الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة العربي التبسي – تبسة –
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

ديوان "تزوجتك أيتها الحرية" لنزار قباني
– قراءة أسلوبية –

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي تخصص (تحليل خطاب)

إعداد الطالبتين:
- أمال عوين
- عواد منيرة

إشراف الأستاذ:
- مسعود خليل

الأستاذ	الرتبة	الجامعة الأصلية	الصفة
عبد الله باوني	أستاذ مساعد (ب)	تبسة	رئيساً
مسعود خليل	أستاذ مساعد (أ)	تبسة	مشرفاً ومقرراً
سعاد عطاء الله	أستاذ مساعد (أ)	تبسة	عضواً مناقشاً

السنة الجامعية: 2015 – 2016

شـــــــكر و عـــــرفـــــان

أحمد الله تعالى وأشكره على توفيقه على إتمام هذا البحث،

نتقدم بخالص الشكر و التقدير والاحترام إلى أستاذنا الفاضل "مسعود

خليل" لما بذله من جهد في متابعة البحث وتشجيعه المتواصل

ودعمه لنا طيلة البحث العلمي.

كما نتوجه بالشكر في الختام إلى كل الأساتذة الذين أناروا لنا طريق

العلم وساندونا في مشوار بحثنا

مقدمة

مقدمة

تعددت أساليب الخطاب الأدبي، و الشعري خصوصا ، و تبعا لهذا التعدد تباينت الإجراءات القرائية التي تتعامل مع النص الأدبي تفسيرا و تحليلا و تعليلا، ولكل إجراء طرقه الخاصة به في إنجازه و فهمه للنصوص لكنها جميعا تجعل من اللغة أساسا تتكئ عليه في قراءاتها للنص، ولعل القراءة الأسلوبية من أبرز هذه السبل لأنها تشتبك مع النصوص و تتفاعل مع النص الأدبي و تربطه بمؤلفه ، لتتخذ من تجاربه الشخصية و ظروفه النفسية و الاجتماعية و السياسية منطلقا لتفسيره و دراسته ، وقد اعتمدنا على الأسلوبية بوصفها منهجا في إضاءة الخطابات و النصوص ،فكان عنوان بحثنا ديوان نزار قباني " تزوجتك أيتها الحرية " قراءة أسلوبية، و تزداد أهمية هذا الموضوع في كون الأسلوبية تحلل النصوص الأدبية بعيدا عن الذاتية و الانطباعية ،فهي تقترب إلى حد بعيد من الدارسات العلمية و الموضوعية ، تجعل البنية اللغوية هي أساس بحثها و تحليلها، و تركيزها و ما تحملها من دلالات تميز أديبا عن آخر. و ما دام النص الأدبي في النهاية وقائع لغوية يمكن إخضاعها للقوانين العلمية التي حققها علم اللغة الحديث فإن الدراسة الأسلوبية تتناول النص اللغوي، وتبرز من خلال مستويات عدة ؛ المستوى الصوتي و الصرفي و المستوى التركيبي و المستوى التصويري و المستوى الدلالي .

أما بالنسبة لاختيارنا ديوان نزار "تزوجتك أيتها الحرية "فكان لأسباب عدة، أهمها أن الدراسة الأسلوبية هي التي تسلط الضوء على أسلوب الشاعر و تفضح مخبوءه بالتطرق إلى الدلالات التي يبثها في خطابه اللغوي فتبرز القوة التعبيرية في أسلوبه، و التأثير الجمالي في المتلقي ، و هذا ما استجابت له قصائد الديوان.

إضافة إلى أن الشاعر من أبرز الشعراء الذين خلدوا أنفسهم بكتاباتهم و تحدوا كل الظروف لإثبات شخصياتهم، فأبدعوا و تفننوا في كسب الجماهير و كسر الحواجز التي قيدت الأمة و جعلتها أسيرة الوزن و القافية، و رهينة العادات و التقاليد ،فكان بذلك الإبداع تجاوزا و انحرافا، والتجديد تمردا و خروجا عن المألوف.

مقدمة

أما بالنسبة لعنوان الديوان فقد لفت انتباهنا هذا الديوان لأنه ربط بين الحرية التي اعتبرها الشاعر مثل المرأة، أي أنه لا يكتمل إلا بها فهي نصفه، و الشعب لا يكون مكتملا إلا بحريته. و رغم بساطة الألفاظ إلا أن عمق الفكرة أكبر من الشيء الواضح ، فالربط بين هذا الديوان و الدراسة الأسلوبية كان دمجا منطقيا، لتقريب القصائد من المتلقي ، فكانت القراء ة الأسلوبية أنسب لتطبيقها عليه، يستطيع القارئ أن يتوصل إلى الأفكار التي أراد الشاعر إيصالها و المبادئ التي أراد تثبيتها في النفس الإنسانية عموما و العربية خصوصا و أبرز هذه المبادئ هي الحرية و قد حاولنا من خلال بحثنا الإجابة عن الإشكال الرئيسي و هو: ما هي أهم السمات الأسلوبية التي ميزت شعر نزار قباني عن غيره فصارت بصمة خاصة به يعرف بها شعره دون غيره ،حتى إذا قرئ شعره أو سمع قيل هذا سمت نزار و أسلوبه ؟. ثم إلى أي حد كانت اللغة منقادة للرجل يعبر بها، و يشكل صوره و أحاسيسه، و ينقل الأثر في نفوس المتلقين.

و للإجابة عن هذه الإشكالات في طمأنينة اخترنا الخطة الآتية: مدخل فيه مفهوم الأسلوب و الأسلوبية وعلاقة الأسلوبية بالبلاغة وبالنص الشعري.

الفصل الأول: خصّ المستوى الصوتي و الصرفي، أما الأول فتحدث عن الموسيقى الخارجية و الداخلية، و أما الثاني ففيه أبنية المشتقات و الضمائر.

الفصل الثاني: خصّ المستوى التركيبي، وفيه أزمنة الأفعال و أنواع الجمل و حذف عناصر الجملة و أغراض الجمل.

الفصل الثالث: خصّ الجانب التصويري من استعارة و تشبيه.

الفصل الرابع: خصّ الدلالة، من حقول دلالية، ودلالة التكرار.

و تبعا لهذه الخطة كان المنهج الأنسب هو المنهج الوصفي المشفوع بالتحليل، ونذكر أن الشاعر نزار قباني قد درس شعره من منطلقات كثيرة ، لعل أهم ما أفادنا من هذه الدراسات فيما يخص الجانب الصوتي و الدلالي على وجه

مقدمة

الخصوص قراءة النص الشعري لغة و تشكيلا لهايل محمد الطالب، وقد اعتمد بحثنا على جملة من المراجع لتغطية الجانب النظري و الجوانب التطبيقية ، نذكر أهمها ما يزخر به الموروث الأدبي القديم مثل دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني، وأسرار البلاغة للجرجاني أيضا، و الخصائص لابن جني، المقتضب للمبرد ،و نحو الفعل لابن هشام ، وشرح ألفية ابن مالك ابن الناظم ،وشذا العرف في فن الصرف لأحمد الحملاوي، أما في الأسلوب نذكر الأسلوبية و الأسلوب لعبد السلام المسدي و النقد و الحداثة للمسدي، مناهج النقد المعاصر لصلاح فضل ،البحث الأسلوبي لرجاء عيد، الأسلوبية في النقد العربي الحديث لفرحان بدري الجربي ،اللغة و الأسلوب لحسن حميد، و مقدمة في الأسلوبية لرابح بن خوجة ، التفكير الأسلوبي لسامي محمد عبابنة .

ولم نجد صعوبة في إنجاز هذا البحث سوى المدة الزمنية القصيرة التي كانت تحاصرنا. و عسى أن يقدم بحثنا هذا فائدة لطالب العلم، و الحمد لله و الصلاة و السلام على رسول الله وآله و صحبه و الحمد لله رب العالمين.

الفصل الأول المستوى الصوتي والصرفي

- المبحث الأول: المستوى الصوتي
- المبحث الثاني: المستوى الصرفي

المبحث الأول: المستوى الصوتي

المستوى الصوتي من بين أهم المكونات الأساسية التي تبنى عليها النصوص نظمها ونثرها، وهو الذي يعطي النص الشعري ميزته الخاصة التي تجعله مغايرا للأشكال الفنية الأخرى، ونجد الأسلوبية تسعى إلى تحليل عناصر العمل الشعري، وركزت على المستوى الصوتي وما يشمله من إيقاع خارجي، وهو بدوره يتضمن الوزن والقافية والروي، وما يشمله كذلك من إيقاع داخلي بسبب تجانس الحروف، وما تحدثه من جرس موسيقي وتنغيم.

وهذا ما يسمى بعلم العروض << الذي يبحث في نظم الشعر بأوزان وما يطرأ عليها من تغيير، وهو يدور حول البيت الشعري وأوزانه>>.[1]

فالقصيدة بهذا بنية إيقاعية خاصة، تعبر عن الحال النفسية لقائلها، فالمقاطع الصوتية هي وسيلة الشاعر لأن يختار المقطع الصوتي المناسب للمقام الملائم، فهناك المقاطع الحادة والهادئة العادية، وهي التي تحدد الإيقاع الفردي في الشعر، والذي يقوم بدوره على الإيقاع الجماعي الموروث. وللتوصل إلى هذا الإيقاع يجب ـ بداية– التعرف على البحور التي تنتمي إليها القصائد (موضوع الدراسة).

[1] الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط1، 2003، ص 10.

ودراستنا هذه تستنطق ديوان **نزار قباني*" تزوجتك أيتها الحرية**"، والذي استعار من الإيقاع الخليلي أصفاه ليموسق بتفعيلاته أنفاسه الشعرية.

1الموسيقى الخارجية

أ. العروض:

القصيدة الشعرية قبسة من نفس الشاعر، يبث فيها وجدانه قبل أفكاره ويعبر فيها عن ميولاته وأحلامه، فتجد القصيدة كأنها ظل لروح الشاعر، ولذلك يفرغ فيها مبدعها كل ما تجود به مكامن شعريته، فلا يكتفي بالمعنى الذي قصده ولا التركيب الذي اصطاده، إنما تجده يتخير الإيقاع وكلماته، وعذوبة الأصوات بمختلف أجراسها، و لذلك سمي الشعر شعرا. والدارس الذي يشتبك مع النص الشعري لابد له من عدة، قبل كل شيء وبعد كل شيء، تتعلق بهذا الإيقاع، فدرس هذه الموسيقى الخارجية فرع عن تذوق الشعر والحياة معه.

و نزار قباني ليس بدعا من الشعراء، بل لعله من أكثرهم عناية بهذا الجانب، وقد اختلف شعره بين القصائد العمودية على النمط العتيق وبين القصائد التي يسمونها شعر التفعيلة التي لا تخرج عن أنساق الشعر العربي القديم و أوزانه، وقد تخيرنا قصيدة << محاولة تشكيلية لرسم بيروت>>، لنمفصل أجزاءها العروضية، ونتعرف إلى الطريقة التي موسقها بها شاعرها.

يقول الشاعر:

عندما ترجع بيروت إلينا

بالسلامة...

عندما ترجع بيروت التي نعرفها

مثلما ترجع للدار الحمامة[1]

[1]– نزار قباني، تزوجتك أيتها الحرية، منشورات نزار قباني، بيروت – لبنان، ط4، 1998، ص 01، وسيكتفي البحث بالإشارة إلى هذا المصدر بكلمة "الديوان" في سائر صفحات هذا الفصل.

هذه القصيدة انسكبت في أحد البحور الخليلية الصافية، وهو بحر "الرمل"، الذي قوامه تفعيلة واحدة << فاعلاتن>> والتي قد يطرأ عليها من أمر الزحاف والعلة ما يطرأ، ونذكر بداية الزحافات التي تطرأ عليها:

- **الزحاف المفرد أو البسيط:** ويكون ذلك عندما يكون في التفعيلة تغيير واحد:

1-<< **الخبن:** يجوز في كل فاعلاتن أن تحذف ألفه ويسمى مخبونا، أي حذف الثاني الساكن من التفعيلة، والتفاعيل التي يدخل عليها الخبن هي: مستفعلن التي تصبح متفعلن فتنقل إلى مفتعلن، وفاعلن التي تصبح فعلن، وفاعلاتن التي تصبح فعلاتن

2- **الكف:** يجوز أن تحذف نونه ويسمى مكفوفا، وهو حذف الحرف السابع الساكن من التفعيلة، فيدخل على فاعلاتن فتصبح فاعلات>>.[1]

الزحاف المزدوج أو المركب: وذلك عندما يكون في التفعيلة زحافان أي تغييران:

1- **الشكل:** ويجوز أن يحذف جميعا ويسمى مشكولا، أي اجتماع الخبن والكف، ويدخل على فاعلاتن فتصبح فعلات.

العلل:

أ- علل الزيادة:

* **التسبيغ أو الإسباغ:** هو زيادة حرف ساكن على السبب الخفيف في آخر الجزء، ويدخل على فاعلاتن، فتصبح فاعلاتان.>>[2]

ب- علل النقصان:

* <<**الحذف:** تكون عروضه الأولى محذوفة، وهو إسقاط السبب الخفيف من آخر الجزء ويدخل على فاعلاتن فتصح فاعلا، وتنقل إلى فاعلن.

[1] ينظر، الخطيب التبريزي، ص 64.

[2] المرجع نفسه. ص 65.

* **القصر**: ما سقط ساكن سبب وسكن متحركه، كان أصله فاعلاتن فحذفت منه النون وسكنت التاء فبقي فاعلات، فتنقل إلى فاعلان>>[1]

لقد صاغ الشاعر نزار قصيدته هذه على أنغام<<فاعلاتن>>وتصرف في عدد التفعيلات في كل سطر.

ونقدم الآن تحليلا عروضيا لعشرة أبيات من هذه القصيدة لنتبين من خلالها التفعيلات وعددها في كل سطر، ونحدد **القافية والروي**، لنبحث في السر الإيقاعي الذي بنيت عليه الموسيقى الخارجية لهذه القصيدة.

1. عندما ترجع بيروت إلينا
0/0///0/0///0/0//0/
فاعلاتن فعلاتن فعلاتن

2. بالسلامة
0/0//0/
فاعلاتن

3. عندما ترجع بيروت التي نعرفها
0///0/0//0/0/0/// 0/0//0/
فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فعلن

4. مثلما ترجع للدا ر الحمامة
0/0//0/0/0///0/0//0/
فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن

5. سوف نرمي في مياه البحر
/0/0/0//0/0/0//0/
فاعلاتن فاعلاتن فاعـ

[1] الخطيب التبريزي، الكافي في العروض و القوافي، ص62.

6.أوراق السفر...

0//0/|0/0/

لاتن فاعلن

7. وسنستأجر كرسيـــ ين في بيـ ت القمر

0//0/|0/0//0/|0/0///|0/0///

فعلاتن فعلاتن فاعلاتن فاعلن

8. وسنقضي الـ وقت

/0/|0/0///

فعلاتن فاعـ

9. في زر ع المواويـ ل

/|0/0//0/|0/0/

لاتن فاعلاتن فـ

10.وفي زرع الشجر

0//0/|0/0//

علاتن فاعلن

ونلاحظ بأنه طرأ على بعض الأسطر زحافات وعلل نذكرها حسب ورودها في القصيدة.

لقد جاءت التفعيلات في السطر الأول كالتالي: فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن.

والملاحظ يجد أنه قد طرأ على التفعيلة الثانية والثالثة زحاف ألا وهو الخبن في فعلاتن والتي أصلها فاعلاتن، إذ حذف الثاني<< الساكن من التفعيلة.>>[1] أما السطر الثاني فبقيت التفعيلة كما هي: فاعلاتن.

وفيما يخص السطر الثالث جاءت التفعيلة الأولى صحيحة، وطرأ زحاف على التفعيلة الثانية وهو **الخبن** أيضا، وكذلك نجد التفعيلة الثالثة على وزن فعلاتن، أما التفعيلة الأخيرة في السطر فجاءت فعلن والتي أصلها فاعلاتن فدخلت عليها علة نقص، وهي الحذف،حيث

[1]ينظر الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص 64.

حذف السبب الخفيف الأخير من التفعيلة فصارت **فاعلا**، ونقلت إلى **فاعلن**، ثم دخل عليها الخبن فصارت **فعلن**، فهي محذوفة مخبونة.

أما بالنسبة للسطر الرابع فنجد التفعيلة الثانية: فعلاتن وهو **خبن** أيضا، والشيء البارز في السطر الخامس جاءت تفعيلاته صحيحة على وزن فاعلاتن.

وعلى خلاف زحاف الخبن نجد في السطر السادس علة نقص تسمى "**الحذف**" وهو << إسقاط السبب الخفيف من آخر الجزء، فأصبحت فاعلاتن كالآتي فاعلن والتي أصلها فاعلا.>>[1]

وقد جمع السطر السابع بين زحاف الخبن في التفعيلة الأولى و الثانية أما التفعيلة الأخيرة طرأت عليها علة نقص ألا وهي الحذف. فتفعيلات السطر كالآتي:فعلاتن/فعلاتن/فاعلاتن/ فاعلن. وهذا ما نلاحظه في الأسطر المتبقية: فالسطر الثامن جاءت التفعيلات صحيحة وكذلك السطر التاسع، و أما السطر العاشر فتكون من تفعيلتين، الأولى فعلاتن (استرقت حركة من آخر السطر الذي قبلها) دخلها خبن فحذف ثاني السبب الخفيف الأول ،والثانية فعلن دخلتها علة الحذف ودخلها زحاف **الخبن**. وأخيرا ما يلفت الانتباه ان بحر الرمل في هده القصيدة لم يطرأ عليه سوى زحاف واحدا ألا و هو الخبن وعلة نقصان واحدة ألا وهي الحذف.

ب. القافية:

إن القافية من أهم أركان الوزن الشعري، فالإيقاع الشعري العربي على وجه الخصوص قائم عليها فهي الركيزة و الأساس، وهي التي تعطي الشعر حلاوته وموسيقاه التي تطرب الآذان وتجذب النفوس، فالقافية إذا بمفهومها التقليدي هي: <<مجموعة من الأصوات تكون مقطعا موسيقيا واحدا يرتكز عليه الشاعر في البيت الأول[أي في آخره]في القصيدة ويكرره في نهايات أبيات القصيدة كلها، ومن هنا سميت القافية قافية بمعنى مقفوة>>.[2]

[1] الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص 62.

[2] عبد الرؤوف زهدي مصطفى، مهارة علم العروض والقافية، دار الثقافة، عمان – الأردن، ط2، 2007، ص 270.

ونحن بصدد دراسة القصيدة الجديدة التي بنيت على أساس جمالي جديد، يحدد الشعراء من خلاله موقفهم من الوسائل التشكيلية الموسيقية القديمة، وأبرزها الوزن والقافية، فلم يستطع الشاعر المعاصر أن يحافظ على جمود الوزن والقافية، فكان لابد من إدخال تعديل جوهري على هذين العنصرين حتى يمكن تحقيق الصورة الجديدة، غير أن الوزن والقافية هما عصب الشكل الشعري وهما اللذان يجعلان الشعر شعرًا.[1]

فالشعر الجديد لم يلغ الوزن والقافية، لكنه أباح لنفسه، –وهذا حق لا مماراة فيه– أن يدخل تعديلا جوهريا عليهما لكي يحقق بهما الشاعر من نفسه وذبذبات مشاعره وأعصابه ما لم يكن الإطار القديم يسعف على تحقيقه، فلم يعد الشاعر حين يكتب القصيدة الجديدة يرتبط بشكل معين ثابت للبيت ذي الشطرين وذي التفعيلات المتساوية العدد والمتوازنة في هذين الشطرين، وكذلك لم يتقيـــد في نهاية السطور بالروي المتكرر أو المنوع على نظام ثابت... وعلينا أن نشير إلى مسألة انتهاء السطر الشعري في القصيدة الجديدة، وهذا الذي لا يمكن لأحد أن يحدده سوى الشاعر نفسه، وذلك وفقا لنوع الدفعات والتموجات الموسيقية التي تموج بها نفسه في حالته الشعورية المعينة، ولذلك برزت مشكلة القافية، لكنه يستطيع أن يستغني عن الروي المتكرر في نهاية السطور.[2]

ومما سبق ذكره يتضح لنا أن: << القافية في الشعر الجديد– ببساطة– نهاية موسيقية للسطر الشعري، هي أنسب نهاية لهذا السطر من الناحية الإيقاعية....>>.[3]

ومن الأشياء اللافتة للانتباه في ديواننا، أنه كان مزيجا موسيقيا متحررا، وذلك دون خروجه عن روح القصيدة القديمة، إلا أنه جدد فيه شاعرنا تجديدا ملحوظا، فكانت أسطر قصائد تختلف طولا و قصرا (أي في عدد التفعيلات)بالإضافة الى عدم التزامه بحرف روي واحد، أما بالنسبة للقافية فتمثلت في قصائده، في الحركة الموسيقية التي يكون فيها هو

---

[1] **ينظر عز الدين إسماعيل**، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة – مصر، ط5، 1994، ص 57.

[2] **ينظر** المرجع نفسه، ص58.

[3] المرجع نفسه، ص 59.

و القارئ في راحة نفسية، وتتماوج مع حركات الشهيق والزفير، وهذا ما نحاول تحديده، في قصيدة: (محاولة تشكيلية لرسم بيروت).

عندما ترجع بيروت إلينا

بِالسَ**لَامَهْ**

/0//0/0/لامه

عندما ترجع بيروت التي نعرفها

مِثْلَمَا تَرْجِعُ لِلدّارِالْحَ**مَامَهْ**

/0//0/0/0/0///0/0//0/مامه

سَوْفَ نَرْمِيْ فِيْ مِيَاهِ الْبَحْرِ

أوْرَا**قَ السّفَرْ**

/0/0/0//0/قسفر

وَسنَسْتَأْجِرُ كُرْسّيْيْنِ فِيْبَيْ **تِ الْقَمَرْ**

//0/0/0/0/0///0/0//0/تلقمر

وسنقضي الوقت

في زرع المواويل

وفِيْ زَرْ **عِالشّجَرْ**

//0/0/0/0/عشجر

إن استخراج القافية من القصائد الجديدة، يجعل القارئ يتمتع في قراءته لها، فهو يتتبع أنفاسه ويتقصى المواقع التي تكون فيها نفسه مرتاحة، ففي النموذج السابق نجد القافية

تمثلت في المقاطع الصوتية الآتية: (لَآمَهْ، مَأْمَهْ،قَسّفَرْ،تِلْقَمَرْ، عِشّجَرْ...).وهذا من الوجهة الخليلية.

إذن فالقافية في الشعر الحر كلمة لا يمكن البحث عنها بين الكلمات، أو العثور عليها بين الحركات والسكنات، إنها كلمة ما يستحضرها السياقان المعنوي والموسيقي، أي أنها ذات معنى يتلاءم مع تركيبة القصيدة وغاية الشاعر، كما أنها تنسجم مع التركيبة الخارجية لموسيقى الأسطر، وهذا ما نلحظه في قصيدتنا، لأننا وجدنا هذه الكلمات في المقاطع التي ترتاح فيها النفس، وتهدأ فيها الأنفاس، فشاعرنا لم يلتزم بالقافية الموحدة في كل قصيدة، وإنما غلب على شعره كغيره من الشعراء المحدثين التزام القافية الموحدة في عدد من السطور قد يكون سطرين أو أكثر، ثم ينتقل بعدها إلى قافية أخرى، وهذا ما نجده في كافة قصائد الديوان.

جـ. حرف الروي:

إن الروي من أحرف القافية وهو الذي تبنى عليه القصيدة، فقد يكون مفردا في القصيدة، وقد يأتي متعددا، وهو معروف قديما وحديثا بهذا المفهوم:<< هو الحرف الصحيح في آخر البيت، ويكون ساكنا أو متحركا وأحيانا يكون مشددا، وعليه ترتكز القصيدة و تنسب إليه>>[1] وحروف الروي تختلف من قصيدة إلى أخرى و في القصيدة الواحدة أيضا، والحروف الشائعة والموظفة بكثرة هي الميم، النون، اللام، الهمزة، الراء، الباء، الدال، السين، العين. وفي هذا الديوان تعدد حرف الروي في القصيدة الواحدة وفي باقي القصائد، وللنظر في خصائص الروي في الديوان، وجب تتبع الروي الغالب والمهيمن الذي شاع وروده وكثر توظيفه، والواضح أن أصوات الروي الأكثر ورودا هي (الراء، النون، الميم، اللام) وعلى سبيل المثال نجد روي الراء تعدد في مجموعة من القصائد نذكر بعضها: ("مدخل"، "القصيدة والجغرافيا"، "الخط الأحمر"، "تشبث"، "حزب المطر"، "وطن بالإيجار"، "حوار مع امرأة غير ملتزمة").

[1] عبد الرؤوف زهدي مصطفى، مهارة علم العروض والقافية، ص 274.

ولم يكن هذا الروي مفردا بل كان متعددا، لكن الأغلبية كانت لصوت الراء. أما في قصيدتنا<< محاولة تشكيلية لرسم بيروت>> فنجد أن حرف الروي تعدد في الأسطر الأولى،فبداية وظف الشاعر حرف الميم كروي في قوله:

عندما ترجع بيروت إلينا.

بالسلامة

عندما ترجع بيروت التي نعرفها.

مثلما ترجع للدار الحمامة.

لينتقل في الأبيات الأخرى إلى صوت آخر تمثل في حرف الراء، يقول الشاعر:

سوف نرمي في حياة البحر

أوراق السفر

وسنستأجر كرسيين في بيت القمر

وسنقضي الوقت

في زرع المووايل

وفي زرع الشجر

آه..... يا بيروت كم أتعبنا هذا السفر

إن الشاعر في الأبيات السابقة لم يلتزم بحرف روي واحد، فكانت انتقاله من**حرف الميم** إلى **حرف الراء** غير عشوائي، لأنه بذلك أراد ترديد هذه الأصوات ليعبر عن أساه وتحسره على الزمن الماضي ، وعلى الوضع التي آلت إليه بيروت، وبعدما كانت سالمة وحرة كالحمامة، لتصبح مقيدة، محاصرة، لتغادرها بذلك أجمل العصافير، ويحظر فيها زرع المواويل وزرع الشجر، لتكون هذه رغبة الشاعر في أن يتغير هذا الوضع، ويصبح المحظور مسموحا، والممنوع مباحا.

ويبقى هذا الانتقال بين الأصوات حتى آخر القصيدة. هذا ما يكسر الرتابة والملل، ويجعل إيقاعه مستساغا في الأسماع، وقريبا من الأنفس والأذهان، ومعبرا عن مكنوناته وفاضحا لما في نفسه من مشاعر.

و القارئ يرى أن تعدد الروي ليس من الأمور المستحدثة والجديدة، بل نجده في الشعر العمودي القديم، في بعض الأطوار وعند بعض الشعراء، وكذلك للروي المفرد خصيصة يتمتع بها الشعر العمودي والحر معا.<< وإذا كان مظهر التجانس الصوتي يتحدد في حرف الروي الذي بواسطته كانت القصيدة قديما تعرف من عينيه ورائية ودالية وسينية، وأصبح في الشعر الحديث سمة مميزة بها ينتقل من نمط إلى آخر>>[1]، فأحرى أن توليه الدراسة اللغوية أهمية ، بها تتحدد بعض الخصائص الأسلوبية التي يعرف بها الشاعر، وتكاد تكون عنوانا لطريقة قوله الشعر .

فنزار قباني جعل الروي سمة مميزة بها ينتقل من نمط إلى نمط آخر، ومن حال شعرية إلى حال شعرية أخرى، واللعب على أوتاره الحساسة، عن طريق إثارة السمع عبر لعبة التنقل والقفر من روي إلى روي.

و بالإضافة إلى القصيدة التي اخترناها سابقا وحللنا عناصرها الصوتية لنتوصل بعد ذلك إلى البحر الذي تنتمي إليه، انتقينا قصيدة أخرى بعنوان "**بيان من الشعر**" لنمفصل أجزاءها العروضية، لنتعرف إلى الطريقة التي موسقها بها شاعرها.

يقول الشاعر:

أحبك.... برقا يضيء حياتي
وقنديل زيت، بداخل صدري
فكوني صديقة حريتي...[2]

هذه القصيدة انسكبت في أحد البحور الخليلية الصافية، وهو بحر <<المتقارب>> وهو على ثمانية أجزاء، أصله فعولن، والتي قد يطرأ عليها من الزحافات و العلل ما يطرأ:

[1] محمد العياشي كنوني، شعرية القصيدة العربية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، اربد – الاردن، ط1، 2010، ص 161.
[2] الديوان، ص 32.

1- <<القبض: وهو حذف الخامس الساكن، أي النون، من<<فعولن>> فتصبح << فعول>>... وعلى ذلك فللمتقارب عروض واحدة، صحيحة <<فعولن>> مع جواز قبضها فتصير<< فعول>>أو جواز حذفها فتصير<<فعل>> بفتح العين وسكون اللام.>>[1]

2- << الأبتر: ما سقط ساكن وتده وسكن متحركه وقد سقط من آخره سبب كفل>>[2]

4- << المقصور: << فعول>> بحذف الحرف الأخير وتسكين ما قبله>>[3]

نلاحظ أن الشاعر صاغ قصيدته هذه على أنغام <<فعولن>>، ولم يحافظ على عدد التفعيلات، بل تصرف في عددها في كل سطر، ومن خلال التقطيع العروضي نحدد القافية وحرف الروي، ليتضح السر الإيقاعي الذي قامت عليه الموسيقى الخارجية لهذه القصيدة.

1. أحبك.... برقا يضيء حياتي

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

فعول فعولن فعول فعولن

2. وقنديل زيت، بداخل صدري

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

فعولن فعولن فعول فعولن

3. فكوني صديقة حريتي....

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

فعولن فعول فعول فعل

4. وكوني ورائي بكل حروبي

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

فعولن فعولن فعول فعولن

5. وسيري معي، تحت أقواس نصري

[1] عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت- لبنان، د. ط، د. ت، ص121.

[2] خطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص 91.

[3] المرجع نفسه، ص 122.

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

فعولن فعولن فعولن فعولن

ونلاحظ أن الزحاف الذي طرأ على هذه الأسطر تمثل في (القبض، الحذف)، ففي السطر الأول جاءت التفعيلة الأولى على وزن << فعول>> وهذا ما يسمى بالقبض وهو << حذف الخامس الساكن، أي النون، من << فعولن>> فتصبح فعول>>[1]

أما التفعيلة الثانية فجاءت سالمة، في حين أن الثالثة جاءت مقبوضة أيضا على وزن<<فعول>>أما الثالثة فكانت سالمة << فعولن>>، وما نلحظه في السطر الثاني أن التفعيلة الأولى والثانية جاءتا سالمتين على وزن <<فعولن>>، أما الثالثة فجاءت مقبوضة لتجيء الرابعة بعدها صحيحة.

في حين أن السطر الثالث ابتدئ بتفعيلة صحيحة ثم تفعيلتين مقبوضتين، لتكون التفعيلة الرابعة محذوفة على وزن فعل<< بفتح العين وسكون اللام>>.

وفي السطر الرابع، التفعيلة الأولى والثانية سالمتان، والتفعيلة الثالثة مقبوضة <<فعول>> والأخيرة صحيحة.

وآخر سطر ألا وهو الخامس جاءت كل تفعيلاته سالمة على وزن <<فعولن>>.

2. القافية:

بما أن القافية أساس من أسس البناء الإيقاعي للشعر العربي ،فإن شعر التفعيلة رغم تحرره من كثير من القيود التي كانت مرتبطة بالشعر العمودي وتجاوزها، إلا أنه لم يتخل عن الوزن والقافية. وديواننا نموذج على ذلك.

أحبك برقا يضيء حياتي

//0/ /0// 0/0/ /0// **0/0/ياتي**

وقنديل زيت بداخل صدري

[1] عبد العزيز عتيق، علم العروض و القافية، ص 91.

//0/0//0/0//0/0//0/صدري

وكوني ورائي بكل حروبي

//0/0//0/0//0/0// /0/ربي

وسري معي، تحت أقواس نصري

//0/0//0/0//0/0// 0/نصري

أما حرف الروي فيظهر في هذه الأبيات القليلة حرف الراء المكسور المتبوع بياء المد، وذلك في كلمتي: صدري و نصري. وقد تحدث البحث في شأن الروي في قصيدة سلف درسها.

ولعل أهم ملاحظة أسلوبية تسجل هنا أن الشاعر عمد في هذا الديوان إلى بحرين من البحور الصافية، وهما "الرمل" و"المتقارب"، وأرسل من خلال تضاعيف إيقاعاتهما أمله وشوقه، وتطلعه إلى حرية ضميمتها العزة، بعيدا عن كل إهانة أو تحقير شأن، وهذا التطلع من قبيل الحياة الإنسانية الكريمة التي تصفو فيها أعمال الفرد في سلك أعمال الجماعة، فتنطلق في نظام دقيق متوازن لا حيف فيه ولا ظلم . إن الصفاء الذي ينشده نزار فيه بعض المقاربة ـ ولو من الناحية الشكلية ـ مع صفاء هذين البحرين. وإذا عد البحث هذه خصيصة أسلوبية بصمت ملامحَها قصائدُ هذا الديوان، فإنه رأي ينسجم مع مقتضيات "الجماعية" التي ترى سلطة للغة الجماعية، وفي الآن ذاته ينسجم مع "الفردية" التي هي ظل وارف لأشواق النفس وخصوصية الإبداع.

ولعل رائياً يقول إن صفاء البحر انسحب على كثير من الحداثيين، فإن هذا البحث يجيب ـ على البدار ـ بأن هذه الخصيصة الأسلوبية التي نقصد ليس مرجعها إلى نمط من أنماط القول الشعري الحديث فحسب، بل إلى طموح إنساني لا يعيش من غيره الإنسان إلا فتّاكا أو متربصا بفتك، لأنه في دواعي الفتك هذه فقد عزته أو كثيرا منها، ولذلك نجد نزارا يتكلم بلغة مباشرة مأنوسة، لا يتحمل طالب الكرامة الإنسانية معها إلا هذا الضرب من البساطة واليسر ولإيناس، ومن دون أن تفقد شعرية الرجل شيئا من وهجها وجمالها،

ولعل أحسن ما نختم به كلمات هذا الإيقاع أن هذين البحرين غنائيان، تميل النفس إلى الترويح بوساطتهما، مثلما عبرت القصائد عن أشواقها بهذه الغنائية ذاتها التي ألفها الإنسان العربي.

2.الموسيقى الداخلية

من بين أهم الميزات التي تجعل الشعر النزاري فريدا ولافتا للأنظار ظاهرة التكرار الصوتي، فقد عمدت بعض القصائد إلى هذا البناء ، ليكون المتلقي في راحة نفسية، ولا يحس بالملل، ويكون التكرار موزعا في مقاطع القصيدة الواحدة خصوصا وفي الديوان عموما، وهو متنوع ولكل شاعر طريقته في استخدام هذه الظاهرة الصوتية، ففي هذا الديوان كان التكرار خاصا به، مثل تكرار العبارة الواحدة، وأيضا كرر الكلمات والأوصاف والمشترك اللفظي، كما كرر الحروف ، وكلها تترك في نفس المتلقي انطباعا جميلا وإحساسا إنسانيا بكل ما يقوله ويركز عليه الشاعر أثناء تكراره العبارة الوحيدة أو الكلمة أو الحرف. فالكلمة لها وقع كبير على القلوب، وإذا كررت كان تأثيرها أكبر، فهي معبرة عن حال الشاعر و علاقته بتلك الكلمة، وإرادته توصيل المشاعر من خلالها.

فالتكرار إذا هو: إعادة الكلمة مجددا بصورة تطابق أو تكاد تطابق الهيئة الأولى التي ذكرت فيها، ويعرفه الرضي في شرح الكافية بقوله:<< التكرار ضم الشيء إلى مثله في اللفظ مع كونه إياه في المعنى للتأكد والتقرير >>[1]

من البديهي أن لكل شاعر ما يميزه عن غيره من الشعراء، ونزار قباني شاعر مبدع ومتفنن في اختيار الألفاظ و العبارات، ليشكل بذلك أسلوبا فريدا ونوعا خاصا من الإبداع، الذي يحافظ على الموروث الجماعي، ويتفرد بخصائص فردية تميز شعره عن باقي الأشعار، ففي المستوى الصوتي يعتبر التكرار هو الأساس في بناء النص الشعري، فلا تكاد تخلو قصيدة منه، والشعر النزاري يتميز بهذه السمة سواء أكانت (تكرير العبارة أما للفظ أما لصوت).

– **تكرار الحروف:** وهذا النوع من التكرار يسهم في صنع إيقاع القصيدة وإنشاء جماليتها الخلابة وصنع جاذبية للأسماع، فكل قصيدة تحتاج إلى حروف وأدوات الربط والتي تخلف تناغما وانسجاما بين مكوناتها والتحام أجزائها.

[1] هايل محمد الطالب، قراءة النص الشعري لغة وتشكيلا، دار الينابيع، دمشق، ط2، 2008، ص 91.

* **تكرار حروف الجر:** لقد وظف نزار حروف الجر في ديوانه بشكل لافت للانتباه، أما بالنسبة للحروف الأكثر استعمالا هي حروف(في، من)وذلك في قصائد عدة منها: اكتئاب، القصيدة والجغرافيا، خط أحمر.

ففي "**مدخل**" كرر حروف الجر: (في مرتين، من مرة واحدة)أما في "**اكتئاب**" فكرر حرف الجر "في" ثلاث مرات في حين كرر حرف "من" مرتين.

ويبقى الهدف والغاية من هذا التكرار هو التفصيل والتدقيق ولفت الانتباه، والتأثير في السمع وجذب المتلقي، فكلما كرر الشاعر أداة أو حرفا فلغاية ما في نفسه، يطالب الباحث بالإجابة عنها.

* **تكرار أداة النصب:**"**إن**" وورد في قصيدته <<**وطن بالإيجار**>>.

في المقطع السادس في قوله:

إنّ النملة تملك وطنا

إنّ الدودة تملك وطنا

إنّ الضفدع يملك وطنا

إنّ الفأرة تملك وطنا

إنّ الأرنب يملك وطنا

والسحلية والصرصار[1]

نسج الشاعر تركيبا واحدا (إن .....يملك وطنا)، ثم صب في هذا القالب سبع جمل، خمس منها بذكر خبر إن "يملك/تملك وطنا"، واثنتان منها قدر الخبر تقديرا يفسره المذكور. وأول ما يلاحظ المتلقي أن الشاعر أقدر الناس على تنويع الأساليب، إلا أنه عزم على تكرار القالب وبعض بنيات ما يحمله القالب، فإذا هو تكرار مقصود، أو لنقل إننا

[1] ديوان، ص 48.

عددناه من سمت الشاعر نزار وما عمد إليه أسلوبه، وما يقال ـ هنا ـ عن تكرار الأبنية وكلماتها فإنه يقال مثله تماما في تكرار الكلمات وحروف المعاني.

وقد وظف هذه الحرف ليؤكد الشاعر الحقيقة التي أضحت شيئا مشكوكا فيه ويبحث عنه الفرد بين عام الخلافات والنزاعات السياسية والحروب الدولية، إنه << الوطن>> فلكل مخلوق ضعيف أو قوي له الحق في الحياة في سلام وأما نفي موطنه الخاص وعالمه الذي يعتبر ملكية خاصة، لا يحق لأي كان انتزاعه أو إخراجه منه.

* **تكرار صوت الراء:** إن تجانس الأصوات في شعر نزار يشكل البعد الجمالي في قصائده ويعطيها نوعا من الشحن العاطفي الذي يؤثر في المتلقي، ويغير تفكيره حيال أمر ما أو قضية معينة، ونلاحظ في الشعر النزاري بصفة عامة تكرار صوت الراء وفي ديواننا أيضا وذلك في أغلب القصائد ("مدخل"[1]،"وطن بالإيجار"[2]، "أطفال الحجارة"[3]، "الرسالة الرابعة[4]، "الثقب"[5]، "السيرة الذاتية لسيّاف عربي"[6])

فهو يقول في قصيدته " مدخل".

لست أدري، ماذا يقول الشاعر؟

وهو يمشي في غابة من خناجر...

أطلقوا نارهم على المتنبي

وأراقوا دماء مجنون عامر

[1] الديوان، ص 09.
[2] الديوان، ص 42.
[3] الديوان، ص 63.
[4] الديوان، ص 99.
[5] الديوان، ص 116.
[6] الديوان، ص 129.

فصوت الراء متفرد وواضح، يعطي القصيدة طابعها الجمالي، وقد كرره الشاعر لأنه رآه مستساغا في أسماع المستقبلين، ففي هذه الأبيات الأربعة ورد حرف الراء ست مرات، ثلاث منها روياً، وثلاث في نسيج التركيب، والراء من حروف الجهر التي يُتوقع أن تدل على شيء من القوة، لكنها في هذه القطعة دلت على مصير بئيس يلاحق أرباب الكلمة، والملاحظ أن كلمة "شاعر" هي التي استجلبت راءات الأبيات.

المبحث الثاني: المستوى الصرفي

الوحدة الصرفية عنصر حيوي، يستمد حياته من السياق، فيؤثر فيه، وتأثيره شأنه في ذلك شأن الكائن الحي، الذي يكتسب حياته بالتفاعل مع أبناء جنسه، والجانب الصرفي فضاء تتكشف من خلاله أسرار الصناعة الأسلوبية في الديوان، فهو أداة وظفها الشاعر لتحقيق غاياته ومقاصده المضمونية والجمالية.

المطلب الأول: أبنية المشتقات ودلالاتها

1 – اسم الفاعل: اسم الفاعل أحد الأوصاف المشتقة، والمراد به << ما دل على حدث، وفاعله، جاريا مجرى الفعل في إفادة الحدوث، والصلاحية للاستعمال بمعنى الماضي والحال والاستقبال.>>[1]

ويعرف أيضا على أنه <<ما اشتقّ من مصدر المبني للفاعل لمن وقع منه الفعل أو تعلق به، و هو من الثلاثي على وزن فاعل غالبا... ومن غير الثلاثي على زنة مضارعه بإبدال حرف المضارعة ميما مضمونة، وكسر ما قبل الآخر>>[2]

ويعد اسم الفاعل من أكثر المشتقات أهمية في الدرسين النحوي والصرفي على حد سواء، ومرد هذه الأهمية كثرة استخدامه في الكلام من جهة وشَبَهِهَ بالفعل المضارع من حيث الصيغة والدلالة من جهة أخرى.

وقد وردت صيغة **اسم الفاعل** في الديوان، إذ وظفها الشاعر في مجموعة من القصائد، نذكر منها كلمة "شاعر" في قصيدة "كان الشاعر"[3]ذكرت مرتين، وفي قصيدة "القصيدة. .والجغرافيا"[4] فقد وردت ثلاث مرات، وفي قصيدة "اليوميات السرية لقصيدة عربية"[5]حيث وظفت خمس مرات، أما كلمة "كاتب" فقد وظفت في قصيدة "اللغة

---

[1]ابن الناظم، شرح ألفية بن مالك، وشرح عبد الحميد السيد، دار الجيل، بيروت، د.ط، 1998، ص423.

[2]أحمد الحملاوي، شذا العرف في فن الصرف، مؤسسة الرسالة، دمشق– سوريا،ط1، 2007، ص59.

[3]الديوان، ص 15.

[4] الديوان، ص20.

[5]الديوان، ص 108.

المستحيلة"[1]مرة واحدة، وفي قصيدة "كاتبان "[2] ذكرت مرتين، وفي قصيدة "كتابات على جدران المنفى"[3] وظفت مرة واحدة.

أما بالنسبة للقصيدة التي اخترناها نموذجا فهي " القصيدة...والجغرافيا"

في بلاد الغرب، يا سيدتي

يولد **الشاعر** حرا

مثلما الأسماك في عرض

البحار

ويغني..

.....

ولدينا

يولد **الشاعر** في كيس غبار

ويغني لملوك من غبار

وخيول من غبار

وسيوف من غبار

إنها معجزة

أن يصنع الشعر من الليل نهار

إنها معجزة

أن نزرع الأزهار

[1]الديوان،ص17.

[2]ديوان، ص 24.

[3]الديوان، ص 49.

ما بين حصار وحصار

نحن لانكتب

مثل **الشاعر**الغربي شعرا

إنما نكتب يا سيدتي،

صك انتحار[1]

لقد وظف الشاعر صيغة اسم الفاعل " **الشاعر**" في أسطر قصيدته بطريقة بسيطة، وجعل السياق الذي وضعت فيه واضحا، ليلامس بذلك روح الملتقى، ويؤثر فيها دون إجهاد للفكر، فاستطاع أن يوصل ما يجول في خاطره للملتقي.

فشاعرنا يرى أن الشاعر في بلاد الغرب ينعم بالحرية، له حق التعبير والكتابة ،دون خوف من سلطة تعاقبه أو حاكم يترصد خطاه، ويشبهه بالأسماك في عرض البحار، ل اقيد يقيده ولا حواجز توقفه، يكتب ما يراه، ويعبر عن فكره سواء كان منطقيا أو خارجا عن المألوف. لينطلق نزار بعدها يصف لنا حال الشاعر العربي فهو يرى أنه يولد في مجتمع خائف، تتلاعب به الأهواء والنزاعات، فهو كالغبار في إيذائه و في خفة أفكاره وفي ضعف شخصية أفراده، فهو لا يستطيع أن يضع مبدأ لحياته به يعيش، أو أن يتخلص من ماضيه الذي يكسوه الضعف والحرمان أو أن يطرد فكرة أن الحاضر مستقطع وأسير، وأن المستقبل لا يرجى منه إلا القليل.

إن حياة الاستبداد لا ترى المفكر أو المثقف أو الشاعر إلا ذلك الوقت المستقطع، أي أنه عمل شديد الحدوث والطراءة، فخرجت هذه القصيدة عن حدود المدلول الصرفي لاسم الفاعل، حين عبرت عن استمرارية الحرية عند الشاعر الغربي، وبالمخالفة فإن القصيدة ترجو أن يكون للقصيدة العربية مستقبل تأخذ فيه كلمة "**شاعر**" بعضا من لوازم الصفة المشبهة، أي لزوم الكتابة وحرية الإبداع، أو ما يشبه هذا اللزوم وهذه الحرية.

[1] الديوان، ص 20و21.

بالإضافة إلى ذلك فإنه يرى أن **الشاعر** العربي، لا يكتب الشعر لأنه يعبر عن تجربته أو يحاكي الواقع المر وينشر فضائح الحاكم وضعف المحكوم، بل ينظم أشعاره الزائفة خوفا وطمعا، فهو يغني لا يقول الشعر، وذلك لفعل التكسب والتقرب من أصحاب السلطة، ويكون الشاعر بذلك مجردا من إنسانيته ومن شاعريته، لأن الشعر تعبير إنساني عن النفس البشرية بكل آمالها وآلامها، إذن فالشاعر العربي حسب رأي نزار، مكرس كل أفكاره لمدح الملوك والثناء عليهم، والتقرب منهم بغية نيل المكانة المرموقة والحصول على المال الوفير، لكن الحقيقة أن كل ما يقوله زائف وتافه كغبار تلاعبت به الرياح، ونثرته، لتأخذه بعد ذلك إلى المجهول، لأن الملوك الممدوحين في الحقيقة مجرد غبار متناثر في ربوع مملكتهم، وفي سماء دويلاتهم، فحجبوا بذلك الرؤية الصحيحة، وأبكوا العيون البريئة، وقتلوا البسمة التي لم تولد بعد على شفاه الرضيع. و خيولهم وجنودهم من غبار، وسيوفهم اللامعة ذات البريق الخادع، وأسلحتهم الضخمة الفارغة من بارود الكبرياء وقوة الشجاعة، لا ترهب عدوا ولا تنصر صديقا.

ورغم أن صيغة **اسم الفاعل** تدل على الطراءة والحدوث، إلا أن كلمة "**شاعر**" – غالبا– تدل على استمرارية قول الشعر؛ لأن فعل الشعر مرتبط بالوجدان والمشاعر، ثم إن الشاعر العربي، كما وصفه نزار قباني هنا، كانت له استمرارية عجيبة في قول الشعر الذي يغني به **لملوك من غبار**، ونظر لخوفه من الملوك وعقابهم، وحاجته لعطائهم ضل يغني ويغني. فيرى البحث أن من سمات أسلوب الشاعر نزار قباني اقتناص أسماء الفاعلين الدالة على الاستمرار؛ بغية معالجة الوضع العربي الذي سادت فيه الرداءة، الفكرية والإبداعية وطال أمدها، فلا أحسن في التعبير عنها، من أوصاف مشتقة تدل على الثبات والدوام، ليتوصل إلى أن الشعر العربي، عبارة عن معجزة، إذ يجعل الليل نهارا؛ كذبا وزورا، ليبدل الحقائق ويغير الوقائع، ولكن يبقى الليل المظلم ذو السواد الحالك، هو المجتمع العربي بحكامه المتطرفين، وجهاز قمعهم المسلط على المساكين، ومن أكبر المعجزات أن نزرع الأزهار التي تدل على التفاؤل وعلى السلم والأمان في مناطق الحصار، وأراض يملؤها الخراب.

ليبقى – بعد كل هذا – **الشاعر** الغربي مثالا راقيا ونموذجا يحتذى به، بالنسبة لشاعرنا، ليختم قصيدته بهذه الأسطر:

نحن لا نكتب

مثل **الشاعر** الغربي، شعرا

إنما نكتب يا سيدتي،

صك انتحار[1]

فهو بذلك يرى أن الشاعر الغربي هو الذي يكتب شعرا، فتولد العبارة على شفتيه صادقة وتكون معطرة بشذى الحرية، وفضاء الكتابة لديه واسع، فهو في نظره مدد من الحرية الواسعة، دون تحريف أو تزييف، يعبر عن مشاعره ومشاعر غيره بصدق وأمانة، على عكس الشاعر العربي الذي يكتب شعره تحت خناجر السلطة، ليصف شعره، بانه صك انتحار.. يقوده إلى الهلاك.

ومما سبق يتضح لنا أن هذه القصيدة تبالغ في تمجيد الشعر الغربي، بوصفه أرقى نموذج للحرية، لأن الحرية عند الغربيين ليست حرية مطلقة كما رآها نزار قباني، بل إن فيها من معكرات صفو الإنسانية ما الله به عليم.

وقد وردت صيغة **اسم الفاعل** في قصيدة أخرى بعنوان " كاتبان"

إذ يقول الشاعر:

الكاتب الكبير

هو الذي تنخر في عظامه

جرثومة الشجاعة

و**الكاتب** الصغير

هو الذي يبلع قبل نومه

[1] الديوان، ص 22.

برشامة القناعة.[1]

فصيغة اسم الفاعل التي وظفها الشاعر هي" **الكاتب**" والملاحظ أن نزار كان في كتابته لهذه الأسطر معتمدا على المنوال نفسه الذي كتب عليه القصيدة السالفة "القصيدة ..والجغرافيا" لأن الشيء المشترك بين هاتين القصيدتين هو فعل المقارنة بين طائفتين من المبدعين ،ففي الأولى فرق بين **الشاعر العربي والشاعر الغربي**، وفي القصيدة الثانية بين المفارقة بين نوعين من الكتاب **الكاتب الكبير** و**الكاتب الصغير**.

فالكاتب الكبير من له نفس كبيرة، يأبى الذل والهوان، ويسعى لنشر مبادئ الحب والإحسان، يتمتع بالشجاعة، فلا يخيفه ملك ولا سلطان في الجأر بكلمته، في حين أن **الكاتب** الصغير، صاحب نفس ذليلة، لا شأن له ولا قيمة ويتساوى تفكيره بتفكير الصغار، سخر قلمه وأفكاره لخدمة أصحاب المال والنفوذ، هدفه إرضاءهم وغايته التقرب منهم ونيل عاطفتهم، والتكسب من أموالهم، فصيغة **فاعل كاتب** كانت هي المحور الدوار الذي عبر به الشاعر عن فعل الكتابة المستمر عند الكاتبين كليهما (الكبير والصغير) بخلاف الدلالة المعهودة في علم الصرف التي تميل إلى تلك الطراءة، التي يحدث معها الفعل وسرعان ما، يختفي، ففعل الكتابة في هذه القصيدة طويل الأمد، عند أولائك الشجعان وعند أولائك القانعين بما يرمى إليهم من حظوظ الدنيا.

نخلص إلى أن الشاعر وظف صيغة **اسم الفاعل** بصورة لافته للانتباه، ونحن اكتفينا بنموذجين ورد فيها اسما الفاعل (شاعر، كاتب)، وقد كان توظيفهما أنسب من توظيف صيغ أخرى، لأن نزار أراد أن يكشف الستار عن حقيقة يتهرب منها الجميع، ويخافون إظهارها أو الحديث فيها، إنها حرية الفكر، والثورة على ما هو كائن، من أجل حياة أفضل وطموح أسمى. وكان اسما الفاعل (شاعر وكاتب) هما وسيلتا الشاعر ليسلط الضوء على صفات الشاعر والكاتب العربي، ويبين السلاسل التي تقيدهما وتمنعهما من التحرر في التعبير والكتابة، هذا ما أدى به إلى الانفجار في كثير من المرات كاشفا حمق بعض الشعراء

[1] الديوان، ص 24.

و الكتاب، وعبثهم الذي به أفسدوا الشعر بقص أجنحته وإدخاله قصور الحكام والأمراء خدمة لمآربهم وحاجاتهم

والشاعر والكاتب الحقيقيان هما من يحملان رسالة حب يكتبانها للناس في هذا الزمن اللامعقول، الذي أصبح فيه قول الشعر وفعل الكتابة مغامرة نحو المجهول.

هكذا اتضح لنا أن صيغة **اسم الفاعل** أنشأت حركية مميزة في القصيدة يلحظها كل من قرأها، فتثير في نفسه مشاعر عديدة، وتجعله أمام الواقع، وتداعب نفسه، وتدمجه ضمن هذه الإشكالية العويصة التي وقع فيها المجتمع العربي بصفة عامة، وعبر عنها هو عن طريق توظيف أرقى نموذجين في المجتمع و المعبرين عن فكره وثقافته وهما (الشاعر، الكاتب) فحضور هتين الصيغتين كان حضورا مهيمنا على النص الشعري، فرفع بذلك طاقة القصيدة الإيقاعية وحركها تحريكا متناغما، يتناسب وذوق المتلقي.

2- اسم المفعول: هو واحد من المشتقات الذي يرتد إلى الفعل المبني للمجهول، وجاء في حده <<اسم المفعول جار على الفعل المضارع الذي معناه يُفعَل >>[1]، أما صياغته ففي <<الثلاثي على زنة "مفعول".... وقد يأتي على وزن فعيل.... وقد يجيء مفعولا مرادا به المصدر، وأما من غير الثلاثي فيكون كاسم فاعله، ولكن بفتح ما قبل الآخر.....ولا يصاغ اسم المفعول من اللازم إلا مع الظرف أو الجار والمجرور، أو المصدر.>>[2]

<<... واسم الفاعل و اسم المفعول فإنهما كالفعل في إفادة معنى الحدوث، والصلاحية لاستعمالها بمعنى الماضي والحال والاستقبال>>[3]

وقد ورد اسم المفعول في ديواننا، نذكر على سبيل المثال القصيدة التي بعنوان " القصيدة...والغول".

---

[1] أبو العباس محمد بن يزيد المبرد، تح: حسن حميد، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط1، 1999م، مج1،2 / ص 135.

[2] أحمد الحملاوي، شذا العرف في فن الصرف، ص 92.

[3] ابن الناظم، شرح ألفية بن مالك، ص444.

يقول الشاعر:

ونغني .. بين عبوس العبد الأسود..

والسيف **المسلول**..

لا يعرف فيها..

اسم القاتل ... من اسم **المقتول**..

والتمثيل على الشعب **المقهور**[1]

فالصيغ الموحية ذات الدلالة العميقة في هذه القصيدة تمثلت في (المسلول، المقتول، المقهور)، وقد ركز الشاعر على توظيفها بأسلوب منتظم ومدروس، يتناسب وفحوى القصيدة، ويجعلها ذات دلالة مركزية تبث المعاني بثا، وترسل الأفكار إرسالا مباشرا للمتلقي، ففي قصيدتنا هذه يتضح لنا التمييز العنصري بين فئات المجتمع، فوظف الشاعر عبارة (**العبد الأسود**)، وجعل السواد يقترن بالعبودية، فهنا يمكن التفريق فذاك فقير وذاك غني، وفلان أبيض وعلان أسود، كل هذه الأمور في مجتمعنا العربي جاءت مخالفة للفطرة التي ولدت مع البشر، والتي تدعو إلى الإخاء وإلى التعاون، وتبث الأمل في قلوب الضعفاء وتزرع البسمة على شفاه الفقراء.

ليبقى الشاعر يرى رقبته تحت سيف مسلول، وهذا السيف بالطبع هو السلطة الجائرة في أحكامها والنازعة إلى العدوان.

فكل أفراد المجتمع العربي ومن بينهم الشاعر مهددون بالموت في أية لحظة ربما بسبب حرب، أو انقلاب أو حكم ظالم، وقد يكون موتهم لمخالفة بسيطة ارتكبوها، أو لشعر قالوه، أو لكتابة نشروها، فالحذر قائم والخوف دائم من كل شيء محيط بالفرد، وفي خضم هذه التناقضات والنزاعات، يصعب التمييز بين القاتل ربما يكون (السلطة والحكام) والمقتول وقد يكون (شاعرا أو كاتبا أو درويشا أو مواطنا عاديا)، فكل ما يحدث في البلاد العربية بمثابة لعبة لا تنتهي إلا بنهاية الأعمار!

[1] الديوان، ص 27و 29.

لنخلص إلى أن صيغة **اسم المفعول** أنشأت أيضا بدورها حركية مميزة داخل القصيدة إذ وظفت ووزعت على أسطرها توزيعا جعل حضورها مهيمنا وفاعليتها قائمة بين الكلمات، فأسهمت بذلك بإنشاء شعرية النص، والتي يتفاعل معها القارئ ومع الأفكار التي أراد الشاعر إيصالها، فالسمة التي تميز أسلوب نزار–هذا أنه يختار **صيغة اسم المفعول**– ليبين من خلالها أن الشعوب العربية ليست فاعلة، إنما هي مفعول بها، أي لا حرية لها، فتارة يكون السيف المسلول عليها، وأخرى تكون هي المقتول، فإن لم تقتل فهي العبد المقهور.

ولعل القارئ يلاحظ معنا أن اسم المفعول ورد في هذه القصيدة خمس مرات، فركز البحث في تحليله على ثلاث منها(مسلول، مقتول ، مقهور) وعدل عن (مفعول، مسؤول). وإذا كان اسم المفعول يحمل من الحدوث ما يحمله اسم الفاعل، فإن الدرس الصرفي ارتضى ـ هنا ـ أن يركز على دلالة المفعول أو المبني للمفعول، فهذه الأسماء الثلاثة اشتركت في ثلاثة أمور: أنها مفعول بها وليست فاعلا، وأن الفاعل كأنه المجهول، وكلها تغترف من دلالة السفك والقهر. وهذه هي الخصيصة الصرفية التي ميزت أسلوب الشاعر في استعماله اسم المفعول صياغة ودلالة.

المطلب الثاني: الضمائر

إن الضمائر بمستوياتها الثلاثة (المتكلم، المخاطب والغائب) تقدم خدمة نصية، بل إنها من الدعائم التي تقوم عليها التشكيلات الشعرية والنثرية، ونسلط الضوء على دراسة هذا الخطاب الشعري من خلال هذه المحيلات ومراجعها.

1. مستوى المتكلم:

إن لضمير المتكلم أكبر الأثر في شعرنا المعاصر، بحيث يشكل محورا دالا على الأسلوب الغنائي الذي يعود على ذات المتكلم، ولذلك سكب الشعراء كثيرا من مكنوناتهم وآراءهم الخاصة من خلال هذا الضمير، بل حاوروا الآخر وبينوا فلسفته في هذه الحياة من خلال الارتداد إلى الأنا.

2.مستوى المخاطب: إذا كان هناك مبدأ أساسي يقطع بأن كل إبداع هو خطاب في جوهره، على افتراض وجود مخاطب ظاهر على مساحة النص أو ضمني (غير محدد) يتوجه إليه المبدع بخطابه. [1]

3.مستوى الغائب: يتعلق هذا المستوى بضمير الغائب الذي يشكل محورا للجهة الناطقة، في بناء القصائد التي تستقطب بأسلوب سردي، بتفاصيل شخصية واقعية عبر الحكاية.[2]

شاع ضمير المتكلم في الديوان على نحو أثار جوا من الحلم والمثالية والابتعاد عن الواقع المليء بالإحباط والمرارة والقيود، ويظهر ذلك في مواضع عدة، منها:

ما ورد في قصيدة "وطن بالإيجار"

كل نهار

أمشى فوق اليابس

كل نهار

أصنع أملا من ألوان الطيف

وأصنع شعبا من أزهار>>[3]

ويقول في قصيدة "اكتئاب"

<<أنا لا أكتب في الغربة شعرا

إنني أنكش جمرا ورماد

ما الذي من لغة الشاعر يبقى

عندما يستعمل اللون الرمادي مددا[4]

---

[1] **ينظر** محمد العياشي كنوني، شعرية القصيدة العربية المعاصرة، دراسة أسلوبية، ص 202و 303.

[2] **ينظر** محمد العياشي كنوني، شعرية القصيدة العربية المعاصرة، دراسة أسلوبية، ص 303.

[3] الديوان، ص43.

[4] الديوان، ص 19.

جعل الشاعر لغته فوق الواقع و المعاناة، فيتيح لقارئه أن يتعايش مع بطله ويتقمص انتصاراته، وهزائمه، وصراعه الداخلي، وبذلك فـ (أنا) الشاعر تتماهى في معظم الأحوال مع (نحن) الجماعية وتتجاوز غالبا حدود الفردية، لتلقي بظلها على أنا القارئ، ونذكر منها:

قوله في قصيدة "الثقب"

لقد مر عشرون عاما

نحن توابيت مصنوعة من رخام

نبايع أي عقيد

ونلعق جزمة أي نظام

ونلبس جلد النمور

ونحن حمام [1]

[1] الديوان ، ص 121.

من خلال استخراجنا لضمائر المتكلم (أنا، ونحن) في هذا الديوان تبدوا لنا أن هناك مقابلة مرتكزة على الاختلاف بين الشاعر والسلطة وطابعه القومي، وهذه المقابلة دفعت الشاعر إلى استحقار وكره كل ما تعلق بالسلطة و الحكم في العالم العربي، فاتخذت هذه المقابلة إيقاعا تصاعديا في مختلف القصائد، عبر تجليات متعددة بدأت بلوحة تمثيلية تتسرب إلى نفس سامعها، وهذا الشيوع لضمير المتكلم يدعم موقف الشاعر وينسب إليه الصفات المثالية.

كما يأت في ديواننا ضمير المخاطب أقل نسبة من ضمير المتكلم وذلك ما نلحظه في مجموعة من القصائد نذكر منها (وجهك مثل مطلع القصيدة[1]،

حوار مع امرأة غير ملتزمة[2]، أربع رسائل ساذجة إلى بيروت[3]، النصائح الذهبية في أدب الكتابة النفطية[4]، السيرة الذاتية لسياف عربي.[5]) و نحن نستعين بواحدة منها كمثال وذلك في قوله في قصيدة النصائح الذهبية في أدب الكتابة النفطية.

لو شاءت الأقدار أن تكون كاتبا

يجلس تحت جبة الصحافة النفطية

فهذه نصائح إليك:

1- أدخل إلى مدرسة تعلم الأمـــــــــية

2- أكتب بلا أصابع.... وكن بلا قضية

[1] الديوان، ص 38.

[2] الديوان ، ص 85.

[3] الديوان، ص 95.

[4] الديوان، ص 113.

[5] الديوان، ص 129.

3- امسح حذاء الدولة العـــــــــــلية

4- اشطب من القاموس كلمة الـحـرية

والواضح في الأسطر السابق ذكرها أن الشاعر كان يتحاور مع الشعب العربي بصفة عامة وخص في ذكره الكاتب والذي بدوره يعبر عن فكر وثقافة هذا الشعب، فجاءت قصيدته حوارية تمثلت في بعض النصائح التي تحمل في طياتها نوع من الاستهزاء والسخرية من الطبقة المثقفة التي باعت ضميرها وأضحت آلة في أيدي الحكام الفاسدين والسلطة الجائرة فكان ضمير المخاطب أنسب لتوظيف من غيره ومعبر عن غاية الشاعر ومقاصده.

أما بالنسبة لضمير الغائب فقد ورد بنسبة قليلة لأن الشاعر كان ينظر إلى الحاضر ويتنبأ للمستقبل الأفضل فقليلا ما كان يرجع للماضي ويستحضر شخصيات غائبة ويتفاخر بأمجاد أجداده لأنه يرى ما مضى لن يعود ومن أمثلة ذلك قوله:

رحمة الله على أمي

فقد كانت تحب الشام، والماء

وزهر الياسمين

ثم... لما رحلت

بكت الشام عليها

واستقالت بعدها

أنهر الشام جميعا.[1]

[1] الديوان، ص 25.

ونلاحظ في هذه الأسطر بأنه عقد مقارنتا بين أمه الراحلة – والتي لم تعوض– ووطنه الحبيب الذي يراه في خضم الصراعات والحروب وهنا تجسد ألم الشاعر في توظيفه لضمير الغائب فهو فقد موطنه الأول أي أمه ويرى موطنه الثاني يضيع منه فكرس قلمه وجهده وصاغ كتاباته وأشعاره في رسم مستقبل جديد يحمل من الماضي الشيء الجميل ويسعى إلى مستقبل أرقى وأجمل.

الفصل الثاني

المستوى التركيبي

- المبحث الأول: دلالة أزمنة الأفعال
- المبحث الثاني: أنواع الجمل
- المبحث الثالث: حذف عناصر الجملة
- المبحث الرابع: أغراض الجمل

يعد هذا المستوى من أهم المستويات اللغوية، التي تساعد في تحليل الخطابات الأدبية بصفة عامة، فهي طريقة إجرائية موصولة بحبل الدلالة، فالبنية التركيبية، تغير التعبير وتنقل المعاني إلى دلالات فيبدأ الأسلوب من خلال نهج ما في النظم والتأليف، ومن البديهي أن دراسة التركيب تتصل بالتحليل الأسلوبي، فلا يمكن التخلي عنه في أية دراسة أسلوبية، لأن التراكيب تكتسب دلالاتها، في بنائها وطريقة توظيفها وأسلوب تركيبها، ومما ذكر تتضح وظيفة الخطاب الشعري خصوصا، إذ يلجأ الشاعر إلى استخدام اللغة استخداما خاصا، حيث يقف لبناء دلالة قصائده على مستويين: الأول محاولة تفسير الزاوية الإنسانية الخاصة التي يعالجها الشاعر، أما الثاني فيتمثل في لمح الحقيقة المطلقة في التجربة الأدبية، فغاية النحو إذن هي البحث عن مدارك الصحة والخطأ، والوصول إلى جملة صحيحة في بنائها وتركيبها، تتوافق مع علم البلاغة و الأسلوب، فالنحو بذلك يبحث في الإبداع في الأساليب العربية، وهنا تتضح قدرة الشاعر في التعبير عن تجربته من خلال اعتماده على إجراءاته اللغوية، فيسعى جاهدا إلى جعل اللغة وهاجة وتصويرية وكاشفة وموحية، وهذا الذي يُظهر أن له قدرة على خلق تماسك لبنية القصيدة، من خلال ركونه إلى أدوات أسلوبية، يستطيع من خلالها تجسيد رؤيته، فالاختيار يرتبط ارتباطا أساسيا بالموقف، وهو موقف شعوري استدعى من الشاعر أن يجعل أسلوبه قادرا على إيقاظ وعي المتلقي.

المبحث الأول: دلاله أزمنة الأفعال

تعددت البنى التركيبية في ديواننا، وبذلك استطاع الشاعر أن يعبر عن أفكاره وأن ينقلها إلى ذهن السامع أو القارئ، بواسطة المركب اللفظي، والذي يتمثل في الجمل المفيدة، سواء أكانت فعلية أم اسمية، لأن الفعل والاسم هما اللذان يحددان نوع الجملة، والملاحظ للديوان يجد البنية الفعلية للمضارع لها أكبر نسبة في لغة الشاعر، لأن هذه القصائد إنما جاءت لتفعيل حرية الإنسان في حاضرها، والتطلع إلى غد أكثر عزة وأبعد عن قيود العبودية، فـ<< الفعل المضارع هو الذي فيه الحاضر والمستقبل>>[1] كما بين الزمخشري (ت538هـ)وغيره من أهل اللغة، إلا أن كلام الزمخشري لا يعني أن المضارع لا يلتفت إلى وراء، فقد يكون، وقد يشمل أكثر من زمن، فهو << الفعل الذي بني لما يكون ولم يقع، أي للمستقبل والحاضر، غير أن وظيفته هذه إحدى الوظائف الكثيرة التي يؤديها في السياق فهو يدل على وقوع الحدث في الماضي وقد يستوعب الزمن بأبعاده الثلاثة.>>[2]

إن قصائد الديوان ذات طابع تنبؤي، كما أنها توضح دور الشاعر ومكانته، من كل ما يحدث حوله، أي ما تعلق بوطنه ومجتمعه، فكان شعره مشحونا بالأمل والإصرار على مواصلة الرحلة، وأمله بتغيير الواقع العربي الذي يعيشه من ظلم وحرمان، ويتبين ذلك من خلال مجموعة من الأسطر نذكرها على التوالي:

كان الشاعر **يأكل** من أوراق الورد

وكان **ينام** بأحضان الصفصاف

ثم أتى عصر عربي

صار الشاعر فيه،

[1] الزمخشري، المفصل في علم العربية، تح: سعيد محمود عقيل، دار الجيل، بيروت– لبنان، ط1، 2003، ص 31.

[2] علي جابر المنصوري، الدلالة الزمنية في الجملة العربية، دار الثقافة، عمان– الأردن، ط1، 2002، ص 35.

ينام بأحضان السياف[1]

في هذه الأسطر وصف لحال الشاعر كيف كانت، ثم حديث عن الحال التي آل إليها، حيث صار ينام بأحضان (السياف)، وهذا أكبر دليل على معنى **الإصرار** عند الشاعر الحق، فإنه لما عزم على قول الشعر الذي به تضاء الحياة، صار لا يعنيه بعد ذلك أين ينام، ولو كان منامه بأحضان القتل والسجن والقهر.

وفي أسطر أخرى نجد صيغة **الفعل المضارع** بارزة وذلك في قول الشاعر في قصيدة "**بيان من الشعر**"

يريد المماليك أن **يملكو**ني

وأن **يشربو**ا من دمائي وحبري

يريدون رأس القصيدة كي **يستريحوا**..

وللشعر.. والحب.. فوضت أمري[2]

وفي هذه الأسطر بين لنا حال الشاعر من خلال صيغ الفعل المضارع التي وظفها (يريد، يملكوني، يشربوا، يريدون، يستريحوا)، وجاءت هذه الأفعال في سياق هذه الأسطر معبرة عن مصير الشعر و الشعراء، في زمن المستقبل، إذ أن ما ينتظرهم هو أن يملكهم المماليك فيصبحون كالعبيد، ويشربوا من دمائهم، و يستنزفوا آخر قطرة حبر في أقلامهم، فغاية الحكام أن يسيطروا على كل نفس عزيزة، أبت الضيم، وأن يجعلوا الشعراء خادمين لهم. هكذا تنبأ نزار من خلال توظيفه لصيغة الفعل المضارع لما سيحدث في المستقبل وكيف يكون حال الشاعر العربي و ما هي غاية الحكام التي يسعون إلى تحقيقها! كما نلاحظ أن الأفعال التي وظفها تؤدي وظيفة الاستمرار، كما أنها تدل على رغبة الحكام في تحقيق طموحاتهم، وأكبرها السيطرة على الشعر لينتقل الشاعر بعدها لاستحضار البنية

[1] الديوان، ص 15.

[2] الديوان، ص 31.

الفعلية لزمن الماضي، لتكون بذلك في حالة تضاد مع صيغة الفعل المضارع، لا على المستوى الزمني فقط، بل حتى على المستوى العاطفي، و**الفعل الماضي** <<هو الدال على اقتران حدث بزمان قبل زمانك>>[1]،أي أنه << ما دل على حدث وقع في زمن مضى قبل زمن المتكلم>>.[2] ومحصول حديث الزمخشري و محمد حماسة أن زمن المضي ما دل على حدث وقع قبل زمن النطق بالفعل، أي قبل خطابك، أو قبل تكلمك، فالعرب أميل إلى هذا التقدير المتضمن في علم المخاطَب، فالتقدير: حدثٌ وقع قبل زمان تكلمك بالفعل أي قبل أن تتلفظ بحروف الفعل.

فالفعل الماضي كما تدل عليه التسمية << يجب أن لا يستعمل في غير الماضي إذا التزمنا بتقسيم النحاة، لكننا نجد واقعه يخالف ذلك في الاستعمال، لأن الصيغة فيه إحدى الدلالات الكثيرة التي يشير إليها، .... ويبقى الفعل الماضي كما هو معروف ما دل على حدث مضى>>.[3]

والماضي عند **ابن هشام**<< ما عدم بعد وجوده فيقع الإخبار عنه في زمان بعد زمان وجوده، وهو المراد بـ قوله الدال على اقتران حدث بزمان قبل زمانك، أي قبل إخبارك، ويريد "بالاقتران" وقت وجود الحدث، لا وقت الحديث عنه، ولولا ذلك لكان الحد فاسدا.>>[4]

وقد جاءت صيغة الفعل الماضي في ديواننا وتعددت، حسب رغبة الشاعر في توزيعها في أسطر القصيدة الواحدة، أو في جميع قصائد الديوان، ونحن بصدد ذكر بعض الأسطر الشعرية التي وردت فيها هذه الصيغة وكل هذه على سبيل الذكر لا الحصر.

---

[1] الزمخشري، المفصل في علم العربية، ص 315.

[2] محمد حماسة عبد اللطيف، النحو الأساسي، دار الفكر العربي، القاهرة–مصر، د.ط،1997، ص124.

[3] علي جابر المنصوري، الدلالة الزمنية في الجملة العربية، ص 33.

[4] عصام نور الدين، الفعل في نحو ابن هشام، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ط1، 2007، ص 189.

يقول الشاعر في قصيدة " أطفال الحجارة"

بهروا الدنيا..

وما في يديهم إلا الحجارة..

وأضاءوا كالقناديل، **وجاؤوا** كالبشارة

قاموا ..وانفجروا .. واستشهدوا.[1]

إن لغة الشاعر قريبة إلى وجدان القارئ قبل عقله، فهي تلامس عاطفته وتحرك مشاعره، وتجعله يحس بما أسماهم هو بأطفال الحجارة، ووظف لذلك صيغة **الفعل الماضي**، لأنها جاءت مؤكدة لما حدث في الزمن الماضي، فكانت قصائده معبرة عن موقف الشاعر، في إطار لغة فنية مؤثرة في المتلقي، فالأفعال الماضية لها دلالات كانت مترجمة لرؤية شعرية عميقة وشاملة تحمل معها إيمان الشاعر بالحرية كقيمة في ذاتها، تتحقق بها الحياة، وتكتسب بها معناها، سواء عند الأطفال أو الشباب أو في مخيلة الكهول أو في تخاريف الشيوخ، وتبقى الحرية هي رغبة الكبير والصغير، وهي أمل الضعيف والقوي. ولنؤكد دلالة الأفعال الماضية المذكورة (**بهروا، أضاءوا ،جاؤوا، قاوموا، انفجروا، استشهدوا...**) نجدها تدل على الأمل الذي مازال يحيا في نفوس الأطفال – وهم رمز البراءة والطهارة – في الحرية وكيف أنهم يبذلون كل ما بوسعهم لينالوها حتى وإن استشهدوا.

وفي موضع آخر نجد الشاعر وظف صيغة **الفعل الماضي**، وذلك في قصيدة بعنوان "الكلمات.. بين أسنان رجال المخابرات.."

إذ يقول:

وأخيرا.. **دخلوا** غرفة نومي..

واستباحوا حرماتي..

[1] الديوان، ص 63.

بعثروا أغطيتي..

شمشموا أحذيتي..

فتحوا أدويتي..

دلقوا محبرتي..

رقصوا فوق بياض الصفحات..

غزوة تافهة جدا.. ككل الغزوات..[1]

فالأفعال الماضية المذكورة هي **(دخلوا، استباحوا، بعثروا، شمشموا، فتحوا،دلقوا، رقصوا)** وكلها تدل على أحداث ماضية، مقترن زمانها بزمان قبل زماننا، وقد وظفها الشاعر لغاية في نفسه ألا وهي التعبير عن الضغط الذي يعيش فيه الشاعر حيث لا راحة ولا أمان، فهو معرض للخطر دائما وفي كل مكان، ومن خلال توظيفه لهذه البنية الفعلية الماضية عبر عن تجربته الذاتية، وعن العصر الذي تلاشت فيه كثير من القيم والمعاني الإنسانية، كاحترام الغير، وتقدير خصوصياتهم، وعدم تجاوز الخطوط الحمراء في معاملاتهم.

ولعل ملاحظة أن الشاعر في بنية الماضي عمد إلى الجمع المذكر قد تفيد الدارس، بخاصة إذا ردفتها ملاحظة أن جمع المذكر هو الذي بهر الدنيا وأضاء وجاء وقاوم وانفجر واستشهد. وأن صنيع عدو الكلمة جمع مذكر ــ كذلك ــ وهو الذي دخل واستباح وبعثر وشمشم وفتح ودلق ورقص! أليست صيغ المؤنث تفعل فعلها أيضا؟! إن الأمر أكبر من مذكر أو مؤنث إنه دليل الجمع وأمارة ضم الذكران والإناث في فعل الحرية، وفي العبث ــ من جهة العدو ــ بثمرات هذه الحرية، ومنها حرية الكلمة..

وفيما يخص البنية الأمرية (ويشبهها المضارع المسبوق بالنهي فإنه يعد أمرا بعدم الفعل)، فقد تعددت في الديوان، وكانت حاملة دلالة الإرشاد، فكانت هي

[1] الديوان، ص 151.

وسيلة الشاعر التي استخدمها للتعامل بين المتطالبين، وهذا ما نلحظه في الأسطر الشعرية التي سنستحضرها، وقبل ذلك نورد ما جاء على لسان ابن هشام فيما يخص الأمر، فهو يقول: << المستقبل ما لم يكن له وجود بعد، بل يكون زمان الإخبار عنه قبل زمان وجوده>>[1] ففعل الأمر مما سبق هو <<ما دل على حدث في المستقبل ويعبر به عن طريق المخاطبة>>[2]

ومثالا على ذلك نورد قول الشاعر:

أيها الناس:

<<لقد أصبحت سلطانا عليكم

فاكسروا أصنامكم بعد ضلال

واعبدوني...

إنني لا أتجلى دائما

فاجلسوا فوق رصيف الصبر،

حتى تبصروني

اتركوا أطفالكم من غير خبز

واتركوا نسوانكم من غير بعل

واتبعوني..[3]

ففي الأسطر السابقة نجد الشاعر يأمر و يخاطب الناس بلغة ساخرة وأسلوب تهكم، ليحرك في نفوسهم مشاعر العزة والكبرياء التي كان يتمتع بها الرجل الحقيقي، لأنه يرى فيهم الضعف والخوف من السلطة والحكام، فجاء هو بشعره

[1] عصام نور الدين، الفعل في نحو ابن هشام، ص 195.

[2] محمود حسنى مغالسة، النحو الشافي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط3، 1997، ص 18.

[3] الديوان، ص 129- 130.

لينصب نفسه سلطانا عليهم، ليخرجهم مما هم فيه، وقد جاءت صيغة فعل الأمر خادمة لمقاصده، فالأفعال التي وظفها هي (اكسروا، اعبدوا، اجلسوا، اتركوا، اتبعوا).

وكلها أفعال تدل على عدم وقوعها في الماضي ولا في الحاضر، بل هي تعبر عن أحداث قد تحدث في المستقبل، وقد عبر الشاعر عن حدوثها في المستقبل عن طريق فعل المخاطبة، فهو يخاطب الناس ويأمرهم أن يستفيقوا من غفلتهم، وأن يكسروا أصنامهم التي لا تنفعهم، وأن يغيروا واقعهم، ويرى في شعره الحل الأنسب لحل جميع مشاكل الناس، لأن التحرر في الفكر سيؤدي بدوره إلى الحرية التي يسعى وراءها كل عزيز كريم.

وفيما يخص البنية المركبة من صيغة فعل الأمر والنهي نذكر على سبيل المثال هذه الأسطر من قصيدة " النصائح الذهبية... في أدب الكتابة النفطية" إذا يقول الشاعر:

لا تتحدث عن شؤون الفقر، والثورة، في الشوارع الخلفية

– **لا تنتقد** أجهزة القمع، ولا تضع

أنفك في المسائل القومية

لا تتذكر أنبياء القدس..... أو ترابها

لا ترث بيروت التي ترملت

لا تتعرض للسلاطين إذا تعهروا..[1]

فالصيغة التي وظفها الشاعر في الأسطر السابقة هي صيغة فعل المضارع المسبوق بـ "لا" الناهية (وهي في حكم الأمر، أي أمر بعدم الفعل، وهو النهي)، فهذه الصيغ تدل على بذل النصح الذي يوجهه الشاعر للناس في مجتمع العباءات

[1] الديوان، ص114و 115.

النفطية، وحكام وعباد العملة النقدية، فكانت أفعال الأمر تعبر عن تفاعل الشاعر مع قضايا عالمه، ومحاولته الدفاع عن أفراد مجتمعه وتوعيتهم لما يحدث، وتوجيههم وإيقاظ ضميرهم، للوقوف في وجه الظلم والظلام، لتشكل بذلك البنية الفعلية توقعات القارئ، فهي كما لا حظنا في النموذجين السابقين تحمل دلالة الأمل في تغيير المستقبل، وذلك من خلال تحريض الشارع العربي للانقلاب ولكسر كل القيود التي حاصرته، للبحث عن واقع جديد ومستقبل مشرف ومنير، فأفعال الأمر الموظفة من طرف الشاعر كانت مشحونة بدلالة الثورة على الواقع وتجاوزه إلى واقع أفضل منه.

المبحث الثاني: أنواع الجمل

لعل تسمية الجملة من الإجمال، أي إجمال عدد من الكلمات تؤدي معنى يحسن السكوت عليه، فهي<<عبارة عن كلام نقرؤه أو نسمعه مكون من عدد الوحدات تسمى جملة، فالجملة هي وحدة الكلام>>[1]

الجملة الشعرية هي البنية اللغوية المثالية في النص الشعري، وهي مبعث جماله وسحره، فبناء الجملة له أهمية قصوى تتأسس في استجلاء المعاني، وهو الذي أظهر عبقرية الشاعر وكشف حسن نظمه، إذن فالجملة هي الوحدة اللغوية المحورية في عملية التواصل، فوظيفتها هي إيصال المعنى إلى المتلقي.

و تتألف الجملة من ركنين أساسيين هما المسند والمسند إليه<< فالجملة كلام يتركب من كلمتين أو أكثر ويفيد معنى وهي نوعان الجملة الاسمية والجملة الفعلية>>[2]

و صفوة القول إن دراسة الجملة لا بد أن تشتمل على تقسيم الجملة إلى فعلية واسمية، لأن هذا التقسيم لا بد منه لتحديد الضوابط المتحكمة في الخطاب الشعري.

---

[1] محمد حماسة عبد اللطيف، النحو الأساسي، دار الفكر، القاهرة- مصر، د.ط، 1997، ص 7.

[2] محمود حسين مغالسة، النحو الشافي، مؤسسة الرسالة، بيروت- لبنان، ط3، 1997، ص 19.

1- الجملـــة الفعليـــة: إن البنـاء الطبيعـي للجملـة الفعليـة أن يـذكر الفعـل والفاعـل وقـد يتبعهمـا مـتمم، هـذا هـو التركيـب الأصـلي، وقـد يحـدث تغييـر فـي هـذا الترتيـب لغرض بلاغي يقتضيه مقام الخطاب.

مـن خـلال تصـنيفنا للجمـل الـواردة فـي الـديوان، نلاحـظ أن الجمـل الفعليـة طغـت علـى بنيـة قصـائد الـديوان بـدءاً مـن العنـوان "تزوجتـك أيتهـا الحريـة" فلعبـت دوراً دلاليـاً فـي إبـراز ثبـات الشـاعر وإصـراره أمـام القضـايا التـي يصـورها فـي شـعره ويـدافع عنهـا بكلماته وأحاسيسه.

إن العنـوان هـو اللافتـة الأولـى التـي تسـتقبل القـارئ، واختيـار الشـاعر لديوانـه عنـوان قصـيدة منـه إنمـا هـو اختيـار مقصـود، جـاء فـي شـكل جملـة فعليـة فعلهـا مـاض وفاعلهـا المـتكلم، لكـن شـطري هـذه الجملـة العنوانيـة بينهمـا مـا بينهمـا مـن الوجهـة الدلاليـة فالشـطر الأول "تزوجتـك" والشـطر الثـاني يشـرح طبيعـة الكـاف المفعوليـة " أيتها الحرية"، فهل الحرية امرأة تُتَزوج؟!

إن تـأملا فـي تركيـب العنـوان يهـدي إلـى أنـه لا يأخـذ دلالتـه مـن كونـه عنوانـا، إنمـا يُحَلـلُ بحسـب مضـمونه ومـا يحدثـه مـن ربـك واسـتفزاز للقـارئ يفضـي إلـى زحزحـة التركيـب والتعـرف إلـى سـر بنائـه علـى نحـو مـا. إذاً فـالعنوان لا يزيـد عـن غيـره إلا بوصـفه عنوانـا يشـتبك معـه القـارئ، ويـدخل مـن خلالـه عـالم الـنص، فعنـوان الـديوان يخاتـل القـارئ مخاتلـة ـ رغـم قربهاـ تسـتدعي المقاربـة بـين شـطريه، فـالمعهود أن يتـزوج الشـاعر امـرأة، وأن يعـيش فـي ظـل الحريـة، لكنـه جعـل مـن الحريـة كائنـا اجتماعيـا، لشـدة قربـه مـن الشـعوب المنعتقـة مـن القيـود كـان شاخصـا فـيهم، فكـان رجـاء الشـاعر ـ هنـا ـ أن يمثُـل هـذا الكـائن (أي الحريـة) ليتزوجـه ، أي لتكـون بـين الشـعوب العربيـة والحريـة معايشـة مسـتمرة تصـل إلـى حـد السـكن والمـودة. وإنمـا بـرز هـذا التشـكيل علـى هـذا الوجـه ليُحـدث مـا يسـمى بـ**(المفارقـــة)**، والتـي هـي وسـيلة جماليـة وخصيصـة أسـلوبية، لكنهـا ـ قبـل ذلـك وبعـده ـ مثيـر فلسـفي فكـري، يباعـد بـه الشـاعر بـين الوقـائع

اللغوية ليفتح المجال لجمهور المتلقين لمقاربة العناصر المتباعدة وتأليف الجمل المتنافرة، ولذلك عد بعض الدارسين المتلقي ركنا أساسا في ترويض المفارقات.

إن عنوانا آخر في صفحات الديوان "**محاولة تشكيلية لرسم بيروت**" فيه شبه مع العنوان السالف فبيروت ليست صورة رآها الرسام أو تخيلها ويحاول أن يشكل أجزاءها ويرسم تفاصيلها، لكن المتلقي قد يفهم منها الشتات الذي يعانيه الشاعر أو حكاية الغربة التي يعيشها أو الضبابية التي تلف معالم البلاد وحياة العباد، كل هذا وغيره يجعل تلقي هذا العنوان يطول، وكلما طال طالت معه جمالية التلقي.

كما قد يحس القارئ بشيء يشبه التهكم أو الإغراب وهو يقرأ "القصيدة. والغول" ففصلها الأول "القصيدة" يوحي بالحرية والعزة والرقة والانسياب وكل مفردات الجمال، أما الفص الثاني "الغول" فيوحي بالإرعاب والفتك وبث الذعر وإشاعة الفزع وكل معاني الوحشية والسوء، فكيف يجتمع الضدان في تركيب واحد، إنه إبداع الشاعر الذي رمى بالمتلقي بين كلمة حرة وسيف مسلول، وبين حرية و قمع بالأمر والنهي، وبين حياة وادعة ورقاب تتوجس أن تفصل عن أجسادها، فأين متعة القراءة وجمالية التلقي لولا هذه المفارقة العجيبة التي أدهشت وأثارت وفزعت، فبنت بذلك صرحا من المقرؤية العربية الحديثة والمعاصرة وصلت بين المبدعين والمتلقين، فكانت سمة رئيسة ميزت الأسلوب الشعري عند نزار قباني في هذا الديوان.

وقد ظلت الجملة الفعلية وفية لدلالتها، مؤكدة لانفعالات الشاعر في التعبير في وجدانه وضمان حيوية الإيقاع للوصول للمتلقي، ونذكر منها:

أكتب فوق الخراب

أخترع الأحلام

وأقول بأن الله

سيجمع يوماً بين الأرحام[1]

يشعر أهل العشق بالعار... وبالهوان

أما أنا فحين أهوى امرأة

تأخذني هزة عنفوان[2]

لجأ الشاعر لكتابة شعره السياسي، بلغة عادية في السهولة والبساطة والوضوح، ومع ذلك لا تتنازل قصائده عن كبريائها، في عمق المعاني ودقة اختيار الألفاظ، فكلماته هي التي تعبر عن المشاعر والتجارب الذاتية للشعوب العربية، ولغته وأحلامه البسيطة كانت هي مرآة عاكسة لمعاناة الشعب العربي، فكان يخترع الأحلام ويصنع الآمال للشعوب المظلومة لكي تحس بالحياة، وتتذوق طعم الحرية، ومن خلال بساطة لغته استطاع النفاذ إلى قلوب الشعوب العربية.

2- الجمل الاسمية: وهي التي يكون صدرها اسما، وتتركب الجملة الاسمية من **مبتدأ** ما يسمى بالمسند إليه و**خبرٍ** ما يسمى بالمسند، ومن خلال دراستنا لهذا الديوان، وتتبع أنماط الجمل فيه نجد أن الجمل الاسمية نسبتها أقل من الجمل الفعلية في البناء التركيبي للديوان، فلعبت دوراً دلالياً في إظهار طبيعة سكونيته وثبات يهب الإيقاع الصوتي للتركيب، في حركات بطيئة تلائم حال الشاعر في تذكره لأيام العرب في السابق، نذكر منها:

وأهل السياسة لا يقرأون ... ولا يكتبون

وأهل الثقافة يلتقطون ذباب المقاهي

وفي موج قهوتهم يبحرون

وليس لدينا قصيدة شعر

[1] الديوان، ص 37.

[2] الديوان، ص 62.

تريد احتراف الجنون.[1]

فحملت هذه الجمل الاسمية كثافة دلالية جمالية إبلاغيه، تؤثر في الملتقى من خلال تصويرها لحالة الوطن العربي، بمختلف طبقاته، فلقد سيطرت عليهم حالة من السكون والانتظار، دون تحريك أي ساكن لتغيير هذا الواقع، فحتى أهل الثقافة ليست لهم الجرأة لاحتراف الجنون من خلال كتاباتهم وقصائدهم، للوقوف في وجه الظلم.

[1] الديوان، ص 163.

المبحث الثالث: حذف عناصر الجملة (أو الانزياح التركيبي

إن الأساليب العربية تتميز بالتعدد فهي من أزخر الأساليب وأوسعها، تحمل من اللطافة الشيء الكثير ولها من الروعة والصفاء الحظ الكبير، فالعرب بطبيعتها جبلت على حب الإيجاز والاختصار، فتميزت أساليبها بالوضوح والبيان فلا تذكر في كلامها إلا ما يكون ذكره واجبا، وتوظيفه لازما ومن بين ذلك نورد الحذف كسمة أساسية مرتبطة بكلام العرب، ونتطرق إلى المفهوم اللغوي والاصطلاحي له.

1- مفهوم الحذف لغة واصطلاحا:

أ- لغة:

وذلك ما جاء به احمد الفراهيدي في معجمه فالحذف عنده: << قطف الشيء من الطرف كما يقطف طرف ذنب الشاة[1]

إضافة إلى ذلك نريد ما جاء في لسان العرب إذ أن: << الشيء يحذفه حذفا، قطعه من طرفه، والحجام يحذف الشعر[2]

وقد جاء في المفهومين السابقين الحذف بمعنى القطع والتخلص مما لا لزمة له به في الكلام، أو ما سواه فمثلا حذف طرف ذنب الشاة أي التخلص منه بالإضافة إلى الحجام يحذف الشعر أي يتخلص من الشعر الزائد الذي لا يليق بالشخص ويزيد من بشاعته وينقص من جماله وأناقته كذلك نجد الحذف بمعنى حذف كل مالا يعني المتكلم ذكره في كلامه إذ أن الإطالة في الكلام تؤدي إلى الملل وتجعل الأسلوب مطولا لا معنى له ولا قيمة فنية فيه.

ومما سبق يتضح أن كل من الفراهيدي وابن منظور ذهبوا إلى أن الحذف هو:

القطف والقطع والتخلص من كل ما هو زائد لا فائدة منه.

---

[1] الخليل ابن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تحقيق عبد الحميد همداوي، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 2003، ج1 / ص 297.

[2] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت- لبنان، ط1، 1997م، مج4 / ص 46.

ب- **اصـــطلاحا:** إن الحـذف فـي العربيـة فـرع مـن الإيجـاز << حتـى عـدوه من شجاعة العربية>>[1]

والملاحظـة للبلاغـة العربيـة يجـدها حَافظـت علـى كـل مَـا هـو مهـم فـي الكـلام وقامـت بحـذف مَـا لا ينفعهَـا فـي توصـيل غاياتهـا مـن أقوالهـا الفنيـة، << فقـد حـذفت العـرب الجملـة، والمفـرد، والحـرف والحركـة ولـيسَ شـيء مـن ذلـك إلا عـن دليـل عليـه، وإلاّ كان فيه ضرب من تكليف علم الغيب في معرفتهِ>>[1]

وفيمـا يخـص الجملـة فقـد أورد أبـن جنـي مـا يلـي: << وإنمـا تحـذف الجملـة مـن الفعـل والفاعـل لمشـابهتها، المفـرد بكـون الفاعـل فـي كثيـر مـن الأمـر بمنزلـة الجـزء من الفعل>>.[2]

فبلاغتنـا العربيـة لـم تهمـل الحـذف بـل تناولتـه فـي كثيـر مـن المواضـيع ومـن ذلـك مـا جـاء بـه عبـد القـاهر الجرجـاني فالحـذف عنـده << بـاب دقيـق المسـلك، لطيـف المأخـذ، أفصـح مـن الـذكر، والصـمت عنـد الإفـادة، زيـد للإفـادة، وتجـدك أنطـق مـا تكون إذا لم تتصف، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تُبنْ>>[3]

يـرى الجرجـاني أن الحـذف بـاب دقيـق المسـلك، فعـد مقارنـة بينـه وبـين البـاب ليتوصـل القـارئ إلـى أن الحـذف سـمة يتميـز بهـا كـل محتـرف ومتضـمن فهـذا البـاب الضـيق المسـلك لا يعبـره ولا يمشـي علـى طريقـة إلاّ كـل مقّتـدر بليـغ؛ أي أن الكاتـب يجـب أن يكـون دقيـق فـي اختيـاره للكـلام المفيـد، الـذي يـؤدي المعنـى دون إطالـة ليكـون أسـلوبه كالمسـلك الـدقيق وكـالطريق البـين والواضـح، فيـه مـن العجابـة مَـا يبهـر العقـول، لأنـه رغـم تـرك الكثيـر يكـون المعنـى أفصـح وأدق وكـذلك أسـهل، ولأن الصـمت فـي بعـض الأحيـان عـن القـول يكـون فـي نظـره أزيـد للإفـادة، فـربط بـذلك إفـادة القـول بالإجازة والحذف للإطالة والإفصاح.

---

[1] ابن جني، الخصائص، ص 141.

[2] المرجع نفسه، ص 140.

[3] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، د.ط، د.ت، ص 112.

وقد لخصَّ معجم البلاغة العربية معنى الحذف بقوله: << أحد مسمي الإيجاز، ويكون بحذف ما لا يخل بالمعنى ولا ينقصُ من البلاغة، بل لو ظهر المحذوف لنزل قدر الكلام من علو بلاغته، ولصار إلى شيء مُسْتَرِكٍّ مسترذل، ولكان مبطلا لما يظهر على الكلام من الطلاوة والحسن والرقة>>[1] فالحذف إذا أسلوب بلاغي قديم يعتمده الكاتب أو الشاعر على حد سواء في كتابتهما لان الحذف والصمت في بعض الأحيان يؤديان المعنى ويزيدان النص بلاغة فنية راقية وقيمة جمالية عالية، ليبقى الحذف من المواضيع التي تناولتها الأبحاث الأسلوبية والدراسات البلاغية والنحوية، فهو يعتبر من الأساليب الراقية التي يعتمد عليها الشعراء المحدثين في كتاباتهم وأشعارهم لان الشاعر الحق من يجعل القارئ يتمتع بكتابته ولا يمل من طول خربشاته فيبدع في توظيف أقواله فيطيل تارة بغية الإفهام في الموقع المناسب ويحذف وينقص في كثير من الأحيان إرادة إبعاد الملل وبث الرغبة الجياشة في نفس القارئ في مواصلة القراءة.

لما كان هذا ديوان تشكيلة فنية فقد جمع شاعره كثيرا من أطياف الشعرية، التي تتمظهر أول ما تتمظهر في جانبها اللغوي الأخّاذ لذلك فإن لم يكتف بالتنويع بين الجملة الفعلية والجملة الاسمية والمراوحة بين دلالات كل منهما، بل عمد إلى إدهاشه المعهود من خلال خصيصة الحذف.

ونجد أبيات هذه القصائد لجأت إلى حذف الفرد وحذف الجملة كليهما، في صيغة تركيبة بديعة.

فمن حذف الفرد نقرأ في الديوان، وفي قصيدة "تزوجتك أيتها الحرية"

كان لدي بلاط نساء

فيه جميلات الدنيا...[2]

[1] بدري طبانة، معجم البلاغة العربية، دار ابن حزن، بيروت– لبنان، ط2، 1998م، ص 155.

[2] الديوان، ص 09.

هذه الأسطر الشعرية ذكر في السطر(البيت) الثاني منها جملة اسمية، بنيتها التركيبية مبتدأ وخبر، أما الخبر فقد تقدم (في شكل شبه جملة جار ومجرور "**فيه**" متعلق بمحذوف خبر)، وأما المبتدأ فقد تأخر وورد في شكل تركيب إضافي "**جميلات الدنيا**". هذا التركيب الذي اختاره الشاعر جعله محورا تتوالد من خلاله أربعة أسطر، يلعب الحذف فيها الدور التركيبي الأكبر حيث حذف الخبر في هذه الأسطر الأربعة المتتالية:

فالعربية..

والرومية..

والتركية..

والكردية..

والتقدير النحوي: **فيه العربية، فيه الرومية، فيه التركية، فيه الكردية** واستمرت لعبة الحذف في المقطعة الثانية من هذه القصيدة نفسها:

كنت الرجل الأوحد في التاريخ..

فلا أولاد.. ولا أحفاد ..ولا ذريه.[1]

السطر الأول جملة اسمية منسوخة بكان اسمها ضمير المتكلم وخبرها "الرجل" ثم تبعهما المتممات من الصفة وشبه الجملة واللذان يجعلان من هذه الجملة جملةً ممتدة. أما السطر الثاني فقد تركب من لا النافية واسمها وتكرر ثلاث مرات وحذف في كل تركيب من هذه التركيبات الثلاثة خبر لا النافية " **فلا أولاد.. ولا أحفاد...ولا ذريه**"، والتقدير **فلا أولاد موجودون... ولا أحفاد موجودون..ولا ذرية موجودون.**

[1] الديوان، ص 10.

إن هذا التركيب الحذفي هو عدول عن الأصل أو انزياح عن الجملة الاسمية الأصلية، أو هو ــ إن جاز لنا أن نستعير من نظرية تشو مسكي ــ عدول عن البنية العميقة إلى البنية السطحية.

كما يحذف المفرد من التركيب تحذف الجملة، كما ظهر في قصيدة "القصيدة.. والجغرافيا"

ولدينا

يولد الشاعر في كيس غبار

ويغني لملوك من غبار

وخيول من غبار

وسيوف من غبار.[1]

إن السطر الرابع والسطر الخامس يرتدان إلى السطر الثاني "**ويغني لملوك من غبار**"، وضميره المستتر ــ جوازا ــ يعود على الشاعر من السطر الثاني، أي يغني الشاعر من ملوك من غبار أما السطران الرابع والخامس واللذان **حذفت في** كل منهما جملة فهما: **(وخيول من غبار، وسيوف من غبار)** ،أي يغني الشاعر لخيول من غبار، ويغني الشاعر لسيوف من غبار. فإن عمد السطرين قد حذفت وهي الفعل والفاعل في كل منهما، وبقيت الفضلات، لكن ذكاء التركيب يبقي بعضا من المذكور يدل على المحذوف.

إن حذف (المفرد، الجملة) يهب للقصيدة فسحا لمجال التفكير وتنشيطا للمخيال اللغوي الذي يرجع إلى البنية العميقة ليسد بها الفجوة، لكنه في الآن ذاته كسر للمعهود اللغوي في صورته الكلامية.

[1] الديوان، ص 21.

إن ظاهرة الانزياح التركيبي هذه مدت شعر نزار بطاقة فنية كان محورها الدوار اللغة المبدعَة، وهي ميزة عّلمت شعر الشاعر في هذا الديوان.

المبحث الرابع: أغراض الجمل

تختلف الأساليب حسب الزمان والمكان، وهناك مؤثرات فرضت نفسها على إحساس الشاعر وإدراكه، فألقت بظلها على نظمه أو مقدرته الإبداعية، ونظراً لقدرة الشاعر البلاغية الإبداعية نراه لم ينفرد بالأساليب الخبرية بل غلبت عليها الأساليب الإنشائية فنوع الشاعر في عرض أفكاره ومعانيه وأحاسيسه فزخرفت قصائده بالأساليب الإنشائية لاسيما أسلوب الاستفهام والنهي والنداء وذلك طبيعي لأن جميع قصائده بعامتها توعية وتثقيف، بل تثوير للعقل العربي والوجدان الجمعي، حيث حمل معه أسلوب الإنشاء دلالة التعبير وإنشاء المعنى الذي يحرك مخيلة القارئ أي المتلقي فهو يمثل الجانب المتحرك للغة وعليه فالأساليب الاستثنائية كالنهي والاستفهام والنداء أبرز المظاهر التي تعبر عن حيوية تلك القصائد.

1- الاستفهام: من أكثر الوظائف اللغوية استعمالاً لأنه أساس التواصل والاتصال بين سائل ومجيب وهو محور الحوار <<فالاستفهام له صدر الكلام فلا يعمل فيه ما قبله، والمستفهم عن الشيء قد يكون عارفاً به مع استفهامه عنه في الظاهر، لكن غرضه من الاستفهام عنه أشياء>>[1]، أي أن الاستفهام لا يطلب الخبر لعلم المخاطب به، إنما خرج عن الحقيقة لأغراض بلاغية يحددها سياق المقال وسياق المقام.

وقد شكلت الجملة الاستفهامية ظاهرة أسلوبية في الديوان، تتضح من خلال المساحة الواسعة التي تحتلها في قصائد الشاعر المختلفة وتوظيفه لها للتعبير عن أفكاره وأحاسيسه وعن القضايا السياسية في العالم العربي، ويتكون سياق الجملة

[1] أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 2001، 3/ 26.

الاستفهامية من أركان وهي: أداة الاستفهام والمستفهم، والمستفهم منه، والمستفهم عنه.

ولقد استخدم الشاعر الأدوات الاستفهامية التالية: **هل، أين، ماذا** ومنها ما ورد في مواضع كثيرة من الديوان:

هل من الممكن أن تطلع بيروت جميلة مرة أخرى...

من الأرض الخراب؟

هل من الممكن أن ينبت قمح

في مياه البحر

أو يأتي مع الموج كتاب؟

هل من الممكن أن نكتب شعراً؟[1]

جاءت هذه التساؤلات، لتعبر عن قلق الشاعر وحيرته، وتحسره على حالة بيروت، وحالة شعبها الطالب للحرية تحت نير السلطة، وكان يبحث عن إجابات لتلك الأفكار والمخاوف التي تعذبه وتحزنه، فرسم لنا صوراً واقعية بأسلوب استفهامي واضح وعميق ودقيق، خرج معناه للتحسر والخوف من المستقبل.

الملاحظ أن أداة **هل** كانت أداة في يد الشاعر، بسبب الغضب لما يحدث في بيروت من خراب ودمار، وقتل للأبرياء، ويأمل بأن يرجع الهدوء لبيروت وتشرق شمسها من جديد، ويتنفس شعبها الحرية بكل معانيها.

أما الأداة الثانية التي وظفها الشاعر هي "**أين**" للدلالة على تحديه للسلطة وللظروف السياسية والاجتماعية التي خيمت على المجتمع العربي، وسيطرت عليه، فركز الشاعر من خلال استفهامه على غياب قوة الشعب العربي وغياب ضميره وإحساسه أمام ما يعانيه الفلسطينيون والعالم العربي ككل، فحقق الشاعر هنا مفارقة

[1] الديوان، ص 104.

كلامية بين حضور السلطة وغياب الشعب، والأداة المهمة التي ترفع الظلم عن المجتمع العربي وهي الثورة على كل شيء للبحث عن الحرية فشكل استفهامه نوع من الحوار الداخلي والخارجي لأنها أسئلة موجهة للنفس وإلى الشارع العربي، فجاءت الصيغة الاستفهامية في مواضيع عديدة هي:

أين سنذهب يا سيدتي؟

أين هو الشارع العربي؟

الذي كان يمضغ لحم الطغاة

ويخترع العاصفة

فأين الشارع العربي.[1]

وكأن الشاعر بذلك يثوّر الشارع العربي لعملية بنائية تتمثل في جانبين الأول معنوي، وهو القوة الفكرية وإبداء الرأي وعدم الخوف والثاني مادي وهو بناء الوطن بناء حلم الشاعر بتأسيسه حجراً حجراً. ويكرر الاستفهام ليؤكد على القارئ بالإصرار على العملية البنائية، فهذا التساؤل سيغير الواقع ويحقق الحلم العربي.

هذا إلى جانب الصيغة الاستفهامية "**ماذا**" التي عبرت عن حيرة الشاعر وتحسره وغضبه من سذاجة العرب الذين يؤمنون بأن أمور العرب ومشاكلهم تحل عن طريق الانتظار والدعاء، فالحرية عند الشاعر لا تأتي إلا عن طريق التحرك إلى الأمام لا الخلف، وهو واثق أيضاً بأن النصر سيكون حليف العرب لو بقوا متحدين متمسكين بالله سبحانه وتعالى.

ماذا نأكل؟

ماذا نشرب؟

ماذا يبقى من كلمات الثورة

[1] الديوان، ص 50.

حين ستمضغ أكباد بنيها؟

ماذا يبقى؟

ماذا يبقى من فلسفة الثورة

حين تخاف طلوع الشمس؟[1]

ها هو شاعر الحب والمرأة والعشق والجمال يهاجم أخطاء العرب فيعيب عليهم، ويجرح ويفضح، ويثور ضد السلطة وسكوت العرب عن أحوالهم حتى لم يبقى لنا شيء نعيش لأجله، ولم يبقى لنا مصطلح اسمه الحرية في البلدان العربية، فنزار قباني في استخدامه للاستفهام بأدواته لم يبتعد عن الوضع الذي ساد في عصره، فكانت هذه الأساليب مترجمة لأفكار نزار و مشاعره اتجاه الوطن العربي.

2- النداء: يعد النداء عنصرا مهما في اللغة الاجتماعية لحاجة الإنسان إلى التكلم والمحادثة ومناداة غيره أو طلب شيء منه، ويعرف النداء بأنه <<تنبيه المنادَى وحمله على الالتفات والاستجابة >>.[2]

<<وحروف النداء هي (يا، أيا، هيا، أي، الهمزة، و) فالثلاثة الأول لنداء البعيد، أو من هو بمنزلته من نائم أو ساه، فإذا نودي من عداهم فلحرص المنادي على إقبال المدعو عليه، ومفاطنته لما يدعوه له، وأي والهمزة للقريب،"وا" للندبة.>>[3]

ينعكس أسلوب النداء على الخطاب الشعري وتترجم من خلاله اللغة، لتكون تعبيراً صادقاً عن أبعاد تلك العلاقات الاجتماعية بين أفراد المجتمع العربي، وتتكون الجملة الندائية من المنادي وأداة النداء والمنادى، وجواب النداء.

---

[1] الديوان، ص 52.

[2] مهدي المخزومي، في النحو العربي قواعد وتطبيق، مكتبة مصطفي بابي الحلبي، مصر، ط2 ،1986، ص217.

[3] الزمخشري، المفصل في علم العربية، تحقيق سعيد محمود عقيل، دار الجيل، بيروت- لبنان، ط1، د.ت، ص 401.

ومن خلال تقصينا لأساليب النداء في هذا الديوان نجد أن الشاعر وظف الأدوات الندائية التالية: الياء

يا أصدقاء الجرح في بيروت

ألم تبيعوا قمراً... لتشتروا زلزال؟

يا أصدقاء الحزن في بيروت

كيف هي أحوالكم

يا أصدقاء الصرفي بيروت[1]

يا جماهير بلادي

يا جماهير الشعوب العربية[2]

يصرخ الشاعر هنا بأعلى صوته للتنبيه، فهو هنا يخاطب القريب والبعيد والأصدقاء والغرباء، ويحاول توجيه نظرهم حول ما يحدث حولهم وهم لا يحركون ساكناً، فخرج التركيب الندائي إلى التعجب من حال بيروت والعالم العربي المتجمد، فهو متوجع وغاضب على حالة الشعوب وموت الإنسانية في قلوب الشعوب العربية المسلمة، فكانت أساليبه الندائية تحمل معنى السخرية من مواقف العرب، والسلطة التي تتحكم في الشعوب وتمنعها من التحرك والتعبير عن حريتها.

أما الأداة الندائية الثانية (أي) فبرزت في أبيات عدة، منها:

أيها الناس

أنا المسؤول عن أحلامكم، إذ تحلمون

وأنا المسؤول عن كل رغيف تأكلون

[1] الديوان، ص 96.

[2] الديوان، ص 144.

أيها الناس

أنا سجانكم، وأنا مسجونكم

أيها الناس

أنا أملككم مثلما أملك خيلي.. وعبيدي[1]

حملت معها أداة النداء (أي) دلالة رثاء الشاعر لحالة الإنسان الذي تجرد من إنسانيته لدرجة استعباد الناس وكأنهم من ممتلكاته الخاصة التي سخرت لراحته ولخدمة مصالحة الشخصية.

إن الشاعر أحياناً في ديوانه يردد النداء ولا ينوع اسم المنادى مما يبين تعلق الشاعر بالناس في قوله "أيها الناس"، فهنا ينادي الشعوب المظلومة التي تعاني من العبودية، فيحس بأنه قريب منهم ويحاول إيجاد الحل لهم، وذلك بإرشادهم وتحريضهم على الثورة للعيش بكرامة والبحث عن الحرية بعيداً عن كل القيود.

3- النهي

بعد تقصي الأساليب الإنشائية، لاحظنا أن الشاعر قام بتوظيف أسلوب النهي بنسبة قليلة في خطابه الشعري، نذكر منها:

لا تقولي ..

لا تكوني امرأة مخزونة في الذاكرة

لا تتحدث عن شؤون الفقر والثورة

في الشوارع الخلفية[2]

فجاءت دلالة أسلوب النهي تدور حول معاني الوجوب والإرشاد، والتهديد في قوله: (لا تقولي، لا تتحدث) خوفاً من العاقبة والسلطة.

[1] الديوان، ص 146.

[2] الديوان، ص 33.

وعموماً فإن لهذه الأساليب الإنشائية حضورها في مساحة الديوان، مراعية للحال، ومعبرة عنه بطرق فنية متعددة أنتجت دلالات مختلفة وأغراضا بلاغية جمالية وإبداعية، منطلقة من بنيات تركيبية أبانت عن مقدرة الشاعر على الإبداع والتحكم في اللغة الشعرية، فتوظيف الشاعر للإنشاء حمل معه دلالات تعبيرية، تحرك مخيلة القارئ، وتنير فكره وتشبع مشاعره الذاتية، لتنطلق أحلامه تشيد ملامح غدٍ تستعيد فيه الأمة مجدها وعزتها في ظل العدالة الاجتماعية والحرية السابقة.

الفصل الثالث

المستوى التصويري

- المبحث الأول: الاستعارة
- المبحث الثاني: التشبيه

إذا كانت التجربة أصل الإبداع الشعري فإن الوسيلة الفنية الجوهرية، لنقل التجربة هي الصورة، فما التجربة الشعرية كلها إلا صورة كبيرة ذات أجزاء بدورها صور جزئية، فهي أداة النقل و الإيحاء و البديل للتعبير المباشر المرفوض، أو للتعبير الذي يحسن استغلال طبيعة اللغة المجازية، فجاءت لغة الشاعر محملة بدلالات استطاع أن يعبر عنها من خلال اعتماده على التصوير الشعري، الذي يبتعد فيه عن التعبير المباشر.

يتألف الكون الشعري لدى نزار من عالم منغمس بالشعور، فلا تجد عنده مشاهد متقطعة من العالم الخارجي أو لوحات بعيدة عن الانفعال، فلا مكان للموضوعية في الكون الشعري لديه . وإنما يعرض عالم من خلال عينه و أصابعه و سمعه و مخيلته و أشواقه، فشكل التصوير الشعري عنده مساحات جميلة حديثة ،قد تؤثر هذه المساحات في ذات القارئ تأثيرا بالغا، أما العناصر التي كونت هذا التصوير الشعري فكثيرة نذكر منها : الاستعارة و التشبيه .

المبحث الأول: الاستعارة

المطلب الأول : مفهوم الاستعارة

أخذت الاستعارة حيزا كبيرا من الشعر العربي قديما، و استمر حضورها بقوة في الشعر الحديث أي شعر التفعلية، هذا ما نلحظه في شعر نزار على وجه الخصوص، إذا جعلها المكون الأساسي للتصوير الشعري، فأخرجها بذلك بطابعه التجديدي من أدنى مستويات الجمال و وضعها في أسمى صورها الجمالية، و جعلها تتسم بالسهولة الشعرية، فالاستعارة عموما كما يفهمها الكثير من المعاصرين ليست سوى مظهر راق من مظاهر الفعالية بين اللغة و الفكر، تؤدي غالبا قيمة فنية أعمق من تلك التي تأتي عن طريق التشبيه، والاستعارة كغيرها من المصطلحات البلاغية لها حدها اللغوي و كذلك الاصطلاحي.

أ/ لغة :قد ورد ذلك على لسان ابن منظور في معجمه : " تعور و استعار و استعاره الشيء و استعاره منه طلب منه أن يعيره إياه " [1]

و في موضع آخر : " الاستعارة مأخوذة من العارية، أي نقل الشيء من شخص الى آخر حتى تصبح تلك العارية من خصائص المعار، و العارية و العارة، ما تداولوه بينهم، و قد أعاره الشيء و أعاره منه و عاوره اياه، و المعاورة و التعاور شبه المداولة و التداول يكون بين اثنين " [2]

بـ/ اصطلاحا: تعددت مفاهيمها الاصطلاحية، لكنها تصب في جدول واحد، أي تتشابه وتكاد تتطابق نذكر على سبيل المثال هذا المفهوم: " الاستعارة نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض. و ذلك الغرض إما أن

[1] - ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت- لبنان، ط1، 1997، م4 / ص464

[2] - أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية و تطورها، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت – لبنان، د .ط، 2000، ص 82

يكـون شـرح المعنـى و فضـل الإبانـة عنـه و تأكيـده و المبالغـة فيـه، أو الإشـارة إليـه بالقليل من اللفظ "[1].

و هـي أيضـا كمـا يراهـا القزوينـي :" الضـرب الثـاني مـن المجـاز و هـي ما كانت علاقته تشبيه معناه بما وضع له . "[2]

أمـا بالنسـبة للمحـدثين فهـي عنـدهم : " اسـتعمال اللفـظ فـي غيـر معنـاه الحقيقـي لعلاقـة بـين المعنـى الحقيقـي و المعنـى المجـازي مـع قرينـة فـي الأسـلوب تـدل علـى أن المعنـى المجـازي الجديـد هـو المقصـود، فـإذا كانـت العلاقـة بـين المعنـى الحقيقـي و المعنى المجازي علاقة مشابهة سمي اللفظ استعارة مكنية أو تصريحية ." [3]

المطلب الثاني: الاستعارة بنوعيها

والاسـتعارة تنقسـم باعتبـار ذكـر أحـد الطـرفين إلـى تصـريحية و مكنيـة، إذ أن " الاسـتعارة التصـريحية " هـي التـي صـرح فيهـا بلفـظ المشـبه بـه و حـذف المشـبه، فالاسـتعارة التصـريحية إذاً هـي عبـارة عـن تشـبيه حـذف أحـد طرفيـه ألا و هـو المشـبه و صـرح بالمشـبه بـه، أمـا فيمـا يخـص الاسـتعارة المكنيـة فهـي: " مـا حـذف فيهـا المشـبه به و رمز له بشيء من لوازمه، و ذكر فيها المشبه " [4]

وهـذا مـا سـنتطرق إليـه فـي هـذا الـديوان إذ وظـف الشـاعر باقـة كبيـرة مـن الاسـتعارات، ولكنـه غلـب الاسـتعارة المكنيـة و أولاهـا الصـدارة فـي مجموعـة قصـائده هـذه لتكـون بـذلك بسـيطة فـي الصـياغة قريبـة إلـى الأذهـان والقلـوب و ذات قيمة جمالية راقية،و من بينها نذكر :

هل تظنين بأنّا وحدنا ؟

[1] - أبو هلال العسكري، كتاب الضاعتين الكتابة و الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط1، 2008، ص 208 و 209 .

[2] - الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة المعاني و البيان و البديع، بيروت – لبنان، ط2، 2010، ص 212.

[3] - أحمد أبو المجد، الواضح في البلاغة البيان و المعاني و البديع، دار جرير، عمان – الأردن، ط1، 2010، ص 66.

[4]- المرجع نفسه، ص 151 .

إن هذا الوطن المذبوح يا سيدتي

واقف " خلف الستار" [1]

في هذه الأسطر وظف الشاعر استعارتين وكانتا تعبران عن موضوع واحد و هو الأسى و الحزن الذي يشكوه، فالصورة الأولى تمثلت في قوله "الوطن المذبوح " و هي استعارة مكنية إذ شبه الوطن بما يذبح كالشاة ونحوها فحذف المشبه به و أبقى على قرينة تدل عليه ألا و هي فعل الذبح، كما أنه اتبعها باستعارة مكنية أخرى في قوله (واقف خلف الستار) و هو هنا أيضا يتحدث عن الوطن إذ شبهه بالإنسان الذي يقف خلف الستار، و يراقب من بعيد و هو خائف من الاقتراب لأن العواقب في نظره ستكون وخيمة، فوجب عليه الحذر و الترقب من بعيد، فحذف المشبه به ألا وهو الإنسان و أبقى على أحد لوازمه و هو الوقوف .

و الملاحظ لهاتين الصورتين يجدهما بسيطتين، تكتفيان بالانحراف القليل و بالمجاز البسيط و غير المعقد، يكون فيها المعنى قليل الانحراف عن الواقع المنطقي البسيط، و تكون غالبا الدلالة فيها قريبة مما في ذهن الملتقى، فجاءت القصائد معبرة. ونجد الشاعر يستحضر في بعض قصائده منها أمجاد ماضيه العربي و بالتحديد قبل عشرين عاما، و ذلك في قصيدة بعنوان الثقب.

لقد مر عشرون عاما علينا

لقد مر عشرون عام

و لا نجم يسطع..

لا أرض تحبل ..

لا قمح يطلع من تحت هذا الركام

[1] - الديوان، ص 87.

ان الاستعارة البارزة في قوله (لا أرض تحبل) و هي استعارة مكنية، فهو هنا شبه الأرض بالمرأة، حذف المشبه به و أبقى على ما يدل عليه و هو الحمل، وهنا يقصد بقوله بيروت التي اغتصبت و غابت عنها تفاصيل الحياة العادية و الآمنة، لينطلق بعد ذلك ليهاجم الشارع العربي، الذي احترف الصمت واستمرأ الهوان.

فهل نسي الشارع العربي الكلام ؟

و صرنا شعوبا بلا ذاكرة ... [1]

فهو هنا شبه الشارع بالإنسان، ثم حذف المشبه به و احتفظ بلازم من لوازمه ألا و هو فعل الكلام، ليؤكد بذلك جبن العرب و خوفهم من السلطة و الحكام ومن الظالمين المعتدين، ليكون دورهم دور الضحية و قرارهم في يد من لا سلطة لهم عليهم في الأصل، و نجد نزار ينفجر غضبه في كثير من قصائده و يهاجم بشعره الشعب العربي .

و أين هو الشارع العربي ؟

الذي كان يمضغ لحم الطغاة

و يخترع العاصفة.[2]

وجه الشاعر سؤالا وجيها، ليس الغرض منه طلب الإجابة لكنه يعبر مرة أخرى عن تحسره و ألمه من الواقع، كما حمل هذا التساؤل من السخرية والاستهزاء الشيء الكثير لكن هذا لا يهمنا وإنما الشيء الذي يركز عليه الناقد وهو كيفية توظيف الشاعر للاستعارة في هذه الأسطر، ليتضح ذلك في (الذي كان يمضغ لحم الطغاة) فهو شبه الشارع العربي بالإنسان ليحذف بعدها المشبه به

[1]- الديوان، ص 116

[2]- الديوان، ص 117.

و يترك لازما من لوازمه و هو فعل المضغ، ليدل بذلك على تشتت العرب و ذهاب الوحدة العربية أدراج الرياح .

إن أبرز ما نراه في التصوير الشعري عند نزار، من خلال الاستعارة، هو التكوين الجمالي والابداع الحركي في كسر الحواجز التقليدية، ومن أكثر صفات الاستعارة عنده أنها دائمًا تدهشك لجدتها وطرافتها وأنها لا تكرر ولا تقلد، فهو بذلك شاعر مصور بالدرجة الأولى يعتمد على الاستعارة في الإيحاء وبث الإحساس ونشره على طول عمله الفني، وذلك بشكل قريب ورقيق، يثير انطباعًا لطيفًا في نفس المتلقي، وفي الوقت نفسه يجد سهولة في فهمها واستيعابها، فالشاعر يسعى لأن تكون استعاراته واضحة وحديثة، و يصوغها بشكل متميز وجديد، في خلية نامية تعبر عن إحساسه وتجربته العاطفية والذاتية، ونجد أسلوب نزار قباني خاصًا في توظيف الاستعارات، فهو ركز على توظيف الاستعارة المكنية بخلاف الاستعارة التصريحية التي لم يجر الشاعر صوره وفقها إلا قليلا، نذكر قوله:

في هذا الزمن اللا معقول

أصبحنا نجلس حتى نكتب

بين شفاه الغول.[1]

فهو قد صرح بلفظ المشبه به ألا وهو شفاه الغول وحذف المشبه والمتمثل في السلطة، ونلاحظ بأن اللفظ لم يستعمل في معناه الأصلي، فشفاه الغول أراد بها الإشارة إلى السلطة الجائرة والحكم الظالم، فتشبيه السلطة بالغول، الجامع بينهما نشر الخوف والذعر، فأسلوب الشاعر يعبر بلغة جمعت بين بساطة العبارة وعمق الفكرة واصطياد الصور التي يمرر من خلالها وجهة نظره الثورية ضد الفساد والقمع، وسياسة السياف الذي لا يرحم، فهو يسعى لجعل شعره مفهوما لدى كافة طبقات المجتمع سواء المثقف أو السياسي، أو رجال الدين أو عامة الناس.

[1] الديوان، ص 77.

المبحث الثاني: التشبيه

للتشبيه قدرة على التصوير وإفراغ المعاني الروحية والأحوال النفسية في صور محسوسة، ينطق فيها الآخرون، ويحيا بها الجماد ليطرب النفس، ويمنح التشبيه قيمة تظل موضع استحسان، ومن الطبيعي أن نرى الشاعر يحرر التصوير الشعري من قيود الماضي، ويفسح له مجالا رحبا ليسافر في الحداثة وجماليتها.

المطلب الأول: التشبيه لغة و اصطلاحا

أ- **لغة** : شبه: الشبه والشبه والشبيه، المثل، والجمع أشباه، وأشبه الشيء ماثله، وفي المثل من أشبه أباه ما ظلم وأشبه الرجل أمه: وذلك إذا عجز وضعف>>[1]ويتضح لنا أن التشبيه هو الدلالة على مشاركة امر للأمر، وهو التمثيل.

ب- اصطلاحا: للتشبيه في كتب البلاغة تعاريف عدة، منها قولهم<< هو لون من ألوان الجمال يشبه فيه الأديب شيئًا بشيء آخر في صفة مشتركة بينهما بأداة من أدوات التشبيه ملفوظة أو ملحوظة لغرض يقصده الأديب أو الشاعر، مثل هند كالنسيم في الرقة، فالشيء الأول يسمى (مشبها)، و الشيء الثاني يسمى (مشبها به) والصفة المشتركة بينهما تسمى (وجه الشبه) وأداة التشبيه هي (الكاف) ونحوها>>.[2] وفي حديث الجرجاني عن التشبيه جعله على ضربين، يقول <<اعلم أن الشيئين إذا شُبه أحدهما بالآخر كان ذلك على ضربين، أحدهما: أن يكون من جهة أمر بيّن لا يحتاج إلى تأول، والأخر أن يكون الشبه محصلا بضرب من التأول. فمثال الأول تشبيه الشيء بالشيء من جهة الصورة والشكل، نحو أن يشبه الشيء إذا استدار بالكرة في وجه وبالحلقة في وجه آخر، وكالتشبيه من جهة اللون كتشبيه الخدود بالورد، و الشعر بالليل، والوجه بالنهار، وتشبيه سِقط النار بعين الديك.... وكذلك التشبيه من جهة الهيئة نحو أنه مستو منتصب مديد، كتشبيه القامة الرجل بالرمح، والقد اللطيف بالغصن، وكذلك كل تشبيه جمع بين

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997، مج4/ ص 393.
[2] احمد أبو المجد، الواضح في البلاغة، البيان والمعاني، والبديع، دار جرير عمان، الأردن، ط1، 2010، ص 27.

شيئين فيما يدخل تحت الحواس نحو تشبيهك صوت بعض الأشياء بصوت غيره>>[1].

للتشبيه روعة وجمال وموقع حسن في البلاغة، وذلك لإخراجه الخفي إلى الجلي، حيث يزيد المعاني رفعة ووضوحا، ويكسبها جمالا وفضلا.

المطلب الثاني: التشبيه الحسي والتشبيه العقلي

يقسم التشبيه من حيث معناه إلى حسي وعقلي، فالمشبه والمشبه به يكونان << إما حسيان: أي مدركان بإحدى الحواس الخمس الظاهرة نحو أنت كالشمس في الضياء، وإما عقليان، أي مدركان بالعقل نحو: العلم كالحياة >>[2].

إن الممعن في الشعر النزاري يجده انتزع تشبيهاته من بيئته المحيط وواقعه الذي يحياه، بذلك جدد بطريقة فنية راقية في مستوى التشبيه، كما أضاف دلالات تفرد بها وحده، فدفع بالتشبيه بوجه خاص نحو مناطق جديدة (دلالات) لم تكن لتعرف من قبل حيث كان التشبيه يقف وفق أهل البيان في أدنى السلم الجمالي.

1- التشبيه الحسي:

فنزار الأكثر براعة في استخدام التشبيه الحسي وإعادة الاعتبار له، فقد ركز على هذا النوع من البيان في قصائده إذ اتكأ عليه في تشعير مواقفه، ومن ذلك نقف عند قوله:

آت من زمان الانكسار

إنني أكتب مثل الطائر المذعور

ما بين انفجار وانفجار[3]

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص69و70.
[2] أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، تح: حسن نجار محمد، مؤسسة المعارف بيروت، لبنان، ط2، 2006، ص 274.
[3] الديوان، ص 86.

لجأ الشاعر إلى كائن محسوس تدركه الأبصار وتلمسه الأيادي فشبه نفسه (بالطائر المذعور بأداة التشبيه (مثل) وذلك في أنهما يشتركان في الذعر والخوف من القيد واغتصاب حريتهما.

إن القصائد مشحونة دوما بتلك الجمالية الجذابة للنفوس، وفي الوقت نفسه هي مريحة، لا تتعب الأذهان ولا ترهق نفسية المتلقي، ومن ذلك استمراره في توظيف التشبيهات ومن بين ذلك قوله:

من علمني

كيف أكور قلبي مثل رغيف الخبز

لكي أطعمه للإنسان[1]

استمر الشاعر في وصفه الصور الحسية والواقعية التي تحدث في مجتمعه، فلقد عقد مشابهة بين القلب والرغيف لأنهما يشتركان في صفة التكورّ.

فالرغيف السوري على وجه الخصوص يتخذ شكلا مكورا، وحجما صغيرا مثله مثل القلب وذلك لأن القلب ذو شكل مكور، فكان المعنى لطيفا، لينظر بعد ذلك إلى مقابلة هذه الصورة على أنها استمدت جماليتها في أن الشاعر يبذل قصارى جهده لمساعدة الفقراء والمحتاجين، ويسلط قلمه على المستبدين، ليدافع عن الشعب الضعيف، ويجلي وجهه من الغبار الذي نشرته رياح خريف السلطة عليه. فكما يعطي الرغيف الحياة والاستمرار، يفعل ذلك أيضا قلب الشاعر في نشره التفاؤل والأمل ومسح الهموم والأحزان.

[1] الديوان، ص 84.

وفي موضع آخر يقول:

كيف أكون بسيطا

مثل العشب

ومثل الماء[1]

هنا تتجلى حقيقة بساطة الشاعر وتواضعه وصفاء فكره ونقاء سريرته، فهو حامل لأسمى مبادئ السلام والأمان، وعقد المشابهة بين الشاعر وأشياء حسية بصرية تتمثل في (العشب والماء) لأن لون العشب أخضر يرمز للخصب والنماء، وأن الماء رمز للحياة والاستمرار، به تتواصل الحياة وتنموا، وهنا أيضا نجد أن الشاعر هو الباث الوحيد للابتسامة على شفاه الفقراء وهو الوحيد الذي يتبنى مشاكل الضعفاء، ويدافع عنهم، ويحارب لأجلهم السلطة والأعداء، ليكون بذلك رمزا للحياة والأمل، والقوة والتفاؤل، من أجل غد أكثر أمنا وعدلا .

ونقرأ التشبيه البليغ الذي << بلغ درجة القبول لحسنه، فكلما كان وجه الشبه قليل الظهور، يحتاج إدراكه إلى إعمال الفكر، كان ذلك أفعل في النفس>>.[2] ومن الملاحظ أنه لم يرد كثيرا في هذا الديوان، ونذكر له المثال الآتي في قول الشاعر:

نحن دجاج القيصر

نأكل قمح الخوف

ونشرب من أمطار الملح[3]

لقد لجأ الشاعر إلى نوع آخر من التشبيه في أسلوبه لأغراض في نفسه يقصدها، حيث حذف الأداة، ليجعل المشبه وهو الشاعر والشعب، والمشبه به وهو" دجاج القيصر"، يتحدان، ليصبح المشبه هو عينه المشبه به، على سبيل الادعاء

[1] الديوان، ص 85.
[2] أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 296.
[3] الديوان، ص 158.

والمبالغة، من خلال وجه الشبه (الخوف من الذل) الذي يعيشه المواطن العربي، بسبب قهر السلطة الجائرة. واعتمد نزار على أسلوب التشبيه في إثبات المعنى وتقريبه في نفس المتلقي.

2- التشبيه العقلي: وهو ما لا يمكن إدراك أدواته بالحواس، وإنما يدرك مراد هذا التشبيه بإعمال الفكر، فمتعته ذهنية خالصة، تخرج عن حدود أركان التشبيه المألوفة، وهذا النوع من التشبيه لم يرد كثيرا في الديوان، فالشاعر يصف طرَفا من حياته الشعرية، و يقدمها لجمهور القراء في صورة ذهنية مجردة، تدرك بالتفكير في عناصرها المعنوية.

ليس مهما أن أتكلم

إن الصمت جميل جدا

مثل ملايين الأحلام[1]

جاء في هذه الأسطر المشبه والمشبه به عقليان، فالصمت والأحلام حقائق معنوية تدرك بالعقل والوجدان، أما وجه الشبه بينهما فهو سكون الأعضاء وما يتبعه من هدوء النفس، حيث ربط الشاعر بين أطراف التشبيه بأداة "مثل" فكانت هذه الأمور كلها (الصمت، الأحلام، الجمال) حقائق عقلية تدركها النفس الإنسانية وتدركها تجربة الشاعر المؤثرة الذي اختار الصمت على الكلام، لأن الصمت في بعض الأحيان أبلغ من التكلم، فأسلوب التشبيه العقلي لدى الشاعر يجعل المتلقي يفكر ليصل إلى المعنى المراد، مع ما في ذلك من الإيجاز والبيان البليغ.

إن هدف نزار من توظيف التشبيهات هو نقل الأثر النفسي للمشبه، من وجدان الشاعر إلى وجدان القارئ، فاستطاع بذلك الوصول لما أراد توضيحه دون عناء. كما يبين هذا التوظيف اقتدار الشاعر في إضفاء لمسات التشبيهية مثل الحركة واللون والشكل.

[1] الديوان، ص 36.

وهكـذا فـإن قـدرة التشـبيه علـى التصـوير وإفـراغ المعـاني الروحيـة والأحـوال النفسـية فـي الصـور المحسوسـة يسـعد بهـا الإنسـان ويحيـا بهـا الجمـاد وتخضـر بهـا القواحـل. ويمـنح التشـبيه قيمـة بلاغيـة جميلـة تقـع مـن المتلقـي موضـع الرضـى، وتستميل لها الذائقة العربية التي ألفت مراوحة التشبيهات، حتى كأنها جبلت عليها.

لكـن أسـلوب الشـاعر هـذا جعلـه فـي بعـض الأحيـان محـل نقـد وخاصـة مـن رجـال الـدين " فقـد ورد علـى لسـان نضـال نصـر الله وهـو مـن أحـد العاشـقين لإبـداعات نـزار قبـاني و أعمالـه، أنـه ذهـب إلـى إحـدى المكتبـات فوجـد رجـلا ملتحيـا يـدير شـؤون المكتبـة وقـد ظهـرت عليـه ملامـح الصـدق والوفـاء، فسـأله قـائلا: هـل أجـد لـديك أحـد دواويـن نـزار قبـاني، فلاحـظ تغيـر ملامحـه وأجابـه قـائلا: ألـم تعلـم أن قـراءة أشـعار هـذا الرجـل الملحـد حـرام، وأن الله سـيعاقبك عليهـا يـوم القيامـة؟ و أورد الحجـة فـورا قـائلا: اسـمع مـا قالـه هـذا الملحـد الـذي لا أود ذكـر اسـمه الصـريح، بـل أود أن يقـام عليـه الحد كونه مرتدا عن دينه وذكر بعض الأسطر الشعرية لنزار منها:

قرري أنت إلى أين

فإن الحب في بيروت مثل الله في كل مكان"[1]

إن توظيـف نـزار للمقدسـات الدينيـة، التـي لا يحـق لأي أحـد توظيفهـا للوصـول إلـى مآربـه النفسـية، كـان فيـه قـدر غيـر قليـل مـن التسـاهل، والعامـة مـن النـاس لهـم تفكيـر يخالفـه تفكيـر الشـاعر فـي كثيـر مـن أطـواره، كمـا أن رجـال الـدين لا يسـمحون لأي كـان المسـاس بـدينهم فرسـموا خطـا أحمـرًا مـن تجـاوزه اعتبـر مارقـا عـن تعـاليم الـدين . ومـن بـين مـا ورد فـي الـديوان، قصـيدة "السـيرة الذاتيـة لسـياف عربـي"[2]، والتـي خاطـب السـلطة والحكـم، ولجـأ فـي خطابـه إلـى أعظـم مقدسـات المسـلمين ووظفهـا بطريقـة مريبـة، هـذا مـا جعـل القـارئ يتحَـرَجُ فـي تلقـي بعـض الأبيـات، حتـى و إن كـان الشـاعر لـه غايـة أخـرى ومقاصـد إنسـانية، ولكـن يبقـى الـدين والعقيـدة مـن المقدسـات المهيبة، ومن بين ما قال نورد:

[1] ينظر نضال نصر الله، نزار قباني وقصائد كانت ممنوعة، دار الأوائل، سوريا، دمشق، ط5، 2007، ص 126- 127.
[2] الديوان، ص 129.

فاكسروا أصنامكم بعد ضلال

واعبدوني...

إنني يوسف في الحسن،

ولم يخلق الخالق شعرا ذهبيا مثل شعري

وجينا نبويا كجبيني

والزموا الصمت، إذا كلمتكم

فكلامي هو قرآن "كريم"

ومن مثل هذه الأشعار جعل نزار نفسه محل نقد من كثير من رجال الدين وهاجموه هجوما شرسا ومن بينهم علي الطنطاوي الذي كتب مجموعة من المقالات هاجم فيها الكتاب والشعراء المتساهلين في الكتابة فقال: " لست أدعو في هذه الكلمة إلى سلب الكتاب حرية الكتابة، ولكني أدعو إلى الإبقاء على حرية الناس في الدين والتخلق بكريم الأخلاق"[1] فكان نقده هذا موجه بالدرجة الأولى لنزار قباني، لأنه رآه تجاوز حرية الناس في دينهم فمس مقدساتهم، وكذلك أخلاقهم.

وإن نظرة ما قد تبيح للشاعر أن يغترف من اللغة ويسبح بها في عالم من المجاز والتزييح، يجعلان المتلقي يتابع الصورة ويحاول الإمساك بها، فيجوز له ـ حينها ـ مالا يجوز لغيره، بشرط ألا يكون هذا الاغتراف خرقاً يمس معالم الدين وصريح مقولاته.

ونسجل ـ بعد هذاـ أن الشاعر نزار يرسم بالتشبيهات لوحاته الشعرية ويشيد معمار أفكاره الثورية الاجتماعية، فيختار ألفاظ لغته الشعرية بعناية فائقة ويضعها في عبارات رشيقة شفيفة، ويحملها الصور الفنية التي يبدعها خياله، وهو يفعل كل ذلك بدون تكلف أو مشقة لأن موهبته الشعرية تتكفل بذلك، فهي التي أذنت أن يكون هذا التصوير بصمة أسلوبية يُعَلّم بها شعر نزار قباني.

[1] ينظر نضال نصر الله، نزار قباني وقصائد كانت ممنوعة، ص 220.

الفصل الرابع

المستوى الدلالي

- المبحث الأول: الحقول الدلالية
- المبحث الثاني: دلالة تكرار اللفظ والعبارة

إن المعجم الشعري صنيع الشاعر، لكنه مقود بفعل القراءة، يوجهه المتلقي لإنتاج الدلالة، ثم إن هذا المعجم مرتبط بالإفادة، أي أن المتلقي – من منطلق شعرية الشاعر – يحدد الألفاظ المعجمية التي يخضعها للدراسة، فلا يكون طول القصيدة وعرضها أجمعه مساحة معجمية، والدليل في هذا كله حركة القراءة الواعية، التي تشيد معمارا دلاليا يكافئ ما قدمه الشاعر.

المبحث الأول: الحقول الدلالية

لكل شاعر معجمه اللغوي الخاص به، والذي يميزه عن غيره من الشعراء، وللحفر في شعرية القصيدة يلجأ المتلقي إلى زحزحة النص لمعرفة المنبع الذي يستمد الشاعر منه لغته وألفاظه، وذلك باللجوء إلى تصنيف الحقول الدلالية في معجم الشاعر، وهذا ما سنتعرف إليه في هذا المبحث.

إن تصنيف الحقول الدلالية في المعجم النزاري، لا يعني مجرد تصنيف للكلمات التي تشير إلى حقل ما، وإنما يكمن الهدف منها في اكتشاف ما يقول الشاعر، وفي رصد دلالة الكلمات بحسب إيحاء الجماعة التي تكونت فيها المفردات.

المطلب الأول: مفهومها و أهميتها

1- مفهومها

تعد هذه النظرية من أخصب أبواب علم الدلالة في الدراسات اللغوية الحديثة، فلقد عرف الباحث اللغوي أحمد مختار عمر الحقل الدلالي بقوله:<<الحقل الدلالي أو الحقل المعجمي هو مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها>>[1]،وتقول هذه النظرية: << إنه لكي تفهم معنى كلمة يجب أن تفهم كذلك مجموعة الكلمات المتصلة بها دلاليا، فمعنى الكلمة هو محصلة علاقاتها بالكلمات الأخرى في داخل الحقل المعجمي، فالحقل الدلالي يجمع مجموعة من الكلمات في نسق واحد يدل على معنى عام يجمعها، مثل الألوان (أصفر، أحمر، أزرق) كلها تجمع تحت لفظ لون، وهذا الأمر ينطبق على كل مفردات اللغة>>[2].

2- أهميتها:

إن الهدف من تحليل الحقول الدلالية هو جمع كل الكلمات التي تخص حقلا معينا، والكشف عن صلة الواحدة بالأخرى، وصلتها بالمفهوم العام، حيث تظهر

[1] احمد مختار، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط4، 1993، ص 79.
[2] عطية سليمان احمد، الدلالة الاجتماعية واللغوية للعبارة من كتاب الفاخر في ضوء نظرية الحقول الدلالية، دار الفردوس، السويس- مصر، د.ط، د.ت، ص 12.

دراسة الحقول الدلالية البنية الدلالية لكل لغة، هذه البنية تختلف من لغة إلى أخرى حسب اختلاف الثقافة والتجارب للمجموعة اللغوية كما تبين البنية الثقافية والمفاهيم السائدة لدى أصحاب اللغة في الديوان المدروس.

المطلب الثاني: الحقول الدلالية في الديوان

إن مفردات الديوان متنوعة، لأنها نتيجة لتنوع الحياة وأنماط العيش بما فيها الفكرية والاجتماعية والسياسية، التي تنم عن ثقافة الشاعر، فيعتمد نزار على معجم سياسي كبير يستخدمه في ألفاظه ومفرداته كإحدى الأدوات الأساسية في عمله الشعري. فليس غريبا أن نجد مفردات من مثل: الهزيمة، الحرب، الحرية، القضية، النّعْر، السلطان، الشعب "تنقسم طبقا لمنظور النقد الأسلوبي على أربع مجالات هي:

1- كلمات تتصل بجسد المرأة وأعضائها وملابسها وأدواتها.

2- كلمات تتعلق بالعالم الحسي الطبيعي وتشير إلى أشيائه.

3- كلمات تشير إلى أفعال حسية مثل الشهوة. النظرة.

4- كلمات غير حسية تتميز بقدرة محدودة تجريدية.

مثل: الحزن، الحنين، الحب، الوفاء"[1]

هذا المعجم نصفه عامة، أما بالنسبة للديوان المدروس نلاحظ أن الشاعر استخدام المفردات في مجموعتين كبيرتين وهما:

1- المجموعة الأولى:

وتضم هذه المجموعة المفردات التي تدل على المجتمع العربي والحال التي يعيشها، واستخدامه لتلك ألفاظا صريحة ومؤثرة نذكر منها: (العبد، السلطة، الإحباط، القتل، الإرهاب، الأحزان، الجلد، الصلب، الخراب، المنفى، الظلام، القمع، الحذف، القبر، الموت، الحرب).

نلاحظ أن مفردات هذه الباقة تنتمي إلى حقل دلالي واحد وهو القمع والاضطهاد اللذان يعيشهما الشعب العربي، ونجد مجهود الشاعر يتمثل في إفاقة

[1] ينظر صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قبا، القاهرة- مصر، ط2، 1998، ص 65.

المتلقي بصدمة الواقع، وإن كان سيئا، ويدفعه لتغيير هذا الوضع من خلال قصائده، ومن ديواننا نورد بعض أقواله:

في الزمن اليابس

حيث تموت عصافير .. وحقول

وتموت من الإحباط خيول

في زمن النصر الكاذب

حيث الحرب زمامير.. وطبول[1]

لقد وردت في هذه الأسطر مفردات مشحونة بدلالة الحزن والحرمان، تُأَثِر في القارئ وتلفت انتباهه وتثير عاطفته لما يحدث في واقعه، وهي:(اليابس، الموت، الإحباط، الكذب، الحرب...) كلها تحمل معنى الحزن وتؤكده، بصورة واضحة، وفي قول آخر نجد:

وفي قول آخر نجد:

كيف أقاوم هذا العصر.

وهذا الحقد النيرونيّ

وهذا القتل المجانيّ

وهذا العنفا؟[2]

فكل ما كان يسعى له الشاعر، هو المقاومة وتثبيتها في نفوس الضعفاء، وتحريضهم ضد الحكم الظالم، لأن الحقد قضى على كل أسباب الحياة الآمنة فحطم كل أسباب الحياة، فكان نصيب الشعب التقتيل دون رأفة أو رحمة، فمنه قتل للإنسانية وإهالة التراب على آثارها، والألفاظ الدالة على ذلك كما هو واضح في الأسطر هي (المقاومة، الحقد، القتل، العنف..).

وفي قصيدة أخرى بعنوان السيرة الذاتية لسياف عربي، نجد مفردات معبرة على الحالة الاجتماعية والنفسية للشعب العربي، يقول فيها:

لا تضيقوا– أيها الناس– ببطشي.

[1] الديوان، ص 79.
[2] الديوان، ص 55.

فأنا أقتل كي لا تقتلوني.
وأنا أشنق كي لا تشنقوني
وأنا أدفنكم في ذلك القبر الجامعي
لكيلا تدفنوني[1]

وقد أفرزت هذه الأسطر الشعرية مفردات دلالية، وهي (الضيق، البطش، القتل، الشنق، الدفن، القبر...).

وهذه المفردات هيمنت على دلالة النص، لتجعله بذلك يدور في نطاقها المحدود، فقد عبر الشاعر من خلالها عن موقفه من السلطة والشعب، وبين أنه يحارب لأجل البقاء والاستمرار، وذلك من خلال لغته الفنية الراقية، وأسلوبه القريب.

من الواضح أن هذه المجموعة سيطرت عليها دلالات مرتبطة بالموت والقمع، وذلك عبر مصادرة حرية التعبير.

وتبقى الدلالة العامة المسيطرة على هذا الحقل الدلالي الذي وردت فيه مفردات ذات دلالات سلبية تقدم مفهوم الدولة القمعية و الحكم الفاسد، اللذين يوظفان كل شيء لخدمة السلطان الجائر، وتشجيع الفساد والظلم، وكل ذلك على حساب الضعفاء والفقراء، فهم في نظرها ليسوا جزءا من هذه الدولة، بل تراهم خدما مملوكين لخدمة السلطان وأصحاب العباءات النفطية!!

المجموعة الثانية:

تختلف هذه المجموعة عن المجموعة الأولى، بل هي تقابلها، فيها تصوير للأمل والإصرار على الحياة ومواجهة الموت وذلك طلبا للحرية، ولزرع الأمل الذي دفن تحت ركام الخصامات السياسية والحروب والاضطهادات، وهذا ما نلحظه في التشكيلات الدلالية التي وردت فيها مفردات تغترف من هذا الحقل(الورد، الحرية، القمر، الأسماك، الأمل، العصافير، التفاح، الناي، الربيع، الفاكهة، الطفل، غزال، الشمس، النجم).

[1] الديوان، ص 139.

يقول الشاعر:

من سلالات العصافير... أنا

لا سلالات الشجر

وشراييني امتداد لشاربين القمر.

إنني أحزن كالأسماك في عينيّ

ألوان الصواري

ومواقيت السفر[1].

لقد شكلت هذه الألفاظ (العصافير ، القمر، الأسماك، الألوان، السفر) دلالات مرتبطة بالأمل في الحياة، والرغبة في الاستمرار، والدفاع عن الحرية، ونشر مبادئ الحب والإحسان. فالشاعر أرهقته الخلافات، وأتعبه الظلم الذي سلط على الفئات الضعيفة، فكرس حياته في الدفاع عنهم وعن مبدأ حياته (الحرية). وتظهر دلالة الأمل والتفاؤل في التشكيل الدلالي الآتي:

قاتلت بالأسنان

كي أحمل الماء إلى قبليتي

وأجعل الصحراء بستانا من الألوان

وأجعل الكلام من بنفسج

وضحكة المرأة من بنفسج[2]

إن الدلالة المهيمنة على الأسطر السابقة هي دلالة الأمل والحرية، حيث ربط نزار هذه الألفاظ بالمستقبل، فهو بشعره يقاتل كي يعيد الحياة إلى قبيلته ووطنه، ويسعى بأفكاره اللطيفة أن يغير الواقع المأساوي وعلى حدّ تعبيره فهو يسعى لأن يجعل الصحراء بستانا من الألوان، وأن يغير الكلام من القبح والرداءة إلى كلام ينبع من أعماق صافية وطاهرة، ليتبين للقارئ أن مبدأ الحياة لدى نزار هو الحرية التي جعلها الهدف الذي يسعى إلى تحقيقه ويدافع عليه بكل ما أوتي من عاطفة وإحساس، لينفجر بركان شعرهِ ويهاجم كل من سلبه حقه وحق شعبه في الحياة

[1] الديوان، ص 13.

[2] الديوان، ص 71.

والحرية. والألفاظ التي ذكرت في الأسطر السابق (الماء، البستان، الألوان، البنفسج، الضحكة) فقد حملت معها دلالة المستقبل والتفاؤل. والملاحظ أن الشاعر جمع من أزواد مفرداته بذور الأمل للدلالة على البِشارة في أوسع صورهِا.

والواضح أن ما يميز المجموعة الثانية على الأولى أن الثانية تحمل دلالة إيجابية في المتن اللغوي النزاري، وتزيد دلالتها عند ما تعبر عن الحرية، والوطن بصفة عامة، لأن كل الألفاظ الفأل الحسن إنما تولدت من الارتباط بالوطن وحبه. وتستمر المجموعتان كلتاهما توقعان توقيع الحرية المصادرة في البلاد العربية، وتعلنان الرفض القاطع لاستعباد الإنسان أخاه الإنسان، فانبجس من ذلك جميعه أسلوب سلس في غاية اللطافة بعيد عن اللي والتعقيد، يغترف من الحقل الطبيعي الألفاظ الموحية القريبة، كما يستأنس بالحقل السياسي والحقل الاجتماعي ما يبلغ التجربة مداها، وكأنه يجمع من كل حقل ما يجلي الصورة ويخدم الغرض، ولعل أقرب ما يوصف به الرجل في أسلوبه أنه أسلوب شديد مأنوس مؤثر، رشيق اللفظ والعبارة، كشكولي* المضمون، إنساني النزعة، أي يهفو إلى ما يهفو إليه الإنسان من طلب السلامة والنصَفة وعزة النفس.

ليتوصل الدارس بعد هذا إلى أن تجربة نزار قباني تجربة مميزة عن غيرها، لأنه خلط بين الدلالات في شعره وبين الصور المشعة التي تدل على كل ما تعلق بالنفس البشرية، ومن ألفاظ مرتبطة بالحزن والألم والانكسار إلى الألفاظ تدل على الأمل والحب، والاستمرار، كل ذلك من خلال باقة لغوية ذات قيمة جمالية وفنية راقية.

المبحث الثاني: دلالة تكرار اللفظ و العبارة

إن تكرار مما جرى في أساليب الكتاب والشعراء يختارونه لتبليغ فكرة وأداء ملامح جمالية، فالعنصر المكرر هو الذي<< يشكل بؤرة الرؤية الشعرية التي تختزل لحظة الكثافة الشعورية.>>[1] وَتُطالعنا قصيدة "القصيدة.. والجغرافيا"[1] يقول الشاعر:

*أي أنه يغترف من مختلف الدلالات ما يخدم الغرض، فتزدحم الدلالات الكثيرة في النص الواحد، حتى كأن القصيدة كشكول، وهو الإناء الذي يجمع صنوفا كثيرة من الطعوم.

ولدينا

يولد الشاعر في كيس غُبار

ويغَني لملوُكٍ منْ غبارٍ

وخيولٍ من غبار

وسيوف من غبار

إنّ الشاعر لمَّا كرر لفظ "غبار" في هذه الأبيات، لم يكرر لعجز في رصيده لمعجمي، إنما لأنه رأى أن التكرار في ذاته آلية يوصل بها الفكرة إلى وجدان المتلقي ويرسخها، حتى كأنه يحفر في مكامن التلقي ليزرع هذه الكلمة، ومن ثم يبقى صداها يتردد في النفس.

ولم يكتف الشاعر بتكرار اللفظة المفردة، إنما كرَّر العبارة والجملة، من ذلك قوله في قصيدة "محاولة تشكيلية لرسم بيروت"[2]إذ افتتح قصيدته بعبارة:

عندما تَّرجع بيروت إلينا

بالسلامة

عندما ترجع بيروت التي نعرفها

ملثما ترجع للدار الحمامة..

ثم يكرر على التركيبة اللفظية والمعنوية نفسها في افتتاحية المقطع الثاني من القصيدة ذاتها فيقول :

عندما ترجع بيروت

التي كانت ملاذا لهوانا

والتي قد أورقت

فيها من الحب يدانا

إن الشاعر عند تكراره لعبارة "عندما ترجع "بيروت". كانت الغاية من هذا التكرار نشر فكرة الأمل والتفاؤل، فكما سرقت البسمة من شفاه صغار بيروت، وكما

---

[1] هايل محمد الطالب، قراءة النص الشعري، لغة وتشكيلا، دار الينابيع، دمشق، ط2، 2008، ص 98.

[2]الديوان، ص 21.

[2] الديوان، ص 100.

رحلت الطيور من أوكارها سيأتي يوم ترجع فيه بيروت كما كانت رمزا للأمل والعطاء، ومرتعا للخصب والنماء. فكان هذا التكرار سمة بارزة في شعر نزار في معظمه.

خاتمة

خاتمة

وفي ختام هذا البحث في جانبه التنظيري وجوانبه الإنجازية نذكر أهم النتائج التي توصل إليها عملنا هذا، و نجملها في ما يلي:

- إن الدراسة الأسلوبية تهدف إلى تبيان الخصائص اللغوي والنظمية التي تتميز بها الخطابات والنصوص، ومن ثمة إبراز قيمها الفنية الجمالية.
- إن الفرق الجوهري بين البلاغة والأسلوبية أن البلاغة تدرس عناصر العمل الأدبي في حدود المعيارية ،بينما يقوم التحليل الأسلوبي بعملية استنطاق النص الأدبي وتفسير دواله و مدلولاته بغية التعليل والتسويغ، ليتيح للمتلقي المميزات التي تهيئ للغة إبداعيتها.
- إن قراءة النص الشعري أسلوبيا تقتضي دراسته من جانبين ،جانب اللغة بأصواتها ودلالاتها و تراكيبها ومن الجانب الجمالي الفني الذي يحاول الإمساك بمكامن الجمال و الإمتاع في النص الشعري، التي يمكن أن تكون آلة تأثير في جمهور المتلقين.
- أبرز ما يميز قصائد ديوان نزار قباني "تزوجتك أيتها الحرية" التحرر من قيود العمود الصارمة والانطلاق بحرية التفعيلة من خلال إيقاعين صافيين هما "الرمل" و "المتقارب" ،فأصبح المعنى تابعا للفظ يطول بطوله و يقصر بقصره، وهذا ما أعطى للقصائد انسيابية في اللفظ وعمقا في المعنى، وهي خصيصة قلما تتوفر عند شاعر إلا أن يكون من أهل الفرادة.
- إن توظيف نزار قباني للتكرار(في الصوت وفي اللفظ وفي العبارة) لم يكن عجز منه في رصيده المعجمي ، إنما لأنه رأى أن التكرار في ذاته آلية يوصل بها الفكرة إلى و جدان المتلقي و يرسخها ليكون بذلك رصدا لدرجة حركة الذات.
- اعتمد أسلوب الشاعر على إدراج ضمائر المتكلم (أنا و نحن) ليبين بذلك الاختلاف الواضح بينه وبين السلطة ليدعم بذلك موقفه و ينسب إليه الصفات المثالية.
- انتقى الشاعر من الوحدات الصرفية اسم الفاعل و اسم المفعول، فاسم الفاعل الذي يدل على الطراءة و الحدوث ،لكن الشاعر استخدمه استخداما حديثا

خاتمة

،يدل من خلاله على الدوام و الثبوت بغية معالجة الوضع العربي الذي سادت فيه الرداءة الفكرية و الابداعية فصارت مستمرة حتى كأنها جبلة فيه و أما اسم المفعول ،فاختار الشاعر صياغته ليعبر على أن الشعوب العربية ليست فاعلا و إنما هي مفعول بها فهي مقهورة مغلوبة عن أمرها.

- في العالم الذي لم يجد فيه الشاعر أدنى معاني العدل و الحرية و المرحمة، كان متنفسه الوحيد التمرد ،فاخترق الواقع من خلال اختراقه سلطة اللغة و المعجم. لقد كسر النظام المتعارف ،و رفض المتعاليات ،و أنشأ لنفسه لغة جديدة مبراءة من صدإ الاستخدام ،لغة تصدم المتلقي مفاجأةً و إنكاراً و سخريةً و مخادعةً ،إنها لغة المفارقة التي تصور عالم المتناقضات بعالم لغوي أشد تناقضا.
- الانزياح الشعري سمة يُعَلّمُ بها هذا الديوان في عالم التصوير ،من خلال الاستعارة و التشبيه ،و في عالم التركيب من خلال الحذف. إنه خروج عن المعهود و انصراف عن الرتابة ،و هل الشعر إلا عدول عن كل المألوفات التي صارت أبعاضا من حياة الناس. إن هذا الانزياح مدّ شعر نزار بطاقات فنية كان محورها الدوار اللغة المبدعة ،و هي ميزة عَلّمت شعره في هذا الديوان.
- لقد نوع الشاعر في عرض أفكاره و معانيه و أحاسيسه، فزخرفت قصائده بالأساليب الإنشائية، بخاصة في أسلوبي الاستفهام و النداء، ليس طلبا الإجابة و الالتفات أو الانتباه، بل كانت تحمل معنى السخرية و الاستهزاء من مواقف العرب و السلطة التي تتحكم في الشعوب و تمنعها من التحرك و التعبير عن حريتها.
- شكّل التصوير الشعري عند نزار مساحات جميلة حديثة، إذ حرره من قيود الماضي ،و فسح له المجال ليسافر في الحداثة، حيث اعتمد كثيرا على المحسوسات ليعبر بها عن علاقته الوطيدة بينه و بين كل جزء من وطنه فهو يبقى ذاك الطفل الصغير الذي يهوى مداعبة أشكاله الهندسية و العودة إليها في كل وقت و حين.

خاتمة

- اعتمد نزار على معجم سياسي كبير يستخدمه في ألفاظه و مفرداته كأحد الادوات الأساسية في عمله الشعري ،فمفرداته متنوعة مستمدة من مفردات الحياة اليومية التي تنم عن ثقافة الشاعر.

و نسأل الله التوفيق إلى ارتياد أفاق جديدة في البحث والمعرفة. فإن أصبنا فالفضل لله وحده، وإن وقع في عملنا من خطإ فعسى أن يشفع لنا ما هدينا إليه من صواب، والصلاة والسلام على سيدنا محمد وآله وصحبه، والحمد لله رب العالمين.

قائمة المصادر

و المراجع

قائمة المصادر و المراجع

1. المدونه نزار قباني تزوجتك أيتها الحرية ،منشورات نزار قباني،بيروت-لبنان،ط4،1989.

2. ابراهيم قلاتي، شرح المكودي على ألفية ابن مالك في النحو و الصرف ،دار الهدى، عين مليلة – الجزائر، د.ط،د.ت.

3. أحمد أمين عبد الغني ،النحو الكافي ، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان،ط2،2007.

4. أحمد تاج الدين، نزار قباني و الشعر السياسي، الدار الثقافية، القاهرة،د.ط،2001.

5. أحمد الحملاوي ،شذا العرف في فن الصرف، شرح عبد الحميد هنداوي ،دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان،ط4،2007.

6. أحمد عبد الستار الجواري، نحو الفعل، دار فارس،بيروت- لبنان،ط1،2006.

7. أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية للأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة- مصر،ط5.

8. أحمد أبو المجد، الواضح في البلاغة، البيان و المعاني و البديع ،دار جرير،عمان-الأردن،ط1،2010.

9. أحمد مختار، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة- مصر،ط4،1993.

10. أحمد مطلوب،معجم المصطلحات البلاغية و تطورها، مكتبة لبنان ناشرون،بيروت-لبنان،د.ط،2000.

11. أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، تح: حسن محمد النجار، مؤسسة المعارف،بيروت-لبنان،ط2،2006.

12. بدري طبانة، معجم البلاغة العربية، دار ابن حزم، بيروت- لبنان،ط2،1998.

13. بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة و النظريات الشعرية دراسة في الأصول و المفاهيم،عالم الكتب الحديث أربد،عمان-الأردن ،ط1،2010.

14. حسن حميد،اللغة و الأسلوب ،مجد لاوي، عمان- الأردن،ط2،2006.

15. حسن ناظم، البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء –المغرب،ط1،2002.

16. الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي ،دار الكتب العلمية،بيروت-لبنان،ط1،2003.

قائمة المصادر و المراجع

17.الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة والمعاني و البيان و البديع،بيروت-لبنان،ط2،2010.
18.ابن خلدون، المقدمة، دار الجيل، بيروت- لبنان، د.ط، د.ت
19.الخليل بن أحمد الفراهيدي ،كتاب العين، تح:عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان،ط1،2003.
20.عبد الرؤوف زهدي مصطفى، مهارة علم العروض و القافية،دار الثقافة،عمان-الأردن،ط2،2007.
21.رجاء عيد،البحث الأسلوبي معاصرة و تراث، منشأة المعارف،الاسكندرية-مصر،د.ط،1993.
22.الزمخشري ،أساس البلاغة معجم في اللغة و البلاغة، مكتبة لبنان،بيروت-لبنان،ط1،1992.
23.الزمخشري، المفصل في علم العربية، تح: سعيد محمود عقيل،دار الجيل،بيروت-لبنان،ط1،2001 .
24.سامي محمد عبابنة، التفكير الأسلوبي، جامعة أربد الأهلية،عمان-الأردن،ط1،2007
25.عبد السلام المسدي،الأسلوبية و الأسلوب،دار الكتاب الجديد،بيروت-لبنان،ط5،2006
26.عبد السلام المسدي، النقد و الحداثة، دار الطليعة،بيروت-لبنان،ط1،1983.
27.صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قبا، القاهرة-مصر،ط2،1998.
28.صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق ،بيروت-لبنان،دط،2002.
29.أبو العباس محمد بن يزيد المبرد ،تح: حسن حمد، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان،ط1،1999.
30.عز الدين إسماعيل الشعر العربي المعاصر،قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية ،المكتبة الأكاديمية ،القاهرة- مصر،ط5،1994.
31.عبد العزيز عتيق، علم العروض و القافية ،دار النهضة العربية ،بيروت- لبنان ،د.ط، د.ت.
32.عصام نور الدين، الفعل في نحو ابن هشام،دار الكتب العلمية،بيروت-لبنان،ط1،2007.

33.عطية سليمان أحمد،الدلالة الاجتماعية و الغوية للعبارة من كتاب الفاخر في ضوء نظرية الحقول الدلالية، دار الفردوس، السويس- مصر، د.ط، د.ت.
34.علي جابر المنصوري،الدلالة الزمنية في الجملة العربية، دار الثقافة، عمان- الأردن،ط1،.2002
35.أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص ،تح :عبد الحميد هنداوي ،دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان،ط1،2001.
36.فرحان بدري الجربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث دراسة في تحليل الخطاب ،المؤسسة الجامعية ،بيروت- لبنان،ط1،2003.
37.عبد القاهر الجرجاني ،أسرار البلاغة ،تح :محمد الفاضلي ،المكتبة العصرية ،صيدا- بيروت،ط1،1998.
38.عبد القاهرالجرجاني ،دلائل الإعجاز في علم المعاني ،دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، د.ط ،د.ت.
39.ابن قتيبة ،تأويل مشكل القرآن، شرح السيد أحمد صقر، دارالتراث، القاهرة – مصر،ط2،دت.
40.محمد حماسة عبد اللطيف ،النحو الأساسي ،دار الفكر العربي، القاهرة- مصر ،د.ط، 1997.
41.محمد العياشي كنوني، شعرية القصيدة العربية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، أربد- الأردن،ط1،2010.
42.محمد عبد المطلب،قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية لونجمان، عمان- الأردن،ط1،1990.
43.محمود حسين مغالسة ،النحو الشافي ،مؤسسة الرسالة ،بيروت- لبنان،ط3،.1997
44.محمود مطرجي،.في النحو و تطبيقاته ،دار النهضة العربية ،بيروت- لبنان،ط1،2000.
45.مجدي سيد عبد العزيز،نزار قباني شعره بين مواطن الإبداع و أسرار الجمال ،دار العالم العربي ،القاهرة- مصر،دط،2008.
46.مسعود بودوخة ،الأسلوبية و خصائص اللغة الشعرية،عالم الكتب،بيروت- لبنان،ط1،2001.
47.مصطفى طلاس، مختارات من شعر نزار قباني، دار طلاس،د.ب،ط1،2003.
48.ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت- لبنان،ط1،1997.

49.مهدي المخزومي،في النحو العربي قواعد و تطبيق،مكتبة مصطفى بابي الحلبي ،مصر،ط2،.1986.
50.ابن الناظم،شرح ألفية بن مالك، دار الجيل، بيروت- لبنان، د.ط، 1998.
51.نضال نصر الله،نزار قباني و قصائد كانت ممنوعة،دار الأوائل،دمشق-سوريا،ط5،2007.
52.نعمان بوقرة ،المصطلحات الأساسية في لسانيات النص و تحليل الخطاب دراسة معجمية،عالم الكتب الحديث ،عمان – الأردن،ط1،2009.
53.هايل محمد الطالب ،قراءة النص الشعري لغة و تشكيلا، دار الينابيع،دمشق،ط2،2008.
54.أبو الهلال العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة و الشعر، دار الكتب العلمية،بيروت- لبنان،ط1،.2008.
55.يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية و التطبيق ،دار المسيرة، عمان-الأردن،ط1،2007.

فهرس

فهـــرس

مقدمـــــــة

مدخـــــــــــل

أولا: مفهوم الأسلوب و الأسلوبية.....6-11

ثانيا: علاقة الأسلوبية بالبلاغة و النص الشعري.....14-16

الفصل الأول المستوى الصوتي و الصرفي

المبحث الأول المستوى الصرفي.....18-36

1-الموسيقى الخارجية.....18-32

2-الموسيقى الداخلية.....33-36

المبحث الثاني المستوى الصرفي.....37-50

المطلب الأول: أبنية المشتقات و دلالاتها.....37-45

المطلب الثاني الضمائر.....46-50

الفصل الثاني المستوى التركيبي

المبحث الأول دلالة أزمنة الأفعال.....53-60

المبحث الثاني أنواع الجمل.....60-64

المبحث الثالث حذف عناصر الجملة.....65-70

فهـــرس

المبحث الرابع أغراض الجمل.....70-76

الفصل الثالث المستوى التصويري

المبحث الأول الاستعارة.....79-83

المبحث الثاني التشبيه.....84-90

الفصل الرابع: المستوى ادلالي

المبحث الأول الحقول الدلالية 93-98

المبحث الثاني دلالة تكرار اللفظ و العبارة.....98-100

خاتمة.....102-104

قائمة المصادر والمراجع.....104-108