التميز الأسلوبي في قصيدة قارئة الفنجان
دراسة أسلوبية بنيوية

الدكتورة طاطة بن قرماز

أستاذة محاضرة بجامعة الشلف الجزائر

الملخص:

تختص قصيدة قارئة الفنجان من مجمل نتاج نزار قباني الشعري وجهة جمالية حيث يمكن لتلك الخصوصية الفنية أن تقوم شاهدا على أنها تتستأهل البحث الأسلوبي البنيوي لما تحتويه من أساليب: التكرار والتكثيف الدلالي والإيجاز والاستعارات والإغراب والبراعة في تصوير السرد الحكائي للموضوع الشعري وعليه اعتمدنا أثناء تحليلنا لقصيدة قارئة الفنجان على مرتكزات التحليل الأسلوبي البنيوي والتي منها مسألة السياق الأسلوبي وأثره في تزيين القصيدة ووفق التحليل الأسلوبي المعتمد توصلنا إلى نتيجة قوامها أن القصيدة حققت قفزة شعرية جمالية وضعت الشاعر نزار في ريادة الحداثة الشعرية بفضل ما احتوت عليه من سياقات أسلوبية ذات البعد الجمالي.

الكلمات المفتاحية: التكثيف الدلالي، بلاغة السرد الحكائي، التفرد الأسلوبي، السياق الأسلوبي، التحليل الأسلوبي البنيوي، السمات الإيقاعية والبلاغية، الإجراء الأسلوبي، أسلوبية التكرار. التضافر الأسلوبي.

Résumé :

Spécialisé tasse poème de lecteur de la production totalede Nizar Qabbani l'interface e ce poétique esthétique où il peut être pour ceux artistique confidentialité jeu témoin de ce Taatstohl recherche stylistique structurelle car il contient des méthodes: la répétition et la condensation sémantique et de la concision et de métaphores et de l'extérieur et Alpraah à dépeindre Gaii récit de l'objet de la poétique et elle a adopté lors de l'analyse du lecteur de poème la coupe sur les fondements de l'analyse structurale stylistique et celles question de style et de son contexte d'impact dans la décoration du poème et selon l'analyse stylistique approuvé atteint à la suite d'une forte que le poème a fait le saut poétique poète développé esthétique Nizar en

avant-garde moderniste poésie grâce lui contenait stylistiquement avec les contextes de dimension esthétique.

<u>Mots clés:</u> ***condensation sémantique, l'éloquence Gaii narratives, unicité stylistique, contexte stylistique, analyse structurale stylistique, les caractéristiques rythmiques et rhétoriques, procédure stylistique, répétition stylistique. Synergie Stylistic.***

المداخلة:

اختصت قصيدة قارئة الفنجان من مجمل نتاج نزار قباني الشعريّ بإنتاج وجهة جمالية يمكن لتلك الخصوصية الفنية أن تقوم شاهدا لها على أهليتها للبحث والمدارسة، والقصيدة بسماته الإيقاعية والبلاغية اكتسبت خصوصية انبصامية هي شهادة فرادة وتميّز فنّي وجمالي بين مختلف التجارب الشعرية العربية التي جايَلَتْها، وقد تمثل التأوّج الإبداعي حسب تقديرنا في اقتران ألفاظها واستواء نسجها وسلاسة انتقالها من تركيب إلى تركيب بالإضافة إلى توافر القصيدة على أساليب الوشي اللغويّ المنمِّق لعباراتها، تجلّى في التكرار والتكثيف الدلالي والإيجاز والاستعارات البديعة والإغراب في التصوير والسرد الحكائي للموضوع الشعريّ الآسر.

إنّ الذي زاد القصيدة رونقا وجمالا وسلاسة انتظامها على وزن الخبب المتسم بموسيقاه السماعية الانسيابية تناجزت فيه ألفاظها بمعانيها، ولعلّ هذه المكونات الجديرة بالتمحيص هي التي حفظت لها ذكرا ذاكرا في سجلات الشعر العربي الحديث، وأهّلها إلى أن تكون خطابا غنائيا تلحينيا يستفيض درامية ورومانسية، وإلى جانب هذا التقديم المبدئي للخطاب فقد تفرّدت قصيدة قارئة الفنجان في موضوع سردها الحكائي المفتوحة المتنوع الفصول، وذلك بحسب شهادة النقاد الذي جعلها ترقى إلى آخر تقليعة في الحداثة الشعرية[1]، حتى غدت قصيدة فريدة زمنها باستقطابها للرأي النقدي المسهِب في تنويع القراءات النقدية حولها وكذا الولع و التغني بها، وبذلك حققت قارئة الفنجان قفزة شعرية جمالية وضعت الشاعر نزار قباني في ريادة الحداثة الشعرية بكل مستتبعاتها.

يتبيّن لنا بعد استقصاء الأبعاد الخفية لعنوان قصيدة قارئة الفنجان[2]، أنه متّسم بمسحة جمالية تمخضت عن استخدام الشاعر لأسلوب انحرافي دلالي تمثّلَ في إشارته إلى قارئة غير مألوفة اختصت بقراءة الفنجان واستطلاع ما هو مُخبَّأ من مصير مجهول

لإنسان يستقرئ في حيززة فنجان، فهي امرأة مقراءة يعزى إليها ويخوَّل لها رسم خريطة المستقبل من خلال استطلاعها لفنجان مقلوب، إذ وظّف الشاعر أسلوب التعريف في لفظة الفنجان وغايته التدليل على خصوصية التمرّس والتفنّن في التبصر واقتصار المهارة على هذه القارئة المبراعة دون غيرها.

تفرّد مطلع قصيدة قارئة الفنجان بنبرة إغوائية ملفتة للانتباه بثّتْ فاعلية دلالية تحفيزية يستشعرها القارئ من خلال تجاوبه نفسيا وجماليا مع القصيدة، انبعث هذا التجاوب من مطلع القصيدة المائز الذي يبث الغبطة في النفوس؛ لأنه اختير بعناية فجعلها تقبل باستئناس لأن(تحسين الاستهلالات والمطالع من أحسن شيء في هذه الصناعة، إذ هي الطليعة الدالّة على ما بعده المتنزلة من القصيدة منزلة الوجه والغّرة تزيد النفس بحسنها ابتهاجا ونشاطا لتلقي ما بعده إن كان بنسبة من ذلك...)[3].

سجّل المطلع اللامع جلست.. والخوف بعينيها[4]، بُعدًا جماليا راسخا يحيل إلى انثيال لفظي موافق مع (...تمثيل النفس الشعري متشاكلة معه في أداء ارتجالي بوحي انطباعي يغدو الموقف الشعري خلالها موقعا لخصوصياته البنائية تبعًا لتدفّق الأسلوب في شكل زوابع لسانية تلفيظية يعسر على العقل تأطيرها أو التحكم في مسارها السردي حيث تتوازى ضمنيا مع متطلبات الانتشار التشكيلي متواشجة مع الموقف الشعري)[5]، ولعلّ لاستدعاء لفظة الخوف في ذهنية الشاعر وازعا تحريضيا يبعث القارئ على التّساؤل عن سبب الحيرة الناجمة عن الجهل بعلة هذا الخوف، وكان لهذا الأسلوب وقعٌ جمالي وتأثير قمين بالاستيلاء على هوى الذات المتلقية والسيطرة علي حسّها، فالقارئ ينفعل بمنبهات كامنة في النص ولا ينفعل انفعالا مجانيا؛ لأنّه **pas de fumée son feu**[6]، أي لا دخان بدون نار وعليه كانت لفظة الخوف سببا في تحريك انفعال القارئ إذ جعله الشاعر يستشعره ويخاف من الخوف ويعيشه، فراح من جهته التطلع بصبابة مفرطة ورغبة جامحة إلى معرفة مصدر انبجاسه وماذا يخفي الخوف المتصدر به في القصيدة، كما ولّد السطر الشعري: جلست.. والخوف بعينيها، قيمة فنية جمالية جعلت القارئ يسعى سعيا حثيثا إلى تتبع عُروق المعنى وجوهره خارج هذا السطر الشعري، وقد استرعت مسألة المؤونة والمكابدة في اجتلاب المعنى والظفر بتلابيبه اهتمام البلاغيين القدامى من حيث أشادوا بالغبطة التي تعتري السامع في القبض على المعنى بعد إعنات ومشقة، إذ من (..المركوز في الطبع، أنّ الشيء إذ نِيلَ بعد الطلب له أو

الاشتياق إليه ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالميزة أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف)[7].

نحسب أنّ السطر الشعري: جلست ..والخوف بعينيها قد أسهم في تخليد القصيدة من حيث أنه حقّق تلاطفا وإثلاجا حسُن موقعه في النفس؛ لأنّ حُسن الموقع في النفس يغتدي من قبل البلاغين القدامى من مقومات البلاغة والفصاحة[8]، إذ أن انشغال القارئ بمعرفة سبب الخوف واعتكافه على كشف العلة يشكّل محور عمله في بذل طاقات استقرائية لفكّ شفرة هذا الأسلوب الملغّز، يُعرَف هذا الإجراء في التحليل الأسلوبي البنيوي بمصطلح: التشفير encodage وهي تقنية تعبيرية يسلكها المؤلف المبدع ويتوخاها قصد إغفال بعض جوانب النص لمناورة فطنة القارئ الذي يقوم بدوره ببذل كل طاقاته في فك أسلاك هذا التشفير؛ لأن الأسلوبية(... تدرس داخل الملفوظ اللساني تلك العناصر المستخدمة لفرض طريقة تفكير المسنن encodeur على مفكّك السنن decodeur بمعنى أنْ تدرس فعل التواصل لا كنتاج خالص لسلسة لفظية ولكن باعتباره حاملا لبصمات شخصية المتكلم وملزما لانتباه المرسل إليه)[9].

استطاع الشاعر بفضل حنكته التشعيرية أن يشدّ انتباه القارئ ويستميله بهذا الاستهلال: جلست والخوف بعينيها، الذي كان متناسبا مع مقصده من جميع جوانبه (وممّا تحسن به المبادئ أن يصدّر الكلام بما يكون فيه تنبيه وإيقاظ لنفس السامع أو أن يشرب ما يؤثر فيها انفعالا ويثير لها حالا من تعجيب أو تهويل أو تشويق)[10]، ويزداد القارئ إغواء وإغراء لسببين، يرجع الأول إلى استخدام لفظة الخوف دون ما يرادفها دلاليا من ملفوظات من مثل الحزن أو الحسرة أو الألم، إلا أنّ القارئ استساغ اللفظة الأولى الصادمة فوقعت في قلبه؛ لأنها خاصية لغوية تنطبق مع خاصية نفسية، أمّا السبب الثاني فمردّه إلى استخدام الشاعر حرف الجر(ب) دون حرف الجر(في)؛ لأنّ اختيار الشاعر بعينيها دون في عينيها أفاد دلالة شمول الخوف وانتشاره انتشارا كُليا في القارئة، ولو استعمل الشاعر حرف الجر حسب اعتقادنا وقال: في عينيها ألفينا خوفا بسيطا أو جزئيا يمسّ القارئة ولا يفيد ذلك بل لا يقتضي أكثر من وقوع الخوف فيها وإصابته جانبا منها بخلاف لفظة بعينيها، إذ أفاد هذا التركيب معنى شموليا تمثّلَ في أنّ الخوف نفذ إلى كيان القارئة واستقر بها وعمّ فيها حتى لم يبق من السكينة شيء.

بعد قراءة فاحصة لعيون القارئة التي تُحيل إلى القلق وعدم الارتياح يعقب هذا الشعور فعل التأمل والتريث في عبارة: تتأمل فنجاني المقلوب، فبعد جلوس القارئة وتسلّل الخوف إلى قلبها تتأمل فنجانا مقلوبا أو بعد أن قلبته، إذ يروم الشاعر بهذا الأسلوب إلى استمالة القارئ وإبقائه على استمرارية في التواصل معه، يتصاعد التوتر ويبلغ ذروته بإقحام الشاعر أسلوبا حواريا كسر فيه رتابة المتوالية التعبيرية وخرج عن الصياغة الإخبارية المألوفة، فإن النفوس كانت (...تحب الافتنان في مذاهب الكلام، وترتاح للنقلة من بعض ذلك إلى بعض، ليتجدد نشاطها بتجدد الكلام عليها)[11]، حيث امتزج التعبير المباشر بأسلوب النداء في عبارة: قالت يا ولدي لا تحزن، يتأبّط هذا السطر أُسلوبا مشوّقا ولّد رغبة ملحاحة لدى القارئ في معرفة ماذا بعد فعل المبادرة بالمواساة، فتبوح القارئة عن مصير محتم ينتظر الشاعر بعد تلهف وتوق شديدين في عبارة: فالحب هو عليك المكتوب.

استدعت لفظة مقلوب لفظة أخرى تقع على شاكلتها من حيث طبيعة الأصوات الموظّفة والبالغ عددها خمسة حروف وهي لفظة مكتوب إذ ترد المجانسة الصوتية في المقطع الصوتي: الميم والواو والباء مقلوب / مكتوب، ولعل من المميزات الصوتية للكلمتين المكررتين في المقطع الصوتي الأخير (الواو والباء) إحداث إثارة نغمية[12] ، إذ تحقق تجانسًا قافويًا بعد أن احتفظ ذهن القارئ باللفظة الأولى مقلوب، يعرف هذا الإجراء في التحليل الأسلوبي البنيوي بمفهوم الارتجاع **retrocation**، أي أن ما قرئ هو الذي يفعل فيما كان قد قرئ[13].

استحضر الشاعر نزار قباني سلسلة من الملفوظات الملائمة دلاليا لمقاصد كلامه، وقد أنزلها الشاعر منزلة الملاءمة بين جاراتها من الملفوظات متوخيا في مقصديته الشعرية الوصول إلى بلاغة القول الشعري في أسمى تجلّياته، مرتكزا على قواعد البلاغة العربية المتلخصة في أنّ(أول الثلاث أن يكون لفظك شريفا عذبا، وفخما سهلا ويكون معناك ظاهرا مكشوفا وقريبا معروفا، فإن كانت هذه لا تواتيك ولا تسمح لك عند أول خاطر وتجد اللفظة لم تقع موقعها ولم تصل إلى مركزها... وكانت قلقة في موضعها نافرة عن مكانها فلا تُكرهها على اغتصاب الأماكن والنزول في غير أوطانها...)[14]، استخدم الشاعر جملة من الملفوظات انسجمت في الأسطر الشعرية السابقة الذكر وموضوع القصيدة انسجاما كُليا من مثل:(جلست، الخوف، تتأمل، قالت، لا

تحزن، المقلوب، المكتوب)، تضافرت هذه الملفوظات اللسانية مُحقِّقة إجراء أسلوبيا وفق نظام تركيبي منسجم؛ لأنه(بإمكان نظام من الكلمات أن يؤثر أسلوبيا في مجموعة من الكلمات ..)[15].

ينوّع الشاعر ويلوّن في هيئة أساليبه ليفصح وعلى لسان القارئة عن ما هو كامن في ظلال نفسه فيعمد إلى توظيف أسلوب النداء في السطر الشعري:

يا ولدي. قد مات شهيدا[16]..

من مات على دين المحبوب

إذ تُطلع القارئة من خلال هذين السطرين الشعريين الشاعر على حقيقة استلهمتها من حرفة التبصر تثبت فيها شهادة نزار غير متوقعة للقارئ تعتزى للحب والمحبوب، تستميز عن الشهادات المعهودة بتفرّدها، لجأ الشاعر إلى استخدام أسلوب النداء لتحريف الشهادة لينزاح بها عن موضعها الدلالي المألوف جاعلا للمحبوب دينا، فالانزياح ما هو إلا احتيال الإنسان على اللغة وعلى نفسه لسدّ قصوره وقصورها معا[17]، بيد أن هذه الشهادة الجديدة تغتدي وساما على صدر الشاعر الذي أفنى حياته كلّها ولاء وإخلاصا لدين المحبوب، حيث استدعت الموت والشهادة توظيف الشاعر للدين الذي لأجله الشاعر استشهد، لذلك يستأنس القارئ بهذا الأسلوب المائز الذي يلفت انتباهه بصفة خاصة، فالشعر قبل أن يتحوّل إلى كلام مسموع أو مقروء كان مجرد مشاعر وأفكار غائبة عن الأنظار والأسماع[18].

يقتضي التبصر استقراء مصير مجهول لذلك تكشف القارئة على لسان الشاعر عن مصيره القاتم الذي لا يزيد الموقف إلا حزنا وألما وتحسرا في العبارتين الشعريتين:

فنجانك..دنيا مرعبة[19]

وحياتك أسفار .. وحروب

لاشك في أنّ السطر الشعري الأول يوحي بنبرة مأساة وتخويف بادية كما توحي بحسّ مأساوي مسيطر أظهرته القارئة، وهي رسالة أفصحت عنها من خلال قراءتها لفنجان الشاعر الذي هو مُعبَّأ بمصيره المضطرب مترجِمة إيّاه بدنيا تستفيض رُعبا لتثير في نفسه هيمنة ذعر ذاعر، من حيث تسلل القلق إلى نفس الشاعر، لم تكتف القارئة بأنْ تجعل من دُنيا الشاعر دنيا مليئة بما يسترعبه وإنما راحت تكثف من قلقه راسمة له

حياة ترحال ورواحل مشحونة بالتيه والشتات وعدم الثبات، ولكي تزيد القارئة من التلميح إلى الغبن الذي سيصارعه الشاعر تلجأ إلى توظيف لفظة الحروب التي تدل على المعاناة وقساوة الموقف وعلى القلق المفرط الذي سيتخبط فيه الشاعر وينتظره لا محالة.

يظهر السطر الشعري: ستحب كثيرا وكثيرا بصيص أمل تبعثه القارئة في الشاعر المقلاق الذي سيحبّ وسيحبّ من منظورها التنجيمي، متضمنا إلحاحا كبيرا يُظهر انغماس الشاعر في بحر من الحُب مرّات عديدة كما يوضح حياته المستقبلية المكرّسة للحب ولا شيء لسواه، نلاحظ أن الشاعر وظّف زمن المستقبل: ستحب؛ لأنّ التبصر يقتضي معرفة ما سيحدث من مجهول آت لا محالة، إلا أنّ الشاعر يفاجئ القارئ بالسطر الشعري الذي يليه قائلا: وتموت كثيرا كثيرا[20]، يكتشف تضادًا مضمرًا يقع بين لفظتي: ستحبّ التي توحي إلى الحياة والاستئناس بهذا الحب ولفظة: تموت، الموحية بإعدام الحب وموت الحياة .

يتصوّر هذا الموت الذي يرمز للعذاب والتفجع الناشئ من الحب بأنه يأس قاتم سيعاني من مذاق مرارته الشاعر، استمد الشاعر هذا الأسلوب المضطرب بين الحياة والموت من توتراته التي تمرّ بها الذات الشعرية بين البقاء والفناء يقع كسر الملفوظ اللساني العادي المتمثل ستحب كثيرا وكثيرا المتوج بصيغة المبالغة في تكرار لفظة كثيرا فجاء السطر الشعري ليخالف الملفوظ العادي ويناقضه في عبارة وتموت كثيرا كثيرا، إذ تُظهر هذه العبارة الشعرية إجراءً أسلوبيا شد انتباه القارئ تمثّلَ في تكرار لفظة كثيرا الدالة على الموت، فالموت واحد فكيف يتكرر ويتعدّد، ينتقل الشاعر بهذا الإجراء من دلالة الحب الكثير إلى دلالة مناقضة لها هي دلالة التألم من الموت الكثير وهي تشكيلة نسجية تُمثل مصير الشاعر المستقبلي، ويظهر البعد الجمالي للسطرين الشعرين في مناسقة الشاعر بين مقداري الحب والموت.

يستخدم الشاعر زمن المستقبل في السطر الشعري: وستعشق كل نساء الأرض .. ليعود إلى استعمال الملفوظ اللساني العادي تمهيدا لظهور إجراء أسلوبي جديد تولّد عن تراكم السياقات الأسلوبية، يتّضح الاستعمال المبالغ في لفظة المغلوب أظهرتها عبارة وترجع كالملك المغلوب فتحوّل الانتصار إلى هزيمة والقوة إلى ضعف ليتفاجأ القارئ بهزيمة الملك غير المنتظرة.

تبثّ الأسطر الشعرية التالية تهويلا مصيريا في نفس الشاعر، إذ يسترسل على لسان القارئة في بلورة هذا التهويل في العبارة الشعرية: بصرّت ونجمّت كثيرا[21]، موظّفا فعلي الماضي:(بصرّت ونجمّت)، للتدليل على سعة الخبرة والتجربة الطويلة المجتناة من حرفة التبصر والتنجيم للإقرار بمصير الشاعر المحتّم، توّج هذا الإقرار في العبارتين الشعريتين:

لكني لم أقرأ أبدا ...

فنجانا يشبه فنجاك[22]

فتطابق السطران الشعريان مع حال ووضع الشاعر الذي آل إليه دون تردّد أو معاودة تفكير، فالقارئة حدّدت مصيره من خلال تساوق السطرين الشعريين تساوقا دلاليا وتماثلهما في نظام تراتيبي لتحقيق المناسقة بين الملفوظ والوضع الذي صار إليه الشاعر.

يرتسم السطر الشعري متكررا مرة ثانية: بصرّت ونجمّت كثيرا، فالتكرار (la repetition a un double role propre indepen dant de son imperevisibilite elle cree le rythme et son effet total est du meme ordre que celui du discours explicite) [23].

يمثّل التّكرار دورًا مزدوجا وفق الطرح الأسلوبي الريفاتري وهو تكرار خاصّ مستقل عن عدم توقيعيته، إنّه يعمل على توليد الإيقاع وأثره الكلي من نفس رتبة أثر الخطاب الضمني[24]، فتكرار عبارة بصرّت ونجمّت كثيرا مرة أخرى تصّعد من انجذاب القارئ إليها انجذابا مقوى، إذ يشتد شغفا باستشراف ما يعقبها؛ لأنّه احتفظ في ذهنه بالعبارة الأولى، إذ سرعان ما عاد الشاعر إلى استخدام نفس النسق التشاكلي الوارد في السطر الثامن والذي ثبت استخدامه في السطر الخامس، تعزى هذه المعطيات التعبيرية إلى التوقيع النفسي الذي تتداخل فيه المتشابهات تداخلا متعاضدا تجتلي خصائصه بالتوقيع الخارجي على المستوى اللفظي وهي مشاكلة مزدوجة لما هو داخلي جوهري على ما هو صوتي توقيعي.

أسهمت تكرير السطور الشعرية لكني لم أقرأ أبدا ... لكني لم أعرف أبدا في تأكيد المعنى وإصرار القارئة على وسم حياة الشاعر بالتفرّد التي لا تقبل الامتزاج ولا المقارنة مع حالات أخرى، استبدل الشاعر موقعي كلمة لم أقرأ المركوزة في وسط

السطر الشعري بكلمة مماثلة لها من حيث المعنى: لم أعرف فتساوقتا دلاليا من حيث عدم المعرفة والجهل المطلق بمصير مشابه لمصير الشاعر أكدته توظيف الأداة الجازمة.

يومئ السطر الشعري: مقدورك أن تمضي أبدا بتكثيف دلالي يختص بحتمية المصير، توجت هذه الحتمية بلفظة أبدا التي تفيد دلالة خيطية جازمة تجسد حياة سيحياها الشاعر لا مخرج منها بل لابد له من المكايفة معها ولا محالة، كما أن دلالة فعل تمضي تفيد التخبط على مدى الحياة في المصير الواحد المجهول تثبته عبارة: في بحر الحب بغير قلوع، إذ شكّل هذا السطر الشعري كسرا في العنصر اللساني مقدورك أن تمضي أبدا فحدث إجراء أسلوبي تحقّق في عبارة بحر الحب ويُعرف هذا الإجراء باسم السياق الأسلوبي وهو مرتكز حاسم في التحليل الأسلوبي البنيوي نافح عنه ميكائيل ريفاتر وعزى إليه تأتّي الحدث الأسلوبي ووقوعه، وقد عرّف السياق الأسلوبي le contexte stylistique على أنّه(نموذج لساني مقطوع بواسطة عنصر غير متوقع والتناقض الناتج عن هذا التداخل هو المنبه الأسلوبي ... وتكمن القيمة الأسلوبية للتناقض في نسق العلاقات الذي يعمل هذا التناقض نفسه على إقامته بين عنصرين متصادمين ولن ينتج أي أثر دون اجتماع هذين العنصرين في متوالية واحدة)[25]، يعد السياق الأسلوبي من مرتكزات التحليل الأسلوبي البنيوي لدى الباحث الأسلوبي ريفاتر والذي يحقّق بوروده بنية أسلوبية في النص الأدبي من شأن هذه البنية أن تهيئ إلى توقيع المفاجأة والإدهاش في نفس القارئ.

أفضت عبارة بحر الحب بغير قلوع عن تحقّق إجراء أسلوبي صادم تخلّل الملفوظ اللساني العادي في عبارة مقدورك أن تمضي أبدا ليعود الشاعر إلى استخدام ملفوظ عادي بقوله: وتكون حياتك طول العمر، وهي عبارة لسانية تخلو من الغرابة قُطعت بعنصر لساني آخر غير متوقع تمثّلت في عبارة كتاب دموع، حيث تخيّر الشاعر استعمال طول العمر تفضيلا لها للإلحاح على قضاء مصير واحد لا رجعة فيه فكُسر السياق اللساني وأحدث مخالفة تعبيرية تُضاد العبارة التي سبقتها وتخالفها، فأحدث هذا الكسر إجراءً أسلوبيا مخالفا صادما ومفاجئا للقارئ، حيث جعل الشاعر للدموع كتابا وهو أسلوب استعاري شكّل خرقا في المتوالية التعبيرية وتكون حياتك طول العمر// كتاب دموع، فحقّق هذا الخرق بُعدًا جماليا أقحمه الشاعر لكسر الرتابة التعبيرية

الشعرية فتميز السطر الشعري بورود بنية أسلوبية محتملة تحقّقت في عبارة: كتاب دموع فالكتاب رمز لدني الشاعر المستقبلية والدموع رمز للبكاء النامي عن الحزن والمعاناة في الحب وقد يروم الشاعر إلى التلطف والتأويل ويتقصده للمبالغة والإغراق في نعت حياة التفجع وقد وجد الشاعر سبيلا إلى ابتكار الصور.

يسترسل الشاعر نزار قباني على لسان القارئة في تصوير مصيره مع هذا الحب المعذاب الذي سيكتوي بناره بقوله: مقدورك أن تبقى مسجونا بين الماء وبين النار، إذ جنى الشاعر حسب هذه العبارة الشعرية عشقا غريبا يستشعر القارئ فيه مقاناة البياض فيه بالسواد، فعبّر عن رقة هذا العشق بأسلوب جمع فيه بين عنصرين متنافرين هما: الماء والنار، وعليه ستغتدي حياة الشاعر من منظور القارئة عرسا وجنازة في آن واحد، لم تشهد القارئة حياة مثلها طيلة مسيرة التبصر والتنجيم، تظهر هذه المتناقضات الدلالية وتتبدى في أسلوب تضاد وردّ في السطر الشعري: مقدورك أن تبقى مسجونا بين الماء وبين النار، أفصحت هذه العبارة عن تولّد إجراء أسلوبي جديد تمثل في عبارة: بين الماء وبين النار بعد أن كُسر السياق الظاهر في عبارة: مقدورك أن تبقى مسجونا فهذه الإرسالية مألوفة لسانيا مهدت لظهور بنية أسلوبية تمخضت عن توظيف الشاعر لإرسالية لسانية مناقضة لها في قوله: بين الماء وبين النار، وقد استدعى الماء حضور النار ممّا يجعل القارئ ينفعل بهذا الأسلوب(... وذلك أن موضع الاستحسان ومكان الاستظراف والمثير للدفين من الارتياح، والمتآلف للنافر من المسرة، والمؤلف لأطراف البهجة، إنك ترى بها الشيئين مثلين متباينين ومؤتلفين مختلفين...)[26]، إذ أظهر السطر الشعري السابق إجراءً أسلوبيا نتج عن حدوث كسر في النموذج الشعري اللساني للقاعدة التي(... تتحدد من خلال الخروج عليها والمبدأ يشذّ عنه، والنموذج يدرك بفضل كسره، ويبدو التوقع متأخرًا من خلال وجود غير المتوقع ..)[27].

انحرف الشاعر بدلالة السجن المنوطة بالزنزانة المألوفة إلى توظيف السجن في غير ما يدلّ عليه من القيد والأسر والعزلة وهو سجن من ماء و من نار، محبط لتوقع القارئ ولفهمه المألوف بالسجن الشائع، مما أحدث خلخلة دلالية أسهمت في إبراز سمة أسلوبية اقتضتها حالة الشاعر الشعورية الزئبقية المتأرجحة بين الصحوة واللا صحوة، وقد يروم الشاعر بهذا الأسلوب المنحرف إلى الخروج عن العادة التي توحي بالغرابة الناتجة عن استعماله غير المألوف من اللغة وغائيته استمالة المتلقي؛ لأن (... القول

الصادق إذا حرف عن العادة وألحق به شيء تستأنس به النفس ...)[28] ، لذلك جاءت عبارة مقدورك أن تبقى مسجونا بين الماء وبين النار مقترنة ببلاغتي التعجيب والتغريب وهما شعوران انتابا القارئ، نتجا عن جمع الشاعر بين حالين متناقضين، فالثابت في أصل البلاغة العربية أنّ أحسن القول وأكمله ما اجتمع فيه وصف الحالين، فالمزج بين الماء والنار مزج للحياة بالموت،إذ ينمّ عن هذا التمازج الأسلوبي تماهي الغبطة في الحزن، فتمحورت الدلالات حول صراع الأضداد الذي يحيل إلى مصير الشاعر المعلّق بين السماء والأرض تناتجت معاني المعاناة في الحب بالإيجاب والسلب وازدادت بيانا ووضوحا بالأضداد.

يُعدّ أسلوب التكرار من الأساليب البارزة حضوريا في قصيدة قارئة الفنجان، إذ يمنح التكرار بأسلبته المنمقة للفعل اللغوي حليّة لغوية تتوشح بها أسطر قصيدة قارئة الفنجان وأكسبتها نغما إيقاعيا متجددا تبدّى ذلك وتوضّح في استخدام الشاعر للفظة وبرغم المقرونة بحرف الواو المرتسمة خمس مرات في ثلاثة أسطر شعرية متوالية:

وبرغم جميع سوابقه

وبرغم جميع حرائقه وبرغم الحب الساكن فينا ليل نهار

وبرغم الريح وبرغم الجوّ الماطر والإعصار

تواترت كلمة وبرغم مشكلة معاضدة تركيبية ومعاضدة دلالية مرتسمة صوتيا وسماعيا لدى المتلقي، فحقّقت حُضورا نغميا بالإضافة إلى الحضور الدلالي الذي يفيد الإلحاح على الإفصاح عن حقيقة يتوق المتلقي إلى معرفة ماذا بعد وبرغم بلهفة وصبابة عارمتين ولماذا وظّف الشاعر لفظة وبرغم وكرر ارتسامها لا شك في أن انتخاب الشاعر النفسي قد وقع عليها وكأن اللفظة قد جثمت على مخيلة الشاعر طواعية وغايته جعل القارئ يلهث بغية تفجير حمولتها الدلالية ويرسم تصورات خاصة تفرضها لفظة وبرغم؛ لأن (الشعر نفسه ليس في حقيقة أمره إلا جملة من الكلمات المختارة، يقصد بها الشاعر إلى أن يهز الأذن هزّا قويا، ففي أعماق كل صوت جميل يثوي عنصر إنساني)[29]، فقد أدّى تراكم كلمة وبرغم إلى تشكيل إيقاع بصري وإلى تشكيل إيقاع تنغيمي، فتواشج الإيقاعان واتّحدا لتحقيق بُعد جمالي نتج عن استعمال(.. لغة واحدة مشكلة بلغتين متباينتين ومتوحدتين في آن واحد، فحين يقارع الإدراك البصري الإدراك

السمعي تحصل المفاجأة وللانبهار بهذا الصنيع في جماليته الموحدة في الخطاب الإيقاعي البصري العام)[30].

تكرّرت لفظة وبرغم وفق تدرّج إنشادي عمودي أكسبها صفة الصوت الإيقاعي المؤثر بتنغيماته فقد ظهرت مكررة مثبتة في مستهل كلّ سطر شعري من الأسطر الشعرية الثلاثة ومتكررة في السطر الثالث مرتين: وبرغم الريح وبرغم الجو الماطر والإعصار، الملاحَظ على هذا السطر الشعري استرشاد الشاعر بمقومات طبيعية مكثفة من مثل: الريح، الجو الماطر، الإعصار، تتبطن هذه الدعامات الطبيعية دلالات الهيجان والتأوج بنار الحُبّ، إن ورود المجانسة الصوتية أفرز مجانسة دلالية بين لفظتي نهار والإعصار فالمقطع الصوتي: ار، في نهار يجانس: ار، في إعصار أمّا المجانسة الدلالية فتتشكّل من جانب التغيّر، وعدم الثبات على هيئة واحدة إذ يستحيل النهار إلى ليل ويستحيل الإعصار إلى صفاء وسكينة.

استحوذت كلمة وبرغم بتواترها على انتباه وسماع القارئ الذي أُطرب بأدائها التنغيمي فشكّلت ضرباً من التحفيز لتطلب الزيادة التي بقيت في نفس الشاعر ولم يفصح عنها متسائلا عن ماذا سيعقب توظيفها ليشبع الشاعر فضول القارئ المتطلّع بشغف إلى مقصديتة الشعرية، فجاء المقطع الشعري السلس ليشفي غلة القارئ في السطرين الشعريين :

فالحب سيبقى يا ولدي
أحلى الأقدار.

مثّلت العبارتان الشعريتان انحرافا فنّيا بالقياس إلى الأسطر الشعرية السابقة في دلالة الحب التي انتقلت من دلالة التأزم النفسي للشاعر فجعلته يغرق في بحره وحوّلت حياته إلى كتاب من الدموع ليصدمنا الشاعر بأنّ هذا الحُبّ الذي انغمس في سواده القاتم هو أحلى الأقدار، فأفرز هذا الحب اليائس تناقضا انسجمت فيه الدلالتان وتناغمت دلالة المرارة مع دلالة اللذة واشتدت وقويت بفضل هذا الإجراء الخلافي في بنية التضاد المضمرة وخدمت بنيته التركيبة؛ لأنّ(التضاد حين ينتقل بالنفس من ضد إلى ضد، ومن النقيض إلى النقيض، ينتج المعاني وتتمكّن تلك المعاني من النفس)[31].

يستثير الموقف الشعري وعي المتلقي وإحساسه بالتعاطف مع الشاعر حيث يتفاعل معه وينخرط في سياق السطر الشعري: بحياتك يا ولدي امرأة.

ينصرف ذهن المتلقي نحو تطلب الزيادة في المعنى القابع في طيات العبارة الشعرية وظلالها التي تدل على عدم استيفاء المعنى وهو إجراء أسلوبي سلكه الشاعر نزار قباني في معظم القصيدة وغايته في ذلك إبقاء القارئ على تواصل مستمر وتلهث عارم لينخرط في سياقات القصيدة التعبيرية ونسوجها التركيبية المائزة وكأنّ القصيدة برمتها حوار ضمني بين الشاعر والقارئ الذي استطاع أن يشغله ويجعله يتطلع بشوق ولهفة إلى الاهتداء إلى معرفة نهاية البداية التي استهلها الشاعر بعنصر تشويقي إغرائي في عبارة: جلست والخوف بعينيها وختمها بعبارة وترجع كالملك المغلوب. فالبداية تشبه النهاية من جهة أنهما مفتوحتان تتطلبان زيادة بقيت في نفس الشاعر مسكوتا عنها.

يثوي عنصر الجمال في السطر الشعري السابق: بحياتك يا ولدي امرأة الناتج عن توظيف الشاعر حرف الجر(ب) التي وردت مقترنة بالحياة (بحياتك)، دلّت على أن حياة الشاعر برمتها مرهونة بامرأة تشغل تفكيره ووجدانه وأنها تمكّنت منه مسيطرة على حياته سيطرة كاملة، فلو قال الشاعر في حياتك يا ولدي امرأة يختلف المعنى ويظهر لنا أن في جانب من جوانب حياة الشاعرة امرأة تشغله.

انكبّ الشّاعر على توصيف حُسن المرأة وجمالها بأسلوب توصيفي ممتع فيه إثلاج وتلطف؛ لأنّ النسيب(...يحتاج أن يكون مستعذب الألفاظ حسن السبك حلو المعاني لطيف المنازع سهلا غير متوعّر)[32]، مبّينا تفرّد جمالها وأنّ حُسنها ليس يشبهه حُسن في العبارات الشعرية التالية:

عيناها سبحان المعبود[33]

فمها مرسوم كا لعنقود

ضحكتها أنغام وورود

والشعر الغجري المجنون يسافر في كل الدنيا

يصبو الشاعر نزار قباني إلى إمتاع القارئ وإثارة انفعالاته من خلال نقد عيني المرأة الساحرتين وتبيين قيمتهما الجمالية دون الذكر والإفصاح؛ لأنهما من صنيع الخالق المعبود: عيناها سبحان المعبود، استرشد نزار بأسلوب الكناية المفضي إلى إثبات جمال عيني المرأة المستميز، مما يلحظه القارئ على نعت محاسن هذه المرأة أنّ الشاعر استهلّ هذا الوصف بالعيون؛ لأن العيون تعدّ بُؤرة جمال وحسن لأي امرأة

كانت، وقد تنافس الشعراء حول مضمار التغني ونعت عيون المرأة منذ القدم وتفننوا في إبراز جمالها بلغة شعرية فاخرة.

يبرز الشاعر نزار قباني جمال هذه المرأة الآسر من خلال استرساله في توصيف فمها الذي شبّهه بعنقود العنب المرصوص الحب بقوله: فمها مرسوم كالعنقود، أي رسم وبعناية فائقة رسما طبيعيا انتظم انتظاما منسجما، لينتقل الشاعر إلى وصف ضحكتها في عبارة ضحكتها أنغام وورود، التي تشبه الأنغام والورود في رقتها وعذوبتها وانسيابيتها انسيابا متناغما، ثمّ يختم الشاعر نقد جمال المرأة بنعت شعرها وتشبيهه بالمجنون حين قال: والشعر الغجري المجنون يسافر في كل الدنيا وللتدليل على جمال شعرها وسمه بالغجري المجنون الذي يسافر إلى كل أنحاء الدنيا وقد اقترنت هذه التجربة في صورتها الإنسانية بالرغبة في الخلاص من أسر المكان وابتغاء الاتساع الذي سيتحقق بالترحال والتجوال فأبان هذا الإجراء عن قلق الشاعر الذي انبعث من صميم الروح.

حاول الشاعر في الأسطر الشعرية الأربعة الآنفة الهيمنة على حسّ المتلقي ليبرز انتصاره على خُموله من خلال استعماله لمتواليات تعبيرية جسّدت إحساسه بالعشق اتجاه هذه المرأة، فاستخدم أساليب إيحائية كالاستعارة ونظام غير مألوف للكلمات؛ لأن (مهمة المؤلف باعتباره مسننا للرسالة، هي أكثر إجبارا من مهمة المتكلم، يجب على المتكلم أن ينتصر على خمول المتلقي وشروده، وعلى المجرى المتشعب أو العدواني لتفكيره..)(34)، استطاع الشاعر أن ينتصر على خمول القارئ بفضل تدفُّق هذه الإركامات الأسلوبية المتضافرة في الأسطر الشعرية الأربعة المذكورة سابقا، أحدثت تضادا سياقيا فتحكمت في انتباه القارئ الذي بقي مُحافِظا على انتباهه بواسطة توظيف الشاعر لمنبهات أسلوبية منها الاستعارة الموظَّفة في هذا السطر الشعري: والشعر الغجري المجنون يسافر في كل الدنيا، فالوحدة الأسلوبية أوّلا وبعد ذلك استيقاظ انتباه القارئ(35).

تتبدّى الإركامات الأسلوبية من حيث توظيف الشاعر للأسلوب الاستعاري وبفضل توخّيه المناسقة بين اللفظ ومعناه أوّلا، حيث استحضر الشاعر واسترشد بعناصر الطبيعة للتدليل على جمال المرأة الفاتن من مثل: العنقود، الورود، ممّا أضفى طابعا خاصا على أسلوب الشاعر الذي جعله يتميز بالليونة والسلاسة والرقة وبالإضافة إلى

عنصر المصاقبة، هناك حُسن التشبيه ودقّة الإصابة فمواقف الأشواق والتغزل تنشئ أسلوبا ذا ألفاظ عذبة رقيقة(36)، وقع توافق قفاوي بين كلمتي العنقود والورود مما أنتج تجانسا دلاليا في اشتراك الكلمتين في دلالة واحدة وهي صفة الحُسن، تتضافر هذه الإركامات لتولّد إجراءات أسلوبية تقوى وتتمتن متنامية بفضل السطر الشعري الرابع الذي وقع فيه كسر للسياق في قول الشاعر: والشعر الغجري كيفية تعبيرية مألوفة كسرت بواسطة استخدام الشاعر للفظة المجنون المقحَمة فتولّدت بنية أسلوبية بفضلها، إذ إنّ نعت كائن غير ناطق بالجُنون يثير الدهشة والغرابة لدى القارئ، فتحقّقت وحدة أسلوبية ذات شقّين الأولى كامنة في وسم الشعر بالمجنون والثانية تتمثل في استخدام الشاعر للفعل يسافر المسند إلى الاسم الذي هو الشعر المجنون إذ يخلق هذا التعبير بطبيعته ذاتها مفاجأة صادمة في أي سياق كان(37)، وهناك الاستعارة المتميّزة في عبارة والشعر الغجري المجنون يسافر في كل الدنيا بعلاقة المقارنة التي أُقيمت خلافا للحالة الأكثر تداولا وشيوعا بين الشعر الذي نُعِت بالجُنون وأنّه كائن حيّ وغير قابل للحركة والتنقّل وبين إسناد السفر والترحال له كأنه كائن حيّ له المقدرة على التنقل، فمثّل هذا الإركام للسمات الأسلوبية المتعاضدة معا تضافرا أسلوبيا تناتجت فيه الإجراءات الأسلوبية وازدادت بيانا وبُروزا.

استخدم الشاعر أسلوب التكرار بشكل مُلفِت للنظر يظهر ذلك في السطر الشعري: لكن سماءك ممطرة . ..وطريقك مسدود مسدود.

ارتسمت لفظة مسدود مرتين في سطر شعري واحد وغرض الشاعر التأكيد على أن طريق الشاعر سُدَّ سدًّا كُلّيا وأنّ الأمل في التخلص منه ضرب من المحال؛ لأنّ فتحه يشبه تحقيق الحُلم أو يشبه حُلم المحكوم عليه بالإعدام بنيل العفو(38)، يأتي السطران الشعريان لتعضيد العلاقة الترابطية بينهما في تشابك الدلالتين في قول الشاعر: فحبيبة قلبك يا ولدي... نائمة في قصر مرصود، حيث استخدم الشاعر أسلوب التنكير في لفظتي: قصر ومرصود للدلالة على خُطورة الموقف واستحالة الوصول إلي المحبوبة المحتجزة، تأتي كلمة مرصود متفقة صوتيا مع كلمة مسدود من حيث المقطع الصوتي (واو دال) المتجانسة صوتيا والمتجانسة دلاليا في دلالة الانسداد والغلق المحكَم واستحالة التحرّر.

يركِّز الشاعر على أسلوب التكرار في استخدامه لاسم الموصول من بمعنى الذي، حيث تواترت من المركوزة في مطلع كل سطر شعري من الأسطر الشعرية التالية(39):

من يدخل حجرتها

من يطلب يدها.. من يدنو..

من سور حديقتها مفقود

من حاول فك ضفائرها

يا ولدي..مفقود..مفقود..

تبثّ مَن المتكررة خمس مرات رغبة ملحّة لدى القارئ المأسور والمفتون بارتسامها من خلال تطلّعه العارم لمعرفة ما الذي يعقبها وما الذي تُخفيه من معنى مبطَّن باستعمالاتها المكررة، اتّخذ الشاعر مِن مَن مرتكَزًا قويّا بنى منه معنى واحدا مؤكِّدا على تشييد صرح فكرة واحدة وهي إثارة توق القارئ في معرفته للغاية التي يصبو إليها الشاعر مِن تكرار مَن المرتسمة في الأسطر الشعرية والتي يبدو أنّ دلالتها تفخيم وتعظيم الموقف الذي يحيل إلى عدم النفع من محاولة الوصول إلى الحبيبة، تكرَّسَ هذا المعنى وتبلور في عبارة: يا ولدي مفقود مفقود مفقود.

يمنح تكرار كلمة مفقود في السطر الشعري ذات المماثلة الصوتية في الكمية الصوتية إثارة نغمية أسهمت في إحداث عملية استمرار فنية، منبجسة من انفعال الشاعر القوي الذي استرسل لسانه على تلفظها ثلاث مرات، دالة على حالة من الغلو والإغراق في تمثيل إحساسه بما يماثله خارجيا على المستوى اللفظي في كلمة مفقود حيث أكسبها هذا التكرار صفة الصوت الإيقاعي المؤثر بتطريباته، تغيَّاها الشاعر لتكون ترجمة روحية لما يختلجه من تخوّف وإقرار بمصير محتَّم تجسَّدَ في التسليم بحقيقة أنّ الاقتراب من قصْر المحبوبة ضربٌ من العبث الجنوني، بحيث ينزع الشاعر بهذا الأسلوب المنمَّق للفعل اللغوي في السطر الشعري: يا ولدي مفقود مفقود مفقود، إلى الجهة الملائمة لهوى النفس من حيث تعجّبُها فتستحسنه؛ لأنه وافق هواها.

يستخدم الشاعر نزار قباني أساليب تشويقية ينزل بها القارئ منزلة التوق الشديد لمعرفة ما الذي سيحدث بعد هذه العبارات الشعرية فتلاءمت مضامين قصيدة قارئة الفنجان مع موضوعها العام وهو التبصر وقراءة المستقبل، فأشرك الشاعر القارئ تلهّفه في معرفة المستقبل المجهول، من حيث لجأ الشاعر إلى توظيف أزمنة الحاضر

من خلال الأفعال التالية: من يدخل / من يطلب / من يدنو، وكلها أفعال ذات مطلب دلالي واحد يحيل إلى الرغبة والطلب والمحاولة للوصول إلى المحبوبة النائمة في القصر المرصود وكأنّ الشاعر يتجاذب لعبة تحدٍّ مع نفسه، يختبر فيها قوة إصراره وعدم إحباطه في بذل جهود بعينها للضفر بالمرأة المحتجزة.

إنّ في استخدام الشاعر أفعال المضارعة: من يدخل / من يطلب / من يدنو يكون قد استعمل اللغة استعمالا عاديا من جهة السياق الأسلوبي وتأتي العبارة الشعرية: من حاول فك ظفائرها لتشكّل تعارضا مع الأسطر الشعرية السابقة محققة تناقضا يظهر في استعمال الفعل الماضي من حاول، حيث شكّل استخدام الشاعر للفعل الماضي الذي كسر فيها السياق الأسلوبي خرقا في الاستعمال المألوف لنظام الأفعال المضارعة فتعارض الفعل الماضي مع أزمنة الحاضر أسهم هذا التعارض في وقوع السياق الأسلوبي الذي شكّل حدثا أسلوبيا تولّد عن الاستعمال المخالِف للملفوظ اللساني المتمثل في الفعل الماضي: من حاول فشكّل تناقضا مع أفعال سياقه(أزمنة الحاضر)، تسبّب هذا التعارض في استخدام الأزمنة في شدّ انتباه القارئ، وكلّما استوقفت القارئ وشدّت انتباهه عبارة شعرية غير مألوفة أو منبه أسلوبي تحقّق إجراء أسلوبي، فالوحدة الأسلوبية أوّلا وبعد ذلك استيقاظ انتباه القارئ[40]، نتيجة إدراكه لتعارضات في البنية اللغوية للقصيدة، فكلّما كان النموذج موسوما بوضوح كان التناقض أشدّ وانتباه القارئ للبنية الأسلوبية أقوى.

يختتم الشاعر قصيدة قارئة الفنجان: بسطريين شعريين:

وتحب ملايين المرات..

وترجع.. كالملك المخلوع

يلاحَظ على السطرين الشعريين وعلى كامل القصيدة عُموما أنّ زمن الحاضر والمستقبل قد طغى عليها وهيمن ، يتضح هذا من خلال مبالغة الشاعر في استخدام الأفعال المضارعة وهذه الأفعال هي/: تتأمل، تحزن، ستحب، ستبقى، تموت، ستعشق، يدخل، يطلب، تشبه، يدنو، تمشي، تظل، تحرسه، تحب، ترجع. لاحظنا دلالة زمن الماضي في الأفعال التالية: جلست، قالت، مات، نائمة، حاول، بصرت، نجمت، وهي قليلة جدا بالقياس على أزمنة الحاضر ممّا يدلّ على انكباب الشاعر بما يشغله من أحداث ستتربص به مستقبليا كما تظهر أزمنة المستقبل في استخدام الشاعر لفعلين: لم أقرأ، لم أعرف، فهناك إذن حاضر وهو الطاغي ويدل على مصير الشاعر الذي

تستطلعه المبصارة المتشائمة وهناك ماض يتأرجح بين المستقبل القاتم وهو مستقبل أسْود مُفعَم بالأحداث المؤلِمة وهناك مستقبل يتوج الحاضر ويدعمه، فضّل الشاعر أن يختتم به القصيدة حين قال: وتحب ملايين المرات(41) .. وترجع.. كالملك المخلوع، إنّ إلحاح الشاعر على توظيف زمن الحاضر يوحي بما سيعيشه الشاعر من أحداث قلقة وهو ما استوجب منه التكثيف من استخدام زمن الحاضر الممزوج بزمن المستقبل أحيانا وهكذا غلبت الدلالة العامة المستقاة من الهمّ النزاري الذي ترك فيه المجال لفاعلية العاطفة الحاسفة في تنشيط السياق الشعري.

خلصنا بعد هذا التشريح الأسلوبي البنيوي إلى محاولة توضيح جمالية التكامل الدلالي في قصيدة قارئة الفنجان بعد أن حاولنا تحليلها تحليلا أسلوبيا بنيويا يكشف عن جماليات صياغتها الشعرية التي ألفينا نزار يتمهر في التلاعب بصياغاتها اللغوية تحقيقا لمقولة إن الشعر إتقان اللعب باللغة والتفنن في فتق أساليبها التركيبية استجابة لتموّجات انفعالية نفسية خفية، بالإضافة إلى أن القصيدة موسومة بالانفتاح على الإضافات في الصياغة والدلالات، إذ تتيح للقارئ التواصل والاستمرارية في تلقّي القصيدة دون أي كلل أو ضجر مما يجعله ينقاد إلى لغتها انقيادا فينخرط انخراطا طواعيا في نُسوجها التركيبية وأساليبها الجمالية المنبجسة من مواقف تأملية ممزوجة بالواقعية والرومانسية.

الهوامش:

(1) ينظر عبد الملك مرتاض، ألف ياء، تحليل مركب لقصيدة أين ليلاي لمحمد آل خليفة، دار الغرب للنشر والتوزيع ، وهران ، 2004، ص: 97.

(2) نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة،ج:1، منشورات نزار قباني، بيروت لبنان، ص:648.

(3) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، ط:2، دار الغرب الإسلامي، بيروت لبنان، 1981، ص:309.

(4) ينظر: نزار قباني، المصدر السابق، ص :235.

(5) العربي عميش، محمود درويش خيمة الشعر الفلسطيني، ألفا للوثائق قسنطينة الجزائر، 2014، ص: 25.

(6) ينظر:

Michael riffaterre essais de stylistique structurale présentation et traduction de daniel delas flammarion paris France 1971 p42.

(7) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، دار المعرفة، بيروت لبنان، ص: 118.

(8) حاز القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 25.

(9) ميكائيل ريفاتر، معايير التحليل الأسلوبي، ترجمة: حميد الحمداني، منشورات دراسات سال، دار النجاح الجديدة البيضاء، ص:66.

(10) حازم القرطاجني، المرجع نفسه، ص: 301.

(11) المرجع السابق، ص: 361.

(12) ينظر عبد الرحيم كنوان، من جماليات إيقاع الشعر العربي، ط:1،دار أبي الرقراق للطباعة والنشر، الرباط المغرب، 2002م، ص: 59.

(13) ينظر ميكائيل ريفاتر، معايير التحليل الأسلوبي، ص:58.

(14) الجاحظ، البيان والتبيين، ج:1، دار إحياء التراث العربي، بيروت لبنان، 1978م، ص:95.

(15) ميكائيل ريفاتر، المصدر نفسه، ص: 59.

(16) نزار قباني، المصدر السابق، ص:648.

(17) ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ط:5، دار الكتاب الجديد المتحدة، 2006، ص:84.

(18) ينظر نصر الدين بن زروق، البنى الأسلوبية في شعر محمد العيد آل خليفة، ط:1، دار الوعي للطباعة والنشر والتوزيع، 2011، ص:162.

(19) نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ص: 649.

(20) المصدر السابق، ص: 649.

(21) المصدر نفسه، ص:650.

(22) نزار قباني، الأعمال الكاملة، ص:250.

(23) Michael riffaterre essais de stylistique structurale p 61

(24) ينظر: ميكائيل ريفاتر، معايير التحليل الأسلوبي، المصدر السابق، ص: 61.

(25) المصدر السابق، ص: 58.

(26) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص: 109.

(27) صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ط:3، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ص: 64.

(28) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 364.

(29) جان ماري جويو، مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ترجمة: د. سامي الدروبي، ط:2، دار اليقظة العربية، بيروت، لبنان، 1965، ص:80.

(30) عبد الرحيم كنوان، من جماليات الإيقاع في الشعر العربي، ص:443.

(31) راشد بن حمد بن هاشل الحسيني، البنى الأسلوبية في النص الشعري، ط:1، دار الحكمة، لندن، 2004، ص:175.

(32) حازم القرطاجني المرجع المذكور، ص: 351.

(33) نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ص:450.

(34) ميكائيل ريفاتر، معايير التحليل الأسلوبي، ص: 24.

(35) ينظر: المصدر نفسه، ص:36.

(36) أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، ط: 8، مكتبة النهضة المصرية، 1991م، ص: 77.

(37) ينظر ميكائيل ريفاتر، المصدر نفسه، ص: 60.

(38) ينظر: عبد الملك مرتاض، ألف ياء، ص: 231.

(39) نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة ،ص:650.

(40) ينظر ميكائيل ريفاتر، معايير التحليل الأسلوبي، ص:36.

(41) نزار قباني الأعمال الشعرية الكاملة، ص: 251.

مراجع البحث:

- أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، ط: 8، مكتبة النهضة المصرية، 1991م.
- الجاحظ ، البيان والتبيين، ج:1، دار إحياء التراث العربي، بيروت لبنان، 1978م.
- جان ماري جويو، مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ترجمة: د، سامي الدروبي، ط:2، دار اليقظة العربية بيروت، لبنان، 1965م.
- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، ط:2، دار الغرب الإسلامي، بيروت لبنان، 1981م.
- راشد بن حمد بن هاشل الحسيني، البنى الأسلوبية في النص الشعري، ط:1، دار الحكمة لندن، 2004م.
- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءته، ط:3، النادي الأدبي الثقافي بجدة.
- عبد الرحيم كنوان، من جماليات إيقاع الشعر العربي، ط:1، دار أبي الرقراق للطباعة والنشر، الرباط المغرب، 2002م.
- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ط:5، دار الكتاب الجديد المتحدة، 2006م.
- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، دار المعرفة بيروت لبنان.
- عبد الملك مرتاض، ألف ياء، تحليل مركّب لقصيدة أين ليلاي لمحمد آل خليفة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران ، 2004م.
- العربي عميش، محمود درويش خيمة الشعر الفلسطيني، ألفا للوثائق، قسنطينة الجزائر، 2014م.
- ميكائيل ريفاتر، معايير التحليل الأسلوبي، ترجمة: حميد الحمداني، منشورات دراسات سال، دار النجاح الجديدة البيضاء.
- نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة،ج:1، منشورات نزار قباني، بيروت لبنان.
- نصر الدين بن زروق، البنى الأسلوبية في شعر محمد العيد آل خليفة، ط:1، دار الوعي للطباعة والنشر والتوزيع، 2011م.