الظواهر الأسلوبية في شعر نزار قباني

الدكتور: لحلوحي صالح
قسم الآداب و اللغة العربية
كلية الآداب و اللغات
جامعة محمد خيضر –بسكرة (الجزائر)

ملخص:

تسعى هذه الدراسة إلى الوقوف على الظواهر الأسلوبية في شعر نزار قباني. ومن أجل تحديد هذه الظواهر، ومعرفة آلياتها، وقفت عند القصيدة النثرية، واتخذتها أنموذجا لتطبيق الدراسة، وهي قصيدة (اعتذار لأبي تمام) .

لقد اشتملت هذه الدراسة على ثلاثة عناصر أساسية؛ العنصر الأول يحمل ظاهرة الانزياح بنوعيها التصويري والتركيبي، أما العنصر الثاني؛ فيتناول ظاهرة ميزت الدراسة الأسلوبية عن بقية الدراسات الحديثة، ألا وهي ظاهرة التكرار، أما العنصر الأخير، فقد حمل عنوان المفارقة .

Résumé:

Cette étude tend à identifier les phénomènes stylistiques à travers la poésie de Nizar Kabbani.

On penche sur le poème en prose autant que modèle de pratique (Excuses pour ABU TAMMAM) afin d'identifier ces phénomènes et connaître leurs mécanismes.

La détermination des phénomènes stylistiques dans ce poème se base sur trois points essentiels :

1-L'écart figuré et l'écart syntaxique .

2-La répitition.

3-L'ironie.

مقـــدمة:

إنَّ أية دراسة علمية تستدعي التنظير لها للشروع في التطبيق عليها، وذلك للكشف عن خباياها ورصد محتوياتها، والدعوة إلى ترسيخها، والأسلوبية هي واحدة من هذه العلوم والدراسات، التي هي من أهم المجالات الدراسية التي تُحاول البحث في ميدان اللغة، فأهمية التحليل الأسلوبي تتمثل في أنه يكشف عن المدلولات الجمالية في النص، وذلك عن طريق النفاذ إلى مضمونه وتجزئة عناصره، والتحليل بهذا يمكن أن يمهدَّ للناقد الطريق ويمدُّه بمعايير ومقاييس موضوعية يستطيع على أساسها ممارسة عمله النقدي.[1]

هذا لا يعني أن الأسلوبي هو الناقد، إذ لا يمكن أن ندَّعي أن التحليل الأسلوبي يمكن أن يحل محل النقد الأدبي، وإنَّما يمكن أن نعدَّه وسيلة له كي يعمل بطريقة أكثر موضوعية، فاللغة هي المادة التي يعتمد عليها المحلل حين يعرض لنص ما بالدراسة، وإذا أحسن المحلل استغلال هذا التحليل وتوظيفه وصولا إلى جماليات النص وجانبه الإبداعي، فهذا يؤدي إلى إغناء وإثراء الممارسة النقدية[2]؛ فالتحليل الأسلوبي يُسْهِم بقدر كبير في تبيين وجهة نظر الكاتب وميوله وأفكاره، وملامح تفكيره، ويحيلنا إلى ما وراء الألفاظ والسياق من مغزى ومعنى ينشده الكاتب وينطوي عليه النص؛ إذ ليس من مهام الأسلوبي إصدار الأحكام على العمل الأدبي بقدر ما يحاول إبراز الصور الجمالية والبلاغية فيه.

فالباحث الأسلوبي لا يمكنه الشروع في التحليل دون الاستناد إلى مرجعية، أو خلفية يتكئ عليها، تتمثل في أمور نحوية لغوية صوتية، وتركيبية،

وصرفية، وحتى ما يتعلق بالمعجم نفسه، والدلالة، إذ هي أمور لا يستطيع الأسلوبي التخلي عنها؛ لأنها أساس وعماد هذا التحليل، فهي أمور وإن كانت بسيطة فهي تمثل الركيزة التي يعتمدها هذا الباحث.

تحديد الظاهرة الأسلوبية:

لعل الظواهر الأسلوبية التي انتشرت في معظم الدراسات الأسلوبية التي عناها الباحثون الأسلوبيون أكثر من غيرها، تمثلت في ظاهرة: التكرار لما له من شأن في التأكيد، وسبق الإصرار لإيصال فكرة يريدها الشاعر، أو الكاتب أن تصل قبل غيرها. كما أنَّ ظاهرة الحذف من الظواهر التي تتجلى في الكثير من المواقف اللغوية، وهذه الظاهرة تنطوي تحت ما يسمى بالانزياح التركيبي، كما يوجد هناك انزياح آخر إلى جانب هذا الانزياح هو الانزياح التصويري الذي تنطوي تحته الاستعارة والكناية وهما من أحسن الصور البيانية التي يستخدمها الشاعر، بالإضافة إلى هذا نجد ظاهرة المفارقة وهي من أصعب الظواهر التي يفهمها الطالب أو الباحث في هذا الميدان.[3]

الانزياح:

لغة: جاء في تعريف الانزياح: « **نزح:** نزح الشيء ينزح نزحا ونزوحا: بَعُدَ، ونزحت الدار فهي تنزح نزوحا، إذا بعدت (...) إنّما هو جَمْعُ منزاح وهي تأتي إلى الماء عن بعد، ونزح به وأنزحه، وبعد نازح، ووصل نازح: بعيد»[4].

ويبدو أنّ **ابن منظور** قد ذهب في تعريفه وإيضاحه لكلمة الانزياح إلى أنها تعني بعد أو بعيد، والانزياح هو الابتعاد عن المعنى الأصلي والمعجمي.

الانزياح:

اصطلاحا: اختلفت الآراء حول تحديد مفهوم الانزياح باختلاف

المذاهب والتيارات، بل واختلفت باختلاف تصوّراتهم، وهذا ما جعلنا نجد صعوبة في الاختيار والتحديد، ومهما يكن، فإن الانزياح ظاهرة أسلوبية جمالية يعمد إليها الكاتب باعتبارها وسيلة لأداء غرض معين؛ إذ نجد هذه الظاهرة قد انتشرت بصورة كبيرة في العصر الحديث، وخاصة في القصائد النثرية، وهذا لا ينفي وجود إشارات نقدية لها عند نقادنا القدماء من خلال عدّة صور.

ويقال إنّ اللغة في الشعر وسيلة للإيحاء وليست أداة لتقديم معان محددة، وهنا يكمن الفرق بين المعنى العقلي للكلمات، وبين المعنى التخيلي، فبدلا من أن تصف رجلا بأنه كثير الكرم، تقول إنه كثير الرماد، فتتمكن من تحريك النفس بإثارة التعجب والغرابة،[5] ومحاولة البحث عن المعنى الأصلي وهذا ما تدعو إليه الحداثة الشعرية وتلح عليه، وهذا ما ذهب إليه عبد السلام المسدي الذي يرى أنّ مفهوم الانزياح عبارة عن ترجمة حرفية للفظة (Ecart)، وقد حملها معنيين التجاوز والعدول، هذا الأخير الذي يبحث في طرق التوليد المعنوي[6]، ويعتبر الناقد الغربي **جون كوهين** من بين المهتمين الأوائل بظاهرة الانزياح في الشعر، حيث يرى: «أن الشعر انزياح عن معيار هو قانون اللغة فكل صورة تخرق قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها...»[7]، هذا يعني أنه يرى أنّ الانزياح هو الشرط الأساسي والضروري لكل شعر ولا يوجد شعر يخلو منه ولا وجود له خارج الشعر، فالانزياح عنده قضية أساسية في تفجير جماليات النصوص الأدبية.

وبما أنّ الانزياح هو الخروج عن الكلام الجاري على ألسنة الناس في الاستعمال اليومي الذي تكون غايته التوصيل والإبلاغ؛ فإنه ينبغي أن يكون للانزياح مقياس يتحدد به، ويعرف من خلاله، ولتحديد ظاهرة الانزياح وتنوعها، ينبغي على القارئ أن يعود إلى القاعدة اللغوية[8].

فالانزياح انحراف الكلام عن نسقه المألوف، وحدث لغوي يتبين في تركيب الكلام وصياغته على أنه نظام خارج المألوف خاضع لمبدأ الاختيار، فاختيار الألفاظ وتركيبها في سياق أدبي تجعل للدال عدّة دلالات من هنا يخترق القانون ويصبح للدلالة الأولى إمكانية تعدد المدلولات، فتصبح به اللغة ليست مجرّد وسيلة للتواصل، وإنما غاية في ذاتها لتحقيق الشعرية والجمالية[9].

إن الانزياح باعتباره ظاهرة أسلوبية تخضع للغة والأسلوب قد خُصَ بالاهتمام كما قلنا سابقا، واستخدم استخداما واسعا من قبل النقاد والأسلوبيين.

أما "**ريفاتير**" عالم الأسلوبيات فقد حصر مفهوم الانزياح في كونه خرقا للمعروف من خلال تحديده للظاهرة الأسلوبية حيث عرّفه بقوله: «يدقق مفهوم الانزياح بأنه يكون خرقا للقواعد حينا، ولجوءًا إلى ما نَدُرَ من الصيغ حينا آخر»[10].

ويُقصد بهذا انحراف الأسلوب وطريقة التعبير عن القواعد اللغوية الموضوعة وتجاوزها، إذ يكون الانزياح خروجا عن تلك المعايير الثابتة تارة، ولاجئا إلى ما قلَ استخدامه من الصيغ المجازية المتمثلة في الاستعارة والمجاز، ونتيجة لارتباطه بهذه الصيغ، فقد تعددت تسمياته، فأطلقوا عليه العدول، فالانزياح أو العدول عن الخطاب العادي يكون بمثابة الصدمة أو المفاجأة لدى المتلقي، إذ بتجاوز الأمر العادي يكون الكاتب أو الشاعر قد كسر حاجز التوقع لدى القارئ أو المتلقي.

أولا: الانزياح الدلالي (التصويري):

إن لغة الشعر أو لغة النثر على حد سواء تزخر بالألفاظ والمترادفات في شكلها العادي، ولكن عندما تخرج هذه الألفاظ والمترادفات عن نمطها الاعتيادي فإنه يدخل عليها ما يُعرف بالانزياح فتخرج عن منطقيتها وتعرض

عن معناها وتلبس معاني أخرى، وهذا النوع من الانزياح يسمى الانزياح الدلالي وقد عرّف «بأنّه يصرف نظر المتلقي بعيدا عن الدلالات المرجعية للكلمات»[11].

يقول الجرجاني في ذلك: «الكلام ضربان، ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، وضرب أنت لا تصل إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن بدلالة اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل»[12]، فالكلمات والألفاظ عند تعرّضها للانزياح فإنها تبتعد كل البعد عن معناها الأصلي الظاهر، وهذا هو دور الانزياح وغاية الشاعر. والانزياح الدلالي يكون مباشرة في اللغة العادية من خلال كسر القاعدة المتعارف عليها والمألوفة إلى ما هو غريب ومدهش وبعيد عن الألفة والعهد وذلك بإسناد صفات غير معهودة إلى أشياء معهودة في الواقع كما يقوم المبدع بكسر ما تألفه الأذن واعتادت على سماعه فيشكل بذلك خرقا لأفق التوقع وهذا هو غرض الانزياح الدلالي.

ومن خلال المقاربة الفعلية بين التنظير الفعلي لهذا المصطلح فإن الشاعر نزار قباني قد استعمل هذا المصطلح من بابه الواسع خاصة فيما يتعلق بإحساسه وعاطفته الجيّاشة سواء أكانت وطنية أم عاطفة غرامية، لذا فإن هذا المصطلح قد أنتج جزءا كبيرا من شعر نزار، وسنبرز طغيان هذا العنصر على قصائد شعره، ونمثل لها ببعض الأمثلة.

لقد حفلت قصيدة **نزار قباني** بالانزياح التصويري أو الدلالي وقد تشكلت قصيدة "**اعتذار لأبي تمام**" من نسق رئيسي هو "أعتذر" الذي عادت

إليه كل الانزياحات، إذ كان لهذا النسق الرئيسي نسق مساعد تمثل في "الحفلة" من الحلقة رقم 1 إلى الحلقة رقم 4.

كما أن هذا النوع من الانزياح تمثله مجموعة من الصور البيانية؛ إلا أن الاستعارة عماد هذا الانزياح « ونعني بها الاستعارة المفردة حصرا، تلك التي تقوم على كلمة واحدة، تستعمل بمعنى مشابه لمعناها الأصلي ومختلف عنه»[13].

يقول نزار في اعتذار لأبي تمام:

1- إذا جئنا لنحضر حفلة للزار..
منها يضجر الضجر
2- إذا كنا سنرقص دون سيقان..كعادتنا
ونخطب دون أسنان..كعادتنا
ونؤمن دون إيمان..كعادتنا
ونشنق كل من جاؤوا إلى القاعة
على حبل طويل من بلاغتنا
3- نرعد مرة أخرى، ولا مطر..
4- إذا كنا نظن الشعر راقصة .. مع الأفراح تستأجر[14]

كما قلنا إنّ "الحفلة" هي النسق الأصغر المساعد للنسق الأكبر "اعتذر"، إذ إن كلمة "الحفلة" شكلت نسقا رئيسيا في الحلقات الأربع الأولى وقد تركزت كل الصور عليها و نمثل لها بيانيا:

يضجر الضجر

نرقص دون سيقان

نخطب دون أسنان

من خلال هذا التمثيل نستخلص بعض الصور البيانية المتمثلة في الاستعارة والكناية، فالصورة الأولى: يضجر الضجر استعارة مكنية. فشبه الشاعر الضجر بالإنسان؛ حيث استعان واستعار من اللغة لفظة (يضجر)، ليوظفها لغرض التشخيص؛ فحذف المشبه، ورمز له بأحد لوازمه (يضجر) على سبيل الاستعارة المكنية.

وتجسَّدت أيضا الاستعارة المكنية في قوله: ملَّ البحر زرقته[15]، حيث شبه البحر بالإنسان، وحذف هذا الأخير ورمز له بأحد لوازمه وهو الفعل (ملَّ).

ومن الصور البيانية التي لجأ إلى استخدامها الشاعر الكناية؛ حيث جاءت القصيدة كثيرة الكنايات، يقول في الحلقة الثانية: نرقص دون سيقان، وهي كناية عن الرقص الفكري حيث أصبح الناس يفكرون دون وعي منساقين وراء أهوائهم.

ويقول أيضا في الحلقة نفسها: نخطب دون أسنان، كناية عن عدم الفصاحة في كلام الخطيب؛ إذ نجد أن الفصاحة هي شرط أساسي ليكون كلام الخطيب قابلا للسماع والإقناع.

لقد جاءت كل الكنايات والاستعارات في قصيدة "**اعتذار لأبي تمام**" مرتبطة بذلك المرتكز الضوئي "أعتذر"، وكما قلنا آنفا إن المرتكز الضوئي ليس له مكان معين في النص، فقد يكون في البداية، كما نجده في الوسط، كما يمكن احتمال وجوده في خاتمة النص، وقد يكون جملة بسيطة أو مركبة، أو كلمة، إذ شرطه في ذلك أن يكون متنوعا في علاقاته وسياقاته، لأن النص في آخر الأمر هو بنية شمولية يتوزعها نظام يستغرق النص كله ويتكون من مجموعة من المدارات (الصور الشعرية).

ثانيا: الانحراف (الانزياح) التركيبي:

إذا كان الانزياح الدلالي يخضع المفردات والتعابير إلى نوع من الخرق والكسر على مستوى المعنى، والدلالة، فإن الانزياح التركيبي تخضع له كامل شعرية القصيدة فنظام اللغة والكلام يخضع للتأليف والترتيب الذي يقوم بمقتضاه تحديد مكونات الجمل، فعندما توصف قواعد اللغة بدقة في مستوى معيّن من مستويات استعمالها، وتحدد من خلالها مواضع مكونات الجملة والعلاقات بينها، والتطابق الإجباري أو الاختياري بين أجزائها والعلاقات اللغوية التي تخص كل مكوّن من مكوناتها، يصبح عندئذ من السهل تحديدها[16]. ومن الملامح الأسلوبية المهمة التي تصب مباشرة في باب الشعرية الانزياح التركيبي الذي يتقاطع بظواهره كظاهرة أسلوبية مع الشعرية الإنشائية، لأن الانزياح التركيبي وحده القادر على خرق قوانين اللغة ومعاييرها بعناية فائقة لتكون القصيدة بذلك بنية شمولية تتجاذبها ظواهر لغوية عديدة.

وبنية القصيدة، كانت بمثابة رؤية استكشافية، تحتاج إلى أسلوب متميز، خارج عن المألوف لتوصل صداها للقارئ، بداية من وحدة الموضوع [موضوع الخطاب]، القادر على التأثير في بنية القصيدة بأكملها، إذ يستدعي بذلك استخدام كلمات ذات طابع خاص وخلق مجاورات ومحاورات بين الألفاظ والعبارات في نص القصيدة. يقول **عبد القاهر الجرجاني** في كتابه **دلائل الإعجاز** عن قيمة الانزياح التركيبي في الشعر: «ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، إن قدّم فيه شيء، وحول اللفظ من مكان»[17]، وهذا كله راجع إلى اختيار الشاعر وحسن تأليفه من خلال أنساق تركيبية وتصويرية معينة بين احتمالات نحوية عديدة يجمعها الموضوع، والشحنة الشعورية التي تجتاح الذات الشاعرة ويجعلها مميزة لذاتها وبأساليبها، وأساليب الانزياح التركيبي متعددة ولا تنحصر في التقديم والتأخير بل تتعداه إلى الحذف أيضا، وهو لا يَكسِر قوانين اللغة المعيارية، بل يبحث عن البديل، ولكنه يخرق القانون باعتنائه بِمَا يُعد استثناءًا ونادرًا.[18]

وعليه نورد بعض الأمثلة عن الظاهرتين باعتبارهما أساس هذا الانزياح التركيبي.

<u>أولا</u>: الحذف: يعد الحذف ظاهرة أسلوبية لغوية متميزة تتوجه نحو توليد الإيحاء وتوسيع الظاهرة الدلالية، وقد صرّح عبد القاهر الجرجاني حينما حلل التراكيب وعقد فصلا عن الحذف قال فيه: «هو باب دقيق المسلك لطيف المأخذ عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما يكون بيانا إذا لم تبن»[19]؛ فالحذف بهذا المنظور عطاء تعبيري تتعدد زواياه

باختلاف القارئين وما يحملونه من تجارب متباينة ومرجعيات مختلفة إذ تتضافر فاعلية الحذف بوصفه ظاهرة لغوية أسلوبية في القصيدة وهذا ما يمنحنا هامشا من التعزية والكشف المفضوح، ليكون للقارئ في هاته الحالة دور بارز في عملية الفهم والإفهام من خلال الحذف.

إنّ الحذف يستمد أهميته من حيث لا يورد المنتظر من الألفاظ ومن ثم يفجر في ذهن المتلقي شحنة فكرية توقظ ذهنه، وتجعله يتخيل ما هو مقصود، كما أن الحذف لا يحسن في كل حال، إذ لا ينبغي أن يتبعه خلل في المعنى أو فساد في التركيب، لذا كان لا بد أن يتأكد المرسل من وضوح المحذوف في ذهن المتلقي وإمكان تخيله[20].

لهذا فإن من خصائص العربية أن فيها أنماطا متعددة من الحذف فهي لا تكتفي بالاستكثار من الحذف، ولكنها تنوعه أيضا حتى لو قال قائل: إن العربية هي لغة الحذف، والحذف بمنظوره العام يدور حول ثلاث محاور رئيسية هي[21]:

1- حذف أحد أطراف التركيب (حذف المفردة).

2- حذف التركيب (حذف الجملة).

3- حذف أكثر من تركيب.

أ- **حذف المفردة:** وهو أن يتم حذف أحد أجزاء الجملة، سواء كان مسندًا أو مسندًا إليه، مفعولا به أو غيره، هذا الحذف قد يكون بعد أو قبل سابقه فإذا كان قبل سابقه فيسمى قرينة قبلية والعكس قرينة بعدية وقد ورد هذا الحذف في قصيدة نزار قباني التي بين أيدينا، فمثلا قوله في اعتذار لأبي تمام:

فلا ماء يسيل على دفاترنا..

ولا ريح تهب على مراكبنا
ولا شمس ولا قمر ..[22]

الكلمة المحذوفة هي خبر (لا) العاملة عمل ليس، وتقديرها: ولا شمس مشرقة ولا قمر مضيء، وهي قرينة لفظية سابقة، حيث حذف الخبر جوازا لدلالة السياق عليه.

وقوله أيضا:

فقل لي أيها الشاعر
لماذا الشعر حين يشيخ
لا يستل سكينا .. وينتحر؟.[23]

حذف الفاعل لدلالة السياق الشعري عليه، وذلك حين نقرأ ما قبل هذه العبارة، والتقدير: لا يستل الشعر سكينا.. وينتحر الشعر.

ب- **حذف الجملة:** تحذف الجملة كلها إذا لاحظنا في الموقف إبانة عن ذلك، وإذا كان المتلقي مدركا إدراكا تاما موقع الحذف، وتقدير الجملة المحذوفة فالقارئ وحده القادر على التأويل لما يتوفر عليه من الشروط التي تمكنه من الربط بين عناصر الأسلوب المذكورة والمحذوفة، مما يحقق انسجاما واتساقا على مستوى الأسلوب. وقد كثر هذا الحذف في القصيدة محل الدراسة، حيث يقول نزار قباني:

إذا كنا نظن الشعر راقصة ... مع الأفراح تستأجر.
وفي الميلاد والتأبين تستأجر[24]

فتقدير الحذف يكون كالتالي:

إذا كنا نظن الشعر راقصة مع الأفراح تستأجر.
إذا كنا نظن الشعر راقصة في الميلاد تستأجر.

إذا كنا نظن الشعر راقصة في التأبين تستأجر.

حُذف هذا التقدير لدلالة السياق الشعري عليه، وللإبقاء على الوزن الصحيح والإيقاع الموسيقي للقصيدة.

نلاحظ أن الفاعل الوحيد في لعبة الحذف هو القارئ الذي يوضح ميكانيزمات الحذف ويحددها بدقة، ويلحظ العناصر التي حذفت بدقة.

ج- **حذف أكثر من جملة:** إنّ حذف أكثر من جملة من الكلام أو من السياق النصي ضرورة حتمية يلجأ إليها الشاعر تجنبا للإطالة والمماطلة، وجنوحا إلى الاختصار، وكما نعلم أنه بتعدد القراءة تتعدد معاني النص، والقارئ أمام هذا النوع من الحذف يجد نفسه مبدعًا لأنه يعطي النص دلالات جديدة ومثال هذا النوع من الحذف في قصيدة "**اعتذار**" في قول الشاعر:

إذا كانت طبول الشعر يا سادة.

تفرقنا... وتجمعنا[25]

حذف أكثر من جملة

وقد تم هذا الحذف لأسباب وظواهر عناها الشاعر وقصدها، وكما نعرف أن نزار معروف بحب المباغتة والمراوغة والابتعاد عن ما يحول بينه وبين القارئ، فهو لا يعطي فرصة للقارئ لمعرفة ما يذهب إليه مباشرة، إذ لا يستطيع القارئ أن يتوصل بفهمه البسيط للنص فيتساءل عن غاية الكاتب من الحذف.

والحذف في هذا المثال وقع في الثنائية الضِّدية "تفرقنا ....وتجمعنا". والأصح أو القراءة المباشرة هي "تجمعنا وتفرقنا" فلا يكون أصلا هناك حذف. وهذا المثال قصده الشاعر ليأخذنا إلى أن "دق الطبول" يجمع الناس من حوله

وهذا كان سابقا في زمن "أبي تمام" وغيره، أما زماننا هذا فتختلف الآراء فيه ولا يلتئم فيه شمل العرب وخاصة ونحن أمام قضيتين عربيتين هما العراق وفلسطين، ولكن ما يحدث هو العكس فالشاعر قال تفرقنا ثم قال تجمعنا وتلك النقاط الدالة على الحذف تختلف لذا فالفرق بين عصر أبي تمام وعصر الشاعر كبير ويتخلله فراق كبير.

ثانيا: التقديم والتأخير:

يقول فيه "**عبد القاهر الجرجاني**": «هو باب كثير الفوائد جم المحاسن واسع التصرف، بعيد الغاية، ما يزال يُفتر لك عن بديعه ويوصي بك على الطبيعة، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه ويلطف لديك موقعه ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، أن قُدِّمَ فيه شيء وحمل اللفظ من مكان إلى مكان»[26]، وعبد القاهر لا يقصد من التقديم والتأخير تقديم ما ليس حقه التقديم وتأخير ما ليس حقه التأخير، لذا فإن البلاغيين وهم يتحدثون عن شروط فصاحة الكلام يرفضون التقديم الذي يؤدي إلى اختلال نظم الكلام، وهو ما يطلقون عليه لفظ النقد، أي ألا يكون الكلام ظاهر الدلالة على المراد به.[27]

والتقديم والتأخير في الجملة العربية من المباحث الهامة التي حظيت بعناية كبيرة من قبل النحاة والبلاغيين وإذا طبقنا هذا القول على شعر "نزار" فإننا نجد تقديم المسند إليه على المسند في قوله:

فلا أحد بسيف سواه ينتصر[28]

التقديم: فلا أحد ينتصر بسيف سواه.

الشاعر قدم المسند إليه عن المسند لدواع أسلوبية إيقاعية، وليكن في علم القارئ أو دارس الأسلوبية أن الشاعر يلجأ إلى التقديم والتأخير نتيجة لثلاثة أبعاد هي:

بعد إيقاعي ⟵ موسيقى

بعد تعبيري نفسي ⟵ شخصية صاحب النص

بعد تركيبي لغوي.

والتقديم في هذا المثال لم يرد اعتباطيا بل يحمل جملة من المقاصد في سياقات متعددة ومتنوعة لغوية وتركيبية، لأن الكاتب أراد أن يُعطي الاهتمام للجار والمجرور مع اللاحقة "سواه" ويوردها مباشرة بعد اسم "لا" مؤخرا الخبر ليتم الوقوف عليه للاهتمام ولفت الانتباه، فالتقديم والتأخير ظاهرة لا تكسر قوانين اللغة المعيارية لتبحث عن قوانين بديلة، ولكنها تخرق القانون باعتناء بما يعد استثناءً ونادرًا.

وهناك تأويل آخر لهذا الشطر: فلا ينتصر أحد بسيف سواه.

في هذه الحالة ليست "لا" النافية للجنس وإنما لا النافية العادية ليكون:

فعل + فاعل + مركب حرفي (جار ومجرور)

وهو تقديم وتأخير لذات الأبعاد اللغوية النفسية والجمالية وحتى الإيقاعية، و المظهر ذاته نجده في قوله:

منها يضجر الضجر[29] ، وأصلها: يضجر الضجر منها.

وقد قدَّم الشاعر الجار والمجرور به للفت الانتباه، مما يؤدي إلى التجانس اللفظي، فلو أنه ذكر البيت على طبيعته لكان هناك نوع من الملل والضجر يغطي على البيت، والأمثلة واردة بكثرة في قصيدة "**اعتذار لأبي تمام**"، ولعل السبب المباشر لنظم القصيدة لم يحل بين استخدام الأساليب اللغوية والأساليب العاطفية ولو كان التعبير مختلفا فالداعي في القصيدة سياسي.

التكرار:

يعتبر التكرار من أهم العناصر التي اعتمد عليها التحليل الأسلوبي، وقد جاء تعريفه في اللغة كالتالي:

أ- **لغة:** «هو مصدر كرر إذا ردد وأعاد، فالكرُّ: الرجوع، ويقال: كرَّه وكرَّ بنفسه، والكرُّ مصدر (كرَّ)، عليه يُكرُّ كرًّا وكرورًا وتكرارًا، ويقال: كرر الشيء تكريرًا وتكرارًا أعاده مرة بعد أخرى».[30]

ب- **اصطلاحا:** رغم تباين نظرة العلماء للتكرار واختلافهم حوله، إلا أنَّ رؤيتهم له ظلت تصب في قالب واحد من خلال وجهات نظر متقاربة، فهي لم تخرج عن حدود اعتباره إعادة للفظ والمعنى[31]، فالتكرار يُعد نسقا تعبيريا يعتمد عليه في بنية القصيدة العربية نثرية كانت أم عمودية يقوم فيها التكرار على أساس من الرغبة لدى الشاعر، ونوع من الجاذبية لدى القارئ من خلال معاودة تلك السِّمات التي تأنس إليها النفس التي تتلهف إلى اقتناص ما وراءه من دلالات مثيرة.

إنَّ التكرار لا يعد من الظواهر الفنية المستحدثة، وإنَّما أشار إليه النقاد القدماء لكونه يخدم القصيدة ويتركها تسبح في انسجام وتناسق تام، من خلال ارتباط أجزاء الكلام واتحادها، كما جعلوا للتكرار معاني مختلفة تختلف مع حاجة الشاعر وغرضه يقول **عدنان حسين قاسم:** «إنه بتشكيلاته المختلفة ثمرة من ثمرات قانون الاختيار والتأليف، ومن حيث توزيع الكلمات وترتيبها بحيث تقيم تلك الأنساق المتكررة علاقات مع عناصر النص الأخرى».[32]

إن ظاهرة التكرار لم يتوسع فيها قديما لذا اعتبرت أسلوبًا ثانويًا، لكنها في العصر الحديث أصبحت من الأساليب الشعرية التي لا يستطيع الشاعر أن يتخلص منها تقول **نازك الملائكة:** «جاءتنا الفترة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية بتطور ملحوظ في أساليب التعبير الشعري، وكان التكرار من هذه

الأساليب فبرز بروزًا يلفت النظر، وراح شعرنا المعاصر يتكئ إليها اتكاءً يبلغ أحيانا حدودا متطرفة لا تنم عن اتزان»[33].

وقد يلجأ الشاعر إلى التكرار معتبرًا إياه وسيلة من وسائل التأثير، لذلك تجد مثلا الرئيس عند إلقائه للخطاب يكرر بعض الكلمات، وفي المقابل ردة الجمهور بالتصفيق والتهليل، فالشاعر إذن بهذا التكرار يترك أثرًا في نفس المتلقي بتركه يتجاوب معه، وهذا ما يؤكده عدنان حسين قاسم بقوله: «أما الدوافع الفنية للتكرار فإن ثمة إيماءً على أنّه يحقق توازنا موسيقيا، فيصبح النغم أكثر قدرة على استثارة المتلقي والتأثير في نفسه»[34].

يذهب الشاعر من خلال التكرار إلى لفت انتباه القارئ لبعض العناصر ذات الأهمية؛ فتكون الكلمات المفاتيح في القصيدة التي لا يمكن تجاوزها أو إغفالها، أثناء قراءة النصوص الشعرية، وقد يكون هذا التكرار مُسلّطاً على حرف، أو كلمة أو عبارة؛ و بما أنّ التكرار يكشف عن اهتمام الشاعر بالمفردات والعبارات المكررة، فهو يفيد الناقد في الكشف عن المعاني والدّلالات المنحرفة.

وعليه لم يستطع الشاعر أو الكاتب وحتى الناقد أن يستغني عن هذا العنصر الذي حاز على مرتبة عالية في الدراسات الأدبية والاتجاهات المختلفة، فهو يُعدّ ظاهرة من الظواهر الأسلوبية الملازمة للشعر لأنه مرتبط بظاهرة الإيقاع بناءً على العلاقة بين الصوت والمعنى، وبين الصوت واللفظ وكذا الألفاظ فيما بينها، لهذا اختلف النّقاد حول تصنيف التكرار ووظيفته داخل النّص الشعري، ورأوا أن التكرار إن لم يوجد في موضعه الخاص وخرج عنه فإنه يحدث نشازًا ونفورًا، ولن يكون له أي تأثير على الجانب الدلالي والصوتي، حيث إنه يُفْقِد الألفاظ أصالتها وجِدَّتَها ويُبْهِتُ إشراقها، ويضفي عليها رتابة

مملّة، ولهذا لا يجب على الكاتب أن يقع في مثل هذا الإطناب بل عليه التنويع في مواضعه وأشكاله.

وللتكرار في شعر نزار قباني مزايا فنية وأسلوبية على مستوى التجربة والخبرة، والتعمق في أغوار الحياة –من خلال ما يُحدثه التكرار من تأثير في الحياة– حيث تعددت وظائفه بين التوكيد والإيحاء وتركيب الصورة وبناء القصيدة، لهذا تعددت الأنماط التكرارية في شعر نزار قباني.

1. **التكرار الصوتي:**

التكرار الصوتي هو من الأنماط التكرارية المنتشرة والشائعة في الشعر بخاصة، وفي النثر بعامة، ويتمثل «هذا التكرار في تكرار حرف يهيمن صوتيا في بنية المقطع أو القصيدة»35.

من أبسط خصائص الصوت أن يترك صوتا، ويصدم بحاجز إنساني، إن فصلناه بقولك، إذ يعدّ الصوت وحدة لا يمكن توضيحها ولا الدخول إلى أغوارها لاحتفاظه بما يملك من خصوصية، ولكن تعتمده إثارة تحاول من خلاله استنطاق وإبراز معان في القصيدة وبعملية إحصائية للحرف الذي حاز على أكبر عدد من التكرار نجد (اللام) مكررة مئة وثمان وعشرين مرّة في قصيدة "**اعتذار لأبي تمام**"، حيث يقول:

أرملة قصائدنا .. وأرملة كتابتنا ..
وأرملة هي الألفاظ والصور..
فلا ماء يسيل على دفاترنا..
ولا ريح تهب على مراكبنا
ولا شمس ولا قمر
أبا تمام، دار الشعر دورته

وثار اللفظ .. والقاموس..
ثار البدو والحضر ..
ومل البحر زرقته ..
ومل جذوعه الشجر
ونحن هنا ..
كأهل الكهف .. لا علم ولا خبر .[36]

واللاّم من المجموعة الذلقية، صامت، لثوي، صفاته الجهر والانحراف و التوسط و الانفتاح، وأخيرا الإذلاق.[37]

انعكست كل هذه الدلالات على مستوى اللفظة التي ازدحمت فيها اللام؛ للجهر بحال الشعر الآن، وحال كل من الكتاب واللفظ، والصورة الشعرية، وحال الفكر، والعطاء الإبداعي إبرازًا للانحراف الذي سيطر على شعرنا المعاصر، من حال المجد والشاعرية والصدق، إلى حال انتفاء كلّ هذه الأمور.

ومن أمثلة التكرار الصوتي نجد أيضا تكرار حرف (الرّاء) تكرر مئة وإحدى وعشرين مرّة، فهو صامت، لثوي، من المجموعة الذلاقية[38].

وأهم صفاته: الجهر، والانحراف، والتكرار، والانفتاح، والميوعة والتردد.[39] وكان تكراره تعليقا لفكرة الشاعر الذي نجده يحاكي دلالات سيطرت على ذاته وأفكاره كإيقاع الخصب والنّماء، والثورة على الجفاف الفكري، والرغبة في الإبداع الحقيقي، ورفض الجوع الثقافي، والسخرية مما يجري باعتبار ما كان، وإبراز صراع الأنا والآخر، فهو إذن يهدف إلى الأسمى والأفضل، وإلى كل ما هو جديد وخيّر في المواقف والأفكار. فيقول نزار قباني:

لنتبادل الأنخاب، أو نسكر ..

ونستلقي على تخت من الرّيحان والعنبر
إذا كنا نظن الشعر راقصة .. مع الأفراح تستأجر
وفي الميلاد والتأبين تستأجر
ونتلوه كما نتلو كلام الزير أو عنتر
إذا كانت هموم الشعر يا سادة
هي الترفيه عن معشوقة القيصر
ورشوة كل من في القصر من حرس .. ومن عسكر ..
إذا كنا سنسرق خطبة الحجاج: والحجاج .. والمنبر ..
ونذبح بعضنا بعضاً لنعرف من منا أشعر..
فأكبر شاعر فينا هو الخنجر ..[40]

أمّا حرف (التاء) قد تكرّر ثلاثا و مئة مرة، وهو صوت انفجاري من الحروف الرخوة، مهموس، من الحروف اللمسية وصوته المتماسك المرن يوحي السامع بملمس يجمع الطراوة والليونة.[41]

كما يبرز قيمة شعورية معيّنة، سيطرت على القصيدة، إبرازا لمعنى الاعتذار، ويبدو ذلك جليًّا في قول نزار قباني في القصيدة

إذا كان تلاقينا
لكي نتبادل الأنخاب، أو نسكر ..
ونستلقي على تخت من الريحان والعنبر
إذا كنا نظن الشعر راقصة .. مع الأفراح تستأجر
وفي الميلاد ، والتأبين تستأجر
ونتلوه كما نتلو كلام الزير أو عنتر

إذا كانت هموم الشعر يا سادة
هي الترفيه عن معشوقة القيصر.[42]

2- **التكرار اللفظي:**

يعدّ التكرار اللّفظي نمطاً من الأنماط التي اعتمدها شعراء القصيدة النثرية «وهو تكرار كلمة تستغرق المقطع أو القصيدة»[43].

نجد هذا اللون من التكرار قد غلب على أسلوب الشعراء القدامى، وكذا الشعراء المعاصرين، خاصة لأنّه يعد محاولة لخلق جوّ موسيقي مغاير للقصائد السابقة ولأنّه من أبسط ألوان التكرار وأكثرها انتشارا وشيوعا في الشعر المعاصر، لذا لجأ إليه أغلب الشعراء لكونه من أبرز الظواهر الأسلوبية في القصيدة باعتبار الكلمة المعبِّر الوحيد عن مشاعر وأحاسيس الشاعر.

ومع هذا فإن الشاعر أو الكاتب مطالب بتوخي الحذر في استعماله وقد أشارت نازك الملائكة إلى ذلك في قولها: «لا ترتفع نماذج هذا اللون من التكرار إلى مرتبة الأصالة والجمال إلا على يد شاعر موهوب مدرك أنّ المعوّل في مثله لا على التكرار نفسه وإنما على ما بعد المكررة»[44]؛ فالتكرار اللفظي يمكن أن يولد إيقاعا نغميًّا ويضفي على القصيدة نسيماً حيوياً، وهذا ما نلمسه في قصائد شعرائنا المعاصرين الذين شاع لديهم هذا الأسلوب التعبيري لما يحمل من قيمة صوتية وفنية تزيد القلب قبولا، والوجدان تعلقا، والنفس تملقا، وهذا ما جعل شاعرنا السوري يلجأ إلى مثل هذا النوع من التكرار بكثرة من خلال قصيدة **اعتذار لأبي تمام.**

وقد مس هذا النمط من التكرار المرتكزات الضوئية أو الكلمات المفاتيح في قصيدة "**اعتذار لأبي تمام**" كلفظة "أبي تمام" تكرر اللفظ ثماني مرات

بلفظه، وخمس مرات بالمعنى: مرّتين أيّها الشاعر وواحدة أمير الحرف، وأخرى حديثك العطر وأخيرًا يدك المغامرة، تكرارا جاء تأكيدا على الحضور القوي لشخص أبي تمام في نفس الشاعر نزار قباني، نتيجة لإحساسه العميق به، رغبة لإحيائه كالعنقاء من جديد، وهذا ما جسّد الثنائية الضدّية (حضور ≠ غياب).

وتكررت كلمة "أعتذر" هذا المرتكز الضوئي الذي برز إشعاعه في كل القصيدة ثلاث مرات مشاكلة أي باللفظ ومرة بالمعنى: أمير الحرف سامحنا، تأكيدا على إبراز ضرورة الاعتذار لتوافر أسبابه، فكانت من أهم الكلمات المفاتيح، الكلمة البؤرة المشكلة للنسق الثاني المهيمن على الحلقات الأربع الأخيرة من جهة و على القصيدة كلّها إبرازا لحال الشعر المعاصر من جهة ثانية.

أما لفظة «أرملة» فتكررت أربع مرّات، ذكر منها ثلاثا وأضمر الرابعة وذلك في قول نزار قباني:

أبا تمام
أرملة قصائدنا وأرملة كتاباتنا
وأرملة هي الألفاظ والصور[45]

فلفظة (أرملة) أسندت إلى أمور أربعة: القصيدة، والكتابة، واللفظ، والصورة، تأكيدًا على ضياعها في شعرنا العربي المعاصر، جرّاء ما يحدث من متناقضات، فالقارئ يصبح أسيرا لعملية مقارنة ما كان وما هو كائن، لتؤكد بذلك فعل الاعتذار.

3- تكرار العبارة:

لعل كلمة العبارة لدى سماعها تحدث وقعا قاتلا، لأن العبارة مجموعة من الأصوات والكلمات، و بالتالي هذا التكرار أشد تأثيرا من الأنماط السابقة، فهو موجود بكثرة في قصائد النثر، ويكون بتكرار العبارة بأكملها في جسد القصيدة، وإذا ورد هذا التكرار في بداية القصيدة، فإنه يرد في وسطها، وفي نهايتها أيضا، وهذا إن دلّ عن شيء فإنه يدل على تقوية الإحساس والإيحاء إلى دلالات مختلفة لدى القارئ أو المتلقي، ولعلّ غاية الشاعر من خلال هذه الظاهرة –التكرار– لَفْتُ انتباه السامع، فهو حيلة مقصودة للرجوع والاستمرار يقول في هذا **محمد لطفي اليوسفي:** «إنها تمكن القصيدة من العودة إلى لحظة البدء أي لحظة الولادة»[46].

كما أنه يراه بهذا النوع من التكرار إنهاء المقطع والشروع في مقطع جديد من خلال وجهة نظر **حسن الغرفي،** أنّ العبارة مكررة حينها تشكل محور التجربة الشعرية وأساس بنية القصيدة تصبح بقية العناصر اللغوية مجرّد ملحقات لتعميق الإحساس بما تفرزه العبارة المكررة من دلالة؛ إذ نجد هذا النوع وإن لم يكثر في شعر نزار قباني قد أخذ نصيبًا وافرًا، في دراستنا هذه نذكر: تكرار أسلوب الشرط ست عشرة مرة، جاءت مرتبطة بذات جواب الشرط (فإني سوف أعتذر)، التي تكررت ثلاث مرات في الحلقات الأربع الأولى، ونستثني في هذا أسلوب الشرط الأخير الذي لم يعد إلى ذات الجملة (جواب الشرط).

وجاء أسلوب الشرط بذات الصيغة في الخمس عشرة الأولى:

إذا + جئنا / كنا+فعل مضارع + العناصر المتممة+جواب الشرط (فإني سوف أعتذر).

أمّا الصيغة الأخيرة فهي مغايرة تماما لما سبق، يقول نزار قباني:

وإذا كنا سنسرق خطبة الحجاج..... والحجاج والمنبر

ونذبح بعضنا بعضاً لنعرف من منَّا أشعر
فأكبر شاعر فينا هو الخنجر.[47]

فالعطف هنا تقدير العناصر التي سبقت.

مفهوم المفارقة:

لغة: «الفَرقُ خلاف الجمع، فَرَقَهُ يفرقُه فَرْقا... والتفرق والافتراق سواء، ومنهم من يجعل التفرق للأبدان والافتراق في الكلام، يقال فرقت بين الكلامين فافترقا، وفرقت بين الرجلين فتفرقا... وفَرَقَ الشيءَ مفارقة وفراقا: باينه، والاسم الفرقة، وتفارق القوم: فَارَقَ بعضهم بعضا... ويقال وقفت فلانا على مفارق الحديث، أي على وجوهه... وفرق لي رأيُ، أي بدا وظهر»[48].

فالمفارقة من حيث أصولها وبناؤها هي مفاعلة من فرق، ونعني بذلك مظاهر التناقض والتضاد التي تنتظم ظواهر الوجود والحياة.

اصطلاحا:

المفارقة: IRONY: مرّ هذا المصطلح النقدي بمراحل متعددة، فقد عُرف منذ عصر أفلاطون باسم (إيرونيئا) IRONIEA وهذا المصطلح هو ترجمة لمصطلحين اثنين: أولهما Paradox، والآخر Irony، وهي طريقة معنية في المحاورة، وتعني عند أرسطو الاستخدام المراوغ للغة، وهي عنده شكل من أشكال البلاغة[49]. كما يعرفها صامويل جونسون Samuel Johnson على أنها « وسيلة من وسائل التعبير يناقض فيها المعنى الكلمات»[50]. ويندرج تحتها المدح في صيغة الذم، والذم في صيغة المدح؛ لأنها الوسيلة الأسلوبية التي يمكن أن يلجأ إليها المبدع من أجل فهم المتناقضات، والمحافظة على التوازن في أي عمل فني؛ وبالتالي منح القارئ فرصة للتأمل فيما تقع عليه العين أو يتنبه إليه الذهن من هذه التناقضات.

المفارقة تقوم على عبارة، تبدو متناقضة في ظاهرها (Paradox)، هذا التناقض يوهم القارئ بمواجهة موقف غير متسق، مما يدفعه إلى إمعان النظر، وسبر أغوار هذا التناقض، لينكشف له عالم: كلّه غرابة، و خيال، وسحر؛ إذن المفارقة من أهم الآليات الأسلوبية – مع الانزياح – التي تعين المبدع على الانفلات من دائرة البساطة والمباشرة ومن ثم الدخول في آفاق الشعرية الضبابية، والشفافية البعيدة، والجمالية الساحرة.[51]

وتتجلى المفارقة في عدد من التشاكلات والمظاهر، والأفكار والثقافات، وحتى الأساليب؛ لأنها في هذه الحالة ليست مجرّد وسيلة بلاغية ولا جمالية للنص وبخاصة الشعرية، وإنما هي وسيلة فلسفية، تفضح لتكشف، وتهدم لتبني، وتضحك لتبكي وتهمس لتصرح، وتشكك لتؤكد وتتأكد. وتتبدى المفارقة في مظاهر شتى تتصل بالوجود والمجتمع والفرد وتتمثل في أوجه التناقض والتضارب، والتنافر، والتعارض، والاختلاف والتعاكس والتغاير، والتباين، والتجاوز، والتقابل بين طرفين: بين ما هو ظاهر، وما هو باطن، أو بين ما يحدث، وما يجب أن يحدث، أو بين الجد في الهزل، والمعقول في اللامعقول[52]؛ فالمفارقة معناها هو الانحراف أو الانزياح، وبمجرّد ذكرها إلى جانب الانحراف يحمل دلالة ما، وهي هذه المقاربة في الحقل الدلالي، فضلا عن المقاربة في الحقل الفني أو الأسلوبي.

وقد وصف **شكري محمد عيّاد** المفارقة بأنّها « لا تنحصر في وصف ما عليه الشعر، بل تقرر ما يكون عليه الشعر شعرًا، أي أنّها تقدم لمن يقيلها معيارًا للحكم بجودة الشعر أو رداءته»[53]. ولم يكن الحال في النقد العربي بأحسن مما هو عليه في النقد الأجنبي، فالمفارقة عند **نبيلة إبراهيم** هي تعبير لغوي بلاغي يرتكز على العلاقة الذهنية بين الألفاظ، أكثر مما يعتمد على

العلاقة النغمية أو الشكلية، ولقد اختلف دارسو المفارقة في أهمية وجود قارئ للمفارقة كعنصر أساسي، في فهم المفارقة، فمثلا **خالد سليمان** يشترط وجوده ويسميه المتلقي أو صاحب البصيرة أما **محمد العيد** فيشير إليه لكن لا يشترطه، على عكس **نبيلة إبراهيم** التي لا تشترط وجوده كعنصر أساسي[54].

وعلى هذا فالقارئ لن يعرف إذا كان الكاتب مسؤولا عما يكتب؛ أي إن كان ثمة موضوع بعينه وراء لغته: فجوهر الكتابة (معنى العمل الذي يكوّن الكتابة) إذ يمنع أي جواب عن السؤال: من المتكلم؟[55].

وفي قصيدة نزار قباني "**اعتذار لأبي تمام**" انقسمت المفارقة إلى أشكال وأنواع صادرة عن دلالات المفارقة وما تحمله من معان ومواقف:

مفارقة العنوان: ورد في ديوان نزار قباني العديد من القصائد «التي تشير عنونتها بتناقض وتضاد وسخرية وتهكم»[56] لهذا بني عنوان القصيدة التي بين أيدينا "**اعتذار لأبي تمام**"[57] على مفارقة جمعت بين النقيضين، ولعلَّ التناقض ليس خافيا على النظرة العجلى، فنزار قباني يمثل الزمن الحاضر، وأبو تمام يمثل الزمن الماضي، والشاعر هنا جمع بين الحاضر والماضي في سياق أسلوبي واحد متسق في جملة "**اعتذار لأبي تمام**" التي تمثل عنوان القصيدة؛ وهي إذن جملة صرحت بمعنى الاعتذار كما صرحت بشخص المعتذر منه، إلا أن الجمع بينهما أخرج الجملة من حدودها اللغوية البسيطة إلى مفارقة تحكمت بهذا العنوان وإلى أداة من أدوات الشاعر "نزار قباني" لخلق نصه، فيتمثل لنا صراع عميق وأبدي على المستوى الكوني بين ما كان وما هو كائن ويجب أن يكون، فهو صراع إذن جسَّد المفارقة وصنع المخالفة فأوحى بالغرابة في ثنائية ضدية بين الماضي والحاضر.

مفارقة المفاجأة: تقوم هذه المفارقة على مخالفة ما يتوقعه المرء في الموقف الذي يمر به، فيفاجأ بحالة مغايرة تماما لما في ذهنه[58]، وسميت كذلك اعتبارًا للبرهة الزمانية القصيرة جدًّا التي تفصل بين التوقع والنتيجة والحال كما في قوله:

ونذبح بعضنا بعضا
لنعرف من منَّا أشعر
فأكبر شاعر فينا هو الخنجر[59]

إن القارئ حينما يقرأ السطر الأول يتوقع دون تفكير أن الذبح لا يتم إلا بوسيلة واحدة هي الخنجر وهو ذبح حقيقي، لكن عند توالي القراءة وخاصة في السطر الثاني، فإن الشاعر قد غيَّب على القارئ ما كان يتوقعه، وعند قراءة السطر الثالث فإن القارئ يتفاجأ بكون الخنجر هو أشعر شاعر فيهم، لتحمل بذلك المفارقة شحنة تعبيرية، عالية عملت بشكل فعَّال في خلق موقف معين يُسيطِرُ على الذات كما يُسيْطِرُ على الواقع العربي.

مفارقة الإنكار: إن هذه المفارقة تفيض بالسخرية تتوسل السؤال لإظهار السخرية وتعميقها وتحقيقها لمستوى معين من الإنكار تُرغب الذات الشاعرة في إثارته وتثبيته، إذ يكمن الفرق بين المفارقة السخرية والمفارقة الإنكارية في أن النمط الأول يعتمد اللغة المباشرة الخبرية، في حين أن النمط الثاني يستخدم اللغة غير المباشرة من خلال الأساليب الإنشائية، وهذا المعنى يثير التساؤل والغرابة لحجم المفارقة التي يكتنفها الموقف.[60]

فالأصل أن تسير الأمور طبيعيا فتأتى النتائج محددة ومتوقعة تتناسب مع طبيعة الوضع والموقف، لكن حين تأتي النتائج مختلفة تثير الغرابة والإنكار والسخرية، فإن رد الفعل المتحقق يبدو مفارقا للصورة التي تتوقعها، ومن أمثلة

هذه المفارقة في قصيدة "**اعتذار**" قول الشاعر:

قل لي أيها الشاعر
لماذا الشعر حين يشيخ
لا يستل سكينا وينتحر ؟[61]

هو إذن تساؤل مليء بالغرابة والسخرية والإنكار، لكن ما يحدث وما جعل تأكيده أكثر أنه جاء بأسلوب إنشائي ذي شحنة تعبيرية جد عالية، لأن الشاعر يدرك أن الشعر لا يشيخ، وقد أصاب الشاعر حين أورد هذه الصورة التي أعطت قوة وتحشرجا في النفوس لأن الشعر ليس كائنا حيا.

فلماذا أسلوب الأمر في "قل"، ولماذا أسلوب الاستفهام في "لماذا" لقد كان كل هذا تعميقا ومحاولة ترسيخ لمفارقة الإنكار والسخرية لحال الشعر إذا دامت وطالت شيخوخته وعجزه.

مفارقة التقابل: يقوم هذا النمط من المفارقة على موقفين متضاربين ومتضادين تماما، يتبنّى كل موقف فيهما نظرة تناقض نظرة الموقف الثاني، إذ يعمل كل موقف على تدعيم نفسه بالحجة والقصدية البليغة.

ومن أجل تحقيق هذا النوع من المفارقة حاول الشاعر نزار قباني أن تداعب ريشته الخيال ليعزز مفارقة تثير الذهن وتسيطر على النفس، وتذهب بالخيال إلى أبعد الحدود، وتسر الخاطر لذلك التقابل بين الموقفين على طرفي نقيض[62] تجلَّى هذا في قوله:

أبا تمام: لا تقرأ قصائدنا ..
فكل قصورنا ورق ..
وكل دموعنا حجر ..[63]

إن من يمعن النظر في هذا النص يجد نفسه أمام موقفين متضاربين ومتضادين تماما، لذا فقد جاء السطران الأخيران صورة شعرية غاية في الروعة من خلال أسلوب النهي الذي جاء في السطر الأول مجازا وصيغ بقرينة عقلية "لا تقرأ"، ذلك أن التقابل الذي تحقق بين: القصر والقصر الحقيقي حجر صلب صامد يقاوم كل الشدائد، أما الورقة فهشة سريعة التمزق، فكيف يتحقق الجمع بينهما لعله إثارة لحال القصيدة المعاصرة التي باتت قصرًا ورقيا لا معنى ولا روح ولا جمال ولا قوة ولا فصاحة فيها، والدمعة رمز الشفافية والصدق في الفرح والخوف والندم، كما تشير إلى الحركة والليونة والحياة، أما الحجر فهو رمز للصلابة والجمود و القساوة، وانعدام الإحساس، فلماذا قوبل بكل هذه الصفات الضدية، لعلّه الأمر ذاته في المقابلة الأولى مقابلة تعمق بشكل بارز وصارخ ذلك التقابل بين الماضي والحاضر وانعكاسهما على مفهوم القصيدة.

استطاع الشاعر بهذا التقابل المركب أن يختصر الحالة النفسية المتأزمة للشعر وانتقالها من واقعها الذي يحمل مأساتها وآلامها فكان تقابل وضع القارئ أمام مشهد واسع الهوة بين المتوقع والمتحقق بأسلوب كله دهشة وغرابة.

مفارقة المخادعة: هذا النوع من المفارقة يكشف لنا خيبة الأمل مما يتوقعه صاحب الفعل، حيث يقدم موقفا أو مواقف إيجابية، فيُفاجأ بأن فعله لم يقابل إلا نكرانا وجحودًا[64]. يقول نزار قباني:

بأن يأتي الإمام علي .. أو يأتي عمر
ولن يأتوا .. ولن يأتوا
فلا أحد بسيف سواه ينتصر ...[65]

إن لحظة الشعور بحضور مثل هذه الشخصيات العظيمة إلى زمان لم يعد يذكر فيه مثل هذه الشخصيات، فقد قامت المفارقة ها هنا على حقيقة حضور

سيدينا علي وعمر –رضي الله عنهما– بشكل إيجابي (أي الحضور المؤكد لهما)، وما يمثلانه من فتوحات وانتصارات للإسلام، وما يحكمان به من عدل لصالح البشرية دون مقابل، عكس زماننا الحاضر إذ هم لا يعلمون أن كل نفس ذائقة الموت لا محالة .

إن فاعلية هذا الأمر الإيجابي في السطر الأول تختم الأمر بنكران جاف من طرف الشاعر ويعود بلفظ لن يأتوا المكرر مرتين، ومرة بمعناه في آخر السطر بقوله: فلا أحد بسيف سواه ينتصر.

بهذا الأمر تكون المفارقة قد جسدت موقف القساوة التام في الوقت الحاضر وخضوعه التام للماضي الذي ولّى بانتصاراته وأمجاده دون رجعة، فما بقاءه إلا في ذاكرة الأجيال تفتخر به دون أن نقول عنه في إحداث انتصارات جديدة، فهذا الأمر غاية في الاستحالة.

خلاصة القول:

هذه بعض الخطوات التي تمت الاستعانة بها لتحليل القصيدة تحليلا أسلوبيا، وتبقى هناك الكثير من الجزيئات التي يقوم عليها هذا النوع من التحليل، لأنه يستفيد من المناهج النقدية الأخرى كالبنيوية والسيميائية... وتبقى لكل قارئ رؤيته الخاصة للظواهر الموجودة في النص لكن الشيء الذي لا يمكن الاستغناء عنه هو الطريقة المنهجية والمنطقية في التحليل، فكل ظاهرة يجب البرهان عليها، وبيان طبيعتها وإبراز دلالاتها المرجوة من توظيفها المحلي والصحيح، وهذا ما حاولنا تطبيقه من خلال بعض الظواهر الأسلوبية التي استعنا بها في هذا التحليل الأسلوبي، ففي التحليل الأسلوبي قد نركز على:

1- الأساليب المنزاحة التي يتمثل دورها في البحث عن المعاني الخارجة عن النطاق المألوف وتحديد الأسلوب الذي يؤيده والدلالات الناتجة عنه ودورها في إبراز التعبير والجماليات، سواء كانت ذات طبيعة بلاغية "استعارة، كناية، تشبيه" أو مشكلة صورة غير مألوفة تركيبا مثل "الحذف، التقديم والتأخير".

2- ظاهرة التكرار التي تعد من أبرز الظواهر الأسلوبية الحديثة التي يلجأ إليها الباحث من أجل إثبات وتأكيد ما يريد الوصول إليه عن طريق التكرار اللفظي والمعنوي، فتكرار بعض الأصوات المجهورة يوحي بالقوة والصرامة أما الأصوات المهموسة فتوحي بالليونة والرقة، كما أن التكرار لا يقتصر على الحرف بل يتعداه إلى اللفظ والجملة نظرا لأهميته في التحليل الأسلوبي.

3- المفارقة التي تعددت أشكالها و بينها الشاعر انطوت في مجملها على المفارقة اللفظية والسياقية فإن الذات المبدعة من خلال العمل المبني على المفارقة تتحول إلى ذات لغوية بشرط أن لا تكون اللغة مجرد لغوٍ، بل لا بد أن تكون هذه الذات اللغوية واعية بحقيقة التجربة من خلال أدق تفاصيلها، بحيث لا تجعل زمام اللغة الموجه على الدوام نحو التجربة يفلت منه، بل يحتفظ بذلك البصيص من الأمل ليُمكن القارئ من أن يمسك بخيوطها، ويبقى أسير حركتها في سبيل البحث عن غاية الشاعر والمغزى الحقيقي لهذه القصيدة الذي يلملم شتاتها ويجمع أطرافها من خلال تلك العلاقات التي تربط أجزاءها، وهذا ما يجعل التوازن يتحقق على مستوى العمل الكلي، إذ العمل يعود إلى جميع هذه العناصر.

الهوامش و المراجع

[1] ينظر: فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، ط1: 1428هـ، 2008م، ص53.

[2] المرجع نفسه، ص53.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص54،53.

[4] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، مج: 10، ط:6، 1997، ص614.

[5] ينظر: رابح بوحوش، اللسانيات، تطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم، عنابة، الجزائر، 2006، ص136.

[6] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط: 2006، ص124.

[7] جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط:1، 1986، ص6.

[8] ينظر: بسام قطوس، استراتيجيات القراءة، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، 1999، ص135.

[9] ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د ت)، ص24.

[10] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص82.

[11] الغذامي، عبد الله، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، ط:1، نادي جدة الأدبي الثقافي، 1405هـ/ 1985م، ص24.

[12] الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز في علم المعاني، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1981، ص 200.

[13] أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ص 111،112.

[14]أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، قصيدة اعتذار لأبي تمام، كنوز للنشر والتوزيع، القاهرة، ط:3، 2006، ص 297-300.

[15] المصدر نفسه، ص 300.

[16] ينظر: جون كوهين، النظرية الشعرية، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط:4، 2000، ص255.

[17] الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 204.

[18] سامح رواشدة: فضاءات شعرية دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل، المركز القومي، الأردن، 1999، ص121.

[19] الجرجاني: دلائل الإعجاز ، ص 170.

[20] فتح الله سليمان ، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية ، ص137.

[21] تحدث عنها علي أبو المكارم في دراسته الاستقصائية لظاهرتي الحذف والتقدير،وتناولها بالتفصيل أثناء حديثه عن المراحل الثلاثة لتيسير وتنظيم الركام النحوي(مظاهر الحذف)، ينظر: علي أبو المكارم، الحذف والتقدير في النحو العربي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط:1، 2008، ص211 وما بعدها.

[22] قصيدة اعتذار لأبي تمام، ص 300.

[23] قصيدة اعتذار لأبي تمام، ص 302.

[24] قصيدة اعتذار لأبي تمام، ص 299.

[25] قصيدة اعتذار لأبي تمام، ص297.

[26] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ، ص170.

[27] فتح الله أحمد سليمان ، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية ، ص203،204.

[28] قصيدة اعتذار لأبي تمام، ص301.

[29] قصيدة اعتذار لأبي تمام، ص297.

[30] الجوهري، إسماعيل بن حماد، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور، دار العلم للملايين، 1999.

[31] فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، دار صفاء للنشر والتوزيع،عمان، الأردن، ط:1، ص 21.

[32] عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، ط:1، 2000، ص21.

[33] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط: 4، 1974، ص 270.

[34] عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي، ص218.

[35] حسن العرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، الشركة العالمية للكتاب، ط:1، 2000، ص 82.

[36] قصيدة اعتذار لأبي تمام، ص300.

[37] د. عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1998، ص 174.

[38] المرجع نفسه، ص175.

[39] يُنظر: المرجع نفسه، ص175.

[40] قصيدة اعتذار لأبي تمام، ص299.

[41] عبد القادر عبد الجليل : الأصوات اللغوية، ص161.

[42] قصيدة اعتذار لأبي تمام، ص299.

[43] حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 82.

[44] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 264.

[45] قصيدة اعتذار لأبي تمام، ص299-300.

[46] محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سيراس للنشر، تونس، 1985، ص 129.

[47]قصيدة اعتذار لأبي تمام، ص299.

[48] ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، المجلد العاشر، ط6 ، 1997، ص299 ،300.

[49] ينظر: سامح رواشدة: فضاءات شعرية دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل، ص 13. سي ميويك: موسوعة المصطلح النقدي، المفارقة، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط:1، 1993، ص 27.

[50] سعيد شوقي: بناء المفارقة في المسرحية الشعرية، دار إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط:1، 2001، ص26.

[51] ينظر: سامح رواشدة: فضاءات شعرية دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل ، ص13.

[52] حسن عبد الجليل يوسف: المفارقة في شعر عدي بن زيد العيادي، دراسة نظرية وتطبيقية، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، مصر، ط1:، 2001، ص11.

[53] المرجع نفسه، ص76.

[54] سعيد شوقي: بناء المفارقة في المسرحية الشعرية، ص73.

[55] سي ميويك، موسوعة المصطلح النقدي، المفارقة، ص 42.

[56] سامح رواشدة ، فضاءات شعرية دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل ، ص 31.

[57] قصيدة اعتذار لأبي تمام، ص297.

[58] سامح رواشدة ، فضاءات شعرية دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل ، ص27.

[59] قصيدة اعتذار لأبي تمام، ص299.

[60] سامح رواشدة ، فضاءات شعرية دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل ، ص21،20.

[61] قصيدة اعتذار لأبي تمام، ص302.

[62] سامح رواشدة، فضاءات شعرية دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل ، ص26،25.

[63] قصيدة اعتذار لأبي تمام، ص300.

[64] سامح رواشدة، فضاءات شعرية دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل ، ص17.

[65]قصيدة اعتذار لأبي تمام، ص301.