دراسة أسلوبية لشعر نزار قباني

إعـداد الطالب:

طارق عبد القادر عطا الله المجالي

المشرف:

الأستاذ الدكتور محمود السمرة

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في اللغة العربية

كلية الدراسات العليا

الجامعة الأردنية

تعتمد كلية الدراسات العليا
هذه النسخة من الرسالة
التوقيع.....التاريخ ٢/١/٢٠٠٠

الشهر كـ١/ ٢٠٠٠م

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مكتبة الجامعة الأردنية
رقم التسلسل ٥٣٠٩٨٥
رقم التصنيف
إهداء من الجامعة الأردنية
١٤٤١٥
٥٠١
عمادة الدراسات العليا والبحث العلمي
قسم المنح والمساعدات الإيداعية والتقارير

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

قرار لجنة المناقشة

نوقشت هذه الرسالة وأجيزت بتاريخ ٣٠ / ١١ / ٢٠٠٠ م

أعضاء اللجنة		التوقيع
١- الأستاذ الدكتور محمود السمرة	مشرفاً ورئيساً	
٢- الأستاذ الكتور محمد بركات أبو علي	عضواً	
٣- الأستاذ الدكتور هاشم يـــاغي	عضواً	
٤- الأستاذ الدكتور شكري عزيز الماضي	عضواً	

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إهـــداء

إلى نـور الدين، الذي ما رآني مع مجلـدات نــزار الثلاثــة إلا نفـخ شــدقيه، ولــوى عنقـه، وراح يلعب تحت أشـجار السـرو وحيداً.

فإليه وإلى عدوه نـزار أهدي هذا الجهد

الباحث

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المحتويات

الموضوع	الصفحة
- قرار لجنة المناقشة	ب
- الاهداء	ج
- المحتويات	د
- ملخص باللغة العربية	هـ
- المقدمة	١
- المدخل	٩
الفصل الأول: الانزياح الدلالي	٢٤
أ- الصفة	٢٩
ب- الاستعارة التنافرية	٣٢
جـ- تراسل الحواس	٣٦
د- الاسناد النحوي	٣٨
هـ- الانزياح الاضافي	٤٢
و- المفارقة في شعر نزار قباني	٤٨
ز- شعرية العنوان	٥٦
الفصل الثاني: الانزياح التركيبي	٥٨
أ- التقديم والتأخير	٥٩
ب- الحذف	٧٥
١- حذف الاركان والفضلات	٧٨
٢- نقاط الحذف	٨٢
الفصل الثالث: التحولات الاسلوبية في شعره	٨٩
١- الربط	٩٠
٢- التكرار وقيمة الاسلوبية	١٠٢
٣- لغة الحياة اليومية تحولاً اسلوبياً في شعره	١٣١

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الموضوع	الصفحة
الفصل الرابع: الرمز والتناص في شعر نزار قباني	١٦٣
١- الرمز	١٦٤
أ- الرمز التراثي العام	١٦٦
ب- الرمز التراثي ذو الدلالة المفارقة	١٦٩
جـ- الرموز الخاصة	١٧٦
- اسماء الاعلام	١٧٦
- رموز الحيوانات	١٧٩
٢- التناص في شعره	١٨٤
أ- التناص العام	١٨٧
ب- التناص الخاص	١٩٦
١- الاحالات ذات الدلالة المشابهة	١٩٦
٢- الاحالات ذات الدلالة المفارقة	١٩٨
٣- تنامى الاساليب الأدبية وغير الادبية	٢٠٣
٤- التنامي البعدي	٢١٤
الفصل الخامس: الصورة الشعرية عند نزار قباني	٢٢٠
١- أساليب بناء الصورة	
أ- اساليب بناء الصورة المفردة	٢٢٣
ب- اساليب بناء الصورة المركبة	٢٥٠
جـ- اساليب بناء الصورة الكلية	٢٦٢
٢- اللون في الصورة الشعرية النزارية	٢٧٥
- الخاتمة	٢٨٧
- مصادر البحث ومراجعه	٢٩٢
- ملخص باللغة الانجليزية	٣١٠

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ملخص

دراســـة أسلوبية لشعر نزار قبـــاني

إعـــداد

طارق عبد القادر المجالي

إشراف

الأستاذ الدكتور محمود السمرة

تعنى هذه الدراسة الموسومة بـــ "دراسة أسلوبية لشعر نزار قباني"، بتحليل شـــعره في ضوء الأسلوبية، هذا المنهج الذي يفيد من عناصر الدرس اللساني الحديث، ومستويات علم اللغة المختلفة: الدلالية والتركيبية والبلاغية والصرفية والصوتية، إضافة إلى الجوانب النفسية والجمالية الاخرى في تحليل النص الأدبي، ويتعامل هذا المنهج مع النص الشعري بوصفه بنية متكاملة تتآلف عناصر النص فيها وبناه الجزئية.

كما أنه منهج مثمر في كشف العلاقات الجديدة التي يبتدعها الشاعر بين عنـــاصر البنية لانشاء قيم دلالية وإيحائية وجمالية مبتكرة، يتجاوز بها السائد والمألوف أو المعـــايير اللغوية العامة، التي ينزاح الشاعر عنها في مواضع مختلفة انزياحاً مقصوداً يفضي به الى أساليب مجازية واستعارية متنوعة يحقق بها دلالات وقيماً فنية جمالية، فضلاً عن تحقيـــق الشعرية التي هي كل ما في النص الشعري الجميل.

لذلك ارتأت الدراسة أن تمهد لنفسها بمدخل أسلوبي نظري عن الاسلوبية مصطلحاً ونشأة وتطوراً، ثم ومن خلال استقراء الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر التي تقع في ثلاثة أجزاء – خصصت الدراسة الفصلين الأول والثاني لدراسة الانزياح الدلالي والـــتركيبي، وأرجأت الانزياح الايقاعي لمقبل الأيام لضرورة إفراده في دراسة مستقلة.

وفي الفصل الثالث قدمت الدراسة بعض التحولات الأسلوبية التي أصبحت ظواهر ثابتة في شعر نزار قباني كالتكرار بأنواعه، وأسلوبه في الربط، وتميزه في استخدام لغـــة ثالثة هي بين الفصيحة والعامية، واستخدامه الفاظ الحياة اليومية والتعبيرات الشعبية التـــي

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كانت قبله بمنأى عن التعبير الشعري، مما جعل لنزار قباني أسلوباً مميزاً، ولغة شـــعرية متفردة جعلت له معجماً جمالياً خاصاً به وحده.

وفي الفصل الرابع الذي خصص للرمز والتناص، أظهر أن نزاراً استخدم الرمـــز بنوعية العام والخاص، وابتعد عن الرموز الأسطورية، مسايرة لدعوته المتكـــررة إلـــى الوضوح وسهولة التعبير والابتعاد عن الغموض والابهام.

وكان الفصل الخامس والأخير في الصورة الشعرية التي هي أهم ما يميز شـــعر نزار، فكانت صوره معتمدة على التشبيهات والاستعارات والكنايات في أبسـط صورهـا انسجاماً مع منهجه الشعري الواضح، كما برع نزار في توظيف اللون في شـــعره حتـــى غدت قصيدته غنية باللون بإيحاءاته المتنوعة.

وأخيراً حاولت الدراسة أن تسجل أهم النتائج التي توصلت اليها في هذا المجال.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المقدمـــــة

بدأت عنايتي بنزار قباني وإنتاجه الأدبي في منتصف الستين من القرن المنصـرم، حين كنت وأترابي التلاميذ نختلي مع دواوين نزار الأولى: "قالت لي السمراء" و"طفولـــة نهد"، و"الرسم بالكلمات" وغيرها، نقرأها بشغف، بعيداً عن عيون الأهل والمدرسـين، لأن قراءة نزار وقتذاك يثير حنق الأهل، ويعرضنا للعقوبة أو التوبيخ لكننا كنا نرى في قراءة شعر نزار نكهة خاصة لم نعتد عليها عند قراءة شعر غيره من الرواد الأوائل كالرصـافي والزهاوي وأبي ماضي وغيرهم.

وكبر هذا الاهتمام بشعر قباني في مرحلة الماجستير، وكان لدراسة ديوان "علـــى هوامش النكسة" الصادر عقب حرب حزيران عام ١٩٦٧، الأثر العميق في نفسي، لكننـــي بقيت متوجساً خيفة من دراسة شعر قباني لما في دراسة شعره من مزالـــق وأخطـــار لا يقوى على مواجهتها طالب في خطواته البحثية الأولى، سوى من وريقات فصلية تعـوض في حلقات البحث بين الفينة والأخرى.

وعندما التحقت ببرنامج الدكتوراه في الجامعة الأردنية بدأ التفكير جدياً بأن أنهض بأعباء دراسة تتناول شعر نزار قباني من الناحية الشكلية لا المضمونية لسبب رئيس هـو أن معظم ما كُتب عن نزار يندرج تحت مسمى واحد هو الموقف الفكري والاجتماعي له، وقلما نعثر على دراسة تناولت الجوانب الفنية في شعره، وجاءت الفرصة السانحة برحيل الشاعر نهاية ابريل (نيسان) عام ١٩٩٨، فبادرت إلى أستاذي الجليل الدكتـــور محمـــود السمرة أعرض عليه مشروع الرسالة تحت عنوان: "دراسة أسلوبية لشعر نـــزار قبـــاني" فشجعني بل دفعني إلى السير في هذا الاتجاه، وبعد أن تأكدت أنه حاز منه على الرضـــا والقبول.

كان السبب في اختيار المنهج الأسلوبي دون غيره من المناهج ميداناً للدراسة، هو لكي يتجه النقد إلى الشعر لا الشاعر، وصار من الضروري أن يدرس شعره بعيداً عـــن سطوة الهوى، وجناية التعميم، كما أن الدراسات الأسلوبية وجهة نظر جديدة فـــي الأدب بعامة والأدب العربي بخاصة، فنرى بعض الدارسين يقومون بتطبيق الدرس الأســـلوبي على النصوص الأدبية لبيان مواطن الجمال والإبداع فيها، وتفسيرها وفق معايير جديـــدة

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تختلف عن الدراسات التقليدية المألوفة التي تعمل على إهمال قيمة النص ومحتواه ودلالاته المختلفة.

ولقد اعتمدت هذه الدراسة على نظرية (بيفون) ومفادها أن الأسلوب يعكس ميزات المؤلف وشخصيته، ويرى أن الأسلوب الراقي يعتمد على عوامل غير شخصية كترتيب الأفكار والمعلومات التي يقدمها، ومدى وضوحها وملائمتها للموضوع الذي يطرحه، من هنا تأتي أهمية الكشف والبحث عن أسلوب النقاد والأدباء من خلال نماذجهم الإبداعية لتشكل مدخلاً للكشف عن القيم التعبيرية في الصياغة باعتبارها طاقة لغوية داخل إطار أدبي.

وأرى أن الدراسات التي تعتمد على جوانب تاريخية وفنية تقليدية قد أخذت حقها ونصيبها، وجاء الآن الدرس الأسلوبي محدثاً لوناً جديداً من الدراسات يساعد إلى حد كبير في الكشف عن جوانب النص الإبداعية، وأصبح من الضروري كذلك أن ترتبط الدراسات البلاغية التقليدية بالبحث الأسلوبي الحديث الذي يتخذ من اللغة عالماً يتحرك من خلاله ووسيلة من الوسائل التي يحكم بها على جودة العمل الأدبي ودقته.

ومن هنا تحاول هذه الدراسة أن تركز على الأعمال الشعرية الكاملة لنزار قباني بأجزائها الثلاثة التي اشتملت على مجموعة من الدواوين أثبتُّها في قائمة المصادر والمراجع، إضافة الى بعض دواوينه الأخرى خارج ميدان الدراسة كما حاولت الدراسة أن تستقرئ النصوص في ضوء المنهج الأسلوبي نظرية وتطبيقاً، ولسوف تفيد من مجمل الدراسات النقدية التي تناولت شعر نزار قباني على اختلاف مناهجها أيضاً.

لقد وقفت الدراسة هذه وقفة مناهضة لآراء بعض النقاد الذين أخرجوا نزاراً من دائرة الحداثة ناعتين شعره بجملة من النعوت منها: انعدام التقنيات الفنية الحديثة في شعره كالتي في شعر بعض الرواد كأدونيس والبياتي وعبد الصبور ودرويش وغيرهم، ومنها أيضاً أن شعره يمتاز بالسهولة والعفوية وأحادية الدلالة، وأن شعره لا يتصف بمقومات حداثية كالغموض والرمز وتوظيف الأسطورة، واتساع الفجوة بين اللغة والدلالة، والتخلي عن البنية الايقاعية التقليدية، وغير ذلك من الصفات، وفي رأيي أن حداثة نزار تنبع من كونها استطاعت أن تؤسس لقصيدة حديثة، من أهم ميزاتها أنها قريبة المنال، رشيقة في

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

موسيقاها، سهلة ألفاظها، واضحة، بعيدة عن الإبهام والايغال فيه. إضافة إلى أن نـــزاراً جعل من قصيدته مادة للتداول اليومي، مع احتفاظها بطزاجتها الفنية والجمالية.

أما في مجال الدراسات السابقة، فعلى الرغم مما كتب حول تجربته، فإنها تبقـــى مجرد مقالات صحفية، ودراسات متعجلة تتناول قضايا مضمونية في شعره، ومن النماذج التي تذكر في هذا المجال للتدليل على نوع المقالات التي ظهرت فـــي مراحـــل زمنيـــة متفاوتة ما صدر عن دار مجلة الآداب اللبنانية، وغيرها من المجلات، ما يأتي:

- شعر نزار قباني وثيقة اجتماعية هامة لسلمى الجيوسي عام ١٩٥٧.

- تجربة شعرية جديدة لنزار قباني عام ١٩٥٧.

- الضياع في قصائد نزار قباني لناجي علوش عام ١٩٥٧.

- الإنسان المأساة في شعر نزار قباني لمحيى الدين صبحي عام ١٩٥٨.

- اخلاقية نزار قباني لمحمد الحسناوي عام ١٩٦٧.

- قراءة ثانية لنزار قباني لمحيي الدين اسماعيل عام ١٩٦٦.

- شاعر الاغراء والغزل نزار قباني لرشاد علي، عام ١٩٧٦.

- المرأة النزارية بين الواقع والمثال، لمروان حسن، عام ١٩٧٦.

- المرأة من منظور الشاعر نزار قباني، لعلي صبري عام ١٩٧٩.

- بين اللذة والألم في شعر نزار قباني، لنزيه ضاحي عام ١٩٧٨.

- الشعر والمرأة ونزار قباني، لنديم نعيمة، عام ١٩٥٧.

- نزار قباني وشيطان الشعر، لجميل علوش، عام ١٩٨٢.

- ظواهر نفسية في شعر نزار قباني لفؤاد دواره، عام ١٩٦٦.

- نزار قباني شاعر الغزل الحسي والفني، عام ١٩٥٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وهذا لا ينفي وجود عدد من الدراسات لا تتجاوز عدد أصابع اليدين منها:

- دراستان لمحيي الدين صبحي هما: "نزار قباني شاعراً وإنساناً" صدر فيه المؤلف عن موقف شديد الايجابية من الشاعر وعرّف فيه بالشاعر وشعره تعريفاً وصفياً، وكان هذا في عام ١٩٥٨م أما الدراسة الثانية فهي "الكون الشعري عند نزار قباني" وهي دراسة انطباعية تعبر عن وجهة نظر المؤلف الخاصة، اقتصر فيها الباحث على تقسيم مراحل تطور الشاعر، وكانت المرأة محوراً لهذا التطور.

- دراسة خريستو نجم "النرجسية في أدب نزار قباني" حيث اتبع فيها المؤلف المنهج النفسي، وتقع الدراسة في ٤٥٠ صفحة، وتكمن أهمية الدراسة في أنها كان لها تأثير كبير على الدراسات النقدية اللاحقة، وما يؤخذ عليها أنها اقتصرت على ابراز قضية واحدة هي النرجسية كما أنها ابتعدت عن دراسة شعر نزار وبناه الفنية.

- دراسة إيليا الحاوي "نزار قباني" وتقع في جزأين؛ الجزء الأول شاعر المرأة والآخر شاعر قضية والتزام، وهما تطبيقات نقدية على بعض قصائده، وأهم ما يميز هذه التطبيقات أنها موجزة ومقتصرة على الجوانب السلبية في شعر نزار قباني، وهذا لا يمنع من وجود بعض الآراء النقدية الصائبة فيما يتعلق بالجوانب الفنية وبخاصة إثبات صفة التقريرية في كثير من شعر نزار قباني.

- دراسة شاكر النابلسي "الضوء واللعبة استكناه نقدي لنزار قباني"، وتعد من أكثر الدراسات اقتراباً من الشمولية في نظرتها الى تجربة قباني، وما يؤخذ عليها أنها ابتعدت عن الأسس العلمية للمنهج.

- دراسة بروين حبيب "تقنيات التعبير في شعر نزار قباني" وهي دراسة حديثة للشاعر، اقتربت فيها الباحثة من التقنيات الفنية في شعره، حيث درست البنية الإيقاعية واللغة الشعرية والمعجم الشعري فمفردات الحب والحزن والحياة والموت، والصورة الشعرية، وبعض الظواهر الاسلوبية كالتكرار والتراكيب النزارية، والقصّ والحوار، ثم ختمت دراستها بالبعد الفلسفي في شعره، لكنها بقيت دراسة سطحية موجزة تفتقد إلى العمق، وإلى مزيد من النماذج الدالة على الظواهر الأسلوبية المختلفة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- مجموعة دراسات صدرت عن دار سعاد الصباح وبإشرافها وسميت بـ "نزار قباني شاعر لكل الأجيال" أعدها وحررها الدكتور محمد يوسف نجم، وصدرت عام ١٩٩٨ في جزأين ضخمين اشتملا على دراسات جادة لمجموعة من النقاد العرب من أمثال: جبرا ابراهيم جبرا وشوقي بزيع وعبد السلام المسدي وسلمى الخضراء الجيوسي، وشربل داغر وعبد العزيز المقالح وصلاح فضل وغيرهم. وهما من الجهود الجيدة في دراسة شعر نزار قباني، وغطيا معظم ما دار حول شعره من قضايا.

نخلص من محاولة إجراء مسح للدراسات والبحوث والمقالات التي تناولت زوايا مختلفة من تجربة نزار قباني، ومن الكتيبات التي تنشر على أرصفة الشوارع، متناوله شعر نزار بالتحليل الانطباعي الصادر عن وجهة نظر مع أو ضد الشاعر، أن نزاراً حظي بقدر من التأليف النقدي لم يحظ به شاعر معاصر عربي آخر، لكن قلة من هذه الدراسات والبحوث والرسائل الجامعية سبرت أغوار شعره، وأبرزت شعرية النص القباني. ويعود السبب في هذا الى طبيعة موقف الناقد هذا أو ذاك من نزار، فإذا كان الناقد معجباً بالشاعر ينبهر بكل ما يكتب، كما هي حال علي المصري في كتابه "رحلة شوق مع نزار قباني"، الصادر عام ١٩٧٧، وقد يصدر الناقد عن منهج يحتم عليه استعداء الشاعر كما هي حال فؤاد دوارة في دراسته "نزار قباني شاعر النهود" لكن قلة من النقاد وقف على شعره ونقده نقداً فنياً موضوعياً، نذكر في هذا المجال: صلاح فضل وعبد السلام المسدي وعبد القادر القط وغيرهم.

وجاءت هذه الدراسة الموسومة بـ "دراسة أسلوبية لشعر نزار قباني" في خمسة فصول، تناولنا في الفصل الأول الانزياح الدلالي مهدنا له بعلاقة الأسلوب بالانزياح، وبينا أن الانزياح من أهم الظواهر التي يمتاز بها الاسلوب الشعري عن غيره؛ لأنه عنصر يميز اللغة الشعرية، ويمنحها خصوصيتها وتوهجها ويجعلها لغة خاصة تختلف عن اللغة العادية وذلك بما للانحراف (الانزياح) من تأثير جمالي وبعد إيحائي، ولما لهذه الظاهرة من أثر في النص الشعري. وميزنا بين مستويين من الدلالة: دلالة المطابقة (درجة الصفر التعبيرية) ودلالة الايحاء وعرضنا آراء (جان كوهن) في هذا المجال،

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فذهب إلى أن الانزياح هو الشرط الضروري لكل شعر، بل لا يوجد شعر يخلو من الانزياح.

ودرسنا مظاهر الانزياح الدلالي في شعر نزار قباني ومنها: الاسناد الدلالي كاسناد الشيء وصفته أو لونه الى ما ليس له والمنافرة الاسنادية النحوية في الجملة، والانزياح الإضافي والاستعارات التنافرية والمفارقة بأنواعها ومنافرة العنوان والتراسل.

وتناول الفصل الثاني الانزياح التركيبي الذي يعد من الملامح الأسلوبية المهمة التي تصب في باب الشعرية، ولعل التقديم والتأخير، والحذف من أبرز ملامح هذا الباب.

وجاء الفصل الثالث: التحولات الأسلوبية في شعره لينـاقش أشهر التحولات الأسلوبية في شعر نزار قباني، ومنها: الربط أو ما يعرف عند بلاغينا القدامى باسم (الفصل والوصل) هذه الظاهرة التي بات الشعراء المحدثون يستغلون كل إمكانياتها التعبيرية، ولذلك جعل البلاغيون القدامى معرفة الوصل والفصل حداً للبلاغة.

ومن التحولات الاسلوبية في شعره أيضاً ظاهرة التكرار، وهي ظاهرة لغوية من حيث اعتمادها - في صورها البسيطة والمركبة- على العلاقات التركيبية بين الكلمات والجمل، كما تعد وسيلة بلاغية ذات قيم أسلوبية متنوعة.

أما الظاهرة الأخيرة في هذا الفصل فهي ظاهرة تأثر نزار قباني لغة الحياة اليومية أو ما سماها (اللغة الثالثة) وهي لغة تتوسط اللغة الفصيحة أو لغة القاموس، واللهجات العامية، فقرب بينهما سواء على مستوى الكلمة أو على مستوى العبارة والتركيب، بل انه اخترع معجماً جمالياً خاصاً به شارك في بناء أسلوبه الذي تميز به عن غيره من الشعراء المحدثين.

وجاء الفصل الرابع ليبحث الرمز والتناص في شعر نزار قباني وهما تقنيتان فنيتان ووسيلتان تعبيريتان مهمتان في الشعر الحديث؛ لأن الشاعر من خلالهما يستطيع أن ينقل تجاربه ورؤاه وأحاسيسه الى المتلقين بصورة فضلى، وأول ما قامت به الدراسة هي أنها فصلت بين الرمز والتناص على الرغم من اقترابهما من حيث الاستخدام، لكن الرمز لا يكون الا بلفظة مفردة أما التناص فلا يكتفي بذلك بل يجب أن يقترن بملفوظ يستند الى نص مرجعي محدد.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وأظهرت الدراسة أنواع الرموز والتناصات في شعر نزار قباني فبدت قليلة مقارنة ببعض رواد الشعر العربي الحديث، لكنهما على قلتهما أظهرا قدرة نزار قباني في ابتكار بعض الرموز الخاصة، كما استثمر المرجعيات الدينية والتراثية والأدبية لتحقيق تناصات فنية مستساغة.

أما الفصل الخامس والأخير فكان في الصورة الشعرية لديه، فمهدنا بتعريفات لها، وبنظرة النقاد العرب القدامى والمحدثين اليها، ثم أظهرت الدراسة أن بنية الصورة عند نزار قباني بقيت ملتزمة بالمفهوم البلاغي القديم التي تستند الى التشبيهات القريبة والاستعارات البسيطة، لكن ما يميز نزاراً أنه كان يكسر مألوفية الصورة أو ما عبر عنه (باوس) بـ (أفق التوقع والانتظار) فيحدث دهشة من خلال فروقاته على صعيدي التشبية والاستعارة.

وتسهيلاً لدراسة الصورة الشعرية لديه، فإننا قسمناها من حيث أساليب بنائها الى ثلاثة أقسام: الصورة المفردة، والصورة المركبة، والصورة الكلية، وبينا أساليب بنائه للصورة في كل من هذه الأقسام الثلاثة.

أما القسم الثاني من الفصل ذاته، فكان لدراسة اللون في الصورة النزارية، حيث قمنا باحصائية تبين درجة الألوان من حيث أهميتها لديه، ومن خلال عينة الدراسة - الأعمال الشعرية الكاملة وبعض الدواوين خارج نطاق الدراسة- اذ أظهرت الاحصائية أن اللون الأخضر هو اللون المفضل لدى نزار قباني، فاللون الأحمر فالأزرق فالأسود، ولشدة عنايته باللون، فقد اختار اللون بوصفه عنواناً لبعض دواوينه وقصائده كما في ديوانيه: "قالت لي السمراء" و "الحب لا يقف على الضوء الأحمر" وغيرهما.

على أن أهم ما يميز استخداماته اللونية هو أنه راعى الأبعاد الموحية للون فضلاً عن استخدامات اللون المباشرة، كما أنه برع في شحن الصور التجسيدية والتشخصية وتراسل الحواس باللون، وأتقن كذلك لعبة البياض والسواد وثنائيات الظل والنور، وإيجاد علاقات فاعلة ومؤثرة بين الألوان.

وختمنا هذه الدراسة بخاتمة ضمناها أبرز النتائج التي توصلنا اليها وبملخص باللغة الانجليزية، وبقائمة بالمصادر والمراجع التي اعتمدت عليها الدراسة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وفي الختام، كان حقا علي أن أتوجه بالشكر لأستاذي الجليل الدكتور محمود السمرة، مد الله في عمره، ومتعه بالصحة والعافية، على ما بذله من جهد لإنجاز هذه الدراسة بالصورة المرتضاة، فأغناها بتوجيهاته السديدة، وقوفها بآرائه النافذة، فكان نعم الأستاذ والموجه، وأود أن أسجل حقيقة عرفتها في أستاذي وهي ما إن يلقاك أو يهاتفك حتى تحس بحنوه وعطفه ودماثة خلقة وعظيم تواضعه، على قلة أوقاته وكثرة أعماله وأشغاله.

كما أخص بالشكر أساتذتي أعضاء لجنة المناقشة، على تفضلهم قبول مناقشة هذا العمل، وأعدهم أن تكون توجيهاتهم وآراؤهم محط عناية الباحث إن شاء الله.

وأتقدم إلى كل الأساتذة والأدباء والنقاد الذين بادروا الى مساعدتي في هذه الدراسة، أو الاجابة عن أسئلتي، وإلى الأساتذة في قسم اللغة العربية بكلية الآداب في الجامعة الأردنية وجامعة مؤتة الذين أسهموا في تلبية بعض حاجات هذا البحث.

الى كل هؤلاء أوجه شكري وتقديري، وفاء ومحبة وعرفانا.

الباحث

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مدخـــل

الأسلوبية: Stylistics

كان ظهور الأسلوبية في النقد الحديث نتيجة لإحساس عميق بضـــرورة تطويـــر الدراسات النقدية والبلاغية واللغوية، إذ تبين أن الدراسات السابقة للأسلوبية اتسمت فـــي مجملها بالسطحية، وقلما ارتبطت هذه الدراسات بالنص، حيث كانت تعنى بدراسة جوانب تدور حول النص كدراسة شخصية الأديب أو التاريخ لحياته، وحينما جـــاءت الأســلوبية بدأت تلتفت إلى النص الأدبي وبدأت العناية به أولاً وبالنسيج اللغوي للعمل الفني، فأخذت تتعامل مع النص نفسه، وابتعدت عما هو خارج النص، كحياة المؤلف، وسيرته الذاتيـــة، وما إلى ذلك من أمور، وانصب الاهتمام على نسيج لغة الشـــاعر والعلاقـــات الداخليـــة للنص، باختصار كانت مهمتها الأساسية التركيز على العناصر الجوهرية والداخلية للعمـل الفني.

لهذا فالأسلوبية مصطلح أطلق على منهج تحليلي للأعمال الأدبية بعد أن تبيـــن أن الدراسات السابقة اتسمت بالسطحية لعدم ارتباطها بالنص ولتميزها بالذاتية والانطباعيـــة في النقد فجاءت الأسلوبية لتبدأ من النص والنص وحده في نقد موضوعي وعلمي.

تطور مصطلح الأسلوبية

مصطلح الأسلوب سبق مصطلح الأسلوبية إلى الوجود والانتشار بمدة طويلة. ولـم يظهر مصطلح الأسلوبية "إلا في بداية القرن العشرين مع ظهور الدراسات اللغوية الحديثة التي قررت أن تتخذ من الأسلوب علماً يدرس لذاته، أو يوظف في خدمة التحليل الأدبـــي أو التحليل النفسي أو الاجتماعي تبعاً لاتجاه هذه المدرسة أو تلك". (١)

والأسلوب يعرف وفق الطريقة التقليدية بين ما يقال في النص الأدبي وكيف يقال، أو بين "المحتوى" و"الشكل" ويشار إلى المحتوى عادة بالمصطلحات التالية: المعلومات أو الرسالة أو المعنى المطروح، بينما ينظر إلى الأسلوب على أنه تغيـــيرات تطـــرأ علـــى

---

(١) أحمد درويش: "الأسلوب والاسلوبية – مدخل في المصطلح وحقول البحـــث ومناهجـــه" فصـــول، المجلـــد الخامس، العدد الأول، اكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، ١٩٨٤، ص ٦٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الطريقة التي تطرح من خلالها هذه المعلومات مما يؤثر على طابعها الجمالي أو على استجابة القارئ العاطفية". (١)

في حين يقرر (برند شبلنر) أن الأسلوب أحد النقاط المهمة التي ترتبط بعلم اللغة والدراسة الأدبية وأنه "ظاهرة داخلية في النص، وانعكاس للشخصية الشاعرية، وهو تعميق بلاغي وإضافة جمالية". (٢)

وإذا كان للأسلوب دور كبير في جذب انتباه المتلقي وتحريك ذهنه، فإن أكبر وظيفة يستطيع الأسلوب أن يؤديها هي قدرته على الإقناع بما يقوله المبدع، كي يتمكن من نقل القارئ إلى عالم النص والعيش معه في تجربته الفنية.

وإن لغة الشاعر أو الأديب ليست مجرد علامات لغوية تطلق على مسمياتها ولكنها – في جوهرها– "تعبير عن جوانب عقلية وانفعالية يبدو فيها الخلق والإبداع واللغة المستخدمة على هذا النحو، تمثل أسلوبا بعينه، فالأسلوب هو ما يبدو في العمل اللغوي من تصوير مؤثر للجوانب الإنسانية في اتساعها وعمقها عن طريق استخدام جميع طاقات اللغة". (٣)

واذا كان مصطلح الأسلوبية لم يظهر إلا مع بدايات القرن العشرين مع ظهور الدراسات اللغوية الحديثة، فإن الأسلوب له جذور في التراث البلاغي والنقدي العربي وبالرجوع إلى معاجم اللغة حول هذا المصطلح نجد أن كلمة الأسلوب تعني: "السطر من النخيل، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، وهو الطريق والوجه والمذهب والفن". (٤)

---

(١) محمد عبد المنعم خفاجي وآخرون: الأسلوبية والبيان العربي، ط١، الدار المصرية اللبناني، القاهرة، ١٩٩٢، ص١٧.

(٢) برند شبلنر: علم اللغة والدراسات الأدبية، ترجمة محمود جاد الرب، ط١، الدار الفنية للنشر والتوزيع، الرياض، ١٩٨٧، ص ٥٨.

(٣) محمد العبد "سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور"، فصول، المجلد السابع، العددان الأول والثاني، اكتوبر ١٩٨٦/ مارس ١٩٨٧، ص٨٩.

(٤) ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، مادة (سلب)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وبنظرة عجلى إلى هذا المصطلح في تراثنا النقدي والبلاغي نلاحظ أن نقادنا القدامى قد وقفوا عنده، واستطاعوا أن يبينوا مفهومه، فعلى سبيل المثال، أشار اليه ابن قتيبة بأنه طريقة التعبير والافتتان به وطريقة العرب في النظم في قوله: "الشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحدا منها أغلب على الشعر".(١)

أما الأسلوب عند القاضي الجرجاني فهو طريقة التعبير فلكل مذهب وغرض أسلوب خاص به فقال: "كان القوم يختلفون في ذلك، وتتباين فيه أحوالهم فيرق شعر أحدهم، ويصلب شعر الآخر ويسهل لفظ أحدهم ويتوعر منطق غيره.." (٢)

لكن هذا المصطلح لم يأخذ وضوحه واستقلاليته إلا على يدي عبد القاهر الجرجاني في قوله: "واعلم أن الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه أن يبتدىء الشاعر في معنى له وغرض أسلوبا والأسلوب ضرب من النظم والطريقة فيه فيعمد شاعر آخر الى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره". (٣)

وكانت دراسته في التقديم والتأخير والذكر والحذف والتعريف والتنكير والقصر وعدمه والإيجاز والإطناب وغير ذلك كدراسة المجاز والتشبية والاستعارة والكناية وحسن التعليل، كان ذلك عملا جديدا في فتح البلاغة العربية على قضايا أسلوبية جديدة، تقترب إلى حد كبير من مفهوم الأسلوبية بمعناها المعاصر.

وهناك تعريفات وإشارات حول هذا المصطلح في النقد العربي القديم نتلمسها عند ابن الاثير وحازم القرطاجني والعلوي وابن خلدون. (٤)

---

(١) ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم (٢٧٦هـ): الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، ط٣، دار التراث العربي، القاهرة، ١٩٧٧، ج١، ص٧٥.

(٢) القاضي الجرجاني (٣٩٢هـ) الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل وعلي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت ١٩٦٦، ص٢٤.

(٣) عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ) دلائل الاعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، ط٢، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٩، ص ٣٦١.

(٤) ينظر على سبيل المثال: ابن الاثير: المثل السائر، تحقيق احمد الحوفي وبدوي طبانة، ط٢، دار النهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٣، ج١/١١٢ والعلوي: الطراز، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٢، ص ١٥٨. ومقدمة ابن خلدون، دار القلم، بيروت، ص ٥٥٤-٥٥٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتبعهم في هذا الفهم الدارسون المحدثون فعرفه – على سبيل المثال– أحمد حسن الزيات بانه: "طريقة الكاتب أو الشاعر الخاصة في اختيار الألفاظ، وتأليف الكلام". (١)

وهو عند أحمد الشايب: فن من الكلام يكون قصصا أو حوارا تشبيها أو مجازا وهو طريقة الكتابة أو طريقة اختيار الألفاظ وترتيبها في شكل له أثره وطابعه في اللغة المستعملة".(٢)

وبالرجوع الى بعض التعريفات للأسلوب في الأدب الغربي، نجد أن كلمة أسلوب مأخوذة من (Style) التي تعني طريقة الكلام وهذا مشابه تماما لتعريف الأسلوب في النقد العربي، وهو مأخوذ من الكلمة اللاتينية "Stylus" بمعنى عود من الصلب كان يستخدم في الكتابة، ثم أخذت تطلق على طريقة التعبير عند الكاتب". (٣)

وممن عرف الأسلوب وفق هذا المعنى (ريفاتير) إذ يرى أن الأسلوب: "هو كل شكل مكتوب فردي ذي قصد أدبي" (٤)

أما (بييرجيرو) فيقول: "الأسلوب هو مظهر القول الذي ينجم عن اختيار وسائل التعبير، هذه الوسائل التي تحددها طبيعة ومقاصد الشخص المتكلم أو الكاتب". (٥)

وينظر بعض الدارسين إلى الأسلوب على أنه اختيار أو انتقاء يقوم به المبدع لسمات لغوية معينة تفرض التعبير عن موقف معين، ويدل هذا على إيثار المبدع لهذه السمات الأسلوبية التي من الممكن أن يكون لها بدائل متعددة وأن هذه المجموعة من الاختيارات تشكل أسلوبه الذي يمتاز به يقول (شبلنر): "إن الأسلوب هو مجموع التنوعات الاختيارية في الكلام، وأنه يحدث بانتقاء واختيار ما من بين إمكانات لغوية متعددة".(٦)

---

(١) أحمد حسن الزيات: دفاع عن البلاغة، مطبعة الرسالة، القاهرة، ١٩٤٥، ص ٥٦.

(٢) أحمد الشايب: الأسلوب، ط٨، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٨٨، ص ٤١.

(٣) The Oxford English Dictionary, Volume, X Sole, Sz, PP. 1205-1206.

(٤) بيرجيرو: الأسلوب والأسلوبية، ترجمة منذر عياش، مركز الانماء القومي، بيروت، ص ٧٠.

(٥) نفسه، ص ٧٠ وينظر كذلك غراهام هوف: الأسلوب والأسلوبية، ترجمة كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية، بغداد، العدد الأول، كانون الثاني، ١٩٨٥، ص ٢٠.

(٦) برند شبلنر: علم اللغة والدراسات الأدبية، مرجع سابق، ص ٨١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الأسلوبية واللغة:

اختصت الأسلوبية بدراسة الطاقات التعبيرية الكامنة في العناصر اللغوية وطرق توظيفها في الأدب، واتجهت نحو النص الأدبي تستجلي لغته لأن "خير وسيلة للنظر في حركة النص الأدبي هي الانطلاق من مصدره اللغوي". (١)

فالأسلوبية تركز على فهم النص من خلال لغته، وإدراك علاقاته الداخلية للكشف عن قيمة بنيته الفنية التي يتجلى فيها تحول الحقائق اللغوية إلى قيم جمالية وهي (تنحو منحى علميا، حيث إن معطيات موضوعها تتجوهر حول مادة مجردة هي اللغة ولكن بعد صياغتها صياغة جمالية". (٢)

ولعل أهم ما نجم عن العلاقة بين اللسانيات والأدب هو ولادة (الأسلوبية) أو (علم الأسلوب) في النقد هذا العلم الذي يهدف إلى "تخليص النص الأدبي من الأحكام المعيارية والذوقية، ويسعى جاهدا إلى علمنة الظاهرة الأدبية والابتعاد عن الأحكام النقدية غير المعللة". (٣)

وبهذا أصبحت الأسلوبية تعنى بتحليل العمل الأدبي من الداخل دون أن تفرض عليه قوانين خارجية أو أحكام مسبقة، لأن للعمل الأدبي قوانينه التي يجب على الناقد أن يستنبطها من العمل الأدبي ذاته، ولهذا السبب صارت الأسلوبية منهجا علميا موضوعيا وليس انفلاتا وراء نزوات أو انطباعات آنية.

وإن للتطور الذي حدث في مجال اللسانيات منذ مطلع القرن الماضي أثره الكبير في الدراسات الأسلوبية، حيث شكلت بعض هذه المفاهيم اللسانية الجديدة منابع المدرس الأسلوبي، وأول هذ المدارس اللسانية ما قام على يدي مؤسس اللسانيات الحديثة (فردينانند دي سوسير ١٨٥٧-١٩١٣م) الذي دعا إلى "دراسة اللغة كبناء متكامل في فترة زمنية

---

(١) عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ط١، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ١٩٨٥، ص ٦.

(٢) سعد أبو الرضا: في البنية والدلالة، منشأة المعارف، الاسكندرية، ص ٢١.

(٣) محمد عزام: التحليل الألسني للأدب، منشورات وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية، دمشق، ١٩٩٤، ص ١٢٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

محددة قبل دراسة التطورات الجزئية التي تطرأ على نطق حرف من الحروف مثلا، فتؤدي إلى التغيير في بعض القواعد أو بعض المفردات". (١)

ولقد أفادت الدراسات اللسانية عامة والأسلوبيات خاصة من آراء (دي سوسير) اللغوية وكان من أهم ما جاء به هو تمييزه بين (اللغة والكلام) فقد فرق (سوسير) بينهما بقوله: "اللغة هي النظام الذي استقر ورسخ بنوع من الاتفاق الاجتماعي بين أفراد الجماعة المعنية يتفاهمون فيما بينهم من خلالها، أما الكلام فهو صورة اللغة المتحققة في الواقع في استعمال فرد معين في حالة معينة. وهذا الاستعمال يطابق النظام العام (اللغة) في صفاته الأساسية ولكنه يختلف في تفصيلاته من فرد إلى فرد، ومن حالة الى حالة". (٢)

وهذه الناحية مهمة في الدراسات الأسلوبية لكونها تجعل لكل فرد من المتكلمين باللغة طريقته الخاصة في نطق الحروف واستعماله للغة وإن كان لا يخرج عن القواعد اللغوية العامة، وإذا خرج المبدع عن هذه الأصول المعتمدة فإنما يكون خروجه مقصودا لإحداث مفاجأة مقصودة لجذب انتباه القارىء أو المتلقي فهو كما يقول (برونو): خطأ مقصود، كما أن المبدع يميل إلى استعمال بعض الكلمات دون غيرها، إذ لكل فرد طريقته الخاصة في بناء الجمل والربط بينها، ولكل فرد أيضا معجمه اللغوي الذي يميزه عن غيره فهو يستعمل بعض الصيغ ويكررها أو يقوم ببناء الجمل والربط بينها بطريقة معينة وهذا ما أكده (غراهام هوف) من أن "اختلاف السمات الأسلوبية يرجع إلى اختلاف استعمال الأفراد للغة". (٣)

والفضل الآخر الذي قدمه (سوسير) للدرس الأسلوبي هو في طرحه مفهومي العلاقات الرأسية (الترابطية Pradagmatic Relations) والعلاقات الأفقية (التركيبية Syntagmatic Relations) خلال عرضه للدرس الوصفي الذي يصف الظاهرة اللغوية

---

(١) شكري عياد: مدخل الى علم الأسلوب، ط١، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ١٩٨٢.

(٢) فرديناند دي سوسير،فصول في علم اللغة العام، ترجمة أحمد نعيم الكراعين، المطبعة العصرية، الاسكندرية، ١٩٨٢، ص ٣٠، ٣١.

(٣) غراهام هوف: الأسلوب والاسلوبية، سابق، ص ٢٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بافتراض ثباتها، فقد رأى ان مجال علم اللغة هو العلامات والعلاقات بينها، يقول: "العلامات والعلاقات بينها هو ما يدرسه علم اللغة". (١)

وتظهر قيمة الحديث عن العلاقات الرأسية في أمرين يتعلقان بالدرس الأسلوبي من حيث إن الدرس الأسلوبي يدرس اختلاف طرق التعبير اللغوي عن الفكرة الواحدة: الأول، يتمثل في مفهوم الاختيار على هذا المحور بين المترادفات، إذ يلتفت الدارس الأسلوبي إلى اختيار المنشيء ويقارن بينه وبين البدائل الأخرى المتاحة ليحاول استخلاص قيمة هذا الاختيار الجمالية والتأثيرية وعلى كافة المستويات اللغوية.

والأمر الثاني يتمثل في أن العلاقات بين العناصر اللغوية ضمن هذا المحور توفر المادة الصالحة لدراسة ظلال الدلالات والمعاني في العمل الأدبي من خلال دخولها في علاقات، إضافة إلى هذا فإن الحديث عن العلاقات الأفقية (السياقية) له تأثير كبير من حيث دراسة علاقة القواعد التركيبية بالفن القولي، وهذا شرط ضروري لتحديد الظاهرة الأسلوبية على أنها عدول أو انحراف في نطاق مفاهيم الصحة النحوية والمقبولية عند (تشومسكي).

مما سبق يبرز دور ألسنية (سوسير) في الدرس الأسلوبي لأنه أرسى قواعد (البنائية) التي قامت عليها شعرية (جاكبسون) وأسلوبية (ريفاتير) هذه المدارس التي أفادت منها الأسلوبية، ومهد الطريق أمام تلميذه (بالي) لتطوير الأسلوبية التعبيرية. (٢)

وتكاد الدراسات العربية تجمع – معتمدة في ذلك على دراسات غربية– على أن (شارل بالي ١٨٦٥-١٩٤٧) تلميذ (دي سوسير) هو المؤسس الأول لعلم الأسلوب في العصر الحديث، وتأتي أهمية (بالي) في أنه وللمرة الأولى في تاريخ الثقافة الغربية "ينقل درس الأسلوب من الدرس البلاغي بتأثير اللسانيات فيه منهجا وتفكيرا إلى ميدان مستقل، صار يعرف بالدرس الأسلوبي أو الأسلوبية" (٣) وهو وإن ظل يدور بالأسلوبية في فلك اللغويات فإنه حاول أن يدرس العبارة وما قد يعني بها من إبعاد نفسية واجتماعية يظهر

---

(١) دي سوسير، فصول في علم اللغة سابق، ص ١٨١.

(٢) ينظر لينه عوض: لغة الشعر عند محمود درويش (قراءة أسلوبية) رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، إشراف عبد الله عنبر، ١٩٩٧، ص١٥-١٦.

(٣) منذر عياش، مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، ١٩٩٠، ص ٣٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ذلك من خلال تعريفه لموضوع الاسلوبية بأنها: "تعنى برصد الطاقات التعبيرية الكامنة في اللغة لا في كلام فرد. وقد سميت هذه الأسلوبية بأسلوبية التعبير" [١] وأمام هذا الاتجاه الأسلوبي نشأ اتجاه أسلوبي آخر عني بدراسة الآثار الأدبية وما تحوي من أسلوب متفرد، وقد أطلق عليه اسم الأسلوبية الفردية أو الذاتية". [٢]

وتبدو معارضة النقاد لـ (بالي) في أنه استبعد اللغة الأدبية من ميدان الأسلوبية، لذلك برز اتجاهان في الدرس الأسلوبي: الأسلوبية التعبيرية والأسلوبية الفردية.

الأسلوبية التعبيرية:

تجمع الدراسات العربية على أن (شارلز بالي) تلميذ اللغوي (فرديناند دي سوسير) وخليفته في كرسي الدراسات اللغوية بجامعة جنيف هو المؤسس الحقيقي للأسلوبية التعبيرية فقد نشر عام ١٩٠٢ كتابه "الأسلوبية الفرنسية" ثم نشر (الوجيز في الأسلوبية) وله كتاب بعنوان (اللغة والحياة) اشتمل على مقالة بعنوان (علم الأسلوب وعلم اللغة العام) ترجمها إلى العربية شكري عياد وتضمنت هذه المقالة نظريته الأسلوبية. [٣]

والأسلوبية التعبيرية هي: درس يتناول الوقائع التعبيرية للغة ما من خلال مضمونها العاطفي "فالاسلوبية عند بالي تقوم على ما يقوم في اللغة من وسائل تعبيرية تبرز المفارقات العاطفية والإرادية والجمالية بل حتى الاجتماعية والنفسية، فهي إذن تنكشف أولا بالذات في اللغة الشائعة التلقائية قبل أن تبرز في الأثر الفني". [٤]

كان (بالي) عالما لغويا لذلك ارتبطت أفكاره الأسلوبية ارتباطا وثيقا بالدرس اللغوي، واستمدت مقوماتها الأساسية من نظرته إلى اللغة، واللغة عنده نظام من الرموز التعبيرية تؤدي محتوى الفكرة التي تمتزج فيها العناصر العقلية والعناصر العاطفية فتصبح حدثا اجتماعيا محضا وتكشف وجها فكريا وآخر وجدانيا، ويتفاوت الوجهان

---

(١) بيير جيرو: الأسلوب والاسلوبية، سابق، ص ٢٩.

(٢) عبد الله حوله: الأسلوبية الذاتية أو النشوئية، فصول، المجلد الخامس، العدد الأول، ١٩٨٤، ص ٨٤.

(٣) إبراهيم عبد الجواد: الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ط١، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ١٩٩٦، ص ٢٦.

(٤) عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، نحو بديل ألسني في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب، ليبيا – تونس، ١٩٧٧، ص ٣٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بحسب ما للمتكلم من استعداد فطري وبحسب وسطه الاجتماعي والحالة التي يكون عليها[١] فاللغة عنده لا تعبر – فقط– عن الحقيقة إنما تعبر كذلك عن العواطف الإنسانية، إذ تبدو كل عبارة ممزوجة بشيء من الشعور والانفعال، وهذا التصور جعله يدرس القيمة العاطفية للسمات اللغوية. فيجد موضوع الأسلوبية التعبيرية بدراسة وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية. [٢]

وهناك وقائع تعبيرية غير واعية في اللغة وأخرى تأثرية واعية تنتج عن قصد فللتعبير عن الامتنان، مثلا، إمكانات تعبيرية عدة منها: تفضلوا بقبول خالص الشكر والامتنان، طريقة خاصة للتعبير عن الفكرة نفسها" [٣] فاللغة عند (بالي) لا تعبر عن الحقيقة فقط، وانما تعبر –أيضا– عن العواطف.

ويركز (بالي) في دراسته على الكشف عن العلاقة بين الفكر واللغة ويجدها في اللغة الطبيعية دون اللغة الأدبية لأن اللغة الأدبية رصيد من التعبيرات المسكوكة الجاهزة ومليئة بالعناصر التراثية مما يجعلها لا تختلط باللغة المستعملة. [٤]

فضلا عن أن الشاعر أو الكاتب يستخدم الدلالات الوجدانية استخداما مقصودا لإحداث تأثير جمالي واهتمام (بالي) بالمحتوى العاطفي للغة، وباللغة الطبيعية دون اللغة الأدبية جعله لا يهتم بالجوانب الجمالية لأنها تكون مقصودة عند الأديب.

وأخيرا فلقد ركز (بالي) من وجه آخر على اللغة المنطوق دون اللغة المكتوبة من منطلق أن اللغة المكتوبة محرومة من النبر وحركات الوجه واليد فضلا عن أن الحوار في اللغة المنطوقة يتضمن الموقف دائما بشكل طبيعي، بينما يجتهد الكاتب في إيجاد

٥٣٠٩٨٥

(١) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والنقد الأدبي، الثقافة الأجنبية، العدد الأول، السنة الثانية، ١٩٨٢، ص ٣٥.

(٢) بيير جيرو: الأسلوب والأسلوبية، سابق، ص ٣٢.

(٣) عزة آغا ملك، الأسلوبية من خلال اللسانية، الفكر العربي المعاصر، العدد الثامن والثلاثون، ١٩٨٦، ص ٨٨.

(٤) ينظر صلاح فضل: النشأة الأولى لعلم الأسلوب، أقلام ، العدد السابع، السنة التاسعة عشرة، ١٩٨٤، ص ٢٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الموقف، كما "أن اللغة المكتوبة لغة "لا زمنية" فهي لا تكاد تعطي صورة عن الحالة الحاضرة للغة بل تجمع في سبيكة لا تخلو من شوائب شتى الحالات التي مرت بها". (١)

وهذا التركيز على اللغة المنطوقة يستبعد دراسة أسلوب الكاتب من حقل الاسلوبية ولا يهتم بالاستخدام الذي يظهر لدى مؤلف معين للقيم التعبيرية، ويعد كل هذا من قبيل الدراسات الأدبية الجمالية التي يحتفظ لها بكلمة (أسلوب) دون أن يجعلها داخلة في (علم الأسلوب) الذي يدرس وقائع التعبير اللغوية بصفة عامة لا عذر مؤلف خاص.

وملخص القول إن دراسة (بالي) الأسلوبية دراسة لغوية لا دراسة أدبية ولا سيما أنها تقصي النص الأدبي عن اهتمامها وتهمل العنصر الجمالي في اللغة مكتفية بمحتواها العاطفي. (٢)

الأسلوبية الفردية

إن استبعاد اللغة الأدبية من ميدان الدراسة الأسلوبية من أهم الأسباب التي أدت إلى استحداث الأسلوبية الفردية، ويعد ليوشبيتزر (١٨٨٧-١٩٦٠) من رواد هذه المدرسة، الذي علق أهمية كبيرة على اللغة الأدبية في الدراسة الأسلوبية واهتم بالمتكلم أو الكاتب الذي يتناول اللغة بطريقة خاصة به ولعل منهج (شبيتزر) يمثل أهم اتجاهات التحليل الأسلوبي الذي يعتمد على التذوق الشخصي، ويحرص على عكس المميزات الأسلوبية للنص الأدبي التي تصل من النص الى القارىء.

إن البحث الأسلوبي "إنما يعني تلك الملامح أو الشيات المتميزة في تكوينات العمل الأدبي وبواسطتها يكتسب تميزه الفردي أو قيمه الفنية بحسبانه نتاجا إبداعيا لفرد بعينه"(٣)

---

(١) شكري عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي، دراسات اسلوبية، ط١، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ١٩٨٥، ص ٤٢.

(٢) ينظر ابراهيم عبد الجواد: الاتجاهات الاسلوبية في النقد العربي الحديث، ص ٢٩.

(٣) رجاء عيد: البحث الأسلوبي، معاصرة وتراث، منشأة المعارف، الاسكندرية، ١٩٩٣، ص٢٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وإن الأسلوب ينبع من ذاتية الفنان أو الكاتب كما يقول (بوفون) ومع أن اللغة مشاع لمجموعة بشرية معينة فإن استعمالها بحسب الأفراد الذي ينتفعون بها حتى إنه ليقال: إن لكل امرىء لغته، بمعنى أنه ينفرد في أسلوبه عن المجموعة التي ينتمي إليها"[١] فاللغة بناء مفروض على الأديب من الخارج والأسلوب مجموعة من الإمكانيات تحققها اللغة، ويستغل أكبر قدر ممكن منها الكاتب الناجح" [٢]

وانطلاقا من الأسلوبية الفردية نلمس "أن أكثر الأمور المألوفة في دراسة الأسلوب هي دراسة الأسلوب الشخصي لكاتب من الكتاب" [٣] فصار ينظر إلى الأسلوب على أنه الفردية في اختيار الكلمات والصور وتركيب الجمل والبناء العام، وصار استعمالا خاصا ينفذ به الأديب من اللغة، ليحقق مفهوماته الفنية ويترجم شخصيته بطريق خاص، وصار بالتالي تعبيرا عن مزاج خاص به وحده، هنا ترى جملة من الإثارات حول مقولة (بيفون) الأسلوب هو الرجل، وفي ذلك تأكيد ارتباط الأسلوب بالمبدع. [٤]

ولقد أثرت آراء العالم اللغوي (تشومسكي) تأثيرا كبيرا في كافة فروع الدرس اللساني الحديث، عندما طرح نظرية النحو التوليدي والتحويلي وكان طبيعيا أن تلقي بظلالها على الدرس الأسلوبي فتنهض به بما استجد على الدرس النحوي الذي يعد مدخلا رئيسا لمعالجة النصوص اللغوية.

قدم تشومسكي مصطلحين هما (القدرة) و (الأداء) إذ يقصد بالقدرة الكامنة للمتكلم على استعمال نظام اللغة لإنتاج الجمل الصحيحة وفهمها، ورفض الجمل غير الصحيحة، ويقصد بالأداء: التحقق الفعلي للنظام النموذجي المرتبط بالقدرة اللغوية عند الأداء من خلال عدد الأمثلة الواقعية للجمل المستخدمة من الأفراد". [٥]

إن ما يهمنا هو مفهوم القدرة اللغوية من حيث مستوى الجمل الصحيحة نحويا، ورفض الجمل غير النحوية أي قبول الصحيح ورفض الخارج عن النحوية، وإن متكلم

---

(١) ريمون طحان: الألسنية العربية، ط٢، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ١٩٨١، ص ١١٦.

(٢) نفسه ١١٦/ ١١٧.

(٣) غراهام هوف: الأسلوب والأسلوبية، سابق ص ٤٩.

(٤) ينظر إبراهيم عبد الجواد: الاتجاهات الاسلوبية في النقد العربي الحديث، سابق ص ١٠٠.

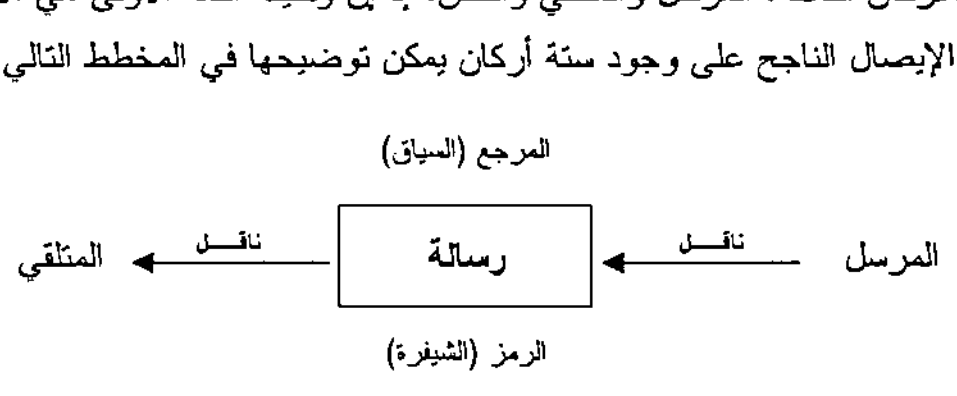
(٥) ينظر لينة عوض: لغة الشعر عند محمود درويش، سابق، ص ١٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

العربية سيقبل جملة من مثل: (غيوم سوداء في السماء) ويعتبرها صحيحة نحويا لأنها تستقيم والبنية التركيبية للجملة العربية، وأنه سيرفض جملة مثل: (السماء غيوم في سوداء) بل إنه سيعتبرها غير واضحة دلاليا، لكن جملة من مثل: (السماء حزينة) لا تفارق البنية النحوية كما هو الحال مع جملة (السماء غيوم في سوداء) ومع ذلك فإنها لا تعد سليمة بصورة تامة. ذلك أن تركيبها النحوي يختلف دلاليا عن تركيب أية جملة سليمة أخرى وتؤول هذه الجمل دائما تأويلات مجازية لأن كلمة (حزينة) تتفق على المحور الاستبدالي مع أية كلمة أخرى كانت يمكن أن تحل محلها في هذا التركيب من حيث طبيعة وظيفتها النحوية وبينتها الصرفية مثل: ماطرة، غائمة، لكن (حزينة) لا ترتبط في العرف اللغوي بما هو خال من القدرة على الإحساس مما جعلها مستغربة دلاليا. (١)

وهذا النوع من الجمل يصنفه المتكلم للغة على أنه تعبير مجازي رابطا إياه بالوظيفة التأثيرية والجمالية، من حيث هو تركيب خاص لعناصر الاستبدال على محور التراكيب، لكن المحللين الأسلوبين يدرسونه على أنه نوع من التراكيب التي انزاحت عن التعبير المألوف لأغراض مقصودة أرادها المبدع.

كما أن لنظرية الاتصال والإعلام دورا في إبراز مفهوم الأسلوب حسب زاوية النظر للأركان الثلاثة: المرسل والمتلقي والنص، إذ إن وظيفة اللغة الأولى هي الاتصال ويعتمد الإيصال الناجح على وجود ستة أركان يمكن توضيحها في المخطط التالي:



فالمرسل في دراسة الخطاب الأدبي المكتوب هو الكاتب والمتلقي هو القارىء والرسالة هي النص الأدبي والمرجع هو مضمون الرسالة والرمز هو الحروف المطبوعة والناقل هو الكتاب الذي يحوي العمل الأدبي.

---

(١) ينظر، السابق، ص ١٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وغربيين[١] ولقد أورد (شبلنر) في كتابه (علم اللغة والدراسات الأدبية) أنماطا من الانحرافات الموضعية والداخلية والسلبية. [٢]

وبما أن مقولة: (إن الأسلوب هو انحراف عن النمط المألوف) و (إن الأسلوب هو اختيار (Choice) أو انتقاء (Selection) يقوم به المنشيء لسمات لغوية معينة بغرض التعبير عن موقف معين [٣] فإن هذه الدراسة اعتمدت في معظم فصولها على هاتين المقولتين، وإن مجموع الانزياحات والاختيارات والانتقاءات لسمات معينة دون غيرها هي التي طبعت لغة نزار قباني الشعرية بطابع ميزه عن غيره من الشعراء وصار يعرف به.

(١) ينظر جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، ط١، دار توبقال، المغرب ١٩٨٦، ص ١٦ ورجاء عيد: البحث الأسلوبي، ص ١٤.

(٢) ينظر برند شبلنر: علم اللغة والدراسات الأدبية، سابق، ص ٦١-٦٤.

(٣) سعد مصلوح: الأسلوب "دراسة لغوية إحصائية"، ط٢، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٤، ص ٢٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الأول

الانزياح الدلالي

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الأول

الانزياح الدلالي

الأسلوب والانزياح:

الانزياح من أهم الظواهر التي يمتاز بها الأسلوب الشعري عن غيره؛ لأنه عنصر يميّز اللغة الشعرية، ويمنحها خصوصيتها وتوهّجها، ويجعلها لغة خاصة، تختلف عن اللغة العادية، وذلك بما للانحراف (الانزياح) من تأثير جماليّ وبعد إيحائيّ، ولما لهذه الظاهرة من أثر في النص الشعري.

ويتجلّى تركيز الدراسات النقدية والأدبية الحديثة على عنصر الاستخدام اللغوي في النص الشعري بخاصة، تلك الدراسات الأسلوبية والألسنّية التي تتعامل مع النص الشعري على أنه لغة مستخدمة بطريقة مغايرة للمألوف والمعتاد.

إن مفهوم الانزياح واحد من أهم المصطلحات النقدية الحديثة، بل إنه المصطلح الذي قامت عليه "الأدبية" أو "الشعرية" بمفهومها الحديث.

ولكي نستجلي مفهوم هذا المصطلح كان لابد أن نشير إلى أنه من المتفق عليه، أن ثمة لغةً عادية، أو مستوى عادياً للغة هو ما يطلق عليه "اللغة اليومية" التي وظيفتها الأساس وظيفة إيصاليّة، فهي لغة أحادية الرؤية، ولا تحتمل غير تأويل واحد يتسم بالوضوح، لغة ذات مستوى واحد يفهمها مجموع المتلقين على تباين ثقافاتهم.

وانطلاقاً من هذا الثابت (لغة النثر/ المعيار)، فإن اللغة الشعرية أو الخطاب الشعري لا يمكن أن يوصف بالشعرية أو (الأدبية) إلا بازاحته عن الخطاب الاعتيادي أو الانحراف به عنه، وهي أولى مستويات الأدبية عند (روبرت شولز) [1]، ولذلك فلا تعد الأفعال الاتصالية المباشرة أدباً - في العادة - لأن الأدبية تتحقق إذن من

---

(١) روبرت شولز: السيمياء والتأويل، ترجمة سعيد الغانمي، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٤، ص ٢٤١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

خلال (الانزياح) إذا فهم على أنه تجاوز للعادي والمباشر. وأضحت الأدبية تعني (الانزياح).

لقد ميز (جان كوهن) مستويين من الدلالة، سمى الأولى: دلالة المطابقة والثانية دلالة الإيحاء، ورأى أن لكل من هاتين الدلالتين مرجعية واحدة، ولكنهما تختلفان على المستوى النفسي؛ لأن دلالة المطابقة ترتبط بالاستجابة العقلية، أما دلالة الإيحاء فتشير إلى الاستجابة العاطفية، كما قرن وظيفة المطابقة بالنثر في حين قرن وظيفة الإيحاء بالشعر.

فحينما "تكون لغة الانطلاق ولغة الوصول معا نثرا، فإن المستوى الشكلي يفقد كل قيمة مميزة.." [١] أي إن لغة النثر هي لغة المعيار بحيث تكون الألفاظ ودلالتها متطابقة، ولا تقبل تأويلا ما، فيتحقق البعد الدلالي دون حاجة لوضع احتمالات وتوقعات أبعد من الدلالة المعجمية، فإن لم تتطابق الدلالة مع المعاني الأولية للسياق، عد ذلك انزياحا عن لغة النثر ودخولا في اللغة الشعرية التي تعني "كل ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا للمعيار العام المألوف". [٢]

ويرى "كوهن" - الذي شغل بنظرية الانزياح - أن الشعر انزياح عن معيار هو قانون اللغة، ولكنه ليس انزياحا فوضويا، وإنما هو محكوم بقانون يجعله مختلفا عن غير المعقول. ويذهب إلى أن الانزياح هو الشرط الضروري لكل شعر، بل لا يوجد شعر يخلو من الانزياح [٣]. إن الانزياح "استعمال المبدع للغة - مفردات وتراكيب وصورا، استعمالا يخرج بها عما هو معتاد ومألوف بحيث يحقق المبدع ما ينبغي له أن يتصف به من تفرد وإبداع وقوة جذب" [٤] والانزياح ظاهرة أسلوبية ونقدية وجمالية، وإن كان النقد الحديث

---

(١) جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، سابق، ص٣٤-٣٥.

(٢) المرجع نفسه، ص ١٥.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٩٢-١٩٣.

(٤) أحمد محمد ويس: وظيفة الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية، مجلة علامات في النقد، مجلد ٦، عدد ٢١، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ١٩٩٦، ص ٢٩٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يعني بها إلا أنها كانت موجودة في نقدنا العربي القديم من خلال الاستعارة والمجاز وبمسميات كثيرة منها: الاتساع والتوسع والعدول. (١)

وبما أنه - في نظر الدارسين الأسلوبيين - يشكل خرقاً وانتهاكاً للاستخدام العادي للغة، فإنه يفتح آفاقاً لمجالات تستخدم فيها اللغة استخداماً غير معهود أو مألوف ولكون ظاهرة الانزياح بارزة في شعر نزار قباني فقد ارتئي اعتماد تعريف واحد من بين تعريفات كثيرة للأسلوب، وهو: الأسلوب هو الانحراف (الانزياح) وهذا ما ستحاول الدراسة أن تجليه من خلال نوعين من أنواعه هما: الانزياح الدلالي والانزياح التركيبي. أما الانزياح الصوتي والموسيقي فهو بحاجة إلى دراسة مستقلة وميدان آخر تجلى فيها الظواهر الموسيقية بشكل مفصّل.

الانزياح الدلالي في شعر نزار قباني:

يعّد الانزياح الدلالي (المنافرة الدلالية) من أبرز ملامح شعرية نزار قباني؛ فإذا كانت الملاءمة تحقق مستوى من التجانس في لغة النثر - لا سيما العلمي منه- ويكاد هذا التجانس يكون تاماً في أغلب استخداماتها، "فإن الخطاب الشعريّ مبني على التغريب"(٢) وخرق المعايير. ولغة الشعر تتسم "بالابتكار والجدة والنضارة والإثارة" (٣). فهي تعنى بمثل هذا الانزياح أو التنافر؛ ففي حين نجد الفعل في اللغة المعيارية - النثرية- دالاً على أمر ما، وينتظر أن يسند إلى شيء متجانس معه، من مثل: حفر العامل البئر، ورجل واثق.. فهاتان الجملتان عند (رولان بارت Roland Barthes) هما درجة الصفر على عكس لو استبدلنا بهما – مثلاً – حفر بنظرته قلب العدو، أو رجل مضيء، وهنا لابد

---

(١) موسى ربابعة: الانحراف مصطلحاً نقديا، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، مجلد ١٠، عدد ٤، مؤتة – الكرك، ١٩٩٥، ص١٤٧.

(٢) رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، ط١، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ١٩٩٦، ص٢١.

(٣) عبد الرحمن السليمان: الشعرية والتجاوز – نماذج تشكيلية من الوطن العربي، مجلة علامات في النقد، مجلد ٧، عدد ٢٥، ١٩٩٧، ص٢٣٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لهاتين الجملتين معنى دلالياً ولا يتم إلا بالتأويل؛ لأن المنافرة يجب أن تحقق الانسجام بعد التأويل وإلا صار الكلام نوعاً من الهذيان أو الانحراف به إلى غير المعقول. (١)

إن وجوه الانزياح الدلالي (المنافرة) متعددة، منها: الإسناد الدلاليّ كإسناد الشيء وصفته أو لونه إلى ما ليس له (٢)، ومنها المنافرة الإسنادية النحوية في الفعل والفاعل والمفعول، والمبتدأ والخبر، والانزياح الإضافي، والاستعارات التنافرية والمفارقة بأنواعها، ومنافرة العنوان، والتراسل.

وواجه نزار قباني – منذ بداية رحلته الطويلة مع الشعر – "الازدواجية اللغوية: لغة الشارع ولغة الفكر، لغة التداول ولغة الكتابة، فرأى أنه كان لزاماً عليه أن يتخذ موقفاً معيناً، فإما أن يختار لغة المعاجم والمحاضرات فيوصف بالتقوقع، وإما أن يختار لغة الشارع (إن جاز التعبير) بحيويتها وبساطتها، وبالتصاقها بالواقع، فاختار لغة الحديث اليومي متجاوزة صرامة الخطاب القاموسي ورصانته، مما أكسبها هذا الانتشار الجماهيري الواسع" (٣).

ورأى أن لا الكلمة وحدها كمفردة، ولا القاموس كتراكم لفظي قادران على إعطائنا شعراً جميلاً، ولا تقاس القصائد بحجم كلماتها ما دامت الكلمة تستمد جمالها من علاقتها بالكلمات الأخرى السابقة واللاحقة، أي نظم الكلمات في علائق، ويصرّح بهذا في قوله: "لكي تكتسب الكلمة خاصيتها الشاعرية لابد لها من شاعر مبدع.. ينزع عنها رداء النمطية البغيضة. ويقول: "فبدون اغتصاب لا يوجد شعر، والاغتصاب هنا يعني تمزيق الحاجز الذي تنسجه المفردات والأفكار والعواطف حول نفسها مع تقادم الزمن". (٤)

---

(١) ينظر محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ط٣، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ١٩٩٢، ص٢٤-٢٥.

(٢) ينظر سامح الرواشدة، شعرية المحاجة (دراسة في ديوان أقوال جديدة عن حرب البسوس لأمل دنقل)، مجلة أبحاث اليرموك "سلسلة الآداب واللغويات"، جامعة اليرموك، إربد، مجلد ١٥، عدد١، ١٩٩٧، ص ١٥-١٦.

(٣) عبد العالي بوطيب، قراءة في الخلفية النظرية لتجربة نزار قباني، مجلة علامات في النقد، المجلد ٨، العدد ٣٢، ١٩٩٩، ص٣٢٢.

(٤) نزار قباني: قصتي مع الشعر، منشورات نزار قباني، ط٧، بيروت، ١٩٩٤، ص ٧٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لقد جسد الانزياح قدرته في استخدام اللغة، وتفجير طاقاتها، وتوسيع دلالاتها، وتوليد أساليب وتراكيب جديدة لم تكن دارجة أو شائعة في الاستعمال، ونزار قباني واحد من أولئك الأوائل في هذا المجال، إذ شكّل لغته الشاعرية حسبما تقتضي حاجته غير آبهٍ بالحدود والأنظمة والدلالات الوضعية، فعمد إلى الانتقال مما هو ممكن إلى ما هو غير ممكن من خلال استخدامه الخاص للغة.

(أ) الصفة:

تعّد الصفة أو النعت باباً من أبواب الانزياح الدلالي إذا وقعت في السياق غير متجانسة مع موصوفها ومتنافرة معه، وتحقق مستوىً عالياً من الشعرية التي تميّز الشعر عن غيره من الكلام النثري.

ويمكن القول إن نزار قباني طوع كثيراً من الصفات التي تبدو متنافرة دلالياً مع موصوفاتها، فاعتمد أسلوبه عليها بعد أن صبغت بصبغته الخاصة، فأقام شبكة من العلاقات الدلالية بين كلمات لم تقم عند غيره، سواء أكان الموصوف معنوياً أم شيئاً أم عضواً جسدياً.. وأسبغ عليها من الصفات الإنسانية مما جعل المعاني ومدلولاتها تتوالد بصور فنية جميلة. وإن النعت يلعب – عادة – دور التحديد بطبيعته، وإن كل نعت لا ينجز هذا الدور يعتبر انزياحاً أو صوره. (١)

ومن ذلك ما قاله في قصيدة "الفم المطيّب" :

لو لم يكن .. في وجهك

البريء .. قلت مخلب

لكنّه – إذا – غفرت –

مخلب مهذب! (٢)

---

(١) جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص ١٣٨.

(٢) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ط١٣، منشورات نزار قباني، بيروت، ١٩٩٣، ٢٢٢/١. وسيشار إلى هذا المصدر فيما بعد بـ "الأعمال الكاملة" مضافا إليه رقم الجزء والصفحة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المخلب لبعض الحيوان عضو مهم له ليحصل على غذائه، غير أن نـــزاراً جعلــه لفــم محبوبته المطيّب، فأوجد نوعاً من الانزياح الدلالي الذي لا يستقيم المعنى إلا بتأويله، وإلا بقي غير معقول، وتم الانزياح على مستويين: أولهما: تشــبيه فــم محبوبتــه بــالمخلب، وثانيهما: استدراكه بوصف هذا المخلب بالتهذيب في حالة غفران المحبوبة له ذنبه.

ولنفي هذا الانزياح ينبغي أن يدرك أن ممانعة المحبوبة وصدّها له صــيّر فمــها مخلباً، فليس شرطاً عند الشاعر أن يكون النهش خاصاً بالمخلب، فالفم المرغوب فيه يمكن أن ينقلب إلى مخلب فكلاهما مؤذيان، ثم من الممكن أن تلصق بالمخلب صفة تناسبه فيــها معنى القوة والفتك، أما أن يوصف بالتهذيب، فهذا غير جائز إلا في الشعر لأنــه يســعى باتجاه (اللامألوف).

ويمكن إزاحة مثل هذا التنافر إذا عرفنا أن المخلب الفاتك/ فم المحبوبة المطيــب، يبتعد عن صفة البطش في حالة الرضا والصفح، فينتفي شرط الإيذاء، ويحل بدلاً عنه كل ما هو جميل وفتّان، وفق الحالة الشعورية التي يحس بها الشاعر مدّاً أو جزراً.

وفي قصيدة "الضفائر السود" اعتمد الشاعر على جملة من الصفــات المتنــافرة – ظاهرياً- إلا أنه من خلالها تميزت شاعريته، وكأن له علامة تجارية مسجلة يدمــغ بــها شعره، كما يقول وديع فلسطين. (١)

وهي من الشعر العاطفي الذي برع فيه نزار قباني، وكاد يتفرّد به صياغة ومعاني وجرأة، وهذه بعض الأبيات التي يلحظ فيــها مجموعــة مــن الصفــات اللامتجانســة، والتشبيهات الفريدة، يقول:

وحرّرته .. من شــريطِ	أصفــــر .. مغــــرّد
واســتغرقت أصــابعي	في ملعبٍ.. حر.. نــدي
وفــرّ .. نــهر عتمــة	على الرخــام الأجعــد

(١) وديع فلسطين: مختارات من الشعر العربي المعاصر وكلام في الشعر، ط١، مركــز الأهــرام للترجمــة والنشر، القاهرة، ١٩٩٥، ص٣٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تقلني أرجوحة ســـوداء حـــيرى المقصـــــد

تـــوزّع الليـــل علـــى صبـــاح جيـــدٍ أجيـــد

هناك طاشـــت خصلـــة كثـــيرة التمـــرّد

تسرّ لي أشواق صـــدر أهـــوج التنـــهد

ونبضة النّهد الصغـــير الصاعد .. المغـــرّد [1]

فكون الشريط أصفر من الصفات المناسبة للموصوف، لكن الصفة الأخرى جاءت غير منسجمة لتبعد هذا الوصف عن النثرية، فجعلت الشريط مغرّداً! إذ لا يعقل أن يكـون الشريط كذلك لكون التغريد من صفات الطيور، ويمكن نفي الانزياح كأن نقول إن الشريط كان على هيئة طير أو عصفور فبث نزار فيه الحياة – وهو من الجمادات – بأن جعلـــه مغرداً على سبيل التشخيص .

كما جعل نزار شعرها ملعباً حراً ندياً، وصفات كهذه لا تناسب الملعب الذي هـــو هنا شعر محبوته، فمن المعروف أن أي ملعب محدود بحدود دقيقة إلا أن أصابعه راحـت تلعب في ملعب حرّ لا قياسات تحدّه، وبتلك الصفات المتنافرة – ظاهرياً – تبدو صـــورة الضفائر السود (وهي هنا مربوطة) وقد فكت من قيودها، فغدت منســـدلة علـــى كتفيـــها كالشلال. ثم أخذ يعمق بعض الصفات الانزاحية في قوله: "أرجوحـــة ســـوداء، حـــيرى المقصد"، فهي طليقة لا تدري بأي اتجاه ستسير، وهي "خصلة كثيرة التمرد" ثم أكســـبها صفة إنسانية، هي الإسرار عن أشواق الصدر، وبعدها جعل للصدر تنهداً أهوج.

إن صفات كالصغر والصعود صفات تتناسب مع النهد في القصيدة غير أنـــه لـــم يكتف بذلك بل جعله "مغردا" فتنافرت مع الصفتين السابقتين فوصفه له بـــالتغريد صفـــة للطائر حسن الصوت، جعله بلبلا يعبر عن أشواق الحب وتنهدات العشق، كما أن صفـــة كهذه توحي بجمال النهد، يضاف إليها التشبيهات الكثيرة والاستعارات الطريفة في هـــذه القصيدة.

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، ١/١١١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مما يؤكد أن نزارا حقق فيها مستوى عاليا من الشعرية التي هي أساس الشعر وجوهره. وإن نظرة في شعره تبين مثل هذا النوع من الانزياح الإسنادي، فنراه يستخدم -على سبيل المثال – تراكيب وصفية طريفة، مثل: القميص الكسول، الكرم الرضيع، الحطب المغني، الحلمة الحمقاء، الوشوشة الكريمة، الدميعة الحافية، الزوابع النابحة، البيدر المرح. (١)

(ب) (الاستعارة التنافرية: Oxymoron)

الاستعارة التنافرية هي صورة بلاغية تقوم على الجمع بين شيئين متنافرين لا علاقة تجمع بينهما. (٢) وتتسم لغة النثر عن لغة الشعر بأنها تحقق قدرا عاليا من الملاءمة الإسنادية، فتسند الألوان أو الصفات – مثلا – إلى موصوفات تحقق فيها هذه الملاءمة، كأن نقول: "السماء زرقاء"، و"العشب أخضر"، على عكس ما عليه الشعر، فإنه يعدل عن مثل هذا، ليحقق تنافرا مطلوبا في مجال الشعرية، فقد تكون السماء خضراء، والعشب أبيض..! وهو ما يطلق عليه الاستعارة التنافرية.

وتتجلى هذه الظاهرة في أنها تقوم على الانحراف والتجاوز والاختراق، ولكن هذه الأشياء ذات وظيفة جوهرية، فالألوان واستخدامها الجديد جعل الدوال غير عادية "وذلك من خلال إدراكنا أن الاستخدام للألوان إنما هو بدائل حسية عن عناصر حسية أيضا، كما ندرك أن الألوان هنا لا تحيل إلى الألوان ذاتها؛ إذ تحيل إليها في اللحظة الأولى فحسب، أما في اللحظة الثانية فإن اللون نفسه يتحول إلى دلالة ثانية ذات طبيعة وجدانية". (٣)

---

(١) انظر الأمثلة السابقة على الترتيب في الأعمال الشعرية الكاملة: ١/٢٨، ١/٤٧، ١/٤٦، ١/٦٩، ١/١٠٠، ١/١٣٠، ١/٤٨، ١/٢٣٩.

(٢) بسام قطوس، موسى ربابعة، الاستعارة التنافرية في نماذج من الشعر الحديث، مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد ٩، العدد١، مؤتة – الكرك، ١٩٩٤، ص ٣٤.

(٣) صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٨، ص ٢٧٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أما الاستعارة التنافرية الوصفية فقوامها التنافر بين الصفة والموصوف؛ "إذ يمتلك الشاعر جرأة في المزج بين المتنافرات بصورة مدهشة تدعو إلى التساؤل والتأمل، وتفتح آفاقا غنية من التفسيرات التي تأخذ القارىء إلى عوالم جديدة لم يسبق له أن وقف أمام سحرها المدهش". (١)

ومن الأمثلة على الاستعارة التنافرية لدى نزار قباني، قوله:

أحبك. فوق التصور .. فوق

المسافات. فوق حكايا العدا

جرحت الأزاميل فيك. حملت

إلى شعرك القمر الأسودا (٢)

إن وصف القمر في هذا النص بالسواد فيه تنافر مع ما يعرف عنه من اللمعان والتلألؤ والبريق.. إضافة إلى ذلك لقد أحدث مفاجأة أو توقعا خائبا – كما قال (رومان ياكبسون) (٣)، فخلق حالة من عدم الانسجام بين الصفة والموصوف، وخيب توقعاتنا المرجعية الوصفية، ولذا فإن هذا النعت اللوني حقق انزياحا دلاليا، ورفع مستوى الشعرية في المقطوعة السابقة وأحدث توترا داخليا أو فجوة لابد من ردمها من المتلقي.

أراد الشاعر أن يصور مدى حبه غير المحدود زمانا ومكانا، ولا يمكن تصوره بشكل، فرسم صورة غريبة بديعة، أسبغ عليها لمساته الفنية بريشته الفنانة، فأصبح شعرها غاية في الروعة والبهاء، لذلك لا غرابة أن نجد مثل هذا التنافر، فالإبداع لا تحده ضوابط المنطق، فجمع بين النقيضين لأنه كما قيل: "الضد يظهر حسنه الضد" وتناقض اللونين:

---

(١) بسام قطوس وموسى ربابعة: الاستعارة التنافرية في نماذج من الشعر الحديث، سابق، ص ٤٧.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، ١/٢٥.

(٣) رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي، ومبارك حنون، ط١، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٨، ص٨٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الأبيض والأسود، يبرز جانبا مهما في الجمال؛ الوجه والشعر/ والظلام والقمر، مما يزيد الصورة مهابة وجمالا.

وإذا كانت هذه الصورة (القمر الأسود) مفسدة لتوقعاتنا أو أنها كسرت آلية التفكير ونمطيته في جانب ما، فإن النقد الحديث فسح لها مكانا كبيرا سعيا نحو توسيع إمكانات اللغة وخلق معان جديدة من خلال صلات جديدة. (١)

وتتكرر مثل هذه الصفات اللامتجانسة في النصوص النزارية، كما في قوله:

كانت إذن ممدودة

وكان يشكو الموقد

وكانت الأحراج تبكي

والخليج يزبد

وفي صميمي غيمة

تبكي وثلج أسود (٢)

وصف (الثلج) بصفة مخيبة للتوقع، فقد تطرح احتمالات غيرها، كأن يقال – مثلا– مندوف، أبيض، متراكم.. أما أن يوصف بالسواد فلا يكون إلا اذا اختلط بمادة سوداء. ولهذا فإن صفة (أسود) أحدثت تنافرا مع الموصوف (ثلج) لتحقق أخيرا حالة من الانزياح الدلالي.

ومما عمق هذه الصفة اللونية المتنافرة توالي الاستعارات الجزئية؛ فالموقد يبكي وكذلك الأحراج، وكأن الشاعر بين شيئين متناقضين: قبول الأنثى ورفض الرجل، مما جعل الموقد يشكو ويدفع الرجل إلى اتخاذ موقف إيجابي تجاه المرأة، لكنه أخفى هذه

---

(١) جاكوب كورك: اللغة في الأدب الحديث، ترجمة ليون يوسف، عزيز عمانوئيل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٩، ص٢٨٠.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، ١/١٧١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المشاعر، وهو يعاني من برودة سلبية أمام الأنثى ظاهريا، لكنه في الداخل متوهج الشهوة والرغبة. إن هذا التناقض بين الظاهر والباطن هو الذي دفعه بأن يصف ثلجه بالسواد.

ومن الأمثلة على الاستعارة التنافرية الوصفية (غير اللونية) في شعره، قوله:

يا إلهى ، هل الكتابة جرح

ليس يشفى، أم مارد ملعون؟

كم أعاني في الشعر موتا جميلا

وتعاني من الرياح السفين

جاء تشرين.. يا حبيبة عمري

أحسن الوقت للهوى تشرين

ولنا موعد على (جبل الشيخ)

كم الثلج دافىء وحنون [1]

في المقطوعة السابقة، استعارتان وصفيتان؛ ففي الأولى عبر الشاعر عن معاناته الخاصة في الكتابة الشعرية، فهي جرح أو مارد ملعون، ثم خلص إلى أن الشعر موت لما في الكتابة الإبداعية من آلام ومعاناة، فهي ذوب المبدع، وعصارة فكره ورؤياه لنفسه وللعالم. ولم يقف به هذا عند ذلك بل جعل الكتابة موتا جميلا! فكيف يكون هذا الشبح المرعب المقلق حقا جميلا؟!

هل الموت في هذه القصيدة: "ترصيع بالذهب على سيف دمشقي" جميل؟ نعم، إنه رغم ما عاناه الشاعر (إذا اتفقنا أن الكتابة ألم) جميل، والسبب أن هذا الشهر (تشرين) هو الشهر الذي حقق فيه العرب النصر على العدو الصهيوني، وكلما تكررت ذكرى المناسبة شعر

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، ط٤، ١٩٨٦، ٣/٤٣٥ - ٤٣٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

العرب بالفخر والاعتزاز، وفي طليعتهم الشعراء، فيحق لهم أن يتغنوا بهذه المناسبة العطرة، لذلك فبالرغم من أن الشعر (موت)، فهو أيضا جميل لأنه تنفيس عن شحنات عاطفية مبهجة، لا يمكن لمبدع أن يتخلص منها إلا بتفريغها على الورقة، عندها وحسب يحس الشاعر بالراحة الكبرى.

أما الاستعارة التنافرية الأخرى ففيها ينشر الشاعر دفء المكان وبهجته (الثلج دافىء) إنه الإحساس بالدفء النفسي لا الدفء الحسي، ومن هنا أصبح المكان الذي تكتنفه الثلوج – حتى صيفا – دافئا وحنونا، ثم تضافرت بعض المفردات لنشر الفرح والحبور على جسد المقطوعة السابقة، منها: حبيبة عمري، الهوى، موعد الحب، الدفء، الحنان، للتعبير عن مثل هذا الإحساس الجميل.

إن قيمة الاستعارة التنافرية هي قيمة أسلوبية، لا يمكن تحققها بالكلمة المفردة أو الوحدات اللغوية البسيطة – كما في كثير من تراكيب نزار، وإنما تتجسد من خلال الصورة القادرة على خلق الإيحاءات المتعددة، لذلك فإن بعض هذه الاستعارات جاءت في شعره منبتة عن لحمة النص، كما في قوله: "وحش جميل"، "أيتها القريبة البعيدة"، "فتحملي غضبي الجميل"، "وجعي الجميل"، "يزداد عني ابتعادا كلما قربا"، "الرحيل قد يدنيك". (١)

(جـ) تراسل الحواس

في تراسل الحواس تتحول مظاهر الطبيعة الصامتة إلى رموز ذات معطيات حية، ويوحي الصوت وقعا نفسيا شبيها بذاك الذي يوحيه العطر أو اللون، مما يكشف عن تلك الوحدة الشاملة التي تربط بين نثريات الطبيعة وذلك المعنى المطلق الذي ترتد إليه الأشياء.

إن انفعال الشاعر الداخلي هو الذي يملي عليه أن تتبادل الحواس وظائفها في الصورة الفنية، بحيث يصبح ما يدرك بالبصر يصبح مسموعا والمسموع يصبح مرئيا، وما حقه أن يسمع يشم أو يتذوق وهكذا..

---

(١) أنظر الأعمال الشعرية الكاملة، ١/٦٣٠، ٢/٥٦، ٣/٦٤٦، ٢/٥٨، ٣/٤٢٢، ٢/٨٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وفي التراسل تتكاتف الحواس الخمس فيما بينها في نقل مظاهر عالم المحسوس إلى العقل. [١]

لقد احتذى نزار قباني غيره من الشعراء، وبخاصة الرومانتيكيين في العصر الحديث في هذا النمط الأسلوبي، غير أنه اختلف عنهم بأنه – أي التراسل- صار نمطا أسلوبيا متكررا في شعر نزار، بحيث تتداعى في شعره إحساسات منتمية إلى سجلات حسية مختلفة، فقد نجد – مثلا – إحساسا مرئيا يتجاوب مع إحساس سمعي، كما في قوله في قصيدة "زيتية العينين":

شباكي الصغير .. يفضي إلى

فسقية .. يفضي إلى المشرق

إلى نوافير رمادية

تبكي بصوت أزرق أزرق [٢]

إننا أمام صورة من صور تجاوب الحواس، وهنا نجد إحساسا مرئيا يتجاوب مع إحساس سمعي، ولو أعدنا تركيب (بصوت أزرق) إلى درجة الصفر – كما قال رولان بارت- لقلنا: بصوت مرتفع، هادىء.. لكن نزارا لو فعل هذا لسقط في النثرية والتقريرية التي تقضي على الشعر، والسؤال لم وصف نزار الصوت بأنه (أزرق، أزرق)؟

إن نفي هذا الانزياح أو هذا الخطأ المقصود – كما عند برونو- هو الذي يعيد للمقطوعة اتساقها فتغدو ذات قيمة جمالية متغياة.

ولو عدنا إلى المرجعيات الذهنية للون الأزرق لوجدنا أنه لون هادىء، يوحي بالسكنية والراحة النفسية.. أما في النص السابق، فتبدو صورة النوافير وسط جو لطيف وطبيعة جميلة، وهي تسح ماءها بشكل انسيابي دون أن تحدث صخبا، ساندها الشباك

---

(١) انظر كمال البصير: بناء الصورة الفنية في البيان العربي، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٨٧، ص ٤٢٧-٤٢٨. ومحمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار النهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة – القاهرة، ص ٤١٩.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، ١/٤٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الصغير المطل على فسقية.. كلها صور توحي بجمال المكان وهدوئه، ونوافير ينساب منها رقراقا صافيا أزرق.

ويمكن أن نعثر على مثل هذا التراسل في مواطن متفرقة من أعماله الشعرية الكاملة، ومن ذلك: "ستارة غضة"، "صوتا حريري الصدى"، "النجوى الناعمة"، "اللذة الحمراء"، "التعب الأزرق"، "الحلم الأخضر"، "السر الأحمر"، "النشوة الشقراء". (١)

(د) الإسناد النحوي:

الجملة في العربية – كما هو معلوم– قسمان: الجملة الفعلية والجملة الاسمية، وهنا سندرس أنماط من هذه الجمل في شعر نزار قباني.

يأتي الفاعل أو المسند إليه في الجملة الفعلية منسجما مع الفعل؛ ليعبرا عن دلالة إيصالية أو إخبارية محددة، وهو ما يسعى النثر إلى القيام به، أما الشعر فسبيله مختلف، فهو يسعى إلى خلخلة الجملة وجعلها متنافرة.

فعلى سبيل المثال، إن جملة نحو: يأكل الولد هي جملة إيصالية تنطلق من المرسل لتمر بقناة اتصال وتنتهي عند المتلقي الذي يقوم بدوره بتحليل هذه الشيفرة ليدرك المغزى، وليس غير ذلك من قصد.

أما جملة نحو: يأكل الحقد قلبه، حفرت نظرته قلب العدو.. فإنهما جملتان تحققان انزياحا إسناديا؛ إذ أسند كل من الأكل والحفر إلى ما لا يلائمه دلاليا. وإن جانبا واسعا من شهرة نزار قباني وشاعريته تكمن في أنه يشكل علاقات مدهشة بين الكلمات على وفق مبدأي التماثل لمحور الاختيار؛ أي اختيار كلمات متعددة على محور التأليف (المجاورة) كما عبر عنها (رومان ياكبسون) (٢). ويتمثل هذا المحور بأن تتخذ العناصر المستخدمة

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة على الترتيب: ١/١٣٣، ١/٢٧، ١/٢٦، ١/٦٧، ١/٣٨٨، ١/٤٢٣، ١/٢٢٨، ١/٣٩.

(٢) رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، سابق، ص ٣٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في التعبير ترتيبها الأفقي، ثم يكتسب كل عنصر منها معناه بالنظر إلى ما يستدعيه من عناصر أخرى. (١)

ومن الأمثلة على ذلك قول نزار في قصيدة "خبز وحشيش وقمر"، التي أحدثت وقتذاك ضجة في الأوساط الأدبية، لما تحمله من نقد سياسي:

في بلادي في بلاد البسطاء
حيث نجتر التواشيح الطويلة
ذلك السل الذي يفتك بالشرق.. التواشيح الطويلة
شرقنا المجتر تاريخا وأحلاما كسولة (٢)

تعرض المقطوعة السابقة لقضية ألح عليها نزار في شعره كثيرا، فباتت قضية مركزية في نقده السياسي، هي قضية استناد الأمة العربية إلى ماض عريق يفتخرون به، لكنهم سلبيون تجاهه، لم يحاولوا أن يضيفوا إليه جديدا فتحجر بين أيديهم، وتحول مخدرا لهم مانعا إياهم من مواكبة ركب التقدم وروح العصر.

وحين أراد التعبير عن هذه الفكرة استخدم كلمة موحية، وكان بمقدوره أن يسند إلى أبناء بلاده في الشرق كلمة غير (نجتر/ المجتر)، فالاجترار والجرة هي عملية تعلل البعير في اللقمة إلى وقت علفه، أو ما يخرجه البعير من بطنه ليمضغه ثم يبلعه، فيتعلل بها إلى وقت حصوله على طعام جديد. (٣)

إن كلمة مثل (نجتر) قدمت لنا دلالة إيحائية وهي صورة العرب الذين اكتفوا – حسب رأيه– بإعادة سيرة الماضي، وترديد ذكريات الانتصارات الأولى دون بذل الجهد صوب الحاضر والمستقبل، فبقوا أسرى الماضي والتعلل به.

---

(١) انظر إبراهيم خليل: الأسلوبية ونظرية النص، ط١، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٧، ص ١١٦.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، ٣/٢٤.

(٣) ابن منظور: لسان العرب، مادة جر.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وفي مقطوعة من قصيدة "قراءة على أضرحة المجاذيب"، نعثر على مجموعة من الأفعال المتنافرة مع ما أسند إليها لعدم إمكانية ذلك في الواقع. يقول نزار قباني – مخاطبا أبناء أمته العربية – :

حملت أشجاري الى صحرائكم
فانتحرت..
من يأسها الأشجار
حملت أمطاري الى جفافكم
فشحت الأمطار
زرعت في أرحامكم قصائدي
فاختنقت..
يا رحما.. يحبل بالشوك وبالغبار [1]

تقابلت مجموعة من الأفعال لإظهار مدى التعارض والتصادم بين الشاعر – بوصفه عنصرا تنويريا وتثويريا – وأمته التي قابلت هذه الأفعال الإيجابية بسلبية واضحة تؤدي بالأفعال المسند إليها ضمير الشاعر المتكلم إلى التلاشي والفناء قبل حصول النتيجة المرجوة.

ولننظر إلى المتقابلات الآتية:

حملت أشجاري إلى صحرائكم	/	انتحرت الأشجار من اليأس
حملت أمطاري إلى جفافكم	/	شحت أمطار الشاعر
زرعت في أرحامكم قصائدي	/	اختنقت قصائد الشاعر

أسند الشاعر تاء المتكلم إلى الأفعال الماضية: (حمل)، (حمل)، (زرع) كما أسند إلى المفاعيل ياء المتكلم التي تعبر عن تملك الشاعر لها: (أشجاري)، (أمطاري)،

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، ٣/٣٠٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

(قصائدي)، والملاحظ أن الشاعر قام بالمبادرة، ومحاولة تخصيب الأرض العربية ببذور الخير التي حملها إليهم ولكن الطرف الآخر/ الأمة العربية واجهته بسلبية واضحة، من خلال أفعال، مثل: (انتحر)، (شح)، (اختنق)، وأسماء نحو: (جفاف)، (صحراء)، (شوك)، (غبار). وقوبلت التاء الفاعلة في أفعال الشاعر (ضمير الرفع المتحرك)، بتاء التأنيث (التي لا تعمل ولا محل لها من الإعراب. حتى أدى بالشاعر أخيرا أن يعلن أن لا فائدة من محاولة الإصلاح، بعد أن أوهمنا أن أفعاله أدت النتيجة المرجوة لينتهي إلى أن الرحم يحبل وأنه ليس عقيما وحسب، بل هو يخصب كل ما هو مؤذ ومهلك.

وإذا كانت الأفعال في النص السابق كلها ماضية فإن الفعل (يحبل) هو الفعل المضارع الوحيد القادر على إبراز هذه المفارقة الدال على الحاضر والمستقبل، ومعنى هذا أن لا أمل للإصغاء إلى مناشدة الشاعر.

ولو عدنا إلى الجمل الفعلية لوجدنا أن المفاعيل: (أشجاري)، (أمطاري)، (قصائدي). أضف إلى ذلك المسند إلى الفعل (انتحرت) وشبه الجملة المتعلقة بالفعل (يحبل)، لوجدنا أنها لا تتناسب مع ما أسندت إليه، ولا تحقق أي قدر من الانسجام المفروض أن تحققه، لكن نزارا استطاع أن يعبر بها عن أدواته التنويرية التي يمتلكها فيقدمها لأمته لتستنير بها، وما الأشجار والأمطار والقصائد إلا من عناصر النمو والتقدم في أي أمة – وبخاصة بعد أن ترتكس الأمة، كما في نكسة حزيران ١٩٦٧. وكم هو مؤلم أن تقابل هذه العطايا بالوأد والقطيعة المباشرة، عبر عنها الشاعر بـ (فاء العطف) التي تفيد الترتيب والتعقيب دون مهلة، وكرد فعل مباشر قطعي.

إن كثيرا مما يعد في هذا الباب المتعلق بتراكيب الجملة النزارية مبني – في الغالب– على الاستعارة بأنواعها، وعلى براعته في انتقاء الألفاظ الموحية، بعد وضعها في استعمالات جديدة من اختراعه هو، السبب الذي جعل له أسلوبا شخصيا تميز به عن سواه.

ويمكن عرض أمثلة من هذه الاستخدامات الخاصة، والعودة إليها في أماكنها المبثوثة في ثنايا أعماله الشعرية الكاملة، ومنها: "علها ترزقهم رزا وأطفالا"، "يتعرى الشرق"، "شاعر يكتب بالسكين"، "لبسنا قشرة الحضارة"، "أن تغسلوا أفكاركم"، "تسحقنا

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

عجلات الألفاظ"، "تحبل تاءات التأنيث"، "تحشو الجماهير تبنا"، "تمضغ حروف النصب"، "تقرقش الأحجار"، "ينكش التاريخ" وغيرها من التراكيب المتفردة لديه. (١)

(هـ) الانزياح الإضافي

ومما يعد في باب التوقع الخائب (Defeated Expectancey) أو المفاجأة التي تنتجها تولد اللامنتظر من خلال المنتظر، أو اللاتجانس الذي يتعارض مع المحور المنسقي -كما يسميه كمال أبو ديب- (٢)، هذا المحور الذي يضم عددا من الخيارات الممكنة في السياق المعطى – هو ما يأتي في باب الإضافة؛ فالإضافة من باب المتلازمات لأن المضاف والمضاف إليه يشكلان في اللغة بنية متكاملة دلاليا، ففي اللغة العربية وصنوف أنواع الأجناس الأدبية – فيما عدا الشعر نتوقع أن تأتي هذه البنية متجانسة، فنتوقع مضافا إليه مناسبا بعد (أصابع) – مثلا – كلمة مجرورة، كاليد أو القدم.. وهكذا.

لكن العربية في العصر الحديث – وتحت تأثير الترجمة، والإطلاع على اللغات العالمية الأخرى، تسرب إليها بعض التراكيب الإضافية، نحو، أصابع الاتهام، يد العدالة والقانون، عين الحقيقة..

لقد أصبح مثل هذه الإضافات منسجمة في كثير من السياقات لوفرتها فيها، وإذا شاع الانزياح وتكرر فقد إثارته ودهشته، غير أن الشعر العربي زخر بألوان مختلفة من ذلك، ونزار قباني واحد من أولئك الذين طوعوا الإضافات المتنافرة، وأدخلها في نصوصه بعد أن سبكها وشكلها تشكيلا خاصا به، ومن ذلك قوله:

---

(١) انظر الأعمال الشعرية على الترتيب: ٣/١٩، ٣/٢٣، ٣/٧٣، ٣/٧٧، ٣/٨٤، ٣/٢٢٠، ٢/١٨٩، ٣/٣٥٦، ٢/٣٤٧، ٣/٢٩٦، ٣/٩٥.

(٢) كمال أبو ديب: في الشعرية، ط١، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت- لبنان، ١٩٨٧، ص ٢١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

قتلت إذ قتلته
كل الطفيليات في حديقة الإسلام
كل الذين يطلبون الرزق من دكانة الإسلام [١]

يمثل الإمام في قصيدة "الاستجواب" لنزار قباني، السلطة الدينية والشرعية، لكن هذا الرمز عند نزار رمز سلبي وشخصية منتفعة ومرتزقة، ولا تعكس صورة الإسلام الحقيقية القائمة على ذوبان الذات لصالح الجماعة.

إن التناقض القائم بين المظهر والجوهر هو ما حاول نزار أن يبرزه وينقده فسلط الضوء على هذه الشريحة التي تهتم بمصالحها، فرأت في الإسلام مصدرا للزرق، لذلك عبر عن هذه القضية بأن استخدم "للإسلام" مضافين، أحدهما حديقة، وثانيهما (دكانة) وعلى الرغم من عامية كلمة (دكانة) إلا أنها جاءت مناسبة. وخدمت ما أراده نزار منها. يضاف إلى ذلك تشبيه الشاعر لفئة المنتفعين بالطفيليات التي تتسلق على كل ما هو مفيد في (حديقة) الإسلام النضرة.

إن ما يميز نزار قباني لغته الشعرية التي تتسم بالبساطة والسهولة والعامية – أحيانا– وهذه مجموعة من الإضافات التي تضافرت فيما بينها لتحقق للنص جمالياته:

باقون في صوت المزاريب .. وفي أجنحة الحمام
باقون في ذاكرة الشمس ، وفي دفاتر الأيام
باقون في شيطنة الأولاد ، في خربشة الأقلام [٢]

ففي الأسطر السابقة ست إضافات كونت فكرة واحدة، هي أن العرب باقون على الرغم مما حل بهم من نكبات، ومصممون على المقاومة.

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، ١٣٥/٣.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، ١٨٢/٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وإذا كان الحضور العربي – زمانا ومكانا – ضروريا، فإن نزارا عبر عن ذلك بأن توالت في مقطوعته السابقة إضافات متعددة: صوت المزاريب/ أجنحة الحمام/ ذاكرة الشمس/ دفاتر الأيام/ شيطنة الأولاد/ خربشة الأقلام.

وإذا كان للمزاريب صوت، وللحمام أجنحة فإن الشاعر أسند الذاكرة والدفاتر والخربشة إلى ما لا يناسبها، لكنها شاركت جميعها في إنضاج الفكرة التي يود الشاعر تأكيدها.

وإن قراءة لشعر نزار قباني تكشف عن ابتكار إضافات خاصة به، طبعت بطابعه، من خلالها ظهر أسلوبه، وتميز به عن غيره، ومن ذلك: "تجار الخدر"، جيل القيء والزهري، دراويش الكلمة، سماسرة الأنداء، وارث الجزمة والكرباج، رمال نهديك، بال الملاعق، دبق التاريخ، وغيرها كثير في شعره. (١)

أما على صعيد الجملة الاسمية، فإن اللغة العربية تحافظ على ملاءمة الخبر للمبتدأ والتجانس معه، غير أن كثيرا من الجمل النزارية تخلت عن هذه الملاءمة القاموسية، ودخلت في علاقات جديدة مبتكرة. فإذا كانت جملة، نحو: "المسجد الأقصى" تقتضي خبرا، مثل: "مقدس"، – مثلا– فإن نزارا أخبر عنه بقوله: "المسجد الأقصى شهيد جديد". لاقتران الأقصى بالشهيد والشهادة.

لقد افتن نزار بإقامة علاقات جديدة بين الكلمات، وبخاصة تلك التي تحمل مدلولات جنسية أو إباحية، أو ما يتعلق منها بالذات الإلهية والأديان، وغير ذلك، إلا أنه وظفها – أي هذه التعبيرات – توظيفا نأى بها عن الكراهية والاستثقال، فجاءت منسجمة مع ما أراد.

وللدلالة على ذلك، أورد في قصيدة وجهها إلى شعراء الأرض المحتلة، ألفاظا قلما وجدناها في الشعر العربي الحديث، كتكرار كلمة (مخصي) في مقطوعة واحدة ثلاث مرات، فيقول:

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ١٧/٣، ٩٨/٣، ١٥٨/٣، ٢٢٤/٣، ٣١٥/٣، ٤٦٥/٢، ٢٠٦/٢، ٣٠٦/٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فلدينا قد مات الشعراء.. ومات الشعر
الشعر لدينا درويش
يترنح في حلقات الذكر
والشاعر يعمل حوذيا لأمير القصر
الشاعر مخصي الشفتين.. بهذا العصر
يمسح للحاكم معطفه
ويصب له أقداح الخمر
الشاعر مخصي الكلمات
وما أشقى خصيان الفكر [١]

عبر نزار في النص السابق عن قضية حرية الإبداع والمبدعين، ومحاولة بعض الدول العربية – في رأيه- إعاقة دور المبدعين الطليعي في التنوير والتثوير على الظلم والاستبداد. وإن كلمة مثل (مخصي) نادرة الاستعمال في الشعر لكراهيتها، غير أن نزارا كررها ثلاث مرات، ولم تبد نابية أو مستكرهة بل على العكس من ذلك جاءت في غاية الجمال؛ فإذا كان الإخصاء بأثر خارجي يمنع من القيام بعملية الإنجاب، فإن أصحاب السلطة يقومون بهذا الدور مع مفكري الأمة، فيحاولون (تدجين) هؤلاء، لتصبح كلماتهم فارغة من مضامينها المفيدة، وعقيمة لا نفع يرتجى منها.

إن تحويل مهمة الشعر ووظيفته إلى شعر (مناسباتي) وتحويل الشعراء إلى (دراويش) هو انحراف بهما عن غايتهما الأساس، لهذا قدم نزار عدة جمل اسمية، نحو: الشعر درويش/ الشاعر حوذي/ الشاعر مخصي الشفتين/ الشاعر مخصي الكلمات. وكلها تؤكد انقلابية وظيفة الشعر والشعراء في عصر التردي، عصر ما بعد نكسة حزيران ١٩٦٧ في رأيه.

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة ٣/١٥٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولكن لم استخدم الشاعر كلمة مثل (مخصي) عوضا عن (مغلق أو مكمم وغير ذلك؟ إن هذه الكلمات ذات دلالات آنية، لكن (مخصي) تحمل الثبوت والدوام والازاحة عن منطق قاموسية المفردات.

إن تركيب كثير من الجمل النزارية شكل أسلوبه وطريقة كتابته فتراكيب مثل: عيوننا مرافىء الذباب/ أرملة قصائدنا/ حديثك سجادة فارسية، موطن آبائي زجاج مكسر، كل دموعنا حجر، اللفظة (طابة) مطاط، من التراكيب التي لا يستطيعها إلا هو، وإن حاول بعضهم اقتفاءها فإنها ستكون – حتما – قلقة نابية. (١)

ومن قصائد نزار قباني التي تحققت فيها أعلى مستويات الشعرية، لما امتازت به من انزياحات دلالية، بدءا من عنوانها "امرأة من دخان" مرورا بالانزياح الإسنادي، والاستعارات اللطيفة، وانتهاء بالألفاظ الموحية الدالة على معان ثوان.

تشتمل القصيدة على فكرة رئيسة هي حب الشاعر لكل ما هو مبهم وسام ومتعال، وتفضيله للخيال على الحقيقة، يضاف إلى ذلك حرص جميل على كرامة الحبيبة ونصاعة سيرتها (٢) وهذه هي القصيدة:

كيف فكرت في الزيارة؟ قولي ... بعد أن أطفأت هوانا السنين

اجمعي شعرك الطويل يخيف الـ ... ـليل هذا المبعثر المجنون

لا تدقي بابي وظلي بعمري ... مستحيلا ما عانقته الظنون

أنت أحلى ممنوعة الطيف خجلى ... يتمنى مرورك الياسمين

لا أريد الوضوح كوني وشاحا ... من دخان وموعدا لا يحين

ولتعيشي تخيلا في جبيني ... ولتكوني خرافة لا تكون

---

(١) انظر الأعمال الشعرية الكاملة: ٨٣/٢، ٣٤٩/٢، ٢٠٤/٢، ٣٨٨/٣، ٣٥٠/٢، ٢٩٩/٢.

(٢) انظر نازك الملائكة: الصومعة والشرفة الحمراء "دراسة نقدية في شعر علي محمود طه"، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، ص ٥١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

اتركينـــي أبنيـــك شـــعرا وصـــدرا أنـــت لـــولاي يـــا ضعيفـــة طيـــن

ودعي لـــــي تلويـــن عينيـــك إنـــي تتمنـــى ألـــوان وهمـــي العيـــــون

لا تجيئـــي لموعـــدي واتركينـــــي في ضـــــلال يبكـــى عليـــه اليقيـــن

واحرقينـــــي اذا أردت فـــــــإني لا أطيـــق الجمـــال حيـــن يليـــــن

أنا ما دمت فـــي عروقـــي همســـا فـــإذا كنـــت واقعـــا لا أكـــــون [1]

وفكرة القصيدة هي أن الشاعر يحقق كيانه الفكري والعاطفي عندما تكون محبوبته حلما يرتقي إليه ولا يناله، حتى إذا تجسدت واقعا أمحى كيانه.

فالمرأة المتشكلة في العنوان امرأة وهمية، شكلها نزار فـــي ذهنـــه، بعيـــدا عـــن محسوسات الواقع، فهي متطايرة، متلاشية، هلامية، لذلك طلب منها أن يصوغـــــها كمـــا يريد، إنه يحاول (بناء) امرأة مثالية لا توجد إلا في الخيال.

لقد كانت حجارة البناء الاستعارات، من مثل: "اطفأت هوانـــا الســـنين" و"الشـــعر الطويل المجنون" و"مستحيلا ما عانقته الظنون" و "ضلال يبكي عليه اليقين". كما أســـــبغ بعض الصفات الانسانية على الياسمين، وما دام الياسمين يتمنى مرورها فهو إذن أجمـــل منه وأعطر.

ومن الألفاظ الموحية، قوله: "ممنوعة الطيف"، فإن اسم المفعول المشتق من الفعـل المبني للمجهول أشعرنا بطلب الشاعر رؤية الطيف، لكنه لم يستطع الوصول إليـــه لأنـــه (ممنـــوع) وكذلـــك قولـــه: "لا أطيـــق الجمـــال حيـــن يليـــن"، فجعـــل الجمـــال مـــن المواد القابلة للتحول، فإذا ما لان الجمال فباستطاعة المرء أن يلعب به كيفما شاء، وفـــي هذا انتقاص من الجمال المرغوب فيه، ومع ما يتصف به مـــن ســـمو ورفعـــة وتعـــال واستقلال. [2]

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٣٩/١ مع بعض الاختلافات في ديوان "طفولة نهد"، طبعة شركة فن الطباعـــة، القاهرة، ١٩٤٨، ص١١٥.

(٢) انظر نازك الملائكة: الصومعة والشرفة الحمراء، سابق، ص ٥٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

(و) المفارقة في شعر نزار قباني (Paradox)

تجلت في شعر نزار قباني ميزة أسلوبية يطلق عليها اسم (المفارقة) تقوم هذه المفارقة على عبارة تبدو متناقضة – في ظاهرها حسب- غير أنك اذا استجليتها بعد التأمل تبدو ذات حظ لا بأس به من الحقيقة [١]، لتقدم بهذا التناقض الظاهري آلية تعين المبدع على الانفلات من دائرة المباشرة والبساطة، والدخول في آفاق الضبابية الجمالية والشفافية البعيدة. [٢]

وفي قصيدة "هي" لنزار قباني، بحث الشاعر عن محبوبته في أمكنة متعددة: في الذرى، والسفح، والمنحنى.. وسأل عنها: النسمة والغروب، والعصفور، والغابة.. غير أن المفاجأة تنتهي بأن وجدها مختبئة في زاوية قريبة منه! يقول في مقطع منها:

بحثت عنها في الذرى .. في الكوى
وفي دموع الليلة الشاتية
حتى إذا عدت إلى مخدعي
محطما، أجر أقدامية
سمعت قلبي من خلال الدجى
يضحك مني ضحكة عالية
وكان .. أن رأيتها تختبي
من جنبي الأيسر في الزاوية [٣]

---

(١) مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان – بيروت، ١٩٧٤، ص ٣٣١.

(٢) انظر د. سي ميويك: المفارقة وصفاتها، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون، بغداد، ص ١٨. كما ينظر سامح الرواشدة، المفارقة في شعر أمل دنقل، دراسات، المجلد ٢٢ (أ)، العدد ٦ الملحق، الجامعة الأردنية، عمان، ١٩٩٥، ص ٣٧٨٨.

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة، ٢٣٩/١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وواضح أن نزارا أراد أن يطور المقطوعة السابقة لتصل إلى درجة عالية من المفارقة، وحتى يظهر مدى حبه لها، وأنه مهما بحث عنها في الخارج فلن يجدها إلا في زاوية قريبة منه.. قريبة من القلب، فالمفارقة هنا هي مفارقة المفاجأة، مهد لها الشاعر باستخدامه تعبير (حتى إذا) فكان عليه أن يبحث عنها قريبا منه، ثم إن أراد أن ينتقل إلى الأبعد، أما هنا فقد عكس الأمر، فانتقل من الأبعد الى الأقرب فحدثت المفارقة.

وفي قصيدة "طوق الياسمين" تبدو المفارقة شبه متوقعة، من خلال الإشارات الممهدة التي عرضها أمامنا منذ المقطع الأول، حيث يقول في مستهل قصيدته:

شكرا .. لطوق الياسمين
وضحكت لي .. وظننت أنك تعرفين
معنى سوار الياسمين
يأتي به رجل إليك
ظننت أنك تدركين (١)

فالإشارات: (ظننت أنك تعرفين)، (ظننت أنك تدركين)، تضعف من حدة المفارقة، وتجعلها حاضرة التوقع. ولكن ما المفارقة في "طوق الياسمين"؟ وما قصته؟ لقد قدم الشاعر طوق الياسمين تعبيرا عن حبه، وهل أصدق من هذا الرمز بين المتحابين؟ فقبلت فتاته هذه الهدية، مما جعله يطمئن إلى أن العلاقة تسير في اتجاهها الصحيح، غير أن هذا التوقع قد خاب عند وجود (فارس آخر) من فرسانها:

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة ٣٢٣/١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

طوبى لكم
على يديكم أصبحت حدودنا
من ورق
فألف تشكرون
على يديكم أصبحت بلادنا
امرأة مباحة
فألف تشكرون.. (١)

إن كون الحدود (ورقية)، والبلاد (امرأة مستباحة) يتطلب من الشـــاعر أن ينحـــو صوب النقد والشتم.. كاستخدام ألفاظ الذم من مثل: "قبحا لكم" أو "ويحا لكم". أما أن يتمنى لهم الحياة الدائمة الطيبة، وتقديم جزيل الشكر، فهو من التناقض الذي يظهر حدة المفارقـة ومرارتها.

ومن المفارقات التي اعتمدت على إخلال توقعنا الزماني، حيث أختلطت الأزمنـة، حتى لم تعد خاضعة لمنطق التأطير الزمني، قوله في قصيدة له بعنوان "تعالي البارحـــة" ومنها:

إن كان لا يمكنك الحضور يا حبيبتي
لأي عذر طارىء
سأكتفي بالرائحة
إن كان لا يمكن أن تأتي غدا
لموعدي
إذن.. تعالي البارحة !! (٢)

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة ٣/١١١.
(٢) نفسه، ٢/٧٧٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فمن المتوقع من الشاعر بعد أن قال: "إن كان لا يمكن أن تأتي غـــدا" أن يقـول سأصبر إلى بعد غد أو نحو ذلك، لكنه كسر كل توقعاتنا، وخلخل المنطقية الزمانية بقوله: "إذن تعالي البارحة" فكيف للبارحة أن تكـون مسـتقبلا وقـد انقضـت؟! لكنـها رؤيـا الشاعر إلى حضور محبوبته المتواصل وعبر كل الأزمنة، وهي وإن لم تحضـر فـهي حاضرة دائما معه بعيدا عن التراتب الزمني وتسلسل الأيـام مـن المـاضي فالحـاضر فالمستقبل.

أما قصيدة "الخطاب" لنزار قباني، فقد بنى فيها مقاطعها الخمسـة علـى مفارقـة ضدية هي: "كان في ودي أن أبكي ولكني ضحكت" (١)

إن المواقف المبكية في هذه القصيدة تقتضي موقفا باكيا مماثلا لا أن يقابل الموقف المبكي بالضحك! إلا أنه يعد موقفا منسجما مع طبيعة الموقف إذا اعتبرناه مفارقة ضديـة، يؤيد ذلك المثل العربي: "شر البلية ما يضحك". ومن هذه المواقف التي تسـتحق البكـاء عرض الشاعر لمجموعة من الأعمال، نحو:

خدروني..
بملايين الشعارات .. فنمت
وأروني القدس في الحلم.. ولم
أجد القدس، ولا أحجارها، حين استفقت
فاعذروني..
أيها السادة، إن كنت ضحكت
كان في ودي أن أبكي
ولكني ضحكت.. (٢)

---

(١) السابق ٣/٢٦٤-٢٧٨.
(٢) نفسه، ٣/٢٧١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

(ز) شعرية العنوان في أعماله الشعرية:

للعنوان الشعري أهمية متزايدة في الشعر الحديث، حتى غدا جزءا من القصيدة في أحايين كثيرة، غير أن اللافت للنظر في عنوانات نزار الشعرية تفردها وخصوصيتها؛ فمنها ما يمثل القصيدة بأسرها خير تمثيل، كقصيدة "امرأة من دخان" [١]، تلك المرأة المرسومة في ذهنه حتى إذا دبت على الأرض تبرأ منها وتخلى عنها، لأنه يريدها خيالا لا واقعا.

وكان يصوغ عناوينه الشعرية في أنماط متعددة منها:

١- الصفات المتنافرة، نحو: القصيدة الشريرة، قصائد مغضوب عليها، اللؤلؤ الأسود.

٢- أشباه الجمل، نحو: إلى مراهقة، إلى تلميذة، إلى قديسة، إلى رجل..

٣- عناوين الإثارة والإغراء، نحو: رافعة النهد، حلمة، أحمر الشفاه، مصلوبة النهدين، إلى نهدين مغرورين. [٢]

والمهم في العنوان أن يعبر عن القصيدة وكثيرا ما نجد ذلك في شعر نزار، لكنه في بعض الأحيان جاء بعناوين لا تمت إلى جسد القصيدة في شيء، ومن أمثلة ذلك: ديوان "يوميات امرأة لا مبالية" فليس في الديوان ما يدل على "لا مبالاتها" ولا على تلك المرأة اللامبالية، وإن قصد الحرية التي امتلكها في نشر أحاسيس المرأة بلا خوف.

وإن قصيدة "إلى تلميذة" لا يمكن أن يستدل منها أنها موجهة إلى تلميذة إلا من خلال عنوانها. [٣]

---

(١) المصدر نفسه، ١٦١/١.

(٢) انظر في ذلك الأعمال الشعرية الكاملة ١٦١/١، ٣٥١/١، ٥٥٩/١، ٧١٩/١، ٤٩١/١، ٤٣٥/١، ٤٣٨/١، ٦٧/١، ١٢٩/١، ٢٤٥/١، ٢٥٥/١.

(٣) انظر ، أحمد بسام ساعي: حركة الشعر في سورية، سابق، ص ٢٥٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويقول أحمد بسام ساعي: "ولو بحثنا عن "هيروشيما" في قصيدة نزار قباني "الدخول الى هيروشيما" [١] لما وجدنا لها ذكرا، ولما عثرنا على غير قلب الشاعر الذي ينصح صديقته بعدم الدخول إليه". [٢]

وهذا لا يمنع من وجود كثير من العناوين ركبت القصيدة عليها، بحيث صارت المحور الذي تدور القصيدة حوله، كما في قصيدة "ماذا أقول له" [٣] – مثلا–، و"تلفون"[٤]، و"كم الدانتيل" [٥]، مما يؤكد أن العنوان في قصائد نزار يحمل جزءا من شعرية النص القباني.

يتراءى مما سبق أن الانزياح – عند معظم الباحثين– ظاهرة نقدية مهمة، تميز لغة النثر عن اللغة الشعرية التي قوامها التعبير عما هو ليس شائعا أو مألوفا في اللغة، لكنه ليس انزياحا فوضويا، وإنما هو انزياح يمكن نفيه بالتأويل، وإلا لعد في باب الشذوذ والانزياح اللامعقول.

وإن أهم ما يميز لغة نزار قباني الشعرية هي طواعية المفردة التي تتشكل كالعجين بين يديه، فيعبر بها عما يريد، لذلك اعتنى بألفاظه فكانت على جانب كبير من الإيحاء، مستخدما الانزياح الدلالي التي تنوعت أشكاله وطرقه، فظهر في شعره: التنافر في الصفة والاستعارة والإسناد النحوي والانزياح الإضافي، والمفارقات، وكلها قضايا شكلية تعنى بإبراز أسلوب الشاعر، وتحقق لشعره أعلى قدر من الشعرية التي هي جوهر الشعر وأساسه.

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، ٤٨٩/١.

(٢) أحمد بسام ساعي: حركة الشعر في سورية، سابق، ص ٢٥٢.

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة، ٥٠٤/١.

(٤) المصدر نفسه، ٢٨٠/١-٢٨١.

(٥) المصدر نفسه، ٢٨٠/١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الثاني

الانزياح التركيبي

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الثاني

الانزياح التركيبي

يعد الانزياح التركيبي من الملامح الأسلوبية المهمة التي تصب في باب الشعرية، ولعل التقديم والتأخير، والحذف من أبرز ملامح هذا الباب، وهما اللذان سيكونان موضوع هذا الفصل.

١- التقديم والتأخير:

تمتلك كل لغة نظاماً خاصاً في تركيب الجملة، لكن العربية - خلافاً لغيرها- تمتلك كيفيتين لتركيب الجملة الاسمية والفعلية، ويجوز للمبدع - وهو هنا الشاعر- أن يرتب الدّوال كيفما شاء، لأنها - أي اللغة العربية - لا تمتاز بحتمية صارمة في ترتيب الدوال داخل الجملة، فمن المعلوم والمتفق عليه أن الجملة تسير على نمط مألوف، وإطار واضح في نظم الكلام، لكن المبدع يتجاوز دائماً هذا الإطار الثابت النفعي للغة إلى مستوى آخر يحاول فيه أن يطوّع اللغة ويحرك دوالها كيف يشاء، فيقدم ويؤخر لكن ليس بطريقة عشوائية بل بما يقتضيه الموقف والسياق والفكر.

"فالتقديم من الوسائل التي يحطم المبدعون من خلالها الإطار الثابت للغة لتحقيق أهدافهم"(١)

ولقد تنبه الناقد العربي القديم عبد القاهر الجرجاني إلى أهمية التقديم والتأخير فعقد فصلاً لهذا الموضوع في كتابه القيم "دلائل الاعجاز" ذكر فيه أهمية التقديم والتأخير البلاغية والأسلوبية، وطبق على هذه الظاهرة الأسلوبية بآيات من القرآن الكريم.

ومما قاله في هذا الباب "هو باب كثير الفوائد، جَم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتّر لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعراً يروقك

---

(١) رمضان صادق: شعر عمر بن الفارض (دراسة أسلوبية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، ص ١١٣-١١٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء وحول اللفظ عن مكان إلى مكان". (١)

كما تنبه إلى هذا الأمر من النقاد الغربيين (جان كوهن) الذي عده صفة أساسية تميز الشعرية؛ لأنه يتحقق فيها على نحو أعلى وأوضح منه في مستويات اللغة الأخرى، وعزا سبب ذلك إلى أن الانزياح التركيبي قادر على خرق قوانين اللغة وسننها.

ويقول (كوهن): "إن عالم اللغة شأنه شأن الشاعر قد أدركا معا طاقة النحو المشعرنة" (٢) وأثبت قولا (لرومان ياكبسون) الذي قال فيه: "نادرا ما تعرف النقاد على المنابع الشعرية المستترة في البنية الصرفية والتركيبية للغة أو باختصار على شعر النحو ومنتوجه الأدبي أي نحو الشعر، كما أن علماء اللغة كادوا يهملونها نهائيا، أما الكتاب المبدعون فعلى العكس من ذلك تمكنوا في الغالب من أن يستخلصوا منها فوائد جمة". (٣)

ومن المفيد أن يشار إلى أن (كوهن) تناول الحديث عن التقديم والتأخير تحت تسمية أخرى هي (القلب) الذي قال عنه: "القلب نمط واحد من الانزياح أو هو الانزياح عن القاعدة التي تمس ترتيب الكلمات". (٤) حين يبين نظام الكلمات في الفرنسية وطريقة نظام الإسناد، بقوله: "وأي انحراف عن هذه القاعدة يسمى القلب". (٥)

إن تحكم نظام اللغة في الجملة، وفي تجاور مفرداتها كتجاور الخبر مع المبتدأ والفعل مع الفاعل والمفعول، وإصرار النظام اللغوي على إطراد هذه الظواهر لا يمنع المبدع من أن يكسر هذا النظام الصارم؛ لأن سياقات الكلام تحكمه، وتجبره على التخلي عن الرتب المحفوظة إلى انتهاكات أو عدول عن النظام المطرد في الكلام. وهو "عندما يعمد إلى تكوين جملة لغوية يقوم بعمليتين متكاملتين: في الأولى يجري اختيارا في

---

(١) عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ): دلائل الاعجاز في علم المعاني، تحقيق محمود شاكر، ط الخانجي، ١٩٨٤، ص٨٣.

(٢) جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، سابق، ص ١٧٨.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٧٨.

(٤) نفسه، ص ١٨٠.

(٥) نفسه، ص ١٨٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مفردات مخزونه اللغوي، وفي الثانية يجري تنظيماً لما تم اختياره بحيث يتلاءم هذا التنظيم مع النسق الذي يدور فيه الكلام". (١)

وإن الانزياح التركيبي، وبخاصة التقديم والتأخير، لا يكسر قوانين اللغة المعيارية ليبحث عن قوانين بديلة، ولكنه يخرق قوانينها باعتنائه بما يعّد استثناءً أو نادراً فيه، وعلى هذا "فتقديم جزء من الكلام أو تأخيره لا يرد اعتباطاً في نظم الكلام وتأليفه، وإنما يكون عملاً مقصوداً يقتضيه غرض بلاغي أو داعٍ من دواعيها". (٢)

وترى الأسلوبية في المستوى التركيبي للنصوص الإبداعية عنصراً ذا حساسية في تحديد الخصائص التي تربطه بمبدع معين؛ لأنها تعطيه من الملامح ما يميزه عن غيره من المبدعين، سواء أكانوا مزامنين له أم مختلفين عنه في الزمان والمكان، وذلك يتحقق من خلال "رصد حجم الجملة طولاً وقصراً، وترتيب أجزائها أو تقديم بعضها على بعض، كما يتحقق من خلال ذكر بعض عناصرها أو إغفالها ومن خلال رصد الأدوات المساعدة التي يستعين بها المبدع كأدوات العطف والجر وأدوات الشرط والاستثناء والنفي والاستفهام.. فنقطة البدء ترتكز على الجزئيات وصولاً إلى كلية العمل الإبداعي".(٣)

ولعلنا نلاحظ أن سياقات التقديم والتأخير دارت - في الغالب- "حول الرتب المحفوظة عند النحاة، وإدراك البلاغيين لهذه الحقيقة النحوية أتاح لهم أن يضيفوا إلى مباحثهم بعداً جمالياً في تركيب الكلام، من خلال العدول عن الترتيب المألوف الى ترتيب آخر يتميز بقدرته على إبراز الدلالة بتقديم جزء على آخر أو تأخيره عنه، مع الاهتمام بالناحية التطبيقية..".(٤)

---

(١) محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ط١، مكتبة لبنان ناشرون – بيروت والشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، ١٩٩٤، ص٣٠٥.

(٢) عبد العزيز عتيق: علم المعاني، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٤، ص ١٤٩.

(٣) محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، سابق، ص ٢٠٦.

(٤) المرجع نفسه، ص ٣٣٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولا يقصد من التقديم والتأخير تحطيم النمط المثالي للغة، وإنما الغاية التي يسعى إليها النقد الأدبي أن يجعل من هذه الظاهرة نظاماً يتيح لنا تحديد المدى والكيفية التي تتضح من خلالها لغة الشاعر "بما فيها من سمات انحرافية مع ملاحظة كيفية استخدام الأديب للخصائص المتعارف عليها عموماً لإحداث تأثير خاص".(١)

وبعد هذا العرض النظري فلنعد إلى شعر نزار قباني لتتبع بعض أنماط التقديم والتأخير لديه، وهل استطاع نزار أن يحقق في شعره قدراً من الشعرية عن طريق هذه الظاهرة الأسلوبية على المستوى التركيبي في شعره؟ وهل خدمت النص فنياً وجمالياً؟ وما مدى تأثيرها على شعره؟

إن المتتبع لمثل هذه الأنماط التركيبية لن يشقّ عليه أن يجد مثل هذه الظاهرة في الشعر بعامة وفي شعر نزار قباني بخاصة، ويمكن محاولة حصر بعض الجوانب المهمة التي لها قيمة فنية في شعره، مثل: تقديم المفعول، وتقديم شبه الجملة، وطول الجملة، والاعتراض.. وتقديم النتيجة، وتقديم الجواب على الشرط، وتأخير صلة الموصول (الجملة الفعلية) وأولى صور تقديم شبه الجملة، والحق أنها من المعطيات الأسلوبية التي تلعب دوراً مهماً في تكوين الجمل في اللغة العربية، وذلك لما تتمتع به من حرية الحركة داخل الجملة، والمبدع هو الذي يستغل هذه الحرية ليقدم تراكيب خاصة متميزة، ولقد حاول نزار قباني استغلال ذلك، حيث وضعها في أماكن غير مألوفة وبحرية مطلقة، مما جعل لها قيمة تركيبية ودلالية.

استطاع نزار قباني - كغيره من الشعراء - كسر النظام الثابت للغة، إذ إنه من المعلوم أن تأتي شبه الجملة بعد اكتمال الجملة عناصرها الأساسية إلا أنه غير في تركيب بعض الجمل الشعرية لغاية فنية وتأثيرية، حيث قدّم الجار والمجرور على الفعل في قوله:

---

(١) عبد الحكيم راضي: نظرية اللغة في النقد العربي، الخانجي - القاهرة، ١٩٨٠، ص ٢١٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إليّ اكتبي مـــا شـــئت .. إنـــي أحبّـــه

وأتلوة شـــــعرا .. ذلـــك الأدب الحلـــو

.....

عليّ اقصصي أنبـــاء نفســـك وابعثـــي

بشكواك من مثلي يشـــاركك الشـــكوى

لتفرحنـــي تلـــك الوريقـــات حـــــبّرت

كما تفرح الطفل الألاعيب والحلـوى [1]

في النص السابق مجموعة من الانزياحات التركيبية التي خالفت ترتيـــب الجملـــة المعتاد في العربية، ففي السطر الأول والثالث قدّم الشاعر شبه الجملة (الجار والمجـــرور) المسند إلى ياء المتكلم على فعل الأمر المسند إلى ياء المخاطبة، وكان حق الجملتيـــن أن تقدم الفعلين، فتكونان على الصورة الآتية:

اكتبي إلي ما شئت، واقصصي علي أنباء نفسك، ثم قدم الضميرين المتصلين (إني أحبـــه) و(أتلوه) وهذان الضميران يعودان على جملة (ذلك الأدب الحلو)، كما قدم الحال (شـــعرا) على صاحبها. وأخيرا قدم المفعول به (الطفل) على الفاعل (الألاعيب).

إن نزار قباني في المقطع السابق حريص على كل ما يصدر عن الحبيبة: قـــولا وكتابة، لأن كل ما تكتبه أو تقوله محبب إلى نفسه، وهو في تقديمه (شبه الجملة من الجار والمجرور: إلي ، علي) ليقصر فعلي القص والكتابة عليه دون غيره، ويظهر مدى حبـــه لما يصدر عن المحبوبة بأفعال تدل على حالة الفرح، نحو: اكتبي، أتلوه، لتفرحني، كمـــا تفرح.. وكانت (كاف التشبيه) تتدخل لتمنح المشبه فضاءات أرحب، وصورا أخصب، ففي قصيدة "اسمها" نلحظ أن المشبه (اسمها) قد حذف وسدت شبه الجملة وصورها التشـــبيهية مسده، كما في قوله:

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، ٢٦/١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كنهور الفيروز يهدر في روحـــي

وينساب فـــي شـعوري العميـق

كلهاث الكروم كالنشـــوة الشـقراء

غـامت علـى فـــم الإبريـــق

كمرور العطـــور مبتلـة الريـش

على كـــل منحنـــى ومضيـق [١]

إن أشباه الجمل السابقة فسحت المجال لتوالي التشبيهات بغزارة عـبر مسـاحة لا بأس بها، مما جعل الشاعر أن يستغني عن أدوات الربط بين الأسطر، فجعل المقطع يتزيا بصور جميلة طريفة.

لقد سهلت أشباه الجمل على نزار قباني في أن يستطرد ويعدد ويلمّ بأجزاء الفكـرة وجزئيات الحدث، كما في قوله:

بـــائعتي بزائفـــات الحلـــي

بخـاتم فـي طـــرف الأنمـــل

بوهـــج أطـــواق خرافيـــة

وبـالفراء البـاذخ الأهـــدل [٢]

أو كقوله:

أحبك في لـــهو بيـض الخـراف

وفـي مـرح العـنزة الصـاعدة

---

(١) الأعمال ١/٣٨-٣٩. وينظر كذلك ١/٥٨.

(٢) نفسه، ١/٥١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وفـــي زمـــر الســـرو والســـنديان

وفي كـــل صفصافـــة مـــاردة [١]

وفي قصيدة لنزار قباني بعنوان "عند امرأة" نجده يقدم مجموعة من أشباه الجمـــل على نحو لافت للنظر، نقتطف المقطع الآتي منها:

وكـــل مـــا فـــي بيتـــــها

معطـــــــر .. ممـــــــهّد

يمـــــد لـــــي ذراعـــــه

يقول: عنـــدي الموعـــد [٢]

لقد قدم الشاعر شبه الجملة (لي) على المفعول به ليؤكد على تخصيص الإغواء به هو دون غيره، وأن كل ما في البيت ميسّر لإثارة غرائزه. ويستمر المقطـــع بعـــد ذلـــك بتصدر أشباه جمل تخفي بعض الظواهر الطبيعية من شتاء ورعد وغيوم وثلوج، والشاعر أراد من خلال استخدام هذه الظواهر الطبيعية أن يعبر عن حالتـــه النفســـية وغريزتـــه الجنسية التي هي بين الصعود والانحدار، فيقول:

ومن وراء بابهـــــا

يعوي شتـــاء ملحـــد

وفي الذرى رعد وفي

أعماق روحي ترعـــد

وفي صميمي غيمـــة

تبكي وثـــلج أســـود [٣]

---

(١) نفسه، ٥٧/١. وينظر كذلك ٥٠/١.

(٢) نفسه، ١٦٩/١.

(٣) السابق ١٦٩/١-١٧٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فهناك انسجام بين الطبيعة ونفس الشاعر فكلتاهما ثائرتان صاخبتان. عبّر عنهما الشـــاعر بتوظيف شبه الجملة على المستوى التركيبي لخدمة المعنى.

وقد تتصدر شبه الجملة المقطع الشعري للتركيز عليها بوصفها قضية، يبني عليها الشاعر موقفاً، ومما ورد في شعر نزار بهذا الخصوص قوله:

بدراهمي ..
لا بالحديث الناعم
حطمت عزتك المنيعة كلها بدراهمي [١]

إن شبه الجملة (بدراهمي) في السطر الأول قد لخّصت قضية اجتماعيـــة تتعلـق بسيطرة المال على النفوس والأبدان، وقدم الشاعر (بدراهمي) على أركان الجملة الأصيلة للتعبير عن هذه القضية دلالياً وفنياً، فخدمت ظاهرة التقديم والتأخير المعنى والدلالة.

ولإبراز الدور الأنثوي الذليل أمام سطوة المال، جاء نزار بتشبيهين مفردين (كاف التشبيه والمشبه به) ليصورا حالة الاستسلام المطلق، موجّها من خلالهما نقداً اجتماعيـــاً لاذعاً لأولئك الذين يحاولون ابتزاز الآخرين بأموالهم، يقول:

فأطعتني
وتبعتني
كالقطة العمياء، مؤمنة بكل مزاعمي
ومشيت كالفأر الجبان إلى المصير الحاسم [٢]

إذ فصل بين الفعل (مشى) وما يتعدى به (إلى) بشبه الجملـــة (كالفـــأر الجبـــان) ليصور الحالة التي اقتاد بها طريدته الذليلة إلى حتفها.

---

(١) الأعمال ١/٣٤٦.
(٢) الأعمال، ١/٣٤٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لأن هارون الرشيد مات من زمان
ولم يعد في القصر غلمان.. ولا خصيان
لأننا نحن قتلناه، وأطعمناه للحيتان
لأن هارون الرشيد لم يعد إنسان
لأنه في تخته الوثير..
لا يعرف ما القدس.. وما بيسان
فقد قطعنا رأسه أمس
وعلقناه في بيسان [١]

شخصية هارون الرشيد عند نزار قباني شخصية سلبية لها في شعره خصوصية سيرجأ الحديث عنها إلى فصل لاحق عن الرمز والتناص في شعره، غير أن الشاعر في المقطع السابق يبدو كأنه يقدم لائحة اتهام، ثم ينفذ الحكم أخيرا. وبما أن القصيدة تتناول الحركة الفدائية اختار أن يسقط نزار على شخصية هارون الرشيد كل السلبيات التي أدت إلى الهزيمة: التخلف والجنس والثروة والجهل.. فكانت بداية المرحلة الجديدة بقطع رأسه وجعله عبرة لمن يعتبر. إن المتلقي أمام تراكمات (لأن) يريد أن ينتظر النهاية، فيكون السطر الأخير نهاية لهذا الحاكم (المتخاذل) في رأيه، وكأن الشاعر يود القول: لقد اعتمدنا الآن على أنفسنا بعد أن انتظرنا طويلا، فكانت الثورة ردا على حالة الركون والاستكانة.

ويتبع ظاهرة التقديم والتأخير ظاهرة ترتبط بها ارتباطا وثيقا هي ظاهرة طول الجملة - نسبيا- في بعض الاستعمالات الأسلوبية، وهذا لا يمنع أو ينفي وجود الجملة المنضدة مكتملة العناصر على السطر ككثير من قصائده العمودية التي تعتمد على إنضاج الفكرة في كل بيت على حدة. [٢]

إن أسلوب الشرط من أكثر المواقع التي تطول فيها الجملة النزارية عن المألوف، ومن أمثلة ذلك في شعره: تكرار حرف الشرط بشكل متتابع فيتأخر تبعا لذلك جواب الشرط عن الأداة وفعلها، كما في قوله:

---

(١) الأعمال: ٣/٥١٠.

(٢) ينظر نفسه، ٣/٦٢٥ - ٦٢٨، ٣/٦٣١ - ٦٤٧. ٣/٥٠١ - ٥١٤، ٣/٥١٧ - ٥٢٠، ٣/٥٢٣ - ٥٢٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لو يقتلون .. مثلما قتلت
لو يعرفون أن يموتوا .. مثلما فعلت..
لو مدمنو الكلام في بلادنا
قد بذلوا نصف الذي بذلت
لو أنهم من خلف طاولاتهم
قد خرجوا .. كما خرجت أنت..
.....
لم يسقط المسيح مذبوحا
على تراب الناصرة
ولا استبيحت تغلب
وانكسر المناذرة [١]

إن تكرار (لو) أداة الشرط غير الجازمة في المقطع السابق سمحت للشاعر بأن يقابل بين الجندي المجهول والجندي المعلوم، ومن خلال المقارنة تبدت المفارقة التي رفعت من قدر الجندي المجهول وتضحياته وحطت من قدر الجندي العربي الذي رأى فيه الشاعر سببا للهزيمة، ولقد فصل الجواب المتمم للشرط وهو (لم يسقط المسيح مذبوحا) عن أداة الشرط (لو) بجمل شرطية فرعية هي السبب في إطالة الجملة عن الحد المألوف.

ومن صور طول الجملة في شعر نزار العطف على جملة جواب الشرط باستخدام حرف العطف الواو لإفادة الجمع والمشاركة لتغطيته، كما في قوله:

لو أعطى السلطة في وطني
(أعدمت) [٢] جميع المنبطحين على أبواب مقاهينا
وقصصت لسان مغنينا
وفقأت عيون القمر الضاحك من أحزان لياليا
وكسرت زجاجته الخضراء

---

(١) السابق، ٣/٣٢١-٣٢٢.
(٢) هكذا وردت في أعماله الشعرية والصواب لأعدمت.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وأرحتك يا ليل بلادي
من هذا الوحش الآكل من لحم البسطاء.. (١)

لقد ركبت مجموعة من الأفعال المسندة إلى تاء المتكلم المعطوفة على فعل واحد (أعطى)، مما جعلها متراكمة لتخدم جانبا معنويا متمنى وقد كرر نزار قباني مثل هذا النمط من العطف في مقاطع لاحقة من هذه القصيدة. (٢)

وقد يستخدم الشاعر أداة شرط أخرى غير (لو) هي (إذا) وتتأخر جملة الشرط بالطريقة السابقة نفسها، كما في قوله:

أحبائي:
إذا جئنا لنحضر حفلة للزار
منها يضجر الضجر
إذا كانت طبول الشعر، يا سادة
تفرقنا.. وتجمعنا
وتعطينا حبوب النوم في فمنا
وتسطلنا .. وتكسرنا
كما الأوراق في تشرين تنكسر
فإني سوف أعتذر (٣)

هذا مقطع من قصيدة بعنوان "اعتذار لأبي تمام" ألقيت في مهرجان أبي تمام بالموصل عام ١٩٧١م، ويبدو في القصيدة النفس اليائس والنبرة المتشائمة، وكأنه أدرك أن لا جدوى من الشعر، وإن أسلوب تكرار (إذا) جعل الشاعر يولد جملا شرطية فرعية نجم عنها طول الجمل بما يعد حشوا على المستوى التركيبي، لكنه – فنيا – جاء ليحدث

(١) الأعمال ٣/٢٢٣.
(٢) نفسه ٣/٢٢٥.
(٣) نفسه ٣/٣٤٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

نوعا من التشويق بانتظار ما سيترتب على هذا الشرط، فأتى السطر الأخير المقترن بالفاء (فإني سوف أعتذر) ليؤكد براعة نزار قباني في استخدام هذه الظاهرة الأسلوبية الجميلة في شعره.

وفي سياق الحديث عن بعض مواطن طول الجملة الشعرية القبانية، لا بد من الاشارة إلى الاعتراض بوصفه ظاهرة أسلوبية في شعره، والاعتراض على أنماط منها: ما يفصل بين الاسم والخبر، وذلك بأن تعترض بعض جمل الندبة والاستغاثة بينهما، كقوله:

كان بوسع نفطنا الدافق في الصحاري
أن يستحيل خنجرا..
من لهب ونار
لكنه
واخجلة الأشراف من قريش
واخجلة الأحرار من أوس ومن نزار
يراق تحت أرجل الجواري.. (١)

فجملة (يراق تحت أرجل الجواري) هي جملة خبر (لكن) التي فصلت عن اسمها لمزيد من التحقير والتقريع ممن كانوا السبب في ضياع الثروة العربية بلا طائل، ولم يأت الاعتراض حشوا، بل جاء ليخدم هدفا معنويا اقتضاه السياق.

ومن أنماط الاعتراض فصل الاسم عن الخبر بمجموعة من الدوال التوضيحية التي تأتي إما للتشبيه أو للعطف، كما في قوله:

حين يصير الحرف في مدينة
حشيشة يمنعها القانون
ويصبح التفكير

---

(١) الأعمال ٣/٨٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كالبغاء..
واللواط..
والأفيون..
جريمة يطالها القانون.. (١)

إن الاعتراض بين اسم (يصبح) والخبر (جريمة يطالها القانون) يؤكد مقدار ما يكابده المفكرون في سبيل نشر أفكارهم بين الناس.

أما النمط الثالث من أنماط الاعتراض فهو اعتراض السخرية والتهكم، الذي يأتي ليفصل بين متلازمين، وينشأ عنه نوع من السخرية اللاذعة، كقول نزار قباني:

حرب حزيران انتهت
فكل حرب بعدها، ونحن طيبون
أخبارنا جيدة
وحالنا – والحمد لله – على أحسن ما يكون
جمر النراجيل.. على أحسن ما يكون
وطاولات الزهر – ما زالت–
على أحسن ما يكون (٢)

فمنذ بداية المقطع السابق والشاعر يمهد بأسلوب تهكمي وساخر للحالة العربية الساكنة بعد حرب حزيران ١٩٦٧، إلى أن جاء الاعتراض ليعمق المأساة، وحتى يبين أن الأوضاع لم تتغير بعد النكسة وأن الأمة لم تستفد من هزيمتها لكي تبدأ من جديد، مستخدما الاعتراض (ما زالت) للدلالة على ذلك.

---

(١) السابق ١٠٣/٣.
(٢) نفسه ١١٢/٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وآخر هذه الأنماط الاعتراضية ما أطلقت عليه اعتراض السياق أو الموقف، الذي يأتي ليبرز جانبا مهما في السياق، ومنه قوله:

قد تغيرت كثيرا..
وتغيرنا كثيرا..
وكبرنا نحن – في عامين – آلاف السنين [١]

المقطع السابق من قصيدة "إلى بيروت الأنثى مع الاعتذار" فيها يشير نزار قباني إلى ما تعرضت له بيروت من نكبات وويلات، لخصها الشاعر بالاعتراض (في عامين) إذ لا يعقل أن يكبر الإنسان فيزيائيا في عامين آلاف السنين، غير أن وطأة الأحداث والشعور النفسي الحزين عند الشاعر هو الذي جعل الزمن يتحول هذا التحول غير المعقول.

كما كانت تظهر في شعر نزار قباني انزياحات تركيبية متنوعة لغايات ثانوية كسيطرة الوقفات التنغيمية والتقفوية أو الوزن الشعري، وكانت تظهر كذلك بعض أشكال من التقديم والتأخير، نحو، تأخير أداة الاستفهام، مثل: "أفسر ماذا؟" [٢] أو تقديم الحال على صاحبها، كقوله: "وتمشي فرحا كل المآذن" [٣]، و "عبثا أبحث" [٤]، وكثير من التراكيب التي قدمت فيها المتعلقات النحوية على عامليها، وكذلك فصل الفعل عن الفاعل بجمل فرعية، وغير ذلك من الظواهر الأسلوبية المتعلقة بالمستوى التركيبي في شعر نزار قباني. [٥]

---

(١) الأعمال ٣/٦٢٠.
(٢) نفسه ٣/٣٨٥.
(٣) نفسه ٢/١٧٩.
(٤) نفسه ٢/١٥١.
(٥) نفسه ١/٢٢ ، ١/٢٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

نخلص من هذا إلى القول بأن نزار قباني شأنه في ذلك شأن المبدعين كان لا يعير انتباها للنمط المألوف والإطار العام في نظم الكلام، بل تجاوز هذا الإطار الثابت النفعي للغة إلى مستوى آخر حاول فيه أن يمتلك اللغة ويصادقها ويحرك دوالها كيف يشاء، فقدم له ما شاء له فكره أن يقدم وأخر ما شاء له فكره أن يؤخر، حرصا منه على تحقيق الهدف التأثيري والاتصالي في وقت معا.

٢- الحذف:

مما تقدم ذكره فيما سبق يتضح أن التقديم والتأخير يبقي على حال الجملة كاملة الأركان، ولا تغيير إلا في المواقع، فقد "تجعل الخبر مكان المبتدأ، ويظل خبرا أو المفعول يتصدر الجملة ويظل مع ذلك مفعولا، أما الحذف فأنت تحذف المبتدأ وتبقي على الخبر.."[١]

إذن قد يحذف أحد طرفي الإسناد أو سواهما في التركيب اللغوي لأغراض فنية لأن اللمحة والإشارة الدالة خير من التصريح، وفي الحذف تكثيف فني يمكن للمتلقي أن يلمحه من السياق.

الحذف هو التخفيف من ثقل الكلام وعبء الحديث، وهو جانب مفضل مطلوب ما دام المقام أو السياق يستدعيه، ففي الحذف خفة ومع الحذف "تكون الجملة أشد وقعا على النفس وأتم بيانا، وأفصح من الذكر". [٢]

والحق أنه لا يخلو تركيب فيه حذف من "سر يفتح مجال البحث الواسع أمام العقل البشري على مر العصور، فإن حذف المبتدأ فلهدف، وإن ذكر فلغرض، وكذلك المفعول إن كان فلسر وإن أضمر فلعلة، حتى يأتي النظم رائعا والتأليف عجيبا" [٣]

---

(١) منير سلطان: بلاغة الكلمة والجملة والجمل، منشأة المعارف بالاسكندرية، ص ٢١٨.

(٢) عبد الفتاح لاشين: التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية عند عبد القاهر، دار المريخ، للنشر - الرياض، ص ١٥٩-١٦٠.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٦٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والحذف باب من أبواب علم المعاني في البلاغة العربية، ولقد عبر عبد القاهر الجرجاني عن هذا الباب لأهميته بقوله: "هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن، وهذه جملة قد تنكرها حتى تخبر، وتدفعها حتى تنظر.." (١)

أما في العصر الحديث فيمثل الحذف جانبا مهما مما يسمى بـ "البياض والسواد"، حيث يلجأ كثير من الشعراء إلى وضع إشارة الحذف (النقط) في نصوصهم "وتتأتى هذه الظاهرة لأحد السببين التاليين: الأول يخص الرقابة في الدولة التي منحت العمل الشعري رخصة الصدور والنشر.. أما الثاني فإن الحذف فيه يكون مقصودا، وضعه الشاعر قاصدا أن يحفز المتلقي للمشاركة باجتهادات خاصة به، ويعلن أن ثمة جزءا يصعب البوح به ومسكوتا عنه، مما يعطي المتلقي فرصة لكي يتحرك تعبيريا بالناقص في كل سطر".(٢)

ولا نستطيع حصر مواطن الحذف في النصوص الشعرية لأنها ليست مقعدة أو مقننة، وإنما هي مواقف فنية يمكن أن تدرك من خلال السياق كله ومن الممكن أن تكون هناك بعض صور الحذف لم يتطرق إليها البلاغيون، ومن هنا تأتي مهمة الباحث الأسلوبي "ليستشف القيم الفنية لنسق التركيب بمجاورة النص نفسه ومن بنيته الفنية الخاصة به". (٣)

ولدى استعراض الحذف في شعر نزار قباني يمكن رده إلى ما يأتي: ما كان فيه الحذف تسهيلا أو تخفيفا محافظة على موسيقا اللفظة الشعرية التي اشتهر بها نزار، ومن ذلك إيراده الاسم الممدود بعد حذف الهمزة، نحو: الندا والمبتدا والردا.. (٤) أو

---

(١) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز، ص ١١٢.

(٢) سامح الرواشدة، تقنيات التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر، مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد الثاني عشر، العدد الثاني، ١٩٩٧، ص ٥١٧.

(٣) انظر رجاء عيد: فلسفة البلاغة بين التقنية والتطوير، ط٢، منشأة المعارف بالاسكندرية، ص ٨١.

(٤) انظر الأعمال ١/١٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كحذف إحدى أدوات النداء – وغالبا الهمزة والياء- أو إحدى أدوات الاستفهام كالهمزة وهل: [١]

ويدخل ضمن هذا الإطار تلك الحذوفات التي باستطاعة المتلقي أن يؤولها بسهولة، إما لوضوح دلالتها في السياق، أو لحضورها في الذهن بشكل متكرر من خلال ارتباطاتها السياقية بما قبلها وما بعدها، ونجد مثل هذا كثير في شعر نزار قباني. ويمكن أن نستعرض أمثلة متفرقة على مثل هذا الحذف كقوله – على سبيل المثال- : "دمي للموعد الخائف" [٢] أي: فداء له.

ومن الحذف ما يكون جائزا في اللغة أو تجاوزا نحويا، كحذف الضمير العائد على صلة الموصول، نحو: "ما حلل الله وما حرمه" [٣] وحذف اللام في جواب الشرط بعد لو، ولولا، غير المسبوق بـ (ما) النافية [٤]، أو حذف بعض الحروف وإبقاء عملها، نحو: "لأخاف تأكلك" [٥]، والأصل أن تأكلك.

أما النوع الثالث – والأهم في الدراسات النقدية – هو الحذف الذي يؤدي قيمة فنية، وجيء به لغاية جمالية وتأثيرية إضافة إلى إشراك المتلقي في تعبئة الناقص أو المحذوف؛ لتتم العملية التواصلية بين الشاعر والمتلقي. وستقف الدراسة عند نماذج من هذا الحذف لدى نزار قباني، وستبرز بعض جمالياتها محاولة نفي الانزياح عنها لأجل تسويغها وتأويلها فنيا.

ويمكن حصر ما يعد حذفا في شعر نزار قباني في الأشكال الآتية:

---

(١) السابق ١/١٩، ١/٤١، ١/٤٢، ١/٧٠، ١/٢١، ١/١٠٣.

(٢) نفسه ١/٢١٧.

(٣) نفسه ١/٧٧.

(٤) نفسه ٢/٢٨٤، ٣/٢٢٣.

(٥) نفسه ١/٣٢٧، وانظر ١/٥٩٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

١ـ حذف الأركان والفضلات:

فمن المعروف أن الجملة في العربية نوعان: الجملة الأسمية التي تتكون من المسند والمسند إليه (المبتدأ والخبر)، والجملة الفعلية التي تتكون من الفعل والفاعل والمفعول – أحيانا- ويعد ما عدا ذلك فضلة كالمفاعيل والمنصوبات وأشباه الجمل..الخ

وتحت وطأة كتابة النص قد يضطر المبدع إلى حذف ركن أساسي من أركان الجملة كحذف المبتدأ أو الخبر، أو الفعل أو الفاعل، أو الفضلة الزائدة عن حاجة الجملة، ويكون ذلك لتحقيق هدف جمالي معين، يكون في تقديره وحسبانه، بل يقصد الشاعر إليه عمدا ويطلبه لتحقيق غاية شعرية يصبو إليها من وراء ذلك.

ومما نجده في شعر نزار قباني من صور الحذف ما يسمى بحذف القطع والاستئناف الذي يكون بذكر شيء حيث يقدم بعض أمره ثم يدعه ويستأنف كلاما آخر، فيؤتى في كثير من الأحيان بخبر من غير مبتدأ، كما في قول نزار قباني:

أنا الحرف .. أعصابه نبضه

تمزقه قبل أن يولدا

أنا لبلادي .. لنجماتها

لغيماتها.. للشذا .. للندى [1]

فاكتفى الشاعر بذكر الخبر (أعصابه، نبضه) واستغنى كذلك بشبه الجملة (لنجماتها، لغيماتها، للشذا، للندى) عن ذكر المبتدأ (الضمير المنفصل)، وفي حدود تقديري أنه استغنى عن الضمير لسببين: أولهما: أنه كرر (أنا) في هذه القصيدة – ورقة إلى القارىء- بصورة لافتة – حيث ذكرها ما ينوف على عشرين مرة بله الضمائر المتصلة أو المستترة التي تشير إلى ضمير المتكلم (أنا) أيضا. وثانيهما: أنه أراد أن يشمل من الصفات المنسوبة إليه ما يمكنه ذلك، مقدما نفسه فداء لعناصر الجمال والطبيعة في وطنه.

---

(١) السابق، ١٦/١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وفي السطرين التاليين من قصيدة "رافعة النهد" استغنى نزار بالخبر عن المبتـــدأ للعلم به، في قوله:

خمرية كلون عاطفتي

واهمة مثل غدي الواهم [١]

والتقدير فيهما: (هي خمرية..) لكنه اكتفى بذكر الخبر طلبا للخفة والإيجاز ومـــن الحذف حذف شبه الجملة المتعلق بالخبر، كقوله في قصيدة "البغي" :

وهنـــاك انفـــردت واحـــدة

عطرها أرخص مـــن أن أذكـــره

حـــاجب بولـــغ فـــي تخطيطـــه

وطـــلاء كجـــدار المقـــبرة

وفـــم متســـع .. متســـع

كغـــلاف التينـــة المعتصـــرة [٢]

ففي المقطع السالف ذكره وصف نزار قباني هيئة امرأة "بغي " وما تحلت به مـــن زينة مبتذلة، وجسد متجعد منفر، فصور عطرها وحاجبيها وفمها.. الخ ولكنه قام بحـــذف الخبر (شبه الجملة لها) أي التقدير: لها حاجب، ولها طلاء.. فحذف ذلك ليشير إلى تفاهـــة البغي وحقارتها، فحاول أن يهمش دورها في المجتمع، وأن ينزع عنها بعـــض صفـــات الأنثى/ الإنسان.

ويعزز ما ذهبت إليه استخدامه ضمير الغائب المستتر في القصيدة كلها [٣] ومـــن صور الحذف حذف خبر إحدى الحروف الناسخة، مثل (أن) في هذا المقطع والاســـتغناء عنه بعلامات التنقيط، نحو:

---

(١) السابق ٦٧/١.

(٢) نفسه ٨٢/١.

(٣) نفسه ٨٢/١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لـــدي مفاجـــأة .. فـــالتفت لـــــي

ومـــرر علـــى عنقـــي أنملـــــك

وقل لي بـــأنك لا.. لا تقـــل لـــي

وأبحر بشعري الـــــذي ظللـــك [١]

فالشاعر في المقطع السابق قد حذف خبر (أن) وترك للمتلقـــي فرصـــة تقديـــره وتأويله، ولو حاولنا أن نجتهد في اختيار تأويل مناسب للخبر المحذوف "بأنك.." لن يعـــدو أن يكون فعلا يعبر عن مدى حبه لها، غير أن الشاعر ارتأى في أفعال الحركة والفعـــل ميزة تفوق الأقوال باستخدامه أفعالا، نحو: التفت/ مرر/ أبحر، على كلمة (قل) التـــي لا فائدة لها أمام ممارسة القيام بالفعل على وجه الحقيقة.

ولقد أدى الحذف والقطع في السطر ما قبل الأخير إلى إحداث مفاجأة جمالية تفوق كثيرا فيما لو قال الشاعر بدلا من المحذوف: بأنك تحبني – مثلا – ولن يكون له الأثـــر ذاته الذي أحدثه الحذف.

وفي قصيدة له بعنوان "تكذيب رسمي لسيدة ثرثارة" يبدو الحـــوار أشـــبه بنفـــي اتهامات يرى أنها باطلة، فيحاول الشاعر دحضها بأداة النفي (لا) ثم تكذيب ما ادعته مـــن خلال حذف خبر (أن) في قوله:

لماذا تقولين:
إنك مني حملت.. وأجهضت
في حين لا أتذكر أني تشرفت يوما بهذا اللقاء
ولا أتذكر من أنت.. بين زحام النساء
ولا ربط الجنس بيني وبينك
لا في الصباح ولا في المساء

---

(١) السابق ١/٢٦٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولا في الربيع.. ولا في الشتاء
فكيف إذن تزعمين
بأني.. وأني .. وأني [١]

إن السطر الأخير نقض كل مزاعم المرأة، ولقد ساهمت نقاط الحذف في إبطال مزاعمها، وسدت مسد عبارات طويلة، إذ رأى الشاعر في إخفائها لكراهة التصريح بها أسلوبا فنيا أفضل من التصريح بما قالته لأنه رأى في ذلك كذبا وزعما باطلا وتجنيا عليه. وكان قبلها قد استخدم أسلوب الاستفهام لنسف هذه العلاقة المتوهمة بتكرار أداة الاستفهام (لماذا). [٢]

أما حذف الفضلات (المفاعيل والمنصوبات كالحال والتمييز وأشباه الجمل) فهو كثير في شعر نزار قباني [٣] وهي ظاهرة أسلوبية عامة وشائعة بين الشعراء قدامى ومحدثيهم على السواء، غير أننا يمكن أن نسأل السؤال التالي: هل استطاع نزار قباني أن يوظف هذا الحذف فنيا؟ وهل نجح فيه؟

من المحذوفات المطردة في شعره حذف المفعولات ذوات الأفعال المتعدية، فالأصل في الفعل المتعدي أن يتعدى لأخذ مفعول به اسما أو ضميرا، ومن الأفعال ما يتعدى بحرف الجر، وفي المقطع التالي من قصيدة "مكابرة" لنزار قباني وردت مجموعة من الأفعال المتعدية محذوفة المفعول، فيقول:

ترانـي أحبـك؟ لا . لا محـال
أنـا لا أحـب ولا أغـرم
إلى أن يضيـق فـؤادي بسـري

---

(١) السابق ٢/٢٥٧.
(٢) نفسه ٢/٢٤٩.
(٣) انظر السابق: ١/١٨، ١/٤٣، ١/٥١، ١/٥٢، ١/٧٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ألــح . وأرجـــــو . واســـــتفهم

فيـــهمس لـــي أنـــــت تعبدهـــا

لمـــــاذا تكـــــابر أو تكتـــــم؟ (١)

إن مجموعة الأفعال: (أحب، أغرم، ألحن أرجو، استفهم، تكتـــم) أفعـــال متعديـــة تحتاج الى مفاعيلها، وبدلا من أن يقول نزار – مثلا – أحبك، ألح عليها، أرجوها.. جـــاء بهذه الأفعال المتتابعة مستترة الفاعل الذي عوض عنه بهمزة المضارعة العـــائدة علـــى الشاعر نفسه، ومحذوفة المفاعيل؛ ليعبر عن مدى ضيق فؤاده بهذا الســـر حتـــى ليخـــال القارىء سريان هذا الضيق إلى نفسه من خلال الحذف المتتابع، ثم بعد أن تمتلىء نفـــس القارىء بهذا الضيق النفسي الكامن بين الاعتراف والإنكار، ويصبح في حالة امتلاء تأتي كلمة (يهمس) وما لدلالة حرف السين – هنا – موسيقيا في إحداث نـــوع مـــن التفريـــغ والتوقف عن المكابرة التي لم تصمد أمام التحدي، فيعترف بحبه أخيرا بل بعبادتها.

٢- نقاط الحذف:

يستخدم نزار قباني هذا التكنيك الفني بطريقتين، فقد يحذف كلمة أو جملة ويضـــع بدلا عنها نقطتين أو ثلاثا للدلالة على هذا الحذف، أما الأخرى فتتم بحذف أسطر شـــعرية والاستعاضة عنها بوضع نقاط على طول السطر الشعري أو الأسطر المراد حذفها كاملة.

ومن الأمثلة على النوع الأول (الحذف الجزئي) قوله:

يريـــد .. ولا يريـــد .. فيـــــالثغر

على شـــــطيه يحتضـــر الوضـــوح

ويدعونـــي إليـــه.. ورب وعـــــــد

له نبض .. وأعصاب .. وروح (٢)

---

(١) السابق ١/٢٣.

(٢) نفسه ١/٢٠٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ففي المقطع السابق مجموعة من نقاط الحذف التي تعبر عن كلمات محذوفة يمكن تقديرها على ضوء التجربة الماثلة أمامنا/ الدلالة على الحيرة، ودلت كلمة (الثغر) على المحذوف فالتقدير: يريد لثمها. وتقدير النقاط الأخرى: له أعصاب وله روح وهكذا، فالسياق هنا ساقنا إلى هذا التأويل السهل.

أو كما في قوله:

أنت .. ويكفيني أنا

الغرور والتبجح [١]

ويمكن أن يقدر المحذوف من عنوان القصيدة "أنت لي" للدلالة على حالة توحد تام بينهما، ومثل هذا الحذف المعتمد على نقاط الحذف نجده كثيرا في شعر نزار قباني [٢]، وهذا لا يمنع أن تأتي هذه النقاط في النص لغايات تزينية أكثر منها توظيفا فنيا مدروسا.

أما الصورة الأخرى من صور نقاط الحذف لدى نزار قباني فهي صورة الحذف الكلي للسطر أو لمجموعة الأسطر المنوي حذفها، ونجد مثل هذا في الجزء الثاني من أعماله أكثر منها في الجزأين الآخرين لاحتوائه على كثير من قصائد التفعيلة التي تسهم في انتشار هذا النوع من الحذف.

ومن الأمثلة على هذا النوع من الحذف قوله من قصيدة بعنوان "أحبك.. أحبك.. والبقية تأتي" يقول فيها:

- أأعجبك الشاي؟
- هل ترغبين ببعض الحليب؟
- وهل تكتفين - كما كنت دوما - بقطعة سكر؟

---

(١) السابق ١٩٦/٢.

(٢) انظر الأعمال ٢٦٨/١، ٣٨٣/١، ٤٥٣/١، ٥٦/٣، ٢٢٦/٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- وأما أنا فأفضل وجهك من غير سكر..

.....

.....

.....

أكرر للمرة الألف أني أحبك.. (١)

هذا المقطع الحواري من جانب واحد عبر مجموعة من الأسئلة وعدم انتظار الرد من الجانب الآخر، والدخول الى المقطع من الأشياء البسيطة التي لها ارتباط وثيق بنهاية المقطع، وتقرير حب الشاعر لمحبوبته بعيدا عن أدوات التجميل والزينة الثانوية، إنه يريد وجها بريئا جميلا، جمالا فطريا لا مكتسبا، لذلك عبر عن هذا النقاء بالبياض الذي تركه على الصفحة، ثم هناك تأويل آخر بأنه لما أكد حبه في السطر الأخير بأنه يحبها للمرة الألف استعاض عن هذا التكرير الذي يؤكد ذلك بنقاط الحذف عبر أسطر ثلاثة.

وفي نص آخر له بعنوان "إلى الأمير الدمشقي توفيق قباني" وهي مرثاة له إثر وفاته في لندن عام ١٩٧٣م نجد نزارا يستخدم ذا الحذف، قائلا:

أواجه موتك وحدي

وأجمع كل ثيابك وحدي

وألثم قمصانك العاطرات

ورسمك فوق جواز السفر

وأصرخ مثل المجانين وحدي

وكل الوجوه أمامي نحاس

وكل العيون أمامي حجر

٥٣٠٩٨٥

(١) السابق ٢/٢٠٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فكيـف أقـــاوم ســـيف الزمـــان

وســـــــــيفي انكســـــــــر

.... (١)

يواجه الشاعر آثار مرثاته وحده، من خـــلال الأفعـال المضارعـة المتصـدرة المقطع، ومن خلال تكرار (وحدي) التي تشعر بالعزلة والانطواء والتشرنق حول الـذات الكئيبة.

ويحاول الشاعر أن يعزي نفسه بشتى الوســائل: بجمـع ثيـاب ابنـه، ولثمـها والصراخ.. لأنه رأى أنه يقف بعد وفاة ولده أمام الزمان وحيدا بعد أن انكسر سيفه (ولده) وفقد ركنا كان من الممكن أن يستند إليه في يوم ما. إن الشاعر أمـام لحظـات الأسـى والمرارة والموت، وبعد أن يئس من محاولة العزاء بشتى الطرق، يقـف قبالـة المـوت منكسر السيف والخاطر، معزولا أمام بياض الصفحة، وقد عبر عن هذا بعلامات الحـذف التي جاءت معبرة عن الحالة النفسية الصعبة التي مر بها الشاعر بعد وفاة ولده فانسجمت الدلالة مع علامات الحذف لتعبر عن مثل هذه الحالة الحزينة. ولقد أدى الانكسار النفسـي إلى انزياح تعبيري تمثل بهذا التشكيل البصري الموحي.

واستخدم نزار قباني في قصيدة له بعنوان: "الحب في الإقامة الجبرية" لونا جديـدا من ألوان التشكيل البصري، فإضافة إلى الحذف الجزئي والكلي لأسطر شعرية والاكتفـاء بنقاط الحذف، استخدم لونا جديدا من التشكيل يتمثل في ذكر السطر الشعري كـاملا ثـم القيام بتقطيعه أو تحليل العبارة الشعرية إلى حروفها ووضع بعد كل حرف من حروفـها نقاط الحذف كما في قوله:

---

(١) السابق ٢/٢٧٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ومن أجل كل الذين حكمتهم بالأشغال الشاقة
المؤبدة..
وفرضت عليهم..
أن ينقلوا الرمل بملاعق الشاي..
من نهدك الأيمن.. إلى نهدك الأيسر
ومن نهدك الأيسر.. إلى نهدك الأيمن
.....
.....
ولا يزالون يشتغلون
ولا يزالون يشتغلون
و .. لا .. ي .. ز .. ا .. ل .. و .. ن ..
ي .. ش .. ت .. غ .. ل .. و .. ن .. [١]

ما الذي دفع الشاعر إلى اللجوء لمثل هذا التشكيل البصري؟ وهل هي لعبة جمالية حسب أو أنها تقنية فنية وجدت لتخدم المعنى والدلالة؟

أظن أنها جاءت لتخدم النص وتعمق دلالاته، فالعنوان – بداية – يشي بهذا، حيث خضع للعبة دلالية محببة وهي خضوع الحب للإقامة الجبرية، وهو خضوع محبب بلا شك، وفي المقطع السابق نحس بسيطرة الأنثى والخضوع لها، ومحاولة تنفيذ أوامرها، فالمحب في المقطع عبد للمحبوب يؤمر فيطيع، وقبول المحب لهذا طائعا راضيا لتستمر هذه العلاقة السامية بين الأنثى والذكر، ولقد عبر عن هذا المعنى نزار بقوله: "ولا يزالون يشتغلون"

إن هذه المعاناة وهذا العمل المستمر لتعمير الكون والحياة جعل نزارا يقطع هذه الجملة ويجعلها تعبر عن أكبر زمن ممكن في أثناء القراءة لتدل على استمرارية العمل والمشقة المبذولة في تنفيذ العمل.

---

(١) السابق ٢/٧١٦-٧١٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كتقديم المفعول، وشبه الجملة، وتقديم جواب الشرط على فعله، وتأخير صلة الموصـــول، كما لوحظ أن جملة نزار الشرطية تطول بسبب إدخاله بعض الجمل الفرعية بين الفعـــل وجوابه، كما ظهر الاعتراض في شعره بين أركان الجملة الأساسية وله صور مختلفـــة في شعره.

أما الحذف أو تخفيف ثقل الكلام فكان في شعره لغايات متعددة، لكن الحذف الفنـي كان لحفز المتلقي ولمشاركته باجتهادات خاصة به، ولكي يتحرك معه تعبيريا، وبخاصـــة في حذف السطر أو الأسطر الشعرية والاستعاضة عنها بنقاط الحذف. وظهرت في شعره بعض صور الحذف منها: حذف التخفيف لغايات فنية، وحذوفات نحوية جـــائزة وغـــير جائزة، وحذف الخبر والمفعولات، والأركان. وكل ذلك لجأ اليه نزار قباني كأسلوب فني، على الرغم من خضوعه لقوانين اللغة واستجابته للنحوية العالية ومألوفية الإسناد، لكنه مع هذه الانحرافات اللغوية، ولغته الشعرية التصويرية، وإمكانيته فـــي التنويـــع الأســـلوبي والتوليد استطاع أن يصنع لونه الشعري الذي تميز به عن سواه.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الثالث

التحولات الأسلوبية في شعره

- الربط.
- التكرار.
- استخدام لغة الحياة اليومية.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الثالث

التحولات الأسلوبية في شعر نزار قباني

يناقش هذا الفصل أشهر التحولات الأسلوبية في شعر نزار قباني، وهي على التوالي: ظاهرة الربط، أو ما يعرف عند بلاغيينا القدامى باسم: (الفصل والوصل)، هذه الظاهرة التي بات الشعراء المحدثون يستغلون كل إمكانياتها التعبيرية؛ لذلك جعل البلاغيون معرفة الوصل والفصل حدّاً للبلاغة.

والظاهرة الثانية في شعر نزار قباني هي ظاهرة التكرار، وهي ظاهرة لغوية من حيث اعتمادها – في صورها البسيطة والمركبة– على العلاقات التركيبية بين الكلمات والجمل، كما تعد وسيلة بلاغية ذات قيم أسلوبية متنوعة.

أما الظاهرة الثالثة فهي تأثر شعر نزار قباني لغة الحياة اليومية، فرأينا كيف مال إلى هذه اللغة التي سمّاها: (اللغة الثالثة) وهي لغة متوسطة بين اللغة الفصحى أو لغة القاموس، واللهجات العامية، فاستخدمها – اللغة الثالثة – على مستوى الكلمة وعلى مستوى العبارة والتركيب.

أولاً: الربط في شعر نزار قباني

دارت الدراسات البلاغية القديمة – في مجملها – حول الجملة المفردة، فوجه البلاغيون عنايتهم نحو طبيعة الإسناد، وطبيعة تتابع الدوال وتواليها داخل الجملة، وغير ذلك من أمور، لكننا بالرغم من ذلك نجد لدى بلاغيينا القدماء أبحاثا تتجاوز إطار المفردة، لتبحث في طبيعة العلاقة بين الجمل فيما كان يعرف عندهم باسم: (الفصل والوصل).

وقد أشار البلاغيون إلى أهمية هذا المبحث، وأنه لا يتأتى إلا لمن أوتي حظا من المعرفة بطبيعة كلام العرب، يقول عبد القاهر الجرجاني: "اعلم أن العلم بما ينبغي أن يصنع في الجمل من عطف بعضها على بعض أو ترك العطف فيها والمجيء بها منثورة تستأنف واحدة منها بعد أخرى من أسرار البلاغة، ومما لا يأتي لتمام الصواب فيه إلا

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الأعراب الخلص، والأقوام طبعوا على البلاغة، وأوتوا فناً من المعرفة في ذوق الكلام هم بها أفراد.

وقد بلغ من قوة الأمر في ذلك أنهم جعلوه حدّاً للبلاغة.. ذاك لغموضه ودقة مسلكه" [١] ثم يعلق عبد القاهر الجرجاني على من لا يرى في ترك العطف إلا أن يقول: "إن الكلام قد استؤنف وقطع عما قبله: لا تطلب أنفسهم منه زيادة على ذلك، ولقد غفلوا غفلة شديدة:". [٢]

وعبد القاهر الجرجاني يرى أن الجملة اذا كانت ذات صلة معنوية محدودة مع التي قبلها كان العطف، وإذا كانت ليست بذات صلة مع التي قبلها كان ترك العطف، وإذا كانت صلتها مع التي قبلها صلة تكرارية كان ترك العطف أيضاً، فالعطف يكون عندما تكون الجملة مع التي قبلها بين تمام الانفصال وتمام الاتصال، ويتفق في هذا مع عبد القاهر الناقد الغربي (جان كوهن) حيث يقول: "إن كل ربط يستلزم وحدة الى حد ما؛ وحدة في المعنى بين الأجزاء التي يربط بينها". [٣]

وعلى الرغم من ذلك فإن عنوان الفصل والوصل يشي بكثير من المفارقة في فهم الجملة؛ لأنهم يعرفون الفصل بأنه "ترك العطف" والوصل بأنه عطف جملة على أخرى. ولو سلمنا – مثلاً– بأن الجملتين المعطوفتين متصلتان، فهل نسلم بأن الجملتين غير المعطوفتين منفصلتان؟!

ربما يكون هذا صحيحاً على مستوى اللغة العادية (النثر) لأنها تسير على وفق المنطق والقواعد العامة للنظام اللغوي (المعيار)، أما في الشعر فإن الأمر مختلف إذ يكفي لربط جزئيات البيت أو السطر الشعري تجاور دواله، بل إن ترك العطف كثيراً ما يكون أبلغ من ذكر حرف العطف.

---

(١) عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ): دلائل الاعجاز، تحقيق محمد عبدة ومحمد الشنقيطي، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٨، ص١٧٠.

(٢) نفسه، ص ١٧٨.

(٣) رمضان صادق: شعر عمر بن الفارض (دراسة أسلوبية)، سابق، ص ١٢٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولقد رأينا من يدافع عن فقدان المناسبة بين أجزاء الكلام لأنهم عدوا ذلك من محاولات خلق (صيغ جديدة) "لأن العلة ليست في الحقيقة راجعة إلى العطف وإنما لأن الكلام قرن عناصر من المعاني والأحوال والخواطر لا تقرن.. " (١)

وفي هذا المجال فان الشعر الكلاسيكي عامة كثيراً ما يعتمد على عطف الدوال المباشر المعتمد على حرف العطف (الوصل عند القدماء)، لكن عندما أدرك الشعراء المحدثون أن وجود العطف في صدر كل جملة شعرية يثقلها ويفقدها كثيراً من شعريتها عدلوا عن ذلك، وانزاحت جملهم الشعرية إلى ضرب آخر هو ترك هذا العطف النمطي. فتركوا ربط الدوال داخل البيت واهتموا بالربط عن طريق التجاور، وهي وسيلة أكثر شعرية لأنه ينتج عنها كسر الرتابة داخل البيت أو المقطع، فالربط بالتجاور "يعتمد على ما يسمى بعلاقات الغياب وليس علاقات الحضور". (٢)

والسؤال هو: هل من الضروري اشتراط أن يكون المعطوفان بين تمام الانفصال وتمام الاتصال – أي أن تكون علاقة دلالية من نوع ما بين المعطوفين ليتم العطف في الجمل؟ الجواب بالنفي، ولهذا عيب كثير من أبيات الشعر متهمين إياها بانفصام العلاقة بين المعطوفين، وهذا مزلق نثري في تصور العملية الشعرية؛ لأن الشعر – كما قيل– ما أعطاك معناه بعد لأي.

إذن يمكن القول: إن علاقات اقترانية، وصيغ لغوية ليس بينها علاقات تجانس أو اقتراب تحضر في النص الشعري، ومن الممكن أن تكون متعارضة ومتقاطعة، وقد عد (رومان ياكبسون) هذه التقاطعات "طاقات شعرية في النص" (٣) وعلى الرغم من حالة الانقطاع الدلالي القائم على "وصل فكرتين لا تتوافران على أية علاقة منطقية بينهما"(٤) فإنهما تقدمان فضاء شعرياً لا تحققه الأوضاع المتجانسة لأن الشعرية تمثل حالة "انتقال حاد من كون إلى كون، أي خلق لمسافة توتر شاسعة بين كونين" (٥)

---

(١) محمد أحمد أبو موسى: دلالات التراكيب (دراسة بلاغية)، ط٢، مكتبة وهبة، القاهرة، ١٩٨٧، ص ٢٧٥.

(٢) رمضان صادق: مرجع سابق، ص ١٣٠.

(٣) رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، سابق، ص ٧١.

(٤) جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، سابق، ص ١٦٣.

(٥) كمال أبو ديب: في الشعرية، سابق، ص ٢٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والذي سنسلط عليه الضوء في شعر نزار قباني هو ليس ما تتابع وتلاحق من التراكيب المتآلفة بوساطة أدوات الربط المختلفة بدلالاتها المختلفة لأنه نمط شائع في الشعر والنثر على حد سواء، ولأنه كذلك لا يحمل خصوصية وظيفية أو تاثيرية، بل سيكون الحديث عن كيفية تتابع الأنماط التركيبية بشكل يعتمد على التداعي على اعتبار أنه تحوّل أسلوبي تجب الإشارة إليه.

يجد الدارس لأعمال نزار قباني الشعرية صوراً مختلفة للربط يمكن تبويبها حسب كمية حضورها في القصائد على الشكل الآتي:

١- استهلال القصيدة بحرف العطف:

غالباً ما يكون حرف العطف (الواو) على نحو يشعرنا عند نزار قباني أن مطلع القصيدة مرتبط بكلام سابق عليه، ويستخدم نزار مع حرف العطف ثلاث نقاط يستهل بها القصيدة، ومثال ذلك قوله:

... ويقول عنّي الأغنياء

إني دخلت إلى مقاصير النساء.. وما خرجت [١]

أو قوله:

... ويقال عن ساقيك إنهما

في العري .. مزرعتان للفلّ [٢]

كما لا يستخدم هذا الأسلوب مع أفعال القول وحسب، بل يستخدم حرف العطف مسبوقاً بعلامة الترقيم هذه مع غيرها، كقوله:

... وبعدما قتلنا ..

وبعدما صلّوا علينا [٣]

---

(١) الأعمال الكاملة، ٩/٣.

(٢) نفسه، ١٤٣/١.

(٣) نفسه، ١٣٩/١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وفي قصيدة: "إلى صاحبة السمو.. حبيبتي سابقا" يبدأ نزار القصيدة بقوله:

... وتزوجت أخيرا

بئر نفط

وتصالحت مع الحظ أخيرا [١]

في المطلع السابق كأن الشاعر قدم نهاية القصيدة المنتظرة، فلخص الحدث بوساطة: علامة الحذف وحرف العطف وكلمة (أخيرا)، فقدم الخاتمة غير المتوقعة التي جاءت عوضا عن سرد مجموعة من الأحداث المتتابعة.

٢- ربط المعطوفات غير المتجانسة:

الأصل في حروف الربط أن تربط بين المعطوفات المتجانسة، لكننا نجد حالات ربط فيها نزار قباني بين معطوفات غير متجانسة، فمن الصورة الأولى قوله:

وبالوهم .. أزرع شعرك دفلى

وقمحا .. ولوزا .. وغابات زعتر [٢]

فالدفلى والقمح واللوز وغابات الزعتر كلها من حقل دلالي واحد هو حقل النباتات. أما الصورة الأخرى – وهي بالطبع على خلاف الصورة الأولى، فهي صورة الانقطاع أو العطف غير المتجانس، ومن أشهر الأمثلة على ذلك: قصيدة "خبز وحشيش وقمر" [٣] هذه القصيدة ذائعة الصيت، التي تداولها النقاد لما في مضمونها من هجوم على الحياة الاجتماعية العربية، فما الرابط بين الخبز والحشيش والقمر؟ إذا كان الخبز من المأكولات، والحشيش من المخدرات، والقمر من مظاهر الطبيعة في الليل! ولو استخدم نزار قباني هذه المعطوفات دون روابط دلالية لكان هذا الربط نوعا من الهذيان، لكن

---

(١) السابق، ١٢٦/٢. وينظر كذلك: ٢٣٨/١، ٢٠٧/١، ٤٥/١، ١٤١/١.

(٢) نفسه، ٤٧٠/١.

(٣) نفسه، ١٤/٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

نزاراً – من خلال هذه المعطوفات التي تبدو متناقضة ولا يربطها رابط– صور الواقع الاتكالي والتخديري، والحياة الازدواجية المتناقضة عند الشرقيين.

وفي السطرين الآتيين ربط نزار قباني بين الشعر والجنون اعتماداً على موروثات سابقة تحدثت عن شياطين الشعر، وعلاقتها بالإبداع، فيقول:

قررت يا حبيبتي،

قررت أن أحترف الأشعار والجنون [١]

فالعلاقة في الأذهان قائمة على الترابط بين الشعر والإلهام والجنون، لما في ذلك من معاناة تؤدي الى الانفصال عن عالم الواقع، وتستند إلى رواسب مستمدة من الثقافات الشعبية والدينية.

ونجد عند نزار قباني انقطاعاً ناجماً عن عطف ما هو معنوي على ما هو مادي، كما في قوله:

إني أحبك .. جدولاً وحمامةً

ونبوءة تأتي من الزمن البعيد

وقصيدة.. وعدت ولم تحضر

ومكتوباً غرامياً يزقزق في بريدي [٢]

إن عطف (حمامة)، و(نبوءة) و(قصيدة)، و(مكتوب غرامي) على (جدول) أحدث نوعاً من الانقطاع؛ لأن الجدول وما عطف عليه من حقول دلالية مختلفة -لكنها مجتمعة- تعبّر عن حالة من الفرح والحب.

وفي المقطع الآتي حصل الانقطاع ذاته، إذ اجتمعت المتعاطفات من حقول مختلفة، نحو قوله:

---

(١) السابق، ١٢/٢.

(٢) نفسه، ١٦/٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

شكراً لحبّك فهو مروحة

وطاووس.. ونعناع.. وماء

وغمامة وردية مرت مصادفةً بخط الاستواء [١]

وقد يبدو الرابط بين هذه المعطوفات منتزعاً من مكونات الطبيعة الساحرة، وما فيها من عناصر حسيّة: لونية وشمية وبصرية.

كما نلمس أمثلة أخرى [٢] على هذه الظاهرة الأسلوبية وفي قوله:

في صدرك أسماك وخيل [٣]

وفي قوله:

ويترك فيه:

نبيذاً، وقمحاً، وقنديل زيت [٤]

وفي هذه المكونات (اللامتجانسة) ظاهرياً انسجام وتآلف دلالي يكمن في التقاء النشوة بالحياة والنور والأمل.

٣- الاستغناء عن حروف الربط المعروفة:

فمن المعلوم أن الجمل والكلمات يرتبط بعضها ببعض بوساطة حروف العطف مثل: الواو والفاء وثم وغيرها، إلا أن نزاراً في بعض قصائده استغنى عن هذه الروابط، واستبدل بها وسائل أخرى كالاستفهام – على سبيل المثال- في قوله:

---

(١) السابق، ٢/٢٧.

(٢) ينظر في ذلك: الأعمال الكاملة، ٢/٢٧، ٢/٢٨، ٢/٦٨، ٢/١١١، ٢/٣٩.

(٣) نفسه، ٢/١٦٩.

(٤) نفسه، ٢/١٦٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ألديك كبريت وبعض سجائر؟
ألديك أي جريدةٍ
ما هم ما تاريخها
كل الجرائد ما بها شيء جديد..
ألديك – سيدتي – سرير آخر
في الدار، إني دائماً رجل وحيد [١]

ففي المقطع السابق أغنى الاستفهام عن حروف العطف – وبخاصة قبل الجملتين: (كل الجرائد)، (إني دائماً رجل وحيد).

وكما اتكأ نزار قباني على الاستفهام في ربط جمله الشعرية، اتكأ كذلك على النداء، نلمس ذلك من خلال شعره الذي توجه الى الأراضي المحتلة بعد عام ١٩٦٧ ونكسة حزيران، فخاطب منظمة (فتح) بمجموعة من النداءات بلغت في قصيدة (فتح) إحدى وعشرين مرة، منها:

يا ماءنا.. يا ثلجنا .. يا ظلّنا الظليلا
يا طفلنا الذي انتظرنا وجهة طويلاً [٢]

أو حين وجه خطابه إلى شعراء الأرض المحتلة الذين رأى فيهم بذرة الأمل والمستقبل المشرق، فقال:

شعراء الأرض المحتلة..
يا ضوء الشمس الهارب من ثقب الأبواب
يا قرع الطبل القادم من أعماق الغاب
ياكل الأسماء المحفورة في ريش الأهداب.. [٣]

---

(١) السابق، ٢/٩٤-٩٥ وينظر كذلك: ٣/١٧، ٣/١٠، ٣/٣٥.
(٢) نفسه، ٣/١٤٤.
(٣) نفسه ٣/١٥٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لقد شارك النداء في المقطع السابق بانتقال الصور والمعاني دون محوج إلى أدوات الربط المعهودة. (١)

وقد ترتبط القصيدة عند نزار قباني بأفعال الأمر المتصدرة بدايات الأسطر لتحول دون وجود أحرف العطف، ولتقوم مكانها كما في قوله:

خذيني حيثما شئت
أريني السفن البيضاء والأسماء والبحر
اسحبيني من وعاء الصمغ، يا سيدتي
غيري هندسة الأشياء من حولي
أزيلي ورق الجدران، والجدران
نجيني من الغربة والنفي..
أعيدي زمن النعناع والماء
اكتبي فوق أعشاب البراري.. (٢)

إن توالي أفعال الأمر في مطلع كل سطر شعري في النص السابق حال دون أن تأخذ أدوات الربط مكانها، وأحدث نوعا من الربط بوسيلة أخرى هي أفعال الأمر، ولو استعرضنا المقطع فيما بعد، لرأينا أفعال أمر تصدرت المقطع، نحو: أوقفي، وافتحي وخلصيني، وأنقذي..الخ وهذا الأسلوب معروف عند نزار قباني، فهو يلجأ اليه في حال إيراده الفعل – بغض النظر عن نوعه – في بدايات الأسطر، فهو – على سبيل المثال– يستخدم الفعل المضارع لينوب عن أدوات الربط، في قوله:

يتخلص نهدك – حين أحبك – من عقدته النفسية
يتحول برقا، رعدا، سيفا، عاصفة رملية

(١) ينظر في ذلك الأعمال الكاملة، ٢٨٠/١، ٢٢/٣.
(٢) نفسه، ١٣٩/٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تتظاهر – حين أحبك– كل المدن

تتظاهر ضد عصور القهر [١]

لقد أورد نزار في هذه القصيدة (حين أحبك) الفعل المضارع ما يزيد على خمسين مرة، وهذا يؤكد حقيقة تركيز نزار على أساليب أخرى متنوعة غير حروف العطف للربط، مع أن هذا لا يمنع من استخدامه لحروف الربط في أماكن متنوعة من أعماله الشعرية الكاملة.

كما ارتبطت معطوفات مثل (رعدا، سيفا، برقا، عاصفة) في المقطع السابق بوساطة علامة الترقيم (النقطة) وهي من التقنيات الجديدة في القصيدة العربية الحديثة؛ أي الاستغناء عن الحروف الرابطة ووضع النقطة بديلا عنها، وفي رأيي أن نزارا أراد من وراء ذلك أن يتنقل بحرية بين التشبيهات المختلفة للنهد في المقطع، لان توارد حروف العطف قد يؤدي الى بطء في توارد التشبيهات، وهذا يمنع النهد من التحول السريع الى حالات وأوضاع مختلفة في أوقات الحب.

٤- الربط بحروف الربط المعهودة:

أكثر ما يظهر الربط بحروفه المعهودة في شعر نزار قباني في قصائده العمودية وظهر ذلك من خلال استقراء مجموعة لا بأس بها من قصائده العمودية وقصائد التفعيلة، لكن الشاعر حتى في قصائد. التفعيلة كان يلجأ إلى مثل هذا الربط المعروف حينما يستخدم الفعل الماضي الذي يدل على حدث سابق، وكأن حروف العطف تساعد الشاعر ليس في الجانب النحوي وحسب، بل في الجانب الوظيفي كذلك. ومن أمثلة ذلك، قوله:

واجتمعنا..
صدفة، في أول الصيف اجتمعنا
فنفضنا كل شيء..
ولحسنا في ثوان

---

(١) السابق، ١٩٢/٢. وينظر كذلك ١٨٨/٢-١٩١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أنا المنحاز كليا إلى نهديك
والعصري والحجري
والمدني والهمجي
والروحي والجنسي
والوثني والصوفي
والمتناقض الأبدي
والمقتول والقاتل
أنا المكتوب بالكوفي.. فوق عباءة العشاق
والعلني والسري
والمرئي والمخفي
والمجذوب والمسلوب، والحشاش، والمتعهر الفاضل [١]

لقد جمع الربط بالواو في النص السابق بين المتناقضات أو الثنائيات الضدية بصورة مدهشة، وإن تدفق هذه الثنائيات دون توقف قد خدم المقطع دلاليا، إذ أكد حقيقة الشاعر في انحيازه الكامل نحو ما أراد الانحياز إليه. وإن هذا الحضور اللافت للنظر لحرف الربط (الواو) في النص السابق، ليؤكد تميز لغة نزار قباني الشعرية التي يطوعها كيفما شاء، وفي أحوال الربط أو الاستغناء عنه.

ويمكن أن نأخذ مثالا من قصيدة (أشهد أن لا امرأة إلا أنت) لندرك مدى اتقان الشاعر لهذه التقنية في شعره، والتحول الأسلوبي في شعره حضورا لظاهرة معينة أو غيابا لها حسب رؤية الشاعر الفنية.

وفي هذه القصيدة نجد أن نزار قباني قد غيب حروف الربط واكتفى بالربط الدلالي، وتتابع الصفات الاسمية المسبوقة بالنداء ومن هذه القصيدة قوله:

---

(١) السابق، ٢/٢٦٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أيتها اللماحة، الشفافة، العادلة، الجميلة..

أيتها الشهية، البهية، الدائمة الطفولة [١]

إذ خلت هذه الصفات من حروف رابطة بينها، وفي رأيي أن هذا التحول الأسلوبي قد خدم النص دلاليا وذلك بإلصاق هذه الصفات وترسيخها لدى محبوبته، فأصبحت جزءا منها.

نخلص من هذا كله إلى أن نزار قباني كان حريصا على توظيف الربط أو الاستغناء عنه في شعره، وبما يتناسب مع مراده، ولكي يخدم النص جماليا ودلاليا، لذلك رأيناه يكثف أدوات الربط ويستخدمها بشكل ملحوظ وبخاصة حروف العطف (الواو) وفي أحيان أخرى يلجأ الى عدم الربط لتتدفق صوره ومعانيه دونما رابط لفظي، لكنه يبقى على تماس مع الروابط المعنوية التي لا تترك النص شذرات مفككة، وكل ذلك من أجل أن يحقق لقصيدته شعرية عالية المستوى، وتميزا وتفردا ظهرا واضحين في لغته الشعرية.

ثانيا: التكرار وقيمه الأسلوبية في شعر نزار قباني

يعد التكرار (repetition) ظاهرة لغوية من حيث اعتماده – في صوره البسيطة والمركبة– على العلاقات التركيبية (Syntagmatic relations) بين الكلمات والجمل، كما يعد وسيلة بلاغية ذات قيم أسلوبية مختلفة.

وعلى الرغم من أن ظاهرة التكرار كانت معروفة وشائعة منذ أيام الجاهلية [٢] إلا أنها اتخذت شكلها الواضح والمميز في العصر الحديث، إذ غدت لونا أسلوبيا من ألوان التجديد في الشعر العربي الحديث.

وكما يقول حاتم الصكر: "واذا كانت كتب البلاغة العربية قد تركت لنا قواعد مستنبطة من نماذج تكرارية ومحددة، فإن تقنيات القصيدة الحديثة سمحت بأنماط أخرى

---

(١) السابق، ٢/٧٤٩.

(٢) ينظر موسى ربابعة: التكرار في الشعر الجاهلي (دراسة أسلوبية)، مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد الخامس، العدد الأول، مؤتة– الأردن، ١٩٩٠، ص ١٥٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

نظرا لطبيعة النص المنفتح والأداء الحر" [١] وعلى هذا يجب النظر إلى التكرار على أنه "نمط أسلوبي صوتي يتصل بالذات المبدعة من حيث موقفها واختيارها أسلوبا ما. كما أنه يتصل بالمتلقي من حيث تجاوبه مع ظاهرة التكرار التي يلح عليها الشاعر". [٢]

ولقد كانت نظرة البلاغيين العرب إلى التكرار على أنه (إعادة) لكلمة أو جملة أو عبارة، وكانت هذه (الإعادة) تأتي لغاية تقوية المعنى أو تعزيزه، لذلك (كان المتكرر عندهم وحدة ملفوظة لغرض معنوي، تعاب إن لم تفد معنى أو تقو آخر، وتقبل ان أدت ذلك" [٣]

وإن النظرة إلى آراء بعض النقاد القدامى لتظهر أنهم كانوا ميالين للصدى السمعي الذي يحدثه المتكرر، دون مراعاة ما يحمله من ظلال نفسية أو شعورية، فهو إعادة لفظية مجردة من الغرض الخاص سواء أكان الغرض فنيا أم نفسيا أم شعوريا، والمتكرر منبت عن السياق ومعزول عنه لأن وظيفته الرئيسة التوكيد وحسب.

فالجرجاني في كتابه (التعريفات) يعرف التكرار على أنه: "عبارة عن الإتيان بشيء مرة بعد أخرى" [٤] والجاحظ سماه (الترداد) [٥] ولهذا أدخل التكرار في باب علم البديع الذي يعنى بالألفاظ المفردة ويغفل دور الكلمة بوصفها قوة فاعلة ومؤثرة في السياق، بل ومحرضة على مزيد من الطاقات التعبيرية والمقاصد الفنية والعاطفية والنفسية.

وأما أبن الاثير في المثل السائر فالتكرير عنده "دلالة اللفظ على المعنى مرددا" ويقول: "إذا كان التكرير هو إيراد المعنى مرددا فمنه ما يأتي لفائدة، ومنه ما يأتي لغير

---

(١) حاتم الصكر: كتابة الذات (دراسات في وقائعية الشعر)، ط١، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ١٩٩٤، ص٨٧.

(٢) المرجع نفسه، ص ٩٦.

(٣) المرجع نفسه، ص ٩٦.

(٤) الشريف الجرجاني (علي بن محمد السيد ت ٨١٦هـ)، تحقيق عبد المنعم الحفني، ط؟ دار الرشاد، القاهرة، ١٩٩١، ص٧٣.

(٥) الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر ت ٢٥٥هـ) ، البيان والتبيين، ط٤، ج١، تحقيق عبد السلام هارون، ص ١٠٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فائدة" [١] وانشغل بالأمثلة والتعليق عليها ولم يتنبه إلى ما في التكرار من دلالات، إلا أنه عده في بعض القصائد من الغي الضعيف.

وكان بعضهم ينهون عن الإكثار منه لأنه يدخل في باب الحشو أو الزيادة، ويفضلون كذلك الضمير عليه لأنه يختزل اللفظ بطريقة مبسطة.

واتسمت نظرتهم هذه على عيب من عيوب القافية وهو الإيطاء، أو اتفاق – وهنا التكرار – قافيتين في القصيدة، ولو أنهم دققوا في التكرار لخرجوا منه بدلالات ثرة، ومرام شعورية، هي التي وقف عندها النقاد المحدثون كثيرا، بل عدوها في بعض الأحيان شرطا من شروط شعرية النص.

وخلاصة هذا الأمر أن القدماء جعلوه أسلوبا، لكنهم ألحقوه بسواه وربما يعود السبب في ذلك الى نظرتهم الجزئية الى القصيدة، وعنايتهم بمبحث اللفظ والمعنى الذي شغل النقد العربي القديم وقتا طويلا.

أما في العصر الحديث فأخذت الدراسات النقدية المنهجية تنحو منحى آخر، وذلك بأن صارت تقنية التكرار آلية من آليات النقد الحديث كما رأينا عند الشاعرة والناقدة نازك الملائكة التي لفتت النظر إلى المرامي النفسية لأسلوب التكرار، كما أظهرت أشكاله ودلالاته المختلفة، وقدمت أمثلة من الشعر الحديث على ذلك. [٢]

وبعد هذه المقدمة النظرية عن التكرار، يمكننا العودة إلى شعر نزار قباني لنجيب عن السؤال الآتي: كيف استعمل نزار قباني هذه التقنية الأسلوبية؟ وما أنماط التكرار في شعره، وما هي قيمه الجمالية في شعره؟

يمكننا ان نميز بين نمطين أساسيين للتكرار في شعر نزار قباني، الأول: التكرار البسيط (Simple repetition) والآخر هو تكرار الأنماط المركبة (Complex Patterns of repetition)

---

(١) ابن الأثير (ضياء الدين): المثل السائر في أدب الكتاب والشاعر، قدمه وعلق عليه أحمد الحوفي وبدوي طبانة، القسم الثاني، ط٢، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ص ٣٤٥.

(٢) ينظر نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ط٨، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، ١٩٨٩، ص ص ٢٦٣-٢٩١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أما النمط الأول – التكرار البسيط – فيمكن أن يشتمل على:

أ- تكرار الكلمة – السياق (Contextual Word) وتبدو قيمة هذا التكرار في شعر نـــزار قباني بأنه يبرز أهمية الكلمة المكررة في السياق، فتصبح مركزا يدور السياق حولها، ومن الأمثلة على هذه التكرارات، ما تردد في شعره من أسماء الأعلام (وبخاصة في الرثاء)، وأسماء المدن، ونحو ذلك. ففي قصيدة له بعد وفاة ابنه (توفيق) في لندن عام ١٩٧٣ تحمل عنوان: "إلى الأمير الدمشقي توفيق قباني" وهي من قصائد الرثاء التـي طالت فيها جمل نزار الشعرية بشكل متصاعد حتى بلغت الذروة ثـــم مـــا لبثـــت أن أصبحت زفرات سريعة، عبرت عن حالة نزار النفسية، ففي قوله:

أتوفيق..
لو كان للموت طفل، لأدرك ما هو موت البنين
.....
أتوفيق يا ملكي الملامح.. يا قمري الجبين
أتوفيق..
إن جسور الزمالك ترقب كل صباح خطاك
أتوفيق
إني جبان أمام رثائك
فارحم أباك.. (١)

حظي المتفجع عليه (توفيق) بمعدل تكراري مرتفع في المقطـــع، فصـــار اســـمه المركز الذي تحلقت حوله المشاهد عامة، وشد اللفظ المتكرر المقطع ليشكل وحدة معنويـة واحدة، وكما يقول س. موريه: "إن هذا النوع المستخدم في مقام الرثاء والندبة، قد كـــثر

(١) السابق، ٢/٢٨٤-٢٨٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في الشعر الكلاسيكي وقد ندر استخدام هذا اللون من التكرار في الشكل الجديد" [١] إلا أن نزار قباني قد طوع الشعر الحر للأسلوب التقليدي في هذا المجال.

وفي قصيدة "يا ست الدنيا يا بيروت" حمل الشاعر بيروت "قصيدة مطعونة على راحة يده، وقدم جسدها للعالم شهادة ناصعة على عصر عربي يحترف قتل القصائد- على حد تعبيره هو [٢] ويبدو من تكرار اسم بيروت في مقاطع القصيدة، والمقطع الثامن تحديدا، ما كانت تعنيه بيروت للشاعر، وتكاد مجموع التكرارات للاسم (بيروت) أن تطغى على المقطع، بل القصيدة، فغدت بيروت صورة من صور المناجاة بين الشاعر ومدينته المحبوبة والمنكوبة أيضا.

والذي عمق دلالات التكرار وأضفى عليها قيمة أسلوبية هي مقدرة نزار في التكرارات المرافدة للتكرار المركزي، واستخدام صيغ إنشائية كالنداء في النص السابق بهمزة نداء القريب لفظيا والقريب نفسيا كذلك.

وفي القصيدة الآتية يكرر نزار قباني (ما زلت) ليؤكد مدى حبه وعدم تغيره بتغير الظروف، ويكرر اسم بيروت بأسلوب ندائي وبجمل قصيرة متقطعة، لكنها في الآن نفسه حارة مؤلمة:

ما زلت أحبك يا بيروت المجنونة
يا نهر دماء وجواهر
ما زلت أحبك يا بيروت القلب الطيب
يا بيروت الفوضى
يا بيروت الجوع الكافر.. والشبع الكافر
ما زلت أحبك يا بيروت العدل
ويا بيروت الظلم
ويا بيروت السبي

---

(١) س. موريه: الشعر العربي الحديث (١٨٠٠-١٩٧٠) ترجمة شفيع السيد وسعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٦، ص ٣٤٢.

(٢) الأعمال الكاملة، مقدمة الكتاب الثالث عشر "إلى بيروت الأنثى مع حبي"، ٢٩٣/٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويا بيروت القاتل والشاعر
ما زلت أحبك يا بيروت العشق
ويا بيروت الذبح من الشريان الى الشريان
ما زلت أحبك رغم حماقات الانسان
ما زلت أحبك يا بيروت
لماذا لا نبتدىء الآن؟؟ (١)

إن تكرار (يا بيروت) إحدى عشرة مرة، وتكرار (ما زلت أحبك) ست مرات يعكس مدى ارتباط الشاعر بالمكان، وتأكيد هذا الحب، وتدل كثافة التكرار في المقطع السابق على الجانب النفسي والتوتر، اللذين يعيشهما الشاعر، كما أنه لم يأت دون أن يقدم تصورا مهما على مستوى السياق الذي ورد فيه، إذ أصبحت بيروت والالتزام بحبها ديدن الشاعر، كما استطاع التكرار أن يوجد نوعا من التواشج بين الأسطر في إطارها البنائي، حيث حمل كل تكرار حالتين هما حال بيروت بعد الحروب الأهلية، وأنا لست مع من رأى في أن هذا التكرار عيبا، يقول عبد عون الروضان: "هذه الشواهد التي تدل على أقل تقدير على عدم حرص الشاعر على تقديم أفضل ما لديه وهو القادر على ذلك.. إن النماذج التي ذكرناها – يقول– لا تعد من الشعر بأي حال" (٢)

لقد عاب نزارا لأن نظرته إلى القصيدة كانت جزئية، ولو نظر إلى القصيدة وإلى التكرار فيها بشكل متكامل لأدرك عمق التكرار وجماله. لقد رأى نزار قباني في التكرار وسيلة أسلوبية وتركيبة ليقول من خلاله: أني أحب بيروت وما زلت على الرغم من التبدلات الطارئة التي مرت بها وعلى الرغم من التناقضات التي ألصقت بها، ثم يأتي السؤال الذي من خلاله يحاول الشاعر إيجاد صيغة جديدة للحب مع الأخذ بعين الاعتبار الحالة الجديدة الطارئة لبيروت.

---

(١) الأعمال الكاملة، ٢/٣٢٦-٣٢٧.

(٢) عبد عون الروضان: نزار قباني شاعر تسكنه الجغرافيا، المجلة الثقافية، الجامعة الأردنية، عمان، عدد ٤٦، آذار، ١٩٩٩، ص٤٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويكرر نزار قباني اسم (دمشق) في ديوانه الرسم بالكلمات سنة ١٩٦٦، حينما كان الشاعر مقيما في مدريد، ومن قصيدة (خمس رسائل الى أمي) نقتطف هذه الأسطر:

مضى عامان يا أمي
وليل دمشق.. فل دمشق
دور دمشق
تسكن في خواطرنا [١]

وإن إضافة (دمشق) إلى الليل والفل والدور في المقطع السابق، ليظهر من خلاله مدى التشوق والحنين الى دمشق، وجاء التكرار ليعمق هذا الحنين، ولكي نحس باستعذاب الشاعر لهذا الاسم وتلذذه بتكراره، وإلا لاستطاع الضمير (لغائب أن يسد مكانه وبالطريقة ذاتها تناول نزار قباني هذا النوع من التكرار، كتكراره اسم الشام، وقرطاجة [٢] وكلها تكرارات تبرز أهمية الكلمة المكررة في السياق، وتكتسب أهميتها من كونها مركزا يتحلق السياق حوله.

ب- تكرار العنوان:

ومن أشكال التكرار القباني شكل يكرر فيه العنوان في كل مقطع من مقاطع القصيدة فيتصدر العنوان بداية كل مقطع مشكلا فكرة مستقلة، على الرغم من أن المقاطع جميعها مرتبطة ببعضها بعضا وبالعنوان ارتباطا وثيقا، ومن ذلك قصيدة "أحبك":

المقطع الأول:

أحبك.. حتى يتم انطفائي
بعينين.. مثل اتساع السماء
إلى أن أغيب وريدا.. وريدا
.....

(١) الأعمال الكاملة، ٥٣٣/١.
(٢) ينظر نفسه، ١٨٢/٣، ٦٤٧/٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المقطع الثاني:

أحبك.. غيبوبة لا تفيق

أنا عطش يستحيل ارتوائي

.....

المقطع الثالث:

أحبك.. لا تسألي أي دعوى

جرحت الشموس أنا بادعائي [١]

إن القصيدة في مقاطعها الثلاثة مبنية على الكلمة المفتاحية (أحبك) وعلى الرغم من هذا، فإن القصيدة قد تحملت بالدلالات المعنوية الأخرى التي لم تذكر في النص السابق رغبة في الإيجاز، لكننا ينبغي أن نشير إلى هذه الدلالات، ففي المقطع الأول تتكرر ألفاظ، نحو: وريدا وريدا/ بعضي وبعض ظنوني وبعض ردائي.

وفي المقطع الثاني: أنا عطش/ أنا جعدة/ أنا – أنت، ربيع الربيع عطاء العطاء.

وفي المقطع الثالث يكرر ألفاظا، نحو: اذا ما أحبك/ نفسي أحب/ نحن الغناء ورجع الغناء.

فالتكرارات في النص السابق تآزرت مجتمعة بالاضافة لتكرار العنوان لتوجد حالة من الامتزاج العاطفي بين المحبين، استعان نزار بالتكرارات اللفظية التي خدمت الفكرة المعبر عنها، وأوجدت نوعا من الامتزاج الروحي بين الحبيبين، فكأنهما روح واحدة في جسدين (أنا – أنت) و(إذا ما أحبك نفسي أحب..) [٢]

جـ- تكرار التشبيه:

ويقصد بهذا ما جاء فيه التكرار لتقديم صورة، لكنها عند نزار قباني – غالبا ما تكون ساخرة- يقدم من خلالها مفهوم الكلمة المكررة، وتأتي لتخدم النص وظيفيا، ومن أشهر الأمثلة على هذا النوع قوله:

---

(١) السابق، ١/٢٢٤-٢٢٥.

(٢) نفسه، ١/٢٢٤-٢٢٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- اللفظة طابة مطاط
يقذفها الحاكم من شرفته للشارع
ووراء الطابة يجري الشعب
ويلهث كالكلب الجائع..
- اللفظة في الشرق العربي
أراجوز بارع
- اللفظة جسد مهترىء
- اللفظة إبرة مورفين
يحقنها الحاكم للجمهور
- اللفظة في بلدي امرأة
تحترف الفحش من القرن السابع [١]

إن نزار قباني في النص السابق يدرك أهمية اللفظة التي هي حرية التعبير، والتي صودرت في مرحلة من مراحل تاريخ أمتنا، لذلك نجده يستخدم أسلوب التكرار ليقدم تعريفا في كل مرة، لكنه تعريف ساخر فيه المرارة، وفيه النقد اللاذع لمن منعوا الأمة من هذا الحق وهذه الممارسة (الديمقراطية).

وإن وظيفة مثل هذا النوع من التكرار هو تقديم صور ساخرة للكلمة المفتاح، وزاد عليها نزار بأن جعل هذه التعريفات إضافة إلى كونها تشبيهات بليغة فهي ساخرة ناقدة كذلك.

د- أشكال أخرى للتكرار في شعر نزار قباني:

امتاز شعر نزار قباني بنسبة عالية في مجموع التكرارات، ولذلك فان أنماط التكرار متنوعة، ومبثوثة في ثنايا أعماله الشعرية الكاملة، وفي استعراض لأشهر تكرارات نزار قباني، يمكن أن تبوب على النحو الآتي:

---

(١) السابق، ٣/٢٩٩-٣٠٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

١- التكرار للتعبير عن انفعال معين، نحو، تكرار كلمة (شهي) في قوله:

ونهدك.. تحت ارتفاف القميص

شهي.. شهي كطعنة خنجر [١]

٢- إضافة الكلمة إلى مثيلتها، كقوله:

ضباب الضباب [٢]، ربيع الربيع [٣]، عطاء العطاء [٤]، نسيان النسيان [٥]، روعة الروعة[٦]، حضارة الحضر [٧]، دخان الدخان [٨]، أساطير الأساطير [٩].

٣- العطف التوكيدي، كقوله: كثيرا وكثيرا [١٠]، يتبعني ويتبعني [١١].

٤- العطف التتابعي، نحو: نقلة فنقلة [١٢]، سربا فسربا [١٣]، يبكي ويبكي [١٤]، وهو يحكي.. ثم يحكي.. ثم يحكي. [١٥]

---

(١) الأعمال الكاملة، ٤٦٩/١.

(٢) نفسه، ٣٨٢/١.

(٣) نفسه، ٤٠٥/١.

(٤) نفسه، ٤٠٥/١.

(٥) نفسه، ٤٠٥/١.

(٦) نفسه، ٢٨١/١.

(٧) نفسه، ٦٥٣/١.

(٨) نفسه، ٢٠٣/١.

(٩) نفسه، ٢١٥/١ وينظر كذلك: ٥٤/١، ٤١٨/١، ٤١٧/١.

(١٠) نفسه، ٦٤٩/١.

(١١) نفسه، ٥٨٦/١.

(١٢) نفسه، ١٢٣/١.

(١٣) نفسه، ١٨١/١.

(١٤) نفسه، ٤٩/١.

(١٥) نفسه، ٢٦٦/٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٥- اسم الإشارة للانتقال من مكان إلى مكان، نحو:

هنا حرجاً من الزعتر

هنا شمساً [١]

٦- ربط الكلمة بمثيلتها بوساطة حرف الجر، نحو: تتوالد الأبعاد من أبعاد [٢]، من رفرف لرفرف [٣]، ومطلق يولد من مطلق. [٤]

٧- إسناد الفعل إلى المصدر: جاع بي الجوع [٥]، النوم لا ينام [٦]، ويجوع جوع[٧]

٨- تكرار بدل التفصيل، نحو: طيبان لي: طيب الحروف، وطيب كاتبة الحروف. [٨]

٩- التوكيد اللفظي: وطريقك مسدود مسدود [٩]، ومفقود مفقود [١٠] يتساقط زخاتٍ زخات[١١] ومن زمانٍ زمان [١٢] ومن طويل طويل [١٣].

---

(١) السابق، ٥٨٤/١.
(٢) نفسه، ٥٦٦/١.
(٣) نفسه، ٥٦٦/١.
(٤) نفسه، ٥٦٦/١.
(٥) نفسه، ١٢٧/١.
(٦) نفسه، ٣٧٧/٣.
(٧) نفسه، ٣٧٧/٣.
(٨) نفسه، ٢٩٠/١.
(٩) نفسه، ٦٥٠/١.
(١٠) نفسه، ٦٥٠/١.
(١١) نفسه، ٣٨٨/١.
(١٢) نفسه، ٣٠/١.
(١٣) نفسه، ٣٠/١. وينظر ٦٧٦/١، ١٢٦/١، ٤٣/١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

١٠- تكرار التجنيس الاشتقاقي، وهو كثير في شعره، ومثال ذلك: للجرح جراح[١]، يموت الموت. [٢]

١١- تكرار يجمع بين مذكر ومؤنثه، نحو:

محيّر يبحث عن محيّرة [٣]، سكيرة جنّت بمجنون. [٤]

١٢- وصف الكلمة بمشتقها، نحو:

صباح جيد أجيد [٥]، وشهوة شهاء. [٦]

١٣- الفصل بين الكلمتين المتشابهتين بظرف، نحو:

غيمة بعد غيمة [٧]، حلمة بعد حلمة. [٨]

ويمكن القول إن التكرار في شعر نزار يقع في الأشكال الآتية:

١- تكرار الحروف.

٢- تكرار الكلمات.

٣- تكرار العبارات أو التراكيب.

٤- تكرار المقاطع.

---

(١) الأعمال الكاملة، ٣٥٢/١.
(٢) نفسه، ٣٥٣/١.
(٣) نفسه، ١٢٤/١.
(٤) نفسه، ٢١٦/١.
(٥) نفسه، ١١١/١.
(٦) نفسه، ١٣٨/١.
(٧) نفسه، ١٦٧/١.
(٨) نفسه، ١٦٨/١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

١- تكرار الحروف:

يكرر نزار قباني بعض الحروف - وبخاصة كاف التشبيه- وإن كررت قبله عند من سبقوه كأبي القاسم الشابي - مثلاً- لكن نزاراً برع في استخدامها لما يمتاز به عن غيره من براعة في التشبيه ومن ذلك قوله:

عقارب هذه الساعة
كحوت أسود الشفتين يبلعني
عقاربها.. كثعبان على الحائط
كمقصلة. كمشنقة
كسكين تمزقني
كلص مسرع الخطوات
يتبعني.. ويتبعني [١]

إن التشبيهات المتلاحقة في المقطع السابق: (الحوت، الثعبان، المقصلة، المشنقة، السكين، اللص) لتؤكد سيطرة الزمن على الإنسان، وقسوته وهو يبتلع أيام الانسان بلا رحمة، وأمام هذا الواقع المرير، راح نزار قباني يبرز أهمية مطاردة الزمن للإنسان بإيراد مجموعة من التشبيهات باستخدام أداة التشبيه (الكاف) التي ساعدته ومكنته من الانتقال من صورة إلى صورة بيسر وسهولة.

كما كرر نزار قباني بعض الحروف، مثل: (في)، (من)، (على)، ويعود السبب - في رأيي- لكثرة دورانها في شعره، إلى الحرية التي تسمح كذلك بالانسياب اللفظي الذي تميز عند نزار بسهولته ونثريته أحيانا كثيرة. إنه يستخدم هذا التكرار الحرفي لأنه يقدم له ميادين رحبة من الصور المتناثرة التي يلتقطها ويصوغها صياغة جديدة. والمثال الآتي

---

(١) السابق، ٥٨٦/١، وينظر كذلك ٣١٠/١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

من قصيدة له بعنوان: (حبيبي) يكرر الشاعر حرف الجر (في) ولنلاحظ أيــن يمكــن أن نرى حبيبه؟

ترونه في ضحكة السواقي
في رفّة الفراشة اللعوب
في البحر، في تنفس المراعي
وفي غناء كل عندليب
وفي أدمع الشتاء حين يبكي
وفي عطاء الديمة السكوب [١]

لقد اختار الشاعر الطبيعة مكاناً لمن أحب، فمزج بينها وبين الطبيعة فــي صــور خلابة، وكرر الشاعر حرف الجر (في) كثيراً في المقطع غير أنــه لــم يبــد ناشــزاً أو مضطرباً في أماكنه المختلفة وذلك بسبب أن نزار قباني يحمل المقطع بالشــعرية التــي تتدفق من خلال صوره، وألفاظه الرشيقة، وتكمن الروعة في تكرار الحرف بانه اسـتطاع أن ينقلنا من لوحة حركية إلى لوحة حركية أخرى في منتهى الروعة والسلاسة، فاستطاع أن يجمع: (الضحكة) و(الرفّة) و(التنفس) و(الغناء) و(البكاء) و(السكب) بوساطة حــرف الجر.

ومن النماذج على تكرار حــرف الجــر، تكــراره (مــن) بشــكل متدفــق فــي قصيدته التي بعنوان: "منشورات فدائية على جدران إسرائيل"، والتي يقول فــي مقطعــها الخامس:

من قصب الغابات
نخرج كالجّن لكم
من قصب الغابات
من رزم البريد، من مقاعد الباصات

---

(١) السابق، ١/٢٥٠-٢٥١، كما ينظر ٣/٣٧٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

من علب الدخان، من صفائح البنزين
من شواهد الأموات..
من الطباشير.. من الألواح.. من ضفائر البنات
من خشب الصلبان.. من أوعية البخور
من أغطية الصلاة..
من ورق المصحف، نأتيكم
من السطور والآيات [١]

إن المقطع السابق يبرز فعل الثورة واستمراريتها دون توقف، ولقد عبّر نزار قباني عن ذلك بتكرار (من) التي تشعر بنوع من الانسلال من (اللامتوقع)، فأن يخرج الثائر من المزرعة، أو الجبل أو البيت فهو من المتوقع، أما أن يخرج من علبة الدخان أو من القصب.. فهذا فيه إحداث نوع من المفاجأة غير المتوقعة والمرغوب فيها على مستوى شعرية النص، كما أن هناك ربطاً معنوياً بغير روابط العطف المعروفة فنرى أن الأسطر ارتبطت مع بعضها بعضاً دون روابط لفظية، ليؤدي عدم الربط في المقطع إلى السرعة في الانتقال من حدث إلى آخر دون توقف فجاء التكرار ليقدم وظيفة جمالية في تغيير المشاهد، وفي الربط بين أجزاء المقطع كذلك.

ويستخدم نزار قباني بعض أدوات النداء، وحروف النفي، وحروف الشرط وحروف النصب، فيوظفها لغايات متنوعة، كالتوليد اللفظي، في قوله:

لا .. لا تقل لي [٢]
أو قوله: يا أختي ، لا .. لا تضطربي [٣]
أو للتردد ولإعطاء المنادىء ما يستحقه من التقدير، نحو:
لعلك .. يا .. يا صديقي الأثير [٤]

---

(١) الأعمال الكاملة، ١٧٢/٣، وينظر ٤٤٧/٢ و ٤٦٧/١-٤٦٨.
(٢) نفسه، ٢٦٨/١.
(٣) نفسه، ٣٥٣/١.
(٤) نفسه، ٣٨٣/١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أو لتأكيد علاقته المميزة بالمنادى، نحو:

ماذا نتكلم يا لؤلؤتي

يا سنبلتي

يا أقلامي

يا أحلامي

يا أوراقي الشعرية [١]

والملاحظ على التكرارات الحرفية السابقة وغيرها أنها جاءت لتخدم وظيفة مضمونية وجمالية وأسلوبية في آن واحد، فقد تجيء لتأكيد فكرة ما، أو لتغطية صورة جمالية بكافة جزئياتها، ولم تكن هذه المكررات نابية أو ناشزة، ويرجع السبب - في رأيي- إلى براعة نزار قباني في هذه الظاهرة الأسلوبية (التكرار)، ويمكن عدّه أستاذ هذا الفن، وما احتفاظه بهذا الأسلوب في شعره طوال سني حياته إلا دليل أكيد على نجاحه وتفوقه في هذا المضمار.

٢- تكرار الكلمة:

من تكرار الكلمات التي وردت عند نزار قباني تكرار الأسماء لأمر ما، وهذا ما شاهدناه في تكريره بعض الأسماء كدمشق وبيروت والشام، أو تكريره لاسم ابنه توفيق أو زوجته بلقيس وهكذا، والتكرار هذا يخدم دون شك غرضاً أساسياً في النص الشعري؛ لأن الشاعر عندما يلح على تكرار اسم معين فإنه يجعله النقطة المحورية والأساسية التي تتمحور حولها القصيدة. وهذا النوع من التكرار معروف حتى في الشعر

---

(١) السابق، ٣١٢/٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الجاهلي، وعند امرىء القيس في تكراره - مثلاً- اسم (سلمى) [١] أو (نعم) عند النابغة الذبياني[٢] أو (صخر) عند الخنساء. [٣]

ولنزار قباني أسلوبه الخاص في تكرير بعض الكلمات، كما في اللفظ (ألف) فقد يكرره للدلالة على المبالغة في الكثرة، نحو:

لألف وألف دجال [٤] أو قوله: وألف ألف غابة[٥] أو قوله: خمسين ألفاً وألفاً[٦] أو: ألف جدول[٧] ونراه يكرر كلمه (ألف) مضافة إليها الأفعال، نحو: ألف ألف شقيت[٨] ومضافة اليها نكره معطوف عليها، نحو: ألف سيّاف وسيّاف [٩] وألف جزّار وجزّار [١٠] أو مضاف إليها اسم الإشارة، نحو: مولاه ألف هنا. [١١]

ولتحقيق مستوى عالٍ من الموسيقية - وهي إحدى ميزات شعر نزار قباني وتحتاج إلى دراسة مستقلة وافية- يُتتبّع فيها مجالات هذه الظاهرة المهمة في شعره – لتحقيق ذلك فإن نزار قباني كان يحدث نوعاً من الموسيقى الداخلية للكلمة عن طريق تكرار بعض حروف الكلمة، فيختار من الكلمات ما يحدث مثل هذه الموسيقية، ومن أمثلة ذلك قوله:

---

(١) ديوان امرىء القيس، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، ط٤، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٤، ص١٩.

(٢) ديوان النابغة الذبياني، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٧، ص٢٠٢.

(٣) ديوان الخنساء، شرح لقلب، تحقيق أنور ابو سويلم، ط١، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ١٩٨٨، ص٣٨٥.

(٤) الأعمال الكاملة، ٦٢٩/١.

(٥) نفسه، ٧٦٤/١.

(٦) نفسه، ٤٣٤/٣.

(٧) نفسه، ٧٦٤/١.

(٨) نفسه، ٣٠٧/١.

(٩) نفسه، ٦٣٨/١.

(١٠) نفسه، ٦٣٨/١.

(١١) نفسه، ٣٤١/١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ذر ذرنا [١]، دغدغ [٢]، غلغلا [٣]، همهمة [٤]، اللملمة [٥]، وشوشة [٦]، دمدميها [٧]، زقزقي[٨]، تعتع [٩]، مغلغلين [١٠]، تهزهزي [١١]، مثرثرة [١٢]

والملاحظ أن نزاراً استخدم هذه الكلمات في مرحلة متقدمة من شعره أكثر منها في المراحل المتأخرة، فظهرت هذه الكلمات أكثر ما ظهرت في باكورة إنتاجه الشعري، في "قالت لي السمراء عام ١٩٤٤" و "طفولة نهد عام ١٩٤٨".

واستطاع نزار قباني أن يحدث - من خلال استخدام هذه المفردات- تنويعاً موسيقياً مقصوداً، وإذا كان "اختيار الشاعر لأسلوب ما أو لعبارة أو لكلمة دون غيرها عملية داخلة في جوهر البحث الأسلوبي حتى إن عملية الاختيار هذه قادت بعض الباحثين إلى القول بإمكانية تعريف الأسلوب بأنه اختيار Choice أو انتقاء Selection يقوم به المنشىء لسمات لغوية معينة بغرض التعبير عن موقف معين ويدل هذا الاختيار أو الانتقاء على ايثار المنشىء لسمات لغوية على سمات أخرى بديلة" [١٣] فإن نزار قباني مارس هذا الاختيار والانتقاء ببراعة واتقان، وأصبح من علامات أسلوبه المميزة.

ولا يتردد نزار قباني في استخدام (الظرف) فيكرره لإظهار دلالة معنوية، نحو:

---

(١) الأعمال الكاملة، ١/٤٠.
(٢) نفسه، ١/٥٥.
(٣) نفسه، ١/٦٦.
(٤) نفسه، ١/٧٦.
(٥) نفسه، ١/٧٦.
(٦) نفسه، ١/٩٩.
(٧) نفسه، ١/١٨٩.
(٨) نفسه، ١/٢١٨.
(٩) نفسه، ١/٢٣٧.
(١٠) نفسه، ١/١١٥.
(١١) نفسه، ١/١٢٩.
(١٢) نفسه، ١/١٢٤.
(١٣) سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ط١، دار البحوث العلمية، القاهرة، ١٩٨٠، ص ٢١٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كتبت (أحبك) فوق جدار القمر
(أحبك جداً)
كما لا أحبك يوماً بشر
ألم تقرأيها؟ بخط يدي
فوق سور القمر
وفوق كراسي الحديقة
فوق جذوع الشجر
وفوق السنابل [١]

وقد استعمل نزار قباني نظام القائمة أو الطريقة (البريفيرية) نسبة إلى بريفير الذي اشتهر بمثل هذه الطريقة في التكرار اللفظي [٢] ومن ذلك التكرار العددي قوله:

كل يوم تنتحر مدينة عربية على طريقتها الخاصة

واحدة تموت بالسم
وثانية تموت بالقهر
وثالثة تموت بالكآبة
ورابعة تموت بالحبوب المنومة
وخامسة تموت من فرط الشرب والتعهر [٣]

ويكرر نزار قباني الأفعال كذلك وتتعدد لتأكيد فعل واحد، وهو فعل التغيير السياسي، وهذا النوع لا يكرر فيه نزار فعلاً بعينه، ولكن يكرر نوعاً من أنواع الفعل، على نحو ما كرر الفعل الماضي في قوله:

---

(١) الأعمال الكاملة، ١٨٢/٣. وينظر كذلك ٤٤٧/٢، ٣١١/٣.
(٢) ينظر شاكر النابلسي: الضوء واللعبة، ص ٥٧٢.
(٣) الأعمال الكاملة، ٣٠٦/٢، وينظر ٢١٣/٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لو أملك كرباجاً بيدي..
جرّدت قياصرة الصحراء من الأثواب الحضرية
ونزعت جميع خواتمهم
ومحوت طلاء أظافرهم
وسحقت الأحذية اللماعة والساعات الذهبية
وأعدت حليب النوق لهم
وأعدت سروج الخيل لهم
وأعدت لهم
حتى الأسماء العربية (١)

ففي النص السابق استعمل نزار قباني الأفعال الماضية المسندة الى الضمير لتـأكيد معنى واحد، وهو فعل التغيير السياسي وتأكيد السخرية والتهكم على مظاهر الحياة العربية المتخلفة.

كما استعمل الاسم لهذه الغاية، ولتقديم شرائح سلبية في المجتمع العربي لا هم لـها سوى المتعة واللهو، نحو:

وبعضهم يغوص في وحوله..
وبعضهم يغصّ في بتروله..
وبعضهم.. قد أغلق الباب على حريمه.. (٢)

ولا يختلف تكريره الاسم (باقون) عما سبق في أن مجيئه في النص كـــان لغايـــة محددة هو تعداد القائمة، حتى صار أسلوباً مميزاً في تكرار نـــزار الحرفـــي والاســـمي والفعلي، نحو:

---

(١) الأعمال الكاملة، ٢٢٥/٣. وينظر كذلك ٢٢٣/٣، كما كرر الفعل الأمر ٣٤١/٣ والمضارع ٢٤٦/٣.
(٢) نفسه، ٣٢٣/٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

باقون في آذارها
باقون في نيسانها
باقون كالحفر على صلبانها
باقون في بنيها الكريم [١]

ولقد كرر هذا الاسم في قصيدة واحدة ما يزيد على ثلاثين مرة، وفي رأيي أن نزار قباني قد بالغ في تكرير هذا الاسم، فمال المقطع إلى النثرية والتقريرية الساذجة نتيجة لذلك. [٢]

ويمكن الإشارة إلى مواضع التكرار (الحرفي والاسمي والفعلي) في شعر نزار لأنه من الصعوبة بمكان تحديد التكرارات في شعره وكلها لا تعدو أن تكون تكرارات لفظية جيء بها لتخدم دلالات معنوية، كما استعملها لغرض معين محدد، ومن أشهرها في أعماله الكاملة:

١- تكرار الأسماء [٣]

٢- تكرار الأفعال [٤]

---

(١) الأعمال الكاملة، ١٦٨/٣.

(٢) ينظر نفسه ١٦٧/٣-١٨٨.

(٣) ينظر نفسه: ٤٨١/١، ٥٣٣/١، ٥٤٢/١، ٥٤٣/١، ٥٦٦/١، ٦٠٠/١، ٦٠٤/١، ٦٤٠/١، ٢٨٩/١، ٣٠٤/١، ٣٥٦/١، ٣١٧/١، ٢٣١/١، ٤٣٧/١، ٤٥٠/١، ٢٨٤/٢، ٢٨٥/٢، ٣٢٧/٢، ٤٤٧/٢، ٨١٨/٢، ٣٠/٢، ٣١/٢، ٥٨/٢، ٥٨٩/٣، ٥٩٠/٣، ٦٤٧/٣، ٣٢/٣، ٤٦/٣، ٨٤/٣، ١٢٨/٣، ١٦٨/٣، ٣٠٠/٣، ٣٩٣/٣.

وينظر في الظروف: ٥٨٤/١، ٥٩٩/١، ٦٣٦/١، ٤٠٣/١، ٤٦٧/١، ٦٢٠/٢، ٧٣/٢، ٧٤/٢، ١٤٠/٣، ٨٨٦/٣، ٣١١/٣.

(٤) ينظر في ذلك: نفسه، ٥٦٩/١، ٥٨٦/١، ٦٠٧/١، ٦٢٦/١، ٦٣٠/١، ٣٠٢/١، ٣٠٤/١، ٣٢٨/١، ٣٤٣/١، ٤٠/١، ٥٥/١، ١٤٣/١، ٦٨٦/١، ٤٤٠/١، ٤٤١/١، ٤٤٢/١، ٢٨٢/٢، ٣٤٢/٢، ٣٥٢/٢، ٤٤٤/٢، ٧٨/٢، ١١٤/٢، ٢٤٦/٢، ١٤٨/٢، ٥٨١/٣، ٥٨٢/٣، ٥٨٣/٣، ٦١٨/٣، ٤٦/٣، ٧١/٣، ١٣٤/٣، ٣٥٥/٣، ٣٩٨/٣، ٤٤٧/٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٣- تكرار الحروف [١]

ومن خلال تكرار الكلمة فيما سبق لابد أن يشار إلى هذا الجدول الإحصائي الذي يظهر ورود هذه التكرارات في شعر نزار قباني بأنواعها، فظهر أن نسبة مجيئها كان على النحو الآتي:

الجزء	الجزء الأول	الجزء الثاني	الجزء الثالث
النسبة المئوية	%٦٥	%١٧	%١٨

ومن خلال الجدول نلاحظ ما يلي:

١- زيادة التكرارت الكلمية في الجزء الأول في بداية مرحلته الشعرية الأولى.

٢- قلة ورود التكرار اللفظي (الكلمة) وزيادة تكرار التركيب أو العبارة في الجزأين: الثاني والثالث، كما سيتضح فيما بعد.

٣- الملاحظ على هذه التكرارات أنها تزيينية جمالية، جاءت لتخدم أغراضا معنوية محددة، أو لتأكيد فكرة ما، أو لتغطية صورة جمالية بشتى أجزائها.

ومهما يكن من أمر فالتكرار في شعر نزار قباني ظاهرة أسلوبية واضحة، استمرت حتى مراحل إنتاجه الشعري الأخير، فجاء بعض تكراره ليخدم وظيفة جمالية وتأثيرية فأحسن توظيفه وامتزج مع السياق، كما جاء بعضه الآخر مبالغا فيه، فبدا عواره في النص، فجاء نابيا، دالا على عدم اكتراث من الشاعر في صناعة التكرار بشكل ملائم، ولهذا اتهم شعر نزار قباني بالسطحية والتقريرية والنثرية الباردة. وفي رايي أن أكثره أتى لغايات تزيينية مكملة لضرورات التقفية والوزن أو لغايات وظيفية إيقاعية محضة. وأتى بعضه لغويا لا مجاز فيه مستندا إلى قيم توكيدية لفظية أو معنوية وحسب.

---

(١) ينظر في ذلك: ١/٥٨٦، ١/٦٢٤، ١/٢٦٨، ١/٣٥٣، ١/٣٨٣، ١/٣١٠، ١/٣١٣، ١/٢٥١، ١/١٧، ١/١٠٤، ١/٤٧٩، ١/٤٤٢، ٢/٣١٢، ٢/٤٤٧، ٢/٧٨، ٢/٨٦، ٣/١٧٢، ٣/٨٣٤، ٣/٣٧٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٣- تكرار العبارة أو التركيب

أما المجال الآخر من التكرار في القصيدة القبانية فهو التكرار المركب الـذي لـه عدة صور فرعية منها:

أ- تكرار عبارة أو جملة بذاتها لمحض التأكيد أو لإبراز أهميتها، كقوله:

وددت يا سيدتي

لو كنت أستطيع

حبك يا سيدتي

لو كنت أستطيع [١]

وهذا التكرار من أبسط التكرارات لأنه لا يظهر سوى التأكيد على الأمر المكـور، وهذا النوع من أكثر تكرارات نزار قباني [٢] ونجد في بعض هذه التكرارات تحويرا فـي المكرر، كما في استبدال ضمير الرفع المنفصل (أنا) في قوله:

أنا ما عدت بتاريخك شيئا

أنت ما عدت بتاريخي شيئا [٣]

وفي قصيدة "رسالة حب صغيرة" من ديوان "قصائد" عام ١٩٥٦ نلحظ اسـتعمال التكرار الذي لا يفيد سوى تبيان الكثرة، وفي اعتقادي أنه أقحم على النص إقحاما لغايـة موسيقية وتقفويه وحسب:

حبيبتي ، لدي شيء كثير

أقوله ، لدي شيء كثير [٤]

---

(١) الأعمال الكاملة، ٣١٠/١.

(٢) ينظر نفسه، ٢٧٣/٢، ٢٨٠/٢، ٣٤٠/٢، ٢٦٤/٣، ٢٦٧/٢، ٢٧٣/٢.

(٣) نفسه، ٣١٢/١.

(٤) نفسه، ٢٦١/١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ب- تكرار الخاتمة:

وينهج نزار نهج كثير من الشعراء في ختم قصيدته بسطر مكرر كقوله عن منظمة (فتح) وقت ظهورها في فلسطين:

ليست لهم هوية.. ليست لهم أسماء

لكنهم يأتون

لكنهم يأتون.. (١)

فالعبارتان السابقتان المكررتان أتتا لمحض توكيد مجيئهم وخاصة أن عبارة الختام قد جاءت بعد أن غصت القصيدة بالفعل المضارع (يأتون) الذي كرر سبع مرات في مقطع واحد منها، وفي تأكيد الشاعر على هذا السطر الشعري استشراف للمستقبل، ونبوءة بولادة جيل مناضل قادم بعد نكسة حزيران عام ١٩٦٧.

جـ- تكرار التصرف بالعبارة:

درجت في شعر نزار قباني ظاهرة التكرار المتصرف به بالزيادة أو بالحذف، وذلك باستبدال بعض كلماته، نحو:

خمسين يوما - ربما - تأخر القطار

خمسين عاما - ربما - تأخر القطار

خمسين قرنا - ربما - تأخر القطار (٢)

فنزار قباني في الأسطر الثلاثة السابقة يستبدل بـ (يوما) عاما وقرنا، للتعبير عن غموض المستقبل، لينطلق من ذلك إلى احتقار من ينتظر المغيبات التي تثبط العزيمة وتحول دون العمل بجد وإخلاص.

---

(١) السابق، ١٤٢/٣.

(٢) نفسه، ٢٨٥/٣، وينظر كذلك ٣٧٩/٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويبدو – حسب رأيي – أن هذه (اللعبة اللغوية) قد ساقت الشاعر إلى النثرية، فلم يأت الاستبدال مفيدا، كما في هذه الأسطر المجتثة والمفصولة عن سياقها من قصيدة "إلى ميتة":

– انتهت قهوتنا
وانتهت قصتنا
– بردت قهوتنا
بردت حجرتنا
– مرة يرسم بالشعر القصير
مرة يرسم بالثغر الصغير
– لا أرى في حسنك العادي شيا
لا أرى فيك وفي عينيك شيا [١]

كانت مهمة الشاعر في الأسطر الشعرية السابقة البحث عن بدائل لفظية تعطي موسيقية متوازنة مع المحذوف أو المستبدل، دون أن تقدم فائدة تذكر للنص غير التلاعب اللفظي المحض. وهذا النمط من التكرار تكرر في شعر نزار قباني مرات عديدة. [٢]

وليس كل أنواع هذه التكرارات كذلك، فهناك بعض منها حاول أن يكسر رتابة السطر الشعري، ويحدث نوعا من المفاجأة التي توقف استمرار التطابق التكراري المتشابه، كقوله:

أطلقوا النار على الحلم فأردوه قتيلا
أطلقوا النار على الحب فأردوه قتيلا
أطلقوا النار على البحر.. [٣]

---

(١) الأعمال الكاملة ١/٣١١-٣١٣.
(٢) ينظر: ٢/٢٦١، ٢/٣١٥، ٢/٣٣٢، ١/٣٠٨، ١/٣١٣، ٣/٥٩٦، ١/٧٢٢، ٢/٢٥٩.
(٣) نفسه، ٣/٥٩٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فوقوف آلاف الحواجز بين الشاعر ومحبوبته جعله يستبدل مترادفات متنوعة للحكم

د- تكرار العنوان:

ومن أشكال التكرار المركب ارتباط مطلع القصيدة أو أجزاء منها بالعنوان، وفي كثير من الأحيان كان نزار قباني يختتم القصيدة بتكرار العنوان، ومن تكرارات العنوان في أجزاء من القصيدة، قوله:

سأبدأ من أول السطر.. إن كنت تعتقدين

بأني سقطت أمام التحدي الكبير!!

ثم يكرر (سأبدأ من أول) بشيء من التعديل، فيقول:

سأبدأ من أول الخصر.. إن كنت تعتقدين

.....

سأبدأ من قمة الصدر، إن كنت تعتقدين [1]

ويستمر هكذا في بدايات بعض الأسطر من القصيدة مغيرا ومحورا بعض الألفاظ. وإن طواعية لغته الشعرية منحته مترادفات كثيرة، وأسهمت في تفضيله مثل هذه اللعبة الأسلوبية، فنراه يقلب السطر الشعري بالتكرار، وبالكلمة المتوازية، والعبارة المتوازية كذلك، وقد يختار كلمات من حقل دلالي واحد، فيضيفها إلى عبارته المكررة، ولهذا نجد أن تكرار بعض العبارات التي تسير على وفق هذا المعيار قد بدت منسجمة مع بنية النص على وجه العموم.

---

(١) الأعمال الكاملة ٢/٢٥٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وقد يرتبط المطلع بالعنوان، ومن ذلك:

عنوان القصيدة	المطلع
- اكبري عشرين عاما	اكبري عشرين عاما.. ثم عودي [١]
- لو كان حبي شجرا	لو كان حبي شجرا [٢]
- اغتصب العالم بالكلمات	اغتصب العالم بالكلمات [٣]
- وماذا سيخسر ربي؟	وماذا سيخسر ربي [٤]
- هربت من زمني الشعري	هربت من زمني الشعري [٥]

وترتبط الخاتمة في بعض الأحيان بالمطلع، لوجود ارتباط وثيق بينهما من أجل إحداث تناقض شكلي بين العنوان والخاتمة، كما في قوله من مقطوعة بعنوان "تعالي البارحة"

إن كان لا يمكنك الحضور يا حبيبتي

.....

إذن .. تعالي البارحة [٦]

وفي مقطوعة "كي يأتي النهار" يختتمها نزار بقوله:

إنني في حاجة قصوى

إلى واحدة مثلك

كي يأتي النهار [٧]

---

(١) الأعمال الكاملة، ٢/٧٧٢.

(٢) نفسه، ٢/٧٧٥.

(٣) نفسه، ٢/٧٨٢.

(٤) نفسه، ٢/٧٨٣.

(٥) نفسه، ٢/٧٩٤، وينظر ٢/٧٩٦، ٢/٧٩٩.

(٦) نفسه، ٢/٧٧٦.

(٧) نفسه، ٢/٧٧٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وهي فرنسية
في عينها تبكي سماء باريس الرمادية[١] | كان اسمها جانين [٢]

هـ- التكرار الدائري (التعاقبي):

والشكل الأخير للتكرار في شعر نزار قباني – وهو مختلف عما سبق ذكره، سميته التكرار الدائري أو التعاقبي، الذي يلح على العبارة المكررة حتى تعطي دلالات معنوية، ثم لم يكتف بذلك، بل يأخذ بتقطيعها إلى أجزائها الصغرى، كما في قوله:

وفرضت عليهم
أن ينقلوا الرمل بملاعق الشاي..
ومن نهدك الأيمن .. الى نهدك الأيسر..
من نهدك الأيسر.. إلى نهدك الأيمن..
..
ولا يزالون يشتغلون
ولا يزالون يشتغلون
و .. لا .. ي .. زا .. ل .. و .. ن ..
ي .. ش .. ت .. غ.. ل .. و .. ن .. [٣]

إن الشكل الطباعي لكتابة المقطع السابق خدم المعنى، إذ أظهر مدى المشقة والتعب الذي يواجه العاشق، وقد جاء التكرار ليؤكد هذه المعاناة، وذلك بإفادته الاستمرارية في العمل، وقام عنصر تفتيت العبارة، ووضع النقاط بين الحرف والحرف المجاور لإبراز الدور المضني الذي يبذله العاشق لتحقيق ما فرضته عليه المحبوبة.

---

(١) السابق، ٣٣٠/١.
(٢) نفسه، ٣٣٣/١.
(٣) نفسه، ٧١٦/٢-٧١٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

نخلص مما سبق إلى أن نزار قباني استخدام أسلوب التكرار في شعره بصورة لافتة للنظر، بل هو أحد أهم سمات أسلوبه الشعرية، وبقي وفيا لهذا الأسلوب حتى نهاية حياته.

فاستعمل التكرار بأشكاله المختلفة، فكرر الحرف والاسم والظرف والفعل والعبارة أو التركيب، والمقطع كاملا، فأجاد في كثير من تكراراته التي جاءت موظفة توظيفا فنيا جميلا، ولكي تخدم النص جماليا ودلاليا، في حين أن كثيرا غيرها كرر لغايات أبعدته عن مرماه، فجاءت إما لتسد نقصا إيقاعيا ووزنيا أو جاءت لغرض تزييني، لغوي أو معنوي، وهو ما يسمى بتكرار الثرثرة أو اللغو، مما طبع كثيرا من شعر نزار بطوابع معينة، كالخطابية والتقريرية التي تنأى بالشعر عن ساحته، وتحطم في الشعر شعريته التي هي مبتغى النص الجيد الدائم ومرامه.

ثالثا: لغة الحياة اليومية تحولا أسلوبيا في شعر نزار قباني

يقصد بلغة الحياة اليومية هنا تلك اللغة التي نقضي بها حاجاتنا اليومية أو التي نتخاطب بها في أمور فكرية وثقافية على مستوى اللغة الدارجة أو على مستوى لغة الصحف اليومية.

و"إن قارىء الشعر الحر، يستطيع أن يلاحظ أن الشاعر قد جعل من الإفادة من مفردات الحياة اليومية وتراكيبها – سواء على مستوى اللغة الدارجة أو على مستوى لغة الصحافة اليومية – وسيلة من أهم الوسائل اللغوية التي يستعين بها في توصيل المعنى وتصوير العاطفة من أقرب طريق وأبلغه" (١)

ونزار قباني واحد من أهم الشعراء العرب الذين أفادوا من هذه الظاهرة الأسلوبية، فامتلأ معجمه اللغوي بألفاظ الحياة اليومية وتعبيراتها وتراكيبها، وفي رأيي أنه اتجه إلى ذلك لعدة أسباب، منها: أنه تناول في شعره موضوعات هي بطبيعتها تنحو نحو الحياة اليومية، فلقد شغلت قضايا المرأة، وقضايا الوطن العربي وهمومه السياسية والاجتماعية الشاعر، فكان لزاما عليه أن يعبر عنها في إطار واقعية جديدة، ولغة شعرية جديدة. وعبر

(١) محمد العبد: لغة الحياة اليومية وتأثيرها في البناء اللغوي للشعر الحر، مجلة إبداع، العدد السابع، السنة الرابعة ١٩٨٦، ص٢٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

نزار قباني عن ذلك بقوله: "الشاعر الحر يؤمن بأن لغة الحديث اليومي، بكل حرارتها وزخمها وتوترها، هي لغة الشعر، وأن الكلمة الشعرية هي الكلمة التي تعيش بيننا، في بيوتنا وحوانيتنا، ومقاهينا، لا الكلمة المدفوعة في أحشاء القاموس". (١)

ولقد أسهم نزار قباني في تخليص اللغة الشعرية العربية من التقعر والبلادة القاموسية الجامدة، فأصبحت طيعة، وأصبحت لغته الشعرية لغة الحياة اليومية بكل ما تحمله من تعبيرات ومواقف ومفارقات لأنها لغة المقهى والشارع والحانوت كما أنها لغة الثقافة والفكر وروح العصر.

ونزار قباني كما يقول شوقي بزيع: "أزال الحواجز بين الشعر والنثر، وبين ما كان يعتبر في السابق لغة شعرية وما كان يعتبر من عدة النثر وعديده" (٢)

والحق اذا شئنا أن نصف لغة نزار يمكن أن نقول: "إنها لغة وسط، لغة خاصة به أو – كما يقول– "كلام لا يشبه الكلام" لغة لا غموض، ولا غرابة، ولا غموض في المعاني العميقة". (٣)

باختصار لغة نزار قباني أقرب إلى الكلام المحكي القريب التناول والبعيد عن الصنعة، ولغة لينة سهلة قريبة من فهم الناس ومن مشاعرهم وواقعهم الحياتي.

يقول أحمد بسام ساعي: "ولعل نزار قباني خير ما تمثل – في معظم ما كتب– تلك الواقعية اللغوية، فاستطاع أن يحقق لغة الحديث اليومية في شعره وأن يطبعها في الوقت نفسه بطابع غني بالظلال والإيحاء وعناصر لغة الشعر الخالص". (٤)

---

(١) نزار قباني: الشعر قنديل أخضر، ط٣، منشورات نزار قباني، بيروت – لبنان، ١٩٦٧، ص ٤٤.

(٢) شوقي بزيع: "الشعر معادل الحياة والجسد قبة الروح"، مجلة العربي، الكويت، العدد ٤٧٩، اكتوبر ٩٩٨، ص ٤٠.

(٣) طراد الكبيسي: "نزار قباني ما يتبقى"، المجلة الثقافية، الجامعة الأردنية، عمان – الأردن، العدد ٤٦، كانون الأول ١٩٩٨، آذار، ١٩٩٩، ص ٤١.

(٤) أحمد بسام ساعي: حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، سابق، ص ٢٠٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

على أنه يجب التنبيه إلى أن هذه الظاهرة ليست بجديدة على الأدب العربي، فجذورها ضاربة في أعماق التاريخ، عند الشعراء القدماء كأبي العتاهية، والعباس بن الأحنف ومسلم بن الوليد وغيرهم.

بيد أن هذه الظاهرة في الشعر الحديث قد اكتسبت بعدا جديدا حين وجد بعض رواد الشعر الحديث في دعوى (ت.س.إليوت) T.S. Eliot اتجاها جديدا في الشعر الحديث، يقول إليوت: "إن الشعر يجب ألا يبتعد ابتعادا كبيرا عن اللغة العادية اليومية"(١) ثم ينقل محمد النويهي عن إليوت قوله: "إننا لا نريد من الشاعر أن يقتصر على المحاكاة الحرفية لطريقته هو في الكلام العادي، وطريقة أسرته وأصدقائه، لكن ما يجده في هذه البيئة هو المادة الغفل التي يجب أن يصنع منها شعره" (٢) ولقد تداول النقاد العرب آراء إليوت في استخدام لغة الحديث اليومي. (٣)

ولنزار قباني حديث طويل عبر فيه عن رأيه حول هذه الظاهرة الأسلوبية بقوله: "أول ما شغل بالي حين بدأت أكتب هو اللغة التي أكتب بها، وبالطبع كانت هناك لغة، بل لغة عظيمة ذات إمكانيات وقدرات هائلة، لكن اللغويين فرضوا عليها احتكارا رهيبا وأقفلوا عليها الأبواب ومنعوها من الاختلاط والخروج إلى الشارع.. إلى جانب هذه اللغة المتعجرفة التي لم تكن تسمح لأحد أن يرفع الكلفة معها، كانت اللغة العامية تقف في الطرف الآخر، نشيطة متحركة، مشتبكة بأعصاب الناس وتفاصيل حياتهم اليومية. بين هاتين اللغتين كانت الجسور مقطوعة تماما.. ومن هنا كنا نشعر بغربة لغوية عجيبة، بين لغة نتكلمها في البيت وفي الشارع وفي المقهى، ولغة نكتب بها فروضنا المدرسية، ونستمع بها إلى محاضرات أساتذتنا.. لذلك كان لابد من فعل شيء لإنهاء حالة الغربة التي كنا نعانيها، وكان الحل هو اعتماد (لغة ثالثة) تأخذ من اللغة الأكاديمية منطقها وحكمتها، ورصانتها، ومن اللغة العامية حرارتها، وشجاعتها.. إن لغتي الشعرية تنتمي الى هذه (اللغة الثالثة) التي أتحدث عنها". (٤)

---

(١) محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، ط٢، مكتبة الخانجي ودار الفكر، القاهرة، ١٩٧١، ص ١٩.

(٢) المرجع نفسه، ص ٢٢.

(٣) علي الشرع: لغة الشعر العربي المعاصر في النقد العربي الحديث، ١٩٩١، ص ٢٨.

(٤) نزار قباني: قصتي مع الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت – لبنان، ١٩٨٢، ص ١١٨-١٢٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويمكننا أن ندرس هذه الواقعة اللغوية في شعر نزار قباني في مستويين، أولـــهما: مستوى اللفظة المفردة، وثانيهما مستوى العبارة أو التركيب.

أ- مستوى اللفظة المفردة:

إن طبيعة الدراسة تقتضي أن تعرض عن المفردة من حيث مضمونها، وما تشـير إليه، لذلك استثني الحديث عن معجم نزار قباني المضموني وما فيه من ألفاظ (مبتذلـة) أو (جنسية) وغيرها واكتفي بدراسة الألفاظ من حيث الشكل والتي يمكـن أن تصنـف فـي الأشكال الآتية:

١- الألفاظ العامية والشعبية:

ارتبطت مجموعة من الألفاظ التي يستعملها نزار قباني بمعجم العامية، حيث طغت على كثير من قصائده، وله في استخدامها طابع مميز، حتى أصبحـت مـن خصائصـه الأسلوبية، ومن ذلك قوله:

تصوري.. لو أنت لم توجدي

في ذلك الحفل البهيج الوضي [١]

ويكرر الكلمة ذاتها في قوله:

قد نلتقي في نجمة

زرقاء.. لا تستبعدي

تصوري.. ماذا يكون العمر

لو لم توجدي [٢]

---

(١) الأعمال الكاملة، ١/١٣٥.

(٢) نفسه، ١/١١٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فالعبارتان (لا تستبعدي) و (تصوري) من العامي، يضاف إلى ذلك أن التعبيرين (لو أنت لم توجدي) و(ماذا يكون العمر) من ألفاظ العامة وتراكيبها، وهذا يدل على أنه لا توجد كلمات غير مسبوقة، ولكنه ربط هذه المفردات والتعبيرات بنسق مبتكر هو نسقه الخاص.

ولم تعد هناك مفردة شعرية ومفردة غير شعرية، كلمة نافرة وكلمة غير نافرة، بل هناك الشاعر الذي يفلح في وضع المفردة داخل سياق جمالي مستساغ – كما يقول شوقي بزيع [١] ومن ذلك استعمال نزار قباني للفعل (برم) في قوله:

وبرمنا كعنترة بن شداد شواربنا [٢]

فالفعل (برم) استخدام عامي، لكنه هنا قدم لوحة كاريكاتورية ساخرة، ونقدا للرجولة المنتقصة في معرض الحديث عن سلبيات الأمة.

كان نزار قباني يبتكر كلمات مستمدة من أفواه الناس، كما في:

كانت السحبة – يا سيدتي – رابحة

ومن الصندوق أخرجت أميرا [٣]

فكلمة (السحبة) أعطت مدلولات وإيحاءات مدهشة تفوق فيما لو قال: الحظ، أو النصيب.. وكأن هذه المفردة العامية لتعبر عن واقع المرأة العربية في مرحلة سابقة، وإقبالها على الزواج من الأثرياء لثرائهم والتخلي عن العواطف النبيلة على هذا الأساس، وفي رأيي أن الكلمة وظفت بشكل جيد، خدمت النص جماليا ودلاليا.

---

(١) شوقي بزيع: "احتفالية الجسد وشاعرية الحواس"، دراسة ضمن سلسلة دراسات إعداد وتحرير محمد يوسف نجم، نزار قباني شاعر لكل الأجيال، ج١، ط١، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، ١٩٩٨، ص ٣٥.

(٢) الأعمال الكاملة، ٦٣٩/١.

(٣) نفسه، ١٢٦/٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وأمام بيروت، وذكرياته الأثيرة فيها، يلجأ الى المفردة العامية التي تناسب حالة المناجاة الداخلية، وقدمت المفردة العامية من الايحاءات ما لا تستطيعه المفردة الفصيحة، بل إن الشاعر كرر هذه الكلمة (المزاريب) و(المزراب) في شعره في غير مرة، يقول:

طارحيني الحب .. تحت الرعد، والبرق

وإيقاع المزاريب.. امنحيني وطناً في معطف الفرو الرمادي [١]

فالحميمية والحنان الدفّاق في المقطع السابق سيطرا على الصورة من خلال الكلمات الرقيقة والألفاظ التي تقرب كثيراً من ألفاظ العامة (المزاريب، معطف الفرو)

ونكاد نحسن دفء الكلمة العامية في قوله :

عندما تمطر في بيروت
تنمو لكآباتي غصون، ولأحزاني يدان
فادخلي في كنزة الصوف.. ونامي [٢]

فكلمة (كنزة الصوف) تعبير عامي لكنه يوحي بالدفء والحنان، وتشعر بالعلاقة اللصيقة بين الشاعر والمدينة، على خلاف ما لو قال - مثلاً- جبّة أو رداءً.. وإن المفردة الشعبية في المقطع أعادت الشاعر إلى أيامه السالفة في بيروت.

وقد يستخدم نزار قباني المفردة العامية لتفاهة المشبه والتهوين من شأنه، كما في قوله:

فكلمة (قبقاب) من معجم العامية، لكن براعة نزار قباني تكمن في اختيار هذه اللفظة العامية وتطعيم قصائده بمثلها، لتقدم إيحاءات تعز على الكلمات الفصيحة أن تقدمها، فأن يتحول التاج الى قبقاب وإصرار الشاعر على المفردة العامية يختلف عنه فيما لو استعمل

---

(١) الأعمال الكاملة، ٢/٢٠.

(٢) نفسه، ٢/٢١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

نزار قباني كلمة بديلة، مثل (حذاء) ففي اللفظة العامية سخرية وتحقير إضافة الى إيحاءات الكلمة الخاصة.

وفي قصيدة "مرسوم بإقالة خالد بن الوليد" لم يجد الشاعر أمام أفعال البيع والشراء من بديل عن كلمة (ملاليم) ليبرز حقارة المبلغ المستوفى ثمناً للقمر رمز الحرية والعدل والضياء في قوله:

رهنوا الشمس لدى كل المرابين

وباعوا (بالملاليم) القمر [١]

٢- الألفاظ المعرّبة والدخيلة والأجنبية:

تغص أعمال نزار قباني الشعرية بالألفاظ المعرّبة والمولّدة والدخيلة والأجنبية التي استعملها نزار قباني فغطت مساحة واسعة من أعماله، ومن توظيفاته الجيدة، كلمة (دكانة) في قوله:

قتلت إذ قتلته

كل الطفيليات في حديقة الاسلام

كل الذين يطلبون الرزق في (دكانة) الإسلام [٢]

حيث أضيفت كلمة (الإسلام) إليها، ثم أنثها لتعطي دلالة شعبية أعمق، وفي اللفظة من الجمال وبراعة الاستخدام ما يجعلنا نؤكد حقيقة بروز الطابع الشخصي في لغة نزار الشعرية بعد أن وسمها بميسمه وغدت من ممتلكاته الخاصة.

ولقد وظف نزار هذه الكلمة (دكانة) في غير هذا الموضع، لكنها جاءت في أماكنها الطبيعية [٣]، ولم توظف فنياً إلا في هذا المكان وذلك بسبب إضافتها ودلالتها الشعبية.

---

(١) الأعمال الكاملة، ٤٩١/٣.

(٢) نفسه، ١٣٦/٣.

(٣) نفسه، ١٥٥/٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ومن الألفاظ المولّدة كلمة (براميل)، الذي لم يجد نزار قباني حائلاً من استخدامها، ما دامت تعبّر عما يريد، في قوله:

فرغت براميل النبيذ.. ولا يزال الساقطون

يتوعدون [١]

وهناك مجموعة من المفردات غير العربية كررت في شعر نزار قباني، نحو: (فرمان)[٢]، و(طوابير) [٣]، و(الجزمة) [٤]، و(الكرباج)[٥] ومن المعربات كلمة (التخت)[٦].

ومن الألفاظ التي تكررت في شعر نزار قباني كلمة (باس) بمعنى قبّل، ولها في شعره استخدام خاص، حيث استخدمها في مجال النقد وفي مجال الرقة واللطف، كقوله:

فليتني حين أتاني زائراً
بالورد قد طوّقته..
وليتني حين أتاني باكياً
فتحت أبوابي له. وبسته
وبسته.. وبسته.. [٧]

أشعرت كلمة (باس) من خلال السياق بكثير من الحنو والعطف، فجاءت هذه المفردة الفارسية المعّربة لتنشر ظلالاً عاطفية ونفسية، اقتربت من مضمون السياق، كما استخدم نزار قباني هذا الفعل (باس) في معرض النقد في قوله:

---

(١) السابق، ٤٢/٣.
(٢) نفسه، ٢٤٥/٣.
(٣) نفسه، ٢١٨/٣.
(٤) نفسه، ٣١٥/٣.
(٥) نفسه، ٣١٥/٣.
(٦) نفسه، ٣٢٣/٣.
(٧) نفسه، ٧٢٥/١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أدمت سياط حزيران ظهورهم

فأدمنوها، وباسوا كفّ من ضربا [١]

ويقودنا الحديث عن الألفاظ العامية والشعبية إلى الحديث عن انتشار كثير من الألفاظ الأجنبية التي هي أكثر من أن تحصى في شعر نزار قباني، مع مراعاة أنه ليس أول من وظفها في الشعر العربي الحديث، فعلى سبيل المثال، لأحمد زكي أبو شادي قصائد كثيرة تحمل عناوين، نحو: "إيليا وصموئيل" و"زيوس ويوروبا" وهو "من أوائل الذين أدخلوا هذه الألفاظ في شعرنا الحديث" [٢] ونزار من الذين اقتفوا مثل هذا النهج، فوظف المفردة الأجنبية في العنوان، نحو: "قصة راشيل شوارزنبرغ" [٣]، و"دونيا ماريا"[٤]، و"شيزوفرينيا"[٥]، و"راسبوتين"[٦] و"كريستيان ديور"[٧] و"اوريانتيا"[٨] حتى انه فضل كتابة عنوان القصيدة بالفرنسية نحو Ala Garconne [٩]

وفي رأيي أن انتشار مثل هذه الألفاظ الأجنبية في الشعر لا يؤدي به إلى الحداثة، لأن الحداثة ليست في ذكر ما هو جديد وإنما الحداثة في توظيف هذه المفردات داخل السياق توظيفا فنيا وإلا لقادت هذه الألفاظ الشعر إلى النثرية وسطحية التعبير، ولبقيت هذه الألفاظ قلقة نابية في مواضعها.

كما أن نزارا كان لا يأنف من استخدام الألفاظ الأجنبية في السياق، فنلاحظ تعلق هذه الألفاظ دون أن يكون لها مسوغ مما جعل النص ينحدر الى النثرية والجفاف التعبيري، ولم يكتف بذلك بل كررها في المقطع الواحد، كما في كلمة (ديسمبر) أحد الشهور الأجنبية:

---

(١) السابق، ٤٢١/٣.

(٢) العربي حسن درويش: النقد الأدبي الحديث، ط٢، دار الاتحاد العربي للطباعة، القاهرة، ص ٦٩.

(٣) الأعمال الكاملة، ٢٥/٣.

(٤) نفسه ٥٦٠/١.

(٥) نفسه ٨٨٠/٢.

(٦) نفسه، ٢٦١/٢.

(٧) نفسه، ٢٦٨/١.

(٨) نفسه، ٤١٤.

(٩) نفسه، ٢٥٥/١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في نهايات شهر ديسمبر من كل عام

يصبح دمي بنفسجياً [١]

واستخدام الأسلوب ذاته في إدخال اسم فتاة تدعى (أناليزا دونالیا) في مقطوعة واحدة ثلاث مرات [٢]، مما جعل المقطع نثرياً لا علاقة له بروح الشعرية حتى وإن استخدم الألفاظ الأجنبية في شعره ظاناً أنه يقرب شعره من روح العصر ومن حركة الشعر الحديث.

لكن الأمر يختلف عنده حين نلمس أسلوب نزار قباني في توظيف الاسم بشكل يثير الدهشة، فيستبطن الاسمُ النصّ ويتماهى فيه محدثاً نوعاً من المفارقة المحببة، كما في الحوار اللطيف الآتي:

- هل تعرف هذه الجميلة؟
- لا
- هذه كان اسمها (نوار بنت عمار)

.....

- لماذا لا نناديها يا أبا عبد الله؟
- أنها لا تعرف اسمها!!
- وهل ينسى احد اسمه؟
- نعم.. هذا يحدث في التاريخ..

بدلاً من نوار بنت عمار (Nora Al Amaro) [٣]

إن المقطع السابق ذو دلالة تاريخية في كيفية تحوير الاسماء العربية بعد خروج العرب من إسبانيا، فأراد نزار قباني أن يشير إلى هذه المسألة، لكنه آثر استخدام الاسم

---

(١) الأعمال الكاملة، ٢/٨٥٠.

(٢) نفسه، ٣/٥٣٩-٥٤٠.

(٣) نفسه، ٣/٥٣٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وكتابته بالأجنبية بديلاً عن العربية، ليقدم المفارقة التاريخية من خلال الشكل الكتابي للكلمة.

كما يمكن أن نشير إلى أن نزاراً استخدم بعض الألفاظ الفصيحة التي قد يظن أنها من قاموس العامية، وبخاصة ما يتعلق منها بالألفاظ المبتذلة، والسوقية والبذيئة، نحو: الماخور[١]، القحاب[٢]، القرف[٣]، البصاق[٤]، المراحيض[٥]، والساقطة والسافلة [٦] والألفاظ الجنسية كالنهد والشفة والأرداف وما إلى ذلك وهي من الألفاظ التي طبعت شعر نزار قباني بطابع خاص، وله فيها استخدامات مميزة.

ويعج معجم نزار قباني بألفاظ الحديث اليومي، الذي شكل طابعاً شخصياً له، يعرف من خلاله، منها:

(تفرجي ١/١٧٣)، (بيّاع ١/١٧٣)، (تنشال ١/١٧٨)، (دخنه ١/١٦٨)، (فقع ١/١٧)، (ننقف ١/٥٦)، (على كيفها ١/٦٦)، (حواكير ١/٥٥)، (يكمر ١/٢٥٥)، (فرجيني ١/٢٤٨)، (فلقة ١/٦٦٠)، (صندل ١/٣٣٢)، (يخربش ١/٦٨٤)، (أشيلك ١/٣٥٦)، (داخت ١/٣٩٠)، (تعود ١/٥٢٦)، (قمسحة ١/٤٤٨)، (ياس ١/٧٢٥)، (مكاتيب ٢/١٧)، (مزاريب ٢/٢٠، ٢/٢٢)، (خليني ٢/٨٤١) (براويز، ٢/٨٩)، (البرنس ٢/٩٠)، (افتكرت ٢/١١٩)، (قناني ٢/١٣٤)، (البواريد ٢/١٣٤)، (أكشاك ٢/١٧١)، (تمرق ٢/٢٤٧)، (برشامة ٢/٢٧٤)، (يروخ ٢/٦٣٤)، (لا أجاوب ٢/٧٦٨)، (دربزين ٢/٦٧٤)، (صاحيات ٢/٧٣٢)، (الفرقان ٢/٨٧٠)، (القرعة ٢/١٣٠)، (طوب ٢/٧٦)، (تلفريك ٢/٤٧٨)، (الترام ٣/٥١٠)، (البطاطين ٣/٦١٥)، (سطلنا ٣/٣٤٥)، (رزاً ٣/١٩)، (تنابل ٣/٨٩)، (السجل ٣/٨٨)، (ينكش ٣/٩٥)، (يكش ٣/١٥٨)، (الملبس ٣/٢٠٢)، (طوابير ٣/٢١٨)، (قوّاد ٣/٢٦٩)، (العرضحالات ٣/٢٩٣)، (اللبان ٣/٢٩٢). [٧]

---

(١) الأعمال الكاملة، ١/٦١٢.

(٢) نفسه، ٣/٦٤٠.

(٣) نفسه، ٣/٦١٥.

(٤) نفسه، ٢/٣٥٠، ٣/١١٦.

(٥) نفسه، ٢/٣٤٩، ٣/٦١٥.

(٦) نفسه، ١/٧٢.

(٧) أشير إلى الأعمال الكاملة، الجزء والصفحة بين الأقواس في الأمثلة السابقة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كما أدخل نزار قباني في لغته الشعرية ألفاظاً معاصرة، نحو:

(نراجيل ١١٢/٣)، (طاولات الزهر ١١٢/٣)، (الوسكي ٢٣٣/٣)، (الفودكا ٥٧٩/٢)، (قناني العرق ٢٩٩/٣)، (أوراق اليانصيب ٦٨٥/٢)، (الجيرك والجاز ٢١٠/٣)، (سمفونية ٥٣٢/٣)، (مائدة الروليت ٦١٢/٣)، (قاعات القمار ٦١٢/٣)، (الفلامنكو ٥٥٦/٣)، (الكوميديا ٥١١/٣)، (الدراما ٥١١/٣)، (الكونشرتو ١٦١/٢)، (الماندولين ١٧٤/٢)، و(السيناريو ٢٥٥/٢).

كما أدخل كثيراً من ألفاظ الثقافة العامة كأسماء النباتات والورود والرياحين، وألفاظ الحقوقيين، وأسماء الزعماء والشعراء والفنانين الأجانب وأصحاب الاتجاهات السياسية، ودخلت كلمات مثل: الامبريالية والأوديبية والنرجسية والسادية، وغيرها.

وامتلأت قصائد نزار قباني بألفاظ الزينة والملابس الحديثة فهناك: أحمر الشفاه (٢٤٥/١)، و(أمشاط العاج ٥١٤/٢)، (والفساتين ٦٢٥/١) (والتوليب والتفتا ٣٨٠/١)، (الشال ٣٤/١)، (علب العطور ١٦٦/١)، (عقد ماس ٥٢/١)، (القرط ٥٩/١)، (قميص النوم ٧٦/١)، (الفراء ٥٢/١)، (السوار والخاتم والجورب ١٤٨/١)، (قلم الحمرة ٢٠١/١) الأصباغ والحلي ٢٠١/١) (المانيكور ٢١٩/١)، (المايوة ٢٣٠/١).

فهذه الألفاظ وغيرها هي التي شكلت معجم نزار اللغوي، وصبغته بصبغة مميزة، اقترب فيها من اللغة المحكية أو الدارجة، كما نلمس فيها روح العصر ومعطياته الحديثة في شتى المجالات.

٢- توظيف الصيغ نادرة الاستعمال:

والظاهرة الثانية في شعر نزار قباني هي أنه كان يفضل استخدام الصيغ نادرة الاستعمال حسب رؤيته الفنية، فكان يراعي مدى تحقيقها لوظيفتها، دون الأخذ بمدى شيوعها، أو دورانها في المعاجم أو على الألسن، وتعد هذه الظاهرة الأسلوبية انزياحاً فنيا إذا ما روعي فيها الجوانب الفنية في النص، ومدى تحقيقها للشعرية.

ويمكن تبويب هذه الصيغ ضمن الأوزان الآتية:

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أ- صيغة اسم المفعول:

برع نزار في تشكيل صيغ على وزن اسم المفعول، فصاغ من الثلاثي كلمات، نحو: ملصوقة [١]، ومنغومة [٢]، و(ملهوب)[٣]، و(مضفورة)[٤]، و(منضور)[٥]، و(مدروز)[٦]، و(مهروس)[٧]، و(مرصوص)[٨]، و(معجون)[٩]، و(مغطوط)[١٠]، و(متعوب)[١١]

ب- زيادات الأفعال:

وكان نزار قباني يميل الى الأفعال المزيدة، فتارة تأتي هذه الأفعال المزيدة للتعبير عن غرض مقصود، وتارة أخرى تأتي أضطراراً لتلائم الوزن أو القافية، ومن النوع الأول، قوله:

وان طننت نحلة في الفراغ

تطن مع النحل قبلاتنا [١٢]

فالفعل (طنن) مزيد بالتضعيف الذي يفيد المبالغة في عملية الطن فربط بين طنين النحل وطنين القبلة، فرغب في إحداث نوع من الموسيقى أو الحركة في موسيقى السطر، فخرجت هذه الصياغة عن مألوفيتها، مع أنني لا أرى أن الفعل قد أدى غرضه المعنوي

---

(١) الأعمال الكاملة، ١/١١٩.
(٢) نفسه ١/١٤٢.
(٣) نفسه، ١/٢١٦.
(٤) نفسه، ٢١٥.
(٥) نفسه، ١/٢١٦.
(٦) نفسه، ١/٢٨٧.
(٧) نفسه، ٢/٤٦.
(٨) نفسه، ٣/٢٨٢.
(٩) نفسه، ٣/٢٣٠.
(١٠) نفسه، ١/١٣١.
(١١) نفسه، ١/١٢٨.
(١٢) نفسه، ١/٦٧٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أو الدلالي، فجاء قاصراً عن تأدية المعني لكن نزاراً ضحّى بالمعنى في سبيل الموسيقى وذلك بتكرير حرف النون المشعره بالحركة.

ويمكن أن يضاف الى هذه المزيدات ما ذكر سابقاً من كلمات تتمتع بموسيقى داخلية عالية كاستخدام الأفعال: رشرش (٥٠٢/١)، مزمز (١٢٥/٢)، هزهز (٣٩/١)، هرهر (٧٢٤/٢)، (هسهس ٨٢٦/٢) مصمص (٣٩٨/٣) طقطق (٣٥٢/٣) ربرب (٤٨٢/٣)، قرقش (٢٩٦/٣).

وفي قصيدة رسالة من تحت الماء" نجد فعلاً شبيهاً بما سبق هو الفعل (يجرجرني) فاستبدل به الفعل (يناديني) ظناً أن المفردة قلقلة في مكانها، في حين أنني أرى أن (يجرجرني) تعطي دلالة أقوى وأبعد أثراً، لأنها تدل على انسياق المحبوب دون إرادة منه، وفي تكرير الحرفين (الجيم) و(الراء) موسيقية عذبة وتخدم الدلالة التي يريد أن يقدمها نزار وهي استعذاب العذاب وخضوعه للأسر الرقيق.

وإضافة إلى ما سبق، نجد صياغة على وزن (انفعل) نحو: انذبحنا [١] وانعجني[٢] وانجرجنا [٣] فجاءت لتسد مسدّ الفعل المجهول وهي وان كانت شائعة في لهجاتنا الدارجة، بل هي المستعملة لأننا نادراً ما نسمع بدلاً من انجرح - جرح أو ذبح.. فنقلها نزار قباني من ألفاظ الحياة اليومية إلى شعره.

وهنالك بعض الزيادات غير الشائعة في العربية، كاستخدامه مصدر الفعل المزيد (ارتف - ارتفاف)[٤] وأفعال، نحو: (اختجل)[٥] و(ألتذ)[٦] و(يغتمض)[٧] يضاف الى ذلك أن نزاراً كان يتجاوز تعدية الأفعال بحروف الجر المناسبة لها، كما في قوله:

---

(١) الأعمال الكاملة، ١٤٣/١.
(٢) نفسه، ٦٥٦/١.
(٣) نفسه، ١٤٤/٢.
(٤) نفسه، ٦٣٠/١.
(٥) نفسه، ٦٣٠/١.
(٦) نفسه، ١٢١/١.
(٧) نفسه، ١٣٦/١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أتلتذين في حرقي؟ [١] في حين أنها تتعدى بالباء أو بدونها.

جـ- اشتقاق بعض الأفعال من الأسماء:

يستخدم نزار قباني من الأفعال ما ألفته العامة وسار على ألسنتها فنجد ألفاظاً، مثل: (تخشب) للدلالة على التحول إلى خشب، فهو يقول:

تعال يا غودو

فقد تخشبت أقدامنا انتظار [٢]

وهو اشتقاق لطيف دل على حالة الجمود التي اعترت الأقدام، حتى صارت خشباً لا حراك فيها، أي أنه سلب مما خاصيته الحركة خاصيته فتحول الى حالة من السكون.

ونعثر على أمثله ذلك في قوله: (أتأقلم)[٣]، (تتشمسين) [٤]، والمفردة العامية (حممتها)[٥] و(برعمنا)[٦]

د- متفرقات:

هناك بعض الصيغ النادرة التي نجدها بين حين وآخر في أعماله، منها ما ينطوى تحت باب النسبة، كالنسبة الى الظرف (تحت: تحتيون)[٧] والى الأرض: (أرضيون)[٨] ونسب إلى -عنتر المشهور بشجاعته- عنتريات [٩] مع أن هذا الجمع تطلقه العامة على نقيضه أي على الشجاعة المفتعلة والرجولة غير الحقيقة.

---

(١) السابق، ١٢١/١.
(٢) نفسه، ٢٩٤/٣.
(٣) نفسه، ٢٠١/٢.
(٤) نفسه، ٦٥٧/٢.
(٥) نفسه، ٦٧٦/٢.
(٦) نفسه، ٤٠/١.
(٧) نفسه، ٦١١/١.
(٨) نفسه، ٦١١/١.
(٩) نفسه، ٧٥/٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وكانت أحياناً تضطره القافية إلى اشتقاق كلمات غير معهودة وربما تكون صحيحة من حيث القياس كما في قوله على وزن فعيـــل: (مليـــس)[١]، (مشـــيق)[٢]، (نميـــق)[٣]، (نسيق)[٤] إضافة إلى ما عرف عنه من أنه كان يمزج بين تركيبين ليشكل اسماً ذا دلالـــة ساخرة، أو تهكمية، كما في تأليفه اسمين هما: (قمعستان)[٥] و(نفطستان)[٦].

٣- الانتهاكات اللغوية:

ولقرب شعر نزار قباني من ألفاظ الحياة اليومية، الحديث اليومي ولغة الصحافـــة، انتثرت في شعره بعض الألفاظ التي يربأ الشاعر التقليدي المحافظ عن استخدامها لأنـــها ألفاظ ارتبطت بلغة النثر، كما أنها فارغة من الشحنة العاطفية أو النفسية، مثل: (إذن)، في قوله:

كانت إذن ممدودة

وكان يشكو الموقد [٧]

ومثلها استخدامه لكلمات، مثل: أيضا[٨]، وطبعاً[٩]، وشخصياً[١٠] فما الفائدة من هذه الألفاظ التي تودي بشعرية النص، وتهوي به الى النثرية؟

ومن الانتهاكات النزارية اللغوية الخاصة به حشر "أنا" بمناسبة وبغير مناسبة، ولا تكاد قصيدة له أن تخلو من إدخال هذا الضمير فيها دون مسوّغ، والذي يبدو لي أن نـزار قباني يلجأ إلى حشر هذا الضمير لأن شعره كله يدور حول هذه (الأنا) المضخمة والآخر،

---

(١) السابق، ١/٢٦.

(٢) نفسه، ١/٢٢٠.

(٣) نفسه، ١/١٤٠.

(٤) نفسه، ١/١٤٧، ١/١٤٠.

(٥) نزار قباني: قصائد مغضوب عليها، ص ٣٠.

(٦) نفسه، ص ٣٠.

(٧) الأعمال الكاملة، ١/١٧١.

(٨) نفسه، ١/٥٩٦.

(٩) نفسه، ٢/٢٤٢.

(١٠) نفسه، ٢/٥٣٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وإن غلبة الموضوعات الغزلية في شعره طبعت شعره بطابع ذاتي، إضافة إلى ما اتهم به نزار قباني من نرجسية واضحة في شعره. ويؤكد هذا ما يلحظ في أعماله السياسية من اختفاء هذا الضمير وتراجعه وتقدم ضمير الجمع، فنجد - مثلا- الضمير (أنا) في شعره الغزلي، نحو:

- حتى أنا تسير بي الدنيا (٢٦٢/١)
- أنا بعثرت (٢٦٥/١)
- اني إليك أنا هربت (٥٥٠/١)
- أنا يوم غنت (٢٩٨/١)
- أنت استريحي من هواتي أنا (٥٤٩/١)
- حزنت أنا (٥٩١/١)
- كفرت أنا (٥٩٣/١)
- أنا نهداي (٦٠٤/١)
- أحبا أنا (٤٠/١)
- أنا لا أريد عليك (١١٠/٢)
- أنا لست أضمن طقسي النفسي (١٠٧/٢)
- أنا دعيني (٦٤/١)

إن الأمثلة السابقة توضح أسلوب نزار قباني في حشر هذا الضمير بالسطر الشعري مع أنه لم يكن له غاية دلالية أو نحوية سوى لعب دور التوكيد اللفظي للضمائر المتصلة، حتى يكاد استعمال هذا الضمير في هذا المجال يقترب من الاستعمال اليومي، مما يجعل شعره من هذه الناحية أقرب إلى السطحية والكلام النثري العادي منه إلى الشعر.

وبالمقابل فإن هذا الضمير قد تراجع في أعماله السياسية - كما ذكرت- فأصبحنا نجد نمطا آخر في التركيب، حيث أختفى هذا الضمير وظهرت ضمائر الجمع، نحو: "لو

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أننا لم ندفن"[١]، "تريد جيلا غاضبا"[٢] "لا تقـــرأوا أخبارنـــا"[٣]، "ســـرقوا منـــا الزمـــان العربي"[٤]، و"نحن خائبون". [٥]

ومن الانتهاكات (النزارية) حذف (أن) المصدرية قبل الفعل، كما في قوله:

علمني حبك سيدتي، أسوأ عادات..
علمني.. أفتح فنجاني
في الليلة، آلاف المرات..
وأجرب طب العطارين
وأطرق باب العرافات
علمني.. أخرج من بيتي
لأمشط. أرصفة الطرقات [٦]

فكان من الأجدر أن يسبق الفعلين (أفتح)، و(أخرج)، حـــرف مصـــدري، وهـــي ظاهرة كررها مرة أخرى في قوله:

أحب أكون مثل طيور تشرين
أحب أضيع مثل طيور تشرين
.....
أريد أفر من ظلي
أريد أحب مثل طيور تشرين [٧]

---

(١) الأعمال الكاملة، ٣/٩٤.
(٢) نفسه، ٣/٩٥.
(٣) نفسه/ ٣/٩٨.
(٤) نفسه، ٣/٤٩٥.
(٥) نفسه، ٣/٩٧.
(٦) نفسه، ١/٧٠٢.
(٧) نفسه، ١/٥٩٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فإن توالي الأفعال المضارعة السابقة (أحب أكون) و(أحب أضيع)، و(أريد أفـــر) و(أريد أحب) دون وجود حرف مصدري بينهما من التجديدات اللغوية التي تصـــل بيـــن العامية والفصحى في الشعر وهي وإن بـــدت مقبولـــه، يجـــب ألا تعمـــم وإلا لطغـــت الاستعمالات غير الفصيحة على الشعر العربي، ووجد فيها ضعـــاف الموهبـــة ذريعـــة لاستعمالها، ولهذا لم يستطع النقد الحصيف تمييز الخطأ من الصواب والتجديد المبتكر من الخلل اللغوي.

ومن الاختراقات اللغوية إدخال (ال) على غير الاسم إذ أدخلها على الفعل، في مثل قوله:

يا زوجة الخليفة
قصائدي (الكتبتها) بالضوء والقطيفة
لم يقبلوا استلامها [١]

لقد أدخل نزار (أل) على الفعل (كتبتها)، وفي رأيي أن نزارا حينمـــا قـــام بـــهذا الاختراق اللغوي كان يقصد من ورائه طلب الخفة والايجاز في الاستعمال، إضافة إلـــى إعطاء معنى دلالي، فالالتصاق الشكلي يشير إلى التصاق عاطفي بين الشاعر وما كتبـــه، ثم أن هذا الاستعمال لا يبتعد عن كلام العامة، لأنهم يقولون - مثلا- الأكلته والقرأتـــه.. فسد الحرف (ال) مسد الاسم الموصول (الذي) رغبة في خفة الاستعمال، وطلبا للإيجـــاز، ولها في الدراسات الصوتية واللغوية الحديثة ما يسوغها، وهذا ليـــس مجالـــه فـــي هـــذه الدراسة.

كما أدخل نزار قباني (أل) على الحرف المضاف إليه الضمير، نحو:

فاذا أنت حائط أثري
والرسوم العلية.. لسن رسوما [٢]

وأدخلها على الأفعال الماضية الناقصة، نحو: الكان [٣]، والكانت [٤].

---

(١) الأعمال الكاملة، ٦٩٩/١.
(٢) نفسه، ١٠٢/٢.
(٣) نفسه، ٢٢١/٢، وكذلك ٢٨٠/٢.
(٤) السابق، ٥١٩/٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ومن الانتهاكات اللغوية إدخال أداة النداء (يا) على غير ما تدخل عليه في العادة، كدخولها على الظرف، نحو: طالما، وحيث، كقوله:

يحبها حقدي.. ويا طالما

وددت إذ طوقتها قتلها [١]

وأدخلها على حيث، نحو:

يا ست الدنيا يا بيروت..

يا حيث الوعد الأول.. والحب الأول

يا حيث كتبنا الشعر [٢]

وأعتقد أن أداة النداء في الموضعين السابقين زائدة، يمكن الاستغناء عنها، كما أدخلها كذلك على الضمائر المنفصلة، نحو: يا أنت، يا أنت وعلى الحروف كحرف التمني (ليت)[٣]

ومن الاختراقات اللغوية كذلك في هذا المجال جر (لا) النافية للجنس بالحرف، مثل:

عن الدوران في اللاشيء [٤]

فأصبحت (لا) النافية للجنس واسمها كالكلمة الواحدة، وإضافة الى هذا استخدمها معرفة، وهذا ما نجد له مثيلا في لغة الصحافة اليومية، وأحاديث العامة، وأظنها من التطورات التركيبية التي طرأت على اللغة العربية بأثر من الترجمة.

---

(١) الأعمال الكاملة، ٢٤٤/١، وينظر كذلك: ٢٥٥/١، ١٢٧/٢.

(٢) نفسه، ٣١٨/٢.

(٣) نفسه، ٢٦١/١، وينظر: ٢٩١/١ و ٤٩٩/١.

(٤) نفسه، ٦١٩/١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ومن هذا النوع تكريره ألفاظا، نحو: للأحد [١]، اللاحب[٢]، اللاشعر[٣]. وقد تجري (لا) واسمها مجرى الكلمة الواحدة، فيكون لها محل إعرابي كونها معطوفة على ما قبلها، في مثل قوله: اختاري الحب.. أو اللاحب [٤]

وتظهر في شعر نزار قباني انتهاكات لغوية وصرفية ونحوية متفرقة، يمكن أن تجمل في ما يأتي:

- تجاوزات في الجمع، كجمع قبلة على قبلات لا قبل [٥]، ونهر على نهور لا أنهار وأنهر ونهر. [٦]

- أخطاء في ضبط الكلمة، كقوله: عتمة [٧] والصواب عتمة. واسم الآلة على وزن (مفعلة) وهو وزن قياسي فصاغه بفتح الميم، نحو ممسحة [٨] واستخدامه هذا من استعمالات العامة، لأنهم يقولون: ملعقة، ومفرمة.

- أخطاء في كتابة العدد وإدخال (ال) التعريف عليه، نحو:

مع ثمان وعشرين حرفا[٩] وقوله: يا بلدة السبعة الأنهار [١٠]

- أخطاء في استعمال اللام الواقعة في جواب الشرط، مثل:

لو بقيت في داخل العيون والأهداب

---

(١) السابق، ٦١١/١.
(٢) نفسه، ٦٤٥/١.
(٣) نفسه، ٣٣١/٢.
(٤) نفسه، ٦٤٥/١.
(٥) نفسه، ١١٨/١.
(٦) نفسه، ١٦/١.
(٧) نفسه، ١١١/١، واستخدمها كذلك في: ٢٥٦/١، ٢٧٤/١.
(٨) نفسه، ١٠٨/٣ وانظر كذلك: ١٣٢/٣.
(٩) نفسه، ٦٠١/٢.
(١٠) نفسه، ٥١٨/٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لما استباحت لحمنا الكلاب. [١]لأن الصواب ما استباحت دون محوج لدخول اللام عليها.

- أخطاء في دخول (لا) النافية على الفعل الماضي في غير معرض الدعـــاء، نحـــو: لا كان، لا مات، لاضمها. [٢]

- بعض الأخطاء في استعمال لابد دون ان تتبع بـــ (أن) [٣] وإحلال (أبدا) محل (قط) في الاستعمال. [٤]

- وهناك انتهاكات لغوية تتعلق باقحام (هو) بين اسم الاستفهام والمستفهم عنه، في قوله:

أرتكب الموت على نهدين طائشين

يجهلان، ما هو القانون؟؟ [٥]

وكرر مثل هذا الانتهاك اللغوي في قوله:

ما هو الشعر؟ وما هو الشعر اذا لم يسقط الطغاة والطغيان. [٦]

- ومن الانتهاكات كذلك ظاهرة إضافة الفعل إلى الاسم، نحو

ماذا أقول له لو جاء يسألني

إن كنت أهواه، أني ألف أهواه [٧]

فأكد الشاعر حبه باستخدام العدد (ألف) مضافا إليه الفعل كما هو في الاســـتخدام الشائع عند العامة، ويمكن قبوله من التجديدات اللغوية على الرغم من أنها لا تستند الـــى قاعدة في العربية.

---

(١) السابق، ٩٤/٣.

(٢) نفسه، ٢٥١/١.

(٣) نفسه، ٣٥٦/١.

(٤) نفسه، ٤٣٤/١.

(٥) نزار قباني: قصائد مغضوب عليها، ص٢٢. وينظر ٥٤٢/١، ٥٤٢/١.

(٦) نفسه، ص ٣٥

(٧) الأعمال الكاملة، ٥٠٥/١

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ومهما يكن من أمر فان نزار قباني استطاع أن ينقل لغته من لغة المثال المتعالية بألفاظها القاموسية وعباراتها الصلدة إلى اعتماد لغة الحديث اليومية أو لهجة الحديث العادي، وأن يعمد الى التخفيف من وطأة القوالب الكلاسيكية وإلى الاقتراب من الواقع اليومي، وعلى الرغم من اعتماده هذه اللغة (الثالثة) فقد طبعها بكثير من الظلال والإيحاءات مما جعلها لغة شعرية متميزة، وبخاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار طبيعة الموضوعات الغزلية والسياسية التي تناولها نزار قباني في شعره، وأسلوبه الخاص وجرأته اللغوية في مجال استخدام الألفاظ المبتذلة والنابية، أو الألفاظ الجنسية التي تصور جسد المرأة، أو الألفاظ التي يأنف كثير من الشعراء من تداولها، وهذا لم يمنع من وجود كثير من الألفاظ في شعره جاءت نابية فهي أقرب الى النثرية منها إلى الشعرية ولم تستطع أن تحقق الشعرية داخل النص التي هي مبتغى الشعر الحي الفريد

ثانيا: على مستوى العبارات والتراكيب:

لا تكاد لغة نزار قباني الشعرية تختلف على مستوى العبارة والتركيب، عن تلك اللغة التي يعرفها النثر الحديث، أو تعرفها لغة الصحف اليومية، لكن نزارا استغل المخزون التعبيري المجتمعي وصاغه صياغة جديدة. ومما نقله من لغة الحياة اليومية إلى لغة الشعر، قوله - مثلا - :

أدمت سياط حزيران ظهورهم

فأدمنوها، وباسوا كف من ضربا [1]

فعبارة: (باسوا كف من ضربا) عبارة شعبية لكن نزارا فصحها بأن جاورت ألفاظا قاموسية تدل على البطش، نحو: أدمت، سياط، أدمنوها.. فجاء هذا التعبير ليحدث نوعا من المفارقة الساخرة بين من شدد في تعذيبهم، وهؤلاء الذين استحبوا هذا التعذيب، فقابلوه بالاحترام والتبجيل. إضافة الى أن كلمة (باس) لها مرجعية شعبية تكمن في حق الطاعة (للمبوسة يده)

(١) الأعمال الكاملة، ٤٢١/٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وحين أراد استخدام الفعل الفصيح (قبل) استخدمه بشيء ينم عن احتقار المقبل لأنه أضاف اليها (الرجلين) في قوله:

فانها صديقة.. حاولت

تقبيل رجليك، فلا تعتبي [١]

وفي رأيي أن نزار قباني لم يكن موفقا في هذا الاستعمال (صديقة) وكان من الأولى ان يستخدم صفة أخرى كأن يقول - مثلا- أمة او خادمة

وفي ديوان "مائة رسالة حب" الذي جاء على شكل مقاطع نثرية قصيرة، وبلغة تتسم بالبساطة والسهولة، إلى حد النثرية أحيانا، وملامستها للغة النثر والحياة اليومية، وبتقريرية أحادية الدلالة، استخدم نزار قباني بعض الكنايات والمجازات العامية، كقوله:

لذلك..

نقعت جواز سفري القديم

في ماء أحزاني وشربته.. [٢]

واستعماله السابق تعبير محكي شائع في اللهجات الدارجة فيقولون: "انقعه واشرب ماءه) كناية عن عدم الاكتراث واللامبالاة، لكنه عند نزار جاء على صيغة أخرى، إذ أضاف كلمة (أحزاني) إلى الماء لتعطي معنى مجازيا.

ولا يختلف هذا الاستخدام عن الأسطر التالية من حيث إشارتها إلى بعض الأمثال العامية المحكية، يقول:

أنا شمشون.. اذا أوجعتني

قلت: يا ربي عليها.. وعليا [٣]

---

(١) السابق، ٩٩/١.

(٢) نفسه، ٤٢١/٢.

(٣) نفسه، ٢١٠/١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فهو مستمد من المثل العامي: "علي وعلى أعدائي يا رب" كناية عن تعميم البلاء على جميع الأفراد إن رأى أحد الأفراد أنه المستهدف الوحيد.

ووظف نزار كثيرا من التعبيرات (الشعبية) وهذه طائفة منها:

- كان الله في عونك [١]

- يفترسك على سنة الله ورسوله [٢]

- ملائكة الأرض والسماء ترضى عليه [٣]

- اللف والدوران [٤] وغيرها

كما أفاد نزار قباني من تعبيرات العامة، فنجد كثيرا منها انتقل إلى لغته الشعرية، فعلى سبيل المثال، طوعت لغته الشعرية تعبيرا نثريا وأدخلته إلى الحيز الشعري، نحو التعبير العامي: "لا حس ولا خبر": لكنه غير كلمة منه لسيطرة القافية عليه، نحو قوله:

وبعدها.. لا بأس أن ننطفي

كالعطر، لا حس .. ولا صوت [٥]

ويمكن أن ندرج طائفة من التعبيرات الشعبية في شعر نزار قباني التي أفاد منها، ومنها:

(أبيع عمري كله ١/١٠٩)، (لي سمعة ١/١٢٦)، (لو لم يكن ما كان ١/١٣٦)، (لاعدمتك ولا أعدمها ١/٤٠)، (أحب بكلي ١/٦٠)، (المخدع الزوجي ١/٧٩)، (لا تكوني عصبية ١/٥٤٣) (يا رخيصة وأرخص امرأة ١/٥٤٨، ١/٥٤٩)، (أتمنى - مخلصا- أن تفهميني ١/٦٧٩)، (لم أعد داريا ١/٦٩٥)، (ألف شكر ١/٤٢٩)، (جاء دوري ٢/١٠٣)، (خليك عاقلة، هادئة ٢/١١١)، (يحترف القتل وجاهيا ٢/١٤٨)، (أنا شخصيا ٢/٥٣٦)، (طبعا أنا

---

(١) السابق، ٢/٩٩.

(٢) نفسه، ٢/٤٢٩.

(٣) نفسه، ٢/٧٣٥.

(٤) نفسه، ٣/٤٧٧.

(٥) نفسه، ١/١٠٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لا أشكو ٥٣٦/٢)، (لماذا أنت بالذات ٨٢٦/٢)، (سجلت القضية ضد مجـــهول ٢٢٩/٣)، (زين الشباب ٢٠٢/٣)، (كل ما يبقى أمور جانبية ٢٣٣/٣).

ومن خلال استعراض هذه الطائفة وغيرها تبين قلة عناية نزار قباني في اختيـــار تعبيراته ـ أحيانا- فجاء كثير منها نثري الطابع، جافا بعيدا عن روح الشعرية، ممـــا أدى إلى تسطيح النص وغيبة المعاني الثواني أو الإيحاءات والظلال الدلالية، وإن تعبـــيرات مثل: أنا شخصيا، لماذا أنت بالذات، جاء دوري، شكرا جزيلا.. قد جعلت مـــن بعـــض شعره أشبه ما يكون بالتقارير الصحفية أو المقالات النثرية.

ومن النصوص التي تبدت فيها النثرية والتعبيرات العامة في وضـــوح النصـــان الآتيان: الأول بعنوان: "اعتزال التمثيل" ويقول فيه:

هذا هو الواقع يا عزيزي
بحلوه، ومره
بخيرة، وشره
ووجهه القبيح والجميل
أعرضه عليك في تجرد
فأنت لست امرأة ساذجة [1]

فأي شعرية في هذا النص؟ لقد جمع الشاعر الشيء ونقيضه جمعا آليا بحيـــث إذا ذكرت الأولى قفز إلى الذهن نقيضها، إضافة إلى بعض المفردات النثرية المستعملة فـــي لغة الخطاب اليومي، نحو: هذا هو الواقع، أعرضه في تجرد، يا عزيزتي.. وفي رأيي أن مثل هذه الاستعمالات التعبيرية النثرية أودت بالشعرية في هذا النص وجعلته لا يختلـــف عن أي نص نثري عادي.

والنص الآخر هو قصيدة لا تبتعد كثيرا عن سابقتها في نثريتها وسذاجتها التـــي لا ترقى إلى مستوى نزار قباني الشعري، يقول:

---

(١) الأعمال الكاملة، ١٢٢/٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

عدي على أصابع اليدين، ما يأتي
فأولا: حبيبتي أنت
وثانيا: حبيبتي أنت
وثالثا: حبيبتي أنت
ورابعا وخامسا
وسادسا وسابعا
وثامنا وتاسعا
وعاشرا.. حبيبتي انت [١]

إن النموذجين السابقين - وهما ليسا وحدهما في هذا المجال - لا يعدان من الشعر بأي حال، كما يدلان على عجلة مفرطة لا تنبغي لشاعر استطاع أن يصل إلى القارىء العربي في كل مكان، فاستقطب قاعدة عريضة من متلقي شعره، وعلى هذا الأساس أرى أن تطرح مثل هذه النماذج، وتنحى جانبا، لأنها لن تصمد طويلا أمام أدوات النقد الجاد.

غير أن نزار قباني - كغيره من الشعراء- له كبوات وسقطات كما أن له الكثير من التعبيرات الجيدة، المبتكرة التي يخرجها بقالب خاص، فحملت طابعه الشخصي وأسلوبه الرائق، كما في قوله:

فأطال الله في عمر أمير المؤمنين

نائب الله على الأرض

كبير العادلين [٢]

إن تعبيراته الساخرة المبتكرة هي سر تميز نزار قباني، وظهر هذا في أعماله الشعرية السياسية، هذه التعبيرات النقدية اللاذعة التي وظفها أسلوبيا ودلاليا في النص هي

---

(١) السابق، ٧٤٥/١.
(٢) نفسه، ٢٧٤/٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ما سيبقى من شعره لأنها مبتكرة، ومصوغة بطريقة جديدة على الأذن العربية، كما أن فيها كثيرا من النقد السياسي الموجع والمضامين الثورية.

ومن هذه التعبيرات اللطيفة والجديدة، قوله:

كلما كلمته - جل جلالة -
عن حزيران الذي صار حشيشا
نتعاطاه صباحا ومساء [١]

إن روعة التعبيرات السابقة في استخدام الجملة المعترضة المرافقة للفظ الجلالة وتشبيه نكسة حزيرن بالحشيش المتعاطى صباح مساء، قد قدمت شعر نزار بطابع خاص متفرد، قلما نجده عند غيره من الشعراء المحدثين.

ومن خلال التعبيرات الشائعة والمتداولة ، استطاع نزار قباني أن يتوجه بنقده السياسي إلى بعض الحكام، كقوله:

قم يا طويل العمر
من حجرتك الوردية
وافتح شبابيكك
للشمس وللعدل وللرعية [٢]

إن الجمال في التعبير السابق (طويل العمر) هو في كونه تعبير شائع وهذه هي طريقة نزار في النقد، إذ إنه يلمح ولا يصرح، يكني ولا يفصح

كما أفاد نزار قباني من بعض التعبيرات والتراكيب الجاهزة المعروفة، كقوله:

---

(١) نفسه، ٣/٢٧٥.
(٢) الأعمال الكاملة، ٣/٢٥٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كان ياما كان

في صدرك أسماك.. وخيل.. وديوك [١]

فعبارة (كان ياما كان) من العبارات التي كانت تصدر بها الحكايات في التراث الشعبي.

ولنزار قباني خصيصتان تعبيريتان أسلوبيتان في شعره، أبدع بهما، بل أصبحتا من أشهر خصائصه الأسلوبية، وهما من أسباب رواج شعره لشعبيتهما وبساطتهما:

١- تفرده في اختيار التعبيرات الخاصة، وهي من مميزات أسلوبه الشخصي الذي تفرد به عن غيره، ومن أمثلتها:

- أدام الله بترول العرب، ١٣٣/٢.

- واهب النفط، ١٢٨/٢.

- يخزن نفطه في خصيتيه، ٦٤٣/٣.

- مخصي الكلمات، ١٥٤/٣، مخصي الشفتين، ١٥٤/٣.

- مفترس العطور ٣١٨/٣.

- مغتصب الأبكار ٣١٨/٣.

- منتهى نضاله جارية في التخت ٣١٨/٣.

٢- تفرده في اختيار أسلوب السرد القصصي - الحكائي ومن قصائده التي ظهر فيها هذا الخيط القصصي - الحكائي. فأكسبها (شعبية) إلى الحد الذي اقتربت فيه إلى النثرية، وطغت عليها التقريرية الجافة: "قصة راشيل شوارزنبرغ"[٢]و"رسالة من سيدة حاقدة"[٣]

---

(١) السابق، ٩٣/٢.

(٢) نفسه، ٣٥٧/١.

(٣) نفسه، ٣٣٤/١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

و"جميلة بوحيرد"[١] و"القصيدة الشريرة"[٢] و"وجودية"[٣] و"خبز وحشيش وقمر"[٤] و"البغي"[٥] و"طوق الياسمين"[٦] و"حبلى" ومن القصيدة الأخيرة قوله:

وبعثت بالخدم يدفعني
في وحشة الدرب
يا من زرعت العار في صلبي
وكسرت لي قلبي
ليقول لي:
"مولاي ليس هنا.."
مولاه ألف هنا..
لكنه جبنا
لما تأكد أنني حبلى
ماذا؟
أتبصقني؟
والقيء في حلقي يدمرني
وأصابع الغثيان تخنقني.. [٧]

ففي الجزء المقتطف من القصيدة السابقة، نلمس تفرد نزار في استخدام الألفاظ والتعبيرات مثل: الخدام، اتبصقني، القيء، الغثيان.. والتعبيرات مثل: كسرت لي قلبي، يدفعني، مولاي ليس هنا، ألف هنا. زرعت العار في صلبي، تأكد أنني حبلى.. أضافة الى الأسلوب السردي الحواري في القصيدة، واستطاع من خلال هذه التعبيرات والألفاظ التي

---

(١) السابق، ٤٤٩/١.
(٢) نفسه، ٣٥١/١.
(٣) نفسه، ٣٣٠/١.
(٤) نفسه، ٣٦٤/١.
(٥) نفسه، ٨٠/١.
(٦) نفسه، ٣٢٣/١.
(٧) نفسه، ٣٤٠/١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

نستعملها في لغاتنا المحكية أن يقدم نصا يتسم بالواقعية اللغوية، وأن يقدم لنا الفكرة التي أراد أن يعبر عنها، وهي نقده الاجتماعي لقضية اجتماعية تكمن في الممارسة الجنسية غير المشروعة وتنصل الرجل من عواقبها المترتبة عليه من جرائها.

وفي قصيدة "البغي" نرى أن نزار قباني يقص قصة من الواقع المعيش لحياة مومس في دار للدعارة، تعرض جسدها وأجساد أخريات لقاء مبالغ زهيدة، حيث قدم لنا حوارا يتسم بالمباشرة ويقترب من الحديث اليومي، ومنها هذا المقطع:

وأمام الباب صعلوك هوى
تافه الهيئة.. مسلوب الفضيلة
يعرض اللحم على قاضمة
مثلما يعرض سمسار خيوله
"هذه جاءت حديثا سيدي
ناهد ما زال في طور الطفولة"
أو اذا شئت.. فرافق هذه
إنها أشهى من الخمر الاصيلة (١)

بنى نزار قباني المقطع السابق على صور حركية ذات لقطات متعددة، وحوار موجز داخل بيت الدعارة، وقد عرضت هذه الصور بواقعية لغوية تبين عن أسلوب نزار قباني في تطويع المفردات البسيطة للتعبير الشعري، حتى ليحس المتلقي لهذه القصيدة أنه أمام مرآة تعكس قضية اجتماعية في غاية الخطورة بأسلوب سردي حكائي، لكنه مختزل عبر حوارات مقتضبة بين المومس وطالب اللذة المؤقتة.

على هذا النحو أفاد نزار قباني من لغة الحياة اليومية، وكأنه أراد للغته الشعرية أن تساير المضامين الجديدة، فأخذ عن لغة الحياة اليومية لفظا وتركيبا وتعبيرا فاستطاع أن يطوع المفردة لما يريد، حتى اكتسبت دلالات فنية وجمالية مدهشة، لأنه آمن بأن "لغة

---

(١) الأعمال الكاملة، ١/٨٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الحديث اليومي هي لغة الشعر، وأن الكلمة الشعرية هي الكلمة التي تعيش بيننا.. لا الـ المدفونة في أحشاء القاموس". (١)

كما أنه أخفق - كما ذكرنا سابقا- في تحقيق الشعرية أحيانا فجاءت تعبيراته سقيمة غثة، خالية من الشعرية الخالصة، واتسمت بطابع العجلة المفرطة، فهبطت بشعره إلى النثرية الواضحة والصياغة الركيكة.

ومهما يكن من أمر، فإنه يبدو للعيان أن نزار قباني قد استطاع بوجه عام- أن يحقق في شعره تحولات أسلوبية منها: استخدامه للربط المعنوي، والتكرار بأقسامه المختلفة، واستخدام لغة الحديث اليومية بفنية عالية، فوفق في كثير من الأحيان، وجانب الشعرية في أحيان أخرى، لكنه يبقى شاعر اللغة الشعرية المتميزة، ويبقى الشاعر الرائد الذي طبع شعره بطابع يصعب أن يقلده فيه أحد.

---

(١) نزار قباني، الشعر قنديل أخضر، ط٣، سابق، ص ٤٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الرابع

الرمز والتناص في شعر نزار قباني

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الرابع

الرمز والتناص في شعر نزار قباني

يعد الرمز والتناص من التقنيات الفنية والوسائل التعبيرية المهمة في الشعر الحديث؛ لأن الشاعر من خلالهما يستطيع أن ينقل تجاربه ورؤاه وأحاسيسه الى المتلقين بصورة أفضل فيما لو اقتضت الحاجة إلى استخدامهما.

ويبدو أن هذين الأسلوبين: الرمز والتناص متقاربان من حيث الاستخدام، لكنهما مفترقان من حيث الشكل والدلالة؛ فالرمز لا يكون إلا بلفظة مفردة، كأن تكون علماً، أو شخصية تراثية، أو مفردة من مفردات الطبيعة، أو اسماً لحيوان.. أما التناص فقد يكتفي بذلك، بل يجب أن يقترن بملفوظ يستند إلى نص مرجعي محدد.

وهاتان الظاهرتان الأسلوبيتان لا تشكلان سمة بارزة في شعر نزار قباني، ويعود السبب - في رأيي- إلى أن نزاراً يتميز أسلوبه بالعفوية والسهولة، واقتراب لغته الشعرية من ألفاظ الحياة العامة، وهذا يتعارض مع ما في الرمز والتناص من غموض وتعالقات نصيّة معقدة، وهما بحاجة إلى شاعر صانع لا شاعر فطرة كنزار قباني.

لكن هذا لا يمنع من عقد فصل في هذه الدراسة لبحث أنواع الرمز والتناص لديه، التي أبدع في بعض جوانبهما كالرموز التراثية حيث حورها وشوهها - في بعض الأحيان- لتقدم لنا زوايا رؤيته الخاصة، كما برز لديه بعض التناصات التراثية التي استخدمت بفنية عالية انسجمت مع دلالات معاصرة وفق رؤيته الشعرية، ومواقفه الفكرية من قضايا الإنسان ومشكلاته المعاصرة.

أولا: الرمز في شعره

ترتقي لغة الشاعر بارتقاء فكره، حيث يصبح الشاعر قريبا من لغة أكثر تحديدا باستخدام الرمز، فينتقل من اللغة المشيرة إلى لغة رامزة، غايتها القصوى هي الارتفاع بالمعنى إلى مستويات أعلى وإغناؤه بدلالات جديدة من خلال الإيحاء بالرمز.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فالرمز إذن "هو الدلالة على ما وراء المعنى الظاهري مع اعتبار المعنى الظاهري مقصوداً أيضاً" [١] وهو وسيلة من وسائل نقل المعاناة إلى جمهور المتلقين.

كما يعد أسلوباً فياضاً بالثراء على النص، وإكسابه مسحة جمالية، و "من خلاله يثري الشاعر (لغته الشعرية(ويجعلها قادرة على الإيحاء بما يستعصي على التحديد والوصف عن مشاعره وأحاسيسه وأبعاد رؤيته الشعرية المختلفة".[٢]

ويشير علي عشري زايد أيضاً إلى الفرق بين الرمز اللغوي والرمز الشعري، فيقول: "الرموز الإشارية اتفاق، والرموز الشعرية دلالة داخلية حتمية". [٣]

والذي يبدو لي أن نزار قباني اتجه إلى الرمز الفني لا لوجود عوائق اجتماعية أو أخلاقية أو سيكولوجية ولا لخوف أو رهبة، لكنه اتجه إليه لأنه رأى فيه وسيلة تعبيرية ثورية على كل ما هو تقليدي وهذا يفسر سبب ثورته على الماضي والتراث بشكل خاص، واجتيازه الخطوط الحمراء في التعبير. [٤]

وثمة نوعان من الرموز يجسدها الشعر في العملية الإبداعية: رموز عامة مستهلكة الدلالة، كدلالة الأسد على الشجاعة، ورموز خاصة هي التي تظهر مقدرة الشاعر. ويرى علي جعفر العلاق: "أن الرموز العامة قد تعجز عن الارتقاء إلى مستوى ما يواجهه الشاعر المعاصر من أحداث، مما يخلق نوعاً من الصراع بينه وبين الرمز، فيعمل جاداً على إنعاش هذا الرمز وبعث نكهته الشخصية فيه دون أن يتمكن من تجريده من دلالته المتوارثة الخاصة، فتلتقي الدلالة التي أضافها الشاعر للرمز مع دلالة الرمز نفسه، مما يبعث مغزى جديداً للدلالتين معاً". [٥]

---

(١) إحسان عباس: فن الشعر، ط١، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ١٩٨٧، ص ٢٠.

(٢) علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية، مكتبة دار العروبة، الكويت، ١٩٨١، ص ١١٠ .

(٣) المرجع نفسه، ص ١١١.

(٤) انظر صالح درويش، الرمز في الشعر، مجلة الأقلام، السنة ٤، العدد ٥، بغداد، ص ٣٥-٣٦.

(٥) انظر علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠، ص ٥٩-٦٠. ولمزيد من تعريفات الرمز المختلفة، ينظر على سبيل المثال: فايز الداية: الصورة الفنية في الأدب العربي، ط٢، دار الفكر المعاصر، بيروت -لبنان، ودار الفكر، دمشق – سورية، ١٩٩٠، ص ١٧٦. وتمساح علي نحيلة: الرمز في شعر الغربة في الأدب الحديث، ط١، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، ١٩٩٥، ص١١-١٢. ومحمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، ص٤٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وبالرجوع إلى أعمال نزار قباني الشعرية الكاملة، وبعض الدواوين التي شـــملتها الدراسة، يظهر أن الرمز في شعره على نوعين: رمز تراثي عام ورمز ابتكاري خاص.

أولاً: الرمز التراثي العام:

استمد نزار قباني كثيراً من رموزه من التراث، وهو في توظيفها يضفـــي عليـــها وعلى معطيات التراث أبعاد رؤيته المعاصرة، ويترك هذه الدلالات المرجعية تتفاعل مـــع الدلالات المعاصرة وتحاورها، ومن خلال هذا التفاعل تنمو العملية الرمزية.

ولنزوع نزار قباني إلى الشفافية وإيصال معاناته إلى الآخر جعل رموزه ليســـت كثيرة [١] فاعتمد على صور التشبيه الواضحة، والرمـــوز التـــي ترتبـــط بالشـــائع مـــن الموروثين: التاريخي والفولوكلوري ومن أشكال الرمز في شـــعره - متدرجـــة حســـب المستوى الفني من الأدنى الى الأعلى:

أ- الاستحضار الرمزي الإشاري:

وفي هذا النوع من الرمز يستحضر الرمز التراثي جاهزاً، يعـــرض فـــي قـــالب شعري بسيط عابراً دون أن يشحن بدلالات إيحائية عميقة ذات طاقة فاعلة، وهو نمط قال عنه علي حداد: "عاجز عن إقامة صلة متينة بين الحاضر والتراث". [٢]

ومن الأمثلة على هذا النوع الشائع في الشعر الحديث، قصيدة لنزار قباني بعنـــوان "أحزان في الأندلس" يقول فيها:

كتبت لي يا غالية
كتبت تسألين عن إسبانية
عن طارق يفتح باسم الله دنيا ثانية
عن عقبة بن نافع
يزرع شتل نخلة

---

(١) ينظر علي حداد: أثر التراث في الشعر العراقي، دار الشؤون الثقافية، آفاق عربية، بغداد، ص ١٥٠.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، ٥٦٣/١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في قلب كل رابية
سألت عن أمية
سألت عن أميرها معاوية [١]

ففي المقطع السابق يستحضر نزار قباني عدداً من رموز القادة في التراث الإسلامي جمعت بينهم البطولة والفتوحات، ولم يتعّد استخدام هذه الرموز الدلالات التاريخية لها، والذي دعاه لاستحضارها هو وجوده في الأندلس واستذكاره التاريخ الإسلامي فيها. لقد قدم نزار رموزه دون أن يشحنها بطاقة تعبيرية أو إيحائية، كما أنه لم يقم بتحميلها دلالات جديدة. إن هذا النوع من الرمز هو أبسطها وأقلها كفاءة؛ لأنه نوع من الاجترار الذي لا يقدم للقصيدة المعاصرة ما تصبو إليه من فضاءات.

وكذلك فعل في المقطع الآتي إذ جمع بعض أعلام الصوفية في التراث الإسلامي في قوله:

أعتذر إليك
بالنيابة عن ابن الفارض، وجلال الدين الرومي
ومحيي الدين بن عربي
عن كل التنظيرات .. والتهويمات .. والرموز [٢]

فلا جامع بين هذه الأعلام سوى أنها أعلام صوفية اتجهوا إلى التعبير بالرمز المكثف وانحراف اللغة الصوفية عن المألوف.

ومن الرموز التراثية التي جاءت مطابقة لدلالتها الراسخة في الأذهان، هذه الأبيات المختارة من قصيدة طويلة له، بعنوان "إفادة في محكمة الشعر" ألقاها في مهرجان الشعر التاسع ببغداد عام ١٩٦٩م:

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة ٥٦٣/١.
(٢) نفسه، ٦١١/٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كـل أحبـابي القدامـى نسـوني ... لا نـوار تجيـب أو عفـراء

فجراح الحسين، بعـض جراحـي ... وبصـدري مـن الأسـى كربـلاء

مرحبا يا عراق.. كيـف العبـاءات ... وكيـف المـها، وكيـف الظبـاء

إننـي السـندباد، مزقـة البحـر ... وعينـا حبيبتـي المينـاء

كـل عـام نـأتي لسـوق عكـاظ ... وعلينـا العمـائم الخضـراء

كـل عـام نـأتي.. فـهذا جريـر ... يتغنـي، وهـذه الخنسـاء

يـا فلسـطين.. لا تنـادي قريشـاً ... فقريـش مـاتت بـها الخيـلاء

مـر عامـان .. والمسـيح أسـير ... فـي يديـهم ومريـم العـذراء [1]

إن جو القصيدة العام تطلب من الشاعر أن يحشد في النص مجموعة من الرمـوز التراثية: نوار وعفراء، والحسين بن علي وكربلاء، والمها والظباء، والسـندباد، وسـوق عكاظ، وجرير والخنساء وقريش، والمسيح ومريم العذراء.

ولقد ارتبطت هذه الرموز بمدلولات هي على الترتيب: إعادة طزاجـة الأسـماء التراثية العريقة إلى الأذن العربية، والتذكير بمحنة الحسين بن علي في كربلاء، واستعادة وصف الجمال العربي التقليدي، والترحال الدائم نحو البحث عن الحب، وارتباط الشـعر الحديث بماضيه وإبراز دوره في التثقيف، ثم ربط الحاضر بالمـاضي باسـتدعاء رمـز قريش، وربط التراث المسيحي بفلسطين من خلال طهارة الرمزين: المسيح/ مريم.

إن الرموز السابقة بقيت محافظة على دلالتها المرجعية المطابقة لكن نـزاراً قـام بتكثيف هذه الرموز التراثية لإبراز انبتات الإنسان العربي عن ماضيه العريق، وهي نوع من التذكير بها في نص معاصر مرهق بالظروف السياسية التي خلفتها نكسة حزيران عام ١٩٦٧ وما تعرضت له فلسطين من شتى أصناف العذاب والاضطهاد على أيدي العـدو الغاصب.

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، ٣/٣٩٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتناثرت في قصائده بعض الأعلام التراثية المؤنثة التي تحمل دلالات عامة، كان غرض المجيء بها هو سد الثغرات التقفوية؛ لأنها لم تقدم للنص سوى هذه الغاية، ومن ذلك الأمثلة الآتية من قصائد مختلفة:

- غرف ضيقة .. موبوءة وعناوين (لماري) و (جميلة) [١]

- بغداد طرت على حرير عباءة وعلى ضفائر زينب ورباب [٢]

- وجه دمشقي .. رأيت خلاله أجفان بلقيس وجيد سعاد [٣]

إن مثل هذا النوع من استخدام الرمز ذي الدلالة المطابقة كثير في شعره [٤] غير أن استحضاره بدلالته الأدبية أو التاريخية لم يتعد الدلالات المعهودة التي رسخت في الذهنية العربية، ولقد تضافرت هذه الرموز - جميعاً - لإبراز المفارقة بين تاريخ عربي تليد، وتاريخ عربي معاصر متردّ.

٢- الرمز التراثي ذو الدلالة المفارقة:

شاعت في شعر نزار قباني الرموز أو الشخصيات التراثية: الدينية والتاريخية والأدبية منها، بشكل خاص، وكانت طريقته في تناول هذه الرموز أنه يعمد إلى تفكيكها وإعادة صورتها من جديد وفق رؤيته المعاصرة، والأمر اللافت للنظر في هذه الرموز أنها جاءت مشوّهة الدلالة، ومفارقة لدلالتها السابقة، ويعود السبب - في رأيي- إلى نظرة نزار قباني إلى التراث العربي نظرة سلبية لهذا رفضها - في الغالب - ورأى فيها سبباً للتأخر العربي الراهن.

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، ١/٨٠.

(٢) نفسه، ٣/٥٧٠.

(٣) نفسه، ١/٥٦٥.

(٤) انظر في ذلك على سبيل المثال الاعمال الشعرية الكاملة، ١/٤٥٣، ١/٤٩٧، ١/٥٤٤، ٢/١٩٨، ٢/٢٣٧، ٢/٢٧٨، ٢/٦٠٩، ٢/٦١١، ٢/٦٣٧، ٢/٨٧١، ٢/٩١١، ٣/١٤٠، ٣/١٧٧، ٣/١٨٦، ٣/٢٤٨، ٣/٣٩٠، ٣/٤٠٦، ٣/٤٨٣، ٣/٤٨٧، ٣/٤٩١. وديوان (أشعار مجنونة)، ص ١٠٦، وديوان (قصائد مغضوب عليها)، ص ١٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ومن الرموز العربية ذات الحضور في الذاكرة: عنترة بن شداد، وهارون الرشيد، سيف الدولة الحمداني، سيف بن ذي يزن، أبو يزيد الهلالي، حيث غدا هؤلاء عنده رموزاً للتسلط والقهر والنزوات الجنسية. (١)

في قصيدة "جريمة شرف أمام المحاكم العربية" حور نزار شخصية عنترة هذا الفارس الذي له مكانه مرموقة في الذاكرة ومن أكثر من زاوية: الإقدام والشجاعة، والذود عن الحمى، والحب العفيف، وعبوديته وتحريره.. لكن نزاراً قدمه بثوب عصري، فيقول:

دخلوا علينا
كان عنترة يبيع حصانه بلفافتي تبغ
وقمصان مشجرة
ومعجون جديد للحلاقة..
كان عنترة يبيع الجاهلية (٢)

إن عنترة (المعاصر) ورمز العربي بعد الاحتلال، قد باع حصانه - رمز بسالته وإقدامه- بثمن بخس ومن خلال هذه الصورة التي قام نزار بتحويرها لشخصية عنترة برزت جماليات توظيف الرمز وآثاره الجمالية.

وهارون الرشيد - الخليفة العباسي - رمز سلبي في شعر نزار قباني فهو ملازم في شعره للخلاعة والجواري والسبايا والقصور واللذائذ.. ففي "يوميات امرأة لا مبالية" مقطع تحدث فيه الشاعر على لسان امرأة، فتقول:

كهارون الرشيد أبي..
جواريه، مواليه
تمطيه على تخت من الطرر

---

(١) ينظر ياسين عايش: هوامش على التراث والشخصيات التراثية في شعر نزار قباني، المجلة الثقافية، الجامعة الأردنية، عمان، نيسان - تشرين الثاني، العدد ٤٤،٤٥، ١٩٩٨، ص ٤٦.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، ٣/٢٣٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ونحن هنا..
سباياه، ضحاياه
مماسح قصره القذر [١]

نلحظ أن صورة الرمز التراثي (هارون الرشيد) قد انحرفت عما هو معهود عنها في مرجعياتها التاريخية إذ كانت تشير إلى أنه كان يحج عاما ويغزو عاما، والذي قال لملك الروم: "إلى نقفور كلب الروم، وقد قرأت كتابك يابن الكافرة، والجواب ما تراه دون أن تسمعه.. إلى آخر ما هنالك من أقوال وأفعال حول هذه الشخصية التراثية. والذي يعنينا هنا هو أن هذه الشخصية حورت وشوهت، حتى غدت في شعره رمزا للتسلط والقهر والأنانية. فهو إذن رمز فارق دلالته؛ ليقدم دلالة جديدة تتناسب وشخصية الأب المتسلط في العصر الحالي.

وفي النص القادم معادل للحاكم العربي المعاصر الفاسد:

لأن هارون الرشيد مات من زمان
ولم يعد في القصر غلمان ولا خصيان
لأننا نحن قتلناه، وأطعمناه للحيتان
لأن هارون الرشيد لم يعد إنسان
لأنه في تخته الوثير
لا يعرف ما القدس وما بيسان
فقد قطعنا رأسه أمس
وعلقناه في بيسان
لأن هارون الرشيد أرنب جبان
فقد جعلنا قصره.. قيادة الأركان [٢]

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، ٦٠٨/١.
(٢) نفسه، ١٩٠/٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ارتبط المقطع السابع بـ (هارون الرشيد) في قصيدة موحية هي: "منشورات فدائية على جدران إسرائيل" وكأنه رأى في قتل الرمز وتحقيره في المقطع السابق، قتلا للتخلف والقهر الاجتماعي، وإلا فما العلاقة بين الرمز وهذه المقطوعة (الفدائية)؟ فعمل الرمز التراثي على الانتقال من مرحلة والدخول في مرحلة جديدة من أهم سماتها أنها قتلت كل ما يربطها برموزها التراثية- في رأيه- وفي اعتقادي أن هجوم نزار على الرمز وإصراره على قتله، هو قتل للتراث من جانب ومحاولة التخلي عن كل مظاهر التراخي والكسل والثورة على كل أسباب التخلف والقهر الاجتماعي من جانب آخر. (١)

أما الرمز التراثي الآخر، فهو من الدولة العثمانية إنه السلطان عبد الحميد الذي يشبه هارون الرشيد، عند نزار بوصفه شخصية سلبية انتهازية -على حد زعمه-:

ماذا أريد؟
يا وارثا عبد الحميد
والمتكيء التركي
والنرجيلة الكسلى تئن وتستعيد
والشركسيات السبايا حول مضجعه الرغيد
يسقطن فوق بساطه جيدا فجيد
وخليفة الإسلام والملك السعيد
يرمي.. ويأخذ ما يريد
لا لم يمت عبد الحميد (٢)

فعبد الحميد معادل للتسلط الذكوري الحالي في المقطع السابق، وحين أرادت المرأة التعبير عن رأيها - على لسان الشاعر- وجدت في هذا الرمز صورة لرؤيتها الجديدة لإنسان هذا العصر، من أنانية وخداع، وسيطرة جنسية، فلقد تقمص عبد الحميد في إنسان

---

(١) ينظر كذلك الاعمال الشعرية الكاملة، ١٦/٢.
(٢) نفسه، ٣٤٤/١-٣٤٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

هذا العصر - كما يرى- لكن نزارا في أغلب رموزه التراثية قد رسم صورة مسبقة في ذاكرته للرمز، فهي جاهزة سرعان ما تستحضر للتعبير من خلالها عن قضايا نزار الأساسية في شعره: المرأة/ والنقد السياسي لكنها - أي الرموز- توظف بشكل فني يطوعها لخدمة رؤاه الشعرية.

ومن الرموز التي لحقها التحوير (حاتم الطائي) هذه الشخصية ذات الحضور الإيجابي في الذاكرة، لما نسج حولها من قصص تميزت بالكرم والإيثار، غير أنها عند نزار قباني شخصية سلبية، وتجدر الإشارة إلى أن نزارا لا يقصد من تحريفه للرمز أو تشويهه إلى مفارقة دلالته الأولى فحسب بل يريد أن يسقط عليه دلالة جديدة، وينقد أوضاعا عصرية حديثة، فها هو يخاطب أبناء الأمة العربية، بقوله:

لا تسافر بجواز عربي.. بين أحياء العرب
فهم من أجل قرش يقتلونك
وهم - حين يجوعون مساء - يأكلونك
لا تكن ضيفا على حاتم طي
فهو كذاب .. ونصاب [١]

نلحظ فيما مضى من شواهد أن نزارا يستفزنا بطريقة تحوير الرمز وذلك بإضفاء صفات كالخيانة أو الجبن على الشجاع، وصفات كالبخل على الكريم، أي أنه يقلب الدلالة ويعكسها، لكنه قلب له ما يسوغه إذ إنه يحاول أن يرسم صورة للعربي الآتي، وللممارسات التي تمارسها بعض الدول العربية على مواطنين من أقطار عربية أخرى. فأن يتحول حاتم الطائي إلى كذاب.. ونصاب.. وبخيل فمعناه أن أمورا كثيرة قد حصلت في الوطن العربي تنذر بالشر، بل هي الشر بعينه.

ولم تسلم شخصية خالد بن الوليد من التحوير لتنسجم مع دلالة معاصرة، أو لتبرز حالة القائد العربي في هذه الأيام مقارنة مع حالته التراثية وماضيه المجيد، يقول نزار:

---

(١) نزار قباني: ديوان "قصائد مغضوب عليها"، سابق، ص ١٤٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

سرقوا منا الطموح العربي
عزلوا خالد في أعقاب فتح الشام
سموه سفيرا في جنيف
يلبس القبعة السوداء
يستمتع بالسيجار والكافيار
يرغي بالفرنسية
يمشي بين شقراوات أوروبا
كديك ورقي [١]

إن المقطع السابق واللاحق يبرزان طريقة نزار في تشكيل الرمز وذلك بإلباسه ثوبا عصريا، فإن يعزل خالد عن قيادة الجيش ويتخلى عن سيفه المسلول والجهاد و(يدجن)، كما يقول نزار نفسه ويجعلوا منه ديكا ورقيا، فمعناه أن العرب دخلوا مرحلة جديدة عنوانها اليأس والاستسلام والتخلي عن سر قوتهم ومجدهم. إن العدو استطاع أن (يخصي) البطولات على حد تعبير نزار أيضا.

لقد نقد نزار قباني الأوضاع العربية الراهنة من خلال استثارة مجموعة من الرموز التراثية التي لها قيمة في الوجدان العربي، محاولا من خلال زعزعة الرمز أن يحدث مفارقة دلالية مفادها أن كل القيم النبيلة التي نتغنى بها أضحت أكذوبة كبرى في زمن الهزائم والنكسات مطالبا بتناسي التراث، والتطلع نحو استشراف المستقبل، فها هو طارق بن زياد - على سبيل المثال- متهما بجريمة النصر في قوله:

أخذوا منه النياشين، أقالوه من الجيش
أحالوه الى محكمة الأمن
أدانوه بجرم النصر [٢]

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، ٤٨٨/٣.
(٢) نفسه، ٤٨٩/٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إن رسم مثل هذه الصور لقادة الفتح الإسلامي، بإضفاء صفات مناقضة تهدف فنيا إلى إدراك عمق الهوة بين ماضي الأمة وحاضرها للانطلاق إلى المستقبل ضمن رؤية جديدة.

كما أن الرموز في شعره لم ترتبط مع غيرها في الواقع التاريخي، وهذا يؤكد أن نزارا لا يسعى في رموزه إلى ذكر الحادثة التاريخية، بل إلى العبرة والدلالة الناجمتين عن اقتران رمزين في زمنين مختلفين، كما فعل في جمعه بين ملك المغول والسياف مسرور في قوله:

يا ملك المغول..
يا أيها الغاضب من صهيلنا
يا أيها الخائف من تفتح الحقول
أريد أن أقول..
من قبل أن يقتلني سيافكم مسرور [١]

فالرمز (مسرور) عاش في زمن غير زمن ملك المغول [٢]، لكنه عبر عن السلطة التي تتعقب الشعراء، وتسعى إلى قمعهم وتجميد فكرهم، وكذا حور في شخصية أبي لهب في ديوان "بلقيس" الذي نسب إليه كل أوزار الحاضر، فهو السلطة الغاشمة، والقاتل والحاكم الذي سخر كل شيء لأجله، إن أبا لهب (المعاصر) أضحى رمزا للحاكم بأمره، – كما نعرف– وشخصية ارتبطت بمعاداة الدعوة الإسلامية والوقوف في وجهها، لكن نزارا طورها لتحمل دلالات معاصرة إضافية. [٣]

كما أن سيدنا موسى (عليه السلام) رمز اليهودي الحالي لم يعد ساحرا، ولم يعد يستطيع شق مياه البحر أمام صمود المواطن الفلسطيني على أرضه، فهو يصور (موسى عليه السلام) المعاصر بأنه غير قادر على المواجهة والقتال، بل إن معجزته عجزت عن الصمود أمام الفلسطينيين، في قوله:

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، ٣/٣١٥.

(٢) السياف مسرور: لاحق بسيفه البرامكة وقضى عليهم زمن هارون الرشيد.

(٣) نزار قباني "قصيدة بلقيس"، سابق، ص ٦٠-٦٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لأن موسى قطعت يداه
ولم يعد يتقن فن السحر
لأن موسى كسرت عصاه
ولم يعد بوسعه
شق مياه البحر [١]

لقد استفاد نزار من قلب دلالة الرمز السابق بهدف التقليل من قوة إسرائيل بعد انتشار العمل الفدائي.

وهناك الكثير من الرموز التراثية التي حرف نزار قباني دلالتها لتساير ما يود التعبير عنه، ولإبراز المفارقات الساخرة أحيانا. [٢]

ثانيا: الرموز الخاصة

لنزار قباني أسلوب خاص في ابتكار بعض الرموز فبالإضافة إلى طريقته في استخدام الرموز التراثية ومحاولته جعلها قادرة على نقل تجربته الشعرية إلى المتلقين، فإن شعره ظهر فيه بعض الرموز الخاصة، حتى غدت وسيلة مهمة من وسائله التعبيرية، ويمكن أن تندرج هذه الرموز الخاصة ضمن الحقول الآتية:

أ- أسماء الأعلام:

برز من بين هذه الأعلام الخاصة رمز (فاطمة) الذي أضحى كـ (وفيقة عند السياب) و(عائشة عند البياتي)، إذ كان لحضور هذا الرمز وتكراره في شعر نزار قباني أهمية خاصة، ففي تجربة نزار (اللندنية) الأخيرة ظهر هذا الرمز واضحا، من خلال قصائد كاملة، ففي قصيدة "فاطمة في هايدبارك" يقول نزار:

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، ١٧٠/٣.

(٢) من هذه الرموز: ينظر نفسه، ٥٤٩/١، ٦٣٤/١، ٦٣٨/١، ٦٧٠/١، ١٢/٢، ٣٩٠/٣، ٣٦٢/٣، ٣١٥/٣، و"ديوان أشعار مجنونة"، ص٥٠ وديوان "قصائد مغضوب عليها"، ص ٧٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

هذه فاطمة في بيكاديلي
يصنع الكحل بعينها ألوف المعجزات
كل من شاهدها في جانبي
ظنها صفصافة
تغسل الشعر على نهر الفرات [١]

ففي مرحلة متقدمة من عمر الشاعر، لم يجد وسيلة إلا استخدام الرمز للتعبير عن إحساسه بالبراءة وإستعادة أيام الطفولة من خلال إبراز بعض مظاهر الجمال العربي: العيون/ الشعر/ الطول..

وفي ديوان "قصائد مغضوب عليها" ظهرت (فاطمة) في قصيدة خصها نزار أبناء الجنوب اللبناني لمقاومتهم الاحتلال الإسرائيلي ودفاعهم عن أرضهم، كتبت عام ١٩٨٥، مستخدما في ثنايا القصيدة رموزا تراثية لها ارتباط بالمذهب الشيعي، مثل: الحسين، كربلاء، سيدنا الإمام علي [٢] إضافة إلى ما يحمله الرمز ذاته (فاطمة) في التراث الديني مثل هذه الدلالة. وفي رأيي أن لهذا الرمز الخاص الذي اختاره نزار لنقل تجربته وأحاسيسه دلالات مرجعية وبالأخص، إذا ما عرفنا أن بعض المقاتلين في الجنوب اللبناني ينتمون إلى هذا المذهب (الشيعة)، يقول نزار من قصيدة بعنوان: "السمفونية الجنوبية الخامسة":

فاطمة تجيء من صور، وفي ثيابها
رائحة النعناع والليمون
فاطمة تجيئني، وشعرها
يشبه هذا الزمن المجنون
فاطمة تأتي.. وفي عيونها
خيل، ورايات، وثائرون

---

(١) نزار قباني: ديوان "أنا رجل واحد وأنت قبيلة من النساء"، منشورات نزار قباني، بيروت، ١٩٩٣، ص ٣٧.

(٢) نزار قباني: ديوان "قصائد مغضوب عليها"، ص ٥٨-٧٥ وإضاءات ص ١١٧

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

هل الحروب يا ترى
تعمق السواد في العيون؟ [١]

يمزج نزار في المقطع السابق بين الحرب والحب، حيث ربط بين الوصف وإشراك المرأة في القتال، وإبراز دورها البطولي في القتال، فارتباط المرأة بالأرض بل المرأة/ الوطن، سمة بارزة في شعر قباني. كما أن المقطعين السابقين يشيران إلى أن (فاطمة) في شعره مرتبطة بأوصاف جمالية محددة: العيون/ الكحل/ الشعر/ الطول. ففاطمة الرمز بقيت محتفظة في شعر نزار قباني بالبراءة ورائحة الأرض اللبنانية والطفولة.. التي ما إن ذكرت الحرب إلا وارتبطت فاطمة معها في ثنائية تجمع النقيضين، ويثير أحدهما الآخر.

وهناك نوع من الأعلام المبتكرة التي لا وجود لها على أرض الواقع لكن نزارا من خلال رؤيته الشعرية للمواقف السياسية أو الاجتماعية في الوطن العربي، وطريقته في النقد السياسي والاجتماعي، أوجد بعض الرموز للتعبير عن دلالات محددة، وليست موجودة عند غيره، حتى إنها أضحت صناعة (قبانية) عليها ميسمه وطابعه الخاص، ومنها: ما يتعلق بأسماء الدول، فهو يشتق من خلال قراءته للواقع بلدانا وهمية على نمط أسماء بعض الدول، نحو: نفطستان [٢] فمن هذا التركيب من اسم المادة (نفط) واللاحقة (ستان) ندرك أن هذه الدولة الوهمية هي ما تمثله قوة النفط والثراء من أهمية وأثر. وحين يرى دولة عربية ينتشر فيها القمع والإرهاب، تجده يرمز إليها ولا يسميها أو يصرح بها، فيستخدم رمزا خاصا، نحو: (قمعستان)، وحين يرى أن الأمة العربية (تطبع) علاقاتها مع إسرائيل، حتى أضحت دولة صديقة، هو أيضا يجعلها كذلك - فنيا- باستخدام الرمز (يهودستان) [٣]، وفي بعض الأحيان يشتق من الفعل أو المصدر - حسب وجهات النظر

---

(١) السابق، ص ٦٩، وانظر هذا الرمز كذلك المصدر نفسه، ص٧٩، وديوان "الحب لا يقف على الضوء الأحمر"، ص١٥٣-١٥٤ وديوان "هل تسمعين صهيل احزابي، منشورات نزار قباني، ط٢، ١٩٩٢، ص ١٩٤.

(٢) ديوان "قصائد مغضوب عليها"، سابق، ص ٢٥-٢٦.

(٣) نفسه، ص ٢٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

البصرية والكوفية- أسماء في غاية الطرافة كاشتقاقه من التعب اسما، نحو: متعب، فلا يكتفي بذلك بل ينعته بأنه متعب بن تعبان للدلالة على التعب والجهد. (١)

وهذه الرموز وغيرها وإن جاءت بهذه الصيغ الفريدة إلا أنها تبقى محدودة الدلالة، فلا تتعدى دلالتها المواطن التي وضعت فيها فبقيت قاصرة عن أن تحاور النص لإيجاد دلالات عميقة كلية، لكنها تشف - حتما- عن قدرة نزار وبراعته في تطويع المفردات بتعبير رشيق.

وله رموز خاصة لكنها تتأرجح في منطقة متوسطة بين استعمالات الخاصة والعامة لها، مثل: قريش (رمز العرب وكثيرا ما يستخدمه في مجال نقد الواقع) و(الأعراب) في المعنيين: الإيجابي والسلبي (٢)

ب- رموز الحيوانات:

وأكثرها شيوعا رمز (القطة) للتعبير عن المرأة، وهو رمز أثير عند قباني حتى إنه استهلكه لكثرة دورانه في شعره، وسبب ارتباط المرأة/ بالقطة يوضحه بقوله: "المرأة والقطة لهما قضية واحدة لا تحل إلا باستعمال الأظافر" (٣) كما تردد هذا الرمز في أحد دواوينه "الأوراق السرية لعاشق قرمطي". (٤)

ولو استعرضنا - مثلا- بعض عناوين قصائده لرأينا أن نزارا استخدم القطة في أكثر من مرة، نحو: هرة (٥)، قطتي الغضبي (٦)، مرثاة قطة (٧)، قطتي الشامية(٨)، مع قطة(٩)، في وصف قطة سيامية. (١٠)

---

(١) السابق، ص ٩٨.

(٢) ينظر الأعمال الكاملة ٤٠٥/٣، ٤٤٠/٣، "وقصائد مغضوب عليها"، ص ٤٤-٤٥.

(٣) نزار قباني: ديوان "إضاءات"، سابق، ص ٦٧.

(٤) نزار قباني: الأوراق السرية لعاشق قرمطي، سابق، ص ١٢٠.

(٥) الأعمال الشعرية الكاملة، ٢٤٣/١.

(٦) نفسه، ٤٣١/١.

(٧) نفسه، ٥٠٢/١.

(٨) نفسه، ٦٦٦/١.

(٩) ديوان أشعار مجنونة، سابق، ص ١١٦.

(١٠) ديوان "الحب لا يقف على الضوء الأحمر"، سابق، ص١٥٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وعلى الرغم من انكشاف الرمز (القطة) في شعره، إلا أننا لا نعدم قصائد اختفت فيها الدلالة، وظهر الرمز الكلي الذي غطى مساحة القصيدة، وعد تطورا في مجال الرمز عنده، لكنه لم يستثمره كثيرا في إبداعه، لا سيما أن شعره يمتاز بخصيصه الحوار القائم بين: أنا/ أنت الذي يصلح له رمز نحو قوله في قصيدة "مع قطة":

ما هو المطلوب مني؟
ما هو المطلوب حتى قطتي تصفح عني؟
إنني أطعمتها قمحا، ولوزا، وزبيبا
وأنا قدمت للنهدين تفاحا وخمرا، وحليبا
ما الذي تطلبه القطة ذات الوبر الناعم مني؟
وأنا أجلستها سلطانة في مقعدي
وأنا رافقتها للبحر يوم الأحد
وأنا حممتها كل مساء بيدي
فلماذا بعد كل الحب والتكريم
قد عضت يدي؟؟ (١)

مالت القصيدة السابقة إلى الرمز الكلي كأسلوب للتعبير، نأى بها عن المباشرة، وتبدو العلاقة بين الشاعر/ القطة في حالة جذب/ ارتخاء؛ جذب من الشاعر من خلال مجموعة من البنى المتوازنة نحويا، كإسناد الضمير (أنا) إلى بعض الأفعال: أطعمتها/ أجلستها/ رافقتها/ حممتها.. وتأكيد هذه الجمل بـ (أنا) لإبراز دوره في حالة (الجذب)، ثم من خلال العنوان (مع قطة)، وبعض الدلالات في النص، نحو: إطعامها القمح واللوز والزبيب، والأوصاف المتعلقة بالقطة (ذات الوبر الناعم)، وغريزة (العض) التي هي غريزة في الحيوان أو صفة مشيرة إليه.

(١) ديوان "أشعار مجنونة"، سابق، ص ١١٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وإن العلاقة بين الشاعر والقطة تبدو علاقة تمسك وتخل تمسك يظهر من خلال مجموعة من الجمل المتكررة بصيغ متشابهة، وفضلات نحوية (مفاعيل متعاطفة)، وبالمقابل علاقة (تخل) تكمن في سطر واحد (عضت يدي).

إن نزارا وفق في استخدام الرمز (القطة) لأن رمزه امتد على مساحة القصيدة، وتقنع بغلالة رقيقة من الإيحاء، الذي كان سيفقد الكثير من شعريته لو أنه كشفه بأن اتجه مباشرة إلى (أنا/ هي الأنثى) بدلا من (أنا/ هي القطة).

وتجدر الإشارة في هذا المقام إلى أن نزار قباني استوحى بعض رموزه من عالم الحيوان في غير الرمز السابق، فالذئب - مثلا- رمز المكر والخديعة، يتحول في شعر نزار إلى المؤنث (ذئبة) للدلالة على المرأة الشهوانية أو المنحرفة. (١)

أما المصدر الأخير الذي استمد منه نزار رموزه الخاصة فالطبيعة بما فيها من نجوم وتلال وشلالات (الشلال له دلالات متعددة في شعره وبخاصة مع الألوان)(٢)، وأقمار وبحار وعواصف وزوابع وطوفانات، لكن نزار قباني أبدع إذ جعلها تعبيرات جنسية في كونه الشعري، وقد وظفها توظيفا يخدم هذه الدلالة. (٣)

ومن الرموز الجنسية في شعره: الخليج والرغوة والزوابع في قوله:

ماذا يهمك من أنا

ما دمت أحرث كالحصان على السرير الواسع

ما دمت أسكب في خليجك

رغوتي وزوابعي (٤)

---

(١) ينظر في ذلك الأعمال الشعرية الكاملة، ٣٥٢/١، ١٦٠/١.

(٢) ينظر عبد القادر القط: الحب والمرأة في شعر نزار (الرؤية والفن) "نزار قباني شاعر لكل الأجيال"، سابق، ص ١٥.

(٣) ينظر عبد عون الروضان: "نزار قباني شاعر تسكنه الجغرافية"، المجلة الثقافية، الجامعة الأردنية، عدد ٤٦، ١٩٩٨/ ١٩٩٩، ص٤٣.

(٤) الأعمال الشعرية الكاملة، ٥٤١/١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فالمصطلحات الجغرافية ومكونات الطبيعة رموز كانت في شعر نزار تعبر عن الجوانب الجنسية، وقد جاءت منسجمة مع بناء النص، ونجد مثل هذه التعبيرات في العديد من قصائده. (١)

ولقد جاءت مفردات الطبيعة لمعان أخر غير ما ذكرت، فالقمر - على سبيل المثال- في قصيدة "خبز وحشيش وقمر" اكتسب في القصيدة أبعادا متنوعة، يقول في المقطع الأول منها:

عندما يولد في الشرق القمر
فالسطوح البيض تغفو
تحت أكداس الزهر
يترك الناس الحوانيت ويمضون زمر
لملاقاة القمر
يحملون الخبز والحاكي إلى رأس الجبال
ومعدات الخدر
ويبيعون ويشرون خيال
وصور
ويموتون اذا عاش القمر (٢)

إن أول ما يلفت الانتباه هنا هو أن القمر أضحى رمزا مخالفا لدلالته المعهودة، إذ إنه يرمز إلى ملازمة العشاق، ورمز الاحلام الرومانسية، فاقترن وجوده بالسهر في جو من الراحة والطمأنينة.. غير أنه في القصيدة السابقة قد فارق دلالته وانتشر في القصيدة كلها حتى انبت عن دلالته السابقة، فأضحى جزءا من حالة الخدر التي دبت في أوصال

(١) ينظر على سبيل المثال، الكتاب الرابع عشر "مئة رسالة حب" من الأعمال الشعرية الكاملة، ٣٨٣/١-٥٩٣. والكتاب الخامس عشر "كل عام وأنت حبيبتي نفسه، ٥٩٧/١-٧١٩.

(٢) الأعمال الكاملة، ٣٧٤/١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

من يتركون أعمالهم وحوانيتهم ليدخلوا في حالة من السبات والاسترخاء تؤدي الى تعطيل حياتهم أو توقفها.

وتنقلب دلالات الرموز الأخرى المرافقة للقمر/ الرمز بتأثير منه، فالسطوح البيض، وأكوام الزهر بدلا من أن تدل على الحياة والفرح صارت تدل على الموت والخنوع، كل ذلك بفعل المناخ القمري الذي قلب الدلالة للتعبير عن حالة ضعف وهوان، لا حالة فرح وحبور، ففي حياة القمر موت مطبق لعشاقه.

لقد استطاع نزار قباني أن ينسف العلاقة المرافقة: (القمر/ الفرح والحياة) إلى علاقة مفارقة (القمر/ الخدر والموت) لينطلق من خلال الرمز، ومن هذه التقنية الفنية التي اتكأت على الرمز إلى الدخول في منطقة انتهاك المحرم، وتفكيك البنى التي يرتكز عليها ما يعنيه القمر في الوجدان العربي.

نخلص من هذا أن نزارا استخدم الرمز بشقيه: العام والخاص، لكن الرموز العامة طغت على غيرها، ويمكن حصرها في الرموز التراثية: الأدبية والتاريخية والدينية، ومن الملاحظ أن نزارا لم يستخدم الرموز الأسطورية أو الرموز الغامضة، حيث كانت طريقته فيها أنه قد يستحضر هذه الرموز على شكل أشارات رمزية، لم توظف في نصوصه بفنية، وكان استحضاره لها لا يتعدى كونه استحضارا آليا مرتبطا بقشرة النص الخارجية وحسب، وهذا لا قيمة له في الإبداع، أما في الرمز العام - النوع الآخر- الذي ارتأى فيه نزار أن يشوه الرمز أو يغير تركيبه حتى يتمكن من أن يضفي عليه دلالات عصرية جديدة، فهذا قد أبدع فيه ايما إبداع. على الرغم من أنه تحامل على بعض الرموز الإسلامية فقلب دلالتها وحرفها على غير ما تشير إليه دلالاتها المرجعية أو التاريخية، كما فعل مع هارون الرشيد وعبد الحميد السلطان العثماني.

أما رموزه الخاصة فكانت قليلة، ظهر عنده رمز "فاطمة" في مرحلته "اللندنية" الأخيرة، وبعض الرموز التي ابتكرها على طريقته الخاصة، لكن أهم ما يميز رموزه الخاصة أنه سخر بعض مفردات الطبيعة كالخلجان والطوفان والزوابع والأعاصير.. كرموز جنسية، أو للتعبير عن حالات جنسية.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كما لم توجد في شعر نزار قباني الرموز الكلية التي تغطي مساحة واسعة أكثر من الرموز الجزئية في القصيدة إلا في بعض الرموز الخاصة كالقمر أو بعض القصائد التي تحمل عناوين لها علاقة بالهرة، كما ظهر سابقا. وفي رأيي أن السبب في ذلك هو أن نزارا انتهج السهولة والمباشرة في التعبير، فاتسمت لغته الشعرية بالوضوح والابتعاد عن الغموض، الذي وقف منه موقفا معاديا عبر مسيرته الشعرية كلها.

ثانيا: (التناص في شعر نزار قباني * Inter textuality)

لم يستقر مصطلح التناص ولم تتحدد أبعاده ومفاهيمه في النقد العربي الحديث إلا مؤخرا، وفي بعض المستويات الجامعية، ولقد شاب هذا المصطلح كثير من الخلط والتشويه نتيجة تداخله مع مفاهيم أخرى، كالأدب المقارن والمثاقفة والسرقات الأدبية، وغيرها.

ولعل (جوليا كريستيفا) هي صاحبة التنظير المنهجي الأول لمسألة التناص، فهو عندها "أحد مميزات النص الأساسية التي تحيل إلى نصوص أخرى سابقة عليها أو معاصرة لها" (١) ولقد تحول التناص إلى مدماك لا غنى عنه في حقل النص الأدبي والنقدي في المرحلة المشار إليها، ثم ما لبث أن تطور مفهوم هذا المصطلح وتفرع، "وتولدت منه صيغ ومصطلحات مغايرة له لفظا وإن اتجهت جلها إلى تحصيل معناه بحسب السياق الذي يرد فيه والنص الذي ينتجه". (٢)

---

* تستثني هذه الدراسة تعالقات نزار قباني النصية أو تناصه مع الآداب غير العربية، لذلك فإن تناصاته مع بعض الشعراء مثل: (جاك بريفير) في قصيدته مع جريدة والتي تعالقت مع قصيدة بريفير (الفطور)، و(بول جيرالدي)، و(بودلير)، والرمزيين عموما، غير داخلة في هذه الدراسة، لأن هذه التعالقات من طبيعة الدراسات المقارنة. وللاستزادة من الدراسات هذه، ينظر نزار قباني شاكر لكل الأجيال، جمع محمد يوسف نجم، منشورات دار سعاد الصباح، الجزء الأول، ١٩٩٨، ص ١٦٣-١٧٠. كما ينظر جهاد فاضل: نزار قباني الوجه الآخر، ط١، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ٢٠٠٠، ص ٧٥.

(١) علاء الدين رمضان السيد: ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٦، ص ١٠٨.

(٢) ينظر، تزفيتان تودوروف وآخرون، أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة وتقديم أحمد المومني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧، ص ٩٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ومن جملة التعريفات للتناص، تعريف (جيرار جينيت) الذي قال عنه هو: "كل ما يجعل النص في علاقة خفية أم جلية مع غيره من النصوص" ويسمى هذا بـــ (التعالي النصي). (١)

ومن النقاد من تناول مصطلح التناص كمحمد مفتاح، فيقول: التناص "هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة". (٢)

ولقد أورد عبد الله الغذامي تعريفات للتناص نقلها عن نقاد غربيين من مثل: (بارت) و(شولز) و(ليتش) و(تودوروف) و(باختين)، و(شلوفسكي) و(كولر) وغيرهم.(٣)

كما يقدم محمد بنيس للتناص صياغة جديدة، حيث سماه "النص الغائب"، ويرى أن النص الشعري بنية لغوية متميزة ليست منفصلة عن العلاقات الخارجية في النصوص الأخرى، ويقول: "إن النص كشبكة تلتقي فيها عدة نصوص إذ يختلط فيها الحديث بالقديم والعلمي بالأدبي واليومي بالخاص والذاتي بالموضوعي". (٤)

وهو عند علي عشري زايد: "وسيلة تعبير وإيحاء في يد الشاعر يعبر من خلالها أو يعبر بها عن رؤياه المعاصرة". (٥)

---

(١) جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (د.ت) ص ٩٠.

(٢) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ط٣، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، وبيروت، ١٩٩٢، ص١٢١.

(٣) عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنوية الى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج انساني، (مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية) ط١، النادي الأدبي، جدة، ١٩٨٥، ص ٣٢٠-٣٢٥.

(٤) محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيوية تكوينية) ط٢، دار التنوير، بيروت والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٨٥، ص ٢٥١.

(٥) علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ط١، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس، ١٩٧٨، ص١٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولعبد الملك مرتاض تعريف للتناص يقول فيه إنه "حدوث علاقة تفاعلية بين نص سابق ونص حاضر لانتاج نص لاحق، وهو ليس إلا تضمينا بغير تنصيص حسب مقولة رولان بارت". (١)

وأميل إلى التعريف الأخير الذي يشير إلى ضرورة التفاعل بين النص ومجموعة من النصوص المستترة، التي يلجأ اليها المبدع لتعزيز ما يود قوله أو تأكيده، وإذا ما صدر عن وعي منه فانه يقوم بتوظيفه توظيفا فنيا له غايته داخل النص، "أما التناص الصادر عن اللاوعي فهو الذي تنتفي عنه صفات التخصيص والاختزان المسبق في الذاكرة، ويأتي عفو الخاطر". (٢)

بعد هذه الجولة السريعة في مجمل تعريفات التناص، فإن هذه الدراسة ستحاول رصد مظاهره وأشكاله وآلياته في شعر نزار قباني، دون أن تقحم من أشكاله ما لا يتوافر في شعره، فرأت أن أشكال التناص تقع في ثلاثة: التناص العام، والتناص الخاص، والتناص البعدي (الأدبية عند جيرار جينيت) كما تراوحت آلياته بين: العلاقة السكونية وعلاقات التشرب والامتصاص وعلاقات الحوار.

وأول هذه الأشكال هو التناص العام الذي هو أرقى مستوى من حيث الدلالة الفنية من التناص التكويني أو تناص الظاهرة، لأن هذا هو المقصود بقول الجاحظ: "المعاني مطروحة في الطريق" يختص بالملك الشائع أو المخزون العام الذي لابد للمبدع من أن يعتمد عليه، واعتماد المبدع الحتمي على هذا المخزون لا علاقة له بالتناص في جميع أشكاله، العام منه والخاص، فالتناص يعني العلاقة مع نصوص محدودة معروفة، فلا يعد – مثلا– من التناص فيما لو قال قائل فلان في عطائه كالبحر، فهو من المشترك الذي يتساوى فيه الناس جميعا، لهذا لن نتوقف عند تناص الظاهرة لأنه عديم الفائدة النقدية، ولن يخدم أو يضيء أية جوانب فنية في النص.

---

(١) عبد الملك مرتاض: في نظرية النص الأدبي، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، العدد ٢٠١، كانون ثاني، ١٩٨٨، ص ٨.

(٢) ينظر موسى ربابعة: "الاقتباس والتضمين في شعر عرار"، بحث مقدم لمهرجان عرار للإبداع، جامعة اليرموك، ١٩٨٩، ص ٢٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

١- التناص العام في شعر نزار قباني:

وردت مجموعة من مثل هذه التناصات العامة، لكنها تبقى تناصات بسيطة ليست بذات جدوى فنية، ويمكن أن يطلق على هذا التناص (التناص التقليدي) ومنه، أن يقتبس نزار قباني آية أو جزءا منها في شعره، كقوله:

وجسدك الياسميني.. يأمر وينهى

ويقول للشيء: كن.. فيكون [١]

فجزء الآية الكريمة "كن فيكون" نقل حرفيا دون تغيير، لكنه غير من دلالته بجرأة، وتطاول على الذات الإلهية بقلب القدرة أو عكسها لتمثل نقيضها (الجسد الياسميني).

وفي السطرين التاليين نجد أن الآية الكريمة نقلت نقلا حرفيا أيضا في معرض حديثه عن الاحتلال، والآية كذلك في مضمونها تعبر عن ذلك، بقوله:

موعدنا القادم في تل أبيب

"نصر من الله، وفتح قريب" [٢]

فعلى العموم فإن مثل هذا النوع من التناص التقليدي ذو فائدة محدودة دلاليا وجماليا، لأن حقيقة التناص في كونه جزءا من النص يتفاعل معه، يوافقه ويخالفه، ويحاوره، لكنه يبقى وسيلة تعبيرية وأداة بالغة الأثر في النص، وهذا لا يمنع من أن نعثر في شعر نزار قباني نوعا من التناص التقليدي الذي وظفه الشاعر بشكل فني جميل، ومن أمثلة ذلك، قوله:

جلودنا ميتة الإحساس
أرواحنا تشكو من الإفلاس
أيامنا تدور بين الزار

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، ٩٢٢/٢.

(٢) نفسه، ١٨٣/٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والشطرنج
والنعاس
هل (نحن خير أمة قد أخرجت للناس)؟ [١]

طارح نزار قباني الآية الكريمة باستثمار إشعاعاتها الروحية، فوظفها مستغلا درجة الشيوع القصوى لها محاولا رسم صورة التناقض الحاد بين الواقع والتاريخ المجيد، بين حالتين متخالفتين: حالة ماض زاه وحالة واقع مؤلم، فقام نزار بتطويع الآية حتى تندمج في النسيج الشعري وذلك بأن أوجد قافية مشابهة: الإحساس/ الإفلاس/ النعاس/ لتجانس نهاية الآية الكريمة، ثم أضاف (قد) [٢] إلى الآية لتحقيق استقامة الوزن، فيمارس لونا جديدا من تشعير النص، وهو يقوم بوظيفته: الجمالية والدلالية.

ومن التناصات الفنية أنه ربط آية كريمة ذات مدلول متعلق بالموت والنهاية الأبدية، ليستغلها داخل نصه لتحاور أغنية لفيروز تتحدث عن العودة إلى فلسطين والرجوع في معرض نقده السياسي للأوضاع العربية الراهنة، بقوله:

وصوت فيروز
من الفردوس يأتي
"نحن راجعون"
تغلغل اليهود في ثيابنا
و"نحن راجعون"
.....
وكل ما نملك أن نقوله
"إنا إلى الله لراجعون" [٣]

---

(١) السابق، ٨٦/٣.
(٢) قال تعالى: "كنتم خير امة أخرجت للناس.." آل عمران، آية ١١٠.
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة، ١١٣/١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ففي المقطع السابق استغل نزار عبارتين تناصيتين حيث طوع الآية الكريمة في نهاية المقطع لاستشعار حالة اليأس (الموت المجازي) بعد الاحتلال ونقلها من قوله تعالى: "الذين إذا أصابتهم مصيبة قالوا إنا لله وإنا اليه راجعون". [١] إلى الحالة التي هي عليها في النص السابق، فأبرز التناص حالتين من الاستسلام، الأولى: الاستسلام لحتمية الرجوع الى الوطن عبر تأكيدات الأغنية، وتكرار اللازمة فيها مرارا، والثانية: الاستسلام لحتمية الموت والرجوع الأبدي للدلالة على الاستسلام لقضاء الله وقدره لا طوعا، بل عجزا وضعفا التغيير المطلوب. وفي رأيي أن مثل هذا النوع من التناص وإن كان تقليديا فإنه يقترب من التناص الخاص، الذي أحد ميزاته الأساسية فنيته العالية.

وإذا ما انتقلنا إلى الدلالات المحرفة في هذه التناصات، سوف نعثر على نماذج منها في قوله:

أنا رجل لا مكان له في جميع الخرائط
فلا أتذكر أين ولدت
ولا أتذكر أين أموت
ولا أتذكر أين سأبعث حيا [٢]

حيث استثمر نزار النص القرآني ليتقنع بقول سيدنا عيسى عليه السلام، فتقلب دلالة النص من دلالة الأمن والاطمئنان والحفظ والرعاية الربانية، إلى دلالة الضياع والقلق وفقدان الهوية الزمانية والمكانية عند الشاعر.

ولقد استهوى نزار هذا النوع من الاستبدال الكلمي للنصوص الغائبة فتحول الحديث الشريف: "لا فضل لعربي على عجمي إلا بالتقوى" إلى:

---

(١) سورة البقرة، آية ١٥٦.

(٢) نزار قباني "ديوان إضاءات"، سابق، ص ٥٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لا فضل لعربي على عربي

إلا بالبلوى [١]

فالبنية الأساسية استبدلت لتناسب دلالة جديدة رغب نزار في نقلها عبر بنية موازية لها (التقوى – البلوى)، مع الإبقاء على طابع الجملة الأصل كما هو، فقلب الدلالة السابقة لتناسب دلالة حديثة، هي أن أبناء العرب – على اختلاف أوطانهم- يعانون من هموم سياسية واجتماعية واحدة.

ولقد عمد نزار إلى خلخلة التراكيب القرآنية كما في قوله تعالى: "قال رب إني وهن العظم مني واشتعل الرأس شيبا" [٢] الى إيجاد مفردات مستبدلة تبرز مدى معاناته في الكتابة والإبداع:

يا ربي:
إني قد وهن القلم مني
واشتعل الحبر شيبا [٣]

وهي صورة جميلة تعتمد على الاستعارة الدالة، وتحويل دلالة الآية التي عبرت عن الشيخوخة والعجز الجسدي، إلى ضعف في إحداث التغيير المطلوب بأثر من الكتابة.

ولقد توهم بعض الجمل الشعرية في شعر نزار قباني بالتناص القرآني بحرفيته- أي بنص غائب محدد بألفاظه- إلا أن الحقيقة غير ذلك، فهو قد نقل بعض مضامين الآيات لا نصها [٤] في قوله:

---

(١) السابق، ص ٨٤.

(٢) سورة مريم: آية (٤)

(٣) ديوان "إضاءات"، ص ٢٧.

(٤) سورة المائدة، آية ٥٤، وسورة البقرة، آية ٥٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وجاء في كتابه تعالى:

بأنكم من مصر تخرجون

وأنكم في تيهها سوف تجوعون وتعطشون

وأنكم ستعبدون العجل دون ربكم (١)

فأفاد من هذه الإحالات، وذلك بتطوير الدلالة بأن أضاف رؤيته الجديدة سائرا على نفس الوتيرة في البناء والموسيقا، لكنها إضافات فنية فيها الأمل والتفاؤل بالتحرير والنصر، تنهل من مضمون النص الغائب لتطوير معنى مستقبلي:

وفي المناشير التي يحملها رجالنا

زدنا على ما قاله تعالى سطرين آخرين:

"ومن ذرى الجولان تخرجون.."

"وضفة الأردن تخرجون.." (٢)

ومن التوظيفات التي لا بأس فيها هذا النص الذي يطور فيه نزار (حكما فقهيا) ليجعل منه سببا في الثورة على التراث ضمن إضافات مبتكرة وتحوير على العبارة الأصل:

درسونا:

"ركبة المرأة عورة.."

"ضحكة المرأة عورة.."

"صوتها..

- من خلف ثقب الباب - عورة" (٣)

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، ١٨٥/٣.

(٢) نفسه، ١٨٥/٣.

(٣) نفسه، ٦٥٩/١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ففي المقطع السابق قام نزار (بتمطيط) العبارة الدينية، ووضع مرادفاتها بين علامات تنصيص لإثبات مرجعيتها، ضمن صيغ تكرارية حاورت النص أو (العبارة الدينية/ عورة المرأة) وهدمها من خلال صيغ، مثل: "سخيف القول/ الكتائيب/ حين كنا صغارا.." [١] والمقطع يثبت قدرة نزار على محاورة النص، وليس الاكتفاء باجتراره أو الوقوف منه موقفا سكونيا جامدا.

ومثل ما في الاقتباس وما ينطوي عليه من حيث الدلالة، فإن التضمين – كذلك– انتشر في النصوص النزارية، فأصبحنا نعثر على الحكمة والمثل والشعر القديم والعبارات الشائعة والعبارات التراثية ومقاطع من الأغاني وغيرها

ومن الأمثلة على شيوع مثل هذه التضمينات في شعره، قوله:

ولربما يتغير التاريخ بعد دقيقتين
ونعود .. في خفي حنين [٢]

فهذا التناص من التناص التقليدي ذي الدلالة المشابهة الذي يعبر عن خيبة المسعى، وهي نفسها دلالة المثل القديم.

ومن تناصاته التقليدية البسيطة، قوله:

أنا يا صديقة متعب بعروبتي فهل العروبة لعنة وعقاب [٣]

---

(١) السابق، ٦٥٩/١.
(٢) نفسه، ١٠٧/٢.
(٣) نفسه، ٣/ ٦٤١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الذي يتناص مع قول الشاعر عبد السلام عيون السود في قوله:

أنا يا صديقة متعب حتى العياء، فكيف أنت [١]

كما تناص مع البيت الشهير: "الماء والخضراء والوجه الحسن"

في قوله:

فلماذا أنت مكسور الجناح

أيها الزائر ذو الوجه الحزين

ولدينا الماء

والخضرة

والبيض الملاح.. [٢]

ومن تناص العبارات التي استخدامها نزار قباني في شعره، قوله:

لم يبق من غرناطة

ومن بني الأحمر.. إلا ما تقول الراوية

وغير (لا غالب إلا الله)

تلقاك بكل زاوية [٣]

أو قوله:

---

(١) طراد الكبيسي: "نزار قباني ما تبقى"، المجلة الثقافية، الجامعة الأردنية، عمان، عـــدد ٤٦، كـــانون الأول، ١٩٩٨، آذار ١٩٩٩، هامش رقم(٤)، ص ٤٢، وانظر الاعمال ٤٠٧/٣.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، ٢١١/٣.

(٣) نفسه، ٥٦٤/١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولافتة مطبوعة بكل اللغات

"الرجاء عدم الإزعاج" (١)

ولجأ نزار إلى تحوير بعض العبارات الشائعة المتناصة لتعطي دلالة جديدة، فتعبر عن معنى جديد، نحو قوله:

- كل عام وأنت حبيبتي (٢)

- كل حرب بعدها ونحن طيبون (٣)

- أقضي به عقوبة (الأشعار) الشاقة المؤبدة (٤)

ومن العبارات التي تتردد في دساتير الدول، عبارة مثل: "العدل أساس الملك" غير أن نزارا طوع هذه العبارة شعريا ونقلها من تقليديتها إلى عبارة متناصة وموظفة داخل النص فنيا:

يبدأ المقطع:

"العدل أساس الملك"

"الشورى – بين الناس – أساس الملك

"الشعب – كما نص الدستور – أساس الملك" (٥)

لينتهي من هذه العبارات، بعد إجراء تعديل مفارق للدلالة الأولى لغايات النقد السياسي، فيقول:

---

(١) السابق، ٦٨٩/٢، وينظر كذلك ٧٣٥/٢، ٢٧٤/٣.

(٢) نفسه، ٦٤١/٢.

(٣) نفسه، ١١٢/٣.

(٤) قصائد مغضوب عليها، سابق، ص ١٢٢.

(٥) نفسه، ص ١٣٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

"القمع أساس الملك"

"شنق الإنسان أساس الملك"

"حكم البوليس أساس الملك"

"تأليه الشخص أساس الملك"

"تجديد البيعة للحكام أساس الملك"

"وضع الكلمات على الخازوق

أساس الملك.. " (١)

إن العبارات المستبدلة هي عبارات لها مساس بدلالات معاصرة نقلها الشاعر من خلال استحضار عبارات دستورية ليعمق الفجوة بين المعلن المصرح به والممارس تطبيقا ويناقض المعلن قولا فقط.

نخلص من هذا إلى أن التناص العام (التقليدي أو التكويني) هو ظاهرة عامة شائعة بين الناس على اختلاف ثقافاتهم، يأخذ منها اللاحق عن السابق، إذ قلما تجد شاعرا لا يستفيد من الاقتباس أو التضمين.. إلا أن نزارا لم تكن كل تناصاته على هذه الشاكلة، سكونية مكتفية باجترار الماضي وإعادته وحسب، بل كان له لفتات جيدة، ونماذج موظفة توظيفا جميلا، وبخاصة في تلك التناصات التي حاورت النص المرجعي بالزيادة أو الحذف أو إضفاء دلالات جديدة عليه عن طريق تحريفه أو قلبه عن صورته المرجعية، فظهرت صورتا التناص: مشابه الدلالة ومفارقها في شعره.

---

(١) "قصائد مغضوب عليها"، ص ١٣١، وينظر كذلك ، نفسه، ص ١٢٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ثانياً: التناص الخاص في شعره:

تخضع عملية التناص لقوانين ثلاثة: الاجترار والامتصاص والحوار؛ فعملية الاجترار يتعامل الشعراء فيها مع نص سابق أو غائب، بوعي سكوني يصبح معها النص القديم إنموذجاً جامداً.. أما الامتصاص فهو قبول سابق للنص الغائب وإعادة كتابته بطريقة لا تمس جوهره. والقانون الأخير هو (الحوار) الذي يعد التناص الحقيقي إذ "يعتمد النقد المؤسس على أرضية عملية صلبة تحطم مظاهر الاستلاب مهما كان نوعه وشكله وحجمه.. وبذلك يكون الحوار قراءة نقدية علمية". (١)

وما يهمنا هنا هو هل ظهر التناص الخاص في شعر نزار؟ وهل وظفه توظيفاً فنياً؟ ثم ما هي أشكال التناص الخاص التي ظهرت في شعره؟

في شعر نزار نوعان من أنواع التناص الخاص، هما: الإحالة والتحويل

أ- الإحالات ذات الدلالات المشابهة:

في مثل هذه الإحالات نجد أن نزاراً يكتفي بالدلالة المرجعية، لكنه إذا كان في الرمز يحيل إلى شخصية أو إلى شيء من الأشياء فإنه في التناص يحيل إلى نص أو إلى قصه، كما في تناوله لقصص بعض الأنبياء الذين أحال إلى معجزاتهم، ويكاد سيدنا موسى وعيسى ويوسف عليهم السلام من أكثر الانبياء دوراناً في شعره، لتنوع قصصهم ومعجزاتهم، فأحال إلى معجزة سيدنا موسى عليه السلام، في قوله:

تريدين.. من شنغهاي الحرير
ومن أصفهان جلود الفراء
ولست نبياً من الأنبياء
لألقي عصاتي..
فينشق بحر (٢)

---

(١) ينظر محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، سابق، ص ٢٧٧.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، ٥١٥/١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

حيث أحال إلى القصة مصرحاً بعدم قدرته على تلبيه طلبات محبوبته لأنها تريد منه فوق طاقاته، وهو يريد أن يشعرها بأنه ضعيف، ففي النص دلال زائد - وهذه قضية المرأة - ووقوف الإنسان عاجزاً أمام ما لا يستطيع تحقيقه أو تنفيذه.

ومن المرجعيات الأساسية في شخصية يوسف عليه السلام: الحسن، وقصته مع أخوته، حيث ألصقها نزار برثائه لابنه توفيق، في قوله:

سأخبركم عنه

كان كيوسف حسناً

وكنت أخاف عليه من الذئب [١]

وأحال كذلك إلى معجزة سيدنا عيسى عليه السلام في موته وانبعاثه من جديد، بقوله:

وفجأة

كالسيد المسيح.. بعد موتنا نهضنا [٢]

ولو ذهبنا نتفحص تناصات نزار قباني مع الإحالات التي أحال اليها لما وسعنا المقام، لكننا سنشير إلى أهمها، ومنها، قوله:

من خيمة الذل التي يعلكها الهواء

من وجع الحسين نأتي

من أحد، نأتي ومن بدرٍ

ومن أحزان كربلاء [٣]

---

(١) السابق، ٢/٢٨١.

(٢) نفسه، ٣/١٤٠.

(٣) نفسه، ٣/١٩٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وكرر هذا في الرمز للدلالة على المحنة التي حلّت بالعربي المعاصر حين تخلّى عنه أهله، وتركوه يعاني من ظروف الاحتلال وحده، لكنه هنا لم يستخدم الرمز، بل أحال الى قصة محددة، ومن هنا كان إدراجه في باب التناص. ومن الإحالات كذلك، إحالته إلى حب ولّادة بنت المستكفي للشاعر ابن زيدون، في قوله:

لم يبق من ولّادة ومن حكايا حبها

قافية، ولا بقايا قافية [١]

ففي التناص السابق يظهر النفي المتعمد لحضارة العرب الزاهرة في الأندلس بعد خروج العرب منها.

نستنتج من الشواهد القليلة السابقة أن نزاراً أحال إلى نصوص غائبة، سواءً أكانت من قصص القرآن الكريم أم من غيرها، لكنه فيها - جميعها- لم يحاول أن يخرج على دلالاتها المعهودة في حدودها المرجعية فظلت هذه الإحالات مطابقة للأصل ومطابقة لدلالاتها التاريخية أو التراثية.

ب- الإحالات ذات الدلالة المفارقة:

في هذه الإحالات حوّر نزار النص السابق (المرجع) ليساير وينسجم مع رؤيته لإنتاج دلالة معاصرة، وهو نوع أرقى - فنياً- من الدلالة المشابهة، لكونه نصاً قابلاً للتجدد والعطاء، والغنى الجمالي، وعلى سبيل المثال قلب نزار دلالة البيت المشهور لامرىء القيس، في قوله:

إذا قيل عنّي "أحس" كفاني

ولا أطلب الشاعر الجيّدا [٢]

مستدعياً قول امرىء القيس:

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، ٥٦٣/١.

(٢) نفسه، ٨٦/١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فلو أن ما أسعى لأدنى معيشة كفاني- ولم أطلب- قليلٌ من المال

ولكنما أسعى لمجد مؤثل وقد يدرك المجد المؤثل أمثالي [١]

فإذا كان عنوان الشاعر الجاهلي في حياته "طلب المجد" وهو المبتغى، فإن هذه الكلمة بقيت ماثلة في الوجدان العربي حتى يومنا هذا، وأن العيش المقترن بالثروة يبقى في مرتبة أقل مهما بلغ، لكن نزاراً في صورته العصرية عبر عن ذاته الشاعرة، حيث استبدل بالمجد "الحسّ" فقبل بالأدنى، وعزف عن المجد المؤثل "أي أن السعي الذي تعالى عند امرىء القيس وتجرد حتى أضحى كلمة رفيعة تنتهي لديها جميع الأفعال قد أخذ مساراً عكسياً تمثل في قطب حسّ أوليّ أو أخذ مسار النزوع الحسيّ عند نزار" [٢]

ويستوحي نزار في قصيدته "ديك الجن الدمشقي" بعض عناصر قصة ديك الجن الحمصي [٣] في قوله:

إني قتلتك .. واسترحت يا أرخص امرأة عرفت

أغمدت في نهديك سكيني وفي دمك اغتسلت

....

ولفافتي بفمي فلا انفعل الدخان .. ولا انفعلت

نفذت فيك جريمتي ومسحت سكيني ونمت

ولقد قتلتك عشر مرات ولكني.. فشلت

وحملت جثتك الصغيرة طيّ أعماقي وسرت

---

(١) "ديوان امرىء القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف مصر، ١٩٥٨، ص ٣٩.

(٢) ينظر صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، سابق، ص ٥٣.

(٣) ينظر (أبو الفرج الاصفهاني) : الاغاني، دار الكتب، القاهرة، ج١٤، ص ٥١ واسمه عبد السلام بن رغبان ولد سنة ١٦١هـ وتوفي سنة ٢٣٥هـ، له قصة مع زوجته (ورد) حيث شغف بها حباً وأكثر فيها غزله، وبادلته حباً بحب، الى أن تعكر صفو حياتهما ورميت بسوء حتى سارع ديك الجن بقتلها، ثم عرف براءتها فعاش يبكيها ويندبها في شعره.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وبحثـت عـن قـبر لـــها تحت الظـــلام فمـا وجـدت

وهربـت منـك وراعنـــي أنـــي إليـك .. أنـا هربـت

....

أنـــت القتيلـــة أم أنـــا حتى بموتك .. ما اســـترحت

حســناء لـم أقتلـك أنـــت وإنمـا نفسـي.. قتلـــت [1]

لقد أبقى نزار على فكرة قصة ديك الجن الحمصي من حيث خطوطـــها العامـــة: الحب/ القتل/ الندم، فكلاهما عاشقان محبّان وكلاهما قاتلان كما أنهما أحسّا بالندم بعدئذ:

لكن نزاراً خالف قصة (ديك الجن الحمصي) في أنه:

أ- عاشق لا زوج ب- المرأة معشوقة لا زوجة جـ- القتل

في قصيدته -يبدو- فنياً- بدليل بعض الاشارات في القصيدة:

- حملت جثتك الصغيرة طيّ أعماقي/ قتلتك عشر مرات/ أنت القتيلة أم أنا/ نفسي قتلت

د- اضافة الى سبب القتل في المرجع (الأثر) والقصيدة (النص المعاصر).

هـ- التحوير في العنوان الذي تطلب من نزار أن يستبدل به: الدمشقي، للتعبير من خلاله عن رؤيته المعاصرة لقصة حبه.

أمام هذه الثنائيات المتقابلة نجد أن نزاراً طور القصة المرجعية لتتلاءم مع ما يريد نقله للمتلقي على ضوء استدعائه للقصة التاريخية، مستفيداً منها في الإحالة إليها، لتصوير ما قد ينشأ بين المحبين من حالات مد وجزر: الحب/ الغيرة/ فساد العلاقة/ تدميرها.. ثـم حالات المكابدة والمكابرة - أحياناً- فالإذعان والاعتراف بعـد فـوات الأوان، وإن ممـا أعطى النص حيويته أنه تعامل مع قصة وأحداث (درامية) مستوحاة من قصة مرجعية مع وجود عنوان لافت للنظر، ثم هذه الانسيابية في التعبير بصور مستوحاة من لغة الحديـث اليومي، وأخيراً من طريقة محاورة النص للمرجع واستثمار الواقعة التاريخية للتعبير مـن

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، ٥٤٩/١-٥٥١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

خلالها عن واقعة فنية تقدم دلالات وصوراً مبتكرة. وإن مثل هذه النوع من التناص (تناص الإحالة بشقيها: المشابهة والمخالفة) كثير في شعر نزار، ويدل على اطلاعه على التراث والثقافة والاتصال المباشر معهما. (١)

ومن التناصات الخاصة الممتازة في شعر نزار قباني، والتي برع فيها أنه كان يضم جزءاً من بيت شعر قديم مشهور ليتناص معه، لكنه يقوم بمحاورته (وهو شرط أساسي في التناص الخاص المتميز إضافة إلى شرط شهرة المرجع المتناص معه وقصدية المبدع) فعلى سبيل المثال، نجده في قوله الآتي يضمّن نصه جزءاً من بيت شعر قديم (٢) واضعاً إياه بين علامتي تنصيص ليؤكد قصديته في التناص، فيقول:

كنا نمزمز لحم نهديها
ونفترس الطفولة
ونردد الأشعار والحكم القديمة:
"إن مات منا سيد..."
كنا نرددها باعجاب
ونفرك في شواربنا الطويلة.. (٣)

---

(١) ينظر في مثل هذا النوع من تناص الإحالة والإشارات التراثية: الأعمال الشعرية الكاملة، ٥١٦/١، ٢٢٧/١، ٢٥٥/١، ٥٤٤/١، ٥٤٧/١، ٥٦٥/١، ٥٧٦/١، ٦٠٨/١، ٦٥٣/١، ٦٣١/١، ٦٣٨/١، ٦٣٩/١، ٦٧٣/١، ٧٥٨/١، ١١٧/٢، ١٣٠/٢، ٢٧٨/٢، ٣٧١/٢، ٩٠٨/٢، ١٤٠/٣، ١٤٤/٣، ٢١٧/٣، ١٩٧/٣، ٢٧٧/٣، ٣٠٦/٣، ٣٠٧/٣، ٣٢٢/٣، ٣٥٥/٣، ٣٥٦/٣، ٣٥٧/٣، ٣٥٨/٣، ٤٣٤/٣، ٦٣١/٣.

كما ينظر الدواوين الآتية:

- "قصائد مغضوب عليها"، ص ٥٨، ٧٣.
- "أشعار مجنونة"، ص ١٠٦.
- "إضاءات"، ص ٦٦.

(٢) البيت للسموءل بن عُريض بن عاديا اليهودي، والبيت:

وما مات مناسيد حتف أنفه ولا طل يوماً حيث كان قتيل

ينظر شرح ديوان الحماسة، لأبي علي أحمد بن محمد المرزوقي (ت ٤٢١هـ) نشرة أحمد أمين، عبد السلام هارون، القسم الأول، ط١، دار الجيل، بيروت، ١٩٩١، ص ١١٧.

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة، ١٢٥/٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

قام حوار نزار قباني مع الجزء المجتث بأن خالف دلالته، إذ كانت دلالة البيت القديم في معرض الفخر والبطولة، فما من مقاتل يقتل إلا ويستبدل به غيره، غير أن نزاراً خالف الدلالة، فاستحضر هذا البيت في مجال النذالة والخسّة، لأنها تقوم على تقاسم ثمانية رجال جسد طفلة، فنقل نزار ببراعته - فكرة البيت إلى النقيض منها لتصوير حالة من التردي الخلقي، والتعبير عن قضية اجتماعية يحياها الإنسان المعاصر، وتتجلى روعة التناص في كونه يدلّ على تحاور فني بين المرجع أو النص الغائب والنص، بل إن فكرة القصيدة كلها تدور حول هذا التناص الجميل. إضافة إلى روعة المفارقة بين الدالتين، وتحقير الممارسة من خلال أفعال وحركات تصويرية ساخرة، كقوله: نمزمز (الاستلذاذ بالسادية) و(الافتراس) والافتخار لكن بالدناءة والوضاعة واستحضار التاريخ المشرق للمشاركة في تصوير أعمال مشينة، والحركات التصويرية المغرقة في سخريتها مثل: نفرك في شواربنا (الطويلة) رمز الرجولة المظهرية.

ومن تناصات نزار الخاصة التي أبدعها - وبخاصة في مجال النقد السياسي- ما قاله في قصيدة له بعنوان: "جريمة شرف أمام المحاكم العربية" فيقول:

ما زال يكتب شعره العذري قيس
واليهود تسربوا لفراش ليلى العامرية
حتى كلاب الحيء لم تنبح
ولم تطلق على الزانى رصاصة بندقية
"لا يسلم الشرف الرفيع"
ونحن ضاجعنا الغزاة ثلاث مرات..
وضيعنا العفاف.. ثلاث مرات..
وشيعنا المروءة بالمراسيم والطقوس العسكرية
"لا يسلم الشرف الرفيع"! (١)

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، ٢٣١/٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

استوحى نزار قباني من بيت المتنبي الشهير:

لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى حتى يراق على جوانبه الدم [١]

جزءاً منه هو "لا يسلم الشرف الرفيع" تاركاً - كما في البيت السابق- فسحة للمتلقي أن يكمل الناقص منه معتمداً على شهرة البيت وحفظه من لدن قراء الشعر العربي القديم، لقد قام نزار بقلب المعنى، فالبيت القديم - ايضاً- هو حكمة لأن الحصول على الشرف الرفيع أياً كان نوعه يقتضي من المرء السعي الجاد والجهاد من أجله، حتى يتم الحصول عليه، ولو كلف المرء حياته، إلا أن نزار قباني أدخله في سياق يتصف بالتعهر من خلال: المضاجعة/ الزنا/ الزاني/ العفاف.. لندرك مدى المفارقة بين النص الغائب المحال إليه والنص الراهن الذي يقدم صوراً للواقع العربي بعد احتلال إسرائيل للأرض العربية، مكرراً الجملة التناصية (المفتاح) وقد وضعها بين علامتي تنصيص ومختتماً السطر بعلامة تعجب بعد عرض كل صورة للواقع الحالي المهترىء. كما أن النص يعد جيداً لأنه حقق شروط التناص الخاص من حيث: شهرة البيت السابق، وقصدية نزار قباني واختياره له ثم أخيراً حواره مع الإحالة السابقة لاستخراج دلالة جديدة مفارقة لدلالتها المرجعية.

٣- تناص الأساليب الأدبية وغير الأدبية في شعر نزار قباني:

فيما تقدم عرضت الدراسة لأنواع التناص: العام والخاص في شعر نزار وفي هذين الشكلين قدّم الشاعر تناصات تنتظم في سلك الأساليب التي شاعت في عصور مختلفة، فنظم على سبيل المثال - على منوال أساليب السرد القديمة فيما يتعلق بالقص والحكي[٢] وتناصص نزار قباني مع بعض الآيات القرآنية فواصلها وأوزانها وتراكيبها، ونظم على أساليب الطرق الصوفية، والأسجاع الدينية، وأساليب الرواية بتقنياتها الحديثة، كما اقتفى آثار الكتابة الحديثة، فكتب على أسلوب الرسالة، واليوميات، والاستجواب، وأسلوب البيانات والبلاغات الحربية، والمذكرات، والخواطر، وغيرها.

---

(١) شرح ديوان المتنبي، عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨٠، ٥٥٢/٣.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، ٩٣/٢، ٥٠٦/١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولقد كان تناص الأساليب في شعره على نوعين:

النوع الأول: التناص مع الأجناس الأدبية، حيث استفاد نزار من أساليب السرد الأدبي في شعره، فاستثمرها بصور طريفة، وهذا الأسلوب في التناص من الأسباب التي جعلت من لغة نزار قباني الشعرية لغة قريبة من لغة الحياة العامة، وجعلت المتلقين - على كافة مستوياتهم الثقافية - يقبلون على شعره. (١)

ومن الأمثلة على هذا النوع قوله، من قصيدة "البغيّ" التي اعتمدت على وصف المكان، واعتماد اللقطات السينمائية من زوايا متعددة:

وأمام الباب صعلوك هوىً
تافه الهيئة .. مسلوب الفضيلة
يعرض اللحم على قاضمة..
مثلما يعرض سمسار خيوله
"هذه.. جاءت حديثاً سيدي
ناهد ما زال في طور الطفولة"
"أو اذا شئت.. فرافق هذه..
إنها أشهى من الخمر الأصيلة.." (٢)

انتقل الشاعر من وصف المكان إلى وصف السمسار، ثم التفت من ضمير الغيبة المستتر (يعرض اللحم) إلى السمسار نفسه، ليقوم هو بعرض بضاعته فانتقل الحديث من الغائب إلى الحديث بلسان المخاطب ومن لسان الشاعر/ الراوي إلى المخاطب/ الراوي، معتمداً على أسلوب القص والحكي لتعميق بذاءة المكان والشخوص وعوالمه البذئية.

---

(١) ينظر على التوالي، نفسه ١٢٩/٢، ١٧٧/٢، ١٣١/٣، ١٢٦/٢، ٤٥٥/١، ٥٧٩/١، ٤٤٩/١، ٤٣٥/٣، ٥٢٩/٣-٥٤٢، ٥٤٥/٣-٥٥٦.

(٢) نفسه، ٨١/١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ومن السمات الأسلوبية التي اعتمدها نزار في بناء القصيدة أسلوب القص والحوار داخل مدماك القصيدة بغض النظر عن ابتعادها أو اقترابها من المفهوم الفني الذي حـــدده النقاد، استخدمه نزار ليمنح قصيدته أبعاداً وانفتاحاً على دلالات متنوعة، ثم ينـــهج نحـــو أسلوب القص والحوار الذي يتطلب مهارات خاصة وقدرات عالية من الشاعر لما يمتـــاز به الحوار من خروج على المألوف في النص الشعري على الرغم من أنه ليس من أصـــل بنيته، لكنّ استخدامه يضفي على النص كثيراً من التوترات والأبعاد الجماليـــة والدلاليـــة المميزة، كما في النص الآتي الذي كانت فيه القصة الشعبية (ألف ليلة وليلـــة) الأســـلوب الأمثل المتناص معه:

.. وكان في بغداد يا حبيبتي، في سالف الزمان
خليفة له ابنة جميلة..
عيونها
طيران أخضران
وشعرها قصيدة طويلة..
سعى لها الملوك والقياصرة
وقدموا مهرا لها
قوافل العبيد والذهب [١]

ويستمر المقطع على هذه الوتيرة من السرد والقص إلى أن يقول:

لكنما الأميرة الجميلة

لم تقبل الملوك والقصور والجواهرا [٢]

حيث ابتدأ المقطع بنقاط الحذف ثم بـــ (وكان) لإيجاد جو مناسب للقص ثم يعرض الزمان والمكان (بغداد/ سالف الزمان)، ووصف لشخصية القصة الرئيسة (ابنة الخليفة) ثم نهايـــة

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، ٥٠٦/١.
(٢) نفسه، ٥٠٦/١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لهذه القصة (لم تقبل..) إن نزارا أوجد أسلوبا اعتمد على القص البسيط من خلال أداة الربط (الواو)، وهكذا في القصيدة بمقاطعها كلها، إذ شكل القص الفكرة الرئيسة المراد تقريرها، لكن ليس بالمباشرة، بل باتخاذ التناص مع أسلوب القص والسرد وسيلة معبرة عن ذلك.

وفي قصيدة "قارئة الفنجان" يتعمق الحوار بين الشاعر وضاربة الودع، ليكشف عن حال الشاعر ومعاناته مع من أحب، وليمنح النص أبعاداً أسطورية مستقبلية، يقول نزار:

جلست والخوف بعينيها
تتأمل فنجاني المقلوب
قالت: يا ولدي يا تحزن
فالحب عليك هو المكتوب
يا ولدي، قد مات شهيداً
من مات على دين المحبوب (١)

إن القصيدة بعد السطرين الأولين قائمة على الحوار بين الشاعر/ البصارة ولقد ساهم الحوار في إبراز مدى ما يعانيه الشاعر: أحزانه وحرمانه، ووحدته.

وفي قصيدة "أحبك والبقية تأتي" يقيم الشاعر حواراً ثنائياً لكنه من خلال المقطع لا يظهر أجوبة من الطرف الآخر عن أسئلته التي انهمرت بفعل اللقاء بعد غياب طويل، وإن شدة شوقه جعله يطرح أسئلة لا يريد أن يتلقى إجابات عنها، لذلك استخدم في النص نقاط الحذف كإجابة عن اسئلته من خلال لعبة التشكيل البصري بوساطة النقاط في سطرين متتاليين، يقول نزار:

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، ٦٤٨/١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- أأعجبك الشاي؟
- هل ترغبين ببعض الحليب؟
- وهل تكتفين .. كما كنت دوماً
بقطعة سكر
- وأما أنا فأفضل وجهك من غير سكر
.....
..... [١]

ومن أشكال الحوار أنه تناصصه مع أسلوب القرآن الكريم في قصة نزول الوحي على الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم، لكنه حوّره كما في قوله:

يقول: تكلم !!
فتجري دموعي، ولا أستطيع الكلام
يقول: تألم !!
أجيب: وهل ظل في الصدر غير العظام
يقول: تعلّم !!
أجاوب: يا سيدي وشفيعي [٢]

أسلوب الحوار السابق كان على لسان الشاعر الذي حاول أن ينقل الكلام بوساطة أفعال القول: يقول، أجيب، أجاوب، ولم يترك الآخر يتحدث بلسان نفسه، وهو في النص يشخص الحب إنساناً ويقيم معه حواراً مشابهاً لأسلوب الحوار الديني، لكنه مفارق له من حيث الدلالة وتقنيات الحوار (الجناس الناقص في أفعال القول).

كما استفاد نزار من أسلوب الرواية الحديثة بتقنياتها المعقدة، فما عادت الرواية الحديثة تسير وفق الاتجاه التقليدي: البداية ← تطور الأحداث ← التأزم ← العقدة ← ثم محاولة الانحدار نحو الخاتمة، بل صارت ميداناً معقداً في بنيتها ومضمونها، فقد تبدأ القصة من نهايتها، وقد تتوارد الأحداث دون رابط، وقد يستمر السرد دون وجود عقدة..

---

(١) السابق، ٢٠٧/٢.
(٢) نفسه، ١٥٧/١، وينظر أسلوب الحوار ٢٥٦/٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وهكذا، فطريقة السرد مختلفة عما سبقها، وأضحت من أعقد الأجناس الأدبية شكلا ومضمونا.

نجد نزارا قد استفاد من هذه التقنيات الحديثة في الرواية وذلك بأن بدأ مقطوعته بنهايتها، مختصرا القول نحو النهاية المركز أو البؤرة فيقول:

.. وتزوجت أخيرا..

بئر نفط..

وتصالحت مع الحظ أخيرا.. (١)

ثم يختم القصيدة بـ:

ألف مبروك.. أيا سيدتي (٢)

إن القضية التي أراد نزار أن يطرحها: الزواج من الأثرياء لثرائهم جعله يبدأ بما هو أهم – في نظره- ليعمق هذه الفكرة من خلال أسلوب السخرية الذي اشتهر به، وكيف تتهاوى العواطف والحب أمام سلطة المال والنفط.

ومن أسلوب الرواية هذا (المونولوج الداخلي) أو ما يسمى بتيار الوعي في الرواية الحديثة، في قوله:

هل أنت إسبانية.. ساءلتها
قالت: وفي غرناطة ميلادي
غرناطة ! وصحت قرون سبعة
في تينك العينين بعد رقاد
وأمية راياتها مرفوعة
وجيادتها موصولة بجياد
ورأيت منزلنا القديم وحجرة

---

(١) السابق، ١٢٦/٢.

(٢) نفسه، ١٣٣/٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كانت بها أمي تمد وسادي
ودمشق.. أين تكون؟ قلت ترينها
في شعرك المنساب نهر سوادي [١]

إن الأسطر السابقة ترينا مدى استفادة نزار من تقنيات الرواية، من حيث قيام النص على الحوار: السؤال والجواب بينهما، ثم قيام النص على (المونولوج الداخلي) المثير (غرناطة) وبعدها إشارة تعجب، إلى تداعيات واستفزاز تقنية أخرى رديفة هي (الاسترجاع Flash back) إذ استرجع (وهنا يتناص مع بعض أساليب السينما في عوض المشهد ثم الارتداد إلى نقطة في الزمن الماضي، فالعودة إلى النقطة التي توقف عندها المشهد، ومن هذه الاسترجاعات: صورة جيوش أمية بخيولها ورياتها، وصور تخص الشاعر نفسه: المنزل القديم/ الحجرة/ الياسمينة.. وكلها تقنيات تجمعت في نص ذي فاعلية استطاع نزار من خلاله أن يقدم نصاً يتسم بالحداثة شكلاً، وأن يوظف هذا الأسلوب ليعبر به عن مدى ارتباط الحاضر بالماضي، وطرق الذاكرة به باستمرار.

وإذا ما انتقلنا إلى الأساليب غير الأدبية في شعر نزار نجد أنه استخدم – كما ذكرنا سابقا- أساليب السرد غير الأدبية، كالرسالة والاستجواب واليوميات والأسجاع والخواطر والبيانات وأساليب النظم الصوفي والموشح، وغيرها.

لقد طوّع الشاعر أساليب الحياة العامة ومخاطباتها المباشرة وأساليب كتابتها، في شعره بلغة سهلة سلسلة صافية، حيث أفاد من كل تقنيات القصيدة الغربية (فيما يخص الأساليب فقط) في كتابة نصوصه، فكتب المقطوعة ذات الأسطر المحدودة، كما في ديوانه "مئة رسالة حب" [٢] و "قصيدة أوراق إسبانية" [٣] التي اتخذت شكل الخاطرة الأدبية.

ومن تناصاته مع أساليب الرسائل قصيدته التي كتبها عام (١٩٥٦) بعنوان: "رسالة جندي في جبهة السويس" التي من عنوانها نلحظ تأثرها أسلوب كتابة الرسائل.

---

(١) نفسه، ٥٦٦/١-٥٦٧.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، ٣٨٤/١.
(٣) نفسه، ٥٤٥/٣-٥٥٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ابتدأت القصيدة بـــ: ١- عنوان الرسالة ٢- رقم الرسالة (الرسالة الأولى، الثانية..) ٣- التاريخ (تاريخ كتابة الرسائل) ٤- البدء بنداء المخاطب بأداة النداء ٥- التدرج في مرحلة نشر الأخبار وتوزيعها على الرسائل، بحيث تحمل في كل رسالة خبراً جديداً.

في الرسالة الأولى: يا والدي!

هذي الحروف الثائرة

تأتي إليك من السويس [١]

في الرسالة الثانية: هذي الرسالة، يا أبي، من بورسعيد

أمر جديد

لكتيبتي الأولى ببدء المعركة [٢]

فسار على هذا النمط في الرسالتين: الثالثة والرابعة محدداً زمن كتابة كل رسالة.

أما في "ديوان مئة رسالة حب" فيصرح هو بأنها رسائل [٣] وهي كذلك، إلا أنـــها رسائل (مشعرنة) يبرز فيها تأثره الشعر الغربي من حيث اقتصاد اللغة، وتشكيل الصورة والايقاع الداخلي.

كما نلمح ظاهرة أخرى هي استخدام أسلوب السجع والنظام الأفقي للسطر الشعري القصير، كما نجده في قصيدته هذه التي تتناص مع أسلوب القرآن الكريم وبخاصـــة فـــي قصار السور، كما في قوله:

وتلمح في شعره أيضاً أنماطاً تتناص مع أسلوب الفواصل القرآنية أو مـــا يســـمى بالسجع في غير القرآن الكريم، ومتخذاً من الجملة القصيرة ونمط الآية في قصار الســـور أسلوباً في قوله:

---

(١) السابق، ٤٥٤/١.

(٢) نفسه، ٤٥٥/١.

(٣) مقدمة ديوان "مئة رسالة حب" الاعمال الشعرية الكاملة، ٣٨٤/١. وينظر في مثل هذا الأسلوب، الأعمـــال الكاملة ٤١/٣-٤٨، و ٣٧٦/٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فأنا أعلم، يا سيدتي علم اليقين
ما تسرين.. وماذا تعلنين
وأنا اعرف يا سيدتي
أكثر الخيل التي كنت عليها تلعبين
وأنا أعرف يا سيدتي
كيف خططت سنيناً وسنين
لتصيدي ملكاً
من ملوك الخلفاء الراشدين (١)

فالقصيدة كلها تنتهي بقافية موحدة، تشبه نظام السجع القديم، من حيث إيقاعها الموسيقي، وكمية الألفاظ أو المفردات في السطر الواحد التي تمتاز بالقصر على المستوى الأفقي.

إن اختيار نزار لهذا النمط من التأليف المخزون في الذاكرة للتعبير عن قضية احتيال المرأة والتخطيط (لاصطياد رجال المال والسلطة) إضافة إلى السهولة التعبيرية القريبة من اللغة المحكية، زاد في شعرية النص وحقق ما يصبو إليه النص من استقبال جماهيري.

كما تقفز إلى الأذهان قصيدته التي كتبها في الخامس من حزيران ١٩٧٢ حيث وجه فيها النقد اللاذع لأبناء الأمة العربية وحكامها بأسلوب يقترب مما سبق، فيقول:

سوف تلقى في بلادي ما يسرك
شققاً مفروشة للعاشقين
وكؤوساً نضدت للشاربين
وحريماً لأمير المؤمنين (٢)

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، ١٢٩/٢.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، ٢١١/٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ومن أمثله شعره على أساليب المذكرات [١] مقطوعاته النثرية التي أرخت بتواريخ كتابتها، كما أنه له ديوان اتخذ فيه نهج اليوميات وسمه بـ "يوميات امرأة لا مبالية" ولم يترك نزار أسلوباً يرى فيه مقدرة على نقل تجربته إلا وانتهجه، فهو في النص الآتي يقدم نصه على طريقة الاستجواب، فيقول:

من قتل الإمام؟
المخبرون يملأون غرفتي
من قتل الإمام
أحذية الجنود فوق رقبتي
من قتل الإمام؟

وفي المقطع الآتي يتشابك نزار ويتقاطع مع أسلوب الدعاء الديني لينطلق من خلال التكرار الرتيب إلى نقد الواقع الاتكالي والتخديري الذي نقده في غير مرة، وبخاصة في قصيدته الشهيرة "خبز وحشيش وقمر" يقول:

أمارس التشخيص خلف حضرة الإمام
يقول: (اللهم أمحق دولة اليهود)
أقول: (اللهم أمحق دولة اليهود)
يقول: (اللهم شتت شملهم)
أقول: (اللهم شتت شملهم) [٢]

فهو هنا لا يسخر من الدين نفسه بل يسخر من الفهم المتحجر للإسلام بدليل تصريحه واعترافه بقتل الإمام في نهاية القصيدة؛ لأنه رأى فيه رجلاً متاجراً بالدين، مقدماً مصالحه على مصالح الدين.

---

(١) السابق، ١٢٣/٣.
(٢) نفسه، ١٣١/٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ومن النماذج الأخرى في ديواني: "مئة رسالة حب (١٩٧٠)" و"كل عام وأنت حبيبتي" (١٩٧٨) ودواوينه التي صدرت حديثاً (إضاءات ١٩٩٨) نجد أن نزار قباني يقتصد في اللغة، إلى أن يقترب في اقتصاده إلى أسلوب التوقيع بمعناه التراثي والأدبي.

ونزار إذ يعتمد الإيجاز فإننا لن ننفي عنه في قصائده قبل بداية السبعينات قصائد مطولة كقصيدته التي تناصّ فيها مع أسلوب القصيدة العربية التقليدية القديمة، إذ بلغ عدد أبياتها مائة واثنين بيتاً نهج فيها نهج القدامى: المطلع الغزلي والمقدمة الطللية، ونظام البحر الواحد والقافية الموحدة، والتي هي بعنوان: إفادة في محكمة الشعر (١٩٦٩) [١]

وأسلوب البيانات العسكرية والبلاغات الحربية كان له نصيب في شعر نزار للتعبير عن حالة بطولية، في قوله:

(الناطق الرسمي يعلن أنه في الساعة الأولى

وخمس دقائق، شرب اليهود الشاي في بيروت،

وارتاحوا قليلاً في فنادقها، وعادوا سالمين..) [٢]

لكن نزاراً – كعادته– وهو يتحدث عن بلاغ عسكري فإنه يقدمه مراوحة مع مقاطع تتسم بالسخرية اللاذعة والنقد المرير حين يتحدث عن أمور تافهة أدخلها إلى النص لتثير مفارقة مرة كالحديث عن الجنس والحب بالليمون والأثداء. [٣]

كما لا نعدم في شعر نزار قباني انتهاجه أساليب غير أدبية كأسلوب النظم الصوفي[٤] وأساليب السرد المستوحى من الواقع المعيش [٥] وأساليب علم الكلام والمنطق[٦] وأساليب نظم الموشح (الخرجة خاصة) [٧]

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، ٣/٣٩٣-٤١٣.

(٢) نفسه، ٣/٢٣٥.

(٣) نفسه، ٣/٢٣٦.

(٤) نفسه، ٢/١٧٧.

(٥) نفسه، ٢٣٦٤.

(٦) نفسه، ١/٧٣٧.

(٧) نفسه، ١/٧١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

نخلص مما سبق أن نزار قباني طوّع الأساليب الأدبية وغيرها في شعره، للتعبير من خلالها عن تجربته الشعرية، ورؤيته الفكرية، حتى إنه لم يترك أسلوباً، اعتقد أنه قادر على نقل أحاسيسه إلا واستثمره لصالح القصيدة، فكتب في الأساليب الأدبية على نمط الرواية الحديثة: الاسترجاع، والمونولوج، والقص والحوار واستفاد من تقنيات السينما في تبئير بعض اللقطات، وتركيز العدسة على زاوية محددة، كما استخدم أساليب السرد غير الأدبي، فكتب قصائد على نمط أسلوب الرسائل الإخوانية، واليوميات والمذكرات والخواطر، وغيرها.

وإن انتشار مثل هذه الأنماط الأسلوبية في شعره لإجابة عن سر شيوع شعره في أرجاء الوطن العربي والعالم، وإقبال المتلقين على شعره بكافة مستوياتهم وتباين ثقافاتهم.

رابعاً: التناص البعدي في شعر نزار قباني:

يقصد بالتناص البعدي تلك العناصر المدخلة على النص بعد انتهاء المبدع من إنتاجه، وتشمل عناصر ضرورية، وعناصر جمالية، فالأولى تؤكد الدلالة أو تنفيها أو تشوش عليها، ومنها: العناوين، والهوامش، والافتتاحات، والمداخل، والنصوص الموازية (الشارحة)، وأما العناصر الجمالية فيقصد بها الخطوط والصور، وهذه قد تكون عناصر بنائية ضرورية، وقد لا تكون، بحسب رؤية المبدع.

إن التناص البعدي يختلف عن التناص الخاص في أنه يتوجه إلى "نصوص سابقة فقط، بينما يشكل هذا جزءاً من النمط الثاني، لأن (الأدبية) تعنى بما قبل النص وما بعده، وبهذا فإن انتاجيتها تفوق إنتاجية التناص الخاص لاتساع مساحة النصوص المتعالقة مع النص". (١)

لقد حصر حاتم الصكر الإشارات والعلاقات التناصية في ثلاثة أنساق خارج بنية النص النهائية، وهي:

١- ما قبل النص، أي ما يسبق النص من معلومات.

---

(١) ينظر جيرار جينيت: أطراس (الأدب في الدرجة الثانية)، ترجمة المختار حسني، مجلة علامات، المجلد السابع، الجزء ٢٥، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، سبتمبر ١٩٩٧، ص ١٨١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٢- التناص، ما يحدث داخل النص من احتواء مضمون أو شكلي.

٣- ما بعد النص: ما يرد عند تقديم النص للقارىء أو ما يطرأ بعد إنتاجه [١] وهو ما نقصده هنا بالتناص البعدي.

وبالعودة الى شعر نزار قباني نجده قد مارس مثل هذا النوع من التناص في غير ديوان من دواوينه، ففي ديوان "هكذا أكتب تاريخ النساء" الصادر عام ١٩٨١ عناصر نصية تلت إنتاج النص، فبعد أن كتب نزار قصائد ديوانه وانتهى منها أولاً، راح يدخل عناصر إضافية لكنها غير مجانية لارتباطها بالنصوص أولاً وأخيراً، ومنها:

١- صفحة يظهر فيها رقم الديوان (١٧) في الأعمال الشعرية الكاملة ثم عنوان الديوان "هكذا أكتب تاريخ النساء" فعام الإصدار (١٩٨١). [٢]

٢- مدخل (١) وفيه مقطوعة تؤكد إصرار نزار على أن كتابته ليست لأمرأة بل للنساء جميعاً.

٣- التشكيل البصري – ولو أنها تقنية فنية لها ارتباط بتناص الشكل كتناص الرسومات والصوروالخرائط، ولعبة البياض والسواد.. هذه التقنية التي لم يلجأ اليها نزار إلا في ديوان (بلقيس) حيث جمع عدداً من الصور الفوتوغرافية لتدعيم بكائيته التذكارية، وكانت تقنية نزار في المدخل رقم (١) تكمن في أنه قام بكتابة "إنني أكتب تاريخ النساء" بصورة طباعية مختلفة، تأكد ذلك أيضاً بالرجوع الى طبعة أخرى للأعمال الشعرية الكاملة. [٣]

٤- مدخل (٢) يتكون من أربعة أبيات فقط، مهد في الأبيات الثلاثة الأولى للبيت الأخير، وهو أن وجود المرأة منذ بدء الكون هو لتأكيد أسبقيتها في تعميره.

٥- مدخل (٣) يتكون من سطرين يرتفعان ويسموان للتعبير عن مكانة الحب المتجدد.

---

(١) حاتم الصكر: كتابة الذات (دراسات في وقائعية الشعر)، ط١، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ١٩٩٤، ص٢٥.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، ٨١١/٢.

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة، ط١٤، منشورات نزار قباني، بيروت – باريس، ٢٠٠٠، ص ٦٣٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وفي أثناء عملية الربط بين المداخل الثلاثة مع العنوان نجد أن هذه المداخل تتحدث عن المرأة ومحاولة نزار التعبير عن همومها الذاتية بحرية مطلقة.

٦- عناوين القصائد في الديوان التي تتحدث عن المرأة نحو: أريد أنثى صورة للسيدة (م) مخطط لاختطاف امرأة، الى سيدة تصطنع الهدوء. (١)

ويتجلى ارتباط العناوين الفرعية بعنوان الديوان، في أنها عناوين مرتبطة بحريـــة المرأة على طريقته الخاصة، ووفق رؤيته لها، كقوله:

أيتها السيدة المستنكفة عن السفر الليلي
أيتها الخائفة من رائحة الرجل
ورائحة المراكب (٢)

وينتهي من كتابة "تاريخ النساء" بهذا الاستفهام الذي له ارتباط بالتناص البعدي في الديوان، وبصورة تعيد إلى الأذهان قضايا المرأة في مراحلها التاريخية المتعددة.

ما الذي أستطيع أن أفعل؟
لأعيد جسدك حليبياً كما كان
ونهدك دائرياً كما كان
وعشقي لك.. بدائياً.. همجياً.. انتحارياً..
كما كان..
في سالف الزمان !! (٣)

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، ٢/٨١٠-٩٢٦.
(٢) نفسه، ٢/٩١٤.
(٣) نفسه، ٢/٩٢٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ومما يدخل في مفهوم (الأدبية) عند جيرار جينيت [١] التناص البعدي الذي تصدر الجزء الثالث من أعماله الشعرية (الأعمال السياسية الكاملة) فعلى صفحة الغلاف مكتوب: الأعمال السياسية الكاملة. ثم يلي ذلك مقطوعة من شعره السياسي الاستفزازي الذي يبرر فيها سبب مناصبة الآخرين العداء له، فجاءت مقطوعته تحريضيه جذبت جمهور المتلقين إلى شعره، ثم لزيادة الاستفزاز القرائي وقع تحت المقطوعة بخط يده ولم يكتف بذلك بل وضع إيضاحاً شعرياً إلى قراء شعره يستمر فيه بعرض مبررات هجومه ونقمته لأنه – كما يقول– لم يتاجر بالحشيش ولم يسرق ولم يقتل.. ثم ينتهي النص الإيضاحي بإصراره على احتراف المحبة. [٢]

لجأ إلى هذا ليقدم أو يمهد لقصيدة أثارت جدلاً وعنتاً، أقصد قصيدته "خبز وحشيش وقمر (١٩٥٤) ولقد وظف نزار التناص البعدي بعد كتابة المجموعة، وكأنه يحاول أن يضم صفوف المعارضين وأصناف الجماهير للتعاطف مع قضاياه ومعتقداته الفكرية.

وبنفس الأسلوب صدّر مجموعته "أشعار خارجة على القانون" بأن وضع تقديماً استهلّه بـ (حبيبتي) وطائفة من الممارسات التي تقف ضده، وتحول بينه وبين الحرية لذلك التجأ الى الشعر كسبيل للخلاص – على حد تعبيره– [٣] ثم يختتم – أخيراً– مقطوعته بتوقيع اسمه بخط يده، واضعاً عنواناً لافتاً للنظر ومحرضاً على القراءة "منشور سري جداً" يتكىء فيه على الرمز التراثي (أبي لهب) وله ارتباط مع التقديم والعنوان، وأخيراً يضع عنواناً سماه: بلاغ شعري رقم (١) لكنه في هذه المرة يستخدم الرمز هارون الرشيد المعاصر المفارق لدلالته المرجعية، وهذه العناوين الداخلية التي تعلن عن خروجها على القانون، نحو: محاكمة غير شرعية [٤]، أسئلة الى الله [٥]، قصيدة التحديات[٦]، وغيرها.

---

(١) جيرار جينيت: أطراس، سابق، ص ١٨١.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، ٩/٣.

(٣) نفسه، ١٢/٢.

(٤) نفسه، ١٧/٢.

(٥) نفسه، ٦١/٢.

(٦) نفسه، ٤٨/٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويتشكل التناص البعدي في ديوان "إلى بيروت الأنثى مع حبي" بالصورة الآتية:

١- عنوان الديوان وسنة إصداره: إلى بيروت الأنثى مع حبي (١٩٧٨).

٢- المقدمة الشعرية موقعاً أسفلها اسمه لها ارتباط بالعنوان لانها تتحدث عن بيروت.[١]

٣- البحث عن مساحة للكتابة. [٢]

٤- المقدمة النثرية الطويلة التي تتحدث عن بيروت: الجرح والمنفى والحب والموت.

٥- عناوين القصائد الداخلية التي لا ارتباط ببيروت، نحو: يا ست الدنيا يا بيروت[٣]، وبيروت مخطيتكم [٤]، إلى بيروت الأنثى [٥]، بيروت تحترق [٦] وبقي أن أشير إلى ديوان (مئة رسالة حب) الذي تصدره مقدمة نثرية بين فيها سبب اختياره لهذه الرسائل المئة، وضمها في صدر مجموعته الشعرية.

وأخيرا؛

يمكن القول إن نزار قباني استخدم الرمز والتناص كوسيلتين تعبيريتين؛ لنقل رؤياه وأحاسيسه الشعرية الى المتلقين، ولدى دراسة الرمز في شعره، تبين أن رموزه نوعان: رمز عام، وآخر خاص، ففي النوع الأول انتشرت الرموز العامة في شعره وفي هذه الرموز (المستهلكة) يتساوى الشعراء على اختلاف مستوياتهم، أما الإبداع الحقيقي فيكمن في الرمز الخاص، وهو القادر على الانسجام مع النص لخلق دلالات جديدة، وفي هذا المجال أبدع نزار بنوع خاص منه الذي مصدره الشخصيات التراثية بغض النظر عن موقفه السلبي منها على الصعيد المضموني. وطريقته فيها أنه كان يحوّرها، ويقلب دلالاتها التراثية، ثم يعيد تركيبها وفق معطيات ورؤى معاصرة.

---

(١) نفسه، ٢/٢٨٩.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، ٢/٢٩٠.

(٣) نفسه، ٢/٣٠٩.

(٤) نفسه، ٢/٣٤٣.

(٥) نفسه، ٢/٣٥٧.

(٦) نفسه، ٢/٣٦١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولقد استطاع في الرمز الخاص أن يبتكر لغة رامزة من خلال استخدام مفـــردات الطبيعة ومكوناتها، للتعبير عن رموز جنسية، فأصبحت الخلجان والشـــطآن والطوفـــان والزوابع والأعاصير والرغوة رموزاً جنسية وسمة من سمات الرمز النزاري.

أما في مجال التناص، فظهر محدوداً – كما الرمز– في شعره، ويمكن أن يرجـــع السبب – في رأيي– إلى اقتراب شعر نزار قباني من لغة الحياة اليومية التي تميـــل فـــي طبيعتها إلى السهولة والمباشرة في الطرح كما يرجع أيضاً إلى طبيعة الشـــاعر نفســـه، فنزار قباني شاعر مطبوع والتناص في حاجة إلى صناعة وشاعر مصنوع، لذلك لا نرى للصناعة أثراً في شعر نزار قباني، أقصد الصناعة بتقنياتها المعقدة التي ظـــهرت عنـــد شعراء الحداثة كأدونيس والبياتي ومحمود درويش وغيرهم.

وأكثر ما جاء في شعره من تناص جاء تناصاً عاماً تقليديـــاً بســـيطاً يكـــثر فيـــه الاقتباس والتضمين والاستشهاد، ولا يخلو الأمر من فلتات تناصية استطاع من خلالها أن يحقق قدراً من الشعرية، حين أقام حوارات مع بعض تعالقاته النصية أو النصوص الغائبة التي استند إليها، كما استخدم نوعاً من التناص سمّاه جيرار جينيت بالتناص البعدي، الـذي يوضع بعد أن يكمل الشاعر مجموعته الشعرية فيأتي ذا أثر فني بسبب ارتباطه بعنـــاوين القصائد ومضامينها من أجل إثارة المتلقين وحفزهم على القراءة، وتبني مواقف الشـــاعر ومعتقداته الفكرية أو السياسية أو لكسب تعاطفه تجاه قضية تبناها الشاعر، كما هو الحـــال عند نزار قباني.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الخامس

الصورة الشعرية عند نزار قباني

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الخامس

الصورة الشعرية عند نزار قباني

كان النقد القديم يعتمد في مفهومه عن الصورة الشعرية على كل الأدوات التعبيرية الشعرية، حيث شمل علوم البلاغة برمتها: علم البيان وعلم المعاني والبديع، وعلم العروض والقافية.

ويكفي أن ننظر إلى عناية الأدباء والنقاد بالصورة الشعرية منذ القديم فيما كتبه الجاحظ، وابن طباطبا، وعبد القاهر الجرجاني، ونظرياتهم حول الخيال وقضية اللفظ والمعنى (الشكل والمضمون)، والصور المجازية. (١) لندرك مدى اهتمامهم بالصورة.

وفي العصر الحديث اختلف هذا المفهوم فضاق حتى اقتصر على الاستعارة والتشبيه وتركيباتها المختلفة، وعني النقاد عناية فائقة بموضوع الصورة، فقد تأثروا خطى النقد الغربي فنقلوا مناهجه ومسائله التي تمتد بجذورها الى أرسطو وعصره، غير أن تأثرهم الواضح، بدا مع بواكير جماعة المهجر في نهاية القرن الماضي، وجماعة الديوان في مطلع القرن العشرين، ثم تلتهما جماعة أبوللو فيما بعد.

والصورة الشعرية وإن أفادت من التشبيه والاستعارة فإنها انتقلت بهما إلى مجالات أرحب وأكثر عمقاً وامتلاءً.

ومن التعريفات الحديثة للصورة الشعرية ما قالته (سبيرجون) في تحديدها لها بأنها "الكلمة الوحيدة الصالحة لتشتمل على كل نوع من أنواع التشبيه وعلى كل ما هو في الحقيقة تشبيه مكثف، أي الاستعارة، فالصورة = التشبيه + الاستعارة". (٢)

وتعرّف الصورة على أنها "كلام مشحون شحناً قوياً يتألف عادة من عناصر محسوسة خطوط وألوان، حركة وظلال تحمل في تضاعيفها فكرة وعاطفة أي أنها توحي

---

(١) ينظر جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط٢، دار التنوير، بيروت، ١٩٨٣، ص ٢٥٦-٢٥٧.

(٢) جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٤، ص٧٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بأكثر من المعنى الظاهر وأكثر من انعكاس الواقع الخارجي وتؤلف في مجموعها كلاماً منسجماً". (١)

فالألوان والأشكال والحركات إضافة إلى الملمس والرائحة والطعم تتضافر كلها وتنسج لتشكل الصورة الشعرية.

كما أنها "التأثير الذي يخلقه في نفوسنا التفاعل الفني بين الفكرة والرؤية الحسيّة عن طريق جودة الصوغ والسبك بلغة شعرية انفعالية صافية بعيدة عن التجريد المستغلق والخطابية المباشرة". (٢)

وتتشكل الصورة في خيال الفنان من معطيات متعددة أهمها الحواس وهي غير واقعة وإن كانت بنت الواقع، فهي تركيبة وجدانية منتمية إلى الوجدان أكثر من عالم الواقع. (٣)

وفي رأيي أن الصورة الشعرية هي عماد الشعر وجزء من مبناه، وهي وسيلة الشاعر لتجسيد أحاسيسه، ومن ثم تعبيره فيها عن حالة نفسية معينة يمر بها الشاعر، وأغلب الصور مستمدة من الحواس، وهي وإن تأتي كذلك ليست نقلاً فوتوغرافياً للطبيعة أو محاكاة لها، ولكنها تشكيل فني يربط بين الحواس المختلفة.

أما فيما يتعلق بالصورة الشعرية عند نزار قباني، فإن بنية الصورة الشعرية في قصيدته بقيت ملتزمة بالمفهوم البلاغي القديم الذي لم تحدث - أي الصورة- ثورة جديدة بعيداً عن المفهوم النقدي للصورة في شعره. فعلى سبيل المثال كان القدماء يركزون في الصورة على وظيفتي الإيضاح والإفادة، ونزار كذلك يعتمد على هاتين الوظيفتين لكن ما يميزه حقيقة في أنه كان يكسر مألوفية الصورة بما عبّر عنه (ياوس) بـ (أفق التوقع والانتظار)، فيحدث دهشة من خلال خروقاته على صعيدي التشبيه والاستعارة - كما سنرى بعد قليل-.

---

(١) روز غريب: تمهيد في النقد الحديث، ط١، دار المكشوف، بيروت، ١٩٧١، ص ١٩٣.

(٢) عناد غزوان: "الصورة في القصيدة العراقية الحديثة"، الأقلام، بغداد، العددان ١١-١٢، ١٩٨٧، ص ٨٦.

(٣) ينظر على البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني هـ، ط٣، دار الأندلس للطباعة والنشر، ص ١٠ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وإذ كانت الصورة الشعرية - كما يقول صالح أبو أصبع: "تركيب لغوي لتصوير معنى عقلي وعاطفي متخيّل لعلاقة بين شيئين يمكن تصويرهما بأساليب عدة، إما عن طريق المشابهة أو التجسيد أو التشخيص أو التجريد أو التراسل" [١] فإن نزاراً ابتدع صورة وصنعها بغض النظر عن القصيدة من الناحية الشكلية، عمودية كانت أو على نظام التفعيلة أو على مستوى الشعر المنثور وقد يستخدم الطرق السابقة جميعها أحياناً.

وإذا كان مما لاشك فيه أن "السلك الخفي الرابط بين أنسجة القصائد القبانية هو احتراف التصوير الابداعي" [٢] فإن نزاراً ولد صائغاً للصورة، وأمسك باللغة ليلج عالم الصورة بتشكيلاتها المتنوعة، ولكي ندخل كون نزار الشعري في مجال الصورة الشعرية كان لابد من أن نحدد معالم رئيسة على شكل صوى في الطريق ترشدنا إلى أهم أساليبه في بناء الصورة؛ لأن منهج الشاعر في بناء الصورة يحدد قيمتها من خلال ما أعطاها من علاقات بين عناصرها، ولأن أساليب بناء الصورة الشعرية هو المنهج الذي يختطه الشاعر للتعبير عن مواقفه وأفكاره ومشاعره، على نحو يؤثر في القارىء ويحمي هذه الأفكار والمشاعر والمواقف من التشتت والانفلات (فما الصور والأساليب المتبعة في بنائها إلا وسيلة لتوصيل الأثر المقصود إحداثه في مشاعر المتلقي ويمكن أن لا يحدث هذا الأثر إذا كانت العلاقة بين الأشياء مع بعضها مفقودة، أي إذا كانت عناصر الصورة المفردة غير مترابطة أو متجانسة". [٣]

وتسهيلاً لدراسة الصورة في شعر نزار قباني يمكننا أن نقسمها من حيث أساليب بنائها إلى ثلاثة أقسام: الصورة المفردة، والصورة المركبة والصورة الكلية.

١- أساليب بناء الصورة المفردة:

هي أصغر وحدة تعبيرية يمكن أن تبنى منها صورة، وتمثل لقطة فنية تصويرية خاطفة، وتقوم على نمطين: أحدهما بسيط يعتمد على انزياح واحد عن المألوف، وثانيهما

---

(١) صالح أبو أصبع: الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩، ص ٣١.

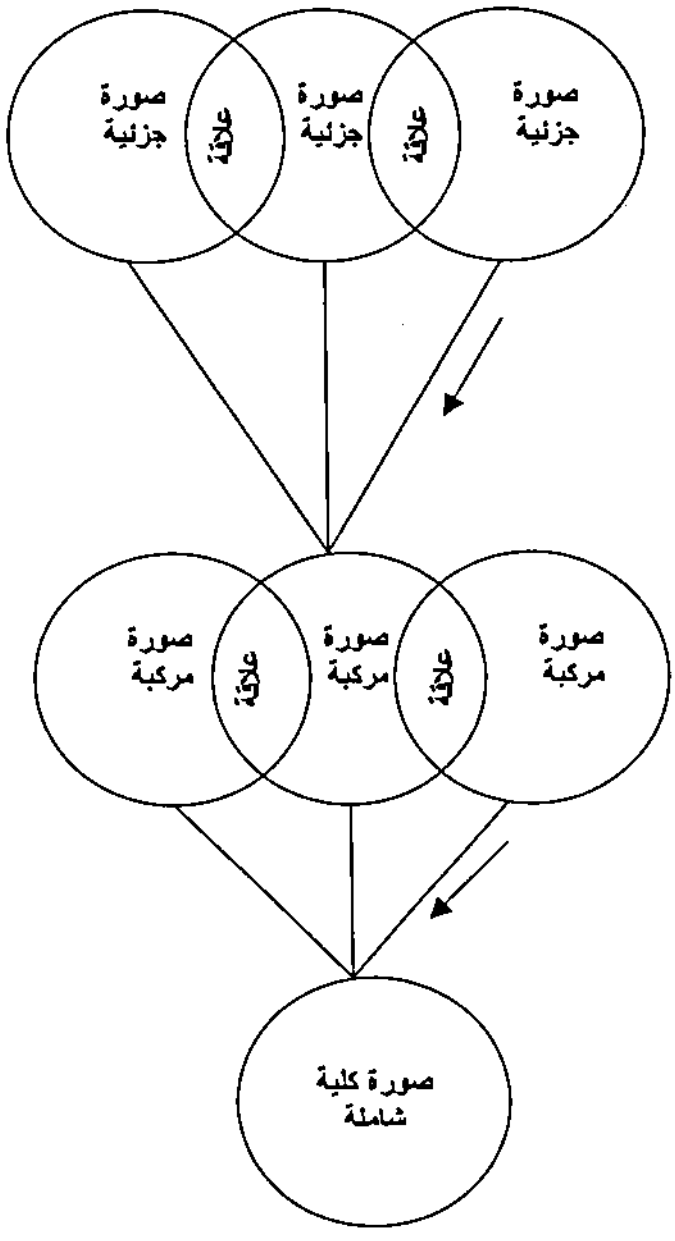
(٢) عبد السلام المسدي: "الصورة الفنية في شعر نزار قباني ومكوناتها الأسلوبية"، نزار قباني شاعر لكل الأجيال، سعاد الصباح (إشراف)، محمد يوسف نجم (إعداد وتحرير) ط١، الجزء الأول، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الكويت، ١٩٩٨، ص ٤٣٤.

(٣) عدنان المحادين: الصورة الشعرية عند السياب، رسالة ماجستير، إشراف جلال الخياط، جامعة بغداد، آذار، ١٩٨٦، ص ٢٣٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

معقد يشتمل على انزياحين فأكثر في العلاقات الدلالية، وتبنى بأساليب منها: التشبيه والاستعارة والتشخيص والتجسيد والتراسل.

وفيما يلي خطاطة توضيحية تبين ترابطات الصور الجزئية بعضها مع بعض لتشكيل صورة مركبة التي تتآلف مع صور مركبة أخرى لتشكل القصيدة أو الصورة الكلية:



All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وإن أول ما يلفت انتباه الدارس كثرة التشبيهات لدى نزار قباني وبراعته في رصد عدة صور تتحاور في البيت أو الأبيات المتقاربة أو في تفريع الوجوه في التشبيه الواحد، وسنحاول - بعد قليل - أن نحلل بعض الصور التشبيهية ملتمسين إظهار الترابط بين عوالم هذه التشبيهات وتجديداتها في مستوى التشبيه.

والتشبيه (Comparaison) هو ما يجمع بين أمرين لعلاقة المشابهة بينهما، ويرى البلاغيون المتأخرون أن شرط بنية التشبيه وجود طرفين وأداة، فإذا حذف أحدهما تحول التشبيه إلى استعارة، ولهذا فإن معظم البلاغيين القدماء اعتقدوا أن التشبيه هو الأصل، ومن خلاله تأتي التحولات الأخرى من استعارة وكناية ومجاز.

كما أن التشبيه هو إلحاق حالة بحالة على سبيل المشابهة، لهذا فقد استخدم شعراء العربية التشبيه وأحسنوا فيه باعتبار قيمته البلاغية في تعميق الحس، وكذلك فعل نزار إلا أنه انتزع تشبيهاته من بيئته المحيطة به، وبذلك جدّد في مستوى التشبيه، وأضاف دلالات زائدة، نحو:

- اختيار المشبه به من مفردات الحياة العامة البسيطة، كقوله:

قلبي كمنفضة الرماد.. أنا

إن تنبشي ما فيه.. تحترقي [1]

فالمشبة به (منفضة الرماد) من نثار الحياة العادية التي لم تكن تصلح للتعبير الأدبي، وبخاصة في الشعر، ويكاد المشبه به – هنا- أن يكون صناعة نزارية حين شبه قلبه بمنفضة الرماد، فهما أصبحا مصدري إحراق: القلب بعواطفه المتأججة المستترة والمنفضة التي تخفي جمرها تحت الرماد؛ الظاهر/ بارد، والباطن/ الملتهب، وإن عملية (نبش) في الطرف الأول (القلب) بأن تستعاد الذكريات فتسترجع، عندها تتحرك العواطف نتيجة لذلك مما يجعلها قابلة للانبعاث من جديد كما هو حال النبش في الرماد الذي يخفي تحته النار.

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، ١/١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وفي قوله:

إني كمصباح الطريق.. صديقتي

أبكي.. ولا أحد يرى دمعاتي [١]

إنه يبدو إنساناً (مهمشاً) إذ أوجد شبهاً بينه وبين مصباح الطريق، المشبه نافع وحساس وحزين ومثير للشفقة، لكن أثره عام ونفعه شامل على الرغم أنه يواجه من الآخرين بكثير من (اللامبالاة) وعدم الاكتراث، فالمارة يمرون بجانبه كل حين لكنهم لا يعيرونه انتباهاً مع أنه ينير طريقهم ويهديهم، وكلاهما (المشبه والمشبه به) يبكي.. المصباح/ بكاؤه النور، والشاعر/ بكاؤه الكلمات، والرابط بينهما الإنارة والهداية، وهما على الرغم من معاناتهما يواجهان بالبرود، وقلة الاهتمام.

وهو حين يريد أن يعبّر عن أحاسيس المرأة وعلى لسانها هي يرى عنصر (التهميش) أيضاً قائماً في العلاقة بين الأب وابنته، كما في قوله:

لماذا يستبد أبي
ويرهقني بسلطته
وينظر لي كآنيةٍ
كسطر في جريدته
.....
وأن أبقى بجانبه
ككرسي بحجرته [٢]

إن المشبهات به المتعاقبة: الآنية/ والسطر/ والكرسي من مفردات الحياة العادية التي لم تكن تمتاز بأي قدر من الشعرية، وعلى الصعيد الدلالي لا تثير حضوراً، لكن صناعة

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، ٤٦٥/١.

(٢) نفسه، ٥٩٢/١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الصورة النزارية أدخلت هذه المواد المهملة ودخلت عوالم القصيدة، فأضحت ذات فاعلية وأضاءة فنية ودلالية.

كما أدخل نزار في صوره التشبيهية الطبيعة الصامتة والمتحركة، فماجت صوره بعناصر الطبيعة الصامتة: البحار والجبال والأنهار والشطآن.. وعناصر الطبيعة المتحركة من حيوان وطير، ومن ذلك هذه النماذج التشبيهية:

- حروفي جموع السنونو [١]

- في جواري اتخذت مقعدها

كوعاء الورد في اطمئنانها (٢)

- أنا حقل (٣)

- في وجهها يدور كالبرعم (٤)

- ونهدك الملتف في ريشه كأرنب إليّ يدني فمه (٥)

- نهدها كسلةٍ من ياسمين (٦)

- أيام كنا كالعصافير غناء (٧)

- بدنا كالشمعة البيضاء (٨)

- عين كعين الذئب (٩)

- تلك غادة

مثل ثعبان تلوى (١٠)

- وترحل عني في آخر الليل كنجم (١١)

- ومشيت كالفأر الجبان (١٢)

---

(١) السابق، على التوالي: ١٦/١، ٣٧/١، ٤٧/١، ٥٨/١، ٧٧/١، ١٧١/١، ١١٥/١

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- ازرارة كقطيع نجمات (١٣)

- الشمس في آسيا كحقل برتقال (١٤)

- وبدون أن أدري تركت له يدي

لتنام كالعصفور بين يديه (١٥)

- على حرير شعرك الطويل كالسنابل (١٦)

- منكمشاً كدودة المحار (١٧)

- نهدك بطة بيضاء (١٨)

- النهد الراكض حولي مثل المهر (١٩)

- تطيرين مثل الفراشة (٢٠)

وغيرها من التشبيهات كثير في هذا الجانب، وفي رأيي أن السبب في اتكاء نزار على عناصر الطبيعة في شعره يعود إلى ميل نزار قباني البارز إلى الطبيعة وحبه لها، ولقد صرح بذلك في قوله: "مصادري الشعرية الأولى هي شامية من الألف.. إلى الياء. فياسمين دمشق ووردها وريحانها وحماماتها وسيمفونية الماء في باحات بيوتها القديمة.. هي المتحف الذي لملمت منه لغتي الشعرية" [1] والأمر الآخر يتعلق بموضوعات شعره التي غلب عليها موضوع المرأة والتعبير عنها، ويظهر الترابط بين المرأة/ الطبيعة واضحاً وامتزجتا في صور التشبهية أيما امتزاج، فالبيئة الدمشقية والمراة وموضوعات الغزل والإحساس بالجسد الانثوي، وميل الشاعر إلى الجمال بفطرته، من أهم الأسباب – في رأيي– التي أضحت فيه قصيدته ملونة بألوان الطبيعة ومفاتنها.

ومن مستويات التشبيه النزاري في هذا الجانب: ما تكررت فيه أداة التشبيه واختلف فيه المشبه به مع الابقاء على مشبه واحد، كما في قوله:

---

(١) محمد رضوان: نزار قباني شاعر الحب والحرية والجمال، ط١، مركز القادة للكتاب والنشر، ١٩٩٩، ص ٥٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

اسمها، كالمزارع الخضر إن مرّ

كنيسان، كالربيع الوريق [١]

فالمشبه واحد هو (اسمها) والمشبه به متعدد: المزارع الخضر/ نيسان، الربيع الوريق، وتجمع بينهما صفة مشتركة واحدة هي حالة الإيناع والاخضرار بكل ما يحمله اللون الأخضر من دلالة.

وفي التشبيه التالي أضاف نزار عنصرين من عناصر الطبيعة: العصفور والزهرة مضافا إليهما دلالة جديدة:

وطفل ينام على ركبتي

كعصفور حقل، كزهرة ماء [٢]

فالتشبيه قائم بين حالة نوم الطفل والعصفور، ووجه الشبه بينهما الوداعة، ثم لم يرض الشاعر الإبقاء على هذا المستوى، فأكد رغبته بحالة أخرى هي حالة زهرة الماء. وهنالك تراكمات تشبيهية باستخدام أداة التشبيه (الكاف) في مواضع كثيرة من أعماله الشعرية.[٣]

أما على الصعيد الفني في التشبيه، فظهرت بعض التشبيهات التي قد لا يبدو الربط بين الأطراف منسجما، كما في قوله:

تساقطت صرعى على خاتم

كالليل كاللعنة كالمنجل [٤]

فما الرابط بين: الليل/ اللعنة/ المنجل؟ وما الذي يجمع بينها؟ هل هو الهلاك؟ أم الانتشار؟ والظاهر أن قطع العلاقة العاطفية مع الشاعر/ المحب وتوجه شخص آخر إلى خطبتها

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، ٣٩/١.

(٢) نفسه، ٥١٧/٢.

(٣) ينظر نفسه، ٣١٠/١، ٥٨٦/١، ٣٨٨/٢.

(٤) نفسه، ٥٢/١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

جعله يراكم التشبيهات التي ترتكز على مفردة واحدة وحسب، لتصوير حالة مباغته وهجومية فيها التدمير لعلاقة سابقة واستحواذ وتملك شامل لعلاقة جديدة.

وهناك انزياحات في ترتيب الصورة التشبيهية، فإذا كانت الصورة مكونة من المشبه والأداة والمشبه به ووجه الشبه على الترتيب فإن نزاراً أحدث نوعاً من الانزياح بتقديمه وجه الشبه على طرفي التشبيه، كما في قوله:

مبلل مبلل قلبي كمنديل سفر [١]

فالتشبيه قائم بين حالة الابتلال وحالة القلب ومنديل السفر وكرر وجه الشبه لتأكيد هذه الحالة ومثل ذلك قوله أيضاً:

تائهة كالفكرة المبهمة [٢]

وقوله:

منضمة مزقزقة مبلولة كالورقة [٣]

ويبدو وجه الشبه من المشتقات التي تساعد في تشكيل وجه الشبه لأنه يعبر عن حالة قريبة من الأفعال المضارعة الصالحة للتجدد والاستمرارية.

ومن مستويات التشبيه أنه يشبه حالة بحالتين، كما في قوله:

أحبني بسيطة عفوية

كما تحب الزهر في الحقول والنجوم في السماء [٤]

---

(١) السابق، ١/٤٨٩.

(٢) نفسه، ١/٧٦.

(٣) نفسه، ١/١٤١.

(٤) نزار قباني: ديوان (خمسون عاماً في مديح النساء)، سابق، ص ١٠٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فالتشبيه قائم على مقابلة حالة (البساطة والعفوية) بحالتين منفصلتين هما: حالة الزهور في نضارتها وبساطتها وجمالها، وحالة النجوم في انتشارها وتألقها، وقامت عناصر الطبيعة بهذه المهمة حيث شكلت المشبه به المناسب لبساطة الحب وعفويته.

أما المحور الآخر في التشبيه فهو محور التشبيهات مضمرة الأداة حيث وجدنا أنها تشكل نسبة عالية من إجمالي التشبيهات الموجودة في أعماله الشعرية، ونقصد بها التشبيهات البليغة – محذوفة الأداة ووجه الشبه– فمنها ما جاء بنائياً مضافاً، ومنها ما جاء جملة أسمية (مبتدأ وخبراً) ومما لا شك فيه أن التشبيه البليغ يؤدي إلى حالة من التلاحم بين طرفي التشبيه و "إن أقوى مراتب التشبيه حذف أداته ووجه شبهه معاً لأن ذكر الأداة يدل على ثبوت مزية للمشبه به على المشبه". (١)

ومن التشبيهات البليغة التي امتازت بالجدة والتفرد في شعره، قوله:

حروفي، جموع السنونو، تمد

على الصحو، معطفها الأسودا (٢)

إن تشبيه الحروف/ القصيدة بأسراب السنونو تشبيه نادر، قلما نجد له مثيلا في الشعر الحديث، حيث التحم ركنا التشبيه (المشبه والمشبه به) التحاما تاما، فغدت القصيدة طائرا محلقا، وفي أثناء عملية التحليق الإبداعي هذه أسبغ على حروفه التي كتبت بالمداد الأسود متعلقات إنسانية، اختار لها المعطف الأسود، فتكونت صورة تشبيهية من: الحروف/ السنونو ورق الكتابة/ الصحو إضافة إلى لون الحبر حين جعل حروفه المحلقة ترتدي المعاطف السوداء لتنشر جمالها في الفضاء الرحب.

وكما كان يختار المشبه به من مكونات الطبيعة بوجود أداة التشبيه، فإنه كذلك استخدم التشبيه البليغ، الذي يكون فيه المشبه به مكونا من مكوناتها، كما في قوله:

---

(١) الجرجاني (محمد بن علي): الإشارات والتنبيهات، تحقيق عبد القادر حسين، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة ، ص١١١.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، ١٦/١

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أحبك.. لا أدري حدود محبتي

طباعي أعاصير.. وعاطفتي سيل [١]

إن أحاسيسه ومشاعره النفسية تحولت إلى أعاصير وسيول في تشبيهين بليغين معطوفين، ولعدم درايته بحدود محبته جعل طباعه وعواطفه هوجاء وحبه متجدداً ثائراً متطرفاً.

ومن الأساليب التي اتبعها في بناء التشبيه البليغ:

أ- الإضافة، كما في الأمثلة الآتية:

- مبسم العصفور [٢] حيث حذف المشبه/ المحبوبة، والمشبه به (العصفور) للدلالة على الرقة وصغر الحجم.

- صدرك مزرعة الياسمين [٣] ومنه كذلك: نهدها كسلّة من ياسمين [٤]

شفتاك عنقودا دم وحرارة كل حرف خزانة طيب مقلتاه شاطئا نقاء وخصره تهزهز القضيب متكأي خزانتا لآل نهدها فلقة تفاحة وثغرها تنفس الخابية. وقد يأتي المشبه محذوفاً كما في: وعاء ورد أحمر في غرفة مزوقة (المشبه/ الشفة) وقد يعطف التشبيه البليغ على تشبيه بليغ آخر، مكوناته الأساسية أعضاء الجسد الأنثوي في مجال الوصف والغزل كما في بعض الأمثلة السابقة. [٥]

ومن مستويات التشبية البليغ على المستوى التركيبي ما جاء المشبه به موصوفاً، نحو:

---

(١) السابق، ١/١٦٠

(٢) نفسه، ١/١٢٩.

(٣) نفسه، ١/١٦٨.

(٤) نفسه، ١/٣٢٠.

(٥) نفسه، على الترتيب: ١/٧٥، ١/١٣٩، ١/٢٥١، ١/٢٥٣، ١/٢٣٨، ١/١٤١، ١/٤٧٥، ١/٤٢٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

حبك طفل أشقر، نهر حريري ومروحة صينية، فأنت طفل عابث، عيونها طيران أخضران، شعرها قصيدة طويلة، حبك تلميذ شيطان..، عيناك عصفورتان دمشقيتان، عيناك حفلة ألعاب نارية. (١)

ومن مستويات التشبيه النزاري غرابة بعض صوره وعدم مألوفية المشبه به في الصورة، وهذا جانب مهم من جوانب إبداعه ومهارته في صياغة الصورة الشعرية، ولو أخذنا أمثلة عليها لوجدنا بعضها يتسم بالطرافة، بسبب اختياره مشبها به غريبا لا يبدو منسجما مع المشبه ومن أمثلة ذلك هذا التشبيه البليغ الذي يقول فيه:

حديثك سجادة فارسية (٢)

فيه شبه حديثها بالسجادة، ثم نعت هذه السجادة باسم منسوب الى بلاد فارس الشهيرة بسجادها المزركش، الملون والمتقن، ويبدو الانزياح في تشبيه الحديث (القول المنمق العذب) بالسجادة متقنة الصنع، ويرتبط المشبه والمشبه به برابط خفي هو إظهار مكامن الجمال في صوتها ورقة حديثها واختيارها الألفاظ العذبة، كما السجادة التي تتناسق خيوطها لتشكل قطعة فنية جذابة.

وفي قوله:

شهوتي سيف حجازي
ونهداك كأرض الروم
من مات على أسوارها
كفر عن كل الخطايا (٣)

تشبيهان أولهما بليغ، شبه الشهوة (شيء معنوي) بالسيف (شيء مادي ملموس) ووصفه بأنه حجازي لشهرة مرجعيته التاريخية في نشر الدعوة الإسلامية والدفاع عن ديار الإسلام ومحاربة الروم، فاختار نزار هذا المشبه به لينطلق منه إلى تشبيه النهدين بأرض الروم، وبين مدى استعذابه التضحيه في سبيل إحراز الشهوة، التي اختار مفردة النهد

---

(١) السابق، ٤٧٥/١، ٤٢٨/١، ٥٢٠/١، ٥٠٦/١، ٥٠٦/١، ٦٨٣/١، ٢٠٣/٢، ٤٦٩/٢.
(٢) نفسه، ٤٠٣/٢.
(٣) نفسه، ٩١/٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

للتعبير عنها، ومدى استعداده للتضحية من أجلهما فقلب نزار الدلالة التاريخية، بأن حولها لتخدم غرضه البديل.

ويبرز نمط شائع في التشبيه البليغ لدى نزار يتكون من:

- الضمير (أنا/ أنت) أو الاسم مضاف إلى الضمير، ويأتي المشبه به مضافا أو موصوفا، كما في الأمثلة الآتية:

المشبه (ضميرا)	المشبه به (اسما مضافا أو موصوفا)
- أنت	كوخ الأحلام
- أنت	شط أغفت عليه الهناءات
المشبه (اسما مضافا إلى الضمير)	**المشبه به (مضافا أو موصوفا)**
- نهداك	نبعا لذة
	صنمان عاجيان
	أجمل لوحتين
- شفتاك	عنقودا دم
- مقلتاه	مزرعة الياسمين
- ناهدي	قطرتا نور
- عيناك	عصفورتان دمشقيتان

والملاحظ على التشبيهات السابقة وغيرها مما يضارعها أنها تشبيهات تتعلق من جانب المشبه بـ (ضمائر المتكلم والمخاطب: أنا/ أنت) أو أن يكون عضوا من أعضاء الجسد/ الأنثوي. أما من حيث الجانب الآخر: المشبه به، فعادة ما يأتي مكونا من مكونات الطبيعة، وهذا يؤكد حقيقة امتياح نزار من معجمه الجمالي الخاص به، ذلك المعجم الذي شكل علامة بارزة في أسلوبه الشعري، وشكل وطريقته في صياغة صوره التشبيهية.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وقد يمتزج التشبيه بالاستعارة فتأتي الصورة ذات طبقات متعددة كما في قوله:

يده تتحدث دون فم

كحوار الشمع المشتعل [١]

فالصورة تتكون من:

أ- الاستعارة: يده تتحدث، حوار الشمع، وهما استعارتان مكنيتان، إذ جعل اليد تتحدث ثم غربها بأن جعلها دون فم وذلك ليجعل من جمال اليد وحركاتها المعبرة حديثا مفهوما.

ب- التشبيه بأداة التشبيه الكاف لتعميق الصورة، حيث جعل حركة اليد صوتا يسرى برفق، فيحدث نشوة متأججه كاحتراق الشمعة.

جـ- التجسيد: في كحوار الشمع، نقل الشمعة من الماديات وأضفى عليها صفات انسانية (الحوار).

وإن وجود مستويات تشبيهية متنوعة في شعره لا يمنع من أن نعرج على بعض الهنات التشبيهية التي لم تضف جديدا فهي من تحصيل الحاصل، كقوله:

حتى صرت كالنخل العراقي طويلة [٢]

فما الفائدة المتوخاة من إضافة (طويلة) الى النخل العراقي، وكان باستطاعته أن يترك الصفة ليملأها المتلقي فتحفزه على المشاركة في إيجاد العلاقة بين مجموعة من العلاقات المحتملة.

وفي قوله:

أنا كماء البحر في مدي وفي جزري وعمق تحولاتي [٣]

فحصر التشبيه في حالات محددة يؤدي إلى انكماش الصورة وتقوقعها.

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، ٤٢٢/١.

(٢) نفسه، ٥٣/٢.

(٣) نفسه، ١٠٨/٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتتراوح تشبيهات نزار من حيث العمق بين الوضوح والسهولة – وهو الأعم الأغلب على صوره التشبيهية – والغموض والغرابة في بعض التشبيهات وهي قياسا إلى مجموع نتاجه الشعري قليلة.

كان نزار يبحث عن وجه الشبه القريب ويزيد من إيضاحه حتى كان لا يدع فرصة للقارىء من أن يجد علاقة ما بين المشبه والمشبه به فيقدم صورته التشبيهية للقارىء ليقرأها جاهزة لا عناء فيها، وكأنه يقول هذه هي الصورة وما عليك إلا أن تقرأ ولقد كفيتك عناء تأويلها أو المشاركة في إعادة إنتاجها من جديد، لكننا نجد بعض الصور التشبيهية التي يعجز المتلقي عن إيجاد رابط بين المشبه والمشبه به بسهولة، كما في قوله:

حيث شمس الصيف فأس حجرية

والنهارات قطارات كآبة.. (١)

فتشبيه شمس الصيف بالفأس الحجرية، أو تشبيه النهارات بقطارات الكآبة تشبيهات نادرة وغريبة ليس من السهولة إيجاد علاقة بين الطرفين، ولقد تجاوزا حدود التشابه الحسي إلى القدرة على الإيحاء وإعمال الذهن. فالتشبيهان السابقان أبعدا الصورة عن الوضوح والسهولة وجعلاها تحلق في فضاءات تأويلية متصادمة، يمكن أن تلتقي هذه التأويلات لتصف حالة الجمود والملل السائدين.

ومن أروع الصور في هذا المجال قوله في صورة غريبة حقا:

وأذبح أهل الكهف فوق فراشهم
جميعا، ومن بوابة الموت أعبر
وأترك خلفي ناقتي وعباءتي
وأمشي.. أنا في رقبة الشمس خنجر (٢)

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، ٢/٢٣٤.

(٢) نفسه، ٣/٣٩٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إن تخلي الشاعر عن كل مظاهر التخلف والاستلاب جعله يخلف وراءه متعلقات التراث: الناقة/ العباءة – وهما رمزان بدويان، رأى فيهما الشاعر سبب التخلف، ولقد عكس نزار في (أهل الكهف) الرمز وهو هنا رمز للفئة الاتكالية التي تتقاعس عن العمل، وجعل للموت بوابة يعبر منها نحو فضاء جديد والتخلي عن كل ما يمت إلى التراث والماضي بصلة. إن عبور الشاعر هو انتقاله من مرحلة مظلمة – كما يرى– إلى فضاء أكثر إشراقا فيه ممارسة الفعل وطلب الرفعة وعلو الهمة، لذلك جاء في التشبيه البليغ الذي يمكن إعادة تركيبه: أنا خنجر في رقبة الشمس فالشمس لها رقبة والشاعر الخنجر الذي يحز رقبة الشمس.. صورة الانسان الذي يطلب المجد في الأعالي غير هياب من المواجهة، لا صورة الانسان المتخاذل المتواكل على تراث الاجداد وحسب. إنها صورة تقابلية بين الانسان (الماضي/ السكون) والانسان (الحاضر والمستقبل/ الحركة).

نخلص مما مر ذكره إلى أن نزار قباني اتكأ في رسم صورته التشبيهية على التشبيهة السهل في مستوياته الدنيا: ويمكن أن يرد ذلك الى طبيعة أسلوب الشاعر الذي كان يميل فيه إلى السهولة وعدم الغموض والتعقيد الصوري. كما يعود إلى طبيعة موضوعات شعره: الغزلي والاجتماعي والسياسي الذي كان همه منصبا في التوجه إلى جماهير القراء على كافة مستوياتهم وبيئاتهم الثقافية، وهذا ينسجم مع ما صرح به في قوله: "الصورة الشعرية يا سيدي صورة يجب أن تكون مدروسة، أنا لا أومن بالتداعيات، ولا أؤمن بالكتابة الميكانيكية.. أنا مع الصورة المنطقية.. رغم كوني شاعرا، لا أؤمن بالمجانية في مثل هذه الأشياء أبدا، الصورة لها منطق مثل اللغة، مثلما أرفض اللغة السائبة أرفض الصورة المجانية التي لا يمكن لأحد أن يفهمها.." (١)

ولقد تنوعت مستويات التشبيه في شعره، فوجدنا تشبيهات مركبة بتكوار الأداة أو بتشبيه حالة بحالتين وأكثر، أو بتكرار المشبه به إضافة إلى أنه يذكر – غالبا– وجه الشبه. لكنه يبقى شاعرا متميزا بالصورة التشبيهية في أبسط صورها، وهي مع ذلك متنوعة ومتجددة طبعت قصيدة نزار بطابع الجمال والحيوية والثراء التصويري الخارجي.

---

(١) صحيفة أخبار الخليج "جريدة بحرينية" الأحد ١٩٩٦/٩/١، ص ١٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ب- الصورة الاستعارية:

لقد سبق أن التشبيه يتكون من مشبه ومشبه به وأداة تشبيه ووجه شبه، ويفترق التشبيه عن الاستعارة في أنها تقوم على حذف أحد طرفي التشبيه، فإذا حذف المشبه به وذكرت صفة من صفاته أطلق عليها استعارة مكنية، وإن حذف المشبه وأبقي على المشبه به وصرح بصفة من صفات المشبه المحذوف صارت الاستعارة تصريحيه.

والاستعارة الشعرية "ليست مجرد تغير في المعنى إنها تغير في طبيعة أو نمط المعنى، انتقال من المعنى المفهومي إلى المعنى الانفعالي ولهذا لم تكن كل استعارة كيفما كانت شعرية" (١)

وبأثر من عبارة أرسطو الشهيرة "إن الاستعارة هي أعظم في لغة الشعر"(٢) فإنه تردد في النقد الغربي عبارات مثل الفكرة الأصلية والمستعارة والمستعار منه والمستعار له. ولقد أصاب البحث البلاغي العربي كثيرا من آثار تلك العبارة "فصار الغرض من الاستعارة مقترنا بالمبالغة والتزيين والإيجاز والتوكيد كما هو الحال في التشبيه بالرغم من أنهما صيغتان فنيتان وشكلان تعبيريان مختلفان". (٣)

ولم يدر بخلد البلاغيين أن سمات الاستعارة "انتهاك حرمة العلاقات السياقية وفصم عرى الأواصر الاقترانية، والإجهاز على التوقعات المألوفة والإطاحة بالكلمات التي يجو بعضها بعضا بسبب العادات الاستعمالية والاستنامة إلى دعة الترابطات المكررة" (٤)

وعلى الرغم من التعريفات المختلفة للاستعارة إلا أنها بقيت قاصرة ومقترنة بالتشبيه، فهي عند السكاكي والجرجاني (عبد القاهر) – على سبيل المثال-: ذكر أحد طرفي التشبيه وإرادة الآخر مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به وإن كانت نظرة

---

(١) جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، سابق، ص ٢٠٥.

(٢) مصطفى ناصف: اللغة بين البلاغة والأسلوبية، النادي الأدبي، جدة، ١٩٧٨، ص ٤٨٥.

(٣) ينظر رمضان صادق: شعر عمر بن الغارض (دراسة أسلوبية)، سابق، ص ١٧٩.

(٤) صبري حافظ: "جماليات الحساسية والتغيير الثقافي"، مجلة فصول، م٦، ع٤، ١٩٨٦، ص ٨٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الجرجاني دقيقة، إذ نظر إليها على أنها تفاعل بين طرفي الاستعارة على الرغم من حصر العلاقات في مقارنات ضيقة تقوم على المشابهة" (١)

ولو حاولنا أن نكون نظرة حديثة للاستعارة لقلنا إن الاستعارة قيمتها بوصفها انحرافا عن النمط اللغوي الجاهز وتخلخلا على مستوى مظاهر الواقع، وعلى مستوى بنية الجملة، وإن الوقوف على الأبعاد النحوية والدلالية للاستعارة من أقوى تقنياتها، لهذا رأينا أن الاستعارة فتحت الأبواب أمام التشخيص والتجريد وتبادل المدركات صفاتها، مما أدى إلى توسيع الصورة وتعميقها والخروج منها بتأويلات وتفسيرات متنوعة.

والاستعارة – كما يرى ريتشاردز في كتابه "فلسفة البلاغة" أن دراسة الاستعارة ينبغي أن تنطلق من مبدأ "اعتبارها كلا متكاملا، فإنها بما تعقده من تداخل بين طرفيها، تتيح الظهور لمعنى ما كان له أن يوجد بأية وسيلة أخرى، وذلك لأن كلا من طرفيها يكتسب بداخلها دلالة جديدة". (٢)

وإذا كان التشبيه الخطوة الأولى في التعبير الصوري، فإن الاستعارة الخطوة الثانية من حيث تطور البناء الصوري في الشعر، وهو تطور منطقي ينتقل فيه التعبير من حالة بسيطة إلى حالة أخرى أكثر تعقيدا، وبالرجوع الى شعر نزار لاستنطاقه فإننا نجد أنه حقق في شعره التعبير الاستعاري بصورة لافتة للنظر، بل إنه الشاعر الوحيد بين الشعراء المحدثين الذين اتكأوا على التشبيه والاستعارة، حتى غدا التصوير بالاستعارة علامة مميزة لإنتاجه الشعري، ولو حاولنا ان نتتبع تقنيات الاستعارة في شعره لألفيناه قبل كل شيء يعتمد على الاستعارة المكنية أكثر من أي نوع آخر منها، إذ كان يعتمد على الاسم فيسند إليه فعلا ليس له أولا يمكن أن يسند إليه في الواقع، فلو افترضنا – مثلا– جملة، نحو:

---

(١) ينظر في ذلك: السكاكي، مفتاح العلوم، ط٢، مكتبة الحلبي، القاهرة، ١٩٩٠، ص ٢٠٣. والعلوي: الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الاعجاز، جار المقتطف، مصر، ج١، ١٩١٤م، ص ١٩٨. وابو هلال العسكري: الصناعتين، تحقيق جابر قميحة، دار الكتاب العلمية، بيروت، ص ٢٩٥.

(٢) مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني، القاهرة، ١٩٦٩، ص ٤٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الطفل ← يبكي

ففي الجملة أسند البكاء الى الطفل، وهذه المرحلة هي مرحلة الصفر التعبيرية كما صـوح (بارت) ولكن أمثلة وردت في شعر نزار قباني، نحو:

الغروب ← يبكي ← يطرب ← يلتفت ← ينسجم

الحجر

تعد انزياحا عن المحور وخروجا على المألوف، وهو مـا يجعـل الاسـتعارة شـعرية ومستساغة فنيا. والغالب على استعارات نزار قباني من حيث البناء أنها تأتي على الشكل الآتي:

المسند إليه اسما معرفا أو مضافا والمسند فعلا فاعله ضمير مستتر، نحو:

الغروب يبكي ، الحروف تضم، الشارع ينكر، العقد والجورب يلتفان، النداء يحف، الرغبة تدنو، القرط يمتنع، المقهى والحي يمشيان، الأنجم تطفو الفؤاد يهمس، النهد يتشجع، الليـلى يشرب، الرغبة تدنو، جرس الدير يبكى، الغمازة تهزأ، الثغر يمنـح موعـدا، الأهـداب تمتص، الزمن له عجلات، الرداء يفر، الوردة تغضب، الفم يموت. (١)

وأولى الملاحظات على الاستعارة النزارية هي تشعير المفردة، ويقصد بذلك أنـه يحدث في مفردة الحياة العامة توترا شعريا يبعدها عن نثريتها وعدم صلاحيتها للتعبـير الشعري، بحيث يجعلها صالحة للدخول السياقي، ويدنيها من وهج الشـعرية، بـدءا مـن تشكيل العناوين حتى آخر سطر في القصيدة، فعلى سبيل المثال نجد مفردات صعبة القيـاد لغرابتها أو عدم أهليتها أو عاميتها دخلت كون نـزار الشـعري دون أن تبـدو ناشـزة، كالعناوين الآتية: فستان التفتا، القرط الطويل، رافعة النهد، حلمة، كريستان ديور، المـليوه الأزرق، أحمر الشفاه، المستحمة، عودة التنورة المزركشة، كم الدنتيل..

---

(١) يمكن النظر في هذه الأمثلة وغيرها الأعمال الشعرية الكاملة الجـزء الأول ١٥، ١٨، ١٩، ٢٠، ٢٢، ٢٣، ٢٤، ٢٥، ٢٦، ٢٧، ٢٨، ٢٩، ٦٣، ٤١، ٦٦، ٧٠

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتقودنا (شعرنة) المفردة النزارية إلى الحديث عن بناء الاستعارة على الإضافة والنعت، اللذين سبق ذكرهما في فصل سابق عن الانزياح التركيبي لكن الحديث هنا هو عن الاستعارة وطريقة بنائها في شعره، ففي ديوان "طفولة نهد" الصادر عام (١٩٤٨) نرى ملمحا تتزايد فيه نسبة ورود هذين البنائين: الإضافة والنعت في التركيب الاستعاري عنده، ومن ذلك: دروب الغيم، نجمة حرة، سعال اللون، تنهدات المئذنة، جرح قرميد القرى، وشوشات نجمة، سيوف مؤمنة، دم المغرب، أدمع النجوم، انعتاق أزرق، وشوشة كريمة، رغبة مبحوحة، دم الزوال، حضن البيادر، تعب الجرح، شلال ضوء أسود، الزاوية المفكرة، ربوة شقراء، الخمارة المثرثرة، دميعة حافية، مظلة شقراء، هنيهة زرقاء، حلمة حمقاء، نافذة البريق، تئاوب منرر، تنهدات المعزف، شوق ظالم، الوشاح الواجم، مصلوبة النهدين، طفلة الشفتين، طبع الزوابع، مراهقة النهد، طائشة الضفائر، جائع الأعصاب، زوابع البغض، همجية الشفتين، الثغر الصبي، ثغرها الكرزي، دم النجوم، أصابع الشتاء، زوابع نابحة. (١)

إن الأمثلة السابقة وغيرها في ديوان واحد، وهذا الثراء الاستعاري وهذه الصور الجزئية تشير إلى حقيقة في شعر نزار قباني هي اعتماد أسلوبه في تكوين صوره الشعرية على الصور الاستعارية الجزئية وبخاصة الاستعارة المكنية التي أضحت علامة مميزة في شعره.

ولو انتقلنا إلى شعره وبادرنا بالسؤال، هل وظف نزار الاستعارة في شعره توظيفا فنيا أم أنها بقيت طافية على سطح القصيدة منفصلة عن سياقها؟ للإجابة عن ذلك، يمكن استعراض بعض الصور في شعره، ومنها قوله:

أنت شط أغفت عليه الهناءات (٢)

رسم صورة شعرية لشاطىء هادىء تغفو عليه الهناءات هادئة، كما تنام الفتيات عليه وادعات. وقد يتحول البكاء ليصير عواء في صورة استعارية، بقوله:

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الأول على التوالي: ٩٣، ٩٤، ٩٥، ٩٥، ٩٥، ٩٧، ٩٨، ٩٩، ١٠٠، ١٠٠، ١٠٠، ١٠١، ١٠٧، ١١٠، ١٢٣، ١٢٣، ١٢٤، ١٣٠، ١٣٠، ١٣٦، ١٣٨، ١٤٤، ١٤٤، ١٤٥، ١٤٩، ١٤٧، ١٧٢، ١٧٢، ١٧٢، ١٦٧، ١٦٦، ١٥٨، ١٥٨، ١٥٨، ١٥٩، ١٥١،

(٢) نفسه، ٦٣/١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ومن وراء بابها

يعوى شتاء ملحد [١]

الشتاء يعوي، صورة أنزل الشاعر منها الشتاء منزلة الذئب على سبيل الاستعارة المكنية مبقيا على شيء من لوازمه (العواء) ثم يبتعد عن هذه الصورة (الحيوانية) بمزجها مع صفة إنسانية (الإلحاد) فالشتاء في الصورة فيه من الصفات الحيوانية والإنسانية دلالة على شراسته وبرودته القارسة.

ولقد رسم نزار قباني صوره الشعرية معتمدا على أساليب بنائية أخرى، كالتشخيص والتجسيم والتجريد وتراسل الحواس، وأول هذه الأساليب البنائية: التشخيص وهو: "إضفاء صفات إنسانية على كل من المحسوسات والماديات". [٢]

وخير الأمثلة التي برز فيها هذا الأسلوب البنائي (التشخيص) هي صورة النهد حيث رسم له كثيرا من الصور التشخيصية، كما في المخطط التالي:

(١) السابق، ١٦٩/١.

(٢) أحمد محمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، سابق، ص ٢٢٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويمكن تطبيق المثال السابق على بعض أعضاء الجسد الانثوي: العينان، اليـــدان، الشعر، وسعي نزار الدائم في إضفاء صفات إنسانية على هذه الأعضاء الأكثر شيوعا في شعره.

كما لانحار في العثور على أمثلة متنوعة تشمل ماديات أخرى، كما في قوله:

ويغزل الصفصاف في حضن السواقي موطنه [١]

فالصفصاف (المشبه) ينزل منزلة الإنسان الذي يغزل وطنه على سبيل الاستعارة المكنيـة وكذلك جعله حضنا للسواقي

بل إن نزارا برع في أنسنة بعض الماديات – وبخاصة أشياء المـــرأة ومتعلقاتـــها ومستلزماتها، كما في قوله:

يردني القرط كأني به..

يخاف أن أعلق بالأحمر

رغم امتناع القرط.. أجتاحه [٢]

فالقرط: يرد ويخاف، ويمتنع، وكلها صفات انسانية أضفاها الشاعر على الجماد (القـــرط) فابتكر صورة مدهشة

ومثل ذلك قوله في (الوشاح):

يعربد، قنديل نار ووهج بكف الرياح

ويطفو.. ويرسو.. وقد يستريح

ببعض النواح.. [٣]

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، ٩٦/١.

(٢) نفسه، ٦٦/١.

(٣) نفسه، ١٥٤/١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فالوشاح: يعربد ويطفو ويرسو ويستريح ويبكي، والملاحظ على هذه الصفات أنها ليست كلها صفات إنسانية، حيث مزج صفات أخرى معها، ولو أنه أبقى على حقل دلالي واحد لكان أجمل للصورة، ويمكن أن يقال إن سبب مزجه لصفات من حقول مختلفة، هو تبيان ما في نفس الشاعر من توتر وانفعال، وقت رؤية الوشاح الذي أسقط عليه أحاسيسه وانفعالاته ولم يرض بالماديات وحسب في إضفاء صفات إنسانية عليها، بل أضفاها على المعنويات كذلك، كما في قوله:

وموعد.. لها معي
أرمي إليه أذرعي
يهتف بي من شفة
أنيقة.. التجمع
قال: نلاقيك على
شريط لون ممتع [١]

فالموعد يستقبل بالأحضان، وله فم يتكلم، يهتف، ويقول.. ولقد دخلت الماديات والمعنويات كونه الشعري في صور مجسمة تطفح بالشعرية ابتداء من شعرية العنوان في: "القرط الطموح" مرورا بـ "إلى رداء أصفر" و"إلى نهدين مغرورين" وانتهاء بـ "أحمر الشفاه" في قوله:

كم وشوش الحقيبة
السوداء عن جواه
وكم روى .. للمشط
والمرآة .. ما رآه
.....
سكران. بين أصبعين
جدولي مياه [٢]

---

(١) السابق، ١/١٥٠.
(٢) نفسه، ١/٢٤٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لقد غدا (أحمر الشفاه) ذا قيمة فنية حين شخص إنسانا: يوشوش، ويروي ويسكر ويغزل ويهرق، ويوقد الشموع، ويرش.. الى آخر هذه القائمة من الصفات الإنسانية. وكان نزار يلتقط ما يعد مهمشا وتافها معدوم القيمة، وغريبا عن الصورة الشعرية، فيدخله النص الشعري، وبدخوله تنجذب الأنظار إليه، ويغدو محورا تدور حوله القصيدة. وهذا يقودنا إلى تسجيل حقيقة هي أنه لا توجد مفردة شعرية وأخرى غير شعرية، فباستطاعة الشاعر المتمرس أن (يشعرن) أيا من مفردات الكون، كما فعل نزار وأن يدخلها معمل صوره، لتحقق في النص شعرية عالية.

إن تعاطف نزار مع مفردات الحياة العامة وأشياءها البسيطة أحدث في شعره تفاعلا وتعاطفا إنسانيا مع الجماد، فأقام علاقات إنسانية بينه وبين الجوامد نتج عن ذلك علاقات شعرية غاية في الروعة والجمال.

ومن ذلك أنه جعل للأشياء ومكونات الطبيعة والمعنويات أجزاء إنسانية، نحو: ضلع الرصيف، أذن الروابي، صدر السكون، لحم المسافات، أقدام البحيرات، ثدي القمو، كما جسد المعنويات، نحو: شرفات الظن، مقعد من بكاء، حقائب البكاء، طعم الحريق، كما جسد الماديات، نحو: سقف الشمس، شباك القمر. (١)

وإن الوقوف عند بعض الاستعارات لتحليلها وتأمل السمات الجامعة بين المستعار منه والمستعار له، ومعرفة الخصائص الفارقة بينهما، تثبت لنا أن نزارا وقع على وشائج تربط بين الأشياء، وتدلنا على قياس معدل الانحراف الاستعاري عن درجة الصفر التعبيرية، ومن هذه الاستعارات قوله:

حفر في وجهها مرعبة

تركتها عجلات الزمن (٢)

---

(١) ينظر الاعمال الكاملة، على التوالي: ١/٢٣٠، ١/٢٢٨، ١/٢٩٨، ١/٦٥٨، ١/٦٥٨، ٢/٤٢٨، ١/٢٠١، ١/٢٧٢، ١/٤٧١، ١/٣٨٣، ١/١١ ، ١/٢٠٠.

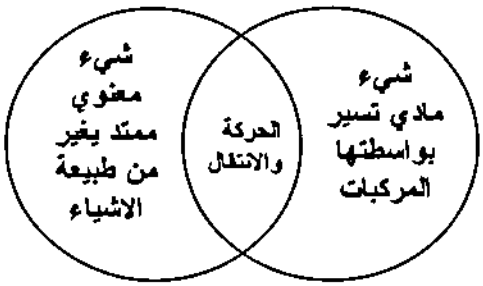
(٢) ينظر نفسه، على التوالي: ١/٢٣٠، ١/٢٨٨، ١/٢٩٨، ١/٦٥٨، ١/٦٥٨، ٢/ ٤٢٨، ١/٢٠١، ١/٢٧٢، ١/٤٧١، ١/٣٨٣، ١/١١، ١/٢٠٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فاستعارة مثل: عجلات الزمن استعارة ناضحة قطبها الأول: العجلات، وقطبها الآخر: الزمن، ولو حاولنا إيجاد مجال استعاري بينهما لقلنا:

- العجلات: شيء مادي تسير بوساطتها المركبات لتقطع المسافات.

- الزمن: شيء معنوي ممتد، يغير بمروره طبيعة الأشياء والكائنات الحية.

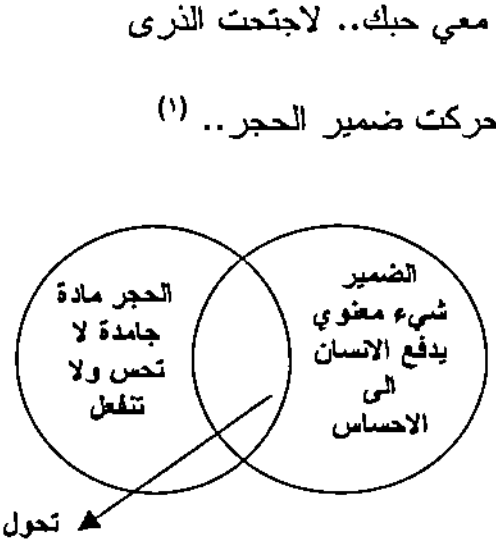


فالزمن يصبح مركبة تنقل المسافرين من مكان الى مكان آخر، ولقد ظهر تأثير الزمن بأن جعل له عجلات، فكما السيارة تقطع المسافات وتوصل الى مكان محدد، فكذلك الزمن يسير دون توقف ناقلا الإنسان إلى النهاية، وفي طريقة يغير من طبيعة المواد والكائنات محدثا تغيرات فيزيولوجية كالتجاعيد والتقوس.. الخ

وفي قوله:

لو معي حبك.. لاجتحت الذرى

ولحركت ضمير الحجر.. (١)



(١) الأعمال الشعرية الكاملة، ١/٢٦٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وأصبح الحجر كائنا حيا يحس وينفعل ويؤثر ويتأثر، كل هذا ليظهر الشاعر قيمة الحب وقوته في تحويل منطق الأشياء وتغيير وجه الكون على المستوى الدلالي، أما على المستوى الفني فيظهر انزياحا عن المألوف، محققا مستوى رفيعا من الشعرية.

ومن مستويات الاستعارة المهمة في شعر نزار قباني ما يسمى بـ "تراسل الحواس Corres ponances " حيث توصف كل حاسة الصفات مدركات الحاسة الأخرى، فلا تختص جارحة دون الأخرى بالوظيفة المنوط بها كتخصيص العين بالرؤية والأذن بالسمع واللسان بالذوق" (١)

وهو إيجاد نمط جديد من العلاقات اللغوية "ينبع من فكرة نقص نظام الحواس مما يستدعي مزج عملها، أو بتبادل معطياتها، وهنا نجد مدرك حاسة ما يوصف بما يوصف به مدرك حاسة أخرى فتتولد صورة ممتزجة بينهما تخالف العرف اللغوي والاستعمال البلاغي"(٢)

ويمكن العثور على مجموعة من هذه التراسلات في شعر نزار قباني، منها قوله:

من ربوة شقراء.. جاءت نفضة

دفيئة، شهية، معطرة (٣)

إن وصف الربوة (النهد) بصفة لونية، ووصف النفضة (وهي حركة) بالدفء (حاسة تعتمد على اللمس) والاشتهاء (وهي حاسة ذوقية) والعطر (وهو حاسة شمية) هو من قبيل تراسل الحواس الذي مزج الشاعر به ثلاث حواس في آن واحد، فأصبحت الحركة لمسية ذوقية شمية، فجاءت (النفضة) حاملها معها كل عناصر الجمال.

وفي قوله:

---

(١) عاطف جودة نصر: الخيال وظائفه ومكوناته الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ٢٠.

(٢) يوسف نوفل: الصورة الشعرية والرمز اللوني، سابق، ص ١٦٥.

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة، ١/١٢٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

سامحيني يا مصر.. إن جمح الشعر

فطعم الحريق تحت لساني [١]

أسند حاسة (الذوق) إلى حاسة (بصرية/ لمسية) فأضفى على البيت دلالة خاصة، أراد التعبير عن المرارة والحرقة التي انتابته لما حل بمصر بعد توقيع معاهدة السلام مع إسرائيل، لقد صور نزار التخاذل والاستسلام بمأكول له طعم تحت اللسان، وهذا المطعوم حارق اشتركت حواس مختلفة في تجسيده وتحديده.

وفي إحدى تجليات الشعر يحلق نزار في صورة متعلقة بهذا النوع من التقنية صانعة نوعا من اتحاد الحواس، فأصبح مجال الحاستين مجالا واحدا، كما في قوله:

ومن شرف الفكر أن يصعدا

تخيلت.. حتى جعلت العطور

ترى.. ويشم اهتزار الصدى [٢]

إن تحليق المبدع في عالم الخيال يجعله يمزج الحواس ويوحدها، فتتحد نتيجة ذلك الطبيعة والكون معه، فيصبح المحس بالعين مشموما والمسموع مشموما، ويؤدي هذا الاتحاد إلى ضرب من التداخل الشديد بين مفردات هذا الواقع ينجم عن خلخلته صورا شعرية متسقة ومنسجمة، كما يؤدي ذلك إلى تقويض آليات المشابهة في الصور البيانية التقليدية من ناحية وإلى تأكيد اختلاف المنظور الشعري الحديث عند نزار عن غيره من ناحية أخرى.

---

(١) السابق، ٣/٤٨٣.

(٢) نفسه، ١/٤٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ونجد عنده أمثلة على هذه الظاهرة (التراسل) في شعره، نحو: تبادلية الوظيفة ما بين الحواس في قوله: شهية العطر [١] وأغنية شقراء الحروف[٢]، وأنامل صوتك الزرقاء[٣]، وإن للمخمل صيحة[٤]، النداء الساخن. [٥]

ثانيا: أساليب بناء الصورة المركبة:

الصورة المركبة هي "مجموعة من الصور المفردة المترابطة مع بعضها بوحدة منطقية أو عضوية أو نفسية او معنوية مبنية بناء محكما من خلال علاقات خاصة، مثل علاقات التداعي الحر أو المعادل الموضوعي أو البناء الشكلي للصورة تتآزر مع بعضها لتقديم موقف أو فكرة أو عاطفة يصعب أن تستوعبها صورة مفردة واحدة" [٦]

وتتشكل الصورة المركبة من خلال حشد الصور المفردة، وتراكم الصور والتشبيهات المركبة، ومن خلال تكامل الصور المفردة التي ترتبط مع بعضها ارتباطا عضويا.

والملاحظ على صور نزار قباني أنه لم يعمل على تعميق صوره، وإنما بقي وفيا في قصيدته للمفهوم البلاغي، فإذا كان القدماء يركزون في صورهم الشعرية على وظيفتي الإيضاح والإفادة فان نزارا أيضا كان اعتماده في بناء صوره على هاتين الوظيفتين، غير أنه امتاز عن غيره بكونه مولد انزياحات صورية تخترق أفق انتظار القارىء فتأتي علائقها في أحيان كثيرة غير مألوفة.

وهو من خلال وظيفة الصورة الشعرية – بنيويا– جعل الصورة تسهم إلى جانب مكونات أخرى في تماسك البناء العضوي للقصيدة، فقد تتعدى الصورة حيز الجملة لتحضر في عدة جمل، فعلى سبيل المثال، فهو في قصيده "القصيدة المتوحشة" يربط بين الصور الجزئية البسيطة لتشكيل صورة مركبة، ثم تكوين صورة كلية من مجموع الصور

---

(١) السابق، ٧٧/١

(٢) نفسه، ٢٣٠/١.

(٣) نفسه، ٢٢٣/١.

(٤) نفسه، ١٧٨/١.

(٥) نفسه، ٥٣١/٣.

(٦) صالح أبو أصبع: الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، مرجع السابق، ص ٤٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المركبة، مستثمرا تكرار الجملة (أحبيني) للانتقال من مجموعة الصور الجزئية الى غيرها، يقول:

أحبيني..
كزلزال.. كموت غير منتظر
وخلي نهدك المعجون
بالكبريت والشرر
بهاجمني.. كذئب جائع خطر
وينهشني.. ويضربني
كما الأمطار تضرب ساحل الجزر
أنا رجل بلا قدر
فكوني أنت لي قدري
وأبقيني على نهديك
مثل النقش في الحجر (١)

تشكل المقطع السابق من مجموعة صور جزئية هي:

أ- الصورة الأولى: هيئة الحب المرغوب فيه منها

١- تشبيهه بالزلزال ٢- بالموت غير المتوقع

ب- الصورة الثانية: صورة النهد

١- معجون بالكبريت والشرر ٢- مهاجم شرس وخطير

٣- وحش ٤- مدمر

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، ٢/٤٢٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

جـ- الصورة الثالثة: صورة الارتباط والالتصاق بين المحبين

إن الصورة المركبة: طلب الشاعر من محبوبته أن تحبه بعنف، هي صورة تشكلت من خلال الصور الجزئية التالية:

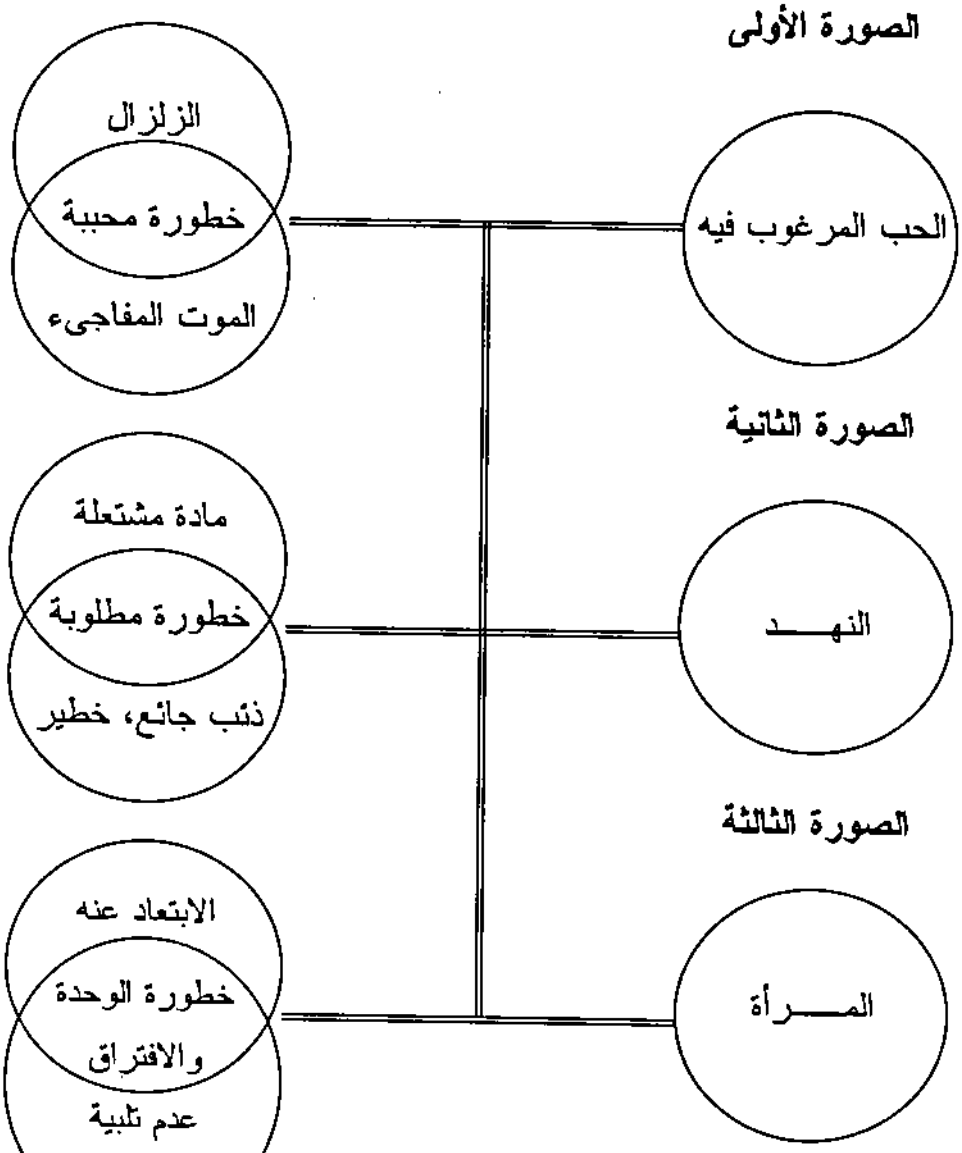
تشبيه الحب بالزلزال والموت، تشبيه النهد بالذئب، وتجريد الصورة بالأفعال التي تقرب المشبه (النهد) من المشبه به (الذئب) نحو: يهاجمني، ينهشني، يضربني، وتشقيق الصورة، اذ لم يكتف بتصوير النهد بالذئب بل راح يركز على أفعال البطش والقوة. ثم تعميق الصورة الثالثة بـ "فعل الأمر" الذي يتعالق مع احبيني وقفل المقطع بالمثل العربي الذي يدل على دوام الأثر طويلا.

ويمكن رسم العلاقات بين الصور الجزئية على النحو الآتي:

التي تربط بمحور الصورة الثانية والصورة الثالثة:

ويمكن رسم العلاقات بين الصور الجزئية على النحو الآتي:

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit



- حث الشاعر على المزيد من الحب على الرغم من خطورته وعنفه

- تفضيل الحب العنيف لأنه أكثر دواما

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وفي قصيدة "المقهى" مجموعة من اللقطات التصويرية (الصور الجزئية) التي شكلت صورة مركبة، كانت وسيلة الشاعر في التقاطها من زوايا متعددة، كما في قوله

في جواري اتخذت مقعدها
كوعاء الورد في اطمئنانها
وكتاب ضارع في يدها
يحصد الفضلة من إيمانها
يثب الفنجان من لهفته
في يدي، شوقاً إلى فنجانها [١]

فالصورة المركبة السابقة تشتمل على: تشبيه الفتاة بوعاء الورد ثم تنتقل العدسة إلى ما تحمله هذه الفتاة في يدها (الكتاب) ثم تنتقل اللقطة إلى الفنجان الذي في يدها، ويستمر المقطع بالتقاط صور جزئية مثل: الانتقال إلى الضوء على ركبتها، والتحديق بفمها، والحوار بينهما.. لكن المدهش في المقطع السابق أن الشاعر نقل عواطفه إلى (الجماد) وهو الفنجان، وفي حقيقة الأمر ليس الفنجان الذي وثب وانما هو الشاعر، وهو بذلك قد حقق قدراً مناسباً من الشعرية في صورة مركبة ضمت لقطات متفرقة لفتاة اتخذت في المقهى مكاناً بجواره، فرسم صورته من خلال: التشبيه والاستعارة والتجسيد، لتصور فتاة في مكان وزمان محددين.

ومن أشتات الصور الجزئية المعتمدة على الاستعارات البسيطة شكل نزار كثيراً من صوره مستخدما أسلوب تراكم الصور، كما في قوله:

ففي بابي يرى أيلول يبكى
وفوق زجاج نافذتي دموع
ويسعل صدر موقدتي لهيباً
فيسخن في شراييني النجيع

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، ٣٦/١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتلتفت الستائر في حنين
وتذهل لوحة.. ويجوع جوع [١]

فالاستعارات المكنية: أيلول يبكي، الموقد له صدر يسعل/الستائر تلتفت في حنين/ الجوع يجوع، كلها استعارات تضافرت مشكله صوره مركبة: عدم تمكن الشاعر من محبوبته، ولذلك كثرت مفردات الحزن: البكاء، الدموع، السعال، اللهيب، النجيع الساخن، الحنين، الذهول، الجوع.. وفي الواقع إن الطبيعة لا تتحول ولا تتأثر، لكنها نفس الشاعر وأحاسيسه التي يبثها في الكون، ويصبغ بها الأشياء حتى تبدو مشاركة له حزنه وما حزنها إلا حزنه، وما بكاؤها إلا بكاؤه، ولقد صرح هو بذلك في قوله: "فيسخن في شراييني النجيع".

ولو انتقلنا إلى صورة مركبة أخرى من القصيدة نفسها لوجدنا نزاراً يعتمد في أسلوبه أكثر ما يعتمد على التكرار اللفظي لكلمة معينة يبدأ بها المقطع، ويكررها ثم يلخذ بإبدال الصور الجزئية، وتقليب المفردات مع الاحتفاظ بأحادية الدلالة، لأن الصورة لا تحاول الحفر في العمق، بل بقيت سائرة في خط دلالي أفقي سطحي، كما في قوله:

أحبك في مراهقة الدوالي
وفيما يضمر الكرم الرضيع
وفي تشرين، في الحطب المغني
وفي الأوتار، عذّبها الهجوع
وفي كرم الغمائم، في بلادي [٢]

إن تكرار حرف الجر (في) وتغيير مكونات الصورة فقط، والاحتفاظ بشكل المقطع، يؤكد حقيقة عدم تعمق نزار في تشكيل الصورة، والحرص على التراكمات التكرارية بأشكالها المختلفة.

---

(١) السابق، ٤٦/١.
(٢) نفسه، ٤٦/١ وينظر أمثلة ذلك، ٦١٨/١، ٦١٩/١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وفي قصيدة "غرفة" يذكر نزار أشياء المرأة المتناثرة في الغرفة، ثم يبدأ بسرد هذه الأشياء: الدورق، والوشاح، والعقد.. وإدخال هذه الأشياء في علاقات استعارية، فـللدورق يبكي، والوشاح واجم، والعقد أشجاه الحنين، وهو صور تشي بحالة الشاعر النفسية، وجـو الغرفة الحزين نتيجة تخلخل العلاقة العاطفية، ويستمر هذا الجو الكئيب مسـيطراً علـى أجزاء اللوحة، في قوله:

وذلك السوار يبكي
حبنا.. والخاتم
في الركن منديل.. يناديني
شفيف.. فاغم [١]

وعلى هذه الوتيرة تسير صور القصيدة لتشكل في نهاية المطاف صورة كلية تعلن عـن حزن الأشياء في الغرفة. إن الصورة السابقة انتقلت من الذكر الاجمالي (أشياء الانثى) ثم أخذ ينقل عدسته التصويرية على جوانب الصورة (أشياء الأنثى مفصلة) مسـقطاً عليـها حزنه ومشاعره ولهذا أصبحت هذه الأشياء (مشعرنة) لأنها معادل الروح، ولـولا ذلـك لبقيت نثرية لا تمت إلى عالم الشعر بصلة. واتبع نزار هذا الأسـلوب (بنـاء الصـورة المركبة من خلال ذكر الشيء مجمل ثم يبدأ بتعداد ما يندرج تحت هذه الصفة الاجماليـة، ويذكرنا هذا بقصيدة له بعنوان: "عند امرأة" عدد فيها نزار كل ما يذكره بالأنثى: الشـعر والنبيذ والشمعة والعقد والنهد والألوان والموقد والرسوم والمقعد، لكن وجه الاختلاف بين القصيدتين يكمن في أن الثانية كانت أكثر تركيزاً لإسقاط حالته النفسية على الأشياء، كمـا يصرح هو بقوله:

والعقد فوق ناهديها
سابح.. مغّرد
كعقدها غريزتي
تنهار.. ثم تصعد [٢]

---

(١) السابق، ١٤٨/١ وللمزيد من هذه الأمثلة ينظر ٥٦/١، ٩٥/١
(٢) نفسه، ١٦٩/١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ثلاث صور جزئية صور فيها: النهار، والليل، والبحر من خلال ثلاثة تشبيهات: الأول سنة الشمس بحقل البرتقال والثاني شبه الليل بصندوق الحليّ، والثالث شبه فيه البحر بالشال وكان التشبيه الأول بأداة التشبيه في حين كان الثاني والثالث تشبيهين بلغيين حذف بهما الأداة ووجه الشبه، وذلك لإبراز روعة المكان في لحظة زمنية في الصورة الأولى النهار، وفي الثانية الليل، أما الصورة المركبة الناجمة عن هذه الصور الجزئية فهي روعة المكان الموصوف (آسيا/ هونكونغ) معتمدة هذه الصورة على العنصر اللوني: الأصفر (حقل برتقال/ الشمس) واللون الفضي (صندوق من الحلي/ الليل) واللون البنفسجي/ البحر).

ومن الطرق التي اتخذها الشاعر في بناء الصورة المركبة أنه كان يحشد للبؤرة المركزية عدداً من الصور الجزئية المتراكمة، التي تسير كلها باتجاه واحد هو مشبه مركزي تتمحور المشبهات به حوله، ففي المقطع التالي مشبه وحيد هو (قلبي)، والمشبه به متعدد، يقول:

مبلل. مبلل

قلبي. كمنديل سفر

كطائر.. ظل قروناً ضائعاً تحت المطر

زجاجة.. تدفعها الأمواج في بحر القدر

سفينة مثقوبة تبحث عن خلاصها

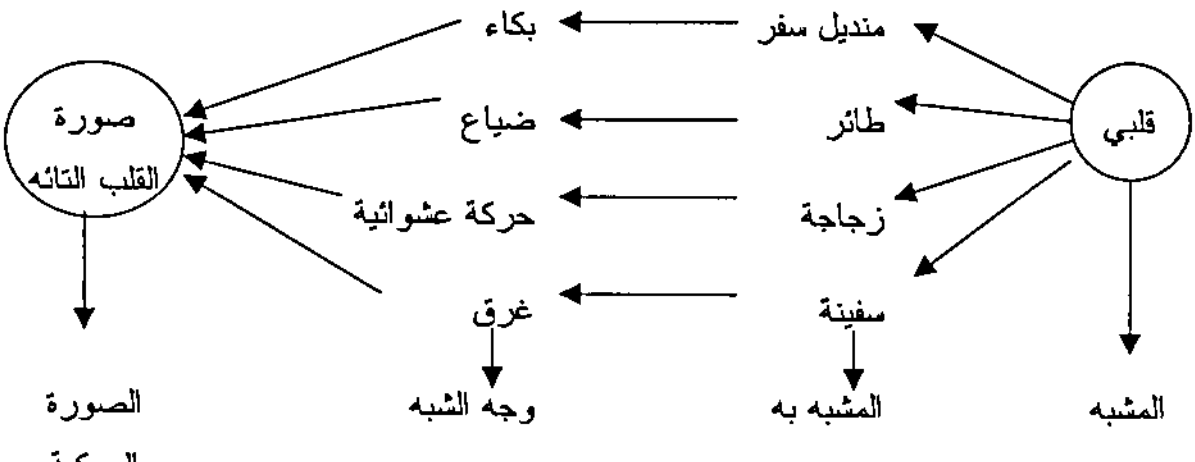
تبحث عن شواطيء لا تنتظر [1]

نلاحظ في المقطع ما يلي:

---

(١) السابق، ١/٤٨٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit



يؤكد ما ورد سابقاً قوله في القصيدة ذاتها:

قلبي يا صديقتي

مدينة مغلقة

يخاف أن يزورها ضوء القمر [١]

إننا أمام صورة مركبة لقلبه الذي غدا حطاماً، ومدينة ليس (في ساحاتها سوى الذباب والحفر) على حد قوله في خاتمة القصيدة، ولعل السبب في اختيار عنوان "الدخول الى هيروشيما" التي لم يرد ذكرها في ثنايا القصيدة ليجعل القارىء يعقد صورة تشبيهية بين قلبه الذي أصبح حطاماً وهيروشيما التي أصبحت كذلك بعد القاء القنبلة الذرية الأمريكية عليها فالمدينتان: قلب الشاعر/ وهيروشيما، محطمتان إن الداخل إلى (هيروشيما الشاعر - قلبه) لن يجد سوى أعمدة مكسورة وأرصفة مهجورة، كما يقول هو عن ذلك

كما اعتمد في بناء الصورة المركبة على أسلوب المفارقة التصويرية هذا النمط البنائي الذي يهدف إلى إبراز التناقض بين وضعين متقابلين هما طرفا المفارقة، ومن أمثلة ذلك قوله على لسان فتاة:

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، ٤٨٩/١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يعود أخي من الماخور
عند الفجر سكرانا
يعود كأنه السلطان
من سماه سلطانا
.....
يعود أخي من الماخور
مثل الديك.. نشوانا
فسبحان الذي سواه من ضوء
ومن فحم رخيص.. نحن سوانا [١]

عرض الشاعر لقضية اجتماعية هي التمييز في المعاملة بين الذكور والإناث في صور ساخرة مبنية على المفارقة التصويرية: صورة الولد الذي يعود الى البيت عند الفجر سكراناً لا يستنكر عمله عليه أحد، وصورة الأنثى المحاصرة التي لا تغفر لها زلة، فصورة الرجل في النص:

- العودة من الماخور متأخراً/ قضاء الليل سكراناً/ الاحتفاظ بمكانته عند الأهل مهما فعل/ تمحى خطاياه/ يبقى الأعلى والأجمل والأنقى.. أما صورة الفتاة فلقد عبّر عنها الشاعر بأن اقترنت بالفحم الرخيص في مقابل الضوء، كما أن عبارة: فسبحان الذي سواه.. سوانا- المفرد في مقابل المجموع تبرز حجم المفارقة وعمق المأساة.

كما يمكن استعراض بعض الصور المركبة استعراضاً موجزاً لتبين أساليب بناء الصورة لدى نزار قباني، ومن ذلك:

أولاً: - صورة منظمة فتح التي شبهها بالحصان/ الماء/ الثلج/ الطل/ الطفل.. ومن خلال هذه التشبيهات الجزئية استطاع أن يبني صورة مركبة ثم كلية. [٢]

---

(١) السابق، ٦١٢/١.
(٢) نفسه، ١٣٩/٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- صورة القدس: شبهها بالطفلة والتبول والواحة، فتشكلت صورة لمدينة مقدسة طاهرة جميلة. (١)

- ومثل هذه الصور نجد صورة للمناضلة جميلة بوحيرد وصورة للشام بأنهارها ونوافيرها وعناقيد عنبها. (٢)

ثانياً: صور مركبة من خلال توسيع بؤرة الرؤية، فاليد أو النهد، قد يصبحان مدينتين أو واديين أو ربوتين، وقد تصبح العين بحيرة خضراء فالتوسع في مساحة صورة الجسد سمة بارزة في الصورة النزارية.

ثالثاً: الانتقال من صورة إلى أخرى عن طريق التكرار اللفظي، كما في قوله:

ويقال عن ساقيك إنهما
في العري.. مزرعتان للفل
ويقال: أشرطة الحرير هما
ويقال: أنبوبان من طلّ
ويقال: شلالان من ذهب (٣)

والملاحظ على مثل هذا النمط من الصور أنها صور تسير في خط أفقي، تتقدم على السطح والوصف الخارجي دون أن تغوص الى العمق، إنها توصيف خارجي، تبقى فيه الصورة جامدة، تصور - في المقطع السابق- الجسد في حالة ثبات، يرشدنا العنوان: "إلى مضطجعة" إلى ذلك يؤكد هذا قوله في خاتمة القصيدة: "لا تزعجي ساقيك بل ظلّي".

نخلص من هذا كله، إلى أن نزار قباني تنوعت أساليب بناء صوره فمن حيث المساحة، بنى صوره المركبة المشتملة على العديد من الصور الجزئية على تراكم الصور الجزئية، والتكرار اللفظي الذي ساعده في اختيار صوره متعددة، ومن زوايا مختلفة، ثم حشد بعض الصور عن طريق التداعي الحر، والوصف المباشر، كما استخدم بعض

---

(١) السابق، ١٦٢/٣.
(٢) نفسه، ٣/ ٥١
(٣) نفسه، ١٤٣/١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الصور التجسيدية معادلاً موضوعياً لعواطفه، كما تغلب على صوره الشعرية أنها صور جزئية موجزة سريعة قصيرة المدى، ويمكن عدّه على هذا الأساس شاعراً مصوراً لا رساماً غايته القصوى، تجويد الصورة الشعرية من الخارج دون الغوص في أعماقها، فبقيت صورته الشعرية قريبة من عالم الواقع بعيدة عن عالم الحلم.

ثالثاً: أساليب بناء الصورة الكلية:

حدد النقد الحديث الصورة الكلية بأنها "تلك الصورة التي تقدم مشهداً سينمائياً يمتد عبر عدة أبيات ليجسد لنا من خلال عناصر ثلاثة هي الصوت واللون والحركة. وهذا ما حققه البناء الحداثي للشعر حين اعتمد مفهوم الوحدة العضوية في بنية القصيدة" (١)

والصورة الكلية هي المحصلة النهائية التي تصور الرؤيا المتكاملة للشاعر بجوانبها المختلفة في قصيدة ما، وتشكل بجملتها فناً كاملاً، كما أنها وليدة الوحدة العضوية أو النفسية التي تشكل تلاحماً بين صور القصيدة المتتالية. فالصورة الشعرية - كما يقول عز الدين اسماعيل- : "ينبغي ألا تنفصل عن التفكير الكلي الشامل". (٢)

والصورة الكلية هي محصلة مجموعة من الصور المفردة الجزئية البسيطة والمعقدة، تتآلف معاً لتعبر عن فكرة أعقد وأنضج داخل القصيدة، تعكس رؤيا شعرية متكاملة منسجمة تمليها تجربة الشاعر التي لا يمكن للصورة المفردة وحدها أن تصورها، وينبغي على الصور الجزئية أن تتآزر مع بعضها لتشكيل الصورة الكلية وإلا فقدت الصورة الجزئية دورها الحيوي في الصورة العامة.

وظهرت الدعوة الى الصورة الكلية بظهور الدعوة إلى الوحدة العضوية والحركات الرومانسية في الشعر العربي التي كانت تنظر الى القصيدة بوصفها جسداً واحداً، ثم تبع ذلك النظر في صور القصيدة الجزئية التي تضم في صورة كلية ممتدة عبر عدة أبيات أو مقطع أو قصيدة أو ديوان

---

(١) بروين حبيب: تقنيات التعبير في شعر نزار قباني، سابق، ص ١١١.

(٢) عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، سابق، ص ١٦١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وإذا كان نزار قد قدم صوراً مفردة وجزئية تفاعلت مع بعضها من خلال علاقات معنوية ونفسية شكلت بمجموعها صورة مركبة مستقلة ـ كما أسلفت- فإن هذه الصورة المركبة تفاعلت مع شقيقاتها، لتؤلف في نهاية القصيدة صورة كلية، أي أن كل صورة تتمتع باستقلالية ذاتية، لكنها تتلاحم مع بقية الصور الأخرى في السياق الكلي للقصيدة.

وأولى الصور الكلية ـ بحسب بنائها- تلك الصور المتنامية تنامياً متدرجاً ومنطقياً تظهر فيها الوحدة العضوية، ومن أمثلة ذلك قصيدة "حوار ثوري مع طه حسين" التي كانت تدور حول محور واحد هو رثاء المفكر العربي والدكتور طه حسين في أربعة وستين بيتاً على وزن البحر الخفيف، وعلى قافية واحدة، ولقد بني نزار قصيدته من الصور المركبة الآتية:

الصورة الأولى: اشتراك الشاعر والمرثي في عشق الكتابة والمعاناة.

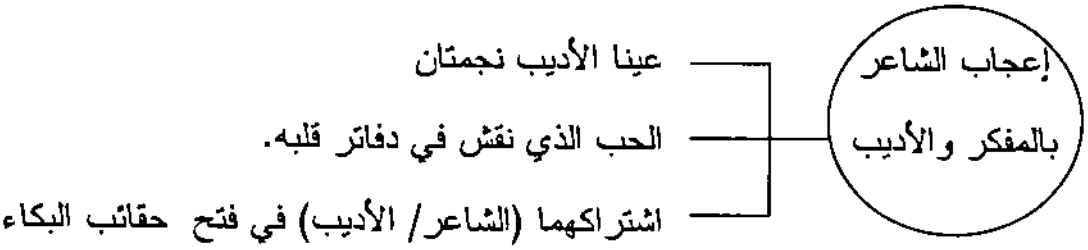
الصورة الثانية: آثار طه حسين الخالدة، وجرأته الأدبية.

الصورة الثالثة: مقارنة بين عصرين: عصر الأديب طه حسين وعصر الشاعر وقت كتابة القصيدة.

الصورة الرابعة: تأثر الشاعر فكر طه حسين وانتقاد فكر غيره من المنافقين.

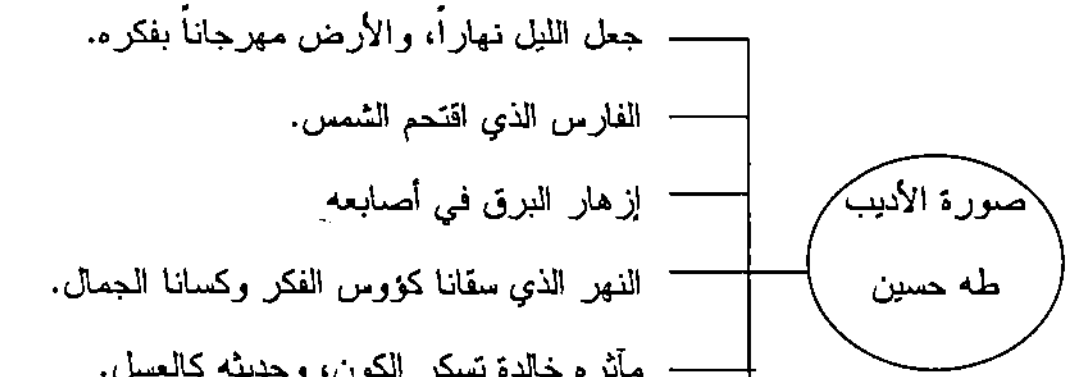
الصورة الخامسة: إبراز دور مصر الريادي والحضاري في شتى المجالات.

وتكاد أن تكون هذه الحركات أو الدوائر الخمس محور القصيدة العام ولو حاولنا تفتيت الصور وإعادتها الى أبسط صورها لرأينا أنها تتالف من الصور الجزئية التالية:

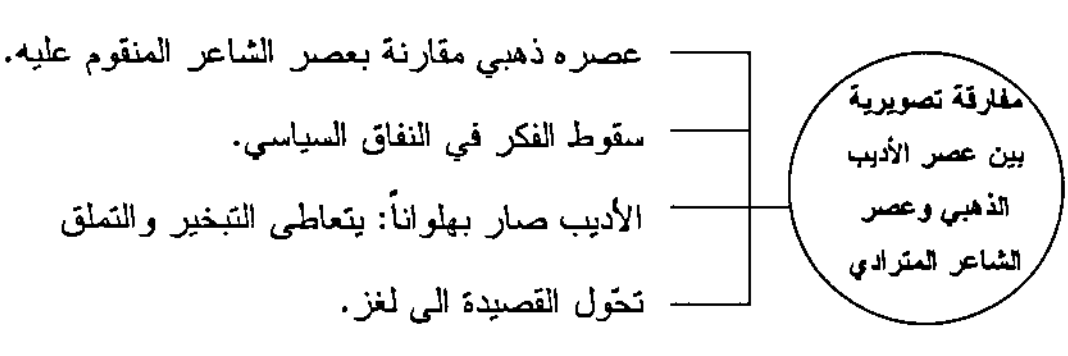


All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

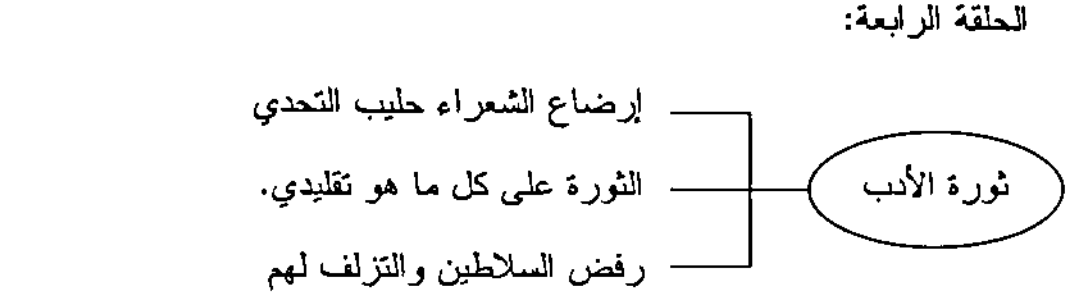
الحلقة الثانية



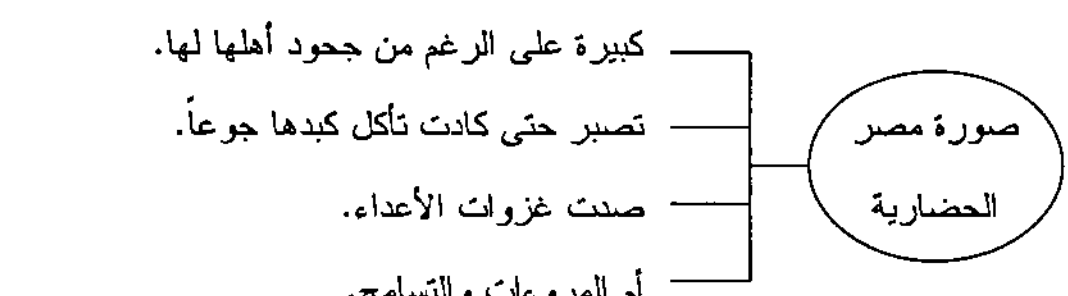
الحلقة الثالثة



الحلقة الرابعة:

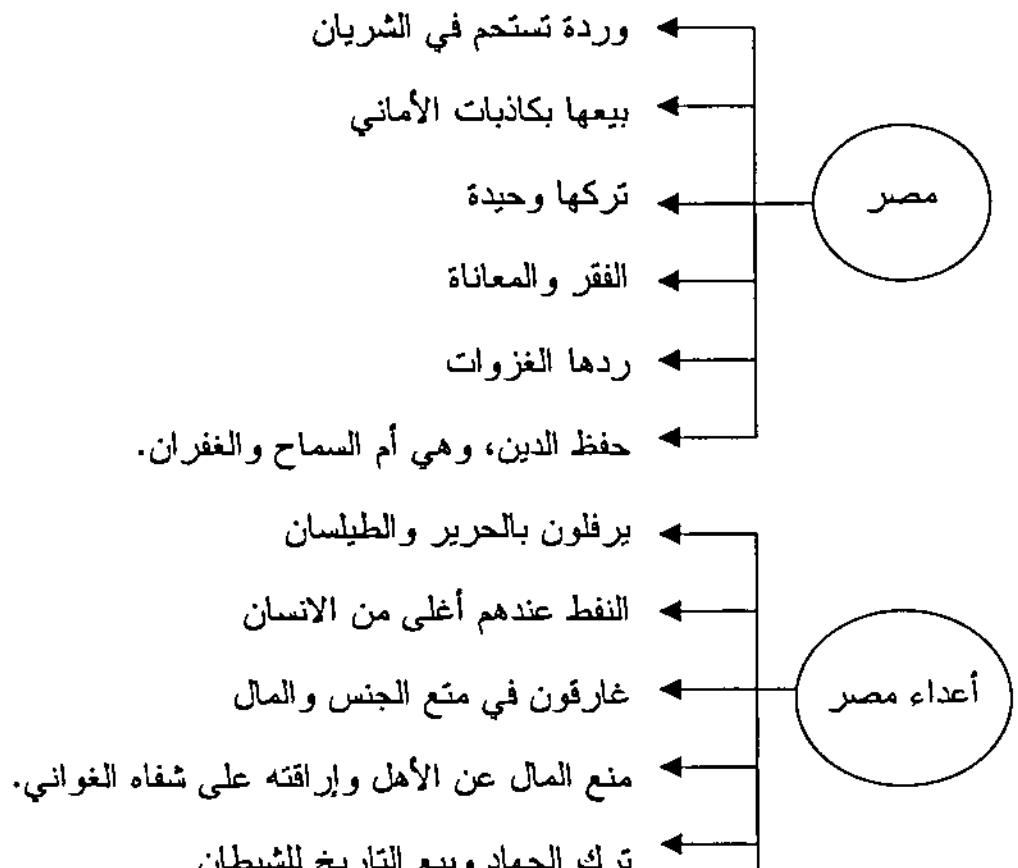


الحلقة الخامسة



All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

هذه هي الصور مجتمعة التي ترابطت ترابطا متناميا ومنطقيا تلك الصور التي ظـــهرت فيها الوحدة العضوية بوضوح نتيجة لنمو الشعور وتطوره، ولو أخذنا مثالا واحـــدا مـــن الحلقات الخمس السابقة ولتكن الحلقة الخامسة: صورة مصر ودورها الحضاري، لوجدنـــا الصور الجزئية على النحو التالي:



فمن خلال الصور الجزئية البسيطة بني نزارا صورا مركبة، ومن خلال الصورة المركبة بني صورة كلية رثى فيها الأديب طه حسين ونقد عصره - عصر الشاعر- ثم أبرز دور مصر الريادي والجهادي.

ويكتفي للتدليل على بعض المفارقات التصويرية أن نقتطف بعض الأبيات وننزعها مـــن سياقاتها، نحو قوله:

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- يشترون النساء هـل ثـم شـار لدمـوع الأطفـال فـي بيسـان
- يشترون الدنيا.. وأهـل بـلادي ينكشـون الـتراب كـالديدان
- أكلت مصر كبدهـا.. وسـواها رافـل بـالحرير والطيلسـان
- أيـها الغـارقون فـي نعـم الله ونعمى المربربـات الحسـان [١]

نلمس مما سبق ذكره أن الصور الجزئية وطريقة نزار في بناء أساليبها سايرت الفكـرة العامة للقصيدة، وشاركت في حركتها العامة، فظهرت على شكل حلقات تؤدي الأولى الى الثانية وهكذا إلى أن نصل الى الخاتمة على النحو التالي:

الأديب ← الأديب (طه حسين) والشاعر ← الأدب ← حالـة الأدب الراكـدة ← النقـد السياسي ← صورة مصر

أما الصور الكلية التي تبنى على أساس غير منطقي لاعتمادهـا علـى الوحـدة النفسية، فهي تكاد ان تكون معدومة في شعر نزار قباني، لتركيز أبعاد الصورة الشـعرية لديه على تراكم الصور، وتناميها مع بعضها بعضا مشكلة وحدة عضوية مترابطة.

ويمكن أن نحدد أساليب بناء الصورة الكلية في شعر نزار قبـاني فـي المحـاور الآتية: البناء المقطي، والبناء الدائري، والبناء الدرامي

١- البناء المقطعي:

وهو البناء الغالب على قصائد نزار قباني، وله في هذا البناء أسـاليب متنوعـة، منها: بناء القصيدة على مقاطع تحمل أرقاما، أو بوضع إشارات طباعية فاصلة بين كـل مقطع والمقطع الذي يليه كالنجمة، وإما بترك مسافة سطر طباعي. [٢]

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، ٤٨١/٣.

(٢) ينظر في النظام المقطعي: لمزيد من الأمثلة، نفسـه، ٦٩/١، ١٩٨/١، ٢١٢/١، ٦١٥/٢، ٨٣٩/٢، ١٥/٣، ٦١/٣، ٧١/٣-٩٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والملاحظ على نظام المقاطع المرقمة أنها نادرة الوجود في الجزء الأول من أعماله الشعرية، وهي مرحلة بواكير انتاجه الشعري، وكان يفصل بين المقطع والآخر علامات تزيينية كالنجمة التي ترد في كثير من قصائده قبل المقطع الأخير، لا لتحقيق غاية معنوية لربط الأجزاء بعضها البعض وانما لتكرار المقطع الأول في نهاية القصيدة.(١)

يستثنى من هذا النظام ديوان (سامبا) لخصوصية الايقاع الموسيقى المفروض عليه، حيث بني الديوان على مقاطع ينتهي كل مقطع بعلاقة ترقيمية.

أما الجزء الثاني فظهر فيه خلافا (للنجمة) تكرار كلمة مشعره ببداية مقطع جديد(٢) لكن بوادر الترقيم العددي للمقاطع في أعماله الشعرية ظهرت بظهور عناوين مشعره بذلك، نحو: "خمس رسائل الى أمي" (٣)، "أوراق أندلسية" (٤) ثم استمر هذا النمط (الترقيم) في الجزء الثالث حتى أصبحت هذه الظاهرة – فصل المقاطع بالأرقام- سمة شكلية لقصائده. (٥)

ولكن هل حقق نظام المقاطع اللحمة النصية بين الأجزاء المختلفة في قصيدة نزار؟ وهل شكلت المقاطع وحدة معينة داخل القصيدة؟

من القصائد التي يمكن أن تنهض بالاجابة عن هذا السؤال قصيدة "أريدك أنثى" الذي لعب التكرار الجملى (أريدك أنثى) دورا بينا على الصعيدين: المعنوي والشكلي، حيث خدم المعنى لأنه استطاع ان يحول الأنثى الى أنثى الحلم صعبة التحقق والوجود.

تكونت القصيدة من عشرة مقاطع، يبدأ كل مقطع فيها "أريدك أنثى" وقد تتكرر داخل المقطع الواحد غير مرة، وباحصاء ورود كلمة "الأنثى والأنوثة" تبين أنها وردت

---

(١) السابق، ١٤٦/١، ١٥٣/١، ١٧١/١، ٣١٠/١.

(٢) ينظر نفسه، ٢٧٢/٢-٢٧٣، ٢٨٣/٢، ٥١٤/٢-٥١٧، ٥٢٠/٢-٥٢٢، ٥٢٦/٢-٥٢٨.

(٣) نفسه، ٥٢٩/٢.

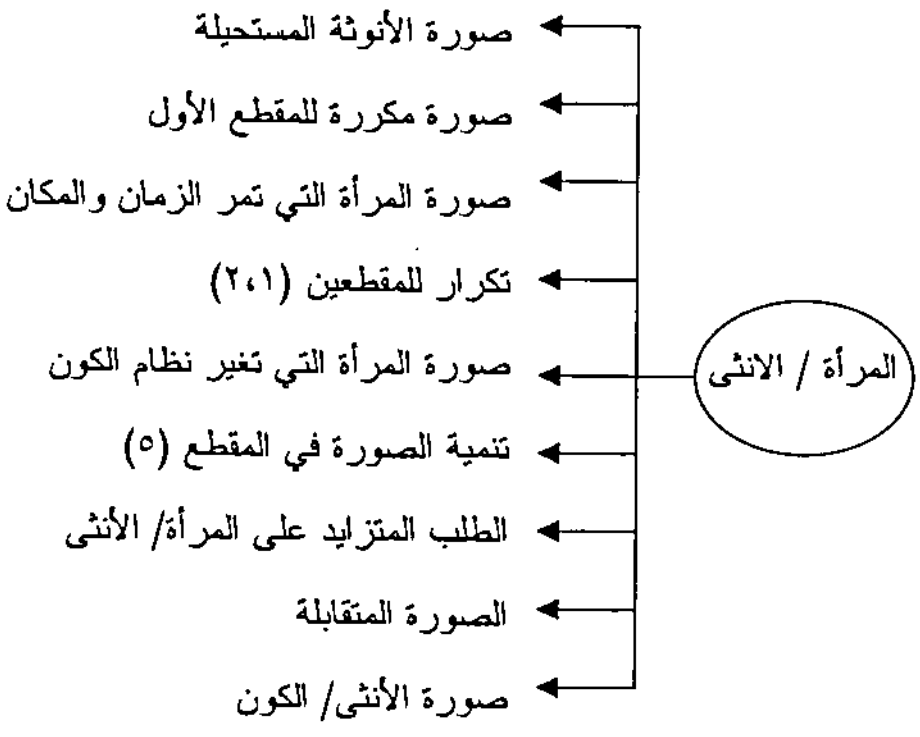
(٤) نفسه، ٥٥٧/٢-٥٦٢.

(٥) ينظر نفسه ١٥/٣ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ثماني وثلاثين مرة، ولنا أن نسأل هل كان التكرار الوفير لفظيا وحسب؟ أم له دلالة وارتباط بالنص؟

ولدى استعراض الصور في المقاطع تبين أنها تدور ضمن المحاور التالية:



ولو اخترنا المقطع الخامس من القصيدة – وهو اختيار مقصود – لنتلمس فيه صورة مركبة من صور القصيدة ومدى مشاركتها في بناء النص ومن خاتمة المقطع بالذات، يقول فيه:

أريدك.. أنثى.. ليخضر لون الشجر
ويأتي الغمام الينا.. ويأتي المطر
أريدك أنثى.. ولا أدعيك لنفسي
ولكن .. ليسعد كل البشر [١]

فمن الواضح أن القصيدة ارتقت ارتقاء حضاريا، فالشاعر لا يطلب المرأة/ الجسد وإلا ما أصر على مفردات الأنوثة، بل هو يطلب المرأة/ الانوثة لأن الأنوثة حضارة، وهذا التناول يختلف عن تناول نزار في قصائده التي تضج بالحسية ووصف الجسد دون

(١) السابق، ٢/٨٢٢-٨٢٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الغوص في الجوهر، ولقد اتسعت الصورة هنا بهذا الأسلوب حتى أصبحت المرأة معادلا للكون بل هي الكون بإنسانه وشجرة وحجرة.

وإذا جاز لنا أن نميز بين: امرأة الجسد وامرأة الروح المرغوب فيها فاننا نلمس – هنا- ظهور المرأة بوصفها قضية وموضوعة كبرى نحى فيها نزار الجسد جانبا، وتمسك بكل ما يتعلق بالروح في صورته الشعرية وهو من خلال جهله بمكونات المرأة الأنثى يبرز دورها واستقلاليتها كما في قوله أنه:

لا يدعى العلم بكيمياء النساء/ لا يعرف من أين يأتي رحيق الأنوثة، لا يعرف كيف تصير الظباء ظباء/ لا يعرف كيف تتقن العصافير فن الغناء/ يجهل كيف يركب عقار الأنوثة/ يجهل كيف تكتب الفراشة شعرا..

فمن خلال حركة الصورة ونفي العلم (الجهل) ندرك أن الشاعر كون صورة مركبة سارت القصيد كلها لتنمي هذا الجانب فيها، كما استعان الشاعر بكل الوسائل التعبيرية الضرورية للتعبير عن المرأة بوصفها قضية كبرى ترتفع عن عالم الغريزة الجسدية وترتقي الى أن أصبحت في القصيدة تحاكي المطلق.. امرأة كونية تعمر وجه الأرض، وتسعد البشرية، ولهذا يختم قصيدته بقوله:

أريد أنثى
لأن الحضارة أنثى
لأن القصيدة أنثى
وسنبلة القمح أنثى.. (١)

أما الأسلوب الثاني من أساليب بناء الصورة الكلية القبانية فهو البناء الدرامي، الذي يعتمد في صياغة صورة وأفكاره على عناصر التعبير الدرامي، كالحوار أو حشد الصور عن طريق السرد القصصي "فالحركة والحدث الذي يقدمه الصراع يعدان جوهر

(١) السابق، ٨٢٧/٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الدراما" [١] وأسلوب القص والحوارية داخل بناء القصيدة من السمات الأسلوبية عند نزار، والقص يستتبع الحوار، وهو ما يقتضي قيامه بين أكثر من صوت داخل القصيدة. وبما أن الحوار (نتوء أسلوبي) فإن استخدامه داخل بنية القصيدة يضفي عليها كثيرا من التوترات، وإن مثل هذا الأسلوب موجود في قصائد نزار الأولى، لكنها تعمقت في نتاجه المتأخر مرحليا، ومن القصائد التي اعتمدت بشكل رئيس على أسلوب الحوار والقص، بل إن الحوار سمة رئيسة فيها، قصيدة "قارئة الفنجان":

جلست .. والخوف بعينيها
تتأمل فنجاني المقلوب
قالت: يا ولدي، لا تحزن
فالحب عليك هو المكتوب [٢]

تبدأ الحركة الأولى فيها بـ "صورة قارئة الفنجان، وهي تتأمل فنجان الشاعر، وتصرح له بأنه مفروض عليه العشق، ومن خلال قراءة الفنجان (بنوءة المستقبل) تفرز عشرات النبوءات:

حياتك أسفار وحروب/ ستحب كثيرا/ ستعشقين كثيرا/ ستموت كثيرا/ ترجع كالملك المغلوب/ سيحب امرأة لها أوصاف مختلفة/ وتقفل الصورة على النهاية الدرامية: الطريق المسدود.

ونلمح الأثر الأسطوري والأجواء الغريبة قبل الوصول الى المحبوبة، ومن ذلك: أنها نائمة في قصر مرصود/ لها قصر تحرسه الجنود والكلاب/ من يدخل إلى حجرتها فهو مفقود/ من طلب يدها أو دنا منها فهو مفقود.

ثم في المقطع الأخير تدور القصيدة لتكتمل دورتها وتتلاقى مع المقطع الأول لتكشف عن النبوءة بالخذلان والاندحار.

---

(١) عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، سابق، ص ٢٧٩.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، ٦٤٨/١

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولو تتبعنا العناصر الدرامية – التي لم تستثمر بشكل أنضج مع أنها من قصائد نزار النادرة على هذا المستوى من التعبير التقني.

الصورة الأولى معتمدة على الحركة: جلست، تتأمل، قالت.. وفتح النص على الفضاء الحواري: قارئة الفنجان/ الشاعر. والسرد القصصي المستند على أفعال المستقبل. وانتقال الصور الحسية من صورة إلى أخرى لإبراز صورة المرأة التي تستحق التضحية والعناء ولكي تبرز على الصعيد التقني مقابل ذلك تمنعها عليه واحتجابها عنه، ولكي يختم قصيدته بالفجائعية الناجمة عن عدم تحقق النبوءة والحصول على المرأة المبتغاة؛ لأن كثيرا من العوائق (الفنية) حالت دون ذلك، ثم خاتمة القصيدة التي تصاعد فيها النفس الدرامي الحزين بسد الطريق أمام الشاعر.

ومن القصائد التي انتهجت مثل هذا النوع الأسلوبي (الدرامي) قصيدة "غرناطة" التي اعتمدت الحوار والمونولوج الداخلي [١]، وقصيدة "طوق الياسمين" [٢] ففيها انتقلت عدسة الشاعر عبر لقطات سينمائية تركزت على الرجل والمحبوبة والرجل الآخر، وطوق الياسمين الذي سقط في خاتمة القصيدة بين أرجل الراقصين كمعادل للشارع المتخلى عنه وقصيدة "حبلى" [٣] الحوارية، وذات الهم الاجتماعي، معتمدة على المفاجأة، وتعميق الأحداث وصولا الى النهاية الدرامية المؤلمة، وقصيدة "البغي" [٤] التي وظف الشاعر فيها المكان والحوار توظيفا جيدا، كما أبرز سوءات المبغي، وفضح سماسرته. ومن القصائد التي امتزجت بها عدة أساليب بنائية "القصيدة الشريرة" [٥] وبعض الحواريات "كحوار في المقهى"[٦] و"حوار بين النهد والشمعة"[٧] القصيدة التي جسدت الطرفين بكائنين يتحاوران ويعبران عن أحاسيسهما المتباينة ورؤاهم المستقبلية، وأخيرا قصيدة "رسالة من سيدة

---

(١) ينظر السابق، ٥٦٧/١.
(٢) نفسه، ٣٢٣/١.
(٣) نفسه، ٣٤٠/١.
(٤) نفسه، ٨٠/١
(٥) نفسه، ٣٥١/١.
(٦) نفسه، ٣٦/١.
(٧) نفسه، ١٢٥/١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

حاقدة" [١] المؤسسة على حوار الرجل/ المرأة وتصاعد النفس الدرامي من خلال وجود المرأة الأخرى مشاركة المرأة الأولى في تعميق الأحداث.

وثالث الأساليب البنائية للصورة الكلية في شعر نزار قباني البناء الدائري، وهو أن تبدأ القصيدة بموقف أو لحظة نفسية ثم تعود اليها، وتختتم القصيدة به. ومن أمثلة هذا البناء في شعر نزار قصيدة "القصيدة البحرية" [٢] المكونة من سبعة مقاطع محورها الطرفان: العينان/ المرفأ ومن خلال تقلبات الصورة لهذين الطرفين، تنتقل الصور وتتنوع، فتصبح العينان مرفأ مفتوحا على الأمطار وشباكا بحريا ومراكب وصخورا وملاعب.. إلى أن تدور القصيدة مغلقة الدائرة التي بدأت بقوله:

في مرفأ عينيك الأزرق [٣] ومكررا المقطع نفسه في خاتمة القصيدة بقوله:

لو أني.. لو أني.. بحار
لو أحد يمنحني زورق
أرسيت قلوعي كل مساء
في مرفأ عينيك الأزرق [٤]

والأسلوب ذاته استخدمه في قصيدة "اختاري" حيث كرر في نهاية القصيدة ما ابتدأها به[٥] وقد يكون التكرار مضمونيا لا شكليا، كما في قصيدة "عند امرأة مختارا من مقطع سابق أبياتا متفرقة لتشكل المقطع الختامي للقصيدة.

ورابع الأبنية الأسلوبية في الصورة الكلية بناؤه القصيدة التي غالبا ما تكون موجزة أشبه ما تكون باللقطة المشهدية، إذ نجده يلتقط الصورة على شكل ومضة خاطفة، سواء أكانت اللقطة خارجية من عالم الحس والمادة أم داخلية من عالم النفس والوجدان.

---

(١) السابق، ٣٣٤/١.
(٢) نفسه، ٤٧٧/١-٤٧٩.
(٣) نفسه ٢٧٧/١ .
(٤) نفسه، ٢٩٠/١.
(٥) نفسه، ٦٤٥/١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ففي قصيدة "مع جريدة" [١] لوحة موجزة غاية من السهولة والبساطة التعبيرية، تحولت فيها المشاهد والصور الجزئية الى مشهد متكامل، تمثل في اصطياد اللحظة الآنية لتصبح هذه اللقطة على بساطتها معبرة عن أدق التفاصيل في حياة المرأة وعواطفها ودواخلها النفسية يقول نزار:

أخرج من معطفه الجريدة..
وعلبة الثقاب
ودون أن يلاحظ اضطرابي
ودونما اهتمام
تناول السكر من أمامي
ذوب في الفنجان قطعتين
ذوبني.. ذوب قطعتين [٢]

وتبدأ اللقطة بعد أن قمنا بتفتيتها بـ:

- إخراج الجريدة من المعطف/ تناول السكر/ تذويب السكر.. وكلها عناصر حركية في المقطع، ثم في نهاية القصيدة يستمر في ضخ بعض العناصر الحركية، نحو: تناول المعطف، غاب في الزحام

وإن انتقال اللقطات بسرعة جعل القصيدة/ اللقطة الزمانية والمكانية، تتحول الى مشهد أو لقطة كبرى متمثلة في تمنى المرأة أن تحتل المكان الذي احتلته (علبة الثقاب والجريدة) اللتين كانتا حائلا فنيا أبدعه الشاعر لرغبته في انهاء القصيدة بتهميش الأنثى، وتمنيها أن يقرأها هي وأن يشعلها هي أيضا لكن شيئا من هذا لم يحصل.

---

(١) قد تكون القصيدة بأثر من الشعر الغربي كما أشارت الى ذلك جريدة عكاظ السعودية نقلا عن مجلة الحوادث اللبنانية وأثبتت جريدة الأسواق الأردنية قصيدة افطار الصباح بالنصين العربي والفرنسي ١٩٩٣/٦/١٢.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، ٢٦٣/١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وفي بعض الصور التقط نزار مشهديه الصورة من اللامتوقع واللامألوف، فهل من المتوقع أن تلتقط صورة شعرية من الطوابع؟ إن نزار في قصيدة "الطوابع" عبر فيها عن تحولات الحب مقارنة بالطوابع [١] في صورة شعرية هي لقطة تصويرية بارعة.

ومن أكثر الشواهد التي نعثر عليها في هذا الميدان ديوان "اشهد أن لا امرأة إلا أنت" الذي تحولت فيه القصائد الى لوحات تعتمد اللقطة الموجزة، والومضة التعبيرية الذكية، ولو استعرضنا بعض اللقطات من حيث عدد الأسطر لوجدنا أن:

القصيدة	عدد الأسطر
- حماقة	٣
- معادلة	٤
- لو كان حبي شجرا	٥
- تربية الخيول	٤
- كي يأتي النهار	٤
- وماذا سيخسر ربي	٦
- الوردة والفنجان	٦
- صعوبة	٤

وهكذا في باقي مقطوعات الديوان الصادر عام (١٩٧٩) وهو مرحلة متطورة في هذا الجانب التقني والتعبيري.

أما بناء الصورة على أساليب البناء اللولبي كما هو عند بعض الشعراء المحدثين كالسياب والبياتي ومحمود درويش وغيرهم، التي تعتمد على تداخل مجموعة من الصور والأفكار والتي تحتاج الى نفس شعري طويل، فلم تتوفر في شعر نزار قباني، لان طبيعة أسلوبه تعتمد على السهولة في بناء الصورة الشعرية والاعتماد على الحوار الثنائي لا التعقيد البنيوي وتداخل أكثر من صوت في القصيدة كما في البناء اللولبي.

٥٣٠٩٨٥

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، ٢/٤٣٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وعلى وجه العموم، فإن الصورة الكلية النزارية اعتمدت أكثر ما اعتمدت على نظام المقاطع التي تظهر فيه صورة محورية، ثم يبدأ الشاعر بتجزئة هذه الصورة إلى صور جزئية، أو العكس حيث تتراكم مجموعة من الصور الجزئية فتتضافر لتوليد صورة كلية.

ثم إن التكرار اللفظي جعل كثيرا من قصائد نزار مترابطة شكلا ومضمونا كما اعتمد على تكرار المقطع الأول في خاتمة القصيدة كي تبدو دائرية البناء أما بناء الصورة دراميا فانها أوجدت حوارات وأحداثا وعناصر قصصية ونهايات درامية إلا أنه لم يحاول أن يستثمر مثل هذا الأسلوب البنائي فبقيت أبنيته الأسلوبية في هذا المضمار هشة ومسطحة.

وأخيرا، ظهرت لديه صور كلية مبنية على أسلوب: اللقطة/ الومضة فجاءت موجزة ومكثفة، متوقفة عند برهة زمانية محددة، ومكان ضيق مؤطر غير أن قصيدة نزار قباني بقيت قصيدة ذات الصورة الشعرية الجزئية والتشبيهات المفردة في أبسط حالاتها، وما يميزه عن غيره هو في هذه المقدرة على تشعير المفردة وإكسابها توترا عاليا، وفي حشده للصور الجزئية المعتمدة على التشبيه والاستعارة، فبقي شاعر صورة سهلة التناول، براعته في التقاطها مما هو غير متوقع ولا مألوف.

ب- اللون في الصورة الشعرية النزارية:

كانت عناية الشعراء بالألوان متفاوتة حسب درجات اهتمامهم ومقدرتهم في توظيفها توظيفا فنيا، ويعد نزار قباني واحدا من أشهر الشعراء الذين استخدموا الألوان في صورهم الشعرية، وليس أدل على ذلك من تكرار كلمة (اللون) مفردة وجمعا، فعلا ماضيا وأمرا، إذ وردت في الدواوين مادة البحث على النحو التالي:

الديوان	عدد المرات	الرسم	التصوير
أنت لي	٨ مرات	٥	٤
قصائد	٥ مرات	٤	٤
قالت لي السمراء	٩ مرات	٧	٢

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إضافة الى وجود عشرات المفردات الدالة على اللون كالوشي، والزركشة والزخرفة والتطريز والتزيين [١] كل هذا يجعلنا نقف على حقيقة مهمة عنده هي ولعه الشديد وحساسيته بالألوان وتوظيفها في صوره الشعرية مستفيدا من التقنيات الصورية كالتجسيد والتشخيص والإيحاء وتراسل المدركات، رابطا بين اللون والفكر، واللون العاطفة.

كما نجد أن الألوان تتكاثر حول عوالم المرأة بزينتها وأصباغها وأشيائها الأنثوية وتختفي مثل هذه الألفاظ/ الألوان في شعره السياسي والقومي كما نلمس ذلك في قصيدة مثل: "إفادة في محكمة الشعر".

ولو حاولنا تتبع اللون في الصورة الفني لوجدنا أن أغلب هذا النوع من الصور تركز على السطح دون التعمق في جواهر الأشياء.

فهو يذكر اللون لغاية جمالية وتصويرية بعيدة عن العوالم الباطنية والأحاسيس الداخلية، فهو شاعر عبر عن الخارج/ الحس لا الداخل/ الحدس والحلم والاستيطان.

وإذا كانت الصورة "كلام مشحون شحنا قويا يتألف عادة من عناصر محسوسة: خطوط وألوان وحركة وظلال تحمل في تضاعيفها فكرة وعاطفة أي أنها توحي بأكثر من المعنى الظاهر وأكثر من انعكاس الواقع الخارجي" [٢] فإن اللون يساعد في تحول الوجود من صورة جامدة إلى صورة ناطقة تتمثل فيها الحركة والحياة والدفء. ولدى استقصاء إحصائي للألوان في شعر نزار قباني من خلال الجزء الأول من أعماله الشعرية الكاملة يظهر ما يلي:

١- أقوى الألوان ظهورا الأخضر ومشتقاته، ويليه الأحمر فالأزرق فالأسود فالأبيض.

اللون	الأخضر	الأحمر	الأزرق	الأسود	الابيض
عدد المرات	٤٢	٣٦	٣٠	٢٦	١٧

(١) ينظر يوسف نوفل: الصورة الشعرية والرمز اللوني، سابق، ص ٤٨-٥٢.

(٢) روز غريب: تمهيد في النقد الحديث، ط١، دار المكشوف، بيروت، ١٩٧١، ص ١٩٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٢- برع نزار قباني في عملية مزج الألوان، وأضاف ألوانا جديدة مبتكرة نحو:

اللون	عدد المرات
المخملي	٥ مرات
الذهبي	٧ مرات
الخمري	٤ مرات
السماوي	٣ مرات
الحليبي	مرتان
النبيذي	مرة واحدة
الوردي	مرتان
الكستنائي	مرة واحدة
الفستقي	مرة واحدة

٣- كثر في شعره مفردات تدل على الألوان، إذ تكررت مفردة اللون ومشتقاتها (٣٨) مرة ومفردات تدل على الرسم والتطريز والوشيء والنمنمة والتزيين والتزويق والطلاء، كما تكررت كلمات، نحو: اللوحة، التصوير، التشكيل، ويرجع السبب - في رأيي- أنها جاءت لتنسجم مع طبيعة الموضوعات الشعرية لديه والتي تدور حول جسد المرأة: النهد، الشعر، العينين، الشفتين، وما يتعلق بها كالأثواب والحلي والأصباغ، ثم قام بعملية مزج بين المرأة والطبيعة في معظم صوره الشعرية، ولهذا كان اللونان الأخضر والأحمر في مقدمة الألوان في الجزء الأول - مادة الدراسة- يسايرهما الأسود والأزرق.

وتجدر الإشارة إلى أن الألوان في شعره ليست أحادية الدلالة ثابتة لتعطي مدلولا واحدا، وإنما كان اللون الواحد يعطي مدلولات متنوعة حسب وروده في السياق، فعلى سبيل المثال نجد أن اللون الأحمر قد يشير إلى مدلولات جنسية بسبب ما يقدمه نزار في قصيدته من جرأة، ولأن تجربته الشعرية "لا تستطيع فكاكا من جاذبية المرأة". [١] فلو أخذنا اللون الأحمر في مجموعة من السياقات المختلفة، لوجدناها يعبر عن مدلولات متنوعة بتنوع السياق الذي وجد به، فحين يقول:

---

(١) يوسف نوفل: الصورة الشعرية والرمز اللوني، سابق، ص ١٠٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- أحلمة حمراء هذا [١] فهو لون جنسي لارتباطه بالغريزة الجنسية.

وكذلك قوله: هذا قميص أحمر

كالنار لا يقاوم [٢]

أو قوله: نهداك نبعا لذة حمراء

تشعل لي دمي [٣]

وقد يشير إلى الحيوية والنشاط، كما في قوله:

سيدتي.. عندي في الدفتر

ترقص آلاف الكلمات

واحدة في ثوب أصفر

واحدة في ثوب أحمر [٤]

وقد يدل على الحب والعواطف المتأججة، كما في قوله:

اسمك مكتوب الأحمر

حبك تلميذ شيطان

يتسلى بالقلم الأحمر [٥]

---

(١) السابق، ١٢٦/١.

(٢) نفسه، ١٤٨/١.

(٣) نفسه، ٣٥/١.

(٤) نفسه، ٣٧٣/١.

(٥) نفسه، ٦٨٣/١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وقد يأتي لونا محايدا، غير مشحون بدلالة معينة، كما في قوله:

الأبيض منها والأحمر

الأزرق منها والأصفر [١]

أما اللون الأخضر ومشتقاته - الذي جاء في المرتبة الأولى كمـــا مـــر- فحمـــل مدلولات متنوعة، منها:

١- الخصوبة والانبعاث كقوله:

أريدك أنثى.. ليخضر لون الشجر [٢]

٢- التجدد المستمر، كقوله:

رسائلك الخضراء.. تحيا بمكتبي

مساكب ورد تنشر الخير والصحوا [٣]

٣- النضارة والشباب، كقوله:

فراشة بيضاء في ملعبي

مخضرة الخطوة.. لا تجفلي [٤]

٤- لون الحلم، نحو:

واذا القلوع الخضر تحملني [٥]

---

(١) نفسه، ٣٧٤/١.

(٢) نفسه، ٨٢٢/١.

(٣) نفسه، ٢٧/١.

(٤) نفسه، ٤٠٤/١.

(٥) نفسه، ٢٩٣/١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٥- لون محايد لا دلالة له، نحو:

قميصك الأخضر. من يا ترى

باعك هذا اللون.. [١]

وكان للون الأخضر خطوة كبيرة في قاموس نزار اللوني، نحو:

حبك طير أخضر

طير غريب أخضر

.....

متى أتى الطير الجميل الأخضر؟ [٢]

فالمقطع كله يدل على تعريف للحب، حيث تكرر اللون الأخضر في المقطع ثلاث مرات على الشكل الآتي:

التركيب الأول: الحب ← طير أخضر (صفة لموصوف نكرة).

التركيب الثاني: الحب ← طير غريب أخضر (صفة ثانية والصفة الأولى نكرة أيضا).

التركيب الثالث: ← الطير الجميل الأخضر (صفة ثانية معرفة والصفة الأولى غير الصفة النكرة في التركيب الثاني، كما أن الموصوف جاء معرفة بعد أن كان في التركيبين (١+٢) نكرة، فتطور تعريف الحب من شيء مجهول نكرة، ثم خصص بالوصف، لكنه بقي نكرة، الى أن تم التعريف الكامل من خلال تعريف الحب بـ (أل التعريف) للموصوف والصفتين كذلك، فدل اللون على النمو الدلالي.

وهكذا استخدم اللون الأسود والأبيض والأزرق والأصفر.. للتعبير عن مدلولات متنوعة، مما وسع في حدود الصورة الشعرية والسير بها إلى مديات رحبة.

---

(١) السابق، ١/٤٣.

(٢) نفسه، ١/٤٧٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولشدة عناية نزار باللون فقد اختار اللون في تركيب العناوين، ومن ذلك: (زيتية العينين)، (الضفائر السود)، (المايوه الأزرق)، (أحمر الشفاه)، (العقدة الخضراء)، (رباط العنق الأخضر)، (رحلة في العيون الزرق)، (بالأحمر فقط)، كما اختار اللون الاثنين من دواوينه في (قالت لي السمراء)، والحب لا يقف على الضوء الأحمر، وفي هذه العناوين ما يظهر حساسية الفنان المرهف المدرك لأسرار اللغة واللون وشعريتهما، وما يقدمه من وظائف خاصة. (١)

وكما أخذ اللون من الناحية التركيبية مواقع متعددة، فقد جاء في أغلب مواقعه (نعتا)، كما في قوله: (معطف أسود)، (فراشة بيضاء)، (رسائلك الخضراء)، (نهدك الأسمر)، (الأرنب الأبيض)، (نجمة زرقاء)، (العلب الحمراء)، (النوافذ الزرق)، (الشفق الفستقي)، وجاء مضافا ومضافا اليه، كما في: (خصلات الأسود)، (سماوية العين)، (زرقة أعيني)، (زرق العيون)، ومنادي محذوف الأداة – غالبا، نحو: (زيتية العين)، (مخضرة الخطوة)، (كستنائية الخصلات) كما جاء حالا ومجرورا بحرف الجر، لكن بنسب أقل مما مر. (٢)

والمرجح على استخدام (اللون) في القصيدة النزارية بروز الطابع الحسي البعيد عن الرؤى النفسية والذهنية، بل إن الإسراف أطاح – أحيانا– بالصورة اللونية، حتى أصبح الاهتمام باللون في الصورة غاية في ذاته، مما أدى الى سقوط بعض الصور في إسار الصفة والزخرفة. (٣)

وهذا لا يعني – إطلاقا– أن صوره كلها بهذا المستوى، لذلك اخترت ديوان "أشعار خارجة على القانون" عشوائيا، حيث تبين من الاحصاء أنه استخدم اللون ببعديه: المباشر والموحي، فكان اللون يمثل ما مجموعة ثلاث وعشرون مرة، منها خمس عشرة مرة استخدم فيها اللون استخداما موحيا، ومن أمثلة هذه الاستخدامات بنوعيها، قوله:

---

(١) يمكن النظر إلى الأعمال الشعرية الكاملة الجزء الأول وعلى الترتيب: ٤٢، ١١٠، ٢٣٠، ٢٤٥، ٢٧٨، ٢٩٩، ٢٩٧، ٦٨٣.

(٢) نفسه، الجزء الأول، ٢٥، ٣٦، ٤٠، ٤١، ٤٢، ٤٣، ٤٤، ٥٨، ٥٨، ٦٦، ٦٧، ١١١، ١١٢، ١١٤، ٢٤٨، ٦٥٦، ٣٣٨.

(٣) نفسه، ٧٢٥/١، ٣٧٤/١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

التناول المباشر والتقريري	التناول الموحي والمصور
- لاحظت بأن الكرز الأحمر في بستاننا اصبح جمرا مستديرا [١]	- فلا تستغربي أبدا أيا عصفورة الصيف الرمادية اذا أبصرت أوراقي [٢]
- ومواء القطط السوداء في الشارع أحلى وارتشاف القهوة السوداء [٣]	- هاجري كالسمك الأحمر.. من عيني إلى عيني ومن كفي إلى كفي [٤]
- ارفعي الأغطية البيضاء [٥]	- وكان البرنس الأحمر.. مفتوحا من النصف وجرحي كان مفتوحا من النصف[٦]

ولقد قام يوسف نوفل بعمل جدول إحصائي اشتمل على عرض بعض صور نزار وتصنيفها في حقلين: حقل التناول المباشر والحقل الايحائي في دواوين أخرى، كان نتيجة ذلك أن أحصى أربعا وخمسين حالة تناول فيها نزار اللون بشكل موح ومصور، وست حالات تناول فيها اللون تناولا مباشرا، والنتيجة أن حالات إيحائية الصورة اللونية في شعر نزار هي أكبر منها في الصورة المباشرة، مما يؤكد شعرية اللون النزاري، ومدى مساهمته في رسم الصورة الشعرية. [٧]

---

(١) السابق، ٢/٧٣.

(٢) نفسه، ٢/١٨.

(٣) نفسه، ٢/٧٥.

(٤) نفسه، ٢/٢٠.

(٥) نفسه، ٢/١٥٤.

(٦) نفسه، ١/٨٩.

(٧) يوسف نوفل: الصورة الشعرية والرمز اللوني، سابق، ص ١٠٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ومما برع فيه الشاعر في مجال الصورة اللونية أنه استخدمها للتجسيد والتشخيص وتراسل الحواس، ولإظهار ثنائيات الظل والنور والبياض والسواد وإيجاد علاقات فاعلة ومؤثرة بين الألوان.

ومن ذلك أنه تناول (أحمر الشفاه) في صورة تجسيدية، في قوله:

كم وشوش الحقيبة
السوداء.. عن جواه
وكم روى للمشط
والمرآة.. ما رآه [١]

ويستمر الشاعر في إلصاق بعض الصفات الإنسانية به، لقربه الدائم من المرأة، وليعبر من خلاله عن مدى اقترانهما الحميم أمام المرأة، فنأى بالصورة عن التقريرية، وجنح بها الى التصوير:

يغزل نصف مغرب
كأنه إله
حيث جرت ريشته
فالزرق والرفاه
يرش رشة هنا
حمراء.. من دماه [٢]

كما يلعب التراسل دورا بارزا في شعر نزار قباني، جعل اللون محورا في الصورة الشعرية، بوصفه حاسة مهمة ينقل الصورة بالعين، ومن أمثلة ذلك، قوله: مخضرة الخطوة، صوت أزرق، أغنية حمراء، فيخضر في شفتيها الصدى، أغنية شقراء.

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، ١/٢٤٥.
(٢) نفسه، ١/٢٤٥-٢٤٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كما اتخذ من ثنائية البياض والسواد مقابلة حسية تظهر منطقة بيضاء من جسم المرأة، في مثل قوله:

أي مغزل

حاك أكتافا عرايا

هي في الليل مرايا

تتنقل [١]

فالمقابلة بين أكتاف المرأة/ البياض والليل/ السواد فبرز اللون من خلال ذكر نقيضه، وهناك مقابلات لونية في شعره لإبراز المفارقة، نحو:

فسبحان الذي سواه من ضوء

ومن فحم رخيص نحن سوانا [٢]

أو قوله:

أنا بمحارتي السوداء

ضوء الشمس يوجعني [٣]

وقد يستعين الشاعر باللون المركب الذي ثبت مدلوله، فيقرنه بلون آخر في معرض مدلول نفسي أو عاطفي، فحين تحدث نزار (الى لئيمة) قال:

أنا جبان سوادي ثلج وطهري عفاف [٤]

فالثلج ذو المدلول الأبيض اقترن بالسواد، فعبر به عن عاطفة متقلبة وانفعال متغير ووجد أن (الثلج) في شعره دل على أكثر من دلالة، فدل على صفة البياض، والنقاء، وبياض

---

(١) السابق، ١/١٧٩.

(٢) نفسه، ١/٦١٢.

(٣) نفسه، ١/٥٨٧.

(٤) نفسه، ١/٢٤٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الأسنان، وبياض ركبتي المرأة، والبرودة. ومثل هذا كلمة (الشمع) الذي أوحى بأكثر من لون. (١)

وإن اللون يشع أمام ناظري الشاعر حسب تقلب عاطفته وحالته النفسية، فقد يغدو الثلج أسود، والابيض مثيرا للفتنة والجمال، وهكذا وليس لنا أن نحاسب الشاعر على مدلولات ألوانه في القصيدة، خالفت الواقع أم أيدته.

ويمكننا القول وعبر استقراء فني لشعر نزار قباني إنه من أكثر الشعراء العرب المعاصرين ولعا باستثمار الطاقات الفنية للون في شعره، وهذا يتناسب مع مذهبه الشعري الذي سعى فيه إلى جعل قصيدته قصيدة ملونة، وهو ما صرح به حين قال:

"الورق التي أسجل عليها شعري يجب أن تكون مساحة زرقاء، أو وردية، لأن حياد اللون الأبيض يقتلني. إن الكتابة على ورق أزرق أو أخضر يمنحني الأحساس بأنني أكتب على سماء صيفية، أو على زرقة خليج أو على غيمة، أما الورق الأبيض فيوجي لي بأنني أكتب على جدار مقبرة كلسي". (٢)

كما أفاد نزار من مرجعيات اللون، وبناء الصورة الشعرية تبعا لذلك، كما في قوله:

يجوز أن تكوني

سمراء إفريقية العيون (٣)

ثم تتفجر مجموعة من الصور الجزئية المتنوعة، والتشبيهات المتتابعة، نحو:

عنيدة.. كالفرس الحرون

عنيفة، كالنار كالزلزال كالجنون (٤)

---

(١) ينظر الأعمال الكاملة، ٢٤١/١.

(٢) نزار قباني: عن الشعر والجنس والثورة، ط٣، منشوراته نزار قباني، بيروت، ١٩٧٣، ص ٤٣-٤٤.

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة، ٥٢٣/١.

(٤) نفسه، ٥٢٣/١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتنسلخ من الصورة الأم (سمراء افريقية العيون) مجموعة من الصور على الشكل التالي:

عارية ← كالسيف في الظلام (ثنائية البياض والسواد)

مليسة ← كريشة النعام (تمازج حاستي اللمس والبصر)

نهدك ← مهر ابيض (النضارة والفتوة اللونية)

فمن اللون (الأسمر) تشققت مجموعة من الصور والتشبيهات الجزئية مما يجعل اللون قيمة تعبيرية أساسية، تنأى بالصورة عن الاستخدام التقريري والتناول المباشر الفج.

إن اللون وتداخلاته الفاعلة في الصورة النزارية ساعد في ضخ دماء ملونة في شرايين الصورة، وهو من أهم العوامل التي ميزت لغة نزار الشعرية، وشارك في بناء تفرده وخصوصيته الشعرية.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الخاتمـــــة

يمكن للأسلوبية أن تشكل رافدا نقديا يفيد منه الدرس النقدي، كما يمكـــن لـــها أن تشكل نظرية أساسية ضمن نظريات أخرى في دراسة النص، وارتأت هـــذه الدراســـة أن تتوجه نحو الأسلوبية لتفيد منها في دراسة شعر نزار قباني من خلال أعمالـــه الشـــعرية الكاملة بأجزائها الثلاثة، إضافة إلى بعض الدواوين المستقلة. ولوحظ أن تحديـــد مفـــهوم الأسلوب أمر بالغ الصعوبة لكثرة الدراسات الأسلوبية وتعدد المفاهيم في هذه الدراســـات لكن هذه الدراسات لا تعدو أن تتجه الى المبدع أو المتلقي أو النص لهذا فقد رأت الدراسة أن تركز على الجانب الشخصي للأديب المبدع، لأن الأسلوب من هـــذه الزاويـــة يمثـــل الفردية في اختيار الكلمات والصور وتراكيب الجمل، ونظرت الى الأسلوب علـــى أنـــه عملية واعية تقوم على اختيار هو في الأصل في ذهن المبدع، ولـــهذا الســـبب نجـــد أن الأسلوب ينطوي على تفضيل المنشىء لبعض الملاحظ اللغوية دون بعضها الأخـــر فـــي لحظة معينة من لحظات الإبداع.

كما رأت الدراسة أن الاسلوب يكون في الانحراف الذي يتضمنه النـــص، وهـــذا الانحراف يكون بالعدول عما هو مألوف سواء في النص ذاته أم في نص معيار يقاس اليه النص المدروس.

كما أن هذه الدراسة أكدت ضرورة تجديد الدرس البلاغي وتوطيد العلاقـــة بيـــن الدرس البلاغي والدرس الأسلوبي وإلى ضرورة إعادة دراسة البلاغة العربية على أســـس جديدة تستغل امكانيات الاسلوبية. اذا ما استطعنا أن نربط الأسلوبية بعلم الأسلوب العربي كما هو في تراثنا القديم.

ولابد لمن يتصدى لشعر نزار قباني محاولا دراسة شـــعره دراســـة أســـلوبية ان يتوقف عند بعض الظواهر الاسلوبية، لذلك كان الفصليـــن الأول والثـــاني فـــي دراســـة الانزياح الذي يعد عند معظم الباحثين ظاهرة نقدية مهمة تميز لغة النثر عن اللغة الشعرية

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

التي قوامها التعبير عما هو ليس شائعا أو مألوفا في اللغة، لكنه ليس انزياحا فوضويا، وإنما هو انزياح يمكن نفيه بالتأويل، وإلا لعد في باب الشذوذ والانزياح اللامعقول.

وإن أهم ما يميز لغة نزار قباني الشعرية هي طواعية المفردة التي تتشكل كالعجين بين يديه، فيعبر بها عما يريد، لذلك أبدى عناية فائقة بألفاظه، فكانت على جانب كبير من القدرة على الإيحاء، مستخدما الانزياح الدلالي الذي تنوعت أشكاله وطرقه، فظهر في شعره: التنافر في الصفة، والاستعارة، والإسناد النحوي، والانزياح الإضافي، والمفارقات وكلها قضايا أسلوبية تعني بإبراز أسلوب الشاعر، وتحقق لشعره أعلى قدر من الشعرية التي هي جوهر الشعر وأساسه.

ولقد تبين أن نزار قباني أحدث بعض الانتهاكات أو الانحرافات اللغوية المقصودة في شعره مستثمرا خصائص العربية وحريتها في التعبير ضمن ترتيب الجملة، ومن ذلك تركيب الجملتين الاسمية والفعلية، فنراه يراوح بينهما، وإن بدأ ميله نحو الجملة الاسمية، وفي رأيي أن السبب في هذا الميل أنه اتكأ على مباشرة التعبير والتقريرية العالية، والاكثار من تصدر جملة الشعرية بالضمير المنفصل الدال على المتكلم، وفي الحالتين نجده يحرك الدوال كيف يشاء، فيقدم ويؤخر، حرصا منه على تحقيق قدرا من التواصل والتأثير معا، فكان التقديم والتأخير من وسائل نزار قباني التي حطم بها قالب اللغة الثابت، وأفاد من مجموع الانزياحات التركيبية في شعره لاحداث الشعرية المطلوبة.

حاولت الدراسة أن تقدم بعض القضايا البارزة في هذا المجال، فرصدت حجم الجملة وطريقة نزار في ترتيب أجزائها، وبعض وسائله في التقديم والتأخير كتقديم المفعول، وأشباه الجمل، وتقديم جواب الشرط على فعله، وتأخير صلة الموصول، ولوحظ أن جملة نزار الشرطية تطول بسبب إدخاله بعض الجمل الفرعية بين الفعل وجوابه كما ظهر الاعتراض في شعره بين أركان الجملة الأساسية، وله صور مختلفة في شعره.

أما الحذف او تخفيف ثقل الكلام، فكان في شعره لغايات متعددة، لكن الحذف الفني وظف لحفز المتلقي ولمشاركته باجتهادات خاصة به، ولكي يتحرك معه تعبيريا وبخاصة في حذف السطر أو الأسطر الشعرية والاستعاضة عنها بنقاط الحذف.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وظهرت في شعره بعض صور الحذف منها: حذف التخفيف لغايات فنية، وحذوفات نحوية جائزة وغير جائزة، وحذف الخبر والمفعولات والأركان، وكل ذلك لجأ اليه كأسلوب فني على الرغم من خضوعه لقوانين اللغة، واستجابته النحوية العالية، ومألوفية الإسناد في جملة الشعرية، لكنه مع هذه الانحرافات اللغوية، ولغته الشعرية التصويرية، وإمكانيته في التنويع الأسلوبي والتوليد استطاع أن يصنع لونه الشعري المتميز عن سواه.

كذلك استطاع نزار قباني أن يحقق في شعره تحولات أسلوبية منها:

استخدام الربط المعنوي، والتكرار بأقسامه المختلفة، واستخدام لغة ثالثة – كما سماها- هي بين اللغة الفصحى ولغة الحديث اليومية بفنية عالية، فوفق في كثير من الأحيان، وجانب الشعرية في أحيان أخرى، لكنه بقي شاعر اللغة الشعرية المتميزة، وبقي شاعرا رائدا، طبع شعره بطابع مميز، لا يقدر أن يقلده فيه أحد وإن أراد.

ونزار قباني على الرغم من السهولة التعبيرية في شعره، فإنه استخدم الرمز والتناص كوسيلتين تعبيريتين لنقل رؤاه وأحاسيسه الشعرية إلى جمهور المتلقين، ولدى دراسة الرمز في شعره تبين أن رموزه على نوعين: الأول: رمز عام، والآخر خاص؛ ففي النوع الأول انتشرت الرموز العامة في شعره، وفي هذا يتساوى الشعراء على اختلاف مستوياتهم، لأنها رموز مستهلكة لا تقدم للنص قيمة شعرية عليا، أما الإبداع الحقيقي، فيكمن في الرمز الخاص، وهو القادر على الانسجام مع النص لخلق دلالات جديدة، وفي هذا المجال أبدع نزار بنوع خاص منه وهو النوع الذي مصدره الشخصيات التراثية- بغض النظر عن موقفه السلبي منها على الصعيد المضموني- وطريقته فيه أنه كان يحوره، ويقلب دلالاته التراثية، ثم يعيد تركيبه وفق معطيات ورؤى معاصرة.

ولقد استطاع في الرمز الخاص أن يبتكر لغة رامزة من خلال استخدام مفردات الطبيعة، ومكوناتها للتعبير عن رموز جنسية، فأصبحت الخلجان والشطآن والطوفان والزوابع والأعاصير والرغوة رموزا جنسية وسمة من سمات الرمز النزاري.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أما في مجال التناص، فظهر محدودا – كما الرمز– في شعره، ويمكن أن يرجع السبب – في رأيي– الى اقتراب شعر نزار قباني من لغة الحياة اليومية التي يميل في طبيعتها الى السهولة والمباشرة في الطرح، كما يرجع إلى طبيعة الشاعر نفسه، فنزار شاعر مطبوع، والتناص في حاجة إلى صناعة وإلى شاعر مصنوع، لهذا فلا عجب في عدم رؤيتنا أثرا للصناعة في شعره وأقصد الصناعة بتقنياتها المعقدة كالتي ظهرت في شعر رواد الحداثة.

وأكثر مما جاء في تناصاته التناص العام التقليدي البسيط المستند إلى الاقتباس والتضمين والاستشهاد، وهذا لا يمنع من وجود فلتات تناصية استطاع من خلالها أن يحقق قدرا من الشعرية، حين أقام حوارات مع بعض النصوص الغائبة، كما كثر في شعره ما عرف عند (جيرار جينيت) بالتناص البعدي، الذي يوضع بعد أن يكمل الشاعر قصيدته أو مجموعته الشعرية، ويأتي لأثر فني بسبب ارتباطه بعناوين القصائد ومضامينها من أجل إثارة المتلقين وحفزهم على القراءة، وتبني مواقف الشاعر ومعتقداته الفكرية أو السياسية أو لكسب تعاطفه تجاه قضية تبناها الشاعر كما هو عند نزار قباني في أعماله الشعرية.

أما فيما يتعلق بالصورة الشعرية لديه، فإن بنيتها وطبيعتها في شعره ظلت ملتزمة بالمفهوم البلاغي القديم المستند إلى وظيفتي الإيضاح والإفادة، وكان الإطار العام لصوره الشعرية اعتماده على التشبيه والاستعارة في أبسط صورها، والخالية من قضايا التعقيد الصوري، غير أن ما يميزها هي أنها كانت تكسر في كثير من الأحيان مألوفيتها، أو كما عبر (ياوس) عن ذلك بـ (أفق التوقع وخيبة الانتظار) فينتج صدمة أو دهشة للمتلقي من خلال هذه الانزياحات المقصودة، موظفا التشخيص والتجريد والتجسيد والتراسل وغير ذلك في بناء صوره، وكانت الاستعارة المكنية التي شخص فيها مكونات الطبيعة وأنسنها في مقدمة أنواع الاستعارة المفضلة لديه.

وقادتنا الصورة الشعرية الى الحديث عن اللون في الصورة النزارية، حيث أظهر الإحصاء أن اللون الأخضر يحتل المركز الأول في عينة الدراسة – الأعمال الشعرية الكاملة– وبعض الدواوين المفردة الأخرى التي اشتملت عليها الدراسة أيضا.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لقد كرر نزار ألفاظا لها علاقة باللون كالرسم والتصوير والزركشة والتزويق والزخرفة والنمنمة، وما إلى ذلك، مما جعل من قصائده لوحات فنية تزخر بعناصر اللون والحواس الأخرى من حركة ولمس وتذوق، فهو كما يحافظ على تقديم قصيدته بموسيقى عذبة صالحة للغناء، فانها تتمتع أيضا بعناصر الجمال اللوني. أما من حيث دلالة اللون، فإنه استخدمه بدلالتيه: المباشرة والإيحائية، فتحولت الألوان إلى أحاسيس ومشاعر نفسية، وعبر استقراء فني لشعره، يمكن القول إن نزارا من أكثر الشعراء العرب المعاصرين ولعا باستثمار الطاقات الفنية للون في شعره، وهذا يتناسب مع أسلوبه ومذهبه اللذين سعى فيهما إلى جعل قصيدته بحق قصيدة ملونة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مصادر البحث ومراجعه

١- المصادر العربية

- ابن الأثير، ضياء الدين (ت ٦٣٧هـ)

المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، ط٢، دار نهضة مصر، القاهرة، الجزء الأول، ١٩٧٣م

- ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم (ت ٢٧٦هـ)

الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، ط٣، دار التراث العربي، القاهرة، ١٩٧٧م

- ابن منظور (ت ٧١١هـ) لسان العرب، دار صادر، بيروت، ١٩٥٥م

- الأصفهاني، أبو الفرج، علي بن الحسين (ت ٣٥٦هـ)

الأغاني، دار الكتب، القاهرة، المجلد الرابع عشر.

- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت ٢٥٥هـ)

البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، ط٣، مصر، ١٩٦٨.

- الخنساء، ديوانها (شرح ثعلب)، تحقيق أنور أبو سويلم، ط١، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، ١٩٨٨م

- السكاكي، يوسف بن أبي بكر (ت ٦٣٦هـ)

مفتاح العلوم، ط٢، مكتبة الحلبي، القاهرة، ١٩٩٠م

- الشريف الجرجاني، علي بن محمد السيد (ت ٨١٦هـ)

التعريفات، تحقيق عبد المنعم الحفني، دار الرشاد، القاهرة، ١٩٩١م

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله (ت ٣٩٥هـ)

الصناعتين، تحقيق جابر قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت.

- العلوي، يحيى بن حمزة (ت ٧٤٦هـ)

الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٢م.

- القاضي الجرجاني، علي بن عبد العزيز (ت ٣٦٦هـ)

الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم، وعلي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت، ١٩٦٦.

- المتنبي، أبو الطيب أحمد بن الحسين (ت ٣٥٤هـ)

ديوانه، شرح عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨٠.

- المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد (ت ٤٢١هـ)

شرح ديوانه الحماسة، نشره أحمد أمين، وعبد السلام هارون، ط١، دار الجيل، بيروت، القسم الأول، ١٩٩١.

- النابغة الذبياني، ديوانه، تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٧.

- امرؤ القيس، ديوانه، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، ط٤، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٤م

- عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ أو ٤٧٣هـ)

دلائل الاعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، ط٢، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٢- المراجع العربية

- إبراهيم خليل

الأسلوبية ونظرية النص، ط١، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٧م

- إبراهيم عبد الجواد

الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ط١، وزارة الثقافة، عمـــان، الأردن، ١٩٩٦.

- إحسان عباس

فن الشعر، ط١، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان،الأردن، ١٩٨٧م

- أحمد الشايب

الأسلوب، ط٨، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٨٨.

- أحمد بسام ساعي

حركة الشعر الحديث في سورية، من خلال أعلامه، ط١، دار المـــأمون للـــتراث، دمشق، ١٩٧٨.

- أحمد حسن الزيات

دفاع عن البلاغة، مطبعة الرسالة، القاهرة، ١٩٤٥م

- أحمد محمد فتوح

الرمز والرمزية في الشعر العربي، ط١، دار المعارف، ١٩٧٨م

- العربي حسن درويش

النقد الأدبي الحديث، ط٢، دار الاتحاد العربي للطباعة، القاهرة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- بروين حبيب

تقنيات التعبير في شعر نزار قباني، ط١، المؤسسة العربيـــة للدراســـات والنشـــر، بيروت، ١٩٩٩.

- تمساح علي نحيلة

الرمز في شعر الغربة في الأدب الحديث، ط١، دار الطباعة المحمديـــة، القـــاهرة، ١٩٩٥م

- جابر عصفور

الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط٢، دار التنوير، بـــيروت، ١٩٨٣م

- جهاد فاضل

نزار قباني الوجه الآخر، ط١، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ٢٠٠٠م

- جوزيف ميشال شريم

دليل الدراسات الأسلوبية، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشـــر والتوزيـــع، بيروت، ١٩٨٤.

- حاتم الصكر

كتابة الذات، دراسات في وقائعية الشعر، ط١، دار الشـــروق للنشـــر والتوزيـــع، عمان- الأردن، ١٩٩٤م

- خريستو نجم: النرجسية في أدب نزار قباني، ط٢، دار الفكر اللبناني، بيروت، ١٩٨٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- رجاء عيد

البحث الأسلوبي (معاصرة وتراث)، منشأة المعارف بالاسكندرية، ١٩٩٣. فلسفة البلاغة بين التقنية والتطوير، ط٢، منشأة المعارف بالاسكندرية.

- رمضان صادق

شعر عمر بن الفارض، دراسة أسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨.

- روز غريب

تمهيد في النقد الحديث، ط١، دار المكشوف، بيروت، ١٩٧١م

- ريمون طحان

الألسنية العربية، ط٢، دار الكتاب اللبناني، بيروت - لبنان، ١٩٨١.

- سعاد الصباح (إشراف)

نزار قباني شاعر لكل الأجيال، محمد يوسف نجم (إعداد وتحرير)، ط١،دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، المجلد الأول، ١٩٩٨م

- سعد أبو الرضا

في البنية والدلالة، منشأة المعارف بالاسكندرية.

- سعد مصلوح

الأسلوب "دراسة لغوية إحصائية"، ط١، دار البحوث العلمية، القاهرة، ١٩٨٠.

- شاكر النابلسي

الضوء واللعبة، استكناه نقدي لنزار قباني، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٦م

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- شكري عياد

اللغة والإبداع، مبادىء علم الأسلوب العربي، ط١، ١٩٨٨م.

مدخل إلى علم الأسلوب، ط١، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ١٩٨٢.

اتجاهات البحث الأسلوبي، دراساته أسلوبية، ط١، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ١٩٨٥م

- صالح أبو اصبع

الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩.

- صلاح فضل

نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٨.

أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٨.

- عاطف جودة

نصر الخيال، وظائفه ومكوناته، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

- عبد الحكيم راضي

نظرية اللغة في النقد العربي، الخانجي، القاهرة، ١٩٨٠م

- عبد السلام المسدي

الأسلوبية والأسلوب، نحو بديل السني في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب، ليبيا- تونس، ١٩٧٧م.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- عبد العزيز عتيق

علم المعاني، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٤م

- عبد الفتاح لاشين

التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية عند عبد القاهر، دار المريخ للنشر، الرياض.

- عبد الله الغذامي

الخطيئة والتكفير، ط١، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ١٩٨٥.

- عز الدين اسماعيل

الشعر العربي المعاصر، دار الكتاب العربي، ١٩٦٧م

- علاء الدين رمضان السيد

ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٦.

- علي البطل

الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني للهجرة، ط٣، دار الاندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٣م

- علي الشرع

لغة الشعر العربي المعاصر في النقد العربي الحديث، ١٩٩١م

- علي جعفر العلاق

في حداثة النص الشعري، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠

- علي حداد

أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، دار الشؤون الثقافية، آفاق عربية، بغداد.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- علي عشري زايد

عن بناء القصيدة العربية، مكتبة دار العروبة، الكويت، ١٩٨١م

استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ط١، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس، ١٩٧٨.

- فايز الداية

الصورة الفنية في الأدب العربي، ط٢، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ودار الفكر، دمشق، سورية، ١٩٩٠م

جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي، ط٢، دار الفكر، دمشق، ودار الفكر المعاصر، بيروت، ١٩٩٠م

- كمال أبو ديب

في الشعرية، ط١، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت -لبنان، ١٩٨٧.

- كمال البصير

بناء الصورة الفنية في البيان العربي، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٨٧م

- مجدي وهبه

معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٤م

- محمد أحمد أبو موسى

دلالات التراكيب (دراسة بلاغية)، ط٢، مكتبة وهبة، القاهرة، ١٩٨٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- محمد النويهي

قضية الشعر الجديد، ط٢، مكتبة الخانجي ودار الفكر،القاهرة، ١٩٧١.

- محمد بنيس

ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة تكوينية)، ط٢، دار التنوير، بيروت، والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٨٥م

- محمد رضوان

نزار قباني شاعر الحب والحرية والجمال، ط١، مركز القادة للكتاب والنشر، ١٩٩٩.

- محمد عبد المطلب

البلاغة والأسلوبية، ط١، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، ١٩٩٤م

- محمد عبد المنعم خفاجي وآخران

الأسلوبية والبيان العربي، ط١، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ١٩٩٢.

- محمد عزام

التحليل الألسني للأدب، منشورات وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية، دمشق، ١٩٩٤.

- محمد غنيمي هلال

النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطبع والنشر،الفجالة، القاهرة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- محمد مفتاح

تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ط٣، المركز الثقافي العربي، الـــدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٢م

- مصطفى سويف

الأسس النفسية للابداع الفني، القاهرة، ١٩٦٩م

- مصطفى ناصف

اللغة بين البلاغة والأسلوبية، النادي الأدبي، جدة، ١٩٧٨م

- منذر عياشي

مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، ١٩٩٠م.

- منير العكش

أسئلة الشعر، المؤسسة العربية، بيروت، ١٩٧٩م

- منير سلطان

بلاغة الكلمة والجملة والجمل، منشأة المعارف بالاسكندرية.

- نازك الملائكة

الصومعة والشرفة الحمراء، دراسة نقدية في شعر علي محمـــود طـــه، دار العلـــم للملايين، بيروت– لبنان. قضايا الشعر المعاصر، ط٨، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ١٩٨٩.

- نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة (١-٣) منشورات نزار قباني، بيروت –لبنان

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الجزء الأول: ط١٣، كانون الثاني (يناير) ١٩٩٣، وهو يشتمل على الدواوين الآتية:

- قالت لي السمراء، سنة ١٩٤٤م
- طفولة نهد، سنة ١٩٤٨م
- سامبا، سنة ١٩٤٩م
- انت لي، سنة ١٩٥٠م
- قصائد، سنة ١٩٥٦م
- حبيبتي، سنة ١٩٦١م
- الرسم بالكلمات سنة ١٩٦٦م
- يوميات امرأة لا مبالية سنة ١٩٦٨
- قصائد متوحشة، سنة ١٩٧٠.
- كتاب الحب، سنة ١٩٧٠

الجزء الثاني: ط٧ ، ١٩٩٣، ويشتمل على الدواوين التالية:

- أشعار خارجة على القانون، سنة ١٩٧٢.
- أحبك.. أحبك والبقية تأتي، سنة ١٩٧٨
- الى بيروت الأنثى مع حبي، سنة ١٩٧٨
- مئة رسالة حب، سنة ١٩٧٠
- كل عام وأنت حبيبتي، سنة ١٩٧٨
- أشهد ان لا امرأة إلا أنت، سنة ١٩٧٩
- هكذا أكتب تاريخ النساء، سنة ١٩٨١

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الجزء الثالث: ط٤، نيسان (ابريل)، ١٩٨٦ ويشتمل على مجموعة من أعماله السياسية.

- وديع فلسطين

مختارات من الشعر العربي المعاصر وكلام في الشعر، ط١، مركز الأهرام للترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٩٥.

- يوسف نوفل

الصورة الشعرية والرمز اللوني، دار المعارف، القاهرة.

<u>دواوين وكتب أخرى لنزار قباني اشتملت عليها الدراسة:</u>

- أشعار مجنونة، ط١، منشوراته نزار قباني، أيلوب ١٩٨٣.

- إضاءات، ط١، منشورات نزار قباني، بيروت -لبنان، تموز ١٩٩٨م

- الأعمال الشعرية الكاملة، ط١٤،منشورات نزار قباني، بيروت- باريس، ٢٠٠٠م

- الأوراق السرية لعاشق قرمطي، ط١، منشورات نزار قباني، بيروت، ١٩٨٨.

- الحب لا يقف على الضوء الأحمر، ط١، منشورات نزار قباني، بيروت، ١٩٨٥م

- الشعر قنديل أخضر، ط٣، منشورات نزار قباني، بيروت - لبنان، ١٩٦٧.

- الكتابة عمل انقلابي، منشورات في نزار قباني، بيروت، ١٩٨٥.

- المرأة في شعري وفي حياتي، منشورات نزار قباني، بيروت، ١٩٨١.

- انا رجل واحد وأنت قبيلة من النساء، منشورات نزار قباني، بيروت، ١٩٩٣.

- تنويعات نزارية على مقام العشق، ط١، منشورات نزار قباني، بيروت، ١٩٩٦.

- خمسون عاماً في مديح النساء، ط١، منشورات نزار قباني، بيروت- لبنان، ١٩٩٦

- ديوان بلقيس، ط١، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ١٩٨٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- عن الشعر والجنس والثورة، ط٣، منشورات نزار قباني، بيروت، ١٩٧٣.

- قصائد مغضوب عليها، ط١، منشورات نزار قباني، ايلول ١٩٨٦.

- قصتي مع الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت - لبنان، ١٩٨٢.

- هل تسمعين صهيل أحزاني، ط٢، منشورات نزار قباني، ١٩٩٢.

- والكلمات تعرف الغضب، ط١، منشورات نزار قباني، بيروت، ١٩٨٣.

٣- الدوريات العربية والأجنبية المترجمة

- أحمد درويش: "الأسلوب والأسلوبية"، مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، فصول، المجلد الخامس، العدد الأول، اكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، ١٩٨٤م

- أحمد محمد ويس: "وظيفة الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية"، مجلة علامات في النقد، مجلد ٦، عدد ٢١، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ١٩٩٦م

- بسام قطوس وموسى ربابعة: "الاستعارة التنافرية في نماذج من الشعر الحديث"، مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد ٩، العدد١، مؤتة - الكرك، ١٩٩٤.

- بيير جورجان: "محاولة لتحليل البناء الشعري عند نزار قباني في قصيدة مكابرة"، ترجمة احمد درويش،مجلة البيان، العدد ١٣٦-١٤١ سنة ١٢، ١٩٧٧م

- جيرار جينيت: "أطراس"، الأدب في الدرجة الثانية، ترجمة المختار حسني، مجلة علامات، المجلد السابع، الجزء (٢٥)، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، سبتمبر، ١٩٩٧م

- سامح الرواشدة: "- شعرية المحاجة، دراسة في ديوان أقوال جديدة عن حرب البسوس لأمل دنقل، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، جامعة اليرموك، اربد، الأردن، مجلد ١٥، عدد١، ١٩٩٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المفارقة في شعر أمل دنقل، دراسات، المجلد ٢٢(أ)، العدد ٦ الملحق، الجامعة الأردنية، عمان – الأردن، ١٩٩٥م.

تقنيات التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر، مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد الثاني عشر، العدد الثاني، ١٩٩٧م.

- شوقي بزيع: "احتفالية الجسد وشاعرية الحواس"، دراسة ضمن سلسلة دراسات اعداد وتحرير محمد يوسف نجم، بعنوان نزار قباني شاعر لكل الأجيال، ط١، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، المجلد الأول، ١٩٩٨

"الشعر معادل الحياة والجسد قبة الروح"، مجلة العربي، الكويت، العدد ٤٧٩، اكتوبر، ١٩٩٨م

- صالح درويش: "الرمز في الشعر"، مجلة الأقلام، السنة الرابعة، العدد الخامس، بغداد.

- صبري حافظ: "جماليات الحساسية والتغيير الثقافي"، مجلة فصول، مجلد ٦، عدد٤، ١٩٨٦م

- صلاح فضل: "النشأة الأولى لعلم الأسلوب"، أقلام، العدد السابع، السنة التاسعة عشرة، ١٩٨٤م

- طراد الكبيسي: "نزار قباني ما يتبقى"، المجلة الثقافية، الجامعة الأردنية، عمان، العدد ٤٦، كانون الأول، ١٩٩٨، آذار ١٩٩٩م.

"نزار قباني ما يتبقى"، المجلة الثقافية، الجامعة الأردنية، عمان العدد (٤٦)، كانون الأول، ١٩٩٨، آذار ١٩٩٩م

- عبد الرحمن السليمان: "الشعرية والتجاوز، نماذج تشكيلية من الوطن العربي، مجلة علامات في النقد، مجلد ٧، عدد ٢٥، ١٩٩٧م

- عبد السلام المسدي: "الأسلوبية والنقد الأدبي"، الثقافة الأجنبية، العدد الأول، السنة الثانية، ١٩٨٢م

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- عبد السلام المسدي: "الصورة الفنية في شعر نزار قباني ومكوناتها الأسلوبية"، دراسة ضمن دراسات بعنوان: نزار قباني شاعر لكل الأجيال، مرجع سابق.

- عبد العالي بوطيب: "قراءة في الخلفية النظرية لتجربة نزار قباني"، مجلة علامات في النقد، المجلد ٨، العدد ٣٢، ١٩٩٩م

- عبد الله حوله: "الأسلوبية الذاتية أو النشوئية"، فصول، المجلد الخامس، العدد الأول، ١٩٨٤م

- عبد الملك مرتاض: "في نظرية النص الأدبي"، مجلة الموقف الادبي، دمشق، العدد (٢٠١)، كانون ثان، ١٩٨٨م

- عبد عون الروضان: "نزار قباني شاعر تسكنه الجغرافيا"، المجلة الثقافية، الجامعة الأردنية، عمان، عدد ٤٦، آذار، ١٩٩٩.

- عناد غزوان: "الصورة في القصيدة العراقية الحديثة"، الأقلام، بغداد، العددان (١١-١٢)، ١٩٨٧م

- محمد العبد: "لغة الحياة اليومية وتأثيرها في البناء اللغوي للشعر الحر"، مجلة ابداع، العدد السابع، السنة الرابعة، ١٩٨٦م

: "سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور"، فصول، المجلد السابع، العددان (١-٢)، اكتوبر، ١٩٨٦، مارس ١٩٨٧.

- محيي الدين صبحي: "الكون الشعري عند نزار قباني"، الموقف الأدبي، العدد ٣ (٦-٨) ١٩٧٥م

- موسى ربابعة: "الاقتباس والتضمين في شعر عرار"، بحث مقدم لمهرجان عرار للإبداع، جامعة اليرموك، ١٩٨٩م

"التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد الخامس، العدد الأول، مؤتة، الكرك - الأردن، ١٩٩٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- ياسين عايش: "هوامش على التراث والشخصيات التراثية في شعر نزار قباني"، المجلة الثقافية، الجامعة الأردنية، عمان، نيسان، تشرين الثاني، العددان (٤٤-٤٥)، ١٩٩٨م

٤- الرسائل الجامعية

- إبراهيم عبد الجواد

الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، رسالة دكتوراة، الجامعة الأردنيـــة، عمان، ١٩٩٤م

- أحمد محمد ويس

الانزياح بين النظريات الأسلوبية والنقد العربي القديم، رسالة ماجستير فـي الآداب، إشراف عصام قصبجي، جامعة حلب، ١٩٩٥م

- إيمان الكيلاني

دراسة أسلوبية لشعر بدر شاكر السياب، رسالة دكتوراة، الجامعة الأدنية، عمـــان، ١٩٩٤.

- ابتسام أبو محفوظ

بنية القصيدة عند أمل دنقل، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، عمان، ١٩٩٣.

- عدنان المحادين

الصورة الشعرية عند السياب، رسالة ماجستير، إشراف جـــلال الخيـــاط، جامعـــة بغداد،آذار، ١٩٨٦.

- لينة عوض

لغة الشعر عند محمود درويش (قراءة أسلوبية) رسالة ماجستير الجامعة الأردنيـــة، إشراف عبد الله عنبر، ١٩٩٧م

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٥- المراجع الأجنبية المترجمة

- برند شبلنر

علم اللغة والدراسات الأدبية، ترجمة محمود جاد الرب، ط١، الدار الفنية للنشر والتوزيع، الرياض، ١٩٨٧م

- بيير جيرو

الأسلوب والأسلوبية، ترجمة منذر عياش، مركز الانماء القومي، بيروت.

- تزفيتان تودوروف وآخرون

أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة وتقديم أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧م

- جاكوب كورك

اللغة في الأدب الحديث، ترجمة ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٩م

- جان كوهن

بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، ط١، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٦.

- جيرار جينيت

مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

- د. سي ميويك

المفارقة وصفاتها، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون، بغداد.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- رامان سلدن

النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، ط١، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ١٩٩٦م

- روبرت شولز

السيمياء والتأويل، ترجمة سعيد الغانمي، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٤.

- رومان ياكبسون

قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، ط١، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٨م

- س. موريه

الشعر العربي الحديث (١٨٠٠-١٩٧٠) ترجمة شفيع السيد وسعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٦.

- غراهام هوف

الأسلوب والأسلوبية، ترجمة كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية، بغداد، العدد الأول، كانون الثاني، ١٩٨٥م

- فرديناند دي سوسير

فصول في علم اللغة العام، ترجمة أحمد نعيم الكراعين، المطبعة العصرية، الاسكندرية، ١٩٨٢م

٦- المراجع الاجنبية

- The Oxford English Dictionary, Volume, X Sole, SZ.

- http:\\www.infoplease.comlipa AO748283.shtm.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ABSTRACT

This research titled "A style study of Nizar Qabbani's Poetry" deals with analyzing his poem in light of the style. This method benefits from modern linguistics and different levels of language science: significancy, syntactical, rhetorically, maphological and acoustical, in addition to psychological and a esthetical aspects in analyzing the literary text. Such method also tackles the poetry text as an integrated structure formed of harmonized parts and elements.

Moreover, this method is useful in revealing the new relations which the poet creates among the elements of structure to build significant, insinuatonal, inventional and poetical values in which he overrides the familiarities and common language criteria which the poet avoids intentionally in different positions in a way that leads to different rhetoric and metaphoric styles through which he a chivies significancies and poetic artistic values in a beautiful poetry text.

This research preface itself through a theoretical introduction from a terminological and developmental point of view.

By studying the poetry texts of the poet which are published in three parts, the research deals with indicational and structural avoidance in the first two sections, white it is going to deal with the rhythmical avoidence in future for special sole interest.

In the third section, the research deals with some style diversions which became a fixed phenomenon in Qabbani paetry such as kinds of repetition, continuation, using a language that is between classical and colloguial, using daily life terminology and folk expressions that were not

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

used before. This gave Qabbuni a salient style and an individualized language which formed his own special poetical dictionary.

In section four which is dedicated to symbol and textualism, we see that Qubbani, used both generd and special symbols and avoided mythological ones. This conforms with the repeated call for revelation and simplicity in expression and avoidence of ambiguity.

Finally, section five is dedicated to the poetic scenery which is the most important characteristic of Qabbani's poetry. This scenery depends on idioms similes and metaphores in the simplest form that conforms with his clear poetic style. Qabbani is also clever in utilizing columns in poetry which made his poem rich and colorful with different revelations.

This research tries to document the important results that have come out in this field.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

قائمة التصويبات

الخطأ	الصواب	السطر	الصفحة
قيمة	قيمه	٢٤	د
تتامي	تتاص	١٤	هـ
ما يأتي	منها	٦	٣
تفتقد	تفتقر	٢٣	٤
وسميت	وسمت	١	٥
متناوله	متناولة	٨	٥
باوس	ياوس	٩	٧
فروقاته	خروقاته	٩	٧
وقوفها	وقومها	٣	٨
خلقة	خلقه	٥	٨
تاريخ	التأريخ	٦	٩
نلاحظ	نلحظ	١	١١
المنطوق	المنطوقة	١٦	١٨
يعني	يعنى	١	٢٧
صوره	صورة	١٥	٢٩
أنماط	أنماطاً	٩	٣٨
كل	كلاً	١٧	٣٨
تسرب	تسربت	١٢	٤٢
فهو	فهي	١٣	٤٧
ثم	أو	٤	٤٩
لا	لم	١	٥١
يثير	يثر	١	٥١
في شيء	بصلة	١٣	٥٦
التي	الذي	١٤	٥٧
المفعول	المغول	١٣	٦٨
فدائية جدران	فدائية على جدران	٢٠	٦٨

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الخطأ	الصواب	السطر	الصفحة
ألحن	ألح	٤	٨٢
بأنه	هو أنه	١٠	٨٤
وصيغ	وصيغاً	١٦	٩٢
وجهة	وجهه	١٤	٩٧
لغائب	الغائب	٩	١٠٨
نكره	نكرة	٧	١١٨
بنيها	نبيها	٤	١٢٢
للحكم	للحلم	١	١٢٧
المدفوعة	المدفونة	٣	١٣٢
الواقعة	الواقعية	١	١٣٤
نحسن	نحس	٨	١٣٦
العلية	العليه	٢٠	١٤٩
بالخدم	بالخدام	٣	١٦٠
لغاتنا	لهجاتنا	١	١٦١
تكون	يكون	٧	١٦٤
فقد	فلا	٨	١٦٤
جوابنها	جوانبها	١٥	١٦٤
وهي	وهو	١٨	١٦٨
والمتكيء	والمتكى	١٣	١٦٢
ويثير أحدهما	وتثير إحداهما	٩	١٧٨
لعشاقه	على عشاقه	٦	١٨٣
نوعاً	على نوع	١٦	١٨٧
يا	لا	١٠	٢٠٦
تتاصصه	تتاصص	٨	٢٠٧
وجيادتها	وجيادها	٢٠	٢٠٨
أنه	أن	٢	٢١٢

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الخطأ	الصواب	السطر	الصفحة
افتتاحات	افتتاحيات	١٣	٢١٤
مضمون	مضموني	١	٢١٥
صور	صوره	١٦	٢٢٩
التشبيهة	التشبيه	١٢	٢٣٨
حاملها	حاملة	١٨	٢٤٨
تربط	ترتبط	١٤	٢٥٢
وهو	وهي	٣	٢٥٦
مجمل	مجملاً	١٥	٢٥٦
سنة	شبه	٢	٢٥٨
بهما	منهما	٤	٢٥٨
التبول	البتول	١	٢٦١
نزاراً	نزار	١٧	٢٦٥
ببعضها البعض	ببعضها بعضاً	٤	٢٦٧
ما	لما	٢٠	٢٦٨
أريد	أريدك	١٥	٢٦٩
من	في	١	٢٧٣
نزار	نزاراً	٨	٢٧٦
الفني	الفنية	١١	٢٧٦
الاستيطان	الاستبطان	١١	٢٧٦
كلام مشحون	كلاماً مشحوناً	١٥	٢٧٦
لوجدناها	لوجدناه	٢٤	٢٧٧
فالزرق	فالرزق	١٥	٢٨٣
STYLE	STYLISTIC	١	٣١٠
POEM IN	POETRY THE	٢	٣١٠
SIGNIFICANCY	SIGNIFICANT	٣	٣١٠
RHETORICALLY	RHETORICAL	٤	٣١٠
ACOUSTICAL	ACOUSTIC	٤	٣١٠

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الصفحة	السطر	الصواب	الخطأ
٣١٠	١٣	ACHIEVES	ACHIVIES
٣١٠	١٩	WHILE	WHITE
٣١٠	٢٢	Qabbani's poetry	Qabbani paetry
٣١٠	٢٤	Colloquial	Colloguial
٣١١	٦	Avoidance	avoidence
٣١١	٩	Colours	Columns
٣١٠	١٠	metafors	metaphores

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit