حداثة التكرار ودلالته في القصائد الممنوعة لنزار قباني

أ. نبيلة تاوريريت
جامعة بسكرة

الملخص:

تناولنا في هذه الدراسة النقدية أهم أشكال التكرار الواردة في "القصائد الممنوعة" لنزار قباني، وذلك من منظور حداثي، حيث عملنا على كشف مختلف الدلالات الحداثية المفعمة بها ممنوعات الشاعر الأربعة، وهي:« هوامش على دفتر النكسة» « متى يعلنون وفاة العرب» «المهرولون» « سرقوا منى الزمان العربي»، وقد جرى التركيز على استنباط أهم الخصائص الإيقاعية الماثلة في تكرار الحروف والكلمات والجمل، للدلالة على قيمة؛ بل قيم تفيد الناقد الأدبي حينما يكون في موضع التفكيك والتشريح.

مقدمة:

التكرار أسلوب استخدمه البلاغيون العرب، ومعناه "تكرار اللفظ أو الدال أكثر من مرة في سياق واحد"(1)، كما استخدمه الشعراء القدامى، إلا أن ذلك الاستخدام كان مبسطا ومحدودا، سواء في نمط تركيبه أو في دلالاته، في حين يستخدم الشعراء المعاصرون أسلوب التكرار على نهج آخر مختلف تماما، إذ يظهر في أشعارهم بأنماط مختلفة ودلالات متعددة(2)، وهو من أبرز التقنيات التي لجأ إليها شعراؤنا المعاصرون، و"نزار" واحد منهم، وذلك لأجل "طبع القصيدة بضرب من الإيقاع الذي ينحو باللغة نحو الكثافة والانسجام"(3).

إن ظهور التكرار في أساليب الشعراء المعاصرين من الأمور التي نبهت بعض النقاد منذ بداية حركة الشعر الحر، وجعلتهم يقفون عليها، مؤكدين على دقة استخدام هذا الأسلوب وأثره في النهوض بالقيمة الفنية للعمل الإبداعي- الشعري- حيث ترى "نازك الملائكة" أن: "التكرار في حقيقته إلحاح على جهة هامة في العبارة يعني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، وهذا هو القانون الأول البسيط الذي نلمسه كامنا في كل تكرار يخطر على البال، فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد

الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه"(4)، فالتكرار بهذا التعبير يعد من أهم الوسائل الفنية في النص الشعري الحداثي، وعلى النحو الذي يضعه في مجال المغامرة وحيز التمرد على الأطر والقياسات والصياغات والألفة المعهودة.

ماهية التكرار:

لم يعد التكرار في القصيدة الحداثية مجرد أسلوب من شأنه أن يحط من قيمة النص الشعري في موضع من مواضعه كما كان سابقا، بل إنه النقطة المركزية في القصيدة الحداثية التي تحتويه. وترى "نازك الملائكة" أن للتكرار ثلاثة أنواع؛ التكرار البياني، وتكرار التقسيم، والتكرار اللاشعوري(5)، فالغرض من التكرار البياني - في تصورها - هو التأكيد على الكلمة المكررة أو العبارة، أما الثاني فهو تكرار كلمة أو عبارة في ختام كل مقطوعة من القصيدة -أو في بدايتها-، مما يؤدي دورا بارزا في هندسة القصيدة، ويسمى هذا النوع أيضا بتكرار النهاية، عند "حسن الغرفي"، حيث "تتكرر الكلمة في نهاية الأسطر الشعرية بشكل متتابع أو غير متتابع"(6)، في حين يؤدي التكرار الثالث، أقصد التكرار اللاشعوري إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية من خلال تكرار عبارة في سياق شعوري مكثف.

ونظرا لما في التكرار من خفة وجمال لا يخفيان، ولا يغفل أثرهما في النفس؛ فإن تكرار أصوات ذوات صفات معينة أو مقاطع صوتية أو كلمات أو عبارات كلها وسائل فنية يتحقق بها الإيقاع الداخلي(7)، يعني ذلك أن في ارتباط أسلوب التكرار بنقرات الإيقاع يعد قيمة شعرية حداثية لجأ إليها كثير من نقادنا المعاصرين، نذكر "حسن الغرفي" الذي نظر إلى التكرار من زاويتين موسيقية ولفظية يقول: " ما ينبغي مراعاته هو النظر إلى التكرار من الزاوية الموسيقية، حيث يحدث التكرار للكلمات أو الأبيات أثرا موسيقيا، ثم الزاوية اللفظية إذ يكون الإلحاح على بعض الكلمات داخل تركيب يشير إلى ما يقدمه التكرار من معنى لا يتحقق إلا به"(8).

في حين نجد الأثر الموسيقي للتكرار عند "أماني سليمان" في قولها: "يضفي التكرار ضربات إيقاعية مميزة لا تحس بها الأذن فقط، بل ينفعل معها الوجدان كله، مما ينفي أن يكون هذا التكرار ضعفا في طبع الشاعر أو نقصا في أدواته الفنية، فهو نمط أسلوبي له ما يسنده في إطار الدلالة"(9)، وعليه سنشتغل في هاته المحطة على بعض من أنواع التكرار المتضمنة داخل القصائد الأربع، مما جعلها قصائد سياسية ممنوعة تفوح بعطر الحداثة الشعرية النزارية.

1- تكرار الحرف:

نرتكز في هاته الدراسة على الحروف التي هيمنت صوتيا على بنية المقطع أو القصيدة، مستخرجين الدلالات التي ينطوي عليها الحرف المكرر.

عمد "نزار" إلى تكرير حرف (لو) في قوله من قصيدة "هوامش على دفتر النكسة":

لو أننا لم ندفن الوحدة في التراب
لو لم نمزق حبسها الطري بالحراب
لو بقيت في داخل العيون والأهداب
لما استباحت لحمنا الكلابْ(10).

جاء حرف (لو) في هذه الأسطر الشعرية للدلالة على التمني، وفي مقابل ذلك يحمل أيضا معنى الشرط، أي أن الشاعر يتمنى لو أن الشعوب العربية حافظت على وحدتها ولم تدفنها، ولم تشتتها، وجعل منها القضية الرئيس، لما أصبحت لحما تستبيحه الكلاب، وهم الحكام السلطويون.

يقول "نزار" في قصيدة "متى يعلنون وفاة العرب":

وحين أفقتُ اكتشفت هشاشة حلمي
فلا قمر في سماء أريحا..
ولا سمك في مياه الفرات..
و لا قهوة في عدنْ..(11)

نلاحظ في هذه الأسطر الشعرية تكرار الشاعر لحرف الجر (في) للدلالة على توسيع حيز الشيء ومجاله المقترن به، فباللغة نجح "نزار" في إحداث تطور سريع في توسيع مجال الانتقال، فبمعية حرف الجر (في) استطاع تصوير التنقل من الفضاء السماوي إلى الفضاء الأرضي، إذ إن "نزار" أراد أن يقضي عطلته متجولا في العديد من المناطق، إلا أن ذلك عد حلما اكتشف هشاشته بعد يقظته، وعليه فبتكرار حرف الجر (في) توسع حيز المكان، وبشكل تدريجي، إذ بدأ الشاعر في نفي القمر من سماء أريحا، ثم انتقل إلى نفي السمك من مياه الفرات، إلى أن وصل إلى نفي القهوة من عدن، وقد أدى هذا التدرج في توسعة حيز المكان إلى تدرج في توسعة حيز الحدث.

يقول الشاعر في قصيدة " المهرولون":

سقطت.. للمرة الخمسين عذريتنا..
دون أن نهتز.. أو نصرخ..
أو يرعبنا مرأى الدماءْ..
ودخلنا في زمان الهرولة..

ووقفنا بالطوابير، كأغنام أمام المقصلة.
وركضنا.. ولهثنا..
وتسابقنا لتقبيل حذاء القتله..
جوعوا أطفالنا خمسين عاماً
ورموا في آخر الصوم إلينا..
بصله..(12)

لقد أفعم هذا المقطع الشعري بتكرار الحروف الآتية (النون، اللام، الميم، الألف، الراء، التاء) على نسب متفاوتة، والملاحظ أن حرف (النون) في الغالب أتى في نهاية الفعل / الاسم مثل:(الخميسين، عذريتنا، نهتز، نصرخ، يرعبنا، دخلنا، زمان، ركضنا، وقفنا، لهثنا، تسابقنا، أطفالنا، خمسين، إلينا) حاملا معنى السخرية؛ سخرية الشاعر من حركة الشعوب العربية بعد انهزامها، كما أنه يحمل معنى الأسف؛ أسف الشاعر على عدم تحرك الكيان العربي، وتزعزعه واهتزازه في لحظة فقدان عذريته، بل وقف مستعدا ليقصل كالغنم.

أما عن حرف (الراء) فقد احتل مواقع متنوعة، فتارة يأتي وسطا، وتارة ابتداء، وتارة أخرى يأتي انتهاء مثل (المرة، عذريتنا، نصرخ، يرعبنا، مرأى، الهرولة، طوابير، ركضنا، رموا، آخر)، وحرف "الراء" لثوى مجهور، مما أضفى على هذا المقطع عدم استقراره واهتزازه وتكراره نقرات إيقاعية متناسقة، حتى يشيع لمسات مأساوية حزينة، يفرغها إيقاع حرف "الراء" ويشحنها من بعد ذلك بشكل تصحبه دهشة وتفاجؤ الشاعر.

أما عن (اللام، التاء) فمخرجهما واحد وهو أسناني لثوي، في حين نجد (الميم) فهي شفوي أنفي، وكل هذه الأصوات تندرج في رحاب جرس الجهر، هذا وقد أقر "إبراهيم أنيس" من أن وجه الشبه بين (اللام والراء والنون)؛ "أنها مع قرب مخارجها تشترك في نسبة وضوحها الصوتي، وأنها من أوضح الأصوات الساكنة في السمع"(13)، فجاء حرفا (اللام والتاء) للدلالة على الانهيار والانكسار، والحركة العبثية.

في حين نجد حرف (الميم) الذي جاء بصفاته الفصاحة والطلاقة، ليعطي للشاعر أكثر من فرصة للتعبير عن كل المكبوتات التي تختلج صدره، فيقول ويعبر عن كل ما هو كائن، وعن كل ما وصل إليه حال العرب والعروبة .

هذا وقد جاء حرف (الألف)، بعده من الحروف الانفجارية، فقد استخدمه الشاعر ليعبر به عن الحالة المضطربة التي يعيشها الوطن العربي، وعن الحالة البركانية التي يرى فيها الشاعر أن صوت الألف خير معبر عنها، لذلك عرفت ألف المدّ لحنًا تتزعزع له

القلوب؛ لأن وقعها يحط على سائر أسقاع الوطن العربي، فنجد أن دلالة (الألف) هنا هي طول النفس والصبر، وطول الزمن، وعلى استمرارية الحدث أيضا .

ثمة ملاحظة هامة نود الإشارة إليها، كونها شكلت ظاهرة حداثية معاصرة "فشعرنا المعاصر حافل بتوظيف الحركات الطوال؛ في حمل المشاعر الممتدة والأحاسيس العميقة، لاسيما في مجال الحزن"(14) والأسى، مع العلم أن الحركات الطوال ثلاث (الألف، الياء، والواو)، فنلاحظ كيف زخر المقطع الثاني من قصيدة " متى يعلنون وفاة العرب" بحركة المد الطويلة، قوله:

أحاول رسم بلاد لها برلمان من الياسمين
وشعب رقيق من الياسمين.
تنام حمائمها فوق رأسي
وتبكي مآذنها في عيوني.
أحاول رسم بلاد تكون صديقة شعري
ولا تتدخل بيني وبين ظنوني.
ولا يتجول فيها العساكر فوق جبيني
أحاول رسم بلادٍ
تكافئني إن كتبت قصيدة شعرٍ
وتصفح عني، إذا فاض نهر جنوني..
أحاول رسم مدينة حب
تكون محررة من جميع العقد..
فلا يذبحون الأنوثة فيها..
و لا يقمعون الجسَدَ!! (15).

من خلال هذا المقطع نستخرج الألفاظ التي تحتوي على حركة الفتحة الطويلة: (أحاول، بلاد ، الياسمين، الياسمين، تنام ، حمائمها ، مآذنها ، أحاول، العساكر، أحاول، تكافئني، فاض، إذا، أحاول)، أما حركة الضمة الطويلة نجدها في الدوال الآتية: (عيوني، تكون، ظنوني، جنوني، يذبحون، الأنوثة، يقمعون)، في حين نجد حركة الكسرة الطويلة في (الياسمين، الياسمين، رأسي، عيوني، تبكي، شعري، بيني، ظنوني، جنوني، جبيني، عيني، تكافئني)، هذا وقد ازدوجت الحركات مع بعضها البعض أحيانا في اللفظة الواحدة، وكل هذه الحركات تدل على طول النفس، واستمرارية المحاولة، حاملة في طياتها نبرات الغضب والثورة، وكذا التعجب.

2- تكرار الكلمة:

أو ما يسمى بالتكرار اللفظي، وهو "تكرار كلمة تستغرق المقطع أو القصيدة"(16)، هذا وقد نظر الكثير من المحدثين إلى تكرار اللفظة نظرة أكثر شمولية، إذ يعد أحد الأسس التي ينبني عليها النص الشعري الحداثي، بل "عنصر مركزي في بناء النص الشعري"(17)، ولعل في تكرار الكلمات يمنح القصيدة الحداثية سيرورة للأحداث وتتابعها، مما يجعل أكثر أشكال التكرار تداخلا مع تكرار الصورة، فالكلمة تبقى جزءا أساسيا في الصورة الفنية لا يمكن تجاهلها، لذا يعد تكرار اللفظة "نقطة ارتكاز أساسية لتوالد الصور والأحداث، وتنامي حركة النص"(18).

يتخذ المقطع في القصيدة الحداثية من التكرار اللفظي نغما موسيقيا، يجعل من المتلقي يحس بنبرة خاصة تختلف عما كان يألفها في القصيدة التقليدية، كما يستطيع الشاعر الحداثي أن "يخلق بها جوا موسيقيا خاصا، يشيع دلالة معينة، أسلوب قديم لكنه أصبح على يد الشاعر المعاصر تقنية صوتية بارزة تكمن وراءها فلسفة..."(19).

2-1- تكرار الاسم:

وعلى وقع النبرات، وقرع أجراس الدلالات، نستخرج تكرار الكلمات الاسمية التي ترددت في القصائد الأربع، فنستمع للشاعر حينما يقول:

أنعي لكم، يا أصدقائي، اللغة القديمه
والكتب القديمه
كلامنا المثقوب كالأحذية القديمه(20).

تنتمي هذه الأسطر الشعرية إلى قصيدة "هوامش على دفتر النكسة"، فنلاحظ تكرار الشاعر لكلمة (قديمة) التي حملت الاحتقار والازدراء، بل صفة احتقار للغة وكلام وكتب العرب، أما من حيث البنية الإيقاعية فقد أضفت هذه الكلمة على المقطع نغما موسيقيا واحدا، وذلك بتسكين الحرف الأخير من الكلمة، وورودها في نهاية السطر الشعري دائما، وهذا ما يسميه "حسن الغرفي" بتكرار النهاية.

و من تكرار النهاية أيضا ما نجده في قصيدة "هوامش على دفتر النكسة" قول الشاعر:

يا سيدي السلطان
كلابك المفترسات مزقت ردائي
ومخبروك دائما ورائي..
عيونهم ورائي..

أنُوفهم ورائي..
أقدامهم ورائي..(21).

جاءت هذه الأسطر الشعرية بعد أن كان الشاعر يتمنى مقابلة السلطان، ليبوح له بكل ما يختلج في صدره من حقد دفين، مع تكرار لفظة (ورائي) المسبوقة بالكلمات الآتية: (مخبروك، عيونهم، أنوفهم، أقدامهم)، وذلك للدلالة على الحصار والمطاردة اللانهائية لقول الحق وبث الحقيقة، والبوح والإجهار بها.

يقول الشاعر في قصيدة "متى يعلنون وفاة العرب":

أحاول مُذ كنتُ طفلاً،
قراءة أي كتاب
تحدث عن أنبياء العَرَبْ .
وعن حُكماء العربْ .
وعن شعراء العربْ .
فلم أر إلا قصائد تلحس رجل الخليفة
من أجل حفنة رُز..
وخمسين درهم..(22).

قام الشاعر بترداد لفظة "العرب" المسبوقة بـ (أنبياء، حكماء، شعراء) مشيرا إلى أن المحاولة مستمرة، فلم يكتف بمحاولة رسم بلاد تسمى العرب فحسب، بل كل ما يتعلق بالعرب والعروبة، لكن روح التأسف تتابعه مثلما يتابع حال العرب، فطالما بحث عن وجود حكام وشعراء عرب أحقاء، لكن آماله لم تتحقق بعد، إذ كيف نتحدث عن وجود شعراء عرب وهم يكتبون قصائد تمدح الخليفة أو الحكم بمقابل بسيط جدا، علّه يكون حفنة رز أو خمسين درهم، فكأنه وقف موقف النفي لكل من شعراء وحكماء العرب، نظرا لما يشير إليه من احتقار وازدراء .

يكرر الشاعر لفظة (عربي) في قوله من قصيدة "المهرولون":

لم يكن في العرس رقص عربي
أو طعام عربي.
أو غناء عربي.
أو حياء عربي.
فلقد غاب عن الزفة أولاد البلد..(23)

جسد "نزار" ثنائية الحضور والغياب، فالغياب تبناه أبناء البلد العربي، وكل ما يمثلهم من طعام أو رقص، أو غناء أو حياء، واستبدال هذه اللمسات العربية بروح غربية مهيمنة، وذلك من خلال تكرار الشاعر في المقطع الموالي للفظة (الدولار) في قوله:

كان نصفُ المهر بالدولار..
كان الخاتم الماسي بالدولار..
كانت أجرةُ المأذون بالدولار..
والكعكةُ كانت هبة من أمريكا..(24)

فكأن في حضور لفظة (الدولار) دلالة على الهيمنة الاقتصادية، وغلبة القوي على الضعيف، حضور قوى أمريكا مقابل حضور ضعف الدول العربية وغياب شعوبها، هذا وقد سعى "نزار" إلى تكرار (العرب، عربي) وما دل عليها باستثمار آلياتهما للتدليل على قوة حضور الموقف.

2-2- تكرار الفعل:

يعد تكرير الفعل من مظاهر حداثة اللغة الشعرية عند الشعراء الحداثيين، فإذا عمد الشاعر إلى تكرار فعل ما في المقطع الواحد، أو يوزعه على مقاطع القصيدة، ففي ذلك دلالة أو معنى يؤديه هذا النوع من التكرار، وهذه الظاهرة تسجل حضورا لافتا للانتباه ضمن القصائد السياسية الممنوعة الأربع ل "نزار قباني"، ولو كان في ذلك تفاوت من قصيدة إلى أخرى.

كرر الشاعر الفعل (أحاول) في قصيدة "متى يعلنون وفاة العرب"، حيث انتشر هذا الفعل في كل محطات القصيدة حاملا لدلالة الطموح ؛ طموح إنسان عربي يخاف على وطنه، كما توجعه مظاهر الخديعة والاستلاب المفروضة، مع تحريك ودغدغة الشعور لرفض ونفض الغبار القديم، وعدم الرضوخ للسلطة القمعية، راحلا عبر الأزمان بين الشمال والجنوب للبحث عن جنس مفقود يدعى "الحرية"، كل هذه الدلالات تتجسد في قوله:

أحاول رسم بلادٍ
تكافئني إن كتبتُ قصيدة شعر
وتصفح عني، إذا فاض نهر جنوني
أحاول رسم مدينة حب
تكون محررة من جميع العقُد..
فلا يذبحون الأنوثة فيها..
ولا يقمعون الجسدْ!! (25).

ليصل في النهاية، ويتصور شكل وطن مجازي طالما حلم برسمه، واستعادة مكانته في بطن أمه، لكن أليس الرحم هو فردوس الإنسان المفقود؟! فالمحاولة ثابتة وما يحلم به متغير في بعض المحطات، إلى أن أصبحت القصيدة قائمة على تكرار الفعل (أحاول) بمعناه الثابت الدال على الطموح أو الحلم، ويتجلى ذلك في قوله:

أحاول أن أتصور ما هو شكل الوطن؟
أحاول أن أستعيد مكاني في بطن أمي
إلى أن يقول:
أحاول أن أتخيل جنة عدنٍ (26)

مثلما يكرر الفعل (سقطتْ) في قصيدة "المهرولون" بقوله:

سقطت غرناطه
- للمرة الخمسين- ، من أيدي العرب
سقط التاريخ من أيدي العربْ
سقطت أعمدة الروح، وأفخاذ القبيلةْ
سقطت كل مواويل البطوله
سقطت إشبيليه..
سقطت أنطاكيه..
سقطت حطينْ من غير قتال..
سقطتْ عموريه..
سقطت مريم في أيدي الميلشيات(27).

تكرر فعل السقوط في هذا المقطع تسع (09) مرات على نحو متتابع، وجاء هذا الفعل في بداية كل سطر شعري، ويسمى هذا النوع عند "حسن الغرفي" بتكرار البداية، أو التكرار الاستهلالي، وهو "الذي تتكرر فيه اللفظة أو العبارة في بداية الأسطر الشعرية بشكل متتابع، أو غير متتابع"(28)، وهذا التكرار الفعلي يعمل على تكثيف معنى السقوط، الذي لا يكون في أصل دلالة الكلمة إلا للأجسام نحو الأسفل، بعد ارتفاعها، في حين لا يكون سقوط الكائن الإنساني إلا عن قيام، كما قرن الشاعر هذا السقوط بالعدد "الخمسين" الذي وإن ارتبط في جزء منه بنصف قرن على وجود دولة إسرائيل (1945- 1995)؛ فإنه يدل من جهة أخرى على الكثرة التي قد لا تنهض من تحت وطأتها همة، هذا وقد اتخذ بعض الأماكن مثل (اشبيليه، أنطاكيه، حطين، عموريه) لإحياء الزمن الذي تلبس به فعل السقوط، ولأنها ارتبطت بفترات زمنية لها خصوصياتها الحضارية والفكرية، ولاسيما العلمية، ولها انجازاتها الفذة أكثر مما هي أمكنة، ولم

يبق منها إلا معالمها، بل آثارها، فذكر الشاعر هذا إلا استهاجة للمتلقي، مثلما يهتاج الإنسان لرؤية مسقط الرأس أو لتجربة العشق الأولى، وذلك كما يقول شاعر:

أمر على الديار ديار ليلى أقبّل ذا الجدار وذا الجدارا

و ما حب الديار شغفن قلبي و لكن حب من سكن الديارا(29)

فكان ذكر تلك الأسماء التي ذكرها الشاعر (من غرناطة إلى مريم) إلا ليحي القيمة التي تنطوي عليها هذه الأسماء، وهي الشعور بالمرارة من خلال إقامة نموذجين متضادين سابق مشرق، وحاضر مظلم.

وفي قصيدة "سرقوا منا الزمان العربي"، كرر الشاعر فعل (سرقوا) على نحو غير متتابع، متوزعا في ثنايا القصيدة، حاملا معنى النهب والأخذ بقوة (ماديا/ معنويا)، حيث ابتدأ الشاعر بسرقة الزمان العربي- من طرف العدو- ككيان عام كلي ثم يتسلسل بعد ذلك في التفصيل، أو ما يحتويه هذا الزمان العربي، فما العفة والطهارة والطموح إلا مقومات ترتكز عليها الشعوب العربية، لكن هذه المقومات أصبحت مفقودة، وما سرقة "فاطمة الزهراء" إلا رمز لفقدان الكرامة والعفة والشرف العربي حيث يقول الشاعر:

سرقوا منا الزمان العربي

سرقوا فاطمة الزهراء

من بيت النبي(30).

إن في إعادة نكإ الجرح زيادة في الإحساس بالألم، وتقليبا للمواجع، هذا ما جسده "نزار" في قصيدة "سرقوا منا الزمان العربي" في قوله:

يا صلاح الدين

باعوا النسخة الأولى من القرآن

باعوا الحزن في عين علي

يا صلاح الدين

باعوك وباعونا جميعا

في المزاد العلني(31).

فبعد السرقة يأتي فعل البيع الذي كرره الشاعر في هاته الأسطر الشعرية، نظرا لعسر الجرح وضرره، وتجاوزه من سرقة الشرف والكرامة إلى تدنيس للقرآن الكريم.

إذا كانت كل قصيدة تحتوي على زمنها الخاص، بيد أن هذا الزمن يأخذ أكثر من وجه؛ فإن الوقوف على الزمن يعد شكلا من أشكال الغوص والنفاذ إلى أحد المحاور الرئيسية التي تقوم عليها القصيدة، التي تحدد درجة الثبات أو التحريك للأحداث، سواء تجذر ذلك في المقطع الواحد أو عبر مقاطع القصيدة المختلفة.

إن تكرار زمن الفعل الماضي يضفي نوعا من الثبات على الحدث، كما أنه يحيلنا على تداعيات ما حدث على نهج لا يمكن تغييره، وبما أن الزمن قد مضى وانتهى فلم يبق في نهاية الممر إلا أفعال الماضي، التي اتخذها "نزار" كأدوات يعبر بها عما حرك نظرته للحياة العربية، وزعزع رؤيته للوجود العربي، مدافعا عن ممتلكات وطنه التي اغتيلت، ومناضلا من أجل حريته التي استلبت، فالفعل الماضي قد عبر عن معاني تنساب شجنا وحرقة، لكن الماضي وإن مضى، إلا أن دلالاته ظلت تنسج خيوط الحزن على ذاكرة القصائد الأربع.

وإن كان الشاعر قد عمد إلى تكرار فعل الماضي في القصائد الأربع، فإننا نلحظ غلبة الفعل المضارع خاصة في قصيدتي "هوامش على دفتر النكسة"، و"متى يعلنون وفاة العرب"، وهذا ليس غريبا في شعر "نزار"، ولا بغريب على شاعر يتحدث في هذه الخطابات الشعرية باسم قضية عربية واقعة، يسعى ويطمع إلى التحرك والانطلاق منها إلى أي بعد إنساني مرتبط به على وجه التخصيص أو بغيره عامة.

فاستنجاد الشاعر -إذن- بالأفعال المضارعة، أمر طبيعي؛ لأنه يقر لنا الواقع العربي الراهن، هذا الواقع الذي يطلب منه "نزار" أن يحاول أكثر من ثلاثة وعشرين(23) مرة رسم بلاد تسمى "العرب"، ضمن قصيدة "متى يعلنون وفاة العرب"، وكأن الفعل الماضي لا يمتلك أدوات الرسم، أو أن علبة الرسم قد انتزعت منه، واستخدام الشاعر للأفعال المضارعة وسيلة وأداة يبعث بها الوعي، وتهول قلوب من يسكنون بلاد العرب، هذا ولا يخفى على القارئ أن ما يطلع به الفعل المضارع من قدرة على رفد الحدث بحرية الحركة والاضطراب وقدرة على استيعاب الماضي وبعثه من جديد، وذلك واضح في قوله من قصيدة "متى يعلنون وفاة العرب":

وتسمح لي أن أمارس فعل الهوى
ككل العصافير فوق الشجر..(32)

كما نلحظ في بعض المحطات الشعرية استخدام الشاعر للفعل المضارع، الحامل لدلالة الوقوف على الواقع، ونقله لما سيكون عليه مستقبلا ضمن التصور النزاري.

يقول في قصيدة "هوامش على دفتر النكسة":

نريد جيلا غاضبا
نريد جيلا يفلح الآفاق
وينكش التاريخ من جذوره
وينكش الفكر من الأعماق
نريد جيلا قادما مختلف الملامح

لا ينحنى.. لا يعرفُ النفاقْ..
نريدُ جيلا، رائدا، عملاق..(33)

ما نراه في هذا المقطع الشعري تراتبية النسق التكراري لزمن الفعل المضارع، فمثل هذه التراتبية تؤول إلى وحدة زمنية مطلقة، تجتمع فيها كل الأحداث والمعاني المختلفة، وذلك من خلال تكرار فعلي (نريد، ينكش).

ومما هو جدير بالذكر هو سر غياب فعل الأمر، إلا فيما وجد بنسبة قليلة جدا لا ينبغي حسبانها، ويعود ذلك إلى أن ما تطرحه الدوال على المستوى الأفقي لا يحمل في ثناياه سوى ظاهر يدعى الوضوح، والمتأمل لهذا الاضمحلال والغياب الأمري، يدرك حقيقة النداء الصريح المختفي خلف هذا الغياب، إذ إن الشاعر في وضع لا يفرض عليه أن يأمر أحد؛ لأنه جعل من قضية الشعوب العربية سحابة سوداء تمس كل البلدان العربية، بل قضية شعب، وبلاد، أو كيف يأمر وطنا قد حان وقت وفاته وتشييع جنازته؟!.

3- تكرار الجملة:

يأتي تكرار الجمل بأشكال متباينة، فقد "يكون متتابعا.. والشاعر قد يكرر جملة في بداية كل مقطع من مقاطع قصيدته أو في نهايتها، أو في بداية القصيدة ونهايتها، أحيانا في بداية ونهاية كل مقطع"(34)، هذا وقد اختلف الأمر في تكرار العبارة بين القصيدة التقليدية والحداثية، إذ أصبح تكرارها - العبارة- مظهرا أساسيا في هيكل القصيدة، ومرآة عاكسة لكثافة الشعور المتعالي في نفس الشاعر، وإضاءة معينة للقارئ على تتبع المعاني والأفكار والصور(35).

كرر الشاعر جملة النداء المتمثلة في (يا صلاح الدين) من قصيدة "سرقوا منا الزمان العربي" فيستحضر الشاعر هذه الشخصية كرمز للحرية؛ لأنها حررت فلسطين من أيدي الصليبيين، ووحدت بين الشام ومصر، حيث تتعالى مكانة "صلاح الدين" أثناء مخاطبة الشاعر له، فيناجيه ليعلمه أن حكام العرب تخلوا عن فلسطين وعن الشعب العربي بأكمله، حيث يقول الشاعر:

يا صلاح الدين
باعوك وباعونا جميعا
في المزاد العلني (36)

مثلما يكرر الشاعر جملة (سرقوا منا الزمان العربي)، التي اتخذها عنوانا لقصيدته حيث يقول:

سرقوا منا الزمان العربي
سرقوا فاطمة الزهراء

من بيت النبي (37)

فعبارة (سرقوا منا الزمان العربي) تحيل على استلاب الغرب لمكانتنا العربية، وتاريخنا العربي، فالشاعر عندما أراد التعبير عن ضياع تاريخ الشعب، استعمل لفظة (الزمان) التي نتحسس من ورائها تأثر الشاعر وتأجج مشاعره التي تلبسها الثورة والغضب، ويعتريها الحزن والألم.

كرر الشاعر جملة الاستفهام المتمثلة في (هل جاء زمان؟) في قصيدة "سرقوا منا الزمان العربي"، حاملا معنى التعجب والاستنكار، ويظهر ذلك في قوله:

هل جاء زمان
صار فيه النصر محظورا
علينا يا بني؟! (38)

فجاء الاستفهام هنا يفيد الاستحالة؛ استحالة النصر العربي، ثم يؤكد الشاعر هذه الاستحالة، وهذا التنكر من خلال قوله:

ثم هل جاء زمان
يقفُ به السيفُ متهمًا
عند أبواب القضاء العسكري؟(39).

استنبطنا هذا التوكيد من خلال استعمال الشاعر للحرف (ثم) التي "تفيد توكيد الجملة"(40).

يتخذ الشاعر من تكرار الجملة النداءية (يا أيها الأطفال) منطادا يعلو به في سماء الأمل والبراءة، وذلك من خلال قوله في قصيدة "هوامش على دفتر النكسة":

يا أيها الأطفال
من المحيط للخليج، أنتم سنابل الآمال(41)
فكأنه يعقد أمل متوقعا في جيل الأطفال القادم .

مثلما يتخذ الأطفال رمزا للجسد الطاهر، والثغر الباسم، وذلك ينجلي في قوله:

يا أيها الأطفال
أنتم، بعدُ، طيبون
وطاهرون كالندى والثلج، طاهرون
لا تقرأوا عن جيلنا المهزوم، يا أطفال(42).

ينادي الشاعر أطفال الطهر، وأطفال النصر، معلقا كل الآمال المستقبلية على الجيل الطفولي الجديد، وذلك باستبدال قشرة الفكر العربي السابق، وانتظار بذور

الخصب والنماء التي ستزرع لاحقا، لتحول الحياة من عقمها إلى أرض إنجاب، ويتجلى ذلك أكثر وضوحا في قوله:

يا أيها الأطفال
يا مطر الربيع، يا سنابل الآمال
أنتم بذور الخصب في حياتنا العقيمة
وأنتم الجيل الذي سيهزم الهزيمة..(43).

فالشاعر يقرن الأطفال بالمطر، والسنابل، وبذور الخصب، وذلك للدلالة على النماء والحياة، أو بالأحرى نزع أمشاج العقم، وحل محلها خلايا الإنجاب.

مثلما يردد الشاعر جملة الجار والمجرور من قوله في قصيدة "متى يعلنون وفاة العرب":

وتابعت كل الحروب على شاشة التلفزهْ...
فقتلى على شاشة التلفزهْ...
وجرحى على شاشة التلفزهْ
ونصرٌ من اللّه يأتي إلينا..
على شاشة التلفزهْ!!(44) .

يشير "نزار" إلى ثنائية الثبات والتغير- من خلال هاته الأسطر الشعرية- فـ (شاشة التلفزة) تعد وسيلة ثابتة، في حين يتجسد التعدد والتنوع فيما يجري داخل الحروب، فيومٌ قتلى يشاهدهم الشاعر على شاشة التلفزة، وغدا جرحى على شاشة التلفزة أيضا، وهكذا دواليك إلى حين انتظار النصر من اللّه.

ردد الشاعر الجملة الاستفهامية الآتية (متى يعلنون وفاة العرب؟ " أثناء لحظة الإقفال الشعري من قصيدة "سرقوا منا الزمان العربي"، وصياغة الشاعر لهذا السؤال لا بطلب الإجابة، وإنما لتعميق جدوى السؤال (فمتى) "تستعيد صور الذاكرة أو التوقع في مساحة الزمان حالة القبول أو الرفض أو الاشتراط"(45).

فلم يبق سوى أن نعلن وفاتنا نحن العرب، والمصدر (وفاة) ينزاح عن معناه الحقيقي، وهو الموت إلى معنى آخر، وهو ضياع هيبة العرب، ومكانتهم، فأضحوا بجبنهم وتخاذلهم كالموتى، ينتظر الشاعر ويطلب منا انتظار إعلان وفاتهم.

الهوامش:

(1) فايز عارف القرعان، في بلاغة الضمير والتكرار، دراسات في النص العذري، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، 1431هـ/ 2010م، ص119.

(2) فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، دار الفارسي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2004، ص38.
(3) حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، د ط، 2001، ص48.
(4) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1962، ص276.
(5)المرجع نفسه، ص280.
(6) فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2004، ص38.
(7) ينظر، إيمان الكيلاني، بدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2008، ص279.
(8) حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص82.
(9) أماني سليمان داود، الأسلوبية والصوفية، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 2002، ص67.
(10) روائع نزار قباني، دراسة وإعداد، سمر الضوى، تقديم، محمد ثابت، دار الروائع للنشر والتوزيع، ط3، 1424هـ/ 2004م ، ص133.
(11) المصدر نفسه، ص140.
(12) المصدر نفسه، ص145- 146.
(13) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط4، 1999، ص58.
(14) مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1987 ص37.
(15) روائع نزار قباني، دراسة وإعداد سمر الضوى، تقديم، محمد ثابت، ص136- 137.
(16) حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص82.
(17) فهد ناصر عاشور، التكرار عند محمود درويش، ص60.
(18) حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص84.
(19) مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، ص38.
(20) روائع نزار قباني، دراسة وإعداد، سمر الضوى، تقديم، محمد ثابت، ص127.
(21) المصدر نفسه، ص132.
(22) المصدر نفسه، ص141.
(23)المصدر نفسه ، ص150.
(24) المصدر نفسه، ص150 .
(25)المصدر نفسه ، ص137.
(26)المصدر نفسه، ص139.
(27)المصدر نفسه ، ص146.
(28) حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص95.
(29) ينظر، نواري سعودي أبو زيد، في تداولية الخطاب الأدبي، المبادئ والإجراء، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، سطيف، الجزائر، ط1، 2009، ص59- 60.
(30) روائع نزار قباني، دراسة وإعداد، سمر الضوى، تقديم، محمد ثابت، ص152.
(31) المصدر نفسه، ص152.
(32)المصدر نفسه، ص136.
(33)المصدر نفسه، ص133- 134.
(34) إيمان الكيلاني، بدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2008 ص291.
(35) فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص101.
(36) روائع نزار قباني، دراسة وإعداد، سمر الضوى، تقديم، محمد ثابت، ص152.

(37) **المصدر نفسه، ص**152.

(38) **المصدر نفسه، ص**153.

(39)**المصدر نفسه، ص**153.

(40) **فهد خليل زايد، الحروف، معانيها، مخارجها، وأصواتها في لغتنا العربية، دار الجنادرية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط**1، 2008، **ص**120.

(41) **روائع نزار قباني، دراسة وإعداد، سمر الضوى، تقديم، محمد ثابت، ص**134.

(42) **المصدر نفسه، ص**134.

(43) **المصدر نفسه، ص**135.

(44) **المصدر نفسه، ص**143.

(45) **أسيمة درويش، تحرير المعنى، دراسة نقدية في ديوان أدونيس "الكتاب** 1"، **دار الآداب، بيروت، ط**1، 1997، **ص**289.