الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الدكتور مولاي الطاهر - سعيدة –

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم اللغة العربية وآدابها

التخصص : النقد العربي القديم

شعرية اللغة في ديوان – قالت لي السمراء – لنـزار قبـــاني أنـموذجـــا

مـذكــرة تخرج مقدمـــة لنيـــل شهـادة المـاستـــر ل م د في اللغة والأدب العربي

من إعداد الطالبة :

* دعمـاش كريمـــــة

تحت إشراف :

* أ. د. رازي فـايـزة

➢ **أعضاء لجنة المناقشة :**

* أ.د. بلحيارة خضرة..... أستاذ رئيس ..... - جامعة سعيدة -
* أ.د. رازي فايزة..... أستاذ مشرف ومقرر..... - جامعة سعيدة -
* أ.د. تامي مجاهد..... الأستاذ المناقش..... - جامعة سعيدة -

السنة الجامعية :

(1442-1441 هـ / 2021-2020 م)

بسم الله الرحمن الرحيم

شكـــر وعرفـان

الحمد لله رب العالمين و صلاة الله و سلامه و رحمته و بركاته على صفوة خلقه و خاتم أنبيائه و رسله سيدنا محمد و آله الطاهرين، و صحابته أجمعين و رحمة الله و مغفرته للتابعين و تابعيهم بإحسان إلى يوم الدين .

اللهم يا ولي المؤمنين، و متولي الصالحين، اجعل عملنا هذا عملا صحيحا مقبولا، و سعينا مرضيا مشكورا نفع به الله من أخذ به و عمل بما فيه .

و صلى الله على سيدنا محمد و آله و صحبه و سلم تسليما .

فإن من باب الشكر أن يكون أوله إلى الله سبحانه و تعالى الذي أعانني على إنجاز هذه المذكرة.

كما أتقدم بخالص الاحترام والشكر الجزيل إلى الأستاذة المشرفة :

رازي فايـــزة

على المساعدة القيمة التي أفادتني بها طيلة إنجاز هذا البحث.

كما لا أنسى أن نتقدم بجزيل الشكر إلى الشموع التي احترقت لتنير دروب العلم والمعرفة،

إلى من صنعوا الرجال وربوا الأجيال .

إلى كل أساتذتنا الكرام عبر كل الأطـوار .

إهـــداء

إلى من تعـهـداني بالتربية في الصغر وكانا لي نبراسا يضيء فكري بالنصـح والتوجيه في الكبر... أمـــــي وأبـــــــي حفظهما الله .

إلى من شملوني بالعطف, وأمدوني بالعون, وحفزني للتقدم, إخوتي وأخواتي رعاهم الله

إلى كل من علمني حرفا وأخذ بيدي في سبيل تحصيل العلم والمعرفة, إليهم جميعا أهدي ثمرة جهدي ونتاج بحثي المتواضع

و إلى جميع أصدقائي وإلى كل طلبة السنة الثانيـة ماستـــــــر دفعة 2021 .

كريمة

إتسمت التجارب الإبداعية الجديدة بتقنيات حداثية تجاوزت بها التجارب الإبداعية التقليدية، واتخذت من الغموض والدهشة والفجائية في اللغة المنعطف الحاسم نحو مبادئها في تأسيس شعريتها.

ولعل أبرز هذه السمات هي أن الشعر يجب أن يقوم على كلام جميل، تظهر فنيته وجماليته في أن يتخطى الشاعر الحدود المعهودة في لغته الشعرية، وينحاز عن اللغه العاديه وعن ما هو مألوف، فيشكل سهاما يخترق بها جدار الصمت والموروث التقليدي لقول الشاعر.

إذن لم يكن منطقيا أن يظل الشعر حكرا على القصيدة التقليدية القديمة ملتفا على عتمته، ولذلك كله لم يكن أمام الشاعر العربي إلا أن يضيئ تلك العتمه، وأن يعمل شعره على تقشير اليابس من التقليد وبعث الروح في صلبه، فتفطن الشعر العربي الحديث لضرورة ذلك الإختلاف واتجه الشاعر الى توظيف لغة وأساليب راقية على مشارف الإنفتاح والتغيير، لم يسبق للشعر العربي لها مثيل.

ولطالما حظيت اللغة الشعرية بقدر كبير من اهتمام الشعراء وخاصة المحدثين منهم، فأكسبوها دلالات وإيحاءات تحمل ابعادا فنية وجمالية مرموقة، إذ تعد اللغة ركيزة الشعر ومنطلق وتميزه بالحركية والاستمرارية من حيث معنى الكلمة فيها، ووقعها النسقي والسياقي معا داخل جوهر النص، وترسيخ ماهيتها بين الشعر والنثر، لكون لغة الشعر لغة إنفعال ووجدان، فهي بذلك لغة إيحائية جمالية، لأنها تثير فينا الإحساس بالصور الجمالية، لاستخداماتها المجازية للألفاظ في نسق معين، تصبح فيه الكلمة مغايرة لمعناها المعجمي، وإبان هذا التعريف بنى نزار قباني نظريته الشعرية في كنف الحداثة الشعرية العربية والتي من خلالها صقل مواهبه وأبرز إبداعاته الفنية ما منح للغته خصوصيتها وأفردت به في ساحة اللغة الشعرية بامتياز، ولعل هذا السبب الأول وراء اختياري للشاعر "نزار قباني " في دراسة شعرية لغته، كيف لا وهو المبدع المجدد في الشعر العربي صاحب المنهج الفريد العابر للحدود والكاشف لما يخفى من خلجات النفوس مما يخشى غير الحديث فيه، وخاصة في ديوانه الأول "قالت لي السمراء: والذي أنا بصدد دراسته في بحثي هذا .

لم يكن اختياري للموضوع وليد الصدفة، أو وليد عشوائية عابرة، إنما كان منصبا على ميولاتي الشخصية ورغبتي الخاصة للتطلع في مواضيع المرأة وجمالها

الحسي المادي وخاصة عندما يكون بطرائق نزارية مبدعة، وأيضا والأهم لتوفره على مصادر ومراجع للكتابة فيه.

وبناءا على هذا سنقف عند بعض المحطات ونعرض بعض الإشكالات التي سنحاول مناقشتها والإجابة عنها من خلال هذا البحث، أهمها:

- ❖ فيما تكمن شعرية اللغة لدى نزار قباني؟
- ❖ وهل عكس ديوانه "قالت لي السمراء " شعريته في اللغة؟
- ❖ على أي أساس تقوم شعريته؟ وبماذا تميز شعره ؟
- ❖ من أين استسقى صوره وتجربته الشعرية؟
- ❖ كيف وظف اللغة في شعره؟

كلها تساؤلات تخدم البحث وتعزز أفكاره، وللإجابة عن هذا الإشكال تناولت المذكرة التي وسمت ب "شعرية اللغة في ديوان "قالت لي السمراء" لنزار قبان مدخلا وفصلين، ففي المدخل أدرجت نبذة عن القاموس الشعري لنزار قباني وعن ماهية ألفاظه وأين استسقى أفكاره، وقد أشرت فيه إلى أسلوبه الفني وتعرضت إلى أهم سماته اللغوية ودلالاتها الجمالية الفنية.

أما الفصل الأول فقد خصصت فيه الحديث عن الحقل المفاهيمي للشعرية وعن أصولها في كنف الحداثة من المنظور الغربي والعربي، حيث أشرت فيه إلى البعد الجمالي للشعرية، كما ذكرت فيه شعرية اللغة وأهم خصائصها، والصورة الشعرية، وأهم مكوناتها العامة ودلالاتها الفنية .

أما الفصل الثاني فخصصته للحديث عن شعرية اللغة في ديوان نزار قباني "قالت لي السمراء" وخصائص فنية في لغة الديوان .

أما الخاتمة فتمثلت في النتائج التي توصلت إليها في هذا البحث.

ولقد اعتمدت في دراست البحث جملة من المصادر والمراجع، لعرض البحث في صورة شاملة والإلمام به، ومن أبرزها:

- ➢ نزار قباني، ديوان "قالت لي السمراء" .
- ➢ بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية.
- ➢ علي غريب محمد الشناوي، الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي.
- ➢ حسن ناظم، مفاهيم الشعرية.

- جان كوهين، بنية اللغة الشعرية.

وكأي بحث واجهتني بعض الصعوبات، منها تحديد موضوع البحث، والمنهج المناسب له، ولكن بفضل الله تجاوزتها وحاولت قدر المستطاع عرضه في صورة جديدة.

وفي الختام أقدم شكري وامتناني للاساتذة المشرفة الدكتورة: **"رازي فايزة"** والتي لم تبخل علي بنصائحها ودعمها المتواصل، وأرجو أن أكون قد وفقت في إنجازه، وأتمنى أن أكون قد أسهمت ول بقدر قليل إعطاء هذا الموضوع القيمة الأدبيه والجمالية التي يستحقها، وقد ألتمس العذر إن قصرت في ذلك فلأن النقص من طبائع البشر.

وأسأل الله التوفيق والسداد, وما توفيقي إلا بالله.

مدخل : القاموس الشعري لنزار قباني

أولا : المعجم اللغوي في شعر نزار قباني

أ/ معجم الحب والغزل

ب/ المعجم الثوري السياسي

ثانيا : السمات اللغوية في شعره

أ/ ظاهرة التكرار

ب/ الإنزياح اللغوي

ج/ الإنزياح التركيبي

مدخل : القاموس الشعري لنزار قباني

نزار قباني شاعر له إسمه في الساحة، وفي آذان أهل لغة الضاد والناطقين بها، وكل قارئيها، فهو شاعر سوري لكنه خص الوجدان العربي ككل في إطار مايسمى بالشعر العربي الحديث، والذي احتضنه بكل روح شعرية مجددة، فلقد كان ديوانه الأول؛ 'قالت لي السمراء' والذي صدر عام 1944م، زلزالا شعريا ضرب أساسيات المضمون في القصيدة العربية، وهو ما أشار إليه عبد العزيز المقالح حينما قال: "إن تجربة نزار قباني في الشعرية تتسم منذ بداياته الأولى بالتجديد والإنعطاف نحو الجديد، وهي تجربة لها خصوصياتها، سواء في بنائها الجمالي الفني وقدرتها التعبيرية لغة وشكلا"[1] .

وقد أفاض النقاد والباحثون في دراستهم النقدية لأسلوبيات شعره وقصائده حتى أصبح من أهم المواضيع البحثية للباحثين والدارسين.

نزار قباني ذلك الكتاب ذلك الكتاب المفتوح من الحب والهوى والمشاعر الفياضة، وفي كل لفظ من ألفاظ قصائده، والتي جعل من المرأة رمزا لكل هاته المشاعر، و مصدر إلهامه الذي بث فيه شجونه رغم كل الإنتقادات التي واجهها عن ذلك، إلا أنه فضل الغوص في ذلك على الاستسلام، فحين سئل عن ما إذا كانت هذه الإنتقادات تضايقه، قال: " الصفعات هي الوجه الآخر للقبلات، وتاريخي الشعري كله قام على لعبة المتناقضات هذه، إنني لا أشعر أنني على قيد الحياة، إلا حين تتساقط الحجارة على نافذتي"[2].

فقوله هذا دليل على صراحة شعره، وعلى فرادة الحدث لديه، والتي اتسمت بفرادة لغته وماهية ألفاظه الغريبة .

أولا : المعجم اللغوي في شعر نزار قباني(ماهية ألفاظه) :

لقد تميز شعر نزار قباني بالقصيدة الأنثوية، واهتم بالمرأة حتى استحلت مكانا عظيما في شعره، ومن خلال هذا المقام برز أسلوبه الفني ولغته، ولاسيما في قصائد الغزل والعشق، والتي امتاز بها عن سائر شعراء عصره، فالأسلوب أمره أمر زئبقي،

---

1 نزار قباني, قصتي مع الشعر, منشورات نزار قباني, بيروت, (د.ط), 1981م, ص227 .
2 جهاد فاضل, قضايا الشعر الحديث, دار الشروق, بيروت, (ط1), 1984م, ص240 .

واختلافه بديهي من قصيدة إلى أخرى ومن شاعر لآخر، وهذا ماذهب إليه الدكتور 'بشير تاوريريت' حينما قال: "الأسلوب طريقة الكاتب في التعبير عن موضوع ما، والإبانة من خلال هذا الموقف عن شخصيته الأدبية، وتفردها عن سواها في إختيار المفردات وتأليفها، وصياغة العبارات وسحرها، وما إلى ذلك من الإستخدام المميز للتشبيهات البلاغية"[1]، يحاول 'تاوريريت' من خلال هذا التعريف الربط بين الأسلوب والمقام الذي يكون فيه الشاعر والمؤلف، وينشأ فيه الخطاب الأدبي، وحسن انتقاء الألفاظ تتناسب والسياق، فهنا تكمن شاعرية نزار قباني دون غيره من الشعراء، أما الشاعرية "فهي الدرجات الجمالية الفرعية التي نلمسها عند القراءة لنص ما في لغة ما"[2].

أ- ألفاظ الحب والغزل:

فمن خلال دراستنا لشعر نزار قباني عن المرأة تلتمس ذلك الحب والهوى والتفاني في حبها وتبجيلها، ونغوص في متاهات نفسية غامضة لشاعر يتوق إلى تمثل وتشخيص علاقته بالمرأة في لغة شعرية صريحة صاخبة، وإن صح القول إباحية، لتعبر عن مشاعر صادقة في الكثير من المواقف في شعره.

لقد تفرد 'نزار' في انتقاء المفردات في تصوير المرأة، وارتأى أن تكون متكشفة فاضحة وفي هذا الصدد قال: "الشعر عملية جنون لا أجد ضرورة لتبريرها أو الإعتذار عنها، إنني أعتذر عادة عن ما بدر مني من مواقف عاقلة، أما عن جنون الشعري فلا "[3]، فبهذا الجنون الشعري كما سماه هو، لفت انتباه النقاد والأدباء بسبب التجديد الضارب على القصيدة شكلا ومضمونا، فلقد حاول التحرر من قيود الشعر، باعتباره أن هذه القيود تحبس مشاعر واحاسيس الشاعر وتقيدها، وباعتقاده أيضا أنها أغلال تأسر شجونه ومكوناته، كقوله: "الميكروفون في يد الشاعر ولا شروط مسبقة

---

[1] بشير تاوريريت, الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية, دراسة في الأصول والمفاهيم, إربد, عالم الكتب الحديث, 2009م, (ط1), الأردن, 2010م, ص149 .

[2] عز الدين مناضرة, علم الشعريات, قراءة مونتاجية في أدبية الأدب, دار المجد لاوي, عمان, (ط1), 2007م, ص25 .

[3] جهاد فاضل, قضايا الشعر الحديث, (المرجع السابق), ص248 .

مفروضة على حريته، أمنيتنا الوحيدة أن نغني بطريقة مقنعة، وأن يتواصل مع جمهوره وعصره "[1].

لقب شاعرنا بشاعر المرأة، والمرأة تلك الصورة اللينة التي رأى فيها أنها لا تستحق تلك القصيدة المقيدة، فهو قد حررها من خلال قصيدته الأشطرية، بتحرر القصيدة وزنا وقافية، فلقد وصفها ورسمها بكل ما أوتي من قوة أحاسيسه، وأفرغ شهواته من خلال شعره عنها.

إن الحديث عن المرأة قد عرف منذ العصر الجاهلي، وحتى العصر العباسي، والتغزل بمفاتنها وجمالها كان موضوعا تنافس فيه الشعراء، إلا أن نزار تجاوز حدود التغزل والوصف حتى بلغت به إلى التفصيل في جسمها والكشف عنه، وهذا مايعرف بالغزل الماجن الفاحش، واستخدم في هذا الموضوع ألفاظ تناسب مقامه كشاعر للمرأة، ولو بشكلها الظاهر، كلفظه "النهد"*، والتي وظفها كمعلم أنثوي صريح، دليل على جرأة الشاعر في انتقاد مفرداته في شكل لم تشهده القصيدة العربية من قبل، فمصطلح النهد" أخذ حيزا ملحوظا في شعره، والتي نجده كررها في الكثير من المرات، كقوله:[2]

إِضْطَجِعِي دَقِيقَةً وَاحِدَه...

كَيْ أُكْمِلَ التَصْويرْ...

إِضْطَجِعِي مِثْلَ كِتَابِ الشِّعْرِ في السَّرِيرْ

(.....)

أُرِيدُ أَنْ أُفَاجِئَ الحِلْمَةَ فِي مَكَانِهَا

والنَّاهِدَ الأَحْمَقَ - يَاسَيِّدَتِي -

قُبَيْلَ أَنْ يَطِيرَ

---

1 المرجع السابق, ص246 .

* النهد : ونعني به ثدي المرأة.

2 نزار قباني, الأعمال الشعرية الكاملة, (ج4), منشورات نزار قباني, بيروت, (ط2), 1998م, ص125 .

ومنه قوله أيضا :[1]

إذا ما ضربت شابيك نهديك

كالبرق، ذات المساء

فلا تطفئيني...

فغالبا ما اتسمت أشعار نزار بذكره لمعالم المرأة الانثوية، وجسدها بشكل صريح، وبتلفظ جريئ منه، كتصريحه بالخصر، فيقول:[2]

إِذَا ما صَرَخْتُ:

" أُحِبُكِ جِدًا "

" أُحِبُكِ جِدًا "

فَلَا تُسْكِتِينِي

إِذَا مَا أَضَعْتُ اتِّزَانِي

وَطَوَّقْتُ خَصْرَكِ فَوْقَ الرَّصِيفِ،

فَلَا تَنْهَرِينِي

وهذا ما ميز أسلوب نزار قباني الفني عن غيره من الشعراء في انتخاب المفردات والألفاظ الصريحة، وعلى إثر هذا لقب هذه الشهادة في شعره، لم يعطيها أي اعتبار، وقال في هذا الصدد: " إن الشتيمة في العالم الثالث لا تعني أنك فشلت، وإنما تعني أنك تفوقت، النقد مدرسة، والشاعر دائما يبقى تلميذا لم يتخرج بعد، وهو بحاجة دائمة إلى المزيد من المعرفة والمزيد من التحصيل "[3].

لا شك أن أشعار نزار قباني في الغزل كانت مسكونة بالتصوير الإنفعالي والوصف الحسي للمرأة، فقد تميزت أشعاره "بموسيقى تصويرية مصاحبة للمواقف الإنفعالية التي يعبر عنها، وقد استطاع نزار هنا أن يتوسع في استخدام هذه الموسيقى

---

1 المرجع السابق, ص136 .

2 المرجع نفسه, ص135 .

3 جهاد فاضل, قضايا الشعر الحديث, (المرجع السابق), ص241 .

التصويرية، أكثر مما كانت عليه عند أبي ريشة وأبي شبكة وسعيد عقل "[1]، إذن فنحن أمام شاعر صادق المشاعر مرهف الإحساس، عكس كل هذا في صورة إنفعالية، ترجمت لهذه المشاعر في أجمل صورها حتى وإن كانت غامضة "مستهجنة غير مألوفة في الكثير من الأحيان "[2]، إلا أنها "ألفاظ توازي حجم موصوفاتها باعتمادها على الألفاظ ذات الدلالة الصوتية، وعلى الأفعال ذات الأصوات الحركية، وتتعاون هذه العناصر مجتمعة مع الوزن الخارجي وحركات القافية لتعطي لنا في النهاية، صورة موسيقية متكاملة، تعتمد على التصوير الإنفعالي ومثيراته الحسية"[3].

فبهذا يكون قد وفق شاعرنا في ألفاظه ذات البعد الإنفعالي التي نلمس جانب من الحركة في الموسيقى الراقصة، مثل قصيدة "سامبا" التي كتبها سنة 1948م حيث قال فيها:[4]

تِلْكَ سَّامْبَا

نَقْلَةٌ... ثُمَّ انْحِنَاءَة

فَالمَصَابِيحُ المُضَاءَةِ

تَتَصَبَّى...

* * *

جَرِّبِيهَا...

خُطُواتٌ أرْبَعَا...

أبَدًا... تَمْضِي مَعًا...

وَلِيهَا...

* * *

[1] سعيد الورقي, لغة الشعر العربي الحديث, مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية, دار المعرفة الجامعية, الإسكندرية, (د.ط), 2005, ص2019/218 .

[2] نبيل خالد أبو علي, نزار قباني شاعر المرأة والسياسة, مكتبة مديولي, (د.ط), 1999, ص21 .

[3] سعيد الورقي, لغة الشعر العربي الحديث, (المرجع السابق), ص220 .

[4] نزار قباني, قصائده(المرجع السابق), ص156 .

شِبْهُ غَفْوَة

فَيَمِيلُ الرَّاقِصَانْ

وَتَغِيبُ الشَّفَتَانْ

عَبْرَ نَشْوَة

يقول الدكتور 'سعيد الورقي' أن في هذه القصيدة جعل نزال "أنغام الحروف وإيقاع الكلمات والجمل تنسجم مع الجو العام للرقصة التي نحس فيها بإيقاع الكلمات والموسيقى الراقصة وحركة الراقصين"[1]، ويضيف أيضا: "ففي الإركاز بالتاء والكاف في قول "تلك"، نحس دقة إيقاع البداية، ثم تأتي كلمة "سامبا" بعدها السين المهموسة، والمد بعدها و وقفة السكون عند الميم، الشفهية، ثم مد الباء لتعطي لنا إيقاع الحركة"[2].

وبطبيعة الحال وفق الشاعر في وضعه الكلمة تتناسب والموقق الشعوري، حتى وإن كانت جريئة في محتواها، لتأسيس قصيدة الإنفتاح، مبدأها الغموض والفجائية والدهشة، متخطيا النموذج والمثال، "ولكنه لم ينزل مع الشهوانيين إلى قرارة الجحيم الذي يسكنونه، فحسبنا وحسبه المدى الذي بلغه، ولعل الأتقياء يجدون سبيلا إلى الطعن، وإن يكن أحاط نفسه في كل قصيدة بطلاسم يستنكر فيها الإثم، ولكنه في الواقع يستنكر الجريمة، كزواج فتاة من شيخ مثلا، لأنه إنما ينظر إليها بعيون الفن لا بعيون الفضيلة، هذا دليل آخر على شاعريته"[3].

ب- المعجم الثوري السياسي :

إن إهتمام نزار قباني البليغ بالمرأة، وبكل تفاصيلها، لا يعني أنه تفرد بها فقط، وإنما اهتم بالجانب السياسي أيضا، والتزم بقضايا مجتمعه وأمته, فلقد لقب بشاعر الحب والحرب، وشاعر المرأة والسياسة، رغم بعد بداياته الأولى عن ذلك، والتي تزامنت والأحداث سياسية، إلا أنه لم يبد 'قباني' أية إهتمام بتلك القضايا، ولم يكترث لحالها، كما هو الحال مع إصدار ديوانه الأول "قالت لي السمراء" حينما كانت الإضطرابات

1 سعيد الورقي, لغة الشعر العربي الحديث, (المرجع السابق), ص219 .
2 المرجع نفسه, ص219 .
3 نزار قباني, ديوان (قالت لي السمراء), منشورات نزار قباني, بيروت, (ط33), أفريل1989م, ص06 .

والمظاهرات ضد الإنتداب الفرنسي تعم سورية"[1]، وأصدر أيضا ديوانه الثاني "طفولة نهد" حينما كانت البلدان العربية تناضل من أجل الحرية والخروج من تحت نير الإحتلال "[2].

فمن خلال هذين الديوانين وإصدارات أخرى لم نلمس إهتمام سياسيا قط، إلى غاية نكسة 1976م، التي كانت منعطفا حاسما لنزار قباني نحو النهوض بقومه وإشعال نار الثورة في نفسه وهذا ما صرح به حينما قال:[3]

يَا وَطَنِي الحَزِينْ...

حَوَّلْتَنِي بِلَحْظَةٍ...

مِنْ شَاعِرٍ يُحِبُّ شِعْرَ الحُبِّ والحَنِينْ...

إلى شَاعِرٍ يَكْتُبُ بالسِكِّينْ...

فنلاحظ هنا نقلة شعورية لغوية إختلفت عن ما جاء به عن المرأة في قصيدته الأنثوية، ليتحول إلى "صاحب الفكر العميق المواجه لفكرة الظلم الناقم على الظالمين، الثائر المتقلب على الأعراف العربية"[4]، ونلاحظ في توظيفه لكلمة: "وطني" مضيفا إليها (ي) ياء النسبة، "وحولتني، أن الشاعر ينسب نفسه للوطن ويعتبر نفسه جزءا لا يتجزأ من بلده سوريا، فهذا دليل على وطنيته وانتمائه للوطن، فألزم شعره في قضايا بلده (حولتني بلحظة... من شاعر يكتب الحب والحنين... إلى شاعر يكتب بالسكين).

ولقد أصدر قصيدة "هوامش على دفتر النكسة"، تزامنا مع نكسة حزيران عام 1976م، والتي قال فيها نزار "لذا فإن تحولي بعد الخامس من حزيران ليس معجزة، ولا نصف معجزة، إنه رد فعل إنساني، عمل تدافع به الحياة عن نفسها"[5]، فلقد كان لها تأثير كبير في نفسية الشعر العربي بحكم كلماتها الإندفاعية التي تركت إنطباعا بين

---

1 نبيل خالد أبو يعلى, نزار قباني شاعر المرأة والسياسةو مكتبة مدبولي, 1998م, (ط1), (مجلد1), ص92 .
2 المرجع نفسه, ص92 .
3 المرجع نفسه, ص146 .
4 Bitilis Eren universites isosyal bilimler enstitus, Journel of Bitiles Eren university . Instute of sociel sciences, citt/volume:7, sayi/N:1, haziran2018, §298/319
5 نبيل خالد أبو علي, نزار قباني شاعر المرأة والسياسة, (المرجع السابق), ص145 .

الشعوب، حتى أنه تم منع نشر أشعاره على وسائل الإعلام، تخويا من تأثير كلماته على الشعب العربي، حيث يقول في مطلع قصيدته "هوامش على دفتر النكسة :[1]

أُلْغِي لَكُمْ، يا أَصْدِقَائِي، اللُّغَةِ القَدِيمَة...

والكُتُبَ القَدِيمَةَ...

أُلْغِي لَكُم... أُلْغِي لَكُم...

نِهَايَةَ الفِكْرِ الذَّي قَادَ إلى الهَزِيمَة...

فلقد وفق نزار في اختيار الكلمة في الموقع المناسب لها، لتكون ضربا في الصميم، وذلك بتوفق الشاعر الوصول إلى خيال القارئ، يقول 'لاسل آبركرومبي' عن الشاعر في استخدام الألفاظ: " ولابد له بواسطة الألفاظ أن يحرك خيال قرائه، بل أكثر من هذا لابد له بواسطة الألفاظ أن يسيطر على خيال قرائه، بحيث تصبح تجاربهم - بقدر الإمكان - تقليدا صحيحا لتجاربه"[2].

والأمر سيان مع قصائد نزار السياسية، فهي لم تقل شأنا عن القصيدة الغزلية، فأسلوبه فيها تأرجح بين ثوري مقاتل للأعداء، وثائر على العرب، وهذا ما أكده الدكتور 'محمد خليل الورداني' في قوله: " المتتبع لشعر نزار قباني في قصائده السياسية يجده يعمد إلى تصوير العرب وتاريخهم بجانبه السلبي، ويظهرهم بحياتهم الجاهلية الفقيرة"[3]، كقوله في ديوان "قصائد مغضوب عليها" (1986م) في سخطه عن العرب:[4]

جَمِيعُهُمْ... تَضَخَّمَتْ أَثْدَائُهُمْ...

وأَصْبَحُوا نِسْوَانْ...

جَمِيعُهُمْ يَأْتِيهُمْ الحَيْضْ، ومَشْغُولُونَ بِالحَمْلِ...

وبالرَّضَاعَة...

---

[1] محمد خليل الورداني, القصائد الممنوعة لنزار قباني, قصائد تنشر لأول مرة في الحب والسياسة, دار الكنوز والمعرفة العلمية, (ط1), 1429ه/2008م, ص145 .

[2] علي الغربي محمد الشناوي, الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي, مكتبة الآداب, المنصورة, (ط1), 2003, ص282 .

[3] محمد خليل الورداني, القصائد الممنوعة لنزار قباني, (المرجع السابق), ص44 .

[4] نزار قباني, ديوان; (قصائد مغضوب عليها), منشورات نزار قباني, (د.ط), (د.ت), ص20 .

فنلمح في هذه القصيدة سخطا لاذعا على العرب، ولعل عبارات: (تضخمت أثداؤهم، أصبحوا نسوان، جميعهم يأتيهم الحيض، مشغولون بالحمل)، خير دليل على قوة إستخدام نزار لألفاظه، رغم بساطتها بعيدا عن التكلف، إلا أنها تهز الكيان وتزعزعه، فهنا شبَّه العرب بالنساء باستخدام لغة جريئة عكست صورة السخط على العرب بشكلها البليغ.

فهو غالبا مايستعمل الرمز لتعزيز لغته وإعطائها بعدا حسيا، ويعد الرمز إحدى الوسائل الفنية المهمة في التجربة الشعرية، وهو يعني: "الدلالة على ماوراء المعنى الظاهري مع اعتبار المعنى مقصودا أيضا"[1]، يقول نزار في قصيدته "منشورات فدائية على جدران إسرائيل ":[2]

مَوعِدُنَا حِينَ المَغِيبْ...

مَوْعِدُنَا قَادِمٌ في تَلْ أبِيبْ...

نَصْرٌ مِنَ الله وفَتْحٌ قَرِيبْ...

لَيْسَ حُزَيْرَانْ يَومٌ مِنَ الزَّمَنْ...

يرمز "حزيران" للحدث التاريخي نكسة 1967م، والتي عرفت نهب للثروات الفلسطينية، وإفقار لإقتصاد الوطن وجعله تابعا إستهلاكيا لدولة اسرائيل، ولكنه بين في قصيدته أن موعد النصر قريب(نصر من الله وفتح قريب)، فنلمس هنا إقتباس من القرآن الكريم - وأن إسرائيل ستهزم، فذكر "تل أبيب" كرمز للدولة الإسرائيلية.

وفي مقطع آخر من القصيدة يضيف نزار:[3]

لأَنّ موسى قُطِعَتْ يَدَاهْ...

وَلَمْ يَعُدْ يُتْقِنُ السِّحْرَ...

لأنَّ موسى كُسِرَتْ عَصَاهْ...

---

[1] إحسان عباس, فن الشعر, دار الثقافة, بيروت-لبنان, (ط3), (د.ت), ص238 .

[2] حسام الخطيب, نزار قباني;أمير الحرية وفارس العشق, منشورات ضفاف, (ط1), 1435هـ/2014م, ص225 .

[3] المرجع نفسه, ص121 .

وَلَمْ يَعُدْ بِوُسْعِهِ شَقُّ مِيَاهِ البَحْرِ...

فهنا ذكر الشاعر "موسى عليه السلام" كرمز ديني إسلامي، وقصته مع بني إسرائيل كدليل على إسلامية الدولة الفلسطينية، وأنها ستنتصر بإذن الله، وأن إسرائيل ستهلك على آخرتها.

وفي قصيدته "جميلة بوحيرد"، نلمس رمز الكفاح والبطولة، فنجده يقول:[1]

الإسْمُ جَمِيلَةُ بُوحَيْرَدْ...

أَجْمَلُ أُغْنِيَةٍ فِي المَغْرِبْ...

أطْوَلُ نَخْلَةٍ... لَمَحَتْهَا وَاحَاتُ المَغْرِبْ...

(....)

رَقْمُ الزِّنْزَانَةِ تِسْعُونَا...

فِي السِّجْنِ العَرَبِيِّ بِوَهْرَانَ...

والعُمْرُ إثْنَانِ وعِشْرُونَا...

فلقد وظفها كرمز للكفاح والنظال والبطولة، ورمز للمرأة الجزائرية(في السجن العربي بوهران)، المجاهدة الثائرة على المستعمر، ورغم صغر سنها(العمر إثنان وعشرونا)، إلا أنها استطاعت أن تقف في وجه العدو.

إن المتتبع لشعر نزار قباني في السياسة، يجده يستخدم التجسيد في تصوير معاناة الشعب العربي، ونعني بالتجسيد "تقديم المعنى في جسد شيء أو نقل المعنى من نطاق المفاهيم إلى المادية الحسية"[2]، ومن الأمثلة الشعرية على التجسيد يقول نزار قباني:[3]

نِسَاءُ فِلِسْطِينَ تَكَحَّلْنَ بالأَسَى ** وفِي بَيْتَ لَحْمْ قَاصِرَاتٌ... وقُصَّرُ

---

1 المرجع السابق, ص171 .

2 رياض شهيل الجباري, مجلة الأدب, الصورة الفنية معيارا نقديا, دراسة في أدوات الناقد, عدد117, جامعة بغداد, كلية الآدب, 2008/2007م, ص345 .

3 نزار قباني, الأعمال السياسية الكاملة, منشورات نزار قباني, بيروت, (ج3), ص387 .

جسد نزار معنى الأسى في صورة محسوسة، وأتى بلفظ يدل على ذلك، ألا وهو(يتكحل)، كأن الفلسطينيات لا يخرجن من الأسى كما لا تخرج المرأة بدون زينة، فهذا دليل على معاناة الشعب الفلسطيني وخاصة فئة النساء منهم.

وأيضا تميزت كتابات نزار بفن التجسيد، فهو يبعث الروح في الجوامد ويجعلها في هيئه شخص يتحرك، نحو:[1]

عِنْدَمَا أَشْتَاقُ للوَطَنْ...

أَحْمِلُهُ مَعِي إلى خَمَّارَةِ المَدِينَةِ...

وَأَضَعُهُ على الطَّاوِلَةِ...

أَشْرَبُ مَعَهُ حتّى الفَجْرْ...

وأُحَاوِرُهُ حتّى الفَجْرِ...

لقد شخص "الوطن" في هيئة إنسان يسكر ويذهب إلى الخمارة مع صديقه ليتبادلا أطراف الحديث، ويشتكي كل منهما للآخر معاناته مع الوطن.

وفي موقع آخر يقول:[2]

وعِنْدَمَا يَسْكِرُ الوطنُ في آخِرِ اللّيْلْ...

ويَعْتَرِفُ لي بأَنَّهُ هو الآخَرُ... بِلا وَطَنْ...

أُخْرِجُ مِنْدِيلِي من جَيْبِي... وأَمْسَحُ دُمُوعَهُ...

فهذا دليل آخر على قوة لغة قباني ورقي أسلوبه في انتفاء كلماته وتميزه عن سواه، فحسن اختيار الألفاظ يضفي جمالا على النص الشعري، ويحسن سبك التراكيب الصوتية، كما يقول 'ريتشارد' في استخدام الألفاظ: " هي سر الشاعر نفسه، ولا يستطاع تعلمها، فالشاعر يستعمل الألفاظ إستعمالا ناجحا ولكنه لا يدري كيف تتم العملية التركيبية"[3]، وكأن الأمر غريزي في الشاعر يصوّر ويرسم ويرسل شجونه

---

1 نزار قباني, ديوان; (قصائد مغضوب عليها), (المرجع السابق), ص110 .

2 المرجع نفسه, ص111/110 .

3 علي الغريب محمد الشناوي, الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي, (المرجع السابق), ص283 .

ومكبوتاته بفطرته الشعرية، عبر سطور قصيدته، فيتفرد الشاعر بأسلوبه، ويختص به كل شاعر على حدى، وهذا مايعرف بالخصوصية والتي قال عنها نزار: " أن يكون لكل شاعر صوته ورائحته ومذاقه، معناه أنك إذا قرأت ذات يوم قصيدة بلا توقيع، فإنك لا تتمالك نفسك من أن تصرخ على الفور، هذا فلان، هذا فلان"[1].

ثانيا : السمات اللغوية في شعره

إن لغة نزار قباني كتب إسمه من ذهب على قائمة الشعراء المبدعين، والبعد الحسي لكلماته أعطت للغته شعريتها عن جدارة واستحقاق، وهذا ما أكد عليه الدكتور "عماد علي الخطيب" حينما قال عنه: "يكتب اللفظة السهلة الجميلة المستخدمة مهما كان موضوع شعره"[2]، ولعل سر جمالية لغته تكمن في عفويتها، وأسلوبه كما يقال عنه 'السهل الممتنع'، "مع الرقي بالفكرة حسب مايتطلب المعنى والنص"[3].

لقد استخدم نزار بنيات أسلوبية وفنية عديدة، بهدف التأكيد على فكرة معينة وجعلها جوهر عمله الشعري، نذكر أهمها:

أ- ظاهرة التكرار :

إن لظاهرة التكرار أثر واضح في معنى الشعر ومبناه، وإعطاء بث إيحائي، وبُعد إيقاعي جمالي، وإثراء لشعرية النص التي تعتبر أقرب الأجناس الأدبية إلى الإيقاعية, حيث أن التكرار يترك أثرا موسيقيا على النصوص الشعريه تحس به الآذان وينفعل معه الوجدان, وهو ما يميز القصائد الشعريه لدى نزار قباني ويمكن تقسيم التكرار الذي استخدمه قباني في كتاباته الى ما يلي:

التكرار الصوتي : فالإيقاع الداخلي نابع عن اختيار الشاعر الألفاظ التي توحي بترابط المعاني والافكار، "وتبدأ موسيقى الألفاظ بتكرار حروف بعينها في البيت الشعري، ثم في جملة من الأبيات، وهذا التكرار الصوتي يبعث لونا من التناغم

---

[1] يوسف عز الدين, التجديد في الشعر الحديث, بواعثه النفسية وجذوره الفكرية, دار البلاد, جدة, (ط1), 1406هـ/1986م, ص249 .

[2] عماد علي الخطيب, في الأدب الحديث ونقده, عرض وتوثيق وتطبيق, دار المسيرة, الأردن, (د.ت), ص75 .

[3] المرجع نفسه, ص75 .

الموسيقي الداخلي في النص الشعري"[1]، وهذا ما جعل بعض قصائده تغنى و تلحن من قبل باقه من الفنانين من بينهم 'كاظم الساهر' الذي غنى له العديد من القصائد منها: (هل عندك شك)، (إلا أنت)، (حبيبتي والمطر)، (زيديني عشقا)، ومن نماذج تكرار الصوت في شعره، قوله:[2]

سَأَقُولُ في الَّتحْقِيقْ كَيفَ غَزَالَتِي مَاتَتْ بِسَيْفِ أَبِي لَهَبْ

كُلُّ اللُّصُوصِ...

وَيَحْرِقُونَ وَيَنْهَبُونَ وَيرْتَشُونَ وَيَعْتَدُونَ عَلَى النِّسَاءِ

كُلُّ الكِلَابِ مُوّظَّفُونَ وَيَأْكُلُونَ وَيَشْكُرُونَ

فالملاحظ في هذه الأبيات تكرار "ون"، وهي من الصوائت الطوال، وهذا النوع من الاصوات ترسم معالم الرثاء، فلقد استوعبت هذه الصوائت الطوال إنفعالاته وأحاسيسه العميقة، وأعطت قيمة إيقاعية للقصيدة وموسيقى اللفظ، وبعدا دلاليا وهو التهكم والإستهتار من المجتمع وقتلت زوجته بلقيس, وتكرار صوت القاف(ق) في الأبيات التالية:[3]

سَأَقُولُ فِي التَّحْقِيقْ؛

إنَّ اللِّصَّ أصْبَحَ يَرْتَدِي ثَوْبَ المقَاتِلِ وَأَقُولُ فِي التَّحْقِيقِ؛

إنَّ القَائِدَ المَوْهُوبَ أَصْبَحَ كالمقَاوِلْ

كرر قباني في هذه الابيات صوت القاف تسعة مرات، وهو صوت مضخم يترجم لمدى معاناة وألم الشاعر على فقدان زوجته، ولقد اضفت إيقاعا موسيقيا على القصيدة، وقد عمد قباني إلى هذا الحرف لما يمتاز به من قدرة على مد الصوت وإطالته وإحداث الأثر في نفس القارئ، "إذ يتميز التكرار في الشعر الحديث عن مثيله في الشعر

[1] علي الغريب محمد الشناوي, الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي,(المرجع السابق), ص248 .
[2] نزار قباني, الأعمال الشعرية الكاملة, (ج4), (المرجع السابق), ص68 .
[3] المرجع نفسه, ص17 .

التراثي بكونه يهدف بسوره عامه على اكتشاف المشاعر الدفينة، وإلى الإبانة عن دلالات داخلية فيما يشبه البث الإيحائي"[1].

التكرار اللفظي : لقد تميز ايضا نزار بهذا النوع من التكرار وخاصه في قصائد الرثاء، كتكرار أسماء الأعلام، أو تكرار أسماء المدن، وتعد قصيدة "بلقيس" القصيدة التي رثى فيها زوجته، فنجده يكرر إسمها ويقول :[2]

بَلْقِيسْ...

يَا بَلْقِيسْ...

يَا بَلْقِيسْ

كُلُّ غِصَامَةٍ تَبكِي عَلَيْكِ

فَمَنْ يَاتُرَى يَبْكِي عَلَيَّ

بَلْقِيسْ كَيْفَ رَحَلْتِي صَامِتِةً

وَلَمْ تَضَعِي يَدَيْكِ عَلِى يِدَيَّا ؟

لقد كرر إسمها طيلة القصيده كدليل على فراقها، حيث أن تكرار إسمها يخدم غرض الرثاء في القصيدة، ومما يزيد أيضا من الحضور الإيقاعي الموسيقي للقصيدة.

ولم تقتصر تكرارات قباني على تكرار الأسماء فحسب، وإنما يكرر الأفعال في الكثير من المواقف الشعريه لديه، لأغراض مختلفه، مثلا نجده يكرر الفعل 'أكتب' في قصيدته "لماذا أكتب؟"، أكثر من المرة، وكأنه يجيب على التساؤل الذي عنون به قصيدته (لماذا اكتب؟)، فيقول: [3]

أَكْتُبُ...

كَيْ أُفَجِرَ الأَشْيَاءَ، والكِتَابَةُ انْفِجَارٌ

---

[1] جمال طالبي, الإيقاع الصوتي في قصيدة "بلقيس" لنزار قباني, مجلة إضاءات نقدية (فصلية محكمة), السنة الخامسة, العدد 17, آذار 2015م, ص121 .

[2] نزار قباني, الأعمال الشعرية الكاملة, (المرجع السابق), ص37 .

[3] نزار قباني, قصائد مغضوب عليها, (المرجع السابق), ص10 .

أَكْتُبُ كَيْ يَنْتَصِرَ الضَّوْءُ عَلَى العَتَمَهْ، وَالقَصِيدَةُ انْتِصَارْ

أَكْتُبُ كَيْ تَقْرَأَنِي سَنَابِلُ القَمْحِ، وَكَيْ تَقْرَأَنِي الأَشْجَارْ

والكلمات التي هي "عباره عن مجموعات صوتيه تقوم على بناء مزدوج إنما هي أصوات، هي تعتبر رموزا للمعاني، وهي أيضا رموزا للمعاني تعتبر أصواتا"[1].

تكرار العنوان: فغالبا ما نجده يكرر عناوين قصائده في مطلع القصيدة، ومن الأمثله على استخدام 'نزار قباني' لهذا النوع من التكرار قصيدة "حبيبتي" إذ بينت القصيدة في مقطعها الأول على عنوانها، حيث يقول:[2]

حَبِيبَتِي إنْ يَسْأَلُوكِ عَنِّي يَوْمًا

فَلَا تُفَكِّرِي كَثِيرًا

قُولِي لَهُمْ بِكُلِّ كِبْرِيَاءٍ:

"يُحبُّنِي... يُحِبُّنِي كَثِيرا"

ومنه أيضا تكراره في قصيدة "أخبروني":[3]

أَخْبَرُونِي بِأَنَّ حَسْنَاءَ غَيْرِي

يَا صَدِيقِي لَدَيْكَ حَلَّتْ مَحَلِّي

أَخْبَرُونِي بِالأَمْسِ عَنْكَ وعَنْهَا

فَلِمَاذَا يَاسَيِّدِي... لمَ تَقُلْ لِي ؟

تكرار الخاتمة : وهو تكرار خاتمة القصيدة بسطر مكرر بغرض التوكيد كقوله في إحدى قصائده:[4]

وَسَيَعْرِفُ الأَعْرَابُ يَوْمًا...

---

1 جمال طالبي, الإيقاع الصوتي في قصيدة "بلقيس" لنزار قباني, (المرجع السابق), ص113 .

2 نزار قباني, ديوان "حبيبتي", منشورات نزار قباني, (د.ط), (د.ت), ص03 .

3 المرجع نفسه, ص28 .

4 نزار قباني, الأعمال الشعرية الكاملة, (المرجع السابق), ص87 .

أَنَّهُمْ قَتَلُوا الرَّسُولَه...

قَتَلُوا الرَّسُولَه...

قَ...تَ...لُ...و...ا...

ال...رَّ...سُ...و...لَ...ه

ولقد وظف 'نزار قباني' أنواع مختلفة من التكرارات، وهذا لاهتمامه البليغ بموسيقى اللفظ وبالإيقاع الداخلي للقصيدة، بأسلوبه الراقي المتميز، وبكلماته السهله القريبه الى الأذن، وهذا ما أكد عليه الدكتور 'منير العجلاني' في مقدمة ديوانه "قالت لي السمراء" حينما قال: يا نزار؛ لم تولد في مدرسه المتنبي، فما أجدك تعنى بشيء من الرثاء والمديح والحكمة، وما أجدك تعنى بالبيت الواحد من القصيدة بضرب مثلا، وما أجدك بعد هذا تعني بالأساليب التي ألفها شعراؤنا وأدباؤنا، وإنما أنت شيء جديد في عالمنا ومخلوق غريب"[1]، ولعل العجلاني قصد بعبارة "مخلوق غريب" لانزياحه عن العاده والمألوف في لغته، وتفوقه في شعره.

ب- الإنزياح اللغوي : يعرف الإنزيا بأنه ظاهرة أدبية تقوم على العدول عن المألوف في الكلام العادي من خلال اختيار الألفاظ وانتقاء الكلمات, ثم تركيبها في سياق أدبي ذي دلالة, والإنزياح يظهر في عدة صور لدى نزار قباني أهمها مايأتي :

- **الإنزياح الدلالي :** وهو الإنتقال من المعنى الحقيقي إلى المعنى السياقي الإنفعالي "أما على صعيد إنزياحته فقد أدرج بعضهم شعر نزار - للسبب نفسه - في صنف الإنزياح القريب الذي لا يبتعد كثيرا عن حدود اللغة فوصفه "بالسهل الممتنع"، إلا أن هذا الحكم لا ينطبق على أشعار نزار كلها، فهو قد كتب قصائد تتضمن إنزياحات متوسطه وبعيده فضلا عن القريبة، إلا أنه لم يتجاوز في اي منها الدرجة الحرجة على حد تعبير جان كوهين"[2]، وللإنزياح الدلالي عدة أفرع:

---

[1] نزار قباني, ديوان "قالت لي السمراء", (المرجع السابق), ص06 .

[2] محمود عبد المجيد عمرو الإنزياح في شعر نزار قباني, الأعمال الشعرية لكاملة الأولى أنموذجا, رسالة مقدمة إلى مجلس كلية التربية, الأقسام الإنسانية في جامعة صلاح الدين, أربيل, شهادة الماجستير في اللغة العربية, إقليم كردستانو العراق, كانون الثاني2012, ص17 .

1- **الإستعارة:** إن سهولة ألفاظ نزار قباني لا تعني بالضرورة إلى سهولة دلالتها، "فقد جُنح الى التزويق والتراكيب الشعرية التي لا يستطيع فهمها إلا من أخذ نفسه بثقافة شعرية ومرانة على التذوق والتحليل"[1]، كقوله في قصيدته "مِنّي":[2]

إن رفَّ يَوْمًا... كِتَابِي

حَـــــدِيقَةٌ في يَدَيْكِ

يُقَالُ في عَيْنَيْكِ...

لا تُخْبِرِي الوَرْدَ عَنِّي

إنِّي أَخَافُ عَلَيْكِ

(.....)

وَلْتَسْبُلِي جَفْنَيْكِ

وَلْتَجْعَلِيهِ بِرُكْنٍ

مجُاوِرٌ نَهْدَيْكِ

هَذِي وُرَيْقَاتُ حُبٍ

نَمَتْ على شَفَتَيْكِ

عَاشِقٍ بَصَدْرِي سُنُنًا

لِكَيْ تَعُودَ إِلَيْكِ

فالإستعارات التي بلغت خمسة إستعارات أو أكثر في هذه المقطوعه الشعريه، من شأنها أن تشوش على القارئ العادي، فتشبيهاته كانت غير واضحة(لا تخبري الورد عني، إني أخاف عليك)، والسبب يعود اليه فلقد شبه الورد بالإنسان، وحذف المشبه به وأتى بقرينة دالة عليه وهو 'لا تخبري'، فالإخبار لا يكون إلا للعاقل، وأضاف؛ (إني

[1] المرجع السابق, ص21 .
[2] المرجع نفسه, ص21 .

أخاف عليك)، هذا ما أعطى غموضا للإستعارة وعمقا دلاليا يحتاج لقارئ يفوق مستواه المستوى العادي.

2- **التشبيه:** إن تشبيهات نزار قباني كثيرا ما تكون في ظاهرها سهلة، لكنها ذات تصوير بليغ، يجسدها في أسهل وصف، ببراعة لوحات فنان في تناسب ألوانها كقوله في قصيدة "الشفا":[1]

مُنَظَّمَةٌ... مُزَقْزَقَهْ

مَبْلُولَةٍ كَالوَرَقَهْ

سُبْحَانَهُ مَنْ شَقَّهَا

كَمَا تُشَقُّ الفُسْتُقَهْ

نَافُورَةٌ صَادِحَة

وَفِكْرِةٍ مُحَلَّقَة

وُعَاءُ وَرْدٍ أَحْمَرٍ

في غُرْفَةٍ مُزَوَّقَة

فرسان فرصانة اللغة الشعرية لديه جسدت الشفة في أحسن صورة، فلقد إختار تشبيهاته بعناية؛ (مبلولة كالورقة، سبحانه من شقها كما تشق الفستقة، وعاء ورد احمر، في غرفه مزوقة)، وهذا دليل آخر على شعرية اللغه عند نزار قباني.

3- **الكناية:** تعد الكناية إنزياحا، لكونها تتضمن عدولا عن المعنى الصريح إلى ذكر ما يلزم فقط في هذا المعنى، ففي قصيدة "القرار" يقول:

كُلُّ القَبائِلِ لَا تُرِيدُ نِسَاءَهَا

أَنْ يَكْتَشِفْنَ الحُبَّ في أَشْعَارِي

كُلُّ السَلَاطِينِ الذِينَ عَرَفْتُهُمْ...

[1] المرجع السابق, ص21 .

قَطَعُوا يَدَيَّ، وَصَادَرُوا أَشْعَارِي

لَكِنِّي قَاتَلْتُهُمْ... وَقَتَلْتُهُمْ

وَمرَرْتُ بِالتَّارِيخِ كَالإِعْصَارِ

أَسْقَطْتُ بِالكَلِمَاتِ أَلْفَ خَلِيفَةٍ وَحَفَرْتُ بِالكَلِمَاتِ أَلْفَ جِدَارِ

ومن أسباب بلاغت الكنايات، أنها تضع لك المعاني في صورة المحسوسات، ولا شك أن نزار أولى بذلك، فهو يهتم بالصورة الشعرية بشكل ظاهر، وتفنن ببراعة في ذلك، ولعل الكناية التي كنَّى بها قباني في هذه المقطوعة هي الكناية عن الإعتزاز والتفاخر.

ج- **<u>الإنزياح التركيبي</u>:** يعمل الإنزياح التركيبي على تغيير مواقع الوحدات الكلامية الأصلية، وهناك عدة أساليب للإنزياح التركيبي، لدى قباني أهمها:

1. **<u>على مستوى الجملة</u>:** وهناك عدة إنزياحات على مستوى الجمل أهمها ما يأتي:
   - **<u>التقديم والتأخير</u>:** كثيرا ما نصادف هكذا تراكيب في جمله، كتقديم الجار والمجرور، ومنه قوله:[1]

مِنْ شُحُوبِي غُزِلْتُ ثَوْبًا أَنِيقًا

تَرْتَدِيهِ عِمْلَاقَةٌ فَرْعَاءُ...

أما لتقديم نتيجة حتمية عن التأخير، فهو يتلاعب بالجمل على حسب الموقف الشعوري الذي تترجمه كلماته، وطريقة كتاباته الشعرية.

- **<u>الحذف</u>:** وهو جزء من متطلبات النص الشعري، وهو أهم ما عرفته كتابات نزار قباني، كحذف حرف النون في الفعل "يكن" في قصيدة "ورقة إلى القارئ" حيث قال:[2]

سَأَرْتَاحُ... لَمْ يَكُ مَعْنَى وُجُودِي

فُضُولًا... وَلَا كَانَ عُمْرِي سُدَى

[1] نزار قباني, ديوان "طفولة النهد", منشورات نزار قباني, (ط23), أفريل 1989م, ص34 .
[2] نزار قباني, ديوان "قالت لي السمراء", (المرجع السابق), ص14 .

وحذف حرف النداء في قوله:[1]

مُرَاهِقَةُ النَّهْدِ!... لَا تَرْبِطِيهْ

فقد أبدعت ريشة الله رَسْمَهُ فالحذف يرمي إلى التكثيف والإيحاء وانفتاح الخطاب الأدبي على آفاق محدودة، واعتمد نزار أسلوب الحذف ليصل إلى مايريده من منحى فني في قصائده.

ب- التركيب على مستوى الجمل :

وهناك عدة أنواع من إنزياحات التركيب على مستوى النص أهمها ما يأتي:

- **الإعتراض:** وهو إدخال وحدات غير مألوفة على النص، ويعد الإعتراض أسلوبا مهما كونه يعطي بعدا دلاليا وقيم فنية للنص الذي يدخل عليها كقول نزار:[2]

أَدْخَلُونِي في سَبِيلِ العِشْقِ مُسْتَشْفَى المجَانِين

وحَتَّى الآنْ - يا سَيِّدَتِي - مَا أَطْلَقُونِي

شَنَقُونِي - في سَبِيلِ الشِّعْرِ - مَرَّاتٍ...مَرَّاتْ

وَيَبْدُوا أَنَّهُمْ مَا قَتَلُونِي...

فالتعارض هنا يعطي إنقطاع عن الوتيرة التي ألفها القارئ عند قراءته للنص.

- **الألفاظ العامية:** لقد لوحظ ورود الألفاظ العامية في شعر نزار قباني بشكل كبير، والتي تكتب باللغة الفصحى، وهو ما يعد إنزياحا على مستوى النص، ومنه قوله:[3]

وَكَمْ هُوَ رَائِعٌ إِفْطَارُ الصَّبَاحِ مَعَكِ...

وَأَنْتِ تَنْقُرِينَ قِطْعَةَ (الكُرْوَاسَانْ) كَعُصْفُورْ

1 نزار قباني, ديوان "طفولة النهد", (المرجع السابق), ص48 .
2 المرجع نفسه, ص55 .
3 نزار قباني, الأعمال الشعرية الكاملة, (المرجع السابق), ص205 .

فلقد وظف نزار كلمة "كرواصان" وهي كلمة عامية تعني خبز الافطار، وهذه الظاهره تعد إنزياحا عن العادة.

وما تقدم من نصوص وشواهد يعج بالكثير من المبادئ والآليات التي تنطلق منها الشعريه لديه طريقا لتأسيس قصيدة الإنفتاح مبدؤها الغموض والفجائية والدهشة، متخطيا النموذج المثال، وثار على القصيدة التقليدية، لكن نزار لم ينكر أنه - التقليد - أساس الذي بنى عليه القصيدة الجديدة، بناها وقوامها الشعري صنع فرادة الحدث عند نزار قباني.

الفصل الأول : اللغة الشعرية حقولها المفاهمية وبعدها الجمالي من المنظور الحداثي

أولا : الحقوول المفاهمية للغة الشعرية

أ- ضبط المفاهيم

1- مفهوم اللغـــة
2- مفهوم الشعرية

ب- أفق الشعرية الحداثية من منظورها الغربي والعربي

1- الشعرية عند الغرب
2- الشعرية عند العرب

ثانيا : الأسس الجمالية لآليات التشكيل الشعري

أ- شعرية اللغة الشعرية
ب- النسيج الإيقاعي
1- الموسيقى الخارجية
2- الموسيقى الداخلية

ج- الصورة الشعرية ودلالاتها في القصيدة

1- التشبيهات
2- الإستعارات
3- الكنايات

لا يوجد ماهو أكثر صعوبة في النقد الأدبي من عملية ضبط مفهوم يستعصي معرفة مكوناته, وإزالة الغموض واللبس عنه , ومهما حاول المبدعون والنقاد ,أن يحددوا تعريفا ثابتا فلن يوفقو, وهذا حال مصطلح الشعرية فهي لم تكتف بتعريف واحد محصل وإنما تعددت التعاريف حولها .

ولتحديد الأصول المعرفية الشعرية ,ينبغي العودة إلى منابع الشعرية أو النظرية الشعرية عند الغرب بإعتبار أن " الشعرية Poetique " , كمصطلح ظهر في أكناف الثقافة والنقد الغربي , بيد أن أغلب النقاد في العصر الحديث يعتقدن أن فكرة تأسيس النظرية الشعرية الحديثة ترجع في أساسها إلى الشكلانيين الروس ,حيث رأوا في الشعرية مصطلح ذو منحى جمالي وهذا لإستعمالاتها الفنية للغة , وإبان هذا التقاطع الكثيف والمتنوع في الشعرية بين الحقول المعرفية واللغوية يجعلها مفهوما متشعبا وغير دقيق .

واستنادا من هذا المنطلق سنقف عند بعض المحطات التي إهتمت بهذا المجال اللغوي ونحاول التنقيب عن هذا المفهوم من المنظور الحداثي غربا وعربا .

أولا : ملامح اللغة الشعرية بين المفهوم والأصول

تناول تعريف هذا المصطلح – الشعرية – الكثير من النقاد المهتمين بموضوع الشعرية غربا وعربا, واختلفت المفاهيم حولها وتعددت مصطلحاتها بإختلاف النقاد في تبني هذه المصطلحات, وذلك حسب قناعاتهم العلمية ومبادئهم, والتي على أساسها تحددت ملامح شعريتهم .

أ/ ضبط المفاهيم :

1. **مفهوم اللغة :** اللغة وسيلة إتصال بين الناس والمجتمعات , تختلف من دولة إلى أخرى , ولها معنيان : معنى لغوي وهو مانجده في معاجم اللغة , وآخر إصطلاحي وهو مايتفق عليه العلماء والباحثين

❖ **لغة :**

جاء في كتاب الخصائص لإبن جني : " أن أصل كلمة " اللغة " من لغوت, أي تكلمت وأصلها لغوة ككرة, وقلّة, وثبة, كلها لاماتها وواوات, وقلوت بالقلة"[1], وأضاف إبن جني أيضا: " قالوا فيها لغات ولغوت, ككرات وكروت, وقبل منها لغى يلغي إذ هذى, ومصدره اللغة "[2].

ولقد وردت كلمة اللغو في القرآن الكريم حيث قال سبحانه وتعالى : ﴿ وإذا مَرُّوا باللَّغْوِ مَرُّوا كِراما ﴾ [3], أي بالباطل, فهي : "من لغا في القول لغوا ,أي أخطأ, وقال باطلا "[4].

وقال الكفوي : " اللغة أصلها لغى, أو لغو جميعها لغى ولغات, وذكرها الفيروز " بادي في مادة لغو بالواو , وجمعها على لغات ولغون "[5] .

---

[1] ابن جني أبو الفتح عثمان, الخصائص, ت : د/ عبد الحميد هنداوي, دار الكتب العلمية, مصر(ج-1),(ط4), (د.ت), ص15.

[2] المصدر نفسه, ص 15 .

[3] سورة الفرقان, الآية 72 .

[4] Nurull kurt, Miran Ahmed Abu al Haya, Mohamed Salem, universtesi ilahiyat (Fakltesi Dergisi, (2015) say:6 § (125-170

[5] المرجع نفسه, ص 177 .

هذا أهم ما أجمع عليه اللغويين وعلماء المعاجم وذاك بأن اللغة من أصل لغوت والذي يُعنى به الكلام , فباللغة يفهم الكلام , والذي عرفه إبن الجني فقال : الكلام فكل لفظ مستقل بنفسه مفيد لمعناه"[1].

- **إصطلاحا :** ففي المعنى الإصطلاحي هناك معان عدة : رغم الإختلاف في تحديد مفهوم اللغة إلا أن جل العلماء والباحثين اتفقوا على أنها وسيلة تواصل بين الشعوب, وهذا ما أكده الفيلسوف جورج مونان قائلا : " هناك أولا مفهوم التواصل كوظيفة أولى وأساسية ,هو مفهوم مكتسب وصامد , إن من العسير الإنفصال عن تعريف عائد إلى حوالي ألفي سنة "[2].

ومن أبرز تلك التعريفات وأوضحها :

هو ماذكره إبن جني : " أما حدها فإنها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم "[3] ,فهو يؤكد بهذا التعريف أن اللغة ظاهرة صوتية ووظيفة إجتماعية كونها وسيلة تواصل يعبر بها كل قوم عن حاجاتهم وأغراضهم, ويبقى اختلاف اللغة باختلاف المجتمع

إبن خلدون : عرف اللغة في مقدمته قائلا : " أعلم أن اللغة في المتعارف عليه هي عبارة المتكلم عن مقصوده, وتلك العبارة فعل لساني ناشئ عن المقصد بإفادة الكلام فلابد أن تصير ملكة متقررة في العضو الفاعل لها وهو اللسان, وهو في كل أمة بحسب إصطلاحاتها "[4]

وتضمن هذا التعريف عدة حقائق وهي كالآتي :

- أن اللغة وسيلة إتصالية إجتماعية تهدف إلى التواصل فيما بينهم لاعتبارها الوسيلة التعبيرية التي تقضي غاياتهم, ومتطلباتهم .

---

1 ابن الجني ابو الفتح عثمان, (المرجع السابق), ص 8 .

2 محمد سبيلا وعبد السلام بن عبد العالي, اللغة دفاتر فلسفية, نصوص مختارة, دار نوبقال للنشر, المغرب, (ط 4), 2005م,ص7.

3 ابن جني, الخصائص, المرجع السابق, ص 15 .

4 ابن خلدون عبد الرحمان, المقدمة, دار الكتب العلمية, (ط 4), بيروت, ج1, ص83 .

- أن اللغة لا تتحقق إلا بفعل لساني إرادي يخاطب العقل في حدود عادة كلامية متداولة حسب لغة كل مجتمع , لقوله تعالى: ﴿وَمَا أَرْسَلْنَا مِنْ رَسُولٍ إِلاّ بِلِسَانِ قَوْمِهِ لِيُبَيِّنَ لَهُمْ﴾[1].
- **عبد القاهر الجرجاني :** ويعرفها بأنها : " عبارة عن من العلاقات والروابط المعنوية التي تستفاد من المفردات والألفاظ اللغوية بعد أن يسند بعضها إلى بعض, ويعلق بعضها ببعض في تركيب لغوي قائم على أسس الإسناد "[2]

ومما سبق من التعريفات ورغم اختلاف العلماء والباحثين في الإتفاق على تعريف واحد إلا أنهم أجمعوا على أنها وسيلة إتصالية كونها تقضي حاجات المجتمعات من خلال التعبير عنها .

ويعتبر الشاعر جزءا لا يتجزأ من هذا المجتمع, فيعبر عن خواطره وأفكاره وما يخالج نفسيته بلغة أقل ما يقال عنها لغة شعرية صادقة رغم غموضها وانزياحها عن اللغة العادية, فهي لغة شعرية تقضي حاجات إنسانية فنية .

" إن الشاعرية الحقة, هي التي توحي بالجمال الممتع بما تنسقه من ألفاظ متداخلة مع الشاعر والأحاسيس, وإذا لم يكن الشاعر قادرا لغويا, فلن يكون شعره موحيا, أو ممتعا مفيدا "[3], وهكذا ميز الشاعر لغته عن اللغة الأخرى العادية وغير حاجاتها في التعبير عن متطلباتهم, فجعلها حاجة فنية شاعرية بالدرجة الأولى .

2. مفهوم الشعرية الحديثة :

تعد الشعرية من من المصطلح الذي يستعصى معرفة مكوناته فهي على صلة وثيقة باللغة ودلالاتها لمن أراد تحديد مفهومها وإزالة الغموض عنها, ومن هنا نطرح التساؤل: مالشعرية ؟ .

---

[1] سورة إبراهيم, الآية 04 .

[2] عبد القادر الجرجاني, دلائل الإعجاز , دار الأمان , الرباط (د.ط) ,1989م , ص23.

[3] د.يوسف عز الدين, التجديد في الشعر الحديث : بواعثه النفسية وجذوره الفكرية, دار البلاد للنشر, جدة, (ط 1), 1986م, ص 230 .

لا شك أن محاولة تحديد فهومها أمر يستحيل الوصول إليه بشكل دقيق متفق عليه, فهو مصطلح متشعب يتعذر فيه الإلمام بفكرة واحدة

❖ لغة :

الشعرية في معجمها اللغوي نجدها ترجع إلى الجذع الثلاثي (ش.ع.ر), كما جاء في مجلة أوراق ثقافية بقلم سهام طالب : " الشين والعين والراء, أصلان معروفان يدل أحدهما على ثبات والآخر على عِلْمٍ وعَلَمٍ ... شعرت بالشيء إذا علمته وفطنت له "[1]

وجاء في لسان العرب لإبن منظور " (ش.ع.ر) بمعنى عَلِمَ ... وليت شعري, أي ليت علمي, والشعر منظوم القول, غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية .

وقال الأزهري : الشعر القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها, والجمع أشعار, وقائله شاعر, لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره, أي يعلم ... وسُمي شاعرا لفطنته "[2]

أما الزمخشري في كتابه أساس البلاغة فنجد (ش.ع.ر) لمعنى عظم شعائر الله تعالى وهي أعلام الحج من أعماله ووقف بالمشعر الحرام وماشعرت به, مافطنت له وما علمته, وليت شعري ماكان منه وما يشعركم وما يدريكم وهو ذكي المشاعر وهي الحواس, واستشعرت البقرة : صوتت إلى ولدها تطلب الشعور بحاله [3] . وأضاف أيضا الزمخشري في كتاب الشين – أساس البلاغة – (ش.ع.ر) : "وشعر فلان : قال الشعر, يقال : لو شعر بنقصه لما شعر "[4], فالشعرية مصطلح أشتق من كلمة "الشعر" جذع مشترك ثلاثي, " والمتأمل في العلاقة بين مفهوم مصطلح الشعر في النقد الحديث, وجذره اللغوي يلاحظ أن هناك صلة دقيقة بين معنييهما, تتمثل في أن للضعر قوانين تحكمه وتقومه, والشعرية في مجملها تمثل قوانين الخطاب الأدبي, الذي يعد الشعر من نواعه الخاضعة لضوابط محددة "[5], وعند الغوص في المعجم اللغوي للشعرية نجد أن لديه عدة معان منها :

---

1 خديجة شهاب, خليل موسوس وآخرون, مجلة أوراق ثقافية : مجلة الآداب والعلوم الإنسانية, السنة الثانية, العدد السابع, ربيع 2020, ص 12 .

2 ابن منظور, لسان العرب, دار العرب للطباعة والنشر, القاهرة, 1119, (ط 1), (د,ت), ص305 .

3 محمود بن عمر الزمخشري, أساس البلاغة, تر : محمد باسل, دار الكتب العلمية, 1418هـ/1998م, (ط 1), (المجلد2), ص 516 .

4 المصدر نفسه, ص 516 .

5 خديجة شهاب, خليل الموسوي وآخرون, مجلة أوراق ثقافية, (الرجع السابق), ص 16 .

- الفطنة والدراية .
- " أن لكل شعرة معالم وضوابط محددة تستند عليها .
- يحمل مصطلح الشعرية وعا من الثبات المؤقت "[1].

❖ **إصطلاحا :**

كان لابد من المرور بالمعجم اللغوي للشعرية لفك شفرات المصطلح ولو بالقليل لأن مفهومها في الإصطلاح لم يكتف بعريف واحد مجمل, وإنما تعددت التعاريف حوله .

كما تعد الشعرية "Poétique " من أهم المقاربات النقدية المعاصرة التي استهدفت قراءة النصوص والخطابات الأدبية والإبداعية والفنية, وتعمقت في أدبيتها الوظيفية وشعريتها الجمالية.

" الشعرية علم موضوعه الشعر "[2], ونعني بهذا أن الشعرية في علاقة تداخل وترابط لمكونات الشعر وآلياته...

فالشعر كما عرفه عز الدين مناصرة أنه " جمع وذات, وتباين, وتوتر وانسجام وإنزياح, وخرق لغوي, يؤدي إلى فتنة المتناقضات, أما الإيقاع, والإستعارة والمجاز, والتخييل فيه, فهي ليست محسنات بل هي عناصر في البنيات, والأهم من ذلك هو تفاعل العلاقات التي تؤدي غلى فهم كينونة الشعر "[3] .

فهنا إرتسمت معالم الشعر الجمالية والفنية والإبداعية, حتى استهدفتها الشعرية لتقيسس درجات الشاعرية, فهي " تدرس - الشعرية – العناصر العليا المطلقة, التي تميز الخطاب الأدبي, وهي تعترف بتبادل عناصر الشاعرية بين الشعر والنثر, حسب درجات السيطرة للخصائص في النص وحسب الإنزياحات والخرق واللانحوية فيه "[4], وهذا مايسمى بالوظيفة الشعرية التي تعمل على الشعر وتبعت الشعرية ضمن لغته الشعر.

---

[1] المرجع السابق, ص 17 .

[2] جان كوهين, بنية اللغة الشعرية, تر : محمد الولي محمد العمري, دار تربقال للنشر, المغرب,(ط 1), 1986م, ص9 .

[3] عز الدين المناصرة, علم الشعريات : قراءة مونتاجية في أدبية الأدب, دار مجد لاوي للنشر والتوزيع, عمان, (ط 1), 1428هـ/ 2007م, ص08,07 .

[4] المرجع نفسه, ص07 .

ولقد تطرق لها الغرب والعرب في أصولها وماهيتها وفصَّلوا في ذلك, وهذا ما سأوضحه في فيما يأتي في العنصر الموالي :

ب/ أفق الشعرية الحداثية من منظورها الغربي والعربي

1- الشعرية عند الغرب : [جان كوهين – رومان جاكيسون – تودوروف]

سأبدأ بالتفصيل في الشعرية عند الغرب بما أنهم السباقون في ذلك عن العرب .

❖ الشعرية عند جان كوهين "John Cohen" (1919- 1994) :

المحايثة " أي تفسير اللغة باللغة نفسها "[1], حيث " أراد لشعريته أن تصطبغ بصبغة علمية يقرأ من خلالها المنتوج الشعري وما يكتنزه هذا المنتوج من جماليات أسلوبية "[2]

فلقد أسس "كوهين" نظريته الشعرية على مفهوم " الإنزياح Déviation " أو " الإنحراف Départure " إنطلاقا من مفهوم البلاغة القديمة التي ترى أصناف الإنزياح عوامل مستقلة بذاتها, حتى أنه يقر بذلك ويؤكد أن لغة الشعر تمثل الإنزياح والإنحراف عن المألوف .

يدرس "كوهين" مجموعة الصور البلاغية في ضوء اللسانيات الحديثة, والهدف منها تحديث الإنزياح, إضافة إلى تجديد البلاغة القديمة, فهو صرح عن ذلك إنطلاقا من مقولة في كتابه " بنية اللغة الشعرية Structure de langue poétique "مفادها : " أن الشعر يختلف عن النثر بخصوصيات من المستويين معا – الصوتي والدلالي – "[3], فغلبة طابع النزعة العلمية على الفضاء النظري لعالم الشعرية في تصوره جعل الشعرية لديه " تشغل عالما ضيقا, هو عالم الشعر بحديه الدلالي والصوتي "[4], وعلى

---

[1] حسن ناظم, مفاهيم الشعرية : دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم, المركز الثقافي العربي, بيروت, (ط 1), 1994, ص 113 .

[2] بضير تاوريريت, الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية, دراسة في الأصول والمفاهيم, عالم الكتب الحديثة, الأردن, (ط 1), 2010, ص 307,306 .

[3] جان كوهين, بنية اللغة الشعرية, (المرجع السابق), ص 11 .

[4] بشير تاوريريت, الحقيقة الشعرية, (المرجع السابق), ص 307 .

ضوء هذه المعادلة الجبرية ابرز "كوهين" أبرز كوهين الفرق بين الشعر والنثر, وقصل بينهما, واعتبر أن الشعرية تهتم بالشعر فقط .

إذ تهدف الشعرية بحسب جان كوهين " إلى الكشف غن السمات العامة التي تصنف بموجبها الأعمال الشعرية إلى شعرية أو غير شعرية, أي السمات الحاضرة في كل ما صنف ضمن الشعر والقافية عن كل ما صنف ضمن النثر "[1], فالتمييز بين الشعر والنثر في تصور كوهين يتم على أساس المستوى الصوتي والدلالي لا على الوزن والقافية كقوله : " بما أن النثر هو المستوى اللغوي السائد, يمكن أن نتخذ منه المستوى المعياري, ونجعل الشعر مجاوزة تقاس درجته إلى هذا المعيار "[2].

وهنا نرجع إلى القضية التي تبناها كوهين في تصوره ألا وهي نظرية الإنزياح – سنتطرق إليها فيما يلي – والتي ركز عليها, وجعلها من مبادئ مفهوم الشعرية لديه, " لأن الشعرية حسب تصوره هو علم الإنزياحات اللغوية "[3], فاهتم بهذه القضية من خلال الشكل وليس المادة, فركز على خصائص اللغة الرفيعة, التي تعطي للشعر شاعريته .

ولقد وصف كوهين لغة الشاعر باللغة الشاذة باعتبارها منزاحة عن اللغة العادية الشائعة, " وهذا الشذوذ هو الذي يكسبها أسلوبا, فالشعرية هي علم الأسلوب الشعري "[4]

ما يصل إليه كوهين في النهاية, أن الشعرية هي أسلوبية الجنس اللغوي, وما يستخلص عن شعريته أيضا أنها شعرية ذات طابع لساني محض, معتمدا مبدأ المحايثة " Immanence ", والتي تؤدي إلى الوصفية, فشعريته اهتمت بالأشكال الشعرية, " فالشعرية هنا لغة واصفة "Notalinguistic" وبالتالي إهمال للقيمة الجمالية "[5] .

يضيف "كوهين" أن علم الجمال لابد أن يحذو حذو اللسانيات, تى لا يقع في قضية الحكم والوصف, لأن اللسانيات تكتفي بالوصف دون الحكم .

---

[1] يوسف اسكندر, إتجاهات الشعرية الحديثة, الأصول والمقولات, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, 2004, (ط 2), 2008, ص 124 .

[2] مسعود بودوخة, الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية, عالم الكتب الحديث, إربد (الأردن), (ط 1), 2011, ص 25 .

[3] بشير تاوريريت, الحقيقة الشعرية, (الرجع السابق), ص 306 .

[4] كوهين جان, بنية اللغة الشعرية, (المرجع السابق), ص 16 .

[5] حسن ناظم, المفاهيم الشعرية, (المرجع السابق), ص 113 .

إن علم الجمال حسب عبارة بيوس سيرفيان يفترض عملتين " إختيار وملاحظة, ولتحقيق الموضوعية المطلوبة يجب ألا يسند دور المنتخب والملاحظ لشخص واحد بعينه, ومادام عالِم الجمال يلعب دور الملاحظ, فيلزمه أن يتخلى عن دور المنتخب لشخص آخر "[1], فينبغي إسناد دور الملاحظة للجمهور لأنه دقيق في ذلك واحتمال الخطأ عنده ضئيل ", ومن هنا تحدد منهج الشعرية عند كوهين, فاعتبر الشعر شكلا من أشكال اللغة أو طريقة من طرق الكلام, بل رأى فيه أنه يريد أن يكون مثل العلم والفلسفة "[2].

باعتبار النثر اللغة الشائعة اعتبرها "كوهين" المعيار, والقصيدة إنزياحا عنها مادامت اللغة الشعرية شاذة خارجة عن المألوف, وعن اللغة النثرية المتداولة, وهذا المقياس الذي قاس عليه كوهين نظريته, والرؤية الشعرية التي ادخلته وربطت شعريته بالأسلوبية, لأن الإنزياح كما يُعرفه معظم الأخصائيون أنه الأسلوب, فيبقى "جان كوهين" رائد الشعرية الإنزياحية على ضوء ما يمارس في الأدب من قيمة جمالية .

وإذا ما ألقينا نظرة على الأنماط التي وضعها "كوهين" للشعرية فنجده حصرها في ثلاثة أنماط ضمن مستويين من مستويات التحليل اللغوي, وهما : الصوتي والدلالي, ونلمس بشكل طفيف مستوى لغوي آخر أضافه كوهين إلى المستويين الأولين, هو المستوى التركيبي, علقه كوهين بالإنزياح, " فالإنزياح التركيبي يمثل عند "كوهين" نوعا من أنواع الإنزياح السياقي, الذي يحدث على مستوى الكلام, بمفهومه السويسري, ويمثله التقديم والتأخير في شعر يخرق هذا الترتيب"[3]

[1] جان كوهين, بنية اللغة الشعرية, (المرجع السابق), ص 19 .
[2] بغداد يوسف, الشعرية والنقد الأدبي عند العرب; مدخل نظري ودراسة تطابقية, أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الآدب العربي, جامعة الجيلالي اليابس, سيدي بلعباس, 2018/2017م, ص 73 .
[3] حسن ناظم, مفاهيم الشعرية, (المرجع السابق), ص 112 .

وفيما يلي جدول خاص بأنماط الشعرية عند كوهين في ضوء المستويين الصوتي والدلالي :

السِّمـات الشعـريـة [1]		
الجنـــــس	الصوتيـــــــــة	الدلاليـــــــــة
• قصيدة نثريـــة	-	+
• نثـر منظـــوم	+	-
• شعـر كـامـل	+	+
• نثـــر كـامـل	-	-

رأى كوهين عن كلمة "قصيدة" غموضا كبيرا, فمثلا تسمية "قصيدة نثرية" والتي أطلق عليها إسم " قصيدة دلالية", لدلالتها على أن العناصر الدلالية كافية وحدها لخلق الجمال الفني, البعيدة عن الجانب الصوتي غير المسغل في الشعر, والشعر يختلف عن النظم, " وبناءا على هذا حدد "كوهين" أنماط الشعر"[2], كما هو موضح في الجدول :

- **القصيدة النثرية أو االقصيدة الدلالية** : إذ يعتمد فيها على الجانب الدلالي, ويبتعد عن الجانب الصوتي, أي الجوانب الجمالية وحدها كافية لخلق الجمالية المطلوبة .
- **القصيدة الصوتية** : سميت بذلك لوجود الوزن والقافية, في حين أنها دلاليا لا تتعدى كونها نثر, وبالتالي فالنثر المنظوم ليس له وجود شعري, وإنما له موسيقى فقط, أما الشعر فيتم عندما تتوحد الإمكانيات الصوتية والدلالية, لتخلق نصا ويسمى بالنثر الصوتي الدلالي (الشعر الكامل), وهو النوع الذي يبني "كوهين" عليه نظريته .

[1] بشير تاوريريت, الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية, (المرجع السابق), ص310 .

[2] بغداد يوسفو الشعرية والنقد الأدبيعند العرب, أطروحة الدكتوراه, (المرجع السابق), ص 69 .

وفي الأخير نستخلص إلى أهم النقاط وهي :

- أن شعرية "جان كوهين" هي شعرية أسلوبية تقوم على منطق الإنزياح والذي يعمل بمبدأ ثلاث اهم مستويات: (المستوى التركيبي والصوتي والدلالي), مع التأكيد على المستويين الأخيرين - الدلالي والصوتي- في دراسة النصوص الأدبية وتأصيل شعريتها,
- كما أنه أسند الفرق بين النثر والشعر إليها – المستويات الثلاثة - لا على حسب الوزن والقافية .

❖ الشعرية عند رومان جاكبسون [1896-1982 Roman Jakobson]

إذا كانت الشعرية عند جان كوهين هي شعرية أسلوبية, فهي عند رومان جاكبسون* الموقف الإديولوجي والفكر الطبيعي او المستقبلي, أي القراء الجديدة للأدب, وهذا المبدأ الأول للشكلانيين, ويعتبر "رومان جاكبسون", على رأس قائمة النقاد الشكلانيون نظرا لما قدمه من مفاهيم وإضافات علمية حول الشعرية .

يعتبر "جاكبسون" المؤسس الحقيقي للشعرية, ويعود الفضل له في توحيد الرؤية الشكلانية التي لا تتمثل في الحديث عن الأدب أو النصوص الأدبية الفردية بل في أدبيتها[1] ,

فلقد اعتبرها – الشعرية – جزءا لا يتجزأ من اللسانيات مادامت – حسب اعتقاده – العلم الشامل للبنيات اللسانية ويظهر ذلك جليا في تعريفها بأنها : " ذلك الفرع من اللسانيا الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الاخرى للغة "[2].

ويضيف تعريفا آخر للشعرية : " يمكن للشعرية أن تعرف بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما وفي الشعر على

* في موسكو, وفي 11 تشرين الأول عام1896 ولد رومان جاكبسون من عائلة يهودية روسية, كانت هذه العائلة في الأصل بورجوازية ميسورة الحال, تهتم كثيرا بالأسفار وترسل أولادها إلى البندقية وباريس والمانيا ليتعلمو اللغات منذ نعومت أضافرهم, وفي هذه العائلة الحافلة بالكتب والأدوات الموسيقية نشأ وترعرع جاكبسون, ثم وافته المنية عام 1982, أنظر كتاب فاطمة طوبال بركة, النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون, ص 15 .

[1] بشير تاوريريت, الحقيقة الشعرية, (المرجع السابق), ص297 .

[2] حسن ناظم, مفاهيم الشعرية, (المرجع السابق), ص 90 .

الخصوص "[1], مؤكدا بأن كل رسالة مهما كانت, تتضمن وظيفة أدبية, إلا أن هذه الوظيفة تختلف من نص غلى آخر .

لقد نادى "جاكبسون" عند تأسيسه للشعرية للعديد من الأسس المختلفة, والكثير من الوظائف التي تهتم بها الشعرية, "وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية, لافي الشعر فحسب, حيث تعتبر هذه الوظيفة من الوظائف الأخرى للغة, وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حسب الوظفة الشعرية"[2] .

وبهذا يحاول "جاكبسون" أن يكسب الشعرية صبغة علمية, من خلال إلحاقها بعلم اللسانيات, ورغم أن تعريف جاكبسون للشعرية يوحي إلى أن نظرية تهتم بالخطاب الأدبي ضمن هيمنة الوظيفة الشعرية, إلا أن النظرية ذاتها لا تصلح إلا لدراسة النصوص الشعرية, وسنرى لاحقا أن هذه الدراسة تتميز بالتجزيئية شأنه شأن "جان كوهين" .

نلاحظ في دراسات "جاكبسون" للنصوص من الشعر الروسي الجديد ذلك الأثر اللساني, حيث قارب فيها المظهر الصوتي بوجه خاص واللساني على العموم", وينتهي "جاكبسون" إلى نتيجة مفادها أن الصوت هو الظاهرة المهيمنة في شعرية كل من "مايا كوفسكي وبوشكين"[3], ومن اللافت للنظر أن جاكبسون ظل وفيا للأثر الألسني حتى في تأسيسه للأسلوبية البنيوية .

أما عن موضوع الشعرية يقول : " إن الموضوع الرئيسي للشعرية هو تمايز الفن اللغوي, واختلافه عن غيره من الفنون الأخرى, وعما سواه من السلوك القولي, وهذا ما يجعلها مؤهلة لموضوع الصدارة في الدراسات الأدبية"[4], ويقصد بهذا القول أن الإنتاج الأدبي الجيد يكون نتيجة إنتقاء الشاعر الكلمات الجيدة, أي أ قيمة الشعر لا تستوحى من فكر الشاعر وأحاسيسه, وإنما من خلقه للكلمات.

---

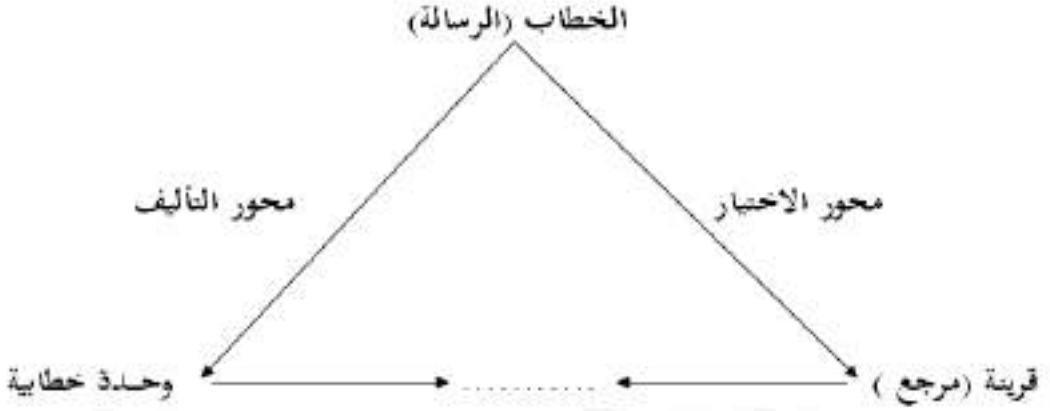
1 المرجع السابق, ص 90 .
2 بشير تاوريريت, الحقيقة الشعريةو(المرجع السابق), ص298 .
3 المرجع نفسه, ص 298 .
4 عبد الله الغذامي, الخطيئة والتكفير : من البنيوية إلى التشريحية : نظرية وتطبيق, المركز الثقافي العرب, الدار البيضاء, المغرب, (ط 6), 2006, ص 20 .

فهو يرى أن عبقرية الشاعر وذكائه تكمن في لغته لقوله : إن اختيار الكلمات يحدث على أساس التوازن والتماثل أوالإختلاف, وأسس من الترادف والتضاد, بينما التأليف هو بناء للتعاقب لأنه يقوم على التجاوز"[1], وهذا بدوره ينتج لغة بعيدة كل البعد عن العالم غير العاكسة له, وعن مواقفه بل هي لغة نفسها عالم آخر, بديلة عن ذلك العالم, وهذا ما يعرف عند بعض النقاد بإنتهاك الشاعرية* لقانون اللغة الشعرية المعتادة .

ومن هنا نلاحظ أن مفهوم الشعر لدى جاكبسون يختلف عن مفهوم الأدباء " على أنه صيغ كلامية عارمة بشحنات الشعور وبوارق الفكر, والتماعات الخيال بل يعرفه باسلوب جديد كل الجدة, يدرس الغاية من الشعر بالإضافة إلى عنصر من عناصر البنية في القصيدة"[2].

وما يميز مفهوم جاكبسون لعناصر التواصل لاسيما الوظيفة الشعرية هو " إسقاط مبدأ المساواة في محور الإنتقاد على محور التنسيق"[3]. حيث أن الوظيفة تقوم بإسقاط مبدأ التعادل [المساواة او التكافؤ "équivalence"] على محور الإنتقاد [الإختيار أو الإنتخاب "Sélection"], على محور التنسيق (التأليفي).

والمخطط الآتي يوضح هذا الإسقاط المحوري والتركيبي [4]:



[1] المرجع السابق, ص25 .

* تبنى هذا الرأي عبد الله الهذامي في كتابه "الخطيئة والتفكير" وهو يترجم "Poétique" إلى مصطلح الشاعرية, (ينظر : عبد الله الهذامي, الخطيئة والتفكير, ص27 .)

[2] فاطمة الطبال بركة, النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون " دراسة ونصوص ", المؤسسة الجامعية للدراسات, بيروت, (د.ت), (ط1), 1993م, ص 75- 76 .

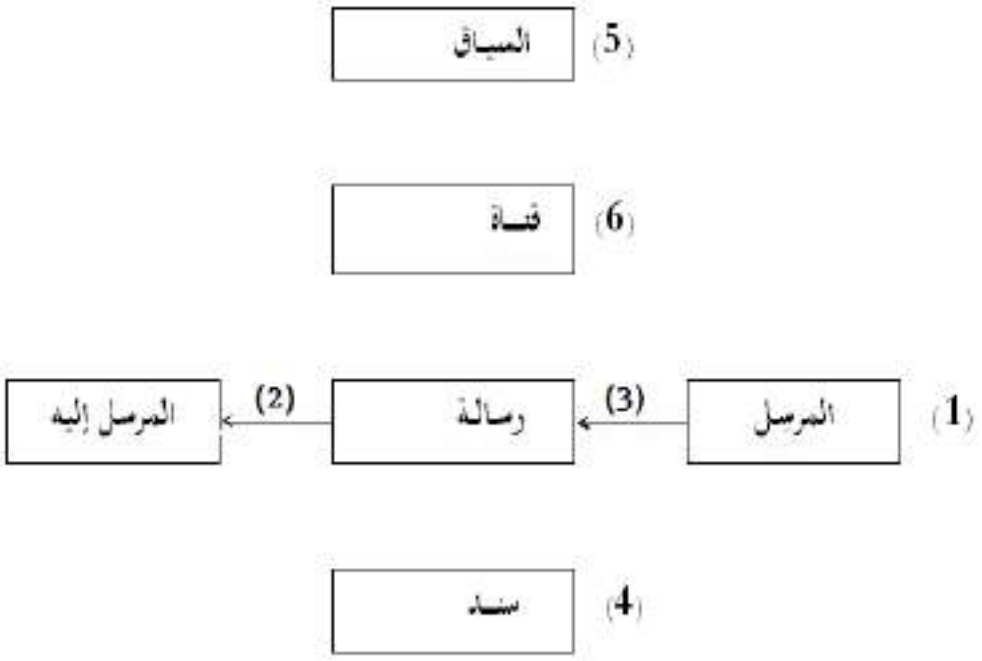
[3] المرجع نفسه, ص 76 .

[4] بغداد يوسف, الشعرية والنقد الأدبي عند العرب, (المرجع السابق), ص 55 .

وما يلاحظ من خلال المخطط تقابل القرينة (المرجع) مع الوحدة الخطابية, قبل تأثيرها في النص وبعد إنجاز النص يتراجع تأثير القرينة لتبقى خطابا سياقيا, ويبقى جوهر الرسالة هو الوحدة (الخطاب), "إذن فعلاقة المابهة هي التي تتحكم في محور الإختيار, بينما تتحكم علاقة المجاورة في محور التأليف "[1], فهو يدرس اللغة في تنوع وظائفها, وعملية التواصل تتم عنده عبر ستتة (6) عوامل , فاللغة – حسب رأيه – أنساق, يتم عبر كل نسق منها عملية التواصل حيث :

1/ يبعث المرسل "Destenateur" بـ 2/ رسالة "Message" إلى 3/ المرسل إليه"Destinataire", ولتكون العملية سياقية تتطلب 4/ إطارا نصيا "Contexte" أو مرجعا "Référente", فتتطلب منظومة بينهم 5/ رموز "Code", ثم تنتهي العملية عبر 6/ القناة "Canal" .

والخطاطة التالية تبين عوامل التواصل التي لايمكن الإستغناء عنها [2]:



لقد لقي هذا البرنامج " الوظائف الستة " كومة من الإنتقادات وجهوها لمفهوم جاكبسون لعناصر التواصل, وكان على رأس هؤلاء النقاد "روبرت شولز" ,

[1] بشير تاوريريت, الحقيقة الشعرية, (المرجع السابق), ص302 .
[2] حسن ناظم, المفاهيم الشعرية, (المرجع السابق), ص

فجاكسون في تصور شولز : باستخدامه مصطلح الرسالة بمعنيين مختلفين, مرة بمثابة "معنى" ومرة أخرى بمثابة "شكل لفظي" يتجاهل الفرق بين الإتصال المكتوب والإتصال الشفهي, فمن الممكن –في الاتصال الشفهي- أن تبرز لنا عناصر الاتصال التي يتضمنها نموذج جاكبسون جميعها"[1], ويضيف الناقد أيضا في طعنه للبرنامج : "أن الوظائف اللغوية عنده لا تحيط بمحمل استعمالات الرسالة اللغوية "[2], وبالتالي فنموذجه الوظيفي غير شامل, يتجاهل بضع وظائف أخرى.

وهنا تتضح فكرة اللاشمولية لدى "جاكبسون" خلال دراساته التطبيقية, التي أجراها على شعر الروس, فلقد أسهم الوظائف اللغوية وربطها بالوظيفة الشعرية, ولعل هذه الدراسات التطبيقية لم تكلل بالنجاح, أو بالأحرى لم تحقق كفايتها, وقبل الذهاب إلى النتائج سنحصرها في النقاط التالية :

- مساهمة الوظيفة المرجعة "La fonction referentielle" إلى جانب الوظيفة الشعرية, وميزة هذه الوظيفة – المرجعية – " أنها تتواجد في جميع الرسائل, حيث تتحول اللغة في رسالة تهيمن عليها الوظيفة المرجعية إلى رموز معبرة عن أشياء وهو ما أصطلح عليه بالتصور أو الصورة السمعية, واللذان تم إستبدالهما فيما بعد بمصطلح العلامة التي يركز عليها مكونين هما الدال المدلول"[3], لأنه يهتم بالضمير الغائب .
- مساهمة الوظيفة الإنفعالية "La fonction Emotive" أو الوظيفة التعبيرية "Ex presive" إلى جانب الوظيفة الشعرية نظرا لتركيزه على الضمير المتكلم,وتهتم الوظيفة الإنفعالية بالمرسل كما أنها تنقل عواطفه ومواقفه بطرق مختلفة سواءا بالنظر أو بالكلام أو بإشارات ردود الفعل كالتعجب والتأوه ... .
- مساهمة الوظيفة الإفهامية "La fonction Cognitive" أو الوظيفة التأثيرية "Impressive" كما سماها بعض اللسانيين, إلى جانب الوظيفة الشعرية في شعر ضمير المخاطب في حالة كان الضمير المتكلم تابعا لضمير المخاطب, وسمة وعظية في الحالة العكسية (الضمير المخاطب

---

1 حسن نلظم, مفاهيم الشعرية, (المرجع السابق), ص92 .

2 المرجع نفسه ص 92 .

3 بغداد يوسف, الشعرية والنقد الأدبي عند العرب, أطروحة مقدمة لنيل دكتوراه في الأدب العربي, جامعة الجيلالي اليابس, سيدي بلعباس, 2018/2017, ص 60 .

التابع لضمير المتكلم) , تضهر هذه النتيجة عندما تتجه رسالة من المرسل إلى المرسل إليهويكون ذلك على مستوى الخطاب, ولها طابع لفظي يتوضح في تركيبين بارزين وهما الأمر والنداء .

ويرى حسن ناظم أن هذه المساهمات اللغوية وربطها بالوظيفة الشعرية :

- "لا تؤدي كفايتها التطبيقية "[1], وأضاف أيضا " فمساهمات الوظائف اللغوية وربطها بالوظيفة الشعرية عبر استجلاء الضمير في النوع الشعري. أمران يتعثر ممارستهما في الدراسة"[2].

الوظيفة الشعرية "poétique ": تتم هذه الوظيفة من خلال التركيز على الرسالة أو كما عرفها "جاكسون" أنها فن الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما وفي الشعر على وجه الخصوص"[3].

لام يكتف "جاكبسون" بالتحدث فقط عن عناصر التواصل والنظرية الشعرية فقط بل تحدث عن قضايا أخرى من خصوصيات الشعرية، كالغموض، والصورة الشعرية، الإيقاع، الموسيقى .

وفي الأخير نستخلص إلى أن :

- الشعرية عند "جاكبسون" أبرزها ماتعلق بمستويات اللغة (الصوتية الإيقاعية) و (التركيبية والنحوية) أيضا هي خلاصة " لمجموعة من الماهيات الجزئية المرتبطة بعالم الشعر "[4], وهو يرى أن الشعرية علم موضوعه الأدب، حيث بحث "جاكبسون" في اللسان والكلام .
- الوظيفة الشعرية عنده قائمة على التجاوز وليس التشابه.
- إنتقل من علم اللغة إلى علم الشعر (الشعرية) .

1 حسن ناظم, مفاهيم الشعرية, (المرجع السابق), ص93 .
2 المرجع نفسه, ص 93 .
3 بغداد يوسف, الشعرية والنقد الأدبي عند العرب, (المرجع السابق), ص 60 .
4 بشير تاوريريت, الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية, (المرجع السابق), ص 306 .

رغم الإنتقادات التي واجهها " رومان جاكبسون " فيما يخص عناصر التواصل والوظيفة الشعرية، وثنائية التأليف والإختيار، إلا أنه يبقى سيد الشعرية، وواحد من أهم النقاد المحترفين التأسيس للشعرية الغربية الحديثة.

❖ الشعرية عند تزفيتان تودوروف "Tzvetan Todorov" (1939-2017) :

يعتمد تزفيتان تودوروف* في تجديد مفهوم الشعرية على المرتكزان الأسلوبين في التحليل، إذ يجمع بين اللسانيات والشعرية باعتبارها موضوع واحد " ذلك أن الشعرية عند تودوروف تريد أن تكون بنيوية، مادام أن الشعرية لا تهتم بالوقائع التجريبية بالبنى المجردة "[1].

استطاع تودوروف استنتاج مفاهيمه من خلال اتصاله المباشر مع الشكلانيين الروس، والبحث في القوانين الخاصة الداخلية للخطابات الأدبية "وهذا مايجعل شعرية تودوروف امتدادا طبيعيا للشعرية الشكلانية، رغم الاختلافات الدقيقة الموجودة بينهما "[2]. كما اهتم بالنقد الروائي وتخصص في علم السرديات، والذي يتعبر السردية جزءا لا يتجزأ من الشعرية، والتي تهتم بدراسة الإبداع النثري (الرواية - القصة - الحكاية).

إن الشعرية عند تودوروف "ينبع أساسا من المفهوم الإجرائي للخطاب الأدبي وخصائصه ومكوناته الشعرية والجمالية "[3], وهذا ما نجده جليا في كتابه " الشعرية " حين قال : " ونستطيع إذن تجميع قضايا التحليل الأدبي في ثلاثة أقسام يجب ارتباطها بالمظهر اللفظي من النص أو التركيبي أو الدلالي "1، وأضاف أيضاً بأنه "

---

* تزفيتان تودوروف (1939 – 2017), فيلسوف فرنسي بلغاري, كتب واهتم " بالنظرية الادبية, تاريخ الفكر, نظرية الثقافة ", من مؤلفاته : شعرية النثر(1971), مقدمة الشاعرية (1981), الشعرية (1968), (يُنظر : بغداد يوسف, الشعرية والنقد العربي عند العرب, ص 86) .

[1] عثماني ميلود, شعرية تودوروف, دار قرطبة, عيون المقالات للنشر والتوزيع, الدار البيضاء- المغرب, 1990, (د.ط), ص 16 .

[2] المرجع نفسه, ص 64 .

[3] المرجع نفسه, ص64 .

مظاهر النص الأدبي عرفت على نحو متباين إلى حد بعيد، حتى أنه يمكننا أن نميز مختلف مراحل تاريخ الشعرية طبقا لإيثار أهل الاختصاص الاهتمام بهذا المظهر "[1] .

لقد دعى " تودوروف " إلى استعمال مفهوم الخطاب الأدبي بدل الأدب، وذلك لاعتبارات عديدة، وأيضا أن تحديد مفهوم الخطاب الأدبي في نظره "خطاب انقطعت الشفافية عنه، معتبرا أن الحدث اللساني العادي هو خطاب شفاف نرى من خلاله معناه "3, وأيضا يعتبر الخطاب الادبي خطابا " يتميز بكونه بحث غير شفاف يستوقفك هو نفسه قبل أن يمكنك من عبوره أو اختراقه"[2].

وعلى إثر هذه المقاربة النقدية نجد تودوروف يميز بين موقفين " يرى في أولهما في النص الأدبي ذاته موضوعا كافيا للمعرفة، ويعتبر ثانيهما كل نص معين تجليا لبنية مجردة "[3].

- **<u>الموقف الأول :</u>** والذي يرى في أن النص الأدبي هو الموضوع هو الموضوع النهائي، أو نطلق عليه إسم " التأويل "، والحقيقة أن التأويل عمل أدبي أو غير أدبي بذاته وفي ذاته، دون التخلي عنه لحظة واحدة ودون اسقاط خارج ذاته، لأمر يكاد يكون مستحيلا "[4], وتتعزز فاعلية التأويل أكثر " من خلال ربطهما بين موقفين نقديين آخرين وثيقي الصلة هما : التفسير والوصف"[5]، نعني به " تنوع القراءات لنص واحد وذلك لتعدد القراء، أما الوصف فيعني به تودوروف" الأسلوبية " أي تطبيق أدوات اللغويات البنيوية على النصوص الأدبية "[6].
- **<u>الموقف الثاني :</u>** هو الإطار العالم للعلم، ومن خلاله استطاع "تودوروف" التمييز بين مختلف الدراسات سواءا كانت فلسفية أو تاريخية، " وهي تنفي جميعها طابع الاستقلالية عن العمل الأدبي وتعتبره تجليا لقوانين توجد خارجه وتتصل بالنفسية أو المجتمع أو " الفكر الإنساني " أيضا"[7] .

---

1 تزفيتان تودوروف, الشعرية (المرجع السابق), ص293 .
2 المرجع نفسه, ص 21 .
3 تزفيتان تودوروف, (المرجع السابق), ص 20 .
4 المرجع نفسه, ص 21 .
5 بشير تاوريريت, (المرجع السابق), ص 294 .
6 المرجع نفسه, ص 293 .
7 تزفيتان تودوروف, الشعرية, (المرجع السابق), ص 22 .

وعن موضوع الشعرية يقول تودوروف : " ففي مقابل تأويل النص الخالص لا تسعى الشعرية إلى تسمية المعنى، وإنما تستهدف معرفة القوانين العامة التي تعتمد لولادة كل عمل، وفي مقابل العلوم التي هي للتحليل النفسي أو الإجتماعي أو سواهما "[1].

ينطلق " تودوروف " من فكرة أن الشعرية جاءت لتفصل أو تضع حد للتوازي القائم بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية "، فالشعرية إذن مقاربة للأدب "مجردة" و "باطنية" في الآن نفسه "[2].

وفي الأخير نستخلص إلى أهم النقاط :

- أن تودوروف ألح على ضرورة أخذ المظهر اللفظي من النص، فيحدد قضايا التحليل الأدبي في ثلاثة أقسام - ذكرناها سابقا - .
- أن الأدب لغة تجد غايتها في ذاتها.
- وعن أدوات الشعرية وضع "تودوروف" نموذجا لتطور الأشكال وتغيرها، فبدلا من تصور ميلاد النموذج الشعري ونضجه عفويا، ثم موته واندثاره عفويا، أصبحت العفوية نموذجا جدليا نقيض التركيب "[3].
- انتقل "تودوروف" من شعرية النص إلى شعرية التلقي .
- إعطاء "تودوروف" الحق في الحكم للقارئ ودارس النصوص على جمالية الخطاب الأدبي من خلال القواعد الكلية التي ستنتجها حوله.

ونكتفي في نهاية هذا الجزء من المبحث بالقول أن من خلال المفاهيم الشعرية وأهم مواضيعها عند الغربيين المحدثين[جان كوهين - رومان جاكبسون - تيزفيتان تودوروف]، اتضحت فكرة أصول الشعرية لدى الغرب ولو نسبيا، فهم السباقون عن العرب في دراستهم للشعرية ووظائفها في النقد الأدبي الحديث، كما أننا سنتطرق للشعرية عند العرب في العنصر الموالي.

---

1 ينظر بغداد يوسف, (المرجع السابق), ص 87

2 تزفيتان تودوروف, (المرجع السابق), ص 23 .

3 ينظر بغداد يوسف, الشعرية والنقد العربي عند العرب (المرجع السابق), ص 90 .

2. الشعرية عند العرب : [أدونيس - محمد بنيس - محمد الفذامي]

❖ الشعرية عند أدونيس : [التصور الآدونيسي الحداثي] :

انطلق أدونيس* في تأسيسه للشعرية من فكرة ماهو قديم من النقد العربي التقليدي، وأيضا من الوعي الشعري الكبير الذي تتطلبه القصيدة الجديدة، فهو يرى : " أن لكل إبداع جديد تقويما جديدا، ولكل رؤية فهما جديدا "[1]، حيث أنه لا يطمئن للنقد العربي القديم وحتى الجديد على حد سواء.

أدونيس يتعامل مع مادة الأجزاء في القصيدة، والعلاقة وكيفية إئتلاف الأجزاء فيما بينها، كأن " القصيدة نص كتابي لا يمكن تقويمه - أي نقده - إلا انطلاقا من تحديد بنيته التعبيرية وهذا التحليل لم يبدأ بعد، باستثناء بعض المحاولات النادرة جدا "[2], ومن هذا المنطلق يتضح موقف أدونيس من النقاد والنقد العربي على حد سواء.

هذا ما جعل "أدونيس" يطالب بنقد جديد ينبع من آليات الإبداع الجديد في تحليل النصوص، وترك ماهو قديم والتنصل من أزمته النقدية التقليدية، فهي بهذا التصور الأدونيسي " هي أزمة معرفية بامتياز تكشف عن تقوقع النقد التقليدي ودورانه على نفسه، ومن دون إدراك لإرادة التغيير التي تمس النص الشعري من حين لآخر "[3].

ونتيجة لذلك تأسست الشعرية وفق الأفق الحداثي الأدونيسي بقراءة معرفية جديدة بامتياز " قراءة تقرأ الثابت من ماضيه الشفوي بروح المتحول في حاضره النقدي، لتؤسس لنص شعري جديد ذي طبيعة حداثية، قراءة تحاول تحديث القديم بآليات وبشفرات نقدية مستوحاة من مدرج التغيير "[4] .

---

* أدونيس شاعر سوري المولد, لبناني النشأة, اسمه الأصلي علي أحمد سعيد أسير, ولد عام 1930م, في قرية قصابين قضاء جبلة, محافظة اللاذقية, اتخذ اسم أدونيس كلقب له منذ عام 1948م, فاشتهر به, درس في الجامعة اللبنانية, ونال الدكتوراه الدولية في الأدب عام 1973م, ويعد ظاهرة متميزة في الشعر العربي (لأنظر أحمد بن محمد أبليلة, أطروحة الماجستير , ص1) .

1 بشير تاوريريت, آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس (دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم), عالم الكتب, القاهرة, (ط 1), 2009م, ص15.

2 المرجع نفسه, ص 15 .

3 بشير تاوريريت, الحقيقة الشعرية, (المرجع السابق), ص 408 .

4 المرجع نفسه, ص 410 .

- **مفهوم الحداثة عند أدونيس :**

قبل أن نمر إلى شعرية أدونيس لابد أن ننوه إلى مفهوم الحداثة لديه، وإلى أهم مظاهر التجديد التي نادى بها، ولعل الجدير بالذكر سبب "أدونيس" في الثورة على القديم، وحسب اعتقاده هو عجز النقد النظر إلى الجديد بدون ذائقة قديمة، كأنه يعجز عن خلق شيء جديد من جديد آخر، إلا وأن يبقى على التقليدي وينطلق منه، كقوله : " وهو إذن لا يفهم الجدة الشعرية بل إنه في أحيان كثيرة يطمسها ويشوهها "[1] .

ويرى أيضا أن هناك نقد آخر ونوع كتابي يجهلان خصوصية التعبير والحس الجمالي في اللغة العربية، كما يجهلان مخزونها الإبداعي أو بالأحرى لا يفجران طاقة الإبداع فيها، حيث علق أدونيس من هذا الموقف قائلا بأنه مثل هذه الكتابات والنقد عاجزان عن فهم الحدة ومعناها في اللغة الشعرية العربية خصوصا أن حداثة الكتابة في لغة ما لا يصح فهمها وتقييمها إلا في سياق القديم الكتابي في هذه اللغة انطلاقا منها.

ومما لا يعد بالغريب، أن يرتطم إسم أدونيس بالحداثة، وهو أول من تبناها ودعى إليها، قعن مفهومه للحداثة، نجده يشير إليها، ويقول : " إنها التي تجابه السياسة، ومؤسساتها، الدين ومؤسساته، العائلة ومؤسساتها، التراث ومؤسساته، وبنية المجتمع القائم كلها بجميع مظاهرها ومؤسساتها، وذلك من اجل تهديدها كلها، أي من أجل خلق الإنسان العربي الجديد "[2]، ويعبر عنها في موضوع آخر عندما يرى أن الأدب الحق هو الذي يعبر عن الحياة، وهو يقصد - لا محالة - تلك الحياة التي يعيشها الأديب ويباشرها بمسمعه ومرآه، ويعاينها معاينة شخصية .

غير أن أدونيس يستصعب الأمر، ويعترف بمدى صعوبة القبض على حقيقة الحداثة، فهو يرى أن الحداثة إشكالية معقدة خاصة في المجتمع العربي، لكنه أراد تسهيلها وتبسيط فهمها من خلال تقسيمها إلى ثلاثة أنواع يذكرها وهي:

---

1 أدونيس, سياسة الشعر, دار الآداب, بيروت- لبنان, (ط 1), 1958, ص 06 .

2 أدونيس, زمن الشعر, دار العوءة, بيروت- لبنان, (ط 3), 1983م, ص 76 .

1. **علميا :** " وتعني الحداثة إعادة النظر المستمرة في معرفة الطبيعة للسيطرة عليها، وتعميق هذه المعرفة، وتحسينها بإطراء "[1] .
2. **ثوريا :** تعني الحداثة نشوء حركات ونظريات وأفكار جديدة، ومؤسسات وأنظمة جديدة، تؤدي إلى زوال البنى التقليدية القديمة في المجتمع وقيام بنى جديدة "[2].
3. **فنيا :** وتعني تساؤلا جذريا يستكشف اللغة الشعرية ويستقصيها، وافتتاح آفاق تجريبية جديدة في الممارسة الكتابية، وابتكار طرق للتعبير تكون في مستوى هذا التساؤل، وشرط هذا كله الصدور عن نظرة شخصية فريدة للإنسان والكون "[3] .

ويدل هذا على أن " أدونيس " لا يؤمن بالنظرة القديمة الثابتة للأشياء، وإنما يرى الضرورة في التجديد فيها، واتسامها بالتغيير الجذري الفعال، فالتجديد من منظوره : " لا يتم بالعودة إلى التقليد أو بالتلاؤم مع أشكاله الشعرية "[4]، كما يرى "في التقليد ثبات، والحياة حركة "[5].

فلقد تخطى "أدونيس" فكرة أن الشعر العربي القديم وثيقة جمالية، وأنه منهجية ثابتة يقاس عليها كل شعر يأتي بعده، فهو يعتبر القصيدة العربية القديمة من ناحيتها الفنية ماهي إلا مجموعة وحدات مستقلة متكررة غير مترابطة في نظامها الداخلي، باستثناء رابط القافية والوزن والإيجاز بطابعها العام، بينهما لكل قصيدة حديثة شكلها الخاص بها، كما أنها تجربة متميزة، تعكس لغة شخصية، وحدة الرؤية، فلم ينبذ "أدونيس" القصيدة القديمة فنيا فحسب، وإنما لغويا وحتى في مستوها الحضاري .

فبهذا يكون " أدونيس " قد نقد القصيدة العربية القديمة شكلا ومضمونا، مؤكدا في نقده على شكلها، فهو يظل في تشكيل مستمر وحركة وتغيير، كقوله : " الشكل الشعري كالمضمون الشعري، يولد ولا يتبنى، يخلق ولا يكتسب، يجدد ولا يورث، حين يكرر شاعر شكلا كان في زمن غير زمنه، لمشاعر غير مشاعره، وحياة غير حياته، لا

---

[1] أحمد بن محمد ابليلة, شعرية الحداثة عند أدونيس, رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي, جامعة وهران1, أحمد بن بلة, 2014/2013م, ص 07 .
[2] أحمد بن محمد ابليلة, شعرية الحداثة عند أدونيس, (المرجع السابق), ص07 .
[3] المرجع نفسه, ص 07 .
[4] بشير تاوريريت, آليات الشعرية الحداثية, (المرجع السابق), ص 19 .
[5] المرجع نفسه, ص 16 .

يكون شاعرا، يكون صانعا "[1]، هذا مايعرف باسم حركية الزمن الشعري، فالحداثة " هي تجاوز الواقع إلى النظرية، فهي الصراع مع الزمن ضرورة واستمرارية "[2]، وخير دليل على شغفه بالتجديد والتغيير ومواكبة الزمن، آثاره الشعرية، فنجده يقول :

" سَيِّدَتي أَنَا إِسْمِي التَجَدُّدُ

أَنَا إِسْمِي الغَدُ

الغَدُ الذّي يَقْتَرِبْ - الغَدُ الذّي يَبْتَعِدُ "[3]

ويقول :

" أَسِيرُ في الدّرْبِ التي تُوصَلُ الله

إِلى السَّتَائِرِ المُسْدَلَةُ

لَعَلِّيَ أَقْدِرُ أنْ أُبَدِّلَهُ "[4]

ويقول كذلك :

" كُلُّ العَالَمِ في جَدِيدٍ

حِينَ أُرِيدُ "[5]

كما أن اسم ديوانه " مفردة بصيغة الجمع "، ثاني أكبر دلي على أن " أدونيس " نفى علاقة الزمن بالأساطير القديمة، ولم يعتمد عليها، وبذلك يكون الشاعر " هو الحاضر الذي يجمع بين الماض والمستقبل بإستمرار، وهو الذي يمتلك الزمن "[6]، حيث يقول في هذا الصدد :

" يُعْطِي وَقْتًا لِمَا يَجِيءُ قَبْلَ الوَقْتِ

---

1 بشير تاوريريت, الحقيقة الشعرية, (المرجع السابق), ص413 .

2 المرجع نفسه, ص 449 .

3 أدونيس, أوراق في الريح: (صياغة نهائية), منشورات دار الأدب, بيروت, (ط 1), 1988م, ص60 .

4 أدونيس, الأعمال الشعرية1, أغاني معيار الدمشقي وقصائد أخرى, دار المدى للثقافة والنشر, (سوريا-دمشق, بيروت- لبنان), (د ط), 1996م, ص99 .

5 المرجع نفسه, ص101 .

6 بشير تاوريريت, الحقيقة الشعرية, (المرجع السابق), ص453 .

لِمَا لا وَقْتَ لَهْ

يُجَوْهِرَ العَارِضَ ويَغْسِلُ المَاءَ "[1]

وبطبيعة الحال فإن الحداثة في هذا التصور تنشأ على مبدأ أساسي، ألا وهو الإختلاف أو المغايرة، فأدونيس يربط مبدأ الإختلاف بالحداثة، فالاختلاف عن القديم هو ما يصنع مفهوم الحداثة الشعرية عند الحداثيين .

تشكل مقولة الإختلاف لدى "أدونيس" نقطة إرهاص لعالم الشعرية، مادام وحسب رأيه أن الجمال في الشعر لا يتحقق إلا من نبذ العادة وفتح باب الإختلاف، والتغيير على مصرعيه أمام الشعر "فجوهر القصيدة في اختلافها لا في ائتلافها "[2] .

أما عن ماهية وأولوية الشكل الشعري بالنسبة لأدونيس، فيقوم على طريقين : الأول : البناء الفني، والثاني : طريقة التعبير، فهو يضع الأسس الجمالية للشعر العربي الحديث تتفق والتيار الشكلاني الذي يدعو إلى معارضة الاتجاهات الإيديولوجية التي تعزو للشعر وظيفة اجتماعية أو أخلاقية، فرفض أدونيس" للشكل ليس كشكل، وإنما لأصوله القبلية مسبوقة العهد.

استخلاصا لما سبق فإن الأبعاد الشعرية من المنظور الأدونيسي كان له علاقة مباشرة بالثورة على القديم ونبذه والدعوة إلى التجديد والتغيير في الشعر شكلا ومضمونا، حتى أنه وضع مفارقات فنية وأخرى لغوية بين القصيدة القديمة والجديدة، ولم يكتف بذلك فقط، بل وصل به الوضع الحداثي إلى المفاضلة بين شاعر وشاعر آخر من خلال منظاره الشخصي، يرى عن طريقه أنهما أكثر خلقا وتحديثا من الآخر، ويتضح ذلك عندما صرح قائلا: " أميز بين نوعين من الشعراء: الأول يمكن وصفه بأن اللغة هي التي تكتبه، وهو من يكون قابلا، يتبنى الموروث بمفهوماته وقيمه، وطرائق تعبيره لا يطرح حولها أي سؤال ولا يثير أي اعتراض "[3]، والثاني : " يمكن وصفه بأنه هو الذي يكتب اللغة، يحاول أن يقول شيئا لم تقله، بطرق لم تألفها، فهو يتساؤل دوما ويبحث "[4]، وهذا الأخير هو المفضل لدى "أدونيس". فمجمل القول شعرية "أدونيس" كانت واضحة الملامح في المواصفات والسمات الجديدة، التي أضفاها على

---

1 المرجع السابق, ص 454 .
2 بشير تاوريريت, آليات الحداثة الشعرية عند أدونيس, (المرجع السابق), ص 48 .
3 أدونيس, كلام البدايات, دار الآداب, بيروت- لبنان, (ط 1), 1989م, ص166 .
4 المرجع نفسه, ص166 .

القصيدة وأعطاها ولادة جديدة، فهو يعتبر هذه المواصفات مقياس الحداثة لابد للقصيدة التقليدية الولوج إليها والسير بخطاها.

❖ الشعرية عند محمد بنيس [الحداثة البنيسية] :

لقد ارتطم إسم مصطلح الشعرية عند محمد بنيس* بالإنفتاح والتجاوز والتغيير، شأنه شأن "أدونيس"، فواقع الشعرية العربية الحديثة فرض على نقادها وشعرائها حكمها بالإختلاف والتغيير، ومع تشعب مفهوم الشعر، استصعب عليهم احاطته بتعريف متفق عليه، كيف لا والشعر أمره أمر زئبقي، دائم التجدد والصيرورة، مازاد الوضع تأزما.

لقد استدرك محمد بنيس لصعوبة هذه المجازفة، فرأى أنه على اتساع رقعة الشعر وميوعة هذه الظاهرة، فإن مصطلح الحداثة قد زاد رحابة .

- **ماهي الحداثة البينيسية:**

لقد ربط "بينيس" مفهوم الشعر الذي يتميز بالاستمرارية والحركية، بمفهوم الحداثة، إذ أن مصطلح الحداثة "يظل يعضد أو يدمر عبر شرائط التحقق والاحتمالات "[1]، وما ذلك إلا حيلا من حيلها - الحداثة - لتوغلها في جسد التقليد والفتك به وإصاباته بالوهن، على عكس صورتها المسالمة خارجيا .

بيد أن الحداثة البينيسية بعيدة كل البعد عن الحداثة العربية والغربية على حد سواء، فالحداثة عنده ترتبط بالتطور والتجاوز والتغيير، والشعر العربي القديم والحديث والمعاصر لا يرتبط بهذه المبادئ فحسب.

والجدير بالذكر هنا أن "بينيس" كان من المهمومين بالتأسيس لمقولة " الحداثة الشعرية "، ولعل قيام الحداثة البينيسية على هذه الثلاثية، " أمر جعله يبحث عن كتابات وطرائق جديدة تتجاوز كتاباته نفسها، إنه البحث عن طرائق جديدة للكتابة لم يكن تصورها جاهزا في ذهنه أو في ممارسته "[2]، وأيضا الأمر الذي استفزه وأغراه لدراسة وتحليل ظاهرة الشعر .

يرى "بينيس" أن السعي الدائم وراء الجديد يعمل على فتح أفق النص الشعري، الذي عجزت العربية التقليدية عن فعله، بل ويصر أن لابد من تناول النص الشعري

---

1 بشير تاريريت, الحقيقة الشعري, (المرجع السابق), ص380 .

2 المرجع نفسه, ص 381 .

بالدراسة التحليل عكس القراءة التقليدية التي " تبقي النص الشعري في مكانه المقدس باعتباره النموذج المتكامل للجوانب جميها، لا يجب التطاول عليه، وإلا فمآله التمرد والإقصاء "[1].

- **تراكيبه الإصطلاحية:**

تنوعت التراكيب التي ورد بها " مصطلح الشعرية "، عند محمد بنيس، والتي كانت تؤثر كل مرة على الدلالة التي يتخذها، فلقد تنوعت الدلالات بين الوصفي والإضافي والعطفي من خلال كتابة "الشعر العربي الحديث بنياته.

1. **التركيب الوصفي:** "هو التركيب الذي يقوم على كون الشعرية صفة أو موصوفا بصفة واحدة أو عدة صفات"[2]، وهذا التركيب يعد الأكثر تكرارا في كتاب "بينيس" ، مثل مصطلح "الإبدال"، "وهو غاية الإنقطاع المعرفي "[3]، والتي تقوم على ثلاثية بينيس؛ التطور والتغيير والتجاوز، "التطور هو نقيض الجمود، والتغيير هو انفصال الشكل الشعري عن مضمونه الإجتماعي، أما التجاوز فهو مناقضة معطيات العلم الحديث "[4].
2. **التركيب الإضافي:** إن مصطلح "التركيب الإضافي" له سياقات متعددة داخل الكتاب (الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها)، ولهذا فهو ينقسم إلى:
   أ- إضافة الشعرية إلى غيرها: مثل إضافة الشعرية إلى نقاد معينين كشعرية جاكسون مثلا، أو أدونيس، وكذا مصطلح الشعرية لجزأ من أجزاء الخطاب "كشعرية الإيقاع التي خصص لها فصلا من كتابه الشعر المعاصر، وقد اختلفت دلالة الإيقاع بين القدامى والمحدثين"[5]، أما عند بينيس "فتهتم شعرية الإيقاع بدراسة النص كبنية متكاملة، ولئن

---

1 المرجع السابق, ص381 .

2 أوبيرة هدى, مصطلح الشعرية كنظرية جديدة لبناء الشعر العربي الحديث عند محمد بنيس, مجلة مقاليد, مخبر النقد ومصطلحاته للنشر والتوزيع, كلية الآداب واللغات, جامعة قاصدي مرباح, ورقلة, العدد السادس, جوان 2014و ص53 .

3 بشير تاوريريت, الحقيقة الشعرية, (المرجع السابق), ص 381 .

4 سجلماسي, المترع البديع في تجنيس أساليب البديع,(تق) و (تح), علال الغازي, مكتبة المعارف, المغرب, (ط 1), 1980م, ص 127 .

5 أوبيرة هدى, مجلة مقاليد, (المرجع السابق), ص 55 .

كانت شعرية الإيقاع التي ترتكز عليها في مشروع الشعرية العربية المفتوحة، تطرأ من حقل التنظير والتحليل كل نزعة تجزيئية "[1].

ب-الألفاظ المظافة إلى الشعرية : وكمثال على هذا نجد مصطلح "قضايا الشعرية" ومصطلح "كبت الشعرية" و " وإبسيمولوجية الشعرية" .

3. **التركيب العطفي :** ويتصنف الى:

- عطف الشعرية على غيرها: مصطلح " الشعرية والدلالية " .
- الألفاظ المعطوفة على الشعرية : مصطلح " الشعرية والدلالية "

.

- **طرائق تعريف مصطلح الشعرية في الكتاب :**

إن التعريف بالمصطلحات من أهم مقومات الدراسات التقليدية، فهو القول الذي يشرح معنى اللفظ المراد تفسيره، أي تحديد المفهوم الكلي للمصطلح، فشريف الجرجاني يرى أن التعريف: "عبارة عن ذكر الشيء يستلزم معرفته معرفة شيء آخر، ويقسمه إلى حقيقي ولفظي، فالحقيقي: هو أن يكون حقيقة ماوضع اللفظ بإزائه، واللفظي: يكون اللفظ فيه واضح الدلالة على معنى، فيفسر على لفظ أوضح الدلالة "[2] .

وقد اتخذ "بينيس" طرق متعددة للتعريف بمصطلح الشعرية نذكر منها:

1- التعريف المنطقي: "وهو تعريف الشيء بماهيته وخصائصه"[3]، ومع الابدالات الشعرية والمعرفية التاريخية بما هي إنتقال للمارسة النصية من بنية لأخرى "[4]

.

2- التعريف الإقترحي، 3- التعريف بالمجال الإنتمائي، 4- التعريف الغائي، 5- التعريف بمجال الدراسة.

إن تعدد الإصطلاح لدى "بينيس" زاد الطين بلة، فتشعب مصطلح الشعرية العربية لديه زاد عليه ضبابية أكثر من خلال هذا التعدد، فالتفرد في المفهوم والمصطلح يسهل الأمر على الباحثين في هذا الوضوع.

---

[1] ينظر محمد بينيس, الشعر العربي الحديث : (بنياته وابدلاته), مساءلة الحداثة, دار توبقال للنشر, الدار البيضاء, المغرب, (ط 2) : 2014, ص62 .

[2] ينظر الشريف الجرجاني, كتاب التعريفات, مكتبة لبنان, بيروت, (د.ط), 1985م, ص65 .

[3] أموبيرة هدى, مجلة مقاليد, (المرجع السابق), ص 56 .

[4] محمد بينيس, الشعر العربي الحديث : (بنياته وابدلاته) : التقليدية, دار توبقال, الدار البيضاء, (ط 2), 2001م, ص23 .

إذن وأخيرا نلملم الشعرية البينيسية في النقاط التالية :

- " حاول بينيس من خلال دراساته الوقوف على أهم وأبرز الإبدالات التي مر بها النص الشعري العربي الحديث في مختلف مراحله، لهذا جاءت دراسة شاملة للجانبين النظري والتطبيقي "[1]، حيث اعتمدت هذه الدراسات في طياتها اعادة الإعتبار لنصوص شعر المغرب العربي "المشارقة والمغاربة " على وجه الخصوص، معتمدا في نظريته التطبيقية على مصطلحين هما: المركز والمحيط الشعريين، بدل المشرق والمغرب.
- يربط "بينيس" الشعرية العربية بالشعريات القديمة الأخرى الصينية والهندية، نظرا لعلاقة القداسة فيما بينهما .
- يعتبر مصطلح الشعرية في كتاب "بينيس" (الشعر العربي الحديث بنياته وإبدلاته) سيد الموقف، لتكرره اللافت في الكتاب.
- على الرغم من إعتماد "دينيس" الشعرية كنظرية يعيد من خلالها بناء الشعر العربي الحديث، إلا أنه لم يصرح بإقتصارها على جانب الشعر دون النثر.

❖ الشعرية عند عبد الله محمد الغذامي:

لكل شاعر مبدأ تنطلق منه رؤياه، وترسم على إثره معالم التأسيس والدراسات، فأدونيس مثلا، انطلق في تأسيسه للشعرية من مبدأ التغيير والاختلاف، والشعرية البينيسية أيضا دعت بدورها الى التطور والتغيير والاختلاف، وعبد الله محمد الغذامي - والذي نحن بصدد دارسة شعريته - شأنه شأن شعراء عصره، فلقد اعتمد في تأسيسه لعوالم الشعرية الحداثية على ثنائية "الانفتاح" و "التلقي"، وقد جاء حديثة عن الشاعرية، مرتبط بشعرية القراءة أو التلقي، مؤكدا في الوقت نفسه على انفتاح النص الشعري، وعلى انتفتاح القراءة"[2].

إذا كان البنيويون والشكلانيون قد ألغوا سلطة المؤلف، وركزوا على سلطة النص، فإن التفكيكيين قد أبعدوا سلطة النص وركزوا بشكل كبير على القارئ، والتي يعتمدها

---

1 امويرة هدى, مجلة مقاليد, (المرجع السابق), ص 58 .

2 بشير تاوريريت, الحقيقة الشعرية, (المرجع السابق), ص 348 .

الغذامي في شعريته، " والتي منحت القارئ كل الإهتمام، ملغيتا تماما المؤلف والنص معا "[1] .

تقوم هذه العلاقة بين النص والمتلقي أو الشاعر والمتلقي على اساس الثقافة والفكر فقط، لا على أساس مقياس علمي وقوانين منهجية، فهي علاقة تواصل بين الإبداع والموهبة، يكفي أن يكون هؤلاء المبدعون عند حسن ظن ثقافة وفكر هؤلاء الموهوبين، حتى يتم بينهم تواصل وتجاوب ثم أخذ وعطاء .

رأى "الغذامي" علاقة تداخل بين القراءة والانفتاح مع الحداثة التي تحتوي بخصائصها الانفتاح على فضاءات واسعة لا تعرف السبيل للإنغلاق، فهنا اتضحت معالم مفهوم الحداثة لديه، ويعزز الغذامي مفهوم الحداثة بما ذهبت إليه الدكتورة خالدة سعيد، بنفيها لوجود القصيدة المتكاملة، "تصبح القصيدة الكاملة قائمة أبدا فيما يأتي، كل قصيدة دفعة جديدة تضعك في الطريق نحو القصيدة المكتملة "[2]، فالحداثة إذن "لا يمكن التحكم بزمام آلياتها فهي تتوسع وتبتعد كلما زاد فكر الباحث وتعمقه "[3] .

ولكن لا يفوتنا أن ننوه إلى أن "عبد الله محمد الغذامي" تحدث عن الشاعرية في سياق حديثه عن الحداثة، وقد ربطها هي الأخرى بشعرية القراءة والتلقي وشعرية الانفتاح أيضا، وهي عنده لا تقتصر على الشعر فحسب، بل عصمها إلى درجة وصف اللغة الأدبية في المستويين معا؛ الشعر والنثر، وقد عرفها في كتابه "الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية" قائلا بأنها: "الكليات النظرية عن الأدب نابعة من الأدب نفسه، هادفة إلى تأسيس مساره، فهي فهي تناول تجريدي للأدب، مثلما هي تحليل داخلي له"[4].

---

[1] ينظر: سعدون محمد, الشعرية في ديوان بدر شاكر السياب, مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الادب العربي, جامعة محمد خيضر, بسكرة, 2010/2009, ص30 .

[2] خالدة سعيد, حركية الإبداع, دراسات في الأدب العربي الحديث, دار العودة, بيروت, (ط 1), 1979م, ص90 .

[3] ينظر: بشير تاوريت, (المرجع السابق), ص349 .

[4] عد الله محمد الغذامي, الخطيئة والتفكير, من البنيوية الى التشريحية, دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع, يناير 1993, مصرو (ط 4), 1998م, ص22 .

واستنادا لما تقدم يكشف لنا مايلي :

- الشعرية عند "محمد عبد الله الغذاني" هي شعرية الانفتاح والتساؤل والقراءة، مست النص الأدبي وفككت شفراته المتعددة عبر قراءته المتنوعة في ضوء الحداثة التي انغمست بين هذا التعدد والتنوع.
- الحداثة عنده قامت على خصائص الدهشة ونبذ العادة، والانفتاح والتساؤل والحرية والتمرء، "وقد تحولت هذه الخصائص إلى طعم جديد قدم من خلاله الغذامي صياغة جديدة لنسج الشاعرية تنظيرا وممارسة"[1] .

ج- ماهية اللغة بين الشعر والنثر

1- ماهي الشعر والنثر :

إن اتساع رقعة الشعر وتميزه بالحركية والإستمرارية، صنع لغة حيوية تنبض بروح التطلع لما هو جديد، للإختلاف والتطور والتغيير، فالشعر ظاهرة يستصعب تسييجها أو حتى مقاربتها، نظرا لتشعبه وانفصام شخصيته، قد يتغير بتغير الأحاسيس والمشاعر، يتغير بتغير الزمان والمكان، فلا يعرف الثبات سبيلا له .

على عكس النثر الذي ظل قرونا من الزمن حكرا على واقع جاف، "خشن النبرة، مجرح الشفتين، عاريا إلا من وضوحه ورصانته، دونما حلم أو مغامرة أو غموض"[2].

لقد حقق الشعر هيمنة جارفة، وسحرا شديد الفتنة والجبروت عبر تاريخه، فأرجع الخبراء والنقاد حينها السبب إلى عنصر التشكيل الشعري، الوزن والقافية، وفي هذا الصدد قال الدكتور 'علي جعفر العلاق' أن "أرجحية الشعر لم تنبثق تماما عن طبيعة داخلية، أي أن شعريته لم يقررها له عامل داخلي أو جذر كامن لا يمكن إقتلاعه، بل يمكن القول أن تلك الشعرية لم يكرسها عموما إلا عامل أساسي واحد

---

[1] المرجع السابق, ص 22 .

[2] علي جعفر العلاق, في حداثة النص الشعري, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, 1990, (ط1), 1990, ص127 .

هو: الوزن metre "[1]، لذا فيعتبر الوزن عاملا حاسما في تحديد الشعر، فلما يعرف الشعر ومنذ القدم بأنه "كلام موزون ومُقَفّى"، يظل الشعر مقرونا بالوزن أوالقافية، أو بهما معا.

انطلاقا من مقولة الشكليين الروس من "أن الحافز الإيقاعي يؤثر في اختيار الكلمات وتركيبها، ومن ثم في المعنى العام للشعر "[2]، تأتي دراسة القافية "Abyme" في الشعر لتؤكد صدق هذه المقولة، وهي كما عرفها الخليل "أنها من حرف في البيت إلى أول ساكن يليه، مع المتحرك الذي قبله "[3].

إن تحديد شعرية النص استنادا إلى الوزن والقافية، معادلة باهتة لتمييز الشعر عن النثر، ولعل هذا ماصرح به جعفر العلاق حين قال: " صحيح أن الوزن والقافية قد وفرا لهذه النصوص أن تكون نظما "Versification"، إمكانية شعرية، أو وعدا بالشعر، لكنهما يضمنا لها أن تكون شعرا متدققا، أو واقعة شعرية مجسدة، بينما ظلت النماذج النثرية مهملة، لا يعبأ أحد بثرائها الشعريالكامن، أو يلتفت إلى ما فيها من طاقة داخلية ملتظية، وذلك بافتقارها إلى شرطي الوزن والقافية "[4].

إن جفاف النص النثري وصلابته حال دون رؤيته من المنظار الشعري الذي ألفناه، وظل هذا التعارض راسخا بين الشعر والنثر زمنا طويلا، حتى بزغت قرون عصفت بهذه النظرية، " هزت مملكة الشعر كلها وجعلت منها فنا أدبيا يتفق مع النثر في معظم الخصائص الألسنية، ولا يمتاز عنه إلا بصفات شكلية محدودة "[5].

لقد تحول الشعر شيئا فشيئا إلى ركام، يدنو من النثر العادي يقترب من فجاجته وتفككه، وبرودته، ولا يتميز عنه بالوزن والقافية، تحول الشعر إلى مايسمى بالنثر الموزون.

إن جل الدراسات التي أقيمت على الشعر في ظل الكشف عن حقيقة مصدره كانت انطلاقا من النصوص النثرية، أو بالأحرى معظم النتائج اثبتت أن الشعر نص نثري أضفى عليه الكتاب مجموعة من آليات التشكيل الشعري، مع أن هذه الأخيرة

---

1 المرجع السابق, ص 128 .
2 علي الغريب محمد الشناوي, الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي, (المرجع السابق), ص233 .
3 المرجع نفسه, ص 233.
4 علي جعفر العلاق, في حداثة النص الشعري, (المرجع السابق), ص129/128 .
5 المرجع نفسه, ص 135 .

تتنافى مع ما قاله "جون كوهين"، بأن "الشعر ليس نثرا، يضاف إليه شيء آخر بل هو نقيض الشعر "[1]، والفرق بينهما "كمي أكثر من ماهو نوعي، إذ يتمايز هذان النوعان الأدبيان بكثرة الإنزياحات"[2].

إن اللغة وحدها تشكل فارقا في النص الأدبي من حيث معنى الكلمة فيها، ووقعها النسقي والسياقي معا داخل جوهر النص، وترسيخ ماهيتها بين الشعر والنثر، فلغة الشعر والتي هي "لغة الانفعال والوجدان، لذلك فهي لغة إيحائية جمالية، لأنها تثير فينا الإحساس بالصور الجمالية، كما أنها تستخدم الألفاظ إستخداما مجازيا، في نسق معين، تصبح فيه الكلمة مغايرة لمعناها المعجمي"[3]، فبهذا التعريف تتعارض لغة الشعر مع اللغة النثرية.

هكذا تداخلت الأجناس الأدبية فيما بينها، فإذا بالشعر ، "نثرا إذا كان نظما، وإذا النثر شعر إذا كان مشبعا بالصور "[4]، وبدأ بعض النقاد يرون في كثير من الآثار النثرية أعمالا " ترقى لمستوى الشعرية العالمية وأطلقوا عنان تسمية 'الرواية الشعرية' على 'الأدونيسية' و 'الإلياذة'، وقصيدة نثرية على 'سلامبو' "[5].

إن الشعر عند الغربيين منظوم ومنثور، "وإن المنظوم قد يكون موزونا غير مقفى، أو مقفى غير موزون، وإنما العمدة عندهم إلى الخيال الشعري أو المعاني الشعرية"[6]، ولعلهم قصدوا 'بقصيدة النثر' الخروج عن تلك اللغة المعتادة الشائعة - النثرية - ، من خلال إعادة تدويرها لخلق جديد، وهذا ماقصده صالح فضل في كتابه 'أساليب الشعرية العربية'، حينما ذكر مصطلح "التهجين" قائلا: "من أنجع أساليب 'التخصيب'، وتذهب هندسة الوراثة إلى مدى بعيد في تخليق الخواص، والتلاعب الحر بمكونات الأجناس، بما بما يتجاوز مجرد تحسين السلالات إلى توليد أشكال جديدة من المخلوقات "[7]، فالكاتب هنا أسقط مبدأ 'التهجين' على أساليب الفن من خلال النقلات الكبرى بين الأشكال المختلفة.

---

1 جان كوهين, بنية اللغة الشعرية, (المرجع السابق), ص20 .
2 المرجع نفسه, ص23 .
3 علي الغريب محمد الشناوي, (المرجع السابق), ص 281 .
4 علي جعفر العلاق, في حداثة النص الشعري, (المرجع السابق), ص130 .
5 المرجع نفسه, ص136 .
6 المرجع نفسه, ص 136 .
7 صلاح فضل,أساليب الشعرية المعاصرة, دار الآداب, بيروت, (ط 1), 1995م, ص100 .

وإذا كنا قد لاحظنا آنفا أن الشعرية الحديثة قد اعتمدت في بعض مستوياتها التعبيرية التي تقل فيها درجة الإيقاع والنحوية على تقنيات مثل 'تشعير النثر' الكامن في لغة الحياة اليومية "[1]، وضمن هذا التوجه تتحرر الأجناس الأدبية من القوالب الجاهزة، وتبحث عن عناصر شعر جديد داخل النثر.

وعلى ضوء هذه المعادلة يأتي مفهوم كوهين لشعرية القصيدة النثرية فيقول: " فالشعر التام يتميز عن غيره من الأنماط بحضور جانبين؛ الصوتي والمعنوي، بينما يغيب العنصر الصوتي، في قصيدة النثر، ويغيب العنصر المعنوي في النثر الموزون"[2]، ويضيف أيضا أن "النثر التام لا يتضمن أيا من العنصرين، ويقصد كوهن العامل الصوتي، ذلك التشكل الذي تقوم به لغة الشعر للأصوات بصورة لافتة ومقصودة ومتميزة عن لغة النثر"[3]، وتبعا لذلك يميز كوهين بين ثلاثة أنماط من القصائد :[4] - كما ذكرنا سابقا –

1- **القصيدة النثرية (الدلالية):** وترتكز على الجانب الدلالي مع إهمال الجانب الصوتي.
2- **القصيدة الصوتية(النثر المنظوم) :** وهي ترتكز على الجانب الصوتي مع غياب الجانب الدلالي.
3- **القصيدة الصوتية الدلالية(الشعر التام) :** وهي التي تتوفر على خصائصها الصوتية والدلالية في آن في واحد.

أما العامل النحوي فرأى كوهين أنه وسط بين النثر والشعر، فالنثر لا يحترم القانون الإيحائي واللامعقول، الذي يحترم القانون الإشاري والإيحائي والجملة الشعرية وحدها هي التي تستجيب مزدوج تتحدد على أساسه فهي التي لا تطيع جانبا وتطيع آخر، والمخطط الآتي يوضح الفرق بين 'الجملة الشعرية والجملتين النثرية واللامعقولة'[5] .

---

1 المرجع السابق, ص 100.
2 مسعود بودوخة, الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية, (المرجع السابق), ص26 .
3 المرجع نفسه, ص 26 .
4 ينظر: جان كوهين, بنية اللغة الشعرية, ص 12/11 .
5 المرجع نفسه, ص 12

الجملـــــــة	الملائمـــــــة	
	إيحـائيـــــة	إشـــاريـــة
نثـــريـــة	-	+
لا معقـــولة	-	-
شعـــريـــة	+	-

ومن خلال الجدول نستنتج أن 'كوهين' يرى أن العبارة الشعرية والعبارة اللامعقولة ينتهكان معا قانون العرف اللغوي، وهذا بدوره ينتج عدم الملائمة، في حين تعتمد اللغة الشعرية في توليدها، الإيحاء على الاستعارة الشعرية، وبهذا تشترك الظواهر الصوتية مع الدلالية في توليد الإيحاء.

الظواهـر الصوتيـة + الظواهـر الدلاليـة

الإيحاء ←

توليـــد

ويضع 'كوهين' أيضا مقياس آخر للتفريق بين الشعر والنثر، وهو 'مبدأ التماثل Equivalence' والذي له حضورا قويا واسع في الشعر دون النثر الذي يتواجد به بفئة قليلة "[1]، وتنحصر أنواع التماثل عنده في:[2]

1- **تماثل الدوال:** وأبرزها التماثل الصوتي، ويشمل أيضا على التجانس والمطابقة النحوية والصرفية والمرتبة في الجملة، وكذلك القافية بوصفها مكافئة دلالية.
2- **تماثل المدلولات:** ويتمثل في الترادف الذي ينقسم على التعاريف والبديهيات .
3- **تماثل العلامات:** ويتمثل في تريد العلامة في النص الواحد .

[1] ينظر: حسن ناظم, مفاهيم الشعرية, (المرجع السابق), ص 113/112 .
[2] المرجع نفسه, ص 113/112 .

إذن 'كوهين' لا يرى الشعرية في الوزن والقافية رغم اهتمامه بهما، بل يراها في مايسميه بالإنزياح، أو معدل المجاوزة الذي يحققه الكاتب للغتة، والذي يعني متوسط التردد لمجموعة من المجاوزات التي تحملها اللغة الشعرية بالقياس إلى لغة النثر "[1].

كما سبق وأن ذكرنا أن اللغة التي يستعملها الشاعر هي التي يقاس على إثرها معدل التجاوزات والإيحاءات التي تعطي تعريفا بجنس الخطاب الأدبي، وتميز النص الشعري من النثري، "وضمن مناخ الحداثة هذا، لا تعود اللغة وسيلة، بل تصبح هدفا للخلق وتجليا له، وفي هذه اللغة تبلغ الكثافة حدودها القصية، حيث ينهض صوت الكلمة بدوره في تجسيد الدلالة، وتغدو الكلمة شكلا صوتيا للمعنى "[2].

وهكذا بدأت القصيدة الحديثة بالتخلي عن إيقاعها الخارجي التقليدي والدخول إلى حيز كان حكرا حتى ذلك الحين على النثر وما يتفرع عنه، "وكان ذلك منجزا مشتركا بين قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر، منجزا ينتمي إلى حداثة الإيقاع في الشعر العربي عموما"[3]، وقد تحقق القصيدة إيقاعها دون الإيقاع الذي يحدث الوزن من إنحرافات، ربما تحقق هذا الإيقاع من لغة القصيدة نفسها إضافة إلى التركيز على فعالية الصورة الشعرية في مدى أهميتها للتمييز بين شعرية نص ما ونثرية نص آخر.

وبذلك تضافرت "الصورة واللغة والإيقاع الداخلي على خلق مجرى جديد للشعرية، خارج الهيمنة المطلقة للوزن والقافية، وفتحت طرق جديدة للوصل إلى مكمن الشعرية في النص وملامسة لذته وطراوته وغموضه"[4].

لقد عكست قصيدة النثر في شعرنا العربي الحديث صورة الحزن والتوتر والوحشية، عبر شعرائها المتميزين، إلا أنها لم ترق إلى المستوى الذي يمكنها أن تصبح تيارا شعريا يحتذى به، ومهيمنا، لكنها استطاعت أن تبرهن وفي أحيان عديدة على إثراء لخيارات الشاعر العربي، وتنويع هو في حاجة ماسة إليه، تنويع في أشكاله الإيقاعية وفي بناه التعبيرية أيضا.

---

1 علي جعفر العلاق, في حداثة النص الشعري, (المرجع السابق), ص147 .
2 المرجع نفسه, ص 147 .
3 المرجع نفسه, ص147 .
4 المرجع نفسه, ص147 .

ثانيا : الأسس الجمالية لآليات التشكيل الشعري

لئن كان الشعر فنا فهو أعقد الفنون على الإطلاق من حيث طرائق التشكيل وماهيتها، فكل الفنون الاخرى تعتمد على تشكيل مادة معينة في وسط محدد، فالرسم هو تشكيل المساحات اللونية في في المكان، والنحت تشكيل الكتلة في الفراغ، والموسيقى تشكيل الدرجات الصوتية في الزمان، أما فيما يتعلق بالشعر فليس لدينا تعبير يمكن أن يصف فيه التشكيل بهذه البساطة التي نجدها في الفنون الأخرى، فاللغة هي المادة الأولية للتشكيل الشعري، لكن هذه المادة فيها من التعقيد ما يجعلها تنطوي على جوانب متعددة، كل منها يصلح وحده أن يكون عنصرا تشكيليا مثل : الصوت ـ الكلمة ـ ، المعنى والدلالة، الوزن، الايقاع، القافية، وغير ذلك، وهذا ما سأفصل فيه فيما يلي :

أ- شعرية اللغة الشعرية

اللغة الشعرية هي تلك اللغة الراقية التي تخضع لمعايير معينة تطرب لها الأذن، وينشرح لها الفؤاد، تستنبط قوتها من من قوة تفجير الشاعر لأحاسيسه الجياشة، ومن جودة انتقاءه للكلمة، "والكلمة بالنسبة للأديب أو الشاعر، ليست مجرد علامة جبرية تتحدد حقيقتها كاملة في معناها، بل هي كما يقول 'تيوفيل جوتييه' تحوي عدا معناها وعدا كونها كلمة في ذاتها... تحوي جمالا وقيمة خاصة بها كالأحجار الكريمة التي لم تصقل بعد، ولم تركب على أساور أو عقود أو خواتم"[1] .

تعتبر الكلمة أساس بناء القصيدة، "لأنها تمثل المثير، الذي يوقظ فينا الصور، وهي تعطينا الإحساس بإيقاع الشعر، بفضل ما تحمله من جرس موسيقي مميز"[2].

ولعل من الأمور التي تميز الشعر عن الأجناس الأدبية الأخرى هي اللغة، لأن الشعر ذو كيفية خاصة في التعامل مع اللغة، "إذ إن ماهية الشعر هي كيفية خاصة في التعامل مع أداة عامة هي اللغة "[3].

فاللغة هي الوسيط بين الشاعر والملتقي، وبين الإبداع والذائقة الفنية، فالشاعر الموهوب يمتلك القدرة على تشكيلها بطرق تجعلها ذات أثر فعال في المتلقي، وهنا تحدث المعادلة الجبرية والتي نتيجتها الأثر الجمالي، وطرفيها الموهبة الفطرية

---

1 علي الغريب محمد الشناوي, الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي, (المرجع السابق), ص281 .
2 المرجع نفسه, ص 281 .
3 المرجع نفسه, ص 282 .

للشاعر، والذائقة الفطرية للقارئ، "وهنا تكمن براعة اللغة، لأن المبدع يُعَلِّم اللغة فن القول الجميل، بل يُعودها أن تقول مالم تقله في السابق، فهذا التفرد في القول هو الذي يمنح للغة الشعرية شعريتها"[1].

إن مجمل الإيحاءات والدلالات التي تتحكم فيهما اللغة الشعرية، يكمن في مدى قوة الممارسات الكتابية، إضافة إلى طريقة التعبير، أي أن القصيدة هي كل قصيدة ترمي إلى تكثيف الإيحاءات والدلالات اللامتناهية، فتتفرد اللغة الشعرية عن سائر اللغات العادية، بمجموعة من الخصائص والسمات كانت حكرا على الشعر دون النثر.

1- خصائص اللغة الشعرية :

- **الإختلاف:** الإختلاف أو المغايرة، من أبرز السمات التي خصت بها اللغة الشعرية، ويتجلى في رصد العلاقات المتباينة في الخطاب والتنسيق فيما بينهما، ويقوم على مبدأ التغيير والبعد عن التقليد والرتابة، مايجعل الشاعر يقوم بتنظيم الألفاظ والتنسيق فيما بينها بطريقة تبعث على الدهشة والمفاجأة، وهذا مايفسر خروج القصيدة عن المألوف لأن "شأن القصيدة يعظم بقدر ما تحققه من خروج ما أجمع عليه، وبقدر ما تطرحه من حدة المفاجأة"[2]، فمن مهمات الشعر كسر العوائق وفتح دروب نحو العالم الخفي، ويبرر أدونيس هذا الإتجاه نحو العجب المدهش فيقول: " هذا الإتجاه نحو العجب المدهش اللامعقول، هو ردة فعل ضد يأس الحياة، وهو تفجير لأرض الألم المعتمة، حيث تنقذ حريتنا الداخلية الداخلية، ونشفى من داء العيش في مجتمع ليس إلا حسدا من 'البقر' و 'القرود' "[3] .

فأدونيس يعد مقياس المفاجأة، احد المقاييس الأساسية في تقويم الشعر، بل يعتبرها مقياس نهائي، وهذا المعيار لا يتحقق إلا من خلال نبذ العادة والاختلاف عن المعتاد، بيد أن "ينجح في قول ما لا تستطيع اللغة العادية أن تقوله، ولو كان يعني ما تعنيه اللغة العادية"[4]، أي أن كل مايدخل في نطاق المألوف والعادة ليس بشعر.

---

1 بشير تاوريريت, الحقيقة الشعرية, (المرجع السابق), ص384/383 .
2 بشير تاوريريت, آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس, (المرجع السابق), ص 42 .
3 المرجع نفسه, ص43 .
4 صلاح فضل, النظرية البنائية في النقد الأدبي, مكتبة الأنجلو المصرية, القاهرة, 1978م, ص 316 .

❖ **الإنزياح:** إن الإنزياح مفهوم نظري متعلق باللغة فقط، فاللغة هي العامل الأساس لوقوع ظاهرة الإنزياح، فعند خروجها عن معدل اللغة العادية تحدث مفارقة تكسب اللغة حلة جديد غير مسبوق لها، وبالتالي يتحقق مايسمى بالإنزياح "انحراف عن معيار اللغة"[1]، ولقد عرف بعدة تسميات مختلفة منها: التجاوز، الانحراف، الإختلال، الإطاحة، المخالفة، الشناعة، الانتهاك، خرق السنن، العصيان، وغيرها "[2]، وهذه التسميات وإن اختلفت في مدلولها، إلا ودلت على قدر الإستهواء والإغراء الذي أوقعته هذه الظاهرة في نفوس الباحثين، فدراستها هي اختلاف وتغيير للباحث في حد ذاته .

لقد اتفق الباحثين على الأثر الجمالي لظاهرة الإنزياح، وقد أكدوا أن جماليته تكمن في الجدة والغرابة التي يحققها الإنزياح هو مبدأ جمالي له أبعاد سيكولوجية هامة "[3]، مانستخلصه من هذا القول: أن جمال الشعر في خرقه للغة، وهو ماذهب إليه 'كوهين' بقوله: "وهو الخرق الذي يمنح النص الشعري شعريته الأسلوبية "[4]، واشترط في هذا الخرق 'الأسلوبية' باعتبارها مجاوزة فردية، أي أنه لابد من أن ينطلق الإنزياح من الكتابة الخاصة بالمؤلف التي يتفرد بها كل كاتب عن الآخر.

واللغة المنحازة ينعتها 'كوهين' باللغة العليا، لغة تتسم بالغموض، وتعتبر هذه الأخيرة أن الغموض مقياس الجمال في الإنزياح، وعلينا أن ننوه هنا أن ظاهرة الإنزياح لها أثر نفسي على المتلقي، ولا ننكر هذا، لكن ينبغي أن نبالغ في مسألة الإنزياح، "فليس هو الذي يصنع الأدب دوما، حتى لا تقع في خطأ السرياليين الذين غلوا فعدوا كل الإنزياح - مهما يكن شكله أو سياقه - عاملا فنيا وجماليا، حتى إنتهى بهم الأمر إلى سذاجة العفوية، بل إلى فوضى العشوائية"[5]، ولقد أوليناه بالدراسة المفصلة فيما سبق.

❖ **الغموض:** يعد الغموض من أبرز سمات اللغة الشعرية، وهذا منذ القدم، وذلك باعتبار "الشعر لمحة دال، وإن خير الشعر مايعطيك معناه بعد

1 بشير تاوريريت, الحقيقة الشعرية, (المرجع السابق), ص 311 .
2 ينظر: مسعود بودوخة: الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية, (المرجع السابق), ص 40 .
3 المرجع نفسه, ص 40 .
4 بشير تاريريت, الحقيقة الشعرية, المرجع السابق, ص308 .
5 مسعود بودوخة, الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية, (المرجع السابق), ص 48 .

مطاولة، وأن الشيء نيل بعد الجهد كان أحلى وقعا على النفس، وقد شبهوه ببرد الماء على الظمأ"[1].

والدراسات الشعرية المعاصرة تؤكد ماذهب إليه القدامى في ظل الحداثية، فرومان جاكبسون يعرفه بأنه "خاصية داخلية لا تستغني عنها كل رسالة تركز على ذاتها وباختصار فإنه لازم الشعر "[2]، والغموض نتيجة التلاحم بين النصوص الحديثة والقديمة، "فالنص الشعري هو عبارة عن مفردات قديمة تلتحم فيما بينها بعلاقة جديدة مبتكرة"[3]، ومن هنا تأتي الغرابة في الشعر والتي قال عنها جاكبسون وجماعة براغ: " ـ تلك الغرابة ـ التي تحمل إلى الفعل ماهو بالقوة، فتجعل الشعر يحقق المضمر الغير مستعمل في اللغة "[4] .

والواقع أن ظاهرة الغموض هي التي دفعت بالشعر إلى الغرابة، وإلى تفرده عن الأجناس الأدبية المجاورة له، وطبيعة الشعر الحديث فرضت نفسها في ظل هذه الغرابة، "فلغة الشعر الحديث هي لغة غامضة"[5]، حيث أن الشاعر الحديث يعمل على خرق النصوص القديمة وخلق أخرى جديدة، "فثنائية الكشف والرؤية هي في الواقع ثنائية متصلة بالواقع الآخر، واتصالها بهذا الواقع جعل القصيدة الشعرية قصيدة سابحة في أرض ملغمة بالغموض والإلهام"[6]، وبهذا أعتبر الغموض من أبرز سمات الشعر الحديث.

- **الإنفعالية :** إن كل قضية يتكلم فيها الشاعر وتثير حفيظته، مردها استجابة للمثير الخارجي، وهذا مايُحدث ما يسمى بالإنفعال، حيث أن الشعر لغة وجدان، وانفعالات مرنة لها دلالات، أبرز ما فيها هذه المرونة التي تجعلها متجددة دائما بتجدد الإنفعالات التي يتبناها الشاعر، "فالشعر وليد حمى

---

1 ابراهيم عبد المنعم ابراهيم, بحوث في الشعرية وتطبيقها عند المتنبي, كلية الأسن, جامعة عين شمس, مكتبة الأدب, ميدان الأوبرا, القاهرة, 2008م, ص27 .
2 بشير تاوريت, الحقيقة الشعرية, (المرجع السابق), ص305 .
3 فاطمة طبال البركة, النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون, (المرجع السابق), ص79 .
4 المرجع نفسه, ص79 .
5 بشير تاوريريت, آليات الشعرية الجداثية عند أدونيس, (المرجع السابق), ص35 .
6 المرجع نفسه, ص 36 .

روحية وحريق مشتعل في النفس،فإذا لم يكن الشعر من وحي هذا الجحيم، فعبثا يكتب صاحبها نثرا أو غير نثر "[1].

فاصبحت بالفاظها وبصور استخدامها، هي الميدان الذي يستطيع أن يتحرك فيه الشعراء بانفعالاتهم الخاصة، ويباح لهم الخروج منها، "فالشاعر الأصيل هو الذي يفتح قلبه وعقله لتاريخه وثقافته، وهو الذي يريد الإضافة إليهما، وليس الإنقضاض عليهما، وهو الذي يعتبر نفسه استمرارا لمجد الشعر "[2]، إذن فالشعر هو قوة إكتشاف، بل كيمياء شعوري، والمقصود بالشعور هنا هو الحالة الكيميائية التي يتوحد فيها الإنفعال والفكر.

الإيحائية : الإيحاء هو أحد أهم أغراض الإنزياح، مادام الإنزياح يهدف إلى الإنتقال من مستوى اللغة الإشاري إلى المستوى الإيحائي .

يعربف 'المسدي' الإيحاء بأنها "حضور دلالة في الكلام ليس من عناصره مايرتبط بها مباشرة "[3]، فالإيحاء بهذا المعنى تعبير ضمني غير مباشر، يستوحى من ثنايا النص، ذلك أن "اللغة لا تعين فقط أو تشير، وإنما هي توحي أيضا وتمدنا مكملة للدلالة مباشرة "[4].

تتعدد أشكال الإيحاء، فقد يكون إيحاء ذا طابع :

- **صوتي :** "ويقوم على تشابه المدلولات، أو على تشابه الصور الصوتية أو الأصوات "[5] .
- **تركيبي :** " ويقوم من خلال إحداث إنزياح في العلاقة التركيبية بين الكلمات، بالحذف أو الزيادة، أو التقديم أو التأخير، أو بإحداث علاقة ترابط بين كلمتين تبدوان غير متلائمتين"[6]، فالطابع الإيحائي من أهم الصفات بحيث "لايمكن العثور في عمل أدبي على كلمة أدبية واحدة لا

1 جهاد فضل, قضايا الشعر الحديث, (المرجع السابق), ص44 .
2 المرجع نفسه, ص46 .
3 المرجع نفسه, ص46 .
4 مسعود بودوخة, (المرجع السابق), ص 53/52 .
5 المرجع نفسه, ص 54 .
6 المرجع نفسه, ص 54 .

تهدف إلى ممارسة لون من التأثير على الشعور، سواء نجحت في هذه الممارسة أو لا"[1].

ب- النسيج الإيقاعي :

النسيج الإيقاعي أو مايسمى بموسيقى الشعر، فهي عنصر من أهم العناصر التي تقوم عليها القصيدة الشعرية، وبعبارة أخرى هي هيكلة القصيدة الموسيقى، وتعد الموسيقى عنصرا جوهريا في التشكيل الجمالي للشعر، ونحن لا نتخيل أنه "يوجد شعر بدون موسيقى يتجلى فيها جوهره وجوهر زاخر بالنغم"[2]، والموسيقى تشارك اللغة في خلق بناء شعري محكم، له يميزه، وعلى الرغم من نزعة الشعر الحديث للتحرر من التقليد والرتابة ضمن العروض والقوافي، إلا أن الشعر ظل ملتسقا بالموسيقى، ويقول 'عز الدين إسماعيل' في هذا الإطار: " إن الشعر الجديد لم يلغي الوزن والقافية، لكنه أباح لنفسه - وهذا حق لا مرارة فيه - أن يدخل تعديلا جوهريا عليهما لكي يحقق بهما الشاعر من نفسه وذبذبات مشاعره وأعصابه، مالم يكن الإطار القديم يسعف على تقديمه"[3]، ويقسم الباحثون الإيقاع إلى قسمين؛ إيقاع خارجي وإيقاع داخلي.

1- الموسيقى الخارجية (الإيقاع الخارجي) :

إن الإيقاع الخارجي أو موسيقى الإطار، يعمل على التأطير الخارجي لهيكلة القصيدة، والشعر كما هو معروف كلام موزون مقفى، - كما ذكرنا سابقا - أي يتميز بالوزن والقافية، "وإذا لم يرتكز النص الشعري على مجال الوزن مباشرة فلا مفر له من ارتكازه على مجال الموسيقى الداخلية "[4].

- **الوزن :** يعد الوزن من أبرز العناصر الإيقاعية في القصيدة العربية، ويمثل البنية الأساسية في موسيقى الشعر الخارجية، وقد قال 'رانسوم' : "الوزن طريقة لعرض الصورة صوتيا على الإنتباه الذي ينهمك، دون الوزن في

1 ابراهيم عبد المنعم ابراهيم, بحوث في الشعرية عند المتنبي, (المرجع السابق), ص17 .
2 علي الغريب محمد الشناوي, الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي, (المرجع السابق), ص216 .
3 باهنام باقرى, عناصر الإيقاع ودلالاتها في "قصيدة الإنتفاضة" لسميح قاسم, بقلم علي سليمي, مجلة إضاءات نقدية (فصلية محكمة), العدد23, السنة السادسة أيلول 2016م, ص77/76 .
4 باهنام باقرى, عناصر الإيقاع ودلالاتها في "قصيدة الإنتفاضة", (المرجع السابق), ص 80 .

معاني الألفاظ نفسها"[1]، ومفاد كلامه؛ "أن الوزن هو الذي يعطي للكلمة صورة موسيقية ملائمة، وايحاء نغميا خاصا "[2].

وفي ظل صراع الشعر بين القديم والحديث، فرضت الأوزان الخليلية نفسها مابين هذا الصراع، ومنهم من تبناها وحذا حذو الخليل، وتمثلت البحور الشعرية الخليلية في خمسة عشر بحرا، "وأضاف له تلميذه 'الأحفش' بحر المتدارك، فأصبح مجموع البحور ستة عشر بحرا وهي: الطويل، المديد، البسيط، الوافر، الكامل، الهزج، الجز، الرمل، السريع، المنسرج، الخفيف، المضارع، المقتضب، المحثث، المتقارب، المتدارك"[3]، وقد تطرق المحدثين للوزن باعتباره الموروث الخليلي ومن بينهم 'محمد بنيس' فتناول :

- **الوحدة الوزنية :** وهي تعتمد على كسر قيود الأوزان الخليلية التي تحد من الإنفعال الشعري، وتغييرها بنظام التفعيلة، إن هذه التفعيلة تم إخضاعها إلى قانونين أساسيين هما:

التفعيلة التامة : وهي التي تحتفظ بجسدها عاملا في الأشطر

التفعيلة الناقصة : وهي بعكس الأولى، أي تتوزع بين شطرين، في آخر الشطر وبداية الشطر الذي يليه "[4].

- **التشكيلة الوزنية :** وهذا النوع من الوزن يرد إلى تلك البحور المهجورة، أمثال الهزج والجز والمتدارك، كونها تكرر نفس التفعيلة.

- **القافية :** وهي كما يعرفها أبو يعلى التنوخي: "الكلمة الأخيرة وشيء قبلها"[5]، غير أن هذا التعريف ليس دقيقا، فالقافية يحددها آخر حرف في البيت ساكن مع متحرك قبله.

ويجمع الباحثين على أن للقافية وظيفة إيقاعية، وأخرى موسيقية، وهذا ما يؤكده تعريف 'إبراهيم أنيس' للقافية، حيث يقول: "ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر والأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى

1 علي الغريب الشناوي, الصورة الشعرية عند الأعمى الأطيلي, (المرجع السابق), ص216 .
2 المرجع نفسه, ص2016 .
3 باهنام باقرى, عناصر الإيقاع ودلالاتها في "قصيدة الإنتفاضة", (المرجع السابق), ص 81 .
4 بشير تاوريريت, الحقيقة الشعرية, (المرجع السابق), ص386 .
5 علي الغريب محمد الشناوي, الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي, (المرجع السابق), ص233 .

الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية، يتوقع السامع ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد، الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن "[1] .

إذن فالقافية ضربة إيقاعية على المستوى العروضي لا تقل أهمية عن الوزن والبنى الداخلية.

- **الرّوي :** يعد الروي أهم حروف القافية، لأنه الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، وهو الوسيط بين الشاعر وأحاسيسه، لأنه يعكس الهيمنة السيكولوجية لدى الشاعر، "فكان اختيار الروي من مقاييس الشعر الدقيقة، ولا يخالف الجميل المألوف إلا سقيم الذوق أو المتصنع "[2].

2- الموسيقى الداخلية (الإيقاع الداخلي) :

إن كان للموسيقى الخارجية أثر في تنغيم القول الشعري، فإن للموسيقى الداخلية دورا موازيا له ويدعم موسيقاه، فالإيقاع الداخلي نابع عن اختيار الشاعر للألفاظ التي توحي بترابط المعاني والأفكار.

"الموسيقى الداخلية هي ذلك الإيقاع الهمس الذي يصدر عن الكلمة الواحدة، بما تحمل في تأليفها من صدى ووقع حسن، وبما لها من رهافة ودقة وتأليف، وانسجام حروفها، وبعد عن تنافر وتقارب المخارج"[3]، إذ أن الموسيقى الداخلية تؤدي دورا فعالا في تكثيف المعنى، وزيادة طاقاته التعبيرية، ومن بين العناصر التي ساهمت في انسجام هذه الكلمات لتصنع موسيقى النص الداخلية مايلي :

- **التكرار :** يعرف التكرار بأنه "إحداث أصوات تتكرر بكيفية معينة في البيت الشعري الواحد، أوفي مجموعة من الأبيات الشعرية، أو في قصيدة أو في ديوان شعر "[4]، ويمكن تقسيم التكرار إلى الأنواع التالية :
  - تكرار شطر بيت شعري .
  - تكرار مقطع من بيت .

---

1 المرجع السابق, ص234 .
2 باهنام باقرى, عناصر الإيقاع ودلالاتها في "قصيدة الإنتفاضة", (المرجع السابق), ص97 .
3 الوجي عبد الرحمان, الإيقاع في الشعر العربي, دار الحصاد للنشر والتوزيع, دمشق, (ط 1), 1989م, ص74 .
4 عبد الحميد محمد, في إيقاع شعرنا العربي وبيئته, دار الوفاء, الإسكندرية, (ط 1), 2005, ص73 .

- تكرار كلمة .
- تكرار حرف .

والتكرار كنوع إيقاعي، يقول 'إبن رشيق' : "وللتكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها، فأكثر مايقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون ألفاظ أقل، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعا، فذلك الخذلان بعينه، ولا يجب للشاعر أن يكرر إسما على جهة التشويق والإستعذاب إذا كان في تغزل أو تنسيب "[1].

ويسهم التكرار في منح الشاعر القدرة على تنويع معانيه، فقد يكرر كلمة مرة يأتي بها على سبيل الحقيقة، وأخرى على سبيل المجاز .

❖ **التركيب البديعي :** أو مايعرف بالمحسنات البديعية، وهي الجزأ الأهم في تشكيل موسيقى اللفظ، وموسيقى الشعر معا، وأهمها :

➢ **الجناس :** وهو أحد المحسنات اللفظية التي تقوم عليها متطلبات القصيدة الشعرية، أي الإيقاع الداخلي للنص، مما يزيد الكلام جمال من خلال الجرس الموسيقي الذي يصنع تجانس اللفظين.

وهو كما يعرف عند 'قدامة بن جعفر' بالمجانس، وهو "أن تكون المعاني إشتراكها في الألفاظ متجانسة على جهة الإشتقاق "[2]، أي عندما تشتركان كلمتان في أصلها الإشتقاقي في الحروف والمعنى، وليس شرط أن تتطابق الحروف مطابقة تامة.

➢ **الطباق أو المقابلة :** يعد من أهم وسائل اللغة لنقل الإحساس والفكرة والموقف، وهي وسيلة من الوسائل التي ارتكزت عليها موسيقى الإيقاع الداخلي، "لأن لها أثر مباشر في توجيه إلتماس مباشر بين لفظين متعاكسي الدلالة، الأمر الذي يخلق شدا ينعكس على الموسيقى "[3].

إن التقابل الصوتي بين لفظين متعاكسين، يمنح الإيقاع جمالية مؤثرة، والإفصاح عن شعور عاشه الشاعر في لحظات حياته، "يهتم الشاعر

---

[1] علي محمد الشناوي,الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي, (المرجع السابق), ص 258 .
[2] المرجع نفسه, ص253 .
[3] باهنام باقرى, عناصر الإيقاع ودلالاتها في "قصيدة الإنتفاضة", (المرجع السابق), ص100 .

بالبناء التقابلي الألفاظ، لإحداث الأثر الدلالي والإيقاعي، ويحاول إستثماره للتعبير عن الدفقات الشعورية، حتى يجسدها للمتلقي في قالب جمالي متميز"[1].

- **السجع :** وهو أحد أبرز المحسنات البديعية، وكما عرفه 'الإمام الطيبي' بأنه "تواطئ الفاصلتين على الحرف الأخير أو الوزن، ولا يقال في التنزيل أسجاع، وإنما هي فواصل "[2].

فالسجع يحدث أجراس موسيقية في أذن المتلقي، في يساهم في قوة بناء الإيقاع الداخلي للقصيدة، وتضفي جمالا عليها موسيقيا بامتياز، وهذه الموسيقى تعتني باللفظ، وشكل القصيدة على حد سواء.

ولقد أوضحت الدراسات أن موسيقى الشعر هندسة إيقاعية يقوم عليها المبنى الشعري، الى جانب اللغة الشاعرة، وهذا ما حققته القصيدة الشعرية العربية الحديثة والمعاصرة.

ج- الصورة الشعرية ودلالاتها في القصيدة

الصورة في الشعر هي "الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص، ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع، والحقيقة والمجاز، والترادف والتضاد، والمقابلة والتجانس، وغيرها "[3]، فهذه فهذه العبارات ودلالاتها، هي مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني، ويرسم الصورة الشعرية خاصته.

إن سمات الصورة الشعرية تتلخص في التشبيه والإستعارة، أو بعبارة أخرى هما أطراف الصورة الشعرية، إذ لا يكفي القول أن "الصورة هي التشبيه والإستعارة،إذ هاتين الدلالتين تحتاجان إلى تعريف وتحديد، فكأننا نعرف بهذا شيئا بشيء آخر، يحتاج هو أيضا إلى تعريف "[4].

---

1 المرجع السابق, ص100 .
2 الإمام الطيبي, التباين في البيان, تر: عبد الستار زموط, دار الجيل, بيروت, (ط 1), 1992م, ص579 .
3 الولي محمد, الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي, المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع, بيروت-لبنان, (ط1), 1990م, ص19 .
4 المرجع نفسه, ص19 .

❖ **التشبيهات :** من أبرز سمات الصورة الشعرية، التشبيه، فهو متداول بشكل كبير في القصائد، نظرا لعمله على تعزيز الأفكار وتأكيدها، فالتشبيه "علاقة مقارنة تجمع بين طرفين، لاتحادهما أو إشتراكها في صورة أو حالة، أو مجموعة من الصفات والأحوال"[1]، وهذه العلاقة "قد تستند إلى مشابهة حسية، وقد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذهني الذي يربط بين الطرفين المتقارنين، دون أن يكون من الضروري أن يشترك الطرفان في الهيئة المادية أو في كثير من الصفات المحسوسة "[2].

- **أركان التشبيه :** التشبيه أربعة انواع؛ التشبيه التام، التشبيه المؤكد التشبيه المجمل، التشبيه المفصل، يختلف كل نوع حسب غياب أو حضور أحد أركان التشبيه؛ الأداة، المشبه، المشبه به، ووجه الشبه.

➢ **التشبيه التام :** هو تشبيه استوفى جميع أركان التشبيه، نحو: الرجل كالأسد في شجاعته (المشبه = الرجل، الأداة = الكاف، المشبه به = الأسد، وجه الشبه = الشجاعة) .

➢ **التشبيه المجمل :** هو ما حذف منه وجه الشبه، نحو: الرجل كالأسد.

➢ **التشبيه المؤكد :** هو ما حذف منه أداة التشبيه، نحو: الرجل أسد في الشجاعة.

➢ **التشبيه المفصل :** هو التشبيه الذي فيه وجه الشبه.

فالتشبيه يفيد "الغيرية ولا يفيد العينية، بمعنى أن طرفي التشبيه، وإن تعددت صفاتهما المشتركة، لا تتداخل معالمهما، ولا يتحد أي منهما، أو يتفاعل مع الآخر، فيظل هذا غير ذاك، ومتمايز عنه "[3]، ويظل هذا التمايز بين طرفا التشبيه قائما على التمام، "لأن نية وضع الأداة والفصل بين الطرفين، لاينفصل بحال عن جوهر المقارنة التي يقوم بها مفهوم التشبيه"[4]، وهذا إذن أهم مايميزه عن الإستعارة، بحكم أن التشبيه يفيد العينية ولا يفيد الغيرية، فالإستعارة تتعدى على جوانب الواقع، وتلغي الحدود العملية بين الأشياء، على نحو لا يستطيعه التشبيه.

---

[1] جابر عصفور, الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب, المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع, بيروت, (ط1), 1992م, ص172 .

[2] علي غريب الشناوي, (المرجع السابق), ص158 .

[3] جابر عصفور, الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب, المرجع نفسه, ص174 .

[4] المرجع نفسه, ص174 .

❖ **الإستعارات :** الإستعارة وكما هو متداول؛ تشبيه حذف أحد طرفيه، فهي الأساس الذي تبنى عليه الصورة الشعرية، نظرا لأهميتها في تقوية المعنى وتأكيده، حيث أن سمة الصورة الشعرية لا تكتمل إلا بها، "لا نحتفظ من كل الإستعمالات المتقدمة لمصطلح الصورة، إلا بالإستعمال الذي يقصرها على صورة المشابهة، أي التشبيه والإستعارة "[1].

الإستعارة من الصور البيانية الأكثر أصالة في الشعر، لأنها شكل من أشكال الإيحاء، فالإيحاءات التي تنتج عنها، لا يمكنها أن تتحقق إلا إذا امتثلت باللغة الأصيلة.

رجح بعض الدارسين أثرها الجمالي بطبيعتها الإنزياحية الإيحائية، "إذ تكون أكثر إثارة للإنتباه بقدر مايكون طرفاها متباعدين "[2]، وبسبب ذلك - فيما نقل 'مورو' عن 'ريفريدي' - "أنها نتاج التقريب بين واقعتين بعيدة وصادقة، تكون الصورة قوية قادرة على التأثير الإنفعالي وتحقيق الشعرية "[3].

عرف 'الجرجاني' الإستعارة في الكثير من المواقع، أهمها؛ " أما الإستعارة فهي ضرب من التشبيه ونمط من التمثيل، والتشبيه قياس، والقياس يجري فيما تعيه القلوب، وتدركه العقول، وتستفتي فيه الأفهام والأذهان، لا الأسماع والآذان "[4]، أي أن الإستعارة تخاطب العقل وتفوق التشبيه في درجة استيعابها وفهم سياقها.

ويقول أيضا "التشبيه كالأصل في الإستعارة، وهي تشبيه بالفرع له، أو صورة مقتضبة من صورة"[5]، ويمكن التمييز بين أربع مستويات عن علاقة التشبيه بالإستعارة :[6]

- **التشبيه الحقيقي :** نحو: لهذه المغنية صوت رخيم كصوت العندليب.
- **التشبيه المختصر :** الذي لا ينص على وجه الشبه، نحو: هذه المغنية تغني كالعندليب.

---

1 الولي محمد, الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي, (المرجع السابق), ص19 .
2 مسعود بودوخة, الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية, (المرجع السابق), ص 39 .
3 المرجع نفسه, ص 59 .
4 الولي محمد, الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي, (المرجع السابق), ص66 .
5 المرجع نفسه, ص67 .
6 المرجع نفسه, ص82 .

- **الإستعارة ذات الطرف الواحد الحاضر (métaphore in a'bsaentia) :**
  حيث يحذف المشبه نفسه "هو العندليب" والمقصود "هذه المغنية"
- **الإستعارة ذات الطرفين الحاضرين(تشبيه بليغ) " métaphore in presentia " :** نحو: هذه المغنية عندليب، لقد تم حذف أداة التشبيه في هذا المثال.

يتضح من هذا، أن البلاغة المعاصرة ينحو نحوا يبدوا معه أن 'الجرجاني' متطرفا " لا يرى إمكانية لتحويل التشبيه ذي الطرفين المتباعدين إلى تشبيه بليغ، ناهيك عن الإستعارة "[1].

- **الكنايات :** لقد قامت الصور الشعرية في جماليتها النصية على قوة انزياحاتها الدلالية، ومدى الإيحاءات التي ترمي إليها هذه الصور، والكناية أهم مايقوم عليه النص الشعري في ظل انزياحاتها السياقية، ودلالاتها الجمالية.

الكناية في معجمها اللغوي هي " مايتكلم به الإنسان ويريده غيره، وهي مصدر كنيت أو كنوت بكذا، إذا تركت التصريح به"[2]، أي إعطاء الإسم المراد، كنية المكنى به في النص .

أما اصطلاح فهي: "لفظ أريد به غير معناه الذي وضع له، مع جواز إرادة المعنى الأصلي بعدم وجود قرينة مانعة من إرادته، نحو: "زيد طويل النجاد"، نريد بهذا التركيب أنه شجاع عظيم، فعدلت عن التصريح بهذه الصفة إلى الإشارة إليها بشيء تترتب عليه وتلزمه، لأنه يلزم من طول حمالة السيف، طول صاحبه، ويلزم من طول الجسم، الشجاعة عادة، فإذا المراد طول قامته، وإن لم يكن له نجاد، ومع ذلك يصح أن يراد المعنى الحقيقي "[3]، وقد تمنع إرادة المعنى الأصلي في الكناية لخصوص الموضوع كقوله تعالى: ﴿ والسَّمَاوَاتُ مَطْوِيَاتٌ بِيَمِينِهِ ﴾[4]، وكقوله تعالى:

---

1 المرجع السابق, (الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي), ص82 .

2 أحمد الهاشمي, جوهر البلاغة في المعانيوالبيان والبديع, مؤسسة هنداويللنشر والتوزيع, (د.ط), (د.ت), ص345 .

3 المرجع نفسه, ص 345 .

4 سورة الزمر, الآية 67 .

﴿ الرَّحْمَنُ عَلَى العَرْشِ اسْتَوَى ﴾[1]، كناية عن تمام القدرة، وقوة التمكن والإستيلاء، وتنقسم الكناية بحسب المعنى الذي تشير إليه، إلى ثلاثة أقسام:

- **كناية عن صفة :** وتعرف كناية الصفة "بذكر الموصوف -ملفوظا أو ملحوظا - مع سياق الكلام "[2]، وهي نوعان :
  - **كناية قريبة:** " وهي مايكون فيها الإنتقال إلى المطلوب بغير واسطة بين المعنى المنتقل عنه، والمعنى المنتقل إليه، نحو: قول الخنساء في رثاء أخيها صخر:

رَفِيعُ العِمَادِ طَوِيلُ النَّجَا دَسَادَ عَشِيرَتَهُ أَمْرَدَا

  - **الكناية البعيدة :** وهي مايكون الإنتقال فيها إلى المطلوب بواسطة، أو بوسائط، نحو: "فلان كثير الرماد"، كناية عن المضياف "[3].
- **الكناية عن الموصوف :** وتعرف "بذكر الصفة مباشرة أو ملازمة، نحو: "أبناء النيل" تكنى عن المصريين، و"مدينة النور" تكنى عن باريس، ومنها قولهم: "تستغني مصر عن مصب النيل ولا تستغني عن منبعه"، كنو بمنبع النيل عن أرض السودان "[4]، والكناية التي يكون المكنى عنه موصوفا، بحيث يكون معنى واحد أو مجموع معان.
- **الكناية عن النسبة :** " يراد بها نسبة أمر لآخر - إثباتا أو نفيا - فيكون المكنى عنه نسبة أسندت إلى ما له إتصال به، نحو قول الشاعر:

إنَّ السَّمَاحَةَ والمُرُوءَةَ والنَّدَى فِي قُبَّةٍ ضَرَبَتْ عَلَى ابْنِ الحَشْرَجِ"[5].

والكناية، المطلوب بها نسبة تكون إما ذو نسبة مذكورا فيها كقول الشاعر :

"اليُمْنُ يُتْبَعُ ظِلُّهُ والمَجْدُ يَمْشِي في رُكَابِهِ"

---

1 سورة طه, الآية 5 .
2 المرجع السابق, (جواهر البلاغة في المعاني والبيان البديع), ص345 .
3 المرجع نفسه, ص 346 .
4 المرجع نفسه, ص 345 .
5 المرجع نفسه, ص 347 .

وإما أن يكون ذو النسبة غير مذكور فيها: كقوله: " خير الناس من ينفع الناس " كناية عن نفي الخيرية عمن لا ينفعهم "[1].

وخلاصة القول، أن علاقة التشبيهات والإستعارات والكنايات فيما بينهم، هي علاقة بلاغية دقيقة، فهم أبلغ من الحقيقة والتصريح، فهم صور شعرية تهدف إلى بناء التشكيل الشعري وترصينه، وهي صور تعكس قدرة الشاعر الإبداعية، كيف لا وهي تمكنه من التعبير عن أمور كثيرة، يتحاشى الإفصاح بها، فيراوغ القارئ ليثير الدهشة والغرابة في نفسه، وذلك في ظل أغراضها - الصور الشعرية - التي ترمي إلى البلاغة في صنع المعاني في صور محسوسة، شأنها شأن خاصية الفنون، فإن المصور إذا رسم لك صورة للأمل أو لليأس بهرك، وجعلك ترى ماكنت تعجز عن التعبير عنه، واضحا ملموسا، وهذا ما ذهب إليه الشعراء، وهذا مارمت صورهم الشعرية إليه.

وبعبقرية الشاعر، والتي تكمن في صوره الشعرية الجميلة، ولغته الشاعرة المتميزة، ننهي هذا الفصل، لنثبت صحة ذالك في الفصل الثاني من هذا البحث في ديوان "قالت لي السمراء" لأشعر الشعراء نزار قباني .

[1] المرجع السابق, ص 347 .

الفصل الثاني : مقاربة تطبيقية.. التطبيق على ديوان نزار قباني "قالت لي السمراء"

أولا : شعرية اللغة في ديوان نزار قباني

أ- السمات الجمالية في لغة الديوان
ب- الموسيقى التعبيرية في الديوان
ج- الموسيقى التركيبية في الديوان
د- الصورة الشعرية ودلالاتها في الديوان

ثانيا : الصورة الشعرية ودلالاتها في الديوان

أ- الإنزياح الدلالي
ب- الإنزياح التركيبي

إن ديوان "قالت لي السمراء" لنزار قباني الذي صدر عام 1944م، يعتبر أول ديوان ضارب بنوعه، هز القصيدة العربية مغيرا فيها شكلا ومضمونا، فلقد استوفى هذا الديوان شعريته من اللغة التي كتب بها نزار بكل نفس شاعرة محسة ومستوحاة من نبض غريزته ونرجسيته، إلى جانب أسلوبه الراقي الذي يزخر بالبراعة وبجرأة انتقاء المفردات.

لقد تضمن الديوان 28 قصيدة معنونة، إختلفت كل قصيدة عن الأخرى من حيث الفكرة، ومن حيث الألفاظ المعجمية، وكانت قصائد ديوان كالاتي؛ (ورقة إلى القارئ، مذعوره الفستان، مكابرة، الموعد الأول، أكتبي لي، أمام قصرها، أندفاع، أنا محرومة، في المقهى، إسمها، غرفتها، زيتية العينين، حبيبته وشتاء، مساء، خاتم الخطبة، سمفونية على الرصيف، إلى مصطافة، فم، أحبك، مسافرة، القرط الطويل، رافعة النهد، نهداك، أفيقي، إلى عجوز، إلى زائرة، مدنسة الحليب، البغي)، لقد تركت هذه القصائد أثرا عميقا في نفوس قارئيها، ومن خلال هذا الفصل سنكشف السر وراء تأثيرها، بعد دراسة الديوان، لغتا وأسلوبا ودلالة، وإبراز معالم شعريته .

أولا : شعرية اللغة في ديوان نزار قباني "قالت لي السمراء"

وفي ظل الحداثة التي فرضت على متبنيها التطور والتغيير والاختلاف عن ما بدر من القصيدة القديمة من تقليد ورتابة، ومن هذا التصور انطلق نزار قباني وغير في القصيدة العربية، بداية بكسر نظام الأسطر ومرورا باللغة.

إن لغة نزار قباني كثيرا ما اتسمت بالمفاجأة والدهشة والغموض، "فكل حركة في الحياة عند نزار قباني لابد لها أن تعبر عن نفسها بطريقة استثنائية خارجة عن المألوف حتى تكون شعرا"[1]، فلغة نزار قباني هي زلزال لغوي مفكك البناء، وفي الديوان كانت متأرجحة بين الغريزة والعاطفة والرمزية، ولكنه لم يأخذ من الرمزية إلا بمقدار، نبدأ من غموضها، وجدارها أو شاهها غير متعمد في عنايته بموسيقى الألفاظ منفردة ومجتمعة"[2]

أ- السمات الجمالية في لغة الديوان؛ "قالت لي السمراء"

كما هو متداول في الدراسات الحديثة والتي ترتكز على الألفاظ لاستظهار اللمحات المعنوية، وتحقيق الدلالة المنبثقة من خلجات الشاعر ونفثات لغته.

فأما عن انتقاء نزار لمفرداته، فكان فيها نوعا من الجرأة والتكشف، خاصة لما ربطها بالمرأة وبالغزل المادي على العموم، وفي إبراز مفاتن جسدها بشكل ظاهر.

1- **المعجم اللغوي في الديوان:** إتسمت لغة الديوان "قالت لي السمراء"، بالإنحراف والعدول عن العادة وعن كل مألوف في اللغة المثالية المحايدة، حيث أن الإختلاف اللغوي كان واضحا في المفردات الغريزية، ومن خير الأبيات الدالة على أن 'نزار' غريزي مايلي :
يقول الشاعر في قصيدته "ورقة إلى قارئ"[3]

بِأَعْرَاقِي الحُمْرْ... إمْرَأةٌ

تَسِيرُ مَعِي في مَطَاوِي الرَّدَا

---

1 المرجع السابق, ديوان قالت لي السمراء, ص12 .
2 المرجع نفسه, ص46 .
3 المرجع نفسه, ص47 .

تَفُحُ... وَتَنْفُخُ في أَعْظُمِي

فَتَجْعَلُ مِنْ رِئَتِي مَوْقِدًا...

هُوَ الجِنْسُ أجْمَلُ في جَوْهَرِي

هُيُولاهُ من شَاطِئِ المُبْتَدَا

بِتَرْكِيبِ جِسْمِي... جُوعٌ يَحِنُّ

لِآخَرَ... جُوعٌ يَمُدُّ يَدَا

ولعل العبارات الدالة على غريزية نزار قباني من خلال هذه الأبيات: (إمرأة، مطاوي الردا، تفح، نتفخ في أعظمي، الجنس، بتركيب جسمي، جوع يحن لآخر، جوع يمد يدا) فكلها دليل على تعطش نزار الجنسي وعلى معالم العشق المادي، فنجد يصف الشهوة في الكثير من المواقف في الديوان، أبرزها في قصيدة "إلى عجوز" .

حيث يقول الشاعر:[1]

عَبَثًا جُهُودُكِ... بِي الغَرِيزَةُ مُطْفَأَةٌ

إِنِّي شَبَّعْتُكِ جِيفَةٌ مُتَقَيِّئَة

مَهْمَا كَتَمْتِ... فَفِي عُيونِكِ رَغْبَةٌ

تَدْعُو... وَفِي شَفَتَيْكِ تَحْتَرِوقُ امْرَأَةٌ

ويواصل القول:[2]

أُحِبُّ الأَزِقَّةَ... وَالمضَاجِعَ... وَالغَوَى

وَالغُرْفَةَ المشْبُوهَةَ المتَلأْلِئَه

ويشهد المعجم اللغوي لهذه الأبيات على لغة نزار الشعرية الصريحة الصاخبة، توحي إلى مشاعر صادقة وإن كانت فاضحة في كثير من الأحيان، وهذا ماصرح به في بداية ديوانه:[1]

---

1 المرجع السابق, ص04 .

2 المرجع نفسه, ص47 .

قَلْبِي كَمِنْفَضَةِ الرَّمَادِ...

أَنَا إِنْ تَنْشُبِي مَا فِيهِ...

تَحْتَرِقِي شِعْرِي أَنَا قَلْبِي...

وَيَظْلِمُنِي مَنْ لَا يَرَى قَلْبِي عَلَى وَرَقِي.

ولقد تجاوز نزار حدود الوصف والتغزل بالمرأة إلى حد ذكر معالمها الأنثوية بشكل ظاهر، يقول الشاعر:[2]

شَفَتَاكِ عُنْقُودَا دَمٍ وَحَرَارَةٍ

شَفَةٌ أُقَبِّلْ أَمْ أُقَبِّلُ مِدْفَأَة

وَالإِبِطُ صَأْبَةُ حُفْرَةٍ مَلْعُونَة

الدُّودُ يَمْلَأُ قُعْرَهَا وَالأَوْبِئَة

صَيَّرْتُ لِلزُّوَّارِ ثَدْيَكِ مَوْرِدَا

إِمَّا ارْتَوَتْ إِلَى فِئَةٍ... عَصَرَتْ إِلَى فِئَة

فَبِكُلِّ ثَغْرٍ مِنْ حَلِيبِكِ قَطْرَة

وَقَرَابَةٌ فِي كُلِّ عِرْقٍ... أَوْ رِئَه

لقد تفرد نزار في وصفه لجسد المرأة، فقد استخدم مفردات جنسية مخجلة(الثدي النهد الشفاه) لم يسبق لها شاعر غيره، فهذا دليل على تحرر فكره ومشاعره الإنفعالية الوجدانية، "وفي هذه الكلمات تخلق الشاعر عالما جديدا يقيمه على أنقاظ الفناء في المعركة الرهيبة بين الإنسان والطبيعة أو بين الإنسان والإنسان... وإلى هذا العالم تذهب المعاني تتعانق مع غيرها، وتدل على الوجود الشعري وتحققه، وفيه تتلاقى الصور والتراكيب، وقد تظاهرت جميعا لإبراز الدلالة الكلية"[3]، إذن فمهمة نزار

---

[1] هالة العبوشي, دراسة أسلوبة في شعر الحب عند نزار قباني, جامعة فيلادلفيا, الملكة الهاشمية الأردنية, (د.ت), ص117 .

[2] نزار قباني, الديوان, المرجع السابق, ص14 .

[3] المرجع نفسه, ص 17 .

الشعرية هي كشف مكوناته - حقيقة الشاعر - وهي برأيه مشاعر أي رجل تجاه المرأة .

هكذا يتوه الباحث في شعر نزار الغزلي بين مفردات الغزل المعنوي والمادي (الجنس)، ومن بين هذه المصطلحات نجد "النهد" والذي يعتبر عضو من أعضاء المرأة الأنثوي، والذي يخجل من ذكره أو التصريح به بطبيعة الإنسان العربي عموما، والشاعر المتحفظ على وجه الخصوص، ونجد الشاعر قد كرره في العديد من قصائد الديوان "قالت لي السمراء"، يقول الشاعر في قصيدته "مذعورة الفستان":[1]

شَارِعُنَا أَنْكَرَ تَارِيخَهُ

وَالْتَفَّ بِالعُقَدِ... وَبِالجَوْرَبِ

وَالْتَهَمَ الخَيْطَ وَمَاتَحْتَهُ

وَأَتْعَبَ الخِصْرَ وَلَمْ يَتْعَبِ

وَاقْتَحَمَ النَّهْدُ... وَأَسْوَارَهُ

وَلَمْ يَعُدْ مِنْ ذَلِكَ الكَوْكَبِ

ويقول في قصيدته "الموعد الأول" :[2]

وَشَجَّعْتُ نَهْدَيْكِ... فَاسْتَكْبَرَا

عَلَى الله حَتَّى... لَمْ يَسْجُدَا

ويقول أيضا:[3]

ثَدْيُكِ الفِلِّيُ... كَوْمُ سَنَا

يُعْمَى عَلَى البَيَاضِ مِنْهُ القُمَاشُ

لقد استحضر نزار العديد من مفردات ذات معالم أنثوية إلى جانب لفظة "النهد" كالشفاه، العينين، الشعر، الخصر، السيقان، لكن تكرار "النهد" كان في المقام الأول

1 المرجع السابق, ص 26 .
2 ينظر أحمد حيدوش, شعرية المرأة وأنوثة القصيدة, (المرجع السابق), ص14 .
3 نزار قباني, الديوان, ص25 .

نسبة إلى المفردات الأخرى، وستعرض في الجدول التالي عدد تكرار "النهد" طيلة الديوان:

المفردات ذات المعالم الأنثوية	عدد تكرارها
النهد (الثدي – الحلمتين)	41 مرة
الشفاه (الثغر – الفم)	8 مرات
الشعر (الضفائر – خصلات)	6 مرات
العينين	4 مرات
الخصر	3 مرات
السيقان	مرة واحدة

والملاحظ من الجدول أن نزار ذكر "النهد" بكثرة مقارنة بالمفردات الأخرى ذات المعالم الأنثوية، وهذا دليل على أن لغة نزار الجريئة توحي من خلال جنسيتها إلى تعطشه للجنس، وهذا ما ذهب إليه بعض الدارسين في تقسيم شعره الغزلي على مراحل، فقد نعتو مرحلة شعره الأولى؛ بمرحلة العطش والجوع" وتمثلها أربعة من دواوينه على رأسهم ديوان " قالت لي السمراء"[1].

وهكذا تكاد لا تخلو قصيدة من قصائد الديوان إلا وذكر فيها "النهد"، لكنها ليس كلها لديها ذلك البعد الجنسي فحسب، ففي مواقع أخرى كان لها دلالة على طفولة تائهة في نفس نزار كقوله:[2]

كَحَرِيرِ النَّهْدِ المُهَزْهِزِ... فِيهِ

عَلَّقَ الله قَطْرَةً مِنْ عَقِيقْ

كَقَطِيعٍ مِنْ الموَاوِيلْ... حَطَّتْ

في ذُرَى مَوْطِنِي الأَنِيقِ الأَنِيقْ

إِسْمُهَا... رَكْضَةُ النَّبِيذِ بِأَعْصَابِي

وَزَحْفَ النُّسُورِ في عُرُوقِي

[1] احمد ديدوش شعرية المرأة وأنوثة القصيدة, المرجع السابق, ص 18 .

[2] المرجع نفسه, ص16 .

فلقد عنون هذه القصيدة ب "إسمها"، "يمكن تأويل هذه القصيدة على أنها؛ موجهة إلى الأم الحقيقية "فائزة" وهي صاحب الإسم ذي الأحرف الخمسة، خاصة وأنه لم يضفي عليها أي صفة حسية"[1].

رغم ذلك تبقى دلالة شغفه الجنسي وشهوانيته الصارخة، في المقام الأول مقارنة بالدلالات الأخرى .

2- الجهور (نقيض الغموض) :

لقد تبدَّت شخصية نزار قباني من خلال شعره جريئة واضحة، بعيدة عن الغموض الذي غلوا فيهم معظم الشعراء الحداثين، أمثال أدونيس، إن هذه اللغة البعيدة عن الغموض الواضحة، إعتبرها نزار قباني رسالة التواصل بين الشاعر والمتلقي "فالمطلوب من الشاعر التواصل مع الجمهور حتى يضمن لرسالته الشعرية نجاحا معتبرا"[2]، فتبعا لذلك أعطى نزار أهميه كبيرة للمتلقي، فالنص الشعري همزة وصل بين المبدع -الشاعر- والمتلقي، وهذه العلاقة في رأي نزار لا يمكن أن تتحقق من دون أن يكون الشاعر في مستوى الجمهور، عفوي بعيدا عن التكلف الشعري، وقد صرح بعفويته في الشعر فقال:[3]

عَرَفْتُ وَلَمْ أَطْلُبْ النَّجْمَ بَيْتًا

وَلاَ كَانَ حُلْمِي أَنْ أَخْلُدَا

إذَا قِيلَ عَنِّي كَفَانِي "أَحُس" كَفَانِي

وَلَا أَطْلُبُ الشَّاعِرَ "الجَيِّدَا"

شَعَرْتُ "بِشَيْء" فَكَوَّنْتُ شَيْئًا"

بِعَفْوِيَّةٍ دُونَ أَنْ أَقْصِدَا

1 احمد ديدوش, شعرية المرأة وأنوثة القصيدة, المرجع السابق, ص 17 .
2 بشير تاوريريت, الحقيقة الشعرية , المرجع السابق, ص374 .
3 نزار قباني, الديوان, ص13 .

فالشاعر كما يقول 'فرنسيس جامس'؛ "طفل، وإذا لم يكن طفلا، ساذجا بريئا يتكلم من قلبه، بطل أن يكون شاعرا عظيما"[1].

أما أسلوب نزار قباني من ناحيه اللغة، نستطيع أن نسميه السهل الممتنع، "يكتب اللفظة السهلة الجميلة المستخدمة مهما كان موضوع شعره.

الأسلوب السهل مع الرقي بالفكرة حسب ما يتطلب المعنى والنص"[2].

وخير دليل على أسلوبه السهل الممتنع تصويره للمرأة المنبوذة والتي وصفها في شكل عجوز ومستعملا ألفاظا بسيطة لكن عمقها كان عكس ظاهرها، يقول نزار:[3]

شَفَتَاكِ عُنْقُودَا دَمٍ وَحَرَارَةٍ

شَفَةً أُقَبِّلُ أمْ مِدْفَأَةً

الإبطُ... أَيَّةُ حُفْرَةٍ مَلْعُونَةٍ

الدُّودُ يَمْلَأُ قُعْرَهَا والأَوْبِئَةُ

صِرْتُ للزُّوَّارِ... ثَدْيَكِ مَوْرِدَا

إِمَّا ارْتَوَتْ فِئَةٌ... عَصِرَتْ إِلَى فِئَةٍ

فَبِكُلِّ ثَغْرٍ مِنْ حَلِيبِكِ قَطْرَةٌ

وَقُرَابَةٌ فِي كُلِّ عِرْقٍ... أو رِئَةٍ

فمجمل ألفاظ هذه الأبيات سهلة؛ (شفتاك، عنقودا دم، الإبط، حفرة ملعونة، دود، الأوبئة، قعرها، ثديك، ثغر حليبك، قطرة، رئة، عرق) ليس فيها من الغموض ما يجعلها صعبة الفهم.

ولعل جمال هذه الصورة لامرأة عجوز منبوذة يرفض الاستجابه إليها، تكمن في لغة نزار البعيدة عن التكلف والغموض، فعندما استعمل مثلا؛ لفظ "حفرة ملعونة" مرافقه

---

1 المرجع السابق, الديوان,(مقدمته), ص09 .

2 عماد الخطيب, في الأدب الحديث ونقده, دار المسيرة للنشر, الأردن, (د ط), ص75 .

3 نزار قباني, مرجع سابق, ص47 .

"للإبط"، قرب رؤيه الصورة، بمجرد قراءة العبارة إرتسمت تلك الصورة في الذهن للإبط عجوز محفور أرهمه الزمن.

وفي صورة أخرى يرسمها نزار بأسلوب راقي رغم بساطة مفرداته. يقول نزار:[1]

أَطْعِمِيهِ... مِنْ نَاهِدَيْكِ أَطْعِمِيهِ

واسْكُبِي أَعْكَرَ الحَلِيبِ بِفِيهِ

اتَّقِي الله... في رُخَامٍ مُعَرَّى

خشب المهد كاد أن يشتهيهِ

نشفت فورةُ الحليب بثدييكِ..

طعاماً لزائرٍ مشبوه..

زوجُك الطيّبُ البسيط.. بعيدٌ

عنك، يا عِرضه وأمَّ بنيه

ساذجٌ، أبيضُ السريرة، أعطاك

سواد العينين كي تشربيه..

يتركُ الدارَ خاليَ الظن.. ماذا؟

أيشكُّ الأنسانُ في أهليه؟

إستطاع نزار من خلال هذه الأبيات أن يصور لنا امرأه خائنة تقوم باستغلال غياب زوجها ليتسلل عشيقها إلى غرفتها، بمرأى من إبنها الرضيع، الذي يبكي يريد الرضاعة ولم ترد الأم عليه، كلها صورة من مبدع عفوي إلى ذهن المتلقي بدون تصنع ولا تكلف شعري.

الألفاظ الدالة على عفوية أسلوب نزار هذه الأبيات هي: (أطعميه، أسكبي الحليب بفيه، خشب المهد، ثديك، طعاما، زائر مشبوه، زوجك الطيب البسيط، عرضه، أم بنينه، ساذج، أبيض السريرة، يترك الدار، خالي الظن، الانسان، أهليه).

[1]. المرجع السابق, ص12 .

3- **الرمزية:** شاعرنا رمزي لأنه هو نفسه يقول:[1]

تخيلت حتى جعلت العطور

تُرَى... ويُشَمُّ اهتزاز الصدى

لكنه تبرأ من غموضها، غهو يلح دائما أن يشاركه المتلقي التجربة والشعور وقد بدا حريصا على انتخاب كلماته، حيث أنها سلمت من الغرابة والتعقبد اللفظي.

يقول نزار:[2]

يتركُ الدارَ خاليَ الظن.. ماذا؟

أيشكُّ الأنسانُ في أهليه؟

أو آذاكِ يا لئيمةُ.. حتى

في قداسات نسله تؤذيه؟

كم غريبٍ أدخلتِ للمخدع الزوجيّ

يأبى الحياءُ أن تدخليهِ

إستغلّي غيابَهُ.. رُبَّ بيتٍ

هدمته تلك المقيمة فيه

*** ***

والرضيع الزحَّافُ في الارض يسعى

كلُّ أمرٍ من جوله لا يعيه

أمُّهُ في ذراع هذا المسجَّى

إن بكى الدهر سوف لا تأتيه

أأبو الطفل ذلك الزائر الفظُّ

[1] نزار قباني, المرجع السابق, ص12 .
[2] المرجع نفسه, ص50/49 .

العميقُ العاهاتِ والتشويهِ..

أأبوه هذا... ويا ربّ مولودٍ

أبوهُ الضجيع.. غيرُ أبيهِ..

وفي هذه الصورة تظهر رمزيا صورة رجلين أحدهما الزوج الطيب الذي يتم خداعه في بيته، والذي يتعاطف معه الشاعر، والآخر يهجيه الشاعر، فهو العاشق الخائن، وتظهر أيضا صورة طفل مهمل يحن إلى صدر أمه، وأم خائنة مذمومة هجاها الشاعر أيضا.

وفي الديوان يتجلى صورة المرأه الرمز بين الحبيبة والأم.

❖ **المرأة الأم:** "إن القصائد التي ترسم ملامح الأم غالبا ما تتجلى فيها الرغبة وعدم تحقيقها، والواقع والحلم"[1]، كما يظفي على إسمها القداسة، وليس صفات حسية.

يقول نزار :[2]

لا أمّه لانت.. ولا أمّي

وحبّه ينام في عظمي

إن خبّأت أمي بصندوقها

شالي. فلي شالٌ من الغيم

أو أوصدوا الشبّاك كي لا أرى

فتحت شباكاً من الوهم

ما أشفق الناس على حبّنا

وأشفقت مساند الكرم

1 أحمد حيدوش, (المرجع السابق), ص97 .
2 نزار قباني, الديوان, ص22 .

قصيدة على لسان المرأة كرمز لرسم ملامح الطفولة والمراهقة، وتظهر فيها العلاقة غير محققة، والرافض لقيام العلاقة هي أم الإثنين، الفتاة والشاب "لا أمه لانت... ولامي"، ونجسد الصراع بين الواقع والحلم، ويتكرر هنا كذلك عنصر القيم وعنصر المال والكرم.

ويقول عن الأم أيضا في قصيدة "إسمها" :3

إسمها في فمي.. بكاء النوافير

رحيل الشذا.. حقول الشقيق

حزمة من توجع الرصد.. رفٌّ

مِن سَنَوْنَوْ يَهُمُّ بِالتَّحْلِيقْ

كَنُهُورِ الفَيْرُوزِ يُهْدِرُ فِي رُوحِي

وَيَنْسَابُ في شُعُورِي العَمِيقْ.

من خلال هذه الأبيات يرمز نزار للأم وخاصة من خلال العنوان الذي يتكون من خمسة حروف (إ س م ه ا)، وهو يقارن عدد أحرف إسم أمه الحقيقي "فائزة" (ف ا ئ ز ة)، وخاصة أنه لم يقف على القصيدة أي وصف حسي، ولم يتحدث عن صفاتها الجسدية، وأن الصفات التي أعطاها لهذا الإسم هي صفات البيت المدينه، فهي رمز للعلاقة بين الطفولة والأمومة.

❖ **المرأة الحبيبة:** تجلت المرأة الحبيبة في الديوان رمزا للمرأة المثال، التي يستجيب لها نزار ويفضلها.

يقول الشاعر:[1]

أريدك
أعرف أني أريد المحال
وأنك فوق ادعاء الخيال
وفوق الحيازة ، فوق النوال

[1] نزار قباني, لمرجع السابق, ص97 .

وأطيب ما في الطيوب
وأجمل ما في الجمال

وفي هذه الأبيات تصور ملامح صورة المرأة المحبوبة لدى نزار، وخير دليل إستخدامه للفظ "أريدك"، وفيها تتجلى الرغبة وعدم تحقيقها، .

❖ الرموز الأنثوية في الديوان "قالت لي السمراء"

وظف نزار قباني كثير من الرموز الدالة على أنثوية قصائد ديوانه، بيد أن المرأة بوصفها مثيرا، والقصيدة استجابة لهذا المثير غير الثابت، شديد التنوع والتبدل والتغير، كل جزء فيه يوحي بآلاف الصور، وطبيعي أن تكون الإستجابة لهذا الثابت المتغير شديد التنوع، هي الأخرى متغيرة وأكثر تنوعا، ونزار عبر عن هذه الحقيقة شعريا، واتخذ من المرأة رمزا لهذه الحقيقة، ونذكر هذه الرموز في النقاط التالية:

- **شكل جسد المرأة وهيئته:** لقد فصَّل نزار في شكل المرأة وعن جسدها بشكل فاضح، مبرزا معالمها الأنثوية، مستخدما ألفاظ دالة على ذلك كالنهد، الثدي، العين، الشعر، وغيرها، وهذه النماذج من معالم المرأة الأنثوية في ديوانه.

يقول نزار عن خصرها:[1]

شارعُنا أنكَرَ تاريخَهُ
والتفَّ بالعِقدِ .. وبالجورَبِ
والتهمَ الخيطَ .. وما تحتَهُ
وأتعبَ الخصرَ .. ولم يَتعَبِ...

وعن الشفاه يقول:[2]

ويمنحني ثغرها موعدا
فيحضر في شفتيها الصَّدى

[1] نزار قباني, المرجع السابق, ص21, وينظر : أحمد حميدوش, المرجع السابق, ص18 .
[2] يوسف عز الدين, التجديد في الشعر الحديث, المرجع السابق, ص78 .

وفي موقع آخر يقول:[1]

من أين يا ربي عصرت الجنى؟

وكيف فكرت بهذا الفم

وكيف بالغت بتدويره؟

وكيف وزعت نقاط الدم؟

*** ***

وكيف ركزت إلى جنبه

غمارة .. تهزأ بالأنجم..

*** ***

منضمة الشفاه .. لا تفصحي

أريدُ أن أبقى بوهمِ الفمِ

فلقد بالغ هنا نزار في وصفه لشكل الفم، حتى أنه أقام حوار مع الله عز وجل الخالق لهذا الفم وسأله كيف أحسن تصويره في تلك الهيئة.

ويقول أيضا:[2]

شَفَتَاكِ عُنْقُودَا دَمٍ وَحَرَارَةٍ

شَفَةٌ أُقَبِّلْ أَمْ أُقَبِّلُ مِدْفَأَة

ووصف أسنانها فقال: [3]

قصة العينين .. تستعبدني

من رأى الأنجم في طوفانها

[1] نزارقباني, المرجع السابق, ص39/38 .
[2] المرجع نفسه, ص47 .
[3] المرجع نفسه, ص24/23 .

كلما حدقت فيها ضحكت

وتعرى الثلج في أسنانها

هنا الشاعر يصف شدة بياض أسنانها، كأن نزار يهتم بكل تفاصيل المرأة، حتى بياض أسنانها، وسواد شعرها.

يقول نزار:[1]

جرحت الأزاميل فيك . حملت

إلى شعرك القمر الأسودا..

وفي موقع آخر يقول:[2]

ثِقي بالشَذَا يجري بشَعْرِكِ أَنْهُرَاً

رسائِلُكِ النعماءُ في أضلعي تُطوى

ويقول :[3]

وكنت أغمس وجهي

في شعرك المجدول

في شكل وجهك أقرا

شكل الإله الجميل..

في الديوان ركز نزار قباني وبشكل واضح عن "النهد والثدي"، وذكره في عدة مواقع.

يقول الشاعر:[4]

ثَدْيُكِ الفلي... كوم سنا

يُعْمَى عَلَى البَيَاضِ منه سَنَا

1 المرجع السابق, ص17.
2 المرجع نفسه, ص19 .
3 المرجع نفسه, ص20
4 المرجع نفسه, ص26 .

ويقول أيضا :[1]

وداعبت نهداً كألعوبةٍ

تصيح إن دغدغها إصبعان..

*** ***

نهداً لجوجاً فيه تيه الذرى

وما لدى ربي من عنفوان

قال أيضا:[2]

لأفرط حبات توت السياج

وأطعم حلمتك الناهدة

نزار بلغت به فصاحته الشعرية إلى ذكر رموز أنثوية أكثر جرأة، ومثال عن ذلك قوله:[3]

وفي النهد يعلك طوقَ الحرير

وفي نخوةِ الحلمة الغاضبه

هنا استخدم نزار لفظ "الحلمة"، وهو لفظ أكثر جرأة من "النهد" و"الثدي".

وتحدث أيضا عن عينيها فقال:[4]

كأنما عينك وسط الضيا

صفصافةٌ تحت الضحى الزنبقي

وقال أيضا:[1]

---

1 المرجع السابق, ص36 .
2 المرجع نفسه, ص 37 .
3 المرجع نفسه, ص32 .
4 المرجع نفسه, ص28 .

زيتية العينين ... لا تغلقي

يسلم هذا الشفق الفستقي

وفي موقع آخر:[2]

سماوية العين .. مصطافتي

على كتف القرية الساجدة

وقال في الساق أيضا:[3]

سيري .. ففي ساقيك نهر أغاني

أطرى من الحجاز .. والأصبهاني

فكلها مواصفات المرأة المثال، المحبوبة لدى نزار أدلى بشهادات إعجابه بكل لغة كاشفة، ولقد رافق شكل جسدها شعريا حتى بعد أن هرم وتغير شكله إلى ملامح عجوز ترك عليه الزمن آثاره فنجده يقول:[4]

شفتاكِ عنقودا دمٍ وحرارةٍ

شفةً أقبّلُ أم أقبل مدفأه ؟

والإبط .. أيةُ حفرةٍ ملعونةٍ

الدودُ يملأ قعرها والأوبئهْ ..

وفي ساقها يقول:[5]

أخرجت ساقاً لها معروقةً

مثل ميتٍ خارجٍ من كفن

حفرٌ في وجهها مرعبةٌ

---

1 المرجع السابق, ص27 .
2 المرجع نفسه, ص37 .
3 المرجع نفسه, ص35 .
4 المرجع نفسه, ص47 .
5 المرجع نفسه, ص52 .

تركتها عجلات الزمن..

وعن نهدها قال:[1]

نهدها حبة تين نشفت

رحم الله زمان اللبن

أضفى نزار في هذه الأبيات مواصفات غير مرغوب فيها عن العجوز المذمومة التي لا يستجاب لها، وليست من اللواتي يستقطبنه، مستخدما ألفاظ مذمومة؛ (شفتاك عنقودا دم، الإبط أية حفرة ملعونة، الدود يملأ قعرها، الأوبئة، ساقا معروقة مثل ميت، حفرة في وجهها مرعبة، نهدها حبه تين نشفت)، كأن نزار متناقض في مشاعره بين إعجاب وذم، وربط إعجابه بالمراه بعمرها وشكل جسدها.

- **<u>ملابس المرأة</u> :** إهتم أيضا قباني بملابسها وذكرها في ديوانه, وهذه نماذج عن ملابس المرأة في قصائد ديوانه :

يقول نزار قباني [2]:

مَذْعُورة الفستان... لا تهربي

لي رَأْيُ فَنَّانٍ, وعَيْنَا نَبِيْ

وقال أيضا [3]:

أفي قميص النوم, ياذئبتي؟

تائهةٌ كالفكرةِ الــمُبْهَمَةِ

وذكر "الشال" أيضا كرمز أنثوي, فقال[4]:

ويوم تلوحين لي

تباشير شال ..

---

1 المرجع السابق, ص52 .
2 المرجع نفسه, ص13 .
3 المرجع نفسه, ص48 .
4 المرجع نفسه, ص22 .

يجر كروماً

يجر غلال

سأعرف أنك أصبحت لي

وأني لمست حدود المحال

يجر كروماً

يجر غلال

سأعرف أنك أصبحت لي

واستحضر أيضا ملابسها في هذا البيت الشعري [1]:

أفيقي... من الليلة الشاعلة

ورُدِّي عبائتكِ المائلة

وذكر رافعة النهدين أيضا فقال [2]:

رافعة النهد... أحيطي بِهِ

كوني أحنى من الخاتم

وعن "دونتيل" أيضا قال [3]:

قد يُخرِجُ الدونتيل إحساسه

فخففي من قيدِةِ الظالمِ

- **العطور والحلي :** وظف أيضا نزار رموز أنثوية عن عطرها وحليها, فنجده يقول [4]:

يردني القرط كأني به..

---

1 المرجع السابق, ص45 .
2 المرجع نفسه, ص44 .
3 المرجع نفسه, ص44 .
4 المرجع نفسه, ص43 .

يخاف أن أعلق بالأحمر

رغم امتناع القرط .. أجتاحه

أشرس من عصفورة البيدر..

وظف نزار القرط هنا كرمز أنثوي, وذكر أيضا "العقد" فقال : [1]

أعقد ماسٍ... وانتهى حبنا؟

فلا أنا منك... ولا أنت لي...

وأيضا تحدث في عطرها وقال [2]:

منديلك الخمري... أحيا به

ففيه من طيبك بعض الرشاش

ولمَّح إلى أحمر الشفاه فقال : [3]

موعداً .. سيدتي! وابتسمت

وأشارت لي إلى عنوانها..

وتطلعت فلم ألمح سوى

طبعة الحُمرة في فنجانها

والملاحظ منهذه النماذج الشعرية أن الديوان نظمه للمرأة بكل ماتحمله القصائد من أنوثتها, وقد صرّح بهذا في قوله [4]:

وإن كنت لست أحب، تراه

لمن كل هذا الذي انظم ؟

وتلك القصائد أشدو بها

---

1 المرجع السابق, ص33 .
2 المرجع نفسه, ص26 .
3 المرجع نفسه, ص24 .
4 المرجع نفسه, ص16 .

أما خلفها امرأة تلهم؟

وأخيرا علينا أن ننوه أن قباني شاعر المرأة بامتياز, شحن شاعريته منها وانطلق من جسدها لتفريغ شحنات مكبوتاته وأحاسيسه الجياشة, ولعل تعلقه بالمرأة له علاقة ببعد نفسي سيكولوجي, كان منبعه ماض نزار الذي أجحف في حقه ومنحه أسى وآهات عكفها على شعره وبين ثنايا أسطر كتاباته.

ب- الموسيقى التعبيرية في الديوان "قالت لي السمراء" :

يعتمد الشعر العربي الحديث في صورته الموسيقية على الموسيقى التعبيرية أكثر من اعتمادها على موسيقى التركيبة, والرمزيون يعنون كثيرا بموسيقى اللفظ "فهي تعبير عن هواجس الإحساس وعمقه, وكلما كانت الموسيقى عذبة كانت أقرب إلى محتوى النفس, وهاجس الشعور وأصالته"[1], فحسب رأي نزار قباني الموسيقى هي ملأ الفراغ الناشئ عن إلغاء الوزن والقافية, ويقول فإذا استطاع الشاعر أن يقدم هذا البديل الموسيقي, فسوف نصغي إليه بكل خشوع واحترام".[2]

ووصل نزار قمة استخدامه لهذه الموسيقى في قصيدته "ورقة إلى القارئ"[3]

جمالك مني ... فلولاي لم تك

شيئا ولولاي لم ن توجدا

*** ***

ولولاي ما انفتحت وردة

ولا فقع الثدي أو عربدا

*** ***

صنعتك من أضلعي لا تكن

جحوداً لصنعي ولا ملحدا

---

1 سعيد الورقي, لغة الشعر العربي الحديث مقوماته الفنية, ووظائفها الإبداعية, المرجع السابق, ص219 .

2 نزار قباني, ديوانه, المرجع السابق, ص28/27 .

3 نزار قباني, الديوان, ص13/12 .

*** ***

أضاعك قلبي ولما وجدتك

يوماً بدربي وجدت الهدى

*** ***

عزفت ولم أطلب النجم بيتاً

ولا كان حلمي أن أخلدا

فكلمتا "فقع" و "عربد" تشتبهان بجرسهما أمواج التيار الصخابة، وتبرزت أيضا براعة نزار في التصوير، حتى أنه يحرك بلغته جسم المرأة بين جمود اللغة الشاعرة فهذه الكلمتين "فقع، عربد" تريانك ولو كنت تجهل اللسان العربي -تكور الثدي وحركته-"[1]

1- الموسيقى التصويرية :

وهناك جانب آخر لموسيقى التعبير يتمثل في الموسيقى التصويرية, ولقد تميزت بها أشعار نزار قباني مصاحبة للمواقف الإنفعالية "وقد استطاع نزار عنا أن يتوسع في استخدام هذه الموسيقى التصويرية, أكثر مما كانت عليه عند أبي ريشة وأبي شبكة وسعيد عقل"[2]

ولعل أبرز موقف تصويري هي صورة جمال حسنائه, فقد فقد صنع لها صورة لا تختلف عن صورة الرسام إلا أنها تتكلم, وإلا بأنها شاعرة وعاشقة [3]:

قميصك الأخضر.. من يا ترى
باعك هذا اللون .. قولي اصدقي
أمن ضفاف (السين) خيطانه
و اللون من دانوبه الأزرق
أم من صغير العشب لملمتِه

---

[1] المرجع السابق, ص15 .

[2] د. سعيد الورقي, لغة الشعر العربي الحديث : (مقوماته الفنية وطاقاتها الإبداعية), المرجع السابق, ص219.

[3] نزار قباني, ديوانه, ص28/27 .

في سلةٍبيضاء من زنبق

أو هذه الأغنية في شقرائه [1]:

شقراء .. يا فرحة عشريننا
ونكهة الزق .. وهزج الفراش
شقراء .. يا يوماً على المنحنى
طاش به ثغري .. وثغرك طاش
نمشي فيندي العشب من تحتنا
وفوقنا للياسمين اعتراش
ونشرب الليل ، صدى ميجنا
وصوت أجراسٍ .. وعود مواش

ففي الصورة الأولى أجواء كلها إخضرار (قميص أخضر, ضفاف السين, العشب الأخضر) من وصف الأعين إلى وصف القميص مستخدما أسلوب التعجب, من ياترى باعك هذا اللون, (شقراء يافرحة عشريننا), للفت الإنتباه ولتأكيد جمال حسنائه, وهو ما أحدث لونا من التناغم والجرس الموسيقي .

2- ظاهرة التكرار الغوي :

يعد التكرار من البنيات الأسلوبية والفنية التي استخدمها قباني, في كتاباته بهدف تأكيد أفكاره وجعل التكرار جوهر عمله الشعري, نظرا لأهمية التكرار في بناء الشعر, حيث يترك التكرار أثرا موسيقيا على النص الشعري وجرسا على أذن المتلقي, وينفعل معه الوجدان.

ويمكن تقسيم التكرار الذي استخدمه قباني في الديوان إلى مايلي :

❖ **تكرار الكلمة :** يقوم هذا التكرار على تكرار الكلمات بهدف تأكيد أهميتها .

يقول نزار [2]:

أفيقي .. من الليلة الشاعله
وردي عباءتك المائله
أفيقي فإن الصباح المطل
سيفضح شهوتك الشافلة

[1] المرجع السابق, ص27/26 .
[2] المرجع نفسه, ص46 .

(.....)

أفيقي فقد مر ليل الجنون

وأقبلت الساعلة العاقلة

❖ **تكرار العنوان :** بحيث يتم تكرار العنوان في بداية كل مقطع من مقاطع القصيدة, ومن الأمثلة على استخدام نزار قباني لهذا النوع من التكرا, قصيدة "مذعورة الفستان" يقول نزار [1]:

مذعورة الفستان... لاتهربي

لي رأي فنان, وعينا نبي

وفي مطلع قصيدة "إسمها" يقول أيضا : [2]

إسمها في فمي... بكاء النوافير

رحيل الشذا... حقول الشقيق

❖ **تكرار جملة أو عبارة معينة:** كثيرا ما يكرر نزار جملة أو عبارة معينة لتأكيد أهميتها في القصيدة، كقوله: [3]

إنها الخمسون.. ماذا بعدها؟

غير أمطار الشتاء المحزن

إنها الخمسون.. ماذا ظل لي؟

غير هذا الوحل، هذا العفن

وقوله أيضا:[4]

من أنت ؟ وارتاع نهدٌ

طفلٌ .. كثير الفضول

*** ***

من أنت؟ أوجعت حتى

---

[1] المرجع السابق, ص24 .
[2] المرجع نفسه, ص27 .
[3] المرجع نفسه, ص12 .
[4] المرجع نفسه, ص 12 .

تنفتا القميص الكسولِ

وقال أيضا:[1]

تراني أحبك؟ لا. لا محال

انا لا أحب ولا أغرم

*** ***

وفي الليل. تبكي الوسادة تحي

وتطفوعلى مضجعي الأنجم

(.....)

تراني أحبك؟ لا. لا محال

انا لا أحب ولا أغرم

*** ***

وإن كنت لست أحب... تراه

لمن كل هذا الذي أنظم

(.....)

تراني أحبك؟ لا. لا محال

انا لا أحب ولا أغرم

ففي هذه الأبيات كرر قباني عبارة (تراني أحبك؟ لا. لا محال، انا لا أحب ولا أغرم)، أكثر من مرة، وأيضا نلحظ في شعره تكرار التصرف بالعبارة، كتغيير في الكلمة بما يرادفها كأن يقول:[2]

فديت يا ساحبة خلفها

[1] المرجع السابق, ص53 .
[2] المرجع نفسه, ص14 .

شيئاً من الليل.. من المغرب

ويقول أيضا:[1]

ويمنحني ثغرها موعدا

فيخضر في شفتيها الصدى

ومن خلال ما تقدم من نصوص، نلحظ إلى أن لغة نزار الشاعرة كانت زاخرة بمختلف أنواع التكرارات، لأن التكرار بطبيعته يهتم بالكلمة واللفظ، وكما ذكرنا سابقا فنزار قباني يُعْنَى بموسيقى اللفظ، ووجد في التكرارات خدمة لإيقاعه الشعري، وفي اللفظ آلة موسيقية غنى عن طريقها نزار أروع أشعاره.

3- التركيب البديعي(المحسنات اللفظية) :

ولم تكن ظاهرة التكرار وحدها الطاغية في الديوان، فوجود التركيب البديعي أو ما يعرف بالمحسنات البديعية، كان له أثر بليغ في موسيقى الديوان الداخلية، من جناس وسجع وطباق.

- **الجناس:** وهو ما يعرف عند القدامة بالمجانس، وهو "أن تكون المعاني إشتراكها في الألفاظ متجانسة على جهة الإشتقاق"[2]، أي عندما تشتركان كلمتان في أصلهما الإشتقاقي؛ في الحروف والمعنى، وليس الشرط أن تتطابق الحروف مطابقة تامة، وهذه نماذج منه في الديوان:

يقول الشاعر :[3]

تمهلي في السير .. هل رغبةٌ
ظلت بصدر الدرب لم ترغب؟

فقد أتى بالفعل "ترغب" ليجانس "الرغبة"، وفي قوله أيضا:3

أذرعنا, أذرع أشواقنا

تهتف بالذهاب : لا تذهبِ

[1] المرجع السابق, ص 17 .
[2] علي الغريب محمد الشناوي, الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي, المرجع السابق, ص253 .
[3] نزار قباني, الديوان, المرجع السابق, ص14 .

وقوله أيضا :[1]

على أقصص أنباء نفسك... وابعثي

بشكواك من مثلي يشاركِ الشكوى

فجانس بين الإسم والمصدر "شكواك - الشكوى".

وسنعرض في الجدول الآتي قصائد الديوان(28 قصيدة) بين عدد القصائد التي تحتوي على الجناس.

	القصائد	الجناس (البيت الاذي وجد فيه الجناس)	موقع الجناس في البيت الشعري
1-	ورقة إلى القارئ	ونتفت في الجو ريشي صعودا ومن شرف الفكر أن يصعدا	جانس نزار هنا بين المصدر "الصعود" والفعل "يصعد"
2-	مذعورة الفستان	تمهلي في السير... هل رغبةٌ ظلَّت بصدر الدرب لم ترغب؟	جانس هنا بين الفعل "ترغب" ومصدره "رغبة"
		أذرعنا, أذرع أشواقنا تهتف بالذهاب: لاتذهب..؟	هنا الجناس بين "الذهاب" و "تذهب"
3-	مكابرة	وفرَّ وراء رِدائِك قلبي ليلْثُمَ منك الذي يُلثَمُ	جانس الشاعر بين "يلثم" و "يُلْثَمِ"
4-	الموعد الأول	يدي في ذراعك.. أين الضياع تخافينه؟ نحن نهدي الهدى	الجناس في الفعل "نهدي" ومصدره "الهدى"
5-	أكتبي لي	عليَّ أقصصي أنباء نفسك.. وابعثي بشكواك.. من مثلي يشارك الشكوى	جناس في "شارك" و "الشكوى"
6-	أمام قصرها	لايوجد	/
7-	إندفاع	أطيب مافي الطيوب وأجمل مافي الجمال	الجناس في "أطيب الطيوب" و "أجمل

[1] المرجع السابق, ص15 .

			الجمال"
-8	أنا محرومة	إن خبأت أمي بصندوقها شالي. فلي شال من الغيم	الجناس في "شالي" و"شال"
-9	في المقهى	لا يوجد	/
-10	إسمها	لا يوجد	/
-11	غرفتها	لايوجد	/
-12	زيتية العينين	في جزر تبحث عن نفسها ومطلق يولد من مطلق	الجناس في "مطلق" و "مطلقي"
-13	حبيبة وشتاء	ولا شال يشيل عل ذرانا ولا خبر... ولا خبر يُشيع	الجناس فيي "شال" "يشيل"
		تلفت الستائر في حنين وتذهل لوحة.. ويجوع جوعٌ	الجناس بين الفعل ومصدره "يجوع" و"جوع"
-14	مساء	لا يوجد	/
-15	خاتم الخطبة	بائعتي.. بائعة نفسها ماذا تمنيت ولم أفعل؟	الجناس في "بائعة" و"بائعة"
-16	سمفونية على الرصيف	وودعت تاريخ تاريخها وضيعت زمانها من زمان	الجناس بين الإسم "زمانها" والمصدر "الزمان"
-17	إلى مصطافة	أ أنت على المنحنى تقعدين لها رئتي هذه القاعدة	الجناس هنا في الفعل "تقعدين" والمصدر في "القاعدة"
-18	فم	في وجهها يدور.. كالبرعم بمثله الأحلام لم تحلم	الجناس في الفعل "تحلم" والمصدر "الأحلام"
		زجاجة للطيب مختومة ليت أواني الطيب لم تختم	الجناس هنا في الفعل "تختم" والمصدر "مختومة"
-19	أحبك	بعينيك.. قد خبأت أحلى قصائدي إذا كان فضل الغنا.. فلك الفضل	يقع الجناس في "الفضل" وفي "فضل"
-20	مسافرة	ماتقولين؟ كيف أحمل جرحي بيميني.. كيف احتمال اغترابك	الجناس هنا في الفعل "أحمل" والمصدر "إحتمال"
		أنتِ كرمي الدفيق.. لو يعبد	الجناس في "كرمي"

		الكرم عبدت النيران في أعنابك	والمصدر "كرم"
-21	القرط الطويل	لايوجـد	/
-22	نهداك	صنمان عاجيان.. قد ماجا ببحر مضرم صنمان.. إني أعبد الأصنام رغم تاثمي	الجناس في "صنمان" و "الأصنام"
-23	أفيقي	لايوجد	/
-24	إلى عجوز	لايوجد	/
-25	إلى زائرة	لايوجد	/
-26	مدنسة الحليب	كم غريب أدخلت بالمخدع الزوجي يأبى الحياء أن تدخلي	وردت في "أدخلت" "تدخليه"
-27	في المقهى	هي من فنجانها شاربة وأنا أشرب من أجفانها	ورد الجناس في الفعل "أشرب" واسم الفاعل "شاربة".
-28	البغي	وعجوز خلف نرجيلتها عمرها أقدم من عمر الرذيلة	ورد جناس في هذا البيت في "عمرها" والمصدر "عمر"
		أخرجت ساقا لها معروقة مثل ميت ميت خارج من كفن..	وهنا في "أخرجت" الفعل, والمصدر خارج.

فالواضح من الجدول أن الديوان غني بالأجناس, بيد أن من أصل 28 قصيدة, 9قصائد فقط لم يتناول فيها "نزار قباني الجناس .

وخير دليل, الجدول الموالي الذي يوضح النسبة المئوية

القصائد	عددها	النسبة المئوية
الحاوية على الجناس	19	%67.86
الغير حاوية على الجناس	09	%32.14

وكون القصائد التي تحمل الجناس على نسبة من القصائد الخالية من الجناس، فهذا دليل على اهتمام نزار البليغ بموسيقى الفظ، وبالتالي بالايقاع الداخلي للنص الشعري،

فهو يزيد الجرس الموسيقي في الكلام، فيزيد الكلام جمالا ولا يتحقق هذا الجمال إلا إذا حسن تجانس اللفظين.

❖ **السجع:** هو أحد أبرز أنواع المحسنات اللفظية البديعية التي وظفها نزار قباني في ديوانه، وهو تشابه فواصل الكلام، بمعنى أن تكون الجمل متساوية في عدد كلماتها ومحتوية على نغمة الإيقاع متشابهة، فهو يعطي رونقا ونغمة موسيقية. كقوله:[1]

شِراعٌ أنا لا يطيق الوصول

ضياعُ أنا... لا يريد الهدى

وقع السجع هنا في اللفظين "شراع" و "ضياع"، "لايطيق" و"لا يريد"، عند سماعها يحدثان نغما موسيقيا ومرونة في الكلام.

وفي قوله:[2]

أنا لبلادي... لنجماتها

لغيماتها... للشذا... للندى

مخارج الحروف المتناسقة في "نجماتها" و"غيماتها"، "الشذى" و"الندى"، أحدث رنة إيقاعية في البيت.

ويقول أيضا:[3]

أريدك

أعرف أن النجوم

أروم

ودون هوانا تقوم

تخوم

---

[1] نزار قباني, الديوان, المرجع السابق, ص11 .
[2] المرجع نفسه, ص 11 .
[3] المرجع نفسه, ص21 .

طِوال... طِوال

كلون... المحال

(النجوم، أروم، تقوم، تخوم)، هذه الكلمات جاءت متشابهة الإيقاع متساوية في عدد الحروف، صنعت مقطعا موسيقيا جميلا، وأيضا في كلمتي "طوال، محال".

وفي قوله أيضا:[1]

نمشي فيندى العشب من تحتنا

وفوقنا للياسمين اغتراس

ونشرب الياسمين صدى ميجنا

وصوت أجراس... وعود مواش

السجع هنا في "إغتراس، أجراس، مواش"

ويقول في موقع آخر:[2]

حسبي بهذا النفخ والهمهمة

يارعشة الثعبان يامجرمة

السجع هنا في اللفظتين "الهمهمة" و "مجرمة".

وسجع آخر في قوله:[3]

علقت في بابها قنديلها

نَازِفُ الشِّريانِ مُحمرُّ الفتيلة

(.....)

عجوز خلف نرجيلتها

---

1 المرجع السابق, ص27 .
2 المرجع نفسه, ص47 .
3 المرجع نفسه, ص50 .

عمرها أقدم من عمر الرذيلة

السجع في هذه الأبيات أحدثه نزار في "بابها"، "قنديلها"، "نرجيلتها"، "الفتيلة"، "الرذيلة".

فكلها نماذج وظفها نزار في ديوانه، كان لها الوقع والأثر الحسن في نفس السامع، من خلال حسن سلاسة المعنى وليونته، لأن السجع الذي وظفه الشاعر لم يكن متكلفا أو مصتنعا في الكلمات، فلقد أعطى لقصائد الديوان رونقا وجرسا موسيقيا عمل على تماسك إيقاع القصيدة الداخلي، وتجميل بناها الشعرية.

الطباق والمقابلة: لم يكتف نزار بموسيقى اللفظ في اللفظ في السجع والجناس فحسب، وإنما استوفى جميع المحسنات البديعية في ديوانه، كالطباق "وهذا اللون الإيقاعي يعتمد على التضاد في المعنى دون أن تكون هناك مطابقة صوتية بين الألفاظ في الغالب، لأجل ذلك فإن الإيقاع الموسيقي للطباق يكثر من نظيره في المقابلة"[1]

ومن أمثلة الطباق في ديوانه قوله:[2]

مسحت جبهتي... بأنملها الخمس

وفكت لي شعري المتشابه

طابق نزار بين "فك" و "متشابك"

ومنه قوله:[3]

في أبد، يبدأ ولا ينتهي

في ألف الدنيا بعدُ لم تُخلقِ

[1] علي غريب محمد الشناوي, الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي, المرجع السابق, ص265 .
[2] نزار قباني, الديوان, (المرجع السابق), ص42/41 .
[3] المرجع نفسه, ص27 .

فطابق بين: "يبدأ # ينتهي"، ووظف نزار أيضا نوعا مخالفا من الطباق وهو طباق السلب والذي تكون فيه الكلمات منافية، كقوله:[1]

وتنتهي الدنيا ولا ينتهي

تشردي في غابة الفستق

طباق السلب هنا بين "ينتهي" # "لا ينتهي"

وفي قوله أيضا:[2]

تراني أحبك ؟ لا.لا محال

أنا لا أحب... ولا أغرم

طابق سلبا بين "أحبك" # "لا أحب"

أما في المقابلة ففي قوله:[3]

وسريرا واحدا... ضمها

تسقط البنت ويُحمى الرجل

فقابل هنا بين جملتين "تسقط البنت"و "يحمى الرجل".

ومنها أيضا قوله:[4]

لا يعرف الطوفان في جرفه

ماحلل الله... وماحرمه...

قابل الشاعر هنا بين جملة "ماحلل الله" وبين "ماحرمه"

غير أن المقابلة أقل انتشارا من الطباق في ديوان نزار قباني.

---

1 المرجع السابق, ص27 .
2 المرجع نفسه, ص16.
3 المرجع نفسه, ص54 .
4 المرجع نفسه, ص48 .

وقد وردت ألوان الإيقاع الداخلي من تكرار بأنواعه والتراكيب البديعية -كما رأينا- موزعة على مدار ديوان نزار قباني "قالت لي السمراء " بصورة كشفت عن ذوق الشاعر الفني، وهو الذوق الذي كان دائما يحن نحو موسيقى اللفظ، وكشفت بشكل خاص عن رقي أسلوبه الفني وتنوعه ، فجاءت صور الإيقاع سهلة عفوية عير مصتنعة أو متكلفة، مما ساعد على ابتعاد إيقاع قصائد الديوان عن الرتابة والتقليد، وجعل النفس تطلبه، وكان ذلك واضحا في تفوق شعر نزار قباني في كسب الذائقة الفنية.

كما أن إيقاع الشاعر الداخلي قد استوعب مجالات صورته المختلفة، وأنماطها الحسية والعقلية.

ج- الموسيقى التركيبة(الإيقاع الخارجي) في ديوان "قالت لي السمراء"

لقد عنى الشعر العربي الحديث بالإيقاع الداخلي للقصيدة دون الإيقاع الخارجي، لكن طبيعة الشعر تفرض الحفاظ على سمات وأثر التقليد من أوزان وقوافي القصيدة مهما كان صنفها، وهذا ماصرح به نزار قباني حيث قال: خطأ كبير أن نتصور أن الحديث لكي يكون حديثا لابد له من ارتكاب جريمة قتل ضد السابق له زمنيا"[1]

وأضاف أيضا: "الشاعر العظيم لا يأتي مت العدم، ولا من المصادفة، فالمصادفة قد تحدث على طاولة القمار، ولكتها لا تحدث في الشعر"[2]، وعليه فنلمس في شعر نزار ذلك التقيد بالأوزان والقوافي ولو بشكل متغير غير ثابت في قصيدة واحدة.

1- **البحور الشعرية:** وأول من وضعها هو الخليل ابن احمد الفراهيدي، وهي خمسة عشر بحرا، إضافة إلى "بحر المتدارك" الذي وضعه تلميذه "الأحفش"، والتي قال عنها نزار: "إن البحور الستة عشر التي يسبح فيها الشاعر العربي منذ ألف وخمس مئة سنة هي بحور جميلة ورائعة الزرقة"[3]

سنقوم بتقطيع أبيات شعرية من الديوان لنرى أن بحر من البحور الخليلية وظف نزار في قصائده.

---

1 جهاد فاضل, قضايا الشعر الحديث, المرجع السابق, ص242 .
2 المرجع نفسه, ص242 .
3 المرجع نفسه, ص247 .

يقول الشاعر:[1]

وكما سبق واشرنا أن التجديد في الشعر العربي الحديث قد خرج عن التقليد والتبعية، فالشاعر العربي راحل يعمل بشكل دؤوب في خلق إيقاعات جديدة لنصوصه، وهذا ماذهب إليه نزار في البيت الشعري، وكما هو ملاحظ أنه يستخدم ثلاث تفعيلات(فاعلن، فعول، فعل)، من غير أن يتقيد بعدد معين أو مكان محدد لأي منهما، فهو يكرر "فاعلن" في الشطر الواحد أكثر من مرة فيأتي بها أول الشطر ووسطه، وكذلك الأمر مع "فعول" و"فعل" التي أبقى عليها في أواخر الشطرين الأول والثاني.

وبالتالي يجد القارئ نفسه أمام ظاهرة المزج العروضي، ويقوم هذا النوع من المزج على مزج موسيقى البيت في بحرين أو أكثر، فهنا مزج نزار بين البحر المتدارك والبحر والمتقارب(فعول-فعول)، وهو مزج موسيقي عفوي على الأغلب، فهاجس الشاعر في ظل الحداثة هو الجمال على العموم.

ولعل هذا الإنتقال بالتفعيلة من الشطر الأول إلى تفعيلة مغايرة في الشطر الثاني له علاقة بانتقال الشاعر في الموقف الشعوري، عندئذ تكون هناك علاقة تداخل بين التفعيلتين اللتين في السطرين الأول والثاني، وعلى الشاعر إستغلال هذه العلاقة فنيا.

[1] نزار قباني, ديوانه, المرجع السابق, ص24.

فهنا نزار بدأ قصيدته "إسمها" ببحر المتدارك، ثم انتقل إلى المتقارب، وهذا راجع إلى حالته الشعورية التي تتأرجح بين الإشتقاق والحزن، شعور ربطه بأحرفها الخمسة "إسمها" أمه (فائزة).

وعليه يمكننا أن ننظر إلى ظاهرة المنح الموسيقي عند نزار قباني انطلاقا من هاجسه في خلق قيم موسيقية جديدة مواكبة لتنوع التجارب الجديدة على الصعيد الشخصي.

يقول الشاعر:[1]

مذعورة الـــــــفستان ... لا تهربي

0 / / 0 / 0 / / 0 / 0 / / 0 / 0/ / 0 / / 0 / / 0

مستفعلن مستفعلن فاعلن

لي رأي فنـــــــــــــــــــــــان وعيـــــــــــــــــــــــنا نبي

0//0/0/ 0//0/ 0//0/

مستفعلن فاعلن فاعلن

وفي هذا المقطع نجد أن نزار قباين تفرد ببحر واحد فقط، هو البحر البسيط، (مستفعلن - مستفعلن فاعل)، ولم يمزج عروضيا كما في المثال الأول. لعل ذلك لصدق مشاعره وثبوتها، خاصة وأن البسيط يستخدم في الموضوعات الجدية.

ويقول نزار:[2]

عبثا جهودك... بي الغريـــــــــــــــزة مطغاة

فعلن متفعلن مستفعلن مستفعلن

إني شبعـــــــــتك جيـــــــــــــفة مـــــــــــــتقيئة

(فك الإدغام في الياء)

[1] المرجع السابق, ص14 .

[2] المرجع نفسه, ص13 .

متفعلن متفعلن فعلن متفعلن

استخدم هنا أيضا البحر البسيط، أدخل عليه بعض الجوازات في التفعيلة(مستفعلن)، كحذف الثاني الساكن، ليصبح(متفعلن)، كأول وآخر الشطر الثاني، وحذف الثاني والآخر الساكن ليصبح(متفعل)، كوسط الشطر الأول، وحذف الساكنين الأول والثاني(مستفعلن)، لتصبح(متفعلن)، كوسط الشطر الثاني.

فالمُلاحَظ من هذه الكتابة العروضية للأبيات في قصائد ديوان نزار قباني، مرة تنوع في البحور(متقارب، متدارك، بسيط)، ومرة أخرى مزج عروضي، فهذا دليل على انفعالات الشاعر ومزاجية حالته النفسية، إلا أنه من الطبيعي نجد هذا المزج الموسيقي في شعر هاجسه الإيقاع والجمال فحسب.

2- **القافية:** وكما ذكرنا سابقا في آخر ساكن الى الساكن الذي يليه فمتحرك، وهي نهاية كل سطر في البيت، وفي الديوان قد نوع قباني بين قافية مطلقة، وهي التي يكون فيها حرف الروي مطلقا، وقافية مقيدة وهي التي يكون فيها حرف الروي مقيدا، كل من حسب أحاسيسه ومشاعره، فقد نجد هذا التنوع في قصيدة واحدة، فنحس بتلك النقلة الشعورية لدى قباني، ومن البديهي أن نصادف هذه الأخيرة، والتنوع في القوافي في الشعر الحر، فهو قد تحرر من النظام القديم وكسر قيود الوزن والقافية، ونزار كان على رأس من نحو نحو هذه القاعدة، وهذا ما ندد به حين قال "أن قصيدة النثر تضعنا أمام احتمالات لا تنتهي من الحرية، وتوفر لنا مئات الخيرات"1، وأضاف قائلا: "ولا أعتقد أن شاعر ما يضيق بممارسة حريته"، وهو شاعر مارس حريته على القافية حتى أنه في مواقع لم يلتزم بها، وأطلق العنان لمشاعره وأحاسيسه سيَّرت نظام قصائده.

يقول نزار:[1]

أعرف أنك، لا شيء غير احتـــــــــــــــــمال

وغير افتراض /0/ /00

القافية في السطر الأول هي: "مال"

[1] المرجع السابق, ص46 .

والروي هو: اللام(ل)، لقد جاء بالقافية مقيدة، لأن الروي ساكن، وهذا دليل على الحزن واستحالة اللقاء بالمرأة المحبوبة المثال لديه، فأتى بحرف روي ساكن ليترجم عن تلك الأحاسيس الوزنية، والرغبة وعدم تحقيقها.

ويقول أيضا:[1]

ذاك منديلي الصغير... فـــــــــكفكف

0//0/

قطرات الأسى على أهـــــــــدابك

0//0/

القافية في السطر الأول من البيت هو "كفكف"، وفي السطر الثاني من البيت هو "دابك"، والحرف الروي في السطر الأول هي الفاء، وفي الثاني هي الكاف، وجاء الرويين ساكنين وبالتالي فالقافية مقيدة، والتي عكست سورة الحزن والإشتياق للأم التي رآها في المسافرة التي عاملته مثلها وذكرته بها .

وفي مقطع آخر، نلمس الحب والإعجاب، فيغير نزار في القافية ويأتي بها مطلقة لتترجم شفرات هذا الإحساس كقوله:[2]

ويمنحني ثغرها موعدا

0//0/

فنحضر في شفتيها الصدى

0//0/

القافية في السطر الأول هي "موعدا"، وفي السطر الثاني "الصدى" أما الروي فهي "الدال:، وجاءت مفتوحة صانعة للمرأة جمالها، عاكسة إعجاب قباني بها وتأثره بجمال ثغرها وشفتيها، وبالتالي فالقافية مطلقة.

ويقول أيضا:[1]

[1] جهاد فاضل, المرجع السابق, ص245 .
[2] المرجع نفسه, ص245 .

نز الليل يرصف نجـــــــــــــــماته

0/0/

على كتف القرية الـــــــــــــــراهبة

0//0/

القافية في السطر الأول هي: "ماته"، أما السطر الثاني فهي: "راهبة"، والروي في الأول "الناء"، وفي الثاني: "الباء"، غير مقيدين لأن القافية مطلقة، تعكس جمال المساء في أجواء موعد رومانسي.

وفي مثال آخر يقول الشاعر:[2]

وتشرين شهر مواعـــــــــــــــيدها

0//0/

يلوح بالديم الـــــــــــــــشاكبة

القافية في السطر الأول هي "عيدها" وفي السطر الثاني "شاكبة"، والقافية هنا مطلقة لأن الروي متحرك في البيت الشعري (في السطر الأول: "الهاء" والثاني هي "الباء")

وتأسيسا على هذا ندرك أن ديوان نزار قباني نظمه إنطلاقا من مواقفه الشعورية التي تتباين بين ذم وتذمر، والتي جاءت القافية على أساسهم مقيدة، ساكنة سكون الحزن والأسى، واشتياق ورغبة لم تتحقق، وأخرى مطلقة تعكس جمال روح الشاعر في جمال مرأته المحبوبة، ومواعيده الرومانسية وأمسياته الهادئة، وهذا كله إن دلَّ على شيء إنما يدل على رقي أسلوبه الفني وعن شعرية لغته الشاعرة وعن جمال أحاسيسه وهذا ما صرح به حين قال: :الشعر يتعاطى مع الأكثرية التي تعشق وتبكي وتجوع وتحلم وتثور وتناظل وتنتصر وتنكسر وتصلي وتغني وتسافر كل ليلة بين الرغيف والكتاب"[3]،

---

1 نزار قباني, المرجع السابق, ص21 .

2 المرجع نفسه, ص40 .

3 المرجع نفسه, ص17 .

وعليه فقد وفق الشاعر في توظيفه للموسيقى الداخلية والخارجية في ديوانه "قالت لي السمراء" وهذا من خلال ما قدمته من امثلة ونماذج أثبت صحت ذلك.

ولم يفلح نزار في موسيقى ديوانه فحسب، وإنما أيضا في استخدامه لصور او استعارات لها دلالات مدهشة، وهذا ما أكد عليه فيما يأتي.

ثانيا: الصورة الشعريه ودلالاتها في الديوان

إن ديوان نزار قباني الذي بين أيدينا، غني بالصور والأساليب الإنزياحية ذات دلالات وأبعاد جمالية حققت الشعرية في لغته التي خرج بها عن المألوف الذي في اللغة العادية.

فانتقاء نزار للألفاظ التي تم تركيبها في سياق أدبي ذي دلاله كللت بالنجاح في صنع صور شعرية لم يسبق إليها، إستطعنا من خلالها تذوق شعر الشاعر، وتخيلنا أخيلته عن طريق الإستعارات والتشابيه وألاعيب البلاغة.

أ- الإنزياح الدلالي :

يقوم الإنزياح الدلالي على انزياح المعنى الحقيقي للكلمة إلى المعنى المجازي، أي استبدال المعنى الحقيقي بالمجازي، وما يخلق عنها ما يسمى بالاستعارات والتشبيهات.

1- التشبيهات في الديوان :

لا تكاد تدخلوا قصيدة في الديوان إلا وأضفى عليها قباني تشبيهات تزيد بهجتها وتعزز بناها الشعري، ومن نماذج التشبيه في الديوان قوله:[1]

كميس الهوادج... شرقية

ترش على الشمس حلو الحدا...

كدندنة البدوِ... فوق السرير

من الرمل ينشف الندا

[1] نزار قباني, المرجع السابق, ص31 .

ومثل بكاء المآذن... سرت

إلى الله، أجرح صحوى المدى

وفي هذه المقاطع من مطلع قصيدة "ورقة إلى القارئ" شبه نزار نفسه "بميس الهوادج"، وب "دندنة البدة"، و"بكاء المآذن"، مستعملا أداة التشبيه "الكاف"

(كـــــــــــــــــــــــــــــــــــــــميس الهوادج)

(أداة التشبيه المشبه به)

(كـــــــــــــــــــــــــــــــــــــــدندنة البدو)

(أداة التشبيه المشبه به)

وأداة التشبيه "مثل" في مثل بكاء المآذن، ووجه الشبه محذوف وهو بيان عاطفي للقارئ لخص فيه أسلوبه ونزعاته، ويتضح هذا فيما تبقى من القصيدة، وفي العنوان أيضا، إذن فالتشبيه هنا تشبيه مجمل حذف منه وجه الشبه.

ويقول أيضا:[1]

أهواك منذ كنت صغرى

كصفحة الإنجيل

شبه نزار هنا حبه وهواه بصفحة الإنجيل، معبرا عن وجه شبه محذوف وهو صدقه في هواه كصدق صفحة من من كتاب الإنجيل، وهنا الأداة "الكاف"، والمشبه به "صفحة الإنجيل"، ذكرهما وحذف المشبه به، إذن التشبيه مجمل.

ويقول في موقع آخر:[2]

ودون هوانا تقوم

تخوم طوال... طوال

كلون المحال

[1] نزار قباني, المرجع السابق, ص31 .
[2] جهاد فاضل, المرجع السابق, ص246 .

كرجع المواويل بين الجبال

التشبيه في هذا البيت نجده في "كلون المحال" وفي "كرجع مواويل"، شبه نزار إستحالة اللقاء بينهما بلون المحال.

يقول نزار عن أمه:[1]

إسمها في فمي.. بكاء النوافير

رحيل الشذا.. حقول الشقيق

(.....)

كنهور الفيروز يهدر في روحي

وينساب في شعوري العميق

كلهاث الكروم، كالنشوة الشقراء

غامت على فم الأبريق

كمرور العطور مبتلة الريش

على كل منحى ومضيق..

كحرير النهد المهزهز.. فيه

علّق الله قطرةً من عقيق

كقطيع من المواويل.. حطت

في ذرى موطني الأنيق الأنيق

شبه نزار إسم أمه(مشبه= إسمها) ب (المشبه به، نهور الفيروز، لهثات الكروم، النشوة الشقراء، مرور الطيور، حرير النهد، قطيع من المواويل)، ووجه الشبه محذوف، يوحي إلى قداسة إسمها، إذن فالتشبيه مجمل، وهو تشبيه حذف منه المشبه به.

[1] المرجع السابق, الديوان, ص11 .

ويقول في تشبيه الفم:[1]

في وجهها يدور .. كالبرعم

بمثله الأحلام لم تحلم

كلوحة ناجحة .. لونها

أثار حتى حائط المرسم

كفكرة .. جناحها أحمر

كجملة قيلت ولم تفهم

كنجمة قد ضعيت دربها

في خصلات الأسود المعتم

شبه الفم (المشبه) بالمشبه به، (البرعم، لوحة ناجحة، فكرة، جملة، نجمة)، والأداة: "الكاف"، في تشبيه جميل لفم المرأة المثال لديه، وهو وجه الشبه المحذوف.

وفي تشبيه حذف فيه أداة التشبيه، قال نزار:[2]

شفتاك عنقودا دم وحرارة

شفة أقبل أم مدفأة ؟

والإبط.. أية حفرة ملعونة

الدود يملأ قعرها والأوبئة

شبه نزار في البيت الأول الشفاه بعنقود دم وحذف الأداة ووجه الشبه، إذن "فالتشبيه مؤكد" (وهو ما حذف منه أداة التشبيه).

وفي البيت الثاني شبه "إبط العجوز" بحفره ملعونة، حاذفا أيضا أداة التشبيه، إذن التشبيه مؤكد.

---

[1] نزار قباني, المرجع السابق, ص20 .

[2] المرجع نفسه, ص22/21 .

ووظف أيضا تشبيه تام استوفى جميع أركانه في قوله:[1]

وقم، متسع... متسع

كغلاف التينه المعتصرة

ويقول عن العجوز:[2]

أخرجت ساقاً لها معروقةً

مثل ميتٍ خارجٍ من كفن

حفرٌ في وجهها مرعبةٌ

تركتها عجلات الزمن..

نهدها حبة تين نشفت

رحم الله زمان اللبن

شبه ساقها المعروقة "المشبه" مثل "الأداة" ميت خارج من كفن "مشبه به"، ووجه الشبه وهو معروقة والهرم، إذن فالتشبيه تام، وحذف الأداة في "نهديها حبه تين" وأتى بالمشبه "نهدها" والمشبه به "حبة تين"، إذن التشبيه في هذه الصورة تشبيه مؤكد .

والملاحظ من التشبيهات التي وظفها نزار قباني في ديوانه أنها متنوعة بين تشبيه مؤكد، وتشبيه مجمل، وتشبيه تام، فهذا دليل على حسه الجمالي الراقي، وحسن صوره وبلاغتها.

فأسلوبه أقل ما يقال عنه السهل الممتنع، فلقد أبدع في تمثيلاته، وفي تصويره بألفاظ سهلة سلسة، صنعت الفارق بين شعراء عصره المحدثين.

2- الإستعارات في الديوان:

[1] المرجع السابق, ص24 .
[2] المرجع نفسه, ص38 .

لم يوافق شاعرنا في تشبيهات فقط، إستعاراته أيضا بلغت نضجها في الجمال والشعرية، وأثبتت سمو أسلوبه الفني وخاصة في ديوانه "قالت لي السمراء"، وخير دليل هاته النماذج التي استوقفتنا في قوله:[1]

أعبيء جيبي نجوماً ..

وأبني على مقعد الشمس لي مقعداً

ويبكي الغروب على شرفتي

ويبكي لأمنحه موعداً..

في المثال الأول: شبه نزار النجوم بالنقود التي تعبأ بها الجيوب، وأتى بقرينة تدل عليها وهي "أعبئ جيوبي"، إذ حذف المشبه به وهي النقود، وتلك الدلاله واجبة، فهي قرينة الإستعارة المكنية.

وفي المثال الثاني: "ويبكي الغروب على شرفتي، ويبكي لأمنحه وموعدا"، فشبه هنا الغروب بالإنسان وهو المشبه به المحذوف، وأشار إليه بقرينة من صفاته وهي البكاء، وهي قرينة دلت أن المشبه به هو الإنسان، وبالتالي فالإستعارة مكنية، فالمثالين يدلان على تعظيم نزار لنفسه، وعن سمو شاعريته، وفي قوله أيضا:[2]

وفي الليل تبكي الوسادة تحتي

وتطفو على نضجعي الأنجم

شبه الوسادة بالإنسان المتحصر وحذف المشبه به، وأتى بقرينة تدل عليه وهي البكاء، فالبكاء للإنسان فحسب، وبالتال فالإستعارة مكنية.

وقوله في :[3]

رسائلك الخضراء... تحيا بمكتبي

مساكب ورد تنشر الخير والصحوا

---

1 المرجع السابق ص47 .
2 المرجع نفسه, ص52 .
3 المرجع نفسه, ص52 .

شبه هنا الرسائل بالنبات الأخضر فحذف المشبه به، وأتى بقرينة تدل عليه وهي "الخضراء"، والإخضرار صفة من صفات لون النبات، إذن فالإستعارة مكنية،

فالأخضر لون يدل على النعم وكثرة الخيرات، فهنا الصورة التي أدلى بها الشاعر بليغة، تدل على عمق إحساسه، وفي قصيدته "أكتبي لي" تدل على حبه في التواصل معها، وعلى اشتياقه لرسائلها الغرامية.

ويقول أيضا:[1]

آه من قبعة الشمس التي...

يلهث الصيف على خيطانها

شبه قبعة الشمس بمشبه به محذوف وهو "الكلب"؛ وأتى بقرينة دالة عليه وهي "يلهث"، فالإستعارة هنا مكنية أيضا.

وايضا يقول:[2]

ليلا ذرذرنا تشاويقنا

فساح بالأطياب منا الفراش

شبه "الشوق"، بمشبه به محذوف وهو الذرى وأتى بقرينة دالة عليه وهي "ذرذرنا"، فهذه قرينة الإستعارة المكنية، وشبه أيضا الأطياب بالسائل وأتى بقرينة تدل عليه وهي "ساح"، وهذه الصورة تدل على تبادل الحب وممارسته بكل حب واشتياق.

فنزال شاعر يدخل بالقواميس اللغوية ويستخرج الجوهر منها ليجسده،

ولقد وظف إستعارة تصريحية، ونجدها في قوله:[3]

بالصُّوص اللحم، يا تُجاره

هكذا لحم السبايا يؤكل

---

1 المرجع السابق, ص11 .
2 المرجع نفسه, ص16 .
3 المرجع نفسه, ص18 .

فقد شبه قباني الشهوانيين وهي المشبه المحذوف، وصرح بالمشبه به وهو "لصوص اللحم، تجاره" فتحول التشبيه إلى استعارة تصريحية.

وفي استعارة تصريحية أخرى يقول نزار:[1]

هذه المجدورة الوجه، انزوت

كوباء... كبعير نتن...

شبه الشاعر "الشاعر" وهي مشبه محذوف، وصرح بالمشبه به "مجدورة الوجه"، إذن فالإستعارة تصريحية.

وتماشيا مع ما تم ذكره، فلقد طغت الاستعارة المكنية في الديوان، وهذا تماشيا مع لغة نزار المنصقة في استعمال اللفظ في غير موقعه الإعتيادي، كما أثبت الشاعر تفوقه انزياحيا في الكناية، وهذا ما سأثبت صحته في العنصر الآتي.

3- الكناية ودلالاتها في الديوان.

الكنايه ويعني بها لفظ قصيد بمعناه معنى ثاني لا يمت بأية صلة للمعنى الحقيقي، ولقد اجتهد قباني في وضع مجازاته والتي ساهمت في تناسق قصائده في الديوان وفي جمالها الفني فلقد تنوعت الكناية في الديوان بين المراه والجمال والتفاخر والإعتزاز، وبين الغريزه والشهوة، وهذه نماذج عنها في ديوان نزار قباني.

❖ كناية عن التفاخر والإعتزاز:

وكما ذكرنا سابقا عن نرجسية نزار فمن الطبيعي نجد هكذا صور في شعره وفي الديوان يقول:[2]

أعبئ جيبي نجوما... وأبني

على مقعد الشمس لي مقعدا

وصف الشاعر نفسه "الموصوف" بصفات "علو الشمس" ومكانتها العظيمه "الصفة"، وهنا تكمن كنية الإفتخار بنفسه وتعزيزها.

[1] المرجع السابق, ص23 .
[2] المرجع نفسه, ص26.

ومنه قوله أيضا:[1]

أنا الحرف أعصابه، نبضه

تمزقه قبل ان يولدا

فالموصوف هنا هو أنا أي الشاعر، والحرف أي شعره، والتالي فالشاعر يتفاخر بشعريته ويعتز بها، وهنا تكمن صفة التفاخر والإعتزاز.

❖ كناية عن الغريزة:

يقول شاعرنا:[2]

بتركيب جسمي... جوع يحن

لآخر... جوع يصد اليدا

وصف الشاعر نفسه بصفة "الجوع"(جوع يحن لآخر، جوع يمد اليدا)، فهذا دليل على لفظه الجنسي وشهوانيته.

وقوله أيضا:[3]

بأعرافي الحمر... إمرأة

تسير معي في مطاوي الردا

وهنا أيضا كناية عن غريزة نزار الشهوانية.

❖ كناية عن جمال المرأة:[4]

كلما حدقت فيها ضحكت

وتعرى الثلج في أسنانها

---

[1] المرجع نفسه, ص29 .
[2] المرجع السابق, ص29 .
[3] المرجع نفسه, ص29 .
[4] المرجع نفسه, ص53 .

(تعرى الثلج في أ أسنانها), صورة عن بياض أسنان المرأة, فلقد قصد بالثلج لونه الأبيض وبالتالي جمال ضحكتها والذي يعتبر علامة من علامات الجمال عند المرأة.

ومنه قوله [1]:

وثديك الفلي... كوم سنا

يعمى على البياض منه القماش

وفي قوله أيضا[2]

لم أتصور أن يكون على

اليد التي عبدتها.. مقتلي !!

وهنا أيضا كنى نزار خائنة العهد بقوله : (اليد التي عبدتها... مقتلي)

وقال أيضا [3]:

اتقي الله.. في رخام معرى

خشب المهد كاد أن يشتهيه

قصد بخشب المهد, الطفل الرضيع الذي يشتهي الحليب من أم مخادعة غير مبالية برضيعها, وبالتالي فالكناية هنا عن الخيانة .

❖ كناية عن الطبيعة :

يقول نزار في قصيدته "حبيبة وشتاء" [4]:

ففي بابي يرى أيلول يبكي

وفوق زجاج نافذتي دموع

---

1 المرجع السابق, ص52 .
2 المرجع نفسه, ص11 .
3 المرجع نفسه, ص 11 .
4 المرجع نفسه, ص29 .

كناية عن حلول فصل الشتاء .

وأيضا : [1]

ويسعل صدر موقدتي لهيبا

فيسخن في شراييني النجيع

"يسعل صدر موقدتي" دليل على برود الجو في فصل الشتاء, وبالتالي كناية عن حلوله.

ومن خلال ما قدمناه من بيان بلاغي، بين حس الشاعر الراقي وتمكنه من خلال الكناية التي وظفها في ديوانه بعناية، إضفاء حس حركي وحيوي للمعنى بإسقاط المعنى الموجود في ذهن المتلقي إلى ما يشبهه واقعا، ومن الجدير بالذكر ان الكناية تملك أسلوبا بلاغيا مميزا في التعبير عن المعاني بألفاظ تتناسب مع متلقيها، فلا يتم إيراد المعنى ثقيلا وقبيحا، إنما تعطي المعنى المراد بشكل راق.

ب- <u>الإنزياح التركيبي:</u>

يركز الإنزياح التركيبي على التلاعب بمواقع الوحدات الكلامية الأصلية مما يجعل اللغة تخرج عن نطاقها العادي إلى النطاق الإبداعي المثير، ولقد عنى نزار قباني بهذا الإنزياح وأبدع فيه بكثافة، حيث تحكم بزمام الكلمة بحسب غايته الشعرية، وموقفه الشعوري معا، سواء على مستوى النص أو الجملة .

1- <u>على مستوى الجملة:</u>

لقد تميزت لغة نزار قباني بالإنزياح الموضعي فهو يتبع تقنيه إعادة ترتيب كلمات الجملة، إنزياحيا على الترتيب المألوف في لغة الجملة العادية، وأهمها ما جاء به نزار في هذا النوع من الإنزياح هو:

أ- **<u>التقديم والتاخير:</u>** فبهذا الإنزياح للكلمة في موضعها المعتاد، يعطي للجملة ايحاءات ودلالات فنية جمالية وللغة الشعرية شعريتها، دون التجرد من وظيفتها البلاغية "لأن النص الشعري منها انتهك تلك القواعد لابد له من الإبقاء على الحد الأدنى منها لتبقي داخل دائرة النظام اللغوي، إذ المعنى لا

[1] المرجع السابق, ص30/29 .

يستقيم ولا تحصل منافعه التي هي الدلالات على المقاصد إلا بمراعاة أحكام النحو فيه من الإعراب والترتيب الخاص"[1]

أما نزار فلم يتوان في إستثمار هذا النوع من الإنزياح وعلى جميع مستوياته ولا سيما في لغة الديوان، وإن كان أغلب التقديمات هي من متطلبات النص الشعري و جزءا لا يتجزا منه، وأهم التقديمات التي جاء بها نزار في الديوان هي تقديم الجار والمجرور كقوله في قصيدة "ورقة الى القارئ":[2]

بتركيب جسمي جوع يحن

لآخر... جوع يمد جوع

فبتقديم الجار والمجرور (بتركيب جسم) المتعلق بالفعل (يحن يمد)، يثبت الفعلين ليؤكد عن تعطشه الجنسي وإثبات غريزته، فبهذا التقديم يجعل من الفعلين متماشيين مع الجار والمجرور المتقدم.

وقد تقدم الجار والمجرور عن الفعل وذلك بغرض تخفيف النطق ومرونته كقوله:[3]

إلي أكتبي ما شئت.. إني أحبه

وأتل شعرا... ذلك الأدب الحلو

أي بدل أكتبي لي قال إلي أكتبي، لمتطلبات البيت الشعري ولسلاسته بكسر الثقل في الكلام،

لقد اتبع قباني هذا الأسلوب بغزارة في الديوان أعطى لقصائده أثر جمالي وقوة في بناء سياق النص الشعري.

أما التأخير فهو نتيجه منطقية لكل تقديم "فإنه يرد في النص لأغراض جمالية تساعد على ترابط النص كأن يوافق التاخير دلالة الفاظ، ويتماشى مع تشكيل الصورة التمثيلية فيها".[1]

---

[1] محمود عبد المجيد عمر, الإنزياح في شعر نزار قباني, (الأعمال الشعرية الكاملة الأولى أنموذجا)رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في للغة العربية, جامعة صلاح الدين, أربيل, إقليم كردستان, العراق, 1998, ص58 .

[2] نزار قباني, ديوانه (المرجع السابق), ص12 .

[3] المرجع نفسه, ص17 .

كما في قوله:[2]

وفرَّ وراء ردائك قلبي

ليلثم منكي الذي يلثم

فالفاعل(قلبي) جاء متأخر عن (الرداء)، وجاءت الصورة تجسد حقيقة القلب في حالة ملاحقة الرداء، فالصورة تتجسد في الكلمات كما تتشكل في الأذهان، وهذا ما يعرف بالتشاكل الذي يكون بين ترتيب الكلمات وتشكل الصورة ومنه قوله:[3]

خرجت الأزاميل فيك... حمِلتُ

إلى شعرك القمر الأسودا...

فالمفعول به "القمر جاء متاخرا عن الجار والمجرور إلى شعرك"، فكأن السطر الثاني جواب عن السطر الأول عند قراءة "حملت؟"، وفي ذلك إدهاش للقارئ وتعليق لذهنه بالمعنى غير المكتمل حتى يأتيه تمام المعنى متمثلا في ما يشبه الجواب " إلى شعرك القمر الأسودا"، وهنا الصورة تجسد سواد شعر المرأة في سواد القمر، وعلامة من علامات جمالها .

- **الحذف:** "هو الخروج عن العادة وإخلال في شكل من الأشكال بتوازن التركيب، وذلك الإخلال هو شرط الحركة وداع من دواعي المتعة"[4]، فهو الجزء الأهم من متطلبات النص الشعري ولقد اعتمده قباني كوسيله إبداعيه في شعره، دون الإخلال في توازن الخطاب الشعري، حتى في حذفه عبارات كامله في بعض الأحيان، ليبلغ بالنص إلى منحى فني في قصائده، كحذف الحروف في ديوانه: النون والألف وحرف النداء وغيرها، ومن نماذج حذف الحروف في ديوانه ما يلي: * حذف حروف النون في الفعل "يكن" في في قصيدته "ورقة إلى القارئ ":[5]

سأرتاح.... لم يك معنى وجودي وفي

---

1 محمود عبد المجيد عمر, الإنزياح في شعر نزار قباني, المرجع السابق, ص16 .
2 نزار قباني, ديوانه, المرجع السابق, ص16
3 المرجع نفسه, ص17 .
4 المرجع نفسه, ص63 .
5 المرجع نفسه, ص13 .

فضولا... ولا كان عمري سدى

وحذف النون أيضا في كلمة "العينينْ" في قصيدته "زيتية العينين" بقوله:[1]

زيتية العيني... لا تغلقي

يسلم هذا الشفق الفستقي.. .

وحذف الألف في كلمة "شتاء" بقوله:[2]

وكان الوعد أن تأتي شتاء

لقد رحل الشتا... ومضى الربيع

وفي كلمة "غناء" بقوله:[3]

ماخلقنا لبعضنا... ياحبيبتي

فابق للفن.. للغنا.. لكتابك

ومن حذف الحروف في شعره حذف حروف النداء بكثرة، حتى بات ملمحا أسلوبيا عنده ولاسيما في مطلع قصائده كما في قصيدته "مذعوره الفستان" قائلا:[4]

مذعوره الفستان... لا تهربي

لي رايك فنان وعينان نبي...

(.....)

مخضرة الخطوة... لا تجفلي

هل تغضب الوردة كما تغضبي

[1] المرجع السابق,ص27 .
[2] المرجع نفسه, ص29 .
[3] المرجع نفسه, ص42 .
[4] المرجع نفسه ص13,15 .

فهنا حذف حرف النداء بإعتبار المنادى "مذعورة الفستان - مخضرة الخطوة "، صفة من صفات المنادى المحذوف وهي المرأة، والتي دل عليها بأحد صفاتها (الفستان، مخضرة الخطوة) باعتبار حذف الموصوف وإحلال الصفة محلها.

ومنه قوله أيضا في قصيدة "نهداك":[1]

سمراء... صبي نهدك الأسمر في دنيا فمي

نهداك نبعا لذة حمراء تشعل لي دمي

وهنا حذف الموصوف أيضا وهو المرأه وحل محلها صفة من صفاتها وهي السمراء، فحذف حرف النداء باعتبار المنادى صفة من صفات المنادى المحذوفة، أما حذف الكلمات فيحذفها ويكتفي بوضع فراغ مكانها للدلالة على حذفها كقوله:[2]

أحبك... لا أدري حدود محبتي

طباعي أعاصير... وعاطفتي سيل

وأعرف أني متعب يا صديقتي

وأعرف أني أهوج... وأنني طفل

فلقد فعل "أعرف" في السطر الرابع مع أنه ذكرره في السطر الثالث، وبداية السطر الرابع، لكن حذفه في آخر السطر وأضاف على "أني" نون النسبة لينسب الكلام لنفسه ويملأ فراغ حذف الفعل "أعرف" في سياق الكلام.

أما حذف العبارات فقد يستدل على ماهيتها, بقرائن حذفها في التركيب, كما في قوله [3]:

أنت للفن... قد خلقت, وللشعر...

سيهدي الدنيا بريق شهابك

---

[1]. المرجع السابق, ص44.
[2]. المرجع نفسه, ص39.
[3] المرجع نفسه. ص42 .

فلقد حذف عبارة "قد خلقت" بتقدير القول : (أنت للفن... قد خلقت, وللشعر قد خلقت), وهذا الإنزياح بالمعنى يبين مدى احساس الشعر بالمعاني الأصلية, واستثمار ذلك في إحداث الدهشة لدى القارئ.

ومنه قوله أيضا [1]:

أنا الحب عندي حذة وتطرف

وتكسير أبعاد... ونار لها أكل

حذف نزار عبارة أنا الحب عندي من السطر الثاني, فيشعر القارئ عندما يقرأ و(تكسير أبعاد... وتكسير أبعاد),بأن الجملة بحاجة إلى محذوف, وكأنه يقول :

أنا الحب عندي حذة وتطرف.. وتكسير أبعادٍ

أنا الحب عندي نار لها أكلُ

فالحذف هنا يناسب متطلبات البيت الشعري وتناسق النص بلاغيا.

والملاحظ من هذه النماذج – هذا التحول التركيبي في الديوان- أنه ساهم في إثراء على النص جمالا, يثير القارئ ويحفزه لاستحضار النص الغائب, فالحذف يعطي تأثيرا بالتكثيف والإيحاء وانفتاح الخطاب على آفاق غير محدودة وهذا مادعت إليه الشعرية وملامحها لدى نزار قباني .

ج- الإنزياح التركيبي نصيا:

وكم رأينا في الجزء النظري من البحث تغيرت النظرة الحداثية إلى النص بكونه وحدة كبيره تتكون من مستويين نحوي ودلالي، "فتنزاح بعض هذه الأجزاء عن سياق النص الكلي لأغراض شعرية وجمالية يستثمرها الشاعر في نصه وتعد هذه الإنزياحات داخلية وذلك عندما تنفصل وحدة لغوية ذات إنتشار محدود عن القاعدة المسيطرة على

[1] المرجع السابق, ص39 .

النص في جملته"[1]، ومن هذه الإنزياحات التي عرفها الديوان أسلوب الإلتفات وأسلوب الإعتراض والألفاظ العامية.

1- **أسلوب الإلتفات:** هو من الأساليب التعبيرية الإبداعية في اللغة الأدبية، واستمر مفهومها عند البلاغين على أنه الإنتقال من أسلوب إلى أسلوب آخر أو أنه الإنصراف عنه الى آخر"،[2] أما نزار فلإلتفاتاته خصوصيات، تختلف من صورة الى أخرى، وقد يتدرج في إلتفاته من باب حسن التخلص، كما في قوله في قصيدة "البغي":[3]

هذه المدورة الوجه امازون
كوباءٍ.. كبعيرٍ نتن
(.....)
حفرٌ في وجهها مرعبةٌ
تركتها عجلات الزمن..
(.....)
فالعصافير التي كانت هنا ..
تتغذى بالشذا والسوسن
كلها طارت بعيدا" عندما
لم يعد في الارض غير الدمن ..
انها الخمسون .. ماذا بعدها ؟
غير أمطار الشتاء المخزي
إنها الخمسون... ماذا ظلَّ لي
غير هذا الوحل .. هذا العفن
غير هذي الكأس أستهلكها
غير هذا التبغ يستهلكني

فالتدرج يبدأ من البيت الثالث من المقطوعة، حيث يكون فيه الراوي وهو نفسه الذي في البيت الأول والثاني، وبالتالي فالإلتفات غير محقق بعد، ونجده في البيت السادس

[1] محمود عبد المجيد عمر, الانزياح في شعر نزار قباني, المرجع السابق, ص72 .
[2] جليل رشيد فالح, فن الإلتفات في مباحث البلاغيين, مجلة الآدب المستصرية, (د م ط), بغداد, العدد التاسع, 1984م, ص66 .
[3] نزار قباني, (الديوان), المرجع السابق, ص53/52 .

"ماذا ظل لي"، في ضمير المتكلم والذي يعود على مجدورة الوجه في البيت الأول وأما أن يكون الراوي في البيت الثالث وما بعدها إلى نهاية المقطوعة راويا واحدا، ويكون الإلتفات قد حدث لكن بنوع من الخفاء والتدرج .

ويبرز أسلوب الإلتفات في نصوص نزار ذات الطابع السردي التي تنطوي على الحوار الشعري، كالحوار القائم في قصيدته "مسافرة" .

يقول نزار:[1]

جئتها نازف الجراح فقالت

شاعر الحب والأناشيد ما بك؟

ذاك منديلي الصغير فكفكف

قطرات الأسى على أهدابك

(.....)

ممكن أن نظل بعد صديقين

تفائل ألم تزل في ارتيابك؟

ما تقولين؟كيف أحمل جرحي

بيميني كيف أحتمال اغترابك

(.....)

مسحت جبهتي بأنملها الخمس

وفكت لي شعري المتشابك

يا صديقي وشاعري لا تمكن

قبضة اليأس من طموح شبابك

(.....)

[1] المرجع السابق, ص32 .

أنا دعني أسير وهذا طريقي

وامش يا شاعري إلى محرابك

يعد الحوار الشعري "نتوءا أسلوبا لأنه في أساسه ليس من بنية القصيدة، ولكنه دخل عليها، وعلى الرغم من ذلك فاستخدامه داخل بنية القصيدة يضيف عليها توترات واستشراقات جديدة"،[1] وهذا ما أدخله نزار على قصائده كإنزياح تركيبي في النص، وكنوع من أساليب الإلتفات، وهو إنزياح في نسق أزمنة الأفعال بين حاضر و ماض وأمر يكسب النص حركة وفاعلية.

2- **أسلوب الإعتراض:** هو أسلوب تركيبي دخيل على سياق النص، فهو يعترض القارئ فيستشعر فيها بانقطاع عن الوتيرة التي ألفها منذ بدايه قراءته للنص، غير أن الإعتراض "بنية نصية فاعلة لها أثرها الدلالي وقيمتها الفنية، فالشاعر لا يأتي به إلا لتحقيق بعد دلالي جديد يعمل على إثراء الدلالة العامة للنص، ويساهم في توسيع فضائه الشعري".[2]

ومن الأمثلة على استخدام قباني أسلوب الإعتراض في ديوانه قوله في قصيدة "مذعورة الفستان"[3]

تمهلي في السير .. هل رغبةٌ

ظلت بصدر الدرب لم ترغب؟

هل حجر - إذا لحت - لم يلتفت

لم ينسجم . لم يبك . لم يطرب

فالجمله المعترضة - إذا لحت - عملت على تأكيد المعنى، أي أن ماحصل للحجر من إلتفات وانسجام وبكاء وطرب دل على الرغبة في الفتاة - إذا لحت - فلقد اختار نزار الحجارة وهي الأكثر قساوة وتحجرا، فإذا به التفت إليها على الرغم من قساوته فكيف بشاعر شاب؟

[1] ينظر : محمود عبد المجيد عمر, الإنزياح في شعر نزار قباني, المرجع السابق, ص74 .
[2] المرجع نفسه, ص80 .
[3] نزار قباني, الديوان, المرجع السابق, ص14 .

وقد تأتي جملة الإعتراض بدون عارضتين تفهم من سياق الكلام أنها تعارض القارئ، وقد يبرز دور الجملة الإعتراضية عندما تكون سببا لتحديد سياق النص كما في قوله في قصيدة "غرفتها"[1]

في الحجرة الزرقاء .. أحيا أنا

بعدك ، يا أخت ، أصلي الرياش

وأمسح المهد الذي لفّنا

وفيه برعمنا الحرير افتراش

ليلات ذرذرنا تشاويقنا

فساح بالأطياب منا الفراش

وثديك الفلي .. كوم سنا

يغمى على البياض منه القماش

لولا الجملة الإعتراضية - يا أخت - في البيت الأول لفهمت القصيدة على منحى آخر بعيد كل البعد عن منحاه في القصيدة، فبدونها تفهم القصيدة غزلية بامتياز، وخاصة أن المخاطب أنثى، لكن ظهرت بفعل الجملة الإعتراضية بصفة أخت للمخاطب، ومن غير العقول أن يتغزل الرجل بأخته.

3- **اللغة العامية:** تمتاز النصوص الشعريه للشاعر نزار قباني بمزجها بين اللغات الأكاديمية الفصحى واللغة العامية، حيث أن الأخيرة تعد انزياحا داخليا على مستوى النص، وهذا ما يثير الدهشة والإثارة لدى المتلقي، لأنه عندما يمضي في قراءت هذه النصوص يصادف بعض الكلمات العامية، ويقف أمامها متسائلا عن سر تغيير الشعر لنسق اللغة، وهذا التساؤل بحد ذاته يشكل توتر وإثارة وصدمة، لأن ذلك يخالف توقع القارئ. [2]

[1] المرجع السابق, ص19 .

[2] محمود عبد المجيد عمر, الإنزياح في شعر نزار قباني, (المرجع السابق), ص 86 .

ولقد عمدا نزار الى السماء المعجم اللغة العامية، ومن هذه الألفاظ العامية قوله في قصيدة زيتية العينين":[1]

زيتية العينين .. لا تغلقي

يسلم هذا الشفق الفستقي

رحلتنا في نصف فيروزة

أغرقت الدنيا ولم تغرق..

فلفظة "يسلم" هي لفظة عامية تستخدم للدعاء للشخص بالسلامة ولو أراد الشاعر صياغة هذا المعنى بالفصحى لتطلب الامر كسرا للوزن، لأنه كان يجب أن يقول "ليسلم" أو "ليسلم الله"، لكنه أدرك المعنى بكل ما تحمله اللفظة العامية من حرارة في الترحم والتودد".[2]

ونجده أيضا استخدم لفظا عاميا في قصيدته "رافعة النهدين" فيقول:[3]

رافعة النهد .. أحيطي به

كوني له أحنى من الخاتم

قد يجرح الدنتيل إحساسه

فخففي من قيدك الظالم ..

هذا الذي بالغت في ضمه

أثمن ما أخرج للعالم ..

فقد وظف الشاعر لفظة "الدونتيل" للتوحي بجمال "رافعة النهد"، ونوعيتها الأنثوية بامتياز، ولأنها أكثر مرونة في الإستعمال وأقل تقييدا وتعقيدا من الفصيحة .

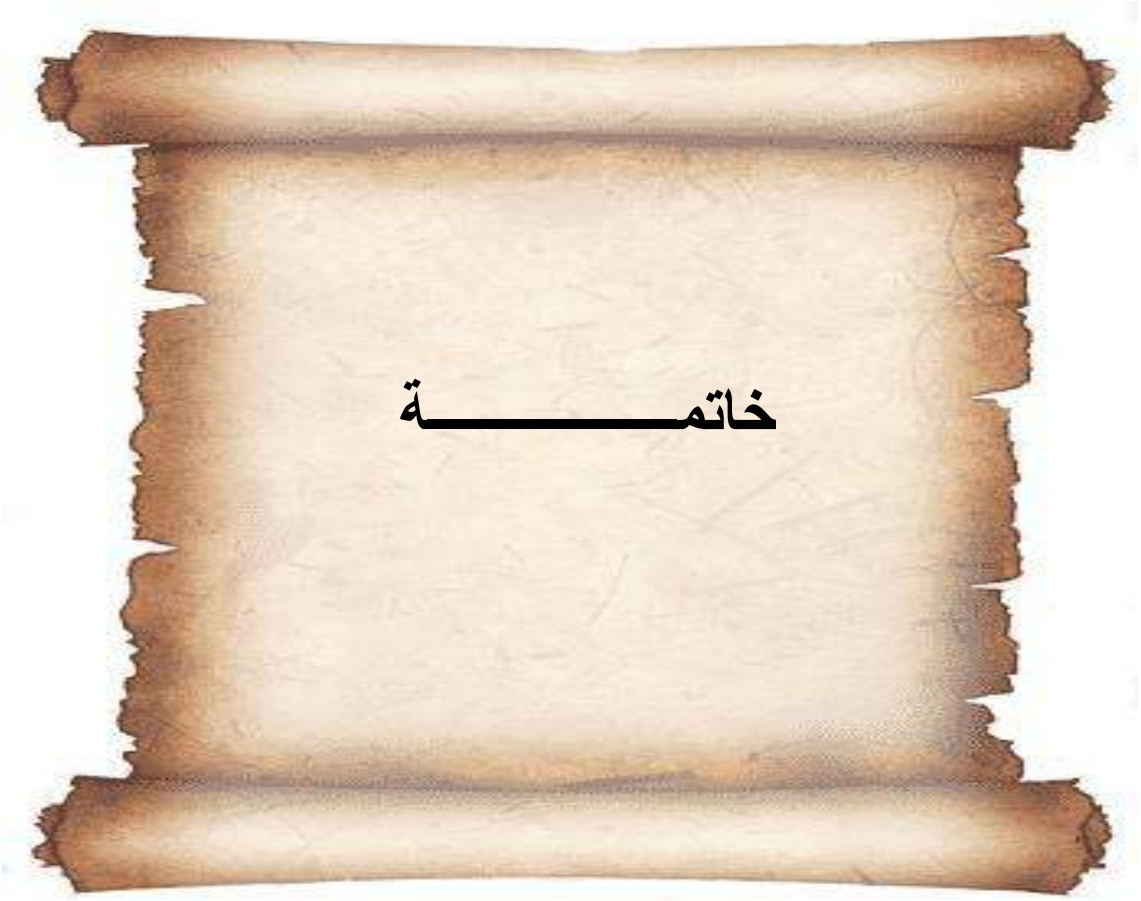
و بشكل عام فلقد امتازت لغة قباني الشعرية بالمفردات ذات البعد الواحد، التي تتميز بسهولتها وانتشارها بين الناس، الأمر الذي جعله سلسا للمتلقين، إذ يمكنهم فهمه،

1 نزار قباني, الديوان, المرجع السابق, ص27 .
2 المرجع السابق, الإنزياح في شعر نزار قباني, ص87 .
3 نزار قباني, الديوان, (المرجع السابق), ص44 .

ويمكنه من التواصل مع أحاسيس الشاعر ومكبوتاته مهما بلغت درجة ثقافتهم، ولكن هذا لا ينفي ابداعه الفني الراقي والتي خضعت لانفعالاته، وعكس تعايشه مع المجتمع العربي، ومن أهم الأسباب التي دعت نزار لاستخدام لغة سهله وسلسة هو تناول شعره للكثير من قضايا الحياة اليومية والمرأة، والتي فرضت عليه استخدام لغة الحياة اليومية، بأسلوب عبقري، فعبقرية الشاعر "إنما تتجسد في قدرته الدائمة على خلق علاقات جديدة بين الكلمات التي هي موضوع الشعر، ويبقى الشاعر هو ذلك السحر الذي يحول النحاس الى ذهب، ويقلب التراب الى ضوء"،[1] كما قلب نزار موازين القصيدة رأسا على عقب، بداية بشكلها الهيكلي إلى غاية مضمونها وكيفية إنتقائه لمعجمه اللغوي.

وهذا أهم ما رصده الفصل التطبيقي في ديوانه "قالت لي السمراء"، من سمات جمالية في الديوان، وأهم الإنزياحات التي عرفتها لغته الشعرية من خلال الديوان، وبه أنهي هذه الدراسة في بحثي.

[1] بشير تاوريريت, الحقيقة الشعرية (المرجع السابق), ص378 .



خاتمـــــــــــة

لقد بني هذا البحث على أساس جمالي فني يهتم بدلالات وإيحاءات الخطاب الأدبي ومفهوم الشعرية الحداثية كمصطلح, وأصولها الغربية والعربية وعليه فقد كان عنوان لمذكرة موسوم بشعربة اللغة في ديوان "قالت لي السمراء " لنزار قباني, وقد ضم قسمين أحدهما نظري والآخر تطبيقي

أما عن نتائج هذه الدراسة واستنتاجاتها فنذكر منها :

- ظهور الشعرية كمصطلح ظهر في النقد الغربي الحديث وبالتحديد مع المدرسة الشكلانية الروسية التي كانت تهتم بجمالية الخطاب الأدبي .
- يتقاطع مصطلح الشعرية مع عدة مفاهيم أخرى كالأدبية والجمالية ونظرية الشعر والأسلوبية وأيضا مع مناهج اخرى متعددة .
- نظرا للتقاطعات الكثيرة التي تربط الشعرية بعدة مجالات ذات صلة باللغة, وأخرى محايدة لها, لا يوجد مفهوم دقيق لها.
- إتسمت الشعرية بالصرامة والدقة, وهذا لاعتمادها على الطرق اللسانية في مقارنة النصوص من الجانب اللغوي .
- يعتبر "رومان جاكبسون" المُنظر الأول والفعلي للشعرية, واعتمادا على فلسفته الشكلانية استطاع أن يأسس لها آلياتها الخاصة بها ويحدد مفاهيمها.
- حدد جاكبسون الموضوع الأساسي للشعرية والذي هو تمايز الفن اللغوي واختلافه عن الفنون الأخرى.
- ربط "تودوروف" الشعرية بالسردية واعتبر السرد الذي يهتم بالإبداع النثري فرعا من فروع الشعرية .
- علاقة الشعرية بالبلاغة القديمة خاصة في مفهوم الإنزياح والذي بنى على أساسه "كوهين" نظريته الشعرية .
- يتحدد مفهوم الشعرية عند العرب من خلال الإهتمام والدراسات الطويلة للشعر, لا من خلال المفاهيم المعطاة من لدن النقاد .
- قيمة الشعر والشعراء في الثقافة العربية تحدد ضرورة وضع نظرية خاصة للشعر عند العرب وهو ما ذهب إليه نزار قباني بشعرية لغته وماهية ألفاظه .

- يعد ديوانه قالت لي السمراء منعطفا حاسما نحو التجديد في الشعر العربي الحديث شكلا ومضمونا, فلقد عمد نزار فيه إلى نظام الأشطر ومضمون ذا لغة ظاهرة الشكل في جسد المراة لم تعهدها القصيدة العربية من قبل .
- إعتنى نزار بشكل كبير بقضايا المرأة في قصائده الشعرية, وكانت له نظرة وأسلوب خاص في كتابته عنها, في كل حالاتها, سواء كانت الأم أو الزوجة, أو الحبيبة أو الطفلة .
- إتسمت لغة الديوان باللغة الغريزية ذات مدلول الشهوانية لدى نزار قباني.
- اعتمد نزار في شعريته – في ديوانه – على مفردات فصيحة أنثوية بامتياز.
- وظف نزار الكثير من الرموز الدالة على أنثوية قصائد ديوانه.
- وصف الكثير من النقاد والأدباء فكر نزار قباني الانثوي بالتجديد كونه تناول مواضيع وقضايا المرأة بفكر تحرري ومشاعر إنفعالية وجدانية, مستخدما مفردات وألفاظ جريئة, فيها تمرد واضح على القوانين الإجتماعية المفروضة في المجتمعات العربية .
- تميز أسلوب نزار قباني في الديوان بمجموعة من البنيات الأسلوبية, أهمها:
  - التكرار, الذي استخدمه قباني في لغته بهدف التأكيد على فكرة معينة.
- وُفق الشاعر في توظيفه للموسيقى الداخلية والخارجية لديوانه حيث :
  - اعتنى بموسيقى اللفظ والموسيقى التصويرية, ولقد تميزت بها أشعاره لأنها مصاحبة للمواقف الإنفعالية لديه.
  - وجود التنميق اللفظي بكثرة, وهذا راجع إلى اهتمام نزار البليغ بالإيقاع الداخلي للنص الشعري .
  - غنى الديوان بالصور الشعرية والأساليب الإنزياحية ذات دلالات وأبعاد جمالية حققت الشعرية في لغته .

وختاما, إن اللغة لتحقق شعريتها إلا إذا عدل الشاعر عن كل ماهو مألوف, وهذا مايميز لغة نزار قباني ذات البعد الفني, والمدلول الجمالي, رغم جرأته

في توظيف مفرداته, إلا أن سهولتها ورقة أسلوبه صنعت الفارق, وهو الأمر الذي جعله سلسا للمتلقين, ما أعطى للغته شعريتها .

فهذه أهم النتائج التي توصلت غليها والتي أرجو من خلالها الإفادة والإستفادة ولو بالشيئ القليل, فإن كنت قد وفقت فما توفيقي إلا بالله, وإن كنت قد أخطأت فحسبي أنني اجتهدت وعلى الله قصد السبيل .

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع :

القرآن الكريم (رواية ورش) .

أولا: المصادر :

1- ابن خلدون عبد الرحمان, المقدمة, دار الكتب العلمية, (ط 4), بيروت, ج1,
2- إحسان عباس, فن الشعر, دار الثقافة, بيروت-لبنان, (ط3), (د.ت).
3- ابن جني أبو الفتح عثمان, الخصائص, ت : د/ عبد الحميد هنداوي, دار الكتب العلمية, مصر(ج1),(ط4), (د.ت), ص15.
4- الإمام الطيبي, التباين في البيان, تر: عبد الستار زموط, دار الجيل, بيروت, (ط 1), 1992م.
5- عبد القادر الجرجاني, دلائل الإعجاز , دار الأمان , الرباط (د.ط) ,1989م.
6- سجلماسي, المترع البديع في تجنيس أساليب البديع,(تق) و (تح), علال الغازي, مكتبة المعارف, المغرب, (ط 1), 1980م.

ثانيا : المراجع :

1- أدونيس, سياسة الشعر, دار الآداب, بيروت- لبنان, (ط 1), 1958.
2- أدونيس, زمن الشعر, دار العوءة, بيروت- لبنان, (ط 3), 1983م.
3- أحمد بن محمد ابليلة, شعرية الحداثة عند أدونيس, رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي, جامعة وهران1, أحمد بن بلة, 2014/2013م.
4- أدونيس, أوراق في الريح: (صياغة نهائية), منشورات دار الأدب, بيروت, (ط 1), 1988م.
5- أدونيس, الأعمال الشعرية1, أغاني معيار الدمشقي وقصائد أخرى, دار المدى للثقافة والنشر, (سوريا- دمشق, بيروت- لبنان), (د ط), 1996م.
6- ابراهيم عبد المنعم ابراهيم, بحوث في الشعرية وتطبيقها عند المتنبي, كلية الأسن, جامعة عين شمس, مكتبة الأدب, ميدان الأوبرا, القاهرة, 2008م.
7- بشير تاوريريت, الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية, دراسة في الأصول والمفاهيم, عالم الكتب الحديثة, الأردن, (ط 1), 2010 .
8- بشير تاوريريت, آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس (دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم), عالم الكتب, القاهرة, (ط 1), 2009م.
9- محمد بينيس, الشعر العربي الحديث : (بنياته وإبدلاته), مساءلة الحداثة, دار توبقال للنشر, الدار البيضاء, المغرب, (ط 2) : 2014.
10- الشريف الجرجاني, كتاب التعريفات, مكتبة لبنان, بيروت, (د.ط), 1985م.

11- محمد بينيس, الشعر العربي الحديث : (بنياته وابدلاته) : التقليدية, دار توبقال, الدار البيضاء, (ط 2), 2001م.
12- سعدون محمد, الشعرية في ديوان بدر شاكر السياب, مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الدب العربي, جامعة محمد خيضر, بسكرة, 2010/2009.
13- خالدة سعيد, حركية الإبداع, دراسات في الأدب العربي الحديث, دار العودة, بيروت, (ط 1), 1979م.
14- عبد الله محمد الغذامي, الخطيئة والتفكير, من البنيوية الى التشريحية, دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع, يناير 1993, مصرو (ط 4), 1998م.
15- علي جعفر العلاق, في حداثة النص الشعري, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, 1990, (ط1), 1990.
16- صلاح فضل,أساليب الشعرية المعاصرة, دار الآداب, بيروت, (ط 1), 1995م.
17- جهاد فاضل, قضايا الشعر الحديث, دار الشروق, بيروت, (ط1), 1984م,.
18- عز الدين مناضرة, علم الشعريات, قراءة مونتاجية في أدبية الأدب, دار المجد لاوي, عمان, (ط1), 2007م.
19- سعيد الورقي, لغة الشعر العربي الحديث, مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية, دار المعرفة الجامعية, الإسكندرية, (د.ط), 2005.
20- نبيل خالد أبو علي, نزار قباني قباني شاعر المرأة والسياسة, مكتبة مديولي, (د.ط), 1999.
21- نبيل خالد أبو يعلى, نزار قباني شاعر المرأة والسياسةو مكتبة مدبولي, 1998م, (ط1), (مجلد1).
22- محمد خليل الورداني, القصائد الممنوعة لنزار قباني, قصائد تنشر لأول مرة في الحب والسياسة, دار الكنوز والمعرفة العلمية, (ط1), 1429ه/2008م.
23- علي الغربي محمد الشناوي, الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي, مكتبة الآداب, المنصورة, (ط1), 2003.
24- حسام الخطيب, نزار قباني;أمير الحرية وفارس العشق, منشورات ضفاف, (ط1), 1435هـ/2014م.
25- رياض شهيل الجباري, مجلة الأدب, الصورة الفنية معيارا نقديا, دراسة في أدوات الناقد, عدد117, جامعة بغداد, كلية الآدب, 2008/2007م.
26- يوسف عز الدين, التجديد في الشعر الحديث, بواعثه النفسية وجذوره الفكرية, دار البلاد, جدة, (ط1), 1406هـ/1986م.
27- عماد علي الخطيب, في الأدب الحديث ونقده, عرض وتوثيق وتطبيق, دار المسيرة, الأردن, (د.ت).

28- محمد سبيلا وعبد السلام بن عبد العالي, اللغة دفاتر فلسفية, نصوص مختارة, دار نوبقال للنشر, المغرب, (ط 4), 2005م.
29- د.يوسف عز الدين, التجديد في الشعر الحديث : بواعثه النفسية وجذوره الفكرية, دار البلاد للنشر, جدة, (ط 1), 1986م.
30- محمود بن عمر الزمخشري, أساس البلاغة, تر : محمد باسل, دار الكتب العلمية, 1418هـ/1998م, (ط 1), (المجلد2).
31- جان كوهين, بنية اللغة الشعرية, تر : محمد الولي محمد العمري, دار تربقال للنشر, المغرب,(ط 1), 1986م.
32- عز الدين المناصرة, علم الشعريات : قراءة مونتاجية في أدبية الأدب, دار مجد لاوي للنشر والتوزيع, عمان, (ط 1), 1428هـ/ 2007م.
33- حسن ناظم, مفاهيم الشعرية : دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم, المركز الثقافي العربي, بيروت, (ط 1), 1994.
34- يوسف اسكندر, إتجاهات الشعرية الحديثة, الأصول والمقولات, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, 2004, (ط 2), 2008.
35- مسعود بودوخة, الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية, عالم الكتب الحديث, إربد (الأردن), (ط 1), 2011.
36- عبد الله الغذامي, الخطيئة والتكفير : من البنيوية إلى التشريحية : نظرية وتطبيق, المركز الثقافي العرب, الدار البيضاء, المغرب, (ط 6), 2006.
37- عثماني ميلود, شعرية تودوروف, دار قرطبة, عيون المقالات للنشر والتوزيع, الدار البيضاء- المغرب, 1990, (د.ط).
38- صلاح فضل, النظرية البنائية في النقد الأدبي, مكتبة الأنجلو المصرية, القاهرة, 1978م.
39- باهنام باقرى, عناصر الإيقاع ودلالاتها في "قصيدة الإنتفاضة" لسميح قاسم, بقلم علي سليمي, مجلة إضاءات نقدية (فصلية محكمة), العدد23, السنة السادسة أيلول 2016م.
40- الوجي عبد الرحمان, الإيقاع في الشعر العربي, دار الحصاد للنشر والتوزيع, دمشق, (ط 1), 1989م.
41- عبد الحميد محمد, في إيقاع شعرنا العربي وبيئته, دار الوفاء, الإسكندرية, (ط 1), 2005.
42- الولي محمد, الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي, المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع, بيروت-لبنان, (ط1), 1990م.
43- جابر عصفور, الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب, المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع, بيروت, (ط1), 1992م.
44- أحمد الهاشمي, جوهر البلاغة في المعانيوالبيان والبديع, مؤسسة هنداوي للنشر والتوزيع, (د.ط), (د.ت).

45- عماد الخطيب, في الأدب الحديث ونقده, دار المسيرة للنشر, الأردن, (د ط).
46- جليل رشيد فالح, فن الإلتفات في مباحث البلاغيين, مجلة الآدب المستصرية, (د م ط), بغداد, العدد التاسع, 1984م.

الدواوين :

1- نزار قباني, قصتي مع الشعر, منشورات نزار قباني, بيروت, (د.ط), 1981م.
2- نزار قباني, الأعمال الشعرية الكاملة, (ج4), منشورات نزار قباني, بيروت, (ط2), 1998م.
3- نزار قباني, ديوان (قالت لي السمراء), منشورات نزار قباني, بيروت, (ط33), أفريل1989م.
4- نزار قباني, ديوان; (قصائد مغضوب عليها), منشورات نزار قباني, (د.ط), (د.ت).
5- نزار قباني, الأعمال السياسية الكاملة, منشورات نزار قباني, بيروت, (ج3).
6- نزار قباني, ديوان "حبيبتي", منشورات نزار قباني, (د.ط), (د.ت).
7- نزار قباني, ديوان "طفولة النهد", منشورات نزار قباني, (ط23), أفريل 1989م.

المعاجم العربية :

ابن منظور, لسان العرب, دار العرب للطباعة والنشر, القاهرة, 1119, (ط 1), (د,ت).

الرسائل الجامعية :

1- محمود عبد المجيد عمرو الإنزياح في شعر نزار قباني, الأعمال الشعرية لكاملة الأولى أنموذجا, رسالة مقدمة إلى مجلس كلية التربية, الأقسام الإنسانية في جامعة صلاح الدين, أربيل, شهادة الماجستير في اللغة العربية, إقليم كردستانو العراق, كانون الثاني2012.
2- بغداد يوسف, الشعرية والنقد الأدبي عند العرب; مدخل نظري ودراسة تطابقية, أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الآدب العربي, جامعة الجيلالي اليابس, سيدي بلعباس, 2018/2017م.
3- بغداد يوسف, الشعرية والنقد الأدبي عند العرب, أطروحة مقدمة لنيل دكتوراه في الأدب العربي, جامعة الجيلالي اليابس, سيدي بلعباس, 2018/2017.
4- هالة العبوشي, دراسة أسلوبة في شعر الحب عند نزار قباني, جامعة فيلادلفيا, الملكة الهاشمية الأردنية, (د.ت).

5- محمود عبد المجيد عمر, الإنزياح في شعر نزار قباني, (الأعمال الشعرية الكاملة الأولى أنموذجا)رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في للغة العربية, جامعة صلاح الدين, أربيل, إقليم كردستان, العراق, 1998.
6- Bitilis Eren universites isosyal bilimler enstitus, Journel of Bitiles Eren university Instute of sociel sciences, citt/volume:7, sayi/N:1, haziran2018.
7- Nurull kurt, Miran Ahmed Abu al Haya, Mohamed universtesi ilahiyat Fakltesi Dergisi, (2015) say:6 Salem,

المجلات :

1- أوبيرة هدى, مصطلح الشعرية كنظرية جديدة لبناء الشعر العربي الحديث عند محمد بنيس, مجلة مقاليد, مخبر النقد ومصطلحاته للنشر والتوزيع, كلية الآداب واللغات, جامعة قاصدي مرباح, ورقلة, العدد السادس, جوان 2014.
2- جمال طالبي, الإيقاع الصوتي في قصيدة "بلقيس" لنزار قباني, مجلة إضاءات نقدية (فصلية محكمة), السنة الخامسة, العدد 17, آذار 2015م.

ملحق :

أولا : نبذة عن نزار قباني

أ/ حياته

ب/ أهم مؤلفاته (الشعرية والنثرية)

ثانيـــا : نبذة عن الديوان "قالت لي السمراء"

أ/ نموذج من قصائده

ب/ صورة نموذجية عن الديوان

1- نبذة عن نزار قباني :

هو نزار توفيق قباني، ولد في 21 آذار (مارس) عام 1923م، في دمشق، في حي مئذنة الشحم، عمل والده في صناعة الحلويات، وكان من الرجال الوطنيين في سوريا، درس نزار قباني في الكلية العلمية الوطنية حتى المرحلة الثانوية ،وأثناء فترة دراسته تأثر بمعلمه الشاعر؛ خليل مردم بك، وكان نزار واحد من الطلاب الأذكياء، فقد اهتم بالأدب والشعر العربي، في جامعة دمشق أكمل دراسته الجامعية في الحقوق، وتزوج نزار قباني من زهراء أقبيق، وأنجبت له؛ هدباء، وتوفيق الذي توفي في عام 1973م، وفي عام 1970م تزوج من سيدة عراقية إسمها 'بلقيس الراوي' وأنجبت له؛ زينب وعمر، وقتلت في تفجير للسفاره العراقية في بيروت في عام 1981م، وكتب لها قصيدة "بلقيس" والتي تعد من أجمل قصائد الرثاء في الشعر العربي المعاصر.

مؤلفات نزار قباني في الشعر :

صدر أول ديوان له عام 1944 ميلادي بعنوان "قالت لي السمراء"، أصدر نحو 36 ديوان شعري، أسس دار نشر في بيروت لنشر اعماله، عُرف عنه أنه شاعر الحب، ولكنه دخل في معارك سياسية كثيرة منها؛ (هوامش على دفتر النكسة، وخبز وحشيش، وقمر)، حتى منعت أشعاره في الوطن العربي بعد كتابته لديوان "هوامش على دفتر النكسة" عاش آخر سنوات حياته في لندن بعد وفاه زوجته، ومات عام 1988م، ودفن في مسقط رأسه دمشق.

دواوين نزار قباني الشعرية :

اســـــم الديـــــــوان	تاريـــــــخ النشـــــــــر (ميلادي)
1- قالت لي السمراء	1944
2- طفولة النهد	1948
3- سامبا	1949
4- أنت لي	1950
5- قصائد	1956
6- حبيبتي	1961
7- الرسم بالكلمات	1966
8- يوميات امرأة لا مبالية	1968
9- قصائد متوحشة	1970
10- كتاب الحب	1970
11- مئة رسالة حب	1970
12- أشعار خارجة عن القانون	1972
13- أحبك أحبك والبقية تأتي	1978
14- إلى بيروت الأنثى مع حبي	1978
15- كل عام وأنت حبيبتي	1978
16- أشهد أن امرأة إلا أنتي	1979
17- اليوميت السرية لبهية المصرية	1979
18- هكذا أكتب تاريخ النساء	1981
19- قاموس العاشقين	1981
20- قصيدة بلقيس	1982
21- الحب لا يقف على الضوء الأحمر	1985
22- أشعار مجنونة	1985
23- قصائد مغضوب عليها	1986
24- سيبقى الحب سيدي	1987
25- ثلاثية أطفال الحجارة	1988
26- الأوراق السرية لعاشق قرمطي	1988
27- السيرة الذاتية لياف عربي	1988
28- تزوجتك أيتها الحرية	1988
29- الكبريت في يدي ودولاتكم من ورق	1989

30- لا غالب إلا الحب	1991
31- هل تسمعين صهيل أحزاني	1991
32- هوامش على الهوامش	1992
33- أنا رجل واحد وأنت قبيلة من النساء	1994 1995
34- خمسون عاما في مديح النساء	2008
35- تنويعات نزارية على مقام العشق	
36- أبجدية الياسمين	

مؤلفات نزار قباني في النثر :

- ❖ قصتي مع الشعر (سيرة ذاتية)
- ❖ من أوراقي المجهولة(سيرة ذاتية ثانية)
- ❖ ما هو الشعر ؟
- ❖ والكلمات تعرف الغضب
- ❖ عن الشعري والجنس والثورة
- ❖ الشعر قنديل أخضر
- ❖ العصافير لا تطلب تأشيرة الدخول
- ❖ لعبت بإتقان وها هي مفاتيحي
- ❖ المرأه في شعري وفي حياتي
- ❖ بيروت حرية لا تشيخ

- ❖ الكتابة عمل إنقلابي
- ❖ شيء من النثر

مؤلفات نزار قباني في المسرح :

مسرحية جمهورية جنونستان، لبنان سابقا، 1977م.

وفاة نزار قباني :

بعد رحيل زوجته بلقيس الذي أثر عليه كثيرا، قرر أن يسافر إلى لندن ليستقر فيها، وفي آخر سنوات حياته ظل يكتب العديد من القصائد الجميله أثناء تواجده في لندن، وحتى عندما بدأت تظهر عليه أعراض المشاكل الصحيه في القلب، وبقي هكذا حتى توفي نزار قباني في 30 نيسان أبريل لعام 1998م، وطلب في وصيته أن يدفن في دمشق، ودفن بجانب والده توفيق قباني وإبنه توفيق نزار قباني.

صورة نموذجية عن الديوان :

الفهـــــرس

الفهـــرس

المقدمة أ

مدخل : القاموس الشعري لنزار قباني

1- المعجم اللغوي في شعر نزار قباني 4

أ- معجم الحب والغزل 4

ب- المعجم الثوري والسياسي 9

2- السمات اللغوية في شعره 15

أ- ظاهرة التكرار 15

ب- الإنزياح اللغوي 19

ج- الإنزياح التركيبي 22

الفصل الأول : اللغة الشعرية حقولها المفاهمية وبعدها الجمالي من المنظور الحداثي

أولا : الحقوول المفاهمية للغة الشعرية 27

أ- ضبط المفاهيم 27

1- مفهوم اللغـــــة 27

2- مفهوم الشعرية 29

ب- أفق الشعرية الحداثية من منظورها الغربي والعربي 32

1- الشعرية عند الغرب 32

2- الشعرية عند العرب 44

ثانيا : الأسس الجمالية لآليات التشكيل الشعري 60

أ- شعرية اللغة الشعرية 60

ب- النسيج الإيقاعي 65
1- الموسيقى الخارجية 65
2- الموسيقى الداخلية 67

ج- الصورة الشعرية ودلالاتها في القصيدة 69

1- التشبيهات 70
2- الإستعارات 71
3- الكنايات 72

الفصل الثاني : مقاربة تطبيقية.. التطبيق على ديوان نزار قباني "قالت لي السمراء"

أولا : شعرية اللغة في ديوان نزار قباني 79

أ- السمات الجمالية في لغة الديوان 79
ب- الموسيقى التعبيرية في الديوان 98
ج- الموسيقى التركيبية في الديوان 111

ثانيا : الصورة الشعرية ودلالاتها في الديوان 117

أ- الإنزياح الدلالي 117
ب- الإنزياح التركيبي 127

خاتمة 140

قائمة المصادر والمراجع 144

ملحق 150

الفهرس 156