعر في قصيدته على الحوار الدرامي ليبرز دور الجوقة في التعبير عن معاناة الشعب الفلسطيني، بلغة درامية موحية، ويبرز صوت الشاعر والجوقة فنلاحظ من خلال قراءتنا للقصيدة وتتبعنا لها أنه يجري حواراً دراميًّا مع "الله" سيد الكون وخالق الدنيا وباعث الأنبياء في بلد الأنبياء فلسطين وأيضاً بلد الحزن والحزانى والضحايا والشهداء، حيث هوى النسر ومات في بلاد هجرها أهلها ولم يبق إلا الذكريات والأمل والدعاء، حتى إننا مللنا الدعاء والصلاة، حيث تسرب اليأس والبؤس إلى النفوس لأننا نعيش حياة اللاجئين عن الوطن، كل تلك الأصوات يبرزها ويجعلها تتعانق وتترابط مع بعضها لتعطي صورة درامية جميلة، حيث شبه الشاعر الشعب الفلسطيني المعذب كالمسيح الذي يحمل الصليب وآلامه.

والمتتبع للقصيدة يجد أن الشاعر يصور الشعب الفلسطيني بأنه ترك اليأس والدعاء والشكوى واتخذ بدلاً منها الأماني، ويتضح ذلك من لفظ (ربا) وبعدها يقول: (شقَّ من مأساتنا للفجر دربا)، ليحقق أهدافه وأمانيه. ويجعل الشاعر من مآسيه طريقاً للتحرر والخلاص من المحتل الغاصب، لذلك يطلب من (الله) العفو لأنه لا يقصد الإهانة، لأن الفلسطينيين ثاروا على الظلم واليأس والدعاء كالمسيح لتحقيق أمانيه وأهدافه التي يتطلع إليها في الخلاص من المحتل، وليجسد ما يدور من آلام وقهر في نفوس الفلسطينيين ومشاعرهم من جراء استمرار الاحتلال، وليشير إلى احتدام الصراع مع المحتل – بلغة درامية تعبيرية موحية بمواصلة المقاومة والنضال وعدم الرضوخ.

فالشاعر سميح القاسم استخدم تقنية الجوقة في العديد من قصائده[1] ليعبر من

---

(١) يتضح توظيف سميح القاسم للجوقة في بعض أعماله الشعرية الكاملة كما في: المجلد الأول، ص٩، ١٨، ٩٥، ١٩١، ٢٣٥، ٢٧٠، ٦١٥، ٦٣٦– المجلد الثاني، ص١٩٦، ٢٠٦، ٢٢١– المجلد الثالث، ص٢٧، ٢٢٣، ٥٤٩– المجلد الرابع، ص٣٨، ٤٩، ١٨٤، ٢١٠.

Digitized by Birzeit University Library

خلالها عن آلامه ومآسيه المستمرة، وليجسد الصراع الدرامي القائم بين الفلسطينيين والمحتل الغاصب لأرض غيره.

رابعاً: اللغة الغنائية:

إن عجز القصيدة الغنائية عن مواكبة مستجدات الحداثة ومجابهة مشكلاتها دفع الشاعر المعاصر إلى تجاوز الإطار الغنائي للقصيدة العربية، والخوض في مغامرة البحث عن أشكال تعبيرية جديدة تتناسب مع طبيعة التغيرات الهادفة إلى فهم الواقع والوصول إلى قمة التصعيد الفني، وهذا جعل "القصيدة الغنائية ذاتها تتجه إلى الدرامية، سواء في مضمونها النفسي والشعوري والفكري أو في بنائها الشعري"[1]، وهذا يتيح المجال أمامها لتجاوز إطارها الذاتي والانفتاح على فضاء دلالي قادر على النهوض بتجارب المبدع، والتعبير عن قيمه الفكرية والانفعالية بموضوعية، وبشكلٍ موحٍ بعيداً عن التقريرية والخطابية.

إن انتقال القصيدة العربية من الغنائية إلى الدرامية لم يأتِ عبثاً أو من فراغ، بل كان استجابة للتطور الفكري والتقدم الحضاري اللذين دفعا القصيدة العربية لتجاوز حدودها الغنائية والذاتية، والاقتراب من أشكال التعبير الموضوعي، وإغنائها بمقومات الأداء السردي والدرامي، وذلك بميل الشعراء إلى تغليف عواطفهم وانفعالاتهم، بأغلفة تحول دون سقوطها في الغنائية عن طريق استغلالهم لمنجزات الفنون والأنواع الأدبية الأخرى، وهذا لا يعني التخلص نهائيًا من الجوانب الذاتية في التجارب الشعرية، "لأنها تصوير لموقف عاطفي مفرد يتحرك - أو يتطور - في اتجاه واحد، ينظمها خيط شعوري واحد، يبدأ في العادة من منطقة ضبابية ثم يتطور الموقف في سبيل الوضوح شيئاً فشيئاً حتى ينتهي إلى إفراغ عاطفي ملموس"[2]، يتمكن الشاعر من خلالها أن "يحوّل آلامه الذاتية الخاصة إلى شيء خصب غريب؛ شيء كوني"[3]، وهذا يكسب تجاربه

---

(١) د. علي عشري زايد، البناء الدرامي مستقبل القصيدة العربية، مجلة الثقافة العربية، اللجنة الشعبية العامة للإعلان والثقافة، بنغازي- ليبيا، العدد الثالث، ١٩٧٦، ص٣٣.

(٢) د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص٢٥١.

(٣) ستانلي هايمن، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، المجلد الأول، ترجمة د. إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨١، ص١٤٦.

Digitized by Birzeit University Library

الشعرية بعداً موضوعيًّا تتخطى بفضله الإطار الذاتي المحدود إلى فضاء إيحائي يتسم بالاتساع والشمولية.

لم يكن الانتقال من الغنائية إلى الدرامية عملية شكلية خارجية، بل كانت نابعة من داخل اللحظات الإبداعية التي تطورت بتطور المفاهيم الفنية، لأنها "قصيدة تجسم موقفاً عاطفيًّا مفرداً أو بسيطاً، لتعبر مباشرة عن حالة أو إلهام غير منقطع"[1].

تسعى القصيدة الحديثة باستغلالها لمنجزات فنَّي المسرح والسينما، إلى الخروج من الدائرة الذاتية، وتجاوز النزعة الغنائية، وتحقيق قدر من الموضوعية والدرامية، وخلق نوع من التوازن في بنائها باستفادتها من بعض المنطلقات الغنائية، واستغلالها لمقومات البناء الدرامي بشكل لا يخرجها عن طبيعتها ويفقدها خصائصها الشعرية، فالانسلاخ عن الغنائية نهائيًّا والاتساع في تحقيق الدرامية، قد يخرج بالقصيدة عن حساسيتها الشعرية، فالدرامية المتوخّاة في القصيدة المعاصرة لا تسعى إلى تجاوز الغنائية نهائيًّا، بل تتجاوزها لتجمع بين الذاتي والموضوعي، وتربط بين الخاص والعام، وبذلك تفصح الدرامية المعاصرة عن العملية الجدلية بين ما هو خاص ذو إطار فردي محدد، وما هو في نفس الوقت نموذجي عام[2].

وتلعب اللغة الشعرية دوراً فاعلاً وأساسيًّا في البناء الدرامي، حيث تُمكن الشاعر من التعبير عن الفعل الدرامي، وإقامة الحوار بين شخوصه، والكشف عن أفكارها وهمومها ورؤاها، والتأثير في المتلقي وجذب اهتمامه لمتابعة الحركة الدرامية، وهذا يبرز قوة التفاعل بين اللغة والحدث بشكل يضفي فيه كل منهما طابعه على الآخر ويصبحان لحمة الخطاب الدرامي، فإن كانت اللغة الشعرية متوهجة وموحية وبعيدة عن الفتور والمباشرة، فإنها تخلق التوتر، وتدفع الحدث، وكلما كان الحدث متوتراً وممتلئاً بالحيوية والدينامية كلما أكسب اللغة سمة التوتر، وهو ما يؤدي إلى لحمتها بشكل تصبح فيه اللغة حدثاً والحدث لغة، "لكن اللغة لا تبدو حدثاً في ذاتها، وإنما تبدو حدثاً من خلال الدفع الحواري المستمر الذي ينهض بظهور الفعل، وكذلك فإن الحدث

---

(١) د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص٢٤٦.

(٢) انظر: د. صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ط٣، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٦، ص٢٤٩.

Digitized by Birzeit University Library

أو الفعل يصبح لغة من خلال التشابك والتنامي في المواقف المتبادلة التي تقتضي التعبير عنها"[1].

وتتميز القصيدة الغنائية بحضور واسع ومكثف "للأنا"[2]، حيث "يتم الكشف عن العالم في الشعر الغنائي فقط من خلال موقف الأنا منه"[3]، لأن النكبة ألهبت عواطف الشعراء الفلسطينيين عامة والشاعر سميح القاسم خاصة، لأنها أحدثت تمزقاً واضحاً في علاقات أهل فلسطين الاجتماعية، وعلى مستوى الأسرة الواحدة، وأصاب ذلك التمزق الأحاسيس الفردية لدى الفلسطينيين، فشدهم الحنين إلى المحبوبة، شاكين من خلالها غربتهم ووحدتهم وفقدهم وبعدهم عنها، ليعطوها صورة نابعة من قلب الطبيعة الفلسطينية، بل من قلب الشاعر نفسه، فيجسد الشاعر ذلك في قصائده فيقول في قصيدة بعنوان "أنا وأنت"[4]:

لو حززوني مثل ليمونَهْ
تبقين لي، في الصدر أيقونه
تبقين لي، لو نتفتْ جسدي
أيدٍ من الفولاذ.. مأفونه
لو نزَّفوا حتى العظام دمي،
تبقين.. في الأعصاب مخزونه
تبقين لي، لو فتتوا بدني
فأصير بعض غبار زيتونه!

---

(١) د. وليد منير، جدلية اللغة والحدث في الدراما الشعرية الحديثة، ص١٨.
(٢) انظر: المرجع السابق، ص٢٢.
(٣) ف. جـ. سكفوزفيكوف، الشعر الغنائي، ترجمة د. جميل نصيف التكريتي، موسوعة نظرية الأدب، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٦، ص١٨٠.
(٤) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الأول، ص٣٤٠.

Digitized by Birzeit University Library

وإذا ولجتُ رئاتهم نفسا

تُضْحِين أطيب ما يشمونه!

بالشمس، ضوء الشمس ملتحمٌ

عبثاً.. تُشادُ حواجز دونه

أنا أنتِ

أنت أنا

وكل يد بيني وبينك،

ألف مجنونه!!!

يبرز الشاعر خلال قصيدته الغنائية الدرامية صراعه مع المحتل الغاصب الذي يحاول جاهداً طرده من أرضه ووطنه، لكن الشاعر يؤكد تمسكه وثباته رغم كل الممارسات القمعية له، ويتضح ذلك من خلال تكراره للفعل المضارع "تبقين"، ليدل من خلاله على التمسك بالأرض وعدم التفريط فيها، وذلك من شدة حبه وتعلقه بها، حتى لو كلفه ذلك حياته، فلو قطّع الشاعر، وفتّت جسده، ومزّق لحمه، وكسرت عظامه – لن يتنازل عن وطنه القومي، وحلول الإنسان في الأرض يعتبر وجهاً من وجوه النضال واستمرار حالة الصراع لتحرير الأرض من دنس الاحتلال، حتى لو كان ذلك سبباً في الموت، والموت في هذه الحال يكون بعثاً جديداً وإن كان في صورة غبار زيتونه أو مجرد قلادة تعلق على صدر تلك المعشوقة، التي يريدها الشاعر فردوساً مرتجى دونها النكبة والمآسي ويكون حواره معها معادلاً بعشق عاشق لمعشوقته، والذي أضحى ذلك التلاحم حقيقة واضحة كنور الشمس لا يمكن طمسها، بل مجنون من يحاول الحيلولة بين الشاعر وأمته ووطنه.

والقارئ لأعمال سميح القاسم الشعرية يلاحظ أنه اشتهر بتوظيف التراث الشعبي بشكل عام والأغنية الشعبية بشكل خاص، لا سيما إذا كانت قصيدته تحمل الطابع الدرامي، ليعبر من خلالها عن استمرارية صراعه ومعاناته هو وشعبه وما يلاقيه من

Digitized by Birzeit University Library

عذاب وقهر من الاحتلال، ففي قصيدته الدرامية "سيرة بريطافور"[1]، التي عبر خلالها عن جذور المأساة الفلسطينية، حيث رمز إلى بريطانيا باسم "بريطافور" يسرد خلالها الجرائم الوحشية التي ارتكبتها بريطانيا بحق الفلسطينين وبشكل منظم، ونلاحظ أنه عندما وصل الشاعر إلى ردّ الشعب الفلسطيني على هذه الجريمة البريطانية جاء بقصيدة غنائية درامية شعبية من أغاني ثورة ١٩٣٦م[2]، لتكون السرد الأبلغ والأكثر صدقاً وحرارة، وقد استقاه الشاعر من مجرى الأحداث نفسها، ليعبر عن كبر حجم المأساة والمعاناة وبلغة حادة وألفاظ متزنة، يقول سميح القاسم موجهاً كلامه إلى "بريطافور"، الذي يقصد به بريطانيا:

كنت هناك بالطرادات المثقلة بالذخائر...

وأمراض الجنس والويسكي...

أنت هناك يا بريطافور، وكانت الأغنية:

"سجل يا قرن العشرين — عمعارك فلسطين

عللي جرى وعللي صار — بين العسكر والثوار

طلعت كلاب الأثر — من عكا قبل العصر

على يركا والمكر — والرامة وشعب المغار[3]

وزنود لشباب السمر — بنادق، وعيونن جمر

والبيارق بيض وخضر — وسود وحمر ونور ونار

وسجل يا قرن العشرين — عمعارك فلسطين

عللي جرى وعللي صار — بين العسكر والثوار

---

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الرابع، ص١٧٢.

(٢) انظر: حسن الباش، الأغنية الشعبية الفلسطينية، ط٢، دار الجيل، دمشق، ١٩٧٩، ص١١٦.

(٣) "يركا، والمكر، الرامة، المغار": قرى فلسطينية في الجليل.

Digitized by Birzeit University Library

إن رغبة سميح القاسم في استحضار هذه الأغنية الشعبية الدرامية التي واكبت أحداث ثورة ١٩٣٦م، والتي جاءت ببعض الألفاظ العامية للتعبير عن الجرائم التي ارتكبتها بريطانيا ضد الفلسطينين، والتي أراد من خلالها أن يكون موضوعيًّا في سرده لما حدث في فلسطين، وأن يحيل الردود إلى التاريخ، لأنه كفيل بأن يصفع عنجهية بريطانيا ومن بعدها إسرائيل وحلفاؤها، ولكن الأغنية الشعبية الدرامية لم تكن مناسبة تماماً لطبيعة البناء الدرامي المشحون بالرموز والدلالات التي اختارها الشاعر لقصيدته من البداية ليعبر عن مآسيه بلغة عامية قادرة على إيصال صوت الفلسطيني، فضلاً عن أن موسيقى الأغنية وإيقاعها البارز والملحوظ قد يشدّ القارئ عن قصيدة الشاعر نفسها؛ نظراً لثقل إيقاعها وكثافة رموزها.

ولم يكتف سميح القاسم باقتباس نص الأغنية الشعبية بل تحاور معها في صيغة الأغنية ولغتها لتلائم النسيج الدرامي الفصيح للقصيدة الشعرية الدرامية، دون المساس بدلالتها، وهذا ما وجدناه في قصيدة "أصوات من مدن بعيدة"[1]:

يا رائحين إلى حلب
معكم حبيبي راح
ليعيد خاتمة الغضب
في جثة السفاح..
يا رائحين إلى عدن
معكم حبيبي راح
ليعيد لي وجه الوطن
ونهاية الأشباح..
يا رائحين، وخلفكم
عينا فتى سهران

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الأول، ص٤١٠.

Digitized by Birzeit University Library

ما زال يرصد طيفكم

قمراً على أسوان..

قلبي تفتت، والتقى

في روضكم.. ورده

عودوا بها.. والملتقى

في ساحة العوده!

اعتمد الشاعر في بناء قصيدته الغنائية الدرامية على أسلوب النداء، ونلاحظ ذلك بتكراره أداة النداء (يا)، التي تمنح القصيدة الأبعاد الثورية المقاومة من خلال كونها أغنية شعبية درامية في تحدي ومقاومة، والتي تفصح عن موضوعية الانتماء القومي التي تفرض على لغة الشاعر من خلال ذكر الشاعر الأماكن والمدن العربية، فالشاعر جاء بالنص بثوب وعبارات ولغة فصيحة ليتناسب مع دلالات وألفاظ تجربته الشعرية، لكن الشاعر جعل الحبيب المسافر حبيباً من نوع آخر.. (حبيباً ثوريًا)، انتشر بفكرته في كل بقاع الوطن العربي من عدن إلى حلب إلى أسوان، جعل لهذا النموذج الثوري الموزع في كل الأقطار مقرًا واحداً يلتقي فيه الجميع، ألا وهو قلب الشاعر الفلسطيني الذي يعيش في الوطن فلسطين، وكأن الشاعر يطالب الجميع بأن يجعلوا تحرير فلسطين ساحة نضالهم الحقيقية، لأن اللغة الفصحى هي "الأقدر على بلوغ المستويات الرفيعة وربط الماضي بالحاضر وتوحيد الأمة العربية"[1].

ينجذب الشاعر الفلسطيني أحياناً إلى بناء الأغنية التراثية لا لشيء إلا لكونها تشيع في قصيدته الدرامية رائحة الوطن، وتشكل عامل جذب للمتلقي بموسيقاها ولوازمها المختلفة، ولعل الشاعر سميح القاسم من أكثر الشعراء الفلسطينيين توظيفاً للبناء الغنائي الدرامي في قصائده، فقد استخدم القوالب الغنائية الفلسطينية المختلفة[2]، ليبث من خلالها إحساسه وإحساس شعبه بالغربة والنفي والقهر، فها هو يقول في قصيدة

---

(١) د. صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، ص١٤٢.

(٢) انظر: سماره رنتيس، الزغاريد والملهاه، مجلة التراث والمجتمع، البيرة- فلسطين، العدد١١، نيسان ١٩٧٩، ص٥٧.

Digitized by Birzeit University Library

بعنوان "قلب سايكو"[1]:

وعن كل باب طُردتُ. وعدتُ ورحتُ. وراوحتُ جيلاً فجيلا.

ولا الشكلُ شكلي

أمانْ. آه. يالَلّي

ولا الظل ظلي

أمان. آه. يالَلّي

ولا الدار داري

ولا الجار جاري

ولا الأهل أهلي

أمان. آه. يالّلي

بأية عينٍ

وفي أي ليلٍ

ألا أيها الوقت بالله قُل لي

متى تتصدعُ جدران سجني العتيق.. وتُعتِقُني هذه اللازمهْ؟

أمانْ. آه. يالّلي!!

وظف الشاعر قالب الغناء التركي العثماني المستخدم في بلاد الشام وفي مصر، والذي تتكرر فيه اللازمة الغنائية الدرامية "أمان. آه. يا للّي"، فهذه اللازمة تشيع جوًّا من الآهات والأحزان في القصيدة الدرامية، وقد استخدمها سميح القاسم في قصيدة يشيع فيها الحزن والآهات، بحيث كانت قالباً ملائماً لهذه المعاني الشعرية، وجاء استخدام الشاعر لهذا القالب عن وعي تام بوظيفته الغنائية، لذلك كان الشاعر موفقاً في اختيار هذا القالب ليعبر عن همومه ورغبته في تجاوز هذا الحزن، ومن ثم استخدم هذا القالب

---

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثالث، ص٦٢٠.

Digitized by Birzeit University Library

الغنائي الحزين، ولذا فقد ضجّ في نهاية القصيدة من كثرة أحزانه وتساءل بغضب: (متى تعتقني هذه اللازمة.؟ أمان.. آه.. ياللّي)، ليشع في القصيدة الحركة والموضوعية ليعبر عن آلامه وأحزانه.

وفي إطار سعي الشعراء الفلسطينيين عامة وسميح القاسم خاصة، وبحثهم عن لغة يصورون بها الواقع العربي العبثي الذي يجعل الحليم حيراناً، وجد سميح القاسم ضالته في أغاني الأطفال العبثية، أو التي يمكن إدراجها في خانة "أدب اللامعقول"[1] – إن صح التعبير – وجسد ذلك في قصيدته الدرامية الطويلة التي تحمل عنوان "إلهي... إلهي.. لماذا قتلتني"[2] فهو يصور معاناة الشعب التي لا تخضع لمنطق عقلي فيقول:

أإلى هذا الحد يمكن أن يبلغ العذاب؟

ولو!

قطيعة تقطع هالعيشة!

أما أحفادنا فلن يتجشّموا هذه الترّهات

سيكونون أوفر حظاً منا!

و... يا طالع الشجره

هات لي معك بقره

هات لي معك بكره

شكره... بكره

قال لي ربي عدّ العشره

١، ٢، ٣، ٤، ٥، ٦، ٧، ٨، ٩

---

(١) انظر: جون كوين، بناء لغة الشعر، ترجمة د. أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة، ص٢٢٨.

(٢) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الرابع، ص١٥١–١٥٢.

مكتبة جامعة بيرزيت الرئيسية
Digitized by Birzeit University Library

كوليرا

ينتشر الرعب سيولاً مفاجئة

هاهم سكان المدينة الزانية يرتجفون فزعاً

يهجمون على المنازل المنكوبة بالوباء

قبضاتهم مشاعل هستيرية

أصابعهم كمّاشات رعب

يخلعون جذوع الزيتون والبرتقال

يمسمرون بها أبواب النكبة

ثم يسكبون أوعية النفط (على أصص الورد أيضاً)

استدعى الشاعر في تلك القصيدة بعض العبارات والألفاظ العامية والقريبة من أذهان عامة الناس وعقولهم، ليعبر الشاعر بها عن آلامه وأحزانه التي يتلقاها من الاحتلال، ويتضح ذلك في العلاقة بين نص أغنية الأطفال (يا طالع الشجرة) ونص القصيدة التي يصور بها الشاعر بشاعة جرائم الاحتلال ضد الشعب الفلسطيني، هذه العلاقة التي جسدها واستحضرها في النصين لا يوجد لها دلالة منطقية بينهما، وإنما يجمعهما (اللامعقول)، فأي معقول في طالع الشجرة الذي يطلب منه الأطفال أن يحضر لهم من فوقها "بقرة" أو "بكرة" وهي باللهجة العامية الفلسطينية، وأي معنى لجملة (شكره، بكره، قال لي ربي عدّ العشره)، ثم كيف أصبح الرقم "١٠" كوليرا. إن استدعاء الشاعر للأرقام له دلالته الخاصة في نفسه، فهو يريد أن يعبر عنها باستحضاره الألفاظ والعبارات العامية، لذلك نجد من خلال النص الرعب سيولاً، والأصابع كماشات، ونجد جذوع الزيتون والبرتقال مسامير تستخدم لمسمرة أبواب النكبة، ونجد أيضاً من يسقي الورد بالنفط، وهذا كله أشبه بعبث الأطفال، ولذلك كان استحضار الشاعر لنص الأغنية الشعبية الدرامية العبثية ملائماً ولا سيما بعد أن مهّد لذلك باستخدامه جملة التعجب الشعبية التي تعبر عن السخط بقوله: "ولو.. قطيعة تقطع هالعيشة"، ليدل عن

Digitized by Birzeit University Library

عبثية الواقع الفلسطيني الذي يحتدم فيه الصراع دون أي نظام أو قانون، لأن أبيات القصيدة الغنائية تكمن في هذه الوحدة الحميمة بين دلالة الكلمات وموسيقاها، وهي موسيقى مباشرة يعسر النفاذ إلى شرح كيفية توصيلها للمظاهر الغنائية، كما لو كان شيئاً ضروريًّا وغير قابل للإحلال والاستبدال، مما يجعل إخضاعها للإجراءات الأسلوبية التجريبية أمرا يشوبه الحذر والحساسية في التلاعب بأبيات القصيدة، لأنه كلما إرتفعت فيها درجة التكثيف الغنائي أصبحت مستعصية تماماً على المساس بمقاطعها وتوازن أبياتها [1].

ويتكئ الشاعر سميح القاسم في بناء قصائده الغنائية الدرامية على الألفاظ والعبارات واللهجة الفلسطينية، ليعبر بها عن تلاحمه والتصاقه بشعبه وقربه منهم ومشاركته هو وأشعاره مآسيهم وأحزانهم وحياتهم اليومية، بلغة وعبارات عامية ودارجة في حياتهم اليومية، لأنها "تمثل الجسر الذي يُمكن الشاعر من الوصول إلى قلب الجماهير من خلال لغتها ومفاهيمها، وتشكل بالنسبة له الطريق الجديد الذي سلكه في قيام عملية التفاعل بين المتلقي والنص الشعري بأسلوب تعبيري جديد يتجنب المباشرة"[2]، و التي تبث الاطمئنان والسكينة في نفس المتلقي، ويعكس من خلالها ما يدور في خلده بلغة وعبارات درامية مشحونة بالمعاني، وهذا ما جسده في قصائده كما في قصيدة "مغني الربابة على سطح من الطين"[3]:

على سطح من الطينِ

تئن ربابة المأساة، في كفين من حجرِ

فتسقط أدمع القمرِ

ويصعد صوت محزونِ

ينادي الأخوة الغيَّاب، في دنيا بلا خبرٍ

---

(١) انظر د. صلاح فضل، علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته)، ط٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥، ص٢٥٤.

(٢) جمال يونس، لغة الشعر عند سميح القاسم، ص٧٧.

(٣) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الأول، ص٣٠٢.

Digitized by Birzeit University Library

يناديهم، مع اللحن الفلسطيني:

"طِلعِ العِشب عسطوحكو.. ويبس العشب

يللي عحدّ الأرض مرميين

يا ريت تيجو تطلطلو عالتين

وتجبّرو المشحرّه.. قلام العنب!

يا ريت تيجو، ترشقو لبيوت

وتصلّحو لبواب والسده

وتنشلو حفنة مي للورده

وتمشطوا عنها وراق التوت

ردي.. ولك يا بنت جارتنا

اتكأ الشاعر في بناء لغة قصيدته الغنائية الدرامية الشعبية وعباراتها، على الألفاظ الفلسطينية الواضحة لينقل من خلالها الموقف الإنساني الدقيق، بفعل المشاهد الدرامية التعبيرية المشحودة التي تخاطب وجود الإنسان العربي الفلسطيني في أرضه وأحقيته بها، فالشاعر جاء بالأغنية وبلهجتها الفلسطينية الواضحة ليس عبثاً أو من محض الصدفة، بل إنه قصد ذلك ليخاطب الإنسان الفلسطيني مباشرة من خلال حاجاته المميزة في بناء بيته، وتعامله معه، ولا سيما هذا الإنسان الشعبي البسيط، حيث استخدم لفظ (السدة ورشق البيت، تنشلوا، تطلطلوا...) لطليه بالجير على الطريقة الشعبية، وعلى مستوى آخر يتجاوز البيت في عناصره لتتجلى العلاقة بين الإنسان الفلسطيني والطبيعة ممثلة بأشجارها، ليأتي تخصيص أشجار بعينها دلالة تشير إلى واقع الانتماء وتمييز الحياة الفلسطينية، فالعلاقة بين الإنسان وشجرتي (التين والتوت) في فلسطين علاقة قوية وتمثل بالمقابل علاقة انقطاع مع الكيان الصهيوني الذي يجد

Digitized by Birzeit University Library

فاكهة التين فاكهة غريبة عن أسواقه، وهكذا تتنامى العلاقة في هذا اللحن الفلسطيني الدرامي للتعبير عن الموقف الدرامي الذي يحاكي واقع الصراع والتشرد إلى الموقف الدرامي الذي يفصح عن واقع الانتماء للأرض والتشبث بها، ليعبر من خلالها عن طبيعة درامية الصراع المتواصل مع المحتلين، وبلغة عامية دارجة في حياتهم اليومية، ليضمن الوصول إلى وجدان عامة الناس وأحاسيسهم، وليجسد واقع الظلم والاضطهاد الذي يتعرض له الفلسطيني، وذلك من خلال حشد – واستدعاء – العديد من المشاهد والمواقف الدرامية التي تتصل بواقع الصراع والتشرد الذي مُنِي به الإنسان العربي الفلسطيني بصفته جاراً أو ابن بلد يعز عليه خراب البيوت العامرة، وهذا ما وضحه بصورة جلية ودقيقة في قصيدته.

ويضمن الشاعر سميح القاسم في قصائده الدرامية الغنائية الأغنية الشعبية التي توارثتها الأجيال جيلاً بعد جيل، مستوعباً مفهومها، ولكن على أساس تصحيح مضامينها الفكرية ورفض لبعض ما ترسخ فيها من قيم، فيقول في قصيدة له بعنوان "محاولة لتركيب صور قديمة ممزقة"[1]:

(١)
يا قمر القمّيره
يا رافع الغيمات
يا خاطف البنات
أبوك يشكو حضرة الأستاذ
لحضرة المدير
لان أخلاقك صارت تقلق البلد
وتجلب الشتيمه
لأمك الكريمه
وأمك الكريمه

---

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثاني، ص٦١–٦٣.

Digitized by Birzeit University Library

تبكي على الحصير!

(٢)

يا قمر القمّيره
تسألني ممن أنا زعلان
منك أنا زعلان
منك، فقد حرقني الرمّان
وأنت، طول الليل،
في حاكورة الجيران!

(٣)

يا غيم، يا عنيد
بشتّ، كما تريد
فبيتنا حديد
ولا نخاف بقره السماء
ولا سيوف الغيمة السوداء
لأننا مجتهدون طيبون

(٤)

هـ.. هـ هـأ
راحت عليكم
لم يمت جدّي،
فجدّي نائمٌ
يسخر منكم..

اتكأ الشاعر سميح القاسم في بنية لغة بعض قصائده الدرامية الغنائية على لهجتها العامية البسيطة، لينقل المتلقي والقارئ إلى أجواء الطفولة الأولى ببراءتها، وما يتخللها من أساطير وخرافات أسهمت في تشكيل الوعي العربي منذ بواكيره الأولى، فنلاحظ الشاعر في قصيدته الغنائية الدرامية ينادي على القمر، ويحاوره في انسجام طفولي، وينتقل الشاعر إلى المقطع الثاني، الذي يصبح القمر فيه رمزاً للأماني والأحلام، حينما يجعل الشاعر حرمانه حرماناً من الرمان أحد الأشجار المنتشرة في فلسطين، فالشاعر يريد أن يؤكد أن حرمانه من أكل الرمان هو حرمان من الأرض والوطن الذي توجد به أشجار الرمان فيأتي بلفظ (حاكورة الجيران) بلغة عامية، ليعبر من خلالها عن قربه من أرضه ووطنه ولكن الاحتلال يحول دون الوصول إليه.

Digitized by Birzeit University Library

ونجد الشاعر في المقطع الثالث يتحدى الغيم العنيد الذي يدل الشاعر على الحقل، فالأمطار بالنسبة له لا ترمز للخير لأنه لا يمتلك الأرض، لذلك يعلن الصمود في وجه الغيمة السوداء المحملة بالأمطار وليصل إلى ما يريد، فجاء الشاعر في هذا المقطع بما يردده الأطفال في الشوارع حين يتساقط المطر وهم يلعبون منشدين منسجمين مع قطرات الماء، غير آبهين بالبلل الذي يصيب أجسامهم من زَخَّات المطر الهاطل عليهم، فاعتمد الشاعر هذه العبارات بلغة بسيطة ومنسجمة، ليعبر بها عن حالة الصمود التي يتمتع بها الفلسطيني لمقاومة الاحتلال وطرده – بلغة عامية درامية قريبة من نفوس عامة الناس، "لتتواشج الكلمات وتستقطر رحيقها في عبارات أنيقة تأخذ بمجامع القلوب، لكل قارئ مفضلياته في هذه الحديقة الشعرية، لا تنتظم في أطر درامية أو ملحمية، بل تستمد نموذجها من المرجعية البلاغية للشعر الغنائي العريض المتسع لآفاق الوجود ولحظاته الفائقة"[1].

يبرز الشاعر في المقطع الرابع ببساطة متناهية – رفض الطفولة للموت، حيث يقرر أمام أهله أن جده وأي عزيز آخر من أقاربه لم يمت وراح في سبات عظيم، بل إنه يمثل دور النائم ليسخر من الحاضرين، ونلاحظ أن الشاعر سميح القاسم يوظف أغاني العامة لتكون الصورة حية في أذهان المتلقين بدون أي تحوير سوى النسيج الشعري الملائم الهادف فيقول الشاعر في القصيدة نفسها [2]:

يامّا.. حرام

لا تذبحي زوج الحمام

لا تذبحيه

والآن يامّا أنام!

يرفض الشاعر وبكل وعي رجولي إحدى الأفكار المجتمعة في أذهان الأمهات، التي تتكرر في أغانينهن اللاتي يهدهدن بها أطفالهن والتي تحمل صوراً دمويَّة فيها ذبح لبراءة الحمام، لذلك نلاحظ مناشدته لأمه والطلب منها أن لا تذبح جوز الحمام البريء

---

(١) د. صلاح فضل، نبرات الخطاب الشعري، ص١٨٤.

(٢) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثاني ص٦٣.

Digitized by Birzeit University Library

وَيَعدها أنه سينام دون أن تضطر لذلك، وهي أغنية تغنيها عامة الأمهات حين تريد أن ينام طفلها والتي تقول (نام يا حبيبي نام لأذبحلك جوز الحمام)، فالشاعر يريد أن يصل إلى نفوس عامة الناس وأحاسيسهم ومشاعرهم بلغة درامية بسيطة يستوعبها العامة من الناس ليعبر بها عن مشاعره وتواصله مع أرضه ووطنه فلسطين رغم بعده عنه بسبب طرده منه وعيشه في المنفى.

وتلتحم الأغنية الشعبية مع الموال الشعبي في قصائد سميح القاسم الدرامية الغنائية ليشيرا معاً إلى هوية الشعب العربي الفلسطيني، فالموال الذي يحمل معنى النداء المشحون بالعاطفة المركزة المكثفة يحمل هموم الإنسان، ليعبر عن توجعه الذي يأتي بارزاً وواضحاً من خلال مناداة العزيز أو القريب، لذلك يحتل موقعاً أساسيًّا في بداية الأغنية الشعبية وافتتاحيتها، ويجسد ذلك سميح القاسم في إحدى قصائده، التي تحمل عنوان "الوردتان"[1]:

قطفتُ من بستان مَن أحبُّ وردتين

واحدة أهديتها للموت

وأختها دفنتها تحت بلاط البيت

ليليَ يا ليليَ يا يا عين

زرعت في بستان مَن أحب وردتين..

حرص القاسم على استخدام الموال الشعبي في قصائده الدرامية، واعياً هذا الاستخدام ومقدراً أهمية كل من الموال والأغنية وموقعهما في نفس المتلقي وقلبه في معركة المواجهة والصراع مع العدو، حريصاً على تناولهما في السياق والنص والموقع المناسبين، وهذا يدل على قدرة الشاعر الفذة على التعبير عن أبعاد لغته التي تأتي مشحونة بالمعاني التي تعكس ما يدور في خَلَده ومشاعره لأنها تشكل الجسر الذي يوصل فكرة الشاعر إلى جمهوره.

ويعتمد سميح القاسم على الموروث التاريخي للتعبير عن آلامه وأحزانه، فنجده في

---

(١) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثالث، ص٥٣.

Digitized by Birzeit University Library

بعض قصائده يستدعي شخصية صلاح الدين ومعركة حطين ويوظفهما، فهو "يوظف رموز الماضي إسقاطاً على الحاضر، واستشراقاً للمستقبل، من خلال مجموعة من الحوادث والمواقف والمقولات التاريخية والمأثورات، التي استقطبت دون غيرها لا وعيه، واختارها بوعيه، فسلط عليها أدواته النفسية والفنية الكاشفة، ففجر بها الرؤيا تفجيراً"[1]، فيقول في إحدى قصائده الغنائية الدرامية التي تحمل عنوان "في القلب صلاحُ الدين"[2]:

غنّينا.. ونغنّي مَجْدَ الأمجاد

والسيفَ النافرَ من كَسَلِ الأغماد

ونغنّي بيتَ المقدسِ ونغنّي حطّين

وصلاحَ الدينْ

ونغنّي ورقابُ الأكراد

بين الأُنشوطةِ والسكّينْ

من إسطنبولَ إلى بغداد

ونغنّي

"يا لَيلي يا عَيْني

في القلبِ- صلاحُ الدين"

يعتمد الشاعر على التراث الشعبي لينهل منه معانيه، فيوظف الموال الشعبي (يا ليلي يا عيني)، ليسقط من خلاله مشاعره الممتزجة بالسخرية والألم من الواقع العربي،

---

(١) د. حسن فتح الباب، سمات الحداثة في الشعر العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧، ص١٣٥.

(٢) سميح القاسم، ديوان سأخرج من صورتي ذات يوم، ص١٨٥.

Digitized by Birzeit University Library

لتصبح جزءاً عضـويًا في بناء قـصيدته، للتعـبير عـن حالـة الجمـود واللامبـالاة الـتي أصابت الأمة العربية.

والقارئ لأعمال سميح القاسم الشعرية تتضح له حقيقـة، وهـي أن الـشاعر تواصـل بالتراث مثلما كان شديد الالتصاق بالأرض والوطن، وهو أيضاً شـديد الالتـصاق والتوحـد بوجدان الجمهـور، وبحيـاة النـاس وبتراثهـم وأشـيائهم، ونجـد ذلـك مميـزاً في تواصله بالتراث الشعبي، مستخدماً ألفاظهم وتعابيرهم ولغتهم اليومية الدارجة بين عامة الناس، ليكشف من خلالها عن نفسية الشاعر، بل نفسية جمهوره مـن خـلال الـتلاحم الـواقعي والحياتي، وذلـك يتـضح باستدعـــاءه بعـض الأغـــاني والمواويـل الـشعبية والتـــراثية، بلهجتها العامية الدارجـة، لأنهـا تعـيش في "وجـدان الإنـسان الـشعبي، وتحتـل حيـزاً عظيماً من حياته على مـستوى الارتيـاح النفـسي، لأن الأغنيـة تتقبلـها الـنفس البـشرية بمختلف أوضاعها، لبساطة مقوماتها المتصلة بالكلمة واللحن والأداء، لـذلك تنتـشر بـين صفوف الشعب بسرعة مذهلة، وتنعكس على تفكيره"[1].

والدارس لقصائد سميح القاسم الشعرية ودواوينه يجده يستخدم الغنائيـة بعباراتهـا وألفاظها وسيلةَ نقلٍ لأفكاره وخلجات نفسه إلى جماهيره وقارئيه مـن زاويـة مـا تحـب، كأنه الطبيب النفسيّ الذي يعرف جيداً كيف يـصل وبـأي أسـلوب يتعامـل مـع مرضـاه ومراجعيه، فهي – أي الغنائية – الجسر الذي يوصله إلى جمهوره، ليعـبر مـن خلالهـا عن حالة الصراع والعذاب والقهر الذي كان يتعرض له الفلسطيني، لأن القصيدة الغنائية عند شاعرنا سميح القاسم احتوت تجربته الشعرية الدرامية بتنوعاتها المختلفـة، ويتـضح ذلك في العديد من قصائده[2] الدرامية الشعرية الغنائية.

فالشاعر سميح القاسم استدعى الأغنية والموال وضمنهما في قـصائده، بلغـة تعبيريـة درامية قريبـة مـن خلجـات شـعبه، فاسـتخدم اللغـتين العاميـة والفـصحى ليـضمن مـن

---

(١) جمال يونس، لغة الشعر عند سميح القاسم، ص١٠٢-١٠٣.

(٢) يوظف سميح القـاسم الغنائية من أغنية ومـوال، ويتضح ذلك في أعمـاله الشعريـة في: المجلد الأول، ص٢٤٦، ٢٤٨، ٢٩٨، ٤٤١، ٤٤٤- المجلد الثـاني، ص٢٢٧، ٢٤٤، ٢٨٧، ٧٠٢، ٧٠٩، ٧١١- المجـلد الثـالث، ص٣٠، ١٦٠، ٣٢٢، ٣٤٠، ٥٤٤، ٥٦٧- المجلـــد الرابع، ص٩٦، ١٤٨، ٢٦٦.

Digitized by Birzeit University Library

خلالهما التأثير المباشر لدى المتلقي، وخصوصاً لنقل صورة الصراع المحتدم مع المحتلين الصهاينة، فالأغنية الشعبية – أو الموال الشعبي – تحتل حيزاً، وتقبلها النفس البشرية بارتياح وتجذب انتباه القارئ لمتابعة التلقي، وهذا يدل على قدرة الشاعر الفذة في الإفادة من تمكنه في توصيل فكرته وهمومه وآلامه إلى عامة الشعب بأسلوب وتقنية تعبيرية درامية مؤثرة.

خامساً: اللغة السردية والقصصية:

"السرد هو نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية"[1]، "وللسرد لغته وخواصه التعبيرية في تتابع أفعال الكينونة، وتوالي المشاهد، وهي تكشف دينامية المواقف المعروضة وتجسد لحظات الصراع الدرامي في داخل الشخوص عندما لا يبقى في وعيها سوى تلك الومضات المثيرة"[2] التي تكسب العملية السردية دينامية فنية تمكّن المتلقيَ من تمثلها بطريقة تخيلية لأحداثها، والشاعر في هذا الأسلوب لا ينقل الحادثة كما هي ماثلة أمامه، بل يعيد صياغة معطياتها ضمن رؤية فنية تبرز إمكاناتها الدلالية الدرامية، وقدراتها الإيحائية، وتخرجها من حدودها الضيقة إلى آفاق واسعة، قد ترتد إلى الماضي وتنهل منه معانيَه، أو تمتد إلى المستقبل وتستشرف آفاقه، وذلك بأسلوب فني يمكن المبدع من إعادة "تركيب بعض الوقائع، متحدياً الأطر الزمنية العامة، فيغير تركيبها ودلالتها بما يتفق مع المتطلب السردي"[3]، الذي يطمح إلى الرقي بالواقع والأحداث إلى قمة التصعيد السردي، وذلك بنمو الأحداث الدرامية وتطور مشاهدها بشكل يظهر جماليتها ويعمّقها في وجدان المتلقي.

والسرد القصصي من الأساليب الدرامية التي شاع استخدامها في الشعر المعاصر، كما عُرف "في شعرنا القديم منذ أن استخدمه امرؤ القيس. والمقصود بالقصة في الشعر هو استخدام الشاعر الغنائي لبعض أدوات التعبير التي يستعيرها من فن آخر هو فن القصص، دون أن يكون هدفه كتابة شعر قصصي، والقصة أو القصص المستخدمة في مثل

---

(١) د. عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه (دراسة ونقد)، دار الفكر العربي، القاهرة، ص١١٣.

(٢) د. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص٢٣٠.

(٣) عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت– الدار البيضاء، ١٩٩٠، ص٣٨.

Digitized by Birzeit University Library

هـذه الحالـة لا تعـدو أن تكـون تطـويراً عـصريًا لـما كـان يـسمى في البلاغـة القديمـة "بالتمثيل"، فقامت القصة لتؤدي في القصيدة الـدور البلاغـي نفـسه الـذي كـان التمثيـل يؤديه في الشعر القديم، فالقصة – إذن – حين تستخدم في القصيدة إنمـا تـستخدم علـى أنها وسيلة تعبيرية درامية، لا على أنها قصة لها طرافتها وأهميتها في ذاتها"[1].

والسرد القصصي الدرامي أسـلوب اعتمـد عليـه الـشاعر المعاصـر في بنـاء قـصيدته، متخذاً منه وسيلة للتعبير عن أفكاره وعواطفه، بطريقة موحية مؤثرة تبتعد عن التفاصـيل الجزئية والتسلسل المنطقي المحكم، وتحديد أبعاد الشخصيات وملامحها النفسية الـتي يحرص القاص عليها بطريقة منظمة، لذلك فإن "النص السردي يهب نفسه للمتلقـي في توافق مدهش يدعوه إلى إحتوائه مرة واحدة، حتى ليوشك علـى امتلاكـه واختـزان أبـرز معالمه، مما يجعله مادة أثيرة في الدراسات الجديدة حول بلاغة الخطاب، وميداناً جليًـا لتطبيق علم النص أيضا إبان تبلوره"[2].

والشاعر في استخدامه لأسلوب السرد القصصي الدرامي يقتصر على إشارات سـريعة ولمحات خاطفة، فيجعل قصيدته وسـيلة تعبيريـة دراميـة تـساعد علـى نمـو الفكـرة أو العاطفة داخل هذه القصيدة، الـتي تطمـح إلى التعـبير عـن موقـف معـين، يقـوم الـشاعر بتصويره معتمداً على وحدة القـصيدة المتمثلـة في وحـدة الـشعور ووحـدة الجـو النفـسي، فالـشاعر وجـد في هـذا الأسـلوب وسـيلة مناسـبة لاسـتيعاب مواقفـه في سـبيل تحقيـق الموضوعية التي تساهم – إلى حد كبير – في بناء القصيدة بناءً دراميًـا لـه أثـره في تعميـق الإحساس بالفكرة والعاطفة اللتين تدور حولهما القصيدة.

والشاعر عندما يقوم بدور القاص يضطلع بمهمتين في آن واحد، فهو أولاً يحكي لنا فكرة معينة بطريقة تجذب الانتباه، وتجعل المتلقيَ لا يمل و لا يكل؛ لأن هذا الأسـلوب يعتمد على قوة الدراما التي تعتمل في أذهان البشر، وثانيهـا يجعلنـا نحـس أنـه يجمـع بين فنية الشعر وفنية القـصة، دون أن يطغـى أحـدهما علـى الآخـر، ممـا يخلـق بـذلك تفاعلاً بين القصة والشعر، يعكس كل منهما فائدة الآخر، ويخلـص الـشعر والقـصة مـن

---

(١) د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص٣٠٠.

(٢) د. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص (سلسلة كتب ثقافية)، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٢، ص٢٧٥.

Digitized by Birzeit University Library

كل ما هو ثانوي، ويركز في نطاق محدود، على عدد معين من الأحداث الدرامية الجوهرية التي تجذب السامع وتثير لهفته[1]، فأسلوب السرد القصصي الدرامي يؤدي في القصيدة دوراً مهمًّا في التعبير عن الدلالات النفسية والشعورية التي يلح عليها الشاعر، كما يقول أحد النقاد: " إن ذلك يتم عن طريق غير مباشر، فيخلق المعادل الموضوعي الذي يتم عن طريق الاعتماد على الصور الحسية أو في العثور على مجموعة أشياء ومواقف، أو سلسلة من الأحداث تُكوِّن هذه الصيغة التي توضع فيها تلك العاطفة أو تلك الفكرة"[2].

فالبناء السردي – إذن – تشكيل جمالي درامي يتم فيه رواية الأحداث المسموع منها والمقروء والمشاهد وما تعيه الذاكرة، بأسلوب فني يشعر المتلقي إزاءه بالانسجام، لأن الشاعر لا يقصد رواية الأحداث ووقائعها بكل جزئياتها وتفاصيلها، لأن ذلك لا يرقى بالمادة الحكائية إلى المستوى الفني للسرد، لأن "السرد ليس مجرد متوالية من القص والأحداث، بل هو وحدة تصويرية، قائمة على رصد الأحداث وتجريدها من عوالقها المادية، وصياغتها صياغة فنية ضمن بناء عضوي متكامل يتم فيه ترتيب الوقائع والأحداث بصورة تتسم بالجدة"[3]، وتنبئ عن واقع فني كثيف يكسبه دلالات إيحائية تختلف باختلاف المرجعية المعرفية للفعل السردي، لأن "طرائق تقديم المادة الحكائية تختلف باختلاف الأنواع السردية"[4]، وهذا يوضح أن لكل نوع سردي أسلوبه ولغته الخاصة التي تميزه عن غيره من أنواع السرود، والذي يوضح أن السرد وِحدة تصويرية منسربة في كثير من العلوم والمعارف، كما أنه ممتد في كل الأزمنة والأمكنة، ويتسع

---

(١) انظر: روبرت همنغوي، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ط٢، ترجمة د.محمود الربيعي، القاهرة، ١٩٧٥، ص٤٠.

(٢) رينيه ويليك، ت.س إليوت، الشاعر الناقد، ترجمة د. إحسان عباس، صيدا، ١٩٦٥، ص١٢٣.

(٣) كيفن فانهوزر، أسلاف فلسفة ريكور في الزمان والسرد– ضمن كتاب: الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكور، ط١، تحرير ديفيد وورد، ترجمة وتقديم د. سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت– الدار البيضاء، ١٩٩٩، ص٦٦.

(٤) سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت– الدار البيضاء، ١٩٩٧، ص٢١٩.

Digitized by Birzeit University Library

لاستيعاب مختلف الأشكال التعبيرية، و"حاضر في الأسطورة، الخرافة، المثل، الحكاية، القصة القصيرة، الملحمة، التاريخ، التراجيديا، المأساة، الملهاة، المسرح الإيمائي، كما في اللوحة الملونة،... والواجهة الزجاجية، والسينما، والفنون الهزلية، والحدث المتنوع والمحادثة"[1]، فهو بذلك آلية واسعة تستوعب كثيراً من المواقف الدرامية والهموم، وتعالج قضايا مختلفة ومتطورة.

لقد تناوبت اللغة السردية القصصية في شعر الشاعر سميح القاسم كما اتضح من دراستنا لقصائده بين ضميرين: ضمير المتكلم (أنا)، وضمير الغائب (هو)، وهذا التناوب في الضمائر السردية ليس لعبة شكلية، بل هو عملية فنية درامية نابعة من الحالات الانفعالية والتجارب الشعورية للمبدع، ولها أبعادها الدلالية وآفاقها الجمالية الدرامية التي ينتقل فيها المبدع من طبيعته الذاتية المتحدثة بصيغة المتكلم من خلال الضميرين (أنا) و(نحن) إلى طبيعته الموضوعية المتحدثة بصيغة المخاطب الحاضر أو الغائب والمستخدمة ضميري (أنت) و(هو). وتسمح هذه التقنية الدرامية الأسلوبية للضمائر بتحريك لغة السرد بحسب وجود السارد وحضوره في النص الدرامي وطبيعة تعامله مع الضمائر وتوظيفه لها.

ويتضح أسلوب السرد القصصي الدرامي بوضوح في قصائد الشاعر يحاول من خلالها استكشاف حركة الحياة وتناقضاتها، ورغبة منه في تجاوز الظروف المأساوية لمواجهة مصيره هو وأبناء شعبه، الذين أصبحوا في غربة نفسية ومادية حادة، ألقت بهم في متاهات لا يعرفون لها حدوداً، فراح الشاعر يعبر عن مآسيه في ضوء دلالات جديدة تحكي الأبعاد الحقيقية النفسية والشعورية في واقعها الداخلي والخارجي معاً، عن طريق أسلوب لغة السرد القصصي الدرامي، فيقول في قصيدة بعنوان "ليلى العدنية"، "قصيدة دم.. على ربابة شهدائنا"[2]:

شاءها الله شهيَّه
شاءها الله. فكانت

---

(١) رولان بارت، النقد البنيوي للحكاية، ط١، ترجمة أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت- باريس، ١٩٨٨، ص٨٩.

(٢) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الأول، ص٢٢٦-٢٤٣.

Digitized by Birzeit University Library

كبلادي العربيه!

فعودي يا حمامه!
فدعاها الوالد المعجَب: ليلى
وإليكم أيها الإخوان.. ليلى العدنيه!

وفي يوم من الأيام،
ناداها أبوها:
- لبن الناقة في القصعه
والتمر كثير
وأنا ماض، إلى الشطآن،
ماض يا عجيَّه[٥]!
ثم شدَّ البندقيه
ومضى يدفع عن ليلى الذئاب الأجنبية!
راح مرزوق وخلى

من مغيرين أجانب
أقبلوا من جزر الإسمنت والقرميد
من بحر الشمال،
من بلاد، اسمها ..
بريطانيا العظمى- يقال!

اتكأ الشاعر في بناء قصيدته السردية الدرامية المكونة من أحد عشر مقطعاً حسب الترقيم على الأسلوب الخبري التقريري الذي بدأ الشاعر قصيدته به ليعبر من خلاله عن ألوان مأساته، متطلعاً إلى الخلاص من آلامه وهمومه الكبرى، وصولاً إلى الحبيبة (فلسطين) للتخفيف عنها، وقد استخدم الشاعر أسلوب السرد القصصي الدرامي ليقص علينا مأساة وطنه ويدفعنا من جديد ويدعونا لنشاركه همومه الذاتية التي هي جزء من هموم شعبه المنكوب، ويجسد الشاعر ذلك في استخدامه أسلوب النداء (فعودي يا حمامه). والقارئ للقصيدة يجد أن حب الشاعر لوطنه هو موضوع القصيدة الأساسي

---

(٥) العجية: هي أنثى الإبل، أو الأنثى التي فقدت أمها وهي رضيعة فربيت بلبن غيرها.

Digitized by Birzeit University Library

ومحور الصراع ومحرك الأحداث فيها.

ويجري الشاعر حواراً مع حبيبته (ليلى العدنية) التي قتل أبوها في ملحمة بطولية ضد العدو، ولم يضعف استشهاد أبيها من عزمها ومقاومتها للمحتل، فحملت السلاح، وجعلت من حزنها على أبيها نداءً ودعاءً للثأر من الأعداء المحتلين، فقاتلت إلى جانب حبيبها (عدنان)، الذي يصفه الشاعر بأنه كان قتالاً بطوليًا نتج عنه استشهاد ليلى مخلفة وراءها الحزن والأسى لحبيبها الذي اتخذ منها قدوة ورمزاً للنضال الفلسطيني، يُضرب بها مثلاً رائعاً في عالم الفداء والشهادة، فالشاعر أراد من خلال قصيدته السردية الدرامية أن يبرز دور المرأة الفلسطينية ومشاركتها في النضال ومقاومة الاحتلال وما تقدمه من تضحيات فداء لوطنها.

ويعتمد سميح القاسم في بناء قصيدته الدرامية على أسلوب السرد القصصي الدرامي ليرسم من خلاله صورة تعبيرية متعاقبة، ترتكز على التداعيات النفسية، متخطياً النمطية المألوفة في الشعر الغنائي، لذلك نجد أن هذه الصور تقوم بإبراز ما يدور بخَلَد الشاعر وإفراغ شحنته الشعورية، مما يعزز اكتمال الصورة الدرامية الكلية على مستوى المقاطع الأحد عشر كافة، ويساعد أسلوب السرد القصصي الدرامي على الإفصاح عن دور الشخصيات في القصيدة، لذلك يطل علينا (مرزوق) الذي يعتبره الشاعر مثالاً وقدوة للمناضل العربي الذي يحارب الأعداء بكل شجاعة وحدّة وعنف، ويجسد ذلك باستخدامه لفظ (الصحراء)، ليدل على صعوبة القتال وطبيعة قسوته.

والسرد القصصي الدرامي الذي وظفه سميح القاسم في قصيدته يفرض عليها تلاحم الصور العادية الناتجة عن الوصف المباشر مع الصور المبنية على تشخيص الأفكار وتجسيدها، وقد توجت هذه الصور بنزعة قومية كنتيجة حتمية لتجسيد الصراع القائم بين الإنسان الفلسطيني العربي والمحتل الصهيوني، وهذا يتضح من التداعيات التي استحضرها الشاعر في القصيدة ليرسم من خلالها صورة للتاريخ العربي القديم الذي نعتز به، وفي المقابل صورة الواقع العربي الهزيل في الوقت الراهن.

ويشير أسلوب السرد القصصي الدرامي الذي استخدمه الشاعر في قصيدته هذه إلى قضية الإيمان في نفس البطل (مرزوق)، من خلال قوله: (خلي في يد الرحمن بيته)، ليندفع مقاتلاً العدو ومن يقف خلفه من قوى الطغيان والخونة، ويشير إلى بريطانيا في

Digitized by Birzeit University Library

قوله: (جزر الإسمنت والقرميد من بحر الشمال)، مستعيناً بالمكان وصفاته (الضباب والدواليب والمداخن)، فالشاعر يشير إلى الأعداء وعلى رأسهم الإنجليز ويصفهم بالذئاب والعقارب، للدلالة على غدرهم وخبثهم، فأحداث القصة تقع برمتها على أرض الصحراء التي يحرص الشاعر أن تكون مسرح الأحداث، انسجاماً مع موقع البطل في القصيدة، فالمعطيات المطروحة تخلق جوًّا من الانسجام بما يتوافق مع الجو النفسي والموضوعي للقصيدة وينسجم معه، وهذه القصيدة ارتقت بأسلوب القص الدرامي إلى حد المدلول الدرامي بما يشي بوجود حبكة أساسية تثري أبعاد القصة وتكشف صور الأشخاص المتحاورين، من خلال العلاقة التي تربط بين الحبيبة "الوطن" وبين المواطن، وهي علاقة حركية يجسدها الحوار من خلال أسلوب سردي قصصي درامي، ليكشف الصراع القائم بين الطرفين الفلسطيني صاحب الحق والصهيوني المغتصب للأرض.

يتيح السرد الموضوعي الدرامي للمبدع حرية وصف الأشخاص، والتعليق على تصرفاتها، وتتبع تطوراتها، ووصف بعض ملامحها الخارجية، والأوصاف هنا "لا تصاغ لمجرد الوصف، بل لأنها تساعد الحدث على التطور، لأنها في الواقع جزء من الحدث نفسه"[1]، فيأتي الوصف مؤثراً في السرد الشعري الدرامي ويكون أكثر فاعلية وتأثيراً إذا قامت به الشخصيات نفسها، والوصف قد يكون تقريرياً يشمل كل جزيئات الشخصيات والأحداث بشكل لا يكون فيه مجال للمتلقي للكشف والمشاركة، وقد يكون تصويريًّا قائماً على تصوير جوانب معينة من الأحداث والشخصيات، تاركاً للمتلقي فرصة تصور الشخصيات من خلال أفعالها وفهم حقيقة الإجراءات السردية.

وقد عبر سميح القاسم عن هذا النمط السردي الدرامي بتوظيفه لمكوناته الفنية في قصيدة "العائد"[2]، التي رسم فيها صورة للبطل الذي ضحًّى بروحه من أجل الآخرين، فيقول:

عاد من كل العواصم

عاد محمولاً على الأكتافِ

---

(١) د. رشاد رشدي، فن القصة القصيرة، ط٢، دار العودة، بيروت، ١٩٧٥، ص٩٧.

(٢) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الأول، ص٣٥٧.

Digitized by Birzeit University Library

من كل العواصم

وجهه المجبول من طَمْي بلادي

لم يزل يرشح ماءً وبراعم

عاد في الفجر.. وعادت معه كل المواسم

وعلى جبهته جرح قديم

وعلى عينيه ضوء، وصراطٌ مستقيم

عاد.. فالباب يغني، والدوالي والحمائم:

سيدي أجمل قادم!

رسمت البنية السردية الدرامية في هذا المقطع صورة لعودة البطل الشهيد محمولاً على الأكتاف من كل العواصم العربية، ويبدأ الراوي في إبراز طبيعة هذه العودة، برسم صورة حسية للبطل الذي جُبل وجهه بطمي بلاده الخصب، الذي ما زال يرشح ماء، ويزهر براعماً بعد استشهاده، لتكون دليلاً على تجدد الحياة مع كل بذل وعطاء جديدين يعيدان للأرض مواسم خصوبتها، ومع كل عودة للشهيد تبدو على مظاهر الطبيعة الابتهاج، فالأبواب والدوالي والحمائم تغني فرحاً بعودته.

وتتسم البنية السردية بالهدوء في تتابع الأحداث، والابتعاد عن التوتر الدرامي، والميل إلى القص والإخبار بصورة مكثفة لإبراز صفات البطل الشهيد، وتهيئة المناخ النفسي أمام المتلقي لاستقبال الفكرة المحورية للنص، والتي تتمثل في انعكاسات تضحية الشهيد على مظاهر الطبيعة، وهذا جعل النص ينمو من خلال شخصية رئيسية هي شخصية البطل الشهيد الذي منحه الشاعر أبعاداً أسطورية قرّبته من موقف تموز الذي يعيد مواسم الخصب والنماء لعناصر الطبيعة، ويضمّن الشاعر التراث الديني، فيستحضر القرآن الكريم وسورة الفاتحة وبعض آياتها، عندما ذكر لفظي (صراط مستقيم)، فهو استحضار للآية القرآنية ﴿ اهدنا الصراط المستقيم ﴾ [1]، ويأتي هذا الاستحضار لإثراء القصيدة، وليدل على أحقية المسلمين بهذه الأرض. والشاعر يأتي بالفعل الماضي (عاد)

---

(١) القرآن الكريم، سورة الفاتحة، آية رقم (٦).

Digitized by Birzeit University Library

ويكرره في بعض الأسطر الشعرية، وفي ذلك ما يؤدي إلى توسيع المجال الدلالي الذي تسعى البنية السردية الدرامية إلى إنتاجه.

فحركة السرد الدرامي في شعر سميح القاسم تسير بشكل متنامٍ ومتطور تتصاعد فيه الأحداث وتنمو فيه الشخصيات بشكل تدريجي، والأحداث في السرد الدرامي لا تأتي دفعة واحدة، بل بشكل تدريجي تنمو معه الأحداث نموًّا طبيعيًّا، وتزداد مع تقدمها نضجاً واكتمالاً، فتجذب اهتمام المتلقي وتساعده على استيعاب العملية السردية وتتبعها داخل العمل الفني، وهذا يجعل جهد المبدع وعنايته منصبًّا على "بناء الوحدات السردية بطريقة شعرية تتجاوز مستوى الحكاية ببنيتها السببية والمنطقية، لتقيم بينها تفاعلا ديناميكيًّا عبر بناء المنظور بحدقة الشاعر لا القاص، وهي حدقة سريعة في تحديد البؤرة وتكثيف الرؤية، وإخفاء المعنى على الحدث"[1]، الذي يتناوب تعبير الشاعر عنه بين ضميري الغائب والمتكلم، وهذا التناوب تقنية فنية تؤدي وظيفتها بسماحها للغة السرد بالتحرك في اتجاهين، ونقل السرد من مستوى إلى آخر، من خلال تداخل الأصوات بصورة تضفي على النص الحيوية والديناميكية، وتثير اهتمام المتلقي وتجذب انتباهه لحركة النص، وتجنب القصيدة السقوط في الغنائية المطلقة والذاتية المنغلقة، والانزلاق في الغموض والتعمية، وتكسبها بعداً موضوعيًّا دراميًّا يتيح المجال أمام الشاعر للتعبير عن قيمه الفكرية والعاطفية الدرامية بشكل موحٍ، بعيداً عن المباشرة والتقريرية[2]، ويجسد ذلك سميح القاسم في قصيدة له بعنوان "الطفل الذي ضحك لأمه المقتولة"[3]:

حبا في ساحةِ الدارِ
وكركرَ حين فاجأها
جوار السور مطروحه!
وفاجأ بضعَ أزهارٍ،

---

(١) د. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص١٣٢.
(٢) انظر: فاضل تامر، معالم جديدة في أدبنا المعاصر، دار الحرية، بغداد، ١٩٧٥، ص٢٢٧.
(٣) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الأول، ص٢٨٠.

Digitized by Birzeit University Library

مبعثرةً على صدرٍ

جميع عراه مفتوحه

تصيحُ:

"تعال يا ولدي..

تعال ارضعْ!"

فخفَّ لها على أربع

وغرَّد ثغرهُ:

" أمَّا ! "

وكركر، حين لم تسمع..

وشدَّ رداءها،

ورؤاه، دغدغة وأرجوحه

وردَّد عاتباً: أمَـــــا!

ولم تسمع!

وظلَّت في جوار السور مطروحه

وظلَّت بضعُ أزهارٍ

تنزُّ دماً

على صدرٍ جميعُ، عُراه مفتوحه

تصيح: "تعال يا ولدي"

جسد الشاعر وبأسلوب سردي قصة طفل رضيع قتلت أمه، حيث تبدو الحركة الدرامية في المشهد المختزل القائم على التناقض الفاجع بين حقيقة ما جرى للأم، وبين وهم الطفل الصغير الذي يؤكده الشاعر بقوله: (مبعثرة على صدر جميعُ عُراه مفتوحة)، وكأنها مهيأة للرضاعة وقبل أن تودع الحياة نادت عليه، فاستجَّاب لها و(حبا في ساحة الدار)، والساحة هنا مليئة بدمها المتناثر فيما راح يردد "أمَّا!".

Digitized by Birzeit University Library

فالمفردات الخارجية التي يعتمدها السرد هي التي تحدد طبيعة الإبداع وتوالداته، بل ربما ارتفعت إلى درجة الإيحاءات نتيجة صياغة الجمل القصيرة المتدافعة بقليل من الكلمات وبعمقها الدلالي، حيث نجد في مقاطع القصيدة السردية الدرامية وَفْرَتَها التي تزيدها القافية إيقاعاً وتأثيراً، ومن ثم تتطلب الضرورة البحث عن مجاز، أو بالأحرى عن صور شعرية لافتة، حيث التشابه الموضوعي في مستويات السرد والتقرير والغناء الدرامي.

وتبقى مثل هذه القصة التي سردها الشاعر بأسلوبه السردي الدرامي شاهدة على قصص أخريات كثيرة، أبطالها ضحايا الإرهاب الصهيوني، وكأن قتل الأم هنا كناية عن حرمان الفلسطيني من أمه الكبرى فلسطين، وتركه يعيش أسيرَ اليُتْم ومرارة الضياع والشتات، حتى يذهب اسمه أدراج الرياح، فالشاعر أراد أن يجسد واقع الصراع الفلسطيني القائم مع المحتلين.

فالشاعر سميح القاسم يتخلى عن كثير من غنائيته، أي محور ذاته، في سبيل تحقيق موضوعيه يريدها الموقف أو تتطلبها حكاية الأحداث بالتفصيل، كما ورد في القصيدة، وبعبارة أخرى: جعل الاقتضاب في الحكي محور الغنائية، في حين ظفرت بالإسهاب الوصفي القصصي.

ويستخدم سميح القاسم أسلوب السرد القصصي الدرامي ليثري تجربته الشعرية، وليخرج بها من إطار الغنائية الصرف، إلى رحاب الصياغة، بما تحمله من تعبير لدرامية واقع الصراع الحياتي المتواصل، "لإبراز الصراع وتناقضات الحياة"[1]. ويتجلى ذلك واضحاً في عناصر درامية اللغة السردية والقصصية التي اعتمد عليها سميح القاسم لبناء قصائده الدرامية، فيظهر فيها السرد والحوار والشخصيات والحادثة والحبكة والزمان والمكان والصراع النفسي، مع المحافظة على درامية التشكيل التعبيري في القصيدة، بحيث لا تنزلق إلى السطحية والركاكة، وقد أفاد سميح القاسم في تشكيل معمارات قصائده للتعبير عن مواقفه، مسخراً إمكانيات القصة، للخروج من الغنائية المحضة إلى ثراء الدراما الشعرية، و"إضفاء طابع الموضوعية على ما هو في الواقع ذاتي، لكي تبدو الصور أجزاء عضوية في وحدة أغزر حياة وأشد تماسكاً"[2]، ويتضح ذلك في قصيدة للشاعر بعنوان "المتخفي"[3]:

---

(١) د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص٢٤٣.

(٢) د. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ص٤٣٠.

(٣) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثاني، ص٥٠١-٥٠٦.

Digitized by Birzeit University Library

يتخفَّى في زيّ امرأةٍ

مشدوداً حذراً يخرج من بابٍ منفرجٍ بعض الشيء

وخفيًّا وبطيئاً يمشي بمحاذاة السور الداكن

ويغذ السير إلى الرقم السابع

يصعد درجاً خشبيًّا

كالقطّ خفيفاً وخفيًّا

ينقر باب الشقَّةِ

يأتي مكتوماً صوت امرأةٍ:

يسدّد فوهة مدفعه الرشّاش

يشدّ زناد الحقد الهمجيِّ

يتعثَّر يسقط ينهض مجروحاً في الكتف اليسرى

لا يعلم

لا يجهل

لا يبكي

لا يضحك

يتشظَّى

ينزلُ مطراً

Digitized by Birzeit University Library

يطلع عشباً

يتناسخ

ويعود فدائيًّا

يُعلنه الأحياء صديقاً أبديًّا

يُعلنه الأمواتُ شهيداً أعمى

تبرز ملامح لغة السرد القصصي الدرامي واضحة وبشكل جلي في القصيدة، حيث تتضافر الأفعال المضارعة في تشكيل الحدث المتصاعد، لتوحي باستمرارية الحذر والترقب للتسلل في خفة بجوار السور، والشاعر يبرز عدم إتقانه التخفي، ومع ذلك لا تشتبه به الشرطة لأنه يتحلى برباطة الجأش عند رؤيتهم، رغم أنه يحمل منشوراً سريًّا خطيراً، فالشاعر من خلال ذلك العرض الدرامي السريع يمهد لبقية الأحداث المتعاقبة ليعبر بها عن صورة المناضل الفلسطيني المتخفي، فالأحداث في القصيدة تتصاعد شيئاً فشيئا، حيث نجد الشاعر يستخدم دوال الأفعال لتصوير حركية الأفعال ذات الإيقاع السريع (يغدّ- يصعد- ينقر- يخرج- يلمح- يسدّد- يشدّ- يتعثر- يركض)، فقارئ القصيدة يجد مجموعة من الأحداث الجزئية التي تتضافر في بنية الحدث، ذلك يتضح بين (يغدّ السير- ويركض) ليرسم من خلالها صورة المناضل الفلسطيني المتخفي إذ يلعب التشبيه دوراً للتعبير عن صورته فهو خفيف كالقط أثناء صعوده الدرج الخشبي، وسريع كالغزال أثناء خروجه من المنزل بعد لقاء امرأة ما، وهنا يتضح التناقض وبشكل جلي في (يغض- يصحو- يعلم- يجهل- يبكي- يضحك) يعبر من خلالها عن حالة الألم وإنعدام القدرة على التمييز لدى المتخفي والذي لا يمنعه عن مواصلة طريق كفاحه مع المحتلين لأرضه ووطنه.

والشاعر يبرز طبيعة الحوار الموجه من شفة حجرية ترمز إلى بشاعة المحتل وقسوته وبلادته، ويتضح في ثنايا السرد جزءاً من ردة الفعل التي تعرقل مسيرة تواصل الحدث بشكل طبيعي، فالدلالة تؤكد نظرة الصهيوني إلى الفلسطيني الذي يعتبره ما هو إلا سوى طفل منسي على قارعة الطريق وعليه الرحيل من الأرض، والمتتبع لمجريات

Digitized by Birzeit University Library

القصيدة يجد تواصل الأفعال المضارعة على طول القصيدة وبشكل مكثف وواضح ليجسد من خلالها تواصله في رسم الأحداث.

يعكس الشاعر من خلال حركة الأفعال (يتشظى- ينزل- يطلع- يتناسخ) والتي تحدث التداخل في نمو الحدث الدرامي دلالة رمزية متزاوجة بين (التشظي والتناسخ) لأنها تفتح فضاءات الدلالة على معنى التحدي والتنامي وبعث الحياة المتجددة بتواصل لا ينتهي، فالتشظي يعادل الانشطار والتكاثر، والتناسخ يعادل البعث والتجدد، فنلاحظ خلال القصيدة وجود فعلان بينهما يزيدان الدلالة عمقاً وانفتاحاً على المعنى فنزول المطر الذي يمنح الأرض الحياة والنماء يعادل نزول قطرات التشظي، وطلوع العشب الذي يتكاثر رغم إرادة المزارعين يعادل التناسخ والتجدد المتواصل.

ومن خلال قراءتنا للقصيدة لاحظنا أن القصيدة تمثل نموذجاً للقصة القصيرة تجلت فيها عناصر القص الدرامي من أحداث وسرد وحوار وصراع وحبكة وعرض تمهيدي للفكرة وتنامي الأحداث بشكل درامي متصاعد، ليظهر تنامي شخصية الشهيد الفدائي وعودته من جديد والذي يكسب القصيدة شعرية درامية بدون أن تتحول إلى فن قصصي في ذاتها.

ويبرز الشاعر جانب التناقض الموضوعي والصراع المتواصل مع الاحتلال من خلال ما يتعرض له العامل الفلسطيني، بعيداً عن الغنائية المحضة، وهذا ما أكده الدكتور صلاح فضل بقوله إن "استخدام الأسلوب القصصي في تصوير تجارب الحياة كان يضمن للشاعر درجة عالية من التواصل الجمالي مع جمهور القراء والمستمعين ويترك في نفوسهم بالضرورة أثراً بليغاً في نقل حرارة المعايشة لتجارب الماضي منظوراً إليها من زاوية واحدة فردية هي ذات الشاعر في حركتها المتلهفة لاحتضان الماضي والتغنّي بعذاباته الموجعة"[1]، وهذا ما جسده سميح القاسم في قصيدة تحمل عنوان "ل.غ-م"[2]:

غادَرَ المنزلَ، كالعادةِ، فجراً

للعمل

---

(١) د. صلاح فضل، تحوّلات الشعرية العربية، ط١، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠٠٢، ص٦٦.

(٢) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثالث، ص٢٦٥.

Digitized by Birzeit University Library

شَهقت زوجتُه في مركزِ الشرطةِ:

أعدَدْت لهُ الشايَ

فوقَ أطفالِ الليالي البيضِ

ناغاني قليلاً

واختفى في شاله الأحمر

ممتَّداً إلى الباب:

"سأمضي للعمَلْ"

شهقت زوجتُه مذعورةً

واستغرَبَ الجيرانُ:

رجلٌ من نرجسِ الوادي

وَسُمَّاق الجبلْ

راح.. لكن ما وصلْ

عاد.. لكن ما وصلْ

رجلٌ ما،

غادَر المنزلَ فجراً..

تحكي القصيدة قصة رجل اختفى كما ترويها زوجته لرجال الشرطة، المشحونة بالدلالات المكثفة والحزينة فالرجل غادر المنزل، ومغادرة المنزل أمر طبيعي ولكن ارتباطه بدال (كالعادة) يشي بالرتابة والملل، ودال (فجراً) يوحي بالنشاط والحيوية، ولكن الشاعر انحرف عن دلالته الطبيعية ليضفي المعاناة اليومية التي يتعرض لها العامل الفلسطيني من الاحتلال ويبرزها، ومن خلال السرد الدرامي للقصيدة تبرز لفظة (الشاي)، فالشاي يكاد يكون وجبة أساسية عند الفلسطيني يتناوله أحياناً بدل طعامه

Digitized by Birzeit University Library

اليومي في أثناء خروجه للعمل، ليبرز حالة الفقر والجوع الذي يعاني منه الفلسطيني، فالصورة تتواصل بين ثنايا السرد الدرامي لتبرز لهفة المرأة وحسرتها على زوجها الحبيب الذي امتدت معه الذكريات، وتعمقت بمجموعة من الأطفال الذين ارتبطوا بذكريات ليالي بيضاء هانئة مليئة بالدفء والحنان، وحركية الحدث المروي بدلالات الماضي مفعمة بالنشاط وسرعة الإيقاع الدرامي المنبثق من لغة السرد القصصي الذي اعتمد عليه الشاعر لتجسيد شعرية الكلمات والدلالات الإشارية المكثفة، لأن تكرار جملة (سأمضي للعمل)، هو تأكيد من الزوجة على ذهاب زوجها للعمل وعدم ممارسته أي نشاط عدائي ضد المحتلين الغاصبين، وهذا تأكيد من الشاعر على عمق مأساة الزوجة التي هي رمز لجميع النساء الفلسطينيات المناضلات.

إن التكرار والإلحاح على جملة (ما وصل) يبرز هول الفاجعة وعمق المأساة، فالحدث المروي يتنامى فاتحاً دلالته الرمزية على الواقع، لأنها قصة مفتوحة على المجهول لتحكي العذاب والقهر والصراع المستمر مع الاحتلال، لذلك فالشاعر لم يشأ أن يصف الواقع المرير للفلسطيني بغنائية ذاتية ليبرز جانب الصراع الموضوعي الإنساني من خلال لغة الدراما القصصية المتكاملة العناصر في القصيدة، فالشخوص والأحداث والحبكة والمكان والزمان والإطار والفكرة – متوفرة في القصيدة الدرامية القصصية، عبّر بها عن تجربته الشعرية ليحكي من خلالها طبيعة الصراع القائم والمتواصل مع الاحتلال.

اعتمد سميح القاسم في قصائده السردية الدرامية أيضاً على طول الجمل الشعرية وتدويرها، مع تضمين بعض الألفاظ الأجنبية، ليقترب السرد فيها من النثر بدون أن يختل الوزن، وهو ما ساعد "في أحيان كثيرة على تأمل الأسلوب الداخلي للتعبير الفني ذاته"[1]، الأمر الذي فجّر درامية اللغة وبيانها في شعره كما جاء في مقطع من قصيدة له بعنوان "شخص غير مرغوب فيه"[2]:

---

(١) د. صلاح فضل، شفرات النص (دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد)، ط٢، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ١٩٩٥، ص٢٤٤.

(٢) أعمال سميح القاسم الكاملة، المجلد الثالث، ص٢٣٢-٢٣٤.

Digitized by Birzeit University Library

على متن طائرة اللوفتهنزا تعثرتُ بالجثثِ. انتَقَدوني كثيراً.
وهاجت عليّ المضيفاتُ واحتشدَ الطاقمُ. انتهرتني من
الفارست كلاس سيدةٌ (من بلاد الملايو؟) ووبَّخَني رجلٌ
(ربما من هواي!) اعتذرتُ كثيراً وأسرفتُ في الانحناء كما
يقتضي بروتوكول الجنائز. لكنهم رفضوا الاعتذار وحوَّلني
الكابتن العصبيُّ إلى شركات الملاحةِ من آسيا. عبرتْ غيمةٌ
بملاكين مُضطجعين على متنها. فرفعتُ ذراعيَّ في لهفةٍ
وصرختُ: ألا أيها الصَّاحبان، ألا تأخذان الفتى للبلاد التي
أَسقَمَتها فضائلُها؟ للبلادِ التي بهظت روحَها لعناتُ الأرامل
وامتلكت جسمها شهواتُ الحرائقِ؟ يا أيها الصاحبان
ارحماني!
ولم يبصراني
ولم يسمعاني
تجمَّعْتُ. شلواً فشلواً. تجمَّعتُ من تيهِ أركانها الأربعه
وحينَ دخلتُ، تأفَّفَ حارسُ مقبرةِ الأنبياءِ
لأنّي اقتحمتُ المكان المقدَّسَ منتعلاً جثتي. ساجداً في حذائي
ولم أخلع القبَّعة
ولم أحترم مَوْقعهْ
وصاحَ وناحَ وهاجَ وماجَ. وأقبلت الشرطةُ المُسرعهْ
وتمَّ اعتقالي بدون مقاومةٍ (من أُقاومُ؟ البردُ يقتُلُني في

Digitized by Birzeit University Library

العراء. ودفءُ السجونِ أحبُّ إلى الأجنبيِّ المُطارَدُ من بردِ
أحلامه المفزعةْ.)

يبرز الشاعر جانباً من جوانب مأساة الفلسطيني الملاحَق في كل مكان، الممنوع من دخول بعض البلاد العربية التي يرغب في زيارتها، فيسرد لنا موقفاً يتعرض له في أثناء سفره في أحد المطارات حيث يتعرض للإهانة من مضيفات الطائرة ومن ركابها رجالاً ونساءً، بل من كل الجنسيات، ليبرز حجم التآمر العالمي بأسلوب سردي درامي، حتى إنه يتخيل ملاكين على متن غمامة يستغيث بهما ليأخذاه إلى بلاده التي أنهكتها حرائق وحروب كثيرة، ولكنهما لم يسمعاه ولم يبصراه.

والشاعر يجيء بدال لفظة (ارحماني) الذي يوازي الصرخة في سطر سريع الإيقاع بعد جملة طويلة، ليبرز اللهفة والشوق الشديد للخلاص من العذاب والقهر الذي يلاقيه، ويجيئ كذلك بالجملتين: (ولم يبصراني- ولم يسمعاني) ليعلن من خلالهما خيبة أمله وحزنه؛ لأن الموقف يتطلب الإيجاز وعدم الإسهاب، لأن خائب الأمل لا يجد ما يعبر به كاللهوف المستغيث، ثم يعود إلى سرد عذابه بأسلوب درامي سردي، متنقلاً بين الأموات والأحياء، مستأنساً بالأموات بدل الأحياء، فالشاعر يصور ما حدث معه في المطار كما حدث معه في المقبرة التي لجأ إليها بعد أن سُدّت الأبواب في وجهه، وهذه الصور الاستعارية تبرز مدى الانتهاك الذي وصل إليه الإنسان الفلسطيني في مواجهة الظلم العالمي لإنسانيته وكرامته، لأن دلالة الانتعال تبرز مدى الاحتقار الشديد لآدميته.

وساعدت دوال الأفعال الماضية في القصيدة: (صاح- ناح- هاج- ماج) على الارتداد إلى الماضي والامتداد إلى المستقبل وعيش الواقع الراهن رغم مرارته، ليرصد من خلالها حركية تصوير ثورة حارس المقبرة من خلال "المونولوج" الحوار الداخلي، الذي جسّده في ختام المقطع ليصور العذاب الداخلي والإحباط الشديد بالاستفهام المطلق (من أقاوم؟) وكأن إحباطه أسلمه للاستسلام، لأن البردَ - وهو رمز لعدم اكتراث العالم وبلادته تجاه القضية الفلسطينيةَ - كان شديداً عليه، لذلك دفء السجون التي جاءت منزاحة لتعادل في دلالتها العيش في الوطن المحتل رغم ما فيه من عذابات، خير للإنسان الفلسطيني من التجول المرير بين منافي العالم.

Digitized by Birzeit University Library

ويستخدم سميح القاسم في شعره أسلوب البناء الدرامي الذي يعتمد على عناصر التعبير الدرامي من حوار (ديالوج)، وحوار داخلي (مونولوج)، وسرد قصصي في البناء الشعري، وذلك لتمثيل الصراع والحركة؛ لأنه شاعر المواقف والصراع الدرامي، سواء كان هذا الصراع داخل نفسه أو مع آخرين، بحكم الواقع المرير الذي يعيشه الفلسطيني وصدامه المتواصل مع الاحتلال، فسميح القاسم جسّد ذلك وبشكل ملحوظ في قصائده، ليعكس من خلالها الواقع المرير والمعاناة التي يعيشها الفلسطيني. كذلك كثر السرد القصصي في دواوين سميح القاسم وقصائده[1] بوضوح كامل وبشكل ملفت للنظر، ليسرد حكايته وحكاية شعبه المريرة على مدار عشرات السنوات القاسية.

---

(١) يتضح السرد القصصي الدرامي في أعمال سميح القاسم الكاملة، ولمزيد من الاستزادة ينظر: المجلد الأول، ص٧٢، ٢٠٥، ٢٣٤، ٤٥٥، ٥٨٦- المجلد الثاني، ص٢٠٢، ٢١٩، ٢٤٧، ٣١٠، ٣٣٢- المجلد الثالث، ص٨٨، ٩٣، ١٥٦، ١٩٤، ٢٢٠، ٢٩٣، ٣١٣، ٤٠٢، ٤٦٨، ٤٧١- المجلد الرابع، ص٨٣، ٩١، ٢٤٦.

Digitized by Birzeit University Library

Digitized by Birzeit University Library

الخـــاتمـــة

Digitized by Birzeit University Library

Digitized by Birzeit University Library

الخـــاتمـــة

وبعد هذه الوقفة الطويلة والشاقة مع شعر الشاعر الفلسطيني سميح القاسم لاستجلاء وتوضيح مظاهر البنية الدرامية في نصه الشعري التي جسدت الصراع واحتدام المتضادات والمتقابلات بأنواعها وأشكالها المتعددة، فإنه يمكننا الخروج بالنتائج التالية:

- أن سميح القاسم أحدُ الشعراء الفلسطينيين الذين اعتمدوا في بناء قصائدهم على الدراما ليكشفوا من خلالها عن طبيعة الصراع وتناقضات الحياة في الواقع الفلسطيني بأشكاله وأنماطه المتعددة، ولإزالة قناع الخديعة والزيف الذي يختفي الاحتلال وراءه.

- ظهرت المفارقة عند سميح القاسم بصورة واضحة من خلال التباين بين المستوى السطحي والمستوى العميق، فالإنسان عند سميح القاسم غالباً ما يكون ضحية المفارقة.

- وظف القاسم بعض التقنيات والأساليب الفنية والبلاغية لإبراز المفارقة في قصيدته، بل إنه اتكأ عليها في بناء بعض قصائده الدرامية المفارقة، حيث استدعى عدة أساليب بلاغية مثل الطباق والمقابلة والجناس والتورية، بالإضافة إلى الغموض والتضمين بأشكاله وأنماطه، فالألفاظ المتضادة والمتناقضة كان لها دور واضح في إبراز المفارقة وبصورة جليّة عند سميح القاسم.

- لوحظ غلبة الموضوعات السياسية والاجتماعية على قصائد الشاعر سميح القاسم التي برزت فيها المفارقة، فالشاعر خاطب شعوب الأمة العربية وشعبه المقهور والمظلوم من خلال شعره؛ لذا جاءت معظم أشعاره في أغلبها مرتبطة بقضايا وهموم ومعاناة الأمة والشعب الفلسطيني، فلم يكن صانع المفارقة هو دائماً الإنسان، بل كان الدهر والزمن في بعض الأحيان أو الأحداث صانعاً للمفارقة، لذا تحول الشاعر في بعض الأحايين إلى صانع مفارقة ومشارك فيها.

- استدعى سميح القاسم في العديد من قصائده عدة أبنية وأساليب درامية ليبرز من خلالها المفارقة الدرامية، فلجأ إلى البناء الدائري والمقطعي والحلزوني والمتماوج، عكس من خلالها المعاناة والمأساة التي حلت بالفلسطينيين، فبثت في شعره التجديد والإثارة والتنويع، فالشاعر استغل كل تلك التقنيات لتقديم تجربته الشعرية الدرامية والتي تنمُّ عن وعي وقدرة الشاعر على التعبير عن معاناته وقضاياه السياسية والاجتماعية.

- أن طول القصيدة أو قصرها عند سميح القاسم لا يُحدّد طبيعة بنيتها دراميّة كانت أم غنائية، فهما ليستا معياراً يُمكن على أساسه تصنيف النتاجات الشعرية، فالذي يُحدد

Digitized by Birzeit University Library

بنية القصيدة هو امتلاكها للمقومات الفنية للبناء الذي تتوخى التحرك في فضائه، وإعطائه مدلولات دلالية ورمزية توحي بدرامية النص الشعري.

- كان حضور المعادلات الموضوعية والأقنعة من قناع أسطوري وتاريخي وديني وشعبي، في قصائد سميح القاسم حضوراً تفاعليًا متسرّباً داخل مكوناتها الفنية، الأمر الذي أمدها بقدرات تعبيرية ودلالية واسعة مكّنتها من تجاوز إطارها الذاتي ومناخها الغنائي إلى مستويات موضوعية وفضاءات درامية، والانفتاح على تجارب إنسانية وحمولات دلالية منحتها بُعداً شموليّاً وعمقاً إيحائيّاً واسعاً، في ظل استدعائه الشخصيات والأحداث إما بمدلولاتها أو بشخصيتها والدلالة عليها ببعض الرموز والدلالات، لتخلق في القصيدة نوعاً من الحوار الذي يوضح القناع الذي يتكئ عليه الشاعر لإبراز الألم والمعاناة الفلسطينية.

- تتضح مظاهر الدراما عند سميح القاسم في تلك الجدلية بين الذات والموضوع،وطغيان الذات على الموضوع، إذ برز ملمح القناع الدرامي في تعدد الأصوات وحضورها في قصائده والصراع بينها،فالأصوات في القناع عند الشاعر تختلف وتتحاور، وتثري القناع باختلاف وجهات النظر وبالحركة المستمرة بين الأفكار المتعارضة والمتقابلة، لأن الحوار خاصية درامية تسمح للرؤية أن تتخذ أبعاداً شتّى، بدءاً من حوار الذات مع نفسها أو مع قناعها، فهذا ما وجدناه في قصائد سميح القاسم؛ إذ يأتي أكثر من صوت في القصيدة فجاء الخطاب عنده بأكثر من ضمير.

- لجأ الشاعر إلى أسلوب الحوار علي المستويين الداخلي (المونولوج) والخارجي (الديالوج)،ليثري قصائده بالدرامية وإعطاء وظيفة لكل منها، والذي تبلور جليّا وواضحاً في تقديم الحدث وتعميق الصراع، والذي كثف من قدر هذه القصائد عند سميح القاسم ووسع دائرة التعبير عن ألوان النضال الفلسطيني متعانقاً مع أساليب فنية وبلاغية أخرى يعتمدها الحوار في تصعيد الحدث الدرامي.

- المونولوج عند سميح القاسم هو وسيلة لمحاكمة الواقع وهجره حين يكون مصدراً مقلقاً باعثاً على الألم، لذلك أتى به الشاعر ضمن قصائده لاستبطان الشخصيات وتثبيت منظوره الخاص ورؤيته من خلال الانحراف بواقع الأشياء وتشويهها، فالقاسم في حواره الداخلي يتجه نحو مخاطب حقيقي في ذاكرة التاريخ، ليرتقي بالدراما ويعطيها الحركة المستمرة من خلال اعتماده على الفعل.

- أما الحوار الخارجي (الديالوج) عند سميح القاسم فهو الجسر للتواصل مع الآخر، فحاجته إليه في مواجهة عالمه الخارجي مثل حاجته للمونولوج في مواجهة عالمه

Digitized by Birzeit University Library

الداخلي، الحوار لديه يكشف عن المعاناة النفسية للشخصيات وإبراز التناقض القائم بينهما.

ظهرت الجوقة في قصائد الشاعر بصورتين مختلفتين فأحياناً استدعاها الشاعر باسمها ووظيفتها معاً، وأحياناً يستدعي بعض مدلولاتها أو أحد عناصرها، لذلك جاءت بصورة مباشرة وغير مباشرة، إذ لعب الحوار وتعدد الأصوات دوراً أساسيّاً في إبرازها، ليوضح من خلالها ما تجيش به نفسه من ألم وعذاب.

تتميز القصيدة الغنائية عند الشاعر بحضور واسع ومكثف " للأنا "، وذلك لم يأتِ عبثاً بل كان استجابةً للتطور الفكري والحضاري الذي دفع بالقصيدة لتجاوز حدودها الغنائية.

استخدم سميح القاسم الألفاظ والتعابير الشعبية الفلسطينية وضمنها في قصائده ليضمن التأثير في نفس المتلقي والوصول إلى عالمه الداخلي، وذلك من خلال تضمينه الأغنية الوطنية والشعبية والسياسية، والمثل والحكاية الشعبية الفلسطينية، وإن كان قد استدعى حكايات الماضي وإسقاطها على حكايات الواقع الفلسطيني ولكن بعبارات وتعابير قريبة من نفس المتلقي.

لجأ سميح القاسم في سرد واقعه وواقع شعبه المرير والقاسي إلى اللهجة العامية والفصحى، وذلك حسب بنية الحدث أو القصة المأساوية التي يرغب في إيصالها للمتلقي، فالشاعر ضمن الأغنية والموال في قصائده وبلغة تعبيرية درامية قريبة من خلجات ونفسية أبناء الشعب الفلسطيني، ينقل الصراع وصوره المتعددة مع المحتلين للأرض والوطن.

مكتبة جامعة بيرزيت الرئيسية

Digitized by Birzeit University Library

Digitized by Birzeit University Library

المصادر والمراجع

Digitized by Birzeit University Library

Digitized by Birzeit University Library

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم
- الكتاب المقدس

- أولاً: المصادر:

- الدواوين الشعرية:

١- أعمال سميح القاسم الكاملة، ٧ مجلدات، ط١، دار الجيل- دار الهدى، بيروت، ١٩٩٢م.

٢- سميح القاسم، الكتب السبعة، دار الجديد، بيروت، ١٩٩٤م.

٣- سميح القاسم، ديوان خذلتني الصحارى، ط١، منشورات إضاءات، فلسطين، ١٩٩٨م.

- ديوان سأخرج من صورتي ذات يوم، ط١، مؤسسة الأسوار، عكا، فلسطين، ٢٠٠٠م.

- عن الموقف والفن حياتي وقضيتي وشعري، دار العودة، بيروت، ١٩٧٠م.

- ديوان كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه (سربية)، منشورات مؤسسة الأسوار، عكا، فلسطين، ٢٠٠٠م.

- ديوان الممثل وقصائد أخرى، ط١، مؤسسة الأسوار، عكا، فلسطين، ٢٠٠٣م.

٤- ديوان عمر بن أبي ربيعة، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٨م.

ثانياً: المراجع:

١) الكتب العربية:

٥- إبراهيم حمادة، دراسات في الدراما والنقد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٦م.

- طبيعة الدراما، دار المعارف، القاهرة.

Digitized by Birzeit University Library

- معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة.

٦- إبراهيم المالح، قاموس عبري- عربي، مطبعة هاسفر، القدس.

٧- إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ط٢، دار الشروق، عمان، ١٩٩٢م.

- فن الشعر، ط٢، دار الثقافة، بيروت.

٨- أحمد جبر شعت، الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر، ط١، مكتبة القادسية، فلسطين، ٢٠٠٢م.

٩- أحمد كمال زكي، اتجاهات المسرح المعاصر، الصورة الإبداعية، الكتاب الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٥م.

- دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٠م.

١٠- أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري (دراسة في توظيف الشخصيات التراثية) ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨م.

١١- أسامة فرحات، المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

١٢- أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي (دراسة سيميائية)، ط١، دار مشرق، المغرب- دمشق، ١٩٩٤م.

١٣- إمام عبد الفتاح إمام، معجم ديانات وأساطير العالم، المجلد الثالث، مكتبة مدبولي، القاهرة.

١٤- أمين سلامة، معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية، المجلد الأول والثاني، مكتبة مدبولي، القاهرة.

١٥- أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ط٣، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٢م.

١٦- أنطوان شلحت، سميح القاسم من الغضب الثوري إلى النبوءة، دار الأسوار، عكا، فلسطين.

Digitized by Birzeit University Library

١٧- بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد الأدبي الحديث، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤م.

١٨- أبو البقاء العكبري، شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، المجلد الأول والثاني، ضبط وتصحيح مصطفى السقا، إبراهيم الإبياري وعبد الحفيظ شلبي، دار الفكر، بيروت.

١٩- أبو بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، ترتيب السيد محمود خضر، ط ٩، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، ١٩٦٣م.

٢٠- جمال يونس، لغة الشعر عند سميح القاسم، ط١، مؤسسة النوري، دمشق، ١٩٩١م.

٢١- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ط٢، تقديم وتحقيق محمد الحبيب الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت.

٢٢- حسن الباش، الأغنية الشعبية الفلسطينية، ط٢، دار الجيل، دمشق، ١٩٧٩م.

٢٣- حسن فتح الباب، سمات الحداثة في الشعر العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧م.

٢٤- حكمت صباغ الخطيب (يمنى العيد)، الكتابة تحوّل في التحوّل، ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٣م.

٢٥- خالد سليمان، المفارقة والأدب (دراسات في النظرية والتطبيق)، ط١، دار الشروق، عمان، ١٩٩٩م.

٢٦- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، طه، شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٣م.

٢٧- رجاء النقاش، أدباء معاصرون، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٢م.

٢٨- رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن (دراسة تحليلية للدراما أشكالها وتطورها)، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.

- فن القصة القصيرة، ط٢، دار العودة، بيروت، ١٩٧٥م.

Digitized by Birzeit University Library

٢٩- الزمخشري، أساس البلاغة، طبعة كتاب الشعر، ١٩٦١م.

٣٠- سامي سويدان، في دلالية القصص وشعرية السرد، ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٩١م.

٣١- سعيد شوقي، بناء المفارقة في المسرحية الشعرية، ط١، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠١م.

٣٢- السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، منشأة الإسكندرية، ١٩٧٩م.

٣٣- سعيد يقطين، الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ١٩٩٧م.

٣٤- شجاع العاني، في أدبنا القصصي المعاصر، ط١، دار الشروق الثقافية، بغداد، ١٩٨٩م.

٣٥- الشنفرى، لامية العرب (نشيد الصحراء الشاعر الأزد)، شرحها محمد بديع شريف، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٦٨م.

٣٦- صابر عبد الدايم، التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث، ط١، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٩٠م.

٣٧- صالح أبو إصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ عام ١٩٤٨م وحتى ١٩٧٥م (دراسة نقدية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩م.

٣٨- صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، ط١، دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٢م.

- أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨م.

- بلاغة الخطاب وعلم النص (سلسلة كتب ثقافية)، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة الفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٢م.

Digitized by Birzeit University Library

- تحـــوّلات الـــشعرية العربيـــة، ط١، دار الآداب للنـــشر والتوزيـــع، بيروت، ٢٠٠٢م.

- شفرات النص (دراسة سيميولوجية في شعرية القص والسرد)، ط٢، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ١٩٩٥م.

- علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته)، ط٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥م.

- منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ط٣، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٦م.

- نبرات الخطاب الشعري، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨م.

- نظريـــة البنائيـــة في النقـــد الأدبـــي، ط٢، مكتبـــة الأنجلـــو المـــصرية، القاهرة، ١٩٨٠م.

٣٩- طلال حرب، أولية النص (نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي)، ط١، المؤسسة الجامعية، بيروت، ١٩٩٩م.

٤٠- عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، ط١، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ١٩٩٨م.

٤١- عبد الرحمن ياغي، شعراء الأرض المحتلة، دار كاظمة للنشر، الكويت، ١٩٨٢م.

٤٢- عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.

٤٣- عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربيـة (علـم المعـاني، البيـان، البـديع)، ط١، دار النهضة العربية، بيروت.

٤٤- عبد الفتاح عثمان، الأسلوب القصصي عند يحيى حقي(التنظير النقـدي- الإبـداع الأدبي)، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٩٠م.

٤٥- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيـان، ط٢، صححه وعلـق عليـه محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، ١٩٧٨م.

Digitized by Birzeit University Library

- دلائل الإعجاز في علم المعاني، تعليق محمد رشيد رضا، المكتبة التوفيقية، القاهرة.

٤٦- عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ١٩٩٠م.

٤٧- عبد الله التطاوي، الجدل والقص في النثر العباسي، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٨٨م.

٤٨- عبد المجيد زراقط، الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، ط١، دار الحرف العربي، بيروت، ١٩٩١م.

٤٩- عبد الواسع الحميري، الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩م.

٥٠ - عزت محمد جاد، نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢م.

٥١- عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه (دراسة ونقد)، دار الفكر العربي، القاهرة.

- الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧م.

٥٢- عز الدين منصور، دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر، ط١، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٥م.

٥٣- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع، ليبيا، ١٩٧٨م.

- عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط١، مكتبة دار العلوم، القاهرة، ١٩٧٨م.

٥٤- عواد علي، غواية المتخيل المسرحي (مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد)، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ١٩٩٧م.

٥٥- فاضل تامر، معالم جديدة في أدبنا المعاصر، دار الحرية، بغداد، ١٩٧٥م.

Digitized by Birzeit University Library

٥٦- مارون عبّود، الشعر العامي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٨م.

٥٧- مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط٢، طبعة لبنان، بيروت، ١٩٨٤م.

٥٨- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ط١، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩م.

- كتب المحو، ط١، دار توبقال- الدار البيضاء، ١٩٩٤م.

٥٩- محمد خليفة حسن أحمد، ظاهرة النبوة الإسرائيلية (طبيعتها وتاريخها)، الموقف الإسلامي، دار الزهراء للنشر، ١٩٩١م.

٦٠- محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي والبلاغة، دار الكاتب العربي، القاهرة.

٦١- محمد العبد، المفارقة القرآنية (دراسة في بنية الدلالة)، ط٢، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٦م.

٦٢- محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، ط١، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ١٩٩٧م.

- بناء الأسلوب في شعر الحداثة (التكوين البديعي)، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٣م.

- جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، ط١، لونجمان، القاهرة، ١٩٩٥م.

- قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥م.

- كتاب الشعر (الشعر والشعراء)، ط١، الشركة المصرية للنشر، لونجمان، القاهرة، ٢٠٠٢م.

٦٣- محمد عناني، دراسات في المسرح والشعر، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٨٥م.

Digitized by Birzeit University Library

٦٤- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة.

٦٥- محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٤م.

٦٦- محمد بن القاسم الأنباري، كتاب الأضداد، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ١٩٩١م.

٦٧- محمد محمود رحومة، الدائرة والخروج (دراسة في شعر البردوني)، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٩٣م.

- دراسات في الشعر والمسرح اليمني، ط١، دار الكامة، صنعاء، ١٩٨٥م.

- مسرح صلاح عبد الصبور (دراسة فنية)، ط١، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٠م.

٦٨- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ط١، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٨٥م.

٦٩- محمد مندور، الأدب وفنونه، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة.

- الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة.

٧٠- محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، ١٩٨١م.

٧١- محمود أمين العالم، الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر، ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٣م.

٧٢- مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٧م.

Digitized by Birzeit University Library

٧٣- المقريّ، نفح الطيب، طبعة محيي الدين عبد الحميد، الجزء التاسع، القاهرة.

٧٤- ابن منظور، لسان العرب، تحقيق عبد الله الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٩م.

٧٥- منير فوزي، صورة الدم في شعر أمل دنقل (مصادرها وقضاياها وملامحها الفنية)، ط١، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥م.

٧٦- ميشال عاصي، الفن والأدب، ط٢، المكتب التجاري للطباعة، بيروت، ١٩٧٠م.

٧٧- ناصر شبانة، المفارقة في الشعر الحديث (أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجاً)، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٢م.

٧٨- نبيل راغب، النقد الأدبي، مكتبة مصر، الفجالة، القاهرة.

- موسوعة الإبداع الأدبي، ط١، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ١٩٩٦م.

٧٩- نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، الفجالة، القاهرة.

٨٠- نعيمة مراد محمد، المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٥م.

٨١- نمر سرحان، الحكاية الشعبية الفلسطينية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٤م.

- إحياء التراث الشعبي، منشورات فيلادلفيا، الأردن.

٨٢- وليد منير، جدلية اللغة والحدث في الدراما الشعرية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧م.

٨٣- يسري جوهرية عرنيطة، الحكايات الشعبية الفلسطينية (سلسة كتب فلسطينية(١٤)، مركز الأبحاث، بيروت، ١٩٦٨م.

٨٤- يوسف سامي اليوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، ط٣، دار الحقائق وديوان المطبوعات، الجزائر، ١٩٨٣م.

Digitized by Birzeit University Library

٨٥- يوسف الشاروني، مع الدراما (دراسات أدبية)،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،١٩٨٩م.

٢) الكتب المترجمة:

٨٦- أرسطو طاليس، كتاب أرسطو، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، ط٢، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣م.

٨٧- إريك بنتلي، الحياة في الدراما، ط٣، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٢م.

٨٩- ألين استون وجورج سافونا، المسرح والعلامات، ترجمة سباعي السيد، مراجعة محسن مصيلحي، وحدة الإصدارات- مسرح (١٣)، أكاديمية الفنون، القاهرة، ١٩٩٦م.

٩٠- جون كوين، بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة.

٩١- د.سي.ميومك، موسوعة المصطلح النقدي (١٣)، المفارقة وصفاتها، ط٢، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٧م.

٩٢- روبرت همنغوي، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ط٢، ترجمة محمود الربيعي، القاهرة، ١٩٧٥م.

٩٣- رودولف أنتس، الأساطير في مصر القديمة، ضمن كتاب أساطير العالم القديم، نشر وتقديم صموئيل نوح كريم، ترجمة أحمد عبد الحميد يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٤م.

٩٤- رولان بارت، النقد البنيوي للحكاية، ط١، ترجمة أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت - باريس، ١٩٨٨م.

٩٥- ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر والترجمة، القاهرة، ١٩٦٣م.

٩٦- رينيه ويليك، ت.س إليوت، الشاعر الناقد، ترجمة إحسان عباس، صيدا، بيروت، ١٩٦٥م.

Digitized by Birzeit University Library

٩٧- ستانلي هايمن، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، المجلد الأول، ترجمة إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨١م.

٩٨- س.و.داوسن، الدراما والدرامية، ط٢، ترجمة جعفر صادق الخليلي، منشورات عودات، بيروت- باريس، ١٩٨٩م.

٩٩- ف.ج.سكفوز فيكوف، الشعر الغنائي، موسوعة نظرية الأدب، ترجمة نصيف التكريتي، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٦م.

١٠٠- فردب ميليب وجبرا الدايدس بنتلي، فن المسرحية، ترجمة صدقي خطاب، مراجعة محمود السمرة، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨٦م.

١٠١- كيفن فانهوزر، أسلاف فلسفة ريكور في الزمان والسرد، ضمن كتاب الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكور، ط١، تحرير ديفيد وورد، ترجمة وتقديم سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ١٩٩٩م.

١٠٢- كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، ط١، ترجمة رئيف كرم، المركز العربي، بيروت، ١٩٩٢م.

١٠٣- مارتن اسلن، تشريح الدراما، ط٢، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت، منشورات مكتبة النهضة، بيروت- بغداد، ١٩٨٤م.

- مجال الدارما (كيف تخلق العلامات الدرامية المعنى على المسرح والشاشة)، ترجمة سباعي السيد، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة.

١٠٤- مارك فان دورن، أهمية الشعر المكنة، ضمن كتاب الأديب وصناعته، مجموعة كتاب أجانب إعداد وتقديم روي كاودن، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، مكتبة منيمنة، بيروت، ١٩٦٢م.

١٠٥- نور ثروب فراي، تشريح النقد، ترجمة محيي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، طرابلس- ليبيا، ١٩٩١م.

Digitized by Birzeit University Library

١٠٦- هاسكل بلوك وهيرمان سالنجر، الرؤيا الإبداعية، ترجمة أسعد حليم، مراجعة محمد مندور، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ١٩٦٦م.

١٠٧- وولتر كير، عيوب التأليف المسرحي، ترجمة عبد الحليم البشلاوي، مكتبة الفنون الدرامية، القاهرة.

٣- الكتب الأجنبية:

108- A.R. Thompson, the dry mock, a study of irony in drama.

109- J.A. unddon, a dictionary of literary terms , harmond sworth, penguin books, 1984.

110- D.J. enright, the all 4 ring problem.

111- M.H. a brams, a glossary of literary terams.

112- W.C. Both, a rhetoric of erony.

ثالثا: الرسائل الجامعية:

١١٣- شوقي أحمد يعقوب أبو زيد، التواصل بالتراث في أعمال سميح القاسم الأدبية، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الأردنية، إشراف د. عبد الرحمن ياغي، ١٩٩١م.

١١٤- صلاح البردويل، توظيف التراث في الشعر الفلسطيني المعاصر، رسالة دكتوراه غير منشورة، إشراف د. أحمد سيد محمد، جامعة عين شمس، القاهرة، ٢٠٠١م.

١١٥- عادل هنداوي شعبان، المفارقة في لزوميات أبي العلاء المعري، رسالة دكتوراه غير منشورة، إشراف د. محمد عبد المطلب، جامعة عين شمس، القاهرة، ٢٠٠٧م.

١١٦- علاء عبد اللطيف، بناء المفارقة في شعر حافظ إبراهيم، رسالة دكتوراه غير منشورة، إشراف د. محمد عبد المطلب، جامعة عين شمس، القاهرة، ٢٠٠٢م.

Digitized by Birzeit University Library

١١٧- محمد صديق غيث، البناء الدرامي لشعر لبيد ابن ربيعة العامري الجاهلي، رسالة ماجستير غير منشورة، إشراف د.عز الدين إسماعيل، جامعة عين شمس، القاهرة، ١٩٩٤م.

١١٨- نانسي إبراهيم عباس سلامة، بناء المفارقة في البلاغة العربية، رسالة ماجستير غير منشورة، إشراف د.صلاح فضل، د.محمد عبد المطلب، جامعة عين شمس، القاهرة، ٢٠٠٣م.

١١٩- نظمي محمد أحمد بركة، العناصر الدرامية في القصيدة الفلسطينية المعاصرة، رسالة دكتوراه غير منشورة، إشراف د. أحمد كمال زكي، د. مصطفى عبد الشافي الشورى، جامعة عين شمس، القاهرة، ١٩٩٧م.

رابعا: الدوريات والمقالات:

١٢٠- اتصال هاتفي وحديث مع الشاعر سميح القاسم حول "نشأته وثقافته" وأرسل للباحث مقالاً بعنوان "بطاقة سميح القاسم بتاريخ ٢٠٠٧/١٠/١٨م.

١٢١- أنور الغساني ، مقابلة مع سميح القاسم، مجلة الآداب، العدد العاشر، تموز، بيروت، ١٩٧٠م.

١٢٢- جابر عصفور، أقنعة الشعر المعاصر، مهيار الدمشقي، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الرابع، ١٩٨١م.

١٢٣- جيرد براند، العالم والتاريخ والأسطورة، ترجمة عبد الغفار مكاوي، مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الأول، القاهرة، ١٩٨٣م.

١٢٤- سمارة رنتيس، الزعاريد والملهاة، مجلة التراث والمجتمع، العدد الحادي عشر، نيسان، البيرة، فلسطين، ١٩٧٩م.

١٢٥- سميح القاسم شاعرا في مواكب الشمس، مجلة الشرق، العدد الثاني، (عدد خاص احتفاء ببلوغه الستين)، فلسطين، ١٩٩٩م.

١٢٦- سيزا قاسم، المفارقة في القص العربي المعاصر، مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الثاني، القاهرة، ١٩٨٢م.

Digitized by Birzeit University Library

١٢٧- علي عشري زايد، البناء الدرامي مستقبل القصيدة العربية، مجلة الثقافة العربية، اللجنة الشعبية العامة للإعلان والثقافة، العدد الثالث، بنغازي، ليبيا، ١٩٧٦م.

- مقال بعنوان لغة الشعر المسرحي، ضمن كتاب ندوة: الشعر المسرحي، مؤسسة يماني الثقافية، ٢٠٠١م.

١٢٨- كلينث بروكس، لغة المفارقة، مجلة الدارة، ترجمة محمد منصور، العدد الثاني، السنة السادسة عشرة، محرم- صفر، ربيع الأول، السعودية، ١٤١١هـ.

١٢٩- محمد عبد المطلب، ظواهر تعبيرية في شعر الحداثة، مجلة فصول، المجلد الثامن- العدد الثالث والرابع، ديسمبر، القاهرة، ١٩٨٩م.

١٣٠- محمود درويش، مقال بعنوان (أنقذونا من هذا الحب القاسي)، مجلة الآداب، بيروت، ١٩٦٩م.

١٣١- نبيلة إبراهيم، المفارقة، مجلة فصول، المجلد السابع، العدد الثالث والرابع، إبريل، سبتمبر، القاهرة، ١٩٨٧م.

Digitized by Birzeit University Library

ملخص الرسالة

لقد تناول الباحث موضوع " **التشكيل الدرامي في شعر سميح القاسم**"، الذي لم يكن هينا بحال ، أعاننا الله على إنجازه وإتمامه.

وقد اقتضت ضرورة الدراسة أن يقسم هذا البحث إلى مقدمة ومدخل وثلاثة فصول وخاتمة.

أما المقدمة فقد تناول فيها الباحث أهمية الموضوع ودوافع اختياره، والمنهج الذي اعتمد عليه، والصعوبات التي واجهته أثناء الدراسة.

وأما المدخل فقد عرض فيه الباحث سيره الشاعر وثقافته، ووقف قليلا عند مفهوم "**التشكيل الدرامي**"، مستعرضاً بعض الآراء حول هذا المفهوم لدى كثير من النقاد.

وقد جاء الفصل الأول بعنوان: **المفارقة الدرامية في شعر سميح القاسم**"، وقد قسّمه الباحث إلى قسمين: تناول في القسم الأول: أنواع المفارقات الدرامية التي جسّدها بكثافة في قصائده؛ من مفارقات لفظيّة ومأساوية ودرامية، ومفارقة الموقف، والمفارقة التصويرية التي استدعى خلالها التراث ووظّفه في العديد من قصائده، لبيان المفارقة وطبيعتها؛ لكشف حالة الصراع والتناقض التي يعيشها الشعب الفلسطيني.

أما القسم الثاني فجاء بعنوان: " **تقنيات بناء قصيدة المفارقة في شعر سميح القاسم**"، وتناول فيه الباحث بعض الآليات والأساليب التي أسهمت في بناء قصيدة المفارقة عند سميح القاسم، فتناول الباحث التضمين والغموض، والتضاد والتورية ودورها في إبراز حالة الصراع والمفارقات الدرامية، بالإضافة إلى بعض الأساليب البلاغية من طباق ومقابلة وجناس وتشبيه مقلوب، حيث تطرق إليها الباحث أثناء الدراسة والتي كان لها دورٌ ملموسٌ في إبراز قصيدة المفارقة عند سميح القاسم.

وجاء الفصل الثاني بعنوان: " **الأبنية الدرامية في شعر سميح القاسم**"، وقد قسمه الباحث إلى قسمين: تناول في القسم الأول الأساليب والملامح الفنية الدرامية

Digitized by Birzeit University Library

الحديثة التي استخدامها سميح القاسم في بناء قصيدته الدرامية، كالبناء الدائريّ والمقطعيّ والحلزونيّ والمتماوِج، وأثره في تشكيل وبناء قصائده الدرامية.

أما القسم الثاني فجاء بعنوان: " **القناع وتعدد الأصوات في القصيدة عند سميح القاسم**"، وتناول فيه الباحث مفهوم القناع وأهميته في القصيدة وآلية استدعائه وكيفيته عند سميح القاسم، ثم تناول الباحث أنواع الأقنعة التي وظّفها الشاعر من قناع أسطوري وتاريخي وديني وشعبي، وكيفية استخدامها في الكشف عما تجيش به نفسه من مشاعر وانفعالات وحسرات، وإبراز أشكال الظلم والعذاب الذي يتعرض له الشعب الفلسطيني على يد الاحتلال الصهيوني الغاشم على مدار عشرات السنوات.

وجاء الفصل الثالث بعنوان: " **درامية اللغة والتعبير عند سميح القاسم**"، وتناول فيه الباحث خمس نقاط هي: الحوار الداخلي (المونولوج)، الحوار الخارجي (الديالوج) والجوّقة واللغة الغنائيّة ،واللغة السَّرْدية والقصصية، ودورها في بناء قصيدة القاسم، ودور الحوار بنوعيه، وأثره الفني على شكل القصيدة في ظل استخدام الشاعر ألفاظ وعبارات شعبية وعامية وفصحى قريبة من نفس وذهن المتلقّي لسرد قصص وحكايات الشعب الفلسطيني القابع تحت نيّر الاحتلال، ليضمن التواصل والوصول إلى ذهن المتلقي.

أما الخاتمة فتناول فيها الباحث أهم النتائج التي توصل إليها خلال الدراسة.

وبين ذلك كله وفي ثنايا الصفحات والأسطر كانت للباحث وجهات نظر واجتهادات متواضعة في بعض القضايا المطروحة حول بعض مسائل البحث.

والله ولي التوفيق

الباحث

صالح رجب

Digitized by Birzeit University Library

Chapter three titled "dramatic language and expression at Sameh El Khasim" in which he discussed five points: internal dialogue (monologue), external dialogue (dialogue), chorus; singing language, reciting and narrating language and their role in building Sameh El Khasim's poem in addition to the role of dialogue and its artistic impact on poem form while the poet uses expressions and popular, public and classic terms. These terms should be close to the soul and mind of the receiver in order to narrate the tales and stories of Palestinian people who suffers from occupation, to communicate and access to the mind of the receiver.

In the conclusion the researcher specified the most important results the study reached to.

Within the pages and lives of the research the researcher has some points of view and recommendations in some issues discussed in this research.

Regards

Researcher

Saleh Ragab

Digitized by Birzeit University Library

researcher dealt with some mechanisms and styles which participated in building paradox poem at Sameh El Khasim. The researcher dealt with implementation, ambiguity, antonyms and pun with their role in signifying conflict and dramatic paradoxes in addition to some styles such as counterpoint, opposite and smile: as the researcher dealt with them during his study which has tangible role in signifying paradox in Sameh El Khasim.

Chapter two: "Dramatic Structures in Sameh El Khasim" he divided it into two sections: in section one he dealt with styles and modern dramatic artistic features which Sameh El Khasim used in building his dramatic poem like circular and waving structure and its effects in forming and building dramatic poems.

In section two: entitled "mask and voices in poem at Sameh El Khasim" in which the researcher dealt with the concept of mask and its importance in the poem, the mechanisms of recalling and how to recall it at Sameh El Khasim. Then the researcher dealt with the types of masks which the poet employed such as mythical, historical, religious and popular masks and how to use it in revealing feelings with highlighting types of injustice and suffering which Palestinian people face on the hands of Zionist occupation along tens of years.

Digitized by Birzeit University Library

Abstract

The research handled "Dramatic form in the poetry of Samieh Al Kasim" which wasn't as easy as possible may Allah help us in completing such.

The study required to divide the research into preface, introduction and three chapters as well as conclusion.

The preface contained the importance of the research in addition to the motives beyond selecting this subject, the approach on which he depended and the difficulties he faced during the study.

While the introduction highlighted the poet biography with his culture. The research highlighted on the concept of "dramatic form" exploring some opinions about this concept at most critics.

Chapter one on "Dramatic Paradox in The Poetry of Samieh El Khasim"; the research divided it into two sections: first section about; types of dramatic paradoxes which personified in his poems such as oral, dramatic paradoxes, situation paradox, imagery paradox in which he recalled heritage in many of his poems to indicate paradox and its nature to uncover conflict and contradiction Palestinian people live in.

Second Section titled "techniques of building paradox poem in the poetry of Sameh El Khasim" in which the

Digitized by Birzeit University Library

Chapter three titled "dramatic language and expression at Sameh El Khasim" in which he discussed five points: internal dialogue (monologue), external dialogue (dialogue), chorus; singing language, reciting and narrating language and their role in building Sameh El Khasim's poem in addition to the role of dialogue and its artistic impact on poem form while the poet uses expressions and popular, public and classic terms. These terms should be close to the soul and mind of the receiver in order to narrate the tales and stories of Palestinian people who suffers from occupation, to communicate and access to the mind of the receiver.

In the conclusion the researcher specified the most important results the study reached to.

Within the pages and lives of the research the researcher has some points of view and recommendations in some issues discussed in this research.

Regards

Researcher

Saleh Ragab

Digitized by Birzeit University Library

Arab league

Arab organization for education, culture and sciences

Institute of researches and Arab studies

Department of researches and literal and linguistic studies

Cairo

A research submitted for the partial fulfillment of doctorial degree in Arabic language – literature department

Dramatic form in the poetry of Samieh Al Kasim

Prepared by

Saleh hassan sleem ragab

Supervision

Prof. Salah Fadhl

Professor of criticism

Ain shams university

2008

مكتبة جامعة بيرزيت الرئيسة

Digitized by Birzeit University Library

إهـــداء ...

من الدكتور صالح حسن سليم رجب

إلى مكتبة جامعة بيرزيت ....

Digitized by Birzeit University Library