الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أبو بكر بلقايد
UNIVERSITÉ DE TLEMCEN
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

المـــــوضـــوع:

البنيات الدالة في شعر سميح القاسم

إعداد الطالبة:
شواري حنان

إشـــراف:
د. فتيحة بن يحي

لجنة المناقشة		
أ.الدكتور	العرابي لخضر	رئيسا
الدكتورة	رحماني ليلى	ممتحنا
الدكتورة	بن يحي فتيحة	مشرفة ومقررة

العام الجامعي : 1439هـــ1440هـــ /2018م-2019م

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

الحمد لله الذي وفقني في هذا لولا فضل الله علينا و لم نكن نصل إليه لولا فضل الله علينا

إلى من كلّله الله بالهيبة و الوقار...

إلى من علّمني العطاء بدون انتظار...

إلى من أحمل اسمه بكلِّ عزٍّ و افتخار

أبي العزيز

إلى من لا يمكن للكلمات أن توفي حقها

إلى من لا يمكن للأرقام أن تحصي فضائلها

إلى من كان دعائها سرّ نجاحي

و حنانها بلسم جراحي إلى أغلى الحبايب

أمّي الحبيبة

إلى أخواتي: نوال و زوجها، و شيماء و زوجها

و إلى إخوتي: حمزة و زوجته، و بومدين و زوجته

و إلى بهجة البيت الكتاكيت الصغار: فؤاد، وليد، صليحة، نوال، فتحي، تاج الدّين، حسين، إياد، آلاء، براء، و رؤية.

إلى كل فرد من أفراد العائلة من قريب أو بعيد

إلى صديقاتي و أخواتي الّتي لن تلدهنّ لي أمّي: الخنساء، عبلة، زينب، فاطنة، حسنة، ابتسام، إيمان.

إلى أساتذتي الكرام و كلّ رفاق الدراسة.

إلى كل من سقط من قلمي سهوا

وفي الأخير أرجوا من الله تعالى أن يجعل عملي هذا نفعا يستفيد منه جميع الطلبة المتربصين المقبلين على التخرج أهدي هذا العمل.

حنان

شكر و عرفان

الحمد لله رب العالمين و الصلاة و السلام على أشرف الخلق و المرسلين نبيّنا محمّد

صلّى الله عليه و سلّم و على آله و صحبه أجمعين

أول الشكر و آخره أتقدم به إلى المنعم الباري عز و جل (الله) سبحانه و تعالى ، الذي أحاطني برعايته الإلهية العظيمة ، و يسر لي كل عسير ، و ألهمني الصبر و القوة في شق طريقي نحو البحث العلمي .

نتقدم بأسمى عبارات الشكر و الامتنان و المحبة و التقدير إلى الّذين فتحوا لنا طريق العلم و المعرفة، جميع الأساتذة الأفاضل و خاصّة الأستاذة المشرفة "**بن يحي فتيحة**" لما قدمته لي من نصائح و إرشادات قيّمة.

نسأل الله أن يرزقها راحة و رضا يغمر قلبها و عملا يرضي ربها، و عفوا يغسل ذنبها، وذكرًا يشغل وقتها، و جنة تكون هي المسكن و المأوى.

و الشكر الجزيل لأساتذة لجنة المناقشة الّذين عملوا على تقييم هذا البحث

فلكم منّي فائق الاحترام و التقدير.

و أخيرا لابد من كلمة شكر و محبة و امتنان إلى كل من شد أزري ، و كل من ساندني في عملي و أعطاني القدرة و الإصرار في تحقيق هدفي حتى لو كان بكلمة تشجيع واحدة، وممن فاتني ذكر أسماءهم ،جزاهم الله خير الجزاء .

مقدمة

مقدمة:

بسم الله الرحمن الرحيم و الصلاة و السلام على سيد الأولين و خير خلق الله أجمعين النّبي الأمين و على آله و صحبه أجمعين:

تعدّ البنيات الدالة في الشعر العربي المعاصر من أهم المواضيع التي عملت الدراسات الشعرية على تطوير مواضيعها و التجديد في أدواتها، حيث تسعى في تقديم مميزات جعلتها تخضع لعملية التطور الفني. فهذه البنيات الدالة هي بنيات فنية لغوية تقوم على عملية التقسيم العملي الذي تشتغل عليه هذه البنيات.

و على مستوى هذا التقسيم العملي للبنيات الفنية تطرقنا في بحثنا هذا إلى إتباع المواضيع التي اشتملت عليها البنيات الدالة في الشعر العربي عند الشاعر الفلسطيني "سميح القاسم". فمن المواضيع المتبعة فيها هي: البنية الإيقاعية التي تعمل على دراسة المستويات الصوتية و المستويات العروضية، والبنية التشكيلية التي يقصد بها الشكل الذي تطرأ عليه القصيدة الحديثة، و أما فيما يخص البنية الموضوعية فهي تتمثل في الرفض، و القومية، و المرأة، و الموت.

و من أهم الأسباب التي دفعتني إلى إختيار هذا الموضوع هو الإهتمام الذاتي بالمجال الشعري. والسبب الموضوعي هو قلة الدراسات التي تعالج هذا الموضوع.

و من هنا كانت اشكالية البحث كالآتي:

-ما هي العلاقة التي تجمع بين البنية و الدلالة في شعر سميح القاسم ؟ -ماهي أنواع البنيات الفنية المعتمدة في الشعر ؟ -ما هي البنيات التي وظفها الشاعر في قصائده ؟، و ما دلالتها ؟

و يحتاج كل بحث أكاديمي إلى خطة تحدد مساره، و قد قمنا بتقسيم بحثنا إلى مدخل، وفصلين و خاتمة.

تطرقنا في المدخل التعريف بالشاعر و مكانته بين الشعراء المعاصرين، أما بالنسبة للفصول فقد خصصت الأول للعلاقة التي تجمع بين البنية و الدَّلالة، و قسمته إلى مبحثين الأول حول مفهوم البنية و أنواعها وخصائصها، و الثاني حول مفهوم الدلالة و أقسامها و أنواعها.

و في الفصل الثاني إنتقلنا إلى الجانب التطبيقي من أجل دراسة البنيات الفنية في شعر سميح القاسم. و هو بدوره ينقسم إلى ثلاثة مباحث: كان أولها البنية الإيقاعية، و ثانيها البنية التشكيلية، أما المبحث الثالث محوره حول البنيات الموضوعية، و أنهينا هذا البحث بخاتمة عرضنا فيها أهم النتائج التي توصلنا إليها.

و انتهجنا في هذه الدراسة المنهج الوصفي بالإستناد إلى آلية التحليل التي اعتمدناها في إستقصاء البنيات الدالة في شعر سميح القاسم.

و من أهم المصادر و المراجع التي إعتمدنا عليها و التي رافقتني طوال هذا البحث، "ديوان سميح القاسم" كتاب "البنيات الدالة في شعر أمل دنقل" لعبد السلام المساوي، و كتاب "دلالة الألفاظ" لإبراهيم أنيس، وكتاب "الإيقاع في الشعر العربي الحديث" لخميس الورتاني، و "الشعر العربي المعاصر" لعز الدين اسماعيل.

و لا يسعني في الختام إلا أن أحمد الله تعالى على الصبر و الجهد الذي ألهمني إياه، كما وأتقدم بجزيل الشكر إلى الأستاذة المشرفة لما قدمته من مساعدة و نصائح كانت لي عونا في بحثي هذا. و إلى أعضاء اللجنة المناقشة لما بذلوه من جهد لتقويم هذا البحث.

الطالبة: شواري حنان

تلمسان يوم: الأحد 06 شوال 1440هـ الموافق لـ: 09 جوان 2019م.

مدخل

التعريف بالشاعر سميح القاسم

مدخل

حياة الشاعر:

يعد الشاعر الفلسطيني **سميح القاسم** واحدا من أهم الشعراء المعاصرين الذين حازوا على مكانة مرموقة في العالم العربي، كما أنه نال شهرة كبيرة من خلال أعماله الأدبية، إذ يمثل القلب النابض للشعب العربي الفلسطيني .

قال "**ياسين كتاني**" « ولد الشاعر **سميح محمد القاسم محمد الحسين** يوم 1939/05/11م، في مدينة الزرقاء في الأردن »[1]، لعائلة درزية فلسطينية[2]، « و بحكم الظروف الاجتماعية للعائلة كانت الأسرة تقيم بسبب كون الوالد ضابطا برتبة رئيس (كابتن) في قوة حدود شرق الأردن. و قد عادت الأسرة لتستقر في بلدتها الأصلية **"الرامة"** في الجليل الغربي من فلسطين بسبب الحرب العالمية الثانية.

ثم أنهى سميح دراسته الإبتدائية في مدرسة الرامة، و انتقل لمتابعة دراسته الثانوية في مدينة الناصرة، حيث زامل العديد من الطلاب الوافدين من قرى عربية عديدة للدراسة في الناصرة، وصادق شعراء و كتاب ناشئين، مثل: راشد حسين، شكيب جهشان، جمال قعوار، طه محمد علي، عمر حمودة الزعبي، توفيق فياض، فرج نور سلمان، أحمد ريناوي وسواهم.

و خلال الدراسة الثانوية بدأت مواهب الإبداع الشعري تتفتح عند سميح بمقطوعات شعرية كتبها على دفاتر الدراسة و في الرسائل الجميلة التي أرسلها لأصدقائه.» [3]

---

[1]- ياسين كتاني ،موسوعة أبحاث و دراسات في الأدب الفلسطيني-الأدب المحلي- ،ط1، مجمع القاسمي للغة العربية ،2011 ، ص221.

[2]- ينظر: محمود الشيخ ، الشعر و الشعراء ،دار اليازوري العلمية للنشر و التوزيع ، عمان –الأردن- ، 2007 ، ص 114.

[3]- ياسين كتاني ، موسوعة أبحاث و دراسات في الأدب الفلسطيني ، ص 221 .

و يضيف باحث آخر أن سميح القاسم قد: « عاصر صور الاضطهاد المتمثلة ،بشتى الصور من صنوف العذاب و مصادرة الأراضي، و فرض الضرائب، و المراقبة، و الإعتقال الإداري، وترحيل سكان القرى من قراهم متذرعين بالأمن و ضروریاته.» [1]

بالإضافة إلى أنه كان «شديد الحرص على عروبته و اعتزازه بقوميته، و مطالبته بالتحرر، والإنطلاق من وحشية قيود الظلم و العبودية.» [2]

و يقول **ياسين كتاني**: « و ما كاد سميح ينهي دراسته الثانوية حتى ووجه بأول تحد كبير كان عليه التصدي له، وهو قانون التجنيد الإجباري الذي فرضته حكومة إسرائيل على أبناء الطائفة الدرزية عام 1956م. وقد كان رفض سميح لهذا القانون صريحا و واضحا و عاليا، وشكل أول تنظيم سياسي معارض لتجنيد الشباب الدروز باسم "الشبان الدروز الأحرار" ضم العشرات من الشبان الدروز في حينه، حيث قاموا بتوقيع البيانات و إقامة الندوات والإجتماعات التي يعلنون فيها موقفهم الرافض لقانون التجنيد الإجباري، و سارعت سلطات الجيش و ألقت القبض على سميح و أودعته سجون الجيش المختلفة، و فرضت عليه أعمالا صعبة لكسر معنوياته مثل أن أرسله الجيش ليعمل في غرفة الموتى في مستشفى **"رمبام"** في **"حيفا"** لفترة من الزمن، وفي شق شوارع، لكن سميح بقي صامدا.» [3]

بالإضافة إلى أنه: « ناضل ضد إعتقال الكلمة و أعمال المراقبة، و أشاد بأصوات العناصر الديمقراطية السليمة من مغبة الإجراءات المنافية لحرية الفكر، و الكشف أن النتاج العربي هو الوحيد المتضرر من نظام الرقابة.» [4]

---

[1]–خالد عبد اللطيف زهد ،الوطنية و الإنسانية في آثار سميح القاسم ، رسالة الماجستير في الأدب العربي ،كلية الآداب و العلوم الإنسانية ،جامعة القديس يوسف ، بيروت ، 1978م ، ص 40.

[2]– المرجع نفسه ،ص 58 ، 59.

[3]– ياسين كتاني ، موسوعة أبحاث و دراسات في الأدب الفلسطيني ، ص 221 ،ص 222.

[4]– خالد عبد اللطيف زهد ، الوطنية والإنسانية في آثار سميح القاسم ، ص 40.

و يضيف **كتاني** أيضا: « شعر المسؤولون في الجيش أن إختلاط سميح بالمجندين الآخرين شكل خطرا، و قد حرضهم على التمرد، فقرروا أخيرا تسريحه من الخدمة، فعاد إلى الرامة و أسرته، وعمل في الكثير من الأعمال الصعبة، و إلتحق لفترة بمعهد التخنيون في حيفا للدراسة في قسم الهندسة، ثم إلتحق بسلك التعليم و عمل مدرسا في بعض المدارس الإبتدائية لفترات متقطعة حيث كان المسؤولون ينقلونه من بلدة لأخرى قصد إرغامه على السكوت والقبول بالأمر الواقع. لكن سميح تابع طريقه النضالي و استمر في نشر القصائد التي تتغنى بالثورة و الأمجاد العربية.» [1]

فهو يعتبر من الشخصيات الأدبية المتميزة في فلسطين لأنه واجه متاعب كثيرة من أجل أرضه المغتصبة من الإسرائليين، و أيضا قضية شعبه الفلسطيني.

قام الشاعر بإصدار مجموعات شعرية عديدة، « ففي سنة 1958م بعد تخرجه من الدراسة الثانوية بسنة واحدة و كان أنداك في التاسعة عشر من عمره، صدرت له مجموعته الشعرية الأولى **"مواكب الشمس"**، و هي تضم بعضا من قصائده التي كتبها أثناء الدراسة الثانوية و بعدها، و قصائد قرأها في مهرجانات و أمسيات شعرية في المدن و القرى العربية. فاستمر سميح القاسم في محاولاته لقرض الشعر حتى أفلح، و خطى خطوات واسعة في هذا المجال.»[2]

لقد واصل الشاعر بنشر قصائده و إلقائها، فمنها الثورية، « ففي أواخر عام 1964م صدرت مجموعته الشعرية الثانية **"أغاني دروب"**، و بعد شهور من إصدارها طرده وزير المعارف من سلك التدريس.» [3]

كما أنه أصدر عددا كبيرا من الأعمال، « ففي سنة 1965م أصدر قصيدته **"إرم"** في سبعة أناشيد و رغم كل المعوقات و العراقيل؛ إستطاع **سميح القاسم** أن يتخذ مكانه في الصف الأول

[1]-- ياسين كتاني ، موسوعة أبحاث و دراسات في الأدب الفلسطيني ، ص 222.

[2]- خالد عبد اللطيف زهد ، الوطنية و الإنسانية في آثار سميح القاسم ، ص 69،ص 70.

[3]- المرجع نفسه، ص 74.

من الحركة الأدبية السياسية، فدعته صحيفة الإتحاد (صحيفة الحزب الشيوعي في حيفا) للعمل في هيئة تحريرها قبل الدعوة، و عمل هناك، ثم عمل في مجلة "**الغد**" للشبيبة التي يصدرها الحزب الشيوعي أيضا، و عمل في مجلة الجديد الّتي أصبح آنذاك محررها .» [1]

هذا بالإضافة إلى أعمال و إنشغالات أخرى قام بها الشاعر "**سميح القاسم**" من أجل تجديد إبداعاته .

و قد قامت السلطات الإسرائيلية بإعتقال الشاعر **سميح القاسم** المرات العديدة، وفرضت عليه الإقامة الإجبارية و الإعتقال المنزلي في غرفته في حيفا من مغيب الشمس حتى شروقها وإثبات وجوده في مركز الشرطة خمس مرات في اليوم، و حاولت إتهامه بمختلف التهم الملفقة، و صادرت العديد من مجموعاته الشعرية، حتى أن الفيلسوف "**جان بول سارتر**" تدخل واعترض على أثر مصادرة ديوان "**و يكون أن يأتي طائر الرعد 1969م**".[2]

و قد عرف سميح القاسم بنضاله في كل الجبهات «حيث جابه العنصرية، و التمييز والظلم و ناضل ضد نقابة الأدباء العبريين، و طرح اقتراحا في الإجتماع الذي عقد بين جماعة من الأدباء و الشعراء العرب، و اللجنة المركزية لمنظمة الكتاب العبريين في بيت "تشير نيخوفسكي"، في 03 من يناير1970م. دعا فيه إلى إلغاء نقابة الأدباء العبريين، وبناء تنظيم جديد يكون مفتوحا أمام جميع الكتاب في البلاد بغض النظر عن قوميتهم، و اللغة التي يبدعون فيها.»[3]

كما يشير "**خالد عبد اللطيف زهد**" أنه: « عمل في مجالات متعددة منها: التعليمية، والتنظيمية، و اليدوية، والتدريبات العسكرية، و الصحافية...كل هذه الأمور مجتمعة أكسبت القاسم ثقافة واسعة أدبية، و علمية و عسكرية، و صحية، و إجتماعية. و جعلته يحتل مكانا

[1]- المرجع السابق، ص 74، ص75.

[2]- ينظر: ياسين كتاني ، موسوعة أبحاث و دراسات في الأدب الفلسطيني الحديث ، ص 222.

[3]- خالد عبد اللطيف زهد ، الوطنية و الإنسانية في آثار سميح القاسم ، ص 79.

مرموقا بين صفوف الحركة الأدبية، و السياسية، و أكسبته صداقات حسية، و مكنته من الإلتقاء بأغلبية الشعب ممثلا في مختلف طبقاته الإجتماعية، و أتاحت أمامه الفرص لإلقاء محاضرات في المؤتمرات العالمية التي عقد من خلالها صداقات طبية مع كتاب عرب وأجانب.» [1]

و قد: « شغل منصب رئيس "**إتحاد كتاب العرب**"، و رئيس تحرير "**مجلة اتحاد الكتاب**" 48 الفصيلة، و فيما بعد رئاسة "**الإتحاد العام للكتاب العرب الفلسطينيين**" في إسرائيل. و رئاسة تحرير مجلة (اضاءات) الفصلية. و انتخب لأكثر من مرة عضوا في اللجنة المركزية للحزب الشيوعي. و انتخب لدورتين عضوا في مجلس محلي لبلدته **''الرامة''** عن قائمة الجبهة الديمقراطية للسلام والمساواة.

و ترأس "**سميح القاسم**" لسنوات تحرير جريدة "**كل العرب**" التي تصدر في مدينته الناصرة، و استقال بعد تعرضه لحادث طريق أليم أقعده لأشهر في بيته في الرامة. و قد شغل في ذلك الوقت منصب "**الرئيس الفخري**" لجريدة "**كل العرب**"، و كتب فيها مقالته الأسبوعية "**نقطة سطر جديد**" التي عرض فيها آراءه و مواقفه من مختلف القضايا التي يتناولها. و تقارب عدد أعماله حوالي خمسة وستين عملا إبداعيا ما بين ديوان الشعر و السربية و المسرحية الشعرية و الكولاج والرواية و المقالات النثرية، و صدرت مجموعاته الناجزة في سبعة مجلدات في عدة طبعات، و من عدة دور نشر في القدس و القاهرة و بيروت. كما ترجم العديد من القصائد إلى اللغة العربية.» [2]

لقد قامت العديد من الترجمات بإصدار الكثير من القصائد بمختلف اللغات ودراستها في معظم الجامعات العالمية.

[1]- المرجع السابق ، ص 83.

[2]- ياسين كتاني ، موسوعة أبحاث و دراسات في الأدب الفلسطيني الحديث ، ص 223.

حصل **سميح القاسم** على الجوائز العديدة، مثل: جائزة **"غار الشعر"** من إسبانيا، وعلى جائزتين من فرنسا عن مختاراته التي ترجمها إلى الفرنسية الشاعر و الكاتب المغربي **"عبد اللطيف اللعبي"**. و على جائزة **"البابطين"** و على **"وسام القدس للثقافة"** من الرئيس الفلسطيني المرحوم **"ياسر عرفات"**. و على جائزة **"نجيب محفوظ من مصر"**، و على جائزة **"الشعر من وزارة الثقافة الفلسطينية.** [1]

و إتقانه للعديد من اللغات الأجنبية، منها: اللغة الإنجليزية، و العبرية، وقليلا من الروسية. و دراسته اللغة الفرنسية لمدة عام أثناء في كلية **"تيراسانطة"** في الناصرة، كل هذا مكنه من الاطلاع على الثقافات العالمية، و الفكر الأوروبي الحديث من لغاتها الحية و منابعها الأصلية، فقام بترجمة عدد من القصائد العبرية المعادية للحرب.[2]

ظل **سميح القاسم** لسنوات عديدة شديد الحماس للتراث العربي، و الإسلامي، و الميثولوجيا العربية، و الأجنبية و قبل سنوات قليلة فقط لا تزيد على عقد من الزمن، إتجه نحو الآداب الحديثة العربية، و الأجنبية.

قام **سميح القاسم** ب: « عقد ندوة شعرية أخرى في جامعة **"بيت لحم"**، و قام من هناك بزيارات لبعض المدن في الضفة الغربية، و كان من أحد أعضاء اللجنة المشرفة في مهرجان **"سوق عكاظ"** الذي عقد في جامعة **"بير زيت الناشئة"** لإختبار شاعر من بين الطلبة الذين يلقون بواكير إنتاجهم.

[1]-ينظر: المرجع السابق ، ص 223.

[2]-ينظر: خالد عبد اللطيف زهد، الوطنية و الإنسانية في آثار سميح القاسم، ص84، ص85.

كما عقد **سميح القاسم** في المناطق المحتلة صداقات حميمة مع رجال الفكر، و الفن، والأدب. و زار معظم أقطار أوروبا الإشتراكية و الرأسمالية على السواء، و قضى فيها جميعا قرابة عامين.» [1]

و يضيف "**خالد عبد اللطيف زهد**": « أن مواهب **سميح القاسم** متنوعة تبعا لتنوع واختلاف التأثيرات الحياتية عليه. فقد كان في صباه، و قبل بلوغه الخامسة عشرة من عمره كان يميل إلى اللعب مع رفاق صباه، و أكثر من الإختلاط بالأذكياء، و سماع أحاديث كبار الرجال من عائلته ...مما قوى مواهبه الأدبية التي كونت منه شاعرا و ناقدا أديبا، و سياسيا من الطراز الأول في واقع الحياة العربية على الأرض الفلسطينية المحتلة .» [2]

كما يقول أنه :

« إكتسب ثروة لغوية كبيرة، تمثلت في كتاباته النثرية و الشعرية في أشعاره ضد الظلم، و التخلف و التفرقة، و العنصرية» [3]

تعددت رحلات **سميح القاسم**، « فغذت تجربته النضالية و الأدبية، و السياسية، وأكسبته مكانا مرموقا في عالم الأدب...أنفذت ايديولوجيته، و عمقت إيمانه بالاشتراكية .

و لسميح القاسم مذهبه الديني الموروث، و له مذهبه السياسي المكتسب، فسميح درزي بالولادة و قد ثقف الثقافة الدينية المذهبية...و هو شيوعي بالثقافة، و قد إلتزم بالمذهب السياسي الشيوعي، و من خلاله ناضل لتحرير وطنه الفلسطيني، و حرية شعبه العربي.» [4]

[1]-المرجع السابق ، ص 87 ، ص 88.

[2]- خالد عبد اللطيف زهد ، الوطنية و الإنسانية في آثار سميح القاسم ، ص 91.

[3]- المرجع نفسه ، ص 94 .

[4]- المرجع نفسه، ص 94.

و يقول أيضا :«**سميح القاسم** شاعر إنساني، محب للخير، آمن بالقيم الإنسانية لكل للأمم و الطوائف بعيدا عن الشحناء، شديد المحبة و الوفاء و الإخلاص لقوميته الحربية الفلسطينية.» [1]

لقد تكونت شخصية **سميح القاسم** من عدة عوامل مهمة، منها: « أصله العربي الدرزي، و نشأته في ظروف القهر و الاحتلال و الاغتصاب، و توالي النكبات على شعبه الفلسطيني، و أمته العربية الماجدة، و صور الظلم المختلفة التي قاساها و عاناه أشد المعاناة، و إضطرابه في الدراسة و المعيشة نتيجة الطلب الذي وصله من السلطات الصهيونية دعاه فيها لتأدية الخدمة الإجبارية العسكرية المفروضة على الدروز، و حياة الشعب الفلسطيني على الأرض الفلسطينية و خارجها في ليل الحكم الإسرائيلي المستبد. و إنتفاضة الشعب الفلسطيني للخلاص من هذه الوقعة الشديدة، متجسدة بثوراته منذ أمد طويل. بالإضافة إلى أسرته العسكرية، و الدينية المعروفة التي أكسبته قوة الشخصية و التصلب بالرأي، و الإعتقاد الراسخ بالتحرر، و تحمل الصعاب، و تأثره برجال الفكر و الأدب و أحراره، إذ انعكست آثارهم الأدبية على شخصيته، كالشاعر "**محمود علي طه**"، و"**بدر شاكر السياب**"، و "**الجواهري**"، وغيرهم .

لسميح القاسم شخصيتان: شخصية سياسية، ثارت ضد الظلم و الإستعباد ومتمثلة في نشاطه الحزبي و النضالي، و علاقته مع أفراد الشعب الذين يتصل بهم في الندوات و اللقاءات، والمؤتمرات العالمية، وصورتها النضالية المريرة مع السلطات الصهيونية، و فرض الإقامة الإجبارية، ومنعه من زيارة أهله وأصدقائه في بلدته "**الرامة**"، و السجن، و التهذيب، و الملاحقات البوليسية التعسفية، و طرده من عمله في سلك التدريس .

و شخصية أدبية : ذات نفس حساسة قوية الملاحظة، وطبيعة مواتية دفعتها وأسندتها ثقافة قوية واسعة ، غدتها ندواته الشعرية و مطالعاته الخارجية، و إسفاره للخارج، و لقاؤه مع

1- المرجع السابق ، ص 97 ، ص 99.

الأدباء و الشعراء العرب و الأجانب عبر النـدوات و المؤتمـرات العالميـة .» [1]

كما عمد الشاعر في تجربته الإبداعية إلى تجديد، و تطوير أعماله الأدبية، فمنها الشعرية و النثرية و أيضا بالإضافة إلى الأعمال المسرحية، و من أهم ما ألف الشاعر في هذه المجالات، نذكر:

« **فنونه النثرية:** تنوعت روافد كتاباته النثرية لتشمل المقال، والخاطرة، و المسرحية، والمحاضرة.

–المقال: له فيه كتابات فنية عالج في مقالاته بعض الجوانب، التي إتصلت بموضوع اهتمام الجماهير في الداخل...و امتدت مقالاته على الحكاية، و المثل، و الإشارة .

–المسرحية: قدم الشاعر للمواطن العربي مسرحيتين نثريتين كانت ترد في إحداها بعض المقاطع الشعرية...، و جاءت مسرحياته لتحمل النقص، و الفراغ في العمل المسرحي على الساحة الفلسطينية، مثل : **"مسرحية قرقاش"**.

–المحاضرة: قام سميح القاسم بإلقاء المحاضرات في الجامعات التي زارها، و الإتحادات الطلابية، و المؤتمرات التي اشترك فيها ...

–الخاطرة: لسميح القاسم كتابات تدور حول لمحة عابرة ذهنية خاطفة تعرض له بمناسبة حادثة أهاجت مشاعره، لا تتجاوز عمودا في مجلة أو صحيفة...» [2]

بالإضافة إلى مجموعة من الدواوين ، منها:

« **"دمي على كفي 1967م"، "دخان البراكين 1968م "، "سقوط الأقنعة 1969م"، "و يكون أن يأتي طائر الرعد 1969م"**، و**"سربية إسكندرون في رحلة الخارج ورحلة الداخل 1970م"**. إستجابة للفرحة التي عمت كل نفس فلسطينية لإنطلاقة الثورة

[1]– المرجع السابق ، ص 127.

[2]– خالد عبد اللطيف زهد ، الوطنية و الإنسانية في آثار سميح القاسم ، ص 244 ، ص 246.

الفلسطينية بقيادة "**فتح**" نواة منظمة التحرير الفلسطينية و ردة قوية و واثقة للنكسة التي أصابت الجيوش العربية في حزيران 1967م .

كما كتب في بعض المواضيع الإجتماعية الواردة في المجموعتين الشعريتين، "**دمي على كفي ودخان البراكين**"، حيث يرى الباحث التونسي "**مبروك السياري**" أن فكرة الإلتزام الثوري الطبقي وقضية المرأة و دورها في تفعيل المقاومة :" أثرت على الأوضاع المتردية على نفسية الشاعر مثلما أثرت في الإنسان الفلسطيني بعامة و المواطن العاجي بخاصة.» [1]

يقول"**ياسين كتاني**":« أما سنوات السبعين و ما رافقها من إنفجار الصراع في لبنان والنكسة التي أصابت كل عربي آمن بانتمائه القومي، الذي تمسك بتراب وطنه أينما كان، فعبرت عنها قصائده في دواوينه التي طغت على عناوينها كلمة "الموت"، و هي: "**قرآن الموت و الياسمين 1971م**"، "**الموت الكبير 1972م**"،"**مراثي سميح القاسم 1973م**"،"**إلهي إلهي لماذا قتلتني 1974م**"، "**و ما قتلوه و ما صلبوه و لكن شبه لهم 1976م**" ، "**سربيه ثالث أكسيد الكربون 1976م**".

و يرى الناقد "**حاتم محمد صكر**" أن **سميح القاسم** :إستند في مراثيه كلها على الموروث الديني الشائع في الشرق و الذي دخل ضمن التكوين النفسي و الإجتماعي للمواطن...» [2]

و يقول أيضا :« و قد برزت في قصائد مجموعاته حتى بداية الثمانينات من القرن العشرين أبعاد لخصها الباحث "**جمال يونس**"، في:" الاعتزاز بالهوية العربية، التمسك بالأرض، التسامح الديني،

[1]- ياسين كتاني ، موسوعة أبحاث و دراسات في الأدب الفلسطيني الحديث ،ص 226 (نقلا عن : مبروك السياري ،المنزع الواقعي في شعر سميح القاسم ، جريدة الحرية ، تونس ، 2009م .

[2]-المرجع نفسه، ص226،(نقلا عن:حاتم محمد صكر، مراثي سميح القاسم، الآداب، بيروت، العدد 8، 1974م ، ص61 ، ص 62.

العلاقة بين الآنا المفردة و الأنا الجماعية، النفس الأممي، و إعتماده الاشتراكية العلمية في تحليلاته وتفسيراته لمجمل القضايا و الأحداث و التصورات المتصلة بالإنسان.» [1]

و كما يضيف:« أن قصائد ديوان الحماسة بمجموعاته الثلاث (1978م-1981م) كانت معبرة عن هذه الأبعاد. و صورت قصائد الدواوين : **"جهات الروح 1983م"**، **"قرابين 1983م"**، **"سربية الصحراء 1984م"**،**"برسونا نون غراتا 1986م"**،**"لا أستأذن أحدا 1988م"**.صمود الفلسطينيين البطولي في الجنوب اللبناني و بيروت و طرابلس، قبل و أثناء الغزو الإسرائيلي للبنان عام 1982م و خروجهم، و ما رافق ذلك من حزن و يأس و اكتئاب.» [2]

و بالإضافة أيضا:« قصائد مجموعة **"شخص غير مرغوب فيه"**، حيث نجح الشاعر في شحن مفرداته و عباراته بعوالم متكاملة. و تميز سميح القاسم في **"سربية إنتقام الشنفرى"** بإستخدامه أسلوب البناء الدرامي الذي إعتمد فيه على عناصر التعبير الدرامي من حوار**"ديالوج"**، وحوار داخلي **"مونولوج"**، و سرد قصصي في البناء الشعري و ذلك لتمثيل الصراع و الحركة. و يعتبر **سميح القاسم** كما قال الناقد **"أنطوان شلحت"**: رائد هذا الأسلوب في الشعر الفلسطيني و خصوصا في قصائده الحوارية في مجموعاته دمي على كفي و دخان البراكين و الموت الكبير.» [3]

تعددت أعماله و انجازاته ، فمن ذلك :

[1]-المرجع السابق ، ص 227 (نقلا عن : جمال يونس ، لغة الشعر عند سميح القاسم ، أطروحة ماجستير ، جامعة اليرموك ، كلية الدراسات العليا ، دائرة اللغة العربية و آدابها ، د.ت.

[2]-المرجع نفسه، ص 227 ، ص 228.

[3]- ياسين كتاني ، موسوعة أبحاث و دراسات في الأدب الفلسطيني الحديث ، ص229 (نقلا عن : أنطوان شلحت ، سميح القاسم من الغضب الثوري إلى النبوءة الثورية ، ط2 ، عكا: الأسوار ، 1989 ، ص 27 ، ص 38).

« قصائد بعنوان **"لا أستأذن أحدا 1988م"**، و قد شكلت نقلة كبيرة في طريق سميح الشعـري. فقصائده في هذه المجموعة تفتتح مرحلة متطورة في الشكل و المضمون و دلالة المفردات و وظائفها و إستحالة الصور الشعرية.» [1]

كما نجد أيضا إبداعات أخرى لسميح القاسم ، و هي :

« في التوثيق و إدانة الآخر و إهتمامه بالتصدي للمواقف المعادية للعرب التي تنشرها وسائل الإعلام اليهودية، و يطرحها العديد من الساسة و رجال الفكر، و ذلك في كتابه **"من فمك أدينك1974م"** حيث عرض فيه العديد من المواقف و الآراء و الممارسات المعادية للعرب.

كما و أصدر مع صليبا خميس **"الكتاب الأسود 1976"** و هو كتاب توثيقي عن أحداث يوم الأرض، و مع الدكتور **"إميل توما"** الكتاب التوثيقي (الكتاب الأسود–المؤتمر المحضور 1981م).» [2]

و لم يكن هذا الظهور في القصائد فقط، و إنما :« في الكتابة الروائية فكتب سميح القاسم رواية نثرية عرفها بحكاية أو توبيوغرافية عام 1977م **"إلى الجحيم أيها الليلك."**

في الرسالة الأدبية كان إصدار كتاب **"السائل 1989م"**، و هي الرسائل المتبادلة بينه و بين الشاعر **"محمود درويش"** على صفحات مجلة اليوم السابع التي كانت تصدر في باريس.

في الدراسة التراثية إهتم سميح القاسم بتأكيد عمق تجدر الشعب العربي الفلسطيني بتراب فلسطين، و ذلك من خلال كتاب **"مطالع من أثنولوجيا الشعر الفلسطيني في ألف عام1990م"** تناول فيه حياة و شعر العديد من الشعراء الفلسطينيين.

[1]- المرجع السابق، ص 230.

[2]-المرجع نفسه ، ص 232.

في الإبداع النثري فاجأ **سميح القاسم** قراءه بكتاب "**الإدراك 2000م**"، الّذي إتسم بعمق الأفكار التي طرحها فيه.

"الليزر" إستحدثها، و اختتم بها مقالاته الأسبوعية، و الهدف من "ليزره" أن يكون سهمه القاتل و المفجر الذي يصوبه نحوه ، مثل: النظام الدكتاتوري .

"**الكولاج**" كتبها الشاعر و هي مقطوعات تتراوح بين الشعر و النثر و الخبر و الصورة، وهي نوع أدبي جديد في الأدب العربي الحديث.

في نقد الواقع، كان كتابه النثري الأخير "**لا توقظو الفتنة 2009م**"، حيث عرض فيه موقفه من مختلف القضايا و المشاكل و الفتن التي تعرض لها مجتمعنا العربي في البلاد و في العالم.

إستمرت ابداعاته الشعرية، فصدرت مجموعة "**أخذة الأميرة يبوس 1990م**"، و مجموعة "**الكتب السبعة 1994م.**"

و مجموعة "**أرض مراوغة**"، "**حرير كاسد لا بأس 1995م**"، و سربية "**خذلتني الصحاري 1998م**"، و سربية "**كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه 2000م**"، و صدرت مجموعة بعنوان "**سأخرج من صورتي ذات يوم 2000م**"، و مجموعة "**الممثل 2000م**"، و"**ملك أتلاتنس وسربيات أخرى 2003م**".

و صدرت سربية "**عجائب قانا الجديدة 2006م**"، على أثر الحرب الإسرائيلية على لبنان عام 2006م، و تصدي المقاومة اللبنانية للعدوان. ثم مجموعة"**مقدمة ابن محمد لرؤى نوستراسميحداموس 2006م.**"» [1]

[1]- ياسين كتاني ، موسوعة أبحاث و دراسات في الأدب الفلسطيني الحديث ، ص 232 ، ص 237.

لقد خصص بعض القصائد لمعظم الدول العربية و عواصمها، « فكانت مجموعة "**بغداد 2008م**"، التي تضم القصائد الطويلة التي جاءت على عمود الشعر القديم.» [1]

كما خصص ،« سربية "**أنا متأسف 2009م**"، للرد السريع على عدوان الجيش الإسرائيلي على الفلسطينيين في غزة عام 2008م.

و صدرت عن بيت الشعر في رام الله في إحتفالية القدس عاصمة الثقافة العربية مجموعة "**كتاب القدس 2009**"، ثم صدرت مجموعة "**حزام الورد الناسف 2009م**"...، و بعدها صدرت أوبريت "**الجدران 2010م.**"» [2]

قالت وكالة الأنباء الفلسطينية: « أن الشاعر الفلسطيني **سميح القاسم** توفي يوم الثلاثاء 19 أغسطس 2014م ، بعد صراع مع المرض .» [3]

و هكذا كانت حياة الشاعر الفلسطيني **سميح القاسم** مليئة بالأحزان و القهر و الإستبداد من طرف المستعمر الإسرائيلي، و بالرغم من مرور هذه الظروف القاسية وكبت الحريات إلا أنه خلف وراءه أعمال أدبية شعرية و نثرية متنوعة.

[1]- المرجع السابق، ص 237.

[2]-المرجع نفسه ص 239.

[3]-خالد صلاح ، مجلة اليوم السابع ، القاهرة ، 2019م.

الفصل الأول: العلاقة بين البنية و الدلالة

المبحث الأول: البنية.

1-مفهوم البنية.

2-أنواع البنية.

3-خصائص البنية.

المبحث الثاني: الدلالة.

1-مفهوم الدلالة.

2-أقسام الدلالة.

3-أنواع الدلالة.

المبحث الأول : البنية.

1-مفهوم البنية :

أ-لغة :

يتحدد مفهوم البنية اللغوي بالرجوع إلى بعض المعاجم اللغوية العربية، من ذلك "**معجم لسان العرب**" "**لابن منظور**": « البنية جمع بنى و بنى يقال فلان صحيح البنية، أي الجسم...بنى يبني الكلمة ألزمها البناء، أعطاها بنيتها أي صيغتها، البنية في الكلمة صيغتها والمادة التي تبنى منها.»، و يقول أيضا: «أبنيته بيتا أي أعطيته ما يبني بيتا...و البواني قوائم الناقة، و ألقى بوانيه أقام بالمكان و اطمأن أي أنه استقر بالمكان و استقرار البناء.» [1]

فالبنية في القول الأول تفيد معنى الجسم، أي أن بنية الكلمة تعني جسمها و صيغتها التي تبنى عليها. أما في قوله الثاني فهو يعني بها بناء بيت كناية على الاستقرار و الاطمئنان.

و قال "**بسام بركة**" بأن البنية، هي: « تركيب ما يقابله دائما بالفرنسية "structure"، ونقول: بنية عميقة "structure profonde"، و بنية روائية "structure narrative"، و بنية سطحية "structure superficielle ou structure de surface"." » [2]

في هذا القول قام الكاتب بتعريف البنية على أنها تركيب أي ما تتركب عليه الجملة، كما قام أيضا بتحديد أنواعها و ما يقابلها بالمعنى الفرنسي.

و يضيف الباحث "**عبد القادر شرشار**" في كتابه "**تحليل الخطاب السردي وقضايا النص**"، أنها: «تعاقب وحدات لغوية ذات علاقات معينة.» [3]

---

[1]-ابن منظور ،لسان العرب، ط2 ، دار إحياء للتراث العربي ، بيروت ، لبنان 1993م ، ج1 ، ص510.

[2]- بسام بركة ، معجم اللسانيات (فرنسي ،عربي)، منشورات حروس، طرابلس، لبنان، 1985م،ص 193.

[3]-عبد القادر شرشار ، تحليل الخطاب السردي و قضايا النص ، ط1 ، دار القدس العربي ، وهران ، 2009م ، ص 151.

و يقصد من هذا القول أن البنية عبارة عن توالي وحدات لغوية تجمع و تربط بينهم علاقات ذات صلات معينة.

لقد تعددت التعريفات حول مفهوم البنية في المعاجم اللغوية عند الكثير من علماء اللغة عربيين أو غربيين بتعاريف مختلفة، من ذلك نجد "**يوسف وغليسي**" يعرفها، فيقول: «البنية "structure" أو"structura" باللاتينية مشتقة من الفعل اللاتيني "strucre" و تعني حالة تغدو فيها المكونات المختلفة لأية مجموعة محسوسة أو مجردة، منظمة فيما بينها و متكاملة حيث لا يتحدد له معنى في ذاتها إلا بحسب المجموعة التي تنتظمها.» [1]

البنية في أصلها مشتقة من الفعل اللاتيني كما يقول الكاتب، فهي عبارة عن مكونات منظمة و متكاملة فيما بينها و هذا بحسب المعنى الذي تحدده في المجموعة التي تنظمها.

و يعرفها "**صلاح فضل**" في كتابه "**النظرية البنائية في النقد الأدبي**"، يقول :«تشتق كلمة بنية في اللغات الأوروبية من الأصل اللاتيني "sruere" الذي يعني البناء أو الطريقة التي يقام بها مبنى ما، ثم امتد مفهوم الكلمة ليشمل وضع الأجزاء في مبنى ما من وجهة النظر الفنية المعمارية و بما يؤدي إليه من جمال تشكيلي، و تنص المعاجم الأوروبية على أن فن المعمار يستخدم هذه الكلمة منذ منتصف القرن السابع عشر.» [2]

نجد معظم الكتاب يقولون أنها مشتقة من الأصل اللاتيني، فيقصد الدكتور **صلاح فضل** هنا في هذا التعريف أن البنية تعني البناء التي يقام عليها مبنى ما، و هذا من وجهة نظر الفن المعماري الذي استخدم منذ قرون.

---

[1]-يوسف وغليسي ، النقد الجزائري المعاصر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2002م، ص 119.

[2]-صلاح فضل ، النظرية البنائية في النقد الأدبي ، ط1 ، دار الشروق القاهرة ، 1998م ، ص 120.

فكلمة بنية في أصلها اللغوي، تعني أن: « كل ما هو أصل فيه و جوهري، و ثابت لا يتبدل بتبديل الأوضاع و الكيفيات.» [1]

و المقصود من هذا المفهوم أن كلمة بنية في أصلها اللغوي ثابتة لا تتغير بتغير الأوضاع.

فنجد أن اللغويين العرب قد إعتبروا أن البنية (بناء)، هي: « الهيكل الثابت للشيء، فتحدث النحاة عن "البناء" مقابل الإعراب، كما تصوروه على أنه التركيب و الصياغة، و من هنا جاءت تسميتهم للمبني للمعلوم و المبني للمجهول.» [2]

فهي عند اللغويين وضعت مقابل الإعراب الذي يعتبر التركيب و الصياغة، و منها (البنية) جاءت تسميتهم للمبني للمعلوم و المبني المجهول.

كما و أن مصطلح البنية نجده أيضا قد ورد في القرآن الكريم على صور متنوعة كالفعل بنى، ومن الأسماء بناء، بنيان، من ذلك **قوله تعالى**:﴿وَبَنَيْنَا فَوْقَكُمْ سَبْعًا شِدَادًا ﴿١٢﴾﴾[3]، وقوله أيضا: ﴿ ٱلَّذِى جَعَلَ لَكُمُ ٱلْأَرْضَ فِرَٰشًا وَٱلسَّمَآءَ بِنَآءً وَأَنزَلَ مِنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءً فَأَخْرَجَ بِهِۦ مِنَ ٱلثَّمَرَٰتِ رِزْقًا لَّكُمْ ۖ فَلَا تَجْعَلُوا۟ لِلَّهِ أَندَادًا وَأَنتُمْ تَعْلَمُونَ ﴿٢٢﴾﴾[4]، وقوله: ﴿وَٱلسَّمَآءَ بَنَيْنَٰهَا بِأَيْيْدٍ وَإِنَّا لَمُوسِعُونَ ﴿٤٧﴾﴾[5]، و قوله: ﴿ أَفَمَنْ أَسَّسَ بُنْيَٰنَهُۥ عَلَىٰ تَقْوَىٰ مِنَ ٱللَّهِ وَرِضْوَٰنٍ خَيْرٌ أَم مَّنْ أَسَّسَ بُنْيَٰنَهُۥ عَلَىٰ شَفَا جُرُفٍ هَارٍ فَٱنْهَارَ بِهِۦ فِى نَارِ جَهَنَّمَ ۗ وَٱللَّهُ لَا يَهْدِى ٱلْقَوْمَ ٱلظَّٰلِمِينَ ﴿١٠٩﴾ [6]، فالبنية تعني في قوله سبحانه

[1]–مصطفى السعدني، المدخل اللغوي في نقد الشعر–قراءة بنيوية–، دار المعارف للنشر، الإسكندرية، مصر،1987م، ص 11.

[2]–صلاح فضل ، النظرية البنائية في النقد الأدبي ، ص 120.

[3]–سورة النبأ ، الآية 12.

[4]–سورة البقرة ، الآية 22.

[5]–سورة الذاريات ، الآية 47.

[6]–سورة التوبة ، الآية 109.

وتعالى هي البناء الذي تأسس عليه المباني كقوله عن السماء، و في الآية الأخيرة المقصود بها الأعمال التي تقدم إليه من عباده.

و حول كل هذه المفاهيم المتنوعة، و آراء العلماء المختلفة، نستنتج أن البنية و ما تحتويه من معاني و ما يتصل بها من مشتقات ما هي إلا بناء يعتمد على التركيب و الصياغة.

ب-اصطلاحا :

لقد تعددت التعريفات حول مفهوم البنية، حيث يقول الدكتور "**الزواوي بغورة**" في التعريف الاصطلاحي أن البنية تعني :«الكيفية التي تنظم بها عناصر مجموعة ما، أي أنها تعني مجموعة من العناصر المتماسكة فيما بينها بحيث يتوقف كل عنصر على باقي العناصر الأخرى، وحيث يتحدد هذا العنصر أو ذاك بعلاقته بمجموعة العناصر.» [1]

كما قال "**صلاح فضل**"، بأنها: « مجموعة متشابكة من العلاقات، و أن هذه العلاقات تتوقف فيها الأجزاء أو العناصر على بعضها البعض من ناحية، أو على علاقتها بالكل من ناحية أخرى.»[2]، و يقول أيضا: « ترجمة لمجموعة من العلاقات بين عناصر مختلفة أو عمليات أولية...، فالبنية تتميز بالعلاقات والتنظيم بالتواصل بين عناصره المختلفة.» [3]

و المقصود من هذين القولين أن البنية ما هي إلا مجموعة من العلاقات المترابطة فيما بينها تتميز بالتنظيم المتواصل بين عناصر مختلفة.

[1]-الزواوي بغورة، مفهوم البنية، مجلة فصلية –المناضرة-، العدد الخامس، قسنطينة، 1992م، ص 95، ص 96.
[2]-صلاح فضل ،النظرية البنائية في النقد الأدبي ، ص 123.
[3]-المرجع نفسه ، ص 122.

و قد عرفها **"قدور عبد الله ثاني"**، أنها: « نسق من التحولات المتضمنة للقوانين و نسق يحافظ على ذاته أو يثري بواسطة لعبة هذه التحولات ذاتها دون أن يفضي إل ما هو خارج عن وظائفه أو يدعـوا إلى عناصر خارجية.» ويضيف قائلا : «نسق من العلاقات الباطنية المدركة وفقا لمبدأ الأولوية المطلقـة للكل على الجزء، له قوانينه الخاصة من حيث هو نسق يتصف بالوحدة الداخلية و الانتظام الذاتي على نحو يفضي إلى أن تغيير في العلاقات يؤدي إلى تغير في النسق نفسه و علـى نحو ينطـوي فيه المجموع الكلي للعلاقات على دلالة يغدو معها النسق دالا على معنى وهي اكتشاف الماهـــيات الكامنة خلف كل بناء، هذه الماهيات التي تتمثل في العلاقات الموضوعية وهي ليست ماهـيات عقلية مجردة و إنما هي نفسها هذه العلاقات و ليس شيئا آخر أعلى منها.» [1]

و من هذا التعريف يتضح لنا أن البنية ما هي إلا ذلك النسق المتضمن لمجموعة من القوانين الخاصة و الذي يحافظ على ذاته على نحو يفضي إلى التغيير في العلاقات، و هذا التغيير يؤدي إلى تغيير في النسق نفسه.

و يؤيـده في هذا الحديث "**جودت فخر الدين**" يقول أن: « البنية هي مجموعة القوانين العامة التي يكون النص نتاجا لها، و لذلك يمكن استخلاصها من داخل النص ذاتـه.»[2]، يمكن استخلاصها من النص ذاته الذي يكون نتاجا لها.

لقد قام الشكلانيون الروس برفض القسمة الثنائية القديمة (المضمون ضد الشكل)، و لذلك اعتبروا أن البنية هي: « مفهوم يشكل كلا المضمون و الشكل بقدر ما ينظمان لأغراض جمالية.»[3]، فالبنية هي التي تشكل الشكل و المضمون وفق أغراض جمالية.

[1]–قدور عبد الله ثاني ، سيمائية الصورة ، د.ط ، دار الغرب للنشر و التوزيع ، الجزائر ، ص 68.

[2]–جودت فخر الدين ، شكل القصيدة العربية في النقد العربي، ط1 ، دار الآداب ، بيروت ، 1984م ، ص 204.

[3]–رينيه ويليك و أوستن واران ، نظرية الأدب ، تر: محي الدين صبحين ، مر: حسام الخطيب ، ط1 ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، 1987م ، ص 147.

و يضيف "**عبد القادر القط**" أن البنية هي: «حديثا عن كل مكون من ظواهر متماسكة» [1]، تعني أنها تشمل كل المكونات المتماسكة.

كما يشير "**أحمد مرشد**" في كتابه "**البنية و الدلالة**" من أن كلمة بنية تحمل في أصلها معنى المجموع أو الكل، فهي: « نظام، أو نسق من المعقولية التي تحدد الوحدة المادية للشيء، فالبنية ليست هي صورة الشيء، أو هيكله، أو التصميم الكلي الذي يربط أجزاءه فحسب، وإنما هي القانون الذي يفسر الشيء،و معقوليته.» و يقول أيضا، أنها: « بناء نظري للأشياء، يسمح بشرح علاقاتها الداخلية، و بتفسير الأثر المتبادل بين هذه العلاقات...و أي عنصر من عناصرها، لا يمكن فهمه إلا في إطار علاقته في النسق الكلي الذي يعطيه مكانته في النسق.»[2]، والمقصود من هذين القولين، أن مفهوم البنية مرتبط ببناء الأشياء، و هو لا يتحقق إلا بالترابط والتكامل بين عناصره.

و نجد في تعريفات أخرى من أن البنية لها علاقات متشابكة تتصل بتركيب النص، و ذلك في إطار تحديد معناها و عالمها، فقد أشارت إليها "**يمنى العيد**" بقولها : «إذا قلنا بنية النص فإننا نقصد مادته اللغوية و عالمه المتخيل الذي يتحقق بمجموع الأمور، النمط، الزمن، الرؤية، الصيغة الأدبية.» [3]

كما وصف مصطلح البنية بأنه: « منهج نقدي يسير وفق قوانين و آليات خاصة بتحليل النصوص بالرغم من أن البنيوية جاءت من لفظ البنية.» [4]

[1]–عبد القادر القط ، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ، ط2 ، دار النهضة العربية ، بيروت ، 1981م ، ص 391.

[2]–أحمد مرشد، البنية و الدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ط1 ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت ، 2005م ، ص 19.

[3]–خير الدين ، في معرفة النص ، ط1 ، منشورات دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، 1983م ، ص 35.

[4]–ربيعة بدري، البنية السردية في رواية 'خطوات في الاتجاه الآخر'، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير ،كلية الآداب و اللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة ، 2015/2014م ، ص 06.

و يؤيده في هذا التعريف"**ليفي ستروس**"، يقول: «لقد جاء لفظ البنيوية من البنية، و هي كلمة تعني الكيفية التي شيد عليها بناء ما.»[1]، البنيوية جاءت من لفظ البنية، فهي تهتم بطريقة بناء ما.

ويقول "**عبد الملك مرتاض**" أن: « البنيوية تعني بشكل الإبداع لا بمضمونه، و تعد المضمون أمرا واقعا و شيئا حاصلا بالضرورة من خلال العناية بالشكل وتحليله.»[2]، أي أن البنية تهتم بشكل الإبداع و مكوناته إهتماما كبيرا، أما المضمون يعد شيئا حاصلا بالضرورة و هذا من خلال العناية بالشكل.

و عند العالم اللساني الفرنسي "**إميل بنفست**" يعرفها بأنها، هي: « ذلك النظام المنسق الذي تتحدد كل أجزائه بمقتضى رابطة تماسك و توقف، تجعل من اللغة مجموعة منتظمة من الوحدات، أو العلامات المنطوقة التي تتفاعل، و يحدد بعضها بعضا عل سبيل التبادل.»[3]، إن التماسك في البنية هو الذي يجعل من اللغة مجموعة من الوحدات المنتظمة التي يحدد بعضها بعضا.

و عرفها أيضا العالم اللغوي "**لالاند**"، أن: « البنية هي كل مكون من ظواهر متماسكة، أو متضامنة بحيث يكون كل عنصر فيها متعلقا بالعناصر الأخرى، و لا يستطيع أن يكون ذا دلالة إلا في نطاق هذا الكل.»[4]، إن البنية هي الكل المتكون من ظواهر متماسكة الذي يحقق كل عنصر من هذه العناصر هدفه.

---

[1]–نزيهة زاغر ، معمارية البناء بين ألف ليلة وليلة و البحث عن الزمن الضائع ، رسالة دكتوراه ، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية و الانسانية ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، 2008/2007م ، ص 59.

[2]–عبد الملك مرتاض ، في نظرية النقد ، د.ط ، دار هومة ، الجزائر ، 2002م ، ص 194.

[3]–مصطفى السعدني ، المدخل اللغوي في نقد الشعر –قراءة بنيوية– ، دار المعارف للنشر ، الإسكندرية ، مصر ، 1987م ، ص 12.

[4]–عمر مهيبل، البنيوية في الفكر الفلسفي، ط2، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1993م ، ص 16.

كما يرى **"عبد المنعم زكريا"** في كتابه **"البنية السردية في الرواية"**، أن البنية: « هي شبكـة من العلاقات الموجودة بين القصة والخطاب، و القصة والسرد، و أيضا الخطاب و السرد.»

و يضيف قائـلا:« البنيـة هي شبكـة الـعلاقات الخاصـة بين المكونات العديدة و بين مكون على وحدة و الكلّ.»[1]، فهي بمثابة شبكة من العلاقات بين المكونات و بين الكل.

و عند **"جان بياجيه"** فهو يرى البنية أنها: « نسق من التحولات له قوانينه الخاصة باعتباره نسقا قائـما و يـزداد غنى بفضـل الـدور الـذي تقـوم به تلك الـتحـولات نفسـها دون أن يكـون من شـأن هـذه التحولات أن تخرج عند حدود ذلك النسق، أو أن تصاب بأية عناصر أخرى تكون خارجة عنها.»[2]

و في الأخير نستنتج أن البنية هي بمثابة منهج نقـدي و فكري، تحمل معنى المجـموع أو الكل التي تنـدرج فيـها مختلف المكـونات المنـتظمـة و المترابطة فيما بينـها، و من ذلك قول **"عبد العزيز حمودة"**: « و تبقى كلمة بنية في ذاتها إلى المنهج البنيوي الذي تمثل أول خطوة فيه تجديد البنية أو النظر لموضوع البحث كبنية ، أي كموضوع مستقل.»[3]

و تبقى البنية في ذاتها هي دائما المنهج البنيوي المعتمد الذي يمثل التجديد في أي موضوع، و التي هي بمثابة الوضعية التي تندرج فيها مختلف المكونات المنتظمة و المترابطة فيما بينها.

2-أنواع البنية :

يوجد نوعان من البنية، هما:

[1]-عبد المنعم زكريا القاضي ، البنية السردية في الرواية ، ط1 ، تقديم أحمد ابراهيم الحوري عن الدراسات و البحوث الإنسانية الاجتماعية ، 2009م ، ص 16 ، ص 17.

[2]- Jean Piagetc, structuralism, translated by, chaninah machelerc, Psychology press,new york ,usa,2015, P17.

[3]-عبد العزيز حمودة ، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ، عالم المعرفة ، الكويت ، 1990م ، ص 178.

أ-النوع الأول: البنية الانكسارية :

يقول "**جان بياجيه**": «البنية الانكسارية يقصد بها تلك النصوص التي أطلقت الأحداث وترتيبها المنطقي، و أهم ميزات هذه البنية إستتار الحبكة، أو خلوها الناتج عن غياب التوتر، معتمدة في ذلك على المشاهد و الصور، مما يجعل النص مكتنفا بالغموض لتداخل تقنيات السرد فيما بينها، مما يكسبه الإضطراب فيجعل المتلقي مشاركا في بنائه.» [1]

يقصد بهذا النوع من البنية تكسير الترتيب المنطقي للنص و خلوه من الحبكة أو إخفاءه، حتى يشارك المتلقي في بناءه الداخلي.

أم فيما يخص النوع الثاني من البنية، فهي:

ب-النوع الثاني: البنية التجريبية : إذ ترتكز على مستويين:

1-المستوى غير الفني: يشهد هذا المستوى غياب القواعد الأساسية للفن القصصي بالإضافة إلى انعدام النسج، من ذلك يقول "**باديس فوغالي**" عن هذا المستوى:« يفتقر إلى القواعد الأساسية لفن القص، و يشهد غياب الحدث و تجلي السرد باستحواذه على الذات، مغفلا كل ما له علاقة بالخارج، فتلوح النصوص القصصية كإفرازات وجدانية عديمة النسج معتمدة على التداعيات الخيالية من الإثارة، و تبتعد بذلك عن كل ما له علاقة بالفن القصصي الناضج المتمكن.»[2]

أما المستوى الثاني من هذا النوع، فهو:

2-المستوى الفني: فهو عكس المستوى غير الفني، إذ يرتبط بالممارسة القصصية: « فهو مرتبط بالممارسة القصصية، و بالرغم من أنه يفتقر إلى الحبكة، إلا أنه مليء بالإثارة ،

[1]-جان بياجيه، البنيوية، ط4، تر: حارف منيمنة و بشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، 1985م، ص08.

[2]-باديس فوغالي ، التجربة القصصية النسائية في الجزائر ، ط1 ، منشورات اتحاد الجزائريين ، الجزائر ، 2002م ،ص 37.

يحتوي على ألفاظ مشحونة بالدلالات البلاغية و اللابلاغية، يتساوى زمن النص فيه مع زمن الوقائع.» [1]

نستنتج من هذين المستويين أنه كل مستوى يختلف عن الآخر، فالنوع الأول يبتعد عن كل ما له علاقة بالفن القصصي، أما الثاني فبالرغم من افتقاره للحبكة إلا أنه مليء بالإثارة.

بالإضافة إلى أن هناك نوعين آخرين من البنية، و هما:

1-البنية المصغرة: و هي البنية السطحية للنص التي تتعلق بالجانب الصوتي، « هي صورة الإمكانات السردية المحققة في النص السردي، و هي مرتبطة بالأصوات اللغوية المتتابعة لتحديد التفسير الصوتي للجمل أي تتعلق بالجانب الصوتي أولا.» [2]

و يبدوا من خلال هذا التعريف أن البنية المصغرة و ما يقصد بها بالسطحية، أنها ترتبط بالجانب الصوتي اللغوي للنص.

2-البنية العميقة: و هي البنية الأساسية (الكبرى) التي تتعلق بالجانب الدلالي للنص، « و البنية العميقة نموذج يختزن كل إمكانات السرد، و هي ترتبط بالدلالة اللغوية أي أنها تحدد التفسير الدلالي للجمل و تتعلق بالجانب الدلالي للنص بالدرجة الأولى.» [3]

و من هذا التعريف نجد أن البنية العميقة هي نتيجة للبنية المصغرة، و أنها نموذج يقوم بتخزين كل إمكانات السرد، بالإضافة إلى إرتباطها بالدلالات اللغوية للجمل و بالنص من الدرجة الأولى.

---

[1]-المرجع السابق ، ص 47.

[2]-عمر عيلان ، في مناهج تحليل الخطاب السردي ، د.ط ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2008م ، ص 61 ، ص 63.

[3]-عبد القادر شرشار ، تحليل الخطاب السردي و قضايا النص ، ص 152.

3-خصائص البنية :

إن للبنية خصائص ثلاث، و هي الكلية، و التحولات، و الضبط الذاتي:

«**أ-الكلية:** تتألف البنية من عناصر داخلية قائمة في النص و لكن هذه العناصر تميز المجموعة كمجموعة و لا تقتصر على مجرد تداعيات تجميعية متراكمة و لكنها تضفي على المجموع صفات تميزه بهذا الإعتبار عن العناصر المكونة له.

ب-التحولات: تنجم كلية العمل عن إئتلاف مكوناته، و هذا يعني أنها مكونة بالكسر، و مكونة بالفتح منها، و هي لهذا غير ثابتة و إنما دائمة التحول، و تظل تولد من داخلها بنى دائمة التوتب، لكن حالة عدم الثبات هذه لا تتم في إطار خارج قوانين البنية بل إنها تقبل من التغيرات ما يتفق مع الحاجات المحددة من قبل علاقات النسق و تعارضه.

ج-الضبط الذاتي: لكل بنية قانونها الخاص الذي لا يجعل منها مجرد مجموع ناتج عن تراكم كمي، أو محصلة عوامل خارجة عنها، بل إن قوانين البنية قادرة على تنظيمها ذاتيا داخليا لا يعوزه تدخل عوامل من خارج نظام البنية نفسه، و على هذا فإن ما يحدث من تحولات داخل البنية لا تؤدي إلى خارج حدودها و لكنها لا تولد إلا عناصر تنتمي دائما إلى البنية و تحافظ على قوانينها.» [1]

فمن خلال هذه المكونات الثلاث للبنية و العناصر التي تميزها كعناصر من عناصر داخلية، إلا أنها تظل قادرة في الاحتفاظ على قوانينها و عناصرها.

[1]-علي مراشدة، بنية القصيدة الجاهلية –دراسة تطبيقية في شعر النابغة الذبياني-، ط1 ، علم الكتب الحديث، الأردن ، 2006م، ص (12،13،14).

المبحث الثاني : الدلالة.

1-مفهوم الدلالة :

أ-لغة :

ثمة تعاريف متنوعة و متعددة عند علماء اللغة و المعاجم لكلمة الدلالة، فمن ذلك نذكر بعضها:

قال "**أحمد رضا**" في معجمه "**متن اللغة**":« الدَّلالة و الدِّلالة: إسم مصدر من دلَّ؛ أو الفتح للمصدر، ج دلائل و دلالات. و بالكسر: صناعة الدَّلاَّل: ما جعلته للدَّليل و للدلاَّل.»[1]، أصل الدَّلالة مشتق من المصدر دلَّ ، سواء بالفتح أو بالكسر (الدَّلالة أو الدِّلالة).

و قال "**ابن فارس**": «الدال و اللام أصلان: أحدهما إبانة الشيء بأمارة تعلمها، والآخر اضطراب في الشيء.

فالأول قولهم: دللت فلانا على الطريق.و الدليل الأمارة في الشيء.و هو بين الدلالة والدلالة. و الأصل الآخر قولهم: تدلدل الشيء، إذا إضطرب، قال أوس :

أم من لحيٍّ أضاعوا بعض أمرهم بين القسوط و بين الدِّين دلدال.

و القسوط: الجور، و الدِّين: الطاعة.» [2]

و الدلالة يراد بها معنيين؛ الأول: معنى الإبانة والتسديد، أما الثاني: معنى الإضطراب في الشيء.

[1]-الشيخ أحمد رضا ، معجم متن اللغة ، د.ط ، دار مكتبة الحياة ، بيروت ، 1958م ، ج2 ، ص 444.

[2]-أبي الحسين أحمد رضا بن فارس بن زكريا ، معجم مقاييس اللغة ، د.ط ، تح: عبد السلام محمد هارون ، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع ، 1979م ، ج2 ، ص 259،ص 260.

و عند "**ابن منظور**" في معجمه "**لسان العرب**": « و دلَّه على الشيء يدلُّه دلاًّ، و دللته فاندل: سدده إليه، و دللته فاندل، و الدليل: ما يستدل به، و الدليل: الدَّال.

و قد دله على الطريق يدله دلالة و دلالة و دلولة، و الفتح أعلى.»[1]، فهي تحمل نفس المعاني السابقة للعلماء الآخرين، و التي تعني الدلالة على الطريق.

فالدلالة في معناها اللغوي فهي تعني الإبانة و الإرشاد إلى الشيء أو الطريق.

و نجدها عند "**الراغب**"، هي: « ما يتوصل به إلى معرفة الشيء، كدلالة الألفاظ على المعنى، و دلالة الإشارات، و الرموز، و الكناية، و العقود في الحساب، و سواء كان ذلك بقصد ممن يجعله دلالة، أو لم يكن بقصد، كمن يرى حركة إنسان فيعلم أنه حي.

قال تعالى: ﴿ فَلَمَّا قَضَيْنَا عَلَيْهِ ٱلْمَوْتَ مَا دَلَّهُمْ عَلَىٰ مَوْتِهِۦٓ إِلَّا دَآبَّةُ ٱلْأَرْضِ تَأْكُلُ مِنسَأَتَهُۥ ۖ فَلَمَّا خَرَّ تَبَيَّنَتِ ٱلْجِنُّ أَن لَّوْ كَانُوا۟ يَعْلَمُونَ ٱلْغَيْبَ مَا لَبِثُوا۟ فِى ٱلْعَذَابِ ٱلْمُهِينِ ﴿١٤﴾ ﴾[2]

أصل الدلالة مصدر كالكتابة و الإمارة، و الدَّال: من حصل منه ذلك، و الدليل في المبالغة كعالم و عليم، و قادر، و قدير، ثم يسمى الدَّال و الدليل دلالة، كتسمية الشيء بمصدره.»[3]

و منه، فالدلالة تعني ما يتوصل به إلى معرفة الشيء، كدلالة اللفظ على المعنى، والإشارات، و الرموز، و الكتابة...إلخ.

---

[1]-ابن منظور ، لسان العرب ، ص 247.

[2]-سورة سبأ ، الآية 14.

[3]-الراغب الأصفهاني ، مفردات ألفاظ القرآن ، ط4 ، تح: صفوان عدنان داوودي ، دار القلم ، دمشق ، 2009م ، ص 316، ص317.

و يرى "**أبي البقاء الكفوي**"، أنها: « أعم من الإرشاد و الهداية. و الإتصال بالفعل معتبر في الإرشاد لغة دون الدلالة. و الدلالة تتضمن الإطلاع، و لهذا عوملت معاملته حتى تتعدى ب(على)، و لم تعامل في الهداية التي بمعناها بذلك، بل عوملت معها معاملة سائر مضامينها.»[1]، فالدلالة أعم من الإرشاد والهداية، و هي تتضمن الاطلاع.

و حول هذه الأقوال نستنتج أمورا، منها:

« -أن كلمة دلالة مثلثة الفاء كما ذكر " **الفيروز أبادي** "، و عند آخرين أنها تفتح وتكسر و أن الفتح أولى.

-أن (الدال) و (الدليل) و (الدلالة) تطلق و يراد بها معنى واحد هو الإبانة و التسديد.

-أن المعنى العام لكلمة (دلالة) هو الإرشاد و الهداية بالأمارة، أو بأي علامة أخرى لفظية أو غير لفظية.»[2]

ب-اصطلاحا :

أما على المستوى الاصطلاحي فقد ساهم في تعريف الدلالة مجموعة من الكتاب و منهم الأصوليين فنذكر منهم:

قال "**فايز الداية**" في كتابه "**علم الدلالة العربي**": «تبلور مصطلح علم الدلالة في صورته الفرنسية "sémantique" لدى اللغوي الفرنسي "**بريال**" في أواخر القرن التاسع عشر1883م ليعبر

[1]-أبي البقاء أيوب بن موسى الحسيني الكفوي ، الكليات ، ط2 ، تح: عدنان درويش و محمد المصري ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، 1998م ، ص 439.

[2]-مرزوق خالد ، الدلالات اللغوية و أثرها في توجيه المباحث العقدية ، مذكرة لنيل شهادة الماجستير ، كلية العلوم الإسلامية ، جامعة الجزائر-1 -، 2012/2011م ، ص02.

عن فرع من علم اللغة العام هو علم الدلالات ليقابل علم الصوتيات الذي يعني بدراسة الأصوات اللغوية.

اشتقت هذه الكلمة من أصل يوناني مؤنث "semantiké" مذكره "semantikos" أي: يعني، يدل، و مصدره كلمة " sema" أي: إشارة؛ و قد نقلت كتب اللغة هذا الإصطلاح إلى الإنكليزية و حظي بإجماع جعله متداولا بغير لبس"semantics"»[1]، فالكاتب في هذا التعريف يبين لنا كيف ظهر هذا المصطلح في الصورة الفرنسية ليعبر عن أصوات لغوية، و عن أصله اليوناني.

و يؤيده في هذا التعريف الدكتورة "**نور الهدى لوشن**"، تقول: « فمصطلح الدلالة مشتق من الكلمة اليونانية (sémaino)، دل على، و المتولدة من الكلمة الأصل (sens) أو المعنى.»[2]، والمقصود أن لفظ الدلالة من أصل يوناني و هي تعني "دل على".

و عند "**التهانوي**": « هي على ما اصطلح عليه أهل الميزان و الأصول و العربية والمناظرة أن يكون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر هكذا ذكر الجلبي في حاشية الخيالي في بحث خبر الرسول، و الشيء الأول يسمى دالا و الشيء الآخر يسمى مدلولا.»[3]

و عليه أن تكون الدلالة بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر، فالأول دالاً و الثاني مدلولا.

و يرى الدكتور "**محمد عكاشة**" أن:« مصطلح الدلالة عند علماء العربية، هو العلم الذي يدرس كل ما أعطى معنى، أو علم دراسة المعنى الذي يتحقق من الرموز الصوتية و اللفظية

[1]–فايز الداية، علم الدلالة العربي–النظرية و التطبيق–، ط2، دار الفكر المعاصر، بيروت، 1996م ، ص 06.

[2]–نور الهدى لوشن ، علم الدلالة –دراسة و تطبيق– ، المكتب الجامعي الحديث ، الإسكندرية ، 2006م ، ص 23.

[3]–محمد علي التهانوي، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون و العلوم ،ط1،تح:علي دحروج، مرا: رفيق العجم، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت ، 1996م ،ج1 ، ص787.

والكتابية و الإشارية، و الجسدية و غيرها من رموز المعاني.»[1]، فالدلالة هي بمثابة العلم الذي يدرس من معاني الألفاظ و يتحقق من الرموز منها الصوتية و اللفظية...، وغيرها.

كما يرى "**بالمر**" أن مصطلح الدلالة: « يعد مصطلحا تقنيا يراد به علم دراسة المعنى، و بما أن المعنى جزء من اللغة، فإن علم الدلالة يعد جزءا من علم اللغة. »[2]، فالدلالة تعد جزء من اللغة و هذا باعتبارها علم يدرس المعنى.

و نجدها عند "**كلود جرمان** و **ريمون لوبلون**": « العلم الذي يهتم بدقة بوجه مدلول العلامة اللغوية (المدلول والدلالة استعملا كمصطلحين مترادفين).»[3]، هي بمثابة العلم الذي يهتم بمدلول العلامة اللغوية باعتبارهما مصطلحين مترادفين.

و يعرفها "**الزركشي**" بأنها: « كون اللفظ بحيث إذا أطلق فهم منه المعنى من كان عالما بوضعه له.» [4]، فالكاتب يعرف الدلالة كونها مطلقا لفظيا.

و يلاحظ من خلال هذه الأقوال، أن الدلالة عبارة عن شيء يلزم من فهمه فهم شيء آخر، و هذا بالإضافة إلى أقوال أخرى :

و من ذلك يقول "**القديس أوعسطين**" في إحدى نظرياته عن الدلالة: « إن الدلالة هي عبارة عن شيء، زيادة على كونه حاملا للمعاني، يثير بذاته في الفكر أشياء أخرى.»[5]، فهي عبارة عن شيء حامل للمعاني، حيث يرد من ذاتها أشياء أخرى.

---

[1]–محمود عكاشة ، الدلالة اللفظية ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، 2002م ، ص 08.

[2]–بلمر، علم الدلالة، ط1، تر :أحمد طاهر حافظ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية، 2012م، ص 05.

[3]–كلود جرمان و ريمون لوبلون، علم الدلالة،ط4،تر:نور الهدى لوشن،المكتب الجامعي الحديث،الإسكندرية،2011م،ص21 .

[4]–الزركشي بدر الدين محمد ، البحر المحيط في أصول الفقه ، ط2 ، تح: عبد القادر عبد الله العاني ، مرا: عمر سليمان الأشقر، وزارة الأوقاف و الشؤون الإسلامية ، الكويت ، 1992م ، ج2 ، ص 36.

5-تودوروف فريجة و شاف بيث و ستروسن دافدسون دوميت، المرجع و الدلالة في الفكر اللساني الحديث ،تر: عبد القادر قنيني أفريقيا الشرق ، المغرب ، 2000م ، ص 23.

كما نجد في كتاب "**المرجع و الدلالة في الفكر اللساني الحديث**" أنه: «...يمكن أن نعرف الدلالة على أنها كيان:

1-يمكن أن يصير محسوسا.

2-و يشير بذاته بالنسبة لمجموع مستعمليه إلى أمر غائب.

و جزء العلامة الذي يمكن أن يصير محسوسا يسمى، منذ دراسة "**دي سوسير**" بالدال، والجزء الغائب بالمدلول و نسمي العلاقة التي تربط بينهما بالدلالة.»[1]،و من ذلك يمكن الحديث أن العلاقة التي تربط بين الدال و المدلول تسمى بالدلالة،و نجد هذا أيضا من خلال عدة أقوال، فمنهم:

يذهب "**أحمد نعيم الكراعين**" بتحديد نوع العلاقة، فيقول: « و هذا ما إستقر عليه الفهم للدلالة في علم اللغة الحديث من أن الدلالة هي العلاقة بين الرمز و الصورة الذهنية.» [2]

و يؤيده في تحديد علاقة الدلالة باحثون آخرون في قولهم : «أن علاقة الدلالة هي، إلى حد ما، علاقة مضادة للهوية و مناقضة لها، إذ الدلالة هي في ذات الوقت حضور و غياب، إشارة وارتفاع، إنها أساسا مزدوجة.»[3]، و من هذين القولين نرى أن الدلالة عبارة عن علاقة دلالية مضادة و مناقضة للهوية، فهي في الأساس مزدوجة كما لها علاقة بين الرمز و الصورة الذهنية.

و من خلال هذه الأقوال نستنتج أن لفظ الدلالة وارد من الفعل "الدَّال"، و منه: دلَّ، يدلُّ، دلالة، من ذلك قول "**الكفوي أبو البقاء**": «الدلالة بالفعل فهي إفادته المعنى الموضوع له.»[4]، وهي تعني أنه تفيد المعنى الموضوع له.

---

[1]-المرجع السابق، ص 24.

[2]-أحمد نعيم الكراعين، علم الدلالة بين النظر و التطبيق، ط1 ، المؤسسة الجامعية، بيروت، 1993م،ص 84.

[3]-تودوروف فريجة و آخرون ، المرجع و الدلالة في الفكر اللساني ،ص 25.

[4]- الزركشي بدر الدين محمد ، البحر المحيط في أصول الفقه ، ص 36.

2-أقسام الدلالة :

تنحصر الدلالة عند العلماء في ثلاثة أقسام، و هي :الدلالة العقلية، الدلالة الطبيعية، والدلالة الوضعية. فالدلالة أولا تنقسم إلى اللفظية و غير اللفظية، فكل منهما تكون طبيعية، وعقلية، و وضعية.

أ- الدلالة العقلية : يقول "**عادل فاخوري**" : « فالدلالة العقلية هي دلالة يجد العقل بين الدال و المدلول علاقة ذاتية ينتقل لأجلها منه إليه.»[1]، وهي إذا كان بين الدال والمدلول علاقة أو ملازمة ذاتية. فمثال اللفظية : «كدلالة اللفظ على وجود اللافظ، سواء كان مهملا أو مستعملا، و مثال غير اللفظية: كدلالة المصنوعات على الصانع.»[2]، فهذه الدلالة موجودة عند جميع الناس، فكل ملزوم يدل على لازمه العقلي.

ب-الدلالة الطبيعية: يعرفها "**عبد الرحمن حسن حنبكة الميداني**"، بأنها: « التي ليس بين الملزوم و اللازم فيه ارتباط عقلي.»[3]، و يقصد بها أن تكون الملازمة بين الشيئين علاقة طبيعية. فمثال اللفظية : «كدلالة (أح) بالفتح و الضم على وجع الصدر و هو السعال، و كدلالة (أخ) بالمعجمة و الفتح أيضا على الوجع مطلقا.»[4]، فالدلالة الطبيعية اللفظية تعني إحداث طبع من الطبائع كدلالة "أح"، و مثال غير اللفظية: «دلالة احمرار الوجنتين على الخجل، و العلاقة بين الدال و المدلول غير مكتسبة، و غير وضعية.»[5]، و الطبيعية غير اللفظية تدل على طبع من طبائع الانسانية، و أن العلاقة بين الدال والمدلول غير وضعية.

---

[1]-عادل فاخوري ، علم الدلالة عند العرب ، ط3 ، دار الطليعة للطباعة و النشر ، بيروت، 2004م،ص 23.

[2]-أبي البقاء أيوب بن موسى الحسيني الكفوي ، الكليات ، ص 441.

[3]-عبد الرحمن حسن حنبكة الميداني، ضوابط المعرفة و أصول الإستدلال و المناضرة،ط 4، دار القلم، دمشق،1993م،ص 26.

[4]-أبي البقاء أيوب بن موسى الحسيني الكفوي ، الكليات ، ص 441.

[5]-علي نايف بقاعي ، دلالات عشرة حروف معاني و أثرها في اختلاف العلماء ، ط1 ، دار البشائر الإسلامية ، بيروت ، 2008م ، ص 10.

ج–الدلالة الوضعية: و هي عند "**عادل فاخوري**": « هي الدلالة الإتفاقية المتعارف عليها بمعنى جعل شيء بإزاء شيء آخر بحيث إذا فهم الأول فهم الثاني، كدلالة الخط و العقد والإشـارات و النصب.»[1]، و هي العلاقة بين الشيئين (الدال و المدلول)، و التي تنشأ من التواضع والاتفاق.

فمثال الدلالة الوضعية اللفظية: «كدلالة خفض الجناح على معنى التواضع »[2]، فهي تعني دلالة اللفظ على المعنى، و أما مثال الوضعية غير اللفظية: «كدلالة السهم على اتجاه آخر.»[3]، ومعنى هذا المثال أن الدلالة غير لفظيـة.

و من بين هذه الأقسام الثلاث هناك فقط قسم واحد يهمنا منها، هو دلالة اللفظ الوضعية، و في هذا النوع ميز العلماء فيه ثلاث أنماط، و هي :

«أ– فـدلالـة اللفـظ علـى تمـام معنـاه الـحقيقـي أو المـجـازي (مطابقـة).

ب– و دلالة اللفظ على بعض معناه الحقيقي أو المجازي (تضمـن).

ج– و دلالـة اللفـظ على معنـى آخر خارج عن معناه لازم لـه عقـلا أو عرفـا (التزام).» [4]

فقام العلماء في تمييز و شرح كل نوع من هذه الأنواع للدلالـة اللفظية الوضعية، و كل تفسير من هـذه التفاسير يشبـه الآخـر .

يقول "**عبد الرحمن حسن حنبكة الميداني**": دلالة المطابقة و سميت كذلك للتطابق الحاصل بين معنى اللفظ و بين الفهم الذي أستفيد منه كدلالة لفظ الإنسان على الحيوان الناطق ودلالة الأعلام على مسمياتها، و كدلالة الأفعال على تمام معانيها الحقيقية أو المجازية، أما دلالة

[1]–عادل فاخوري ، علم الدلالة عند العرب ، ص 15.

2– عبد الرحمن حسن حنبكة الميداني ، ضوابط المعرفة و أصول الإستدلال و المناضرة ، ص 27.

[3]– علي نايف بقاعي ، دلالات عشرة حروف معاني و أثرها في اختلاف العلماء ، ص 11.

[4]– عبد الرحمن حسن حنبكة الميداني ، ضوابط المعرفة و أصول الإستدلال و المناضرة ، ص 27.

التضمن سميت بذلك لأن جزء المعنى قد فهم في ضمن فهم تمام المعنى، كدلالة لفظ الإنسان على الحيوان فقط أو على الناطق فق ، و أما دلالة الإلتزام سميت بذلك لأن المعنى المستفاد لم يدل عليه اللفظ مباشرة، و لكن معناه يلزم منه في العقل أو في العرف هذا المعنى المستفاد كدلالة لفظ الإنسان على قابلية العلم و صنعة الكتابة.» [1]

و عليه فإن الدلالة الوضعية اللفظية يشترط أن تلتزم بهذه الأمور الثلاث: المطابقة، الإلتزام، و التضمن، فالمطابقة هي عندما يدل اللفظ على المعنى و يطابقه، و التضمن و هو عندما يدل على جزء معناه، و أما الإلتزام و هو ما يدل اللفظ على معنى آخر خارج عن معناه لازم له.

و يؤيد "**الميداني**" في هذا التعريف "**العلوي**" عندما يقول: «...ما تكون دلالته بالنسبة إلى تمام مسماه، و هذه هي دلالة المطابقة. و هذا نحو دلالة الإنسان، و الفرس ،و الأسد...، و تختص دلالة المطابقة بأحكام كثيرة منها: ليس يلزم في كل معنى من المعاني أن يكون له لفظ يدل عليه.

دلالة التضمن و هذا نحو دلالة الفرس و الإنسان، و الأسد على معانيها التي هي متضمنة لها كالجمحية و الحيوانية و الإنسانية، فإن هذه المعاني كلها تدل عليها هذه الألفاظ عند الإطلاق.

و دلالة الإلتزام، و هذا نحو دلالة لفظ الإنسان و الفرس على كونها متحركة، و على كونها شاغلة للجهة، و غير ذلك من الأمور اللازمة.» [2]

و يعرفها "**التهانوي**" بأنها: « الدلالة الوضعية في الأطول مطلق الدلالة الوضعية إما على تمام ما وضع له و تسمى دلالة المطابقة بالإضافة و بالدلالة المطابقية بالتوصيف أيضا كدلالة الإنسان على مجموع الحيوان الناطق. و إما على جزئه أي جزء ما وضع له و تسمى دلالة التضمن بالإضافة، و بالدلالة التضمنية بالتوصيف أيضا كدلالة الإنسان على الحيوان أو الناطق،

[1]-المرجع السابق ، ص (28 ، 29 ،30.)

[2]-يحي بن حمزة العلوي اليمني ، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة و علوم حقائق الإعجاز ، ط 1 ، تح: عبد الحميد هنداوي ، دار الكتب الخديوية ، مصر ، 1914 ، ج1 ، ص 35 ، ص 38.

وإما على خارج عنه أي عما وضع له و تسمى دلالة الإلتزام، و الدلالة الإلتزامية أيضا كدلالة الإنسان على الضاحك.»[1]

ومن هذه الأقوال يتضح لنا أنها كل مفهوم يحمل المعنى نفسه، فلا يوجد إختلاف بينهم. حيث يشير"**العلوي**" أن مجامع دلالة اللفظ و ما تدل عليه، فهي لا تخرج عن هذه الأمور الثلاث المطابقة، و التضمن، و الإلتزام، و يوضح لنا ذلك من خلال عدة تنبيهات، نذكر منها:

«الدلالة الوضعية هي دلالة المطابقة، أما دلالة التضمن و دلالة الإلتزام، فهما عقليتان لأن اللفظ إذا وضعه الواضع لمسماه إنتقل الذهن من المسمى إلى لازمه، ثم لازمه إن كان داخلا في المسمى، فهو المتضمن، و إن كان خارجا عنه، فهو الإلتزام.

دلالة المطابقة على جزء المسمى مخالفة لدلالة التضمن، لأن دلالة المطابقة كما هي دالة على الحقيقة الكلية فهي دالة أيضا على أن كل واحد من أجزائها الخاصة، لكن دلالة المطابقة على جزء الحقيقة من جهة الاشتراك بخلاف دلالة التضمن فإن دلالتها على جزء الحقيقة من جهة الخصوصية لا غير، فافترقا. و هكذا القول في دلالة الإلتزام، فإن دلالة المطابقة على لوازم الحقيقة من جهة الإشتراك لأنها كما تدل على كل الحقيقة، فهي دالة على لازمها بخلاف دلالة الإلتزام، فإن دلالتها على جهة الخصوص في لازم الحقيقة فافترقا.» [2]

من خلال هذا المفهوم الذي جعله الكاتب و هو بمثابة تنبيهات، فهو يحدد لنا العلاقة بين هذه الأمور الثلاث، فالدلالة الوضعية هي دلالة المطابقة، أما التضمن و الإلتزام إذا تلازما فهو التضمن، و إن كان خارجا عنه فهو الإلتزام. و دلالة المطابقة فهي مخالفة لدلالة التضمن و الإلتزام سواء على جزء الحقيقة أو على لوازم الحقيقة فافترقا.

[1]–محمد علي التهانوي ، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون و العلوم ، ص 790.

[2]–يحي بن حمزة العلوي اليمني ، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة و علوم حقائق الإعجاز ، ص 38 ، ص 39.

لقد قامت الباحثة "**نور الهدى لوشن**" بتحديد الإختلاف الذي طرأ بين العلماء حول تسميت هذه الأقسام، فمنهم من سماها الأقسام، ومنها بالأنواع، أو بالأصناف، و من هم من أسماها بالوجوه، تقول: «أسماها الجاحظ أصنافا، و أرجع جميع أصناف الدلالات إلى خمسة أشياء هي اللفظ، و الإشارة، و العقد، و الخط، و الحال...

و أسماها **الإمام الغزالي** وجوها: الوجه الأول، أي دلالة الاسم على إسمه كدلالة لفظ البيت على البيت مثلا. و الوجه الثاني ما يسمى بالتضمين و ذلك مثل دلالة البيت على الحائط، لأن البيت يتضمن الحائط، و الوجه الثالث ما يسمى بالإلتزام و الإستتباع و ذلك مثل دلالة السقف على الحائط.»[1]، فكل من العالمين جعلوا لهذه الأقسام اسما، كما حددوا لها أصنافها، فالأول قسم الأصناف إلى خمسة أشياء، أما الثاني قسمها إلى ثلاثة أوجه؛ الأول دلالة الإسم، و الثاني بالتضمين، أما الوجه الثالث بالإلتزام.

و تضيف الباحثة محددة نقاط الإختلاف، تقول: « و على الرغم من هذا الإختلاف بين الدارسين في تحديد الأقسام الدلالية فهي تعود إلى أنواع أهمها:

1-المعنى المعجمي، أو المعنى الأساسي، أو المعنى المركزي: و هو الحامل للتصور و المفهوم والإدراك و هو الذي يمثل الوظيفة الحقيقية للغة، و هي نقل الأخبار، و يستعمل في المعنى المباشر.

2-المعنى الإضافي أو الثانوي للفظ، و هذا المعنى غير ثابت يتغير بتغير الثقافات والتصورات و المفاهيم و الزمان.

3- المعنى الأسلوبي: و هو خاص بظرف معين و فرض معين في ظروف معينة و بوساطته تميز الأنواع المختلفة للغة، كالصحافة و القانون و الأدب بأنواعه و غيرها.

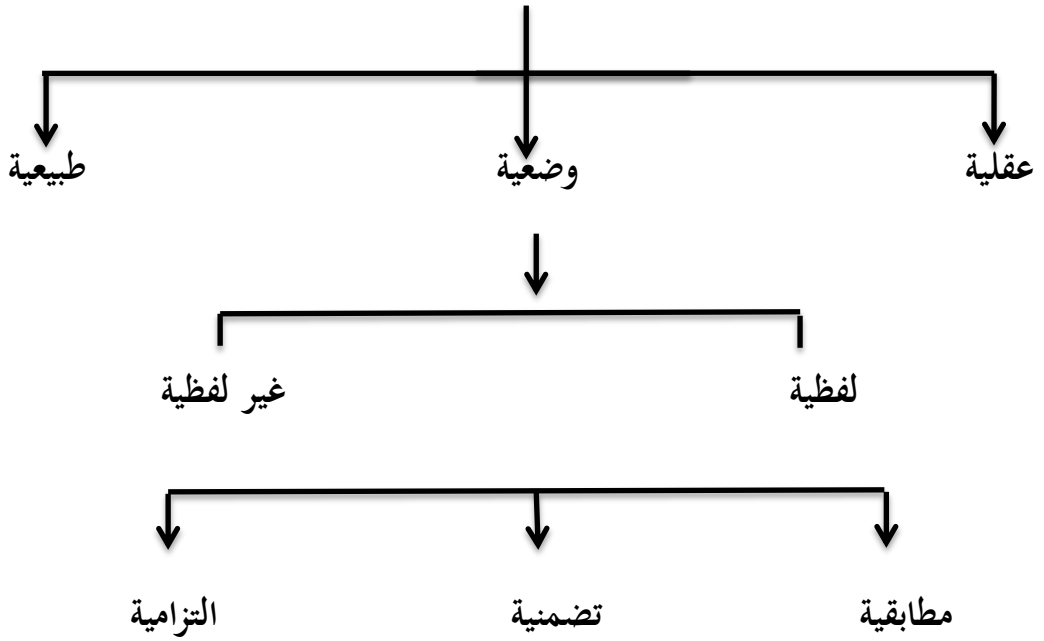
[1]- نور الهدى لوشن ، علم الدلالة –دراسة و تطبيق- ، ص 38.

4-المعنى النفسي: و هو فردي ذاتي يظهر سواء من الأحاديث العادية أو من خلال الأعمال الأدبية.

5-المعنى الإيحائي: و تمثله تلك الكلمات الإيحائية التي تنحصر في تأثيرات ثلاثة هي: التأثير الصوتي، و التأثير الدلالي المتعلق بالمجاز، و يلحق بهذا النوع ما يسمى بالمعنى الإنعكاسي.» [1]

إذا فكل أقسام الدلالات بمختلف تسمياتها و أصنافها فهي ترتبط ارتباطا كبيرا لإعطاء معنى واحد، فكل نوع مكمل للآخر، و لهذا لا يمكن الاستغناء عن أي منهما.

مخطط تقسيم الدلالات :



3-أنواع الدلالة :

قام العلماء بتقسيم الدلالة إلى خمسة أنواع، و هي كالآتي: الدلالة الصوتية، و الدلالة الصرفية، و الدلالة المعجمية، و الدلالة النحوية أو التركيبية، الدلالة الإجتماعية.

[1]-المرجع السابق ، ص 40 ، ص 41.

أ–الدلالة الصوتية: فهي الدلالة التي تهتم بمخارج الأصوات و كيفية نطق الحروف، يقول **عليان بن محمد الحازمي:** « يتحدث العلماء عن الدلالة الصوتية و أثرها في وضوح المعنى، لأن نطق الأصوات نطقا صحيحا يساعد على معرفة المعنى، بينما عدم وضوح النطق يؤدي إلى الإبهام في تحديد المعنى، فالخلط بين الأصوات يفضي إلى الخلط في المعنى، فهناك من لا يفرق بين القاف والغين و الزاي و الذال، فتصبح "قوي" "غوي" و "يتزكى" "يتذكى" و غير ذلك من الأمور الصوتية.

و قد **أشار الخليل بن أحمد** مبكرا بأن العرب قالوا: صر الجندب صريرا و صرصر الأخطب صرصرة فكأنهم توهموا في صوت الجندب مدا، و توهموا في صوت الأخطب ترجيعا.»[1]، تساعد الدلالة الصوتية على معرفة المعنى إن كان نطق الصوت صحيح، و تؤدي إلى الإبهام في عدم النطق الصحيح.

كما يضيف باحث آخر، أن : « تلك الدلالة التي تستمد من القيمة التعبيرية للحرف المفرد، و قد أورد لها **ابن جني** عدة أمثلة كما في الفرق بين (قضم، خضم)، فالقضم: لأكل الشيء اليابس و الخضم: لأكل الرطب، حيث اختار العرب الخاء لرخاوتها في كلمة (خضم) للدلالة على أكل الشيء الرطب، و اختاروا القاف لصلابتها في كلمة (قضم) للدلالة على أكل الشيء اليابس، فأخذوا مسموع الأصوات على محسوس الأحداث.»[2]، و في هذا التعريف يقصد بها تلك الدلالة التي تستمد من القيمة التعبيرية للحرف، حيث أورد مثال بين الكلمتين (قضم وخضم).

ب–الدلالة الصرفية: و هي في الأصل نابعة من علم الصرف، و ذلك من خلال أبنية اللفظ و صيغته، يقول "**السيد العربي يوسف**" عن هذا النوع: « هي الدلالة التي تستمد من بنية

[1]–عليان بن محمد الحازمي ، علم الدلالة عند العرب ، مجلة جامعة أم القرى ، العدد 27 ، 1424هـ ، مكة المكرمة ، ص 711.

[2]–السيد العربي يوسف ، الدلالة و علم الدلالة –المفهوم و المجال و الأنواع– ، شبكة الألوكة ، 2016م ، ص 04.

اللفظ و صيغته و قد أشار إليها **ابن جني** عن حديثه عن تشديد عين الكلمة، حيث تفيد حينئذ قوة المعنى و تكراره، مثل: "قطَّع".»[1]، و مما تقدم في هذا القول: إن الدلالة الصرفية جزء من دلالة الكلمة التي تستمد عن طريق صيغ الألفاظ و الأبنية.

كما أشار "**ابراهيم أنيس**" إلى نوع هذه الدلالة في جملته الآتية: «لا تصدقه فهو كذَّاب، هل يعقل أن تنضج العين بالنفط في الصحراء بعد ثوان ؟!!، فإن كذاب أقوى في الدلالة من كاذب وذلك بتشديد عين الكلمة.»[2]، أشار الكاتب إلى هذا المثال ليوضح لنا معنى الدلالة الصرفية.

و يقول **العربي يوسف**: «يعتمد تركيب الجملة الإشارية على البنية الصرفية لإبراز المعنى وتأكيده و المبالغة في الدلالة على جزء معين من التركيب، و كذلك إعطاء دلالات معينة يستدعيها التركيب و سياق الكلام، كدلالة التكثير أو القوة في الحدث.»[3]، و يتضح من هذا القول أن تركيب الجملة يعتمد على البنية الصرفية للدلالة على المعنى كدلالة القوة في الحدث.

ج–الدلالة المعجمية: و هي تعني الدلالة التي تكتسبها المعاني المفردة من الكلمات، ولكل كلمة معنى معين في المعجم: « تستمد هذه الدلالة من أصل استخدام اللفظ، و تعتبر مركزا لدلالات الكلمة، و ينبغي أن تراعي في جميع مشتقاتها و إستخداماتها، كما أنها الدلالة المقصودة من اللفظ عند إطلاقه، و لو كان له أكثر من دلالة على المستوى المعجمي، فإن السياق هو الذي يحدد أي الدلالات مرادة من الكلمة.»[4]، و هي تعني الدلالة المستمدة من اللفظ على المستوى المعجمي، و عليه فإن السياق هو الذي يحددها.

[1]–المرجع السابق، ص.ن.

[2]–ابراهيم أنيس ، دلالة الألفاظ ، ط 3 ، مكتبة الأنجلو المصرية ، مصر ، 1986م ، ص 44.

[3]–السيد العربي يوسف ، الدلالة و علم الدلالة –المفهوم و المجال و الأنواع– ، ص 05.

[4]–المرجع نفسه ، ص.ن.

و قد أطلقها عليها الدكتور"**أحمد مختار عمر**"، فقال: «المعنى الأساسي أو الأولي أو المركزي، و يسمى أحيانا المعنى التصوري أو المفهومي، أو الإدراكي. و هذا المعنى هو العامل الرئيسي للاتصال اللغوي.»[1]، الكاتب يوضح لنا معنى الدلالة المعجمية و التي تعني المعنى الرئيسي و الأساسي للاتصال اللغوي.

د–الدلالة الاجتماعية: و تسمى بالدلالة السياقية المستمدة من المقام: « و هي الدلالة المستمدة من المقام أو الأحوال المحيطة به في المسرح اللغوي، مثل: التعجب، أو الدهشة، أو الإستنكار، أو الخوف...»[2]

و يؤيده في التعريف "**محمود سعران**"، بأنها: « لغة المسرح، حيث يشير المصطلح إلى الأحوال و الملابسات التي تحيط بالحدث اللغوي، و ينبغي أن توضع في الإعتبار عند التحليل.» [3]

و عليه فإن الدلالة الإجتماعية أو السياقية هي الدلالة المستمدة من الأحوال و المقام التي تحيط بالحدث أو المسرح اللغوي.

هـ–الدلالة النحوية أو التركيبية: و هي تعني إرتباط الكلام ببعضه البعض عن طريق التركيب، و من ذلك قول السيد "**العربي يوسف**": « و هي الدلالة المستمدة من إرتباط الكلام بعضه ببعض بواسطة التركيب الذي تخضع له أي لغة، كالنحو الذي يعد قانون التركيب العربي، فبدونه لا يمكن للكلام أن ينجح في توصيل أية رسالة من المتكلم إلى المتلقي، و قد نبه على ذلك"**سبويه**" فيما سماه المحال الكذب عندما تكون الجملة العربية غير سليمة، نحويا أو دلاليا بسبب

[1]–أحمد مختار عمر ، علم الدلالة ، ط 5 ، عالم الكتب ، القاهرة ، 1998م ، ص 36.

[2]–عبد الفتاح عبد العليم البركاوي ، دلالة السياق بين التراث و علم اللغة الحديث ، دار المنار ، القاهرة ، 1991م ، ص 208.

[3]–محمود السعران ، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي ، ط 2 ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، 1997م ، ص 215.

تناقض أول الجملة مع آخرها.»[1]، و يقصد بها تلك الدلالة المستمدة من إرتباط الكلام و التي تخضع للنحو الذي يعد قانون التركيب.

حيث يرى "**إبراهيم أنيس**" أن هذا النوع من الدلالة: « يحتم نظام الجملة أو هندستها ترتيبا خاصا لو اختل أصبح من العسير أن يفهم المراد منها، تصور مثلا: أن جملتنا السابقة أصبحت لا تصدقه في وسط الصحراء فهو هل يعقل في ثوان النفط كذاب العين تنضج.»[2]، و هي تعني لو إختل المعنى لأصبح من الصعب أن يفهم المراد منها. كما وتعرف بالوظائف أو المعاني النحوية التي تكتسبها الكلمة، و هذا ما أسماه "**عبد القاهر الجرجاني**" بالنظم، يقول: « معلوم أن ليس النظم سوى تعليق الكلم بعضها ببعض، و جعل بعضها بسبب من بعض، والكلم ثلاثة أقسام: تعلق اسم باسم، و تعلق اسم بفعل، و تعلق حرف بهما.»[3]إعتبر "**عبد القاهر الجرجاني**" المعاني النحوية أو ما تسمى بالتراكيب النحوية بالنظم، و ما النظم إلا تعليق و بناء الكلم بعضها ببعض.

كما و نجد في كتاب "**الدلالة اللفظية**" "**لمحمود عكاشة**" أن الدلالة تنحصر في الأنواع التالية:

« **1-الدلالة اللفظية أو الوضعية**: و تسمى الدلالة اللغوية، أو دلالة المطابقة، و هي دلالة الألفاظ على معانيها الموضوعة بإزائها، كدلالة السماء و الأرض و الجدار على مسمياتها.

2-دلالة الإشارة: كالتي تستخدم فيها حركات الجسم و الإشارات الموضوعة كعلامات الطرق، والاهتداء إليها بالجبال،...و غيرها من الإشارات التي تحقق معنى.

3-دلالة الهيئة أو النصبة: و هي الحال الناطقة بغير اللفظ و المشيرة بغير وضع إشارة عليها، كما هي الحال في هيئة الغضب أو السرور...

---

[1]-السيد العربي يوسف ، الدلالة و علم الدلالة –المفهوم و المجال و الأنواع- ، ص 05.

[2]-ابراهيم أنيس ، دلالة الألفاظ ، ص 48.

[3]-عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز في علم المعاني ، ط 2 ، تح: محمد رشيد رضا ، دار المعرفة ، بيروت –لبنان- ، 1982م ، ص 40 ، ص 41.

4-دلالة الصوت: و ما يصاحبه من ظواهر مثل النبر و التنغيم، و الإيقاع، و درجة الصوت و قوته وصفته، و هو ما يعرف بالسمات شبه اللغوية، و كذلك أصوات الأشياء و دلالتها عليها في الطبيعة، والأصوات الاصطناعية، مثل: الموسيقى...

5-**دلالة الخط أو الكتابة أو دلالة الرسم** : و يدخل في ذلك رموز الحروف و رموز الأعداد و دلالة الصورة و الأشكال.

6-**دلالة الفن:** و هي الدلالة التي توحى بها الصور و التماثيل، و الحركات، و الأشكال، و التمثيل الناطق و الصامت، و تفسير ظواهر الطبيعة على نحو يرمز إلى معان تتداعى إلى النفس، كغروب الشمس مثلا الذي يرمز في مجال الأدب إلى الضعف و السكينة و الشيخوخة...

7-الدلالة الثقافية: و هي الدلالة التي ترتبط بحياة الشعوب و الأمم و عاداتها. و هذه الدلالة تفهم في إطار فكر الجماعة الذي يحكم بنظام من الحدود و الأعراف و يتمثل ذلك في سلوك الجماعة في بعض المعاملات الاجتماعية، مثل: آداب التحية و الترحيب...، و يدخل فيها أيضا الجوانب العقائدية مثل: الركوع والسجود و دلالتها على الخضوع و التذليل.» [1]

و عليه فإن الدلالة تحمل أنواع كثيرة تساعد على معرفة المعنى و وضوحه، مما يجعلها تستمد أبنيتها من اللفظ الذي يمنحها جزء معين من التركيب، بالإضافة إلى إنحصارها في هذه الأنواع التي أضافها الدكتور "**محمود عكاشة**"، و قام بتقسيمها إلى سبعة أنواع، فمنها الإشارية، و منها الفنية،...و حتى الدلالة الثقافية التي ترتبط بحياة الشعوب.

[1]-محمود عكاشة ، الدلالة اللفظية ، ص (15 ، 16 ، 17).

الفصل الثاني: البنيات الفنية في شعر سميح القاسم

المبحث الأول: البنية الإيقاعية.

1-الإيقاع الخطي.

2-الإيقاع العروضي.

3-الإيقاع الصوتي و اللساني.

المبحث الثّاني: البنية التشكيلية.

1-مفهوم البنية.

2-تجليات البنى في شعر سميح القاسم.

المبحث الثّاث: البنية الموضوعية.

1-الرفض.

2-القومية.

3-المرأة.

4-الموت.

المبحث الأول: البنية الإيقاعية

1-مفهوم البنية الإيقاعية:

يعد مصطلح الإيقاع من أكثر المصطلحات تناولا عند الباحثين، إذ يعتبر من الظواهر اللغوية التي ترتبط بشكل مباشر بالعروض والوزن.

و في الحقيقة أن مفهوم الإيقاع «مفهوم واسع يشمل كل نسق صوتي منظم وفق أهداف شعرية، و قابل للإدراك من قبل السامع المعني بالأمر.»[1]

فهو يعتبر من المفاهيم الواسعة الذي يعتمد على الأصوات بشكل منظم، و هذا وفق أهداف شعرية. قابلة للإدراك من طرف المتلقي، فهو: «مجال لتقاطع حواس عدة، إدراكه غير مقور على السماع مثلما قد نتوهم، و دليل نجده في الخطابات التي تحاول تحليل الإيقاع و بيان كنهه.»[2]، فهو لا يقتصر على السمع فقط، و إنما يشمل حواس عدَّة و هذا من خلال الخطابات.

كما أنّه: «مفهوم يحصل في الذهن بداهة، و ليس نتاج فعل تجريد لشيء مادي سابق. فوجوده فطري ما قبلي مركوز في الذات البشرية به يحلل الأشياء و يفهم. و لكنه يستعصي على التفهم و الإفهام و إن كمنا نشعر بفهمنا له. و من هنا فهو مفهوم به نستعين لتعريف الأشياء وتحليلها لكن لا سبيل إلى تعريفه بماهيته أي بما به يكون هو هو.»[3]

---

[1]-محمد ولد عبدي، السياق و الأنساق في الثقافة الموريتانية-الشعر نموذجا-، دار نينوي للدراسات و النشر و التوزيع، سورية-دمشق-، 2009م، ص192.

[2]-خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث-خليل حاوي نموذجا-، ط1، دار الحوار للنشر و التوزيع، سورية، 2005م، ج1، ص24.

[3]-المرجع نفسه، ص25.

يتضح من هذا المفهوم، أنّ وجود مصطلح الإيقاع في الذهن فطري فهو يرتكز في الذات البشرية لتحليل الأشياء و تعريفها على ما هي عليه.

و نجده عند **"كمال خير بك"** نوع من «التنظيم الفوضوي الذي يمكن أن يكون صدى للغة الحياة الحديثة و أطرها، و الذوق الذي تولده هذه الحياة.»[1]، فإن هذا الإيقاع يسير وفق مبدأ التنظيم الفوضوي الذي لا تتم دراسته بشكل انطباعي خاص بالذوق المرتبط بالحياة.

تعددت الآراء و اختلفت المفاهيم حول مصطلح الإيقاع، و هذا بتعدد النقاد و الفلاسفة والبلاغيين، إذ أنّه «تكرار الوقوع المطرد للنبضة، و تدفق الكلمات المنتظم في الشعر و النثر، ويتحقق الإيقاع بانتظام طروء الحركة و السكون.»[2]، فهو بمثابة تكرار منتظم للكلمات في المجال الشعري والنثري على مستوى الأصوات الموسيقية.

الإيقاع أوسع من العروض، إذ يعد هذا الأخير عنصرا واحدا من عناصره، أما الايقاع فيعني «التدفق والانسياب، و هذا يعتمد على المعنى أكثر مما يعتمد على الوزن و على الإحساس أكثر من التفعيلات.»[3]، و على الرغم من هذه العلاقة التي تجمعهما(الإيقاع و الوزن) إلّا أنّ هناك فارق بينهما « و لكي يتضح هذا الفارق ينبغي أن نميز بين الصوت وحدة نوعية مستقلة، و الصوت باعتباره حدثا ينطقه المتكلم بطريقة خاصة، و في ظروف لغوية و واقعية خاصة، ففي الحالة الأولى ينظر إلى طبيعة الصوت من حيث هو لام أو ميم، أو ضمة أو فتحة مثلا، و في الحالة الثانية ينظر إلى خصائصه النسبية و السياقية كدرجته علوا و انخفاضا، و مداه طولا و قصرا، و نبره قوة و ضعفا،

---

[1]-كمال خير بك، حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ط1، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، 1982م، ص309.

[2]-ابراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين، تونس، د.ت، ص57.

[3]-علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، عمان-الأردن-، 2006م ، ص21.

و تردده في التركيب اللغوي قلة و كثرة، و تلك الخصائص نلاحظ فيها طريقة النطق بالصوت، بالإضافة إلى السياق الذي ورد فيه، و النسق اللغوي الذي تضمنه مع غيره.»[1]، و بتعبير آخر عن الفارق بين المصطلحين: «إنّ العروض(الوزن و القافية)، يشكل خطا أفقيا في النص الشعري كغيره من خطوط اللغة و الأصوات و الصور و الأفكار، بينما يشكل الإيقاع خطا عموديا يبدأ من مطلع القصيدة حتّى نهايتها، و بذلك فهو يخترق كلّ خطوطها الأفقية، بما فيها خط الوزن ليتقاطع معها جميعا في نقطة مركزية واحدة هي جذر الفاعلية الإيقاعية لمجموع بنى القصيدة.»[2]

و من هذين القولين نستنتج أنّ كلّ من المصطلحين أو المفهومين(الإيقاع و الوزن) له دوره في النص الشعري، يؤديه حسب موقعه فيه. فالوزن يختص بالجانب الصوتي و اللغوي للنص، أمّا الإيقاع فيأخذ القصيدة بأكملها من بدايتها حتّى نهايتها، و مع ذلك فهو يخترق خطوط الوزن ليتقاطع معه في نقطة واحدة.

كما يعرفه **"لوسون"بأنه:** «كلّ مظهر يتكرر في الزمن من عناصر مختلفة العلامات كالأزمنة القوية و الأزمنة الضعيفة في الرقص...و كما الوزن، فالإيقاع يحتمل بنية تكرارية، و التجاور في الزمن لهذه البنيات المتناسبة، إنّه تعاقبي.»[3]، فالوزن في بعده الزمني يقوم على تكرار عناصره المتناسبة، أمّا الإيقاع فيتأسس على تكرار العناصر المختلفة.

حيث نجد أنّ الفلاسفة قد تحدثوا عن الإيقاع و الزمن، و قاموا بربطه بالوزن، فالفارابي يرى: «أن الإيقاع المنفصل هو نقلة منتظمة على النغم ذوات فواصل، و وزن الشعر نقلة منتظمة على

[1]-محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية، ط1، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2001م، ص19.

[2]-علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص23، ص24.

[3]-عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1994م، ص33.

الحروف ذوات فواصل.»[1]،و هذا يعني أنّ الفارابي قام بإدراك نقطة إلتقاء بين الموسيقى و الشعر، حيث أنه وضع مقارنة بينهما، قال: «أن الإيقاع الموسيقي يلتقي مع الوزن الشعري في مبدأ التناسب...، و لكن صورة هذا المبدأ تختلف قطعا باختلاف الأداة.»[2]، فكلا المفهومين مرتبطين ببعضهما على مبدأ التناسب، إذ تختلف صورته باختلاف الأداة.

و يرى إبن سينا أنّ الإيقاع: «هو تقدير ما لزمان النقرات...، إذا اتفقت كانت النقرات محدثة للحرف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريّا.»[3]، فهو أيضا ربط الوزن بالزمان، كما ربط الإيقاع بالزمان. كما أنّه قام بربط الشعر بالإيقاع، فقال: «الشعر كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة ومتساوية و عند العرب مقفاة. و معنى كونها موزونة، أن يكون لها عدد إيقاعي و معنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية، فإنّ عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر.»[4]، فالشعر مؤلف من أقوال إيقاعية(موزونة و متساوية) متساوية لزمن الإيقاع.

أمّا "**ابن طباطبا**" فيرى أنّ «الشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه.»[5]، فهو حدد مفهوم الشعر في الإيقاع.

إنّ كثيرا من العرب القدماء الّذين حاولوا ربط الزمان بالإيقاع و الّذي عرف بالوزن، و هذا ما ذهب إليه "**حازم القرطاجني**" حين قال: « أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية

[1]-أبي نصر محمد بن محمد بن طوخان الفارابي، الموسيقى الكبير، تح: عطاس عبد الملك خشبة، مرا: محمد أحمد حنفي، دار الكاتب العربي، القاهرة، د.ت، ص1085.

[2]-محمد الجريسي، الإيقاع في الشعر النسوي، ط1، منشورات زين الحقوقية و الأدبية، الشياح، 2015م، ص16.

[3]-ابن سينا، جوامع علم الموسيقى، تح: زكريا يوسف، الإدارة العامة للثقافة، القاهرة، 1956م، ص126.

[4]-محمد الجريسي، الإيقاع في الشعر النسوي، ص17.

[5]-المرجع نفسه، ص15.

لإتفاقها في عدد الحركات و السكنات و الترتيب.»[1]، سمي الوزن بالزمان حيث تتساوى المقادير في عدد أصواتها.

و من المحدثين من يرى أنّ «الإيقاع صفة مشتركة بين الفنون جميعا تبدو واضحة في الموسيقى والشعر و الرقص، كما تبدوا أيضا في كلّ الفنون المرئية.»[2]، و منهم من يرى أنّ هناك وجود «إيقاع للطبيعة و آخر للعمل، و إيقاع للإشارات الضوئية، و إيقاعات للموسيقى، و هناك إيقاعات للفنون التشكيلية.»[3]

فالإيقاع صفات فنية مشتركة بين جميع الفنون حيث تصبح واضحة نحو مستويات مختلفة.

و لعل هذه الآراء التي قدمها القائلون، قد ساهمت في توسيع مفهوم الإيقاع إذ أنّه «يتوالى أو يتناوب بموجب مؤثر ما(صوتي أو شكلي) أو جوٍّ ما(حسي، فكري، روحي) و هو كذلك صيغة لعلاقات التناغم، (التعارض، التوازي، التداخل)، فهو إذن نظام أمواج صوتية، و معنوية، وشكلية.»[4]، و يؤيده في الرأي **"ريتشاردز"**، فيرى أنّ الإيقاع: «تتابع المقاطع على نحو خاص، سواء أكانت هذه المقاطع أصواتا، أم صورا للحركة الكلامية يهيئ الذهن لتقبل تتابع جديد من هذا النمط دون غيره؛ إذ يتكيف جهازنا في هذه اللحظة بحيث لا يتقبل إلّا مجموعة محدودة من المنبهات الممكنة.»[5]

---

[1]-حازم بن محمد القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، المطبعة الرسمية الجمهورية، تونس، 1966م، ص263.

[2]-مجدي وهبة و كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، مكتبة لبنان، 1979م، ص42.

[3]-رينيه ويليك و أوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، مرا: حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، 1987م، ص170.

[4]-خالد سعيد، حركية الإبداع (دراسات في الأدب العربي الحديث)، ط2، دار العودة، بيروت، 1982م، ص111.

[5]-إ.أ.ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، تر: مصطفى بدوي، مرا: لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف، القاهرة، 1963م، ص188.

إنّ الإيقاع تأثيرات كثيرة تتناوب بموجب شكل ما، أو ما تسمى بمقاطع متتابعة على نحو خاص. إذ لا يتكيف الذهن إلّا بوجود مجموعة محدودة من المنبهات الممكنة.

و من هنا يتضح أنّ للإيقاع أهميته البالغة بحيث أنّ خروجه من النص الشعري يفقده توازنه وهويته «خروج الإيقاع من الشعر يفقده هويته و ينفي حقيقته.»[1]

لذلك نجد أغلب الدراسات الحديثة قد ركزت على مفهوم الإيقاع من الجانب الصوتي إذ هو «وحدة النغمة الناتجة عن اتفاق الأصوات التي تتكرر على نحو ما في الكلام.»[2]، فهو بمثابة النغمة الناتجة عن تناسق الأصوات المتكررة.

و منه فإنّ الإيقاع «يعمل مع باقي العناصر الأخرى، فيحقق بهذا أهم السمات التي تتجلى في التناسق و الانسجام.»[3]، و في السياق نفسه نجد الدكتور **"صلاح فضل"** يقول أنّ الإيقاع «يعدل ويكيف باقي العناصر، و يمارس بالتالي تأثيرا حاسما على جميع مستويات هذا الشعر الصوتية والصرفية و الدلالية...فالإيقاع باعتباره التناوب الزمني المنتظر للظواهر المتراكبة هو الخاصية المميزة للقول الشعري و المبدأ المنظم للغته.»[4]

و مما سبق ، نجد أنّ الإيقاع يتماشى مع بقية العناصر الأخرى حيث يتكيف و ينسجم معها، إذ هو الخاصية المميزة للشعر. فهو جزء من عملية البناء بحيث لا يمكن فصله عن باقي المستويات الأخرى، كالنحوي، والدلالي، و الصرفي،...أي أنّه العنصر المهم الّذي تتحدد به الأشكال الشعرية «إنّ الوعـي الشعري هو الوعي الإيقاعي.»[5]، فهما مكملان لبعضهما.

---

[1]-محمد الهادي الطرابلسي، تحاليل أسلوبية، دار الجنوب للنشر، تونس، 1994م، ص41.

[2]-عبد القادر أبو شريفة و حسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص، ط1، دار الفكر للنشر و التوزيع، 1993م، ص76.

[3]-محمد كنوني، اللغة الشعرية، ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1997م، ص21، ص22.

[4]-صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1998م، ص49، ص50.

[5]-عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، ص34.

و من خلال هذه التعريفات التي تطرقنا إليها، أنّ الإيقاع ينقسم إلى قسمين هما:

1-الإيقاع الخارجي.

2-الإيقاع الداخلي.

فالإيقاع الخارجي نعني به «البنية العروضية التي تتأسس عليها الشعر العربي القديم...و هي بنية وضع العرب لضبطها علم العروض و عرفوه بأنّه العلم الّذي يبحث فيه عن أحوال الأوزان المعتبرة للشعر...»[1]، فهو يعني تلك البنى التي يتأسس عليها الشعر على مستوى العروض، و هي تعتمد على عنصرين، و هما: الوزن و القافية.

فالوزن هو: «كمية من التفاعيل العروضية المتجاورة و الممتدة أفقيا بين مطلع البيت أو السطر الشعري و آخره المقفى.»[2].ويقصد به التفعيلات العروضية، فمن خلاله ندرك نوع البحر الّذي يتضمنه السطر الشعري.

أمّا القافية من منظور النقد العربي القديم فهي عنصر أساسي« في مفهوم بنية الشعر...، كل ذلك لما لها من دور ناظم ومهيمن في بنية البيت الشعري، حيث إنها توفر مركز جذب و حدد موقع انتهاء، أو تعمل على تحيين المجال المعجمي و الإيقاعي، و بتوالي الأبيات تفيد بوجود مشترك إيقاعي في تعدد عناصره حروفا و حركات.»[3]

كما يرى **"تينيانوف"** بأنّ «آخر البيت هو الّذي يحدث القافية، و ليس القافية هي التي تحدث آخر البيت.»[4]. و المعنى من هذا القول واضح و مفهوم، ذلك أنّ البيت الشعري هو الّذي يحدث

[1]-محمد ولد عبدي، السياق و الأنساق في الثقافة الموريتانية، ص194.

[2]-علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص24.

[3]-يوسف ناوري، الشعر الحديث في المغرب العربي، ط1، دار توبقال للنشر، دار البيضاء، 2006م، ج1، ص15.

[4]-عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، ص35.

القافية و ليس العكس. في حين نجد أنّ القافية في القصيدة العربية القديمة «كانت تحتاج من الشاعر إلى حصيلة لغوية واسعة. و كثيرا ما كان الشعراء يحصلون على هذه القوافي قبل أن ينظموا الأبيات ذاتها. و كلنا نعرف هذا، و نعرف مدى جنايته على التعبير الشعري الصادق الأصيل.»[1]. فالقافية في الشعر العربي القديم تختلف عن قافية الشعر العربي الحديث ، ففي القديم كان الشاعر يحصل على القافية قبل تنظيمه للبيت، أمّا في الشعر الحديث ينظم البيت قبل القافية.

و أمّا بالنسبة للإيقاع الداخلي فهو «يشمل التكرار و التوازي و ما إلى ذلك.»[2]. وهذا النوع من الإيقاع يضم مجموعة من الظواهر الإيقاعية، و منها: التصريع، الترصيع، و التكرير أو ما يسمى بالتكرار.

و من خلال ما عرضنا من تعريفات حول مفهوم الإيقاع، يتضح إختلاف الباحثين في صياغة تعريف موحد وشامل.

و حتّى نتمكن من معرفة هذه الظواهر الإيقاعية حاولنا تطبيق ذلك على نموذج شعري، ل"**سميح القاسم**"، لإستخلاص القوانين الإيقاعية الّتي استخدمها الشاعر في نصوصه الشعرية.

مستويات الإيقاع في شعر سميح القاسم.

1-الإيقاع الخطي:

إنّ هذا النوع من الإيقاع لم نتعود عليه من قبل أكثر ما تعودنا على الإيقاع الصوتي(السّمعي)، لأنّه «يغفل عن الصمت كواقع، و ككينونة قائمة على الإنزياح عن الضجيج، ولكنه مجسد بشئ حسي على "البياض" تدركه العين و تنقل رموزه إلى الوجه الداخلي للأذن الّتي

[1]-عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر-قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية-، دار الثقافة للنشر و التوزيع، بيروت-لبنان-، د.ت، ص67.

[2]-محمد الجريسي، الإيقاع في الشعر النسوي، ص22.

تعمل على معاودة تركيبه من جديد ليتحول إلى سمفونية بلا عازفين.»[1]. و هذا يعني أنّ هذا الإيقاع حسي يدرك بالبصر، إذ تعمل الأذن على إعادة تركيبه من جديد، فهي تقوم بهذا العمل بعدما تقوم العين بإرسال رموزها لها.

لذلك يرى بعض الشعراء أن الشعر الجديد خرج عن الإطار الموسيقي إلى الإطار التشكيلي، فهم يروا «أنّ ثورة الشعر الجديد ليست ثورة موسيقية، وإنما هي خروج القصيدة عن الإطار الموسيقي إلى الإطار التشكيلي أو التصويري، بإعتبارها أقرب إلى البصر منه إلى الأذن. فالشعر الجديد أصبح بناء بالصورة و تشكيلا بصريا، و لا تحضر فيه الموسيقى من الوزن بل عن طريق تناغم الحروف و عن طريق العلاقات بين بعض الكلمات و بعضها.»[2]

إن الشعر الجديد قائم على الإطار التشكيلي(التصويري) أكثر مما هو قائم عن الإطار الصوتي(الموسيقي)، أي أنه يستعين بالإيقاعات البصرية عن كثير من الإيقاعات الصوتية، ففيه تغيب الموسيقى من الوزن عن طريق تناغم الحروف.

و بالرغم من أنّ الإيقاع عنصر صوتي إلّا أنّه «يجد في التشكيل الصامت مساحة تتوزع فوقها الأسطر و الفقرات وفق نسق غير إعتباطي...إنّه نوع من الإيقاع البصري متعدد الدلالات.»[3]

فالإيقاع يعد من المجال التشكيلي الصامت، إذ يحتوي على مساحة تقع فوق أسطر و فقرات وفق نظام غير اعتباطي.

لقد وقف معظم الدارسين حول قضية لدراسة هذا الموضوع، فاندفع أحد الدارسين "**أحمد شحاتة**" لكتابة دراسة حول هذا الموضوع المتطرق المسمى بـ "التشكيل المكاني" «إنّ قضية التشكيل

[1]–عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، ص36.

[2]–عز الدين اسماعيل و آخرون، حول قضايا الشعر المعاصر، مجلة الفصول، العدد الرابع، 1981م، المجلد الأول، ص201.

[3]–عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، ص36، ص37.

المكاني للقصيدة تتأتى من إختلاف طرق رص الكلمات على الصفحة رصًّا يراعي الوزن، و النبر، والوقف و القافية.»[1]

إنّ قضية التشكيل المكاني للقصيدة تأتي بسبب إختلاف وضع الكلمات على الصفحة؛ وذلك مع مراعاة الظواهر الإيقاعية من وزن و نبر و قافية...

أ–التوازي البصري:

فهو يتمثل في التشكيل المكاني للشعر، فنجد أنّ التوازي البصري يتمثل في(السواد/البياض). إنّ التوازي في الشعر يعني المقابلة بين العمودين، و مصطلح البصري يعني النظر أي ما تراه العين.

كما أنّ هناك تصادما في الأبيات الشعرية بين النطق و الصمت، و بين الإمتلاء والخواء(السواد/البياض)، فنجد هذه التقنية الجديدة تستعمل في الشعر الحديث. حيث يمكن أن نلاحظ هذا التصادم بين النطق و الصمت في مقطع من المقاطع الشعرية للشاعر **"سميح القاسم"**، في قصيدة **"أمطار الدم"**، قال:

«و تدمدم الأمطار ...أمطار الدم المهدوم ...

في لغة غريبه

و يهز زوجته أبو محمود ... في لغة رهيبة

–قولي أعوذ ... تكلمي!

ما لون ... ما لون المطر؟

–. . . . .

[1]–المرجع السابق، ص38.

ويلاه ... من لون المطر!!»[1]

قام الشاعر بتوظيف تقنية البياض لجلب نظرات القارئ و جعلها تجري أمام عينيه، إثر لقطات متتابعة.

فإنّ هذا التشكيل المكاني القائم في الشعر، يعتمد على التوازي البصري؛ إذ «التوازي البصري يتحدد من خلال التقابل بين العمودين »[2]. إنّ هذه التقنية تحدث من خلال توازي العمودين الشعريين. و قد أسماها الشاعر **"أمل دنقل"** بالصوت المنفرد و الجوقة، فهما بمثابة نهرين مخصصين من أجل هذا التوازي البصري.[3]

ب–إيقاع البياض:

إنّ للون الأبيض مكانة مهمة في الصفحات الشعرية الحديثة، تبينه الإنفراجات القائمة بين المقاطع. يضعه الشاعر من أجل التأكيد عن طريق وضع نقاط أو أسطر فارغة من الكلام، و تكون منقطة بشكل ثنائي، أو ثلاثي، أو على شكل نقاط متتالية، هكذا: (..)(...)(.....).

قال **"ملارمي"**: « و الحقيقة أنّ للبياض في القصيدة أهمية لافتة للنظر. فالنظم يقتضيه باعتباره صمتا يحيط بالقصيدة. إلى حد أنّ مقطوعة غنائية أو ذات تفعيلات قليلة تحتل وسط الورقة.»[4]. يعتبر البياض في القصيدة صمتا يحيط بها، و هذا برفقة مقاطع غنائية تحتل النص، و ذلك ما سنجده في هذا النموذج الآتي:

«و اعتقلوني

---

[1]–سميح القاسم، ديوان سميح القاسم، دار العودة، بيروت، 1987م، ص45، ص46.

[2]–عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، ص38.

[3]–ينظر: المرجع نفسه، ص37.

[4]–جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي و محمد العمري، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986م، ص98.

و بعيدًا. . أخذوني.

. . . . . .

و مع العتمة في بعض السجونِ

ضَفَّروا لي الشوك. .

لكن. .ظلَّ مرفوعا جبيني.

. . . . . .»[1]

وظيف الشاعر الفراغ في القصيدة من أجل القارئ ليجعله يصطدم به عندما تصادفه العين. لأنّ هذا الإصطدام و الممارسة يجعلان القارئ يمارس جرأة و شجاعة، بسبب ما يخفيه هذا البياض من كلام غير مقروء و ربما يكون مجسدا للرفض أو نهي...أو غير ذلك.

و هذا الصمت يترك في ذهن القارئ أمرا غريبا و عجيبا، يجعله يتساءل مع نفسه أنّه لماذا قام الشاعر بحذف الكلام ووضع نقاط ثنائية و متتالية بداله؟ أو بما لا يستطيع قوله «و كيفما كان الأمر، فإننا أمام إيقاع تشكيلي يخاطب العين فتسمعه(!)، باعتبار أنّه قد لا يظهر عند الإنشاد إلّا في شكل صمت قد يطول أو يقصر.»[2]

فالبياض لا يظهر على شكل أصوات تنشد، وإنّما ظهوره في النص صامت، يأتي فقط لمخاطبة العين.

[1]-سميح القاسم، ديوان سميح القاسم، ص189.

[2]-عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، ص42.

2-البنية العروضية:

إنّ البناء العروضي يعتمد على التقطيع للأبيات الشعرية، الّتي تتضمنها النصوص. فقد جاءت قصائد سميح القاسم بأنواع متعددة و متنوعة من البحور الخليلية، فمن البحور الصافية، نجد: الكامل، الرمل، المتقارب، الوافر، المتدارك. و من البحور الممزوجة: الخفيف، و السريع، و البسيط.[1]

فهذه الأنواع من البحور ترتبط بطبيعة القصيدة الجديدة، حيث أنّه نظم على البحور الصافية الّتي تحتوي على تفعيلات موحدة. فهي تفتح للشاعر الحرية المثالية و إيقاعات متجانسة لنصوصه.

إذ يعمد الشاعر على تحقيق مستوى الإيقاع عن طريق تشكيله للجانب البصري للقصيدة، وهذا وفق ما تتطلبه و تتضمنه المرحلة الجديدة للشعر. إذ لجأ إلى كتابة القصائد العمودية على طول رحلته الإبداعية، مما جعله يوزع نصوصه التقليدية عن طريق نهر واحد.

أ-بنية البيت التقليدي:

1-البيت التقليدي:

كتبت قصائد الشاعر "**سميح القاسم**" عمودية، و هذا لما تخضع له أبيات التفعيلة والتقليدية في الشعر العربي في التقسيم و التقطيع «فهو كمية من الكلام الموزون ينتهي بقافية و تحقق له الوحدة الفكرية.»[2].حيث يقوم البيت الشعري التقليدي على إنقسام الشطرين بطريقة متوازية ويحملان الوزن نفسه. و نجد ذلك في هذه القصائد "**جيل المأساة**"، "**بابل**"، "**المطر و الفولاذ**":

« أ-أنا لم أحفظ عن الله كتاباَ

[1]-ينظر: صالح علي صقر عابد، الإيقاع في شعر سميح القاسم-دراسة أسلوبية-، متطلب تكميلي لنيل درجة الماجستير في الأدب و النقد، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، جامعة الأزهر، غزة، 2012/2011م، ص15.

[2]-المرجع نفسه، ص44.

أنا لم أبن لقديسٍ قباباَ.

ب-هنا في قرارتنا الجائعةْ

هنا جفرت كهفها الفاجعةْ

جـ-و ينتصبُ المصنع الماردُ

إلـهًا كـلانا لـه عـابـدُ.»[1]

و نلاحظ هنا أنّ الشاعر قام بتكسير بعض قوانين البيت، حيث لجأ إلى عدم إلتزامه بحرف الروي، و هذا من خلال التطورات الّتي عرفتها القصيدة التقليدية.

فنجد في قصيدة "**أغاني الدروب**" أنّ الأبيات تحمل قافية موحدة:

«من نـجـومٍ سهرت في عـرشـهـا

مـؤنـساتٍ في الـدجى قـصـةَ حـبٍّ

من جنون الليل. . من هـدأتـهِ

مـن دم الشمس على قُطنة سُحْبِ

من بحار هدرتْ. . من جدولٍ

تاه. . لـم يـحـفـل بـه أيُّ مَـصَـبِّ

مـن ذؤابـات وعـت أجـنـحـة

جرفـتـهـا الـرِّيـح في كـل مـهـبِ

[1]-سميح القاسم، ديوان سميح القاسم، ص(34، 69، 125).

من فراش هام في زهر و عشبِ

و نسورٍ عَشقت مَسرحَ شُهـب»[1]

فمن هذه الأبيات نرى أنّ الشاعر قام بإلغاء التوازي بين الشطرين، حيث عمد إلى التدوير، وذلك من خلال وقفة جزئية في نهاية "الصدر" و وقفة أطول منها في نهاية "العجز". مع إدراكنا بأن « التدوير لم يكن مستحسنا لدى القدماء، بل ذهبوا إلى رفضه.»[2]

إنّ هذا التدوير قام الشعراء القدماء برفضه، حيث أنّ الشاعر ظلّ محافظا على مكانة القافية في أبياته الشعرية، و هذا من خلال إتباعه لتقنية البيت التقليدي، إلّا أنّه بقي مخلصا للقافية رغم سيره على المنهج الجديد للشعر.

و بإعتباره شاعرا حرّا في إختيار نمطه إلّا أنّه سيحقق نوعا من الحرية بعيدا عن الفوضى، حيث قال **"ديسنوس"**: «خلف الشعر الحر، شاعر حرّ.»[3].وراء شعر حرّ شاعر حرّ.

إتفق النقاد حول مصطلح "البيت" بإعادة تجديده و تغييره؛ إذ إتفقوا بتسميته تسمية جديدة وهي "السطر الشعري". قال **"عز الدين اسماعيل"** عن هذا المفهوم: « و السطر الشعري تركيبة موسيقية للكلام، لا ترتبط بالشكل المحدد للبيت الشعري، و لا بأي شكل خارجي ثابت، وإنّما تتخذ هذه التركيبة دائما الشكل الّذي يرتاح له الشاعر أولا، و الّذي يتصور أنّ الآخرين كذلك من الممكن

[1]–المصدر السابق، ص31، ص32.

[2]–أبو بكر الشنتريني، المعيار في أوزان الأشعار و الكافي في علوم القوافي، تح: محمد رضوان الداية، ط2، المكتب الإسلامي، بيروت، 1971م، ص19.

[3]–عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، ص48.

أن يرتاحوا له. و قد سبق أن قررنا أنّ هذا الشكل الجديد لم يستبق من صورة النظام القديم للبيت إلَّا الوحدة الموسيقية الأساسية الّتي تتكرّر فيه و هي "التفعيلة".»[1]

إنّ هذا المصطلح الجديد يعدّ تركيبة موسيقية للكلام، فهي تتخذ الشكل الّذي يرتاح له الشاعر أوّلا و الآخرين ثانيا، مع حفاظها على الوحدة الموسيقية الأساسية و الّتي هي "التفعيلة".

إنتقل مفهوم السطر إلى مفهوم الجملة الشعرية «الإنتقال من مفهوم "السطر" إلى مفهوم "الجملة الشعرية" أمرا عاديا، بل و مطلوبا. عندما يتمُّ الترابط بين مجموعة من الأسطر الشعرية، فتصبح "بنية موسيقية" داخل البنية الأعم الّتي هي القصيدة.»[2]

يعني هذا الإنتقال من مفهوم إلى مفهوم أمر عادي، و ذلك يساعد على خلق ترابط بين الأسطر الشعرية فتتولد عنها بنية موسيقية.

فيتأسس هذا النظام (السطر الشعري) عند الشاعر "سميح القاسم" من أجل تحقيق الوقفة العروضية. فتتجسد هذه الوقفة في هذه المقاطع الشعرية التالية:

«1- و دوال تتقصف

2-للّذي في الميدان دوري الفرح

3-للّذي تقصف طياراته حلم الطفولة

4-للّذي يكسر أقواس قزح

[1]-عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر-قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية-، ص83.

[2]-المرجع نفسه، ص108.

5-يعلن الليلة اطفال الجذور المستحيله.[1]»

فهذا المقطع يتكون من خمسة أسطر، و أبياته تتوزع على الشكل العروضي الآتي:

1-فعلاتن-فعلاتن(وحدتين).

2-فاعلاتن-فعلاتن-فاعلاتن-فاعلتن(4 وحدات).

3-فاعلاتن-فعلاتن-فاعلتن-فاعلاتن(4 وحدات).

4-فاعلاتن-فعلاتن-فعلن(3 وحدات).

5-فاعلاتن-فعلاتن-فاعلاتن-فاعلاتن(4 وحدات).

و من هذه الأبيات يتضح أنّ السطر الشعري ليس ثابتا من حيث عدد التفعيلات(2-4-4-3-4)، و لكنّه يحترم الوقفة العروضية(غياب التدوير) و الوقفة الدلالية(غياب التضمين). إذ أنّ لكل سطر وحدة معنوية عامّة.

و هكذا نصل من خلال ما تطرقنا إليه في خاصية البيت التقليدي إلى اكتشاف مفاهيم جديدة ساهمت في تطوير مصطلحات القصيدة التقليدية. كما ظلّ الشعراء محافظين على مكانة مبادئهم العروضية رغم سيرهم على المنهج الجديد.

ب-الوزن:

فهو يعتبر من العناصر التي لها أهمية في الشعر، فيرى **"ابن رشيق القيرواني"** أنّه: «أعظم أركان الشعر الأصغر.»[2]. فهو رغم صغره إلّا أنّه أعظم ركن في الشعر.

[1]-سميح القاسم، ديوان سميح القاسم، ص750.

[2]-محمد عزام، التحليل الألسني للشعر، ط1، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 1994م، ص133.

بالإضافة إلى أنّه يعتبر «عنصرا إيقاعيا موحّدًا لأجزاء القصيدة و هو يجري وراء غاية مضبوطة في إرضاخ اللغة كلمات و تراكيب على توزيعٍ كمّي معين، يفرز إيقاعا يحقق للشعر بعض غاياته.»[1].فهو يعد عنصرا إيقاعيا للقصيدة، يوحّد الأجزاء و يحقق الغاية الشعرية.

1-البحور المستقلة:

لقد إعتمد سميح القاسم في نصوصه الشعرية على البحور الخليلية، فاختار منها مجموعة فقط حسب ذوقه الموسيقي أو الشعوري.

حيث نظم قصائده على خمسة بحور صافية: الكامل، الرمل، المتقارب، الوافر، المتدارك، من أصل سبعة بحور، هي: الكامل، الوافر، الرمل، الهزج، الرجز، المتقارب، المتدارك.

و المجموع بين أنواع البحور (الصافية و الممزوجة) كما حدد عبد السلام المسّاوي من النماذج الشعرية لأمل دنقل « فإنّنا نجده يمثل نسبة 50٪ من مجموع الأوزان العربية، و تتميز هذه البحور المختارة بهيمنة البحور الصافية هي ذات التفعيلات الموحّدة.»[2]. و هذا يعني أنّ البحور الصافية هي ذات التفعيلات الموحدة.

حيث يشير مفهوم البحور المستقلة إلى إتباع بحرٍ واحدٍ في القصيدة كلها مع الإبتعاد على المزج بينهم.

لقد نظم سميح القاسم على البحر "الكامل" بكثرة، و ذلك بنسبة 38.9٪، حيث تكرر في أربعة عشر مرة. و يليه في الترتيب بحر "الرمل" بنسبة 8.33٪، حيث تكرر 3 مرات. و يتساوى

[1]-حمادي صمود، ملاحظات حول مفهوم الشعر عند العرب، سلسلة دراسات أدبية، الجامعة التونسية، 1978م، ج2، ص221.

[2]-عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، ص54.

معه في الدرجة "المتقارب" من خلال نسبة (8.33٪)، و عدد المرات. و البحر "الوافر" مرة واحدة بنسبة 2.88٪.و يأتي في الدرجة الأخيرة " البحر المتدارك"، فهو لا يحضر إلّا مرة واحدة و ذلك بنسبة 2.77٪.[1]

و من ذلك نجد تفعيلات كل من البحرين "الكامل و الوافر" تجمعهما علاقة مع تفعيلات البحرين "المتدارك و الرمل"، فكلاهما يبدآن بسبب خفيف و ينتهيان بسبب خفيف.

وممّا توصلنا إليه من معلومات حول البحور المستقلة نستخلص أنّ أكثر بحر إستخدمه الشاعر في معظم قصائده هو البحر الكامل الّذي طغى على نصوصه بكثرة.

2 –المزج بين البحور:

و هي تعني إستخدام الشاعر في القصيدة الواحدة أكثر من بحر أو « الجمع بين عدّة بحور في القصيدة الواحدة بحيث لا تقتصر القصيدة على بحر واحد.»[2]

و عند **"كمال خير بك"** هي: «الهجوم المتصاعد على قلعة الوزن.»[3]. و هي تعني المزج بين بحرين أو أكثر في قصيدة واحدة، لهذا أسماه الكاتب بالهجوم عند دخول مجموعة من البحور على القصيدة نفسها.

و قد ذهب **"عز الدين اسماعيل"** من خلال ما درسه في هذا الموضوع لبعض نصوص الشعراء، إلى استخلاص بعض النتائج منها:

---

[1]–ينظر: صالح علي صقر عابد، الإيقاع في شعر سميح القاسم، ص(17، 19، 24، 25، 28، 32، 36).

[2]–المرجع نفسه، ص94.

[3]–كمال خير بك، حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص289.

«-أنّ الإنتقال من سطر مؤسس على تفعيلة إلى سطر آخر مؤسس على تفعيلة أخرى لا يمكن تحققه و قبوله إلّا في الحالات الآتية:

1-أن يكون السطر الجديد بداية لمقطع جديد من القصيدة.

2-أو أن يعبر هذا السطر عن إنتقال في الموقف الشعوري.

3-فإن لم يكن هذا و لا ذاك فيتحتم عندئذ أن تكون هناك "علاقة تداخل". بين التفعيلة المستخدمـــة في السطر الأول و التفعيلة المستخدمة في السطر الّذي يليه، على أن يدخل في اعتبار الشاعر إستغلال هذه العلاقة فنيا.»[1]

إنّ ما نستخلصه من هذه النتائج المقترحة، هو أنّ إحدى حالة من هذه الحالات تنطبق على الشاعر في البحور الممزوجة. فالشاعر اعتمد على حالة الإنتقال من سطر مؤسس على تفعيلة إلى سطر آخر مؤسس على تفعيلة أخرى، فتتحقق عندما يكون السطر الجديد بداية لمقطع جديد من القصيدة.

حيث نرى أنّ الشاعر قام باستعمال أكثر من وزن في القصيدة الواحدة، و نجد ذلك في القصائد الآتية: **"تاريخ أغنية عالم الجذور"**، و**"أعدكم بأن ترثوا جيادا نفاثة"**، و**"أصوات من مدن بعيدة"**. و يبدوا من ذلك أنّ الشاعر «قد حقق طفرة فنية على مستوى التجديد في الأوزان.»[2]. يعني أنّ الشاعر عندما قام بالمزج بين البحور، و كأنه جدّد في الأوزان.

و من خلال ذلك قام سميح القاسم في قصيدة **"تاريخ أغنية عالم الجذور"** بالمزج بين بحر الرجز و البحر الكامل، أصبحت تفاعيل "الرجز" و تفاعيل "الكامل" منسوجة في قصيدة واحدة

[1]-عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر-قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية-، ص101، ص102.

[2]-عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، ص59.

"مستفعلن، متفاعلن". كما أنّه ذهب إلى استعمال ستة أوزان في قصيدة واحدة، و هي قصيدة **"أصوات من مدن بعيدة"**، و ذلك بحضور البحور التالية: الكامل، المتقارب، المتدارك، الرجز، البسيط، الرمل. حيث إعتمد الشاعر على ثماني مقاطع متنوعة الأوزان مستخدما نظام الترقيم(1، 2،...،8) للفصل بين مقطع و آخر.[1]

بالرغم من إختلاف الأوزان و البحور المختلفة في القصائد، إلّا أنّه يمكننا أن نستنتج أنّ هذه القصائد إمّا كتبت على فترات متقطعة أو بإختلاف الحالات المزاجية و الشعورية للشاعر.

3-الإيقاع الصوتي و اللساني:

إنّ للإيقاع دور مهم في الدراسات العروضية، يسير وفق أصوات موسيقية. فالبحث في هذا الموضوع يجعلنا ندرك ضرورة الإنشاد الذي أهمل من طرف الدراسات العروضية التي وضعها الخليل على الشعر «شعرنا العربي القديم تناقله الرواة-قبل التدوين-شفويا بعد أن أنشده الشعراء في المحافل والأسواق.»[2]. يعني أنّ الشعر قديما نقل شفهيا فهذا لا يمنع أنّه لم ينشد من قبل الشعراء.

فيرى **"ابراهيم أنيس"** أنّ الإنشاد «عنصر من عناصر الجمال في الشعر، لا يقل أهمية عن ألفاظه و معانيه. و حسن الإنشاد قد يسمو بالشعر من أحط الدرجات إلى أرقاها، كما أنّ سوء الإنشاد قد يخفض من قدر الشعر الجيد.»[3]. فالإنشاد يعد من العناصر الجمالية في الشعر، إمّا يحسنه إلى أعلى الدرجات أو يخفضه إلى أحطِّ الدرجات.

---

[1]-ينظر: صالح علي صقر عابد، الإيقاع في شعر سميح القاسم، ص95، ص99.

[2]-عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، ص61.

[3]-ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ط2، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، 1952م، ص162.

أ-المقطع المنبور:

النبر هو النطق الصوت أو المقطع الصوتي، و يكون في المقاطع ما قبل الأخيرة. فيرى **"تمّام حسّان"** أنّه « وضوح نسبي لصوت أو مقطع إذا قورن ببقية الأصوات أو القاطع في الكلام.»[1].يعني أنّ يعني أنّه يحتاج إلى مقارنة بالأصوات المجاورة له، فهو يأتي بشكل واضح.

كما أنّه: « إشباع مقطع من المقاطع بأن تقوي إمّا إرتفاعه الموسيقي أو شدّته أو مداه أو عدة عناصر من هذه العناصر في الوقت نفسه.»[2]. فالنبر مقطعا من المقاطع الصوتية تعمل على تقوية ارتفاعه الموسيقي أو غير ذلك في الوقت ذاته.

و من ذلك سنختار مقطعا شعريا للتطبيق و التحقق من المقطع المنبور:

«أنا قبل قرونْ

لم أتعود أن أكره

لكني مُكره

أن أُشرِعَ رمحًا لا يعْيىَ

في وجه التنين

أن أُشهر سيفًا من نار

أشهره في وجه البعل المأفون

[1]-تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1990م، ص160.

[2]-جان كانتينو، دروس في علم أصوات العربية، تر: صالح القرمادي، نشريات مركز الدراسات و البحوث الاقتصادية و الاجتماعية، جامعة تونس، 1966م، ص188.

أن أصبح إيليًّا في القرن العشرين.»[1]

و الآن سنقوم بالتقطيع المقطعي و النبري على هذا الشكل:

أنا قبل قرونْ

/0///0/0//

لَمْ أتَعَوْود أنْ أَكْرَه

0/0/0///0///0/

لكنْنِي مُكْرهْ

0/0/0/0//

أنْ أُشْرِعَ رَمْحَنْ لاْ يعْيَىْ

0/0/0/0/0///0/0/

فِيْ وَجْهِ تْنِين

/0//0/0/0/

أنْ أُشْهِرَ سيفَنْ منْ نَارِ

/0/0/0/0///0/0/

أُشْهِرهُ فِيْ وجْهِ لْبَعْلِ لْمَأْلُوْفِ

[1]–سميح القاسم، ديوان سميح القاسم، ص38 ،ص39.

/0/0/0/0/0/0/0/0//0/

أَنْ أُصْبِحَ إِيْلِيْيَاْ فِيْ لْقَرْنِ لْعِشْرِيْن

/0/0/0/0/0/0/0/0///0/0/

فهذه العلام( ) تدل على المقاطع المنبورة حيث قمنا بتقسيم المقاطع الشعرية من أجل تحديد النبر فهو « يقع على المقاطع Syllables و ليس على الصيغ التفعيلية في مجموع كميتها المنطوقة. والمقطع في اللغة العربية يتحدد في ثلاث أنواع: القصير، و المتوسط، و الطويل.»[1]. يعني أن النبر يقع على المقاطع الصوتية (قصيرة، طويلة، متوسطة) و ليس على التفعيلة. و دخوله على المقاطع سيحدث تغييرا على تفعيلات البحور من دون إساءة بل يمنحها إضافات من الصور الصوتية.

ب–التنغيم:

و هو المصطلح الذي يدل على إرتفاع الصوت و انخفاضه في الكلام. فيرى "**محمود السعران**" أنّه هو « المصطلح الصوتي الدّال على الإرتفاع (الصعود)، و الإنخفاض (الهبوط) في (درجة الجهر في الكلام).»[2]. و يؤيده في الرأي "**رمضان عبد التواب**" من أنّه: « رفع الصوت و خفضه في أثناء الكلام للدّلالة على المعاني المختلفة للجملة الواحدة.»[3] فالتنغيم هو مصطلح صوتي يدل على الإرتفاع و الإنخفاض، و ذلك أثناء الجهر في الكلام.

فهو يحتوي على علامات ترقيمية تساعد على كشف هذا التنغيم، فالعلامات هي: علامة الاستفهام، علامة التعجب...، و غيرها من العلامات الوقفية التي تمثّل الدور الكبير في إبرازه.

[1]–عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، ص64.

[2]–محمود السعران، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، دار النهضة، بيروت، د.ت، ص192.

[3]–رمضان عبد التواب، مدخل إلى علم اللغة و مناهج البحث اللغوي، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1997م، ص106.

لقد وظف الشاعر "**سميح القاسم**" هذه الخاصية في قصائده، و ذلك مع اهتمامه بعلامات الترقيم. فمن بين القصائد كلها إخترنا نموذجا واحدا من أجل التطبيق:

«لمن تُزيِّنوها .. حبيبتي العذراء!

لمن تبرِّجونها؟

أحلى صبايا قريتي ..حبيبتي العذراء؟

حسناؤها .. لمن تُزفّ

للطمي، للطحلب، للأسماك، للصّدف؟

نقتلها، نُحْرِمُها، و بعد عام

تنزل فينا من جديدٍ نكبةُ الطوفان

و يومها لن يشفع القربان

يا ويلكم، أحلى صبايا قريتي قربان

و نحن نستطيع أن نبتنيَ السدود

من قبل أن يدهمنا الطوفان!

. . .

بَدارِ. . باسم الله و الإنسان

فإنني أسمعُهُ. . أسمعُهُ:

و لي أنا. . حبيبتي العذراء!!»[1]

لقد إستعمل الشاعر الكثير من علامات الترقيم في هذه القصيدة، فمن هذه العلامات: علامة التعجب (!)، و علامة الاستفهام (؟)، و النقطتين المتجاورتين(..)، و الفاصلة(،)، ونقطتي التفسير(:)، و النقط الثلاث التي وضعها في البياض(..)، بالإضافة إلى أنّه جعل في آخر القصيدة علامة التعجب مرتين(!!). وذلك لتحقيق الهدف و الرغبة في الإنشاد.

و من هنا سنحاول تفسير و توضيح كل علامة من علامات الترقيم الّذي وضعها الشاعر في القصيدة و على ماذا تدل كل واحدة منها من أجل تحقيق غاية التنغيم الموسيقي. فعندما نقف عند النقطتين المتجاورتين(..) الموجودتين أمام كلمة (لمن تزينونها..) وقفة منخفضة، و بعدها علامة التعجب(!) وقفة مرتفعة وضعت أمام عبارة (حبيبتي العذراء!)، فهنا سيحدث تلوين إيقاعي.

فكل علامة لها دورها في القصيدة، فالفاصلة و النقطتان المتجاورتان يمثلان الوقفات الخفيفة. والثلاث نقاط الّتي وضعها الشاعر في سطر أبيض فهي تمثل لوقفة الطويلة(...). فيعرفها "**غاستون باشلار**" هي « نوع من تحريك الصمت و تهدئة الحركة.»[2]. يعني تساعد على تحريك الصوامت وتهدئة الحركة.

أمّا نقطتا التفسير(:) تدلان على توقف قصير، حيث تمهل لما سيأتي بعدها من تفسير للكلام. لا ننسى نقطة الإستفهام التي تدل على التوقف عند كل جزء، فهي تمثل الإحساس بالمفارقة.

و في الأخير أنهى سميح القاسم قصيدته بعلامتين من التعجب في آن واحد (!!)، للتأكيد على مكانة الإيقاع التنغيمي في عملية الإنشاد.

---

[1]-سميح القاسم، ديوان سميح القاسم، ص120، ص121.

[2]-غاستون باشلار، جدلية الزمن، تر: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، 1982م، ص169.

ج–التناظرات الصوتية:

إنّ للأصوات أهمية كبيرة باعتبارها مادة للبناء، إذ تكتسي دورًا مهمًّا في تكوين نصٍّ مبني على جمل ضمن علاقات تركيبية و دلالية.

وقد إهتم الشعراء العرب القدماء بما يسمى بالتكرار الصوتي، حيث أدركوا « أهمية التكرار الصوتي، و أثره في النفس، الّذي ابتدع القافية و أنزلها المنزلة الرفيعة كالوزن سواء بسواء.»[1]

فكما للقافية مكانة في التناظرات الصوتية الّتي تساهم في عملية البحث للإيقاع الصوتي للشعر، نجد أنّ هناك من له مكانة أيضاً، فمن بين ذلك التكرار الصوتي للحروف و الكلمات. بالإضافة إلى ظهور بما يسمى بالتناظر في التوازي بين الجمل الشعرية.

1–القافية:

تعتبر القافية عنصرًا أساسيا في الشعر العربي التقليدي، إذ تعد مقطع صوتي في آخر البيت الشعري. قام "**الخليل بن أحمد الفراهيدي**" في تحديد مكانها قائلا: «هي آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الّذي قبل الساكن.»[2]. تعني أنّ مكانها في نهاية البيت الشعري من أول ساكن إلى المتحرك الّذي قبل السّاكن.

فيرى "**محمد الجريسي**" أنّ القافية تعدّ «الرّكن الثّاني المكمّل للوزن في بناء إيقاع القصيدة العربية الخارجي.»[3]. تعدّ القافية من الأركان الّتي تقوم بتكميل الوزن عن طريق البناء الإيقاعي للنّص

[1]–عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، ص69.

[2]–مقران فصيح، البناء اللغوي لشعر السجون عند مفدي زكريا و أحمد الصافي النجفي، ط1، منشورات بونة للبحوث والدراسات، الجزائر، 2008م، ص46.

[3]–محمد الجريسي، الإيقاع في الشعر النسوي، ص71.

الشّعري. و يضيف "**ابراهيم أنيس**" قائلا: « القافية هي الصوت الّذي تبنى عليه الأبيات.»[1]. القافية نوع من الصوت الّذي يساهم في بناء الأبيات الشّعريّة.

فهي في النقد العربي القديم « إلى جانب الوزن عنصرًا أساسيا في مفهوم بنية الشعر، إلى الحدّ الّذي أصبح بها يتعرّف، أو بها مع الوزن يتعرّف، كلّ ذلك لما لها من دور ناظم و مهيمن في بنية البيت الشعري، حيث إنّها توفّر مركز جذب و تحدد موقع إنتهاء، أو تعمل على تعيين المجال المعجمي و الإيقاعي، و بتوالي الأبيات تفيد بوجود مشترك إيقاعي في تعدّد عناصره حروفا و حركات.»[2].إنّ للقافية دور مهم في البناء الشعري تعمل على تحديد مواقع إنتهاءها الّتي تفيد بوجود مشترك إيقاعي في تعدّد العناصر كالحروف و الحركات.

و عند "**جان كوهين**" فهي « تمثّل صورة بلاغية تندرج في إطار النظم المطرد إلى جانب الوزن والجناس.»[3]. فهي تنتمي للمجال البلاغي و تظلّ دائما مندرجة إلى جانب الوزن و الجناس.

و يقول أيضا أنّها « عامل مستقل أو صورة تنضاف إلى غيرها، حيث لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلّا في علاقتها بالمعنى.»[4]. فهي بمثابة عامل مستقل ذات وظيفة حقيقية مع المعنى.

فرغم تعدّد التعريفات الّتي توصلنا إليها الّا أنّها كلّها تصبُّ في مصب واحد، و هو أنّ القافية تقع في آخر البيت الشّعري أوّله ساكن يليه مع المتحرّك الّذي قبل السّاكن و تندرج ضمن الأصوات الإيقاعية.

---

[1]-ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص245.

[2]-يوسف ناوري، الشعر الحديث في المغرب العربي، ص15.

[3]-جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص94.

[4]-المرجع نفسه، ص74.

فالشّاعر سميح القاسم كان من الشعراء المهتمين بالقافية، تحضر في قصائده بكثرة. تأتي على طرق مختلفة، منها هذا النموذج:

«ليُغنِّ غيري للسلامْ

ليُغنِّ غيري للصداقة، للأخوَّةِ، للوئامْ

ليُغنِّ غيري. . .للغراب

جذلانَ ينعقُ بين أبياتي الخرابْ

للبوم. . في أنقاضِ أبراجِ الحمامْ!

ليُغنِّ غيري للسلامْ »[1]

فمن هذه الأبيات الشعرية نلاحظ أنّ هناك تنوّعا في الصوت في آخر الأبيات. ففي البيتين الأوائل نلاحظ أنّ هناك صوت موحّد (السلام، الوئام)، بينما البيتين المواليين يحدث تغييرا في أواخر الأسطر الشعرية (الغراب، الخراب). و من هنا نلاحظ الإختلاف الصوتي الّذي طرق على القصيدة.

و فيما يخصّ الكلمات الّتي تمثّل القافية فهي تنتمي إلى حقل دلالي واحد و هو المطالبة بالسلم (لام–ئام–راب–مام–لام). فهذه هي قافية كلّ بيت، مثلا: للس[لَامْ](القافية).

بالإضافة إلى أنّنا نلاحظ أنّ هناك وجود نوع من الجناس على الأبيات الشعرية: (السلام، الوئام) و(الغراب، الخراب).

كما قام الشاعر بإتباع القوافي الّتي تسير على طريقة أخرى:

«و عرفت ضيوفي الغدّارينْ

[1]–سميح القاسم، ديوان سميح القاسم، ص84.

فَزَرَعُوا ببابي ألغامًا و خناجر

و حلفت بآثار السكين

لن يدخل بيتي منهم زائر.»[1]

فمن خلال هذه المقاطع الشعرية نرى « أنّ مجموع هذه القوافي، رغم تعانقها، تقوم على أساس التوازي من ناحية، و على أساس التقابل الدّلالي من ناحية أخرى.»[2]

فالتوازي نجده يتكرّر في هذا الأبيات بين (الغدّارين و السكين) و(خناجر و زائر) فهو يتحقق على المستوى الصّوتي.

و هكذا يمكننا تحديد القافية بحسب ما توصلنا إليه من تعريفات، و من خلال ما قمنا بالتطبيق عليه من النماذج الشعرية للشاعر "سميح القاسم".

2-التكرار الصوتي:

التكرار مصطلح قديم في الشعر ذو فاعلية إبداعية، فهو «ليس مجرد تقنية بسيطة ذات فائدة بلاغية أو لغوية محدودة، إنما يجب النظر إليه على أنّه تقنية معقّدة تحتاج إلى تأمل طويل يضمن رصد حركيتها و تحليلها إنطلاقا من معطياتها و مستويات أدائها و تأثيرها في القصيدة، فضلا عن دورها الدّلالي التقليدي الّذي أطلق عليه القدماء (التوكيد)، و فائدتها في جمع ما تفرق من الأبيات والمقاطع الشعرية»[3]. فالتكرار تقنية معقدة تحتاج إلى تحليل مستوياتها و تأثيرها في القصيدة.

[1]-المصدر السابق، ص40.

[2]-عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، ص71.

[3]-محمد ولد عبدي، السياق و الأنساق في الثقافة الموريتانية، ص260.

و التكرار هو « أساس الإيقاع بجميع صوره فنجده في الموسيقى بطبيعة الحال كما نجده أساس لنظرية القافية في الشعر، و سر نجاح الكثير من المحسنات البديعية كما الحال في العكس، و التفريق والجمع على التفريق ورد العجز على الصدر في علم البديع العربي.»[1]

فالتكرار هو أساس الإيقاع، إذ يساهم في نجاح الكثير من المحسنات البديعية، فنجده في الموسيقى و في نظرية القافية في الشعر.

أ-تكرار الحروف:

يتم هذا التكرار بواسطة مسافات زمنية قريبة و متباعدة « فالقريبة، تتحدد في تكرار حروف متماثلة في سطر شعري واحد، مما ينتج عنه تكثيف صوتي يغني إيقاع "السطر" و قد يحيل على معنى معين، و حينئذ نكون أمام ما يسمى بالرمزية الصوتية Symbolisme Phonétique. أمّا البعيدة فهي تكرار حروف على مستوى مقطع شعري أو على مستوى القصيدة ككل.»[2]

فهذا النوع ينقسم إلى قسمين أو ما يسمى بمسافتين: قريبة تقوم بتحديد الحروف المكررة الموجودة في سطر شعري واحد الّتي ينتج عنها أصوات. وبعيدة تكون على مستوى مقطع شعري أو تكون على القصيدة بأكملها.

قسمت أصوات القصيدة إلى نوعين من الأصوات: الأصوات المجهورة و الأصوات المهموسة، ومن هذا المثال يتضح المفهوم:

«والله. . و الرسلِ الكرامِ. . و أولياءٍ صالحين

[1]-مجدي وهبة و كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص117.

[2]-عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، ص75.

و يهزُّ من حين لحين.»[1]

و من ذلك نستنتج عدد مرات للحروف المكرّرة في البيتين الشعريين: فحرف اللّام تكرّر ثماني مرّات، و الميم مرّتين، و النون أربع مرّات، و السين و الصاّد تكرّرا مرّتين. فهذه الحروف هي حروف مهموسة توحي إلى طابع الاستعطاف و التوسل.

أمّا الأصوات المجهورة فتكون هي «الغالبة على معظم القصائد، فإن تكرارها يحدث صخبا بارزا يستحضر ما في الطبيعة من أصوات حادّة كالرعد، و الإصطدام، و إيقاعات الطبول.»[2]. فوجودها يغلب على الأصوات المهموسة، فهي تحدث ضربة قوية كصوت الرعد... و غيره.

ب–تكرار الكلمات:

إنّ لهذا النوع من التكرار وظائف إيقاعية عديدة، فهو يعمل على التكرار في الكلمات من أجل تأكيد المعنى المطلوب. و يأتي تكرار الكلمات في هذا النموذج على الشكل الآتي:

«بعنا ربيعك. بالخريف

بعنا شتاءك. . بالخريف

بعنا خريفك بالخريف

بعنا الوصية بالزكيبه

بعنا أغاني الحاصدين، بأم كلثوم العجيبه.»[3]

[1]–سميح القاسم، ديوان سميح القاسم، ص41.

[2]–عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، ص77.

[3]–سميح القاسم، ديوان سميح القاسم، ص711.

و تكرار الكلمة في هذا النموذج يشكل نوعا من القافية المعكوسة.

أو يأتي بشكل مختلف في النص الشعري، متوزع بين السطور كما في المثال:

«أبواب اسطنبول تجهلني،

و تجهلني المواخير الكئيبة و المآذن.»[1]

ففي هذا المثال نرى أنّ التكرار أتى بشكل مختلف عن المثال الأوّل و متفرقا عن بعضه البعض. ففي السطر الأوّل أتت في الأخير، أمّا التكرار الثاني أتى في بداية السطر الشعري.

فهذا تكرار الكلمات يأتي على أشكال متنوعة، فإمّا في البداية وإمّا في الوسط و إمّا في النهاية.

و إنّ للتكرار الصّوتي أجزاء صغرى و هي الحروف، و أجزاء كبرى (الكلمات). بالإضافة إلى أنّ هناك أجزاء أو مجالات أخرى له، وهي:

-قد يكون التكرار في الضمير، مثل: أنا، نحن،...إلخ

-و قد يكون في الأفعال، مثل: يخرج، يأتي،...و غيرها من الأفعال.

-و قد يكون في الجملة و ذلك مثل: ما بال عينيك...[2]

د-التوازي:

إنّ للتوازي تعريفات كثيرة، و ذلك بوصفه «عنصرًا بنائيًا في الشعر يقوم على تكرار أجزاء

---

[1]-المصدر السابق، ص715.

[2]-ينظر: عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر-شعر الشباب نموذجا-، ط1، مطبعة هومة، 1998م، ص(46، 48، 53).

متساوية.»[1]. يعني أنّه يقوم على التكرار بشكل متساوي بين الأجزاء.

و يعرفه **"رومان ياكبسون"** بأنّه «عنصر هام و عنصر قد يحتلّ المنزلة الأولى بالنسبة للفن الأدبي...فهو تأليف ثنائي قائم على التماثل و ليس التطابق.»[2]

من ذلك أنّه يمثّل العنصر المهم في الفن الأدبي، إذ أنّه يقوم على مبدأ التماثل و ليس مبدأ التطابق. له علاقة بالتكرار الّذي يجعلها تساهم في الإيقاع الداخلي للقصائد مع المحافظة على تماثلاته، و من هذا المثال ندرك معنى التوازي:

«و اذكر سقوط أميرة الأزهار

في وضع النهار. .

لتصير قربان الفصول القادمة. .

في الليل منشقا بسيف، صك من

نور و نار!»[3]

إنّ هذا النوع من التوازي يشتمل على الجمل الفعلية (تصير) و شبه جملة (في وضح النهار...)، فهو يسمّى بالتوازي النحوي.

و نستخلص في الأخير أنّ التوازي ظاهرة إيقاعية تشتمل على التكرار، و تعمل على التماثل بين الأجزاء المتساوية للشعر.

---

[1]-موسى رباعة، ظاهرة التوازي في قصيدة الخنساء، دراسات العلوم الإنسانية، العدد الخامس، 1995م، ص2030.

[2]-رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي و مبارك حنون، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء-المغرب-، 1988م، ص103.

[3]-سميح القاسم، ديوان سميح القاسم، ص737.

المبحث الثّاني: البنية التشكيلية

1-مفهوم البنية التشكيلية:

يقصد بالبنية التشكيلية الشكل الّذي تطرأ عليه القصيدة الحديثة، حين قام بعض الشعراء بتطوير شكلها من البناء التقليدي إلى البناء الجديد للقصيدة العربية الحديثة.

حيث قام "**كمال خير بك**" بالتفريق و التمييز بين التطور البنائي للشعر العربي المعاصر، وذلك بين القصيدة الأولية أو الخام، و بين القصيدة نصف المبنية، و بين القصيدة المبنية.[1]

و نظرًا لتطور بناء القصيدة العام الّذي خضع له الشعر باعتباره عنصر هدم و بناء، فإنّ شكلها دائم التّغير و ذلك بحسب تغير مكوناته، فيرى "**عز الدين اسماعيل**" في هذا السياق: « صارت القصيدة تشكيلا جديدا للوجود الإنساني.»[2]. يعني أنّ القصيدة أصبحت مجالا جديدا يستوعب الوجود الإنساني ضمن الإمكانات الفنية و الإبداعية. و هذا بالإضافة إلى التحولات التي عرفتها القصيدة على مستوى الصّوت الّذي أصبح متعددا على القصيدة الواحدة بعدما كان صوتا واحدا يتكرّر على الأبيات الشعرية فكان همّها الاستفادة من أنواع الفنون الأخرى، و من ذلك إنّ: «القصيدة المعاصرة كانت تتجه خلال مراحل تطورها نحو معانقة النزعة الدرامية، و تغادر بذلك شرنقة النقل البسيط للمواقف أو الانفعالات.»[3]

كما نجد أنّ عبد السلام المساوي يثير لنا مسألة القصيدة القصيرة و القصيدة الطويلة، و أيضا مسألة وحدة الموضوع، و البناء العضوي الّذين تجمعهم علاقة بالبناء المعماري للقصيدة، فيرى «الفرق بين القصيدة القصيرة و الطويلة فرق في الكيف و القيمة لا في الحجم وحده. و القصيدة القصيرة

---

[1]-ينظر: كمال خير بك، حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص362، ص366.

[2]-عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر-قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية-، ص241.

[3]-عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، ص212.

يحددها شكلان هما: البناء الدائري المغلق، و البناء الحلزوني. أمّا القصيدة الطويلة فتتجسد في الفكرة الّتي تنتظم الكل أو الوحدة الّتي تضم التنوّع. أمّا بالنسبة للمسألة الثانية (وحدة الموضوع و البناء العضوي)، فتشكل الفرق الجوهري بين القصيدة التقليدية و بين القصيدة الحديثة، لأنّ الأولى كانت تكتفي بتحقيق وحدة الموضوع غير آبهة بالتلاحم الّذي ينبغي أن يسود بين أجزائها المكونة، بينما الثانية تشبثت بهذا الملمح الأخير، و تركت لمكونات التعبير الرمزية و البلاغية أن تتولّى البوح أو الإيحاء بالموضوع.»[1]

فمن هذا التعريف يحدّد لنا الكاتب الفرق بين القصيدة الطويلة و القصيرة، فالأولى بمثابة الوحدة الّتي تضم الكل، أمّا الثانية فهي محدودة من خلال شكلان: البناء الدائري المغلق و البناء الحلزوني. و فيما يخص المسألتين (وحدة الموضوع و البناء العضوي)، فهما يختصان بالشكل الجوهري بين القصيدة التقليدية و الحديثة. فالأولى تهتم بالجانب الموضوعي، بينما الثانية تركت المكونات التعبيرية (الرمزية و البلاغية) هي الّتي تهتم بالجانب الإيحائي للموضوع.

و البناء المعماري للقصيدة التقليدية يختلف عن البناء المعماري للقصيدة الحديثة، فالتقليدية تهتم بالجانب الخارجي أمّا الحديثة فتتحقق في البناء الدّاخلي.

و منه سنتطرق إلى تحديد البنى التشكيلية الّتي إعتمد عليها سميح القاسم في شعره، مع دراسة البناء من حيث الشكل و الخصائص الّتي تهدف إلى ذلك.

2-تجليات البنى التشكيلية في شعر سميح القاسم:

تتجلى البنى التشكيلية في شعر سميح القاسم في نقاط عديدة، فمنها الشكل الذّي نجده يختص بالتقسيمات الموالية: إمّا عن طريق مسترسل حتى الأخير، أو عن طريق تقسيم النّص على

[1]-المرجع السابق، ص212، ص213.

شكل فقرات أو مقاطع يفصل بينها إمّا ببياض على شكل نجيمات عازلة، أو عن طريق الترقيم للمقاطع، أو يجعل لكلّ مقطع عنوان.

عمل الشاعر "**سميح القاسم**" على نمط البناء التقليدي القديم، حيث إعتمد خصائص القصيدة التراثية. و إلى جانب ذلك عمل على مكونات القصيدة الحديثة و فق مناهج البنية التشكيلية في نصوصه.

أ–البناء التقليدي:

يعتمد هذا النوع من البناء على القصائد العمودية، و هذا ما تطرق إليه الشاعر معتمدا على النموذج التقليدي للشعر القديم مع تحقيق الوحدة الموضوعية في نصوصه «و وحدة الموضوع لا تعني في شيء تكامل البناء التشكيلي للقصيدة.»[1]. يعني أنّ الوحدة الموضوعية في البناء التشكيلي للقصيدة فهي لا تعني شيء فيه. قام الشاعر بهذه التقنية من أجل لفت الإنتباه للعين، و إختلال التوازي مع أنّ « البنية التشكيلية الحديثة عبارة عن هندسة متشابكة الأجزاء، تمتد حركة نموها أفقيا وعموديا بحيث تصبح شكلا مفتوحا و غير نهائي عكس النظام المحدّد.»[2]

و نوضح ذلك من خلال هذا النموذج من قصيدة "**أنا و أنت**" لاكتشاف البنية البصرية الّتي وظفها الشاعر في هذا المثال، ثمّ نعيد كتابتها وفق صورتها الأصلية:

«لو حزّروني مثل ليمونه

تبقين لي، في الصدرِ أيقونه

تبقين لي، نَتَفتْ جسدي

[1]–المرجع السابق، ص215.

[2]–المرجع نفسه، ص.ن.

أيدٍ من الفولاذ. . مأفونه

لو نّزفوا حتّى العظام دمي،

تبقينَ. . في الأعصابِ مخزونه

تبقينَ لي، لو فتتوا بدني

فأصير بعض غُبارِ زيتونه!»[1]

و عند كتابتها بطريقة توازي الشطرين نحصل على الشكل التالي:

لـو حـزروني مـثـل لـيـمـونـه تبقين لي، في الصدر أيقونة

تبقين لي، لو نتفت جسدي أيدٍ من الـفـلاذ . . مـأفـونه

لو نزّفوا حتّى العظام دمي تبقين في الأعصاب مخزونه

تبقين لي، لـو فـتـنوا بـدني فأصير بعضَ غُبار زيـتـونه!

فهذا المثال يوضّح لنا كيف إعتمد الشاعر على البنى التشكيلية في شعره عن طريق البناء التقليدي التشكيل البصري للقصيدة العربية الحديثة.

ب–البناء الجديد:

نشأ هذا البناء وفق عوامل فنية ساعدت على ظهوره و تطوره، و ذلك على يد مجموعة من الشعراء الّذين ساهموا في تحقيق بنى متنوعة للقصيدة الجديدة. من أجل التطوير و التجديد عن طريق تقنيات جديدة للشعر، كتقنية « القناع و إستلهام روح الأساطير مما كان له أثر كبير في تحديث بناء

[1]–سميح القاسم، ديوان سميح القاسم، ص248، ص249.

القصيدة و الرقي به إلى مستوى العمل الفني المتكامل.»[1]. إنّ القناع يقوم على عملية الإخفاء والظهور، فهو يعتبر وسيلة فنية يلجأ إليها الشعراء في تجاربهم الشعرية و ذلك من خلال العملية الّتي تجمع بين الشخصية و الممثل الّذي يقوم بهذه العملية لتحقيق علاقة جدلية تفاعلية مع توظيف رموز تاريخية و دلالات في قصائده.

كما نجد أنّ الحلة الشعورية الّتي يعيشها الشاعر كمرحلة تاريخية في حياته، هي الّتي تجبره على إتباع هذه التقنية. فقد «كان الإحساس بالدراما يملأ الحياة الإجتماعية و الإنسانية فيما بعد الحرب العالمية الثانية في العالم العربي، و قد وجد هذا الإحساس كثير من الشعراء الّذين حاولوا أن يعبروا عنه.»[2].يعني أنّ الإحساس لعب دورا مهما في حياة الشاعر، و ذلك رغم الظروف الّتي جعلته يعيش تلك الأحداث المؤلمة ليس فقط على المستوى الإجتماعي أو الإنساني، و إنّما أيضا على المستوى الفنّي الّذي يتّبعه الشاعر.

لقد طغى على معظم قصائد الشاعر **"سميح القاسم"** ما يسمّى بالنزعة الدرامية. و ذلك باعتباره شاعر المواقف الدرامية و شاعر الصراع. فنجد أنّ أغلب قصائده تقوم على مبدأ الصراع وتداخل المواقف. فهذه النزعة الدرامية تتمثل في « بناء "النفس الواحد" و كذلك في البناء المقطعي. وتمثل النزعة الدرامية في القصائد المقطعية نسيج عام يؤطر الموقف أو الرؤية الكلية التي تهجس بها القصائد.»[3]

يعني أنّ النزعة الدرامية عبارة عن نسيج عام الّتي تتمثّل في بناء النفس الواحد في القصيدة المقطعية. و هذا البناء الّذي بنى عليه الشاعر قصائده فقد إعتمد عليه من أجل تنويع دلالي. و من

[1]–عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر سميح القاسم، ص217.

[2]–سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل–دراسة قصيدة أمل دنقل–، دار الفكر الجديد، بيروت، 1989م، ص108، ص109.

[3]–عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، ص217.

ذلك سنصل إلى نوعين من الأبنية الّتي تسير وفق المستوى الإجتماعي و السياسي، و هي البناء البسيط و البناء المركّب.

1-البناء البسيط(قصيدة النفس الواحد):

و يقصد بالبناء البسيط « نموذج القصائد الّتي تفتقر الصراع و تعدد الأصوات، و تكتفي ببسط معاناة ذاتية في نسق سردي يغلب عليه الوصف و الشكوى، فيكون الضمير المعبر بواسطته هو ضمير المتكلم.»[1].ويغلب على هذا النوع من الأبنية المعاناة الذاتية و الوصف مع إستعمال ضمير المتكلم. فنجد ذلك في مقاطع القصيدة الآتية:

«أنا قبل قرون

لم أطرد من بابي زائر

و فتحت عيوني ذات صباح

فإذا غلّاتي مسروقه

و رفيقة عمري مشنوقة.»[2]

إستعمل الشاعر في هذه المقاطع الشعرية ضمير المتكلم "أنا"، فهو بهذا الضمير يحقق ذاته ويصف معاناته، ثّم يبيّن البناء البسيط (قصيدة النفس الواحد) الّتي ميزت البناء المعماري للشعر المعاصر.

[1]-المرجع السابق، ص218.

[2]-سميح القاسم، ديوان سميح القاسم، ص39، ص40.

لقد قام "**عبد السلام المساوي**" بتحديد خصائص البناء المعماري البسيط، فمن خصائصه «تمحور القصيدة حول شخصية تاريخية أو معاصرة، منكوبة أو في حكم المنكوبة لإهمالها من قبل الناس و عدم الإقتداء بها، فتقدم هذه الشخصية حينئذ تقديما يغلب عليه طابعها الواقعي، يخفّ معه توهجها التخيلي أو الرمزي ما يجعل البناء المعماري لهذه النماذج شبيها ببناء القصيدة الرثائية في التراث القديم.»[1]

فهو بمثابة القصيدة الرثائية في التراث القديم، و ذلك عند دراسة قصيدة لشخصية تاريخية مهملة من قبل الناس. فهي بهذه الدراسة تحقق طابعها الواقعي، ومن أمثلة ذلك: قصيدة "**طفل يعقوب**"[2]، "**صقر قريش**"[3]، **باتريس لومومبا**"[4]، "**يا قيصر الرّوم**"[5].

و في الأخير نستنتج أنّ البناء المعماري البسيط قد مثله الشاعر في نصوصه الشعرية بشكل جليّ، و ذلك يعود إلى إحساسه المرهف و المعاناة الذاتية الّتي خلّفتها الظروف الاجتماعية والانسانية في العالم العربي.

2-البناء المركب:

يعرفه "**كمال خير بك**" بأنّه هو الّذي «تتطور عناصره في سياق معقد الحركة و العلاقات. غير أن تعقد هذه البنية، الّتي تقدّم لنا صورة "كيان" متعدّد الخلايا، إنّما يتميّز بوحدة مُمَحْورة حول مركز جاذبية محدّد...»[6]. فهو يتطور ضمن سياق معقد الحركة للبنية الّتي تقدمه الصورة (كيان)، فهو

---

[1]-عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، ص220.

[2]-سميح القاسم، ديوان سميح القاسم، ص131.

[3]المصدر نفسه، ص481.

[4]-المصدر نفسه، ص107.

[5]-المصدر نفسه، ص 670.

[6]-كمال خير بك، حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص368.

يتميز بوحدة كاملة داخل نفسها.

كما أنّه: « نوع من الفوضى المنظمة، حيث يتم استغلال كل الإمكانيات التعبيرية على مستوى الإيقاع و الصورة و الرّمز و التوزيع الطّباعي و تستثمر خلال ذلك تقنيات متنوعة مستفادة من الفنون الأخرى كالمسرح و السينما و التشكيل.»[1]

رغم أنّه نوع من الفوضى إلّا أنّه يقوم باستغلال الإمكانات التعبيرية على المستوى الإيقاعي بفضل تقنيات مأخوذة من فنون أخرى كالمسرح و السينما و التشكيل.

لمعرفة النصوص الّتي تمثّل البناء المركّب يجب تطبيق التقسيم المقطعي عليها. و لتحقيق المقطع علينا تحديد المميزات التالية:

أ-مقاطع مفصولة ببياض أو علامات عازلة= 63 قصيدة.

ب-مقاطع مرقمة (1-2-3...)= 10 قصائد.

ج-مقاطع معنونة= 8 قصائد.

أ-بناء البياض:

فالبياض يعني ما يتركه الشاعر من فراغ بين الأسطر الشعرية بوضع علامات عازلة أو نقاط متتالية، حيث « يتميز البناء المعماري في القصائد ذات المقاطع المفصول بينها بالبياض، بتجانس الأفضية الدلالية الّتي تشتمل عليها تلك المقاطع، و كذلك بالنمو المطرد لحركة المعنى من مقطع لآخر.»[2].إنّ البناء المعماري يتميز بالتجانس الدلالي الّذي تحققه المقاطع المفصولة ببياض الّتي تشتمل

[1]-عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، ص221.

[2]-المرجع السابق، ص221، ص222.

على حركة المعنى من مقطع لآخر.

إنّ هذا البناء يظلّ محافظا على الوزن (البحر) الشعري حتّى لو انتقل من مقطع لآخر، فهذا الاختلاف يظهر فقط على مستوى الصوتي.

و من هذه التعريفات، نجد أنّ الشاعر قام بتقسيم قصيدة **"حتّى الموت"** إلى أربع مقاطع، فكلها تتمحور حول "مركز جاذبية محدّد" و هو موضوع الليل و السّهر الطويل حتى الموت. ففي المقطع الأوّل يحاول الشاعر أن يبين لنا أن الليل طويل مهما فعلنا أشياء، قال:

«طوال الليل غنيت!

طوال الليل. . لم يشعر بك الموتى

طوال الليل. . غصّ البيت أشباحًا.»[1]

و في المقطع الثّاني، يشير إلى عودة الليل من منفاه مع التأكيد على السهر المتواصل طيلة الليل، قال:

«و عاد الليل من منفاه. . عاد الليل

وعدت. . و ثغرُك المحروم لم يبتلّ

أتبكي؟!.»[2]

أمّا في المقطع الثالث، يعمد الشاعر إلى طرح أسئلة عن الليل:

«لقيط اللّيل. . من أنت؟!

[1]-سميح القاسم، ديوان سميح القاسم، ص528.

[2]-المصدر نفسه، ص529.

-أنا ابنُ الشمس. . و الإعصار. . و الموجه

أنا ابن الساعد المفتول. . و اللولبِ. . و الضجة

أنا المتمرد الدامي. . فلا لن أعبد الصمتَ!.»[1]

و في المقطع الأخير، يعلن الشاعر لشعبه عن تحدّي الليل طوال عمره حتّى الموت:

«أنا أقسمتُ! يا شعبي!. . أنا أقسمت

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

أن أسهر حتّى الموت

أنا أقسمت أن أسهر!!.»[2]

و من خلال هذه المقاطع الثلاث نرى أنّ الشاعر قام بعملية الموازنة بين المعاني المستعملة، وذلك من خلال البعد الذاتي الخاص إلى البعد الكلّي العام يوحي إلى دلالة رمزية، حيث « الخاصية المميزة لهذا البناء المعماري، أنّه بناء يدور إلى الخلف، بمعنى أنّه لا يحفل بتطور الحدث في الزمن المتجه إلى الأمام، بل على العكس من ذلك يصرح بالحقيقة في المقطع الأول، ليتناولها بالشرح و التفصيل في المقاطع الموالية. و هذا ما يسمى في المجال السردي، بتقنية " الارتجاع الفني".»[3]. يعني أنّ البناء المعماري في القصائد الشعرية، لم يقم بتطوير الحدث خلال مراحل الزمن، بل على العكس يقوم بطرحها في أول المقطع لتسهيل عملية الشرح و التفصيل في المقاطع التابعة.

[1]-المصدر السابق، ص530.

[2]-المصدر نفسه، ص 532.

[3]-عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، ص223.

حيث نجد أنّ هذا البناء يشتمل على مجموعات أخرى من القصائد، الّتي كنّا قد حدّدنا عددها فيما سبق، فمنها قصيدة **"في القرن العشرين"، و"أطفال سنة 1948"، و"إلى القارة المجهولة"،و"أنتيجونا"**. و غيرها من القصائد ذات مقاطع مفصول ببياض.

ب–بناء الترقيم:

لجأ الشاعر "سميح القاسم" إلى ترقيم مقاطع القصائد، بشكل مرتب (1، 2،3،...). فهذا الترقيم لا يحدث خلطا أو إختلالا في المعنى بين المقاطع، وإنّما يظلّ محافظا على توازنه دون تأثير على جوهر القصيدة، مثال:

-1-

«يا رائحين إلى حلبْ

معكم حبيبي راح

ليعيد خاتمة الغضب

في جثة السفاح

-2-

يجيئون ليلا، يجيئون

فاستيقظوا استيقظوا

و احرسوا القرية الخائفة

يجيئون ليلا،

-3-

جعلتني ابنها من قرون

أرضعتني البقاء

دفّقت في عروقي الدماء...»[1]

فهذه المقاطع فقط نموذج من النماذج الشعرية الّتي جسّدها الشاعر في ديوانه الشعري، فهذه القصيدة تضم ثماني مقاطع شعرية. فكل مقطع شعري يتبع الآخر بشكل تدريجي، إذ عمل الشاعر على تقنية من تقنية الرحلات في بناء قصائده. و من القصائد المرقمة أيضا: و "**رحلة السراديب الموحشة**"، و"**يوميات جوني غيتار**"، و "**في القطار**"...و غيرها. فكل مقطع بسرد معين و وزن خاص. و هذا ما قام به الشاعر في قصيدة "**رحلة السراديب الموحشة**"[2]، حيث مزج بين بحرين، وهما: الكامل و الرجز، فهذه القصيدة تتكون من سبع مقاطع مرقمة بالشكل الآتي: 1-الكامل، 2-الرجز، 3-الكامل، 4-الرجز، 5-الرجز، 6-الكامل، 7-الرجز.

قام الشاعر في هذه المقاطع بخلق تنوع بين المقاطع الشعرية، كما قام بتوحيد بحر مقطعين متتاليين، و ذلك في المقطع الرابع و الخامس فكلاهما مبنيين على بحر الرجز.

و من هنا نكون قد استدركنا معنى البناء الترقيمي للمقاطع الّذي استخدمه الشاعر في أعماله، كما في أعمال غيره من الشعراء.

ج-بناء المقاطع المعنونة:

إستخدم الشاعر مجموعة من القصائد الّتي تحتوي على مقاطع معنونة، تتمثل في ثماني قصائد.

[1]-سميح القاسم، ديوان سميح القاسم، ص(353، 354، 355، 356).

[2]-المصدر نفسه، ص(729، 731، ...، 747).

فهذه الطريقة جعلته يتوقف عند كل مقطع بمعنى معين؛ فهذه المقاطع لا تحمل موضوعا واحدا وإنّما عدّة مواضيع.

ففي قصيدة "**من مفكرة أيوب**"[1]. خصص فيها سبعة مقاطع معنونة، و هي: "**جدول أعمال**"، "**أمشي**"، "**أندلسية**"، "**من أين؟**"، "**ماذا سأقول**"، "**أحكي للعالم**"، "**معتاد**". فكل واحدة من هذه المعنونات تحمل موضوعا معينا حسب عنوانها.

قصيدة "**مزامير**" تضم أربع مقاطع معنونة، و هي: "**مزمور الجنرالات**"، و"**مزمور بقايا الفلسطينيين**"، و "**مزمور أطفال العالم**"، "**مزمور أحفاد أشعياء**". ففي هذا المثال يتضح المفهوم:

مزمور الجنرالات:

«اسمعوا يا آل اسرائيل صوت الأنبياءْ

و اسمعوا يا آل هارون النداءْ

نُصدر الأمر لكل الملحدين الأشقياء...

مزمور بقايا الفلسطينيين:

من هنا

من مطْهرِ الأحزان في ليل الجريمة.

أيها العالم، تدعوك العصافير اليتيمه.

[1]-المصدر السابق، ص171.

مزمور أطفال العالم:

يا إله الأنتقام !

يا إله الأنتقام اظهر. . و ردّ الخُيلاء!

رد من يذبح في القدس اليتامى

و الثكالى و الأيامى. .

مزمور أحفاد أشعياء:

نحن أحفاد إشياءَ ،

نناديه ،

ننادي وجهه السمح الهلاميَّ ،»[1]

و الشيء نفسه يتكرر بالنسبة لكل قصيدة ذات مقاطع معنونة تشتمل على موضوع محدّد. بالإضافة إلى أنّ هناك قصائد أخرى كما ذكرنا سابقا.

و من ذلك نرى أنّ « طريقة عنونة مقاطع القصيدة لا تعني في شيء تمزيق كلية النّص و فضِّ بنائه المتآلف، بل هي ممارسة حداثية تعكس الرغبة في فتح مجالات جديدة ليخرج البناء المعماري عن الهيئة الّتي رسخها جيل الرواد، و حتّى لا يسقط في قوقعة التنميط ، ثمّ يغدو بناءًا مستهلكا.»[2]

فهذه الطريقة تتمثل في فتح ممارسة أو تقنية حديثة تساعد البناء المعماري في الخروج عن الهيئة القديمة المتبعة الّتي إعتمدها جيل الرواد إلى تحقيق الرغبة لبناء مستهلك بعيدًا عن قوقعة التنميط.

[1]-سميح القاسم، ديوان سميح القاسم، ص(193، 194، 196، 197).

[2]-عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، ص232.

المبحث الثالث: البنية الموضوعية

1-الرفض:

أ-مفهوم الرفض:

إنّ لمفهوم الرفض معاني كثيرة، فهو يعني الترك أو عدم القبول بشيء، كما أنّه يعني العنف والغضب. و كثيرا ما نجد الشعراء يربطون شعرهم بظاهرة الرفض ارتباطا شديدًا.

اختلفت التعريفات حول هذا المعنى "الرفض"، فحاول الفلاسفة إنتاج علاقة بين الرفض والتمرد من أجل تحديد المعنى المفهوم، فمن ذلك « مقاومة الإرادة لدافع معين و رفضها التصديق بالأمر أو تأييده و الإنقياد له مما يوجب إنصاف صاحبه بقوة الإرادة لا يضعفها.»[1]، فالرفض يعني عدم التصديق بالأمر و تأييده، فيبقى صاحبه في البحث عن البديل.

يرى **"ألبير كامو"** أنّ « الإنسان هو الكائن الوحيد الّذي يرفض أن يكون على ما هو عليه.»[2]. فهو بهذا التعريف يقصد الإنسان المتمرد الّذي يرفض أن يكون على ما هو عليه.

و يضيف **"عبد القادر مكاوي"** محاولا ربط الرفض بمفهومين هما: التمرد و الثورة. «فالتمرد حركة تصدر عن تجربة الفرد و تؤدي إلى الفكرة. أمّا الثورة، فتبدأ من هذه الفكرة و تحاول أن تدخلها في التجربة التاريخية و أن تشكل الفعل بما يتفق مع هذه الفكرة، حتّى تخلق عالما جديدا تضعه في إطارها التاريخي.»[3].يعني أنّ التمرد هو حركة ينتجها الفرد تتولد عنها فكرة الّتي تبدأ بها الثورة محاولة خلق عالم جديد تضعه في إطارها التاريخي، و منه فإنّ التمرد هو «مقابلة الوعي بظلام العالم.»[4].

---

[1]-جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1978م، ج1، ص618.

[2]- Albert Camus ,L'homme Révolté, Gallimard, Paris, 1952, P22.

[3]-عبد الغفار مكاوي، ألبير كامو-محاولة لدراسة فكره الفلسفي-، دار المعارف، مصر، 1964م، ص122، ص123.

[4]-روبير دولوبيه، كامو و التمرد، تر: سهيل ادريس، ط1، سلسلة عالم الفكر، بيروت، 1955م، ص40.

يعني ذلك ما يعيش فيه الإنسان في المجتمع يؤدّي به للظلام.

و إلى جانب هذين المصطلحين تبرز فكرة الإلتزام عند الأديب المهتم بقضايا مجتمعه، حيث «أنّ فكرة إلتزام الأديب بقضايا مجتمعه و مشكلاته لم تلق التسليم من كل من يعملون في هذا الحقل. فهناك من يعادون هذه الفكرة، ظنّا منهم أن إلتزام الأديب بقضايا مجتمعه يعني بالضرورة إشتغاله بالمشكلات اليومية المعايشة. و أنّ هذا من شأنه أن يحط من جلال الأدب، و أن يهبط بالفن من علايئه.»[1]. فنجد أنّ هناك من رفض هذه الفكرة، و إعتبر أنّ الأديب الّذي يلتزم بقضايا مجتمعه اليومية يقوم بالتقليل من شأن الأدب و فنّه.

و حول مشكلة الفن ذهب بعض الكتاب بوضع فرق بين الإلتزام و الإلزام، قال "**عز الدين اسماعيل**": « ففي الإلتزام يتخذ الفنان موقفه من خلال ممارسته لحرية الإختيار، في حين إنّ الإلزام يفرض عليه الموقف من الخارج فرضا. و حين يكون فرض لا يكون فن.»[2]. فالإلتزام ممارسة يتخذها الفنان لحرية إختياره، أمّا الإلزام يعتبر فرض على موقفه و تنعدم الحرية، و بالتالي فهو ليس فنا.

و يضيف قائلا: « أننا حين نقرأ قصيدة من القصائد، فإننا لا نكتفي بمتعة الفن فيها، و إنّما نتوقع منها دائما أن تمدّنا بخبرة جديدة، و من شأن الخبرة أن يغير من موقفنا إزاء شيء بعينه، أو تعدل من هذا الموقف أو تؤكد و تعمق موقفا كنا قد اتخذناه...»[3]. يعني أنّ القصيدة إلى جانب متعة فنّها لابدّ أن تكون تحتوي على خبرة جديدة تساعد على تغيير موقف و تأكيده.

و من خلال ذلك فإنّ النّص الإبداعي الرافض ما هو إلّا متعة فنية تتمثل في تمرّد الفرد (الفنان) الّذي يشكل موقفا منتصرا بحرية اختياره.

---

[1]-عز الين اسماعيل، الشعر في إطار العصر الثوري، ط1، دار القلم، بيروت، 1974م، ص30.

[2]-المرجع نفسه، ص31.

[3]-المرجع نفسه، ص40.

ب–صورة الرفض في شعر سميح القاسم:

تتجلى صورة الرفض في شعر "سميح القاسم" وفق الظروف الإجتماعية و السياسية الّتي عاشها وطنه من حرب، و حرمان، و قمع للحرية...، جعلته يعيش ظاهرة الرفض في تجربته الشعرية. فمعظم قصائده تحمل مضمونا ثوريا، حيث يسرد فيها ما تعرض له بلده "فلسطين" من قبل المستعمر الإسرائيلي.

و ما يهمنا هو أنّه كيف تجلت ظاهرة الرفض في شعره إزاء الأوضاع الإجتماعية و السياسية الّتي عاشها. فهكذا نكون أمام نوعين من الرفض: الرفض السياسي و الرفض الإجتماعي.

1–الرفض السياسي:

يتجلى الرفض السياسي في شعر "سميح القاسم" بكثرة في قصائده، و دافع ذلك الأحداث التاريخية و السياسية التي مرت بها فلسطين. وهو بهذا المقطع يوضح لنا معنى الرفض السياسي يقول:

«يا خطوة لا تعرف الرجوع

يا ثورة لا تعرف الخنوع !

سيصدق الكلام !

ستصدق الأحلام !

ستصدق الصلاة !!»[1]

[1]–سميح القاسم، ديوان سميح القاسم، ص490.

إذ يسرد لنا في هذه القصيدة أحداثا تاريخية سياسية تعرضت لها الدول، تاركة بصمة على تاريخها لما تعرضت له من أوجاع و ألم. فهذه المقاطع تحمل رفضا سياسيا كلفظة "لا تعرف الرجوع" و"ثورة لا تعرف الخنوع" بسبب الغزاة المستعمرة.

2-الرفض الإجتماعي:

تجلى هذا النوع من الرفض من خلال الأوضاع المزرية الّتي عاشها المجتمع الفلسطيني خاصة، والعالم العربي عامة. حيث يتقاسم الرفض موضوعان أساسيان هما: القمع و الحرمان الّذي تعرض له الشعب الفلسطيني.

أ-القمع:

و يكمن في صورة متنوعة: كالتعذيب، و السجن، و سلب الحريات، و ممارسة التعذيب والضرب...فهذا المقطع الشعري سيبن لنا الصورة القمعية الّتي عاشها الواقع الإجتماعي الأليم:

«أسندت ظهري للجدار

مهدّما. . و غصت في دوَّامةٍ بلا قرار

و التهبت في جبهتي الأفكار

. . . . . »[1]

و في هذه الأبيات يوصل لنا الشاعر مدى الألم الّذي يعيشه داخل هذا السجن، فكلمة "جدار" ترمز إلى: السجن، الضرب، سلب الحرية، المنع،...إلخ

[1]-المصدر السابق، ص97.

ب–الحرمان:

يتمثل الحرمان في خصوصيات المجتمع من جوع، و فقر،...و غير ذلك من الخصوصيات الّتي يعايشها الإنسان في حياته. و هذا المقطع الشعري يحيلنا على معنى الحرمان الّذي يعيشه المجتمع:

«من أجل رغيف !

نحمل صخرتنا في أشواك خريف

نعرى . . نخفى . . و نجوع »[1]

جسّد الشاعر في موضوعة الحرمان ظاهرة الفقر الّتي يعاني منها الناس، فهو بذلك يعبر عن معنى الرفض بصور متنوعة، و تقنيات خاصة للتعبير.

2–القومية:

أ–مفهوم القومية:

إنّ لفظة القومية مشتقة من "القوم و القيام"، و هي تدل على ارتباط الناس بقومهم و أرضهم وعاداتهم و تقاليدهم، إذ هي: « سياسية تدفعها المصالح المشتركة (تغذيها قوميات مختلفة) نحو وحدة إقتصادية أو سياسية أو تحررية كالقومية العربية و القومية الصينية و القومية الإيرلندية.»[2]. بمعنى أنّ كلّ دولة لها مصالح (إقتصادية، سياسية،...) تعمل على دفعها لتكوين وحدة قومية.

[1]–سميح القاسم، ديوان سميح القاسم، ص114، ص115.

[2]–آمنة أبوحجر، المعجم الجغرافي، دار أسامة للنشر و التوزيع، الأردن–عمان–، 2009م، ص591.

كما نجد أنّ هناك من يعدها « عقيدة سياسية قوامها إيمان الجماعة البشرية بأنّ لها خصائص مشتركة تجعل لها ذاتية معينة تميزها عن الجماعات الأخرى و لها كيانها المستقل و تطلعاتها القومية وتنظم في وحدة سياسية تنظيما إجتماعيا و سياسيا و إقتصاديا بما يحقق لها شخصيتها القومية، فالقومية هي عملية سياسية تهدف إلى الإندماج القومي للجماعة البشرية إزّاء غيرها من الجماعات.»[1].أي أنّ لكلّ جماعة خصائصها تميزها عن جماعات أخرى و ذلك بتنظيم وحدات سياسية، و إجتماعية، و إقتصادية، تعمل على تحقيق قوميتها.

حاول "**عمر الدقاق**" البحث عن أصل الشعور القومي عند العرب المعاصرين فوجد أنه:« يرجع بنا إلى جذور عميقة تمتد في الماضي ما يقرب أربعة عشر قرنا، حين شعر العرب بكيانهم الموحد وشخصيتهم المتميزة لأول مرة على إثر ظهور الإسلام.»[2]. فهو يحاول تأصيل هذه النزعة وربط جذورها بالإسلام، و ذلك حين شعر العرب بالكيان الموحد و تعاقب الحروب على البلدان العربية. و يضيف قائلا: « إنّ فكرة القومية نمت بشكلها الواعي و مفهومها الحديث في أذهان مثقفي العرب الّذين كانوا منتشرين في الإستانة و باريس و المهجر نتيجة إحتكاكهم بالقوميات الأخرى واتساع آفاقهم.»[3]. ففكرة القومية من هذا المنطلق تطورت في أذهان العرب من خلال هجراتهم وإحتكاكاتهم بقوميات أخرى.

و نظرا للهزائم و الاستعمارات المتوالية على البلدان العربية أصبح الشاعر العربي مهتما أشد الإهتمام بالنزعة القومية لأن « الشاعر العربي الحديث بحكم فترة البعث القومي الّتي يعيشها و تبعا لثقافته الوثيقة الاتصال بتراث العرب و ماضيهم كان أشد وعيا لعنصر التاريخ في المضمار القومي

[1]-هشام محمد الأقداحي، معالم الدولة القومية الحديثة-رؤيا معاصرة-، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، مصر، 2008م، ص30.

[2]-عمر دقاق، الاتجاه القومي في الشعر العربي المعاصر، ط1، جامعة الدول العربية-معهد الدراسات العربية العليا-، د.ب، 1961م، ص35.

[3]-المرجع نفسه، ص175.

وأكثر لصوقا به.»[1]. و بحكم الظروف القاسية إرتبط الشاعر العربي بالتراث الماضي، و كان هدفه منه هو التعبير عن ما تعيشه البلدان في الحاضر كفلسطين مثلا: « فشاعرنا الراهن حين يرمي ببصره إلى الوراء، إلى تلك المعالم، إنّما يحاول في الحقيقة–أو ما ينبغي له و ما نتوقعه منه– أن يتعمق واقعه في المحل الأول، و أن يلم بأبعاده المختلفة، فإذا هو عبّر عنه، تراءى الواقع و التاريخ ممتزجين في وحدة سعيدة.»[2]. و هذا النظر إلى الوراء يجعل الشاعر في الحقيقة يعمل على عملية الازدواج بين التاريخ والواقع من أجل التعمق أكثر.

و كان الشاعر "سميح القاسم" واحد من الشعراء القوميين (شاعر القومية العربية) في الوطن العربي الّذي يغلب على شعره "الإتجاه القومي". و ذلك نظرا للأحداث و القضايا العربية التي إجتاحت الوطن العربي عامة و وطنه فلسطين خاصة. و هذا ما جعل النزعة القومية تسيطر على شعره للتشبث بعروبته و لتحقيق ذاته القومية بما أنتجه من قصائد معبرا عن الظلم و القهر والإستبداد، باستخدام التناص التاريخي أو الديني من ذلك شخصية "النبي يوسف" و شخصية الرسول "محمد صلى الله عليه وسلم" كهدف مؤطر للقومية.

ب–صورة القومية في شعر سميح القاسم:

إنّ لصور القومية مكونات أساسية و عناصر دلالية متنوعة في شعر "سميح القاسم" سنعمل على دراستها في هذا المقام:

1–الزمان القومي:

يعتمد الزمان القومي عل رصد أحداث زمنية تاريخية في إطار القومية، حيث تطرق الشاعر إلى رصد هذا النوع في قصائد عديدة منها قوله:

---

[1]–المرجع السابق، ص221.

[2]–عز الدين اسماعيل، الشعر في إطار العصر الثوري، ص115.

«لبسنا أجمل الأثواب

و فتّحنا نوافذنا . . و شرّعنا لك الأبواب

رشقنا الدار

فرشنا الأرض بالأزهار

و ألّفنا الأناشيدا

و أعلنا قدومَك يا حبيبَ حياتِنا عيدَا.»[1]

وصف الشاعر في هذه المقاطع الشعرية، حادثة إستقبال العيد و النبي صلّى الله عليه وسلّم بفرحة و سرور، مع التأكيد على الشعور النفسي و الزمان القومي (العروبة و الإسلام).

2-المكان القومي:

تطرق الشاعر للمكان القومي في شعره بذكر مجموعة من المدن كفلسطين، و مصر، وصنعاء...و غيرها. بشكل صريح و معلوم ، أو مضمنا عن طريق الترميز .

و هذا المقطع يحيلنا على المكان القومي الّذي ذكره الشاعر في هذه الأبيات بشكل معلوم وواضح ، قال:

« تشق قبر الموت أصوات بعيدة:

يا سور برلين الجديده

في الموت، بايعناك

[1]-سميح القاسم، ديوان سميح القاسم، ص597.

سكينا على أعناق أعداء الحياة.»[1]

في هذه المقاطع الشعرية عمد الشاعر إلى وصف سور برلين و نعتها بالجديدة، مع إظهار معالمها مبينا صور الموت. فهو بهذه الأبيات قد رسم صور القومية بشكل مكاني.

3-البطل القومي:

تطرق الشاعر إلى ذكر شخصيات بطولية قومية تاريخية، أو أسطورية، أو إسلامية. قال "**عمر دقاق**" عن البطولة القومية: « ليس شعر البطولة و الفداء بالغرض المستحدث في أدبنا المعاصر، فهو من أعرق الموضوعات الّتي عرفها الأدب العربي و سائر الآداب الأخرى، كما كان محور شعر الملاحم في العصور الغابرة. و لم يكن شعر الحماسة عند العرب في أروع آياته سوى شعر البطولة و الفداء والتضحية و الأقدام مستوحاة من خلال حياتهم...»[2]. يعد الشعر البطولي من أعرق الموضوعات الّتي عرفها الأدب العربي و غيره من الآداب، فهو شعر فداء و تضحية...

و هذا النموذج الشعري ندرك من خلاله الشخصية القومية الّتي إعتمد عليها الشاعر في هذه الأبيات، فهي تمثل الشخصية الإسلامية:

«فمرّوا لي بخيمةِ شيخنا يعقوب

و قولوا: إنني من بعد لثم يديه عن بُعدِ

أبشِّرْهُ . . أُبشِّره . .

بعودة يوسف المحبوب !»[3]

---

[1]-المصدر السابق، ص402، ص403.

[2]-عمر دقاق، الاتجاه القومي في الشعر العربي المعاصر، ص369.

[3]-سميح القاسم، ديوان سميح القاسم، ص596، ص597.

قام الشاعر باستحضار شخصية دينية و هي سيدنا يعقوب عليه السلام و ابنه يوسف عليه السلام.

3-المرأة:

أ-المرأة في المعتقدات القديمة:

إنّ للمرأة دور مهم في الحياة، فطريقة التعامل معها تختلف باختلاف العصور. ففي المعتقدات الدينية القديمة كانت المرأة تصنف ضمن الألوهية، حيث تمدنا «حفريات العصر الحجري بالتصور الديني لأهله، ففي عديد من المدن وجدت تماثيل من الحجر أو العظام لنساء يلفت النظر إليها. و أنّ الوجه لا يحمل أيّ ملامح، و تسّمى هذه التماثيل "فينوسات لوسيل" و هي صغيرة صالحة للنقل.»[1]. يعني أنّ المرأة بمثابة تمثال لا نستطيع التفريق و التمييز بينهما .

و بتعبير آخر فهي « تدخل في علاقة متماهية مع "الأرض" بوصفها فضاء للخصوبة والإنبات، و تصبح "الأمومة" هي جوهر هذه العلاقة...علاقة جنسية مخصبة بين الأرض و السماء. و هو الطرح الّذي أكده الفكر اليوناني المرتكز عل التفسير الأسطوري للظواهر الوجودية و الكونية، حيث رأى أنّ "جايا" (الأرض) أخصبت من "أورانوس" (السماء).»[2]. مثلت المرأة بالأرض و الرجل بالسماء، حيث نشأت بينهما علاقة اتسمت بالقداسة في الحضارات القديمة.

ب-المرأة في الشعر العربي القديم:

كان للمرأة أثر كبير في الشعر العربي القديم، حيث سعى شعراء العصر الجاهلي في تجسيد صور محبوباتهم و معشوقاتهم. قال **صلاح عبد الصبور** و هو يجسد مواصفات امرأة: « المرأة الطويلة

---

[1]-علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتّى آخر القرن الثّاني الهجري، ط1، دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، 1980م، ص56.

[2]-لويس عوض، ثقافتنا في مفترق الطرق، ط2، منشورات دار الآداب، بيروت، 1983م، ص110.

البيضاء البدينة، سوداء الشعر و العينين، رقيقة الرائحة، طيبة الملمس، ثقيلة الخطو و الحركة...»، ويضيف قائلا معتمدا على عبارة "فينوسات لوسييل": « هذه هي صورة "فينوس" العربية. و نحن نجد هذه الصورة تتردد في التراث الشعري العربي حتّى القرن الخامس الهجري، فكأنّ كلّ الشعراء كانت معشوقاتهم من هذا الضرب من النساء، لم يجد أحدهم سمراء أو نحيلة أو عسلية العينين أو صفراء الشعر...»[1]

فصلاح عبد الصبور يوضح لنا أوصاف المرأة في ذلك الزمان أي في العصر الجاهلي، فكل الشعراء يصفون المرأة بأسلوب و شكل واحد "نحت المثال"، فلا وصف يختلف عن الآخر.

هكذا وُصفت المرأة في هذا العصر، فهي لا تختلف عن عصر المعتقدات القديمة و تصنف ضمن نوع من اللذة الجمالية.

ج–المرأة في الشعر العربي المعاصر:

ففي هذا العصر المعاصر نظرة الرجل للمرأة تختلف عمّا كانت عليه سابقا، ففي القديم كانت صورتها سلبية ينظر إليها على أنّها كائن جنسي فقط، تسقط مكانتها و ترتفع مكانة الرجل، يرى **"عزمي زكريا أبو العز"** أنّ « وضعيتها هذه من أكبر عوامل التخلف في العالم الإسلامي، و قد حاول إنقاذ المرأة مما هي فيه من إضطهاد و تهميش لأنّ المرأة هي المكون الرئيسي في بناء المجتمع المستنير القادر على الإنطلاق من قيود الظلم و الجهل و التخلف.»[2]. يعني أنّ نظرة القدماء للمرأة هي نظرة تخلفية، فهي بالعكس تمثل الدور الرئيسي و الأساسي في بناء مجتمع مليء بالحرية خالي من الظلم والتخلف. فأصبحت مكانتها تتساوى مع مكانة الرجل.

---

[1]–صلاح عبد الصبور، قراءة جديدة لشعرنا القديم، ط3، دار العودة، بيروت، 1982م، ص91.

[2]–عزمي زكريا أبو العز، الفكر العربي الحديث و المعاصر، ط1، دار المسيرة للنشر و التوزيع و الطباعة، د.ب، 2012م، ص233، ص234.

فنظرة الشاعر المعاصر تختلف عن الشاعر القديم، حيث يرى **"عبد السلام المساوي"** أنّ «الشاعر المعاصر قد انفتح على كل الجوانب المحيطة بالمرأة و المتعلقة بحياتها الخاصة و العامة، و لم تعدّ تجربة الحب–لدى الكثيرين– إلّا محطة أولى تتسم فيها التجربة الفنية بالتقليد، و تصبح فيها لغة الحب نوعا من التنفيس و التطهير.»[1]. فأصبح الشاعر المعاصر يرى المرأة من الناحية الخاصة و العامة المتعلقة بالجوانب الحياتية لها.

د–صورة المرأة في شعر سميح القاسم:

عبر الشاعر عن المرأة بصورة مثالية، فهو يصف المرأة على أساس أنّها الوطن (المرأة/الوطن). فهو يمنحها خصوصياتها الأنثوية و الانسانية و منحها المكانة الصحيحة.

فهذه المقاطع الشعرية توضح لنا كيفية وصفه للمرأة بصورة جمالية دون الخروج عن النطاق المعاصر، قال:

«شاءها الله شهيّة !

شاءها الله . . فكانت . . كبلاد العربيه !

شعرها . . ليلة صيفٍ بين كتبان تهامهْ

مقلتاها . . من مهاة يمنيّه

فمها . . من رُطَب الواحة في البيد العصيَّه

عنقها . . زوبعةٌ بين رمالي الذهبيه

صدرها نجد السلامه

[1]–عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، ص327.

يحمل البشرى إلى نوحٍ،

فعودي يا حمامه !

و لدى خاصرتيها، بعض شظآني القصيه

شاءها الله فكاذت كبلادي العربيه !

نِكهة الغوطة و الموصل فيها.

و من الأوراس . . عنف و وسامه

و أبوها شاءها أحلى صَبيَّه

شاءها اسما و شكلا

فدعاها الوالد المعجَبُ: ليلى

و إليكم أيها الإخوان . . ليلى العَدنِيَّه !»[1]

و من خلال هذه الأبيات الشعرية يتضح لنا أنّ صورة المرأة في شعر سميح القاسم لم تكن سلبية أو بطريقة متخلّفة من خلال الوصف القديم، و إنّما بطريقة جليّة واضحة و مثالية بعيدا عن الوصف الجنسي. فصورة المرأة في هذه المقاطع هي صورة الوطن (فلسطين)، فقام بذلك الوصف باعتباره شاعر قومي مهتم بالقومية الوطنية للبلدان العربية.

كم أنّه وظف أسماء عديدة للنساء في قصائده: أم كلثوم، ياسمين، كوثر، إيزيس، فيروز،...فكل إسم من هذه الأسماء يحمل دلالة معيّنة. كما أنّه وظّفها على شكل ضمائر: "أنت" ربّما لتفادي تكرار الإسم.

[1]-سميح القاسم، ديوان سميح القاسم، ص154، ص155.

4-الموت:

إنّ قضية الموت في مجتمعنا العربي تشكل دهشة و حيرة للإنسان، وهو ما جعله يستسلم له بالرغم من خوفه منه. فكثرة الإستعمار و الحروب المستمرة جعلته يفقد طاقة حرّيته و يدخل في متاهة الألم و الحزن و اليأس.

فهذه المعاناة المأساوية هي الّتي جعلت الشعراء المعاصرين يهتمون بموضوع الموت المتواصل الّذي تسبّبت فيه الاستعمارات من طرف العدوّ المحتل. لهذا أصبحت فكرة الموت راسخة في الأذهان البشرية « فالإنسان لم يعد في استطاعته أن يستعبد الموت من تفكيره لأنّه ذاق أساه في موت أحبائه لكّنه مع ذلك لم يستسلم تماما أمامه، و رفض أن يعترف به بشكل كامل، لأنّه ما يزال يتصوّر أنّه هو نفسه مقدور عليه الموت، و لذلك فقد تحايل على فكرة الموت و أقنع نفسه بموقف متوسط. فقط تقبل الموت كحقيقة، و أقر بحقيقة موته هو نفسه، لكنّه رفض أن يعترف بأنّ الموت نهاية الحياة، مع أنّه كان ينبغي أن ينتهي إلى هذه النهاية لأنّ عدم الإقرار بأنّه نهاية الحياة معناه أنّه ليس نهاية الحياة لعدوّه مثلما هو ليس نهاية الحياة له هو نفسه.»[1]. فبالرغم من أنّ فكرة الموت راسخة في ذهن الإنسان فإنّه لم يستسلم أمامها فرفض أن يعترف بذلك، فقط أنّه تقبل الموت كحقيقة موته هو نفسه و ليس الموت نهاية العالم(الحياة).

هذا ما جعل الشاعر "سميح القاسم" يعاني طوال حياته و مساره الشعري لما عاشه هو و شعبه من حرقة الأسى و المعاناة الأليمة. فظلّ "سميح" خلال تجربته الشعرية يكافح الموت و يناضل من أجل شعبه الفلسطيني. فهذه الأوجاع رافقته من طفولته حتّى كبره فتولدت عنها جروح و إحتراقات مؤلمة « فيمكن اعتبار هذا الاحتلال المبكر نوعا من الموت المسلط على مرحلة من أبهى المراحل الّتي لا تقوى التجارب الحيوية المنثالة طوال العمر أن تنسى الفرد تفاصيلها. هو الموت ذاته سيرافق الشاعر

[1]-أحمد فلاق عروات، فكرة الموت في التراث العربي، د.ط، دار هومة، الجزائر، 2005م، ص235.

طوال شبابه الأول، فالمذابح و غيرها من أحداث التقتيل الّتي نهجتها السياسة الإسرائيلية في سياق تحقيق الهدف الكبير و هو إخلاء الأرض من أصحابها كانت المحك الّذي سيعمق إحساس الشاعر بالموت اليومي الّذي ينسج في وطنه.»[1]

أ–صورة الموت في شعر سميح القاسم:

عبّر الشاعر عن صورة الموت في قصائده بأشكال كثيرة و معاني متنوعة، جسّد فيها مرحلة طفولته الّتي طمست من حياته من قبل المحتلّ الإسرائيلي الّذي حرمه منها و جعله يعيش فترة عصيبة تملأها الأحزان و الآلام. فظلّ "سميح القاسم" يكافح المستعمر بأشعاره من أجل القضاء عليه؛ إذ كتب شعرا عبّر فيه عن مرحلة طفولته الضائعة. فهذه القصيدة **"الطفل الّذي ضحك لأمه المقتولة"** ستوضِّح لنا معاناة الطفل الفلسطيني:

«تعال يا ولدي . .

تعال ارضعْ.

فخفَّ لها أربع

و غرَّد ثغرُهُ: "أمَّاه"

و كركر . . حين لم تسمع . .

و شَدَّ رداءَها،

و رُؤاهُ . . دغدغةٌ و أرجوحه–

[1]–عبد السلام المساوي، جماليات الموت في شعر محمود درويش، ط1، دار الساقي، بيروت–لبنان–، 2009م، ص12.

و ردَّدَ عاتبًا أمَّ. . . .ـــا.»[1]

يوضح لنا هذا المقطع الشعري مدى معاناة الطفل الفلسطيني و هو لا يزال رضيع، فهو يصور لنا صورة الرضيع الّذي حرم من أمّه صغيرا فماتت مقتولة من قِبل الاحتلال الصهيوني.

بالإضافة إلى أنّ الشاعر جسّد الكثير من الأشعار حول ظاهرة الموت الشنيعة على يد الإسرائيلي، و من القصائد الّتي تحمل قاموس الموت عنده، و هي: **"الموت في الوعي الكامل"**، **"قتلى محض باطل"**، **"حتّى الموت"**، **"إليك هنا حيث تموت"**، **"وقع خطى في دهليز الموت"**، **"أنادي الموت"**، **"الموت يشتهيني فتيا"**، **"الّذي قتل في المنفى كتب إليّ"**،...و غيرها من قصائد و الدواوين الّتي تجسّد صورة الموت.

و بهذا نكون قد وصلنا إلى نهاية الفصل الثّاني الّذي جسّدنا فيه مجموعة من البنيات الفنية الّتي مثّلها "سميح القاسم" في ديوانه الشعري بمختلف أنواعها من بنية إيقاعية، وتشكيلية، وموضوعية.

[1]-سميح القاسم، ديوان سميح القاسم، ص203.

خاتمة

خاتمة:

بعد هذه الرحلة الطويلة و الجهد المتواضع في دراسة "البنيات الدالة في شعر سميح القاسم" نحاول أن نلخص بعض النتائج التي تصلنا إليها تلخيصا سريعا على شكل نقاط:

-يعد سميح القاسم من الشعراء العرب المعاصرين الذّين حازوا على مكانة مرموقة في العالم العربي.

-إن الشاعر سميح القاسم يمثل القلب النابض و اللسان الناطق للشعب العربي الفلسطيني في الدفاع عن حرية وطنه و شعبه.

-نال القاسم شهرة كبيرة على المستوى العالمي، و ذلك من خلال أعماله الأدبية المتنوعة بين الشعر و النثر و الترجمة و عن تأليف مسرحيات.

-هو من الشعراء القوميين الذّين ناضلوا و كافحوا من أجل وطنهم ورد الاعتبار له، و استرجاع الحرية المسلوبة من المحتل الإسرائيلي، كما أنه واجه متاعب كثيرة و بصور شتى من عذاب و قهر وظلم.

-لدى سميح القاسم دواوين كثيرة تحمل رموزا تاريخية، سياسية، و دينية، إذ تناول فيها مواضيع مختلفة كظاهرة الموت، و القتل، و الوطن...و غير ذلك. كما أنّه حاول في دواوينه التطرق إلى الدراسة من الناحية الذاتية.

-إنَّ موضوع البنية من أهم المواضيع التي تطرق لها الكثير من العلماء عربيين أو غربيين، يعدد مفهومها بطرق شتى لتشمل في الأخير معنا واحدا.

-فهي تعني البناء الذي يقام عليه مبنى ما و ذلك من خلال الناحية الفنية المعمارية، و بالهيكل الثابت من ناحية التركيب و الصياغة، و من الناحية القرآنية فهي تحمل معاني و دلالات كثيرة.

-البنية من الجانب الاصطلاحي عبارة عن مجموعة من العلاقات المتماسكة بين عناصر مختلفة.

-تحمل البنية في طياتها أنواع مختلفة و متعددة كالبنية الانكسارية، و البنية التجريبية، و البنية المصغرة، و البنية العميقة. كما لها خصائص تميزها، و هي ثلاث: الكلية، التحولات، و الضبط الذاتي.

-الدلالة من دلَّ يدلُّ دلالة، فهي تعني الإبانة و الإرشاد و العلم الَّذي يدرس من معاني الألفاظ من خلال الرموز.

-تنحصر الدلالة عند العلماء في ثلاثة أقسام: الدلالة العقلية، الدلالة الطبيعية، و الدلالة الوضعية التي تتفرع إلى ثلاث أنواع: المطابقة و التضمن و الالتزام.

-إنَّ الدلالة أنواع حددها العلماء بشتى أصنافها و بمختلف تعريفاتها، و هي: الدلالة الصوتية التي تهتم بمخارج الأصوات، و الدلالة الصرفية، و الدلالة المعجمية، و الدلالة الاجتماعية، و الدلالة النحوية التركيبية.

-تعمل البنية الإيقاعية على دراسة الجوانب الصوتية و اللسانية للنص الشعري و كذلك الجانب العروضي، فهي تقوم على عملية البناء و دراسة المقاطع الموزونة.

-تقوم البنية التشكيلية على عملية التطور البنائي للشعر العربي، و ذلك من الناحية الشكلية الذي تطرأ عليه القصيدة الحديثة من البناء التقليدي إلى البناء الجديد.

-تعتمد البنية الموضوعية على مستوى التقسيم العملي، فهي تتمثل في موضوعات عديدة التي تشتغل عليها البنيات الدالة في الرفض، و القومية، و المرأة، و الموت.

قائمة المصادر و المراجع

***القرآن الكريم.**

قائمة المصادر و المراجع:

أ-المصادر:

1- سميح القاسم، ديوان سميح القاسم، دار العودة، بيروت، 1987م.

ب-المراجع:

1-أحمد فلاق عروات، فكرة الموت في التراث العربي، د.ط، دار هومة، الجزائر، 2005م.

2-أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ط5، عالم الكتب، القاهرة، 1998م.

3-أحمد مرشد، البنية و الدلالة في روايات ابراهيم نصر الله، ط1، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، 2005م.

4-أحمد نعيم الكراعين، علم الدلالة بين النظر و التطبيق، ط1، المؤسسة الجامعية، بيروت، 1993م.

5-إبراهيم أنيس:

-دلالة الألفاظ، ط3، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، 1986م.

-موسيقى الشعر، ط2، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، 1952م.

6-إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين، تونس، د.ت.

7-آمنة أبوحجر، المعجم الجغرافي، دار أسامة للنشر و التوزيع، الأردن-عمان-، 2009م.

8-باديس فوغالي، التجربة القصصية النسائية في الجزائر، ط1، منشورات اتحاد الجزائريين، الجزائر، 2002م.

9-بسام بركة، معجم اللسانيات-فرنسي، عربي-، منشوراس حروس، طرابلس-لبنان-، 1985م.

10-أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني الكفوي، الكليات، ط2، تح: صفوان درويش ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1998م.

11-أبوبكر الشنتريني، المعيار في أوزان الأشعار و الكافي في علوم القرآن، تح: محمد رضوان الداية، ط2، المكتب الإسلامي، بيروت، 1971م.

12-تمَّام حسَّان، مناهج البحث في اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1990م.

13-جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1978م، ج1.

14-جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي، ط1، دار الآداب، بيروت، 1984م.

15-حازم بن محمد القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، المطبعة الرسمية الجمهورية، تونس، 1966م.

16-أبو الحسن أحمد رضا بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع، 1979م.

17-حمادي صمود، ملاحظات حول مفهوم الشعر عند العرب، سلسلة دراسات أدبية، الجامعة التونسية، 1978م، ج2.

18-خالدة سعيد، حركية الإبداع-دراسات في الأدب العربي الحديث-، ط2، دار العودة، بيروت، 1982م.

19-خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث-خليل حاوي نموذجا-، ط1، دار الحوار للنشر و التوزيع، سوريا، 2005م.

20-خير الدين، في معرفة النص، ط1، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1983م.

21-الراغب الأصفهاني، مفردات ألفاظ القرآن، ط4، تح: صفوان عدنان داوودي، دار القلم، دمشق، 2009م.

22-رمضان عبد التواب، مدخل إلى علم اللغة و مناهج البحث اللغوي، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1997م.

23-الزركشي بدر الدين محمد، البحر المحيط في أصول الفقه، ط2، تح: عبد القادر عبد الله العاني، مرا: عمر سليمان الأشقر، وزارة الأوقاف و الشؤون الإسلامية، الكويت، 1992م.

24-سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل-دراسة لقصيدة أمل دنقل-، دار الفكر الجديد، بيروت، 1989م.

25-ابن سينا، جوامع علم الموسيقى، تح: زكريا يوسف، الإدارة العامة للثقافة، القاهرة، 1956م.

26-الشيخ أحمد رضا، معجم متن اللغة، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1985م.

27-صلاح عبد الصبور، قراءة جديدة لشعرنا القديم، ط3، دار العودة، بيروت، 1982م.

28-صلاح فضل، النظري البنائية في النقد الأدبي، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1998م.

29-عادل فاخوري، علم الدلالة عند العرب، ط3، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت، 2004م.

30-عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر-شعر السياب نموذجا-، ط1، مطبعة هومة، 1998م.

31-عبد الرحمن حسن حنبكة الميداني، ضوابط المعرفة و أصول الاستدلال و المناظرة، ط4، دار القلم، دمشق، 1993م.

32-عبد السلام المساوي:

-البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1994م.

-جماليات الموت في شعر محمود درويش، ط1، دار الساقي، بيروت-لبنان-، 2009م.

33-عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، الكويت، 1990م.

34-عبد الغفار مكاوي، ألبير كامو-محاولة لدراسة فكره الفلسفي-، دار المعارف، مصر، 1964م.

35-عبد الفتاح عبد العليم البركاوي، دلالة السياق بين التراث و علم اللغة الحديث، دار المنار، القاهرة، 1991م.

36-عبد القادر أبو شريفة و حسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص، ط1، دار الفكر للنشر و التوزيع، 1993م.

37-عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب السردي و قضايا النص، ط1، دار القدس العربي، وهران، 2009م.

38-عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ط2، دار النهضة العربية، بيروت، 1981م.

39-عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، ط2، تح: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت-لبنان-، 1982م.

40-عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، دار هومة، الجزائر، 2002م.

41-عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، ط1، تقديم: أحمد ابراهيم الحوري، عن الدراسات و البحوث الإنسانية والاجتماعية، 2009م.

42-عز الدين اسماعيل:

-الشعر العربي المعاصر-قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية-،دار الثقافة للنشر و التوزيع، بيروت، د.ت.

-الشعر في إطار العصر الثوري، ط1، دار القلم، بيروت، 1974م.

43-عزمي زكريا أبو العز، الفكر العربي الحديث و المعاصر، ط1، دار المسيرة للنشر و التوزيع و الطباعة، د.ب، 2012م.

44-علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، 2006م.

45-علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، ط1، دار الأندلس، بيروت، 1980م.

46-علي مراشدة، بنية القصيدة الجاهلية-دراسة تطبيقية في شعر النابغة الذبياني-، ط1، علم الكتب الحديث، الأردن، 2006م.

47-علي نايف بقاعي، دلالات عشرة حروف معاني وأثرها في اختلاف العلماء، ط1، دار البشائر الإسلامية، بيروت، 2008م.

48-عمر دقاق، الاتجاه القومي في الشعر العربي المعاصر، ط1، جامعة دول العربية، معهد الدراسات العربية العليا، 1961م.

49-عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008م.

50-عمر مهيبل، البنيوية في الفكر الفلسفي، ط2، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993م.

51-فايز الداية، علم الدلالة العربي-النظرية و التطبيق-، ط2، دار الفكر المعاصر، بيروت، 1996م.

52-قدور عبد الله ثاني، سيمائية الصورة، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ت.

53-كمال خير بك، حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ط1، دار الفكر للطباعة والنشر و التوزيع، بيروت، 1982م.

54-لويس عوض، ثقافتنا في مفترق الطرق، ط2، منشورات دار الآداب، بيروت، 1983م.

55-مجدي وهبة و كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، مكتبة لبنان، 1979م.

56-محمد الجريسي، الإيقاع في الشعر النسوي، ط1، منشورات زين الحقوقية و الأدبية، 2015م.

57-محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية، ط1، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2001م.

58-محمد عزام، التحليل الألسني للشعر، ط1، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 1994م.

59-محمد كنوني، اللغة الشعرية، ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1997م.

60-محمد الهادي الطرابلسي، تحاليل أسلوبية، دار الجنوب للنشر، تونس، 1994م.

61-محمد ولد عبدي، السياق و الأنساق في الثقافة الموريتانية-الشعر نموذجا-، دار نينوي للدراسات و النشر و التوزيع، سوريا-دمشق-، 2009م.

62-محمود السعران، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، ط2، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997م.

63-محمود الشيخ، الشعر و الشعراء، دار اليازوري العلمية للنشر و التوزيع، عمان-الأردن-، 2007م.

64-محمود عكاشة، الدلالة اللفظية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 2002م.

65-مصطفى السعدني، المدخل اللغوي في نقد الشعر-قراءة بنيوية-، دار المعارف للنشر، الإسكندرية-مصر-، 1987م.

66-مقران فصيح، البناء اللغوي لشعر السجون عند مفدي زكريا و أحمد الصافي النجفي، ط1، منشورات بونة للبحوث و الدراسات، الجزائر، 2008م.

67-ابن منظور، لسان العرب، ط2، دار إحياء للتراث العربي، بيروت-لبنان-، 1993م، ج1.

68-أبي نصر محمد بن محمد بن طوخان الفارابي، الموسيقى الكبير، تح: عطاس عبد الملك خشبة، مرا: د.محمد أحمد حنفي، دار الكاتب العربي، القاهرة، د.ت.

69-نور الهدى لوشن، علم الدلالة-دراسة و تطبيق-،المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، 2006م.

70-هشام محمد الأقداحي، معالم الدولة القومية الحديثة-رؤيا معاصرة-، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، مصر، 2008م.

71-يحي بن حمزة العلوي اليمني، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة و علوم حقائق الإعجاز، ط1، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب الخديوية، مصر، 1914م.

72-يوسف ناوري، الشعر الحديث في المغرب العربي، ط1، دار توبقال للنشر، دار البيضاء، 2006م.

73-يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2002م.

-الموسوعات:

1-محمد علي التهانوي، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون و العلوم، ط1، تح: علي دحروج، مرا: رفيق العجم، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1996م.

2-ياسين كتاني، موسوعة أبحاث و دراسات في الأدب الفلسطيني-الأدب المحلي-، ط1، مجمع القاسمي للغة العربية، 2011م.

-المراجع المترجمة:

1-إ.أ.ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، تر: مصطفى بدوي، مرا: لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف، القاهرة، 1963م.

2-بلمر، علم الدلالة، ط1، تر: أحمد طاهر حافظ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية، 2012م.

3-تودوروف فريجة و شاف بيث و ستروسن دافدسون دوميت، المرجع و الدلالة في الفكر اللساني الحديث، تر: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، المغرب، 200م.

4-جان بياجيه، البنيوية، ط4، تر: حارف منيمنة و بشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، 1985م.

5-جان كانتينو، دروس في علم أصوات عربية، تر: صالح القرمادي، نشريات مركز الدراسات والبحوث الاقتصادية و الاجتماعية، جامعة تونس، 1966م.

6-جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي و محمد العمري، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986م.

7-روبير دولوبيه، كامو و التمرد، تر: سهيل ادريس، ط1، سلسلة عالم الفكر، بيروت، 1955م.

8-رينيه ويليك و أوستن وارين، نظرية الأدب ، تر: محي الدين صبحي، مرا: حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، 1987م.

9-غاستون باشلار، جدلية الزمن، تر: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر و التوزيع، بيروت، 1982م.

10-كلود جرمان و ريمون لوبلون، علم الدلالة، ط4، تر: نور الهدى لوشن، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، 2011م.

-المراجع الأجنبية:

1-Albert Camus, L'homme révolté, Gallimard, Paris, 1952.

2-Jean,Piagetc, structuralisme, translated by, Chaninah Machelerc, Psychology press, New York, USA, 2015.

-البحوث الجامعية:

1-خالد عبد اللطيف زهد، الوطنية و الانسانية في آثار سميح القاسم، رسالة الماجستير في الأدب العربي، كلية الآداب و العلوم الانسانية، جامعة القديس يوسف، بيروت، 1978م.

2-ربيعة بدري، البنية السردية في رواية "خطوات في الاتجاه الآخر"، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب و اللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2015/2014م.

3-صالح علي صقر عابد، الإيقاع في شعر سميح القاسم-دراسة أسلوبية-، متطلب تكميلي لنيل درجة الماجستير في الأدب و النقد، كلية الآداب و العلوم الانسانية، جامعة الأزهر، غزة، 2012/2011م.

4-مرزوق خالد، الدلالات اللغوية و أثرها في توجيه المباحث العقدية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، كلية العلوم الإسلامية، جامعة الجزائر-1-، 2012/2011م.

5-نزيهة زاغر، معمارية البناء بين ألف ليلة و ليلة و البحث عن الزمن الضائع، رسالة دكتوراه، كلية الآداب و العلوم الاجتماعية و الانسانية، جامعة محمد خيضر ، بسكرة، 2008/2007م.

-المجلات و الدوريات:

1-خالد صلاح، مجلة اليوم السابع، القاهرة، 2019م.

2-الزواوي بغورة، مفهوم البنية، مجلة فصلية-المناضرة-، العدد الخامس، قسنطينة، 1992م.

3-السيد العربي يوسف، الدلالة و علم الدلالة*المجال و المفهوم و الأنواع-، شبكة الألوكة، 2016م.

4-عز الدين اسماعيل و آخرون، حول قضايا الشعر المعاصر، مجلة الفصول، العدد الرابع، 1981م، المجلد الأول.

5-عليان بن محمد الحازمي، علم الدلالة عند العرب، مجلة جامعة أم القرى، العدد27، 1424هـ، مكة المكرمة.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

الموضوع **الصفحة**

إهداء

شكر

مقدمة.....أ-ب-ج

مدخل.....02

الفصل الأول: العلاقة بين البنية و الدلالة.....**16**

المبحث الأول:البنية.....**17**

1-مفهوم البنية.....17

أ-لغة.....17

ب-اصطلاحا.....20

2-أنواع البنية.....**24**

أ-البنية الانكسارية.....25

ب-البنية التجريبية.....25

1-المستوى غير الفني.....25

2-المستوى الفني.....25

أ-البنية المصغرة.....26

ب-البنية العميقة.....26

3-خصائص البنية.....27

أ-الكلية.....27

ب-التحولات.....27

ج-الضبط الذاتي.....27

المبحث الثاني:الدلالة.....28

1-مفهوم الدلالة.....28

أ-لغة.....28

ب-اصطلاحا.....30

2-أقسام الدلالة.....34

أ-الدلالة العقلية.....34

ب-الدلالة الطبيعية.....34

ج-الدلالة الوضعية.....35

3-أنواع الدلالة.....39

أ-الدلالة الصوتية.....40

ب-الدلالة الصرفية.....40

ج-الدلالة المعجمية.....41

د-الدلالة الاجتماعية.....42

هـ-الدلالة النحوية أو التركيبية.....42

الفصل الثّاني: البنيات الفنية في شعر سميح القاسم.....45

المبحث الأول: البنية الإيقاعية.....46

1-الإيقاع الخطي.....53

أ-التوازي البصري.....55

ب-إيقاع البياض.....56

2-الإيقاع العروضي.....58

أ-بنية البيت التقليدي.....58

1-البيت التقليدي.....58

ب-الوزن.....62

1-البحور المستقلة.....63

2-البحور الممزوجة.....64

3-الإيقاع الصوتي و اللساني.....66

أ-المقطع المنبور.....67

ب-التنغيم.....69

ج-التناظرات الصوتية.....72

1-القافية.....72

2-التكرار الصوتي.....75

أ-تكرار الحروف.....76

ب-تكرار الكلمات.....77

د-التوازي.....79

المبحث الثّاني: البنية التشكيلية.....80

1-مفهوم البنية التشكيلية.....80

2-تجليات البنى التشكيلية في شعر سميح القاسم.....82

أ-البناء التقليدي.....82

ب-البناء الجديد.....84

1-البناء البسيط.....85

2-البناء المركب.....87

أ-بناء البياض.....88

ب-بناء الترقيم.....90

ج-بناء المقاطع المعنونة.....92

المبحث الثّالث: البنية الموضوعية.....94

1-الرفض.....94

أ-مفهوم الرفض.....94

ب-صورة الرفض في شعر سميح القاسم.....96

1-الرفض السياسي.....97

2-الرفض الإجتماعي.....98

2-القومية.....99

أ-مفهوم القومية.....99

ب-صورة القومية في شعر سميح القاسم.....101

1-الزمان القومي.....101

2-المكان القومي.....102

3-البطل القومي.....103

3-المرأة.....104

أ-المرأة في المعتقدات القديمة.....104

ب-المرأة في الشعر العربي القديم.....104

ج-المرأة في الشعر العربي المعاصر.....105

د-صورة المرأة في شعر سميح القاسم.....106

4-الموت.....108

أ-صورة الموت في شعر سميح القاسم.....109

خاتمة.....112

قائمة المصادر و المراجع.....115

فهرس المحتويات.....127

ملخص:

تعتبر البنيات الدالة في شعر سميح القاسم من المقومات التي حفل بها ديوانه، حيث عمد إلى بناء قصائده وفق التطور الفني الجديد التي تميز بها الشعر المعاصر. و قد عملنا على تحليل البنية الداخلية لقصائده الشعرية و استنتاج البنى الفنية التي اعتمدها في شعره.

كلمات مفتاحية: بنية، دلالة، الصوت، البنية الإيقاعية، البنية التشكيلية، البنية الموضوعية.

Résumé:

La structure de la poésie de Samih Al-Qasim est considérée comme l'un des éléments de son livre, dans lequel il a construit ses livres en fonction du nouveau développement riche qui caractérise la poésie moderne. Nous avons analysé la structure interne de sa poésie et les structures artistique qu'il a adoptés.

Mots clés: Structure, Indication, Voie, Structure rythmique, Structure en plastique, Structure d'objectif.

Abstract:

The textual structures in the poety of Samih-Al Quasim are considered to be the core éléments of his poetry, as he intended to structure his poems according to the new aesthetic developements that characterize contemporary poetry. We analyzed the internal structure of his poems and discoured the artistic structures he adopted in his poetry.

Keywords: Structure, Indecation, Rhythm, Rhythmic structure, Plastic structure, objective structure.