جامعة اليرموك
كلية الآداب
قسم اللغة العربية وآدابها

التوازي البلاغي في "الأعمال السياسية" لنزار قباني

إعداد
مراد محمد رضوان المومني

إشراف
أ.د. قاسم المومني

الفصل الدراسي الثاني
٢٠١٠م – ٢٠١١م

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

التوازي البلاغي في الأعمال السياسية لنزار قباني

إعداد

مرام محمد رضوان المومني

إشراف

أ.د. قاسم المومني

قُدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في جامعة اليرموك، تخصص اللغة العربية/الأدب والنقد

لجنة المناقشة

أ.د قاسم المومني	.....	مشرفاً ورئيساً
أ.د محمد المجالي	.....	عضواً
أ.د محمود درابسة	.....	عضواً
أ.د أمل نصير	.....	عضواً
د. نايف العجلوني	.....	عضواً

الإهداء

إلى من فارقت الحياة وفي نفسها أمل..

أمي... رحمها الله

إلى من غرس في نفسي الأمل...

أبي... حفظه الله

إلى رفقاء الدرب... والأمل

إخوتي وأخواتي...

إلى الشموع المضيئة وأمل المستقبل

رنيم.. تميم.. سلطان.. لين.. زينة

إلى كندة

إلى الأمل في هذه الحياة...

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

شكر وتقدير

تتقدم الباحثة بجزيل الشكر إلى زملائها الدكتورة ليندا عبيد وحسن الأشلم وآلاء مقابلة الذين ما توانوا في تقديم المساعدة لها، مما أغنى هذه الدراسة، وجعلها تظهر على نحو أفضل.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الملخص

التوازي البلاغي في الأعمال السياسية

لنزار قباني

إعداد

مرام محمد رضوان المومني

دكتوراه لغة عربية، تخصص أدب ونقد، جامعة اليرموك، ٢٠١١م

إشراف

أ.د. قاسم المومني

تناولت هذه الدراسة عدداً من التقنيات البلاغية (البديعية) التي تحكمها ظاهرة التوازي ضمن "الأعمال السياسية الكاملة" لنزار قباني، بهدف الكشف عن فاعلية هذه التقنيات في التآلف معاً، في إنتاج شعرية النص الشعري السياسي النزاري من ناحية، والكشف عن الدلالات المتبلورة في فضائه من ناحية أخرى. وقد اعتمدت الباحثة على علاقة التفاعل بين البنية الشكلية للنص الشعري، والبنية الدلالية له، وما يتولد عن هذه العلاقة من دلالات تشكلت إثر تماثلات التوازي النصية. وجاءت الدراسة في ثلاثة محاور: محور التوازي الصوتي المتمثل بالتكرار، والجناس، والتصريع، ولزوم ما لا يلزم؛ ومحور التوازي التركيبي، المتمثل برد العجز على الصدر، والتقسيم، والعكس والتبديل، والتسهيم؛ ومحور التوازي الدلالي المتمثل بالطباق، والترديد، والمقابلة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الفهرس

الموضوع	الصفحة
الإهداء	ج
الملخص	د
شكر وتقدير	هـ
الفهرس	و
المقدمة	١
التمهيد	٦
المبحث الأول: مفهوم التوازي	٧
المبحث الثاني: نزار شاعراً سياسياً	٢٧
الفصل الأول: التوازي الصوتي	٦٣
المبحث الأول: التكرار	٦٤
أولا: تعريف التكرار	٦٥
ثانيا: أنواع التكرار	٦٧
أ. التكرار البسيط (تكرار الكلمة)	٦٧
ب. التكرار المركب	٩٤
المبحث الثاني: الجناس	١٠١
المبحث الثالث: التصريع	١٠٤
المبحث الرابع: لزوم ما لا يلزم	١٠٨

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الفصل الثاني: التوازي التركيبي	١١٦
المبحث الأول: رد العجز على الصدر	١١٧
المبحث الثاني: التقسيم	١٢٢
المبحث الثالث: العكس والتبديل	١٢٨
المبحث الرابع: التسهيم	١٣٢
الفصل الثالث: التوازي الدلالي	١٤١
المبحث الأول: الطباق	١٤٢
أولاً: طباق الإيجاب	١٤٤
ثانياً: طباق السلب	١٥٠
المبحث الثاني: الترديد	١٥٩
المبحث الثالث: المقابلة	١٦٨
الفصل الرابع: دراسة تطبيقية	١٧٨
النص الأول: جميلة بو حيرد	١٧٩
النص الثاني: ترصيع بالذهب على سيف دمشقي	١٩١
النص الثالث: البحث عن سيدة اسمها الشورى	٢١٥
الخاتمة	٢٣٢
ثبت المصادر والمراجع	٢٣٥
الملخص باللغة الإنجليزية	٢٤٣

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المقدمة

يشكل التوازي ظاهرة مهمة في النقد الحديث، تجذب أنظار النقاد، لما له من إسهام في تشكل لغة الخطاب الأدبي: بنية ودلالة، فهو يؤطر تشكلاته البنائية القائمة على التقابلات المتوازية والمتعادلة في مستوييه: المستوى السطحي المتمثل في البنية الشكلية، والمستوى العميق المتمثل في المستوى الدلالي.

ولا بد لتحقيق فهم هذه الظاهرة من تأصيلها في الدراسات البلاغية والنقدية، وذلك باستعراض آراء البلاغيين والنقاد القدماء والمحدثين لتوضيح مفهوم التوازي ومظاهره البنائية، والإفادة منها، ومن ثم التعرف إلى مظاهره اللفظية والتركيبية والدلالية ضمن بنية الخطاب، ومحاولة اختبار بنية النص الشعري في الأعمال السياسية لنزار قباني وفقاً لهذه المظاهر، وتجلية تفاعلها معاً في إنتاج شعرية نصه من ناحية، وإنتاج الدلالة المتشكلة في فضائه من ناحية أخرى، فقد ذهبت الدراسة إلى أن هذه الأعمال بوصفها واقعة في الخطاب الشعري الحديث تشكل نموذجاً شعرياً صالحاً للتطبيق عليه؛ فخطاب نزار قباني الشعري فيها يحفل بكثير من تقنيات التوازي التي تميز بها شعره عن غيره من الشعراء المعاصرين له. وستمر هذه المحاولة في رصد الأبنية النصية المتكاملة المعتمدة على تقنية التوازي؛ لنكتشف مواصفاتها البنائية التي تقود إلى إظهار النص مسبوكاً بوصفه بنية واحدة لا تتجزأ.

ومن هنا تكمن أهمية هذه الدراسة في معالجتها تقنيات التوازي البلاغي في الخطاب الشعري الحديث، وفي أنها اختارت شعر نزار قباني السياسي؛ حتى يكون ميداناً للبحث، لشيوع ظاهرة التوازي فيه، إذ وجدته الباحثة يوظف هذه الظاهرة توظيفاً جيداً على المستويين البنائي والدلالي. ويبدو لنا أن أهمية مثل هذا العمل تكمن في محاولة الانتقال من مرحلة التنظير -التي امتدت على صفحات الدراسات النقدية العربية الجادة مع قليل من التطبيق- إلى مرحلة التطبيق

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

التي تشكل إغناءً حقيقياً للنظرية النقدية من ناحية، ومحاولة تعديل مساراتها النظرية التي قد لا تتواءم مع طبيعة النصوص الواقعة ضمن نطاق التطبيق الفعلي في الخطاب الأدبي من ناحية أخرى.

وتجدر الإشارة إلى أنه لا تتوافر دراسة -حتى تاريخ كتابة هذه الدراسة- تعالج ظاهرة التوازي في شعر نزار قباني عموماً، سوى دراسة واحدة لفايز القرعان، بعنوان "تقنيات التوازي البلاغية في "الممثلون" لنزار قباني"، وهي تدرس نصاً واحداً تتوفر فيه بعض المظاهر البلاغية التي تمثل جزءاً من بنية التوازي الكلية.

وقد حظيت ظاهرة التوازي بعناية النقاد والبلاغيين القدماء، ومن أبرزهم: أبو هلال العسكري (ت ٣٩٥هـ) في كتابه "الصناعتين"، وابن رشيق القيرواني (ت ٤٦٣هـ) في كتابه "العمدة"، وابن الأثير (ت ٦٣٨هـ) في كتابه "المثل السائر"، وابن أبي الإصبع المصري (٦٥٤هـ) في كتابه "تحرير التحبير"، وأبو محمد القاسم الأنصاري السجلماسي (ت ٧٠١هـ) في كتابه "المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع".

ومن الدراسات الحديثة التي تناولت ظاهرة التوازي: دراسة نازك الملائكة: "قضايا الشعر المعاصر" (١٩٨٣م)، وبالمر. ف: "علم الدلالة" (١٩٨٥م)، ودراسة جان كوهن: "بنية اللغة الشعرية" (١٩٨٦م)، ومحمد مفتاح في دراستيه: "التشابه والاختلاف" (١٩٨٦م)، و"تحليل الخطاب الشعري" (١٩٩٢م)، وفاضل ثامر: "مدارات نقدية: في إشكالية النقد والحداثة والإبداع" (١٩٨٧م)، ورومان جاكبسون: "قضايا الشعرية" (١٩٨٨م)، وصلاح فضل: "بلاغة الخطاب وعلم النص" (١٩٩٦م)، وسامح الروشدة: "التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة" (١٩٩٨م)، وبروين حبيب: "تقنيات التعبير في شعر نزار قباني" (١٩٩٩م)، وعبد الواحد حسن الشيخ: "البديع والتوازي" (١٩٩٩م)، وموسى ربابعة: "قراءة النص الشعري:

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ظاهرة التوازي في قصيدة الخنساء" (٢٠٠٢م)، وعبد الرحمن محمد الوصيفي: "نزار قباني شاعراً سياسياً" (٢٠٠٧م)، وفايز القرعان: "تقنيات التوازي البلاغية في "الممثلون" لنزار قباني" (٢٠٠٩م).

واللافت في هذه الدراسات اختلافها في كيفية معالجتها لظاهرة التوازي، كما أن أياً منها لم يتجه دراسة هذه الظاهرة في شعر نزار قباني عموماً، وفي شعره السياسي على وجه الخصوص، مما شكل حافزاً قوياً على المضي في هذه الدراسة، دون إغفال الإفادة من هذه الدراسات شكلياً ومضمونياً ومنهجياً.

وقد اقتضت طبيعة الدراسة أن تقسم إلى تمهيد وأربعة فصول:

أما التمهيد، فقد انقسم إلى مبحثين؛ المبحث الأول: "مفهوم التوازي"، وفيه عرض لمفهوم التوازي لغةً واصطلاحاً، وتتبع هذا المفهوم في دراسات البلاغيين والنقاد القدماء والمحدثين، والمبحث الثاني: "نزار شاعراً سياسياً"، وفيه تعريف لمفهوم الشعر السياسي، وتعريف بنزار قباني، وعرض لبذور التكوين الشعري عنده، فضلاً عن تتبع الدراسة للمراحل التاريخية التي مر بها الشعر السياسي لنزار قباني.

وأما الفصل الأول "التوازي الصوتي"، فتوقفت فيه الدراسة عند مفهوم التوازي الصوتي، ثم أوردت أمثلة عليه، وهي: التكرار، والجناس، والتصريع، ولزوم ما لا يلزم.

وخصص الفصل الثاني لدراسة التوازي التركيبي، فعرض بداية لمفهوم التوازي التركيبي، ومن ثم تناول أمثلة عليه، وهي: رد العجز على الصدر، والتقسيم، والعكس والتبديل، والتسهيم.

أما الفصل الثالث فتناول مفهوم التوازي الدلالي، ودرس عدداً من أقسامه، وهي: الطباق، متمثلاً في طباق الإيجاب وطباق السلب والتكافؤ، والترديد، والمقابلة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وأخيراً أفرد الفصل الرابع للدراسة التطبيقية، التي تضمنت ثلاثة نصوص، اختيرت عشوائياً، ولكن كلاً منها يمثل مرحلة تاريخية في مسيرة نزار الشعرية. والهدف من هذا الفصل هو محاولة إيجاد دراسة توليفية لأنماط التوازي البلاغي، داخل نص واحد، بعد أن تمت دراسة أجزاء من هذه النصوص دراسة تطبيقية في مواطن مختلفة من الدراسة.

وتقوم هذه الدراسة على الاستقراء الداخلي للنصوص الشعرية، التي تتمثل فيها ظاهرة التوازي، واستخلاص النتائج منها. وقد ارتأت الباحثة توظيف المنهج الأسلوبي والبلاغي دون إغفال الأثر النفسي للتوازي، وما يولده من دلالات في نفس الشاعر والمتلقي، إذ ستكون هذه الجوانب موضع اهتمام الدراسة في تمثلها للتوازي.

وبعد، وانطلاقاً من قول الرسول –صلى الله عليه وسلم– "من لا يشكر الناس لا يشكر الله"[1]، فلا بد للباحثة من شكر الأستاذ الدكتور فايز القرعان، الذي أرشدها إلى دراسة ظاهرة التوازي، في الوقت الذي كانت فيه في طور البحث عن موضوع للأطروحة، ولم يضنّ عليها بالنصيحة. والشكر موصول إلى الأستاذ الدكتور قاسم المومني الذي تفضل بالإشراف على هذه الدراسة، ولم يألُ جهداً في تقديم المساعدة والتوجيه للباحثة، طوال فترة الدراسة، فأخذت من ملاحظاته القيمة، ما كان له أثر بيّن في إنجاز هذه الدراسة على صورتها الحالية.

كما تتوجه الباحثة بوافر الشكر وجزيل الامتنان للجنة المناقشة؛ الأستاذ الدكتور محمد المجالي الذي تجشم عناء السفر والقراءة لمناقشة هذه الدراسة، وبذل الإرشاد والتوجيه لإخراجها بشكل دقيق، وأفاض، من قبل، بعلمه على الباحثة أثناء مرحلة البكالوريوس، وكذلك تتوجه الباحثة بالشكر إلى الأستاذ الدكتور محمود الدرابسة الذي كان لها شرف التلمذة علي يده،

---

[1] الترمذي، أبو عيسى محمد بن سودة (ت ٢٧٩هـ): سنن الترمذي "كتاب البر والصلة"، مطابع الفجر الحديثة، سورية، ط١، ١٩٦٧، ج٦، ص١٨٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

والإفادة من علمه، والأستاذة الدكتورة أمل نصير والدكتور نايف العجلوني اللذين تفضلا بقبول قراءة هذه الدراسة ومناقشتها، ومنحهم جميعاً ثقة القبول.

إليهم جميعاً تتقدم الباحثة بالشكر والامتنان، آخذة بملاحظاتهم وتوجيهاتهم، راجيةً من الله -تعالى- أن تكون قد حققت شيئاً من أهداف الدراسة، والله المستعان.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

التمهيد

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المبحث الأول: مفهوم التوازي

يعدّ التّوازي ظاهرة بلاغيّة في النّقد الحديث، وذلك لما له من إسهام في تشكيل لغة الخطاب الأدبيّ، بنية ودلالة، فهو يُعنى بتشكّلاته البنائيّة القائمة على التّقابلات المتوازنة والمتعادلة في مستوييه: المستوى السّطحيّ المتمثل في البنية الشّكليّة، والمستوى العميق المتمثّل في المستوى الدّلاليّ.

والتّوازي مصطلح بلاغيّ قديم معنىً، جديد لفظاً، فترجمته العربيّة الحديثة بـــ"التوازي" هي الجديدة، وهو مصطلح مستعار من مجالي الهندسة والفيزياء؛ ففي مجال الهندسة ورد عن "إقليدس" في تعريفه للخطوط المتوازية قوله: "المتوازية من الخطوط هي المستقيمة الكائنة في سطحٍ مستوٍ، لا تتلاقى وإن خرجت في جهاتها إلى غير النّهاية"[1]. وفي مجال الفيزياء استعار النّاقد كريماس (Kremas) مفهوم التوازي، ولكن تحت مسمّى آخر هو "التّشاكل"، ظنّاً منه أنّه أكثر دقّة وفعاليّة في تحليل الخطاب، ويلخّص "محمد مفتاح" ما ذهب إليه "كريماس" بقوله: "مفهوم التّشاكل استعير من الميدان العلميّ إلى ميدان تحليل الخطاب لضبط اطّراد المعنى بعد تفكيكه.. إنّ هذا المفهوم بحسب ما استقرّ عليه هو أكثر فعاليّة في تحليل الخطاب وقدرة إجرائيّة من مفاهيم بالغة التّعميم أو التّخصيص مثل التّكرار والتّوازي"[2].

---

[1] سليمان، عبّاس محمّد: نظريّة التّوازي في الفكر العلميّ والعربيّ، دار المعرفة الجامعيّة، الإسكندريّة، د. ط، ٢٠٠١، ص٤٥.

[2] مفتاح، محمّد: تحليل الخطاب الشّعريّ "إستراتيجيّة التّناص"، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، وبيروت، ط٣، ١٩٩٢، ص٣٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أولاً: تعريف التّوازي

- لغةً:

ترجع المعاني اللغويّة لكلمة "التّوازي"، كما وردت في المعاجم العربيةّ، إلى المقابلة، والمواجهة، والمحاذاة[١]. وهذه المعاني هي ما تدلّ عليه كلمة "GleichlauF" في الألمانية وهي المحاذاة أو المجاراة[٢].

- اصطلاحاً:

إذا بحثنا في المعنى الاصطلاحيّ لهذه الكلمة وجدناه متداولاً عند كثير من النّقاد والبلاغيين، من مثل رومان جاكبسون (Roman Jakobson) الذي يعرفه بأن: "يوضع كلّ مقطع، في الشّعر، في علاقة تماثلٍ مع كلّ المقاطع الأخرى لنفس المتوالية؛ ومن المفروض أن يكون نبر الكلمة مساوياً لنبر كلمةٍ آخر؛ وعلى نفس المنوال، تساوي الكلمة غير المنبورة الكلمة غير المنبورة، والكلمة الطّويلة (تطريزياً) تساوي الكلمة الطّويلة، والكلمة القصيرة تساوي الكلمة القصيرة، ويساوي حدّ الكلمة حدّ الكلمة، وغياب المدّ يساوي غياب المدّ، والوقفة التركيبيّة تساوي الوقفة التركيبيّة، وغياب الوقفة يساوي غياب الوقفة"[٣].

ويعرفه **محمد مفتاح** بأنه: "إعادة لبنية ما أو بعض عناصرها مع اشتراك في المعنى واختلاف فيه"[٤].

---

[١] انظر: ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، د. ت، مادة "وزي".

[٢] راجع: Fox, James, J, "Roman Jakobson and the Comparative study of parallelism, "To Honr Roman Jack Son's seventieth birthday. Pp. 60- 61. Mouton, 1978.

[٣] جاكبسون، رومان: قضايا الشّعرية، ترجمة محمّد الولي ومبارك حنّوز، دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء- المغرب، ط١، ١٩٨٨، ص٣٣.

[٤] محمد، مفتاح: التشابه والاختلاف: نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط١، ١٩٩٦م، ص٩٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وأما **فايز القرعان** فيعرّفه بأنّه: "مجموعة من الأنساق الّتي يحكمها نظام ينبني عليه التّرتيب والتقابل بين وحدات لسانيّة مختلفة تبدأ بأصغر وحدة لسانيّة وتنتهي بتراكيب لغويّة مختلفة، وقد تتشكّل هذه الأنساق في تقنيات بلاغيّة مختلفة كالتّكرار والتشبيهات والاستعارات وغيرها"[1].

وهذا المعنى هو ما يدلّ عليه المصطلح "Parallelisms"، وهو عنصر بنائيّ في الشّعر يقوم على تكرار أجزاء متساوية[2].

هذا، ولا يمكن تجاهل أن التوازي، بوصفه مصطلحاً بلاغياً، استقر عليه النقد الحديث، وكانت له مرجعياته التي تبلور عنها، وهي مرجعيات غربية وأخرى عربية، نفصلها على النحو الآتي:

ثانياً: المرجعيات الغربية

أ. المرجعيات الغربية القديمة

في محاولة الوصول إلى البدايات الأولى لنشأة "التّوازي"، يعوّل الدّارسون على البحوث الشّرقيّة منذ القرن التّاسع عشر، تلك البحوث الّتي "كشفت عن أوضاع الشّعر عند أبناء الأمم السّابقة القديمة والأمم السامية الّتي بقيت لها بقية من الأعقاب في هذه الأزمنة"[3]. وقد أرجعوا بدايات هذه الظاهرة إلى الشّعر العبريّ، فهو: "سطور متلاحقة تعرف الصلة بينها بترديد فقرة منها، أو بتفضيل عبارة مجملة تذكر في السّطر الأوّل وتشرحها السّطور التّالية، أو بالاستجابة بين الشّطر والجواب وبين الصّلة والموصول لتعليق المعنى المنتظر على نحو يشبه تعليق السّمع

---

(1) القرعان، فايز عارف: تقنيات التّوازي البلاغيّة في "الممثّلون" لنزار قباني، مجلّة اتّحاد الجامعات العربيّة للآداب، مج٦، ع١، ٢٠٠٩، ص١٤٦.

(2) انظر: ربابعة، موسى، قراءة النّصّ الشّعريّ الجاهليّ، دار الكندي للنشر والتّوزيع، الأردن إربد، ٢٠٠٢، ص١٢٧.

(3) العقّاد، عبّاس محمود: اللغة الشّاعرة: مزايا الفنّ والتّعبير في اللغة العربيّة، مطبعة الاستقلال الكبرى، القاهرة، ١٩٧٧، ص٢٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

بانتظار القافية"[1]. وهذه السّطور المتلاحقة أو المقابلات المتوازية، هي "ما أشار إليه ج. م. هوبكنز (Hopkins) بأنّه تماثلات فنيّة معروفة، خاصّة في الشّعر اليهوديّ"[2].

ونمثّل على نشأة التّوازي في تلك الحقبة الزّمنية بفقرة من الوصايا الّتي وردت في كتاب العهد الجديد منسوبة إلى السيّد المسيح- عليه السلام:

"اسْأَلُوا تُعْطَوْا"

"اطْلُبُوا تَجِدُوا"

"اقْرَعُوا يُفْتَحْ لَكُمْ"

"لأَنَّ مَنْ يَسْأَلْ يَأْخُذْ، وَمَنْ يَطْلُبْ يَجِدْ، وَمَنْ يَقْرَعْ يُفْتَحْ لَهُ الْبَابُ"

"مَنْ مِنْكُمْ يَسْأَلُهُ لابْنِهِ خُبْزاً فَيُعْطِيهِ حَجَراً"

"وَمَنْ مِنْكُمْ يَسْأَلُهُ سَمَكَةً فَيُعْطِيهِ حَيَّةً"

"أَوْ يَسْأَلُهُ بَيْضَةً فَيُعْطِيهِ عَقْرَبا"

"فَإِذا كُنْتُمْ وَأَنْتُمْ أَشْرارٌ تُحْسِنُونَ العَطاءَ فَكَيْفَ بِالْمُنْعِمِ الَّذي في السَّماءْ"[3]

يلحظ القارئ لهذه الفقرة -حتّى بعد ترجمتها إلى العربيّة- تردّد الإيقاع فيها على الرغم من عدم وجود الوزن والقافية، وهذا الأسلوب ينطبق "على كل ما ورد في كتب العهد القديم والعهد الجديد من التّراتيل والأناشيد"[4].

---

[1] العقّاد: اللغة الشّاعرة، ص٢٨.

[2] الشّيخ، عبد الواحد حسن: البديع والتّوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنيّة، ١٩٩٩م، ص٩.

[3] العقّاد: اللغة الشّاعرة، ص٢٨-٢٩.

[4] المرجع نفسه، ص٢٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ب. المرجعيات الغربية الحديثة

قامت -اتّكاءً على وجود أسلوب التّوازي في الشّعر العبريّ- العديد من الدّراسات الّتي تبحث في التّوازي، ومدى فاعليّته في الخطاب الأدبي بشكل عامّ، ويمكن أن تقسم هذه الدّراسات إلى مرحلتين؛ ما قبل البنيوية والبنيوية.

أوّلا: دراسات النّقد الأدبيّ (ما قبل البنيويّة):

ترجع أولى هذه الدّراسات إلى الأسقف لوث (Bishop Lowth) الّذي حاول دراسة الازدواج والتّوازي في الأسلوب الإنجليزيّ، من خلال تحليله لسفر أشعيا[1]، فاتحاً الباب على مصراعيه أمام النّقاد الإنجليز، الذّين قاموا بدراسات توضيحيّة لنظريّة التّوازي في الشّعر العبريّ، من مثل: دراسة ج. ج هيردر (J.G Herder)، ودراسة ج. ب. جراي (G.B. Gray)، ودراسة ل. ى. نيومان (L. I. Newman)، ودراسة "و. بوبر" (W: Popper)[2].

كما نشر ناقد آخر هو ر. دي. درايفر (R. D. Driver) عام ١٩١٠ كتاباً يتناول هذه الظاهرة في النصوص الإنجليزية[3]، مما حدا بالنّاقد الأمريكيّ رجارد. ج. مولتن (Regard. G. Molten) بعد مثل هذه الدّراسات إلى القول بـــ"أنّ ما يجعل الإنجيل شعراً هو ليس عدد أو كميّة المقاطع بل هو التّوازي المتحقّق في عبارتين... أو أكثر"[4].

ويرى النّاقد غي ولسن ألن (Gay Wilson Allan) أنّ كثيراً من الشّعراء أفادوا من الأسلوب الإنجليزي المتّكئ على التّوازي، مستبدلينه بالأوزان التّقليديّة، ومنهم الشّاعر الأمريكيّ

---

(١) ثامر، فاضل: مدارات نقديّة في إشكاليّة النّقد والحداثة والإبداع، دار الشؤون الثّقافيّة العامّة "آفاق عربيّة"، العراق- بغداد، ط١، ١٩٨٧م، ص٢٣٠.

(٢) الشّيخ: البديع والتّوازي، ص١١.

(٣) انظر: ثامر: مدارات نقديّة في إشكاليّة النقد والحداثة والإبداع، ص٢٣٠.

(٤) المرجع نفسه، ص٢٣٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وولت وتمن (Walt Whitman). وقد أورد غي ولسن ألن أربعة أنواع من التّوازي، استقاها من خلال الاطلاع على دراسات كلّ من: درايفر ولوث، ومثّل عليها بشواهد من الكتاب المقدّس، هي:

النّوع الأوّل: التّوازي التّرادفي (Synonymous parallelism)، ويقوم البيت الشّعريّ الثّاني فيه بتقوية الفكرة المطروحة في البيت الأوّل عن طريق التّكرار، أو المغايرة من أجل خلق تأثير مباشر على الأذن، وتحقيق الإقناع الذهني:

كَيْفَ لي أَنْ أَلْعَنَ ما لَمْ يَلْعَنْهُ الرَّبّ

وَكَيْفَ لي أَنْ أَتَحَدّى ما لَمْ يَتَحَدّاهُ الرَّبّ

النّوع الثّاني: التّوازي المضادّ "الطّباقيّ" (Antithetic parallelism)، حيث يقوم البيت الثّاني بمعارضة البيت الشّعريّ الأوّل أو إنكاره:

يَعْرِفُ الرَّبُّ طَريقَ الصَّوابْ

إِلاّ أَنَّ طَريقَ الشَّرِّ سَيؤولُ لِلْفَناءْ

النّوع الثّالث: التّوازي التّأليفيّ أو التّركيبيّ (Synthetic or Constrictive parallelism)، حيث يكون البيت الشّعريّ الثّاني (وأحياناً عدة أبيات متتالية) مكمّلة أو ملحقة بالبيت الأوّل:

مِثْلَما يَتيهُ الطَّيْرُ عَنْ عُشِّهِ

كَذلِكَ يَتيهُ الإِنْسانُ عَنْ مَكانِهِ

النّوع الرّابع: التّوازي المتصاعد نحو الذروة (Clematis Parallelism)، ويكون فيه البيت الأوّل ناقصاً، فيأتي البيت الثّاني ويكمّله:

يَهُزُّ صَوْتُ الرَّبِّ البَرِيَّة

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يَهُزُّ الرَّبُّ بريّه قادش

ويخلص غي ولسن ألن من دراسته للتوازي في شعر وتمن إلى أنّ توازي البنية والإيقاع هو ما يعطي متعة جماليّة، كنسق متميّز للفكر وكأساس للبناء الإنشائيّ للقصيدة[1]. ويؤكّد أنّ "إيقاع الفكرة" لدى وتمن يتمثّل في عدد من المظاهر، من مثل: تكرار بدايات الأبيات، وتكرار نهاياتها أيضاً، والتّكرار المتمثّل بالإيقاع النّحويّ، فالشّاعر في هذا اللون من ألوان التّكرار يكرّر أحد أقسام الكلام، أو تركيباً نحويّاً، مثل:

مُنْذُ أَمَدٍ طَويلٍ وَما زالَ العُشْبُ يَنْمو

مُنْذُ أَمَدٍ طَويلٍ وَالْمَطَرُ يَتَساقَطُ

مُنْذُ أَمَدٍ طَويلٍ وَالأَرْضُ تَدورُ

حيث تكرّر التّركيب النّحويّ "ينمو"، و"يتساقط"، و"تدور"، وهذا التّكرار يرتبط منطقيّاً مع القرائن الطبيعيّة للعشب والمطر والأرض.

وهذه المظاهر لإيقاع الفكرة، من شأنها الإسهام في خلق اطّراد التّأثير والإيماء ووحدة الانطباع وفي ربط الأبيات والمقاطع[2].

وأوضح س. أ. سميث (C. A. Smith) من خلال مختارات شعريّة من عصور مختلفة للأدب الإنجليزيّ أهميّة التّوازي بعدّه أحد الأسس الفنيّة للشعر، ومن هذه المختارات الشّعريّة مقطوعة لـــبو (Poe)، الّذي يعدّه سميث أحد أساتذة التوازي في اللغة الانجليزيّة:

And all my days are trances,
And all my nightly dreams
Are where the dark eve gleams,

---

(1) انظر: تامر: مدارات نقديّة حول إشكاليّة النّقد والحداثة والإبداع، ص٢٣٥.

(2) انظر: المرجع نفسه، ص٢٣٥-٢٣٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

In what ethereal dances,

By what eternal streams.

فالتّوازي القائم على التنغيم الصّوتي في هذه المقطوعة الشّعريّة واضح كلّ الوضوح، وقد جاء موازياً لإحساس الشّاعر بو ومترجماً لمشاعره[1].

ثانياً: الدّراسات البنيويّة:

ابتدأت عند رومان جاكبسون صاحب نظريّة التّوازي "الّذي يرى أنّ البناء الشّعريّ في مختلف مستوياته يستند إلى مبدأ عام هو مبدأ التّوازي"[2]، هذا المبدأ الّذي نقله جاكبسون- كما يقول- عن جيرار مانلي هوبكنز (G. M. Hopkins)، بقوله: "إنّ الجانب الزّخرفي للشعر،... يتلخّص في مبدأ التّوازي"[3]. وقد نقله جاكبسون مضيفاً إليه رؤيته الشمولية للتوازي، وقدرته على التحكم بالمستويات المختلفة المكوّنة للخطاب الشّعري، إذ يقول: "هناك نسق من التّناسبات المستمرة على مستويات متعدّدة، في مستوى تنظيم وترتيب البنى التركيبيّة وفي مستوى تنظيم وترتيب الأشكال والمقولات النّحويّة وفي مستوى تنظيم وترتيب الترادفات المعجميّة وتطابقات المعجم التّامة، وفي الأخير، في مستوى تنظيم وترتيب تأليفات الأصوات والهياكل التّطريزيّة، وهذا النّسق يكسب الأبيات المترابطة بوساطة التّوازي انسجاماً واضحاً وتنوّعاً كبيراً في الآن نفسه، إنّ القالب الكامل يكشف بوضوح تنوّعات الأشكال والدّلالات الصّوتيّة والنّحويّة والمعجميّة"[4].

---

[1] انظر: الشّيخ: البديع والتّوازي، ص١٥-١٦.

[2] تامر: مدارات نقديّة حول إشكاليّة النّقد والحداثة والإبداع، ص٢٣٧.

[3] جاكبسون: قضايا الشّعريّة، ص١٠٥.

[4] المرجع نفسه، ص١٠٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وكانت أوّل دراسة لجاكبسون في التّوازي، هي تحليله الشّعر الفلكلوري الروسيّ، الّذي كان يسير فيه على هدي النّظم التّوراتيّ. وكذلك درس التّوازي في أشعار بودلير (Baudelair) وبلاك (Blake)[1].

ويخلص جاكبسون إلى أنّ النّظم المتوازنة للفنّ القوليّ تساعدنا على توضيح الرّؤية حول ما يعنيه الخطاب من وراء المرادفات النّحويّة، وإلى أهميّة التّوازي لفهم التّكافؤات اللغويّة أو التّطابقات بشكل عامّ، الّتي توضّح لنا الرّؤية نحو الأشكال المختلفة للعلاقة بين المظاهر المختلفة للغة[2].

وهناك العديد من الدّراسات النّقديّة الغربيّة الحديثة الّتي درست التّوازي، ولكن تحت عناوين ومسميّات مختلفة، منها: دراسة النّاقد "كريماس"، الّذي تناول التّوازي في كتابه الموسوم بـــ"الدّلالة البنيويّة" تحت مسمّى "التّشاكل"، الّذي يعرّفه بأنه: "مجموعة متراكمة من المقولات المعنويّة (أيّ المقومات) الّتي تجعل قراءة متشاكلة للحكاية، كما نتجت عن "قراءات" جزئيّة للأقوال بعد حلّ إبهامها. هذا الحلّ نفسه موجه للبحث عن القراءة المنسجمة"[3].

وقد أخذ النّقاد على كريماس هذا التضييق في تعريفه للتشاكل، وقصره إياه على المضمون، ومنهم النّاقد داستي (Dasti)، الّذي حدّد مفهوم "التشاكل" بشكل أوسع، بحيث يكون كلّ تكرار لوحدة لغويّة مهما كانت[4]. فالتشاكل لا يتمّ إلاّ بتعداد الوحدات اللغوية المختلفة، ويفهم من هذا أن التّشاكل ينتج عن التّباين، فالتّشاكل والتّباين، إذن، لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر،

---

[1] انظر: الشيّخ: البديع والتّوازي، ص١٦.

[2] انظر: المرجع نفسه، ص١٦-١٧.

[3] مفتاح، تحليل الخطاب الشّعريّ "إستراتيجيّة التناص"، ص٢٠.

[4] انظر: المرجع نفسه، ص٢١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وبهما تنسجم أجزاء النّص، وبهما يحصل فهمه، فالشّعر تعبير ومضمون، وقد يكون التّعبير أهمّ من المضمون، وخصوصاً العنصر الصّوتي والتعادلات والتوازنات التركيبيّة فيه[١].

وذهب أعضاء جماعة M[٢] مذهب "داستي" إلى "اعتبار التّشاكل بمنزلة تكرار مقنّن لوحدات الدّال نفسها لظاهرة أو غير ظاهرة صوتيّة أو كتابيّة، أو تكرار لنفس البنيات التركيبيّة (عميقة أو سطحيّة) على مدى امتداد قول"[٣]. ففضلاً عن وجود تشاكل من تكرار المقولات الكتابيّة، يظهر عندنا تشاكل تعبيريّ ناتج عن التكرارات الصّوتيّة والإيقاعيّة.

وقد وقفت العديد من الدّراسات النّقديّة الحديثة على ظاهرة التّوازي تحت عناوين من مثل: التّكرار، كدراسة إيغور ويترز عن ظاهرة التكرار في الشّعر الأمريكيّ الحديث، ودراسة ماري كاترين مايتسون عن الاطّراد البنيويّ في الشّعر[٤].

ثالثاً: المرجعيات العربية

أ. المرجعيات العربية القديمة

لم يرد ذكر التّوازي -لفظاً- في المدوّنة النّقدية والبلاغيّة العربيّة القديمة، إلاّ أنّ الباحث في هذه المدوّنة يجد كثيراً من المصطلحات البلاغيّة الّتي يمكن عدّها من مظاهر التّوازي، لكنّها دُرِست تحت مسميّات مختلفة، فقد بذل البلاغيّون العرب جهداً كبيراً في وضعها، ورصدها، وتصنيفها، فأخذت تتمظهر -عندهم- في أنواع مختلفة وفي كيفيّات متنّوعة، ولعل من أبرزها: السجع، والازدواج، والترصيع، والتطريز، والتشطير، والتقسيم، والموازنة، والتقطيع، والمقابلة،

---

[١] مفتاح، تحليل الخطاب الشّعريّ "إستراتيجية التّناص"، ص٢١.

[٢] جماعة "M": هي جماعة نقدية ظهرت في مرحلة ما بعد البنيوية، وتأثرت بالدراسات الأنثربولوجية والتحليل النفسي والسيميولوجيا واللسانيات في مقاربة الخطاب الشعري؛ وانظر: http://www.shatharat.net/vb/showthread.php?t=18909.

[٣] مفتاح: تحليل الخطاب الشّعريّ "إستراتيجية التّناص"، ص٢١.

[٤] انظر: تامر: مدارات نقديّة حول إشكاليّة النّقد والحداثة والإبداع، ص٢٤١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

والتفويف، والتصريع، والتسميط، والتجزئة، والمماثلة، والمناسبة، والتسبيغ، والتوشيع. فذكر الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) مصطلح السّجع[١]، وأبو هلال العسكريّ (ت ٣٩٥هـ) مصطلحات السّجع والتجنيس والمطابقة والتّشطير والتطريز[٢]، وابن رشيق (ت ٤٦٣هـ) مصطلحات المقابلة والتقسيم والترصيع والتسهيم والتكرار[٣]، والتّبريزيّ (ت ٥٠٢هـ) مصطلحات الطباق والتجنيس والمقابلة والتسهيم والتّرصيع[٤]، وابن الأثير (ت ٦٣٧هـ) مصطلحات السّجع والتصريع والتّرصيع والموازنة[٥]، وابن أبي الإصبع (ت ٦٥٤هـ) مصطلحات الطباق، والتوشيح، والتفويف، والتسهيم، والتسميط، والمماثلة، والتجزئة، والترصيع، والتصريع، والتطريز، والتوشيع، والعكس والتبديل، والتكرار[٦]، والسّجلماسيّ (ت ٧٠٤هـ) مصطلحات التجنيس والتّرصيع والموازنة[٧].

---

[١] انظر: الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: البيان والتبين، تحقيق وشرح عبد السّلام هارون، ١٩٨٥، ص٢٠٠.

[٢] انظر: العسكريّ، أبو هلال: كتاب الصّناعتين، الكتابة والشّعر، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو والفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط١، ١٩٥٢م، على التوالي، ص٢٦٠، ٣٠٧، ٣٢٠، ٤١١، ٤٢٥.

[٣] انظر: القيرواني، ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، تحقيق محمّد محيّ الدّين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، ١٩٨١م، ج٢، على التوالي: ص١٥، ٢٠، ٢٦، ٣١، ٧٣.

[٤] انظر: التبريزي، الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي، تحقيق الحساني حسن عبدالله، ١٩٨١م، على التوالي: ص١٧٠، ١٧٢، ١٧٥، ١٨٠، ١٨٣.

[٥] انظر: ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وعلق عليه أحمد الحوفي وبدوي طبانة، الجزء الأول، دار نهضة مصر، للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٨٩م، على التوالي، ص٢١٠، ٢٥٨، ٢٧٧، ٢٩١.

[٦] انظر: المصري، ابن أبي الإصبع: تحرير التحبير، تحقيق حنفي محمّد شرف، القاهرة، ١٩٨٣م، على التوالي: ص١١١، ٢٢٨، ٢٦٠، ٢٦٣، ٢٩٥، ٢٩٧، ٢٩٩، ٣٠٢، ٣٠٥، ٣١٤، ٣١٦، ٣٧٥.

[٧] انظر: السّجلماسيّ، أبو عبد الله محمّد القاسم: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق وتقديم علال الغازي، مكتبة المعارف، الرّباط- المغرب، ط١، ١٩٨٠، على التوالي: ص٤٨٢، ٥٠٩، ٥١٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فعلى الرغم من أنّ جهود النّقاد والبلاغيين العرب القدماء ظلّت معنيّة بجمع المصطلحات البلاغيّة الّتي تتّفق ومصطلح التّوازي، وتصنيفها، ووضع المسميّات المختلفة لها، وتأصيلها، لكنّها لم تكن بعيدة عن الإشارة إلى التّوازي، "ويبدو أنّ طبيعة الشّعر العربيّ القديم الّتي تعكس هذه الظّاهرة بشكلٍ واضحٍ هي الّتي دفعت هؤلاء النّقّاد والبلاغيين إلى تأصيل عناصر متعدّدة تدعو إلى انسجام بنية البيت أو الأبيات مثل: الائتلاف، والتّناسب وغير ذلك"[1].

ولعلّ أكثر هذه الجهود نجاحاً في وضع التّفكير البلاغيّ العربيّ القديم على طريق مبدأ التّوازي هو جهد السّجلماسيّ بتأليفه كتاب "المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع"، الّذي يعدّ محاولةً لإعادة تنظيم المصطلحات البلاغيّة الكثيرة، بتقسيمها إلى عشرة أجناس، جعل الجنس العاشر منها، وهو "التكرير"، خاصّاً بظاهرة التّوازي الصّوتيّ والدّلاليّ. وعرّفه بأنه "إعادة اللفظ الواحد بالعدد أو بالنوع (أو المعنى الواحد بالعدد أو بالنوع) في القول مرتين فصاعداً"[2].

ويتفرّع عن التّكرير جنسان هما: المشاكلة، الّتي خصّها السّجلماسيّ بـــ"التّكرير اللفظيّ"، والمناسبة، الّتي خصّها بـــ"التّكرير المعنويّ".

أمّا المشاكلة (التّكرير اللفظيّ)، فتحمل كلّ أشكال التّماثل اللفظيّ على المستوى اللسانيّ النّطقيّ للمفردات، الّذي يتمثّل في تكرار الكلمة ومعناها في موضعين أو أكثر، أو على التّماثل اللفظيّ الّذي يأتي على المستوى البنائيّ للألفاظ، الّذي يعتمد التّماثل في بعض الصّيغ أو الحروف دون المعاني، والّذي أدرجه السّجلماسيّ تحت قسم سمّاه "المقاربة"، والّذي فرّعه بدوره

---

[1] ربابعة: قراءة النّصّ الشّعريّ الجاهليّ، ص١٢٩.

[2] السّجلماسيّ: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ص٤٧٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

إلى فرعين: سمّى الأوّل "التّصريف" وسمّى الآخر "المعادلة"[١] والمقصود بها "تراكم مستوى معين من مستويات الخطاب"[٢]. وقد أسمتها البلاغة العربية الحديثة بـــ"التّشاكل"[٣].

وقد تحدّثت البلاغة العربيّة عن المعادلة القائمة على التّوازي في أبنية الخطاب الشّعريّ، وإن جاء حديثها هذا متمظهراً تحت مصطلحات بلاغيّة متعدّدة، من مثل: التّرصيع[٤]، والموازنة[٥]، والتّسجيع[٦] بأنواعه. فنجدها عند السّجلماسيّ تنقسم إلى قسمين: سمّى الأوّل "التّصريع"، والثّاني "الموازنة".

فالتّصريع عنده هو: "إعادة اللفظ الواحد بالنّوع في موضعين من القول فصاعداً هو منهما متّفق النّهاية بحرف واحد وذلك (أن) تصير الأجزاء وألفاظها متناسبة الوضع متقاسمة النّظم معتدلة الوزن متوّخى في كل جزئين منهما أن يكون مقطعاهما واحداً"[٧]. ومثّل له بأمثلة مختلفة، من مثل، قوله تعالى: ﴿إِنَّ الْإِنسَانَ خُلِقَ هَلُوعًا (١٩) إِذَا مَسَّهُ الشَّرُّ جَزُوعًا (٢٠) وَإِذَا مَسَّهُ الْخَيْرُ مَنُوعًا﴾[٨]. وقوله تعالى: ﴿وَالطُّورِ (١) وَكِتَابٍ مَسْطُورٍ (٢) فِي رَقٍّ مَنْشُورٍ (٣) وَالْبَيْتِ الْمَعْمُورِ (٤) وَالسَّقْفِ الْمَرْفُوعِ (٥) وَالْبَحْرِ الْمَسْجُورِ﴾[٩].

---

(١) السّجلماسيّ: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ص٤٧٧، ٤٧٨، ٤٧٩ وما بعدها.

(٢) المرجع نفسه، ص٤٩٩.

(٣) مفتاح: تحليل الخطاب الشّعريّ "إستراتيجيّة التّناص"، ص٧١.

(٤) انظر: مطلوب، أحمد: معجم المصطلحات البلاغيّة وتطوّرها، مطبعة المجمع العلميّ العراقيّ، عام ١٩٨٦م، ج٢، ص١٣٤ وما بعدها

(٥) انظر: المرجع نفسه، ج٢، ص١٥١ وما بعدها.

(٦) انظر: المرجع نفسه، ص٣٢١ وما بعدها.

(٧) السّجلماسيّ: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ص٥١٤.

(٨) سورة المعارج، الآية: ١٩-٢١.

(٩) سورة الطّور، الآية: ١-٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ومن صور هذا الضرب في الشّعر، قول ابن الرومي (من الكامل):

أَبْـــد انُهُـــنَّ وَمَـــا لَبِسْـــ ـــنَ مِـــنَ الْحريـــرِ مَعـــاً حَريـــرْ
أَرْدا فُهُـــنَّ وَمَـــا مَسَسْـــ ـــنَ مِـــنَ الْعَبِيـــرِ مَعـــاً عَبيـــرْ[1]

والموازنة هي: "إعادة اللفظ الواحد بالنّوع في موضعين من القول فصاعداً هو فيهما مختلف النّهاية بحرفين متباينين، وذلك أن "تصيير" أجزاء القول متناسبة الوضع متقاسمة النّظم معتدلة الوزن، متوخىّ في كل جزء منهما أن يكون بزنة الآخر دون أن يكون مقطعهما واحداً"[2].

ومن صور هذا النّوع قوله تعالى: ﴿فَاصْبِرْ صَبْرًا جَمِيلًا (٥) إِنَّهُمْ يَرَوْنَهُ بَعِيدًا (٦) وَنَرَاهُ قَرِيبًا (٧) يَوْمَ تَكُونُ السَّمَاءُ كَالْمُهْلِ (٨) وَتَكُونُ الْجِبَالُ كَالْعِهْنِ﴾[3]. ومن صوره كذلك قول ابن الروميّ (من الكامل):

فَلِراهِـــبٍ أَلاَّ يَريـــثَ أَمانُـــهُ ولِراغِـــبٍ أَلاَّ يَريـــثَ نَجاحُـــهُ[4]

وأمّا المناسبة (التّكرير المعنويّ)، فعرّفها السّجلماسيّ، بأنّها: "تركيب القول من جزئين فصاعداً كلّ جزء منهما مضاف إلى الآخر ومنسوب إليه بجهة ما من جهات الإضافة، ونحو من

---

(1) ابن الرومي، علي بن العباس بن جريج: الديوان، ضبط نصوصه وعلق على حواشيه وقدم له عمر فاروق الطباع، دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٠م، ج٢، ص٨٧.

روايته في الديوان:

أَبْشـــارُهُنَّ ومـــا ادَّرَعْـــ ـــنَ مِـــن الحريـــر معـــاً حريـــرْ

(2) السجلماسيّ: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ص٥١٤.

(3) سورة المعارج، الآية: ٥-٩.

(4) ابن الرّوميّ: الديوان، ج١، ص٧٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أنحاء النّسبة"[1]. وينبثق عن هذا التّكرير أربع صور، هي:

الأولى: إيراد الملائم: ويتحدّث هنا "عمّا سمّاه البلاغيّون مراعاة النّظير أو التّناسب أو المؤاخاة أو الائتلاف أو التّلفيق أو التّوفيق"[2]، ووضّحه بقوله: "أن يأتي بالشّيء وشبيهه"[3]، ممثّلاً عليه بـــ: "الشّمس والقمر...، والسّرج واللجام"[4].

الثّانية: إيراد النقيض: ويقصد به الطّباق أو التّضادّ ومثّل عليه بـــ: "الليل والنّهـــار، والصّـــبح والمساء، والحياة والموت"[5].

الثّالثة: الانجرار: ويوضّحه السّجلماسيّ بقوله: يأتي بالشيّء، وما يستعمل فيـــه مثـــل: القـــوس والسّهم، والفرس واللجام، والقلم والدواة، والقرطاس والقلم"[6].

والرّابعة: التناسب: وهو عنده أن: "يأتي بالأشياء المتناسبة، مثل: القلب والملك، إذ يقال نســـبة القلب في البدن نسبة الملك في المدينة"[7]، فالسّجلماسيّ يريد بالتّناسب الجمع بين المتماثلين المتماثلين في الوظيفة التّعبيريّة للغة، فوظيفة القلب في البدن، هي نفسها وظيفة الملك في الدّولة.

وهكذا، نجح السّجلماسيّ في تقليص عدد مصطلحات المحسّنات البديعيّة، الأمر الذي قد يكون ضرورياً ومفيداً "لدراسة معاني الجمل العاديّة ولكنّه ليس كذلك بالنسبة إلى الجمل

---

[1] السّجلماسيّ: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ص٥١٨.

[2] القرعان: تقنيات التّوازي البلاغيّة في "الممتلون" لنزار قبّاني، ص١٤٥.

[3] السّجلماسي: المنزع البديع، ص٥١٨.

[4] المرجع نفسه، ص٥١٨.

[5] المرجع نفسه، ص٥١٨.

[6] المرجع نفسه، ص٥١٨.

[7] المرجع نفسه، ص٥١٨-٥١٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الشّعريّة"[1]، ونجح في وضعها ضمن نظام بديعيّ مركّب يتكوّن من قواعد صوتيّة وتركيبيّة ودلاليّة، هو الأقرب إلى روح الدّراسات المعاصرة.

وبعد...، فقد ترك النّقاد والبلاغيّون العرب القدامى موروثاً بلاغيّاً هائلاً لكثير من مظاهر "التّوازي"، الّتي أوجدتها البلاغة العربيّة القديمة، في سعيها وراء البحث عن مبدأ التّناسب والانسجام في بنية الخطاب الشّعريّ، الّذي اهتّمت به الدّراسات النّقديّة والبلاغيّة المعاصرة، حيث إن "عنصر التّوازي يستطيع أن يحقق مبدأ التّناسب (Aqualenzprinzip)"[2].

ب. المرجعيات العربية الحديثة

تصدّت كثير من الدّراسات النّقديّة والبلاغيّة العربية الحديثة لدراسة مظاهر التّوازي في الخطاب الشّعري، نذكر منها على سبيل المثال: دراسة نازك الملائكة الموسومة بـــ "قضايا الشّعر المعاصر"، الّتي تناولت فيها الحديث عن التّكرار، بعدّه ظاهرة من أبرز مظاهر التّوازي، التي تقيم حواراً بين التّصور البلاغيّ لتقنية التّكرار في الخطاب الشّعريّ القديم، وما أضحت عليه في الخطاب الشّعريّ الحديث، مشيرة إلى أهمية التكرار في الشّعر العربيّ الحديث، الّذي يتمّثل في ألوان متعدّدة، أهمّها:

١. تكرار كلمة واحدة في كلّ بيت من مجموعة أبيات متتالية في قصيدة.

٢. تكرار العبارة.

٣. تكرار بيت كامل من الشّعر في ختام المقطوعة.

٤. تكرار كلمة أو عبارة معيّنة في ختام مقطوعات القصيدة جميعاً.

٥. تكرار المقطع كاملاً.

---

[1] مفتاح: تحليل الخطاب الشّعريّ "إستراتيجية التّناص"، ص٣٨.

[2] انظر: ربابعة: قراءة النّصّ الشّعريّ الجاهلي، ص١٢٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

٦. تكرار الحرف[١].

كما أوضحت أن التّكرار يتمثل في ثلاثة أشكال رئيسيّة، هي: التكرار البياني، وتكرار التّقسيم، والتّكرار اللاشعوريّ[٢]، مشيرة إلى أن التّكرار في الخطاب الشعريّ، في جميع ألوانه وأشكاله "يخضع للقوانين الخفيّة الّتي تتحكم في العبارة وأحدها قانون التّوازن، ففي كلّ عبارة طبيعيّة نوع من التّوازن الدّقيق الخفيّ الّذي ينبغي أن يحافظ عليه الشّاعر في الحالات كلّها، إنّ للعبارة الموزونة كياناً ومركز ثقل وأطرافاً، وهي تخضع لنوع من الهندسة اللفظية الدّقيقة الّتي لا بد للشاعر أنّ يعيها وهو يدخل التكرار على بعض مناطقها"[٣].

ومن الدراسات التي عنيت بالتوازي، كذلك، دراسة عبد السّلام المسّدي الموسومة بـــ"في جدل الحداثة الشّعرية: نموذج المفاصل"[٤]، الّتي تناول فيها ظاهرة "الفاصل" و"التمفصل"، مميّزاً بين التمفصل المنبثق عن المقاطع الصوتيّة والمقاطع الصّرفيّة من جهة، وبين التّمفصل بمعناه الأشمل، الّذي يتّصل بالخصائص الأدائيّة (البنية فوق المقطعيّة).

ويرى المسدّي أنّ الحداثة الشّعريّة قامت على نقض مفهوم البيت بوصفه الوحدة البنائية، وأطلقت للشاعر الفضاء النّغمي، "حيث تشتّد قوّة الشّطر الإيقاعيّة بقدر ما تتباين المفاصل تركيباً وتنغيماً"[٥]، ممّا قد يوقعها في معضلة إبداعيّة، إذ كيف ينكر الشّاعر نموذجه الإبداعيّ عبر حدود فضائية مطلقة؟ وهذا ما جعل بعض النّقّاد يوجّهون الانتقاد له، لكنّه وجد السّبيل لحلّها

---

[١] انظر: الملائكة، نازك، قضايا الشّعر المعاصر، دار الملايين، بيروت– لبنان، ط٧، ١٩٨٣م، ص٢٦٤، ٢٦٦، ٢٦٧، ٢٦٩، ٢٧٣.

[٢] انظر: المرجع نفسه، ص٢٨٠، ٢٨٤، ٢٨٧.

[٣] المرجع نفسه، ص٢٧٧، ٢٧٨.

[٤] المسدي، عبد السلام: في جدل الحداثة الشعرية: نموذج المفاصل، مجلة الأقلام، ع١، بغداد، ١٩٨٦م.

[٥] تامر، مدارات نقديّة حول إشكاليّة النّقد والحداثة والإبداع، ص٢٣٩–٢٤٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

بالأداء، وتسلسل التّوزيع المقطعيّ، ليكون حكماً في تحديد مرات الإفضاء بالقول الشّعريّ، فيصبح نموذج المفاصل عنده مفتاحاً جوهريّاً في فكّ أسرار الحداثة الشّعريّة.

وكذلك دراستا محمد مفتاح، وهما:

الأولى: تحليل الخطاب الشّعريّ "إستراتيجيّة التّناص" وعالج فيها كثيراً من مظاهر التّوازي الّتي درسها تحت عنوان "التّشاكل والتّباين"، موازناً بين المظاهر البلاغيّة العربية القديمة للتوازي، وما استوى عليه المصطلح في النّقد الحديث، لا سيّما عند البنيويين. "فبعد أن يشير الباحث إلى مظاهر التشاكل على مستوى المعجم يتوقف عند التّشاكل في التراكيب النّحويّة والصّوتيّة والصّرفيّة والبلاغيّة ويدعو إلى ضرورة إعادة صياغة قواعد للعربيّة تتناول المقولات النّحويّة القديمة على ضوء جديد"[1].

كما حاول محمّد مفتاح وضع تعريف لمفهوم التّوازي، هو: "تنمية لنواة معنويّة سلبيّا أو إيجابياً بإركام قسريّ أو اختياري لعناصر صوتية ومعجميّة وتركيبيّة ومعنويّة وتداوليّة ضماناً لانسجام الرّسالة"[2]. وقد أرفق دراسته هذه بدراسة تطبيقيّة لـ"رائيّة ابن عبدون"، حيث حللها، مطبقاً عليها مظهريّ التّشاكل والتّباين.

الثّانية: دراسته التّطبيقيّة الموسومة، بـ" الشعريّة في شعر الشابّي"[3]، الّتي حاول من خلالها معاينة ظاهرة التّوازي في شعر الشابي، ليخلص إلى أنّ شعر الشّابّيّ هو شعر التّوازي بامتياز، ... التّوازي الظّاهر الّذي يقع على سطح القصيدة والّذي يسمعه القارئ العادي

---

[1] مفتاح، تحليل الخطاب الشّعريّ "إستراتيجية التناص"، ص٢٣٩.

[2] المرجع نفسه، ص٢٥.

[3] مفتاح، محمد: دورة أبي القاسم الشابي "الشعرية في شعر الشابي"، أحداث الندوة ووقائعها، جائزة عبد العزيز سعود البابطين، الكويت، ١٩٩٦م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويراه. لذلك اعتبرناه خاصّة مهيمنة في شعر الرّجل جديرة بأن ترصد ويُفصل القول فيها لأنّها من بين الخصائص الأساسية للخطاب الشّعريّ الشّابي.

وكذلك دراسة محمّد العمريّ الموسومة بـــ"الموازنات الصوتيّة"[1]، الّتي تتصدّى لدراسة الجانب الصوتيّ (الفونولجي) للتوازي، فحاول تتبع موقف الموازنات في التراث البلاغيّ العربيّ إيماناً منه بأنّ المطلع على جهود البلاغيين والسّيميائيين المحدثين المختصين في دراسة اللغة الشّعريّة المتمكنة من التّراث الشكلاني البنيويّ أنّ هذه الجهود القديمة تصبّ في طاحونة الدّرس الشّعريّ الحديث وتحاوره من مواقع قوّة سواء في تخصيصها للجانب الصّوتي أو في تعميمها لمفهوم التعادل الصّوتي الدّلالي، محاولاً وضع تصوّر أوّلي لقراءة الشّعر العربيّ صوتيا، عن طريق إيجاد التحاور بين الصّوت والدّلالة؛ أي بين الانسجام الصوتي والاختلاف الدّلالي؛ لأنّ التوازن، أساساً، هو اتفاق الأصوات واختلاف الدّلالة.

وأيضاً دراسة موسى ربابعة الموسومة بـــ" هندسة القصيدة: قراءة في ظاهرة التوازي في قصيدة للخنساء"، ضمن كتابه الموسوم بـــ: "قراءة النّص الشّعري الجاهليّ". وهي دراسة تطبيقيّة تحاول الكشف عن ظاهرة التّوازي في قصيدة للخنساء، ومعاينة الأشكال البلاغيّة الّتي تندرج تحتها؛ ليوّضح من خلالها دور الشّعر العربي في صياغة النظرية اللسانيّة الشّعرية الحديثة.

ودراسة محمود الجعيدي الموسومة بـــ"الجمل المتوازية في ديوان أبي القاسم الشابي: دراسة نحوية دلالية"[2]، وقد هدفت هذه الدراسة إلى تحليل ظاهرة الجمل المتوازية في ديوان

---

[1] العمري، محمد: الموازنات الصوتية، دار النشر، أفريقيا الشرق، المغرب، ٢٠٠١م.

[2] الجعيدي، محمود: الجمل المتوازية في ديوان أبي القاسم الشابي، مجلة كلية الآداب، جامعة المنصورة، عدد٣٢، ٢٠٠٣م.

انظر: http://www.ofouq.com/tody/modules.php?name=news&file=article&/

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أبي القاسم الشابي، تحليلاً لغوياً موضوعياً، وخلصت إلى أن ظاهرة الجمل المتوازية ظاهرة أصيلة في التراث العربي القديم، وأن النقاد والبلاغيين القدماء كانوا على وعي كبير بها، وهذا ما يشير إلى أصالة فكرهم اللغوي وتميزهم، كما أكدت هذه الدراسة اطراد وجود ظاهرة التوازي في ديوان أبي القاسم الشابي، وهو ما يشير إلى إدراكه لأثرها في سبك النص الشعري.

وكذلك دراسة فايز القرعان الموسومة بـــ"تقنيات التوازي البلاغية في "الممثلون" لنزار قباني"، وهي دراسة تطبيقية تناولت التقنيات البلاغية التي يحكمها مبدأ التوازي ضمن نص نزار قباني "الممثلون"، وتهدف إلى الكشف عن قدرة هذه التقنيات على التفاعل معاً في إنتاج شعرية النص الشعري من ناحية، والكشف عن الدلالات المتشكلة في فضائه من ناحية أخرى.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المبحث الثاني: نزار شاعراً سياسياً

بالعودة إلى الفضاء السياسي الذي ينتمي إليه نزار قباني، ممثلاً في بلاد الشام، نجد أنها ظلت في قبضة الحكم العثماني أربعة قرون، كانت خلالها منهكة اقتصادياً، ومفككة اجتماعياً وسياسياً، ثم لم تلبث الدول الاستعمارية الغربية أن قطعت أوصالها شيئاً فشيئاً، وجردتها من الأراضي والشعوب التي كانت خاضعة لها.

وقد ناضل العرب للتخلص من الاستعمار وإنشاء وطن تتحقق فيه طموحات الإنسان العربي وتطلعاته، لكنهم لم يستطيعوا تحقيق هذه الطموحات والتطلعات بسبب ما كانوا يرزحون تحته من قيود التخلف والجهل والتفكك، فضلاً عن الظروف السياسية الصعبة الراهنة آنذاك؛ إذ إن الاستعمار العثماني ومن بعده الانتداب الغربي حالا دون تحقيق تلك التطلعات والطموحات، حتى يظلا مستحوذين على خيرات الوطن العربي، بما يخدم مصالح كل منهما الاقتصادية والسياسية.

في ظل هذه الظروف كان للشعر دور كبير، إذ استجاب الشعراء[1] لنداء الواجب، والدفاع عن القضايا العربية، وما أصاب الوطن العربي من نكبات وأزمات. وكانوا هم اللسان الناطق بهموم الشعب العربي وآماله وطموحاته، فدعوا العرب إلى الوقوف في وجه العدو المحتلّ، وأخذوا بتذكيرهم بماضيهم المجيد، وحثوهم على التمسك بالوحدة العربية، ولم يترددوا في تأنيب العرب على استكانتهم وخنوعهم للعدو.

وفي فترة ما بين الحربين –الأولى والثانية– التي شهدت ولادة الشاعر نزار قباني، كان الشعراء[2] يطرحون القضايا القومية والوطنية، التي تصب كلها في حث الشعوب العربية على

---

[1] من مثل: الشاعر القروي (رشيد سليم خوري)، وإلياس طعمة، وجميل صدقي الزهاوي.

[2] من مثل: أحمد شوقي، ومحمد مهدي الجواهري، وخير الدين الزركلي.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

مواجهة الاستعمار الغربي، وتحريضها على ترك الخنوع والاستسلام والانتفاض في وجه المحتل.

وكانت الفترة اللاحقة حافلة بالأزمات والنكبات التي حلت بالأمة العربية، وقد كان نزار قباني من أبرز الشعراء الذين قاموا بتمثيل خطابها القومي، والتعبير عن وجدانها الجماعي.

صدر شعر نزار قباني في ثمانية مجلدات، نشرها تحت عنوان "الأعمال الكاملة"، وأعطى المجلد الثالث والسادس منها عنوان "الأعمال السياسة الكاملة". أما المجلد الثالث، فضم اثنتين وخمسين قصيدة منها القصائد التي قالها قبل عام ١٩٦٧م، وأولها قصيدة "خبز وحشيش وقمر"[١]، وآخرها قصيدة "الحب والبترول"[٢]. أما القصائد الأخرى فقد رصد فيها نزار التطورات السياسية في البلاد العربية، وكانت القصائد التي تناولت نكسة حزيران كثيرة، ولعل أبرزها قصيدة "هوامش على دفتر النكسة"[٣]، التي يعدها نزار محطة تحول في مسيرته الشعرية[٤].

ويضم هذا المجلد أيضاً كثيراً من القصائد التي خص بها القضية الفلسطينية، من مثل: "فتح" و"شعراء الأرض المحتلة" و"القدس" و"منشورات فدائية على جدران إسرائيل" و"عرس الخيول الفلسطينية"[٥] وغيرها.

---

[١] انظر: قباني، نزار: الأعمال السياسية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، ط٣، ١٩٨٣م، ج٣، ص١٣-٢٤.

[٢] انظر: المصدر نفسه، ص٥٩-٦٨.

[٣] انظر: المصدر نفسه، ج٣، ص٦٩-٩٨.

[٤] انظر: قباني، نزار: الأعمال النثرية الكاملة - منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٩٩م، ص٦٠٤.

[٥] انظر: قباني: الأعمال السياسية الكاملة: على التوالي: ٣/١٣٧-١٤٨، ١٤٩-١٥٨، ١٥٩-١٦٤، ١٦٥-١٩٨، ١٩٩-٢٠٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

كما وظف نزار قسماً منها لمهاجمة الواقع العربي، والحكام العرب، والشعوب العربية الخانعة، من مثل: "جريمة شرف أمام المحاكم العربية" و"الحاكم والعصفور" و"الوصية" و"الخطاب" و"بانتظار غودو"[1].

ومنها قصائد قالها في الرئيس جمال عبد الناصر، من مثل: "جمال عبد الناصر" و"الهرم الرابع" و"رسالة إلى جمال عبد الناصر"[2]. ومنها قصائد في بيروت مثل: "يا ست الدنيا يا بيروت" و"سبع رسائل ضائعة في بريد بيروت" و"بيروت محظيتكم.. بيروت حبيبتي"[3].

أما المجلد السادس[4]، فقد ضم أربع مجموعات: المجموعة الأولى هي "قصائد مغضوب مغضوب عليها" تتضمن عشرين قصيدة، رسم نزار فيها صورة للإنسان العربي المقهور، الذي تمارس عليه أقسى أنواع القمع والإرهاب. كما بين خلالها رفضه وتحديه للواقع العربي، لذلك نجد هذه القصائد تتسم بقسوة واضحة، لكنها -عند نزار- قسوة ضرورية ومسوغة؛ لإيقاظ وعي الشعب العربي، وإيقاظ ضمائر الحكام العرب، مثلما نجد في قصيدة "تقرير سري جداً.. من بلاد "قمعستان" و"هجم النفط مثل ذئب علينا" و"من يوميات كلب مثقف" و"قرص الأسبرين"[5].

وضمت المجموعة الثانية "تزوجتك أيتها الحرية" أربعين قصيدة، عالج فيها الشاعر قضية الحريات المقموعة في معظم البلاد العربية، وبين لنا معاناة الشعب العربي الذي تمارس عليه شتى أنواع القهر والقمع والإضطهاد، مثلما نجد في قصيدة "كتابات على جدران المنفى"

---

(1) انظر: قباني: الأعمال السياسية الكاملة: على التوالي: ٣/٢٢٧-٢٤٠، ٢٤١-٢٤٦، ٢٤٧-٢٥٨، ٢٥٩-٢٧٨، ٢٧٩-٢٩٦.

(2) انظر: المصدر نفسه: على التوالي: ٣٥٣-٣٦٤، ٣٦٥-٣٧٢، ٣٧٣-٣٨٠.

(3) انظر: المصدر نفسه: على التوالي: ٥٧٥-٥٩٠، ٥٩١-٦٠٨، ٦٠٩-٦٢٢.

(4) انظر: قباني، نزار: الأعمال السياسية الكاملة، ج٦، منشورات نزار قباني، بيروت، ط١، ١٩٩٩م.

(5) انظر: المصدر نفسه: على التوالي: ٦/٢٧-٤٤، ٤٥-٥٠، ٥١-٥٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

و"السيرة الذاتية لسياف عربي" و"الكلمات.. بين أسنان رجال المخابرات" و"المحضر الكامل لحادثة اغتصاب سياسية"[1].

واشتملت المجموعة الثالثة "الكبريت في يدي ودويلاتكم من ورق"[2] على أربع وعشرين قصيدة، عالج فيها نزار الشاعر همومه ومعاناته، فهو شاعر حر ثائر، لا يقبل بالاستسلام أو المهادنة، وقد هاجم في بعض القصائد الكتّاب والشعراء العرب الذين راحوا يتكسبون بمهنتهم، وأخذوا يبيعون أقلامهم وكلماتهم لمن يدفع لهم، مثلما نجد في قصيدة "تلك هي الجريمة" و"هذا أنا"، و"أبو جهل.. يشتري "فْليت ستيريت"..."[3].

أما المجموعة الرابعة "هوامش على دفتر النكسة" فضمنها نزار ثماني قصائد تعالج قضية الشعب العربي المغلوب على أمره، والملاحق بالهزائم، كما تعالج موضوع الحكام العرب من الطغاة والمستبدين الذين جعلوا الأوطان لقمة سائغة لهم، وللأعداء على حد سواء، مثلما نجد في قصيدة: "الديك" و"من يوميات شقة مفروشة"، و"البحث عن سيدة اسمها الشورى"[4].

هذا عرض موجز لأعمال نزار الشعرية السياسية موضوع الدراسة، قدمنا من خلاله لمحة سريعة عن الأغراض التي تناولها، مما يتيح لنا عرضها بالتفصيل ضمن معالجة تقنيات التوازي البلاغي في الفصول القادمة.

---

[1] انظر: قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٦، ١٨٩-٢٠٠، ٢٦٩-٢٨٨، ٢٨٩-٢٩٨، ٢٩٩-٣٠٨.

[2] انظر: المصدر نفسه، ج٦.

[3] انظر: المصدر نفسه، ج٦، ص٣٢٣-٣٢٧، ٣٢٨-٣٣٢، ٣٨٧-٤٠٨.

[4] انظر: المصدر نفسه، ج٦/٥٢٩-٥٤٠، ٥٤١-٥٥٤، ٥٧٧-٥٩٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أولاً: بذور التكوين الشعري عند نزار قباني

أ. نشأته وأسرته:

ولد نزار قباني في ٢١ آذار ١٩٢٣م. وهو يحاول أن يجعل من هذا التاريخ حدثاً مميزاً، ومؤثراً في مسيرته الشعرية، فيقول: "هل كان مصادفة يا ترى أن تكون ولادتي في الفصل الذي تثور فيه الأرض على نفسها، وترمي فيه الأشجار كل أثوابها القديمة؟ أم كان مكتوباً عليّ أن أكون كشهر آذار، شهر التغير والتحولات"[١].

وفي ميلاده السبعين يؤكد نزار أنه ولد طفلاً غير عادي، طفلاً ذا طبيعة عاصفة مدمرة، فيقول في ذلك على لسان والده:

اسْتَبْشِري يا فائِزَة

هذا الَّذي أَنْجَبْتِهِ

لَيْسَ بِطِفْلٍ أَبَداً

لكِنَّهُ إِعْصارُ[٢]

ومثلما كانت ولادة نزار غير عادية، كانت طفولته أيضاً غير عادية، فهو لم يكن يسلم بالأشياء كما هي، بل يحاول فهم كنهها، وفك أسرارها، فنجده يتساءل: لماذا يبقى الشيء على حاله؟ ولماذا لا يتغير حجمه أو اسمه؟ ولماذا يبقى المقعد قاعداً، والشجرة مستقيمة، والطاولة بأربعة أرجل؟[٣].

---

[١] قباني: الأعمال النثرية الكاملة، ص٥٠.

[٢] قباني، نزار: أنا رجل واحد وأنت قبيلة من النساء، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٩٦، ص١١.

[٣] انظر: قباني: الأعمال النثرية الكاملة، ص٢٤١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وحتى طريقة نزار في اكتشاف الأشياء من حوله كانت غريبة أيضاً، فهو يشعل النار في ثيابه متعمداً ليعرف سرّ النار. ويرمي بنفسه من فوق سطح المنزل ليكتشف كيف يكون شعوره وهو يسقط، ومرة يكسر ظهر سلحفاة بمطرقة، ليعرف أين تخفي رأسها.

مما لا شك فيه أن نزار حاول، في طفولته، الإجابة عن أسئلة كثيرة كانت تستثيره، والتعبير عما يدور في عالمه الداخلي، الذي لم يفهمه سوى عمة له، فنصحت العائلة بأن يتركوه وشأنه، ويدعوه "يحطم... فمن رماد الأشياء المحطمة تخرج النباتات الغريبة..."[١].

ويعترف نزار بالأثر الكبير والواضح لطفولته في شعره، فهي أهم مفاتيحه إلى الشعر[٢] يقول: "الطفولة هي المفتاح إلى شخصيتي. وإلى أدبي، وكل محاولة لفهمي خارج دائرة الطفولة، هي محاولة فاشلة"[٣].

ونحن نعرض طفولة نزار؛ لمعرفة مدى تأثيرها في شعره، واحتمال أن تكمن فيها الإجابة عن سر رفضه للواقع العربي بكافة أطيافه، لا سيما السياسي؛ "لأن الدوافع اللاشعورية التي تدفع الإنسان إلى كثير من التصرفات إنما هي دوافع تكونت في لا شعوره، منذ طفولته. وهي تظهر، بين الحين والآخر في أعماله وتصرفاته"[٤].

كان حي الشاغور، حيث كان يسكن نزار، معقلاً من معاقل المقاومة، وكان والده توفيق قباني قائداً من قادتها. وعلى الرغم من أنه كان يمتهن صناعة الحلويات، إلاّ أنه كان يمتلك فكراً تقدمياً أهّله لامتهان صناعة أخرى، هي صناعة الثورة والحرية. وقد ظل نزار يتذكر

---

[١] قباني: الأعمال النثرية الكاملة، ص ٢٤٤.

[٢] ويضيف إليه مفتاحي الثورة والجنون.

[٣] قباني: الأعمال النثرية الكاملة، ص٢٥٠.

[٤] الأسد، فلك جميل: التحدي والرفض في شعر مزار قباني، الجمهورية العربية السورية، وزارة التعليم العالي، جامعة تشرين، رسالة ماجستير، ص ٥٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الاجتماعات السياسية التي كانت تعقد في بيتهم، دون أن يفهم منها شيئاً، كما ظل يتذكر مشهد والده هو والقادة السياسيين، وهم يلقون بخطاباتهم الثورية على الناس، يطالبونهم بمقاومة الاحتلال، ويحرضونهم على الثورة لنيل الحرية. يقول نزار مبدياً إعجابه الشديد بوالده: "كان تفكير أبي الثوري يعجبني.. وكنت أعتبره نموذجاً دائماً للرجل الذي يرفض الأشياء المسلم بها، ويفكر بأسلوبه الخاص.. وإذا كان أبي فارسي وبطلي.. فمنه تعلمت سرقة النار.."[1].

وإضافة إلى هذا الحس الثوري عند والده، وهذا الجبروت العظيم أمام الأحداث الجسام، كانت قراءة رسالة، أو بكاء طفل، أو ضحكة امرأة، تدمره تدميراً كاملاً، وكان قلبه يتسع للدنيا كلها، وكانت ثروته، التي يفاخر بها، هي حب الناس[2]، فهذه الازدواجية في شخصية توفيق قباني، التي كان يجمع فيها بين الحلاوة والضراوة، انتقلت إلى ابنه نزار، وإلى شعره فيما بعد – كما يقول– بشكل واضح.

أما والدته، فكانت تفضله على سائر إخوته، وتلبي له مطالبه دون تردد، يقول نزار إنها ظلت ترضعه حتى سن السابعة، وظلت تطعمه بيدها حتى سن الثالثة عشرة، وهذا أمر غير عادي، وقليل الحدوث، بل وكانت ترسل له الأطعمة الدمشقية، إبان عمله الدبلوماسي في الخارج لاحقاً.

وعلى الرغم من العلاقة الوطيدة، وغير العادية أحياناً بين نزار ووالدته، فقد كان على خلاف فكري معها؛ فهي أم تقليدية، ورمز للعاطفة الجياشة والحنان، ومشغولة بعبادتها، حريصة على أداء واجباتها الدينية من صوم وصلاة ومواظبة على زيارة القبور في المواسم، وعلى تقديم النذور للأولياء، وتعليق الأحجار الزرقاء في رقاب أبنائها خوفاً من الحسد، وفي

---

[1] قباني: الأعمال النثرية الكاملة، ص٢٦٠.

[2] انظر: المرجع نفسه، ص٢٦٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ذلك يقول: "بين تفكير أبي الثائر وتفكير أمي السلفي، نشأت أنا على أرضٍ من النار والماء... كانت أمي ماءً وأبي ناراً..."[١].

وهذه التكوين النارمائي -كما يسميه نزار- ظل مصاحباً له في مسيرته الشعرية من أولها إلى آخرها.

يرى نزار أن الخروج على التقاليد والأعراف المتسمة بالتخلف والجمود هو ديدن العائلة القبانية كلها، وخير مثال على ذلك عمه أبو خليل القباني، الذي حاول إنشاء مسرح في دمشق، ولأن هذا شيء جديد على أهل دمشق، رأى فيه مشايخها ورجال الدين فيها من الرجعيين بدعة وخرقاً خطيراً للدين، ومكارم الأخلاق، بل وللخلافة العثمانية، فرفعوا شكوى ضده إلى الباب العالي، واستصدروا منه أمراً بنفيه إلى مصر، "وودعته دمشق كما تودع كل المدن المتحجرة موهوبيها، أي بالحجارة، والبندورة والبيض الفاسد..."[٢].

ولأن المجدد دائماً ملاحق بالبنادق والرعود والصواعق، فقد دفع أبو خليل القباني الثمن غالياً، مما جعله يرتقي عند نزار إلى مستوى الشهادة، يقول: "إن انقضاض الرجعية على أبي خليل، هو أول حادث استشهاد فني في تاريخ أسرتنا"[٣].

وقد بدا تأثر نزار بعمه أبي خليل واضحاً فيما بعد لا سيما بعد إصدار قصيدته "خبز، وحشيش، وقمر"، وهذا واضح من قوله: "فأنا أيضاً ضربتني دمشق بالحجارة، والبندورة، والبيض الفاسد، حيث نشرت عام ١٩٥٤ قصيدتي "خبز وحشيش وقمر".. العمائم نفسها التي

---

[١] قباني: الأعمال النثرية الكاملة، ص٢١٨.

[٢] المرجع نفسه، ص٢٢١.

[٣] المرجع نفسه، ص٢٢١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

طالبت بشنق أبي خليل طالبت بشنقي... والذقون المحشوة بغبار التاريخ التي طلبت رأسه طلبت رأسي.."[1].

كان نزار الثاني بين أربعة فتيان وفتاة، هم المعتز ورشيد وصباح وهيفاء، كانت علاقته بإخوته الذكور علاقة عادية، لا نجد لها أثراً في شعره، لكن الأمر يختلف مع أخته، التي انتحرت بعد تجربة حب فاشلة، إذ لم تستطع الزواج بحبيبها، ويسمي نزار انتحارها استشهاداً، فيصفه لنا قائلاً: "صورة أختي وهي تموت من أجل الحب... محفورة في لحمي لا أزال أذكر وجهها الملائكي، وقسماتها النورانية، وابتسامتها الجميلة وهي تموت... حين مشيت في جنازة أختي.. وأنا في الخامسة عشرة كان الحب يمشي إلى جانبي في الجنازة، ويشد على ذراعي ويبكي"[2].

وقد كشفت واقعة انتحار أخته جمود العادات والتقاليد، وطغيان سلطتها التي حكمت عليها بالموت. مع أن بعض النقاد ذهب إلى أنها قتلت ولم تنتحر، مستشهداً ببعض العبارات التي قالها نزار، وهي قوله: "كل أفراد الأسرة يحبون حتى الذبح"[3]، وقوله: "هل كانت كتاباتي عن الحب تعويضاً لما حرمت منه أختي وانتقاماً لها من مجتمع يرفض الحب، ويطارده بالفؤوس والبنادق"[4]، وأخيراً قوله: "بعد مصرع أختي"[5].

ولنفترض جدلاً أن أخته قتلت ولم تنتحر، فالثابت هنا أن القيم والتقاليد الظالمة، التي تقيد المرأة الشرقية، كانت السبب في موتها، كما كانت أحد العوامل النفسية التي وجهته في بداية

---

[1] قباني: الأعمال النثرية الكاملة، ص٢٢١.

[2] المرجع نفسه، ص٢٥٣.

[3] المرجع نفسه، ص٢٥٣.

[4] المرجع نفسه، ص٢٥٢.

[5] المرجع نفسه، ص ٢٥٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

مسيرته الشعرية لشعر المرأة، للمطالبة بتغيير واقعها السيئ. لعله يجد فيه تعويضاً لما حرمت منه أخته، وانتقاماً لها من مجتمع ظالم، يقول :"بعد مصرع أختي... قررت أن أنتقم لها بالشعر... وبدأت بتحطيم كل "التابويات""[1]، والخرافات السائدة، والقناعات التي كانت تعتبر المرأة شريحة لحم... يأكلها الرجل... بدقيقتين... ثم ينكش أسنانه.. قررت أن أنهي مرحلة التمييز العنصري بين الرجل والمرأة... وأن ألغي جميع محاكم التفتيش التي تحكم على المرأة بالأشغال الشاقة المؤبدة إذا عشقت... وتعطي الرجل عشرات المداليات الذهبية في أولمبياد الحب..."[2].

فواقعة انتحار أخته كسرت شيئاً في داخله، وتركت عنده أكثر علامة استفهام، "فالمتتبع لشعر شاعرنا قد يلمس أثر هذا الحدث واضحاً في شعره، ففي قصائد "قالت لي السمراء" يصور الشاعر امرأة تثور على واقعها، وتناضل للحصول على حقوقها، كإنسان يستحق الحياة في ظل عادات وتقاليد جائرة تقمع الإنسان وتسلبه إرادته وحريته"[3].

ولما كان ديوانه "قالت لي السمراء" هو باكورة أعماله الشعرية، فمن الجلي أن واقعة انتحار أخته كانت الشرارة التي فجرت الطاقة الشعرية الكامنة في نفسه، فـ"ليس من الصدفة أن تنفجر بعد عام واحد فقط على انتحار شقيقته"[4].

---

[1] قباني، نزار: لعبت بإتقان وهذه مفاتيحي، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٠م، ص١٨٦.

والتابويات: يقصد هنا التابوهات: وهي جمع كلمة تابو وتطلق على أشياء قد تعتبر من المحرمات وفق أعراف مجتمع ما.

[2] المرجع نفسه، ص ١٨٦- ١٨٧.

[3] الأسد: التحدي والرفض في شعر نزار قباني، ص٤٧.

[4] خريستو، نجم: النرجسية في أدب نزار قباني، دار الرائد العربي، ط١، ١٩٨٣م، ص٦٩؛ وانظر: فلك جميل الأسد: التحدي والرفض في شعر نزار قباني، ص٤٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ب: دراسته وثقافته:

كان والد نزار رجلاً وطنياً متمسكاً بثقافته العربية، وبالعادات والتقاليد المنسجمة مع روح العصر، ولكنه في الوقت نفسه كان تقدمياً، يحمل في داخله بذور الوعي والتجديد التي من شأنها خرق الأعراف والتقاليد المتسمة بالجمود والتخلف، لذلك كان حريصاً على أن تكون ثقافة أبنائه منفتحة على العالم، وهذا ما دعاه إلى إرسالهم للدراسة في "الكلية العلمية الوطنية" وهي مدرسة كانت تجمع بين الثقافتين العربية والفرنسية.

أعجب نزار كثيراً بأستاذ اللغة العربية، وهو الشاعر خليل مردم بك، الذي كان متمسكاً بثقافته العربية، حريصاً على نقلها إلى طلابه، بارعاً في تدريس اللغة العربية، ملماً بأسرارها، عارفاً بمواطن جمالها، فكان أثره واضحاً في فتح شهية نزار على الأدب، وجذبه إلى تذوق الشعر العربي القديم[1].

وفضلاً عن هذه التأثيرات الأولى في شعره فقد قرأ للشعراء اللبنانيين في الأربعينيات، حيث تأثر بكتابات أمين نخلة الريفية، وبشارة الخوري، وإلياس شبكة، وصلاح لبكي، وسعيد عقل، ويوسف غصوب، وميشال طرادة، وإلياس خليل زخريا. فهؤلاء الشعراء يمثلون عند نزار طليعة الثورة والتجديد في اللغة والشعر، "ولعل أهم ما تركه هؤلاء على أسلوب نزار في شعره تجنبه لوحشي اللغة وغريبها، وتجنب الغموض والإبهام، مما طبع في شعره ذوقاً رفيعاً، وإحساساً مرهفاً ووضوحاً كصفحة المرآة"[2].

أما اللغة الفرنسية، فكانت لغة نزار الثانية، وقد أتقنها كتابة ومحادثة، فكانت بطاقته للدخول إلى الفكر الأوروبي، والتعرف على باريس قبل أن يراها، فتمكن من الاطلاع على

---

[1] انظر: قباني: الأعمال النثرية الكاملة، ص ٢٢٧- ٢٢٩.

[2] الأسد: التحدي والرفض في شعر نزار قباني، ص٥٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الثقافة الفرنسية وأعجب بها وبأدبها المتميز، إذ تعرف على أعلام الأدب فيها، فقرأ لراسين، وموليير، وكورناي، وموسيه، ودوفيني، وهوغو، وألكساندر دوماس، وبودلير، وبول فلاري، وأندريه موروا[1].

ومن الصعب معرفة الأثر الذي تركه هؤلاء الأدباء في شعر نزار. لكن تجدر الإشارة هنا إلى الشاعر بودلير، وإلى ديوانه "أزهار الشر"، الذي عُدّ حين صدوره تحدياً للمجتمع الفرنسي، وخرقاً لأعرافه وتقاليده، بما فيه من تحريض على الرذيلة والإباحية، فأدانت محكمة فرنسية ستاً من قصائده، ومنعت نشرها، الأمر الذي يمكننا من الربط بين بودلير في ديوانه "أزهار الشر"، ونزار قباني في أول دواوينه "قالت لي السمراء"، إذ من الممكن أن يكون نزار قد تأثر ببودلير، وبأسلوبه الرافض، لا سيما عندما يصف نزار ديوانه "قالت لي السمراء" بأنه كان "أزهار الشر" بالنسبة لدمشق[2].

تعلم نزار قباني اللغة الإنجليزية أثناء عمله الدبلوماسي في السفارة السورية في لندن (١٩٥٢- ١٩٥٥)، فتأثر بدقتها ووضوحها، وأكد أنه أفاد منها مبدأ التقنين، والاستغناء عن الزوائد اللغوية التي تشوه شكل القصيدة العربية، وتجعلها ترزح تحت ألوف المفردات والتراكيب التي لا قيمة لها. واعترف نزار بالتأثير الواضح للغة الإنجليزية على مجموعاته الشعرية: "قصائد"و"حبيبتي" و"الرسم بالكلمات"، وظل هذا التأثير مواكباً له في مسيرته الشعرية، لا سيما في قصائده الحزيرانية كـ: "هوامش على دفتر النكسة" و"الممثلون" و"الاستجواب"[3].

---

[1] انظر: قباني: الأعمال النثرية الكاملة ، ص٢٢٦.

[2] انظر: الأسد: التحدي والرفض في شعر نزار قباني، ص٥٥.

[3] انظر: قباني: الأعمال النثرية الكاملة، ص٢٢٩- ٢٣٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وكذلك تعلم نزار اللغة الإسبانية خلال عمله الدبلوماسي في مدريد (١٩٦٢ - ١٩٦٦) وعشقها لأنها تحمل ازداوجية العشق والثورة، هذه الازدواجية الموجودة عند شاعرنا أصلاً، فضلاً عن ما تتمتع به اللغة الإسبانية من موسيقية عالية، فقد استطاعت الإسبانية احتواء شعره، ونقل انفعالاته وهواجسه بدقة ووضوح، لذلك قال عنها إنها لغة ماءٍ ونار[١].

كان من المتوقع أن يكمل نزار دراسته الجامعية، بما يتواءم مع ميوله ومواهبه، كدراسة الآداب العربية أو الأجنبية، لكنه اختار دراسة الحقوق، إما لطغيان صفة الازدواجية التي أخذها عن والده، أو إرضاءً لأسرته ومجتمعه، أو رغبة منه في الحصول على عمل مرموق في المجتمع. وهذا ما تمكن من الحصول عليه؛ إذ انضم نزار قباني إلى السلك الدبلوماسي السوري في شهر آب ١٩٤٥م، مما أتاح له التنقل بين إسطنبول، وهونغ كونغ، وروما، ولندن، وموسكو، ومدريد، وغيرها من المدن والعواصم، فكان لذلك الأثر الكبير في انطلاقته الشعرية. ويعترف نزار أن عمله الدبلوماسي قد أدخله إلى أعظم القصور، وأتاح له التعرف إلى الطبقات الحاكمة والنبيلة في أوروبا، كما أن السفر والترحال بين العواصم الأوروبية والعالمية كان سبباً في كتابة ثلاثة أرباع شعره. واعترف بأنه لو بقي في بلاده لما ارتقى شعره إلى المستوى الذي وصل إليه[٢].

ثانياً: الشعر السياسي

أ. شعره السياسي قبل عام ١٩٦٧م

إن المتتبع لشعر نزار قباني، يجد أن الشاعر في بداياته الشعرية، لم يكن يتعرض للهموم السياسية القطرية أو القومية. فيلاحظ الدارس لديوانه الأول "قالت لي السمراء"، الذي يضم بين

---

[١] قباني: الأعمال النثرية الكاملة، ص ٢٣٨.

[٢] انظر: المرجع نفسه، ص٢٧٩-٢٨٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

دفتيه ثمانياً وعشرين قصيدة، أنه لم يتعرض لذكر الوطن إلا في مواطن قليلة، يقول في قصيدة بعنوان "ورقة إلى القارئ" (من المتقارب):

أَنا لِبِلادي.. لِنَجْماتِها

لِغَيْماتِها... لِلشَّذا .. لِلنَّدى

سَطَحْتُ قَواريرَ لَوْني نُهورا

عَلى وَطَني الأَخْضَرِ المُفْتَدى[1]

وفي قصيدة بعنوان "اسمها" يصف ذلك الاسم بأنه (من الخفيف):

كَقَطيعٍ مِنْ الْمَواويلِ.. حَطَّتْ

مِنْ ذُرى مَوْطِني الأَنيق الأَنيقْ[2]

وفي قصيدة بعنوان "حبيبة وشتاء" يقول (من الوافر):

أُحِبُّكِ... في مُراهَقَةِ الدَّوالي

وَفيما يُضْمِرُ الْكَرْمُ الرَّضيعُ

وَفي النَّجْماتِ في وَطَني تَضيعُ[3]

وفي قصيدة بعنوان "مساء" يقول نزار مخاطباً محبوبته (من المتقارب):

قِفي وَانْظُري ما أَحَبَّ ذُرانا

وَأَسْخى أَناملَها الواهِبَة

مَواويلُ تَلْمَسُ عَلى الأَرْضِ الأَنْجُمَ الغارِبَة[4]

---

[1] قباني، نزار: ديوان قالت لي السمراء، منشورات نزار قباني، بيروت، ١٩٨٩م، ط٣٣، ص٢٧.

[2] المرجع نفسه، ص٦٩.

[3] المرجع نفسه، ص٨٤- ٨٥.

[4] المرجع نفسه، ص٨٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وأخيراً في قصيدة بعنوان "إلى مصطفاة" يقول (من المتقارب):

لأَغْزِلَ غَيْمَ بِلادي شَرِيطاً

يَلُفُّ جَدائِلَكِ الرّاعِدَة

لأَغْسِلَ رِجْلَيْكِ يا طِفْلَتي

بِماءِ يَنابيعِها الباردَة[1]

وبعد ذلك أصدر نزار ديوانه الثاني "طفولة نهد"، الذي ضم سبعاً وثلاثين قصيدة، وكانت القصيدة اليتيمة التي ذكر فيها "الوطن" هي قصيدة بعنوان "بلادي"، وقد تحدث فيها عن خيراتها، وما تنعم به من أمان، دون أن يثير أي موقف سياسي. يقول فيها (من الرجز):

يَطيبُ لِلْعُصْفورِ... أَنْ

يَبْني لَدَيْنا مَسْكَنَهْ

وَيَغْزِلَ الصَّفْصافَ

في حضْنِ السَّواقي مَوْطِنَهْ[2]

ثم أصدر ديوانه الثالث "سامبا"، بعد نكبة فلسطين (١٩٤٩م)، وفي الوقت الذي أصبحت فيه فلسطين شغل الشعراء الشاغل، فهبّوا يدافعون عنها، ويبعثون الأمل في النفوس المقهورة، ويثيرون الحمية العربية، يخرج الدارس لهذا الديوان خالي الوفاض من أي مدلول سياسي.

وكذلك الحال بالنسبة لديوانه الرابع "أنتِ لي" الذي صدر عام (١٩٥٠م)[3]، ويتضمن اثنتين وثلاثين قصيدة، فقد كان نزار في منأى عن السياسة فيها جميعها.

---

(١) قباني: ديوان قالت لي السمراء، ص١٠٣.

(٢) قباني، نزار: ديوان طفولة نهد، منشورات نزار قباني، بيروت ١٩٧٣م، ط، ص ٣٥- ٣٦.

(٣) قباني، نزار: ديوان أنت لي، منشورات نزار قباني، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٦١م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

إن الدارس لدواوين نزار السابقة يجد أن ذكر الوطن جاء مفرغاً من أي مدلول سياسي، أو بعد وطني، "رغم أنه على صعيد الواقع الفعلي، أكثر من غيره قرباً من القضايا الوطنية والقومية، في ظل عمله آنذاك في السلك الدبلوماسي"[١]. وقد يرجع ذلك إلى أن نزار كان مهتماً في بداياته بالدفاع عن قضيته الأولى، التي جعلها هدفاً له، وهي تحرير المرأة العربية – كما يقول– من واقعها البائس.

وبعد ذلك أصدر ديوانه الخامس بعنوان "قصائد"[٢] عام (١٩٥٦م)، واشتمل على القصائد التي كتبها نزار في لندن. وهي تسع وثلاثون قصيدة، كان حال السبع والثلاثين الأولى منها حال قصائد الدواوين السابقة، شكلاً ومضموناً. أما القصيدة الأولى وهي بعنوان "خبز، وحشيش، وقمر"، فقد عدّها نزار نقطة تحول في حياته الشعرية، وهي محطة انطلق منها إلى النقد الاجتماعي، فصور حال الناس وما آلوا إليه من ضعف، واتكالية، وتقاعس عن العمل، فضلاً عن إيمانهم بالخرافات والأساطير. لذلك يعدها كما يقول: "أول مواجهة بالسلاح الأبيض بيني وبين الخرافة"[٣].

وأما القصيدة الثانية، وهي بعنوان "قصة راشيل شوارزنبرغ"، التي كتبها عام (١٩٥٥م)، فيعدها النقاد بداية التوجه القومي لدى نزار، لنجد أن المرأة في شعر نزار، كما يقول: "موقف من المواقف في رحلتي البحرية الطويلة: ميناء من الموانئ ظلت تنادي سفينتي... إن أسوأ شيء في تاريخ البحار، هو الرسو في ميناء واحد"[٤]. ويقول في موضع آخر: "إنني

---

[١] أبو علي، نبيل خالد: نزار قباني شاعر المرأة والسياسة، القاهرة، مكتبة مدبولي، ١٩٩٩م، ص ١١٦.

[٢] انظر: قباني، نزار: ديوان قصائد، منشورات نزار قباني، دار الآداب، بيروت، ط٤، ١٩٦٠م.

[٣] قباني: الأعمال النثرية الكاملة، ص٢٢١.

[٤] المرجع نفسه، ص٤٦٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أشعر دائماً أنني أقف على أرض لا ثبات لها، وأن خيول الشعر تركض من حولي بالمئات، وأنني إذا لم أغير طريقة ركضي، وسرج فرسي، سقطت تحت حوافر الخيول المتسابقة"[1].

وحتى لا تفوته خيول الشعر، ومسايرةً منه للتغيير وما يتطلبه من ثورة على الواقع العربي المهزوم، بدأت القصيدة السياسية تشق طريقها بين قصائده في المرأة؛ ليثبت من خلال "قصة راشيل شوارزنبرغ"، أنه مسكون بالهمّ القوميّ، فـ"نكبة فلسطين ومشاهد مأساتها ما زالت تلح على وجدان الشاعر حتى خرجت في نهاية الأمر، بعد سبع سنوات من وقوع الكارثة، لتعلن بداية المد السياسي في شعر نزار"[2]، وذلك بكتابة "قصة راشيل شوارزنبرغ"، فكانت أول قصيدة يتناول فيها نزار قضية فلسطين، مصوراً إرهابية إسرائيلية كانت تدير منزلاً للفحش في إحدى المدن الألمانية أيام الحكم النازي، ثم جاءت إلى فلسطين حاملة حقد الصهاينة؛ لتسهم في اغتصابها، وإقامة دولة صهيونية، والقضاء على فلسطين وعلى الوجود العربي فيها.

فيصدر نزار نفسه لقيادة الجماهير العربية باعتباره شاعراً قومياً توعوياً، ينورها ويستفزها، ويثير الحمية في نفوسها، وذلك بتصويره المؤثر لمشاهد النكبة الفلسطينية، وما حلّ بالشعب الفلسطيني، من سفك للدماء، وهتك للأعراض، وتشريد للأبرياء، وتيتيم للأطفال، طلباً للثأر، يقول (من الرجز):

قِصَّةُ إِرْهابِيَّةٍ مُجَنَّدَة
يَدْعونَها "راشيل"
حَلَّتْ مَحَلَّ أُمّي الْمُمَدَّدَة
في أَرْضِ بَيّارَاتِنا الْخَضْراء في الْجَليلْ

---

[1] قباني: الأعمال النثرية الكاملة، ص٤٦٧.

[2] أبو علي: نزار قباني شاعر المرأة والسياسة، ص١٣٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أُمّي أَنا الذَّبيحَةُ المُسْتَشْهِدَة

أُخْتي الَّتي عَلَّقَها الْيَهودُ في الأَصيلْ

مِنْ شَعْرِها الطَّويلْ

أُخْتي أَنا نُوارْ

أُخْتي أَنا الْهَتيكَةُ الإِزارْ

أُخْتي الَّتي ما زالَ جُرْحُها الطَّليلْ

ما زالَ بِانْتِظارْ

نَهارِ ثَأْرٍ واحِدٍ

نَهارِ ثأرْ[1]

والثورة النزارية التي استهل بها قصيدته، هي نفسها التي أغلقها بها، لكنها هذه المرة لم تكن موجهة لراشيل، وإنما لـــ"القادة والزعماء – الكبار"[2]، لذلك نجده يلح على طلب الثأر من الصغار، فيقول (من الرجز):

عَلى يَدِ الصِّغارْ

جيلٍ فِدائِيٍّ مِنَ الصِّغارْ[3]

ويمكن القول، بعد قراءة هذه القصيدة، إن نزار قباني قد شرع بها باباً واسعاً للشعر السياسي، فشحن الإنسان العربي، وبدأ استنطاق ما هو مسكوت عنه، مثبتاً أنه شاعر القضية الفلسطينية والمقاومة الفلسطينية، الذي عجزت قوات الانتداب الفرنسي، والالتحام العسكري

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ص٣٢، ٣٣، ٣٤.

[2] أبو علي: نزار قباني شاعر المرأة والسياسة، ص١٣٥.

[3] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ص٣٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

والسياسي في سورية عن تحريكه من قبل، وقضايا عربية ساخنة أخرى في أقطار مختلفة من وطننا العربي، عجزت عن تحريكه عن شعر المرأة[1].

ويستمر ارتباط نزار بالأحداث السياسية العربية؛ استجابة منه لما يستجد من قضايا قومية، فها هي حمى الهم القومي تعتريه إثر العدوان الثلاثي على مصر (١٩٥٦م)، كاشفة عن دعوته للمقاومة والوحدة، وكان نزار فيها ذا علاقة قوية بالأحداث، فأخذ يصور ويصف ويسجل ما يجري في مصنع الأبطال (بورسعيد) من بطولات مصرية وعربية، دفاعاً عن هذه المدينة الباسلة، فتوج الانتصار العربي الكبير في أربع رسائل مؤثرة، أرسلها جندي مصري مرابط في ساحة القتال لوالده، ينقل له فيها ما جرى في أيام المواجهة الأربعة. ويختم نزار هذا العرس القومي بالرسالة الرابعة المخبرة بنتيجة المعركة المنتظرة والمبشرة بأنه قد (من الكامل):

ماتَ الْجَرادْ

أَبَتاهُ، ماتَتْ كُلُّ أَسْرابِ الْجَرادْ

لَمْ تَبْقَ سَيِّدَةٌ

وَلا طِفْلٌ

وَلا شَيْخٌ

في الرّيفِ، في الْمُدُنِ الكُبْرى

في الصَّعيدْ

إِلاّ وَشارَك يا أَبي

في حَرْقِ أَسْرابِ الْجَرادْ

في سَحْقِهِ

---

[1] انظر: أبو علي: نزار قباني شاعر المرأة والسياسة، ص١٣٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

في ذَبْحِهِ حَتّى الْوَريدْ[1]

وكذلك كتب قصيدة "جميلة بوحيرد"، ليدعم فيها صمود الشعب الجزائري ضد الاحتلال الفرنسي، من خلال الإشادة بعرّابة الثورة الجزائرية "جميلة بوحيرد"، التي صمدت أمام وسائل القهر والتعذيب التي كان يمارسها المستعمرون الفرنسيون، بهدف إضعاف المقاومة الشعبية الجزائرية وقمعها.

وقد جاء شعر نزار متعمقاً في الذات العربية، مستشرفاً تحرر الجزائر من خلال نضال "جميلة بوحيرد"، فيقول (من المتدارك):

وَجِراحُ جَميلَةَ بوحَيْرَدْ

هِيَ وَالتَّحْريرُ.. عَلى مَوْعِدْ[2]

وفعلاً جاء التحرير، وتم إجلاء القوات الفرنسية عن الجزائر عام ١٩٦٢م.

وعوداً على بدء... يعود نزار أدراجه إلى القضية الفلسطينية، التي أصبحت هاجس كل عربي، لكنه هذه المرة "يطرق الشعر بصراحة تحدث التوتر في نفس القارئ، حقاً إنه يكتب بلغة القلق المبطنة"[3]، فيصدر قصيدته "الحب والبترول" عام ١٩٥٨م، وفيها نقد لاذع لأصحاب البترول، الذين هم في واد -كما يقول نزار- والقضية الفلسطينية في واد. فأخذ يهاجم بها واقعهم السياسي والاجتماعي قائلاً (من الوافر):

تَمَرَّغْ يا أَميرَ النِّفْطِ

فَوْقَ وُحَوْلِ لَذّاتِكْ

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ص٤٧-٤٨.

[2] المصدر نفسه، ص٥٥.

[3] عباس، فدوى: نزار قباني شاهد هذا العصر، دار المنار للطباعة، القاهرة، ٢٠٠٢م، ص٢٩٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

كَمِمْسَحَةٍ

تَمَرَّغْ في ضَلالاتِكْ

كَأَنَّ حِرابَ إِسْرائيلَ لَمْ تُجْهِضْ شَقيقاتِكْ

ولَمْ تَهْدِمْ مَنازِلَنا..

ولَمْ تُحْرِقْ مَصاحِفَنا

وَلا راياتُها ارْتَفَعَتْ..

عَلى أَشْلاءِ راياتِكْ[1]

إن من نافل القول، من خلال هذه القصائد الأربع، تأكيد صدق نزار السياسي، وأيضاً تأكيد عمق قوميته، وأنه صاحب مواقف سياسية ملتزمة، إذ أخذ يرصد الأحداث السياسية التي يمر بها الوطن العربي، ويتفاعل معها ويعلق عليها.

ب. شعره السياسي بعد عام ١٩٦٧م

١. نكسة حزيران ١٩٦٧

كانت نكسة حزيران ذات وقع قوي على الأمة العربية، حيث أيقظت الشعوب من أوهامها لتجد أن أحلامها باسترداد فلسطين قد تبددت، وحلّ محلّها الشعور بالضياع والتفكك، مما أصاب النفس العربية بالإحباط واليأس، حين ضاعت مساحات واسعة من الأراضي العربية.

وقد اختلفت الآراء والمواقف السياسية حول أسباب النكسة، وآثارها، وكيفية التعامل معها. وقد أفرزت النكسة أدباً يعبر عن واقع الأمة العربية، وأثر النكسة في نفوس أبنائها. وكان نزار قباني في طليعة الشعراء الذين هزتهم نكسة حزيران من الأعماق، فعدها نقطة تحول في شعره، حيث أخذ خطه السياسي يسخن، فقال نثراً: "إنّ تحولي بعد الخامس من حزيران ليس

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ص٦٦-٦٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

معجزة ولا نصف معجزة.. إنه ردّ فعل إنساني، عمل تدافع به الحياة عن نفسها"[١]. وقال شعراً قصيدته "هوامش على دفتر النكسة" (من الرجز):

يا وَطَني الْحَزينْ

حَوَّلْتَني بِلَحْظَةٍ

مِنْ شاعِرٍ يَكْتُبُ شِعْرَ الْحُبِّ وَالْحَنينْ

لِشاعِرٍ يَكْتُبُ بِالسِّكّينْ...[٢]

فنجده بعد قطيعة دامت تسع سنوات مع كتابة الشعر السياسيّ، يتعامل مع الانفعال والغضب تعاملاً مباشراً، حيث "لم يبقَ بعد حزيران للشاعر سوى حصان واحد يمتطيه هو الغضب.. ولكن أين يبدأ حدود هذا الغضب وأين ينتهي؟ صعب عليّ كثيراً أن أرسم حدود غضبي، فطالما أن هناك سنتمتراً واحداً من أرضي تحتله إسرائيل، وتذله،وتقيم عليه مستعمراتها، فإن غضبي بحر لا ساحل له"[٣].

ولأنّ التحول صفة الشاعر، فقد حولت النكسة نزار من شاعر المرأة إلى شاعر السياسة، فقال رائعته "هوامش على دفتر النكسة"، المعرية للواقع العربي، حاملاً شعار رؤية مأساوية للواقع العربي، ناعتاً إياها بأنها: "من العبوات الناسفة"[٤].

فالشعر عند نزار بعد الخامس من حزيران "هجوم على كل البيوت السرية التي تتعاطى دعارة الفكر، ودعارة السياسة في مجتمعنا العربي... وعلى كل كتابة عربية معاصرة لا ترتفع

---

[١] قباني: الأعمال النثرية الكاملة، ص٤٢٢.

[٢] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج، ص٧٣.

[٣] قباني: الأعمال النثرية الكاملة، ص٤١٩.

[٤] نصر الله، نضال: نزار قباني وقصائد كانت ممنوعة في السياسة والدين والجنس، الأوائل للنشر والتوزيع والخدمات الطباعية، سورية، دمشق، ط١، ٢٠٠٣م، ص٤٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

إلى مرتبة إطلاق النار"[1]. فأصدر في عام ١٩٦٨م قصيدته "الممثلون"، وهي امتداد لقصيدة "هوامش على دفتر النكسة"، موجهاً نقده اللاذع إلى الفكر العربي المتسم بالسطحية، وإلى الإنسان العربي المنسحق في الحياة، وإلى سياسة القمع التي تمارسها بعض الأنظمة العربية، يقول فيها (من الرجز):

حينَ يَصيرُ الْفِكْرُ في مَدينَة

مُسَطَّحاً كَحَذْوَةِ الْحِصانْ

مُدَوَّراً كَحَذْوَةِ الْحِصانْ

وَتَسْتَطيعَ أَيُّ بُنْدُقِيَّةٍ يَدْفَعُها جَبانْ

أَنْ تَسْحَقَ الإِنْسانْ[2]

وأصدر في العام نفسه قصيدته "الاستجواب"، ليواصل فيها حربه المعلنة على الفكر العربي الموجه ضد العروبة، وعلى أصحاب الأقنعة والشعارات الزائفة محملهم مسؤولية الهزيمة، فيقول (من الرجز):

قَتَلْتُ إِذْ قَتَلْتُهُ

كُلَّ الصَّراصيرِ الَّتي تُنْشِدُ في الظَّلامْ

وَالْمُسْتَريحينَ عَلى أَرْصِفَةِ الأَحْلامْ[3]

وقد واصل نزار خطه السياسي الذي انتهجه لنفسه، ضاماً صوته إلى أصوات شعراء الأرض المحتلة[4]، فأصدر في العام نفسه، قصيدته "شعراء الأرض المحتلة"، موقداً من خلالها

---

[1] قباني: الأعمال النثرية الكاملة، ص٤٣٠-٤٣١.

[2] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ص١٠١.

[3] المصدر نفسه، ص١٣٥.

[4] من مثل: محمود درويش وتوفيق زياد وفدوى طوقان.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

مشاعل الأمل والحرية، ومستفزاً أصحاب الفكر المخنوق لمواجهة الذات، والوقوف في وجه قوى القمع والتنكيس، وفي مواجهة العدو.

ومتابعة للشعر القباني في حزيران، وتأكيداً لصدق البيعة العربية، وصدق التزامه بالهم السياسي العربي، وبالقضية الفلسطينية على وجه الخصوص، نجده بعد الخامس من حزيران ١٩٦٨م يبشرنا عبر قصيدته "فتح" بالحراك العسكري الفلسطيني، الذي بدأ بميلاد حركة "فتح"، التي بعثت الأمل في نفسه، "فتهدد اليهود وتوعدهم، وفضح ممارساتهم الوحشية وإرهابهم... وكما تابع العمل الفدائي وشدّ من أزر الفدائيين، كذلك التفت إلى حالة الوهن العربية ووقف على أسبابها، بين طرق الخلاص، وألهب بسياط نقده الزعامات العربية المتخاذلة، وسياساتها القمعية ضد شعوبها"[١]. يقول (من الرجز):

جاءَتْ إِلَيْنا "فَتْحْ"

كَوَرْدَةٍ جَميلَةٍ مِنْ جُرْحْ

كَنَبْعِ ماءٍ بارِدٍ يَرْوي صَحارْى مِلْحْ

مَهْما هُمْ تَأَخَّروا.. فَإِنَّهُمْ يَأْتونَ

مِنْ دَرْبِ رامَ الله، أَوْ مِنْ جَبَلِ الزَّيْتونِ

يأْتونَ مِثْلَ الْمَنِّ وَالسَّلْوى.. مِنَ السَّماءْ[٢]

وفي النهج النزاري نفسه تطالعنا قصيدة "القدس"، ولأن نزاراً شاعر الجماهير لا شاعر السلطة، نجده يتخفف فيها من ذلك التصعيد الثوري الذي كنا نسمع صداه في القصائد السابقة،

---

[١] أبو علي: نزار شاعر المرأة والسياسة، ص١٦٤-١٦٥.

[٢] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ص١٤٠، ١٤٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

متخذاً دور الشاعر السياسي المبشّر بالعودة إلى فلسطين، بعدما أصاب أهلها من قنوط نتيجة الممارسات الصهيونية، وما قابلها من صمت عربي قاتل للآمال، يقول (من الرجز):

يا قُدْسُ.. يا مَدينَتي

يا قُدْسُ.. يا حَبيبَتي

غَداً.. غَداً.. سَيُزْهِرُ اللَّيْمونْ

وَتَفْرَحُ السَّنابِلُ الْخَضْراءُ وَالزَّيْتونْ

وَتَضْحَكُ الْعيونْ[1]

وظل نزار قباني ملتزماً بخطه السياسي في باقي القصائد التي خطها بسكين الثورة في عامي ١٩٦٨ و١٩٦٩، من مثل قصيدة "إفادة في محكمة الشعر"، وقصيدة "جريمة شرف أمام المحاكم العربية". وكذلك ظل أسير روح التشاؤم والهزيمة، ففي قصيدته "إفادة في محكمة الشعر"، نجد أن حزيران يسيطر على فكر الشاعر، فيخاطبه (من الخفيف):

يـــا حُزَيْـــرانُ.. أَنْـــتَ أَكْبَـــرُ مِنّـــا ... وَأَبٌ مـــــا لَـــــهُ أَبْنـــــاءُ

لَـــوْ مَلَكْنـــا بَقِيَّـــةً مِـــنْ إِبـــاءٍ ... لانْتَخَيْنـــا... لكِنَّنـــا جُبَنـــاءُ[2]

معلناً رفضه لواقع الهزيمة، فيقول في القصيدة ذاتها:

إِنَّنـــي أَخْـــزِنُ الرُّعـــودَ بِصَـــدْري ... مِثْلَمـــا يَخْـــزِنُ الرُّعـــودَ الشِّـــتاءُ

إِنَّنـــي أَرْفـــضُ زَمَـــاني وَعَصْـــري ... وَمِـــنَ الـــرَّفْضِ تولَـــدُ الأَشْـــياءُ[3]

وفي عام ١٩٧٠ أصدر مطولته "منشورات فدائية على جدران إسرائيل" التي خطها بعين الشاعر السياسي المستقبلي، مستشرفاً تحرر الشعب الفلسطيني من العدو الصهيوني، ليبث بعضاً من الأمل في النفوس المنكسرة، والهمم المحبطة، يقول (من الرجز):

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ص١٦٤.

[2] المصدر نفسه، ص٣٩٨.

[3] المصدر نفسه، ص٤١٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

مَوْعِدُنا حينَ يَجيءُ المَغيبْ

مَوْعِدُنا القادِمُ في كُلِّ أَبيبْ

"نَصْرٌ مِنَ اللهِ، وَفَتْحٌ قَرِيبْ"

لَيْسَ حُزَيْرانُ سِوى يَوْمٍ مِنَ الأَيّامْ

وَأَجْمَلُ الْوُرودِ ما يَنْبُتُ في حَديقَةِ الأَحْزانْ[1]

وفي عام ١٩٧١م أصدر نزار قصيدته "من مفكرة عاشق دمشقي"، ليبث خلالها شكواه وآلامه مما آلت إليه الأمة العربية من ضعفٍ وتفكك، ثم ينتقد الحكام العرب، محملاً إياهم وزر ما حل بفلسطين، لذلك فهو يرفض نسبه العربي قائلاً (من البسيط):

إِنْ كانَ مَنْ ذَبَحوا التّـاريخَ هُـمْ نَسَـبي عَلى الْعُصورِ فَإِنّي أَرْفـضُ النَّسَـبْ[2]

وكتب نزار قباني قصائد أخرى بمناسبة نكسة حزيران، في العام نفسه -١٩٧١م-، ولم يغير فيها من نهجه أو موضوعاته، وهي قصيدة "حوار مع عربي أضاع فرسه"، و"الوصية"، و"الخطاب"، و"بانتظار غودو"، و"دعوة اصطياف للخامس من حزيران"، التي كتبها في الخامس من حزيران ١٩٧٢؛ أي بعد مرور خمس سنوات على النكسة، وهو محتفظ بروحه الشعرية الممتزجة بالغضب والتحدي، لكنها هذه المرة جاءت ممتزجة بروح جديدة، هي روح التهكم والسخرية من الواقع العربي المرير، فحزيران يأتي كل عام، ولم يتغير شيء من واقع حزيران، وواقع الأمة العربية، يقول مخاطباً حزيران (من الرمل):

نَحْنُ نَدْعوكَ لِتَصْطافَ لَدَيْنا

مِثْلَ كُلِّ السّائِحينْ

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ص١٨٣.

[2] المصدر نفسه، ص٤٢٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وَسَنُعْطيكَ جَناحًا مَلَكِيّاً

لَكَ جَهَّزْناهُ مِنْ خَمْسِ سِنِينْ

سَوْفَ تَلْقى في بِلادي ما يَسُرُّكْ:

شُقَقاً مَفْروشَةً لِلْعاشِقِينْ

وَكُؤوساً نُضِّدَتْ لِلشّارِبِينْ

وَحَريماً لأَميرِ الْمُؤْمِنِينْ

فَلِماذا أَنْتَ مَكْسورُ الْجناحْ

أَيُّها الزّائِرُ ذو الْوَجْهِ الْحَزِينْ[1]

٢. حرب تشرين عام ١٩٧٣م

صور لنا نزار في شعره الحزيراني الحزين، مرحلة عصيبة عاشها الوطن العربي بعد الخامس من حزيران، حتى جاء عام ١٩٧٣م، وجاء معه الانتصار، إذ انتصرت الجيوش العربية في تشرين من ذلك العام على إسرائيل مستردة بعضاً من أراضيها المستلبة، وبعضاً من مجدها وكرامتها طارحة روح الانهزام والتشاؤم، إذ عبر الجيش المصري قناة السويس محطماً دفاعات خط "بارليف"، كما عبر الجيش السوري الجولان محطماً دفاعات العدو هناك. وقد صدر لنزار في هذه الحرب قصيدتان مهمتان، هما: "ترصيع بالذهب على سيف دمشقي"، و"ملاحظات في زمن الحب والحرب".

أما قصيدته "ترصيع بالذهب على سيف دمشقي"، فإن الدارس لها يجد كل ما فيها يدل على تبدل نفسية نزار، مما يدل على أنه شاعر مرتبط بزمنه، يعكس لنا الحركة السياسية في الوطن العربي بكل ما فيها من خير وشر، لذلك نجده يخط لنا بقلمه السياسي المشرق، وبهمة

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ص٢١٠-٢١١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

النصر، وروح الأمل، والإقبال على الحياة التشرينيّة "ترصيع بالذهب على سيف دمشقي"، حتى ليخيل للدارس أنه أمام قصيدة غزل، يقول (من الخفيف):

جـــاءَ تِشْـــرينُ.. يـــا حَبيبَـــةَ عُمْـــري

أَحْسَـــنُ الوَقْـــتِ لِلْهَـــوى تِشْـــرينُ[1]

وقد عكس نزار نفسيته المتغيرة على كل ما في تشرين، فصور لنا استرداد العرب أمجادهم وعزتهم وكرامتهم ، قائلاً:

مَزِقّـــي يـــا دِمَشْـــقُ خارِطَـــةَ الـــذُّلِّ

وَقـــولي للـــدَّهْرِ: كُـــنْ.. فَيَكـــونُ

اسْـــتَرَدَّتْ أَيّامَهـــا بِـــكِ بَـــدْرٌ

وَاسْـــتعادَتْ شَـــبابَها حِطّـــينُ[2]

وهذا الانتصار التشريني لم يكن ليتحقق لولا وجود الوحدة العربية التي تحققت بعد سبع سنوات، عاشتها الأمة العربية في تشتت، وضياع، وانقسام، فأوجدت جيشاً عربياً قوياً استطاع مواجهة العدو والانتصار عليه، يقول:

إِنَّ عَمْرَو بْنَ العاصِ يَزْحَـفُ لِلشَّـرْق

وَلِلْغَـــرْبِ يَزْحَـــفُ الْمَـــأْمونُ

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ٤٣٦.

[2] المصدر نفسه، ص٤٤٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

هُــزِمَ الــرّومُ بَعْــدَ سَــبْعِ عِجــافٍ

وَتَعــــافى وُجْــــدانُنا المَطْعــــونُ[1]

وقد أصدر قصيدته "ملاحظات في زمن الحب والحرب" في تشرين الأول عام ١٩٧٣م، وقد كتبها نزار وما زالت الحرب مشتعلة، كما هو واضح في آخر القصيدة، حيث يقول (من المتقارب):

أُحِبُّكِ

تَحْتَ الْغُبارِ، وَتَحْتَ الدَّمارِ، وَتَحْتَ الْخَرائِبْ

أُحِبُّكِ... أَكْثَرَ مِنْ أَيِّ يَوْمٍ مَضى

لأَنَّكِ أَصْبَحْتِ حُبّي الْمُحارِبْ[2]

كتبها نزار بلغة شعرية جميلة، موظفاً فيها المرأة توظيفاً جديداً، حيث طرح من خلالها رؤاه، وأفكاره السياسية. وهي قصيدة تنطوي على قدر كبير من ثقة العرب بأنفسهم، إذ أصبحوا أكثر أملاً وإقبالاً على الحياة، فكف نزار عن نقدهم وجعلهم يحسون بعقدة الذنب، معلناً اعتزازه بتشرين الذي يرى فيه عرساً للوطن بعد أن أنهكه التخاذل، يقول (من المتقارب):

فَالْيَوْمَ عُرْسٌ.. وَتِشْرِينُ سَيِّدُ كُلِّ الشُّهورِ

أَلاحَظْتِ...

كَيْفَ تَحَرَّرْتِ مِنْ عُقْدَةِ الذَّنْبِ[3]

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ص٤٤١.

[2] المصدر نفسه، ص٤٦٧-٤٦٨.

[3] المصدر نفسه، ج٣، ص٤٤٨، ٤٥٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

إن أهم ما يمثله تشرين عند نزار هو أنه نقطة تحول في التاريخ العربي، حيث أفسح المجال للعرب بترك عصور الانحطاط والتخلف، وعدم الرضا بالأمر الواقع، وفتح النوافذ لغد عربي مشرق يملؤه الكبرياء، يقول:

تَرَكْتُ عُصورَ انْحِطاطي وَرائي..

تَرَكْتُ عُصورَ الْجفافْ

وَجِئْتُ عَلى فَرَسِ الرّيحِ وَالْكِبْرياء

لِكَيْ أَشْتري لَكِ ثَوْبَ الزِّفافْ...[1]

٣. الحرب اللبنانية:

إن نزار قباني شاعر عاشقٌ للمدن العربية، يتغنى دوماً بقوميته، "ما أن تنجرح المدن العربية حتى ينزف قلب الشاعر، إنه يبث المدن العربية تجلياته الشعرية، إن رؤيته الشعرية عربية حميمة، وها هو يبث حبه الأول لبيروت ست الدنيا التي مزقتها الخلافات الطائفية"[2].

فقد كانت بيروت قبل الحرب الأهلية مزدهرة وجميلة، اختارها نزار قباني محلاً لإقامته؛ لأنها مدينة حرية الكلمة والقول والنشر، أنشأ فيها داراً للنشر، قام بنشر دواوينه من خلالها. وقد حزن نزار لخرابها وتدميرها أشد الحزن محملاً العرب مسؤولية ما حلّ بها، لاتخاذهم دور المتفرج على سيناريوهات دمارها، دون تحريك ساكن.

وقد أصدر نزار في حرب بيروت عام ١٩٨٢م سبع قصائد، اتسمت جميعها باليأس والإحباط والتشاؤم، وهي على التوالي: "يا ست الدنيا يا بيروت"، و"سبع رسائل ضائعة في

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ص٤٥٤.

[2] عباس: نزار قباني شاهد هذا العصر، ص٣٠٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

بيروت"، و"بيروت محظيتكم بيروت حبيبتي"، و"إلى بيروت الأنثى مع الاعتذار"، و"أربع رسائل ساذجة إلى بيروت"، و"محاولة تشكيلية لرسم بيروت"، و"السمفونية الجنوبية الخامسة".

كانت "يا ست الدنيا يا بيروت" أولى قصائد نزار البيروتية، وهي قصيدة "رثائية غزلية في الوقت نفسه، يظهر فيها خلاصة حزنه وألمه، وكبير سخطه وغضبه على الذين كانوا سبباً في نكبة هذه المدينة الجميلة الفريدة بين المدن"[1]، من خلال ما يتبدى فيها من سخريته الغاضبة من العرب الذين يحملهم وزر بيروت، يقول (من المتقارب):

مَنْ كانَ يُفَكِّرُ أَنْ نَتَلاقَى –يا بَيْروتُ– وَأَنْتِ خَراب؟

مَنْ كانَ يُفَكِّرُ أَنْ تَنْمو لِلْوَرْدَةِ آلافُ الأَنْياب؟

مَنْ كانَ يُفَكِّرُ أَنَّ الْعَيْنَ تُقاتِلُ في يَوْمٍ ضِدَّ الأَهْداب؟[2]

أما قصيدته "سبع رسائل ضائعة في بيروت" فهي عبارة عن سبع رسائل بعثها نزار قباني إلى محبوبته بيروت، وكما هو واضح من العنوان فإن هذه الرسائل لم تصل. ويتحدث نزار في الرسائل الست الأولى عن الدمار الذي لحق ببيروت، والأثر النفسي العميق الذي لحق به. حتى نصل إلى الرسالة السابعة، فنجد نزاراً الشاعر المجروح، والفرس الجامح الذي يصهل حزناً وألماً على مصاب بيروت الجلل، بيروت المدينة التي وجد فيها نزار حريته المنشودة، ونحن ندرك ما معنى الحرية بالنسبة إلى شاعر سياسي مثل نزار، لأجل ذلك، رثى نزار بيروت وبكاها، قائلاً (من الرمل):

أَطْلَقوا النّارَ عَلى الْحُلْمِ فأَرْدَوْهُ قَتيلاً..

أَطْلَقوا النَّارَ عَلى الْحُبِّ فَأَرْدَوْهُ قَتيلاً..

---

[1] الحلح، يحيى محمد: قراءة في أدب نزار قباني، منشورات دار علاء الدين، سوريا، دمشق، ط١، ٢٠٠١م، ص٥٦-٥٧.

[2] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ص٥٧٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أَطْلَقوا النَّارَ عَلى الْبَحْرِ عَلى الشَّمْسِ، عَلى الزَّرْعْ[1]

والدارس لبيروتيات نزار المتبقية، يجدها امتداداً، وتأكيداً لما بثه من أوجاع على مأساة بيروت، التي دمرتها الأحقاد والضغائن.

أما في بيروتيته السابعة "السمفونية الجنوبية الخامسة"، فنجده يعود إلى لغة الشعر القومي، ويشد من أزر المقاومة اللبنانية في الجنوب، ويكتب أناشيد النصر لها، منتقداً الحكام العرب، الذين كانوا بين هارب، ومشغول عنها متناسٍ، يقول (من الرجز):

لَمْ يَبْقَ إلاّ أَنْتَ..

تَسيرُ فَوْقَ الشَّوْكِ وَالزُّجاجْ..

وَالإِخْوَةُ الْكِرامُ، فَوْقَ الْبيضِ نائِمونَ كَالدَّجاجْ..

وَفي زَمَنِ الْحَرْبِ يَهْرُبونَ كَالدَّجاجْ..[2]

٤. حرب الخليج الثانية

إن القارئ لشعر نزار السياسي لا يجد إشارة إلى الحديث عن حرب الخليج الأولى، وقد يرجع ذلك إلى "أن الحكم في العراق قد أقدم على حرب لا تخدم المصالح العربية القومية، ولم يكن بوسعه أن ينتقد العراق ففضل السكوت"[3].

ولكن، كيف تعامل نزار مع حرب الخليج الثانية؟ وماذا قدم من الشعر فيها؟ وما أثرها في نفسه، وفي الأمة العربية؟

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ص٥٩٦.

[2] المصدر نفسه، ج٦، ص٧٧

[3] الأسد: التحدي والرفض في شعر نزار قباني، ص١٤٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

كانت هذه الحرب ذات وقع قوي على نزار، فذكرته بهزيمة العرب إثر نكسة حزيران ١٩٦٧م، لذا كتب قصيدته "هوامش على دفتر الهزيمة" ووصفها بأنها هزيمة للعرب توازي هزيمتهم بعد النكسة، وصور فيها هزيمة القومية العربية، منتقداً القادة العراقيين الذين جروا الشعوب العربية إلى حرب لا مصالح لهم فيها، فيقول (من الرجز):

مُضْحِكَةٌ مُبْكِيَة

مَعْرَكَةُ الْخَليجْ

فَلا النِّصالُ انْكَسَرَتْ عَلى النِّصالْ

وَلا الرِّجالُ نازَلوا الرِّجالْ

وَلا رَأَيْنا مَرَّةً آشورَ بانيبالْ

فَكُلُّ ما تَبَقّى.. كَمَتْحَفِ التاريخْ

أَهْرامٌ مِنَ النِّعالْ[١]

ويرى نزار أن هزيمة العراق في هذه الحرب هي هزيمة للأمة العربية، حيث عملت على تفتيت وحدتها وتشتيت أبنائها، وتركتهم مطمعاً للقوى الأجنبية، يقول:

في كُلِّ عِشْرينَ سَنَة،

يَأْتي إِلَيْنا رَجُلٌ مُسَلَّحٌ

لِيَذْبَحَ الْوِحْدَةَ في سَريرِها

وَيُجْهِضَ الأَحْلامْ[٢]

---

[١] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٦، ص٥٢٢

[٢] المصدر نفسه، ج٦، ص٥٠٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وكتب في العام نفسه قصيدته "يوميات شقة مفروشة"، موظفاً فيها أسلوب السخرية اللاذع في نقده للحاكم العربي، وما يمارسه من ظلم وقمع للشعب، رامزاً له بعنترة، يقول منها (من الرجز):

هذي الْبِلادُ شُقَّةٌ مَفْروشَة

يَمْلِكُها شَخْصٌ يُسَمّى عَنْتَرَة

يَسْكَرُ طولَ اللّيْلِ عِنْدَ بابِها

وَيَجْمَعُ الإيجارَ مِنْ سُكّانِها

وَيَطْلُبُ الزّواجَ مِنْ نِسْوانِها

وَيُطْلِقُ النّارَ عَلى الأَشْجارِ، وَالأَطْفالْ،

وَالْعُيونِ، وَالأَثْداءْ،

وَالضَّفائِرِ المُعَطَّرَة...[1]

أثار نزار كثرة الضحايا الذين سقطوا في حرب الخليج الثانية، لا سيما من الجانب العراقي، هذه الحرب التي لا ناقة لهم فيها ولا جمل، فقد سقطوا "دفاعاً عن الأنظمة العربية المهدورة. ومع ذلك فإن هؤلاء لا يجدون مكاناً يدفنون فيه، لأن كل شيء، في حوزة النظام وأعوان النظام"[2]، فكتب في عام ١٩٩١م قصيدته "إلى أين يذهب موتى الوطن"، التي يقول فيها (من المتقارب):

وَلَوْ مَوْتُنا..

كانَ مِنْ أَجْلِ أَمْرٍ عَظيمْ

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٦، ص٥٤١.

[2] الأسد: التحدي والرفض عند نزار قباني، ص١٥١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

لكِنّا ذَهَبْنا إلى مَوْتِنا ضاحِكينْ

ولَوْ مَوْتُنا كانَ مِنْ أَجْلِ وِقْفَةِ عِزٍّ

وَتَحْريرِ أَرْضٍ..

وَتَحْريرِ شَعْبْ..

سَبَقْنا الْجَميعَ إلى جَنَّةِ الْمُؤْمِنينْ

ولَكِنَّهُمْ.. قَرَّروا أَنْ نَموتْ..

لِيَبْقى النِّظامْ..

وَأَعْمامُ هذا النِّظامْ..

وَأَخْوالُ هذا النِّظامْ..

وَتَبْقى تَماثيلُ مَصْنوعَةٌ مِنْ عَجينْ!![1]

وفي الموضوع نفسه، كتب نزار في عام ١٩٩٢م قصيدته "الديك"، التي كرر فيها نقده اللاذع، والساخر للحكام العرب، ولسياساتهم المتسلطة القامعة، يقول (من المتدارك):

في بَلْدَتِنا

يَذْهَبُ ديكٌ.

يَأْتي ديكْ.

وَالطُّغْيانُ هُوَ الطُّغْيانْ.

يَسْقُطُ حُكْمُ لينينِيٍّ..

يَهْجُمُ حُكْمٌ أَمْريكِيٌّ..

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٦، ص٦٠٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وَالْمَسْحوقُ هُوَ الإِنْسانْ...[1]

وبعد، فإن رؤى نزار قباني ومضامين شعره السياسي جلية، والتزامه القومي بها واضح كل الوضوح، فيعرضها ويبين أسبابها، ويضع الحلول لها، "إذ يتحدد الالتزام في الأدب بمدى ارتباطه بقضايا الناس في مجتمعه وما يقدم من حلول لهذه القضايا أو بمجرد التنبيه إليها"[2]. وأول هذه المضامين الحرية، حرية الإنسان العربي، وحرية الأديب والمثقف على وجه الخصوص، فرأيناه يلح كثيراً على المطالبة بها، وعد غيابها من أسباب هزيمة العرب.

فضلاً عن وقوفه على حالة المجتمع العربي الذي ظل يرسف في أغلال الجهل والتخلف، بسبب العادات والتقاليد التي كبلته وجعلته لا يفكر كما يفكر الآخرون، وما دام الإنسان مستعبداً، ولا يستطيع التعبير عن رأيه، وما دامت العادات والتقاليد الاجتماعية تعشش في عقولنا فتترك فينا نفسية متخلفة. فسوف يظل مجتمعنا العربي يراوح مكانه.

وكذلك ألقى الضوء على قضايا سياسية هامة، من مثل: قضية الحاكم المتسلط، وقضية الفساد السياسي، المرتبطة بالعلاقات السلبية للسلطة بالمواطن، وللسلطة بالمثقف على حد سواء.

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٦، ص٥٣٨.

[2] إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط٥، ١٩٩٨م، ص٣٧٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الفصل الأول

التوازي الصوتي

إذا كانت مادة الرسام هي الألوان، ومادة الموسيقي هي النغمات، فإن مادة الشاعر هي الألفاظ والكلمات التي يعبر بها عما بداخله، وبمقدار فنيته يشدنا لفنه؛ لأنه بجانب قدرته على أداء المعنى الذي يقصد إليه، يضيف شيئاً آخر له قيمته من الناحية الفنية ألا وهو التنغيم الصوتي والموسيقي الذي يولد إيقاعاً متناغماً ناتجاً عن هذه الصياغة الفنية التي استطاع أن يصل إليها بحسه الفني المرهف[1].

وهذا واضح في توظيف المحسنات البديعية اللفظية، التي تعد من أهم الأنماط التعبيرية التي تقوم بتوظيف الصوت وصولاً إلى البناء الفني المتكامل، "ومن هنا فإن علم البديع بمحسناته تلك اعتبر نوعاً من أنواع الفن التشكيلي، فالفنان والشاعر في هذا النوع من الفن، يقوم كلاهما بوضع الخطوط الأساسية لعمله، ويحدد ملامحه، ويناسق بين ألوانه وأنغامه... ثم يصوغه بعد ذلك عملاً فنياً متكاملاً"[2]. وهذا ما نلاحظه على سبيل المثال لا الحصر في التكرار، والجناس، والجناس، والتصريع، ولزوم ما لا يلزم.

المبحث الأول: التكرار

يعد التكرار من الظواهر اللغوية التعبيرية التي كانت سائدة منذ العصر الجاهلي، حيث وظفها الشاعر العربي لغاية تقوية المعنى وتوكيده عند إنشاء المدح أو الهجاء أو التوجع أو غير ذلك من المعاني والدلالات التي يرمي الشاعر إلى خلقها وإيصالها إلى المتلقي.

وهو أسلوب يحتوي على كل ما يتضمنه أي أسلوب من إمكانيات تعبيرية، تغني المعنى وترفعه إلى مرتبة الأصالة، ذلك إن استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة ويستخدمه

---

[1] انظر: الشيخ: البديع والتوازي، ص٣٦.

[2] المرجع نفسه، ص٣٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

في موضعه، وإلا فليس أيسر من أن يتحول هذا التكرار نفسه بالشعر إلى اللفظية المبتذلة التي يمكن أن يقع فيها أولئك الشعراء الذين ينقصهم الحس اللغوي والموهبة والأصالة[١].

أولاً: تعريف التكرار

أ. لغةً:

ورد في اللسان: "كرر: الكَرّ: الرُّجوع... وكَرَّهُ كَرَّةً أعاده مرة بعد أخرى... وكَرْكَرْتَهُ إذا رَدَدْتَهُ عَلَيْهِ... والكَرُّ: الرُّجوعُ عَلى الشَّيْء ومنه التكرار"[٢].

فهو يعني لغةً الرجوع على الشيء أو إعادته وترديده.

ب. اصطلاحاً:

أما في الاصطلاح فهو "الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني، والتكرار هو أساس الإيقاع في جميع صوره فنجده في الموسيقى بطبيعة الحال كما نجده أساساً لنظرية القافية في الشعر، وسر نجاح الكثير من المحسنات البديعية"[٣]. وهذا يعني أن ارتباط مصطلح التكرار بالمجال الفني "يبعد مهمته عن مجرد التأكيد على أمر ما وتقريره أو للدلالة على معنيين مختلفين عندما يتفق اللفظ ويختلف المعنى"[٤].

ويمكن تعريفه أيضاً بأنه: "أسلوب تعبيري، يصور انفعال النفس بمثير... واللفظ المكرر فيه هو المفتاح الذي ينشر الضوء على الصورة لاتصاله الوثيق بالوجدان. فالمتكلم إنما يكرر ما

---

[١] انظر: الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص٢٦٣-٢٦٤.

[٢] ابن منظور، لسان العرب، مادة (كرر).

[٣] وهبي، مجدي والمهندس، كامل: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م، ص١١٧-١١٨.

[٤] السيد، عز الدين علي: التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٦م، ط٢، ص١٣٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يثير اهتماماً عنده، وهو يحب في الوقت نفسه أن ينقله إلى نفوس مخاطبيه، أو من هم في حكم المخاطبين، ممن يصل إليهم القول على بعد الزمان والديار"[١].

وقد أخذ مفهوم التكرار جانباً من اهتمام النقد القديم، فقد وقف عليه ابن رشيق في "العمدة"، مبيناً المواضع التي يحسن فيها التكرار، والمواضع التي يقبح فيها، يقول: "إن للتكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها، فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعاً فذلك الخِذلان بعينه"[٢].

وورد، أيضاً، عند ابن الأثير الذي يعرفه بأنه: "دلالة اللفظ على المعنى مرتدداً"[٣]، وعده النوع السابع عشر من أنواع الصناعة المعنوية، مسهباً في الحديث عن تكرار اللفظ وتكرار المعنى، مبيناً الوظيفة التعبيرية للتكرار[٤].

ومهما يكن من اهتمام النقد القديم بالتكرار، إلا أنه اهتمام يتمحور عندهم حول وظيفة واحدة هي تأكيد الفكرة وتعزيزها، فالمتكرر "عندهم وحدة ملفوظة لغرض معنوي، تعاب إن لم تفد معنى أو تقوِّ آخر، وتقبل إن أدت ذلك"[٥]، دون الانتباه إلى ما يتضمنه التكرار من إمكانات تعبيرية ودلالات، فضلاً عن الإيقاع الموسيقي النابع منه، والذي يحقق تماسك النص الشعري.

أما تقنيات التوازي في العصر الحديث فلا تقف عند التكرار بمفهومه السابق، وإنما تتعداه إلى التقنيات البيانية التي تعمل من خلال مبدأ التوازي في الخطاب الشعري الحديث، ولعل نازك الملائكة هي من مهد لتطوير هذه التقنية في كتابها "قضايا الشعر المعاصر"، حيث عملت

---

(١) اليافي، نعيم: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد العرب، دمشق، ١٩٨٣م، ص٣٧.

(٢) ابن رشيق: العمدة، ج٢، ص٧٣، ٧٤.

(٣) ابن الأثير: المثل السائر، ج٣، ص٣.

(٤) المرجع نفسه، ج٣، ص٣.

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

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

على "ربط التكرار بحركة الشعر العربي المعاصر، وملاحظة أن هذه الحركة قد خلقت في الخطاب الشعري بنية شعرية جديدة ومفارقة في معظم الأحيان حركة الخطاب الشعري القديم معتمدة هذه البنية، بنية الشعر الحر وتقنياته الإجرائية المتمثلة في تطوير التقنيات البلاغية القديمة تطوراً يتواءم مع الدفق الشعري الجديد"[1].

ثانياً: أنواع التكرار:

يعد التكرار أكثر الظواهر الأسلوبية دوراناً في الشعر السياسي لنزار قباني، حيث وظفه بوصفه تقنية أسلوبية، وبنية أساسية للبناء الشعري ويمكننا أن نقف في شعره على نمطين أساسيين للتكرار[2]:

أ. التكرار البسيط؛

ب. التكرار المركب.

أ. التكرار البسيط

يشتمل هذا النمط على تكرار الكلمة المفردة سواء أكانت حرفاً أم اسماً أم فعلاً. إذ يشعر المتلقي بلذة النغم الإيقاعي عن طريق تكرار الكلمة، حيث يصدر هذا النغم من تشابه أصواتها (حروفها)، مما يدفع المتلقي إلى متابعة النص الشعري تبعاً لجرس الإيقاع الداخلي.

١. تكرار الحرف

- حروف المباني (الأصوات)

لم يغفل اللغويون القدماء الحديث عن الأصوات وأثرها في تحقيق الإيقاع الموسيقى للنص، فعملوا على تحديد مخارجها وبيان صفاتها وطرق نطقها، يقول ابن جني: "اعلم أن

---

[1] القرعان: تقنيات التوازي البلاغية في "الممثلون" لـ"نزار قباني"، ص١٤٦.

[2] انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (كرر).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الصوت عرض يخرج مع النفس مستطيلاً متصلاً، حتى يعرض له في الحلق والفم والشفتين مقاطع تثنيه عن امتداده واستطالته، فيسمى المقطع أينما عرض له حرفاً، وتختلف أجراس الحروف بحسب اختلاف مقاطعها"[١].

وعلى الرغم من عد بعض النقاد تكرار الحروف "أبسط أنواع التكرار وأقلها أهمية في الدلالة"[٢]، فإن هذا لا يلغي دورها في التشكيل الإيقاعي، وتحقيق التماسك والتوازي لبنية النص، فالدراسة البنيوية تربط النص "في رباط ممتد من العلاقات المتداخلة حتى لكأنها تطبيق لمقولة "مالارميه": إن الكتاب امتداد كامل للحرف"[٣].

ومن هنا، فلا يمكن إلغاء الوظيفة التكرارية للحروف، "فهي ظاهرة موجودة وما على الباحث إلا اكتناه دورها، لأن عزل الصوت عن المعنى افتراض لا يمكن إثبات صحته، ...، لكن الشيء الذي لا يمكن أن يختلف عليه اثنان أن لا وجود "لشعر موسيقي" دون شيء من الإدراك العام لمعناه أو على الأقل لنغمته الانفعالية"[٤].

وقد أفاد نزار من تكرار حروف المباني (الأصوات) في تشكيل البنية العامة للنص الشعري، ووظفها توظيفاً يخلق نوعاً من التوازي الذي يتناسب مع سياق النص الموجودة فيه، مفيدةً المعاني التي يرمي نزار إلى إبرازها، وإيقاعها في نفس المتلقي، فضلاً عن دور الحروف في الربط بين أجزاء النص.

---

[١] ابن جني، أبو الفتح عثمان: سر صناعة الإعراب، دراسة وتحقيق حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، ط١، ١٩٨٥م، ص٦.

[٢] الكبيسي، عمران خضر: لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات، الكويت، ص١٤٤.

[٣] الغذامي، عبدالله محمد: الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية، نادي الأدب الثقافي، السعودية، ط١، ١٩٨٥م، ص٣١.

[٤] ربابعة، موسى: التكرار في الشعر الجاهلي: دراسة أسلوبية، مؤتة للبحوث والدراسات، مج ٥، ع١، مؤتة، الأردن ١٩٩٠م، ص١٦٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فحين يطمح نزار إلى تأييد القضية الفلسطينية تأييداً مطلقاً، والوقوف مع الفلسطينيين كشاعر مقاومة، يصدر قصيدته "شعراء الأرض المحتلة" التي تشكل الآلية التكرارية لحروف المد دوراً بارزاً في نسيجها، يقول (من المتدارك):

مَحْمودُ الدَّرْويشُ.. سَلاما

تَوْفيقُ الزَّيّادُ.. سَلاما

يا مَنْ تَبْرونَ عَلى الأَضْلاعِ الأَقْلاما

نَتَعَلَّمُ مِنْكُمْ..

كَيْفَ نُفَجِّرُ في الكَلِماتِ الأَلْغاما

شُعراءَ الأَرْضِ المَحْتَلَّة

ما زالَ دَراويشُ الكَلِمَة

في الشَّرْق يَكِشّونَ حَماما

يَحسونَ الشّايَ الأَخْضَرَ.. يَجْتَرونَ الأَحْلاما..

لَوْ أَنَّ الشُّعَراءَ لَدَيْنا يَقِفونَ أَمامَ قَصائِدِكُمْ

لَبَدَوْا أَقْزاماً.. أَقْزاما..[1]

يتكون المقطع الشعري من أحد عشر سطراً، وأكثر الحروف انتشاراً فيها هي حروف المد "ا، و، ي"، التي يصل عدد تكرارها إلى سبع وأربعين مرة، فتتمظهر بوصفها بنية أولى للتشكيل الصوتي في المقطع، الذي يتكون من نسقي توازٍ اعتمدا على تقنية تكرار حروف المد، وقد امتد النسق الأول من السطر الأول إلى السطر الخامس، فيما امتد النسق الثاني من السطر السادس إلى السطر الحادي عشر، الأمر الذي أدى إلى إيجاد الترابط البنائي والدلالي.

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ص١٥٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وقد بدأ هذا الترابط عند تكرار حروف المد في النسق الأول من السطر الأول حتى السطر الخامس، ووصل تكراره إلى تسع عشرة مرة، ونجم عن تكرارها إيقاع موسيقي واضح. ونضيف إلى حروف المد أصوات "ل، م، ن"، وهي حروف شبيهة بحروف المد من الناحية الموسيقية بامتلاكها خاصية المد واللين، فضلاً عن أنها تولد نوعاً من النغم المؤثر في النفس عاطفياً، كما نجد تكراراً لحروف الصفير "ز، س" ذات الجرس، فينتج عن تكرار هذه الحروف توازٍ موسيقي، ينسجم مع المعنى العام للنص، وهو الفخر والاعتزاز بشعراء الأرض المحتلة.

ويلتقي النسق الثاني بالنسق الأول في خلق بنية توازٍ معتمدة على التماثل البنيوي، من خلال تقنية تكرار حروف المد، التي تكررت في هذا النسق ثمانياً وعشرين مرة، أي زاد ورودها عن النسق الأول بتسعة تكرارات، مما أدى إلى تزايد الإيقاع الموسيقي الصادر عنها، وخلق دلالة جديدة أيضاً.

إن تكرار حروف المد على مدار الأسطر الشعرية الستة من السطر السادس حتى السطر الحادي عشر، يشكل ملمحاً بارزاً يؤكد رغبة نزار القصدية أو اللاشعورية في إطلاق الآهات والحسرات نتيجة حالة التردي والتخاذل التي يعيشها الخانعون من كتاب العربية.

وقد استطاعت حروف المد خلق جو إيقاعي مناسب لآهات نزار المغلفة بالجلد والتقريع. كما يكرر الشاعر في هذا المقطع حرف الحلق: "العين" في "شعراء" التي تكررت مرتين، و"الحاء" في "المحتلة، حماما، يحسون، الأحلاما"، فيحدث تكرار هذين الحرفين إيقاعاً متناغماً، فضلاً عن تأكيدها أجواء الحسرة والضياع.

وكذلك تتعالق حروف المد مع حرف الشين الذي تكرر في المقطع ست مرات، ومن أهم صفات هذا الحرف التفشي والانتشار[1]. وهذا التكرار لحرف الشين "بما فيه من خشخشة

---

[1] عطية، خليل إبراهيم: في البحث الصوتي عند العرب، منشورات دار الجاحظ، بغداد، ١٩٨٣، ص٥٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

واحتكاك"[1] يوحي بالانتقال والحركة، فيتوازى مع حركة الإيقاع، الذي يتوازى بدوره مع المعنى الذي يريد الشاعر إيصاله للمتلقي، وهو انتقاده للكتاب العرب الخانعين، على امتداد الشرق العربي كله، رافضاً سلبيتهم في توظيف الكلمة الحرة الجريئة، ويصفهم بالتخلف والانسياق وراء العادات والأعراف التي لا تسمن ولا تغني من جوع.

وهكذا... أوجد تكرار حروف المد فضلاً عن تعالقها بحروف معينة في النص بيئة إيقاعية، من خلال "العلاقات الخاصة التي تجمعها ببعضها بعضاً، وما تحققه من فائدة على المستوى الدلالي"[2]. فاستطاع نزار من خلالها التعبير عن رؤاه القومية التي تلح عليه، وإيصالها بصورة فنية مؤثرة إلى نفس المتلقي وذهنه.

ونتناول في مثال آخر التوازي الصوتي الناتج عن تكرار الحروف (الأصوات) في القصيدة القبانية "لماذا يسقط متعب بن تعبان في امتحان حقوق الإنسان"، يقول فيها (من الرجز):

مُواطِنونَ.. دونَما وَطَنْ

مُطارَدونَ كَالعصافيرِ عَلى خَرائِطِ الزَّمَنْ

مُسافِرونَ دونَ أَوْراقٍ وَمَوْتى دونَما كَفَنْ[3]

يدور الحديث في هذا المقطع حول الوطن، ولو استقصينا حروف هذا الدال "الوطن" لوجدناها الأكثر تكراراً في النص، فالواو تكررت إحدى عشرة مرة، والطاء تكررت أربع مرات، والنون تكررت إحدى عشرة مرة، وهذا التكرار المرتفع لحرف الدال –الوطن–، يمكننا من تشكيله تسع مرات، ولو حاولنا وضع عنوان لهذا المقطع، فإننا لن نبتعد عن وضع دال

---

[1] الرواشدة، سامح: التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة، مجلة أبحاث اليرموك "سلسلة الآداب واللغويات"، مج١٦، ع٢، ١٩٩٨م، ص١٤.

[2] المرجع نفسه، ص١٤.

[3] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٦، ص١٠٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

"الوطن"، وهذا التكرار هو ما يمكن تسميته بالتكرار اللا شعوري[1]، فقضية الوطن؛ هذه القضية التي صارت هاجس نزار، ولدت ضغوطاً نفسية جعلت الأفكار المختزنة في اللاشعور تنهال تباعاً، فشكلت النص الشعري، ونسجت بنيته بدءاً من الحرف ثم الكلمة فالسطر الشعري، وهنا يأتي دور الحروف في ربط أجزاء المقطع الشعري، من خلال الإيقاع الموسيقي، فحرفا "الواو والنون" –وهما من حروف الذلاقة– يمتازان بالخفة في النطق، لذلك فهما يمتلكان الصفة الموسيقية ذاتها، ويتولد من نطقهما نغم حزين مؤثر في النفس، وحرف "الطاء" من حروف القلقلة التي تدل على الاضطراب، وتحدث تضخيماً موسيقياً.

وهنا، ينتج عن تكرار هذه الأحرف "و، ط، ن" توازٍ صوتي يرتبط دلالياً بالمعنى العام للمقطع، حيث حاكت هذه الأحرف الحالة النفسية لنزار بوصفه شاعراً قومياً حتى النخاع، شأنه شأنه كل مواطن غريب عن وطنه، ونقل هذه المحاكاة بصورة مؤثرة إلى المتلقي، لا سيما أن "تكرار الصوت يسهم في تهيئة السامع للدخول في أعماق الكلمة الشعرية"[2].

– تكرار حروف المعاني

*** تكرار حرف الجر**

وظف نزار تكرار حروف الجر في شعره السياسي آلية من آليات التوازي، حيث أنتج دلالات كان لها أثر في البناء العام للقصيدة، مثلما نجد في قصيدته "لماذا يسقط متعب بن تعبان في امتحان حقوق الإنسان"، فجاء الحرف "مِنْ" لازمة تتكرر في بداية كل سطر، معبرة عن رؤية نزار لواقع الشعوب العربية المرير، حيث أضحت كجواري القصر المسيرة لخدمة حاكمها، يقول (من الرجز):

---

[1] انظر: الكبيسي، لغة الشعر العراقي المعاصر، ص١٤٤.

[2] ربابعة: التكرار في الشعر الجاهلي، ص١٦٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

نَحْنُ جَواري القَصْرِ يُرْسِلونَنا

مِنْ حُجْرَةٍ لِحُجْرَة

مِنْ قَبْضَةٍ لِقَبْضَة

مِنْ هالِكٍ لِمالِكٍ

مِنْ وَثَنٍ إِلى وَثَنْ

نَرْكُضُ كَالْكِلابِ كُلَّ لَيْلَةٍ

مِنْ عَدَنٍ لِطَنْجَةٍ

مِنْ طَنْجَةٍ إِلى عَدَنْ[1]

يبين المقطع السابق مكانة الشعوب لدى حكامها، وقد عبر نزار عن ذلك بتكرار "من" ست مرات، لإبراز مدى سيطرة الحكام على شعوبهم، والتحكم بمصائرهم، وهنا تأتي براعة نزار قباني في توظيف "من"، حيث تسير أسطر المقطع في خط شعوري متصاعد، وفي كل مرة يتكرر فيها، تولد دلالة جديدة، فالحكام ضيقوا الوطن العربي الكبير، ليصير سجناً تقبع فيه الشعوب العربية، وهذا ما يدل عليه السطر "من حجرة لحجرة"، ثم يأخذ التكرار بعد ذلك منحىً أكثر ضيقاً، بانتقالهم من الحجرة إلى قبضة هذا الحاكم الظالم، الذي يتحول على الرغم من قوته وجبروته إلى وثن، لا مفر للشعوب من تقديم الولاء والطاعة له، لتظل في النهاية في ظل هؤلاء الحكام كالكلاب الضالة، وهي تركض لاهثةً من ضياع إلى ضياع.

*** تكرار حرف التشبيه**

يكرر نزار استخدام حرف التشبيه الكاف، ومن ذلك توظيفه في قصيدة "الممثلون" إذ يقول (من تفعيلة الرجز):

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٦، ص١٠١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

حينَ يَصيرُ الفِكْرُ في مَدينَةٍ

مُسَطَّحاً كَحَذْوَةِ الحِصانْ

مُدَوَّراً كَحَذْوَةِ الحِصانْ[1]

يتشكل في الأسطر السابقة نسق توازٍ اعتمد نزار في بنائه على تقنية تكرار التشبيه، التي أدت إلى وجود الترابط البنائي بتكرار الدوال "كحذوة الحصان"، الأمر الذي تولد عنه ترابط دلالي بين الدالين "مسطحاً/مدوراً" لينتج نسق التوازي في هذه الأبيات دلالة التسطيح والخواء، "فالفكر يتحول إلى بعد شكلي يتخذ الحلقة المدورة التي تشير إلى الفراغ، ليصل بهذا الشكل إلى الإفلاس الفكري الذي ينتهي إلى عدم الفاعلية وتوقف ممارسة التجدد في الحياة، مما يقود إلى التحجر وبالتالي إلى الخواء"[2].

ويقول في المقطع نفسه:

حينَ تَصيرُ بَلْدَةٌ بِأَسْرِها .

مَصْيَدَةً... وَالنَّاسُ كَالفِئْرانْ[3]

فيتوازى النسق الثاني مع النسق الأول، وذلك من خلال تكرار الدال "حين يصير" الذي يربط النسقين من الناحية البنائية، ثم يتشكل في المقطع الثاني توازٍ آخر معتمداً على تكرار البنى التشبيهية:

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ص١٠١.

[2] القرعان: تقنيات التوازي البلاغية في "الممثلون" لنزار قباني، ص١٤٩.

[3] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ص١٠٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

- البنية التشبيهية الأولى:

المشبه	حرف التشبيه	المشبه به
بلدة بأسرها	كـ (تقديراً)	مصيدة

- البنية التشبيهية الثانية:

المشبه	حرف التشبيه	المشبه به
الناس	كـ	الفئران

وهو توازٍ يؤدي إلى خلق دلالة السحق.

*** تكرار حرف العطف**

إن من آليات التوازي التي وظفها نزار تكرار حروف العطف، من مثل حرف "الواو"، الذي يساعد على الربط بين أجزاء النص الشعري الأفقية والرأسية، فضلاً عن إسهامه في التوزيع الإيقاعي للألفاظ، ومثل هذا نجده في قصيدته "حوار مع عربي أضاع فرسه، التي يقول فيها (من المتدارك):

لَوْ أَمْلِكُ كُرْباجاً بِيَدي
جَرَّدْتُ قَياصِرَةَ الصَّحْراءِ مِنَ الأَثْوابِ الحَضَرِيَّة
وَنَزَعْتُ جَميعَ خَواتِمِهِمْ
وَمَحَوْتُ طِلاءَ أَظافِرِهِمْ
وَسَحَقْتُ الأَحْذِيَةَ اللَّمّاعَةَ
وَالسَّاعاتِ الذَّهَبِيَّة
وَأَعَدْتُ حَليبَ النّوقِ لَهُمْ
وَأَعَدْتُ سُروجَ الخَيْلِ لَهُمْ

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وَأَعَدْتُ لَهُمْ

حَتّى الأَسْماءَ العَرَبِيَّة[1]

فلا يخفى اتكاء نزار على حرف "الواو" في بناء الأسطر الشعرية، إذ تكرر وروده سبع مرات، جاءت لتأكيد معنى واحد هو التغيير السياسي في الواقع العربي الأليم، الذي لا يتحقق إلا بمجموعة من الأفعال وهي:

١. الأفعال "جردت، ونزعت، ومحوت، التي تخلق دلالة التغيير باستئصال العادات السيئة المتفشية في المجتمع العربي؛

٢. الفعل "أعدت"، الذي كُرّر ثلاث مرات، ليعطي دلالة التأكيد على إعادة إحياء الأمجاد العربية، حتى يؤتي التغيير أكله.

ولعلنا نلاحظ الإيقاع الصوتي الناتج عن تكرار حرف "الواو"، فضلاً عما أفاده في بناء النص داخلياً، بربطه الفعل السابق بالفعل اللاحق، وأيضاً الإيقاع الصوتي الناتج عن تكرار حرف الواو مع ضمير المتكلم "تُ" مما يزيد من قوة الجرس الصوتي.

*** تكرار حرف النداء**

يعد حرف النداء "يا" أكثر أحرف النداء توظيفاً في شعر نزار السياسي. وأبرز ما يتصف به هذا الحرف أنه مركب من حرفي العلة "الياء والألف"، وهما من الحروف المعروفة باتساع الصوت بها وما امتازت به من موسيقية عند الإلقاء واجتماعها يزيد من قيمة الإيقاع الداخلي.

وقد اتكأ عليه -يا- نزار في شعره الغاضب، الناقد، مقدماً رؤاه السياسية في واقع الحكم العربي، فكان يسوقه، ثم يتبعه بصفات المعنى الذي يرمي إليه، ولعل ذلك ما جعله يفيد تنبيه

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ص٢٥٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

السامع لما يأتي بعدها، وهذا يسوغ استخدام نزار له في بداية السطر الأول بالذات، إذ يقول في قصيدته "حوار مع ملك المغول" (من الرجز):

يا مَلِكَ المَغول

يا قاهِرَ الجُيوشِ يا مُدَحْرِجَ الرُّؤوسْ

يا مُدَوِّخَ البُحورِ

يا عاجِنَ الحَديدِ يا مُفَتِّتَ الصُّخورْ

يا آكِلَ الأَطْفالِ يا مُغْتَصِبَ الأَبْكارْ

يا مُفْتَرِسَ العُطورْ

أَأَنْتَ.. والشُّرْطَةُ.. وَالْجَيْشُ..

عَلى عُصْفورْ؟؟؟[1]

دل حرف النداء "يا" في الأسطر السابقة على نداء البعيد حكماً وحقيقةً، ولعلنا ندرك من خلال هذا الوصف لملك المغول تموج الحركة الإيقاعية داخل المقطع الشعري، والدور الفنولوجي الذي أداه تكرار حرف النداء في تشكيل الموسيقى الداخلية، إذ عزز النداء في "يا ملك..."، "يا قائد..."، "يا مدوخ..."، "يا عاجن..."، "يا مفترس.."، "إيقاعية المد والإطلاق في أداة النداء "يا""[2].

ولم تكن الموسيقى الداخلية تعتمد على حرف النداء وحده، فقد اعتمدت كذلك على تعالقه مع عدد من الأصوات الأخرى، الأمر الذي يزيد من إيقاعية الموسيقى الداخلية للمقطع الشعري،

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ص٣١٨.

[2] الصائغ، وجدان: الاستعارة وإيقاعية التكرار في شعر "الأخطل الصغير"، جرش للبحوث والدراسات، مج ٤، ع١، ١٩٩٩م، ص٩٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

مما يقدم نوعاً من التوازي والإيقاع الحيوي الذي يبرز صورة حية تختلط فيها حاستا السمع والبصر معاً. ففضلاً عن ورود حرف النداء "يا" في السطر الأول، وتكراره أفقياً مرتين في السطر الثاني، ومرتين في السطر الرابع، ومرتين في السطر الخامس، تكرر حرف الميم مرتين في السطر الأول، وتكرر حرف الواو مرتين في السطر الثالث، وتكرر حرف الكاف مرتين في السطر الخامس، وبهذا التعالق بين حرف النداء "يا" وحروف "الميم والواو والكاف" يتشكل التوازي الصوتي، الذي يعكس التوازي المعنوي الذي يحمل دلالة الظلم والاستبداد المغلقة بالسخرية والاستهزاء، وما يتفرع عنها من معانٍ سلبية، ساقها نزار ليعري شخصية الحاكم العربي، الموازية لشخصية ملك المغول، فهو يمتلك قوة خارقة، يقود الجيوش، ويطيح بالرؤوس...، لكنه يوظف قوته وجبروته ضد أبناء شعبه الضعفاء، المقهورين والمغلوبين على أمرهم.

*** تكرار أداة الاستفهام**

إن أهم ميزات الشعر أنه لا يطلب إجابة على أسئلته، وإنما يطرحها لغايات في نفس الشاعر، وفي سبيل ذلك يطرح نزار قباني استفهاماته ويكررها في شعره السياسي بوصفها آلية من آليات التوازي الصوتي، ومن هذه الاستفهامات، أداة الاستفهام "مَنْ"، حيث يوظفها في قصيدته "الاستجواب" إذ يقول (من الرجز):

مَنْ قَتَلَ الإمامْ؟

المُخْبِرونَ يَمْلأونَ غُرْفَتي .

مَنْ قَتَلَ الإمامْ؟

أَحْذِيَةُ الجُنودِ فَوْقَ رَقْبَتي

مَنْ قَتَلَ الإمامْ؟

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

مَنْ طَعَنَ الدَّرْوِيشَ صاحِبَ الطَّرِيقَة

مَنْ قَتَلَ الإِمامْ؟[1]

يشكل السطر الأول "من قتل الإمام؟" منطلقاً بنائياً لخلق التوازي الصوتي في المقطع الشعري، الذي يتشكل من تقنية التكرار الرأسي لحرف الاستفهام "من"، الذي يقوم بربط الأبيات بنائياً، ويسهم في إيجاد الإيقاع الداخلي من ناحية، وخلق الترابط الدلالي من ناحية أخرى يتمثل ذلك بدلالة التغيير الذي ينشده نزار عبر:

١. تغيير المفهوم الخاطئ عن الإسلام، الذي شخصه نزار بالإمام المقتول؛

٢. استئصال العادات والتقاليد السلبية، التي أدت بالمجتمع العربي إلى التخلف والتردي، وشخصها نزار بالدرويش المقتول.

ويتحقق جمال التكرار هنا في أنه يدور حول السلطات التي تريد أن تعرف من الذي يحاول "أن ينزع العناكب التي تعشش في نفوسنا فهي مصرة على المضي في التخلف بتلك الشعوب التي ساقها قدرها إلى هذه السلطات"[2].

*** تكرار لا الناهية**

وظف نزار لا الناهية بكثرة في شعره السياسي، فوردت مثلاً أربع عشرة مرة في قصيدة "أحمر أحمر أحمر"، يقول (من تفعلية الرمل):

لا تُفَكِّرْ أَبَداً.. فَالضَّوْءُ أَحْمَرْ

لا تُكَلِّمْ أَحَداً.. فَالضَّوْءُ أَحْمَرْ

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ص١٢٣-١٢٥.

[2] الوصيفي، عبد الرحمن محمد: نزار قباني شاعراً سياسياً، دار الفكر الحديث للطباعة والنشر، القاهرة، ط٣، ٢٠٠٧م، ص٣٥٨-٣٥٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

لا تُجادِلْ في نُصوصِ الفِقْهِ، أَوْ في النَّحْوِ، أَوْ في الصَّرْفْ

لا في الشِّعْرِ، أَوْ في النَّثْرْ

لا تُغادِرْ قُنَّكَ الْمَخْتومَ بِالشَّمْعِ

لا تُحِبَّ امْرَأَةً... أَوْ فَأْرَةً

لا تُضاجِعْ حائِطاً، أَوْ حَجَراً، أَوْ مَقْعَداً..

لا تُفَكِّرْ بِعَصافيرِ الوَطَنْ

لا تُفَكِّرْ بِالَّذينَ اغْتَصَبوا شَمْسَ الوَطَنْ

لا تَنَمْ بَيْنَ ذِراعَيْ زَوْجَتِكْ

لا تُطالِعْ كُتُباً في النَّقْدِ أَوْ في الفَلْسَفَة

لا تُسافِرْ مَرَّةً أُخْرى لأوروبا

لا تُسافِرْ لِبلادِ اللهِ.. إِنَّ اللهَ لا يَرْضى لِقاءَ الجُبَناءْ

لا تَقُلْ بِاللُّغَةِ الفُصْحى: أَنا مَرْوانُ أَوْ عَدْنانُ أَوْ سَحْبانْ[1]

جاءت "لا" لازمة تتكرر في بداية كل سطر، وعلى الرغم من كثرة تكرارها، فقد تمكن نزار من السيطرة عليه، وتوظيفه توظيفاً فنياً، يرمي من ورائه إلى التركيز على حالة لغوية واحدة، من خلال توكيدها عدة مرات بصيغ متشابهة ومختلفة، من أجل الوصول إلى صورة شعرية قائمة على المستويين الإيقاعي والدلالي، فوظفها نزار بوصفها آلية من آليات التوازي الصوتي، التي تقوم بربط أبيات النص رأسياً، معطية إيقاعاً داخلياً يتواءم مع المعنى العام للنص، وهو فقدان المواطن العربي لحريته.

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٦، ص١٣٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

*** تكرار أداة الشرط "لو":**

كان تكرار نزار أداة الشرط "لو" مصحوباً دائماً بالتحسر والحزن العميق في نفسه على الواقع المرير الذي تحياه الأمة العربية، ومن الشواهد التي برع نزار في توظيف تكرار "لو" فيها قصيدة "إلى الجندي العربي المجهول"، يقول (من الرجز):

لَوْ يَقْتَلونَ.. مِثْلَما قُتِلْتْ

لَوْ يَعْرِفونَ أَنْ يَموتوا.. مِثْلَما فَعَلْتْ..

لَوْ مُدْمِنو الْكَلامِ في بِلادِنا

قَدْ بَذَلوا نِصْفَ الَّذي بَذَلْتْ..

لَوْ أَنَّهُمْ مِنْ خَلْفِ طاوِلاتِهِمْ.

قَدْ خَرَجوا.. كَما خَرَجْتَ أَنْتْ..

لَوْ قَرَأوا..

-وَهُم يَنامونَ عَلى صُدورِ مَحْظِيّاتِهِمْ-

بَعْضَ الَّذي كَتَبْتْ[1]

استعان نزار بآلية تكرار الأداة "لو" لخدمة نصه بنائياً ودلالياً، إذ يقوم "الشطر الأول بعرض فكرة ما، ثم يكرر الشطر الثاني تلك الفكرة، أو يخالفها، ويهدف... إلى إحداث تأثير مباشر في المتلقي وإقناعه بوجهة نظره"[2].

وتأتي بقية التكرارات "لو يعرفون، لو.. بذلوا، لو.. خرجوا، لو وقرأوا"، لتوليد أفكار جديدة تتمحور كلها في سياق إتمام الفكرة الأولى، وهي خيانة الحكام العرب وتخاذلهم، مما أدى

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ص٣٢١-٣٢٢

[2] الرواشدة: التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة، ص٢١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

إلى انتفاء وجود الوحدة العربية، لذلك نجده يأتي بجملة جواب واحدة لكل هذه التكرارات هي "لتحرر الوطن المحتل".

فيبرز دور الآلية التكرارية للأداة "لو" بوصفها آلية من آليات التوازي على المستوى الدلالي، مما يرفد الرؤية الشعرية العامة بالمعاني الجزئية التي تشكلها. وعلى المستوى الصوتي الإيقاعي يلعب تكرار الحرف "لو" دوراً مهماً في إنتاج الإيقاع الداخلي ونموه، فضلاً عن دور هذه الآلية التكرارية في إيجاد الترابط بين الأسطر، لينجم عن مستويات التوازي هذه تلاحم بين المبنى والمعنى، وبين الإيقاع والجو العام للنص.

- تكرار الاسم

يشكل تكرار الاسم ملمحاً أسلوبياً بارزاً في الشعر السياسي لنزار قباني، وتبدو أهمية هذا النوع من التكرار بجعل الاسم المكرر نقطة ارتكاز يتكئ عليها نزار في البناء العام لنصه، وحتى يؤتي التكرار أكله فإنه ينبغي أن يكون اللفظ المكرر "وثيق الارتباط بالمعنى العام وإلا كان لفظية متكلفة لا سبيل إلى قبولها. كما أنه لا بد أن يخضع له الشعر عموماً من قواعد ذوقية وجمالية وبيانية فليس من المقبول، مثلاً، أن يكرر الشاعر لفظاً ضعيف الارتباط بما حوله أو لفظاً ينفر منه السامع"[1].

ومن أنوع هذا التكرار التي وردت عند نزار قباني: تكرار أسماء الأعلام، وتكرار أسماء المدن، وتكرار أسماء الأشياء.

---

[1] الملائكة: قضايا الشعر العربي المعاصر، ص٢٦٤؛ وانظر: الوصيفي: نزار قباني شاعراً سياسياً، ص٣٣٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

*** تكرار أسماء الأعلام**

ومن الأمثلة على تكرار أسماء الأعلام قصيدته "من يوميات شقة مفروشة" التي يقول فيها (من الرجز):

هذي البِلادُ، شِقَّة مَفْروشَةٌ

يَمْلِكُها شَخْصٌ يُسَمّى عَنْتَرَة.

يَسْكَرُ طولَ اللّيْلِ عِنْدَ بابِها

وَيَجْمَعُ الإيجارَ مِنْ سُكّانِها

وَيَطْلُبُ الزَّواجَ مِنْ نِسْوانِها

وَيُطْلِقُ النّارَ عَلى الأَشْجارِ، وَالأَطْفالِ،

وَالْعُيونِ، وَالأَثْداءِ..

وَالضَّفائِرِ الْمُعَطَّرَة...

لا شَيْءَ في إِذاعَةِ الصَّباحِ يَهْتَمُّ بِهِ.

فَالْخَبَرُ الأَوَّلُ فيها

خَبَرٌ عَنْ عَنْتَرَة.

وَالْخَبَرُ الأَخيرُ فيها

خَبَرٌ عَنْ عَنْتَرَة.

لا شَيْءَ في البَرْنامَجِ الثّاني سِوى

عَزْفٍ عَلى القانونْ

مِنْ مُؤَلَّفاتِ عَنْتَرَة.

وَباقَةٌ مِنْ أَرْدَأِ الشِّعْرِ..

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

بِصَوْتِ عَنْتَرَةْ..

وَلَوْحَةٍ زَيْتِيَّةٍ

مِنْ خَرْبَشاتِ عَنْتَرَةْ[1]

كرر نزار اسم "عنترة" في هذه القصيدة أربعاً وعشرين مرة، حيث اتكأ على التقنية التكرارية لهذا الاسم لطرح المعاني التي يريدها. وقد جاء توظيفه لهذه الشخصية التاريخية كي يقدم من خلالها المفارقة الكبيرة بين واقعين مختلفين، اتسم الأول منها بالقوة والشجاعة والدفاع عن المظلومين، بينما يقابله في الوقت الحاضر واقع عربي يتسم بالبطش والتسلط والقمع الذي أسقطه نزار على الحكام العرب المستبدين، إذ إن "التاريخ ليس وصفاً لحقبة زمنية من وجهة نظر معاصر لها.. إنه إدراك معاصر أو حديث له فليست هناك إذاً صورة جامدة ثابتة لأي فترة من هذا الماضي"[2].

وتختص القيمة التكرارية لاسم "عنترة" في ترابط المقاطع الشعرية للنص، ضمن وحدة معنوية متماسكة مع احتفاظ كل مقطع باستقلاليته ومعناه الجزئي، الأمر الذي يساعد في طرح الرؤية النزارية العامة التي يريد نقلها إلى المتلقي، وهي بطش الحكام العرب وتسلطهم، فضلاً عن إسهام هذه التكرارات في خلق الإيقاع الصوتي الذي يتوازى مع المعنى العام للنص.

*** تكرار أسماء المدن:**

من أسماء المدن التي تكررت بكثرة في شعر نزار السياسي مدينته ومسقط رأسه "دمشق"، ونأخذ مثالاً على تكرار هذا الاسم قصيدته "أنا يا صديقة متعب بعروبتي"، يقول (من الكامل):

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٦، ص٥٤١-٥٤٨.

[2] ناصف، مصطفى: دراسة الأدب العربي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت، ص٢٠٥، ٢٠٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

قَمَـــرٌ دِمَشْـــقِيٌّ يُســـافِرُ فـــي دَمـــي ... وَبَلابِـــلٌ.. وَسَـــنابِلٌ.. وَقِبـــابُ
الفُـــلُّ يَبْـــدَأُ مِـــنْ دِمَشْـــقَ بَياضُـــهُ ... وَبِعِطْرِهـــا تَتَطَيَّـــبُ الأَطْيـــابُ
وَالمـــاءُ يَبْـــدَأُ مِـــنْ دِمَشْـــقَ... فَحَيْثُمـــا ... أَسْـــنَدْتَ رَأْسَـــكَ، جَـــدْوَلٌ يَنْســـابُ
وَالحُـــبُّ يَبْـــدَأُ مِـــنْ دِمَشْـــقَ... فَأَهْلُنـــا ... عَبَـــدوا الجَمـــالَ، وَذَوَّبـــوهُ... فَـــذابوا
وَالخَيْـــلُ تَبْـــدَأُ مِـــنْ دِمَشْـــقَ مَسَـــارَها ... وَتُشَـــدُّ لِلْفَـــتْحِ الكَبيـــرِ رِكـــابُ
وَالدَّهْرُ يَبْـــدَأُ مِـــنْ دِمَشْـــقَ... وَعِنْـــدَها ... تَبْقَـــى اللُّغـــاتُ، وَتُحْفَـــظُ الأَنْســـابُ
وَدِمَشْـــقُ تُعْطـــي لِلْعُروبَـــةِ شَـــكْلَها ... وَبِأَرْضِـــها تَتَشَـــكَّلُ الأَحْقـــابُ[1]

إن تكرار الدال "دمشق" سبع مرات في هذا المقطع الشعري يبين مدى ارتباط الشاعر بمدينته، ويرجع جمال تكرار هذا الاسم إلى ارتباطه بمشاعر نزار الجياشة نحوها، حيث كان يضيف في كل مرة فاعلية تخدم تماسك البناء العام للمقطع. فاستطاع نزار توظيفه بوصفه وسيلة للربط بين الأبيات، فضلاً عن توظيفه آلية ربط أخرى هي تكرار حرف العطف "الواو"، التي وردت عشر مرات، مما أدى إلى إحداث تنغيم صوتي من شأنه جذب المتلقي للنص، وكذلك أفاد نزار من تكرار بعض الحروف والكلمات بوصفها آلية توازٍ صوتي جديدة أسهمت في تشكيل البنية العامة للنص، مما انعكس إيجاباً على خلق نوع من الإيقاع يتناسب والسياق الذي وجدت فيه، وساعد في إبراز المعاني التي يريد نزار إبرازها، ومن ذلك توظيفه الفعل "يبدأ" خمس مرات، وحرف الجر "من" خمس مرات أيضاً، فأدى ذلك إلى توزيع الإيقاع والسلاسة والانسيابية للألفاظ. وكان التكرار غني الدلالة، فـ"دمشق" ينبوع العطر للعالم بأسره، ومصدر الخصب والنماء والجمال، وملتقى الأحبة، ومركز دفع الجيوش الفاتحة حتى أن التاريخ بدأ من دمشق، وهي التي تعطي للعروبة الشكل العربي والمدائح العربية. لنصل إلى المعنى العام الذي يسعى نزار إلى تحقيقه في النص وهو بعث مجد دمشق العريق.

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ص٦٣٤-٦٣٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

*** تكرار أسماء الأشياء:**

وكذلك كرر نزار بعض الألفاظ، ومن ذلك لفظة "الطبلة" في قصيدته "عزف منفرد على الطبلة"، يقول (من المتدارك):

الحاكِمُ يَضْرِبُ بِالطَّبْلَة

وَجَميعُ وَكالاتِ الإعْلامِ تَدُقُّ عَلى ذاتِ الطَّبْلَهْ

وجَميعُ وُكالاتِ الأَنْباءِ تُضَخِّمُ إيقاعَ الطَّبْلَهْ

....

الدَّوْلَةُ مُنْذُ بِدايَةِ هذا القَرْنِ تُعيدُ تَقاسيمَ الطَّبْلَهْ:

"العَدْلُ أَساسُ المُلْكِ"

"الشّورى بَيْنَ النّاسِ أَساسُ المُلْكْ"

الشَّعْبُ -كَما نَصَّ الدُستورُ- أَساسُ المُلْكْ"

يا رَبَّ الكَوْنِ شَبِعْنا مِنْ ضَرْبِ الطَّبْلَهْ

"القَمْعُ أَساسُ المُلْكِ"

"شَنْقُ الإنسان أساس الملك"

"حكم البوليس أساس الملك"

"تأليه الشخص أساس الملك"

طبلهْ.... طبلهْ...

"تجديد البيعة للحكام أساس الملك"

لا يوجد عري أقبح من عري الدولة..

طبلهْ.... طبلهْ...

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وطن عربي تجمعه من يوم ولادته طبلة..

وتفرق بين قبائله طبلة

أفراد الجوقة.. والعلماء، وأهل الفكر

وأهل الذكر، وقاضي البلدة..

يرتعشون على وقع الطبلة[1]

كرر نزار الدال "الطبلة" اثنتي عشرة مرة، واتخذ منه مرتكزاً ينطلق منه ليبث أحاسيسه وما يعتمل في نفسه من انفعالات، تستفز العرب وتستثير نخوتهم؛ أملاً في التغيير نحو الأفضل.

ونجد أن الدال المكرر "الطبلة" في هذه القصيدة يتخلى عن دلالته ليحمل أبعاداً مختلفة أطّرها نزار بأسلوب السخرية والتهكم، الذي "يعبر عن شعوره بالتعالي ممتزجاً بالبغض وحب الانتقام في كثير من الأحيان، ولهذا يغلب أن نراه قائماً على التكرير ليكون أشفى لنفسه وألذع لنفس المتهكم به"[2].

يكرر نزار الدال "الطبلة" الوارد في السطر الأول ليكون مرتكزاً له في تفريغ المعاني والدلالات التي يرتضيها، وهنا يتشكل نسق توازٍ يمتد من السطر الأول إلى السطر الثالث، حيث أظهرت تقنية التكرار للدال "الطبلة" ترابطاً بنائياً متمثلاً في التكرار اللفظي لهذا الاسم، وآخر دلالياً، وهو الوصول إلى دلالة الخواء التي تتلبس الإعلام العربي؛ فالاستبداد في الحكم ظاهرة جلية في الوطن العربي، والدعامة الأساسية له الإعلام، الذي أضحى "ببغاء يردد ما يقوله الحاكم، ويتسابق الإعلاميون في النفاق حتى يحظى كل منهم برضى الحاكم"[3]، فيسارعون –

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٦، ص١٢٨، ١٣٢، ١٣٣، ١٣٤.

[2] السيد: التكرير بين المثير والتأثير، ص١٣٩.

[3] الوصيفي: نزار شاعراً سياسياً، ص٢٨٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

كونهم واجهة إعلامية للحاكم- إلى رفع الشعارات الزائفة، التي تؤكد دعائم الملك المتمثلة بالعدل والشورى والشعب، ليتخذ الإعلام بذلك بعداً شكلياً خاوياً تماماً كالطبلة، فيفقد بذلك دوره التنويري المناط به.

ثم يلتقي المقطع الثاني بالمقطع الأول على خلق بنية توازٍ جديدة معتمدة على التكرار اللفظي للدال "الطبلة"، الذي يربط بين المقطعين بعلاقة التماثل البنائي، وقد امتد هذا التوازي التكراري من السطر الثامن إلى السطر الحادي والعشرين لتتشكل منه الدلالة الحقيقية لـــ"الطبلة" المتمثلة في الترديد الزائف، إذ يتخذ الإعلام بعداً صوتياً كالطبلة، وتبدو هذه العلاقات الدلالية واضحة في الأسطر الثامن والثالث عشر والسادس عشر والسابع عشر والثامن عشر والحادي والعشرين، وهي أسطر شكلت بنية تكرار عمودي تتماثل فيها معاني الدلالة الكلية لهذا المقطع، فيتبدى البعد الحقيقي للطبلة، المرتبطة بالملك الذي يرفع الشعارات الزائفة عبر بوق الإعلام الكاذب، وفي حقيقة الأمر يقوم على قمع المواطن وتعذيبه وسجنه، وتأليه الحاكم، وتجديد البيعة له.

لقد أدرك نزار الواقع العربي، الذي يرزح تحت زيف الإعلام الفاسد الذي يطبل ويزمر للحاكم الظالم، فاتخذ من تكرار الدال "الطبلة" المشحون بطاقة تأثيرية تزيد من فاعلية الاستحواذ على ذهن المتلقي، فكان تكراراً حيوياً في التشكيل الدلالي، والتشكيل الفني، وما زاد في حيويته وضع التعليلات والمسوغات المكررة، مما ينفي عنه صفة النمطية المؤدية إلى السأم والملل، "فإذا كان الباعث قوياً كان صداه تكرير اللفظ المنبئ بالخطر، وكثيراً ما يقترن التحذير بالتعليل ليبلغ أثره وجدان السامع عن طريق الإقناع"[1].

---

[1] السيد: التكرير بين المثير والتأثير، ص١٢١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

كما رأينا، تكون النص الشعري من واحد وعشرين سطراً، شكل الدال "الطبلة" نقطة التبئير فيه، فوصل عدد تكراره إلى اثنتي عشرة مرة، تمظهر من خلاله بوصفه بنية أولى للتشكيل الصوتي في النص، فساعد في إيجاد الإيقاع الداخلي، عبر امتداده العمودي، الذي نمّى حركة الإيقاع من خلال النغم المتولد عن تكراره، وربط أجزاء النص.

وهكذا نتج عن توظيف التقنية التكرارية للدال "الطبلة" توازٍ صوتي تبرزه الموسيقى الداخلية المتشكلة في النص، ويحاذيه توازٍ دلالي، تبرزه الرؤية الكلية للنص المتمثلة في كشف زيف الإعلام العربي ونفاقه، واستخفافه بالعقل العربي، بل وتهميشه، الأمر الذي انعكس سلباً على واقع المجتمع.

- تكرار الفعل:

*** تكرار الفعل الماضي**

يقول نزار في قصيدته "التصوير في الزمن الرمادي (من المتقارب):

أُحاوِلُ مُنْذُ الطُّفولَةِ
أَنْ أَتَصَوَّرَ شَكْلَ الوَطَنْ
رَسَمْتُ بُيوتاً،
رَسَمْتُ سُقوفاً،
رَسَمْتُ وُجوهاً،
رَسَمْتُ مَآذِنَ مَطْلِيَّةً بِالذَّهَبْ
رَسَمْتُ شَوارِعَ مَهْجورةً
يُقَرْفِصُ فيها.. لِكَيْ يَسْتَريحَ التَّعَبْ
رَسَمْتُ بِلاداً تُسَمّى مَجازاً

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

بِلادَ العَرَبْ[1]

تشكل التقنية التكرارية للدال "رسمت" الذي ورد ست مرات انعكاساً لما يختلج في نفس نزار قباني من مشاعر وانفعالات، وما يدور في ذهنه من معانٍ ودلالات، "فكلما تشابهت البنية اللغوية مثلت بنية نفسية متشابهة ومنسجمة، تهدف إلى تبليغ رسالة عن طريق الإعادة والتكرار"[2].

ويظهر الدور الإيقاعي جلياً لتكرار الدال "رسمت"، إذ جاء سلسلة مولدة للموسيقى الداخلية ومنتجة للإيقاع المرغوب فيه عند المتلقي، فضلاً عن إسهامه في تشكيل الصورة الكلية المسيطرة على نزار.

وعمل هذا التكرار على تصعيد الدلالة الوجدانية لدى المتلقي، وكذلك تصعيد التوازي الشكلي الذي أنتج نمطاً إيقاعياً في النص. فيصنع نزار قباني توازياً دلالياً، من خلال إعادة رسم الوطن العربي كما يحب أن يكون، إذ يرسم البيوت، والسقوف، والوجوه، والآذان، والشوارع المهجورة، والبلاد، ليعمق دلالة "فقدان الهوية العربية".

*** تكرار الفعل المضارع**

يقول نزار في قصيدته "إفادة في محكمة الشعر" (من الخفيف):

نَـــرْفُضُ الشِّـــعْرَ كيميـــاءً وَسِـــحْراً

قَتَلَتْنـــــا الْقَصـــــيدَةُ الْكيميـــــاءُ

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٦، ص٣٤٣.

[2] مفتاح، محمد: المنهاجية بين خصوصيتي علم الموضوع والثقافة القومية: قضايا المنهج في اللغة والأدب، دار توبقال للنشر، ١٩٨٧م، ط١، ص١٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

نَـــرْفُضُ الشِّـــعْرَ مَسْـــرَحاً مَلَكِيّـــاً

مِـــنْ كَراســـيهِ، يُحْـــرَمُ الْبُسَـــطاءُ

نَـــرْفُضُ الشِّـــعْرَ أَنْ يَكـــونَ حِصـــاناً

يَمْتَطيـــــهِ الطُّغـــــاةُ وَالأَقْوِيـــــاءُ

نَـــرْفُضُ الشِّـــعْرَ عَتْمَـــةً وَرُمـــوزاً

كَيْـــفَ تَسْـــتَطيعُ أَنْ تَـــرى الظَّلْمـــاءُ؟

نَـــرْفُضُ الشِّـــعْرَ أَرْنَبـــاً خَشَـــبِيّاً

لا طُمـــــوحَ لَـــــهُ وَلا أَهْـــــواءُ

نَرْفُضُ العاطِلينَ فـــي قَهْـــوَةِ الشُّـــعَراءِ

دُخـــــانٌ أَيّـــــامُهُمْ وَارْتِخـــــاءُ[1]

تشكل التقنية التكرارية للدال "نرفض"، الذي تكرر ست مرات، نقطة التبئير التي تدور في فلكها الأبيات، وهي تعكس مشاعر نزار وانفعالاته، وتجذب انتباه المتلقي وتستفز وعيه لمعرفة ما وراء هذه التكرارات من دلالات. ولعلنا ندرك دور هذه التقنية التكرارية في تشكيل الإيقاع الداخلي للنص عبر الحركة العمودية لها، فهي تنمي حركة الإيقاع، وتديم التواصل بين الأبيات، من خلال النغم المتولد عنها. فنزار يصور لنا سلبية الكاتب العربي إزاء الدفاع عن

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ص٣٩٩-٤٠٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الوطن -لاسيما الشعراء-، فيرفض الشعر المصنوع المتكلف، الذي لا يعبر عن رأي صاحبه، ويرفض الشعر المسخر لخدمة السلطات، ويرفض الشعر الوسيلة، ويرفض الشعر الخائف، ويرفض الشعر الخانع المستسلم، ويرفض الشعر الصامت، فالدال "ترفض" في ذاته يدل على الاستمرارية، وجاء تكراره يؤكد ذلك الرفض وبهذا يبرز دوره على المستويين: الإيقاعي، والدلالي، مبرزاً الرؤية الشعرية التي يريدها نزار وهي "التغيير".

نخلص مما سبق أن للتكرار في شعر نزار قباني السياسي حضوراً لافتاً، بحيث يشكل "ظاهرة هامة وعامة في قصائده، حيث تصبح العبارة المكررة محطة ينطلق منها مقطع جديد... أو أن يكون التكرار بإضافة جملة جديدة، تشحن العبارة المكررة بإيحاءات جديدة، أو أن يكون التكرار مصحوباً بتعمق في الصورة والمشاعر وليس العبارة وحدها"[1].

لقد وظف نزارالتكرار بوصفه تقنية أسلوبية لها دور كبير في إغناء النص على المستويين؛ الفني، والنفسي.

فعلى المستوى الفني (الإيقاعي)، فأول ما يلحظ أن التكرار النزاري تكرار نغمي، يراد به تقوية الجرس، فهو "رنة لفظية قوية كررها الشاعر ليصل بها الكلام ويبالغ في جرسه"[2]، لأن "كل تكرار مهما يكن نوعه، يستفاد منه زيادة النغم وتقوية الجرس"[3]، الأمر الذي ينبني عليه استثارة المتلقي، وجذبه نحو النص.

---

[1] الدهان، ميرفت: نزار قباني والقضية الفلسطينية، بيسان للنشر والتوزيع والإعلام، بيروت، ط١، ٢٠٠٢م، ص١٥١-١٥٢.

[2] المجذوب، عبدالله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، البابي الحلبي – القاهرة، ط١، ١٩٥٥م، ج٢، ص٥١.

[3] المرجع نفسه، ج٢، ص١٢٦، ١٢٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فضلاً عن ذلك، يسهم التكرار في ربط النص بنيوياً ودلالياً، إذ إن اطراد ظاهرة التكرار في شعر نزار السياسي يشحذ النص بطاقات موسيقية، تؤكد عناصر الإيقاع الأخرى. وقد وظف نزار هذا التكرار الإيقاعي توظيفاً فنياً بوصفه وسيلة لغوية موحية بالمعاني العامة للنص.

كما حققت ظاهرة التكرار بعداً جمالياً آخر، إذ خلقت الدهشة والمفاجأة لدى المتلقي، فالشعر كما يقول: "ليس انتظار ما هو منتظر، وإنما هو انتظار ما لا ينتظر.. وإنه -في تصوري- عملية انقلابية يخطط لها وينفذها إنسان غاضب، ويريد من ورائها تغيير صورة الكون. ولا قيمة لشعر لا يحدث ارتجاجاً في قشرة الكرة الأرضية، ولا يحدث تغييراً في خريطة الدنيا، وخريطة الإنسان"[1].

أما على المستوى النفسي "الانفعالي"، فيربط التكرار ببعده النفسي، الذي يجمع الشاعر والمتلقي على حد سواء، فالتكرار عند نزار لا يعني التوكيد فقط، فهذا النوع من التكرار هو "أبسط قاعدة نستطيع أن نصوغها بالاستقراء ونستفيد منها... إن التكرار في حقيقته إلحاح على جهة هامة في العبارة، يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها"[2].

فالتكرار هنا يسلط الضوء على الفكرة المسيطرة على نزار، التي تهزه من الداخل، كاشفة لنا عن مكنونات نفسه، ففي أغلب الأحيان "يتعلق وعي الإنسان في لحظات المحن والأزمات النفسية والعاطفية بكلمة معينة استدعاها وعيه من الماضي، أو طرقت ذهنه في التو واللحظة، وكأنما تهبط بعد ذلك إلى اللاشعور، وتبقى حبيسة فيه فترة من الزمان لتطفو إلى الوعي بين الحين والحين"[3].

---

[1] قباني: الأعمال النثرية الكاملة، قصتي مع الشعر، ص٢٦٠ - ٢٦١.

[2] الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص٢٧٦.

[3] السيد، شفيع: أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء، مجلة إبداع، مج٣، ع٦، يونيو، ١٩٨٤م، ص٢٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وبهذا تكون ظاهرة التكرار انعكاساً للحالة الشعورية لنزار، والتي يتحسس آثارها في الواقع العربي، فيتخذ منه -التكرار- وسيلة للتعبير عنها، حيث إن "التكرار الصوتي والتوتر الإيقاعي يقومان بمهمة الكشف عن القوة الخفية للكلمة"[1].

وهنا تتأتى وظيفة الإيقاع التكراري في التأثير على المتلقي، واستقطابه ليعيش لحظات التوقع أو الدهشة، ومحاكاة الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر. وهكذا يسهم كل من المستويين الفني والنفسي للتكرار بالبناء العام للنص الشعري، الذي يمكن تمثيله وفق رسمة جوزيف شريم بالمثلث التالي:

فالأصوات "في نظام اللغة الفنولوجي لا قيمة رمزية لها، بينما هي تثير بعض مشاعر القارئ أو المستمع في سياق كلام محدد، مكتوب أو شفهي، بالاتفاق مع المعنى"[2].

ب. التكرار المركب

أما التكرار المركب، فنمثل عليه من شعر نزار من خلال نمطين؛ تكرار رؤوس الجمل وتكرار الجمل.

---

[1] أ. ف تشيتشرين: الأفكار والأسلوب: دراسة في الفن الروائي ولغته، ترجمة حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ١٩٦٤م، ص٥٠.

[2] شريم جوزيف: الهندسة الصوتية في القصيدة المعاصرة، عالم الفكر، الكويت، مج٣٢، ع٣-٤، ص١١٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

١. تكرار رؤوس الجمل

لجأ نزار قباني إلى هذا النمط التكراري في كثير من قصائده السياسية، ومن ذلك ما بدا واضحاً في قصيدة "من مفكرة عاشق دمشقي"، يقول فيها (من البسيط):

أيا فِلِسْـطينُ.. مَـنْ يُهْـديكِ زَنْبَقَـةً
وَمَنْ يُعيدُ لَـكِ البَيْـتَ الَّـذي خَرِبـا

فَواحِـدٌ.. أَعْمَـتِ النِّعْمَـى بَصـيرَتَهُ
فَلِلْخَنى.. وَالْغَواني.. كُـلُّ مـا وَهَبـا

وَواحِـدٌ.. بِبِحـارِ الـنِّفْطِ مُغْتَسِـلٌ
قَدْ ضاقَ بِالْخَيْشِ ثَوْباً، فارْتَدى القَصَبا

وَواحِـدٌ.. نَرْجِسِـيٌّ فـي سَـريرَتِهِ
وَواحِدٌ.. مِنْ دَمِ الأَحْرارِ قَـدْ شَـرِبا[1]

نجد نزاراً يركز على دال واحد يتصدر الجمل هو الدال "واحد"، ، إذ يكرره أربع مرات، بغية الوصول إلى صورة شعرية معينة يتفاعل فيها المستويان الإيقاعي والدلالي، فجاءت التقنية التكرارية معبرة عن الحالة الشعورية المخيمة على النص بشكل عام، والتي يدين نزار من خلالها العرب من المحيط إلى الخليج، فبينما تنتظر فلسطين التحرير على أيديهم، يخذلونها.

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ص٤٢٢-٤٢٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويعدد نزار صور هذا الخذلان: فمنهم من آثر توظيف ثرائه في إشباع ملذاته ورغباته، ومنهم من يوظف نفطه في حياة الترف والنعيم وارتداء الحرير، ومنهم من يجاهد لتحرير فلسطين في الظاهر، لكنه في حقيقة الأمر بعيد كل البعد عن معاناتها وآلامها، ومنهم بدلاً من أن يكون عدواً للمحتلين صار عدواً للأحرار ممن يدافعون عن فلسطين؛ لوقوفهم ضد مصالحه الشخصية.

فحقق التكرار توازياً عمودياً بين الأبيات، ساعد على تماسكها، وتناسب مع مضمونها، حيث أفضي إلى دلالة معنوية واحدة تمثلت في "التخاذل العربي"، مع احتفاظ كل بيت بمعناه. وما زاد من إيقاعية هذا الدال (واحد) الأصوات المكونة له، فبدأت بحرفي المد "و، ا"، اللذين يمتازان -كما ذكرنا سابقاً- باتساع الصوت والتصويت، فإذا اجتمعا زاد ارتفاع النغم الذي ينطلق منه نزار بثورة عارمة، مديناً العرب المتخاذلين، لكنها سرعان ما تخبو عند النطق بحرفي "الحاء، والدال المنونة"، وما يتولد عنهما من نغم حزين. وهذا التشكيل الإيقاعي للأصوات يصب في خدمة الموسيقى الداخلية، فضلاً عن إمكانية نقل المتلقي إلى الجو الذي يعيشه نزار، والذي يظهر فيه التحسر والحنق والحزن على فلسطين وعلى العرب في آن.

كما نجد مثل هذا النمط التكراري في قصيدة "بيروت محظيتكم.. بيروت حبيبتي" (من الرمل):

طَمْئِنيني يا صاحِيَةَ الْوَجْهِ الْحَزِينْ

كَيْفَ حالُ الْبَحْرِ؟

هَلْ هُمُ قَتَلوهُ بِرَصاصِ الْقَنْصِ مِثْلَ الآخَرِينْ

كَيْفَ حالُ الحُبِّ؟

هَلْ أَصْبَحَ أَيْضاً لاجِئاً... بَيْنَ أُلوفِ اللاجِئِين؟

كَيْفَ حالُ الشِّعْرِ؟

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

هَلْ بَعْدَكِ -يا بَيْروتُ- مِنْ شِعْرٍ يُغَنّى؟[1]

تعد هذه القصيدة من النتاج الشعري النزاري الذي تحدث فيه عن الحرب الأهلية المدمرة في لبنان. وتكرار "كيف" ثلاث مرات في المقطع السابق الذي يوظفه نزار للسؤال عن بيروت يؤكد ارتباطه الوثيق بها، ويعكس لنا هذا الجانب عنده.

وينبع جمال التكرار هنا من النمطية الاستفهامية الصادرة عن نزار الحزين المفجوع، ليصل صدى هذا الاستفهام إلى أذن المتلقي ممتلئاً أسى ولوعةً لما لحق بيروت من دمار، كما اتكأ عليه نزار في الربط البنائي للأسطر الشعرية، فوظفه توظيفاً استفهامياً إذ يتبع كل سؤال بسؤال استنكاري في كل مرة يرد فيها.

فجاء التكرار في الأسطر السابقة حيوي الدلالة يخص من خلاله بيروت الحب، والسحر والجمال، والحرية. فضلاً عن خلقه نوعاً من الإيقاع الاستفهامي الذي من شأنه جذب المتلقي واستفزازه، وقد امتد عمودياً على طول المقطع الشعري، الذي أغنى الموسيقى الداخلية، لا سيما أنه يزاوج بين استخدام كيف وهل؛ مما يؤدي إلى خلق تنوع في التوازي الصوتي الذي يسهم في دفع الأسطر الشعرية نحو التوازي الدلالي المتمثل في "رثاء بيروت".

٢. تكرار الجمل

يرد هذا النمط من التكرار كثيراً في قصائد نزار قباني السياسية، مثل تكراره جملة "نحن راجعون" في قصيدته "الممثلون"، يقول (من الرجز):

"نَحْنُ راجِعونْ"

تَغَلْغَلَ الْيَهودُ في ثِيابِنا .

وَ"نَحْنُ راجِعونْ"

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ص٦١٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

صاروا عَلى مِتْرَيْنِ مِنْ أَبْوابِنا

و"نَحْنُ راجِعونْ"

ناموا عَلى فِراشِنا

وَ"نَحْنُ راجِعونْ"[1]

كرر نزار الجملة السياسية المشهورة "نحن راجعون" أربع مرات في النص. فطبيعة التجربة التي عاشتها الأمة العربية بعد نكسة حزيران جعلت هذه الجملة تفرض نفسها على نزار، وتترجم الحالة النفسية التي يعيشها عبر السخرية المرة والتهكم اللاذع.

يتخذ نزار من جملة "نحن راجعون" في السطر الأول مرتكزاً ينطلق منه في بناء رؤيته الشعرية التي يرتضيها، ثم يتكئ على تكرار هذه الجملة لتصوير أبعاد جديدة لها، حيث "إن الأمر يختلف في اللغة الشعرية، إذ هنا تكون الوحدات غير قابلة للتكرار، أو بصيغة أخرى، لا تظل الوحدة المكررة هي هي. وهو ما يجعلنا نتبنى كونها تصبح أخرى بمجرد ما تخضع للتكرار. فالتكرار الظاهر س. س لا يعادل س على المستوى الصوتي "الظاهر" للنص الشعري، ففيه تتكون ظاهرة غير قابلة للملاحظة، إلا أن لها أثر معنى شعري خالص يتمثل في أننا نقرأ في المقطع "المكرر" المقطع نفسه وشيئاً آخر"[2].

وقد ضم المقطع ثلاثة تكرارات تؤكد استمرارية حالة الضياع التي تعيشها الأمة العربية، فاليهود "دخلوا كياننا، وتمثلوه، أحاطوا بنا، وفرقونا، وقطعوا أوصال أوطاننا، فدخلوا ذاتنا، وغيروا أحلامنا، وخدرونا"[3]، وبعد هذا الضياع، ما زال عند العرب أمل بأنهم راجعون.

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ص١١٣.

[2] كرستيفا، جوليا علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، ط١، ١٩٩١م، ص٨٠-٨١.

[3] القرعان: تقنيات التوازي البلاغية في "الممثلون" لنزار قباني، ص١٦٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فكان هذا التكرار المتوازي للجملة الشعرية "نحن راجعون" هو الأساس الذي قام عليه البناء العام للنص، فضلاً ما تولد عنه من قيمة إيقاعية ناجمة عن تردد الأصوات المتجانسة في"الجملة المكررة"، وقيمة دلالية متمثلة في خواء الثقافة السياسية العربية.

وكذلك يكرر نزار في قصيدة "قرص الإسبرين" جملة النفي "ليس هذا وطني الكبير"، يقول (من الرجز):

لا

لَيْسَ هذا وَطَني

لا

لَيْسَ هذا الْكائِنُ الْمَحْكومُ بِالْإِعْدامْ..

وَالْمُصابُ بِالْفِصامْ،

وَالْجالِسُ مِثْلَ الكَلْبِ تَحْتَ جَزْمَةِ النِّظامْ،

وَالْمَمْنوعُ مِنْ حُرِّيَّةِ التَّعْبيرْ.

لا

لَيْسَ هذا وَطَني الْكَبيرْ

لَيْسَ هذا الأَبْلَهُ المُعاقُ.. وَالْمُرَقَّعُ الثِّيابْ

وَالْمَجْذوبُ، وَالْمَغْلوبْ..

لا

لَيْسَ هذا وَطَني الْكَبيرْ

لا..

لَيْسَ هذا الْوَطَنُ المُنَكَّسُ الأَعْلامْ

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وَالْغارِقُ في مُسْتَنْقَعِ الْكَلامْ

وَالحافي عَلى سَطْحٍ مِنَ الْكِبْريت وَالْقَصْدير

لا

لَيْسَ هذا وَطَني الْكَبيرْ .

لَيْسَ هذا الرَّجُلُ المَقْهورُ

وَالْمَكْسورُ

وَالْمَذْعورُ كَالْفَأْرَةِ

وَالْباحِثُ في زُجاجَةِ الْكُحولِ عَنْ عَصيرْ

لا

لَيْسَ هذا وَطَني الكَبيرْ[1]

تكررت جملة النفي "ليس هذا وطني الكبير" خمس مرات، وكان نزار يتكئ عليها للتعبير عن رفضه آليات القهر والاستبداد والاضطهاد التي تمارسها السطلة على المواطن، ورفضه في الوقت نفسه سلبية المواطن وخنوعه، مصوراً مشاهد هذا الواقع المتمثلة بالقهر السياسي، والاجتماعي، والاقتصادي.

لقد بدا دور التكرار جلياً في تحقيق توازٍ صوتي بين أجزاء النص، وأسهم في ربط أجزائه وتماسكها، ولعب دوراً مهماً في عرض الصورة الشعرية التي أراد نزار قباني إبرازها، وهي "ضياع الهوية الوطنية".

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٦، ص٥٥-٥٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المبحث الثاني: الجناس

يعد الجناس تقنية أسلوبية اهتم بها البلاغيون القدماء والمحدثون، وإنما سمي هذا النوع من الكلام جناساً، لأن حروف ألفاظه يكون تركيبها من جنس واحد، والمعنى مختلف[1].

ويعرفه أبو هلال العسكري بـــ"أن يورد المتكلم كلمتين تجانس كل واحدة منهما صاحبتها في تأليف حروفها"[2].

ويعرفه السكاكي (ت ٦٢٦ هـــ) بأنه: "تشابه الكلمتين في اللفظ"[3].

ويبرز التوازي الصوتي في الجناس، من خلال جمعه بين المشاكلة والاختلاف، فهو بجمعه هذين المتضادين يكتسب وظيفة إبداعية تحمل طاقة تأثيرية على الجانب النفسي للمتلقي عبر تشابه الحروف، ما يحدثه للمتلقي من إيهام، ثم يكتشف المخالفة التي تتبع هذا التشابه. "وكلما كانت المتماثلات أو المتشابهات أو المتخالفات قليلة وجودها وأمكن استيعابها مع ذلك أو استيعاب أشرفها، وأشدها تقدماً في الغرض الذي ذكرت من أجله، كانت النفوس بذلك أشد إعجاباً وأكثر تحركاً..."[4]. وإلا يخرج الجناس من "دائرة الجمالية متحولاً إلى صناعة هشة، ومتصدعة، ...، فهو كالمضاد الحيوي، في كثرة جرعاته رجوع إلى السلب، وفي تقنينها تقدم نحو الإيجاب"[5].

---

(١) ابن الأثير: المثل السائر، ج١، ص٢٦٢؛ وللمزيد حول هذا الموضوع، انظر: أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ص ٣٦٣.

(٢) العسكري: الصناعتين، ٣٥٣.

(٣) السكاكي، أبو يعقوب: مفتاح العلوم، ضبطه وكتب هوامشه وعلق عليه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط١، ١٩٨٣م، ص٤٢٩.

(٤) القرطاجني، أبو الحسن حازم (ت ٦٨٤هـــ): منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٢، ١٩٨١م، ص٤٦.

(٥) عبد الجليل، عبد القادر: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر والتوزيع – عمان، ط١، ٢٠٠٢م، ص٥٧٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وبعد دراسة الشعر السياسي لنزار، وجدناه يوظف الجناس -في كثير منه- بما يحقق التناسب بين الألفاظ، الأمر الذي يجعل النص أكثر جمالاً، وأكثر جذباً للمتلقي، وتأثيراً في نفسه، ومن ذلك توظيفه إياه في قصيدة "إليه في يوم ميلاده" إذ يقول (من الطويل):

سَـــهِدْنا وَفَكَّرْنـــا وَشـــاخَتْ دُموعُنـــا وَشابَتْ لَيالينـــا وَمـــا كُنْـــتَ تَحْضُـــرُ[1]

جاء الجِناسُ في الدالين "شاخت" و"شابت" جناساً ناقصاً فقد استبدل بالخاء في الدال الأول الباء في الدال الثاني، ونجد الاختلاف في صوت واحد هو "الخاء"، مما أعطى البيت غنائية وجرساً تولدت عنه موسيقى داخلية، عكست مكانة جمال عبد الناصر عند الشاعر، وحزنه العميق لموته.

وفي قصيدته "من مفكرة عاشق دمشقي" يقول (من البسيط):

أَدْمَـــتْ سِـــياطُ حُزَيْـــرانٍ ظُهـــورَهُمُ فَأَدْمَنوها وَباســـوا كَـــفَّ مَـــنْ ضَـــرَبا[2]

ورد الجناس في الدالين "أدمت" التي جاءت بمعنى أوجعت، و"أدمنوا" التي جاءت بمعنى اعتادوا، ونجد الاختلاف يكمن في صوت "النون" الذي توقف عليه اختلاف المعنى، ومن هنا تولدت الموسيقى الداخلية، التي عبرت عن الحالة الشعورية لنزار، وهي الإحساس بالانكسار وخيبة الأمل.

ويقول في قصيدته "لماذا يسقط متعب بن تعبان في امتحان حقوق الإنسان" (من الرجز):

مُواطِنونَ.. دونَما وَطَنْ

مُطارَدونَ كَالعَصافيرِ عَلى خَرائِطِ الزَّمَنْ[3]

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ص٣٨٣.

[2] المصدر نفسه، ص٤٢١.

[3] المصدر نفسه، ج٦، ص١٠٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

اعتمد نزار في توظيفه الجناس على الاشتقاق المتمثل في الدالين "مواطنون" و"وطن"، فضلاً عن المجاورة بينهما، ما أعطى البيت عمقاً دلالياً واضحاً، وموسيقى داخلية تتوازى مع الدلالة التي يريد نزار إبرازها، وهي ضياع الهوية الوطنية.

وفي قصيدته "السيرة الذاتية لسياف عربي" يقول (من الرمل):

أَنا لَمْ أَقْتُلْ لِوَجْهِ القَتْلِ يَوْماً..

إِنَّما أَقْتُلُهُمْ كَيْ أَتَسَلّى..[1]

وهنا وظف نزار الجناس المتمثل في الدوال "أقتل، أقتلكم، قتل"؛ لإحداث الموسيقى الداخلية التي تتوازى دلالياً مع المعنى العام للنص، وهو قمع الحاكم وسلبية المحكوم.

ويقول في قصيدة "الكلمات.. بين أسنان رجال المخابرات.." (من الرمل):

لَمْ أَكُن يَوْماً مِنَ الأَيّامِ طَبّالاً..

وَلا زَوَّرْتُ شِعْري.. وَشُعوري[2]

يتوازى الدال "شعري" صوتياً مع الدال "شعوري"، وقد انتقل نزار في بنية التوازي هذه من الظاهر إلى الباطن، فأتى أولاً بـ"شعري" ثم جاء بـ"شعوري"، محدثاً بذلك بنية صوتية تتوازى معنوياً ودلالياً مع المعنى العام، وهو صدامية الشعر مع الحكومات العربية.

ويدل توظيف نزار للجناس على إسهام هذا الفن البديعي في إيجاد الانسجام والائتلاف الصوتي، الذي يجذب المتلقي، ويجعله يتوحد مع الشاعر.

وبعد، فالجناس في شعر نزار قباني السياسي ظاهرة أسلوبية جلية، استمرت حتى مراحل إنتاجه الشعري الأخيرة، واعتمد عليه نزار؛ ليخدم النص الشعري بما يتولد عنه من نغم

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٦، ص٢٨٨.

[2] المصدر نفسه، ص٢٩٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

صوتي يثري الموسيقى الداخلية، فضلاً عن تعميق معاني النص وإبراز دلالتها الكلية، الأمر الذي يؤثر في نفس المتلقي[1].

المبحث الثالث: التصريع

يعد التصريع تقنية أسلوبية تتأتى من انسجام الأصوات وتناغمها مع اختلاف المعاني، فهو يعمل على جذب المتلقي لما يحدثه من موسيقى داخلية، وإيقاع مرتفع.

وقد عرفه ابن سنان (ت ٤٦٦ هـ) بقوله: "أما التصريع فيجري مجرى القافية، وليس الفرق بينهما إلا أنه في آخر النصف الأول من البيت، والقافية في آخر النصف الثاني منه، وإنما شبه مع القافية بمصراعي الباب، وقد استعمله المتقدمون والمحدثون في أول القصيدة، وربما استعملوه في أثنائها"[2].

كما عرفه التبريزي (ت ٥٠٢ هـ) بقوله: "التصريع هو أن ينقسم البيت نصفين، ويجعل آخر النصف من البيت كآخر البيت أجمع"[3].

ويلاحظ من خلال تعريف التصريع أنه يعتمد على التكرار، وهذا التكرار من شأنه الإسهام في خلق الإيقاع الداخلي للبيت، فتكون له وظيفة تأثيرية تعمل على جذب المتلقي بما يولده من موسيقى داخلية قائمة على التماثل الصوتي.

---

(١) ويمكن الإشارة إلى أمثلة على مواضع الجناس في شعر نزار السياسي، لأنه من الصعب تحديدها كلها في هذا البحث.

انظر: قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ص ١٥، ٣٧، ٦٥، ٧٥، ٨١، ٩٤، ١٠٤، ١٢٨، ١٥٤، ١٨٧؛ ج٦، ص ٨٠، ٨٦، ١٠١، ٢٠٣، ٢١٨، ٢٧٦، ٢٨٣، ٢٨٨، ٢٩٦، ٢٩٧، ٣٠٤، ٣٢٤، ٣٣٥، ٣٦٤، ٣٩٢، ٤٨٦، ٤٩٤، ٥٠١، ٥٨٨، ٦١٨.

(٢) ابن سنان، أبو أحمد عبد الله بن محمد: سر الفصاحة، شرح وتصحيح عبد المتعال الصعيدي، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده، القاهرة، ١٩٧٨م، ص١٨٠.

(٣) التبريزي، الخطيب: الكافي في العروض والقوافي، تحقيق الحسان حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص٢١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

والتصريع من التقنيات الأسلوبية الواضحة في شعر نزار السياسي، حيث يرد كثيراً في مطالع قصائده، ومن ذلك قوله في مطلع قصيدته "إليه في يوم ميلاده" (من الطويل):

زَمانُــكَ بُسْــتانٌ.. وَعَصْــرُكَ أَخْضَــرُ

وَذِكْراكَ عُصْفورٌ مِــنَ القَلْــبِ يَنْقُــرُ[1]

يأتي التصريع بين الدالين "أخضر، ينقر"، مما خلق تناغماً صوتياً جاء من تشابه الأصوات واختلاف المعاني، الأمر الذي أسهم في إغناء الموسيقى الداخلية للبيت، وجعله يقع في النفس موقعاً مؤثراً. وقد انتقل الشاعر في بنية التوازي الصوتي من الفرح "أخضر" إلى الحزن "ينقر"، محدثاً بذلك توازياً معنوياً ودلالياً يتناغم مع الجو النفسي الذي يعيشه.

أما في قصيدته "من مفكرة عاشق دمشقي" فيقول فيها (من البسيط):

فَرَشْتُ فَــوْقَ ثُــراكِ الطّــاهِرِ الهُــدُبا

فَيــا دِمَشْــقُ، لِمــاذا نَبْــدَأُ العَتَبــا؟[2]

يبرز التصريع في هذا المطلع بين الدالين "الهدبا، والعتبا" اللذين أوجدا تناغماً موسيقياً داخلياً، أسهم في إبراز إيقاع النص الشعري الناتج من تآلف البنية الدلالية والمعنوية الناجمة عن اختلاف المعنى. فالمعنى الذي يريد الشاعر أن يوصله من خلال الدال "الهدبا" هو الشوق لدمشق والتغزل بها، ويوازيه دلالياً المعنى الذي حمّله للدال "العتبا" هو العتب والشكوى، منتجاً بذلك بنية توازٍ

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ص٣٨٣.

[2] المصدر نفسه، ص٤١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

دلالي تتوافق مع الغرض الذي يريده من نصه وهو الشكوى إلى دمشق مما آل إليه حال الأمة العربية.

ويقول في قصيدته "ترصيعٌ بالذهب على سيف دمشق" (من الخفيف):

أَتُراهـــــا تُحِبُّنـــــــي مَيْســـــــونُ

أَمْ تَوَهَّمْـــــتُ وَالنِّســـــاءُ ظُنُـــــونُ[1]

يظهر التصريع في الدالين "ميسون، وظنون"، مما أكسب البيت بعداً موسيقياً داخلياً، وكذلك أكسبه البعد البنائي المتوازي، وللتصريع قدرة على تجسيد فرحة الشاعر بانتصارات تشرين، وهذا واضح من بدء القصيدة بالنسيب والشوق.

ويقول في قصيدته "حوار ثوري مع طه حسين" (من الخفيف):

ضَـــوْءُ عَيْنَيْـــكَ.. أَمْ هُمـــا نَجْمَتَـــانِ؟

كُلُّهُـــمْ لا يَـــرى.. وَأَنْـــتَ تِرانـــي[2]

يظهر التصريع في الدالين "نجمتان، وتراني"، محدثاً بذلك بنيتي توازٍ صوتي ودلالي، تتناغمان مع حالة الشاعر النفسية، لأنه كان يرى أن في توظيفه جذباً للمتلقي للرؤية التي يريدها –نزار– وهي رفضه لسلوك الشعراء من تجار الكلمة، الذين أعمت السلطة بنفوذها ومغرياتها بصرهم وبصيرتهم، فبث شكواه ورفضه لطه حسين.

---

[1] نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ٤٢٩.

[2] المصدر نفسه، ص٤٧١، ٤٧٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويقول في قصيدته "موال دمشقي" (من البسيط):

لَقَـــدْ كَتَبْنـــا.. وَأَرْسَـــلْنا الْمَراســـيلا

وَقَـــدْ بَكَيْنـــا.. وَبَلَّلْنـــا الْمَنـــاديلا[1]

يبدو التصريع واضحاً في الدالين "المراسيلا، والمناديلا"، وقد كان نزار بارعاً في توظيفه، حيث تجلت مقدرته الفنية بإحداث التوازي الصوتي والدلالي توازياً مع الجو النفسي الذي يعيشه وهو بعيد عن دمشق، وتجسيداً لمشاعره الجياشة، التي تفيض شوقاً وحنيناً إلى دمشق.

ويقول في قصيدته "موال بغدادي" (من الكامل):

مُـــدّي بِســـاطي.. وَامْـــلأي أَكْـــوابي

وَانْسي الْعِتابَ، فَقَـــدْ نَســـيتُ عِتـــابي[2]

يبرز التصريع في هذا المطلع في الدالين "أكوابي، وعتابي"، اللذين أوجدا تناغماً موسيقياً، وتآلفا معنوياً، منتجاً بذلك بنية توازٍ دلالي تتوافق مع الغرض الذي يريده الشاعر، وهو الدعوة إلى الوحدة بين دمشق والعراق.

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ص٥١٧.

[2] المصدر نفسه، ج٣، ص٥٢٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المبحث الرابع: لزوم ما لا يلزم

يعرف لزوم ما لا يلزم بأنه التزام الناظم حرفاً مخصوصاً أو حركة مخصوصة من الحركات قبل حرف الروي[1]. وهذا الالتزام نجده كثيراً في شعر نزار السياسي، كما في قصيدته "إفادة في محكمة الشعر" إذ يقول (من الخفيف):

مَرْحَبـــاً يـــا عِـــراقُ.. جِئْـــتُ أُغَنّيـــكَ
وَبَعْـــضٌ مِـــنَ الْغِنـــاءِ بُكـــاءُ

مَرْحَبـــاً.. مَرْحَبـــاً.. أَتَعْـــرِفُ وَجْهـــاً
حَفَرَتْـــهُ الأَيّـــامُ وَالأَنْـــواءُ

أَكَـــلَ الحُـــبُّ مِـــن حَشاشَـــةِ قَلْبـــي
وَالْبَقايـــا، تَقاسَـــمَتْها النِّســـاءُ[2]

وظف نزار الهمزة روياً مردوفاً بألف المد، وقد التزم نزار بالردف[3] في أبيات القصيدة كلها، البالغ عددها مئة بيت.

ويقول في قصيدته "ترصيع بالذهب على سيف دمشقي" (من الخفيف):

أَتُراهـــا تُحِبُّنـــي مَيْســـونُ

---

(1) انظر: الشيخ: البديع والتوازي، ص٤١.

(2) قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ص٣٩٣.

(3) الردف: هو الإتيان بحرف مد قبل حرف الروي مباشرة. انظر: السيد، أمين علي: في علمي العـروض والقافيـة، دار المعـارف، القاهرة، ١٩٨٢م، ص١٧٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أَمْ تَوَهَّمْـــتُ وَالنِّســـاءُ ظُنُـــونُ

كَـــمْ رَسُـــولٍ أَرْسَـــلْتُهُ لأَبِيهـــا
فَتَلَتْـــهُ تَحْـــتَ النِّقَـــابِ العُيُـــونُ

يـــا ابْنَـــةَ العَـــمِّ، وَالهَـــوى أُمَـــوِيٌّ
كَيْفَ أُخْفِـــي الهَـــوى، وَكَيْـــفَ أُبِـــينُ؟

كَـــمْ قَتَلْنَـــا فِـــي عِشْـــقِنا.. وَبَعَثْنَـــا
بَعْـــدَ مَـــوْتٍ، وَمَـــا عَلَيْنَـــا يَمِـــينُ[1]

التزم نزار بالنون المضمومة روياً مردوفاً بالواو والياء، في أبيات القصيدة كلها البالغ عددها ثمانية وسبعين بيتاً؛ إذ إنه يجوز التبادل بينهما في حال وقوعهما ردفاً[2].

كما نجد مثل هذا الالتزام في قصيدته "حوار ثوري مع طه حسين" إذ يقول (من الخفيف):

ضَـــوْءُ عَيْنَيْـــكَ.. أَمْ هُمَـــا نَجْمَتَـــانِ؟
كُلُّهُـــمْ لا يَـــرى.. وَأَنْـــتَ تَرانِـــي

لَسْـــتُ أَدْري مِـــنْ أَيْـــنَ أَبْـــدَأُ بَـــوْحي

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ص٤٢٩، ٤٣٠.

[2] السيد: في علمي العروض والقافية، ص١٧٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

شَـــجَرُ الـــدَّمْعِ شـــاخَ فـــي أَجْفـــاني

كُتِـــبَ الْعِشْـــقُ، يـــا حَبيبـــي، عَلَيْنـــا

فَهْـــوَ أَبْكـــاكَ مِثْلَمـــا أَبْكـــاني[1]

التزم نزار بالروي المردوف الموصول[2]، في كل أبيات القصيدة التي وصلت إلى أربعة وستين بيتاً.

وكذلك التزم نزار بروي الميم مطلقاً بالألف، ومردوفاً بألف المد في قصيدته "مواويل دمشقية إلى قمر بغداد" يقول (من الخفيف):

أَيْقَظَتْنـــي بَلْقـــيسُ فـــي زُرْقَـــةِ الْفَجْـــرِ

وَغَنَّـــتْ مِـــنَ الْعِـــراقِ مَقامـــا

أَرْسَـــلَتْ شَـــعْرَها كَنَهْـــرِ "دِيـــالى"

أَرَأَيْـــتُمْ شَـــعْراً يَقـــولُ كَلامـــا؟

كانَ في صَـــوْتِها الرُّصـــافَةُ، وَالْكَـــرْخُ،

وَشَـــمْسٌ.. وَحِنْطَـــةٌ.. وَخُزامـــى[3]

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ص٤٧١.

[2] الوصل: هو ما يجيء بعد الروي من حرف وينشأ عن إشباع حركة الروي، انظر: أمين السيد: علمي العروض والقافية، ص١٧٨.

[3] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ص٥٠١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وفي قصيدته "موال دمشقي" نجد نزاراً قد التزم بتوظيف روي اللام المردوف بالتبادل بين الياء والواو في جميع أبياتها البالغة ثلاثة عشر بيتاً، يقول (من البسيط):

لَقَـــدْ كَتَبْنَـــا.. وَأَرْسَـــلْنا الْمَراســـيلا
وَقَـــدْ بَكَيْنَـــا.. وَبَلَّلْنَـــا الْمَنـــديلا

قُلْ لِلَّـذين بِـأَرْضِ الشّـامِ قَـدْ نَزَلُـوا
قَتـيلكُمْ لَـمْ يَـزَلْ بِالْعِشْـقِ مَقْتـولا..

يا شامُ. يـا شـامَةَ الـدُّنْيا، وَوَرْدَتَهـا
يا مَنْ بِحُسْـنِكِ أَوْجَعْـتِ الأَزامـيلا[1]

ويقول في قصيدته "موال بغدادي" (من الكامل):

مُـدّي بِسـاطي.. وَامْـلأي أَكْـوابي
وَانْسـي العِتابـا، فَقَـدْ نَسـيتُ عِتـابي

عَيْنَـاكِ يـا بَغْـدادُ، مُنْـذُ طُفـولَتي
شَمْسـانِ نائِمَتـانِ فـي أَهْـدابي

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ص٥١٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

لا تُنْكــري وَجْهــي.. فَأَنْــتِ حَبيبَتــي

وَوُرودُ مائِــدَتي، وكَــأْسُ شَــرابي[1]

التزم نزار في الأبيات السابقة بتوظيف الباء الموصولة روياً والمردوفة بألف المد[2].

ويقول في قصيدته "مورفين" (من المتدارك):

اللَفْظَةُ في الشَّرْق العَرَبِيّ..

أَراجوزٌ بارِع

يَتَكَلَّمُ سَبْعَةَ أَلْسِنَةٍ

وَأَساوِرُ مِنْ خَرَزٍ لامِع

وَيَبيعُ لَهُمْ.. فِئْراناً بيضاً وَضَفادِع.. [3]

حيث التزم نزار بحركة قصيرة ثابتة قبل الروي وهي الكسرة مع الروي الساكن "عْ".

وفي قصيدته "بيروت محظيتكم" يقول (من الرمل):

آهِ... يا بَيْروتُ، يا صاحِبَةَ القَلْبِ الذَّهَبْ..

سامِحينا.. إِنْ جَعَلْناكِ وَقوداً وَحَطَبْ..

لِلْخِلافاتِ الَّتي تَنْهَشُ مِنْ لَحْمِ العَرَبْ..

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ص٥٢٣.

[2] وهناك أمثلة أخرى على لزوم ما لا يلزم في شعر نزار السياسي انظر مثلاً: نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملــة، ج٣، ص ص ٥٦٩، ٦٢٥، ٦٣١.

[3] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ص٢٩٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

مُنْذُ أَنْ كانَ العَرَبْ..!![1]

التزم نزار بحركة الفتحة مع الروي الساكن "بْ"، وهذا الالتزام، التزام حركة بعينها قبل الروي قد أكسب القافية نغماً موسيقياً متجانساً، تطرب له الأذن.

ويقول أيضا في قصيدته "آخر عصفور يخرج من غرناطة" (من الكامل):

عَيْناكِ .. آخِرُ رِحْلَةٍ لَيْلِيَّة

وَحَقائِبي في الأَرْضِ تَنْتَظِرُ الهُبوبْ

تَتَوَسَّلُ الأَشْجارُ باكِيَةً لآخُذَها مَعي

أَرَأَيْتُمُ شَجَرَاً يُفَكِّرُ بِالْهُروبْ؟

هذا هُوَ الزَّمَنُ المُضَرَّجُ بِالبَشاعَة، والْفَضائِحِ،

وَالْخِيانَةِ، وَالذُّنوبْ.. [2]

نلاحظ التزام نزار بالحركة الطويلة "الواو" قبل حرف الروي الساكن "بْ".

ويقول في قصيدته "أبو جهل .. يشتري "فليت ستريت".." (من الرجز):

جِئْنا لأوروبا..

لِكَيْ نَنْعَمَ في حُرِّيَّةِ التَّعْبيرْ

وَنَغْسِلَ الغُبارَ عَنْ أَجْسادِنا

وَنَزْرَعَ الأَشْجارَ في حَدائِقِ الضَّميرْ

فَكَيْفَ أَصْبَحْنا، مَعَ الأَيّامِ

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ، ج٦، ص٦١٣.

[2] المصدر نفسه، ص٨٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

طَبّاخينْ..

في مَضافَةِ الإسْكَنْدَرِ الكَبيرْ.؟.؟[1]

فالتزم نزار بالحركة الطويلة "الياء" قبل حرف الروي الساكن "رْ".

وكذا في قصيدة "دعوة اصطياف للخامس من حزيران"، إذ يقول (من الرمل):

سَنَةً خامِسَةً تَأْتي إلَيْنا..

حامِلاً كيسَكَ فَوْقَ الظَّهْرِ.. حافي القَدَمَيْن..

وَعَلى وَجْهِكَ أَحْزانُ السَّماواتِ..

وَأَوْجاعُ الحُسَيْن..

سَنُلاقيكَ عَلى كُلِّ المَطاراتِ بِباقاتِ الزُّهورْ..

وَسَنَحْسو نَخْبَ تَشْريفِكَ أَنْهار الخُمورْ..

سَنُغَنّيكَ أَغانينا.. وَنُلْقي..

أَكْذَبَ الأَشْعارِ ما بَيْنَ يَدَيْكْ.

وَسَتَعْتادُ عَلَيْنا..

مِثْلَما اعْتَدْنا عَلَيْكْ..[2]

نلاحظ أن نزاراً قد جمع بين الحركتين الطويلتين "الواو والياء"، وهذا الالتزام بتكرار "الواو والياء" في قصيدة واحدة أضفى على القافية موسيقية أسهما في جذب المتلقي لما في هاتين الحركتين من تجانس وتناغم صوتي.

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة ج٦، ص ٤٠٢.

[2] المصدر نفسه، ج٣، ص٢٠٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ومثل هذا الالتزام على مدار القصيدة كاملة، نجده في قصيدته "منشورات فدائية على جدران إسرائيل"، حيث قسمها إلى سبعة وعشرين مقطعاً، والتزم في كل مقطع بقافية موحدة تتغير من مقطع إلى آخر، فكان عدد الأسطر في كل مقطع يختلف عن المقطع الذي يليه، فمثلاً نجده يلتزم في المقطع الرابع قافية القاف، فيقول (من الرجز):

المَسْجِدُ الأَقْصى، شَهيدٌ جَديدْ

نُضيفُهُ إلى الحِسابِ العَتيقْ

ولَيْسَتِ النّارُ، ولَيْسَ الحَريقْ

سِوى قَناديلٍ تُضيءُ الطَّريقْ[1]

وفي المقطع التاسع يلتزم قافية الراء فيقول:

نَنْصَحُكُمْ أَنْ تَقْرَأوا

ما جاءَ في الزَّبورْ..

نَنْصَحُكُمْ أَنْ تَحْمِلوا تَوْراتَكُمْ

وَتَتْبَعوا نَبِيَّكُمْ للطّورْ

فَما لَكُمْ خُبْزٌ هُنا.. وَلا لَكُمْ حُضورْ

مِنْ بابِ كُلِّ جامِعٍ

مِنْ خَلْفِ كُلِّ مِنْبَرٍ مَكْسورْ

سَيَخْرُجُ الحَجّاجُ ذاتَ لَيْلَةٍ..

وَيَخْرُجُ المَنْصورْ[2]

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ص١٧١.

[2] المصدر نفسه، ص١٧٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الفصل الثاني

التوازي التركيبي

التوازي التركيبي هو ذلك التوازي الناتج عن استخدام محسنات الإيقاع الجملي، التي تقوم على تقسيم الجمل، وخلق التوازي بينها، ويظهر أثر هذه المحسنات في إحداث الإيقاع، وإثراء الموسيقى الداخلية، كما أن صور التوازي التركيبي تؤكد دوره في توليد الدلالة وتعميق المعنى، ومن ثم تركز على الفكرة المسيطرة على الشاعر والتي يريد إقناع المتلقي بها، والتأثير فيه. وللتوازي التركيبي صور متعددة، وعلى سبيل المثال لا الحصر: رد العجز على الصدر، والعكس والتبديل، والتقسيم، والتسهيم.

المبحث الأول: رد العجز على الصدر

هو نوع من أنواع التكرار، يقوم على رد أعجاز الكلام على صدوره، وقد اهتم به البلاغيون القدماء، وأسموه التصدير.

وقد عرفه ابن رشيق بـــ: "أن يرد أعجاز الكلام على صدوره، فيدل بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك وتقتضيها الصنعة، ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة، ويكسوه رونقاً وديباجة، ويزيده مائية وطلاوة"[1].

كما عرفه السكاكي بقوله: "ومن جهات الحسن رد العجز إلى الصدر، وهو أن يكون إحدى الكلمتين المتكررتين، أو المتجانستين، أو الملحقتين بالتجانس، في آخر البيت، والأخرى قبلها في أحد المواضع الخمسة من البيت وهي: صدر المصراع الأول، وحشوه، وآخره، وصدر المصراع الثاني، وحشوه"[2].

---

[1] ابن رشيق: العمدة، ج٢، ص٣.

[2] السكاكي: مفتاح العلوم، ص٤٣٠ – ٤٣١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وقد قسمه ابن المعتز (ت٢٩٦هـ) إلى ثلاثة أقسام: الأول ما وافق فيه آخر كلمة في البيت آخر كلمة في صدره أو كانت مجانسة لها، والثاني ما وافق فيه آخر كلمة في البيت أو كلمة منه وهو الأحسن، والثالث ما وافق آخر كلمة في البيت بعض كلام في أي موضع كان[١].

وهذا النوع من أنواع التوازي هو ما ورد عند الأسقف لوث تحت مسمى "التوازي الترادفي" (Synonymous paudllelism)، حيث يقوي البيت الثاني الفكرة المطروحة في البيت الأول عن طريق التكرار، أو المغايرة، من أجل خلق تأثير مباشر على الأذن، وتحقيق الإقناع الذهني[٢].

أفاد نزار قباني من هذا الضرب البديعي في شعره السياسي، لما فيه من إثراء للنغم، وتقوية للجرس الموسيقي، وتنويع فيه، فضلاً عن إحداثه للمفاجأة التي تتولد من تكرار الكلمة في البيت الواحد، وهذا يجعل المتلقي منجذباً للنص على نحو أشد.

ومن ذلك قول نزار في قصيدته "مواويل دمشقية إلى قمر بغداد"، التي دعا فيها إلى الوحدة بين دمشق وبغداد للصمود في وجه العدو (من الخفيف):

انْتَظَرْنـــا هـــذا الزِّفـــافَ طَـــويلاً

وَشَـــــرِبْنا دُموعَنـــــا أَعْوامـــــا

---

[١] انظر: ابن المعتز، عبد الله: كتاب البديع، اعتنى بنشره والتعليق على المقدمة والفهارس، إغناطيوس كراتشقوفسكي، أعادت طبعه بالاوفست، مكتبة المتنبي ببغداد، ط٢، ١٩٧٩م، ص٢٥.

[٢] ثامر، مدارات نقدية حول إشكالية النقد والحداثة، ص٢٣٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

حُلُـــمٌ مُـــدْهِشٌ.. أَخَـــافُ عَلَيْـــهِ

فَلَكُـــمْ كَسَّـــروا لَنَـــا أَحْلامَـــا[1]

ففي تكرار نزار للدال "حلم" في أول الصدر وآخر العجز نغمة موسيقية حزينة، استطاع من خلالها جذب المتلقي والتأثير فيه، وعلى الرغم من تفاؤل نزار بهذا اللقاء الذي جمع دمشق وبغداد، إلا أنه لم يكلل بالوحدة التي كان ينشدها، فتلاشى هذا الحلم شأنه شأن جميع الأحلام العربية، بعد أن شعر العدو بخطورة تحقيقه.

وكذلك يقول في قصيدته "أنا يا صديقة متعب بعروبتي"، التي خاطب فيها تونس الصامدة، وعدها رمزاً للصمود العربي، وقد بدأها بالنسيب والغزل (من الكامل):

أَأُحاسِـــبُ امْـــرَأَةً عَلَـــى نِسْـــيانِها

وَمَتَـــى اسْـــتَقامَ مَـــعَ النِّســـاءِ حِســـابُ؟

ما تُبْتُ عَـــنْ عِشْـــقي.. وَلا اسْـــتَغْفَرْتُهُ

ما أَسْخَفَ العُشّاقَ لَوْ هُـــم تـــابوا... [2]

رد نزار الدال "حساب" في العجز على الدال "أحاسب" في صدر البيت الأول، وكذلك رد الدال "تابوا" في العجز على الدال "تبت" في صدر البيت الثاني، مما أحدث نغمة موسيقية تمكن من خلالها أن يدخل في نفس المتلقي مشاعر الحزن والأسى نفسها التي يشعر بها هو، فالحساب

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ص٥٠٤-٥٠٦.

[2] المصدر نفسه، ص٦٣٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

مدعاة للتوبة، ولا يغيب عن البال ما أحدثه التصدير من توازٍ في بنية البيت الشعري الإيقاعية والدلالية.

ويقول في قصيدته "مواويل دمشقية إلى قمر بغداد" (من الخفيف):

كُـلُّ هــذا الخِصــامِ، كــان افْتِعــالاً

حينَ يَقْوى الهَوى، يَصيرُ خِصــاما..[1]

أورد نزار الدال "خصام" في الصدر والعجز، مظهراً حزنه على انتفاء وجود الوحدة بين دمشق وبغداد، فتكرار "خصام" يحمل دلالة معنوية واحدة، تعكس حزنه العميق وتنقله للمتلقي.

وفي قصيدته "موال بغدادي" يقول (من الكامل):

ماذا سَأَكْتُبُ عَنْـكِ فــي كُتُـبِ الهَــوى

فَهــواكِ لا يَكْفيــهِ أَلْــفُ كِتــابِ[2]

يلح نزار على تكرار الدال "أكتب" إذ كرره في الصدر مرتين، ثم كررها مرة ثالثة في العجز، وهذا التكثيف التكراري يحدث في البيت نغماً يوازي الحب العميق الذي يكنه نزار لبغداد، والذي يدل على صدق القومية العربية عنده.

ويقول نزار في القصيدة ذاتها:

لَــمْ أَغْتَــرِبْ أَبَــداً.. فَكُــلُّ سَــحابَةٍ

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ص٥٠٨.

[2] المصدر نفسه، ص٥٢٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

زَرْقـــاءَ.. فيهـــا كِبْرِيـــاءُ سَـــحابي

إنَّ النُّجـــومَ السّـــاكِناتِ هِضـــابَكُمْ

ذاتُ النُّجـــومِ السّـــاكِناتِ هِضـــابي[1]

يطالعنا نزار في هذين البيتين بجملة من رد الأعجاز على الصدور، بهدف خلق تنويعات إيقاعية، فرد العجزين "سحابي، هضابي" في تشكيل تكراري على الصدرين "سحابة، هضابكم"، مما أتاح له تقابلاً في الإيقاع وتوازياً في البنية، فعلى الرغم من وجود نزار في بغداد، يشعر أنه ما زال موجوداً في وطنه، ففي صدر البيت الأول ينفي إحساسه بالغربة. وفي البيت الثاني الذي بدأه نزار بأداة التوكيد "إن" يعمق إحساسه بوجوده في وطنه. وفي هذا البيت كرر نزار مفردات الصدر في العجز. الأمر الذي أدى إلى تكثيف الموسيقى الداخلية في البيت.

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ٥٢٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المبحث الثاني: التقسيم

هو إتمام المتكلم جميع أقسام الكلام دون استثناء، والتوازي المتشكل فيه عائد إلى المعاني، فكلما كانت المعاني مرتبة بشكل جيد ازدادت القيمة الإيقاعية لها، ومن هنا تأتي ضرورة مطابقة تركيب العبارة ترتيب المعاني.

وقد عرفه أبو هلال العسكري بـ"أن يُقسَّم الكلام قسمة مستوية، تحتوي على جميع أنواعه، ولا يخرج منها جنس من أجناسه"[١]. وضرب مثالاً عليه قول زهير بن أبي سلمى:

فَـــإِنَّ الحَـــقَّ مَقْطَعُـــهُ ثَـــلاثٌ: يَمـــينٌ أَوْ نِفـــارٌ* أَوْ جِـــلاءُ*
فَـــذلِكُمُ مَقـــاطِعُ كُـــلِّ حَـــقٍّ ثَـــلاثٌ كُلُّهُـــنَّ لَكُـــمْ شِـــفاءُ * [٢]

وعرفه ابن رشيق بأنه "استقصاء الشاعر جميع أقسام ما ابتدأ به"[٣].

وعرفه السكاكي بقوله: "هو أن تذكر المتكلم شيئاً ذا جزأين أو أكثر، ثم تضيف إلى كل واحد من أجزائه ما هو له عندك"[٤].

ويوضح عبد الله الطيب مثل هذه التعريفات بقوله: "المعروف في ميزان البيت العربي إن فيه موقفين عروضيين أو موسيقيين: أحدهما عن آخر الشطر الأول واسمه الضرب، والآخر عن آخر الشطر الثاني وهو موضع حرف الروي، وهو أن الموقفين ليسا بموضع استراحة،

---

[١] العسكري: الصناعتين، ص٣٤١.

[٢] ابن أبي سلمى، زهير: الديوان، دار صادر، بيروت، ١٩٢٤م، ص١٢.

*النفار: التنافر إلى رجل حاكم يتبين حجج الخصوم ويحكم بينهم؛

*الجلاء: ينكشف الأمر وينجلي فيحكم لصاحب الحق؛

*الشفاء: شفاء من الالتباس والشك.

[٣] ابن رشيق: العمدة، ج٢، ص٢٠.

[٤] السكاكي: مفتاح العلوم، ص٤٢٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أوقف للسان، بدليل الصدور الموصولة بالأعجاز في كثير من الأشعار، وبدليل التضمين الذي يربط بيتاً ببيت"[1].

ولعل أهمية الإيقاع المتوقع من التقسيم، الذي يسهم في إثراء الموسيقى الداخلية، هو ما دفع بحازم القرطاجني إلى وضع ضروب له، نتبينها في قوله: "والتقسيم ضروب. فمن ذلك تعديد أشياء ينقسم إليها شيء لا يمكن انقسامه إلى أكثر منها؛ ومنها تعديد أشياء تكون لازمة عن شيء على سبيل الاجتماع أو التعاقب؛ ومنها تعديد أشياء تتقاسمها أشياء لا يصلح أن ينسب منها شيء إلى ما نسب إليه من الأشياء المتقاسمة، ومنها تعديد أجزاء من شيء تتقاسمها أشياء أو أجزاء من شيء وتكون الأجزاء المعدودة إما جملة أجزاء الشيء أو أشهر أجزائه وأليقها بغرض الكلام، ويكون كل جزء منها لا يصلح أن ينسب إلى غير ما نسب إليه بالنظر إلى صحة المعنى؛ ومنها تعديد أشياء محمودة أو مذمومة من أشياء متفقة في الشهرة والتناسب"[2]، وقد ضرب لكل منها مثالاً[3].

ولعل إدراك نزار قباني لأهمية التوزاي الدلالي المتوقع من التقسيم، جعله يستثمره بكثرة في شعره السياسي، ومن ذلك على سبيل المثال لا الحصر، قوله في قصيدته "قراءة على أضرحة المجاذيب" (من الرجز):

مِنَ الْحِجاباتِ عَلى صُدورِكُمْ

مِنَ القِراءاتِ الَّتي تُتْلى عَلى قُبورِكُمْ

مِنْ حَلَقاتِ الذِّكْرِ،

---

[1] المجذوب: المرشد إلى فهم أشعار العرب، ص٦٩٦.

[2] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص٥٥-٥٦.

[3] انظر: المرجع نفسه، ص٥٥-٥٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

مِنْ قِراءَةِ الكَفِّ،

وَرَقْصِ الزّارْ..

حاوَلْتُ أَنْ أَدُقَّ في جُلودِكُمْ مِسْمارْ[1]

جاء التقسيم في النص السابق مستقصياً أحوال العرب التي قادتهم إلى الهزيمة، إذ لم يبق للهزيمة معنىً إلا وعبر عنه في هذا التقسيم. وقد جعل الحرف "من" مرتكزاً انطلق منه لتشكيل بنية التوازي الدلالي، التي صور من خلالها الأوضاع المتردية للعرب.

وفي قصيدته "إلى الجندي العربي المجهول" يقول (من الرجز):

لكِنَّ مَنْ عَرَفْتُهُم..

ظَلّوا عَلى الحالِ الَّتي عَرَفْتْ

يُدَخِّنون..

يَسْكَرون..

يَقْتُلونَ الوَقْتْ..

وَيُطْعِمونَ الشَّعْبَ أَوْراقَ –البَلاغاتِ كَما عَلِمْتْ–

وَبَعْضُهُمْ يَغوصُ في وُحولِهِ..

وَبَعْضُهُمْ يَغُصُّ في بِتْرولِهِ..

وَبَعْضُهُم.. قَدْ أَغْلَقَ البابَ عَلى حَريمِهِ..[2]

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ص٣٠٨.

[2] المصدر نفسه، ص٣٢٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

في المقطع السابق توازٍ ظاهر جاء من تكرار البداية "وبعضهم" ثلاث مرات، وقد حاول الشاعر من خلال هذا التقسيم إنطاق الكلمات؛ لإبراز الدلالة التي تخدم النص؛ ليعرض موقفه من حكام العرب.

وفي قصيدة "من مفكرة عاشق دمشقي" يقول (من البسيط):

أيـــا فِلِسْـــطينُ.. مَـــنْ يُهْـــديكِ زَنْبَقَـــةً
وَمَنْ يُعيـــدُ لَـــكِ البَيْـــتَ الَّـــذي خَرِبـــا

تَلَفَّتـــــي.. تَجِـــــدينا فـــــي مَباذِلِنـــــا
مَنْ يَعْبُدُ الجِنْسَ، أَوْ مَـــنْ يَعْبُـــدُ الـــذَّهَبا

فَواحِـــدٌ.. أَعْمَـــتِ النُّعْمـــى بَصـــيرَتَهُ
فَلِلْخَنى.. وَالغَواني.. كُـــلُّ مـــا وَهَبـــا..

وَواحِـــدٌ.. بِبِحـــارِ الـــنِّفْطِ مُغْتَسِـــلٌ
قَدْ ضاقَ بِالْخَيْشِ ثَوْباً، فَارْتَدى القَصَـبا

وَواحِـــدٌ.. نَرْجِسِـــيٌّ فـــي سَـــريرَتِهِ
وَواحِدٌ.. مِنْ دَمِ الأَحْـــرارِ قَـــدْ شَـــرِبا[1]

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ٤٢٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يتشكل توازي التقسيم في الأبيات الثاني حتى الخامس، وقد كثف نزار معناه في البيت الثاني، إذ إن المعنى في الدالين "الجنس، الذهب" يتضمن معاني الأبيات الأربعة الأخيرة، فجاءت هذه الأبيات تقسيماً لهما، وقد حمل توازي التقسيم الذي عماده تكرار الدال "فواحد" دلالات تخدم المعنى العام الذي يريد نزار إبرازه من خلال نصه، وهو تقريع الحكام العرب، واتهامهم بأنهم لهوا عن فلسطين وخلفوها في يد الأعداء.

ويقول في قصيدته "ترصيع بالذهب على سيف دمشقي" (من الخفيف):

بِـــكَ عَـــزَّتْ قُـــرَيْشُ بَعْـــدَ هَـــوانٍ
وَتَلاقَـــــتْ قَبائِـــــلُ وَبُطـــــونُ

إِنَّ عَمْرَو بْنَ العاصِ يَزْحَـــفُ للشَّـــرْق
وَلِلضَّـــــرْبِ يَزْحَـــــفُ المَـــــأمونُ[1]

يقوم التوازي في شطر البيت الأول، ويعتمد التكثيف في المعنى، إذ إن الدال "قريش" الذي يرمز به للعرب يشتمل على معنى البيت الثاني، فجاء البيت الثاني تقسيماً لأجزائه رمزاً لقادة العرب، وقد ربط بين الأقسام بحرف الواو، وهذا التقسيم، وإن انطلق من المعنى، واعتمد على التوازي بين جزأين متوازيين، إلا أنه يوفر للنص إثراءً للإيقاع؛ فالتقسيم يخلق تقطيعاً منتظماً يشعر المتلقي بالموسيقى الداخلية، مما يجعله ينجذب للنص، ويشاطر نزار مشاعر الفرحة الكبيرة بانتصار العرب.

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ص٤٤٠-٤٤١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويقول في قصيدة "بيروت محظيتكم بيروت حبيبتي" (من الرمل):

وَوَقَفْنا ضِدَّ كُلِّ القاتِلِينْ

وَبَقينا مَعَ لُبْنانَ سُهولاً.. وَجِبالا..

وَبَقينا مَعَ لُبْنانَ جَنوباً.. وشَمالا..

وَبَقينا مَعَ لُبْنانَ صَليباً.. وَهِلالا.. [1]

إن التقسيم في الأسطر السابقة وفر للنص قوة في الإيقاع، كما أعطى تكثيفاً للمعاني ضمن الدال "لبنان"، فحرب بيروت كانت عربية عربية، لذلك يرفض نزار الوقوف مع طرف ضد طرف آخر، ويعلن وقوفه مع لبنان الواحد بكل أديانه وطوائفه.

ويقول في قصيدته "الجنرال يكتب مذكراته" (من الرجز):

حَفِظْتُ لِلْكَلِمَةِ كِبْرِياءَها

وَلَمْ أُسافِرْ مَرَّةً واحِدَةً

لأَمْدَحَ الأَمينَ..

أَوْ لأَمْدَحَ المَأْمونَ

أَوْ لأَمْدَحَ الخَليفَةَ النُّعْمانْ...[2]

يبدأ تشكيل توازي التقسيم في السطر الثاني بالدال "لم أسافر"، ويمتد بتكرار الدال "أمدح" ثلاث مرات في الأسطر الثالث والرابع والخامس، حيث جاءت هذه الأسطر تقسيماً لأجزاء الدال

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ٦١٨.

[2] المصدر نفسه، ج٦، ص٢٢٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الأول. وقد حاول نزار من خلال تقسيمه هذا إنطاق الكلمات لتقديم نفسه للمتلقي شاعراً ملتزماً، صاحب كلمة حرة شريفة، لم يدعها مرة تُبْتَذل في حضرة أي من الحكام العرب[1].

المبحث الثالث: العكس والتبديل

ومن الأشكال البلاغية الأخرى التي تعد مظهراً من مظاهر التوازي، العكس والتبديل أو المقايضة، ويقصد به "أن تعكس الكلام فتجعل في الجزء الأخير منه ما جعلته في الجزء الأول، وبعضهم يسميه التبديل"[2].

وتتأتى الموازاة القائمة على هذا الشكل البلاغي من التكرار الموظف لتأكيد المعنى وتعميقه، لذلك نجد نزار يوظفه في شعره السياسي، مستثمراً ما يؤديه من إيقاع ناجم عن التقسيم الجملي المتوازن في البيت.

ومن ذلك قوله في قصيدة "خبز، وحشيش، وقمر" (من الرمل):

في بِلادي.. حَيْثُ يَبْكي الأَغْبِياءْ

وَيَموتونَ بُكاءْ

كُلَّما طالَعَهُمْ وَجْهُ الهِلالِ

وَيَزيدونَ بُكاءْ

كُلَّما حَرَّكَهُمْ عودٌ ذَليلٌ.. وَ"لَيالي"

ذلكَ المَوْتُ الَّذي نَدْعوهُ في الشَّرْق "لَيالي".. وَغِناءْ[3]

---

[1] ولمزيد من الأمثلة انظر نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ص١٤١، ٣٢٩، ٣٦٣، ٣٩٤، ج٦، ص١٠٨، ص١٤٩، ص١٨٥، ص٢٠٤، ص٢٢٩، ص٥٠١، ص٥٥، ص٥٧٠، ص٥٧٨، ص٦١٦.

[2] العسكري: الصناعتين، ص٣٧١؛ وانظر: والسجلماسي، المنزع البديع، ص٣٨٥-٣٩٠.

[3] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ٢٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يوازي الدال "يبكي الأغبياء" الدال "يموتون بكاء"، فتكتمل ظاهرة العكس والتبديل ناقلة للمتلقي البعد النفسي الذي يعيشه الشاعر، إثر الآفات الاجتماعية والأعراف المتوارثة الجامدة، التي تعصف بالمجتمع العربي، وتوصله به إلى التخلف والانحطاط.

ويقول في قصيدته "موال بغدادي" (من الكامل):

بَغْـدادُ. يـا هَـزَجَ الأَسـاوِرِ والحُلـى
يـا مَخْـزَنَ الأَضْـواءِ والأَطْيـابِ

لا تَظْلِمـي وَتَـرَ الرَّبابَـةِ فـي يـدي
فَالشَّـوْقُ أَكْبَـرُ مِـنْ يَـدي وَرَبـابي

قَبْـلَ اللِقـاءِ الحُلْـوِ.. كُنْـتِ حَبيبَتـي
وَحَبيبَتـي تَبْقـينَ بَعْـدَ ذَهـابي..[1]

إن قول نزار في البيت الثاني "الرَّبابة في يدي" يوازي قوله في البيت نفسه "يدي ورربابي"، إذ وظف بالعكس والتبديل ليرسخ فكرة حبه القومي الكبير لبغداد، لكنه قدم هذا المعنى بترتيب جديد، ولا شك أن تعزيز العكس والتبديل للتوازي في هذا البيت له ارتباط وثيق بالبعد النفسي للشاعر.

ويقول في قصيدة "أنا يا صديقة متعب بعروبتي" (من الكامل):

قِرْطاجَـةٌ.. قِرْطاجَـةٌ.. قِرْطاجَـةٌ..

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ص٥٢٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

هَـلْ لـي لِصَـدْرِكِ رَجْعَـةٌ وَمَتَـابُ؟

لا تَغْضَـبي مِنّـي.. إذا غَلَـبَ الهَـوى

إنَّ الهَـوى فـي طَبْعِـهِ غَـلاّبُ[1]

تتجلى الموازاة القائمة على العكس والتبديل في البيت الثاني بشكل واضح، إذ إن قول نزار في الشطر الأول "غلب الهوى" يقف في موازاة "الهوى غلاب" ليؤكد انتماءه الكبير للعروبة، ناقلاً للمتلقي ما يعانيه من هموم عربية.

ويقول في قصيدة "الاستجواب" (من الرجز):

لَسْتُ عَميلاً قذراً..

كَما يَقولُ مُخْبِروكُمْ، سادَتي الكِرامْ

يَعْرِفُني في حارَتي الصَّغيرُ والكَبيرْ.

يَعْرِفُني الأَطْفالُ.. والأَشْجارُ.. والحَمامْ..

وَأَنْبِياءُ اللهِ يَعْرِفونَني

عَلَيْهِمُ الصَّلاةُ وَالسَّلامْ[2]

جاء العكس والتبديل في المقطع السابق مستقصياً موقف الشاعر الصدامي مع السلطات، إذ أصبح في نظرها عميلاً للأعداء، وقد استطاع نزار أن يجعل المتلقي يعيش حالة من الانتظار قبل الوقوف على حقيقة التزامه وصدق كلماته، التي كشفتها ظاهرة العكس والتبديل، فجملة

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ص٦٤٧.

[2] المصدر نفسه، ص١٢٩-١٣٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

"يعرفني الصغير والكبير"، وجملة "يعرفني الأطفال والأشجار والحمام"، تتوازيان مع جملة "أنبياء الله يعرفونني" لتأكيد هذا المعنى وتعميقه.

ويقول في قصيدته "لماذا يسْقط متعب بن تعبان في امتحان حقوق الإنسان" (من الرجز):

مُواطِنونَ.. دونَما وَطَنْ

مُطارَدونَ كَالْعَصافيرِ عَلى خَرائِطِ الزَّمَنْ..

نَرْكُضُ كَالكِلابِ كُلَّ لَيْلَةٍ

مِنْ عَدَنٍ لِطَنْجَةَ

مِنْ طَنْجَةٍ إِلى عَدَنْ[1]

إن بنية التوازي التي تشكلت في هذا المقطع واضحة، فالدال "من عدن لطنجة" يوازي شبه الجملة "من طنجة إلى عدن"، وقد استطاع نزار توظيف العكس والتبديل هنا للتعبير عن دلالة نفسية، هي شعور المواطن العربي بغربته في وطنه العربي، بسبب ضياع الحرية، التي بدونها يفقد الناس آدميتهم، ويضيعون كالكلابِ الضالة، باحثين عن وطن يؤويهم.

ويقول في قصيدته "السيرة الذاتية لسياف عربي": (من الرمل):

احْمِدوا اللهَ عَلى نِعْمَتِهِ

فَلَقَدْ أَرْسَلَني كَيْ أَكْتُبَ التّاريخَ،

وَالتّاريخُ لا يُكْتَبُ دوني.[2]

ثمة بعد دلالي يتشكل من توازي العكس والتبديل في المقطع السابق، حيث أظهر نزار الحاكم العربي بصورة الإنسان القامع والظالم للمواطنين، الذين لا حول لهم ولا قوة أمام جبروته

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٦، ص١٠١.

[2] المصدر نفسه، ص٢٧٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وتسطله، فهو الوحيد الذي له حق التصرف في شؤونهم وفي شؤون الدولة، ومن ثم استطاع نزار إيصال رسالته بتوازي العكس والتبديل، وهي مدعاة بهذا الشكل للوصول والفهم من قبل المتلقي.

المبحث الرابع: التسهيم

صُنِّف التسهيم على أنه أحد أنواع المحسنات البديعية، وهو مصطلح مأخوذ من الثوب المسهم، وهو الذي يدل أحد سهامه على الذي يليه[١].

ويقصد بهذا الشكل البلاغي "أن يتقدم من الكلام ما يدل على ما تأخر منه، أو يتأخر منه ما يدل على ما تقدم بمعنى واحد أو بمعنيين"[٢].

وقد عرف هذا اللون في البلاغة العربية تحت مسميات من مثل: التوشيح[٣]، والمغالطة[٤].

وقد تنبه نزار قباني إلى أن التقسيم الجملي للتسهيم، القائم على التوازي يلعب دوراً كبيراً في إبراز المعنى وترسيخه في ذهن المتلقي؛ لما يتولد عنه من إيقاع نفسي يتجاوز الألفاظ إلى المعاني، فاهتم به نزار في شعره السياسي، ومن أمثلته قوله في قصيدته "منشورات فدائية على جدران إسرائيل": (من الرجز):

أنا الْفِلِسْطِينِيُّ

بَعْدَ رِحْلَةِ الضَياعِ وَالسَّرابْ

أطْلُعُ مِنْ صَوْتِ أَبي.. وَجْهِ أُمّي، الطَّيِّبِ، الْجَذّابْ

---

[١] ابن أبي الإصبع المصري: تحرير التحبير، ص٢٦٣.

[٢] المرجع نفسه، ص٢٦٣.

[٣] راجع هذه التسمية عند: العسكري: الصناعتين، ص٣٨٢.

[٤] راجع هذه التسمية عند: ابن سنان: سر الفصاحة، ص١٥٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أَطْلُعُ مِنْ رائِحَةِ التُّرابْ

أَفْتَحُ بابَ مَنْزِلي..

أَدْخُلُهُ. مِنْ غَيْرِ أَنْ أَنْتَظِرَ الْجَوابْ

لأَنَّني أَنا السُّؤالُ وَالْجَوابْ.. [1]

تتجلى الموازاة القائمة على التسهيم في هذا المقطع الشعري في السطرين الأخيرين منه، ويبدو التسهيم قائماً على ترسيخ الفكرة التي يريد الشاعر إيصالها إلى المتلقي، وذلك بتقديم معناها بترتيب جديد، فجملة "أنتظر الجواب" تقابل جملة "السؤال والجواب"، وليس هناك من شك في أن توظيف نزار للتسهيم له ارتباط وثيق بالبعد النفسي الذي يعيشه، فهو يرفض الهزيمة، ويتحدى الصهاينة، ويتوعدهم بالمقاومة الفلسطينية المغروسة في كل شيء، في الإنسان، والأرض والأشياء، وأن الصهاينة لن يستطيعوا الوقوف في وجه المقاومة الباسلة، ومنع الفلسطينيين من الرجوع إلى أرضهم وبيوتهم؛ لأنهم أصحاب الحق فيها.

يقول في قصيدته "إليه في يوم ميلاده" (من الطويل):

أُحِبُّـــكَ. لا تَفْســـيرَ عِنْـــدي لِصَـــبْوَتي

أُفَسِّـــرُ مـــاذا؟ وَالْهَـــوى لا يُفَسَّـــرُ [2]

جاء توازي التسهيم في الشطر الثاني من البيت الشعري، فالدال "أفسر ماذا؟" يقابل الدال "الهوى لا يفسر"، وقد لعب هذا النوع من التوازي دوراً بارزاً في ترسيخ المعنى وتعميقه، فضلاً

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ص١٩٤-١٩٥.

[2] المصدر نفسه، ص٣٨٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

عن نشره للموسيقي بوضوح في البيت، وقد جاء التسهيم هنا مجسداً لمشاعر نزار وحبه وإعجابه الكبير بالزعيم الراحل جمال عبد الناصر.

ويقول في القصيدة نفسها:

أَبـــا خالِـــدٍ أَشْـــكو إِلَيْـــكَ مَـــواجِعي

وَمِثْلـــي لَـــهُ عُـــذْرٌ.. وَمِثْلُـــكَ يَعْـــذُرُ[1]

اتكأ نزار على توازي التسهيم في تجسيد مشاعره التي تضج بالحزن والشكوى، فهو يبث شكواه إلى جمال عبد الناصر؛ لما آل إليه الواقع العربي من وهن وتدهور. ومن ثم فقد لعب التقسيم الجملي القائم على توازي التسهيم، والمعتمد على مقابلة الدال "مثلي له عذر" الدال "مثلك يعذر"، لعب هذا التقسيم دوراً مهماً في ترديد هموم نزار، وتعميقها، ومن ثم التعبير عن حالته النفسية المنكسرة، ونقلها إلى المتلقي والتأثير به.

وفي قصيدته "إلى بيروت الأنثى مع الاعتذار" يقول (من الرمل):

إِنْ يَمُـــتْ لُبْنـــانُ.. مِـــتُّمْ مَعَـــهُ

كُـــلُّ مَـــنْ يَقْتُلُـــهُ.. كـــانَ القَتـــيلا..

كُـــلُّ قُـــبْحٍ فيـــهِ، قُـــبْحٌ فـــيكُمُ

فَأَعيـــدوهُ.. كَمـــا كـــانَ جَمـــيلا..[2]

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ص٣٨٩.

[2] المصدر نفسه، ص٦٢٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

في البيتين السابقين توازي تسهيم ظاهر، جاء من مقابلة الدال "إن يمت لبنان" في صدر البيت الأول الدال "متم معه"، فضلاً عن مقابلة الدال "كل من يقتله" الدال "كان القتيلا". وأيضاً جاء توازي التسهيم في البيت الثاني من مقابلة الدال "قبح فيه" الدال "قبح فيكم"، ومقابلة الدال "أعيدوه" الدال "جميلا"، والتي يفترض من المتلقي معرفتها حال سماعه الفعل "أعيدوه"، حيث إن "سمة الإيحاء غالبة فعجز البيت يمكن معرفته من سماع صدره"[1].

ويقول في قصيدته "أنا يا صديقة متعب بعروبتي" (من الكامل):

مـــاذا جَـــرَى لِمَمـــالِكي وَبَيـــارِقي؟

أَدْعو رَبـــابَ.. فَـــلا تُجيـــبُ رَبـــابُ[2]

استهل نزار قصيدته التي يشكو فيها حال العرب وتشرذمهم بالنسيب، فاستطاع بذلك أن يجعل المتلقي يعيش حالة قصيرة من الترقب قبل الولوج إلى الفكرة التي يريد إبرازها. وقد راح يوظف توازي التسهيم الذي يظهر مدى تملك الحب منه، فالدال "أدعو رباب" يقابل الدال "لا تجيب رباب"، فضلاً عن توظيفه إياه في تجسيد مشاعر الشكوى والحزن من صد رباب وهجرانها.

ويقول في القصيدة ذاتها:

وَالمـــاءُ يَبْـــدَأُ مِـــنْ دِمَشْـــقَ.. فَحَيْثُمـــا

---

[1] الشيخ: البديع والتوازي، ص٤٦.

[2] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ص٦٣٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أُسْـــنِدْتُ رَأْسَـــكَ، جَـــدْوَلٌ يَنْســـابُ[1]

فيتكئ نزار على توازي التسهيم للإشادة بدمشق وللتعبير عن شوقه إلى ربوعها، وقد راعى في تقسيمه الجملي في هذا البيت التناسب بين أجزائه، حيث إن بدايته تقتضي معرفة آخره، فذكر الماء يناسب أن يكون بعده الانسياب.

وبعدها، ينتقل نزار إلى موضوع القصيدة الرئيسي، وهو فقدانه الأمل بوحدة العرب، فيقول في ذلك:

لا الكَـــأْسُ تُنْســـينا مَســـاحَةَ حُزْنِنـــا

يَوْمـــاً.. وَلا كُـــلُّ الشَّـــرابِ شَـــرابُ[2]

كرر نزار في الشطر الثاني الدال "شراب" مرتين، مما أعطى نغماً يناسب حزن الشاعر، لما غدا عليه حال العرب من سوء، فحتى الخمر لا ينسيه حزنه، والتكرار هنا جاء وطيد الصلة بالدال "الكأس" المتصدرة البيت الشعري، حيث إن هذا الدال يقتضي من المتلقي معرفة آخر البيت لفظياً ومعنوياً. فذكر الكأس يناسب الشراب، لذلك كان توازي التسهيم واضحاً من حيث تقسيم الجملة، وتكافؤ المعنى.

ويقول في قصيدته "أحمر.. أحمر.. أحمر" (من الرمل):

ابْقَ سِرِّيّاً.. وَلا تَكْشِفْ قَرارَتِكَ حَتّى لِذُبابَهْ..

ابْقَ أُمّيّاً.. وَلا تُدْخِلِ شَريكاً في الزِّنى أَو في الكِتابَهْ..

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ص٦٣٤.

[2] المصدر نفسه، ص٦٣٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فَالزِّنى في عَصْرِنا أَهْوَنُ مِنْ جُرْمِ الكِتابَهْ..[1]

يبدو التقسيم الجملي في المقطع السابق واضحاً، كما أن الوقفات القائمة على الموسيقى الداخلية منتظمة، وتسير بشكل متسلسل، فضلاً عن أن سمة الإيحاء موجودة إذ أوحى تكرار نزار الدال "الزنى" للمتلقي بتكرار الدال "الكتابة" أيضاً، مما يساعده في استنتاج الفكرة التي يريد نزار إيصالها إليه، وهي الحرية، حرية المواطن في الحياة الحرة الكريمة، وحريته في التعبير عن رأيه المخالف لرأي السلطة، ومحاربة القمع وتكميم الأفواه.

ويقول في القصيدة ذاتها:

لا تُسافِرْ بِجَوازٍ عَرَبِيٍّ.. بَيْنَ أَحْياءِ العَرَبْ

فَهُمُ مِنْ أَجْلِ قِرْشٍ يَقْتُلونَكْ..

وَهُمُ –حينَ يَجوعونَ مَساءً– يَأْكُلونَكْ[2]

اقتضى ذكر الدال "يجوعون" في أول السطر الثالث اقتضاءً معنوياً ذكر الدال "يأكلونك"، فذكر الجوع يناسب أن يكون بعده الأكل، الأمر الذي أدى إلى ائتلاف اللفظ مع المعنى، ومجاورة المناسب للمناسب. فحقق التسهيم توازياً من حيث البنية التكوينية للجملة التي أساسها التقسيم المتساوي، فبدت وكأنها انعكاس لبعضها البعض، وانعكاس للحالة النفسية التي يمر بها نزار إثر الواقع العربي المتردي، وشعوره باليأس والإحباط من العرب، الأمر الذي أدى به إلى نقدهم نقداً لاذعاً، فسلخهم من عروبتهم.

ويقول في قصيدته "أبو جهل يشتري فليت ستيريت.." (من الرجز):

مِنْ كُلِّ صَوْبٍ.. يَهْجُمُ الجَرَادْ.

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٦، ١٣٧.

[2] المصدر نفسه، ص١٤٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وَيَأْكُلُ الشِّعْرَ الَّذي نَكْتُبُه..

وَيَشْرَبُ المِدادْ.

مِنْ كُلِّ صَوْبٍ.. يَهْجُمُ "الإيدْزُ" عَلى تاريخِنا

وَيَحْصُدُ الأَرْواحَ، والأَجْسادْ[1]

وظف نزار توازي التسهيم في المقطع السابق، لبيان رأيه في كيفية التوظيف العربي للنفط، وحماية هذا التوظيف، فبدا التسهيم واضحاً في الأسطر الأول والثاني والثالث، وهو قائم على التقسيم الجملي، فالدال "يأكل الشعر" يقابل الدال "يشرب المداد"، وبما أن الشاعر ذكر في البداية الدال "يأكل الشعر"، ثم ذكر الدال "يشرب" فإن هذا الفعل يقتضي الدال "المداد"، والذي يمكن للمتلقي معرفته عند سماع الجملة الأولى "يأكل الشعر".

وهكذا يحقق التسهيم توازياً تركيبياً وتوازياً معنوياً يبرز لنا موقف نزار من أصحاب الأموال النفطية، الذين يحاولون شراء الكتّاب.

ويتحقق توازي تسهيم آخر في السطرين الرابع والخامس، حيث يقابل الدال "يسهم الإيدز" الدال "يحصد الأرواح والأجساد". فذكر نزار الدال "يهجم" في البداية، يقتضي ذكره الدال "يحصد" أو ما يرادفه معنوياً، ومن ثم فإن ذكره "الإيدز" يوحي للمتلقي بأن المحصود لا بد أن يكون "الأرواح والأجساد"، في محاولة منه لإبداء رأيه في قضية النفط الذي أخذ أصحابه يستغلونه في اللهو والترف والمجون في العواصم الأوروبية، فتحول على أيديهم من نعمة إلى نقمة.

ويقول في قصيدته "القصيدة الدمشقية" (من البسيط):

أنـــا الدِّمَشْـــقِيُّ. لَـــوْ شَـــرَّحْتُمُ جَسَـــدي

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٦، ص٣٩٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

لَســـــالَ مِنْـــــهُ.. عَناقيـــــدٌ وَتُفّـــــاحُ

ولَـــــوْ فَتَحْـــــتُمْ شَـــــراييني بِمُـــــدْيَتِكُمْ

سَمِعْتُمُ في دَمي أَصْـــواتَ مَـــنْ راحـــوا

زِراعَةُ القَلْبِ، تَشْفي بَعْضَ مَنْ عَشِـقوا

ومَـــا لِقَلْبِـــي -إِذا أَحْبَبْـــتُ- جَـــرّاحُ[1]

ظهر في البيت الأخير من المقطع السابق توازي تسهيم، جاء من مقابلة الدال "زارعة القلب" الدال "وما لقلبي جراح"، فالدال "جراح" يمكن معرفته عند سماع صدر البيت، عن طريق استقراء المعنى الذي يريده نزار، فقد حمل توازي التسهيم دلالات تخدم النص والغرض الذي نظمه الشاعر من أجله، وهو التغني بدمشق، فجاء توازي التسهيم يجسد مشاعره الجياشة، التي تفيض شوقاً وحنيناً إلى دمشق، وهو بعيد عنها في عالم الغربة.

وفي القصيدة نفسها يقول:

هُنا جُذوري. هُنـــا قَلْبِـــي. هُنـــا لُغَتِـــي

فَكَيْفَ أُوَضِّحُ؟ هَلْ في العِشْقِ إيضاحُ؟[2]

أورد نزار في الشطر الثاني الدالين "أوضح، إيضاح"، وقد أعطى التكرار البيت الشعري نغماً يتوازى والمشاعر التي يكنها نزار لدمشق، فضلاً عن أن ورود الفعل "أوضح" في القسم

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٦، ص٤٤١.

[2] المصدر نفسه، ص٤٤٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الأول من الشطر جاء ممهداً لتكون نهاية البيت "إيضاح"، ومما لا شك فيه أن التقسيم الجملي على هذه الشاكلة أدى إلى وجود التناسب بين الأقسام، وكذلك أدى إلى تأكيد المعنى وتعميقه، وجعل المتلقي قادراً على استكناهه عند سماع الدال "أوضح"، وهو استئناف تغنيه بدمشق، مسقط رأسه، وموطن ذكرياته، وعنوان قوميته العربية[1].

[1] ولمزيد من الأمثلة على توازي التسهيم انظر: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ٢٠٩، ٢٤٠، ٣٩٥، ٤٠٩، ٤٣١، ٤٣٥، ٤٧٧، ٥١٧، ٥٢٣، ٦٣٢، ٦٣٤، ٦٣٨، ٦٤٦؛ وج٦، ص١٦، ٢٦، ٨٨، ١٠٠، ١٦٩، ١٧٢، ٣٨٣، ٥٢٥، ٥٩١، ٦١٢، ٦١٧، ٦١٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الفصل الثالث

التوازي الدلالي

يختص هذا النوع من التوازي بدلالات الألفاظ، ويعتمد على محسنات الإيقاع الدلالي، التي تجمع المعاني المتضادة وتؤلف بينها، وهو ذو صلة وطيدة بعلم الدلالة "الذي يعنى بالبنية الدلالية للغة من حيث العلاقات الترابطية، ومن ثم فإن ثمة نوعين من علم الدلالة يتصلان ببعضهما اتصالاً وثيقاً، فنوع يتعلق بالبنية التكوينية الدلالية وآخر يتعلق بمعنى هذه البنية"[1].

ولذلك فمحسنات الإيقاع الدلالي تعتمد في إظهار المعنى والدلالة على القيمة الإيقاعية التي يمكن للتضاد الناتج عن هذه المحسنات توليدها بسبب المفاجأة التي يحدثها الشاعر بتوظيفه لفظ التضاد، "وما ينتج عن ذلك من أخيلة وصور شعرية مصحوبة بالتوزيع والتنسيق الصوتي واللفظي الإيقاعي في الصياغة الشعرية فيكون التحسين تحسيناً في اللفظ والمعنى معاً"[2].

ونذكر من صور التوازي الدلالي في شعر نزار السياسي على سبيل المثال: الطباق، والمقابلة، والترديد.

المبحث الأول: الطباق

صنفه البلاغيون ضمن المحسنات البديعية المعنوية، التي تقوم على التقابل بين المعاني وقد تصل حد التضاد.

وعرفه أبو هلال العسكري بأنه "الجمع بين الشيء وضدّه في جزءٍ من أجزاء الرسالة... أو البيت من بيوت القصيدة؛ مثل الجمع بين البياض والسواد،... والليل والنهار،... والحر والبرد"[3].

---

(1) بالمر (ف): علم الدلالة، ترجمة محمد عبد الحليم الماشطة، نشر الجامعة المستنصرية، بغداد، ١٩٨٥م، ص٣٧. وانظر: الشيخ: البديع والتوازي، ص٥٠.

(2) الشيخ: البديع والتوازي، ص٥٠.

(3) العسكري: الصناعتين، ص٣٠٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وعرفه ابن رشيق بقوله: "الطباق هو في الكلام أن يأتلف في معناه ما يضاد في فحواه، والمطابقة عند جميع الناس جمعك بين الضدين في الكلام"[١].

وقد ورد هذا المحسن البديعي في المدونة البلاغية القديمة تحت مسميات عدة، من مثل: مجاورة الأضداد[٢] المطابقة[٣]، الطباق[٤]، التناسب بين المعاني[٥].

هذا، وإن تعددت مسميات البلاغيين القدماء لهذا اللون من ألوان البديع، إلاّ أنهم متفقون على معناه، وعلى وظيفته البلاغية، التي تحقق التوازي المعنوي عن طريق التضاد والتقابل بين الألفاظ.

وحتى يتسنى لنا دراسة هذا اللون البديعي في شعر نزار قباني السياسي بصورة ميسرة وواضحة، فقد ارتأينا أن نحذو حذو ابن أبي الإصبع، الذي قسمه إلى ضربين: "ضرب يأتي بألفاظ الحقيقة، وضرب يأتي بألفاظ المجاز، فما كان منه بلفظ الحقيقة سمي طباقاً، وما كان بلفظ المجاز سمي تكافؤاً"[٦].

أما الضرب الأول (الطباق)، الذي يقوم على ألفاظ الحقيقة، فينقسم إلى قسمين:

---

[١] ابن رشيق: العمدة، ج٢، ص٥.

[٢] أبو العباس، أحمد بن يحيى ثعلب: قواعد الشعر، تقديم وتحقيق وشرح عمر عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، ط١، ٢٠٠٥م، ص٥٠.

[٣] انظر: ابن المعتز: كتاب البديع، ص٣٦، والجرجاني؛ والعسكري: الصناعتين، ص٣٣٩؛ وابن رشيق: العمدة، ج٢، ص٢٩٦؛ والسكاكي: مفتاح العلوم، ص٤٢٣؛ وابن الأثير: المثل السائر، ج٢، ص٢٧٩.

[٤] انظر: ابن أبي الإصبع: تحرير التحبير، ص١١١.

[٥] انظر: ابن سنان: سر الفصاحة، ص١٩١.

[٦] أبو العدوس، يوسف: مدخل إلى البلاغة العربية: علم المعاني – علم البيان – علم البديع، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٧م، ص٢٤٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

١. طباق الإيجاب، "وهو ما اتفق فيه الضدان إيجاباً وسلباً"[١]، كقوله تعالى: ﴿وَتَحْسَبُهُمْ أَيْقَاظًا وَهُمْ رُقُودٌ﴾[٢]؛

٢. طباق السلب، "وهو أن يأتي المتكلم بمجملتين أو كلمتين إحداهما موجبة والأخرى منفية، وقد تكون الكلمتان منفيتين"[٣]، كقوله تعالى: ﴿تَعْلَمُ مَا فِي نَفْسِي وَلَا أَعْلَمُ مَا فِي نَفْسِكَ﴾[٤].

وقد كثر الطباق بشقيه الإيجاب والسلب- في شعر نزار السياسي، وفيما يلي نمثل على ذلك:

أولاً: طباق الإيجاب:

يقول نزار قباني في قصيدته "منشورات فدائية على جدران إسرائيل" (من الرجز):

يا آلَ إِسْرائيلَ، لا يَأْخُذْكُمُ الغُرورْ
عَقارِبُ السّاعَةِ إِنْ تَوَقَّفَتْ
لا بُدَّ أَنْ تَدورْ[٥]

تخلق هذه الثنائية المتضادة بين الدالين "الوقوف والدوران" إيقاعاً يغني الموسيقى الداخلية، مع ارتباط كل دال بدلالته النفسية والمعنوية، فالوقوف له إيقاعه والدوران له إيقاعه، ومن تضادهما يتولد إيقاع يسهم في جذب انتباه المتلقي، وترسيخ المعنى الذي يريده الشاعر في

---

[١] ابن أبي الإصبع: تحرير التحبير، ص١١٤.

[٢] سورة الكهف، الآية: ١٨.

[٣] ابن أبي الإصبع: تحرير التحبير، ص١١٤.

[٤] سورة المائدة، الآية: ١١٦.

[٥] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ص١٧٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ذهنه، وهو الإشادة بالمقاومة الفلسطينية، ومحاولاتها الباسلة في الوقوف بوجه الصهاينة، وإخراجهم من فلسطين صاغرين.

ويقول في قصيدته "جريمة شرف أمام المحاكم العربية" (من الكامل):

... وَفَقَدْتَ يا وَطَني البَكارَة..

لَمْ يَكْتَرِثْ أَحَدٌ..

وَسُجِّلَتِ الجَريمَةُ ضِدَّ مَجْهولٍ

وَأُرْخِيَتِ السِّتارَة..

نَسِيَتْ قَبائِلُنا أَظافِرَها

تَشابَهَتِ الأُنوثَةُ وَالذُّكورَةُ في وَظائِفِها،

تَحَوَّلَتِ الخُيولُ إِلى حِجارَة..[1]

يتجلى الطباق في النص السابق بين الدالين "الأنوثة والذكورة"، وينبني هذا على نوع من التضاد في المعنى، الذي يعمل على رفع وتيرة البنية الشكلية وانعكاساتها الدلالية، وهذا يغني التوازي الصوتي في النص، ويؤدي إلى تكثيف المعنى الدلالي؛ ليصل الشاعر إلى بلورة الرؤية التي يريد نقلها للمتلقي، وهي فقدانه الأمل في تحسن الأوضاع العربية، واسترداد الأراضي المحتلة، وأصحاب الأمر والمعول عليهم في القيادة والثورة والتغيير قاعدون في بيوتهم كالنساء، غافلون عما يحتل من الوطن العربي من أراضٍ كفلسطين.

ويقول في قصيدته "بانتظار غودو" (من الرجز):

مِنْ سَنَةِ العِشْرينْ

حَتّى سَنَةِ السَّبْعينْ

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ص٢٢٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

نَجْلِسُ في انْتِظارِ وَجْهِ المَلِكِ السَّعيدْ

كُلُّ المُلوكِ يُشْبِهونَ بَعْضَهُمْ

وَالمَلِكُ القَديمُ..

مِثْلُ المَلِكِ الجَديدْ...[1]

عمد نزار في هذا المقطع إلى توظيف المتضادين "القديم والجديد"، وبهذه الثنائية الضدية قيمة موسيقية تخلق توازياً صوتياً، يتناسب والغرض الذي يريده الشاعر وهو اتكالية الشعوب العربية التي تتحمل القمع والاضطهاد، وقمع الحريات، منتظرةً الخلاص على يد حاكم قد يكون مختلفاً عن النسخ التي عرفتها من الحكام، دون بذل أي محاولة منها للتغيير.

ويقول في قصيدته "بيروت محظيتكم بيروت حبيبتي" (من الرمل):

ما الَّذي نَكْتُبُ، يا سَيِّدَتي؟

نَحْنُ مَحْكومونَ بِالْمَوْتِ، إِذا نَحْنُ صَدَقْنا...

ثُمَّ مَحْكومونَ بِالْمَوْتِ، إِذا نَحْنُ كَذَبْنا[2]

يبدو توازي الطباق ظاهراً في هذا المقطع في الدالين "صدقنا، وكذبنا"، وهو توازٍ يتناسب مع الحزن والاضطراب النفسي الذي يعيشه نزار، جراء الأوضاع الصعبة الي يعيشها لبنان، بسبب الحرب الأهلية. فجاء هذا النوع من التوازي حاملاً حزن نزار واضطرابه إبان هذه الحرب العربية العربية، التي لا يستطيع فيها أن يقف مع طرف ضد آخر، وفي الوقت نفسه، لا يستطيع أن يكذب ما تراه عيناه من دمار يحيط ببيروت ويسكت.

ويقول في قصيدته "تقرير سري جداً.. من بلاد قمعستان" (من الرجز):

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ص٢٨٤.

[2] المصدر نفسه، ص٦١٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يا أَصْدِقائي!

أَنْتُمُ الشِّعْرُ الحَقيقِيُّ

وَلا يُهِمُّ أَنْ يَضْحَكَ.. أَوْ يَعْبِسَ..

أَوْ أَنْ يَغْضَبَ السُّلْطانْ..

أَنْتُم سَلاطيني..

وَمِنْكُمْ أَسْتَمِدُّ المَجْدَ، وَالقُوَّةَ، وَالسُّلْطانْ..[1]

جاء التوازي في هذا المقطع بين الدالين "يضحك، ويعبس أو يغضب"، وهذه الثنائية في الضحك والعبوس أو الغضب وفرت للمقطع إيقاعاً ساعد في خلق التوازي الصوتي فيه، فضلاً عن ارتباط كل من الدالين المتضادين بدلالتهما النفسية، والمعنوية لدى الشاعر، التي يريد نقلها إلى المتلقي، وهي رفضه للواقع السياسي العربي، ووقوفه إلى جانب المظلومين وتحريضهم على الثورة في وجه ظلم الحكام، من أجل المطالبة بالحرية.

ويقول في قصيدته "كتابات على جدران المنفى" (من المتدارك):

يا سَيِّدَتي:

إِنّي رَجُلٌ لا أَتَوارى خَلْفَ حُروفي

أَوْ أَتَخَبَّأُ تَحْتَ عَباءَةِ أَيِّ إِمامْ..

يا سَيِّدَتي: لا تَهْتَمّي.

فَأَنا أَعْرِفُ كَيْفَ أَكونُ كَبيراً..

في عَصْرِ الأَقْزامْ...[2]

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٦، ص٤٣.

[2] المصدر نفسه، ص١٩٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يبدو توازي الطباق واضحاً في هذا المقطع من خلال الجمع بين الدالين "كبيراً، والأقزام"، وقد منح هذا التضاد المقطع إيقاعاً معنوياً، وظفه نزار للمقارنة بينه وبين غيره من الشعراء، مبدياً للمتلقي موقفه من الشعراء المعاصرين له، ومما لا شك فيه، أنه موقف يتسم بالرفض لكثير من مواقفهم حيال ما يمرّ به الوطن العربي من قضايا قومية أو عربية.

ويقول في قصيدته "السيرة الذاتية لسياف عربي" (من تفعيلة الرمل):

كُلَّما فَكَّرْتُ أَنْ أَعْتَزِلَ السُّلْطَة،

يَنْهاني ضَميري..

مَنْ تُرى يَحْكُمُ بَعْدي هؤُلاءِ الطَّيِّبينْ؟

مَنْ تُرى؟

يَجْلِدُهُمْ تِسْعينَ جَلْدَة..

مَنْ تُرى؟

يَصْلُبُهُم فَوْقَ الشَّجَرْ..

مَنْ تُرى يُرْغِمُهُمْ

أَنْ يَعيشوا كَالْبَقَرْ؟

ويَموتوا كَالْبَقَرْ؟[1]

في هذا المقطع الشعري نوع من التضاد بين الدالين "يعيشوا ويموتوا" في المعنى، وهذا التضاد يعمل على رفع وتيرة التوازي أيضاً، مما يظهر الاضطراب النفسي عند الشاعر، وكذلك يبرز المعنى الذي يرمي إليه، ويحاول ترسيخه في ذهن المتلقي، وهو التصريح بحياة الإنسان

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٦، ص٢٧٣-٢٧٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

العادي في الوطن العربي، فهو محكوم بالقمع والاضطهاد واستلاب الحريات، التي تتساوى مرتبته بدونها مع مرتبة الحيوان الذي لا يأبه بأمره أحد إن عاش أو مات.

وفي قصيدته "الطابور" يقول (من المتدارك):

يا رَبّي

إنَّ الأُفْقَ يَضيقُ، يَضيقُ، يَضيقُ.

وَهذا الوَطَنُ القابِعُ بَيْنَ الماءِ.. وَبَيْنَ الماءِ.

حَزينٌ كَالسَّيْفِ المَكْسورْ..

فَإذا وَدَّعْنا كافوراً..

يَأْتينا.. أَكْثَرُ مِنْ كافور..[1]

اعتمد نزار في هذا المقطع على الجمع بين الفعلين المتضادين "ودعنا ويأتينا"، وهذا من شأنه أن يخلق توازياً صوتياً يرفع من وتيرة الموسيقى الداخلية للمقطع، فضلاً عن خلق توازٍ نفسي يعكس لنا دلالة الرفض لسياسة القمع والاضطهاد والترهيب من الحكام العرب دون استثناء، وهذا التوازي النفسي ينتقل أثره من الشاعر إلى المتلقي؛ بتوظيف الشاعر للتضاد، الذي بوساطته تستطيع "أن تثير تحركاً في الخيال ذا اتجاهين متنابذين ولكنهما مندغمان في الحركة الواحدة، وبذلك تستطيع أن تحركه عاطفة اصطراعية مضطرمة"[2].

ويقول في قصيدته "إلى أينْ يذهب موتى الوطن؟" (من المتقارب):

نَموتُ...

وَلَسْنا نُناقِشُ كَيْفَ نَموتْ؟

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٦، ص٣٣٨.

[2] يوسف، اليوسف: مقالات في الشعر الجاهلي، دار الحقائق، بيروت، ١٩٨٠، ص٣٣٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وَأَيْنَ نَموتْ؟

فَيَوماً نَموتُ بِسَيْفِ اليَمينْ.

وَيَوْماً نَموتُ بِسَيْفِ اليَسارْ..[1]

إذا تأملنا هذا المقطع، لاحظنا التوازي الصوتي الناتج عن التكرار الملحوظ لحرف السين، الذي يغلب عليه الكسر، ليتوازى مع حالة الانكسار التي يعيشها نزار حزناً على من قضوا في حرب الخليج الثانية. ثم يجيء توازي الطباق الذي يتناسب مع الاضطراب النفسي للشاعر، وهذا واضح في الدالين "اليمين، واليسار"، فهذا التطابق اللفظي وما فيه من توازٍ دلالي جاء حاملاً الحزن والاضطراب في نفس الشاعر، ناقلاً إياه إلى المتلقي[2].

ثانياً: طباق السلب:

نمثل عليه من قصيدة نزار قباني "رسالة إلى جمال عبد الناصر" (من الرجز):

الحُزْنُ مَرْسومٌ عَلى الغُيومِ، وَالأَشْجارِ، وَالسَّتائِرِ

وَأَنْتَ سافَرْتَ.. وَلَمْ تُسافِرِ..

فأَنْتَ في رائِحَةِ الأَرْضِ، وَفي تَفَتُّحِ الأَزاهِرِ

في صَوْتِ كُلِّ مَوْجَةٍ، وَصَوْتِ كُلِّ طائِرِ

في كُتُبِ الأَطْفالِ، في الحُروفِ، في الدَّفاتِرِ

في خُضْرَةِ العُيونِ، وَارْتِعاشَةِ الأَساوِرِ..

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٦، ص٥٩١.

[2] ويمكن الإشارة إلى مواضع أخرى لطباق الإيجاب في شعر نزار السياسي. انظر: قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ص٢٩، ٣٤، ١٢٥، ١٣٠، ١٦١، ٢٧٥، ٢٨٥، ٣٤٩، ٣٦٩، ٦٨٨، ٤٠٥، ٤٣٠، ٦٣٨؛ ج٦، ص٢٢، ١٢٨، ١٣٩، ١٧٦، ٢٤٩، ٢٦٦، ٢٩٨، ٣٠٧، ٣٠٨، ٣١٩، ٣٢٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

في صَدْرِ كُلِّ مُؤْمِنٍ، وَسَيْفِ كُلِّ ثائِرِ[1]

في الثنائية المتضادة الواردة في هذا النص، والمتمثلة في تكرار الدال "سافر" إيقاع غني، وفي معرض توازي طباق السلب بين "سافرت، ولم تسافر" تنشأ موسيقى داخلية ينعكس صداها على المقطع الشعري كله، مع ارتباط كل دال بدلالة خاصة، إذ يراد بالدال "سافرت" موت جمال عبد الناصر، ويراد بالدال "لم تسافر" أن جمال عبد الناصر ما زال موجوداً في كل شيء في مصر، فتشابه الدالان في البناء واختلفا في المعنى والدلالة، وعن هذا الاختلاف تولد إيقاع قوي أسهم في ترسيخ المعنى في ذاكرة المتلقي، وهو حزن الشاعر على فقدان هذا الزعيم العربي، والتذكير بأيامه، فهو على الرغم من غياب جسده، فإن روحه موجودة تستشعرها مصر بكل ما فيها.

وفي قصيدته "منشورات فدائية على جدران إسرائيل" يقول (من الرجز):

انْتَظِرونا دائِماً..

في كُلِّ ما لا يُنْتَظَرْ

فَنَحْنُ في كُلِّ المَطاراتِ..

وفي كُلِّ بِطاقاتِ السَّفَرْ..

نَطْلُعُ في روما.. وَفي زوريخَ..

مِنْ تَحْتِ الحَجَرْ

نَطْلُعُ مِنْ خَلْفِ التَّماثيلِ..

وَأَحْواضِ الزَّهَرْ..[2]

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ص٣٧٨.

[2] المصدر نفسه، ص١٧٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تكرر في هذا المقطع الدال "انتظر" في معرض مطابقة الشاعر بين "انتظرونا" و"لا ينتظر"، فنتج عن تكراره توازٍ طباقي نشأ عنه نغم انعكس صداه على المقطع كله، كما انعكس عنه المعنى الدلالي الذي يرمي الشاعر إلى إبرازه، وهو ترديد معاني شعراء المقاومة، في تحديهم للصهاينة، وصمودهم في مواجهتهم.

ويقول في قصيدة "الاستجواب" (من الرجز):

يا سادَتي:

ما النَّفْعُ مِنْ إفادَتي؟

ما دُمْتُمُ..

-إنْ قُلْتُ أَوْ ما قُلْتُ-

سَوْفَ تَكْتُبونَ..[1]

طابق نزار في هذا المقطع بين الدالين "قلت وما قلت"، عن طريق النفي، فتكرر لديه الدال "قلت"، منشئاً إيقاعاً أغنى الموسيقى الداخلية مما رفع وتيرة التوازي، كما أن في توظيفه الدالين "قلت وما قلت" دلالة واضحة أرادها نزار، وهي تصويره حياة الإنسان العربي المقهور في ظل سياسة القهر والاستبداد والإرهاب التي يمارسها الحكام على شعوبهم.

وفي قصيدته "جميلة بو حيرد" يقول (من المتدارك):

الإسْمُ: جَميلَةُ بو حَيْرِدْ

أَجْمَلُ أُغْنِيَةٍ في المَغْرِبْ

أَطْوَلُ نَخْلَهْ

لَمَحَتْها واحاتُ المَغْرِبْ

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ص٢٢٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أَجْمَلُ طِفْلَهْ

أَتْعَبَتِ الشَّمْسَ، ولَمْ تَتْعَبْ[1]

تكرر في هذا المقطع الدالْ "تعب" في معرض موازاة الشاعر بين الدال "أتعبت" والدال "لم تتعب"، فنشأ عن التكرار إيقاع جميل، مع ارتباط كل دال بدلالته النفسية، ومن تنافرهما يتولد إيقاع يسهم في ترسيخ المعنى المراد في ذهن المتلقي، هو الإشادة بنضال جميلة بو حيرد، التي تحدت قوى القمع الفرنسية، وصمدت أمام كل وسائل القهر والتعذيب التي استخدمت لقمع المقاومة الشعبية الجزائرية المناضلة.

وفي قصيدته "ترصيع بالذهب على سيف دمشقي" يقول (من الخفيف):

لا تَقولي: نَسيتَ. لَمْ أَنْسَ شَيْئاً

كَيْفَ تَنْسى أَهْدابَهُنَّ الجُفونُ؟

غَيْرَ أَنَّ الهَوى يَصيرُ ذَليلا

كُلَّما ذَلَّ للرِّجالِ جَبينُ"[2]

نشأ توازي الطباق في معرض مطابقة نزار الدال "نسيت" والدال "لَمْ أَنْسَ"، ونشأ عنه نغم مثير للسمع وجاذب للمتلقي، حيث يقع في نفسه موقعاً حسناً. فالدال الأول "نسيت" يراد به النسيان، والدال الثاني "لم أنسَ" يراد بها الكتمان، وقد تشابه الدالان في البناء واختلفا في المعنى،

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ص٥٣.

[2] المصدر نفسه، ص٤٣٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فنزار لم ينسَ هواه، ولكنه كان يكتمه في نفسه، إذ إن نكسة حزيران كانت قد قتلت في نفسه عاطفة الحب.

وفي قصيدته "حوار ثوري مع طه حسين" يقول (من الخفيف):

آهِ يـــا سَيِّدي الَّـــذي جَعَـــلَ اللَيْـــلَ
نَهـــــاراً.. وَالأَرْضَ كَالمَهْرَجـــــانِ..

ارْمِ نَظّارَتَيْـــــكَ كَـــــيْ أَتَمَلّـــــى
كَيْـــفَ تَبْكـــي شَـــواطِئ المَرْجـــان

ارْمِ نَظّارَتَيْـــكَ.. مـــا أَنْـــتَ أَعْمـــى
إِنَّمـــا نَحْـــنُ جَوْقَـــةُ العُمْيـــانِ..[1]

إن أول ما يطرق سمع المتلقي في البيت الثالث الدال "ما أنت أعمى"، ثم إيراد الدال "العميان"، إذ يراد بالدال الأول "ما أنت أعمى" المعنى الحقيقي للعمى، وهو فقدان البصر، ويراد بالثاني فقدان البصيرة، فتشابه الدالين يعكس لنا اختلافاً دلالياً في المعنى؛ إذ إن اختلاف الدالين وتنافرهما يتولد عنه إيقاع قوي يسهم في بلورة المعنى الذي يلح على الشاعر، وهو مهاجمة الكتّاب والشعراء الذين لا يحترمون عزة القلم، ولا يصونون شرف الكلمة.

ويقول (من الخفيف):

مِـــنْ شَـــظايا بَيْـــروتَ.. جـــاءَ إِلَـــيْكُمْ

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ص٤٧٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وَالسَّـــــكاكينُ مَزَّقَـــــتْ رِئَتَيْـــــهِ

رافِعـــاً رايَـــةَ العَدالَـــةِ وَالحُـــبِّ..

وَسَـــيْفُ الجَـــلاّدِ يـــومي إلَيْـــهِ

قَـــدْ تَســـاوَتْ كُـــلُّ المَشـــانِقِ طـــولاً

وَتَســـاوى شَـــكْلُ السُّـــجونِ لَدَيْـــهِ

لا يَبوسُ اليَـدَيْنِ شِـعْري... وَأَحْـرى

بِالسَّـــلاطينِ، أَنْ يَبوســـوا يَدَيْـــهِ...[1]

ثمة نوع من التضاد في المعنى بين الدالين المتشابهين في اللفظ "لا يبوس" و"يبوسوا"، ويعمل هذا التضاد على رفع وتيرة البنية الشكلية وانعكاساتها الدلالية، فالدال الأول "لا يبوس" يراد به عدم النفاق، والدال الثاني "يبوسوا" يراد به الشكر والتقدير، وعن هذا الاختلاف انبثق إيقاع مؤثر أسهم في جذب المتلقي نحو الرؤية العامة للنص، وهي حرية الكلمة الشريفة والدفاع عنها، ورفضه أساليب الحكام في محاولة السيطرة عليها وعلى أصحابها.

ويقول في قصيدته "آخر عصفور يخرج من غرناطة" (من الكامل):

النِّفْطُ هذا السّائِلُ المَنَوِيُّ..

لا القَوْمِيُّ..

لا العَرَبِيُّ..

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٦، ص٤٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

لا الشَّعْبِيُّ..

هذا الأَرْتَبُ المَهْزومُ في كُلِّ الحُروبْ

النِّفْطُ مَشْروبُ الأَباطِرَةِ الكِبارِ،

ولَيْسَ مَشْروبَ الشُّعوبْ..[1]

طابق نزار بين الدالين "مشروب" و"ليس مشروب" عن طريق النفي، فتكرر الدال "مشروب" مرتين، وقد أحدثت علاقة طباق السلب توازياً صوتياً أولاً، حيث تولد عن هذا التكرار نغم جميل أغنى الموسيقى الداخلية للمقطع كله، ووقع موقعاً حسناً في نفس المتلقي، فضلاً عن ما أحدثته – علاقة طباق السلب– من توازٍ دلالي، حيث تشابه الدالان لفظاً واختلفتا معنى، حيث أراد نزار بالدال الأول النقمة على الحكام، وأراد بالدال الثاني النقمة على الشعوب، وقد تولد عن هذا اختلاف دلالي أوضح لنا موقف نزار قباني الرافض لسلوك أصحاب النفط، الذين راحوا يبددون ثروات شعوبهم في اللهو والمجون، ويريقون نفطهم تحت أقدام الغواني غير عابئين بقضايا شعوبهم.

وفي القصيدة نفسها يقول:

كَيْفَ الدُّخولُ إِلى القَصيدَةِ يا تُرى؟

وَالنِّفْطُ يَشْري

أَلْفَ مُنْتَجَعٍ "بِماربيّا"...

وَيَشْري نِصْفَ باريس..

وَيَشْري نِصْفَ ما في "نيس" مِنْ شَمْسٍ وَأَجْسادِ..

وَيَشْري أَلْفَ يَخْتٍ في بِحارِ الله..

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٦، ص٨٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يَشْري أَلْفَ امْرَأَةٍ بِإِذْنِ الله..

يَشْري أَلْفَ غانِيَةٍ لَعوبْ

لكِنَّهُ..

لا يَشْتَري سَيْفاً لِتَحْريرِ الْجَنوبْ..[1]

في هذا المقطع تكرر الدال "يشري" ست مرات، وقد حصل بينه وبين الدال "لا يشتري" علاقة طباق السلب، الأمر الذي قوى الموسيقى الداخلية للنص؛ فبهذه المضادة الكامنة بين الشراء واللاشراء تولد إيقاع مرتفع، مع ارتباط كل دال بدلالته النفسية، فـ"يشري" له إيقاعه، و"لا يشتري" له إيقاعه، ومن تنافرهما تولد إيقاع أسهم في إبراز المعنى المراد، وهو انصراف أصحاب النفط إلى حياة اللهو، والترف والمجون، وتبديدهم الأموال النفطية في المدن الأوروبية والأمريكية، لا تهمهم القضايا العربية الملحة، من مثل: قضية تحرير الجنوب اللبناني.

وفي قصيدته "قراءة ثانية لمقدمة ابن خلدون" يقول (من الرجز):

تَقولُ لي سائِحَةٌ شَقْراءُ مِنْ فَرَنْسا:

بِلادُكُمْ أَجْمَلُ ما شاهَدْتُ مِنْ بُلْدانْ

فَالماءُ فيها ضاحِكٌ..

وَالوَرْدُ فيها ضاحِكٌ..

وَالخَوْخُ... وَالرُّمّانْ...

وَالياسَمينُ عِنْدَكُمْ،

يُمَشِّطُ الشَّعْرَ عَلى الحيطانْ...

فَكَيْفَ في بِلادِكُمْ..

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٦، ص٨٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

لا يَضْحَكُ الإنْسانْ؟؟؟[1]

اعتمد الشاعر في هذا المقطع على طباق السلب من خلال جمعه بين المتضادين "ضاحك" و"لا يضحك"، في خلق توازٍ صوتي يوضح من خلاله حالته النفسية التي استدعت كتابة هذا النص، وكذلك خلق توازٍ دلالي يعمق المعنى ويرسخه في ذهن القارئ، ومن خلال هذه الثنائية المتضادة الكامنة في "ضاحك" و"لا يضحك" يتولد إيقاع، مع ارتباط كل دال بدلالته النفسية، ومن تنافرهما تتولد الرؤية التي يرمي الشاعر إلى إيصالها للمتلقي. فقد أراد بالدال الأول "يضحك"، الذي كرره مرتين، تصوير الطبيعة الجميلة لبلاده، بطريقة تشد المتلقي إلى النص، وأراد بالدال الثاني "لا يضحك" تصوير حزنه وكآبته، فتولد عن هذا الاختلاف اختلاف دلالي، يوضح لنا موقف نزار من حالة الاضطهاد والقمع التي يعيشها الإنسان العربي.

وفي قصيدته "الكتابة بالحبر السري" يقول (من الكامل):

هُمْ يَكْتُبونَ.. كَأَنَّهُمْ لا يَكْتُبونْ

وَيُعاصِرونَ سُقوطَ تاريخٍ..

وَهُمْ مِثْلُ الدَّجاجِ مُجَلَّدون..

وَيُسافِرونْ..

بِغَيْرِ أَقْدامٍ، عَلى أَوْراقِهِمْ

وَيُضاجِعونَ نِساءَهُمْ لَيْلاً

وَهُمْ مُتَنَكِّرونْ..[2]

---

[1] نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٦، ص٣٨٦.

[2] المصدر نفسه، ص٦٠٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

طابق نزار في هذا المقطع بين الفعل "يكتبون" والفعل "لا يكتبون" عن طريق النفي، فتكرر لديه الفعل "يكتبون"، ومن هنا أغنى طباق السلب الموسيقى الداخلية خالقاً توازياً صوتياً.

وقد عمد نزار في هذا المقطع إلى بناء علاقة مع الآخر مستعيناً بشيء مشترك هو الكتابة، ولكن هذه الثنائية المتضادة التي عمد نزار إلى إيجادها في "يكتبون" و"لا يكتبون"، والمتشابهة لفظياً، تختلف في المعنى، حيث يرتبط كل فعل بدلالته النفسية، ومن تنافرهما تتوثق عرى المعنى الكلي للنص، وهو التشهير بكتّاب العصر، وفضح أساليبهم الدنيئة في توظيف الكلمة والمتاجرة بها، وتصوير مواقفهم السلبية تجاه الوطن والمواطنين[1].

المبحث الرابع: الترديد

إن الترديد هو "أن يأتي الشاعر بلفظة متعلقة بمعنى، ثم يردها بعينها متعلقة بمعنى آخر"[2].

وقد ورد توازي الترديد كثيراً في المدونة الشعرية السياسية لنزار قباني، ومن أمثلة ذلك قوله في قصيدته "رسالة جندي في جبهة السويس" (من الكامل):

... الآنَ.. أَفْنَيْنا فُلولَ الهابِطينْ

أَبَتاهُ،

لَوْ شاهَدْتَهُمْ يَتَساقَطونْ

كِثمارِ مِشْمِشَةٍ عَجوزْ..

يَتَساقَطونْ..

---

[1] انظر: نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ص٢٣٥، ٢٨٨، ٣٨٤، ٤٧١، ٦٣٢، ٦٣٣؛ ج٦، ص٢٥، ٨٨، ١٥٣، ١٧٢، ١٨٨، ١٩٦، ٢٠٠، ٢٠٨، ٢٦٣، ٢٧٠، ٢٨٨.

[2] ابن رشيق: العمدة ج١، ص٣٣٧؛ وانظر: السجلماسي: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ص٤١١؛ وانظر: ابن أبي الإصبع المصري: تحرير التحبير، ص٢٥٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يَتَأَرْجَحونْ..

تَحْتَ المِظَلاّتِ الطَّعينَةِ

مِثْلَ مَشْنوقٍ تَدَلّى في سُكونْ[1]

فقد ردد الشاعر في هذا المقطع الدال "يتساقطون" في السطرين الثالث والخامس، وعلى الرغم من تشابه الدالين لفظاً، فإن الفعل "يتساقطون" الأول يتجاوب مع الفعل "يتساقطون" الثاني، وذلك من خلال معناه الجديد الذي اكتسبه، كونهما جاءا في سياقين مختلفين، فالثمار تتساقط لفسادها، وجنود العدو يتساقطون منهزمين. فجاء ترديد هذا الفعل -يتساقطون- محدثاً إيقاعاً يتناسب مع فرحة الشاعر، وانعكس صداه على الفكرة التي أراد إبرازها بالترديد، وهي إعجابه بمقاومة الشعب المصري للعدوان الثلاثي على مصر.

وفي قصيدته "هوامش على دفتر النكسة" يقول (من الرجز):

نُريدُ جيلاً غاضِباً

نُريدُ جيلاً يَفْلَحُ الآفاقْ

وَيَنْكُشُ التّاريخَ مِنْ جُذورِهِ

وَيَنْكُشُ الفِكْرَ مِنْ الأَعْماقْ

نُريدُ جيلاً قادِماً مُخْتَلِفَ المَلامِحْ

لا يَغْفِرُ الأَخْطاءَ.. لا يُسامِحْ

لا يَنْحَني.. لا يَعْرِفُ النِّفاقْ..

نُريدُ جيلاً، رائِداً، عِمْلاقْ..[2]

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ص٤٥.

[2] المصدر نفسه، ص٩٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يبرز التوازي في هذا المقطع بترديد الدال "ينكش"، وينبني هذا التوازي على نوع من التضاد في المعنى، الذي يسهم في تشكيل البنية العامة للنص، وانعكاساتها الدلالية، وهذا من شأنه إغناء التوازي الصوتي في النص، وتكثيف المعنى الدلالي له. لقد تشابه الدالان في البناء واختلفا في المعنى والدلالة، إذ أنتج الدال "ينكش" في السطر الثالث دلالة العودة إلى التاريخ العربي المشرق، بينما أنتج في السطر الرابع معنىً جديداً، هو الابتعاد عن الانغلاق على الذات، والتقوقع في دائرة الأوهام. وعن هذا الاختلاف تنتج الدلالة الكلية للنص، وهي محاولة تجاوز هزيمة ١٩٦٧م، وتجنب تكرارها مرة أخرى.

وفي قصيدته "الاستجواب" يقول (من الرجز):

يا سادَتي:

بِخِنْجَري هذا الَّذي تَرَوْنَهُ

طَعَنْتُهُ في صَدْرِهِ وَالرَّقَبَة

طَعَنْتُهُ في عَقْلِهِ المَنْخورِ مِثْلِ الخَشَبَة

طَعَنْتُهُ باسْمي أنا..

وَاسْمِ المَلايينِ مِنْ الأَغْنامْ[1]

لعل أول ما يجذب انتباه المتلقي ترديد الدال "طعنته"، وقد فجر توازي الترديد كوامن الفعل المردد الدلالية، إذ أعطى في السطر الثالث الدلالة الحقيقية للكلمة، وهي القتل، بينما أعطى في السطر الرابع دلالة الرفض، وبذلك قدم نزار صورة للسلطات الحاكمة وما تمارسه من قهر واستبداد على الإنسان العربي المقهور، لتفضي الدلالتان معاً إلى المعنى الكلي الذي يريده الشاعر وهو دلالة التغيير.

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ص١٣٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وفي قصيدته "قصيدة اعتذار لأبي تمام" يقول (من الوافر):

أَميرَ الحَرْفِ.. سامِحْنا

فَقَدْ خُنّا جَميعاً مِهْنَةَ الحَرْفِ

وَأَرْهَقْناهُ بِالتَّشْطيرِ، والتَّرْبيعِ، والتَّخْميسِ، وَالْوَصْفِ

أَبا تَمامَ.. إِنَّ النّارَ تَأْكُلُنا

وَما زِلْنا نُجادِلُ بَعْضَنا بَعْضاً..

عَنِ المَصْروفِ.. وَالمَمْنوعِ مِنْ صَرْفِ..

وَجَيْشُ الغاضِبِ المُحْتَلِّ مَمْنوعٌ مِنَ الصَّرْفِ!![1]

جاء توازي الترديد في هذا المقطع في السطرين السادس والسابع من خلال ترديد الشاعر الدال "ممنوع من الصرف"، ولهذه الثنائية الضدية قيمة موسيقية تتناسب مع المعنى الذي يريد الشاعر إبرازه، وهو الرفض، فهو يرفض انشغال الشعراء بقضايا لغوية بسيطة مثل قضية المصروف والممنوع من الصرف، عن قضايا مصيرية، كالنضال العربي، واسترجاع الأراضي المحتلة، وصرف العدو المحتل.

وفي قصيدته "إفادة في محكمة الشعر" يقول (من الخفيف):

يـــا فِلِسْـــطينُ.. لا تُنـــادي قُرَيْشـــاً

فَقُـــرَيْشُ ماتَـــتْ بِهـــا الخُـــيَلاءُ

لا تُنـــاديْ الرِّجـــالَ مِـــنْ عَبْـــدِ شَـــمْسٍ

لا تُنـــادي.. لَـــمْ يَبْـــقَ إِلاّ النِّســـاءُ..

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ص٣٥١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ذُرْوَةُ الــذُّلِ أَنْ تَمــوتَ الْمُــروءاتُ

وَيَمْشــي إِلــى الــوَراءِ الــوَراءُ...[1]

وظف نزار توازي الترديد في هذا المقطع من خلال ترديده الدال "الوراء" في عجز البيت الثالث مرتين، فأسهم الترديد في تشكيل البنية العامة للنص، وفي رفع وتيرة التوازي الصوتي، وما ينعكس عنه من توازٍ دلالي. فتشابه الدالان في البناء، واختلفا في المعنى؛ إذ أعطى الدال الأول معنى التخلف والتردي، وأعطت المفردة الثانية معنى "الناس"، وعن هذا الاختلاف المعنوي يتولد المعنى العام للنص، وهو تحميل الشاعر مسؤولية هزيمة ١٩٦٧م للعرب حاكماً ومحكوماً.

وفي القصيدة ذاتها يقول:

إِنْ أَكُــنْ قَــدْ كَوَيْــتُ لَحْــمَ بِــلادي

فَمِــنَ الكَــيِّ.. قَــدْ يَجــيءُ الشِّــفاءُ[2]

إن أول ما يطرق سمع المتلقي الدال "كويت" في الصدر الذي أنتج معنى النقد، ثم ترديد الدال "كي" في العجز، الذي أعطى المعنى الحقيقي للدال، وقد فجر الترديد طاقة الكلمة المرددة، مسبغاً على الشعوب العربية النقد اللاذع الذي تلازمه نغمة موسيقية متوازية شكلت توازياً هندسياً جاذباً المتلقي للنص.

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ص٤٠٥-٤٠٦.

[2] المصدر نفسه، ص٤١٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وأيضاً يقول في القصيدة نفسها:

إِنَّنـــي أَخْـــزِنُ الرُّعـــودَ بِصَـــدْري

مِثْلَمـــا يَخْـــزِنُ الرَّعـــودَ الشِّـــتاءُ[1]

إن ترديد الدال "الرعود" في الصدر والعجز -وما بينهما من فارق كبير المعنى؛ إذ يعطي الدال الأول معنى الغضب، ويعطي الدال الثاني المعنى الحقيقي للدال-، إن هذا الترديد يعطي إيقاعاً حزيناً، انعكس صداه على المعنى الذي أراده لإبراز حالته الحزينة، والمعنى الذي يريده، هو إعلان ثورته وغضبه على واقع الهزيمة العربية -١٩٦٧م-، ورفضه لهذا الواقع العربي المأساوي.

ويقول في قصيدته "تقرير سري جداً.. من بلاد "قمعستان"!!" (من الرجز):

مِنْ أَجْلِ هذا أُعْلِنُ الْعِصْيانَ

باسْمِ المَلايينِ الَّتي تَجْهَلُ حَتّى الآنَ ما هُوَ النَّهارْ

وَما هُوَ الْفارِقُ بَيْنَ القَمَرِ الأَخْضَرِ وَالقُرُنْفُلَة

وَبَيْنَ حَدِّ كَلِمَةٍ شُجاعَةٍ،

وَبَيْنَ حَدِّ الْمِقْصَلَة...[2]

يبرز توازي الترديد في هذا المقطع من خلال تكرار نزار للدال "حد"، وللترديد علاقة الترديد بالتوازي الصوتي أولاً ، حيث تولد عن هذا التكرار إيقاع أغنى الموسيقى الداخلية للنص، ووقع موقعاً حسناً في نفس المتلقي، فضلاً عن علاقته بالتوازي الدلالي؛ إذ تشابه الدالان

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ص٤١٢.

[2] المصدر نفسه، ج٦، ص٣٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

لفظاً واختلفا معنىً، وحمل الدال الثاني تحمل المعنى الحقيقي، لتتولد عن هذا الاختلاف المعنوي الدلالة الكلية التي يسعى الشاعر إلى بلورتها، وهي اليأس والإحباط، وفقد الأمل في تحسن الأوضاع العربية، والإنسان العربي مطارد دائماً بالخوف والإرهاب.

ويقول في قصيدته "التأشيرة" (من الرجز):

في مَرْكَزِ العَذابِ، حَيْثُ الشَّمْسُ لا تَدورْ..

وَالوَقْتُ لا يَدورْ..

الرُّعْبُ كانَ سَيِّدَ الفُصولْ..

وَالأَرْضُ كانَتْ تَشْحَذُ الأَمْطارَ مِنْ أَيْلولْ

وَنَحْنُ كُنّا نَشْحَذُ الأَمْرَ الهمايونيَّ[1] بِالدُّخولْ..[2]

اعتمد نزار في هذا المقطع على توازي الترديد، من خلال تكراره الدال "تدور" مرتين، الأمر الذي أدى إلى خلق توازٍ صوتي كشف من خلاله عن حالته النفسية التي استدعته كتابة النص، فضلاً عن خلق توازٍ دلالي يعمق المعنى ويجذب المتلقي إليه، إذ يريد بالدال الأول "لا تدور" التعب والإرهاق، في حين يريد بالدال الثاني "لا يدور" الثبات وعدم التحرك، فتولد عن هذا الاختلاف المعنوي المعنى العام للنص، وهو وقوف المواطن بذل وهوان عند الحدود، ليعبر إلى الطرف الآخر من الوطن العربي الكبير.

---

[1] الهمايوني: نسبة إلى الخط الهمايوني وهو مرسوم عثماني صادر من السلطان عبد المجيد خان المعروف بعبد المجيد النظامي في ١٨ فبراير عام 1856 وذلك بغرض الإصلاحيات الدينية في الولايات العثمانية .

وتجدر الإشارة إلى أن كلمة "همايون" كلمة فارسية معناها طائر وصل إلى أعلى المراتب لذا أطلقوه على السلطان العثماني وأطلقوا كلمة باب همايوني على باب السلطان.

انظر: http://ahmedelgamel.maktoobblog.com/785980/قانون-الخط-الهمايوني

[2] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٦، ص٩٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وفي قصيدته "لماذا يسقط متعب بن تعبان في امتحان حقوق الإنسان" يقول (من الرجز):

لا أَحَدَ يَعْرِفُنا في هذه الصَّحْراءْ

لا نَخْلَةٌ.. لا ناقَةٌ

لا وَتَدٌ.. وَلا حَجَرٌ

لا هِنْدُ.. لا عَفْراءْ

أَوْراقُنا مُريبَةٌ

أَفْكارُنا غَريبَةٌ

فَلا الَّذينَ يَشْرَبونَ النِّفْطَ يَعْرِفونَنا

وَلا الَّذينَ يَشْرَبونَ الدَّمْعَ وَالشِّفاءْ...[1]

يظهر توازي الترديد من خلال تكرار الدال "يشربون" في السطرين السابع والثامن، مما أكسب النص بعداً موسيقياً داخلياً، وكذلك أكسبه بعداً دلالياً، حيث فجر توازي الترديد طاقات الفعل المكرر، فقد أراد نزار بالدال الأول أصحاب النفط الذين يستخدمونه في غير مكانه، وأراد بالدال الثاني الشعب العربي الغارق في الفقر والجهل. فتشابه الدالين يعكس لنا اختلافاً دلالياً يسهم في بلورة الفكرة العامة التي تلح على الشاعر، وهي قضية فقدان المواطن العربي لهويته، ومشاعر الهم والحزن التي تسيطر عليه في وطنه[2].

وفي قصيدته "اليوميات السرية لقصيدة عربية" (من الرجز):

إِذا سَمِعْنا شاعِراً..

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٦، ص١٠٤.

[2] وانظر: المصدر نفسه، ج٣، ص٥٣، ٨٤، ٩٦، ١١٥، ٢٢١، ٢٩٣، ٣٤٩، ٣٦٢، ٤١١؛ ج٦، ص ٤٩، ١٥٩، ٢٥٨، ٢٨٩، ٤٨٥، ٤٩٥، ٥١٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يَقْرَأُ، في أُمْسِيَةٍ شِعْرِيَّة، أَشْعارَه

قُلْنا لَهُ: "أَحْسَنْتَ يا مُطْرِبَنا الكَبيرْ"..

اعْقِدْ عَلى خَصْرِكَ شالاً أَحْمَراً

وَارْقُصْ لَنا،

آخِرِ ما كَتَبْتَ.. يا شاعِرَنا الشَّهيرْ

ارْقُصْ لَنا.. ارْقُصْ لَنا..

فَنَحْنُ قَوْمٌ لا يَرَوْنَ الفَرْقَ

بَيْنَ دِقَّةِ الخَصْرِ.. وَبَيْنَ دِقَّةِ التَّعْبيرْ[1]

جاء توازي الترديد في هذا المقطع في السطر الأخير، من خلال تكرار الدال "دقة"، الذي كشف لنا الاختلاف المعنوي للدال المكرر؛ إذ أعطى الدال الأول دلالة النفاق، بينما أعطى الدال الثاني دلالة الصدق والدفاع عن الحق، لتعطي الدلالتان معاً المعنى الكلي للنص، وهو لوم الجمهور العربي الذي لا يفرق الشاعر المنافق المأجور، وبين الشاعر الصادق المدافع عن الحق والحقيقة.

وفي قصيدته "التصوير في الزمن الرمادي" يقول (من المتقارب):

سَتَقْتُلونَ كاتِباً..

لكِنَّكُمْ لَنْ تَقْتُلوا الكِتابَة..

وَتَذْبَحونَ، رُبَّما، مُغَنِّياً

لكِنَّكُمْ لَنْ تَذْبَحوا الرَّبابَة...[2]

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٦، ص٢٤٧.

[2] المصدر نفسه، ج٦، ص٣٥٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أورد الشاعر في هذا المقطع بنيتي توازٍ صوتي ودلالي، تشكلت البنية الأولى في السطرين الأول والثاني، من خلال الدالين "تقتلون، تقتلوا" وما بينهما من فارق كبير في المعنى؛ إذ يعني الدال الأول المعنى الحقيقي له، بينما يعني الدال الثاني القمع والإرهاب. وتشكلت البنية الثانية في السطرين الثالث والرابع من خلال الدالين "تذبحون، تذبحوا" وما بينهما من فارق كبير في المعنى؛ إذ يعني الدال الأول المعنى الحقيقي له، فيما يعني الدال الثاني القمع والإرهاب أيضاً. وجاءت هاتان البنيتان متناغمتين مع الحالة النفسية للشاعر، ومع المعنى العام للنص، وهو ضرورة تسلح الشاعر بالشجاعة والصمود لمواجهة القمع السياسي الذي تمارسه السلطات لإسكات صوته.

وهكذا.. نجد أن التضاد المعنوي بين الألفاظ أو الجمل هو الأساس الذي ينبثق عنه التوازي المعنوي. "كما أن التوازي بين ألفاظ الجمل وترتيبها على هذا النسق المعنوي أوضح صورة للتوازي في المعنى، كما أدى إلى نوع من الموسيقية التي تتسم بالانسيابية والهدوء مما يساعد جذب انتباه السامع"[1]. وهذا ما دفع هال (Hale) إلى عد التضاد أحد الأعمدة الأساسية في تراث التوازي[2].

المبحث الثالث: المقابلة

عرف أبو هلال العسكري المقابلة بأنها "إيراد الكلام، ثم مقابلته بمثله في المعنى واللفظ على جهة الموافقة أو المخالفة[3].

---

[1] الشيخ: البديع والتوازي، ص٥٢-٥٣.

[2] المرجع نفسه، ص٥٣.

[3] العسكري: كتاب الصناعتين، ص٣٣٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وعرفها ابن رشيق بقوله: "المقابلة: بين التقسيم والطباق، وهي تتصرف في أنواع كثيرة، وأصلها ترتيب الكلام على ما يجب، فيعطى أول الكلام ما يليق به أولاً، وآخره ما يليق به آخراً. ويؤتى في الموافق بما يوافقه، وفي المخالف ما يخالفه"[1].

كما عرفها ابن أبي الإصبع بقوله: "توخي المتكلم ترتيب الكلام على ما ينبغي، فإذا أتى بأشياء في صدر كلامه أتى بأضدادها في عجزه على الترتيب، بحيث يقابل الأول بالأول، والثاني بالثاني لا يخرم من ذلك شيئاً في المخالف والموافق"[2].

ومن أمثلة ذلك قول نزار قباني في قصيدته "هوامش على دفتر النكسة" (من الرجز):

نَجْعَلُ مِنْ أَقْزامِنا أَبْطالا

نَجْعَلُ مِنْ أَشْرافِنا أَنْذالا

نَرْتَجِلُ البُطولَةَ ارْتِجالا[3]

إن التوازي الذي تحققه المقابلة في هذا المقطع واضح، فالدال "أقزامنا" يتضاد مع الدال "أبطالا"، والدال "أشرافنا" يتضاد مع الدال "أنذالا"، وهذا الجمع بين المعاني المتضادة من شأنه الإسهام في بلورة الفكرة الجوهرية التي يريد نزار إبرازها، وهي الادعاء الكاذب، والبطولات الفارغة، التي كانت من أهم أسباب نكسة عام ١٩٦٧م.

وفي قصيدته "الممثلون" يقول (من الرجز):

حينَ يَصيرُ العَدْلُ في مَدينَةٍ

سَفينَةً يَرْكَبُها قُرْصانْ

---

[1] ابن رشيق: العمدة، ج٢، ص١٥.

[2] ابن أبي الإصبع تحرير التحبير، ص١٧٩.

[3] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ص٨٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يَسْقُطُ كُلُّ شَيْءْ

الشَّمْسُ..

وَالنُّجومُ..

وَالجِبالُ..

وَالوِدْيانْ..

وَاللَّيْلُ، وَالنَّهارُ، وَالبِحارُ، وَالشُّطْآنْ..[1]

ورد في هذا النص نوع من التضاد في الثنائيتين "الجبال، والوديان" و"الليل، والنهار"، ومن شأن ذلك أن يرفع وتيرة التوازي، كما يظهر التوتر النفسي عند الشاعر، فالدال "الجبال" الذي ينتج معنى الارتفاع يتضاد مع الدال "الوديان"، الذي ينتج معنى الانخفاض، ويتقابل الدال "الليل" مع الدال "النهار"، ولهذه الثنائية قيمة موسيقية تتولد من التقابل الذي يرسم لوحة متوازية تتواءم والدلالة التي يريدها الشاعر، وهي دلالة التغيير؛ إذ يحاول الشاعر من خلال هاتين الثنائيتين المتضادتين بيان التغيير الذي أصاب الناس في ظل سياسة غير عادلة.

ويقول في قصيدته "إفادة في محكمة الشعر" (من الخفيف):

كُـــلُّ حَـــرْفٍ كَتَبْتُـــهُ كَـــانَ سَـــيْفاً

عَرَبِيّـــاً، يَشِـــعُّ مِنْـــهُ الضِـــياءُ

وَقَلِيـــلٌ مِـــنْ الكَـــلامِ نَقِـــيٌّ

وَكَثِيـــرٌ مِـــنَ الكَـــلامِ بِغَـــاءُ..

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ص١٠٥-١٠٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

كَـــمْ أُعـــاني مِمّـــا كَتَبْـــتُ عَـــذاباً

وَيُعـــاني فـــي شَـــرْقِنا الشُّـــرَفاءُ[1]

يتشكل في هذا المقطع بنيتا توازٍ تقابلي تكونتا في البيت الثاني، وقد تمثلت البنية الأولى من المتضادين "قليل، وكثير"، وتمثلت البنية الثانية من المتضادين "نقي، وبغاء"، وذلك من خلال علاقة المخالفة المعنوية؛ إذ تقوم علاقة المخالفة بين الدال "قليل" في البنية الأولى والدال "كثير". وكذلك تقوم علاقة المخالفة بين الدال "نقي" في البنية الثانية والدال "بغاء".

ويسهم هذا الجمع بين الأضداد في إبراز المعاني المختلفة في البيت، ومن ثم في الوصول إلى الدلالة الكلية، وهي المحافظة على شرف الكلمة والدفاع عنها.

وفي قصيدته "بيروت محظيتكم بيروت حبيبتي" يقول (من الرمل):

طَلَبوا مِنّا بِأَنْ نَدْخُلَ في مَدْرَسَةِ القَتْلِ..

ولَكِنَّنا رَفَضْنا..

طَلَبوا مِنّا بِأَنْ نَشْهَدَ ضِدَّ الحُبِّ..

لكِنْ ما شَهِدْنا..[2]

يتشكل في هذا المقطع بنيتا توازٍ تقابلي، تتشكل البنية الأولى من المتضادين الدال "طلبوا" والدال "رفضنا"، وتتشكل البنية الثانية من المتضادين الفعل "نشهد" والفعل "ما شهدنا"، وذلك من خلال علاقة المخالفة الدلالية؛ إذ إن الدال "طلبوا" في البنية الأولى يقيم علاقة المخالفة مع الدال "رفضنا"، كما أن الدال "نشهد" يقيم علاقة المخالفة أيضاً مع الدال "ما نشهد"، وهذا

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ص٤٠٨-٤٠٩.

[2] المصدر نفسه، ج٣، ص٦١٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الجمع بين الأضداد له دور بارز في تشكيل المعاني الجزئية التي تقود المتلقي إلى الرؤية العامة للنص، وهي موقف نزار قباني الرافض للحرب اللبنانية-اللبنانية.

وفي القصيدة ذاتها يقول:

طَلَبوا

أَنْ نَقْطَعَ الثَّدْيَ الَّذي مِنْ خَيْرِهِ، نَحْنُ رَضَعْنا..

فَاعْتَذَرْنا..

وَبَقينا مَعَ لُبْنانَ سُهولاً.. وَجِبالا..

وَبَقينا مَعَ لُبْنانَ جَنوباً.. وَشَمالا..

وَبَقينا مَعَ لُبْنانَ صَليباً.. وَهِلالا..[1]

جمعت الأسطر الشعرية الخامس والسادس والسابع في هذا المقطع الشعري في توازٍ متضاد الثنائيات:

سهولا جبالا

جنوبا شمالا

صليبا هلالا

وقد وظف نزار هذا التوازي الصوتي الذي انتظم فيه الإيقاع نفسيا ودلالياً، حيث عمق من خلاله ما كان يعانيه إثر الدمار الذي كان يحيط بلبنان جراء الحرب الأهلية، وقد اتخذ نزار لتوازيه الدلالي هذا نقطة ارتكاز،جعلها في الدال "لبنان"، التي تشكلت من خلالها ثلاث بنيات ضدية متوازية.

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ص٦١٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تشكلت البنية الضدية الأولى من تقابل الدال "سهولا" على التضاد مع الدال "جبالا" وتشكلت البنية الضدية الثانية من تقابل الدال "جنوبا" على التضاد مع الدال "شمالا"، وتشكلت البنية الضدية الثالثة من تقابل الدال "صليبا" على التضاد مع الدال "هلالا"، وقد توحدت الدلالات الجزئية المتباينة المنبثقة عن هذه البنى على المستوى الدلالي؛ لخلق دلالة واحدة، وهي مما لا شك فيه دلالة إيجابية تتمثل في اختيار نزار قباني الموقف العربي السليم، ووقوفه مع لبنان واحداً متحداً بجميع أطيافه.

وفي قصيدته "تقرير سري جداً.. من بلاد "قمعستان"!! (من الرجز):

يا أَصْدِقائي الرّائِعينْ:

أنا الشِّفاءُ لِلّذينَ ما لَهُمْ شِفاه

أنا العُيونُ لِلّذينَ ما لَهُمْ عُيونْ

أنا كَما عَرَفْتُموني دائِماً

أَكونُ بِالشِّعْرِ.. وَإلاّ لا أُريدُ أَنْ أَكونْ..[1]

يبني الشاعر أسطره الشعرية في هذا المقطع على التوازي التقابلي، ثم يتبعه تفسير لمسببات التقابل، فيأخذ لتوازيه نقطة ارتكاز تتمثل بالدال "أنا"، ثم تتشكل بنية التوازي التقابلي الأولى في السطر الثاني من تقابل الدال "الشفاه" مع الدال "ما لهم شفاه"، وبعد ذلك تتشكل بنية التوازي التقابلي الثانية في السطر الثالث، من خلال تقابل الدال "العيون" مع الدال "ما لهم عيون"، فضلاً عن تشكل بنية توازٍ ثانية في السطر الخامس بين الدالين المتضادين"أكون" "لا أكون"، ومن خلال هذه البنى التقابلية يعمق نزار صورة المعاناة في الوطن العربي، التي تكشف

---

[1] نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٦، ص٤٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

عن دلالة الصحوة واليقظة لدى لشعوب العربية، والوقوف في وجه ممارسات القمع والاضطهاد وتوجيهها نحو التغيير.

وفي قصيدته "قرص الأسبرين" يقول (من الرجز):

لا...

لَيْسَ هذا الوَطَنُ السادِيُّ.. وَالفاشِيُّ

وَالشَّحاذُ.. وَالنِّفْطِيُّ

وَالفَنّانُ.. وَالأُمِّيُّ

وَالثَّوْرِيُّ.. وَالرَّجْعِيُّ

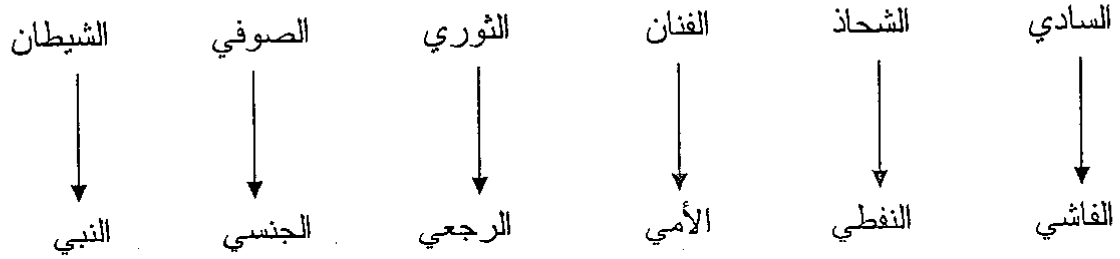
وَالصّوفِيُّ.. وَالجِنْسِيُّ

وَالشَّيْطانُ.. وَالنَّبِيُّ

هُوَ الَّذي كانَ لَنا في سالِفِ الأَيّامْ

حَديقَةَ الأَحْلامْ[1]

يحكم بناء هذا المقطع الشعري الفني التوازي التقابلي الذي يوضحه الشكل التالي بوضوح:



ويمتد التوازي التقابلي في هذا المقطع الشعري من السطر الثاني وحتى السطر السابع، وهذا التوازي التقابلي له قيمة موسيقية تشكل لوحة، تعبر عما في نفس الشاعر، من غضب

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٦، ص٥٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

لوجود هذه الثنائيات الضدية، ويتناسب هذا النوع من التوازي مع الغرض الذي يريده الشاعر، وهو رفضه لواقع الوطن العربي الذي يمور بالمتناقضات، ويعيش حالة تناقض اجتماعي خطير يجعل حياة الناس صعبة.

وفي قصيدته "السمفونية الجنوبية الخامسة" يقول (من الرجز):

سَمَّيْتُكَ الْجَنوبْ

يا مَنْ يُصَلّي الفَجْرَ في حَقْلٍ مِنَ الأَلْغامْ

لا تَنْتَظِرْ مِنْ عَرَبِ الْيَوْمِ سِوى الكَلامْ...

لا تَنْتَظِرْ مِنْهُمْ سِوى رَسائِلِ الْغَرامْ

لا تَلْتَفِتْ إِلى الوَراءِ يا سَيِّدَنا الإِمامْ

فَلَيْسَ في الوَراءِ غَيْرُ الجَهْلِ وَالظَّلامْ

حَيْثُ الْغَنِيُّ يَأْكُلُ الفَقيرْ

حَيْثُ الْكَبيرُ يَأْكُلُ الصَّغيرْ

حَيْثُ النِّظامُ يَأْكُلُ النِّظامْ..[1]

إن التوازي التقابلي في هذا المقطع واضح، وقد نتج عن وجود بنيتين ثنائيتين تجمعهما علاقة التضاد في السطرين السابع والثامن، فالدال "الغني" يتضاد مع الدال "الفقير"، وكذلك يتضاد الدال "الكبير" مع الدال "الصغير". ونلاحظ أن هذه المقابلة تحقق توازياً صوتياً واضحاً، فضلاً عن كشفها للبعد النفسي للشاعر، وكشفها كذلك عن الدلالة الكلية التي يريد الشعر إيصالها إلى المتلقي، وهي المقارنة بين المقاومة اللبنانية الجنوبية لإسرائيل وحكام العرب الذين كانوا صامتين متفرجين.

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٦، ص٦٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وفي قصيدته "هذا أنا" يقول (من الكامل):

أَدْمَنْتُ أَحْزاني

فَصِرْتُ أَخافُ أَنْ لا أَحْزَنا،

وَطُعِنْتُ آلافاً مِنَ المَرّاتِ

حَتّى صارَ يوجِعُني، بِأَنْ لا أُطْعَنا

وَلُعِنْتُ في كُلِّ اللُّغاتِ..

وَصارَ يُقْلِقُني بِأَنْ لا أُلْعَنا...[1]

يبدو التوازي التقابلي في هذا المقطع واضحاً، حيث انتظمت الألفاظ في توازٍ متضاد بين المثبت والمنفي "أحزاني، لا أحزنا"، "طعنت، لا أطعنا"، "لعنت، لا ألعنا". وبهذا فإن توازي التضاد انعكس على الإيقاع بتكرار الألفاظ ومضاداتها، الأمر الذي عبّر عما في نفس الشاعر من معاناة، وفي التوازي الدلالي، يبدو التضاد واضحاً بين الأسطر الشعرية، وقد عمد نزار إلى توظيف التضاد لما له من إسهام في الكشف عن المعنى العام الذي يريده، وهو الصمود أمام القمع السياسي الذي تمارسه السلطات لإسكات صوته، وكذلك وظفه في ترسيخ هذا المعنى الكلي في ذهن المتلقي، وجعله منفرداً لإظهار معاناته بشكل أوضح.

وفي قصيدته "الكتابة بالحبر السري" يقول (من الكامل):

يَتَكَلَّمونَ.. بِأَلْفِ مَوْضوعٍ

وَلا يَتَكَلَّمونْ..

وَيُحَرِّكونَ شِفاهَهُمْ

لكِنَّهُمْ لا يَنْطِقونْ..

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٦، ص٣٢٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وَيُشاهِدونَ جَنازَةَ الوَطَنِ القَتيلِ أَمامَهُمْ

تَمْشي

فَلا يَتَرَحَّمونْ..[1]

انتظمت ألفاظ الأسطر الشعرية في هذا المقطع في توازٍ متضاد بين المثبت والمنفي "يتكلمون، لا يتكلمون"، "يحركون شفاههم، لا ينطقون"، "يشاهدون جنازة، لا يترحمون". هذا التوازي الصوتي الذي انتظم فيه إيقاع الأبيات، سخره الشاعر دلالياً، حيث عكس لنا ما في نفس الشاعر من غضب على الشعراء الذين يتصفون بهذه الصفات، فوظف التوازي التقابلي لرفع وتيرة البنية الشكلية وانعكاساتها الدلالية، وجعل في كل سطر شعري وما يليه طباقاً، ولعل هذا في عمق التوازي لدلالي الذي وصل بالمتلقي إلى الدلالة العامة للنص، وهي التشهير بالمأجورين من كتاب العصر وشعرائه، وكشف زيفهم ونفاقهم[2].

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٦، ص٦٢٠.

[2] انظر: قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ص١٠، ١٦، ١٠٦، ٣٢٤، ٤٠٨؛ ج٦، ص٤٠، ٨٢، ١٣٠، ٢٠٢، ٢١٨، ٢٥٧، ٢٧٩، ٢٨٢، ٣٦٧، ٥٠١، ٥٠٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الفصل الرابع

دراسة تطبيقية

إن هدف هذا الفصل دراسة أنماط التوازي أثناء تفاعلها داخل بنية نص كامل، بعد أن تم تناول أجزاء منها أمثلةً تطبيقية في الفصول السابقة. وقد تم تحليل ثلاثة نصوص، هي "جميلة بو حيرد" (١٩٥٧م)، و"ترصيع بالذهب على سيف دمشقي" (١٩٧٤م)، و"البحث عن سيدة اسمها الشورى" (١٩٩١م)؛ وقد اختيرت عشوائياً وفق معيار زمني، حيث أخذت من مراحل زمنية مختلفة في مشوار نزار قباني الشعري السياسي، لمعرفة مدى حضور أنماط التوازي البلاغي فيها، ومدى تطورها زمنياً، وإلى أي مدى وُفِّق نزار في توظيف التوازي لجعله أداة فاعلة في نصه الشعري، يحرك فضاءات النص، ويجمل الشكل الهندسي له، ويتناغم مع حالة نزار النفسية، تبعاً للغرض الشعري الذي ينظم عليه نصه.

وتجدر الإشارة إلى أن هذه النصوص لم تخضع لتحليل مسبق، حسب علم الباحثة.

النص الأول: "جميلة بو حَيْرَد"

كتب نص "جميلة بو حيرد" على نمط الشعر الحر، وهو من المتدارك، ويتكون من أربعة مقاطع ظهرت مرقمة في "الأعمال السياسية الكاملة"[١]، ويبدو أن تقسيمها جاء مبنياً على طبيعة أنساق التوازي الناشئة في النص.

المقطع الأول:

١. الإِسْمُ: جَمِيلَةُ بو حيْرَدْ

٢. رقَمُ الزّنْزانَة: تِسْعونا

٣. في السِّجْنِ الحَرْبِيِّ بِوَهْرانْ

٤. وَالعُمْرُ: اثْنانِ وَعِشْرونا

٥. عَيْنانِ كَقِنْدِيلَيْ مَعْبَدْ

---

[١] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ص٥١-٥٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

٦. وَالشَّعْرُ العَرَبِيُّ الأَسْوَدْ

٧. كَالصَّيْفِ، كَسَلاَّلِ الأَحْزانْ

٨. إِبْرِيقٌ لِلْماءِ.. وَسَجّانْ

٩. ويَدٌ تَنْضَمُّ عَلى القُرْآنْ

١٠. وَامْرَأَةٌ في ضَوْءِ الصُّبْحِ..

١١. تَسْتَرْجِعُ في مِثْلِ البَوْحِ

١٢. آياتٍ مُحْزِنَةَ الأَرْنانْ

١٣. مِنْ سورَةِ "مَرْيَمَ"..

١٤. وَ"الْفَتْحِ"...

ينفتح النص منذ السطر الأول على حضور واضح وفاعل للاسم "جميلة بو حيرد"، الذي ورد في السطر الأول (الإِسْمُ: جميلة بو حيرد)، فقد جعلت طبيعة التجربة هذا الاسم يفرض نفسه على الشاعر، إذ انبعث من مكنونات نفسه المتألمة، ومن تأثير الحالة الشعورية المسيطرة عليه، والتي بثها في أجواء النص، كرر نزار الدال "جميلة بو حيرد" خمس مرات، متخذاً منه مركزاً يتمظهر بوصفه بنية أولى للتشكيل الصوتي، يعتمد عليه في تصوير المشاهد العامة للنص، فكلما انتهى من تصوير مشهد وطرح المعاني التي يريدها، اتكأ على التقنية التكرارية لهذا الاسم.

يتشكل في المقطع الأول ثلاثة أنساق توازٍ اعتمد الشاعر في تشكيلها على تقنية تكرار التشبيه. ورد النسق الأول في السطر الخامس، وورد النسق الثاني والثالث في السطر السابع، وقد أظهرت الأنساق ترابطاً بنائياً وآخر دلالياً؛ إذ نلحظ أن البنية التشبيهية الأولى تتكون من "عينان كقنديلي معبد"، والثانية تتكون من "الشعر العربي الأسود كالصيف"، والثالثة تتكون من

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

"كشلال الأحزان". فتقنية التوازي هنا تجعل الدال "عينان" تتقابل مع الدال "الصيف"، والدال "شلال الأحزان"، وهو تقابل يؤدي إلى خلق دلالة الجمال. فيقف نزار هنا عند التصوير الحسي لجميلة بو حيرد بصراحة وجرأة عهدناهما في تصويره للمرأة -بشكل عام-، وهو وصف كان يتسم بالواقعية ودقة التصوير، ودقة التعبير، سواء في وصفه المباشر لجميلة بو حيرد وهي تعاني في سبيل التحرير، أو فيما وراء ذلك من إيحاءات تومي إلى رفضه وتحديه للواقع الاجتماعي الذي كانت تعيشه المرأة العربية في خمسينيات القرن المنصرم.

يتكون هذا المقطع من أربعة عشر سطراً، ومن الملاحظ أن أكثر الحروف انتشاراً فيه هو حرف "الحاء"، الذي وصل عدد تكراره إلى سبع مرات، فجاء امتداد هذا الحرف عبر الحركة العمودية لألفاظ النص لينمي حركة الإيقاع، ويخلق التواصل بين الأسطر الشعرية، من خلال النغم الصادر منها. وقد حاول نزار من خلال هذا الامتداد الواسع لحرف "الحاء" خلق جو نفسي يوازي الموقف الإنساني، والحالة الشعورية التي اقتضت منه قول النص، فنحن أمام امرأة وقعت في أسر الاحتلال الفرنسي، وهي ترتل بصوت خافت مخنوق آيات من القرآن الكريم تستعين بها للتخفيف من وطأة ما ينتظرها، وهنا لا تخفى القيمة التكرارية لحرف "الحاء"، وإسهامه في خلق الإيقاع الصوتي الهادئ الحزين الذي يتواءم مع الحالة الشعورية لهذا المشهد، مما يؤدي إلى رفع مستوى الشعور لدى المتلقي، وتفاعله مع النص ومع الشاعر ومع جميلة بوحيرد.

المقطع الثاني:

١٥. الإِسْمُ: جَميلَة بو حَيْرَدْ

١٦. أَجْمَلُ أُغْنِيَةٍ في المَغْرِبْ

١٧. أَطْوَلُ نَخْلَهْ

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

١٨. لَمَحَتْها واحاتُ المَغْرِبْ

١٩. أَجْمَلُ طِفْلَهْ

٢٠. أَتْعَبَتِ الشَّمْسَ، وَلَمْ تَتْعَبْ

٢١. يا رَبي. هَلْ تَحْتَ الكَوْكَبْ؟

٢٢. يوجَدُ إِنْسانْ

٢٣. يَرْضى أَنْ يَأْكُلَ.. أَنْ يَشْرَبْ

٢٤. مِنْ لَحْمِ مُجاهِدَةٍ تُصْلَبْ..

يتكون هذا المقطع من أربعة أنساق توازٍ؛ جاء النسق الأول في السطر الخامس عشر، وامتد النسق الثاني من السطر السادس عشر إلى التاسع عشر، وجاء النسق الثالث في السطر العشرين. وقد اعتمد نزار في تشكيل هذه الأنساق على عدد من تقنيات التوازي أولها التقنية التكرارية، التي تمثلت في السطر الأول من هذا المقطع (السطر الخامس عشر) حيث يلتقي هذا النسق "الإسم: جميلة بو حيرد" مع السطر الأول في المقطع الأول في خلق بنية توازٍ عمودي معتمدة على التقنية التكرارية، التي تربط المقطعين بوساطة علاقة التماثل البنائي، التي تنتج بدورها دلالتين متماثلتين؛ حيث إن كلاً منهما يقدم دلالة سلبية لممارسة الاحتلال الفرنسي القمع والتعذيب ضد جميلة بو حيرد.

ويشكل النسق السابق منطلقاً بنائياً لخلق توازٍ جديد يعمق الإشادة بنضال جميلة بوحيرد، وهو نسق اعتمد فيه نزار على تكرار اسم التفضيل "أفعل"، وذلك في الأسطر السادس عشر، والسابع عشر، والتاسع عشر، وقد تمثل بالدوال "أجمل أغنية، أجمل طفلة، أطول نخلة". ويبدو أن توظيف هذا النسق من التوازي قد أضفى على هذه الذات "جميلة بو حيرد" تضخماً وتفرداً يشي بدورها النضالي الذي سيصعد النص في كشفه وبنائه تدريجياً.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وبعد ذلك يأتي النسق الثالث في هذا المقطع الذي يقوم على توازي التكافؤ مشكلاً علاقة قائمة على التضاد. وقد ظهر الشكل النسقي في السطر العشرين، والذي تمثل بالدوال "أتعبت الشمس، ولم تتعب". ولا شك في أن وصول المقطع إلى هذا النسق يشكف عن عمق دلالة المقاومة والصمود عند "جميلة بو حيرد"، لا سيما من خلال المقارنة التي عقدها نزار بين كيانين متفردين مشعين؛ الشمس والأنثى المناضلة.

ويأتي النسق الأخير ليتواصل بالنسق الثالث، اعتماداً على توازي الطباق المترتب على تعميق دلالة التعذيب الذي تتعرض له جميلة، متعمقاً في تصوير المحتل الفرنسي بأدهش الصور، فبمقدار إعجاب نزار بنضال جميلة، كان غضبه عارماً على المحتل الذي وصل في تعذيب جميلة أبعد الحدود، لذلك نجده يرفع من وتيرة الإيقاع النغمي للمقطع، مستشيطاً غضباً وثورة لما قام به المحتل الفرنسي تجاه جميلة، فهاجمه هجوماً عنيفاً مخرجاً إياه من دائرة الإنسانية.

ويبدو أن السطر الرابع والعشرين الذي أغلق هذا المقطع قد تفاعل مع دلالة التعذيب وعمقها، وهذا جلي من توظيف نزار الدال "صلب"، الذي أراد به الإشارة غير الصريحة للفداء والتضحية، الذي يمكننا من عقد مقارنة بين صلب جميلة وصلب المسيح –عليه السلام– انطلاقاً من إضفاء البعد الموضوعي على النص، فيشير نزار –وإن لم يصرح بذلك مباشرة– إلى قضية صلب المسيح –عليه السلام– كونها مرتبطة بقضية النضال المقدس للشعب الجزائري، من خلال تضحية جميلة بو حيرد في سبيل تحرير الوطن وتخليصه من الاحتلال.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المقطع الثالث:

٢٥. أَضْواءُ "الباسْتيلِ" ضَئيلَهْ

٢٦. وَسُعالُ امْرَأَةٍ مَسْلولَهْ

٢٧. أَكَلَتْ مِنْ رِئَتَيْها الأَغْلالْ

٢٨. أَكَلَ الأَنْذالْ..

٢٩. "لاكوستُ"، وَآلافُ الأَنْذالْ

٣٠. مِنْ جَيْشِ فَرَنْسا المَغْلوبَهْ

٣١. انْتَصَروا الآنَ عَلى أُنْثى..

٣٢. أُنْثى كَالشَّمْعَةِ مَصْلوبَهْ

٣٣. القَيْدُ يَعَضُّ عَلى القَدَمَيْنْ

٣٤. وَسجائِرُ تُطْفَأُ في النَّهْدَيْنْ

٣٥. وَدَمٌ في الأَنْفِ..

٣٦. وَفي الشَّفَتَيْنْ..

٣٧. وَجِراحُ جَميلَةَ بوحَيْرَدْ

٣٨. هِيَ وَالتَّحْريرُ.. عَلى مَوْعِدْ..

٣٩. مِقْصَلَةٌ تُنْصَبُ.. وَالأَشْرارْ

٤٠. يَلْهَوْنَ بِأُنْثى دونَ إِزارْ

٤١. وَجَميلَةُ، بَيْنَ بَنادِقِهِمْ

٤٢. عُصْفورٌ في وَسَطِ الأَمْطارْ..

٤٣. الجَسَدُ الخَمْرِيُّ الأَسْمَرْ

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

٤٤. تَنْفُضُهُ لَمَساتُ التَّيّارْ

٤٥. وَحُروقٌ في الثَّدْيِ الأَيْسَرْ

٤٦. في الحَلْمَةْ..

٤٧. في.. في.. يالَلْعارْ..

يتكون هذا المقطع من أربعة أنساق توازٍ عمودية، تعتمد كلها التقنية التكرارية؛ فيتشكل النسق الأول في السطرين السابع والعشرين والثامن عشرين، ويقوم هذا النسق على تكرار الفعل "أكل"، وقد أحدث هذا النسق خرقاً في التشكيل التكراري للسطرين من خلال الدالين "الأغلال، والأنذال"، اللذين يشيران إلى ما يمارسه الاحتلال الفرنسي على جسد جميلة، من التعذيب والنيل من شرفها. ويتوحد هذان الدالان معاً لإنتاج دلالة الظلم والقسوة، فضلاً عن توظيف نزار لهذين الدالين -الأغلال، الأنذال- لإضفاء الصفات القميئة على المحتل الفرنسي انتقاصاً من شأنه وزيادةً في الإشارة إلى تفرد الذات المناضلة "جميلة بو حيرد".

تتشكل بنية توازٍ جديدة في السطرين الحادي والثلاثين والثاني والثلاثين تقوم على تكرار الدال "أنثى"، ويبدو أن المقصود من هذا التشكيل التكراري توحيد الدالين على المستوى الدلالي في معنى التحكم بمصير أنثى ضعيفة.

إن نزاراً في وصفه جميلة المناضلة لا ينفك يرى بها صورة الجسد الأنثوي متتبعاً ملامح أنوثتها العالقة في القيود، مما يجعله أسير المجتمعات الذكورية التي لا تخرج المرأة من دائرة الجسد، فنظراً لاشتراكها في النضال والمقاومة كان حرياً به أن يخرجها من أسر هذه النظرة.

وثمة نسق آخر يعتمد نزار في بنائه على التقنية التكرارية النحوية، فالأسطر الثالث والثلاثون والرابع والثلاثون والخامس والثلاثون والسادس الثلاثون تجتمع على بنية التوازي

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

النحوي القائم على العطف، فالأسطر الرابع والثلاثون والخامس والثلاثون والسادس والثلاثون تعطف على السطر الثالث والثلاثين، مما يجعل الدلالات المحورية في هذه الأسطر تتوحد على المستوى الدلالي لتعمق دلالة آلام جميلة بو حيرد.

وقد أغلق السطران السابع والثلاثون والثامن والثلاثون النسق بتحويل التحرير إلى رجل يتواعد مع جميلة، مما يجعل التوق إلى اللقاء واحتمال المعاناة أكثر حضوراً.

وفي المقطع نفسه يلجأ نزار إلى توظيف الأفعال المضارعة "يعض، تطفأ، تنصب، يلهون، تنفضه"، التي تدل على الاستمرارية، فضلاً عن ارتباطها المباشر بالسياق، فبالرغم من توحد هذه الأفعال لتأكيد مفهوم واحد هو الشعور بالألم، فإن هذا الشعور كان يزيد في كل مرة عن سابقتها.

ويشكل النسق الرابع منطلقاً بنائياً لخلق توازٍ جديد، تتعمق فيه دلالة تعذيب "جميلة بو حيرد"، لذلك بدأه نزار باسم "جميلة" منتجاً ثلاث متواليات نحوية في الأسطر الخامس والأربعين والسادس والأربعين والسابع والأربعين، جاءت من خلال التماثل في تقسيم الأجزاء الداخلية لهذه الأسطر، والذي تدرج به نزار عبر التفصيل في الوصف الجسدي، الذي يضرب من خلاله على وتر إيلام الجسد ضمن تصورات مفهوم الشرف الذكورية، تحفيزاً للعرب واستفزازاً لهم، لذلك نجد نزاراً يغلق هذا المقطع بـــ"ياللعار"، محاولاً من خلال هذا الإغلاق تعميق إحساسه بالأحداث الجارية في الجزائر، ممثلة بما تعانيه جميلة بو حيرد، ونقل هذا الإحساس إلى كل البلاد العربية.

وقد جمعت أنساق هذا المقطع أصواتاً مجهورة قوية وظفها نزار للتعبير عن فداحة ما تتعرض له جميلة، مثل صوت الجيم الذي عبر عن شدة القمع والتعذيب، فتكرر ست مرات، في الدوال "جيش، سجائر، جراح، جميلة، الجسد"، وصوتي الضاد والقاف، اللذين عبرا عن شدة

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الألم في "أضواء، ضئيلة، القيد، يعض، القدمين"، فأسهمت هذه الأصوات في رفع وتيرة الإيقاع النغمي الذي جاء منسجماً مع مشهد جديد لتعذيب "جميلة بو حيرد"، يظهر لنا صورة القيد الذي أدمى قدميها، وصورة سجائر المحتل الذي اتخذ من نهديها مطفأة، وصورة الجراح النازفة من أكثر من مكان في جسدها.

المقطع الرابع:

٤٨. الإِسْمُ: جَميلَةُ بو حَيْرَدْ

٤٩. تاريخٌ تَرْويهِ بِلادي

٥٠. يَحْفَظُهُ بَعْدي أَوْلادي

٥١. تاريخُ امْرَأَةٍ مِنْ وَطَني

٥٢. جَلَدَتِ مِقْصَلَةَ الجَلاّدِ..

٥٣. امْرَأَةٌ دَوَّخَتِ الشَّمْسا

٥٤. جَرَحَتْ أَبْعادَ الأَبْعادِ

٥٥. ثائِرَةٌ مِنْ جَبَلِ الأَطْلَسْ

٥٦. يَذْكُرُها اللَّيْلَكُ وَالنَّرْجِسْ

٥٧. يَذْكُرُها زَهَرُ الْكَبّادِ..

٥٨. ما أَصْغَرَ "جانْ دارْكَ"[1] فَرَنْسا

٥٩. في جانِبِ "جانْ دارْكِ" بِلادي...

---

[1] جان دارك: بطلة قومية وقديسة فرنسية.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يمثل هذا المقطع بنية ختامية للنص الشعري في الوقت الذي تحيل فيه عملية التلقي إلى العنوان؛ بوصفه جزءاً من التشكيل النصي، وذلك أن هذه البنية منذ سطرها الأول تمجد صمود جميلة بو حيرد وتؤيد نضالها.

يتكون المقطع من خمسة أنساق توازٍ، تشكل النسق الأول في السطرين التاسع والأربعين والحادي والخمسين، حيث يتوازى السطران في التقنية التكرارية لبداية تكوين كل منهما، التي تشكل الرابط البنائي بينهما متمثلاً بالدال "تاريخ" الذي يعكس الرابط الدلالي لإنتاج دلالة الفخر والاعتزاز.

ويظهر السطر الثاني والخمسون نسقاً جديداً يعتمد على تقنية توازي الجناس المتمثلة بالدالين "جلدت، الجلاّد"، ويبدو أن وظيفة هذه التقنية هي توكيد دلالة الفخر بجميلة وتعميقها، فالشاعر عندما يقول "جلدت"، فإنه يوازي بها الدال "الجلاّد"، ومما لا شك فيه أن وجود هذه التقنية له ارتباط وثيق بالبعد النفسي الذي يعيشه الشاعر، وتقديره لنضال جميلة بو حيرد، ومقاومتها التي انتصرت بها على المحتل الفرنسي. ويعمق النسق الثالث دلالة المقاومة من خلال بنية التكرار الأفقي المتمثلة بتكرار الدال "أبعاد" مرتين، التي تحمل معنى صمود الشعب الجزائري، ووقوفه في وجه قوى الاحتلال الفرنسي، التي وصل صداها إلى أرجاء العالم كله. وقد أغلق السطر الخامس والخمسون الأنساق الثلاثة السابقة وربط بينها، في الوقت الذي بلور فيه دلالة المقاومة التي نتجت في هذه الأنساق مخرجاً "جميلة بو حيرد" من بعدها الأنثوي إلى دورها النضالي الذي يعمقه الدال "ثائرة".

يبدو هذا التكثيف الدلالي للمقاومة أكثر وضوحاً في النسق الرابع، المعتمد على التقنية التكرارية العمودية المتمثلة في السطرين السادس والخمسين والسابع والخمسين، فالشاعر يكرر الفعل "يذكرها" مرتين والفعل في ذاته يدل على الاستمرارية؛ لأنه مضارع، فالتكرار يؤكد

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

استمرار ذكر "جميلة بو حيرد"، الذي يرمز إلى استمرار الثورة الشعبية الجزائرية، إلى جانب ارتباطه الوثيق ببناء النص العام، وارتباطه بالنسق الموجود به، حتى يكاد المتلقي يشعر وهو يقرأ النص أن الدال "يذكرها" في المرة الأولى يختلف عنه في المرة الثانية، فالإيقاع النغمي الصادر في تزايد مستمر، ويؤلف تركيبة صوتية تغني البنية النصية بموسيقى داخلية تتواءم مع الرؤية الشعورية للمقطع.

يختم نزار نصه بتكوين نسق توازٍ قائم على الترديد، الذي يعد عنصراً أساسياً في بناء المقطع الشعري، ويتشكل التوازي من التكرار التماثلي الذي ظهرت بنيته في السطرين الأخيرين (الثامن والخمسين والتاسع والخمسين). فقد ردد الشاعر هنا اسم "جان دارك" مرتين، وعلى الرغم من تماثل الاسمين، فإن الدال الأول يتضاد مع الدال الثاني، وذلك من خلال معناه الجديد الذي اكتسبه؛ كونهما وردا في سياقين مختلفين "جان دارك فرنسا" و"جان دارك بلادي" والمقصود به المناضلة "جميلة بو حيرد"، فترديد الاسم يرمي إلى تأكيد الرؤية التي يريد نزار تقديمها للمتلقي وهي التغني بنضال "جميلة بو حيرد" التي فاقت بصمودها ومقاومتها جان دارك الفرنسية، التي كانت رمزاً للصمود والمقاومة في فرنسا. فتتحد الدلالات الجزئية في المقاطع الأربعة المكونة للنص لإنتاج الدلالة الكلية له وهي الإشادة بالثورة الجزائرية ممثلة بعرّابتها المناضلة "جميلة بو حيرد".

فطبيعة المرحلة السياسية العربية المتردية جعلت اسم "جميلة بو حيرد" يفرض نفسه على شاعر قومي كنزار، إذ ينبعث اسم "جميلة بو حيرد" من أعماق اللاشعور، ليصل بصورة فاعلة ومؤثرة إلى نفوس الشعوب العربية وضمائرها، فيقدم لنا "جميلة بو حيرد" بلغة الحرية المنددة بالاستعمار، صفحة مضيئة من صفحات البطولة الشعبية، ورمزاً من رموز الحرية، مستنكراً ما

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تتعرض له "جميلة" من صنوف التعذيب، متعمقاً في الذات العربية الجزائرية، ومستشرفاً تحرير الجزائر من خلال نضال "جميلة بو حيرد" التي خلدت بنضالها ودخلت التاريخ من أوسع أبوابه.

لا تخفى القيمة التكرارية لاسم "جميلة بو حيرد" في ترابط المقاطع الشعرية للنص ضمن وحدة معنوية متماسكة مع احتفاظ كل مقطع باستقلاليته ومعناه الجزئي، الأمر الذي يساعد في طرح الرؤية النزارية العامة، وهيْ "المقاومة العربية"، فضلاً عن إسهام ورود هذه التكرارات في خلق الإيقاع الصوتي الذي يتوازى مع المعنى العام للنص، ولنمو هذا الإيقاع لجأ نزار إلى إحداث نوع من الموسيقى الداخلية للاسم المكرر "جميلة بو حيرد"، مما يؤدي إلى رفع مستوى الشعور لدى المتلقي، وذلك عن طريق تكرار بعض حروف الاسم "جميلة بو حيرد"، فاختار من الكلمات ما يحدث الموسيقية، ومن أمثلة ذلك:

- جميلة: أجمل سجن جيش جلدت
- بو: ربي حربي بأنثى بلادي
- حيرد: يوحد معبد موعد جلاّد

فجاءت هذه الحروف المنتشرة في مقاطع النص صدىً لتكرار أصوات الاسم "جميلة بوحيرد"، مما يخلق تنوعاً في البنية الإيقاعية وجماليتها، وما هذا الانتشار للحروف وتوزعها إلا تعميق للدلالة، وتكثيف للمعنى، "فالقيمة الصوتية لجرس الحروف أو الكلمات عند التكرار لا تفارق القيمة الفكرية والشعورية المعبر عنها"[1].

---

[1] السيد، التكرير بين المثير والتأثير، ص٨٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

النص الثاني: "ترصيع بالذهب على سيف دمشقي"

ينتمي هذا النص إلى نموذج الشعر التقليدي وهو من الخفيف، ويتكون من ستة مقاطع، ظهرت مقسمة في "الأعمال السياسية الكاملة"[1].

المقطع الأول:

١. أَتُراهـــــا تُحِبُّنـــــي مَيْســـــونُ
أَمْ تَوَهَّمْـــتُ وَالنِّســـاءُ ظُنُـــونُ؟

٢. كَـــمْ رَسُـــولٍ أَرْسَـــلْتُهُ لأَبِيهـــا
ذَبَحَتْـــهُ تَحْـــتَ النِّقَـــابِ العُيُـــونُ؟

٣. يـــا ابْنَـــةَ العَـــمِّ، وَالْهَـــوى أُمَـــوِيٌّ
كَيْـــفَ أُخْفِـــي الْهَـــوى، وكَيْـــفَ أُبِـــينُ

٤. كَـــمْ قَتَلْنَـــا فِـــي عِشْـــقِنا.. وَبُعِثْنَـــا
بَعْـــدَ مَـــوْتٍ، وَمَـــا عَلَيْنَـــا يَمِـــينُ

٥. مـــا وُقُـــوفي عَلَـــى الـــدِّيارِ، وَقَلْبِـــي
كَجَبِينِـــي، قَـــدْ طَرَّزَتْـــهُ الغُضُـــونُ

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ص٤٢٩-٤٤٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

٦. لا ظِبـــاءُ الحِمـــى رَدَدْنَ سَـــلامي

وَالخَلاخيـــلُ، مـــا لَهُـــنَّ رَنـــينُ

٧. يـــا زَمانـــاً فـــي الصَّـــالِحِيَّةِ سَـــمْحاً

أَيْـــنَ مِنّـــي الْغِـــوى، وَأَيْـــنَ الْفُتـــونُ؟

٨. يـــا سَـــرِيري.. وَيـــا شَراشِـــفَ أُمّـــي

يا عَصافيرُ.. يـــا شَـــذا.. يـــا غُصـــونُ

٩. يـــا زَواريـــبَ حـــارَتي.. خَبِّئينـــي

بَـــيْنَ جَفْنَيْـــكِ، فَالزَّمـــانُ ضَـــنينُ

١٠. وَاعْـــذُريني، إِذا بَـــدَوْتُ حَزينـــاً

إِنْ وَجْـــهَ المُحِـــبِّ، وَجْـــهٌ حَـــزينُ

يستهل الشاعر النص بأسلوب الاستفهام الذي يقيم بنى متوازية متماثلة بنائياً في قوله "أتراها تحبني، أم توهمت"، فضلاً عن كونه مرآة تعكس الشعور الانفعالي دلالياً، منتجاً دلالة الشوق.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يظهر التصريع في هذا البيت ممثلاً في مفردتي "ميسون، وظنون"، مما يكسب بعداً موسيقياً داخلياً، إذ إن نِهايَةَ الشطر الأول مماثلة لنهاية الشطر الثاني في النغمة الموسيقية، وكذلك يكسبه البعد الدلالي، محدثاً بذلك بنيتي توازٍ صوتي ودلالي تتناغمان مع الجو النفسي للشاعر.

ويظهر البيت الثاني شكلاً بلاغياً يعزز ظاهرة التوازي، هو الجناس، ويبدو أن وظيفة هذا النسق من التوازي قائمة على توكيد المعنى الذي يريد الشاعر تعميقه، فالدال "رسول" يوازي الدال "أرسلته". ومما لا شك فيه أن لتوازي الجناس في هذا البناء ارتباطاً وثيقاً بالبعد النفسي للشاعر.

أما البيتان الثالث والرابع فيظهران بنيتي توازٍ قائمتين على طباق الإيجاب، المتمثل في التضاد القائم بين الدالين "أخفي، أبين" و الدالين "قتلنا، بعثنا"، ومن شأن هذا الشكل البلاغي أن يعمل على رفع وتيرة البنية الشكلية للنص، وانعكاساتها الدلالية التي تؤدي إلى تكثيف المعنى، ومن ثم الكشف عن الجانب الوجداني، والبعد النفسي الذي يعيشه الشاعر.

ثم تنغلق هذه الأنساق في السطرين الخامس والسادس، حيث شكل هذا الانغلاق وسيلة ربط بين الأنساق التي توحدت جميعها في إنتاج دلالة واحدة، هي النسيب والوقوف على الأطلال.

وتقدم الأبيات السابع والثامن والتاسع نسق توازٍ يقوم على التقنية التكرارية والتقنية النحوية، إذ تشتمل هذه الأبيات على بنية التوازي النحوي، وذلك بوساطة تكرار أداة النداء "يا"، ويهدف مثل هذا التشكيل النسقي إلى جعل الدوال المحورية "زمانا، سريري، شراشف أمي، عصافير، شذا، غصون، زواريب، جارتي" متوحدة على المستوى الدلالي والبنائي، لتعميق دلالة الشوق والحنين للشام.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يتجلى في البيت العاشر شكلٌ بلاغي يتعانق مع الأشكال الأخرى التي تعزز ظاهرة التوازي، وهذا الشكل البلاغي هو رد العجز على الصدر، فقد رد الشاعر العجز (حزين) على الصدر "حزيناً"، محدثاً نغماً إيقاعياً من شأنه خلق توازٍ صوتي ودلالي يوازي الوضع الشعوري والنفسي له، ليلتقي النسقان السابع والثامن، لخلق دلالة الحزن.

المقطع الثاني:

١١. هـــاهِيَ الشّـــامُ، بَعَـــدَ فُرْقَـــةِ دَهْـــرٍ
أَنْهُـــرٌ سَـــبْعَةٌ.. وَحَـــورٌ عـــينُ

١٢. النَّـــوافيرُ فـــي البُيـــوتِ كـــلامٌ
وَالعَناقيـــــدُ سُـــــكَّرٌ مَطْحـــــونُ

١٣. وَالسَّـــماءُ الزَّرْقـــاءُ دَفْتَـــرُ شِـــعْرٍ
وَالحُـــروفُ الَّتـــي عَلَيْـــهِ.. سُـــنونو

١٤. هَلْ دِمَشْقُ -كَمـــا يَقولـــونَ- كانَـــتْ
حـــينَ فـــي اللَّيْـــلِ، فَكَّـــرَ الياسَـــمينُ؟

١٥. آهِ يـــا شـــامُ -كَيْـــفَ أَشْـــرَحُ مـــابي
وَأَنـــــا فيـــــكِ دائِمـــــاً مَسْـــــكونُ؟

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

١٦. سامِحيني، إنْ لَـمْ أُكاشِـفْكِ بِالعِشْـق،

فَـأَحْلى مـا فـي الهَـوى التَّضْـمينُ

١٧. نَحْنُ أَسْرى مَعاً.. وَفي قَفَـصِ الحُـبِّ

يُعـانـي السَّـجّانُ وَالمَسْـجونُ

تقدم الأبيات الحادي عشر والثاني عشر والثالث عشر بنية توازٍ قائمة على التقنية التكرارية النحوية، وذلك اعتماداً على التوازي القائم في بنية العطف، فالسطران الثاني عشر والثالث عشر يعطفان على السطر الحادي بالواو، ومن شأن هذا التشكيل النسقي أن يجعل الدوال المحورية "أنهر سبعة، وحور عين، والنوافير، والعناقيد، والسماء، والحروف" تتوحد في المستوى الدلالي الناتج والمتمثل بدلالة تذكر معالم الشام، وتذكر طفولته فيها.

وقد أغلق البيتان الرابع عشر والخامس عشر النسق السابق، معمقين دلالة تذكره للشام، وعشقه لها، "فهو يكتوي بنار حبها عند رحيله عنها وبعد ما يعود لا يرى فيها إلا جنة من الجنان التي أخبر عنها القرآن"[1]، في قوله تعالى "وَكَذَٰلِكَ زَوَّجْنَاهُم بِحُورٍ عِينٍ"[2]. ويبرز البيت البيت السادس عشر توازي طباق الإيجاب، والمتمثل بين الدالين "أكاشفه، التضمين"، وينبني هذا التوازي على نوع من التضاد في المعنى، يعمل على رفع وتيرة البنية الشكلية وتكثيف المعنى الدلالي لإيصال المعنى الذي يريد الشاعر نقله إلى المتلقي، وهو اعتذاره للشام لأنه كتم هواه طويلاً.

---

[1] الوصيفي: نزار شاعراً سياسياً، ص٤٣.

[2] سورة الدخان، الآية ٥٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويتوازى البيت السادس عشر مع السابع عشر البيت؛ إذ يظهر فيه أيضاً توازي طباق الإيجاب، الذي نجده بين الدالين "السجان، والمسجون"، ويمكن لهذا التضاد أن يكشف عن البعد النفسي للشاعر، ويبين المعنى الذي طرحه البيت السابق. "فبهذا التضاد اللغوي تستطيع أن تثير تحركاً في الخيال ذي اتجاهين متنابذين ولكنهما مندغمان في الحركة الواحدة وبذلك تستطيع أن تحرك عاطفة اصطرامية مضطربة"[1].

المقطع الثالث:

١٨. يـــا دِمَشْـــقُ، الَّتـــي تَقَمَّصْـــتُ فيهـــا
هَلْ أَنا السُّـــرْوُ، أَمْ أَنـــا الشَّـــرْبينُ(٢)؟

١٩. أَمْ أَنـــا الفُـــلُّ فـــي أَبـــاريقِ أُمّـــي
أَمْ أَنـــا العُشْـــبُ، وَالسَّـــحابُ الهَتـــونُ؟

٢٠. أَمْ أَنـــا القِطَّـــةُ الأَثيـــرَةُ فـــي الـــدّارِ
تُلَبّـــــي، إِذا دَعاهـــــا الحَنـــــينُ؟

٢١. يـــا دِمَشْـــقُ الَّتـــي تَفَشّـــى شَـــذاها
تَحْـــتَ جِلْـــدي، كَأَنَّـــهُ الزَّيْزَفـــونُ

---

[1] اليوسف: مقالات في الشعر الجاهلي، ص٣٣٨. وانظر: ربابعة: قراءة في النص الشعري الجاهلي، ص١٣٦.

[2] شجرة دائمة الخضرة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

٢٢. ســـامِحيني إذا اضْـــطَرَبْتُ.. فَـــإنّي

لا مُقَفّـــــى حُبّـــــي.. وَلا مَـــــوْزونُ

٢٣. وَازْرَعيني تَحْـتَ الضَّـفائِرِ مِشْـطاً

فَأُريـــكِ الغَـــرامَ كَيْـــفَ يَكـــونُ..

تشكل في هذا المقطع نسقا توازٍ متداخلان مبنيان على حبه للشام بكل ما فيها من ربوع ومعالم، واعتذاره لها عن بعده عنها، ويتشكل التوازي الأول من التقنية التكرارية لحرف النداء "يا"، والتي ظهرت بنيتها في السطرين الثامن عشر والعشرين، ويتشكل الثاني من التقنية التكرارية لأداة التخيير "أم"، التي امتدت في الأسطر الثامن عشر والتاسع عشر والعشرين.

وتؤدي تقنية التكرار في هذين النسقين إلى رفع وتيرة الموسيقى الداخلية، فضلاً عن بناء علاقة تماثل دلالي واحدة، هي استمرارية تذكره لدمشق، وقد صعد الشاعر موسيقية المقطع بتكرار "لا النافية" في البيت الثاني والعشرين مرتين، مما أدى إلى خلق بنية توازٍ صوتي جديدة، تتناسب مع غرض الشاعر، وهو عشقه لدمشق. ويأتي البيت الثالث والعشرون ليغلق الأنساق السابقة، ويعمق حالة التواصل البنائي والدلالي بينها.

المقطع الرابع:

٢٤. قـــادِمٌ مِـــنْ مـــدائِنِ الـــرّيحِ وَحْـــدي

فَاحْتَضِـــنّي كَالطِّفْـــلِ يـــا قاسِـــيونُ

٢٥. احْتَضِـــنّي.. وَلا تُنـــاقِشْ جُنـــوني

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ذُرْوَةُ العَقْـلِ، يـا حَبيبـي، الْجُنـونُ

٢٦. احْتَضِـنّي خَمْسـينَ أَلْفـاً وَأَلْفـاً
فَمَـعَ الضَّـمِّ لا يَجـوزُ السُّـكونُ..

٢٧. أَهْـيَ مَجْنونَـةٌ بِشَـوْقي إِلَيْهـا
هـذِهِ الشَّـامُ، أَمْ أَنـا الْمَجْنـونُ

٢٨. حامِـلٌ حُبَّهـا ثَلاثـينَ قَرْنـاً
فَـوْقَ ظَهْـري، وَمـا هُنـاكَ مُعـينُ

٢٩. كُلَّمـا جِئْتُهـا أَرَدُّ دُيـوني
لِلْجَمـيلاتِ.. حاصَـرَتْني الـدُّيونُ

٣٠. إِنْ تَخَلَّـتْ كُـلُّ الْمَقـاديرِ عَنّـي
فَبِعَيْنـي حَبيبَتـي أَسْـتَعينُ

٣١. يـا إِلهـي، جَعَلْـتَ عِشْـقيَ بَحْـراً
أَحَـرامٌ عَلـى الْبِحـارِ السُّـكونُ؟

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

٣٢. يـــا إلهـــي، هَـــلْ الْكِتابَـــةُ جُـــرْحٌ

لَـــيْسَ يُشْـــفى، أَمْ مـــارِدٌ مَلْعـــونُ؟

٣٣. كَمْ أُعاني في الشِّـــعْرِ مَوْتـــاً جَمـــيلاً

وَتُعـــاني مِـــنَ الرِّيـــاحِ السَّـــفينُ

تتجلى الموازاة القائمة علىْ التقنية التكرارية في الأبيات الرابع والعشرين حتى السادس والعشرين، حيث تشكل التقنية التكراية للفعل "احتضني" الذي تكرر ثلاث مرات نقطة التبئير التي تنمو حولها الأبيات، والتي ترفع وتيرة الموسيقى الداخلية للنص عبر الحركة العمودية لها، فهي تنمي حركة الإيقاع، وتديم التواصل بين الأبيات، وتعكس مشاعر الشوق لدى نزار تجاه جبل قاسيون بوصفه معلماً من معالم الشام.

وتتضح لنا التقنية التكرارية كذلك في البيت السابع والعشرين من خلال تكرار أسلوب الاستفهام "أهي مجنونة، أم أنا المجنون؟" فيقيم تكرار هذا الأسلوب بنبرات متوازية، تعكس للمتلقي الحس الانفعالي الدلالي المطرد في الأبيات.

تتشكل في البيت التاسع والعشرين بنية توازٍ قائمة على رد العجز على الصدر، فقد وظف الشاعر الدالين "ديوان، الديون" في الصدر والعجز لتحقيق التوازي الصوتي للبيت الشعري، والتوازي الدلالي أيضاً، الذي يؤكد دلالة حب الشام.

وتظهر البنية في البيتين الحادي والثلاثين والثاني والثلاثين نسقي توازٍ، يبرز النسق الأول من التكرار العمودي لجملة النداء "يا إلهي"، فيتشكل التوازي الصوتي، الذي يعكس للمتلقي التوازي المعنوي المعمق لدلالة العشق الكبير الذي يكنه نزار للشام. والذي يرفد هذا المعنى

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

توازي الجناس، الذي تشكلت بنيته من خلال الدالين "بحراً، البحار"، فرفع وتيرة الإيقاع الموسيقي، وعمق البعد الدلالي للبيت.

ومثلما بدأت أنساق هذا المقطع بالتقنية التكرارية، التي فرضت نفسها تقنية أساسية من تقنيات التوازي، فقد انتهت به، إذ يشكل البيت الثالث والثلاثون بنية توازٍ تقوم على التكرار العمودي المتمثل بالدالين "أعاني، تعاني" والتي –التقنية التكرارية– توحدهما على المستوى البنائي والدلالي، لإنتاج دلالة المعاناة لدى نزار لبعده عن الشام. فتتوحد أنساق التوازي في المقاطع الأربعة السابقة لتكثيف دلالة غزله بوطنه، وحبه للشام والحنين إليها.

المقطع الخامس:

٣٤. جاءَ تِشْـرينُ.. يـا حَبيبَـةَ عُمْـري
أَحْسَـنُ الوَقْـتِ لِلْهَـوى تِشْـرينُ

٣٥. ولَنـا مَوْعِـدٌ عَلـى "جَبَـلِ الشَّـيْخِ"
كَـمِ الـثَّلْجُ دافِـئٌ وَحَنـونُ

٣٦. لَـمْ أُعانِقْـكِ مِـنْ زَمـانٍ طَويـلٍ
لَـمْ أُحَـدِّثْكِ، وَالْحَـديثُ شُـجونُ

٣٧. لَـمْ أُغازِلْـكِ .. وَالتَّغَـزُّلُ بَعْضـي
لِلْهَـوى دينُـهُ، وَلِلسَّـيْفِ ديـنُ

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

٣٨. سَنواتٌ سَبْعٌ مِنَ الْحُزْنِ مَرَّتْ

مـــاتَ فيهـــا الصَّفْصـــافُ وَالزَّيْتـــونُ

٣٩. سَنَواتٌ فيهـــا اسْـــتَقَلْتُ مِـــنَ الْحُـــبِّ

وَجَفَّـــتْ عَلـــى شِـــفاهي اللُحـــونُ

٤٠. سَنَواتٌ سَـبْعٌ.. بِهـــا اغْتالَنـــا الْيَـــأْسُ

وَعِلْـــمُ الْكَـــلامِ.. وَاليانَســـونُ..

٤١. فَانْقَسَـــمْنا قَبـــائِلاً وَشُـــعوباً

وَاسْـــتُبيحَ الحِمـــى، وَضـــاعَ الْعَـــرينُ

٤٢. كَيْفَ أَهْواكِ، حـينَ حَـوْلَ سَـريري

يَتَمَشّـــى الْيَهـــودُ وَالطّـــاعونُ

٤٣. كَيْـــفَ أَهْـــواكِ؟ وَالحَمـــى مُسْـــتباحٌ

هَلْ مِـــنَ السَّـــهْلِ أَنْ يُحِـــبَّ السَّـــجينُ؟

٤٤. لا تَقولي: نَسـيتَ. لَـمْ أَنْـسَ شَـيْئاً

كَيْـــفَ تَنْســـى أَهْـــدابَهُنَّ الجُفـــونُ؟

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

٤٥. غَيْـــرَ أَنْ الهَـــوى يَصـــيرُ ذَلـــيلاً

كَلَّمـــــا ذَلَّ لِلرِّجـــــالِ جَبـــــينُ

يبدأ هذا المقطع بتشكيل نسق توازٍ في البيت الرابع والثلاثين يقوم على تقنية رد العجز على الصدر، حيث ألح نزار على تكرار الدال "تشرين" ليؤكد مدى فرحته بالانتصار العربي على العدو الصهيوني في هذا الشهر، وقد أكسب هذا التكرار البيت نغمة إيقاعية فرحة أدت إلى خلق توازٍ موسيقي يتناسب نفسياً ودلالياً مع الموقف الذي يعيشه نزار، والذي يرى فيه أنسب الأوقات للعشق والهوى، لذلك نجده يغلق هذا النسق بنفسية جديدة، محباً، مقبلاً على الحياة، متفاعلاً مع الطبيعة وجمالها وسحرها.

ويتشكل في الأبيات السادس والثلاثين حتى الثالث والأربعين أربعة أنساق توازٍ قائمة على تقنية التكرار، امتد النسق الأول في البيتين السادس والثلاثين والسابع والثلاثين، من خلال تشكيل التقنية التكرارية المتداخلة التي تمثلت بتكرار أداة الجزم "لم"، وحرف العطف "الواو" فيتحدث نزار عن الآلام النفسية التي مر بها في حرب حزيران، وقد يكتفي بهذا لو كان ما يكتبه نثراً، وإنما يعمد إلى تعميق غرضه بأسلوب شعري "فالشاعر يعيد تنظيم لغة النثر ليحقق به أغراضه الخاصة"[1].

فلتحقيق غرضه لجأ إلى توظيف حرف النفي الجازم والفعل المضارع على النحو الآتي:

لم أعانقك

لم أحدثك

---

[1] البحراوي، السيد محمد: البنية الإيقاعية في شعر السياب، رسائل جامعية، مجلة فصول، مج٤، ع٢، ١٩٨٤م، ص٣١٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

لم أغازلك

نلحظ نمو الإيقاع من خلال توظيف حرف النفي "لم" بشكل متوازٍ، فالإيقاع "تنظيم لأصوات اللغة على مسافات زمنية متساوية وفي أنماط خاصة"[١]. ويأتي الفعل الذي يفيد العناق العناق والحديث والغزل منفياً، مما يحدث نوعاً من الانتظار لدى المتلقي، ولكنه يصل لنهاية البيت السابع والثلاثين، حيث اتكأ على تقنية توازي الجناس، موضحاً من خلالها نفيه للأفعال السابقة، ويتمثل هذا النسق من التوازي بين الدالين "دين، دينه"، محدثاً بتكرارهما بنية صوتية تتوازى معنوياً وشعورياً مع غرض الشاعر، وهو تعميق الآلام النفسية التي لحقت به بعد حرب حزيران.

يمتد النسق الثاني في البيت الثامن والثلاثين حتى البيت الأربعين، الذي يأخذ شكل تماثل البدايات، التي تشكل الإيقاع الداخلي للأبيات عبر الحركة العمودية لها، وما تمنحه لأذن المتلقي من نغمة موسيقية متساوية، أما على مستوى التوازي الدلالي، فإنها تعكس لنا انفعالات الشاعر ومكامن نفسه. "ويبدو أن بنية التوازي الناتجة عن تماثل افتتاحية الأبيات لا تعني البعد الشكلي، وإنما تعمق البعد المعنوي وذلك من خلال تصاعد بنية التوازي وتناميها"[٢]. وعندما يتنامى التوازي فإن دلالة "سبع" الأولى المتمثلة في الحزن، تتعمق في الثانية التي تتمثل في جفاء الحب، والثانية تتعمق وتتكثف في الثالثة اليأس والقنوط، فتتوحد الدلالات الثلاث للدال "سبع" في إنتاج الدلالة الكلية، وهي تعميق الأثر الحزيراني على نفس الشاعر.

يتجلى النسق الثالث في البيت الحادي والأربعين، الذي يقوم على بنية التوازي النحوي، وذلك بوساطة التوازي القائم في بنية العطف، فجملة "ضاع العرين" تعطف على جملة "أستبيح

---

[١] السيد محمد البحراوي: البنية الإيقاعية في شعر السياب، ص٣١٤.

[٢] ربابعة: قراءة النص الشعري الجاهلي، ص١٣١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الحمى"، والتي تعطف بدورها على جملة "انقسمنا قبائلاً وشعوباً"، ويبدو أن الشاعر يرمي من هذا التشكيل النسقي إلى توحيد الدوال المحورية على المستوى الدلالي الناتج، وهو دلالة الانقسام العربي الذي أدى إلى خسارة حرب حزيران.

ويمتد النسق الرابع في البيتين الثاني والأربعين والثالث والأربعين -ويتشكل كالأنساق السابقة- من نسقي توازٍ عموديين قائمين على تقنية التكرار الاستفهامي، فعمل الاستفهام الأول على الربط العمودي بين البيتين، وجاء تكراره تأكيداً للفكرة التي طرحها في المرة الأولى، إذ انطلق نزار من التأسيس الاستفهامي الذي جاء في صدر البيت الأول، وكرره في صدر البيت الثاني، مقيماً بذلك توازياً شكلياً ودلالياً، مدعماً أداة الاستفهام "كيف" بـــ"هل" التي صحبتها في شطر البيت الثاني، فجاء الاستفهام محملاً بدلالة الإحباط والضياع العربي، وقد اتخذ منه نزار متكأً تعليلياً لعدم تمكنه من الحب والعشق، فقد تمكن العدو الصهيوني من احتلال مساحات واسعة من الأراضي العربية.

يظهر في البيت الرابع والأربعين توازٍ يقوم على طباق السلب الممتد أفقياً في صدر البيت، والمتشكل من تضاد الفعل "نسيت" مع الفعل المنفي "لم أنس"، فنشأ عنه نغم إيقاعي أدى إلى خلق التوازي الصوتي والبنائي الناشئ، وتماثل الفعلين في المبنى، الذي يعكس للمتلقي الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر. ويبدو أن توظيف حرف النفي في الفعل الثاني يقدم على المستوى الدلالي اختلافاً في دلالة كل من الفعلين، فنزار لم يكتم هواه لمحبوبته، ولم ينسه، مما يشير إلى أن الدلالتين المتشكلتين في هذا النسق تتواصلان مع دوال الأنساق السابقة، وتعمقان دلالتها الكلية، وهي الأثر الفاعل لنكسة حزيران في نفس نزار.

وتتعمق دلالة أثر النكسة في نفس الشاعر في البيت الخامس والأربعين من المقطع الأخير على بنية الجناس التي تقوم على علاقة التماثل البنائي الممتد عمودياً، والمتمثل في

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الدالين "ذليلاً، ذلّ"، والتي رفعت وتيرة الإيقاع للبيت، فخلقت فيه توازياً صوتياً، يتواءم مع الحالة الشعورية لنزار من جهة، ومن جهة أخرى يعطي البيت عمقاً دلالياً واضحاً، بإنتاجها دلالة جديدة تعد انعكاساً لآثار النكسة الحزيرانية، وهي دلالة الذل والهوان التي لم تترك لنزار مجالاً للحب.

فتتوحد أنساق التوازي في هذا المقطع لإنتاج دلالة واحدة، هي دلالة الشعور بالهزيمة.

المقطع السادس:

٤٦. شامُ.. يـا شـامُ.. يـا أميـرَةَ حُبّـي
كَيْـفَ يَنْسـى غَرامَـهُ المَجْنـونُ؟

٤٧. أوْقِـدي النّـارَ.. فَالْحَـديثُ طَويـلٌ
وَطَويـلٌ لِمَـنْ نُحِـبُّ الْحَنـينُ

٤٨. شَـمْسُ غِرْناطَـةٍ أَطَلَّـتْ عَلَيْنـا
بَعْـدَ يَأْسـي، وَزَغْـرَدَتْ "مَيْسَـلونُ"

٤٩. جـاءَ تِشْـرينُ.. إِنْ وَجْهَـكِ أَحْلـى
بِكَثِيـرٍ.. مـا سَـرَّهُ تِشْـرينُ؟

٥٠. كَيْفَ صارَتْ سَـنابِلُ القَمْـحِ أَعلـى؟
كَيْفَ صارَتْ عَيْنـاكِ بَيْـتَ السُـنونو؟

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

٥١. إنَّ أَرْضَ الْجَــوْلانِ تُشْــبِهُ عَيْنَيْــكِ

فَمــــاءٌ يَجْــــري، ولَــــوْزٌ، وتَــــينُ..

٥٢. كُــلُّ جُــرْحٍ فيهــا حَديقَــةُ وَرْدٍ

وَرَبيــــــعٌ.. ولُؤْلُــــــؤٌ مَكْنــــــونُ

٥٣. يا دِمَشْــقُ الْبَســي دُمــوعي سِــواراً

وَتَمَنَّـــيْ، فَكُــلُّ صَــعْبٍ يَهــونُ

٥٤. وَضَعي طَرْحَــةَ العَــروسِ.. لأَجْلــي

إِنَّ مَهْــــرَ المُناضِــــلاتِ ثَمــــينُ

٥٥. رَضِــيَ اللهُ وَالرَّســولُ عَــنِ الشّــامِ

فَنَصْــــرٌ آتٍ.. وَفَــــتْحٌ مُبــــينُ

يبدأ هذا المقطع بنسقي توازٍ متداخلين يقومان على التقنية التكرارية في البيت السادس والأربعين، حيث كرر الشاعر كلمة "شام" مرتين، كما كرر أداة النداء "يا" مرتين أيضاً، والتي دلت على نداء القريب، وفيه نوع من الترديد الصوتي الفرح الذي ينتج دلالة العشق.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

إن التوازي في البيت التاسع والأربعين يأخذ شكل رد العجز على الصدر؛ ففي الشطر الثاني من هذا البيت تبدو ظاهرة رد العجز على الصدر قائمة على ترسيخ المعنى الذي يريده الشاعر في الشطر الأول، ومن ثم الكشف عن الحالة النفسية التي يعيشها نزار، وأتى إصراره على تكرار الدال "تشرين" مؤكداً مدى فرحته بالانتصار العربي التشريني؛ فخلق هذا التكرار توازياً صوتياً يتناسب مع الحالة الشعورية لنزار، ومع البناء الدلالي العام للبيت الناتج لدلالة التغيير.

يتشكل في الأبيات الخمسين حتى الرابع والخمسين، أربعة أنساق توازٍ قائمة على تقنية التكرار. تشكل النسق الأول في البيت الخمسين بالاتكاء على التقنية التكرارية التي تمثلت بالتكرار العمودي لأسلوب الاستفهام، الذي من شأنه إقامة نبرات متوازية متماثلة، "كيف صارت؟"، "كيف صارت؟"، فضلاً عن عكسه للبعد الوجداني دلالياً منتجاً دلالة التغيير.

ويتشكل النسق الثاني في البيت الحادي والخمسين من خلال التقنية التكرارية النحوية، وذلك بوساطة التوازي القائم في بنية العطف، فالدال "تين" يعطف على الدال "لوز"، الذي يعطف بدوره على الدال "ماء" فتتوحد هذه الدوال بنائياً ودلالياً لتعميق دلالة التغيير.

يظهر النسق الثالث في البيت الثاني والخمسين، والرابع في البيت الثالث والخمسين والخامس في البيتين الثالث والخمسين والرابع والخمسين، من خلال التقنية الواردة في النسق السابق ذاتها –التقنية التكرارية– للوصول إلى الدلالة ذاتها، وهي تكثيف دلالة التغيير.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المقطع السابع:

٥٦. مَزِقّـــي،يـــا دِمَشْـــقُ خارِطَـــةَ الـــذُّلِّ

وَقـــولي للـــدَّهْرِ: كُـــنْ.. فَيَكـــونُ

٥٧. اسْـــتَرَدَّتْ أَيّامَهـــا بِـــكِ بَـــدْرُ

وَاسْـــتعادَتْ شَـــبابَها حِطّـــينُ

٥٨. بِـــكِ عَـــزَّتْ قُـــرَيْشُ بَعْـــدَ هَـــوانٍ

وَتَلاقَـــتِ قَبائِـــلٌ وَبُطـــونُ

٥٩. إِنَّ عَمْرَو بْنَ العاصِ يَزْحَفُ لِلشَّـرْق

وَلِلْغَـــرْبِ يَزْحَـــفُ الْمَـــأْمونُ

٦٠. كَتَـــبَ اللهُ أَنْ تَكـــوني دِمَشْـــقاً

بِـــكِ يَبْـــدَأُ وَيَنْتَهـــي التَّكْـــوينُ

٦١. لا خَيـــارٌ أَنْ يُصْـــبِحَ الْبَحْـــرُ بَحْـــراً

أَوْ يَخْتَـــارُ صَـــوْتَهُ الحَسّـــونُ

٦٢. ذاكَ عُمْـــرُ السُّـــيوفِ.. لا سَـــيْفَ إِلاّ

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

دائِـــنٌ يـــا حَبيبَتـــي أو مَـــدينُ

٦٣. هُـزِمَ الـرّومُ بَعْـدَ سَـبْعٍ عِجـافٍ

وَتَعـــافى وُجْـــدانُنا الْمَطْعـــونُ

٦٤. وَقَتَلْنـا العَنْقـاءَ فـي "جَبَـلِ الشَّـيْخ"

وَأَلْقـــى أَضْراسَـــهُ التِّنّـــينُ

٦٥. صَـدَقَ السَّـيْفُ وَعْـدَهُ يـا بِـلادي

فَالسِّياســـاتُ كُلُّهـــا أَفْيـــونُ

٦٦. صَـدَقَ السَّـيْفُ حاكِمـاً وَحَكيمـاً

وَحْـدَهُ السَّـيْفُ، يـا دِمَشْـقُ، الْيَقـينُ

يبدأ المقطع بتشكيل نسق توازٍ أفقي يقوم على تقنية الجناس، حيث جمع في عجز البيت السادس والخمسين بين الدالين "كن، يكون" محدثاً بذلك بنية صوتية تنعكس دلالياً على المعنى الذي يريد نزار طرحه وهو الإرادة والتصميم، حيث استطاع العرب استرداد كرامتهم، وتحقيق أملهم بالانتصار بعد يأس مرير. لذلك نجد نزاراً يغلق هذا النسق بالبيت السابع والخمسين، ويعمق هذه الدلالة بتذكره انتصارات المسلمين الخالدة في معركتي بدر وحطين.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويتشكل في البيت الثامن والخمسين نسق توازٍ قائم على تقنية طباق الإيجاب، الممتدة أفقياً في عجز البيت، والتي تتشكل من تضاد الدالين "عزت، هوان"، الأمر الذي يؤدي إلى رفع وتيرة البنية الشكلية، وإنتاج الدلالة التي يريدها نزار، وهي اتحاد العرب الذين رمز لهم بقريش.

تتجلى أنساق التوازي في الأبيات التاسع والخمسين حتى الثالث والستين، اعتماداً على تقنية طباق الإيجاب كما هو الحال في النسق السابق، والتي يمكن تمثيلها على النحو الآتي:

البنية	الدال/المفردة	الضد
الأولى	الشرق	الغرب
الثانية	يبدأ	ينتهي
الثالثة	دائن	مدين

إن ما تقدم من دوال في أنساق التوازي السابقة يكشف عن مجموعة من الدلالات هي على التوالي: دلالة اتحاد العرب، وصدق الانتماء العربي، والقوة لغة الانتصار، إذ توحدت هذه الدلالات لتعميق الانتصار العربي التشريني.

ويقدم البيتان الثالث والستون والرابع والستون بنية توازٍ تقوم على التقنية التكرارية النحوية، وذلك بوساطة التوازي القائم في بنية العطف، حيث تعطف جملة "ألقى أضراسه التنين" على جملة "قتلنا العنقاء في جبل الشيخ"، التي تعطف على جملة "تعافى وجداننا المطعون"، التي تعطف بدورها على جملة "هزم الروم بعد سبع عجاف".

ويسعى هذا التشكيل النسقي إلى جعل الدلالات المشكلة له متوحدة على المستوى الدلالي الناتج، وهو دلالة تأكيد تحقيق النصر.

ويأتي النسق في البيتين الخامس والستين والسادس والستين ليعمق الدلالة السابقة من خلال اعتماده على المزج بين تقنية تشابه البدايات، والتقنية التكرارية، فتقوم تقنية تشابه البدايات

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المتمثلة بالتكرار العمودي للدال "صدق السيف" بتعميق البعد الدلالي وذلك من خلال رفع وتيرة بنية التوازي وتناميها، إن دلالة "صدق السيف" تتعمق في الثانية، فتتوحد الدلالتان في تعميق أن القوة لغة الانتصار.

أما التقنية التكرارية، فتقوم على التكرار العمودي للدال "السيف" ثلاث مرات، الأمر الذي أعطى البيتين نغمة إيقاعية أدت إلى خلق التوازي الموسيقي والبنائي، اللذين عكسا عمقاً دلالياً واضحاً، يتمثل في ترسيخ هذه الدلالة.

المقطع الثامن:

٦٧. اسْحَبي الـذَّيْلَ، يـا قُنَيْطِـرَةَ المَجْـدِ
وَكَحِّـلْ جَفْنَيْـكَ يـا حَرْمـونُ

٦٨. سَـبَقَتْ ظِلَّهـا خُيـولُ هِشـامٍ
وَأَفاقَـتْ مِـنْ نَوْمِهـا السِّـكينُ

٦٩. عَلِّمينـا فِقْـهَ العُروبَـةِ يـا شـامُ
فَأَنْـتِ البَيـانُ وَالتِّبْيـينُ

٧٠. عَلِّمينـا الأَفْعـالَ.. قَـدْ نَبَحَتْنـا
أَحْـرُفُ الجَـرِّ.. وَالكَـلامُ العَجـينُ

٧١. عَلِّمينـا قِـراءَةَ البَـرْقِ وَالرَّعْـدِ

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فَنِصْـــفُ اللُّغـــاتِ وَحْـــلٌ وَطـــينُ

٧٢. عَلِّمينـــا التَّفْكيـــرَ.. لا نَصْـــرَ يُرْجـــى
حينَمـــــا الشَّـــعْبُ كُلُّـــهُ سَـــرْدينُ

٧٣. إِنَّ أَقْصـــــى مـــــا يُغْضِـــــبُ اللهَ
فِكْـــرٌ دَجَّنـــوهُ.. وكاتِـــبٌ عِنِّـــينُ

٧٤. وَطَني.. يا قَصـــيدَةَ النّـــارِ وَالـــورودِ
تَغَنَّـــتْ بِمـــا صَـــنَعْتَ القُـــرونُ

٧٥. إِنَّ نَهْـــرَ التّـــاريخِ يَنْبُـــعُ فـــي الشّـــامِ
أَيُلْغـــي التّـــاريخَ طَـــرْحٌ هَجـــينُ

٧٦. نَحْـــنُ عَكّـــا.. وَنَحْـــنُ كَرْمَـــلُ حَيْفـــا
وَجِبـــــالُ الجَليـــــلِ.. واللَطْـــــرونُ

٧٧. كُـــلُّ لَيْمونَـــةٍ سَـــتُنْجِبُ طِفْـــلاً
وَمَحـــــالٌ أَنْ يَنْتَهـــــي اللَّيْمـــــونُ

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يتشكل المقطع من خمسة أنساق توازٍ، وقد اعتمدت الأنساق الأربعة الأولى على تقنية توازٍ واحدةٍ، هي التقنية التكرارية.

بدأ النسق الأول في البيت السابع والستين، وانغلق في البيت الثامن والستين ويخلق هذا النسق بنية توازٍ تعتمد على التقنية التكرارية العمودية لحرف النداء "يا"، الذي يدل على نداء القريب، فنلحظ فيه نوعاً من التحبب، محدثاً نغماً إيقاعياً في البيت الشعري، كما أنه جاء تكراراً حيوي الدلالة، يعكس لنا مشاعر نزار الفرحة بالانتصار، تلك المشاعر التي أراد أن يبثها أرجاء الشام كلها، التي يعدها مصدر الحياة والجمال. ويغلق هذا النسق البنائي بتأكيد الشاعر في استعادة الماضي العربي المشرق وما كان يمتلكه من قوة وبأس وسلطان، إشادةً منه بانتصار العرب في حرب تشرين.

ويمتد النسق الثاني في الأبيات التاسع والستين حتى الثاني والسبعين، ويأخذ التوازي في هذه الأبيات شكل تشابه البدايات، والمتمثل بالتكرار العمودي للدال "علمينا"، الذي تكرر أربع مرات، الأمر الذي يؤدي إلى تصاعد بنية التوازي الموسيقي، والكشف عن الحالة النفسية للشاعر، وتنامي التوازي الدلالي، حيث ينتج الدال "علمينا"، الأول دلالة الانتماء العربي، وينتج الثاني والثالث دلالة القوة، وينتج الرابع دلالة حرية التفكير.

وتتوحد هذه الدلالات في إنتاج الدلالة الكلية، وهي فخر الشاعر بمسقط رأسه الشام، فقد قدمت للعروبة الكثير. إن للتكرار دوراً هاماً ذا فاعلية مؤثرة في الأداء الشعري على المستوى الصوتي والدلالي، تكثيفاً وتعميقاً...، إذ أصبح موضع التكرار بمثابة منبه فني يندفع منه المعنى أو يتوقف عنده، وفي كلتا الحالتين أسهم بقسط وافر في شعرية الأداء[1]. ويغلق نزار هذا النسق

---

[1] انظر: عبد المطلب، محمد: التكرار النمطي في قصيدة المديح عند حافظ "دراسة أسلوبية"، مجلة فصول، مج٣، ع٢، ١٩٨٣م، ص٥٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

بقرن قمع حرية التفكير، ونفاق الكتاب المأجورين بغضب الله -تعالى- مما يكشف عن الحاجة إلى التغيير.

يفتتح نزار النسق الثالث بالتغني بوطنه الذي يعده مصدراً للخصب والجمال، وفي الوقت نفسه مركز دفع للجيوش الفاتحة إشارة منه إلى ما حققه الأمويون من فتوحات وانتصارات.

ويطالعنا التوازي في البيت الخامس والسبعين، الذي يأخذ شكل التقنية التكرارية المتمثلة في التكرار العمودي للدال "التاريخ" الذي كرره مرتين، خالقاً نوعاً من التوازي الصوتي في البيت، مما يعكس بدوره التوازي الدلالي من خلال إنتاجه دلالة الفخر بالشام.

وبعد ذلك يأتي التوازي في البيت السادس والسبعين، متمثلاً بالتقنية التكرارية المتداخلة، بوساطة التكرار الأفقي للدال "نحن"، وتكرار واو العطف ثلاث مرات، منتجة هذا النسق من التوازي دلالة الوحدة.

ويغلق هذا المقطع بنسق توازٍ اعتمد فيه الشاعر على تقنية رد العجز على الصدر، التي رفعت الوتيرة الموسيقية للبيت من ناحية، ومن ناحية أخرى أكسبت البيت دلالة تتناسب ونشوة الانتصار التي شعر بها نزار، مما يدل على قومية نزار وموقفه تجاه المقاومة الفلسطينية.

المقطع التاسع:

٧٨. شامُ.. يا شامُ.. غَيِّري قَدَرَ الشَّـــمْسِ..

وَقَـــولي لِلـــدَّهْرِ: كُـــنْ.. فَيَكـــونُ..

يمثل البيت الأخير الحركة الختامية للنص، الذي ينهض على نسقي توازٍ؛ يظهر النسق الأول في صدر البيت، حيث تكرر الدال "شام" مرتين، ويبدو أن ذكر الشام المرة الأولى يدل

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

على حب الشاعر العميق لها، وفخره بها، وتكراره لها مرة ثانية، هو قائم على توكيد هذه الدلالة وتعميقها. أما النسق الثاني، الذي ورد في عجز البيت، فهو قائم على توازي الجناس، ولعل هذا الشطر من البيت يحيل عملية التلقي إلى عجز البيت السابع والخمسين، ذلك أن هذا النسق يؤكد دلالة عشق الشاعر لدمشق، وفخره بها، والإشادة بالانتصار في حرب تشرين.

النص الثالث: "البحث عن سيدة اسْمها الشورى"[1]

يتكون النص من تسعة مقاطع تشكل حركاته البنائية لرسم فضائه النصي، وهو من المتدارك.

المقطع الأول:

١. سَيِّدَتي الشّورى:

٢. ما أَحْوالُكِ؟

٣. ما عُنْوانُكِ؟

٤. ما صُنْدوقُ بَريدِكِ؟

٥. هَلْ يُمْكِنُني أَنْ أَلْقاكِ لِخَمْسِ دَقائِق

٦. يا سَيِّدَتي الشّورى؟..

٧. فَتَّشْنا عَنْكِ طَويلاً

٨. بَيْنَ الماءِ.. وَبَيْنَ الماءِ..

٩. وَبَيْنَ الرَّمْلِ.. وَبَيْنَ الرَّمْلِ..

١٠. وَبَيْنَ القَتْلِ.. وَبَيْنَ القَتْلِ..

١١. وَبَيْنَ قُرَيْشٍ.. وقُرَيْشٍ..

---

[1] قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٦، ص٥٧٧-٥٩٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

١٢. فَوَجَدْنا أَنْقاضَ خُيولٍ

١٣. فَوَجَدْنا أَجْزاءَ سُيوفٍ

١٤. وَوَجَدْنا أَشْباهَ رِجالٍ

١٥. وَوَجَدْنا جَيْشاً مَدْحورا...

يتجه هذا المقطع إلى إنشاء نسقي توازٍ، اعتمد كل منهما على التقنية التكرارية؛ فامتد النسق الأول في الأسطر الستة الأُولى، بينما امتد الثاني من السطر السابع حتى السطر الخامس عشر، وقد أظهر النسقان ترابطاً بنائياً وآخر دلالياً.

بدأ الترابط في النسق الأول من خلال تقنية التكرار التي تشكلت في السطرين الأول والسادس، من خلال تكرار الدالين "سيدتي، والشورى"، ويخلق هذا النسق بنية توازٍ تعتمد على التوازي التكراري العمودي لأداة الاستفهام "ما"، فعمل الاستفهام الأول على الربط العمودي بين الأسطر الشعرية، حيث جاء تكراره تأكيداً للمعنى الذي أراده في المرة الأولى مقيماً بذلك توازياً شكلياً، ودلالياً، مدعماً أداة الاستفهام ما بـــ"هل" التي صحبتها في السطر الخامس، فجاء الاستفهام دالاً على انتفاء وجود الشورى.

ويمتد النسق الثاني من السطر السابع حتى السطر الخامس عشر، وهو نسق مختلف في تكوينه عن النسق السابق؛ فهو يعمل على إنتاج أنساق توازٍ متداخلة، تقوم على ثنائيات متوازية يتداخل بعضها في بعضها الآخر، وقد امتدت هذه التداخلات من السطر الثامن حتى السطر الحادي عشر أفقياً على النحو التالي:

البنية الأولى:	بين الماء	بين الماء	"من المحيط إلى الخليج"
البنية الثانية:	بين الرمل	بين الرمل	"الصحراء العربية"
البنية الثالثة:	بين القتل	بين القتل	"العراق والكويت"

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

البنية الرابعة: بين قريش بين قريش "الدول العربية"

وامتدت تقاطعياً بالاعتماد على التقنية التكرارية -تقديراً- النحوية لحرف العطف "الواو" على النحو التالي:

و

و و

و و

و و

ويبدو أن هذا النسق منذ بدايته يقود إلى تعميق دلالة النسق السابق وهي انتفاء وجود الشورى.

أما السطر الثاني عشر حتى الخامس عشر فيأخذ التوازي فيها شكل تماثل البدايات، المتمثل بالتكرار العمودي للدال "وجدنا" أربع مرات، الأمر الذي يعمل على تعميق البعد المعنوي، وذلك من خلال تنامي بنية التوازي، إذ إن دلالة "وجدنا" الأولى تتعمق في الثانية، والثانية تتعمق في الثالثة، والثالثة تتعمق وتتكثف في الرابعة للوصول إلى إنتاج دلالة واحدة هي الاضطهاد والموت ببعديه النفسي والحقيقي بفعل هذا التشوه السياسي الذي تشي به الدوال "أنقاض خيول، وأجزاء وسيوف، وأشباه رجال، وجيشاً مدحوراً". ويغلق هذا النسق في السطر الخامس عشر "وجدنا جيشاً مدحوراً" الذي ينتج دلالة الهزيمة العربية.

المقطع الثاني:

١٦. سَيِّدَتي..

١٧. سَيِّدَتي الشّورى:

١٨. فَتَّشْنا عَنْكِ بِأَقْسامِ البوليسِ،

١٩. وَقائِمَةِ السُّجَناءْ،

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

٢٠. وَطاهورِ الغُرَباءْ،

٢١. وَفي غُرَفِ الإنْعاشِ،

٢٢. وَثَلاّجاتِ المَوْتى..

٢٣. فَتَّشْنا..

٢٤. حَتّى في أَمْعاءِ الحاكِمِ..

٢٥. عَنْ سَيِّدَةٍ فُقِدَتْ مُنْذُ الْقَرْنِ الأَوّلِ مِنّا،

٢٦. تُدْعى الشّورى.

٢٧. فَوَجَدْنا رَأْساً مَقْطوعا..

٢٨. وَوَجَدْنا جَسَداً مُغْتَصَبا..

٢٩. وَوَجَدْنا نَهْداً مَبْتورا...

يتكون هذا المقطع من ثلاثة أنساق توازٍ، امتد النسق الأول في البيتين السادس عشر والسابع عشر، وامتد الثاني من البيت الثامن عشر حتى البيت الثاني والعشرين، وامتد الثالث بين البيت الثالث والعشرين والبيت التاسع والعشرين.

يلتقي المقطع الثاني مع المقطع الأول في خلق بنية التوازي الأولى بالاعتماد على التوازي التكراري الذي يربط المقطعين بوساطة التماثل البنائي، المتمثل بالتكرار العمودي للدال "سيدتي" مرتين في البيتين السادس عشر والسابع عشر. ولعلنا نلحظ أن التكرار الأول جاء للدال "سيدتي"، بينما جاء التكرار الثاني للدالين "سيدتي، والشورى"، مما يعني أهمية الشورى لدى نزار.

أما النسق الثاني، فقد اعتمد على التقنية التكرارية النحوية، وذلك بوساطة التوازي القائم في بنية العطف، فالأسطر العشرون والحادي والعشرون والثاني والعشرون تعطف على السطر

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

التاسع عشر، وذلك بتقدير الجملة "فتشنا عنك بـــ" ويبدو أن الشاعر يرمي من هذا التكوين النسقي إلى توحيد الدوال "أقسام البوليس، السجناء، طابور الغرباء، غرف الإنعاش، ثلاجات الموتى" على المستوى الدلالي لإنتاج دلالة "الاضطهاد والموت".

ويلتقي النسق الثالث بالنسق الثاني على إيجاد بنية توازٍ معتمدة على التقنية التكرارية التي تربط النسقين بوساطة علاقة التماثل البنائي، المتمثل بتكرار الدال "فتشنا" الذي ورد في السطر الثاني والعشرين، الذي يعمق انتفاء وجود الشورى إشارةً إلى هيمنة الحاكم الطاغية ونهمه في ابتلاع كل شيء. ويبدو أن هذه الإشارة تومئ إلى مقارنة الواقع العربي المتردي بعدل القرن الهجري الأول، ومبادئ العدل والشورى والحرية التي أرساها الرسول محمد – صلى الله عليه وسلم– في نفوس المسلمين الأوائل، والمفقودة الآن.

وتتشكل في الأسطر السابع والعشرين والثامن والعشرين والتاسع والعشرين بنية توازٍ جديدة قائمة على التقنية التكرارية المتمثلة بالتكرار العمودي لتشابه البدايات الذي يربط الأسطر بوساطة علاقة التماثل البنائي المتمثل بالدال "وجدنا"، والذي يعكس لنا التماثل الدلالي بين هذه الأسطر أيضاً، حيث تتعمق هذه التكرارات الثلاثة للدال "وجدنا" لإنتاج دلالة واحدة هي دلالة الاضطهاد السياسي الذي يتفنن في قتل الشورى، التي تبلورت سابقاً في الأسطر الثاني عشر حتى الخامس عشر. إذ صور نزار القيم الجميلة مثل الشورى امرأة تظهر أجزاء من جسدها مثل "النهد" وكأنها تكوينات مقدسة تضفي هالة نزارية حول المرأة من ناحية، ومن ناحية أخرى تظهر ضمن تشوهات الواقع وغياب قيمة جسد مشوه مبتور الذراعين مغتصب، الأمر الذي يدل على انتهاك الشورى.

المقطع الثالث:

٣٠. مِنْ يَوْمِ وُلِدْنا

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

٣١. نَسْمَعُ عَنْ حُكْمِ الشّورى

٣٢. وَبِأَنَّ الشَّعْبَ شَريكٌ في التَّفْكيرْ..

٣٣. وَفي التَّدْبيرْ..

٣٤. وَفي التَّنْظيرْ..

٣٥. كَما تَقْضي أَنْظِمَةُ الشّورى

٣٦. لكِنّا.. لَمْ نَسْأَلْ أَبَداً

٣٧. إِنْ كُنّا في الأَصْلِ إِناثا

٣٨. أَوْ كُنّا في الأَصْلِ ذُكورا...

٣٩. أَوْ كُنّا بَشَراً.. أَوْ كُنّا

٤٠. قِطَطاً.. وَكِلاباً.. وَطُيورا..

٤١. أَوْ كُنّا نَأْكُلُ فاكِهَةً

٤٢. أَوْ نَأْكُلُ تِبْناً.. وَشَعيرا..

٤٣. وَبَقينا في رَسْمِ الإيجارْ

٤٤. تَحْلِبُنا الدَّوْلَةُ كَالأَبْقارْ

٤٥. لا نَعْرِفُ مِنْ يَسْتَأْجِرُنا.

٤٦. لا نَعْرِفُ مَنْ هُوَ مالِكُنا.

٤٧. لا نَعْرِفُ مَنْ في الْيَوْمِ التّالي يَرْكَبُنا..

٤٨. وَبَقينا نَسْأَلُ أَنْفُسَنا

٤٩. هَلْ هِيَ شورَبَةٌ..

٥٠. أَمْ شورى؟؟

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يتكون هذا المقطع من خمسة أنساق توازٍ، امتد النسق الأول من السطر الحادي والثلاثين حتى السطر الرابع والثلاثين، وامتد الثاني من السطر السابع والثلاثين حتى السطر الثاني والأربعين، وامتد الثالث من السطر الثالث والأربعين حتى السطر السابع والأربعين، وامتد الرابع من السطر الثامن والأربعين حتى السطر الخمسين.

قام النسق الأول على التقنية التكرارية النحوية وذلك بوساطة التوازي القائم في بنية العطف، فالأسطر الثاني والثلاثون والثالث والثلاثون والرابع والثلاثون تعطف على السطر الحادي والثلاثين، حيث يقود هذا التكوين النسقي إلى توحيد الدوال المعطوفة مع الدال "تسمع" على المستوى الدلالي لإنتاج دلالة عبثية الكلام وسخريته، إذ إن معنى هذا الدال يحيل الأمر إلى مجرد تنظير وثرثرة، مما يسلب الشورى وجودها. ويبدو أن توظيف نزار الفعل الماضي "كنا"، الذي تكرر خمس مرات، يدل على تجذر الاستلاب والاضطهاد ورسوخه وثباته، حتى يبدو كحقيقة واقعية.

ويغلق هذا النسق بتكرار الدال "تأكل" مرتين، حيث وظفه نزار للتدليل على فقدان الإنسان لحقوقه الإنسانية، وغياب وعيه وإدراكه، فيتساوى عنده أكل الشعير والفاكهة.

وجاء تعميق هذه الدلالة بتشكيل نسق توازٍ اعتمد على طباق الإيجاب الوارد في السطرين السابع والثلاثين والثامن والثلاثين، والمتمثل بالدالين "إناثاً، ذكوراً"، حيث أكد هذا النسق الأثر الفاعل لدلالة عدم إدراك كيان الذات وهويتها.

ويؤسس السطران الثالث والأربعون والرابع والأربعون لبداية نسق توازٍ جديد، يعتمد، أيضاً، على التقنية التكرارية التي تشكل الرابط البنائي الأول بينها، والمتمثلة بتكرار حرف النفي "لا" عمودياً ثلاث مرات في بدايات الأسطر الخامس والأربعين والسادس والأربعين والسابع والأربعين"، وجاء تكرار هذا النسق التكويني قائماً على المعنى الموجود فيه وتعميقه، فدوال

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

"الأبقار، والقطط، والكلاب" تعني غياب البعد الإنساني وحضور الأبعاد المادية التي تسلب الإنسان قيمته، فيستغل ويستهلك. وتتعمق هذه الدلالة أكثر من خلال الدالين "مالكنا، يستأجرنا"، حيث تصل إلى حد العبودية.

ويلتقي النسق الأخير بالنسق الثالث في خلق بنية توازٍ معتمدة على التقنية التكرارية، التي تربط النسقين بوساطة علاقة التماثل البنائي المتمثل بالتكرار اللفظي للدال "بقينا". ويبدو أن تقنية التوازي هنا تجعل الدالين يجتمعان لتعميق دلالة غياب الوعي وفقدان الحقوق.

ويختم هذا المقطع بتشكيل نسقي جديد، يعتمد هذا المرة على توازي الجناس الناقص الوارد في السطرين التاسع والأربعين والخمسين، والمتمثل بالدالين "شورى، شوربة"، حيث نجد اختلافاً في الأحرف بين الدالين، تولد عنه إيقاع نغمي يتوازى مع الحالة الشعورية لنزار، والتي تولد عنها دلالات تهكمية ساخرة.

المقطع الرابع:

٥١. لَوْ أَنْتَ دَخَلْتَ عَلى فِرْعَوْنْ

٥٢. في عُزْلَتِهِ الأَبَدِيَّهْ

٥٣. سَتُشاهِدُ فَوْقَ عَباءَتِهِ

٥٤. قَطَراتِ دِماءٍ بَشَرِيَّهْ.

٥٥. وَتُشاهِدُ فَوْقَ وِسادَتِهِ

٥٦. امْرَأَةً دونَ ذِراعَيْها..

٥٧. وَقَصائِدَ دونَ ذِراعَيْها..

٥٨. وَخَواتِمَ ذَهَبٍ مَرْمِيَّهْ..

٥٩. وَتُشاهِدُ تَحْتَ أَظافِرِهِ

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

٦٠. قِطَعاً مِنْ لَحْمِ الحُرِّيَّة..

يبدأ نزار هذا المقطع بالإشارة إلى فرعون رامزاً به إلى تضخم ذات الحاكم وتضخم سلطته وتجاوز الحدود من أجل السلطان.

ويبرز في هذا المقطع نسق توازٍ واحد، اعتمد نزار في تكوينه على المزج بينن التقنية التكرارية والتقنية النحوية، فالأسطر الثالث والخمسون والخامس والخمسون والتاسع والخمسون تجتمع على بنيتي التوازي معاً؛ إذ تجتمع أولاً على بنية التوازي التكراري للدال "تشاهد" الذي تكرر عمودياً ثلاث مرات، كان في كل مرة يؤكد فيها المعنى الذي يريده الشاعر، وهو الاضطهاد والظلم والقتل، ففي توظيف الدال "عباءته" إشارة إلى التراث الذي يدعم السلطة، وفي توظيف الدال "دماء" إشارة إلى أن وجود السلطة مرتبط بسفك دماء الضحايا، مما يجعل المعركة تتخذ بعدين: إخضاعي وتمردي يولدان الفعل ورد الفعل.

كما تجتمع هذه الأسطر أيضاً على التقنية النحوية، وذلك بوساطة التوازي القائم في بنية العطف، فالسطران الخامس والخمسون والتاسع والخمسون يعطفان على السطر الثالث والخمسين، لتتوحد الدوال "فوق عباءته، فوق وسادته، تحت أظافره" على المستوى الدلالي لإنتاج دلالة التعذيب والتنكيل، فنزار يشير إلى التشوه باختياره عناصر جمالية تتبدى بصورتها المشوهة المنكَّل بها "امرأة بلا ذراعين، قصائد بلا ذراعين". فالسلطة تستهدف الجمال المتمثل بالعدل وقيام الشورى.

المقطع الخامس:

٦١. مِنْ يَوْمِ وُلِدْنا

٦٢. نَسْمَعُ عَنْ حُكْمِ الشّورى

٦٣. لكِنَّ الحاكِمَ في الشَّرْقِ الأَوْسَطْ

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

٦٤. قَدْ بالَ عَلى عَقْلِ الإنْسانْ..

٦٥. وَبالَ عَلى رَأْيِ الإنْسانْ..

٦٦. وَبالَ عَلى حُكْمِ الشّورى..

٦٧. وَاحْتَرَفَ الرَّقْصَ عَلى أَجْسادِ الشَّعْبِ

٦٨. وَشَيَّدَ لِلظُّلْمِ قُصورا..

٦٩. وَرَمانا في آتونِ الحَرْبْ

٧٠. وَأَحْرَقَ أُمَماً وَعُصورا..

٧١. فَأَفَقْنا في ذاتِ صَباحٍ

٧٢. لِنَرى أَنْفُسَنا مَكْتوبينَ بِقائِمَةِ المَوْتى.

٧٣. وَنَرى الرّاياتِ مُمَزَّقَةً.

٧٤. وَنَرى الجُدْرانَ مُهَدَّمَةً.

٧٥. وَنَرى الأَجْسادَ مُفَحَّمَةً.

٧٦. وَنَرى أَكْفاناً وَقُبورا.

٧٧. وَأَفَقْنا في ذاتِ صَباحٍ

٧٨. لِنُلَمْلِمَ وَطَناً مَكْسورا..

٧٩. وَعَرَفْنا –بَعْدَ سُقوطِ البَصْرَةِ–

٨٠. ما مَعْنى الشّورى!!

يتكون هذاالمقطع من سبعة أنساق توازٍ، امتد النسق الأول من السطر الثاني والستين حتى السطر السادس والستين، وامتد الثاني خلال السطرين الثاني والستين والثالث والستين،

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وامتد الثالث من السطر الرابع والستين حتى السبعين وامتد الرابع من السطر الحادي والسبعين حتى السابع والسبعين، وامتد الخامس من الثاني والسبعين حتى السادس والسبعين.

واعتمد النسق الأول على التقنية التكرارية، المتمثلة بتكرار الدالين "حكم الشورى"، فعملت على ربط الأسطر بوساطة التماثل البنائي، فضلاً توحيد الدالين لإنتاج دلالة انتفاء وجود الشورى، ويتكون نسق التوازي الثاني من الجناس الناقص المتمثل بالدالين "حكم" الذي ينتج دلالة العدل، و"حاكم" الذي ينتج دلالة الظلم فينتج عن هذا الاختلاف المعنوي دلالة القمع والظلم.

أما النسق الثالث فيعتمد على بنية توازٍ تقوم على المزج بين التقنية التكرارية والتقنية النحوية، إذ يعتمد في بدايات تكوينه على التقنية التكرارية النحوية، فالأسطر من الرابع والستين حتى السبعين تجتمع على بنية التوازي النحوي وذلك بوساطة التوازي القائم في بنية العطف، فالأسطر من الخامس والستين حتى السبعين تعطف على السطر الرابع والستين بالواو، ثم تتقاطع هذه الأنساق النحوية مع الأنساق التكرارية في الأسطر الرابع والستين والخامس والستين والسادس والستين، المتمثلة بتكرار الدال "بال"، ومع النسقين التكراريين في السطرين الرابع والستين والخامس والستين، المتمثلة بتكرار الدال "الإنسان".

يقدم النسق الرابع بنية توازٍ تعتمد على المزج بين التقنية التكرارية والتقنية النحوية، فالأسطر الثاني والسبعين حتى السادس والسبعين تلتقي على خلق بنية التوازي النحوي، وذلك اعتماداً على التوازي القائم في بنية العطف. فالأسطر الثالث والسبعون حتى السادس والسبعين تعطف على الثاني والسبعين بالواو، ثم تتقاطع هذه الأنساق النحوية مع الأنساق التكرارية في الأسطر ذاتها –الثاني والسبعين حتى السادس والسبعين– فيقود هذا التكوين النسقي إلى توحيد الدوال المحورية للنسق دلالياً فيعكس صورة الواقع المليء بالهزائم والموت والانكسارات.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يلتقي النسق الخامس بالنسق الرابع على خلق بنية توازٍ معتمدة على التوازي التكراري، الذي يربط النسقين بوساطة علاقة التماثل البنائي المتمثلة بتقنية التكرار اللفظي لجملة "أفقنا ذات صباح". ويبدو أن تقنية التوازي القائمة من تماثل الجملتين تؤدي إلى تعميق دلالة الهزيمة العربية المتمثلة بسقوط العراق إشارة من نزار إلى حرب الخليج الثانية.

المقطع السادس:

٨١. ما زِلْنا مُنْذُ طُفولَتِنا

٨٢. نَتَفاءَلُ بِاللَّوْنِ الكاكِيّ

٨٣. وَنَفْرَحُ بِالْعُقَداءِ..

٨٤. وَبِالنَّجْماتِ عَلى الأَكْتافِ..

٨٥. وَبِالْخوذاتِ..

٨٦. وَبِالْجَزْماتِ..

٨٧. وَبِالأَزْرارِ..

٨٨. ما زِلْنا..

٨٩. -مُنْذُ بَدَأْنا نَقْرَأُ-

٩٠. نَتْلو قُرْآنَ الثُّوّار..

٩١. وَنُغَطّي دَبّاباتِ الْجَيْشِ الظّافِرْ

٩٢. بِالْقُبُلاتِ.. وَبِالصَّلَواتِ..

٩٣. وَبِالأَزْهارِ.

٩٤. وَنُحَدِّدُ يَوْمَ وِلادَتِنا

٩٥. بِمَجيءِ الضُّبّاطِ الأَحْرارْ..

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يتكون هذا المقطع من نسقي توازٍ اعتمد نزار في كل منهما على التقنية النحوية. وامتد النسق الأول من السطر الحادي والثمانين حتى السطر السابع والثمانين، وامتد الثاني من السطر الثامن والثمانين حتى الخامس والتسعين، فالأسطر الحادي والثمانين حتى السادس والثمانين تجتمع على بنية التوازي النحوي، وذلك بوساطة التوازي القائم في بنية العطف، إذ إن الأسطر الثاني والثمانين حتى السادس والثمانين تعطف على السطر الحادي والثمانين بالواو، حيث تجتمع الدوال "الأزرار، الجزمات، الخوذات، النجمات على الأكتاف، العقداء" على المستوى الدلالي الناتج، وهو الفخر والاعتزاز القائم على ما ترسخ في الأذهان منذ الطفولة من أحلام بجنود وفرسان بثيابهم العسكرية.

ويأتي النسق الثاني ليعمق حالة التواصل مع النسق السابق بوساطة التقنية التكرارية المتمثلة بالدال "ما زلنا"، التي جاءت لتعمق دلالة الفخر والاعتزاز بالجيش.

وقد أنشأ نزار تكويني توازٍ متداخلين، قاما على التقنية النحوية، فأنتج ثلاث متواليات نحوية عمودية على النحو التالي: "نتلو، نغطي، نحدد" في الأسطر التسعين والحادي والتسعين والرابع والتسعين بوساطة الواو، وتتقاطع هذه المتواليات مع متواليات نحوية أخرى في الأسطر الثاني والتسعين والثالث والتسعين على النحو الآتي: "القبلات، الصلوات، الأزهار" بوساطة الواو أيضاً. ويبدو أن وظيفة هذا التكرار قائمة على توكيد دلالة النسق الأول وتعميقها، بانتظار الضباط الأحرار الذين سيرسمون الوطن الذي يحتضن طموحات المواطنين وآمالهم.

المقطع السابع:

٩٦. لا لُغَةٌ..

٩٧. تَجْمَعُ بَيْنَ الحاكِمِ وَالْمَحْكومِ لَدَيْنا

٩٨. إلاّ لُغَةُ البَلْطَةِ وَالْمِنْشارْ..

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

٩٩. لا خَيْطٌ يَجْمَعُ بَيْنَهُما

١٠٠. إلاّ ما يَجْمَعُ

١٠١. بَيْنَ الْقِطِّ.. وَبَيْنَ الْفارْ..

تعمق التقنيات البلاغية المتداخلة دلالة "القمع والظلم" من خلال بنية التكرار التي تحمل معنى تحكم الحاكم بشؤون الناس، وممارسته القمع والإرهاب ضدهم. وقد جاء هذا التعميق من خلال التقنية التكرارية المتداخلة، والمتمثلة بالتكرار العمودي لـــ"لا النافية" الممتد في السطرين التاسع والتسعين والثاني بعد المئة، والتكرار العمودي لأداة الاستثناء "إلاّ" الممتدة في السطرين الأول بعد المئة والثالث بعد المئة، والتكرار العمودي الأفقي للدال "بين" الممتد في السطر الرابع بعد المئة. وما تقدم من دوال في أنساق التوازي يكشف عن أن الحاكم يسيطر على مصير الشعب.

وقد جاء هذا التعميق بحصر بنية التوازي تقنية طباق الإيجاب بين أنساق التوازي التكرارية، والمتمثلة بالدالين "الحاكم، والمحكوم" في السطر المئة، دلالة على قطبي المعركة، وهي معركة أزلية مستمرة بينهما، فهما لا تجمعهما لغة مشتركة، فنحن نعلم أن اللغة تمثل صورة حضارية للتفاهم، لكنها بين الحاكم المتسلط والمحكوم الخاضع هي لغة غائية، لا تعود على الشعب إلا بالقمع والاضطهاد والموت؛ لذلك نجد نزاراً يمثل على هذه المعركة غير المنتهية بحكاية القط والفأر.

المقطع الثامن:

١٠٢. ... وَأَتانا الضُبّاطُ الأَحْرارْ.

١٠٣. وَبَدَأْنا نَنْسى ضَوْءَ الشَّمْسِ،

١٠٤. وَصَوْتَ البَحْرِ،

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

١٠٥. وَأَلْوانَ الأَشْجارْ..

١٠٦. وَبَدَأْنا نَسْقُطُ تَحْتَ نِعالِ الْخَيْلِ،

١٠٧. وَنُصْلَبُ في غُرَفِ التَّعْذيبِ،

١٠٨. وَنُشْوى في أَفْرانِ النّارْ..

١٠٩. وَبَدَأْنا نَأْخُذُ

١١٠. شَكْلَ الإِنْسانِ الصّرْصارْ

١١١. وَبَدَأْنا نَسْأَلُ أَنْفُسَنا:

١١٢. أَهُنالِكَ رَبٌّ يَسْمَعُنا خَلْفَ الأَسْوارْ؟؟

يتكون هذا المقطع من ثلاثة أنساق توازٍ عمودية تعتمد بدايات تكوينها على التقنية التكرارية التي تشكل الرابط البنائي بينها.

ويتشكل النسق الأول من التقنية التكرارية للدال "بدأنا" والممتدة في الأسطر السادس والتاسع والثاني عشر والرابع عشر بعد المئة، لتعمل على تعميق البعد المعنوي للمقطع، إذ إن دلالة الدال "بدأنا" الأول، والمتمثلة بسلب الشعور بالجمال تتعمق في الثانية المتمثلة بالتعذيب، والثالثة المتمثلة بالسلب والتقليل من قيمة الإنسان، والرابعة المتمثلة بفقدان الأمل، على المستوى الدلالي لإنتاج دلالة واحدة هي دلالة صورة الحياة الدافئة المسلوبة.

ويتشكل النسق الثاني من التقنية التكرارية النحوية، وذلك بوساطة التوازي القائم في بنية العطف، فالسطران السابع والثامن بعد المئة يعطفان على السطر السادس بعد المئة.

كما يتشكل النسق الثالث من التقنية التكرارية النحوية أيضاً، وذلك بوساطة التوازي القائم في بنية العطف، فالسطران العاشر والحادي عشر بعد المئة يعطفان على السطر التاسع بعد المئة. فالشاعر يقصد من هذين التشكلين توحيد الدوال دلالياً لإنتاج دلالة التعذيب والقتل، إذ

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تحيلنا هذه الدلالة إلى تغيير الصورة الأولى في المخيلة الواردة في المقطع السابق للضباط الأحرار الذين تحولوا إلى جلاّدين في غرف التعذيب.

وقد أغلق السطر الخامس عشر بعد المئة من هذا المقطع الأنساق الثلاثة السابقة، وربط بينها، كما عمق دلالة هيمنة الظلم وتفشيه إلى حد يفقد الإنسان الأمل، فيبدو عاتباً على غياب الله -تعالى- عن النجدة.

المقطع التاسع:

١١٣. يَتَكَسَّرُ وَطَني

١١٤. مِثْلُ قَوارِيرِ الفَخّارْ.

١١٥. تَتَقَرِضُ الأُمَّةُ بَيْنَ الماءِ وَبَيْنَ الماءِ..

١١٦. تُهاجِرُ أَسْماكٌ وَبِحارْ.

١١٧. تَنْهارُ بِناياتُ التّاريخِ جِداراً بَعْدَ جِدارْ..

١١٨. وَأَنا أَتَأَمَّلُ ما تَعْرِضُهُ الشّاشَةُ

١١٩. مِنْ أَخْبارِ العارْ..

١٢٠. وَمُذيعُ الدَّوْلَةِ، يُعْلِنُ دونَ حَياءٍ،

١٢١. "أَنّا قَدْ حَقَّقْنا النَّصْرَ..

١٢٢. بِفَضْلِ نِضالِ الْحِزْبِ..

١٢٣. وَفَضْلِ الضُّبّاطِ الأَحْرارْ،،!!

يتكون هذا المقطع من ثلاثة أنساق توازٍ، وتشكل النسق الأول في السطر الخامس عشر بعد المئة من بنية توازي الترديد، التي نتجت عن تكرار الدال "الماء" الذي تعلق بالدال "بين"

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الأول، وهو يحيل إلى دلالة المحيط، ومن تكرار الدال الثاني "الماء" الذي تعلق بالدال "بين" الثاني، وهو يحيل إلى دلالة الخليج، ولعل في هذا النسق إحالة إلى دلالة الفرقة العربية.

ويتشكل النسق الثاني في السطر العشرين بعد المئة، بالاعتماد على التقنية التكرارية المتمثلة بالتكرار الأفقي للدال "جدارا"، ويبدو أن وظيفة التكرار هنا قائمة على توكيد المعنى الذي يريده الشاعر وهو ضياع الإنجازات القديمة بفعل هزائم الواقع.

ويمثل النسق الثالث البنية الختامية للنص الشعري، والذي وطأ له نزار باستخدام دور الصحافة التي تروج أكاذيبها، ضمن نغمة ساخرة تعلق المفارقة المطلة من صورة الضباط الأحرار في النص بمدلوليها: الأول العالق بمخيلة الطفل، والثاني المطل من الواقع.

ويتمثل نسق التوازي بالتكرار العمودي للدال "بفضل"، ويبدو أن هذا النسق قادر على تحقيق أمرين: الأول بنائي استطاع نزار أن يقيم من خلاله روابط بين الأسطر الشعرية، والثاني يتمثل بالتوازي الموسيقي، المنسجم مع الإحساس بالاستياء والألم من جراء ما يحدث من اضطهاد وتهميش، والذي يتمحور حوله موضوع هذا النص، وذلك بما يقدم من نغم إيقاعي ينسجم مع الحالة الشعورية الناتجة عن موضوع النص الذي يعالج موضوع الشعب المغلوب على أمره، الذي تلاحقه الهزائم والانكسارات، وهو لا حول له ولا قوة أمامها. كذلك يتناول الطغاة والمستبدين من الحكام الذين استباحوا الأوطان وسيطروا على مقدراتها دون رادع أو وازع.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الخاتمة

تناولت هذه الدراسة ظاهرة التوازي في الأعمال السياسية الكاملة لنزار قباني، وقد تشكلت لدى الباحثة قناعة مفادها أن التوازي خاصة لصيقة بشعر نزار السياسي، وعنصر أساسي وتنظيمي فيه. وقد أكدت هذه النتيجة فصول الدراسة الأربعة، حيث جاء كل فصل معمقاً ومؤكداً لهذه النتيجة، من خلال تعقب ظاهرة التوازي في شعر نزار قباني، والبحث عن كل إيقاع يمنح النص دلالة، ويبث فيه موسيقى ينتشي لها الشاعر والمتلقي معاً.

ويبرز دور ظاهرة التوازي في تكوين البنية الشكيلة الدلالية لشعر نزار السياسي، ويترتب على ذلك بناء تصور واضح حول التشكيل الفكري، والمكنون النفسي لنزار قباني، فالتوازي له دور كبير في إضاءة تجربة الشاعر وتعميقها.

وقد وصلت الدراسة إلى عدد من النتائج، أهمها:

- إن وجود التوازي في النصوص الثلاثة هو وجود مطرد فيها جميعاً.
- إن التوازي في ماهيته تكرار، وإنه يستمد من التكرار قوته في إضاءة الجوانب الإيقاعية والنفسية، وتوليد الدلالات الإيحائية، ومن ثم التأثير في المتلقي، مما يضفي على شعر نزار سمة الغنائية، فهو شاعر مشهدي يخاطب الجمهور، ويغني للأمة العربية بأسرها من أجل بث أفكار قومية سامية تلح عليه.
- إن هذا التكرار كان عملية واعية لدى نزار وظفه لتعميق الرؤى التي صدرت عن شاعر عايش حقبة من الزمن تضمنت ظروفاً سياسية متشابهة.
- إن نزاراً لم يقصد طرح أغراض النصوص لذاتها، وإنما جاءت هذه الأغراض معادلاً موضوعياً لقضايا وطنية وقومية وسياسية يربطها خيط فكري واحد، هو خيط تاريخي.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

- إن نزاراً استطاع من خلال توظيفه التوازي تطويع اللغة لطرح أفكاره ورؤاه، دون أن يجعل المتلقي يشعر بتكلف أو ثقل في التعبير، ليكون في ذلك شاعر السهل الممتنع -إن صح التعبير-.
- إن للتوازي إمكانات تعبيرية تجعله يغني المعنى ويزين الشكل المعماري للنص الشعري، بحيث يتناغم المعنى والمبنى للرقي بالنص إلى مرتبة الأصالة.
- إن التوازي لغة هندسية من شأنها فتح الفضاءات النصية أمام المتلقي، كما أن الإيقاع المتولد عبر التوازي من شأنه كشف الدلالات والرؤى، ليتوازى الشكل مع المضمون.
- إن نزاراً حاول استدعاء التراث في كثير من نصوصه، وأبدى إعجابه ببعض القصائد العمودية، وسار على نهجها.
- إن التوزاي وسيلة من وسائل تحليل النص الشعري صوتياً وجمالياً ودلالياً.
- إن البديع قد ظهر وثيق الصلة بالتوازي، وفق أنماط كثيرة، سواء على المستوى الصوتي القائم على اللفظ المفرد، أو البناء الجملي، أو دلالة التركيب، إذ تفنن نزار في توظيفه -البديع- فاسترعى أسماع المتلقين وقلوبهم.
- إن أهم الأغراض الشعرية التي تناولها شعر نزار قباني دعوته إلى الحرية والديمقراطية، وحق الإنسان العربي بالعيش الكريم، ورفضه للحروب العربية العربية، ورفضه إبرام اتفاقيات السلام مع العدو الإسرائيلي، والاستسلام له، ورفضه لممارسات الحكام، واتهامهم بقمع شعوبهم واستخدامهم القوة والقهر في حكمهم الذي لا ينتهي إلا بموتهم -الحكام-، ورفضه لتصرفات حكام الدول النفطية، في التعامل مع الواقع العربي، وتحويلهم النفط نقمة لا نعمة، مما أدى به إلى رسم

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

صورة قاتمة مخيفة للوطن العربي، فهو وطن مجزأ تعيش فيه شعوب مقهورة، ويشعر فيه الإنسان العربي بأنه مواطن غريب، كرامته مهانة وحقوقه مهدورة، حتى وصل به الأمر إلى التشكيك بالتاريخ العربي، وبالبطولات العربية الماضية؛ في محاولة منه لاستفزاز العرب حكاماً وشعوباً للتغيير نحو الأفضل. وكان موقفه السياسي هذا ثابتاً في فكره وفي شعره، لم يتغير منذ قصيدته "هوامش على دفتر النكسة" حتى نهاية مشواره الشعري.

- إنه يمكن للباحثة أن ترجع أسباب شيوع التكرار في مدونة نزار قباني السياسية إلى أن له معجماً لغوياً وأسلوباً وآلياتٍ خاصةً به تتكرر في شعره، ويمكن ربط هذا التكرار الشعري لدى نزار بتكرار الأحداث والتجارب التي مر بها الوطن العربي.
- إن هذه الدراسة حاولت أن تجيب عن بعض الأسئلة حول موضوع التوازي، وفتحت أبواباً يستطيع الباحثون من خلالها الولوج إلى التوازي في كثير من الدواوين الشعرية لشعراء معاصرين، أمثال مصطفى وهبي التل.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ثبت المصادر والمراجع

أولاً: المصادر والمراجع العربية

ابن الأثير، ضياء الدين: **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، قدمه وعلق عليه أحمد الحوفي وبدوي طبانة، القسم الأول، دار نهضة مصر، للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٨٩م.

إسماعيل، عز الدين: **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، دار العودة، بيروت، ط٥، ١٩٩٨م.

أ. ف تشيتشرين: **الأفكار والأسلوب: دراسة في الفن الروائي ولغته**، ترجمة حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة –بغداد، ١٩٦٤م.

بالمر (ف): **علم الدلالة**، ترجمة محمد عبد الحليم الماشطة، نشر الجامعة المستنصرية، بغداد، ١٩٨٥م.

التبريزي، الخطيب: **الكافي في العروض والقوافي**، تحقيق الحسان حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة.

الترمذي، أبو عيسى محمد بن سودة: **سنن الترمذي "كتاب البر والصلة"**، مطابع الفجر الحديثة، سورية، ط١، ١٩٦٧م.

ثامر، فاضل، **مدارات نقديّة في إشكاليّة النّقد والحداثة والإبداع**، دار الشؤون الثّقافيّة العامّة "آفاق عربيّة"، العراق- بغداد، ط١، ١٩٨٧م.

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: **البيان والتبين**، تحقيق وشرح عبد السّلام هارون، ١٩٨٥م.

جاكبسون، رومان: **قضايا الشّعرية**، ترجمة محمّد الولي ومبارك حنّوز، دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء- المغرب، ط١، ١٩٨٨م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ابن جني، أبو الفتح عثمان: **سر صناعة الإعراب**، دراسة وتحقيق حسن هنـداوي، دار القلـم، دمشق، ط١، ١٩٨٥م.

الحلح، يحيى محمد، **قراءة في أدب نزار قباني**، منشورات دار علاء الدين، سوريا، دمشق، ط١، ٢٠٠١م.

خريستو، نجم: **النرجسية في أدب نزار قباني**، دار الرائد العربي، ط١، ١٩٨٣م.

الدهان، ميرفت: **نزار قباني والقضية الفلسطينية**، بيسان للنشر والتوزيع والإعلام، بيروت، ط١، ٢٠٠٢م.

ربابعة، موسى: **قراءة النّصّ الشّعري الجاهليّ**، دار الكندي للنشر والتّوزيـع، الأردن، إربـد، ٢٠٠٢م.

ابن الرومي، علي بن العباس بن جريج، **الديوان**، ضبط نصوصه وعلق على حواشيه وقدم له عمر فاروق الطباع، دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، المجلد الثاني، ط١، ٢٠٠٠م.

السّجلماسيّ، أبو عبد الله محمّد القاسم: **المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع**، تحقيق وتقديم علال الغازي، مكتبة المعارف، الرّباط- المغرب، ط١، ١٩٨٠م.

السكاكي، أبو يعقوب: **مفتاح العلوم**، ضبطه وكتب هوامشه وعلق عليه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط١، ١٩٨٣م.

ابن أبي سلمى، زهير: **الديوان**، دار صادر، بيروت، ١٩٢٤م.

سليمان، عبّاس محمّد: **نظريّة التّوازي في الفكر العلميّ والعربيّ**، دار المعرفة الجامعيّة، الإسكندريّة، ٢٠٠١م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ابن سنان، أبو أحمد عبد الله بن محمد: **سر الفصاحة**، شرح وتصحيح عبد المتعال الصعيدي، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده، القاهرة، ١٩٧٨م.

السيد، أمين علي: **في علمي العروض والقافية**، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٢م.

السيد، عز الدين علي: **التكرير بين المثير والتأثير**، عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٦م، ط٢.

الشايب، أحمد: **تاريخ الشعر السياسي إلى منتصف القرن الثاني**، دار القلم، بيروت، لبنان، ٢٠٠٤م.

الشّيخ، عبد الواحد حسن: **البديع والتّوازي**، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنيّة، ١٩٩٩م.

الصكر، حاتم: **كتابة الذات "دراسات وقائعية الشعر"**، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان؛ الأردن، ط١، ١٩٩٤م.

أبو العباس، أحمد بن يحيى ثعلب: **قواعد الشعر**، تقديم وتحقيق وشرح عمر عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، ط١، ٢٠٠٥م.

عباس، فدوى: **نزار قباني شاهد هذا العصر**، دار المنار للطباعة، القاهرة، ٢٠٠٢م.

عبد الجليل، عبد القادر: **الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية**، دار صفاء للنشر والتوزيع – عمان، ط١، ٢٠٠٢م.

أبو العدوس، يوسف: **مدخل إلى البلاغة العربية**: علم المعاني – علم البيان – علم البديع، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٧م.

العسكريّ، أبو هلال: **كتاب الصّناعتين، الكتابة والشّعر**، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو والفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط١، ١٩٥٢م.

عطية، خليل إبراهيم: **في البحث الصوتي عند العرب**، منشورات دار الجاحظ، بغداد، ١٩٨٣م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

العقّاد، عبّاس محمود: **اللغة الشّاعرة: مزايا الفنّ والتّعبير في اللغة العربيّة**، مطبعة الاستقلال الكبرى، القاهرة، ١٩٧٧م.

أبو علي، نبيل خالد: **نزار قباني شاعر المرأة والسياسة**، القاهرة، مكتبة مدبولي، ١٩٩٩م.

العمري، محمد: **الموازنات الصوتية**، دار النشر، أفريقيا الشرق، المغرب، ٢٠٠١م.

الغذامي، عبدالله محمد: **الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية**، نـــادي الأدب الثقـــافي، السعودية، ط١، ١٩٨٥م.

قباني، نزار: **الأعمال السياسية الكاملة**، منشورات نزار قباني، بيروت، ط٣، ١٩٨٣م.

--------: **الأعمال النثرية الكاملة**، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٩٩م.

--------: **أنا رجل واحد وأنت قبيلة من النساء**، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٩٦م.

--------: **ديوان أنت لي**، منشورات نزار قباني، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٦١م.

--------: **ديوان طفولة نهد**، منشورات نزار قباني، بيروت، ١٩٧٣م.

--------: **ديوان قالت لي السمراء**، منشورات نزار قباني، بيروت، ط٣٣، ١٩٨٩م.

--------: **ديوان قصائد**، منشورات نزار قباني، بيروت، ط٣، ١٩٨٣م.

--------: **لعبت بإتقان وهذه مفاتيحي**، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٠م.

القرطاجني، أبو الحسن حازم (ت ٦٨٤هـ): **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٢، ١٩٨١م.

القيرواني، ابن رشيق: **العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده**، تحقيق محمّد محيّ الدّين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، ١٩٨١م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الكبيسي، عمران خضر: **لغة الشعر العراقي المعاصر**، وكالة المطبوعات، الكويت، د.ت.

كرستيفا، جوليا: **علم النص**، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، ط١، ١٩٩١م.

المجذوب، عبدالله الطيب، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، البابي الحلبي – القاهرة، ط١، ١٩٥٥م،

المصري، ابن أبي الإصبع: **تحرير التحبير**، تحقيق حنفي محمّد شرف، القاهرة، ١٩٨٣م.

مطلوب، أحمد، **معجم المصطلحات البلاغيّة وتطوّرها**، مطبعة المجمع العلميّ العراقيّ، عام ١٩٨٦م.

ابن المعتز، عبد الله: **كتاب البديع**، اعتنى بنشره والتعليق على المقدمة والفهارس، إغناطيوس كراتشقوفسكي، أعادت طبعه بالاوفست، مكتبة المتنبي ببغداد، ط٢، ١٩٧٩م.

مفتاح، محمّد: **تحليل الخطاب الشّعريّ "إستراتيجيّة التّناص"**، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، وبيروت، ط٣، ١٩٩٢.

----------: **التشابه والاختلاف، نحو منهاجية شمولية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط١، ١٩٩٦م.

----------: **دورة أبي القاسم الشابي "الشعرية في شعر الشابي"**، أحداث الندوة ووقائعها، جائزة عبد العزيز سعود البابطين، الكويت، ١٩٩٦م.

----------: **المنهاجية بين خصوصيتي علم الموضوع والثقافة القومية: قضايا المنهج في اللغة والأدب**، دار توبقال للنشر، ط١، ١٩٨٧م.

الملائكة، نازك: **قضايا الشعر المعاصر**، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، ط٧، ١٩٨٣م.

ابن منظور، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، د.ت.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

نصر الله، نضال: **نزار قباني وقصائد كانت ممنوعة في السياسة والدين والجنس**، الأوائل للنشر والتوزيع والخدمات الطباعية، سورية، دمشق، ط١، ٢٠٠٣م.

الوصيفي، عبد الرحمن محمد: **نزار قباني شاعراً سياسياً**، دار الفكر الحديث للطباعة والنشر، القاهرة، ط٣، ٢٠٠٧م.

وهبي، مجدي والمهندس، كامل: **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م.

اليافي، نعيم: **تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث**، منشورات اتحاد العرب، دمشق، ١٩٨٣م.

يوسف، اليوسف: **مقالات في الشعر الجاهلي**، دار الحقائق، بيروت، ١٩٨٠م.

ثانياً: المراجع الأجنبية:

Fox, James, J, **"Roman Jakobson and the Comparative study of parallelism,** "To Honr Roman Jack Son's seventieth birthday. Mouton, 1978.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ثالثاً: الرسائل الجامعية

الأسد، فلك جميل: **التحدي والرفض في شعر نزار قباني**، الجمهورية العربية السورية، وزارة التعليم العالي، جامعة تشرين، رسالة ماجستير.

رابعاً: الدوريات

البحراوي، السيد محمد: **البنية الإيقاعية في شعر السياب**، رسائل جامعية، مجلة فصول، م٤، ع٢، ١٩٨٤م.

الجعيدي، محمود: الجمل المتوازية في ديوان أبي القاسم الشابي، **مجلة كلية الآداب**، جامعة المنصورة، ع٣٢، ٢٠٠٣م.

ربابعة، موسى: **التكرار في الشعر الجاهلي: دراسة أسلوبية**، مؤتة للبحوث والدراسات، مج ٥، ع١، مؤتة، الأردن ١٩٩٠م.

الرواشدة، سامح: التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة، **مجلة أبحاث اليرموك "سلسلة الآداب واللغويات"**، مج١٦، ع٢، ١٩٩٨م.

السيد، شفيع: أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء، **مجلة إبداع**، مج٣، ع٦، يونيو، ١٩٨٤م.

شريم، جوزيف: الهندسة الصوتية في القصيدة المعاصرة، **عالم الفكر**، الكويت، مج٣٢، ع٣-٤.

الصائغ، وجدان: الاستعارة وإيقاعية التكرار في شعر "الأخطل الصغير"، **جرش للبحوث والدراسات**، مج٤، ع١، ١٩٩٩م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

عبد المطلب، محمد: **التكرار النمطي في قصيدة المديح عند حافظ "دراسة أسلوبية"**، مجلة فصول، مج٣، ع٢، ١٩٨٣م.

القرعان، فايز عارف: تقنيات التّوازي البلاغيّة في "الممثّلون" لنزار قباني، **مجلّة اتّحاد الجامعات العربيّة للآداب**، مج٦، ع١، ٢٠٠٩.

المسدي، عبد السلام: في جدل الحداثة الشعرية: نموذج المفاصل، **مجلة الأقلام**، ع١، بغداد، ١٩٨٦م.

خامساً: مواقع الإنترنت

http://www.shatharat.net/vb/showthread.php?t=18909

http://ahmedelgamel.maktoobblog.com/785980/

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الملخص باللغة الإنجليزية

Abstract

The Rhetorical Parallelism in Ala'mal Asseyasiah by Nizar Qabbani

By

Maram Muhammad Almumany

PhD Arabic Language, Literature and Criticism, Yarmouk University, 2011

Supervised by:

Prof. Qasim Al-Momani.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

The study examines a number of rhetorical techniques governed by parallelism in all of Nizar Qabbanis' "political works"; it explores the effectiveness of combining the techniques to produce poetic Nizarian political poetry on one hand, and to detect semantic characteristics of Nizarian poetry on the other. The researcher examines interaction between formal and semantic structures of poetic texts as well as the semantic structures produced in effect of text parallelism. The study has three axes: first, phonological parallelism of repetition (al-tikrar), paronomasia (al-jinas), leonine rhyme (al-tasri'), and unnecessary necessity (luzūm mā la yalzam); second: grammatical parallelism of epanalepsis, epanodos (al-

taqseem), metapole (al-'aks), hesteron proteron, and al-tasheem; and third semantic parallelism as antithesis (al-tebaq), chiasmus (al-tardeed) and concord (al-moqabalh).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University