المجمع 19 (2024/1445)، 45-66

عودة البلاغة إلى نبعها: توظيف الجناس في شعر سميح القاسم

حسين حمزة[1]

The Return of Rhetoric to Its Source: The Function of Paranomasia in the Poetry of Samīḥ al-Qāsim

Hussain Hamzah

Abstract

Paranomasia is a stylistic feature that characterizes Samīḥ al-Qāsim's poetry, where it has functions that go beyond those which it had in ancient Arabic poetry. Language in itself becomes an existential pointer to the poet and his textual as well as extra-textual message. In this paper we undertake a textual analysis in which we investigate the use paranomasia by Samīḥ al-Qāsim. The reader of al-Qāsim's poetry can distinguish three main forms in which paranomasia is used, from the perspective of its quantitative and semantic presence: Partial, interim and complete. This presence is characterized by spiral accumulation, by which I mean that the relationship between al-Qāsim's use of paranomasia is proportional to his poetic experience.

Keywords: Arabic rhetoric, paranomasia, Palestinian poetry, Samīḥ al-Qāsim

[1] الكليّة الأكاديميّة العربيّة للتربية- حيفا.

الملخّص:

الجناس في شعر سميح القاسم ميزة أسلوبيّة يحاول من خلالها أن يتجاوز وظائف الجناس في البلاغة العربيّة القديمة، لتصبح اللغة في ذاتها دالًّا وجوديًّا على الشاعر وعلى رسالته النصيّة على حدّ سواء. في هذا المقال سنعتمد التحليل النصّي في تقصّي ظاهرة الجناس في شعر سميح القاسم. يمكن لقارئ شعر سميح القاسم أن يميّز بين ثلاثة أنماط رئيسيّة لتوظيف الجناس من جهة حضوره الكمّيّ والدلاليّ :الحضور الجزئيّ والبينيّ والكليّ. وما يميّز هذا الحضور هو التراكم اللولوبيّ، وأقصد بذلك أن العلاقة بين توظيف القاسم للجناس وبين تجربته الشعريّة تتناسب تناسبًا طرديًّا..

كلمات مفتاحيّة: البلاغة العربيّة، الجناس، الشعر الفلسطينيّ، سميح القاسم

1. تمهيد

لا يتطرّق البحث الحاليّ إلى مفهوم الجناس في كتب البلاغة الكلاسيكيّة، لأن غايته في شعر سميح القاسم تختلف عن ذلك المفهوم، ولا يبتغي تقصّي تعريف الجناس ورصد أنواعه المختلفة، فكتب البلاغة تكفّلت بذلك[1]. إنما غاية البحث هو تتبّع توظيف ظاهرة الجناس في شعر سميح القاسم (1939-2014) ورصد الدلالات المختلفة لهذا التوظيف في شعره.

يعتبر الجناس في مفهومه البلاغيّ الكلاسيكيّ من المحسّنات اللفظيّة التي تعتمد على التوافق في اللفظ مع اختلاف الدلالة، وقد عدّه بعض البلاغيّين ضمن المشترك اللفظيّ في تصنيفاتهم. تكمن أهمّيّة الجناس، في الأسلوبيّة الحديثة، في قدرته على خلق التنافر الفنّيّ بين مستوى التركيب الذي يتّسم ظاهريًّا بالائتلاف وبين مستوى الدلالة الذي يؤكّد مبدأ الاختلاف، فضلًا عن إسهامه في تشكيل الإيقاع الداخليّ والخارجيّ للقصيدة الذي ميّز القصيدة الكلاسيكيّة التي ارتكزت، أساسًا، على الإيقاع الخارجيّ.

لقد انحصر الجناس في الشعر الكلاسيكيّ، وخاصّة في الفترة العباسيّة، في كونه محسّنًا بديعيًّا لفظيًّا، تستلهمه القصيدة رافدًا من روافد تشكّلها، بينما لم يقتصر في الشعر

[1] انظر ابن الأثير، 1998، ص239-244؛ القزويني، 2001، ص375-279؛ عكّاري، 1992، ص466- 526.

الحديث على كونه وسيلة فنيّة يزيّن بها الشاعر قصيدته، بل أصبح جزءًا لا يتجزّأ من نسيج القصيدة العربيّة، وقد يكون من أقوى الأسباب لهذا التحوّل استعاضة القصيدة الحديثة به عن الإيقاع الخارجيّ الذي ميّز بنية القصيدة العموديّة.

لقد عُرّف الجناس في البلاغة الكلاسيكيّة بتعريفات عدّة من بينها تعريف الجناس المتوازن: وهو أن تتّفق الكلمتان في الوزن وتختلفا فيما عداه،[1] ويعتمد على مقولة اتّفاق اللفظين واختلاف المعنى. وعند قدامة بن جعفر التجنيس المطابق هو الحقيقيّ وما سواه أحد أنواعه مثل تجنيس الاشتقاق.[2] ويعبّر ابن الأثير عن تعدّد هذه التعريفات بقوله:

> "وقد تصرّف العلماء من أرباب هذه الصناعة فيه فغرّبوا وشرّقوا لا سيّما المحدثين منهم، وصنّف الناس فيه كتبًا كثيرة وجعلوه أبوابًا متعدّدة واختلفوا في ذلك، وأدخلوا بعض تلك الأبواب في بعض. فمنهم عبد الله بن المعتزّ، وأبو علي الحاتميّ والقاضي أبو الحسن الجرجانيّ وقدامة بن جعفر الكاتب، وإنّما سمّي هذا النوع من الكلام مجانسًا، لأن حروف ألفاظه يكون تركيبها من جنس واحد".[3]

أمّا عن علاقة البلاغة بالنحو فالعلاقة وطيدة: "لعلّ أوسع مساحات تلاقي البلاغة بالرؤى الحديثة يتمثّل في علاقتها بالأسلوبيّة، فإنّ الرؤية البلاغيّة تتطابق مع الرؤية الأسلوبيّة الحديثة وفق المخطّط النظريّ الهيكليّ للبلاغة العربية"،[4] وهما طرفان يرتكز أحدهما على الآخر: "إنّ البلاغة والنحو جدليّة لا يقوم أحد طرفيها إلّا بالآخر، ولا يستقيم إلّا باستقامته، فالبلاغة بالنسبة للنحو ضرورة منهجيّة أعانت وتعين على استكشاف الفروق، والوقوف على غايات التراكيب النحويّة، والنحو بالنسبة للبلاغة هو المفجّر

[1] مطلوب، 1996، ص. 451.

[2] ن. م.، ص. 256.

[3] ابن الأثير، د.ت، ج 1، ص. 246.

[4] بلبع، 2018، ص. 162.

للتصوّرات البلاغيّة من وفرة التراكيب في صياغة المعاني المتقاربة".[1] والأسلوبيّة الحديثة هي مظلّة كبرى تنضوي تحتها جميع الوسائل الفنيّة والبلاغيّة.

2. الجناس في الشعر العربيّ الحديث

لم يحفل الشعر العربيّ الحديث بالجناس بشكل خاصّ وقد عبرت دي يونغ De Young عن ذلك أحسن تعبير:

> لقد رأى جبران وشعراء رومانتيكيّون آخرون اللغة حاجزًا أمام إدراك ما وراء الحقيقة. الجناس بالنسبة لهم يمثّل تشويهًا للتطور "الطبيعيّ" للغة لأنّها تتبع التطوّر الطبيعيّ للفكر. ومن هنا، فإنّ استعمال صور بلاغيّة يعني لفت الانتباه إلى اللغة ذاتها، وليس الحقيقة التي تقصد اللغة نقلها.[2]

لقد حدثت قطيعة ما بين الشعر الحديث والبلاغة الكلاسيكيّة التي كانت ميزة أسلوبيّة بارزة في الشعر العربيّ الكلاسيكيّ: "إن الشعر العربيّ الحديث قد تخلّى وعن قصد عن أكثريّة، أو عن كلّ الطرق البلاغيّة المرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالتقاليد الشعريّة الكلاسيكيّة وذلك في محاولة لتحقيق قدر أعظم من الطبيعة والبساطة والتوصيل. هذا الأمر صحيح إلى حدّ كبير؛ فلا يوجد شيء تقريبًا يميّز بوضوح الشعراء الكلاسيكيين الجدد الطلائعيّين في القرن التاسع عشر عن الذين سبقوهم مباشرة أكثر من اختفاء تلك الطرق البلاغيّة التقليديّة في شعرهم مثل الجناس (Paronomasia). إنّ التجاهل النسبيّ للجناس أمر ملحوظ بصورة خاصّة، وذلك لأنه ولعدّة أجيال كان أكثر المحسّنات اعتبارًا لدى الشعراء الذين تثقّفوا على تقاليد الشعر الكلاسيكيّ".[3]

---

[1] بلبع، 2018، ص. 161.

[2] De Young, 1992, p. 184.

[3] ن. م.، ص187.

مثّلت دي يونغ في تحليلها للجناس عند الشاعر سميح القاسم قصيدة "أمبارغو على الموت"، وقد اعتمدت في تحليلها على إبراز دلالة مصطلح نزع الألفة (De familiarization) وبنت تحليلها على ثنائيّة الظاهر والجوهر.

على الرغم من أهمّيّة هذا التحليل فإنّ النظر إلى توظيف الجناس في شعر القاسم منذ البدايات يرتبط بموقف أيديولوجيّ من الشعر الحديث، فالجناس ميزة للقصيدة الكلاسيكيّة، وهو يضفي إيقاعًا خارجيًّا على القصيدة. لكنّه في القصيدة الحديثة تعويض عن الإيقاع الكلاسيكيّ المتمثّل في القصيدة العموديّة. لذلك، يكاد لا يخلو ديوان من شعر القاسم من أن يكون للشعر الكلاسيكيّ حظّ منه، أو دون أن يمزج بين شعر التفعيلة والشعر الكلاسيكيّ والأمثلة على ذلك أكثر من أن تحصى.

وقد اكتسبت تقنيّة الجناس فضلًا عن ذلك، دلالات سياقيّة مختلفة في الشعر الفلسطينيّ خاصّة، إذ أصبحت تعبّر عن عالمَين متناقضين متنافرين يعبّر عنهما الشاعر في قصيدته. ويمكن اعتبار الشاعر سميح القاسم من أبرز شعراء العرب الذين أولوا الجناس أهمّيّة خاصّة، فأصبحت من ميزات شعره، ولا تكاد تخلو قصيدة دون أن يكون الجناس فيها من أعمدة بنائها، أو أن يكون حاضرًا فيها. سأحاول تقصّي الجناس في عيّنة من شعر سميح القاسم مشيرًا إلى التطوير الذي أحدثه القاسم في توظيفه على مستوى الشكل من ناحية، وعلى مستوى دلالة القصيدة من ناحية أخرى.

أمّا إذا تناولنا ظاهرة الجناس في شعر القاسم من منظور سيميائيّ فإنّ الجناس يضفي على القصيدة نوعًا من الثبات الزائف الذي يخدع القارئ لفترة قصيرة، إلّا أنّه يجعله يحفر عموديًّا في المعنى. لأنّ الشاعر يفكّك الكلمة ويعيد ترتيب حروفها في تقاليب مختلفة بحسب اصطلاح ابن جنّيّ. هذا التفكيك هو محاولة من الشاعر لإعادة بناء الواقع الثابت بفعل ضياع بلد الشاعر واضطراب هويّته ومقاومته. يبدو إذًا أنّ الجناس في شعر القاسم ليس فقط تقليدًا أسلوبيًّا بلاغيًّا انتشر في الفترة العباسيّة عند شعراء البديع، بل هو وسيلة أيديولوجيّة يربط من خلالها الشاعر وجوده الآنيّ بوجوده التاريخيّ.

2.1 تمظهر الجناس في سياق الشعر الفلسطينيّ

لا شكّ أنّ الجناس آليّة اسلوبيّة تنضاف إلى مجمل الأليّات الأسلوبيّة التي يوظّفها الشاعر في بنية قصيدته، لذلك، لا بدّ في هذا المقام من التطرّق إلى السياق العام للشعر الفلسطيني في البلاد من أجل موضعة هذه الآليّة في شعر القاسم في إطارها الصحيح. وفي ارتباطها بالسياق العام للأحداث التاريخية التي حلّت بالأقليّة العربيّة في إسرائيل ومن أهمّها النكبة بكلّ تداعياتها التاريخيّة والثقافيّة والاجتماعيّة والسياسيّة.

تؤكّد سلمى الجيّوسي على أثر النكبة في الحركة الأدبيّة المحلّيّة بقولها:

> يعكس تطوّر الأدب الفلسطينيّ، على المستوى الجماليّ، التطوّر العامّ في المراكز الأدبيّة الكبرى في العالم العربيّ. وقد عرّضت هجرة الجماهير الغفيرة، من سكّان فلسطين عام 1948، الشعراء والكتّاب في الشتات إلى تأثيرات جديدة عجّلت في نهاية الأمر بتطوّر فنّهم أكثر ممّا كانت عليه حال معظم مواطنيهم، الذين ظلّوا في أرض فلسطين، أو ما أصبح يعرف بإسرائيل. غير أنّ الكتّاب الفلسطينيّين، سواء منهم من كان خارج إسرائيل أو داخلها، مرّوا بفترة من الذهول بعد كارثة عام 1948، واحتاجوا إلى بعض الوقت ليجدوا أنفسهم ثانية، ويتابعوا مسيرة الإبداع المضنية. لكن بدا أنّ الكتّاب الفلسطينيّين، خاصّة أولئك الذين كانوا يعيشون في الشتات، قد تجاوزوا الهزّة الأوّليّة مع حلول منتصف الخمسينات، وعاودوا نشاطهم بحيويّة وعزم، فأصاب الشهرة عدد من الشعراء وكتّاب القصّة، بل تبوّأ بعضهم طليعة الإبداع الشعريّ والتجديد في الفنّ القصصيّ.[1]

وفي معرض تقييم شعر الخمسينات تقول الجيّوسي:

> ويجب ألّا ننسى أنّ عقد الخمسينات قد سادته الرغبة في التجديد والانعتاق من عقدة الذنب وفي تغيير العالم، بعد هزيمة سنة 1948. وغالبًا ما عبّرت هذه الرغبة

[1] الجيّوسي، 1997، ص. 47.

عن نفسها بالعنتريّات الزائفة، أو على الأقلّ بالتأكيد على القوّة والتحدّي، وعلى الغضب والرفض الصارخ، فحافظت بذلك على بلاغة اللغة الشعريّة التقليديّة، وعلى نبرتها المؤكّدة للذات.[1]

لا نبتغي من وراء هذه اللمحة السريعة سوى رسم ملامح أساسيّة للشعر الفلسطينيّ في الخمسينات والستّينات، والتأكيد على أنّ الظرف السياسيّ كان له الأثر الأكبر في توجيه القصيدة. كما لا نغفل حركة النقد الجادّة التي واكبت هذا الشعر من خلال مجلّة **الجديد**،[2] والتي اهتمّت بجماليّة الشكل دون أن تتنازل عن مضمون القصيدة الوطنيّ، إذ شكّلت البوصلة في بلورة الهويّة الثقافيّة للعرب الفلسطينيّين في إسرائيل.

لا شكّ في أنّ الظاهرة الأدبيّة في تطوّرها هي ظاهرة ممتدّة تتّخذ حركة الموج في تطوّرها، فلا يمكن فصل كلّ مرحلة عن الأخرى فصلًا تامًّا دون أن يكون هناك تداخل، أو تماسّ بين المرحلة السابقة واللاحقة. وعليه، فإنّنا نرى أنّ الأدب الفلسطينيّ بوجه عامّ والشعر الفلسطينيّ بوجه خاصّ، قد تطوّرا في حركة تراكميّة بدأت قبل 1948 واستمرّا بعدها على الرغم من القطيعة التي حدثت من خلال تهجير النخبة المثقّفة من الشعراء، وتحويل المشهد

[1] الجيّوسي، 1997، ص. 50-51.

[2] يلخّص غنايم تطوّر مسيرة الحركة النقدية بقوله: "إنّ حركة النقد التي نشطت من خلال **الجديد** مرّت بمراحل وتغيّرات شتّى على امتداد خمسين عامًا، عمر هذه المجلة. والموضوعات التي تستحقّ البحث من خلال النظر في مقوّمات هذه الحركة أكثر من أن تحصى. من بين الموضوعات التي تجذب الانتباه من خلال النظر في المسرد الزمنيّ للأعداد موضوع الهويّة التي صبغت النقّاد على امتداد عمر **الجديد** . إذ من البارز أنّ النقّاد الفاعلين في الخمسينات تميّزوا على سبيل المثال بما يلي: أ- كان معظمهم من النقّاد المحلّيّين، أمثال إميل توما، إميل حبيبي، توفيق طوبي، جبرا نقولا وغيرهم. ب- الملاحظ من الأسماء أنّ هؤلاء النقّاد كانوا فاعلين في مجال السياسة، وقد حاولوا توجيه الأدباء من منطلق سياسيّ، ولذلك كان تدخلّهم في المجلّة بدوافع سياسيّة بارزة. ج_ بروز ظاهرة النقّاد اليهود، القادمين الجدد، وخاصّة من العراق. د- اهتمام النقّاد بالترجمات من النقد والأدب الروسيّين."، غنايم، 2004، مقدّمة.

الأدبيّ إلى مشهد أقرب ما يكون إلى الخمود بفعل النكبة، لكنّها كانت قطيعة وليست انقطاعًا.

في المقابل، هناك تقسيم يقوم على الشكل الشعريّ دون أن يهمل المضمون، أي أنّ الشعريّة والجماليّة هي المقياس أوّلًا، وهي متلاحمة مع المضمون ثانيًا. وفي مقدّمة الباحثين الذين قدّموا هذه النظرة إلى الشعر الفلسطينيّ هو الباحث إبراهيم طه. وقد طبّق منظوره الثلاثيّ للشعر الفلسطينيّ على شعر سميح القاسم، الذي يعتبر من أهمّ الشعراء الفلسطينيّين الذين بقوا في أرضهم، والذي امتدّت به المساحة الزمنيّة في إنتاج الشعر من أواخر الخمسينات، وتحديدًا من مجموعته الأولى **مواكب الشمس** (1958) حتّى وفاته (2014).

يقسّم طه شعر سميح القاسم ضمن موديل ثلاثيّ يحاول أن يحرّره من وطأة الأحداث التاريخيّة. يشمل هذا التقسيم:

قصيدة المقام: وهي القصيدة التي تتمحور حول قطعة محدّدة من التاريخ. تقوم على التزام النصّ على مستوى المبدأ والتطبيق، بمعاينة قطعة محدّدة من التاريخ، ليخرجها من خصوصيّة المناسبة إلى عموم الفكرة.

قصيدة السياق: وهي القصيدة التي تُعنى بسياق تاريخيّ ممتدّ يقوم الشاعر فيها بمعاينة أحداث تاريخيّة متراكمة على نحو إجماليّ.

قصيدة الحال: وهي القصيدة التي لا تشتغل بتفاصيل التاريخ، وإنّما بروحه وأثره على ذات الشاعر. قصيدة الحال لا تعنى بالتاريخ نفسه على مستوى الجزء، كما في قصيدة المقام، ولا على مستوى الكلّ كما في قصيدة السياق، وإنما بروح التاريخ وهي المعنى العام المستخلص من التاريخ بعرضه وطوله.[1] وضمن هذا التقسيم يمكن النظر إلى تجربة الشاعر سميح القاسم الذي استطاع تحرير الكلام العاديّ من ألفته، وشحنه بدلالات جديدة ضمن

[1] طه، 2011، ص. 16-117.

بنية القصيدة. إضافة إلى هذا التقسيم، فإن القاسم جدّد في توظيفه الجناس ضمن مسيرته الشعريّة التي تعتمد على تجريب شتى أنواع الفنون في شعره. والباحثة الجيوسي تؤكّد ذلك من خلال تقييمها لشعر القاسم: "ويتصف إنتاجه الشعريّ الفنيّ بالتجريب، ولكن بطريقة يتميّز بها عن سواه، ولعل سميح القاسم هو الشاعر الفلسطينيّ الأول (بل العربيّ الأوّل بقدر ما أعلم) الذي تظهر في أشعاره بعض من خصائص مذهب ما بعد الحداثة"[1]

3. أنماط حضور الجناس: الحضور الجزئيّ

بداية، سنتطرّق، بنظرة عامّة، إلى أنماط توظيف الجناس في شعر القاسم حتى منتصف الثمانينات، لنقف على تطوّر هذه التقنية دلاليًّا في شعره. لقد كان الجناس حاضرًا على استحياء منذ مجموعته الأولى "مواكب الشمس" 1958؛ ففي هذه المجموعة ظهر الجناس بمعناه البلاغيّ التقليديّ، وفي شكل القصيدة العموديّ كذلك، كما يظهر ذلك في قصيدة "غيرة"

أغار عليك من لمس النسيم ولمس النور للوجه القسيم[2]

يستمرّ هذا النهج شكلًا ومضمونًا في المجموعات التالية مع ظهور تطوّر تدريجيّ في توظيف الشاعر للجناس.

ففي قصيدة "بابل" من مجموعة "أغاني الدروب" يظهر الجناس فيها كذلك

وتهاوينا على أنقاضنا فخراب ضمّ في البؤس خرابا
شعفات الشمس من غاياتنا فازرعي يا أمّتي الليل حرابا[3]

[1] الجيوسيّ، 1997، ص. 90.

[2] القاسم، 1991، ج1، ص. 20.

[3] ن، م، ص. 44-45.

ما يميّز توظيف الجناس في هذه البدايات هو الدوران في فلك الدلالات الكلاسيكيّة، وهو أقرب إلى كونه وسيلة يلجأ إليها الشاعر لتأثيث نصّه. ويمكن التدليل على ذلك، أي توظيف الجناس غير التامّ كجزء من بناء القصيدة، وتواليه في الأبيات والأسطر الشعريّة، في العديد من القصائد الممتدة من مجموعة "مواكب الشمس" إلى مجموعة "قرآن الموت والياسمين" 1971.[1]

3.1 الحضور البينيّ

إضافة إلى هذا النمط هناك النمط البينيّ الذي بدأ بالتشكّل في تجربة سميح القاسم؛ إذ بدأ الجناس يتحوّل من كونه جزءًا هامشيًّا في القصيدة إلى كونه حاضرًا بصورة أكبر في القصيدة كلّها، كعنصر بنائيّ أساسيّ فيها.

في قصيدة "رسالة من المعتقل"

"ليس لديّ ورق، ولا قلم
لكنني... من شدّة الحرّ، ومن مرارة الألم
يا أصدقائي.. لم أنم"[2]

نلاحظ أنّ الألفاظ الثلاثة من السطر الأول حتى الثالث (قلم، ألم، أنم) فيه تدرج ثنائيّ المبنى، فبين اللفظين: "قلم وألم" جناس، وبين اللفظين "ألم وأنم" جناس أيضًا، وقد ساهمت البنية الصوتيّة لتكرار الحروف في رسم الجوّ الخانق في المعتقل؛ إذ إنّ حرف القاف المتكرّر مرّتين في السطر الأول، وما يدلّ عليه من قطع واختناق، يشير إلى تجسيد لهذه الحالة في لفظ حرف الهمزة المتكرّر في السطرين الثاني والثالث. فدلالة كلا الحرفين إيقاعيًّا

[1] انظر أيضًا قصيدة المطر والفولاذ، ص. 69، والدفتر الأزرق ص. 74، قصيدة رماد ص. 79، قصيدة ليد ظلت تقاوم ص. 102، قصيدة إليك هناك حيث أموت، ص. 109، 110، قصيدة الجواد الجامح ص. 112، قصيدة هكذا ص. 132.

[2] القاسم، 1991، ج. 1، ص. 51.

تؤكّد حالة الضيق التي تصوّرها الذات الشاعرة، والمتمثّلة مادّيًّا بشدّة الحرّ، ومعنويًّا بمرارة الألم.

وفي قصيدة "مرثية لبتريس لومومبا" يجعل الشاعر الجناس في نهاية السطرين الثاني والرابع في جديلة بنائيّة يزاوج بين اللفظين: (السنى والمنى) في الحقل الدلاليّ الإيجابيّ المتفائل، وبما أن القصيدة في منحاها الدلاليّ العامّ دعوة إلى التفاؤل، فإنّ الشاعر وظّف الجناس بصورة تخدم هذا المعنى.

"تعبت جراحك يا جميل فأعطها أن تركنا
وامسح جفونك بالظلام.. أما ارتويت من السنى؟
يا قصفة الحبق التي سطعت عبيرًا مؤمنا
يا بلبلا غنى على الكونغو نشيدا محزنا
بحّاته تاريخ أفريقيا المآسي والمنى"[1]

يتكرّر نمط إنهاء الأسطر الشعريّة بالجناس في قصائد أخرى، فيمنح الشاعر النهاية شكلًا كما تتجسّد في نهاية السطر، ودلالة في تشابه اللفظ المعبَّر عنه بالجناس ثانيًا، وثالثًا من خلال توظيف القافية المقيّدة التي تشي بنوع من الإغلاق أيضًا، فضلًا عن الدلالة النفسيّة التي يمنحها الشاعر لتكرار حرف السين الهامس. ممّا يؤكّد أن الشاعر منذ مراحله الشعريّة المبكّرة كان واعيًا بتقنيّاته التعبيريّة التي يوظّفها في نسج الدلالة. يمكن التدليل على ذلك في قصيدة "الميلاد"، إذ يلاحظ أن الجناس مرتبط بالخطاب الشعريّ ارتباطًا وثيقًا، يجسّد الأنا الشعريّة في الخطاب المباشر.

"فلا تغضب!
ولا تعتبّ
إذا أغلقت أبوابي بوجه الأمسْ

[1] ن.م.، ص. 61.

إذا أبدلت أثوابي.. وغادرت الرحاب الدمسْ

وإذا ودعت أزهاري

وإن قبَّلت نصب الرمْسْ

لآخر مرّة في العمر.. نصب الرمسْ"[1]

أمّا في قصيدة "حوارية العار" فيظهر الجناس في السطرين الثالث والرابع (أرضه/ عرضه) في السطرين السادس والسابع (المائدة والعائدة) والجناس في هذا المقام لا يقتصر على ألفاظ في مبنى المقطع الشعري، بينما هي كلمات مفتاحيّة لها دلالتها الأيديولوجيّة في مجمل الشعر الفلسطينيّ، في رسالة الشاعر الذي يسعى إلى التعبير الغاضب والثائر في الوقت نفسه على "صكوك الذلّ" الموقّعة في الواقع العربيّ الممزّق.

"مولاي يمتثل الجميع

الخزي.. والدم.. والدموع

والعيد، عن كرم، يُبيح السيّد المعبود أرضه

ويُبيحه، إن شاء عرضه!

هذي صكوك الذلِّ.. وقّعها القطيع

وتهافت الخصيان، فامنحهم فتات المائدة

واغفر لمن ماتوا على درب الرياح العائدة!"[2]

تتحوّل تقنيّة الجناس في بعض القصائد إلى بناء أساسيّ في القصيدة، فالجناس مبثوث في أكثر من موضع في القصيدة، نرى ذلك جليًّا في قصيدة "في ذكرى المعتصم"

"وبشر قاهر الأيتام.. بالذّلِ

وبشّر من يغلّ الحرّ.. بالغلِّ

[1] ن.م. ص. 167.

[2] ن.م. ص. 176.

وقل للناس.. قل للناس، إن الليل لا يبقى

وقل للبحر إن هناك من يأسى على الغرقى

وقل للعقل إن هناك من يهزأ بالحمقى"[1]

تتكرّر تقنية الجناس في نهاية الأسطر موظّفًا إيّاها الشاعر جزءًا من رسالته الغاضبة، فهو منحاز منذ البداية إلى الضعفاء/ الأيتام (بالذل/ بالغلّ، الغرقى/ الحمقى)

وفي موضع آخر من القصيدة تسهم تقنية الجناس في إبراز الإيقاع الخارجيّ والداخليّ على حدّ سواء.

"وألّفنا الأناشيدا

وأعلنّا قدومك يا حبيب حياتنا عيدا

فلا تخفض لنا وجهًا.. ولا تثقل لنا جيدا"[2]

ومثلما يؤكّد المقطع التالي من القصيدة ذاتها فالجناس جزء من القافية وإيقاع القصيدة أيضًا:

"كفى، لن نقبل العذرا!

فقد طالت أمانينا

ولم تهدأ أغانينا

وضحّينا الملايينا

قرابينا..." [3]

---

[1] ن.م.، ص. 208-209.

[2] ن.م.، ص. 217.

[3] ن.م.، ص. 223. انظر أيضًا أمثلة مثل: "فإنا نُسْلم الشعلة/ وميثاق السنى العائد/ لكفّ الرائد.. الرائد/ ولسنا نطفئ الغلَّه/ بغير الوحدة الكبرى/ وكوثر عدنها الخالد/ فمدّوا الكف للكف/ وضموا الصف للصفّ" ص. 223.

تصبح تقنية الجناس في قصيدة "تجاوز" بالإضافة إلى وظيفتها البلاغيّة مبتدأ ومنتهي القصيدة في بناء دائريّ العاصفة/ العاطفة بين التشاؤم من وصف الواقع الخارجيّ (عندما تهدر العاصفة)، وبين العاطفة الفعل الذاتي في عمليّة التغير نحو واقع أفضل (واستبدلي الأمس بالعاطفة).

"عندما تهدر العاصفة
وأنا عبرها بيرقٌ
في يد المارِدِ
أغلق الباب في وجه أوجاعك السالفة
أغلق الباب يا والدي
واغفري كل ما كان يا أم
واستبدلي الأمس بالعاطفة" [1]

يلاحَظ إذًا، أنّ الجناس في النمط البينيّ يكتسب حضورًا كمّيًّا ودلاليًّا، يقترن برسالة الشاعر وبصوت الذات الشاعرة الحاضرة في الخطاب النصّي من خلال أسلوب الطلب.

3.2. الحضور الكليّ

ونقصد بالحضور الكليّ أنّ القصيدة برمتها تقوم على استراتيجيّة الجناس، أي أن المعنى يقوم أيضا ويتشكّل من خلالها. في قصيدة "الشفة المقصوصة" نلاحظ أنّ القصيدة اعتمدت الجناس في تشكيل الدلالات المفتاحيّة للنصّ:

"كان في ودّي أن أسمعكم
قصة عن عندليب ميّت
كان في ودّي أن أسمعكم
قصةً..

[1] ن.م.، ص. 432.

لو لم يقصّوا شفتي!"[1]

تمثّل الجناس في هذه القصيدة في لفظتين فقط (قصّة وقصّوا)، لكنهما مفتاحان دلاليّان للقصيدة القصيرة[2]، ومن ثم تشحن هاتان اللفظتان الدلالة الرئيسيّة في القصيدة وهي التضاد بين فعل الصوت(قصة)، وفعل الصمت (قصّوا). هذا التضاد يثير في القارئ الأسى الذي تعبّر عنه الأنا مقابل القهر المعبَّر عنه في الضمير (هم)، وهو التضاد بين الرغبة التي تملكها الأنا الشاعرة (كان في ودّي) باعتبارها أمنية، أو رغبة مستقبليّة في التعبير مقابل الفعل الماضي الذي يدلّ على القطع، إنها ثنائيّة الكلام الرغبة في الكلام كفعل وجوديّ، كما يدلّ عليها فعل القصّ، والإسكات الذي يدلّ عليه فعل القصّ أيضًا.

يمكن اعتبار قصيدة "أمبارغو على الموت" من مجموعة "جهات الروح" 1983 خير ممثّل لتطوّر توظيف الجناس في شعر سميح القاسم، لأنها تشمل كلّ الأنماط السابقة في القصيدة ذاتها، وعليه سوف نتوقّف عند هذه القصيدة وقفة تحليليّة متأنيّة، لأنها تجسد دلالة التغيّر والثبات في شعر القاسم.

يعكس العنوان في هذه القصيدة ثنائيّة الثبات والتغيّر، فإذا كان الموت كمحطّة أخيرة ثابتًا لا يتغيّر فإنّ الذات الشاعرة المتغيّرة تفرض عليه حظرًا، "أمبارغو" أي أنّ تبديل الأدوار هذا إعلان قبليّ من الذات الشاعرة في رفضها للواقع الثابت، الذي يتماثل في صور الظلم مثلما تتماثل الألفاظ في الجناس.

---

[1] ن.م.، ص. 369.

[2] عرف الشعر العربيّ القصيدة ذات الأبيات القليلة، وشعر المقطّعات، أو الموشّح، لكنّ انتشار قصيدة الومضة في الشعر العربيّ المعاصر جعله نوعًا مستقلًّا. ومن بين العوامل التي ساهمت في تبلور هذا الاتّجاه في كتابة الحدّ الأدنى، الإيقاع الحضاريّ السريع الذي نحياه، وسطوة التكنولوجيا التواصليّة والمعلوماتيّة. تشير التسميات المختلفة، غير المتّفق عليها مثل، المنمنة، اللاصقة اللافتة، البرقيّة، التلكس والتوقيعة، إلى تفعيل اللغة الشعريّة في أقصى درجاتها ضمن بنية التكثيف؛ لتعبّر عن هذا النوع الجديد. انظر Hamzah, H. "Very Short Modern Arabic Poems." *JOAS 31* (2022): 115-126.

"أطلقي نارك - انتشري في الجهات دمًا لاذعا
لم يزل في بنيك رجاء
تآكلهم داؤك المزمنُ
أنتِ بكتيريا الموت
في رحمك اليابس انطفأت شهوةٌ
وانتهى موطنُ
لست بكتيريا الموت
في رحمك اللاهب استعرتْ نطفةٌ
واستوى الموطنُ"[1]

يبني الشاعر مقولته في المقطع الأوّل على ما يمكن أن نطلق عليه محور التضاد، أي هذا التوتّر بين الموت والحياة، بين الانطفاء والاستعار، بين النفي والإثبات.

أمّا في المقطع الثاني فيوظّف الشاعر الجناس بوتيرة عالية. ويحاول الشاعر إعادة تشكيل الواقع المرّ الذي يعيشه:

"أطلقي نارك – استسلمي - اهجمي
لم يعد من سميع هنا
لم يعد من مجيب هناكَ
استوى اللون واللون - واختبلت أعينُ
واستوى الصوتُ والصوت - واختلطت ألسنُ
آخِ من لاعجٍ عاجلٍ جاعلٍ صحوتي سكرةً
صحّتي ركسةً
صيحتي كِسرةً

[1] القاسم، 1991، ص. 497.

آخِ من أذرعٍ أضَّها الثمرُ المنتنُ
هيه يا شجني
زمني كفني
كفني أُرغُني"

يبدأ الجناس من الصورة المنفيّة المتمثلة في تغيّر الأمكنة هنا/ هناك وثبات الإدارك في مكوّنات الواقع، أو الصراع بين السكون والحركة في بناء هندسيّ: "استوى اللون واللون - واختبلت أعينُ واستوى الصوتُ والصوت - واختلطت ألسنُ".

لكنّ الشاعر يتحرّك صارخًا في لفظ يعبّر عن الألم: "آخ من لاعجٍ عاجلٍ جاعلٍ" وتبدو بوضوح التقاليب في الجذر لعج، عجل، جعل. وقد استُخدم فيها اسم الفاعل الذي يدلّ على الحركة. هذه الحركة تتمثّل في تبادل الأحرف، ويتمثّل الثبات في الصورة الصوتيّة لها. كما أنّ اسم الفاعل "جاعل" يحيل إلى الحركة والتغيّر والصيرورة.

آخِ من لاعجٍ عاجلٍ جاعلٍ صحوتي سكرةً
صحّتي ركسةً
صيحتي كِسرةً

إنّ الجناس في المبنى الثلاثي لـ (سكرة/ ركسة/ كسرة) يؤكّد حالة الانكسار، كما أنّ الجناس في (صحوتي/ صحّتي/ صيحتي) يؤكّد حالة من الإدارك والوعي بالذات والواقع. لكنّ الشاعر من خلال اسم الفاعل "جاعل" يرسم صورة سوداوديّة للواقع بما يتمنّاه من جعل وتحويل الصحوة إلى سكرة... وينبني هذا الجناس أيضًا على التناظر بين حرف الصاد والسين. فالصاد المفخّمة مقابل السين الرقيقة المنكسرة.

يستبيحُ الغنيُّ الفقير الفقيرُ الغنيّ
"ادفعي
موقعًا ليدَيْ موقعِ

أطلقي مدفعي"[1]

"أطلقي نارنا - استطلعي موتنا - موتُنا أهونُ

للمدارات أقمارُها - للمسافات أسرارُها

قمري فقأتْه الرياحُ - وسرُّ الرضى مُعلنُ

مضحكٌ شجري- ثمري مُحزنُ

ما الذي ظلّ لي؟

آهِ يا ضلّتي – ظلّتي - ذِلّتي

ربّما (ربما) يؤمن المؤمنُ

هيه يا حسرتي

سَرحتي

حَسَرت سحرها

خَرِستْ صرختي

خسرتْ سُخرتي

سخرتْ من رسوخي على صخرتي

أَممٌ حظّها أحسنُ

إخوتي

أوقِدوا شمعةً بين هذه التوابيت"[2]

إنّ السؤال الإنكاريّ تتبعه إجابة في نسق ثلاثيّ من الكلمات المتجانسة: آهِ يا ضلّتي – ظلّتي - ذِلّتي.

ويجمع الشاعر بين الضلال في الطريق والتهميش في الظلّ والانكسار في الذلة. كما أن الاتّكاء على ضمير المتكلّم يؤكّد حالة الاستلاب ومرارة واقع الشاعر. كما يوظّف في السطر

[1] ن. م.، ص. 498.

[2] ن. م.، ص. 499.

الثاني الرابطين ريثما/ ربما الأوّل يحيل على عنصر الزمن، والثاني على التشكيك في إمكانيّة الوقوع. لذلك، فتوظيف الجناس عند القاسم ليس فقط من باب السخرية، بل من باب تفكيك وتعرية الواقع الذي يعيشه شعبه بكلّ تناقضاته وصراعاته. كما يبيّن المقطع التالي من القصيدة:

"هيه يا حسرتي
سَرحتي
حَسَرت سحرها
خَرستْ صرختي
خسرتْ سُخرتي
سخرتْ من رسوخي على صخرتي
أَممٌ حظّها أحسنُ".

فالحسرة وانحسار السحر والخسارة والسخرية والسُّخرة مفردات واقع الشاعر الذي يرسمه من خلال تقنيّة الجناس على مستوى الصوت والمعنى والدلالة. كما أنّ الانكشاف والخسارة هما نواة هذا المقطع فالتكرار الحرفيّ فيه على هذا النحو: حرف الراء 11 مرة، حرف السين 9 مرات، حرف الخاء 7 مرات وحرف الحاء 6 مرات. حسر وخسر.

ينهي الشاعر قصيدة بتغليب صوت التفاؤل في صراع بين الفرح والحزن بقوله أزهر الفيجن.

"وانتظموا للعزاء
إخوتي
وانفخوا في الرماد
أيقظوا ناركم ملء هذا الثرى ملء تلك السماء
وافرحوا واحزنوا
وافرحوا واحزنوا

وافرحوا...

أزهَرَ الفيجنُ!"[1]

يبدو إذًا، أنّ قصيدة "أمبارغو على الموت" جسدت دلائل جديدة للجناس فوردت داخل النصّ بدلاة الضدّية، والرغبة في تشكيل الواقع المشتهى كما تراه الذات الشاعرة. ولم يكن الجناس تقنية تزينيّة يستعرض الشاعر من خلالها قدرته على التلاعب في مفردات اللغة.

يظهر كذلك الجناس بهذا الشكل في المراحل المتأخرة من شعر القاسم، ففي مجموعة كولاج 2 كمثال على استمرار هذا النهج في شعر سميح القاسم، تبرز قدرة القاسم على رصد التقاليب في الجذور العربيّة، وهو لا يفعل ذلك عبثًا، بل إنّه يقدّم صورًا متجاورة على شكل برقيّات، ليرسم المشهد المأساويّ للواقع المعيش، وقد عبّر عن ذلك بـ "فك، كف"، أداة التواصل والحركة، لكنّه استغلّ البعد الصوتيّ للّفظين وحاكى هذا اللفظ باللغة الإنجليزيّة، ليعبّر عن هذا الاستياء، فضلًا عن التجريب اللغويّ، أي تطعيم نصّه بلغات أخرى غير العربيّة، الذي يعتبر فيه القاسم رائدًا.

"قمر. رقم. قرمٌ. رمقٌ
صقرٌ. قرصٌ. قصرٌ. رقصٌ
دهمٌ. هدمٌ. مهدٌ.
لمسٌ. سملٌ. سلمٌ.
رفعٌ. فرعٌ. عرفٌ.
حُلمٌ. لمحٌ. لحمٌ. ملحٌ.
منٌّ. نَمٌّ.
دهرٌ. هدرٌ.
حسنٌ. نحسٌ.

[1] ن. م.، ص. 500.

شعْب. شعَبٌ. عشبٌ. بشعٌ.

فكّ. كفّ.

"Fuck off"[1]

لا شكّ في أنّ هذه التقاليب[2] فيها من الجناس الذي يرغب في بناء واقع جديد، والشاعر يفعل ذلك من خلال هذه الصورة بعد الحداثيّة التي تصوّر حالة التشظّي التي يحياها الشاعر، لكنه في الوقت نفسه يتّخذ موقفًا واضحًا وغاضبًا من الواقع المعيش. لقد تشكّلت هويّة القاسم الشعريّة منذ بداياته من خلال السياق الإجباريّ في معارضة الاحتلال،[3] وكانت أداتها اللغة وتمثّلاتها المختلفة؛ لأنّ اللغة تصبح الوسيلة والغاية في التعبير عن الواقع على حدّ سواء.

يتّضح ممّا سبق أنّ القاسم وظّف استراتيجيّة الجناس في شعره في أنماط ثلاثة أساسيّة: الجزئي والبينيّ والكليّ، وبيّنا أن النمطين الثاني والثالث هما الأهمّ في شعره من ناحية دلالة التوظيف، ودوره في تشكيل الدلالة المتّسقة مع رسالة الذات الشاعرة الحالمة في تغيير الواقع الذي يصفه، أو يحاوره شعريًّا. وهذان النمطان يندرجان في قصيدة السياق والحال اللذين أشار إليهما الباحث إبراهيم طه. ورأينا أنّ القاسم لا يوظّف الجناس من باب الترف اللغويّ، بل من باب الرغبة الجامحة في منح الجرس والإيقاع بعدًا دلاليًّا إضافيًّا وتراكميًّا في مسيرته الشعريّة، ومن باب عودة البلاغة إلى نبعها في تناغم النصّ ودلالته.

[1] القاسم، 2009، ص. 17-18.

[2] ابن جني، د.ت، ص. 19.

[3] Al-Musawi, 2006, pp. 24-25.

المراجع:

ابن الأثير. **المثل السائر**. ج. 1. بيروت: دار الكتب العلميّة، د.ت.

ابن جني. **الخصائص**. تحقيق عبد الحكيم محمد. القاهرة: المكتبة التوفيقيّة، د.ت.

بلبع، عيد. "نشأة البلاغة العربيّة." **فصول** 26، (2018): 4.

الجيّوسي، سلمى. **موسوعة الأدب الفلسطينيّ المعاصر**. عمّان: المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، 1997.

طه، إبراهيم. **تلك جمجمة الشنفرى، قيمة الجمال وجمال القيمة في شعر سميح القاسم**. كفر قرع: دار الهدى للطباعة والنشر، 2011.

عكّاري، إنعام. **المعجم المفصّل في علوم البلاغة**. بيروت: دار الكتب العلميّة، 1992.

غنايم، محمود. **الجديد في نصف قرن، مسرد بيبليوغرافي**. كفر قرع: مركز دراسات الأدب العربي، بيت بيرل، دار الهدى، 2004.

القاسم، سميح. **الأعمال الشعريّة الكاملة**. مج. 1،2،3. كفر قرع: دار الهدى، 1991.

القاسم، سميح. **كولاج 2**، الناصرة: منشورات إضاءات، مطبعة الحكيم، 2009.

القزويني، الخطيب. **الإيضاح في علوم البلاغة**. تحقيق محمد عبد القادر الفاضلي. بيروت: المكتبة العصرية، 2001.

Al-Musawi, Muhsin. *Arabic Poetry, Trajectories of Modernity and Tradition*. London and New York: Routledge, 2006.

De Young, Terri. "Language in Looking-Glass Land: Samīḥ al-Qāsim and the Modernization of Jinās." *Journal of the American Oriental Society* 112/2, (1992): 183-197.

Hamzah, H. "Very Short Modern Arabic Poems." *JOAS 31*, (2022): 115-126.