رؤية في القصصية في الشعر الفلسطيني الحديث
قصيدة ليلى العدنية، للشاعر سميح القاسم نموذجًا

إعداد

د. زاهر محمد الجوهر حنني

أستاذ النقد الأدبي الحديث المشارك

كلية الآداب/ جامعة القدس المفتوحة/ فلسطين

ملخص:

تناولت هذه الدراسة رؤية في القصصية في الشعر الفلسطيني الحديث من خلال نموذج يمثلها، وتكمن أهميته في أن القصة الشعرية في الأدب العربي ما زالت موضوع جدل في الأوساط النقدية.

وتكمن مشكلته في العلاقة القصة الشعرية بالقصة النثرية، واتخذت في بدايات العصر الحديث شكلًا مرتبطًا بماهية القصة، وشكل الشعر من حيث الأوزان الخليلية، والقوافي الموحدة.

ومنهج البحث: هو المنهج الوصفي التحليلي القائم على الملاحظة والاستقراء، ثم التصنيف والتحليل، ثم التوصيف والخروج بالنتائج.

ويتناول هذا البحث قصيدة للشاعر الفلسطيني سميح القاسم بعنوان (ليلى العدنية) في قسمين ومقدمة وخاتمة؛ يتناول القسم الأول: القصصية في الشعر موضحًا ما بينها وبين القصة والقصة الشعرية العادية. وفي القسم الثاني يتناول تحليل قصيدة القاسم هذه برؤية فنية وصفية تحليلية، ويوضح جوانب قصصيتها. **وتبين الخاتمة** أن القاسم شاعر خبير في فنه ومبدع في قصصيته، ويمتلك لغة قادرة على التوصيل، وهي في الوقت نفسه لغة إيحائية.

كلمات مفتاحية: رؤية. قصصية. شعر فلسطيني. ليلى العدنية. سميح القاسم.

مقدمة:

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على المبعوث رحمة للعالمين، وعلى آله وصحبه أجمعين، أما بعد:

فإن موضوع هذا البحث: هو دراسة القصصية في الشعر الفلسطيني الحديث من خلال نموذج يمثلها؛ لذا يتناول هذا البحث قصيدة للشاعر الفلسطيني سميح القاسم بعنوان (ليلى العدنية) في قسمين ومقدمة وخاتمة؛ يتناول القسم الأول القصصية في الشعر، موضحًا ما بينها وبين القصة النثرية والقصة الشعرية العادية. وفي القسم الثاني يتناول تحليل قصيدة القاسم هذه برؤية فنية وصفية تحليلية، ويوضح جوانب قصصيتها. وتبين الخاتمة أن القاسم شاعر خبير في فنه ومبدع في قصصيته، ويمتلك لغة قادرة على التوصيل، وهي في الوقت نفسه لغة إيحائية، تفتح مجالًا واسعًا أمام المتلقي، ثم إنه خبير في وصف دقائق التصورات، ويمتلك قدرة تخييلية هي نتاج تجربته الشعرية، وتجربته في الحياة.

وكانت أسباب اختيار هذا الموضوع هي أن القصصية ما زالت عند كثيرين عائمة المفهوم، مشتبكة مع مفهوم القصة النثرية، والقصة الشعرية، إضافة إلى أن قصيدة (ليلى العدنية) للشاعر سميح القاسم بما فيها من قصصية لم يتعرض لها باحث من قبل في إطار كونها تمثل القصصية التي نرنو لتوضيح ماهيتها.

وتكمن إشكالية البحث في اندغام القصة الشعرية بالقصة النثرية، واتخذت في بدايات العصر الحديث شكلًا مرتبطًا بماهية القصة، وشكل الشعر من حيث الأوزان الخليلية، والقوافي الموحدة. ثم أخذت أشكال القصة الشعرية تنتج سائدها، حتى استطاعت أن تتميز بخصوصيتها، وارتبطت القصة الشعرية في الأدب الفلسطيني الحديث بالمنجز الفني على صعيدي الشكل والمضمون، وكانت القصصية.

أسئلة البحث: يتطلع هذا البحث إلى الإجابة عن أسئلة رئيسة هي:

- ما القصصية؟
- ما الفرق بين القصة والقصصية؟
- أين تقع القصصية في قصيدة ليلى العدنية؟
- ما ميزات القصصية في لغة سميح القاسم في هذه القصيدة؟

أهداف البحث: يرنو هذا البحث لتحقيق أهداف متعددة، أهمها:

- الكشف عن مفهوم القصصية، وبيان ما بينها وبين القصة النثرية والقصة الشعرية.
- بيان رؤية اللغة والنقد للقصة والقصصية.
- بيان ما في قصيدة (ليلى العدنية) من قصصية.
- بيان مظاهر القصصية في القصيدة.

أهمية البحث: وتكمن أهميته في أن القصة الشعرية في الأدب العربي ما زالت موضوع جدل في الأوساط النقدية؛ إذ تراوحت عبر تعاقب الأجيال من قصة كانت تعرض جانبًا مرتبطًا بجزء من حياة الشاعر العربي قبل الإسلام، إلى قصة متأثرة بمعطيات الدين الإسلامي وتعليماته، ومرت بأطوار متمايزة حتى كان فن القصة النثرية التي أرست قواعدها وخصائصها وأشكالها؛ لذا فهو يبين الفرق بين القصة والقصصية ويميط اللثام عن ماهيتها، من خلال أنموذج تطبيقي هو قصيدة الشاعر الفلسطيني سميح القاسم.

مصطلحات البحث: القصصية تستوجب معرفة معنى القصة في اللغة والاصطلاح.

القصة لغةً:

جاء في (لسان العرب) لابن منظور: "قال الليث: القَص: فعل القاص إذا قص القصص. والقصة معروفة، ويقال: في رأسه قصة، يعني: الجملة من الكلام، ونحوه قوله تعالى:

﴿ نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ ٱلْقَصَصِ﴾[1]، أي: نبين لك أحسن البيان. ويقال: قصصت الشيء: إذا تتبعت أثره شيئًا بعد شيء، ومنه قوله تعالى: ﴿وَقَالَتْ لِأُخْتِهِۦ قُصِّيهِ﴾[2]، أي تتبَّعي أثره. والقصة: الخبر، وهو القصص، وقص عليَّ خبره يقصه قصًّا وقصصًا: أورده. والقَصص: الخبر المقصوص بالفتح، والقِصص: بكسر القاف: جمع القصة التي تكتب. والقاص: الذي يأتي بالقصة على وجهها، كأنه يتتبع معانيها وألفاظها"[3]، وعليه تكون القصة في أبسط تجليات المفهوم اللغوي: حكاية مكتوبة مستمدة من الواقع أو الخيال أو من الاثنين معًا، وتكون مبنية على أسس معينة من الفن الأدبي. وجمعها: قِصص (بكسر القاف)، وأما القَصص (بفتح القاف)، فمعناه: الخبر المقصوص، بدليل الآية الكريمة: ﴿ نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ ٱلْقَصَصِ﴾، وهو أمر يتعلق بالكيفية وجمالياتها.

القصة اصطلاحًا:

يتفق النقاد على أن مفهوم القصة الأدبية عمل أدبي يصور حادثة من حوادث الحياة، أو عدة حوادث مترابطة يتعمق القاص في تقصيها، والنظر إليها من جوانب متعددة؛ ليكسبها قيمة إنسانية خاصة، مع الارتباط بزمانها ومكانها وتسلسل الفكرة فيها، وعرض ما يتخللها من صراع مادي أو نفسي وما يكتنفها من مصاعب وعقبات على أن يكون ذلك بطريقة مشوقة تنتهي إلى غاية معينة. بينما تكون القصة الشعرية في المفهوم الاصطلاحي هي ذاتها القصة النثرية، لكنها تكتب شعرًا. وربما ينكر بعضهم مصطلح (القصة الشعرية) قائلًا: القصة للنثر لا للشعر.

والحقيقة: أن هذا المصطلح سائغ قامت عليه دراسات حديثة، نحو كتاب الدكتور مصطفى هدارة الرائد في هذا المجال: التجديد في شعر المهجر، وفيه فصل بعنوان (القصص

(١) يوسف: ٣.

(٢) القصص: ١٠.

(٣) ابن منظور: لسان العرب، طبعة دار المعارف، القاهرة، ب. ت، مادة (قصص).

=

الشعري)، وفيه يقول: "ولدينا في شعرنا القديم بعض المحاولات لأبي نواس في القصص الشعري"(١)، وعليه تكون القصصية: مصدرًا صناعيًّا من قصص، تفيد ماهية القص، مع ما فيها من أبعاد فنية، ولا شك أن تطور أشكال القصة القصيرة في الشعر نبع مِن دوافع لها علاقة بماهية المضمون، بالإضافة إلى كونه تطورًا ناتجًا عن التطور الطبيعي في مناحي الحياة عمومًا، ألقى بظلاله على أنواع الفنون المختلفة، ومنها القصة، "وليست الدوافع الكامنة في الأحداث أو الأفعال أو المواقف أو الرؤى، إلا دوافع أولية لإحداث التغيير ولإبرازه، وكل تغيير يستتبعه بناء جمالي جديد، بمعنى مورفولوجية مغايرة لسابقاتها وللاحقتها. في هذا الجهد الدءوب للإبداعات القصصية ولإبداع الجمالية المنبثقة عنها يتحول (الشكل)، فينداح عن ذلك تحول في مورفولوجية القصة القصيرة"(٢)؛ لتصبح قصصية، بمعنى أن القصصية مرحلة متطورة من مراحل القصة القصيرة مرتبطة بماهيتها وجمالياتها.

الدراسات السابقة: هناك دراسات مختلفة تناولت موضوع القصة والقصة الشعرية، وقصيدة سميح القاسم هذه، منها:

– رحلة القصة الشعرية منذ الجاهلية إلى نهاية القرن العشرين: أحمد الخاني، رسالة دكتوراة غير منشورة. وهي تتحدث عن القصة الشعرية حصرًا، وتستعرض تاريخها، وتبين ملامح تطورها عبر العصور.

– مفهوم الشعرية: حسن ناظم(٣)، ويبين الطريق إلى فهم ماهية القصصية من خلال فهم ماهية الشعرية التي هي: "الدراسة المنهجية التي تقوم على نموذج علم اللغة للأنظمة التي تنطوي عليها النصوص الأدبية؛ فهدف الشعرية هو دراسة "الأدبية"، أو اكتشاف الأنساق الكامنة التي تحدد أدبية النصوص، واكتشاف الأنساق الكامنة التي توجه القارئ في العملية

(١) هدارة، محمد مصطفى: التجديد في شعر المهجر، ط/١، ١٩٥٧م، دار الفكر العربي، ص١٤٢.

(٢) الزكري، عبد اللطيف: مورفولوجية القصة القصيرة، صحيفة القدس العربي، ٢٥/ يوليو/ ٢٠١٧م.

(٣) ناظم، حسن: مفهوم الشعرية، المركز الثقافي العربي، ط/١، ١٩٩٤م.

=

التي يتفهم بها أدبية هذه النصوص"[١].

– ثنائية الاتساق والانسجام في الخطاب الشعري عند سميح القاسم ليلى العدنية– أنموذجًا: بحث لفاطمة زياد[٢]، وهو يبحث في آليات الخطاب الشعري في القصيدة، وثنائية الاتساق والانسجام فيه فحسب.

وتتشابه هذه الدراسة مع الدراسات السابقة في عرض موضوع القصة وقصيدة سميح القاسم، ولكنها تختلف عنها جميعًا جوهريًّا من حيث تناولها لماهية القصصية في الشعر، والجانب التطبيقي الذي يتناول قصيدة القاسم هذه.

منهج البحث: اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي القائم على الملاحظة والاستقراء، ثم التصنيف والتحليل، ثم التوصيف والخروج بالنتائج.

حدود البحث: تناولت هذه الدراسة قصيدة الشاعر الفلسطيني سميح القاسم نموذجًا للقصصية في الشعر الفلسطيني الحديث.

أدوات البحث: حصل الباحث على قصيدة سميح القاسم من ديوان الشاعر، وقام بتحليلها، بعد أن عرض لمقدمات تتعلق باستقراء ما حول القصيدة ومصطلحات البحث، وما كتبه النقاد عنها، ثم قام ببيان عناصر القصصية فيها والخروج بنتائج البحث التي تم بيانها في خاتمة الدراسة.

المصادر والمراجع: استعان الباحث بعدد غير قليل من المصادر والمراجع، منها على سبيل المثال: ديوان الشاعر سميح القاسم، وكتاب (النظرية الأدبية المعاصرة) لرامان سلدت، وكتاب (مفهوم الشعرية) لناظم حسن، وكتاب (التجديد في شعر المهجر) لمحمد مصطفى

(١) سلدت، رامان: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة وتقديم: جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع القاهرة، ط١، ١٩٩١، ص١١٣.

(٢) زياد، فاطمة: ثنائية الاتساق والانسجام في الخطاب الشعري عند سميح القاسم ليلى العدنية– أنموذجًا، مجلة العلوم الاجتماعية، ع/٢١، ٢٠١٥م. جامعة محمد لمين دباغين سطيف ٢.

هدارة، وكتاب (تحليل الخطاب الشعري- استراتيجية التناص) لمحمد مفتاح. وغيرها كثير مما أعان الباحث على تحديد المفاهيم التي أراد أن يصل إليها في هذا البحث.

القسم الأول: رؤية فنية في القصصية في الشعر

أولًا: القصة في الشعر:

لم يعد من المقبول القول: إن القصة في الأدب العربي فن حديث لم يَعرفه العرب قديمًا[(١)]؛ ذلك أن القصصية في الشعر ارتبطت بوجود الشعر العربي منذ بداياته الأولى، ويبدو أن الذين ذهبوا إلى القول: إن العرب أخذوا هذا الفن عن الغرب ينطلقون من إحدى رؤيتين: إما أنهم قصدوا المعنى الحرفي الغربي للقصصية وفق المنظور التنظيري للقصة والقصصية، وإما أنهم أخذ بعضهم عن بعض دون تمحيص لماهية الفكرة ومنطلقاتها الفنية، وهم في الحالين يجانبون الحقيقة.

عرف الشعر العربي القصصية منذ أقدم ما وصل إلينا منه؛ ولعل مشاهد الصيد في شعر امرئ القيس أو مشاهد مغامراته مع حبيبته، لم تكن الأولى من حيث القصصية، ولكنها تشير بوضوح إلى عناية الشعر العربي بالقصصية على هذا الأساس؛ لأنها (القصصية) جسدت ما تطلع إليه الشاعر من رسم لأبعاد التجربة الذاتية وأثرها المتفاعل في كينونته، ثم انطلاقها إلى أفق الرؤيا الشعرية الرحبة؛ لتَرَسُّمِ ملامحها والتعبير عن ذلك بفنية لا يَحدها أفق من التقليد أو المحاكاة الحرفية المرآوية. وإذا أولينا المتلقي حرية التأويل في قصائد رائدة، سنجد أن القصصية تسكن أعماق كل نص شعري، من قبل أن توجد القصة الحديثة بكل تجلياتها وعناصرها وأبعادها المعروفة. ولا نقصد تلك المشاهد القصصية التي توافرت فيها عناصر القصة من حيث الزمان والمكان والشخوص والحوار والعقدة وما شابهها، ولكننا نقصد أبعد من ذلك؛ فالقصصية

(١) ينظر، حمودة، حسين: **القصة العربية والقصة الغربية.. تقاطع أم استقلال؟** من أوراق ملتقى السرد في الشارقة، جريدة الخليج، ٢٤/ ١٢/ ٢٠١١م، ملحق الخليج الثقافي، يقول: "... لفن القصة القصيرة؛ الذي هو فن غربي خالص"، وينظر، رشاد، رشدي: **فن القصة القصيرة**، مكتبة الإنجلو المصرية، ط/٢، ١٩٦٤م، ص٣ وما بعدها. وهو يؤصل للقصة على أنها غربية الأصول.

التي تكمن في النصوص الشعرية العربية القديمة أعمق في دلالاتها من عناصر محددة؛ بل هي تعبير فني عن تصارع القوى الداخلية في ذات الشاعر مع الحدث، وتصاعد وتيرتها وتفاعلها مع لغة الشاعر، حتى تكون اللغة حصيلة تجربة غنية بالدلالات المسكونة بالهم، وليس من الضروري أن يكون ذلك الهم نتاج حدث واقعي، بل قد يكون حدثًا أنتجته ذات الشاعر الفذ، وخياله الخصب، وتتناغم الصورة مع الإيقاع تناغمًا يؤدي إلى أبعاد دلالية مفتوحة؛ إذ "اكتنز زمن الشعر بكثافة هذا الفضاء الدرامي وإشكاليته، ولم يعد بوسع شاعر كبير في هذه اللغة منذ ذلك الحين أن يقصر تجربته على الغناء الساذج المنفرد مهما كانت عذوبته، فقد اشتجرت الذاتية، وتعقدت الأصوات واحتدمت الرؤى"(١). وكان تطور الرؤى منذ البدايات التي حصل فيها هذا الاشتباك، وما المشاهد التي صورها عنترة في معاركه إلا صورة واضحة عن ذلك. وليس من الضروري أن تكون قصص الرحلة إلى الممدوح في المعلقات مثلًا؛ قصصًا فنية منعكسة عن واقع عاشه الشاعر كما صوره. وعندما نطالع القصصية في قصائد من مراحل تاريخية، لا نقصد التوقف عند صراع الفرزدق مع الذئب في نونيته المعروفة (وأطلس عسال...)، ولا عند قصص عمر بن أبي ربيعة ومغامراته، ولا عند قصص أبي نواس مع خمرياته، ولا حتى أحمد شوقي (لاحقًا) في (الصياد والعصفورة) و(الثعلب والديك) وغيرها، وإنما نقصد استجلاء الظاهرة القصصية في إطار تفاعلها مع ذات الشاعر، وقدرته على التعبير عن ذلك التفاعل بما يحقق القصصية في بعدها الفني.

وفي القصصية الشعرية تتفاعل عناصر القصة مع معطيات تطور المفاهيم الحديثة لجوانب الحياة المختلفة، مع ما يكتنفها من تدفق لأحاسيس الشاعر ورؤيته الفنية في قالب فني يختاره الشاعر؛ أي: ليس قالبًا فنيًّا جاهزًا أو رؤية شكلية تقليدية. بمعنى: قد يمزج الشاعر الحكاية بالأسطورة بالخرافة بالقصة بالأقصوصة في خياله، ويخرج لنا قصصًا شعريًّا له جمالياته ومعطياته الفنية في نسق شعري متوازن مع بقية العناصر التي يحددها لفكرة قصته.

(١) فضل، صلاح: **أساليب الشعرية المعاصرة**، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٥م، ط/١، ص٨٦.

وليست القصصية محصورة في إطار شكلها الفني الشعري وحده؛ بل لقد تجاوزت ذلك إلى اللوحات القصصية التي بتنا نرى منها اليوم اللوحات السينمائية والمشاهد الدرامية، وحتى اللوحات المرسومة التي تحرك في المتلقي مظاهر الشعور بالقصصية عندما تتكون من مراحل تتصاعد وتيرتها الدرامية؛ لتؤدي الغرض من الفكرة، سواء أكان هذا الغرض دافعًا أم شعورًا أم فكرة مجردة. وسواء أكانت الطريقة مكتوبة أم معزوفة أم مرسومة، أم غير ذلك. بل لقد صار يمكن استخدام أحد البرامج المحوسبة لتنفيذ فكرة قَصصية ما.

ثانيًا: القصصية في الشعر

من هنا لا بد من توضيح ما بين القصة والقصصية؛ فالقصة في العرف الفني الشائع تخضع لعناصرها، ويذهب الكاتب في سبيل التعبير عن تلك العناصر بالطريقة التي يراها، وبحسب قدرته على التعبير؛ لذا تندرج قصص الفرزدق، وقصص أحمد شوقي، وقصص بعض شعراء المهجر في هذا الإطار، وبعضها يحمل مقومات القصصية، ولكنها قصص في الأصل، وربما قصد كاتبوها أن تكون قصصًا، ولا نستطيع الجزم، أما القصصية فلا بد من أن تُعبر عن أبعاد مرتبطة بالتخييل أولًا، ثم باتساع آفاق التأويل لدى المتلقي، التي قد تصل إلى ما لا نهاية، ليس في رؤية التفكيكية وحدها، وإنما في ماهيتها وقدرتها على استيعاب شاعرية اللغة ولغة الشاعرية، وكل ذلك يكمن في قدرة الشاعر على استثمار قدرة اللغة التعبيرية؛ ليتمكن من الوصول إلى الدرامية، وذلك "بضبط انسياب القصيدة الغنائية بحدث، وتطويق الانسياب الزمني فيها بالصراع، والتخلي عن المطلق إلى المقيد، واختفاء الذات وراء الموضوع ونجاحها في تحقيق هدف إنساني وفني في وقت واحد بأداء شعري فذ"[١] الأمر الذي نجده متحققًا في هذه القصيدة التي بين أيدينا، والتي تؤيد أن الفرق بين القصة والقصصية كالفرق بين الشعر والشاعرية؛ تداخلهما واضح، والفرق بينهما واضح أيضًا. وهما نص إبداعي، والنص هو "مدونة

(١) الخياط، جلال: **الأصول الدرامية في الشعر العربي**، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٢، ص٣٢.

=

حدث كلامي ذي وظائف متعددة"[١].

إذا كانت القصة الشعرية التي تحتفظ بها ذاكرة الشعر العربي أقرب إلى النمطية المتطورة وفق معطيات كل مرحلة زمنية، فإن القصصية هي الرُّوح الوَثَّابة التي وصلت إليها القصة الشعرية حديثًا، وهي القابلة للاتساع لآفاق التجديد والتطوير، واستيعاب الجديد في كل مرحلة لاحقة، بمعنى: أن القصصية ليست مرحلة تتجاوب مع فترة زمنية واحدة بل هي قادرة على استيعاب كل جديد، فهي مفتوحة القدرة، وكل ما يستجد له مكان فيها.

القسم الثاني: القصصية في قصيدة (ليلى العدنية) لسميح القاسم

أولًا: قصيدة في ديوان

يلج هذا الجزء من البحث إلى شعر سميح القاسم في ديوانه الصادر عن دار العودة، بيروت العام ١٩٨٧م، والذي ضم تسعة مجموعات شعرية هي المجموعات التي كانت قد نشرت حتى ذلك الوقت من شعره، ويختار هذا البحث من تلك المجموعة الكبيرة قصيدة تشكل نموذجًا واضحًا للقصصية في شعره، والقصيدة هي (ليلى العدنية)، التي يثير عنوانها لدى المتلقي توقعات قوية حول ما يمكن أن يكون عليه موضوع القصيدة[٢]. ولهذا صح القول في هذا العنوان "أنه ما يستعمله المتكلم، أو الكاتب نقطة انطلاق أو بداية"[٣]. ومن المعروف أن عنوان أي عمل أدبي يحمل دلالات تؤدي إلى فكرة الموضوع، فهو عتبة النص، كما يقال. وهناك رؤيتان في النظر إلى العنوان: أولاهما التي تنظر إلى الدلالات الواضحة، المباشرة للعنوان بوصفه دالًّا على ماهية تكتنز بها فكرة النص. والثانية التي تستبعد الدلالات الواضحة وتفسر عبارة العنوان تفسيرًا إيحائيًّا بعيدًا كل البعد عن المعنى الذي ينتجه هذا التركيب اللفظي، ولكن هذا المعنى

(١) مفتاح، محمد: **تحليل الخطاب الشعري؛ (استراتيجية التناص)**، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط/١، ١٩٨٥م، ص١٢٠.

(٢) ينظر، خطابي، محمد: **لسانيات النص– مدخل إلى انسجام الخطاب**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٦، ص٦٠.

(٣) براون ويول: **تحليل الخطاب**، تر: محمد لطفي الزليطي ومنير التريكي، جامعة الملك سعود، الرياض، ١٩٩٧، ص١٤٧.

يتجاوب متساوقًا مع الفكرة التي ينتجها النص نفسه، بمعنى: أن أي تأويل للعنوان ينبغي أن يتجاوب مع دلالات فكرة النص؛ لهذا يقال: إن العنوان يفهم بعد قراءة النص، والرؤية القصصية أقرب إلى الرؤية الثانية؛ لأنها تستبعد الدلالات المباشرة، وتنظر إلى ما هو أعمق من ذلك؛ كي تستخرج من النص أبعادًا فنية أكثر ارتباطًا بدلالات النص التخييلية.

القصيدة القصة:

قصيدة ليلى العدنية؛ القصة تتحدث عن امرأة مناضلة ابنة مناضل من جنوب اليمن، ولهذا نسبها إلى عدن (عدنية)، جاهد والدها ضد المستعمرين الإنجليز حتى استشهد، وتوعد الباقون بالثأر له وللوطن، ووقفت ليلى في مقدمة الصفوف التي ستأخذ بالثأر لوالدها، وظل عدنان الذي أحبها وانتظرها بوصفها امرأة استثنائية، ظل ينتظرها، وكانت معركة فاصلة استشهد فيها كثيرون، ومنهم ليلى المناضلة التي لم تتردد في الدفاع عن كرامتها وشرف أمتها ووطنها، وثأرًا لوالدها، ويتجلى في القصيدة فرق واضح بين ليلى العامرية التي تتبادر إلى الذهن عند ذكر الاسم، وليلى العدنية المرأة العربية المناضلة المجاهدة، وأخيرًا الشهيدة. ويقع عنوان القصيدة في باب التغريض الذي يدل دلالة واضحة على قصديته ودوره في بناء النص؛ "فالتغريض والبناء يتعلقان بالارتباط الوثيق بين ما يدور في الخطاب والعنوان أو نقطة البداية"(١)، بل إن هذا العنوان له دلالة واضحة على ماهية النص، وتجلى ذلك في قيمته الإشارية في وصف النص نفسه(٢).

ثانيًا: مظاهر القصصية في القصيدة

أما قصصيتها فقد تجلت في المظاهر القصصية؛ إذ بنى الشاعر لغته على تراكيب إيحائية وصفية انفعالية معبرة عن أثر واضح لقصة واقعية، (قد لا تكون وقعت أحداثها في الواقع حقيقة كما هي، ولكن يمكن حدوثها) بعيدة عن الأسطورية والخرافية؛ فكل وصف أتى به

(١) خطابي، محمد: **لسانيات النص**، ص٥٩.

(٢) العبد، محمد: **اللغة والإبداع الأدبي**، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٩م، ص٤٨.

لليلى يمكن تصوره النموذج الأرقى للمرأة العربية الجميلة أولًا، ثم المناضلة، ثم الأصيلة، ثم القوية، فقد:

شاءها اللهُ شهيَّة!

شاءَها اللهُ.. فكانتْ.. كبلادِي العربيَّة!

شَعرُها.. ليلةُ صيفٍ بينَ كثبانِ تُهامَة

مُقلَتاهَا.. مِن مَهاةٍ يمنيَّة

فَمُها.. عنقُها..(١)

وهو بوصفه لها بالشهية متبوعًا بعلامة التأثر، أراد أن يترك لها أثرًا خالدًا في المتلقي، لم تشأ هي، وإنما شاءها الله، بتكرار مؤكد، وليس وصفها بالشهية وصفًا جنسيًّا، وإنما هي شهية للغرباء؛ لأنها كبلادي العربية، بكل ما فيها من شعرها إلى مقلتيها إلى فمها إلى شفتيها، إلى عنقها إلى صدرها إلى خاصرتيها، وهي تجمع مزايا المرأة العربية بكل هذا الجمال المقترن بالعنف والوسامة:

نكهةُ الغَوطةِ والموصلِ فيها..

ومنَ الأوراسِ.. عنفٌ ووسامَة

كيف جمع الشاعر العنف مع الوسامة، ولماذا؟ لقد أراد أن يجعل من لغته الشاعرية قصصية تثبت وتنفي في الوقت نفسه، فإن جنح خيالك للجمال، فها هو، وإن جنح خيالك للنضال، فإليك أبهى صوره. وتظل اللغة مفتوحة على التأويل الفني؛ بما فيها من رمزية، وأجمل مظاهر الرمزية أن "قيمة الرمز الأدبي تنبثق من داخله، ولا تضاف إليه من الخارج"(٢). كذلك

(١) القاسم، سميح: **الديوان**، دار العودة، بيروت، ١٩٨٧م، ص١٥٤. (والقصيدة على تفعيلة بحر الرمل: فاعلاتن).

(٢) أحمد، محمد فتوح: **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، دار المعارف بمصر، ١٩٧٧م، ص٣٨.

فإن التناقض الظاهر بين فعل الشخص المهتم بالوسامة، وفعل الشخص المهتم بالعنف واضح، وقد جمعهما الشاعر؛ ليكثف الإيحاء، ويلفت المتلقي عن أية غاية قد تبدو له؛ فإذا ظن المتلقي أن الشاعر يتغزل بجمال المرأة فهو مخطئ، وإذا ظن أنه يقلل من شأن مظهرها فهو مخطئ؛ إذ هي قد جمعت بين نقيضين.

ثم ينتقل الشاعر إلى عرض مشهد قصصي آخر بعد هذا التقديم، فيقول:

كَبُرَتْ ليلى على سحرِ الليالي البدويَّة

كَبُرَتْ ليلى.. وصارَتْ

تَشْتهيهَا العينُ.. حسنًا وسجيَّة

أصبحتْ قِبلةَ غِلمانِ القبيلَة..

ولعل في كلمة سحر ما فيها من طاقة إيحائية بافتتان الناس بالليالي البدوية التي يعمرها السهر والحياة في أجواء الطبيعة البدوية التي وصفها بأنها فقيرة إلا أنها غنية؛ فهي فقيرة في رؤية أصحاب:

المحاصيل القليلَة

وهي غنية في رؤية البدوي الذي يرضى:

بلبنِ الناقةِ في القصعةِ، والتمرُ كثير

وقد بنى الشاعر لغته القصصية على ثنائيات فيها تأثير واضح على بناء القصصية؛ فهذا التناقض- مثلًا- بين الفقر والغنى يتناغم مع واقع المرأة (ليلى) من جهة، ومن جهة ثانية يتماهى مع ما يرسمه المتلقي في خياله من صور التناقض الحاد بين الواقع والخيال، وأمثلة هذا كثيرة في النص.

ثمَّ شدَّ البندقيَّة

ومضى يدفعُ عن ليلى الذئابَ الأجنبيَّة!

راحَ مرزوقٌ وخلَّى في يدِ الرَّحمنِ بيتَه

أما والدها (مرزوق) الذي خرج لصد العدوان عن ابنته، فترك لها هذا الكثير؛ هو في رؤيتهم الواقعية كثير، ولكنه في رؤية المتلقي قليل، الأمر الذي يتم معه بناء ثنائية أخرى قائمة على التناقض الحاد بين واقع القصة من جهة، وما تؤديه من دلالات من جهة أخرى؛ إذ مضى لحرب الأجنبي دفاعًا عن بيته وعرضه، وتركهم جميعًا وديعة في يد الرَّحمن.

ولكن هل كانت ليلى هي مطمع بريطانيا، كي يأتوا بكل هذه الجيوش المجيشة والأسلحة لأخذها سَبِيَّة!؟ لا بد من وجود شيء أكثر من ليلى المرأة ترمز له ليلى، بل إن ليلى هي أرض العرب كلها، وبريطانيا التي جاءت بأمر من:

إلهٍ خائبٍ، في السنِّ طاعِن

جاءت لتكمل سيطرتها على مقدرات أرض العرب التي تمثلها ليلى؛ لذا فإن ليلى التي حملت تلك الأوصاف لم تكن مجرد امرأة؛ إنها وطن، وانظر إليه كيف صور الاستعمار البريطاني حين يؤمر من لدن (إله خائب)، وفي الصورة ما فيها من تقزيم ارتبط فيه الفكر مع الماهية مع الانفعال؛ ليشكل الصورة بمعطياتها الكلية؛ فالصورة لا تنعزل "عن الموقف الفكري والرؤية الشعرية للقصيدة، فهي تحمل الفكرة وتصورها، أي: أن لها قيمتين: تعبيرية موضوعية من حيث التجربة والموقف. وشكلية من حيث الفن، لا يمكن فصلهما مطلقًا"[1]. وعلى هذا تم بناء صورة على ثنائية أخرى؛ هي ثنائية (الإله الخائب- تقزيم وتحقير وتصغير)، وحجم المستعمر (الجبار الباطش القاتل الظالم المعتدي)؛ لتتساوق فعالية الثنائيات في اللغة والتراكيب مع

(١) صالح، بشرى موسى: **الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط/١، ١٩٩٤م، ص١٤٥.

الثنائيات في الصورة، وسنجد بعد قليل أنها تتساوق- أيضًا- مع التراكيب من ناحية ومع الإيقاع من ناحية أخرى؛ لتؤدي تناغمًا واضحًا بين كل عناصر العمل القصصي في النص:

كانت الصحراءُ، ذلًّا وخُنوعًا.. ذاتَ يَوم

ويُدويْ اللغمُ في أعقابِ لغمِ

صارت الصحراءُ ميدانَ معارك،

فَخَنَادِق..

وَبَنَادِق..

ودماءٌ.. وحرائِق

فلتحسِّي اليومَ- يا بريطانيا العظمي- بِعَارِك

لِتَعُودي لصَغارِك

الصورة تتمازج مع طبيعة الحرب وما تخلفه، والذي يدافع عن حقه يجد كل شيء ممكنًا؛ فالصحراء التي كانت مليئة بالذل والخنوع في وجود المستعمر، صارت اليوم ميدان قتال واستبسال، وتحولت إلى مرتع للمجاهدين الذين حَوَّلوها إلى خنادق وميدان معارك.. ويكون مرزوق نموذجًا، ويظل نموذجًا للمجاهدين؛ لأنه مضى يقاتل، وهو ليس رجلًا واحدًا؛ إنه رمز لكل المجاهدين الذين ارتسمت في ملامحهم وأوصافهم كل معاني العزة والإباء والقوة والمنعة والاقتدار، وقد عمد إلى الحديث عن رجل واحد؛ لينتقد طريقة المجاهدين الذين أهملوا أهمية القتال الجماعي، وليوحي بفكرة (تأبى العصي إذا اجتمعن تكسرًا/ وإذا افترقن تكسرت آحادًا)، والفرقة تؤدي بنتيجة حتمية وهي الهزيمة، على الرغم من أنها هزيمة بشرف؛ ففيها استشهد المناضل مدافعًا عن حياضه، كارًّا غير فارٍّ:

طارَ مرزوقٌ على ظهرِ مِكَرٍّ

من جيادي العربيَّة

في يديْهِ البندقيَّة

فقاتل وقاتل بكل طاقته، وفي استخدامه للجواد طاقة إيحائية أخرى تضاف إلى طاقات النص المكتنزة، فالخيل معقود بنواصيها الخير دائمًا، وكذلك قد يكون الشؤم في الفرس، الأمر الذي يستفاد منه في موقف كهذا؛ فعلى الجواد قاتل، وهو باب خير، وعاد الجواد دون الفارس فهو شؤم، وإن لم يكن هذا هو المقصود بالحديثين الشريفين[1]، إلا أن الشاعر استثمر المعنيين معًا، بل لقد جعل الجواد يعود إلى قومه؛ كي يُبلغهم رسالة استشهاد فارسه، وكي لا يموت من القيظ والعطش، وقاتل مرزوق حتى استشهد وعاد جواده وحيدًا:

ومضَى يومٌ.. ويومان.. وما عادَ المحارِب

كانت الشطآنُ ملأى بذئابٍ وعقارِب!..

.. لم يعدْ والدُها، والشطُّ غِيلانُ منيّة؟

وكانت ردة فعل ليلى أن غضبت غضبة اهتزت لها شوارب الرجال، وانتخوا وقاموا للقتال، واستعدت ليلى للقتال؛ فتزينت بالرصاص والبارود:

(١) الحديث الأول: حدثنا يحيى بن يحيى، قال: قرأت على مالك، عن نافع، عن ابن عمر: أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال: "**الخيل في نواصيها الخير إلى يوم القيامة**". أما الحديث الثاني فهو: "**الشؤم قد يكون في الفرس**"؛ فالمراد به: غير الخيل المعدة للغزو ونحوه، أو أن الخير والشؤم يجتمعان فيها، فإنه فسر الخير بالأجر والمغنم، ولا يمتنع مع هذا أن يكون الفرس مما يتشاءم به. النووي، يحيى بن شرف؛ أبو زكريا: شرح النووي على مسلم، دار الخير، ١٤١٦هـ، ١٩٩٦م، (باب الخيل في نواصيها الخير إلى يوم القيامة)، حديث (١٨٧١)، ص١٧٠١٨.

كُحْلُ ليلى صارَ.. بارودًا ورملًا وغبار

وغدا المِيلُ[١]، رصاصَة

وبكتْ لَيلى.. بكتْ لَيلى طويلًا..

دمعُ لَيلى لم يكنْ ماءً وملحًا وانكسار

كان جمرًا، ونداءاتٍ لثار!

بعد كل هذا الجمال النسوي الذي تعتد به المرأة، ويحتل جل اهتمامها؛ لتبدو امرأة مميزة بجمالها، وتشرئب إليها أعناق الرجال طمعًا في نيل نظرة أو ابتسامة أو حب، صار همها الأول الانتقام ممن قتلوا والدها؛ فانقلبت اهتماماتها، من إبراز أنوثتها وجمالها، إلى إبراز استعدادها للقتال كالرجال، بل أشد عزيمة وصلابة واستعدادًا؛ فصار كحلها البارود والرمل، وصار مرود كحلها الرصاص. ولعل القاسم مع اهتمامه بإبراز هذه الصورة في قصصيته يفتح مجالًا للنقد أيضًا؛ إذ الأصل أن يكون الدافع للقتال هو الدفاع عن الأوطان، وليس هبة ثأر لمقتل أحد، وهنا يتحول إلى موقف فيه انتقاد لبعض العادات والتقاليد الموروثة عند العربي؛ مثل الثأر الذي تأصَّل في عاداتهم، وربما يؤكد ذلك قوله في مقطع قَسَمِ الثأر الذي هتف به الرجال المقاتلون خلف ليلى حين أقسموا:

قَسَمًا.. لنْ ندفِنَه

قسمًا.. ما لم نطهرْ كلَّ شطآنِ العروبَةِ

منْ نفاياتِ القرونِ المنتنَه

مما يؤكد أن أعداء هذه الأمة لم يكونوا المستعمرين وحدهم، وإنما لدينا من نفايات القرون أشياء أخرى؛ هي من أعدائنا. ولعل في هذه الرؤى المختلفة في النص ما يؤكد وجود

(١) الميل: ميل الكحل: ما يُكتحل به. (ابن منظور: اللسان، مادة: مال).

ثنائية أخرى هي ثنائية الفكر المحدث مع الفكر التقليدي.

ثالثًا: اللغة القصصية:

من اللغة تنطلق القصصية بوصفها (اللغة) حاضنة الإبداع والتعبيرية، وفيها تتجلى قدرة الشاعر كما يبدو في الوصف والإيحاء، ولا تتوقف عناصر القصة عند حدودها التقليدية، وإنما تتعدى ذلك إلى التعبير عن تفاعل هذه العناصر في ذات الشاعر؛ لينتج أيقونات شاعرية غنية بإيحاءاتها وتجلياتها ومؤثرة وقابلة للتأويل في إطار هذا السياق الدرامي الذي اتكأ على بُعد فني قائم على التنقل بين الأماكن والأزمان؛ مما أضفى على القصصية بُعْدًا فنيًّا متجاوبًا مع أصداء ما في رُوحه، بشعرية سينمائية و"الشعرية السينمائية ترتكز على دينامية في الموضوع المتحرك في الزمان، المكان، ونقل حر للأحداث وتطورها الزمني الحر، وتغيير متكرر لزوايا يسمح برؤية المكان"(١).

وفي بقية القصة من القصصية ما يفتح الباب على مصراعيه لتأويل فني عميق؛ فـ(ليلى) بكت في موقفين؛ الأول: حين جاء جوادُ والدها، ولم يرجع والدها. والثاني: حين رأت نفسها قد تحولت من امرأة جميلة:

شاءَهَا اللهُ شهيَّة

إلى امرأة تضغط على الزناد؛ لتقتل أعداءها:

وبكتْ لَيلى.. بكتْ لَيلى الشقيَّة

صَنَعُوا منها أداةً دمويَّة...

ويحتل وصف المعركة في القصيدة حيزًا كبيرًا، هو في الواقع نقلٌ لإيقاعِ خسةِ المعتدين الذين آثروا إهراقَ دماءِ الأبرياء؛ لتحقيق تطلعاتهم في النيل من الأبرياء، والاستيلاء على

(١) أبو أصبع، صالح: **أساليب مستعارة من الفنون الأخرى في شعر الوطن المحتل**، مجلة أقلام، ع/١٢،أيلول ١٩٧٧م، ص٩.

مقدراتهم، الأمر الذي دفع هؤلاء الأبرياء للدفاع عن حقوقهم وأملاكهم وكرامتهم، والذي يحتل الحيز الأكبر هو الكرامة؛ بدليل تصوير الشاعر أن هدف الأعداء هو ليلى (العِرض)، والعرض عند العربي هو الكرامة، والدفاع عن الكرامة يستوجب الصمود والصبر والاستعداد لدفع كل نفيس، وحتى لو كانت إمكانات الدفاع ضئيلة، وإمكانات الأعداء أكثر، وحتى لو كان:

طلقةٌ منا.. ومنهمْ طلقتان

جثةٌ منا.. ومنهمْ جثتان

وقد استفاد الشاعر من المونتاج في تطوير المشاهد الفنية في القصيدة، "ومبدأ المونتاج قائم على أساس تصوير مشاهد، وصور خاصة تؤدي إلى معنى كلي"(١)؛ وفي النص تشتعل أُوارُ الحرب ويشتد وطيسها، (رهط مرزوق) في الوادي وأعداؤهم في السفح مرة، ومرة رهط مرزوق في السفح، وفي الوادي العقارب (الأعداء) كناية عن أن الحرب كر وفر:

"رهطُ مرزوقٍ" على السفحِ وفي الوادي العقارِب

وهو بمهارة الرسام وضع رهط مرزوق (على) السفح، ورمى أعداءهم في الوادي، بينما عندما عبر عن العكس قال:

"رهطُ مرزوقٍ" إلى الوادي، وللسفحِ العقارِب!

فبدا وكأنه يعطي توجيهات كقائد عسكري، أي: هيا اذهبوا إلى الوادي، ولم يملِّك الأعداء السفح، بل قال: وللسفح، أي: نُسلم أمرهم إلى السفح، وهو سيقوم بمهمته معهم، وكأن السفح صار مقاتلًا مع أصحابه، وليعطي كلمة السفح هنا بُعدًا آخر من الدلالة المعجمية؛ فالسفح: الحضيض الأسفل(٢)، أي: رماهم في الحضيض.

وتطلق ليلى الأعنة لزغرودتها، التي بها تشحذ همم الرجال، وتدفعهم إلى القتال ببسالة،

(١) ناهم، أحمد: **التناص في شعر الرواد– دراسة**، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ط/١، ٢٠٠٤م، ص١٣٠.

(٢) ابن منظور: لسان العرب، مادة (سفح).

ويتوسد النصُّ أهازيجَ الحربِ التي تؤدي دورَها في دفعِ المقاتلين إلى الاستبسالِ أيضًا:

ما نُطيقُ الذلَّ.. يا ربعَ الجدودِ

وابنُ أختِ النذلِ.. مَن يرضى القيودِ..

والشاعر هنا يتناص مع الأغاني الشعبية العربية التي تصاغ بلغة شعبية عامة يفهمها كل الناس، والمقاتلون هنا: هم من فئات الشعب كله، وليسوا من اللغويين أو المثقفين أو الشعراء؛ لذا كان لا بد من التعبير عن الفكرة وبأداتها المناسبة، وهي العامية (الشعبية).

ويستمر القتال حتى ينسحب مَن اختار منهم أن ينجو بحياته:

والفتى المحظوظُ منهمْ،

أسلمَ الساقينِ للريحِ.. فصانتْهُ الحياة!

هربتْ منهمْ بقايَا

ورويدًا رويدًا تهدأ نار الحرب، وتنتهي بقتلى كثيرين، ويتداعى القوم لدفن جثث القتلى من الطرفين؛ وفي هذا جانب إنساني يتحلى به هؤلاء المقاتلون، في احترام جثث القتلى على الرغم من أنهم أعداء:

فتعالَوْا يا بني أمِّي، تعالَوا

كي نَخُطَّ القبرَ للقتلى

لقتلانا وقتلاهُمْ

ولم يتمكن الشاعر من تقديم قتلاهم على قتلانا؛ لأن قتلانا أعز علينا لدرجة لا نستطيع تفضيل قتلاهم الذين اقترفوا جريمة قتل قتلانا، مع أننا نحترم إنسانيتهم، إلا أننا لا نستطيع أن نُقدمهم؛ لإشعارهم أنهم اقترفوا جريمة قتل بحق إنسانية الإنسان (منهم ومنا)، بل ويؤكد الشاعر هذا الموقف بالدعاء:

رَحِمَ اللهُ الضحايَا

مِن بنينَا والغزاة

هل نعلمهم درسًا في الإنسانية؟ نعم إنه الشاعر الذي حرص على ذلك، ويظل المشهد الأخير الذي يشكل نهاية مرحلة التأزم في القصة، ومرحلة جديدة من مراحل القصصية، عندما بدأ الرجال بتفقد القتلى والشهداء وإحصائهم، ولشد ما أصاب القوم من هول الفاجعة، وفي مقدمتهم عدنان الذي أحب ليلى حين اكتشفوا أن أحد الشهداء هي ليلى.

إن تقديم مشهد الدعاء للقتلى أتاح الفرصة للجانب الإنساني عند الشاعر، قبل مشهد اكتشاف استشهاد ليلى؛ حتى لا يكون رد الفعل حقدًا على قتلى الأعداء، ولكن الشاعر- أيضًا- لم يترك الباب مفتوحًا لمسامحة الأعداء الذين ارتكبوا حماقة الاعتداء على العروبة التي تُمثلها ليلى؛ فقد توعد الباقون بالدفاع عن العروبة والثأر لمقتل ليلى العدنية التي ضربت مثالًا في الدفاع عن كرامتها، وثأرًا لأبيها.

ولقد أدى التكرار في القصيدة وظيفتين مهمتين، أسهمتا في بناء الجو القصصي؛ أولاهما: وظيفة فنية إيقاعية. والثانية: مرتبطة بموضوع القصة؛ فتكرار شاءها الله شهية، وأبوها شاءها.. وغيرها، أدى وظيفة الإحالة على مشيئتين بينهما وشيجة قوية، والتكرار كان بمثابة "البعث وتجديد الخلق بعد فناء، وكأني به يريد القول بأن المتكلم- على سبيل المثال- يذكر عدة جمل متتالية وبعد فترة من الحديث يكاد المستمع أن يصل إلى نسيان ما قيل أول الكلام؛ فنجد المتكلم يعود ليكرر بعض ما قاله أولًا؛ ليُذكر المستمع ويبعث الجملة ويجددها بعد أن كادت تُنْسى"(١)، وهذا يؤكد أن "التكرار أو إعادة ذكر صدر الكلام يفيد إنعاش الذاكرة؛ لأنه قد حيل بين بداية الكلام وما يتعلق به عن طريق فاصل طويل من الكلام جعله مظنة النسيان،

(١) الفقي، صبحي إبراهيم: **علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق**، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ج٢، ٢٠٠٠، ص١٨.

=

فإذا أُعيد الكلام إلى الذاكرة اتضحت العلاقة بما يليه وينتمي إليه"[1]، ولا تنحصر قيمته الفنية في هذا الجانب، بل لقد أدى إلى إحالة قبلية في الرؤيا والموقف. من ذلك تكرار قسمًا في قوله:

قَسَمًا.. لنْ تدفنوه،

قسمًا.. ما لمْ نُطهرْ كلَّ شطآنِ العروبةِ

منْ ذئابِ الغزو

وتكراره للقسم مرة أخرى عندما ردَّ عليها الرجال. وكذلك في موقف آخر تكرار:

طلقةٌ منَّا.. ومنهم طلقتان

جثةٌ منَّا.. ومنهم جثتان

وقريب من ذلك تكرار: لا تنوحوا في قوله:

لا تنوحُوا.. لِسِوانا.. عادةُ الدمعِ الذليلة

لا تنوحُوا..

(١) حسان، تمام: **البيان في روائع القرآن**، عالم الكتب، القاهرة، ط٢، ج/٢، ٢٠٠٠، ص١٣٢.

الخاتمة والنتائج

تجلت قصصية القصيدة في جوانب عديدة؛ أبرزها: **شاعرية اللغة** التي غَذاها انفعال الشاعر، وارتقاء هذا الانفعال إلى مستوى إنساني رحب، ثم احتواء القصيدة عناصر القصة العادية من الموضوع إلى الشخوص إلى الزمان والمكان والعقدة والحل، وتناوب مستويات السرد والخطاب، من المباشرة إلى الراوي العليم، وتجلت قدرة هذه العناصر على الإيحاء الذي يمضي معه المتلقي إلى عوالم مفتوحة الآفاق.

لقد شكلت **الصورة الفنية** في القصيدة بعدًا فنيًّا مهمًّا، يضاف إلى قصصيتها؛ إذ كل جزء منها يضيء مساحة بلون فني خاص، وعند تركيبها تتشكل ظلال لوحات فنية غنية موحية، مفعمة بالحياة، مستنهضة لهمم الشاعرية في أفق التلقي، صالحة لتشكل نموذجًا فنيًّا خاصًّا ابتدع ملامحه سميح القاسم. وأبعاد الصورة الفنية التي أدت دورًا قصصيًّا في القصيدة مستمدة من واقع يسكن الضمير الفلسطيني العربي الإسلامي المقاوم لكل أشكال الاستعمار والظلم، ولكنها لم تكن عرضًا مرآويًا مباشرًا للواقع الذي حلَّ باليمنيين سنة ١٩٦٣م؛ العام الذي استُوحِيَتْ فيه قصة القصيدة، بل اندغمت مع ذات الشاعر؛ لتستخرج منها أجمل ما فيها.

وكان **إيقاع القصيدة** الذي مخر عباب تفعيلة بحر الرمل: (فاعلاتن) مستثمرًا سرعة النطق به في رسم ملامح المشاهد القصصية؛ لتصبح المشاهد متسارعة متساوقة مع إيقاع قصصية القصة الشعرية، ويكون إيقاعها رافدًا خصبًا لأداء المعاني بالتوازي مع ضبط الإيقاع؛ الذي أدى دورًا مهمًّا في حركة المشاهد وتناوبها. وقد استثمر القاسم كذلك استجابة التفعيلة ومطاوعتها في أداء وظيفة إيقاعية مناسبة لمشاهد متغايرة، منها الحزين، ومنها ما يتناغم مع عنف الحرب، ومنها ما يؤدي وظيفة الفرح، وربما لا تستطيع تفعيلة أخرى التعبير عن تناقض الفرح مع الحزن في وقت واحد.

رصدت القصيدة **أبعادًا إنسانية**؛ للدفاع عن إنسانية الإنسان، دون أن تنتقص من حقوق أصحاب الحقوق، بل ارتقت بها إلى آفاق إنسانية رحبة، بعد أن كانت وطنية ثم قومية ثم أممية إنسانية، ودون أن تخل بفنية القصيدة.

وتؤكد الدراسة أن القصصية لا بد من أن تقوم في جانب من جوانبها على بناء ثنائيات لغوية تتناغم مع ثنائيات الصورة الفنية التي تتناغم- أيضًا- مع ثنائيات الإيقاع، وهذا ما تبين للباحث في هذه القصيدة التي قد تبدو في ظاهرها قصة اعتيادية مألوفة لنا اليوم، إلا أنها لدى تحليلها نجدها قد حملت شحنات متدفقة من الدلالات البعيدة المرتبطة بالفكر والمتلقي؛ (مهما كان توجهه تقليديًّا أو متطورًا)، ومرتبطة- أيضًا- بآفاق التخييل وارتباطه مع شيء من الواقع.

ورأت الدراسة أن القصصية قد تكون في غير الشعر؛ كأن تكون في الرسم، أو الإيقاع، أو المشاهد السينمائية، أو حتى النحت والتصوير وغيرها، على أن تكتنز بمظاهر القصصية التي تتجلى في اندغام القصة في خيال الشاعر ومشاعره، وتحمل دلالات وأبعادًا فنية عالية، متوازنة مع فكرة القصة وروحها وأبعادها الفكرية.

ويوصي الباحث بضرورة الارتقاء بالرؤى النقدية إلى الدراسات التطبيقية، ويتناول نماذج لشعراء يستدعي شعرهم الدراسة والتحليل والنقد والوصف، كي يسير النقد بموازاة الشعر؛ فلا يسبقه ولا يتخلف عنه، وكذلك ضرورة دراسة شعر سميح القاسم برؤى نقدية مختلفة؛ لتبين ملامحه الفنية، بوصفه شاعرًا من أبرز شعراء المقاومة الفلسطينية، ومن الشعراء الذين آمنوا بالكلمة المقاومة إلى جانب كل أشكال المقاومة الأخرى، فكانت قصائده تنشد في سوح المقاومة وأعراس النصر.

أرجو الله تعالى أن أكون قد وفقت في الولوج إلى هذا النص، وأديت الفكرة التي أردت، دون أن أخل بملامحها.

قائمة المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم**.

- أحمد، محمد فتوح (١٩٧٧م): **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، دار المعارف بمصر.

- أبو أصبع، صالح (**١٩٧٧م**): **أساليب مستعارة من الفنون الأخرى في شعر الوطن المحتل**، مجلة أقلام، ع/١٢، أيلول.

- براون ويول (١٩٩٧م): **تحليل الخطاب**، تر: محمد لطفي الزليطي ومنير التريكي، جامعة الملك سعود، الرياض.

- حسان، تمام (٢٠٠٠م): **البيان في روائع القرآن**، عالم الكتب، القاهرة، ط٢، ج/٢.

- حمودة، حسين (٢٠١١م): **القصة العربية والقصة الغربية.. تقاطع أم استقلال؟** من أوراق ملتقى السرد في الشارقة، جريدة الخليج، ٢٤/ ١٢/ ٢٠١١م، ملحق الخليج الثقافي.

- خطابي، محمد (٢٠٠٦م): **لسانيات النص– مدخل إلى انسجام الخطاب**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.

- الخياط، جلال (١٩٨٢م): **الأصول الدرامية في الشعر العربي**، دار الرشيد للنشر، بغداد.

- رشاد، رشدي (١٩٦٤م): **فن القصة القصيرة**، مكتبة الإنجلو المصرية، ط/٢.

- الزكري، عبد اللطيف: **مورفولوجية القصة القصيرة**، صحيفة القدس العربي، ٢٥/ يوليو/ ٢٠١٧م.

– زياد، فاطمة (٢٠١٥م): **ثنائية الاتساق والانسجام في الخطاب الشعري عند سميح القاسم ليلى العدنية– أنموذجًا**، مجلة العلوم الاجتماعية، ع/ ٢١، جامعة محمد لمين دباغين، سطيف٢.

– سلدت، رامان (١٩٩١م): **النظرية الأدبية المعاصرة**، ترجمة وتقديم: جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع القاهرة، ط١.

– صالح، بشرى موسى (١٩٩٤م): **الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط/١.

– العبد، محمد (١٩٨٩م): **اللغة والإبداع الأدبي**، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة.

– فضل، صلاح (١٩٩٥م): **أساليب الشعرية المعاصرة**، دار الآداب، بيروت، ط/١.

– الفقي، صبحي إبراهيم (٢٠٠٠م): **علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق**، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ج٢.

– القاسم، سميح (١٩٨٧م): **الديوان**، دار العودة، بيروت.

– مفتاح، محمد (١٩٨٥م): **تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)**، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط/١.

– ابن منظور: **لسان العرب**، طبعة دار المعارف، القاهرة، ب. ت.

– ناظم، حسن (١٩٩٤م): مفهوم الشعرية، المركز الثقافي العربي، ط/١.

– ناهم، أحمد (٢٠٠٤م): **التناص في شعر الرواد، دراسة**، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ط/١.

- النووي، يحيى بن شرف؛ أبو زكريا: **شرح النووي على مسلم**، دار الخير، ١٤١٦هـ، ١٩٩٦م

- هدارة، محمد مصطفى (١٩٥٧م): **التجديد في شعر المهجر**، ط/١، دار الفكر العربي.