البنى الأسلوبية في " هوامش على دفتر النكسة " لنزار قباني.

بقلم

د/ حنان بومالي(*)

ملخص

يتضمن الخطاب الشعري النزاري جماليات لغوية وأسلوبية عديدة، تختبئ وراء بنيته وملفوظاته وأدائه المميز، وشكلت قصيدته "هوامش على دفتر النكسة" بيئة خصبة للدراسات الأسلوبية، فقد كثرت فيها طرق التعبير والتصوير، وتعددت ظواهره الأسلوبية وخصائصه اللغوية، لذلك يستمد هذا المقال شرعيته من كشف هذه الآليات اللغوية والأسلوبية التي استطاع بها نزار قباني أن يرسل خطابه السياسي للمتلقي، ويحسسه بموضوعاته، وعمق تجربته الشعرية والسياسية.

الكلمات المفتاحية: الأسلوبية، دفتر النكسة، نزار قباني.

المقدمة

لا يخفى على الدارسين أهمية الدراسات الأسلوبية ضمن حقول دراسة الأدب، ومنه الشعر، إذ أصبحت وسيلة مثلى في الكشف عن جماليات الأدب من خلال سبر أغواره، وتشريح نصوصه، وفك رموزه، كما اصطلح عليه الحداثيون، ومن ثم تأشير بنياته ذات الهيمنة الأسلوبية على بقية بنيات النص الأخرى.

وربما لا نبالغ إذا قلنا إن الدراسات الأسلوبية تمثل خير وسيلة للنقاد تعينهم على تجلية قيمة النص الأدبي، إذ إنها تعتمد في تطبيقها على قواعد علمية محددة، تجعل من الآراء التي يمكن أن تنتج

(*) أستاذ محاضر صنف "أ" قسم اللغة والأدب العربي . معهد الآداب واللغات. المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف ـ ميلة. boumalihanan@yahoo.fr

تاريخ الإرسال: 2017/09/22 تاريخ القبول: 2018/05/20

أحكاما متصفة بالموضوعية والعلمية أيضا،[1] ولئن كان التراكم الأسلوبي من السمات والأنساق الشعرية التي تميز نصوص الشعر العربي المعاصر، فإن النص الشعري النزاري "هوامش على دفتر النكسة" كتب بلغة تمتلك كامل الفاعلية في الذوق والأسلوب، بعد المعاينة السياقية لنص القصيدة والتي اختيرت تبعا لقدرتها على بلورة البنيات الشعرية المرصودة.

أولا- البنى التركيبية:

إن النص الأدبي مجموعة من الألفاظ ، و« الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة، وإنما تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها، أو ما أشبه ذلك، مما لا تعلق له بصريح اللفظ»[2]، والمقصود بالملاءمة هنا النظم، الذي يعني في أقرب معانيه تعليق الألفاظ بعضها ببعض ويكون هذا التعليق على وفق مقتضيات قواعد النحو.

وإذا كان الشعر يسعى باستمرار إلى خرق النحو[3] على حد تعبير **أ.غريماس A.Greimas** فإن هذا لا يعني أن لغة الشعر نسق مطلق لقواعد اللغة العادية، وإنما توسيع وإغناء لهذه القواعد تقتضيها خصوصية تركيب اللغة الشعرية، تبعا لعاملين أساسيين:

1- إن النحو الشعري نحو إيقاعي، حيث يخضع لضرورات إيقاعية بمقتضاها تصبح المؤشرات النحوية أوليات ذات فاعلية داخل السياق الشعري، وبفعل التعايش القائم بين الإيقاع والتركيب، تصير «قوانين تأليف اللغة الشعرية هي نفسها قوانين الإيقاع التي تعقد الطبيعة النحوية للشعر،[4]» وهو الأمر الذي يؤدي إلى إنتاج العديد من صور التوازي الشعري.

2- إن النحو الشعري يمارس فعله في مساحة أوسع من الجملة، حيث تصبح مؤشرات التعلق النحوي من أبرز الأسس المساهمة في بناء وحدة النص عبر سلسلة من المتتاليات المتوازية، وهذا وجه من وجوه اتحاد أجزاء الكلام وارتباط بعضها ببعض ارتباطا دقيقا بفعل اتحاد مواقع أجزاء السلسة الكلامية.[5]

والحق إن تركيب الصيغ والعبارات شديد الالتحام بعملية الإبداع، فلو نظرنا إلى الغرض أو المعنى من غير أن نولي العلاقات النحوية من حيث فعاليتها في تلك الأغراض، فإننا نبتعد عن الإدراك الحقيقي لعملية الإبداع، إن هذه العلاقات القائمة في التراكيب تخلقها أدوات نحوية مألوفة، ولكن استعمالها في كل جنس أدبي يقدم عطاء فنيا جديدا، فالنحو في العملية الإبداعية كما في

التحليل الأسلوبي؛ ليس عنصرا هامشيا، أو ثانويا، بل هو لحمة هذه العملية وسداها في الشعر والنثر، وهو الذي يظهر الشكل والأسلوب مغلفا بروح الأديب الذي أنتجه.[6]

ولما كان الشعر في أحد أوصافه يمثل فن اللغة، كما قال فاليريValery،[7] وكل شاعر يعرف بما يقوله وليس بما يفكر فيه،[8] فإن على البحث بوصفه يعالج نصا شعريا، أن يميط اللثام عن خصائص الأسلوب النزاري في مستوى التراكيب، وغيره من مستويات الكلام، للوقوف على جماليات لغته الشعرية.

ومن خلال رصد الظواهر الأسلوبية ضمن مستوى التركيب في قصيدة "هوامش على دفتر النكسة"، كشف البحث عن مجموعة من الخصائص الأسلوبية طبعت أسلوبه الشعري، حتى ميزته عن غيره من الشعراء العرب المعاصرين، منها ما يوصف بكونها عدولا عن القاعدة، وأخرى مثلت ظواهر أسلوبية انفرد بها الشاعر واستأثرها بعنايته، حتى صارت مؤشرات أسلوبية تتراءى للقارئ، ولعل أهم تلك السمات ما يأتي:

1- التقديم والتأخير: يمثل عنصر التقديم والتأخير عاملا مهما في إثراء اللغة الشعرية، وإغناء التحولات الإسنادية التركيبية في النص الشعري، مما يجعله أكثر حيوية، ويبعث في نفس القارئ الحرص على مداومة النظر في التركيب، بغية الوصول إلى الدلالة بل الدلالات الكامنة وراء هذا الاختلاف أو الانتهاك والشذوذ.[9] ويمكن لمتلقي النص الشعري للقصيدة أن يقف عليى التقديم والتأخير، حين يقدم الجار والمجرور على المتعلق به، وهو «انزياح في مستوى التركيب يتم من خلال تقديم المتعلقات على ما تعلقت به من عوامل، وقد يكون سبب تقديمها لكونها مناط اهتمام الشاعر، وقريبة من نفسه»[10]، وهذا في الحقيقة سبب عام تتفرع منه، وتتصل به أسباب نفسية أدق تعود إلى خلجات نفس الشاعر المتنوعة، فمن سياقات تقديم المتعلق على متعلقه، قول نزار:

بالناي والمزمار
لا يحدث انتصار.[11]

إن قوله: "بالناي" والمعطوف عليها و"المزمار"، جار ومجرور تقدم على متعلقه "لا يحدث انتصار"، أوحى بتكشف معنى التأكيد على أن الانتصار لا يقدمه الناي ولا المزمار، كما يفيد الإصرار على رفع الانتكاس والفشل على الشعوب العربية الغرقى في حفلاتها وأفراحها ظنا منها أنها تنشلها من براثن الظلم والطغيان.

2- الحذف: يعد الحذف «من الظواهر الأسلوبية عن طريق الانزياح التركيبي، والتي تعكس

جمالا على النص الشعري، وهو من أبرز الوسائل الشعرية التي يسند إليها المبدع من أجل إثراء نصه أدبيا، وتتمثل هذه الوسيلة بإسقاط عنصر من عناصر البناء اللغوي ويكون على الأغلب أحد طرفي الإسناد»[12]، ويتنوع الحذف في القصيدة النزارية، حسب حاجته إلى تنشيط خيال المتلقي، ومن ذلك قوله: خمسة آلاف سنه

ونحن في السرداب... [13]

في هذا البيت حذف الخبر، والتقدير على الأرجح "خمسون ألف سنة مضت، ولعل حذف الخبر أفاد التضخيم لشأن السنوات التي عاشها العرب ويعيشونها تحت السرداب، فجاء الحذف كبؤرة دلالية توحي بالتهويل والتضخيم وبيان سوء الحال.

لقد أضفى نزار على متنه الشعري ملمحا أسلوبيا دل من خلاله على براعته وقدرته على الاختصار، فإنك ترى أن «النفس تتفادى من إظهار المحذوف وتستأنس إلى إضماره، وترى الملاحة كيف تذهب إذ أنت رمت التكلم به»[14]، كما في قوله:

الناس يحسبونكم

نوعا من الذئاب... [15]

إن قوله: "الناس يحسبونكم" خبر لمبتدأ محذوف تقديره "هم "، ولقد أفاد الحذف هنا تأكيد جهل الناس بحقيقة العرب، لأنه يقول في بيت سابق "فالناس يجهلونكم"، ثم إن هذا الاختيار الأسلوبي "الحذف" يرد بكثرة في المتن الشعري "هوامش على دفتر النكسة"، ليمثل انزياحا في مستوى التركيب، ومن ثم يلفت انتباه المتلقي، ويفاجئه بالانحراف التركيبي، محققا فيه الإثارة.

3- الفصل بين المتلازمين: إن الوصل بين المتلازمين أمر واجب الحفظ عليه، التزاما باتساق الخطاب نحويا، ولكن الشعراء لا تهمهم من اللغة أن تؤدي ما تؤديه بوصفها معيارية، وإنما يهمهم منها أن تحمل مكونات نفوسهم من جهة، وأن تحقق قدرا من الجمالية يبتعد فيها عن العادي والمألوف، إلى لغة الانتهاك، والشرخ من جهة أخرى، تلك اللغة التي تزيد من مسافة التوتر لدى القاري لتجعله دائم التواصل معها، باحثا عن تأويل للمشكل منها، وغير المؤتلف،[16]ويسجل المتلقي للقصيدة بعض مواطن الفصل التي مارسها الشاعر نزار قباني، بوصفه شاعرا منفتحا على الشعرية العربية الساخنة والملغومة بالاحتمال والتجريب، كما في قوله: ومخبروك دائما ورائي[17]

يفصل الشاعر هنا بين المبتدأ (مخبروك) والخبر (ورائي) بلفظة دائما، ولا شك أن مثل هذا الفصل يحمل دلالات ما كانت لتنتج دون هذا الفصل في الأسلوب، حيث إن تقديم لفظة (دائما)

يوحي بأن الشاعر كان دائما محاصرا بالجواسيس والخونة، وأنهم يتتبعون أثره أنى كان وحيثما حل وارتحل.ويفصل الشاعر بين الفعل (يكتبون) والمفعول به (أسماء) بشبه الجملة (عندهم)، في قوله:

يستجوبون زوجتي...
ويكتبون عندهم أسماء أصدقائي...[18]

إن مثل هذا الفصل يحمل دلالات جديدة ترتبط ارتباطا مباشرا بأحاسيس الشاعر، فقدم الظرف (عندهم) على لفظة (أسماء)، وهذا إيحاء منه بسوء المعاملة التي يتعرض لها الشاعر وأهله من زوجته إلى أصدقائه، وهذا الفصل ينتج جمالية في الأسلوب لأنه يفيد إيحاءات كثيرة.

4- أسلوب الحوار: يختلف الحوار في الشعر بطبيعته عن الحوار في المسرح أو القصة، غير أنه لا يبتعد عنهما من حيث «إضافة الوظيفة الناتجة عن الحوار، فهو في الشعر إن جاء مختزلا ومكثفا، إلا أنه يحمل في طياته من الدلالات والجماليات التي لا تكون في قالب آخر»[19]، مسهما في بنائية النص من حيث الترابط بين أجزائه ومقاطعه.

ولأن الحوار «عرض درامي الطبع للتبادل الشفاهي، يتضمن شخصيتين أو أكثر»[20]، فإن المتن النزاري لا يخلو من أسلوب الحوار، كما في قوله:

قلت له: يا سيدي السلطان
كلابك المفترسات مزقت ردائي...
ومخبروك دائما ورائي[21]

ويسمى هذا الأسلوب بالحوار الخارجي، وهو «أسلوب يقوم أساسا على ظهور أصوات – صوتين على أقل تقدير- لأشخاص مختلفين»[22]، ويتناول موضوعات شتى للوصول إلى هدف معين، وهدف نزار هنا هو أن يوضح للسلطان لو أتيحت له الفرصة، الحالة التي يعيشها جراء المعاملة السيئة من جنده وجواسيسه.

ولا يملك الشاعر بين يديه إلا الكلمة أداة للتغيير، لذا يراهن عليها بكل قوة بغية إحداث الخلاص المنشود، قبل اكتشافه مع مرور السنوات خسارة رهان كهذا في مجتمعات لا تعرف إلا الظلم والتعسف واللاعدل، وإن كان يفتح معها بوابات الحوار من السلطان إلى عسكره، فيقول:

لو أحد يمنحني الأمان
من عسكر السلطان
قلت له:

لقد خسرت الحرب مرتين
لأنك انفصلت عن قضية الإنسان...[23]

إن مأساة هذه الأمة العربية كما أحسها نزار، تكمن في كون سلطانها وشعبها يعيشون خارج الزمن، وما أحوجهم إلى من ينثر عليهم أمطار الأمان وبركات الاستقرار والطمأنينة والخير.

ثانيا- البنى الصوتية:

لا يختلف اثنان في أن موسيقى الشعر منبع سحره، وسر جماله، ومظهر تميزه عن سائر فنون القول، فهي أول ما يطرق الأسماع، فتشدها وتتسلل إلى القلوب، فتأسرها زمنا طويلا، وقد قيل«... لا شيء أسبق إلى الأسماع وأوقع في القلوب، وأبقى على الليالي والأيام من مثل سائر، وشعر نادر»[24].

ثم إن الإيقاع يشكل سمة من السمات التي تقوى من خلالها على إدراج نص معين في خانة الشعر وفصله عن النثر، ولعل هذه السمة التي تميز الشعر ظلت ملازمة له إلى يومنا هذا، والموسيقى الداخلية سر العبقرية عند الشعراء والأدباء، وهي «السحر الذي ينشأ حين نتجاوز الكلمات على نحو مخصوص، وهي طريقة الاستهواء الصوتي في اللغة»[25].

والإيقاع في حقيقته لا يقتصر على الوزن فحسب، وإنما آثار الإيقاع تنبع من قيم التوازي الصوتية التي تعتبر أساسية في كل شعر أصيل، ولا يختلف في ذلك الشعر المنظوم عن الشعر المنثور أو النثر الشعري، حيث ترتبط هذه القيم بعنصر التخييل الشعري فتخلق ما يسمى بالصورة الإيقاعية، أي الصورة التي تغتني بضرورات إيقاعية.

ولا يعني هذا أن دور الوزن معطل في لغة الشعر، بل إن الاستثمار الجيد للوزن يسهم بقدر وافر في تمتين الروابط النظمية للغة الشعرية، بحيث إذا عمدنا إلى إلغاء الوزن من هذه اللغة سيحطم البناء النحوي المتماسك بواسطة الكلمات، ذلك لأن الوزن هو الذي يفرض على مستوى محور الاختيار مجموعة من الاختيارات الممكنة التي يقتضيها محور التأليف، باعتباره المعيار الذي نصف وفقه مجموعة من الكلمات بالمقبولية أو عدمها في صيغة شعرية مختارة.[26]

أ- الموسيقى الخارجية:

1- الوزن: لقد جد النقاد القدامى الشعر بأنه كلام موزون مقفى؛ وهذا يوحي بوجود ارتباط تلازمي بين الشعر والوزن، فهو الركن الأساسي والأكثر ثباتا من بين أركان الشعر،[27] فظل عنصر

الوزن صامدا ومتلازما بالشعر على الرغم من إحداث التغيرات في بقية العناصر.

ويعد الوزن الإطار العام للموسيقى الخارجية للقصيدة، إلا أن القدماء ميزوا بين العروض والقوافي، فعدوهما علمين منفصلين، على الرغم من صلة التكامل بينهما، ومما لا شك فيه أن الوزن في القصيدة يقع على جميع اللفظ الدال على معنى، فاللفظ والمعنى والوزن عناصر تمتزج مع بعضها فيحدث من ائتلافها بعضها إلى بعض معاني يتكلم فيها.[28]

وفي الشعر العربي حرص عظيم على عنصر الرنين الموسيقي، فهو «يكاد يكون موقوفا على إطراب الأذن أولا، فتلاوته لا تجمل إلا صائتة، ولعل هذا الرنين الموسيقي هو الذي حتم التزام القصيدة بالعروض الواحدة، والضرب الواحد، والقافية الواحدة، وهذه الصلة الوثيقة التي أحسها العرب بين الشعر والموسيقى في لغتهم، جعلت بعض النقاد المحدثين يرى في اللغة العربية لغة شاعرة، بنيت على نسق الشعر في أصوله الفنية الموسيقية»[29].

وقد جاءت قصيدة نزار قباني على بحر الرجز، وهو أحد البحور الخليلية الستة عشر، وهو مكون من ستة أجزاء سباعية، وتفعيلته هي: مستفعلن، وهي تفعيلة فرعية مكونة من سببين خفيفين ووتد مجموع: /0/0//0، ولذا يعد بحرا من البحور الموحدة التفعيلة، أي الأبحر الصافية، وهي البحور ذوات التفعيلة الواحدة المكررة.

ويسمى هذا البحر رجزا، لأنه أكثر بحور الشعر العربي تغيرا واضطرابا، زحافا وعلة وشطرا وجزءا ونهكا، فكان كالناقة الرجزاء التي يرتعش فخداها، وقيل لأن أكثر ما يستعمل العرب منه المشطور الذي يقوم على ثلاثة أجزاء، فيشبه الراجز من الإبل الذي تشد إحدى يديه، فيبقى على ثلاثة قوائم.[30]

ينبني النص الشعري النزاري "هوامش على دفتر النكسة" على تفعيلة الرجز باحتمالاتها الممكنة، وبمراعاة التقسيم الذي أجريناه على النص عند التقطيع الكمي لكل مقطع، تستنتج أن فاعلية النقص عبر دينامية الخبن على وجه الخصوص، هي المهيمنة كما هو واضح من نسبتي النقص والتمام: نسبة التمام 24.95٪، نسبة النقص 75.04٪.

بمعنى أن فاعلية النقص هي المهيمنة، حيث تشغل ضمنها دينامية الخبن نسبة 75.04٪، وهذا يعني أن ما يقترن بالنقص من تفعيلات مطوية أو معلة، ترد على وجه الخصوص في أضرب الأسطر، ويرجع شيوع الزحاف في هذا النص الشعري إلى خصوصية تفعيلة الرجز، أي إلى «طبيعة

هذا الوزن الذي يتركب من ثلاث نوى (فافاعلن)، ولعل سببين متواترين هو ما يسمح بدخول الزحاف عليه»[31].

وإذا انتقلنا إلى معاينة التقطيعين الكمي والصوتي في كل مقطع على حدة، يتبين لنا غلبة دينامية المد على أغلب المقاطع (السادس، والسابع، والثامن...)، في حين تقل نسبة السكون، ذلك أن فاعلية النقص بمستوييها الكمي والصوتي هي المهيمنة على أغلب المقاطع، مع ضرورة الإشارة إلى كون هذه الفاعلية لا تخضع للتدرج نفسه في جميع المقاطع، وإنما تخضع للحالة الشعورية للشاعر، وإلى طبيعة الأداء السردي الذي يخضع للتوتر المناسب لطقوس الحكاية (أسباب النكسة ونتائجها).

2- **القافية:** إن القافية مصطلح «يتعلق بآخر البيت، يختلف فيه العلماء اختلافا يدخل في عدد أحرفها وحركاتها»[32] وما القافية إلا «عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءا مهما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة.»[33]

وتعد القافية من أدق البنيات الشعرية التي تختزل التوازي في أقل كلفة لغوية، ولعل هذا ما ألمح إليه ر.جاكبسون حين تصور القافية «حصيلة مبدأين متلازمين هما: مبدأ التماثل ومبدأ التقابل، بالنسبة للتماثل فهو يقترن بمظهرين أساسيين: أحدهما مظهر التشابه الصوتي، والثاني مظهر التشابه الخطي، حيث تبدو القافية إحدى نقط التقاء التجنيس والترصيع باشتراطها اتحاد الصامت والصائت».[34]

ويمكننا بالعودة إلى النص الشعري لنزار، أن نتبين على مستوى الوظيفة الجمالية أثر التوازي الصوتي من تنميط القوافي، بناء على مظهري التشابه الخطي، حيث كان التجانس واضحا بين أغلب القوافي (القديمة، الشتيمة، الهزيمة، غرابة، الخطابة، ذبابة، ربابة، الصباح، النباح...).

وبعد تجاوز هذه النظرة الكمية باعتبار السمات الصوتية المميزة سنلاحظ أن الاختلاف بين بعض القوافي يظل على مستوى التشابه الخطي، وهو هنا من طبيعة صائتية، كما هو الشأن في الفرق الصوتي بين القافية (الأبواب، الأثواب) المردوفة بواو لينة متحركة، وبين القافية (السرداب، الذباب) الخاليتين من الواو اللينة، وهذا فرق في التقطيع الصوتي، وليس في التقطيع الكمي.

ونتبين عند ربط هذه القوافي بالسياق الدلالي، أنها تفرز إلى جانب الوظيفة الجمالية وظيفة

مبدعة، وهي الوظيفة التي عبر عنها شوبنهور «بالعلاقة الشرطية بين الفكرة والقافية، إذ رأى أنه لأداء مهمة الشعر ينبغي أن تتوثق العلاقة بين الفكرة والقافية وأن ترتبط باطنيا»[35]، وبالعودة إلى قوافي القصيدة يتعين أنها تنسجم مع التقسيم الدلالي إلى سياقين:

❖ سياق ينتهي عند القافية بالعذاب والخراب والدمار، وهو دال على مطلق الصمت والتخاذل الذي يقترن بالموت، وسلسلة القوافي المسترسلة تجسد هذه الدلالة نحو: (القديمة، الشتيمة، الهزيمة، الحزين، الحنين، السكين، السرداب، الذباب، الأبواب...)، وهو الاسترسال الذي أدى إلى استرسال الإحساس بالموت والشعور بالنكسة والعدمية والخذلان في ظل ما هو كائن.

❖ سياق دال على التحول من السكون إلى الحركة، ومن سلسلة القوافي المتتالية (الإحساس، الإفلاس، النعاس، الناس...) والمتعانقة (في الشوارع/الحبالا- أبطالا/أنذالا)، نستنتج أن هذه الحركة مجرد مبادرة من جانب واحد، قد يرمز إلى الفئة القليلة المتنورة (نريد جيلا غاضبا... نريد جيلا... رائدا... عملاق) التي لا تمتلك كل أسباب التجاوز، وهو الأمر الذي يجعل هذه المبادرة تتلاشى أمام هيمنة سلطة الذل والهوان الذي عبر عنه العنوان "النكسة"، والذي يقترن بمجموعة من الصفات (جيل القيء، الزهري، السعال، جيل الدجل، الرقص على الحبال...).

وبهذا يمكن القول إن الموسيقى الخارجية لقصيدة "هوامش على دفتر النكسة"، تبين لنا بما لا يدع مجالا للشك كيف أدى وزن القصيدة وقافيتها دورا بارزا في وسمها بالشعرية، فجعلا منها قصيدة سياسية متميزة، فيها دلالة على التوجع والتفجع والانتهاء والموت والفناء، كما عبرت هذه الموسيقى الخارجية عن المحتوى الفعلي للمتن النزاري بكل خصائصه وإشكالاته، والتفاعل الصميمي مع الرأي العام.

ب- الموسيقى الداخلية:

إن الموسيقى الداخلية هي الإيقاع الذي يتبع المعنى أو الشعور فيلقي بظلاله عليه، وهي عنصر التنغيم أو عنصر الموسيقى التصويرية، التي تصاحب المشهد التعبيري في كل نقلة من نقلات الشعور، وكل وثبة من وثبات الخيال،[36] وتنبني الموسيقى الداخلية على جانبين هامين:اختيار الكلمات وترتيبها، والمواءمة بين الكلمات والمعاني التي تدل عليها.

ولقد دعا المحدثون المهتمون بدراسة موسيقى الشعر وإيقاعه إلى دراسة الأصوات لا الأوزان، وهم يرون أن دراسة خصائص الأصوات التي تكون الوزن الشعري، يمكن أن تكون دراسة علمية

خالصة، لأنها كسائر البحوث الفيزيائية، تقوم على عزل صفة من صفات المادة، ومن ثم تخضعها للقياس.[37]

1- التكرار: يعد التكرار من أهم السمات الأسلوبية في اللغة الأدبية، ويرى "جورج مولينيه George Moliné" أنه «الوسيلة الوحيدة التي لا خلاف حولها لاكتشاف واقعة لغوية وتحديدها في البراغماتية الأدبية، ويمكن لإعادة الواقعة اللغوية، أن يأخذ شكل تكرار الدال مع مدلول واحد، أو تكرار الدال مع مدلول يحقق من جديد في كل مرة، أو تكرار مدلول مع دالات مختلفة»[38]

وإذا قرأنا قصيدة "هوامش على دفتر النكسة"، نلحظ استخدام أسلوب التكرار بشكل واضح، ولعل ما يلفت انتباه المتلقي من تكرار في هذه القصيدة، هو تكرار الفعل "أنعي" في بدايتها حين يقول: أنعي لكم، يا أصدقائي، اللغة القديمة

والكتب القديمة...

أنعي لكم

كلامنا المثقوب كالأحذية القديمة...

ومفردات العهر، والهجاء، والشتيمة

أنعي لكم...

أنعي لكم...[39]

إن تكرار الفعل "أنعي" يتصاعد من بيت إلى الذي يليه، ثم إن الفعل المكرر قد جاء متبوعا بجار ومجرور "لكم"، وهذا التكرار يكشف لنا مدى تأثر الشاعر بنكسة 1967م، وهو يجود بروحه الغريبة وسط شعوب لا تعرف من الكلام إلا مفردات العهر والهجاء والشتيمة.

كما أن هذا الأسلوب في تكرار عبارة "أنعي لكم" أحدث جرسا موسيقيا مما يكثف به الإيقاع الداخلي للقصيدة، وأن هذا الاختيار لهذه العبارة دون غيرها نابع عن تجربة شعورية كامنة في ذهن نزار قباني، فتكرار العبارة يمثل دلالة الإحساس الإنساني الصادق تجاه قضايا أمته المبعثرة على أنقاض النكسة.

ويستمر الشاعر في تكراراته اللفظية في المقطع الحادي عشر، حين يواجه المتلقي تكرارا لفظيا للفعل "يوجعني"، عندما يقول: يوجعني أن أسمع الأنباء في الصباح

يوجعني...

أن أسمع النباح... [40]

إن لهذا التكرار دلالة مهمة، فهو يعني أن آلام الشاعر وتوجعه هو الخيط البارز في هذه القصيدة، وربما الوحيد في هذه التجربة، بحيث يتجسد في قمته حين يسمع الأنباء في الصباح، وكلها تعكس تدهور حال العرب وبيئاتهم جراء النكسة، التي أحدثت تحولا جذريا سلبيا على جميع الأصعدة السياسية والاقتصادية والثقافية وحتى الأدبية.

ويكرر الشاعر في موضع آخر ظرف المكان "وراء" أربع مرات، ليبين محاصرة السلطة لكلمة الشاعر التي لا يريد لها أن تكتم في صدره؛ وإنما يريد لها أن تسهم في فعل التغيير داخل مجتمعه، وذلك في قوله: ومخبروك دائما ورائي

عيونهم ورائي...
أنوفهم ورائي...
أقدامهم ورائي...[41]

إن هذا التكرار أدى إلى تعميق الإيقاع الداخلي من جهة، وتعميق موقف الشاعر من جهة أخرى، حيث يريد أن يبين للمتلقي معاملة السلطة للمثقف الذي يريد أن يغير بكلمته، فيستخدمها سلاحا في وجه الظلم والطغيان.

وعليه فلقد أدى التكرار في هذه القصيدة دورا مهما، فكان من أهم العناصر، إن لم يكن من أبرزها التي أسهمت في وسمها بالشعرية فهو سمة فريدة أوجدتها تجربة فريدة، وهكذا أصبح معيارا خاصا بالنص الشعري المتفرد.

2- **الجناس:** يعد الجناس من الفنون التي من شأنها أن تزيد جمال الموسيقى في الشعر، لأنه يعتمد تكرار أصوات يعينها في البيت الشعري، فيخلق بذلك نوعا من التوافق والانسجام النغمي الناجم عن تردد الأصوات، موفرا إيقاعا موسيقيا تطرب له الآذان، ولعل هذه الفكرة هي الأساس في الإيقاع بشكل عام، فالوزن أساسه تردد تفعيلات متماثلة أو متباينة بين حين وآخر، وكذلك الحال في القافية والفاصلة الموسيقية التي تتكرر في نهاية الأبيات، إلا أن التجنيس يعمل داخل البيت ويحقق إيقاعا من كلمة لكلمة، في حين تحققه القافية من بيت لبيت.[42] ولقد وردت هذه الظاهرة الأسلوبية في قصيدة نزار، وبخاصة منها الجناس الناقص، كما في قوله: بالعنتريات التي ما قتلت ذبابه

لأننا ندخلها...

بمنطق الطيات والربابه...[43]

هناك جناس ناقص بين لفظتي ذبابة وربابة، فالاختلاف بين الكلمتين كان في حرف واحد: الذال، والراء، والنوع نفسه من الجناس يقف عليه المتلقي لقوله:

يوجعني أن أسمع الأنباء في الصباح

يوجعني...

أن أسمع النباح...[44]

فقوله (الصباح/النباح) فيه تواز ناقص، إذ إن الكلمتين اشتركتا في ثلاثة حروف (ب-ا-ح)، وفي الترتيب والهيئة كليهما، وهذا التماثل الصوتي أحدث جرسا موسيقيا مما يكثف به الإيقاع الداخلي للقصيدة. ويكمن الجناس الناقص أيضا في قوله (الأبواب/الأثواب)[45]، وقوله (ردائي/ورائي)،[46] (التراب/الحراب)[47]، (النعال/السعال)[48]، وكل هذه المواطن التي حدث فيها الجناس أدت إلى إحداث جرس موسيقي يضاف إلى الإيقاع الداخلي للقصيدة، ومن جهة أخرى يوحي بما يتلاءم مع ما أراده الشاعر من أحاسيس ومشاعر كامنة في الذات الشاعرة.

ليس التكرار والجناس هما الأسلوبان الوحيدان اللذان مارسهما الشاعر في إطار ما يسمى بالموسيقى الداخلية، وإنما هناك أساليب أخرى كالطباق والمقابلة والتدوير... وغيرها، ولكنها لم ترد بالدرجة نفسها التي ورد بها التكرار والجناس، واللذان شكلا أبرز سمة في تشكيل الموسيقى الداخلية في هذه القصيدة.

ثالثا- البنى الدلالية:

لئن كان الشعر نتاج العلاقة القائمة بين فاعل الكلام والوظيفة الشعرية، فهذا يعني أنه مصدر أصيل من مصادر الإحساس بالكينونة بفعل الوحدة المتميزة لنسقه اللغوي، وتتحقق هذه الوحدة التي يكشف الشعر بمقتضاها عن النزوع إلى الدوام في الذاكرة الإنسانية، عبر مجموعة من سمات التشابه التي يعتبر التوازي من أبلغ صيغها.

وبإمكاننا تصنيف الأطراف المتوازية وفق معايير دلالية، وذلك بالتمييز بين أربع علاقات دلالية، وهي: الترادف والتضاد والاشتراط والاشتراك، ومن الملاحظ أن هذه العلاقات تنسجم أيما انسجام مع الأنواع الأربعة وهي؛ إيراد الملائم وإيراد النقيض والانجرار والتناسب.[49] وتظهر شعرية النص وقدرة المبدع من خلال عرض الأفكار بنمط إبداعي يغاير النمط التعبيري العادي الذي لا يحمل أي صنعة أدبية.

ولأن اللغة الشعرية تفتقر إلى وجود علاقة الملاءمة بين المسند والمسند إليه في لغة النثر العلمي، بل إنها تسعى إلى «تعطيل هذه الوظيفة النحوية بخلق نوع من التنافر وعدم الانسجام بين المتلازمين النحويين لتحقيق قدر عال من الشعرية، فتكون الشعرية بذلك لا خصيصة تجانس وانسجام وتشابه وتقارب، بل نقيض ذلك كله»،[50]وهو الذي يسمى بالانزياح الاسنادي أو اللانحوية التي تقوم على فكرة «تعجيز الكلمات عن تلك الوظائف التي يسندها النحو إليها، والتي تتحقق على مستوى الإسناد والتحديد وغير هذه المستويات»[51]

1- علاقة دلالية تنبني على أساس الترادف، أو ما يسمى بإيراد الملائم، وهو الإتيان بالشيء وشبيهه، وذلك حين «يراكم الشاعر مجموعة من المفردات المترادفة التي تشكل على مستوى محور الاختيار دوال ممكنة لمدلول واحد، إلا أنها على مستوى محور التأليف تتوازى بفعل الملاءمة الدلالية لتعمق الإحساس داخل السياق بنفس الحالة أو الموقف المسيطر على ذات الشاعر»[52]

ومن نماذج ذلك في قصيدة "هوامش على دفتر النكسة" أن بنية العتبة تختزل المفارقة السياقية بين طرفين هما: هوامش (الذي يقترن بمطلق التهميش دون المركز)، والنكسة (التي تقترن بحركة استدمارية دالة على الموت والعدمية والانهزامية)، كما أن الألفاظ تترادف لتدل على ما يقترن بكل طرف من دلالة.

فالمفردات الدالة على التهميش تتحدد من خلال مجموعة من الصفات السالبة التي تترادف لتوحي داخل سياق النص سلب الفاعلية نحو:(العهر، الهجاء، الشتيمة، جاهلية، النباح، السرداب، الذباب...)، بينما توحي المفردات المقترنة بسياق النكسة بكل ما يدل على الخراب والدمار والموت والعدمية، نحو: (أنعي، الهزيمة، القديمة، مالحة، الحزين السكينة، مأساتنا، السيوف، الحرب، ذباب، اليهود...)، وكل توال للمترادفات المقترنة بسياق الهوامش بشكل إشباعا دلاليا يجعل هذا السياق بمثابة سياق تمهيدي يؤدي إلى ظهور سياق جديد، وهو سياق النكسة، وذلك بفعل إجراء أسلوبي لاحق ناتج عن تحول مفاجئ (حولتني بلحظة...).

2- علاقة دلالية تنبني على أساس التضاد، وهو ما يسمى بإيراد النقيض، أي الإتيان بالأضداد، ومن ذلك ما يواجه المتلقي للنص الشعري النزاري، حيث يشكل التضاد في متنه نسبة مهيمنة، وهو أمر ينسجم مع طبيعة السياق الشعري، والذي يتأسس على رؤيا المفارقة في الصراع الوجودي القائم بين الموت والحياة، مما نتج عنه سلسلة من الأضداد، وهي: شاعر يكتب شعر الحب والحنين ≠شاعر يكتب بالسكين، الحضارة≠ جاهلية، ليس حَدَّادٌ لَدَيْكُم≠ يصنع السيوف، ميتة≠ الإحساس، أبطالا ≠ أنذالا، واخجلة الأحرار ≠ واخجلة الأشراف، نمدح ≠ ندم، أقزامنا ≠

أشرافنا...إلخ.

وهذا كله يوحي بأن النص الشعري "هوامش على دفتر النكسة" عبارة عن شبكة من الثنائيات الضدية التي تفرز باجتماعها داخل نفس السياق الشعري، رؤيا المفارقة يمثل فيها الواقع العربي المحسوس طرفا سالبا، فيما يمثل الواقع المستقبلي (جيل الأطفال) الطرف الموجب المرغوب فيه من قبل ذات الشاعر، وتفيد هذه المعاينة أن الشاعر حينما يمارس صراعه مع الواقع العربي، وفعل ذلك من خلال اللغة التي تعمق المعرفة بالواقع عبر الإحساس الجمالي.

من هذا التحليل لهذه الصور الدلالية يبدو لنا أنه قد كان لها دور بارز في تشكيل المتن الشعري النزاري، ولقد كانت دلالات تتفجر ألما وحزنا، لها الدور الأبرز في تلوين الموقف الشعري بلون التذمر والأسى، حيث أكثر من الثنائيات الضدية والمترادفات التي جسدت خصوصية الانفعال الذي يسقطه الشاعر على اللغة.

الخاتمة:

إن البحث في البنى الأسلوبية لقصيدة "هوامش على دفتر النكسة" للشاعر العربي المعاصر نزار قباني، يبين لنا أن الشاعر يمتلك أسلوبا شعريا مميزا، إذ إن الظواهر الأسلوبية بكل أشكالها التركيبية والدلالية والصوتية قد ارتقت بخطابه إلى درجة عالية من الشعرية، وأدت إلى إثارة الدهشة وإيقاظ المشاعر السياسية القومية في المتلقي، وإحداث نوع من الفجوة.

ثم إن البنى الأسلوبية كسرت بنية التوقع لدى القارئ، وبعثت المتعة والإثارة لديه، وكل ذلك من خلال الإيحاءات الكامنة وراء الألفاظ والتراكيب المكونة للخطاب الشعري، والتي تمخضت عن مستوى أنموذجي من التلاؤم بين الاستجابة للنوع الشعري بكل خصائصه وإشكالاته، والتفاعل الصميمي مع الرأي العام الشعري واستجابته لسياسة التلقي في منظوماته.

الحواشي والإحالات

1- عبد الله خضر محمد: الخطاب الصوفي في شعر عبد القادر الجيلاني "دراسة أسلوبية".مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع: عمان. ط1. 2014م. ص.11

2- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز. تح: محمود شاكر. مكتبة الخانجي: القاهرة. ط2. 1989م. ص.92

3 - A.Greimas : Sémantique. Ed.larousse.Paris.1966.p148.

4- D.Briollet : le langage poétique de la linguistique à la logique du poème. Ed. Fernand Nathan. 1984. P103

5- محمد العياشي كنوني: شعرية القصيدة العربية المعاصرة "دراسة أسلوبية". عالم المكتب الحديث: الأردن. ط1. 2010. ص.179.

6- محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية. مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1984م. ص.43

7- صلاح فضل: النظرية البنائية في النقد الأدبي. دار الشؤون الثقافية العامة: بغداد. ط3. 1978م. ص.347
8- جون كوهن: بنية اللغة الشعرية. تر: محمد الوالي ومحمد العمري. دار توبقال: المغرب. ط1. 1986م. ص.40
9- المرجع نفسه. ص.15
10- عبد الله خضر محمد: الخطاب الصوفي في شعر عبد القادر الجيلاني. ص.130
11- نزار قباني: هوامش على دفتر النكسة. ص.14
12- خيرة حمرة العين: شعرية الانزياح "دراسة في جماليات العدول". مؤسسة مادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع: إربد. ط1. 2011م. ص207-208.
13- نزار قباني: هوامش على دفتر النكسة. ص.19
14- عبد القادر الجرجاني: دلائل الإعجاز. ص.117
15- نزار قباني: هوامش على دفتر النكسة. ص.20
16- عبد الباسط محمد الزيود: من دلالات الانزياح التركيبي وجماليته في قصيدة الصقر لأدونيس. مجلة جامعة دمشق. 2007م. ع1. مج20. ص.18
17- نزار قباني: هوامش على دفتر النكسة. ص.25
18- المصدر نفسه. ص.25
19- صالح أحمد محمد السهيمي: الحوار في شعر الهذليين "دراسة وصفية تحليلية". رسالة ماجستير. كلية اللغة العربية: جامعة أم القرى. 2009م. ص.22
20- جيرالدبرسن: قاموس السرديات. تر: السيد إمام. ص.45
21- نزار قباني: هوامش على دفتر النكسة. ص.25
22-عبد الله خضر محمد: الخطاب الصوفي في شعر عبد القادر الجيلاني. ص133.
23- نزار قباني: هوامش على دفتر النكسة. ص.27
24- أبو الهلال العسكري: كتاب الصناعتين "الكتابة والشعر". تح: مفيد قميحة. دار الكتب العلمية: بيروت. ط1. 1981م. ص.155
25- مصطفى صادق الرافعي: تاريخ آداب العرب. مكتبة الإيمان: القاهرة. ط1. 1997م. ج2. ص.217
26- محمد العياشي كنوني: شعرية القصيدة العربية المعاصرة. ص160-161
27- ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي. تر: مصطفى بدوي. المؤسسة المصرية العامة: القاهرة. 1963م. ص188.
28- نور الدين السد: المكونات الشعرية في بائية مالك بن الريب. مجلة اللغة والأدب. معهد اللغة العربية وآدابها: جامعة الجزائر. ديسمبر 1999م. ع14. ص.30
29-عبد الله فتحي الظاهر: المنهل الصافي في العروض والقوافي. ط1. 2000. ص.4
30- محمد مصطفى أبو شوارب: علم العروض وتطبيقاته "منهج تعليمي مبسط". ص131.
31- محمد كنوني: اللغة الشعرية"دراسة في شعر حميد سعيد". دار الشؤون الثقافية العامة: بغداد. 1997م. ص.53
32- رشيد عبد الرحمن العبيدي: معجم مصطلحات العروض والقوافي. المكتبة الوطنية. ط1. 1986م. ص.207
33- شكري محمد عياد: موسيقى الشعر العربي "مشروع دراسة علمية". دار المعرفة: القاهرة. 1968م. ص.246
34- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري "استراتيجية التناص". المركز الثقافي العربي: بيروت. ط3. 1992م. ص12.
35- عبد الرحمن بدوي: في الشعر الأوروبي المعاصر. المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت. ط2. 1980م. ص138.
36- أنور المعداوي: نماذج فنية من الأدب والنقد. دار النشر للجامعيين: القاهرة. 1951م. ص30.

37- شكري محمد عياد: موسيقى الشعر العربي. ص164-.165
38- موسى سامح ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها. دار الكندي: الأردن. ط1. 2003م. ص.183
39- نزار قباني: هوامش على دفتر النكسة. ص.7
40- المصدر نفسه. ص.17
41- نزار قباني: هوامش على دفتر النكسة. ص.25
42- جون كوهين: بنية اللغة الشعرية. ص.82
43- نزار قباني: هوامش على دفتر النكسة. ص.11
44- المصدر نفسه. .17
45- المصدر نفسه. ص.19
46- المصدر نفسه. .25
47- المصدر نفسه. ص.28
48- المصدر نفسه. ص.31
49- محمد العياشي كنوني: شعرية القصيدة العربية المعاصرة. ص143-.147
50- عبد الله خضر محمد: الخطاب الصوفي في شعر عبد القادر الجيلاني. ص.152
51- حسن ناظم: مفاهيم الشعر "دراسة مقارنة في الأصول والمناهج". المركز الثقافي العربي: بيروت. ط1. 1994م. ص.12
52- محمد العياشي كنوني: شعرية القصيدة العربية المعاصرة. ص148.

Stylistic structures in "the margins of the book blowback" for Nizar Qabani

By: Dr. Hanane Boumali
Institute of Arts and Languages - University Center Mila

Abstract:
The poetic discourse, linguistic and stylistic niceties Nizar many hide behind its structure and functioning of the token, and his poem "the margins of the book blowback" a fertile environment for the stylistic studies, which has many ways of expression and photography, and numerous stylistic and linguistic characteristics of phenomena, so this article derives its legitimacy from the stylistic and linguistic mechanisms that could by Nizar Qabani to send political speech for the receiver, let feel him in his themes, and depth of poetic and political experience**.**

Keywords: The discourse, Stylistic, the margins of the book blowback, Nizar Qabani.