جامعة المنصورة
كليـة الآداب

البنية الأسلوبية في قصيدة نزار قباني
(القصيدة المتوحشة)

إعـــداد
د. حنان سعادات عودة
مدرس بقسم اللغة العربية
مركز اللغات-الجامعة الهاشمية

مجـلة كلـية الآداب – جامعـة المنصـورة
العدد الثانى والسبعون – يناير ٢٠٢٣

البنية الأسلوبية في قصيدة نزار قباني
(القصيدة المتوحشة)

د. حنان سعادات عودة

مدرس بقسم اللغة العربية – مركز اللغات

الجامعة الهاشمية

ملخص البحث

يسعي هذا البحث إلى دراسة القصيدة المتوحشة " أحبيني بلا عقد " لنزار قباني دراسة أسلوبية في ضوء الدراسات اللسانية المعاصرة. حيث شهدت الدراسات اللغوية في العقدين الأخيرين من القرن الماضي تطورات على قدر كبير من الأهمية، رافقها دعوة العلماء إلى ضرورة إعادة الصلة فيما بين اللغة والدراسة الأدبية؛ بعد قطيعة كبيرة جداً، ولقد كان أهم مظهر من مظاهر التطور هو مولد نظرية نحو النص، التي تمكن أعلامها من إعادة الصلة فيما بين اللغة وواحد من أعظم تجلياتها وهو النص.

فحاولت تحليل هذه القصيدة تحليلا أسلوبيا عن طريق مراعاة التفاعل والترابط بين جسد النص بأجزائه من ناحية، ومدلولاته المتنوعة من ناحية ثانية، وكذلك مراعاة التفاعل بين المبدع والمتلقي من خلال مراعاة المقام الذي يشغل جزءًا لا بأس به من اهتمام نحو النص.

فتجاوزت التقابل المتفاصل بين الموضوع والمنهج، والاجتهاد في تمثل المنهج من جهة واستثماره في التطبيق من جهة أخرى، وسعيت إلى إبراز أثر القدرات الخطابية في بناء القواعد النصية التي تمنح النص التماسك والمقبولية، ذلك من خلال إثبات أن الروابط التركيبية لها أثر كبير في اتساق النص وفك رموزه وفهمه، وبحثها يشكل هدفاً مهماً من أهداف نحو النص، وأنَّها مبنية بحسب توجهات الخطاب.

Abstract:

This research seeks to study the savage poem "Love me without a contract" by Nizar Qabbani, a stylistic study in the light of contemporary linguistic studies. In the last two decades of the last century, linguistic studies witnessed developments of great importance, accompanied by the call of scholars to the need to restore the link between language and literary study; After a very big break, and the most important aspect of development was the birth of a theory towards text, whose flags were able to restore the link between language and one of its greatest manifestations, which is the tex. I tried to analyze this poem stylistically by taking into account the interaction and interdependence between the body of the text and its parts on the one hand, and its various connotations on the other hand, as well as taking into account the interaction between the creator and the recipient by taking into account the place that occupies a good part of the interest towards the text .I went beyond the interplay between the subject and the curriculum, and the diligence in representing the curriculum on the one hand and investing it in the application on the other hand, and I sought to highlight the impact of rhetorical abilities in building textual rules that give the text coherence and acceptability, by proving that synthetic links have a significant impact on the consistency of the text and its decoding. Its symbols, understanding, and research constitute an important goal towards the text and they are built according to the discourse orientations.

المقدمـــة :

ثمة علاقة بين المفهوم والمصطلح، وهذه العلاقة تشبه تماماً علاقة الدوال بمدلولاتها، فالمصطلح دال اصطلح عليه من لدن فريق من أهل الاختصاص؛ ليدل على مضمون معين، بحيث يُستحضر هذا المضمون بمجرد إطلاق المصطلح، والمصطلح ضرورة من ضرورات المنهج العلمي،وهو اللغة المشتركة بين المشتغلين في كل حقل من حقول المعرفة. ووجود المفهوم سابق على وجود المصطلح من حيث النشأة والتكوين؛ ولهذا فإنَّ تأصيل المصطلحات يتطلب عودة إلى المفاهيم، وهذا لا يعني بالضرورة وجود

صدى مفاهيمي في تراث كل علم من العلوم لكل المصطلحات المستجدة في هذه العلوم[١].فالأمر مختلف من علم لآخر ومن فن لآخر، فثمة علوم وفنون ومعارف ساهم سلفنا الصالح فيها مساهمات مثمرة تستحق التوقف عندها، وثمة علوم ومعارف لم يكن لهم سابق عهد بها، ولهذا فهي وليدة الزمن الحاضر الذي أنبتها والبيئة التي احتضنتها. وبمعنى آخر ليس لكل المصطلحات ما يربطها بالماضي. غير أن المصطلحية تستفز الدارس عادة للبحث في الإطار المفاهيمي لظاهرة من الظواهر أو علم من العلوم، وأحياناً يساهم هذا البحث في تأصيل المصطلح. ومعرفة المصطلح مفتاح من أهم مفاتيح الولوج إلى أي علم، وإن كان قدماؤنا قد قالوا: "لا مُشاحَّة في الاصطلاح"، ثم كان أن ذهب هذا القول عندهم مذهب المثل؛ فالناظر في هذا العصر يرى مشاحَّات كثير غدت قضية المصطلح إحدى مشكلات العمل النقدي التي كثيراً ما تصدم الناقد الأدبي المختص[٢]. فنمو الفكر وتطوره واتساع رقعة المعارف، واكتشاف حقائق جديدة كل ذلك من دواعي انبثاق مصطلحات جديدة .

ماهية الأسلوب لغة واصطلاحا :

أولا : (المفهوم اللغوي) :

الأسلوب:" ويقال للسطر من النخيل:أسلوب، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، والأسلوب الطريق، والوجه، والمذهب"[٣]. ويورد ابن منظور لفظة الأسلوب بالضم فيقول[٤]:" يقال أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه، وإن أنفه لفي أسلوب إذا كان متكبرا". ويعرف ابن خلدون الأسلوب في بقوله:" عبارة عن المنوال الذي تنسج فيه التراكيب أو القالب الذي تفرغ فيه"[٥]

ثانيا : المفهوم الاصطلاحي :

يعرف الأسلوب أنه الطريقة التي يستعملها الكاتب في التعبير عن موقفه ، والإبانة عن شخصيته الأدبية المتميزة عن سواها، إذ يختار المفردات ويصوغ العبارات ، ويأتي بالمجاز والإيقاع ، ذلك قصد التعبير عن قناعاته ووجدانياته، والقصد من إيراد الكلام في نسق معين هو التأثير في المتلقي الذي سيشارك المرسل أفكاره بعد إقتناعه بالفكرة والأسلوب. ويعرف بيار جيرو الأسلوب بأنه :" الطريقة في

---

[١]) انظر :إبراهيم عبد الجواد:الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث،ص٨-١٠،وانظر :رجاء عيد:البحث الأسلوبي معاصرة وتراث،منشأة المعارف،الاسكندية،١٩٩٣م،ص٢٦،وانظر :هنري بليتش:البلاغة والأسلوبية،ص٥٦.

[٢]) انظر :أحمد محمد ويس:الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ،بيروت،ط١، ٢٠٠٥م،ص٢٩.

[٣])ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت ١٩٩٤م، مادة "س ل ب"

[٤])ابن خلدون، المقدمة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط٤، ، د. ت، ص ٥٧٠-٥٧١.

[٥])انظر: أحمد الشايب، الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الإنشائية ، مكتبة النهضة المصرية، ط٦، ١٩٦٦، ص٤٠.

الكتابة وهو استخدام الكاتب لأدوات تعبيرية من أجل غايات أدبية". فالأسلوب يمكنه أن يتحقق ويظهر عندما يتجاوز المرسل دائرة الإبلاغ إلى دائرة التأثير والانفعال.

أما جان كوهين فيرى أن الأسلوب نوع من المجاوزة الفردية أو هو طريقة في الكتابة تكون خاصة بمؤلف واحد[٦].

فالأسلوب إذن طريقة الكاتب في التعبير عن موقف ما، وتتم الإبانة من خلال هذا الموقف عن الشخصية الأدبية لهذا الكاتب المنشئ وتفردها عن سواها في اختيار المفردات وتأليفها وصياغة العبارات ونظمها. فالموقف الواحد يمكنه أن يفرز عدة أساليب معبرة عنه يترجم كل أسلوب عقلية صاحبه وقناعاته ونظرته إلى الحياة ؛ ليصوغها في قوالب لغوية تعكس تلك الفلسفات الحياتية. ويغدو الأسلوب بناءً على ذلك الكيفية التي يستعمل فيها المبدع اللغة استعمالاً خاصاً وهذا الاستعمال الخاص يتطابق مع التقليد القديم الذي يضع البلاغة في مواجهة القواعد باعتبار الأسلوبية بلاغة حديثة.

إن هذا التميز في اللغة والأسلوب الذي تبحث عنه الأسلوبية غالبا ما يتحقق عن طريق خرق القواعد المعروفة للنظام اللغوي العادي...في مستوياته الصوتية أو الصرفية أو التركيبية أو الدلالية . فشعرية الكاتب كما يرى كثير من علماء الأسلوب تتأتى من الشيء غير المتوقع. والذي يخلق في النفس المفاجأة والإعجاب؛ لأن النفس البشرية عادة ما تطرب للأشكال غير الاعتيادية ، ذلك أن الشكل المعتاد والمألوف بحكم تكرره وانكشاف أسراره يزول عنه التأثير في المتلقي لتصبح عملية استقباله فعلا آليا خاليا من أي إحساس نفسي شعوري. ومن الطبيعي أن تتعدد المصطلحات والمفاهيم كلما اتسع التفكير وتطور في علم لم ينضج تماماً بعد.فكلما طرق الفكر منطقة بكر وحاصرها سعياً لاستيعابها وإخضاعها لسلطته برزت الحاجة إلى مصطلحات جديدة،تستوعب هذه الحركية،وتكون علامة دالة عليها،وهكذا تظل حركة الفكر دائمة ومستمرة في اتجاهات متكاملة.أمَّا ما يبدو من تعددية في المفاهيم فذلك من باب اتجاهات هذا العلم التي يكمل بعضها بعضاً.وهي تتضافر فيما بينها لتحقيق المفهوم الشامل لعلم الأسلوب[٧]،وذلك مصدر غنى وثراء لها في نهاية الأمر.فالأساس واحد "ويتمثل هذا الأساس في موقف من المعيار،والمعيار بطبيعته متغير ومتعدد فكان لا بد من أن تتعدد الاتجاهات والمفاهيم الأسلوبية تبعاً لذلك. فمفهوم الأسلوب مفهوم واسع جداً ومتنوع ومتشعب تشعب المصطلحات التي تناولته،فالاتجاهات الأسلوبية تنمو كل يوم،وهذه الاتجاهات لا تصدر عن مصدرٍ عن واحد،بل إنَّها تتناول جميع مستويات اللغة في تحققها الكلامي عبر إنجازاتٍ فردية ،فثمة أسلوبية[٨] الصوت وأسلوبية الصورة وأسلوبية التركيب والأسلوبية المعجميّة، وضمن كل نوع من هذه الأنواع تتدافع مفاهيم متعددة، بعضها يبحث في التكرار وبعضها

---

[٦])بيار جيرو، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت، د. ت، ص٣٤-٣٧.

[٧]) انظر :أماني سليمان،الأسلوبية والصوفية،دار مجدلاوي،عمان ط١، ٢٠٠٢م،ص٢٩.

[٨]) انظر :أحمد محمد ويس:المرجع السابق، ص٢٩.

يبحث في القواعد التركيبية الثانوية والفرعية ،وبعضها يبحث في نوعية الأساليب المستخدمة في النص، بين الخبر والإنشاء[٩].

وينبع اتساع مفهوم الأسلوب من عدم اختصاصه بمستوى لغوي معين أو حقل معرفي محدد. ولعل الراصد المتتبع للكتَّاب الذين أصلوا للأسلوبية والأسلوب ابتداءً من أحمد الشايب، والخولي، ومروراً بصلاح فضل،وعدنان بن ذريل، ومنذر عياشي في ترجمته "لبير جيرو" وسعد مصلوح، ومحمد عبد المطلب، وعبد السلام المسدي، وشكري عياد، ومحمد الهادي الطرابلسي...إلخ.لا يجد واحداً من هؤلاء يخلص مفهوم الأسلوب للدرس الأدبي فحسب، وإن كان بعضهم قد أشار إلى أن حقل الدراسات الأدبية هو الميدان المفضل للدراسات الأسلوبية، فالأسلوبية في توجهاتها العامة صالحة لدراسة اللغة عبر تشكلاتها المختلفة الأدبية وغير الأدبية ،الأمر الذي يعني وجود أساليب غير أدبية.

ولعل السبب أيضاً في تعدد المفاهيم والمصطلحات أن الأسلوبية حركة مباطنة للإبداع وموازية له،تستهدف باستمرار العناصر اللغوية النشطة فيه، ذات الفعالية الجمالية، وتمييزها من العناصر غير النشطة، وتقسيم العناصر اللغوية في النص إلى نشطة وغير نشطة، ليس تقسيماً مطلقاً هكذا، بل هو تقسيم افتراضي تحدد واقعيته السياقات التي تحتضنه، فيكتسب منها هذه الصفة أو تلك. وأشير هاهنا إلى أن السياق وإن بدا متسماً بقدرٍ من الثبات النسبي خارج إطار التعبير الإبداعي والشعري، فإنَّه في إطار العملية الإبداعية يغدو متحركاً قابلاً للتشكل بأكثر من مظهر، فهو في إطار التواصل اللغوي التداولي يستمد وجوده من قيم المجتمع . فالأسلوبية هي التي تدرس طبيعة التشكيل اللغوي التركيبي الذي يحمل الخطاب مستخدمة الوصف والتحليل في آن واحد ولا ينبغي أن يؤسس على ما سبق من قول العودة ثانية لإشكالية اللفظ والمعنى. وباختصار عن كل ما هو معياري مجرد من الأثر الأسلوبي الذي يستحوذ على اهتمام المتلقي، سواءً أكانت هذه المعيارية معجمية أو تركيبية أو دلالية. ومن ثم فإنَّ مفهوم الأسلوب ليس مفهوماً مضطرباً أو متضارباً كما زعم بعض الدارسين، بل هو مفهوم متسق مع المنطلقات الأساسية التي ارتضاها علماء الأسلوب، ومنسجم مع مبادئه النظرية العامة التي قام عليها

وعلم الأسلوب العام يدرس جميع أشكال التعبير اللغوي، أمَّا الخصائص الأسلوبية في الأداء الكلامي لشخص معين فهي من اختصاص الأسلوبية التعبيرية التي تقوم على إبراز دور العلامات التي تربط بين الشكل اللغوي والتعبير الوجداني المتضمن فيه، تلك التي تتحدد وظيفتها في البحث عن البنى اللغوية ،ووظائفها داخل النظام اللغوي المنبثقة عنه، فمعرفة الإمكانات ذات الأثر الأسلوبي في لغة شخص ما ،اتجاه أسلوبي قائم برأسه، ويأتي هذا الاتجاه صور عدة، منها ما هو نفسي يعكس علاقة التطابق بين

[٩]) انظر :يوسف أبو العدوس:البلاغة والأسلوبية،الأهلية للنشر والتاوزيع،ط١، ١٩٩٩م،ص١٦١.

الأسلوب وصاحبه، ومنها ما هو وظيفي يقيم التحليل على أساس السياق، ومنها ما هو إحصائي[١٠].

وكل اتجاه من الاتجاهات السابقة يسعى انطلاقاً من تصوره الخاص للبحث عن حقيقة الأسلوب. ولعل الصورة الآن باتت أكثر وضوحاً، فتوجهات علم الأسلوب متنوعة ، فمنها ما هو عام يتسع مجاله لمقاربة شتى أنواع التعبير اللساني، ومنها ما هو مختص بالنظر في نوعٍ بعينه من أنواع التعبير، ناهيك عن أن الثاني يشمل كلاً من الاتجاهات التالية: الإحصائية، والبلاغية ،والمقارنة، والبنيوية، والتضافرية، ومهما يكن من أمر هذا التعدد والتنوع في الاتجاهات الأسلوبية، فإنَّها تشترك جميعاً في أمرٍ واحد[١١] .

ولعل الأمر المشترك بينها أنَّها تعني بشكل ما من أشكال التحليل اللغوي لبنية النص[١٢].فالأسلوب ماثل في كل نص مادته اللغة، مهما كان نوع هذا النص أو جنسه، فالأسلوبية سمة وجودية ملازمة للنص. لكن الأسلوبية المطلوبة في النص هي الأسلوبية المحققة للأثر، وغالباً ما يقترن الأثر بالانزياح، لذا صار الانزياح هو المساحة الحميمة من أسلوبية الشعر التي تحقق شعريته وهذا هو جوهر الأمر.

إنَّ تعدد الاتجاهات الأسلوبية لا يعني تصدع المفهوم العام للأسلوبية بقدر ما يعني أن هذه الاتجاهات تتضافر فيما بينها عند تحليل النصوص الأدبية، وتتكامل بشكل واضح في الممارسات التطبيقية وتتناغم في سبيل خدمة التحليل الأسلوبي للنص الأدبي[١٣].

ولمَّا كان علم الأسلوب يطمح إلى التشبه بعلم اللغة الذي خرج من تحت عباءته، فقد حرص المبشرون الأوائل بمولده على أن يكون له نفس المستويات التي لعلم اللغة. وعلى هذا الأساس كان على علم الأسلوب أن يميز بين مستويات ثلاثة هي[١٤]:أسلوبيات الصوت،والمعجم ، والتركيب ،بالإضافة إلى أسلوبيات الصورة وأسلوبيات الجملة.

وهذه المستويات صارت اتجاهات أسلوبية فيما بعد، تعمل في سياق تناغمي من أجل الكشف عن جماليات النص، فقد يظهر مستوى معين بشكل لافت ويتوازى آخر، فليلتقط الباحث الأسلوبي المستوى الأبرز قبل غيره، لكنها تظل جميعها مهمة، فكل واحد من هذه المستويات مطلوب في مرحلة معينة من مراحل التحليل، ويظل المحلل الأسلوبي في رحلته مع النص راغباً في الكشف عن جميع مستوياته واحداً بعد الآخر.

---

[١٠]) انظر :إبراهيم عبد الجواد:الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث،ص٨-١٠،وانظر:رجاء عيد:البحث الأسلوبي معاصرة وتراث،ص٢٦.

[١١]) انظر :يوسف أبو العدوس:البلاغة والأسلوبية،مرجع سابق،ص١٦١.

[١٢]) انظر :عبد السلام المسدي:الأسلوب والأسلوبية،مرجع سابق،ص٩٢، وانظر :خيرة حمرة العين:شعرية الانزياح،مرجع سابق،ص١٤٢.

[١٣]) انظر :إبراهيم عبد الجواد:مرجع سابق،ص٢٠١.

[١٤]) انظر :ستيفن أولمان،اتجاهات البحث الأسلوبي،ترجمة شكري عياد،دار أصدقاء الكتاب،ط٢، ١٩٩٦م،ص٩٦-٩٧.

ففي المرحلة الأولى يحتاج المحلل إلى فهم واستيعاب لغوي للنص، ومن ثم فهو مضطر للاعتماد على علم النحو في تحديد العلاقات التي تربط أجزاء الكلم بعضها ببعض، كالوصفية، والإضافية ، والحالية، وعلاقات الإسناد بين الفعل والفاعل والمبتدأ والخبر...وما يتخلل هذه العلاقات من انزياحات كالتقديم والتأخير، والحذف ، والفصل، والوصل، وكل ذلك يقدمه لنا علم النحو المعياري[١٥]. وإذا كان الأمر كذلك فإنَّ فكرة الاختزال تعني الاستقراء الواسع، ومن ثم استخلاص أكبر قدر ممكن من المؤثرات الأسلوبية وأساليب تشكيلها، وصياغتها في نماذج مجردة، تتخذ طابعاً يصلح للتعميم المؤقت، وهذه النماذج لا تكون بالضرورة ذا وجه واحد نحوي أو صرفي أو دلالي، بل ربما تكون كل هذه الأشياء معاً، وفي النهاية لن تكون هذه النماذج إلاَّ مساحة بسيطة من الجسم اللغوي المجرد. كما أنَّها لن تكون صالحةً على الإطلاق، فهي بحاجة لإمدادها بعناصر جديدة مستمدة من الواقع الإبداعي وملاحقة له، وقادرة على اختزاله في نماذج مجردة، وهياكل عامة قابلة لملء فراغها الداخلي بعناصر متجددة تجدد الإبداع نفسه. ولهذا "فإنَّ مجموعة القواعد التي يمكن استخلاصها من أكبر قدر ممكن من الإنجازات الكلامية في لغة ما بوصفها خصائص مشتركة بين الاستعمالات اللغوية منوطة باللسانيات الإحصائية[١٦]،بينما رصد ما يتحقق من هذه الإمكانات العامة في نص أو مجموعة نصوص هو ما تسعى إليه الأسلوبية الإحصائية.

ولا بد من الاعتراف بأن لكل عصرٍ بلاغته، وأدواته التعبيرية، وفي هذا الصدد يقول يوسف أبو العدوس[١٧]:"ولسنا هنا نحاول أن نقارن بين البلاغة العربية القديمة والأسلوبية المعاصرة، لننعى على الأولى ذبولها وجفافها، ونحمد من الأخرى رونقها وبهاءها، فهذه المحاولة لن تكون إلاَّ نوعاً من الطيش، ولا نحاول أن نبحث عن الأمور المشتركة بين العلمين، أو أن نبالغ كثيراً في هذا المنحى فنجزم مثلاً: ليس من شكٍ في أن الأسلوبية المعاصرة لا تكاد تختلف في كثير عن نظرية النظم العربية التي وضع أصولها الإمام عبد القاهر الجرجاني. إنَّ غاية ما ننشده ههنا هو أن نحدد الأسباب التي تدعو إلى إلغاء البلاغة التقليدية، وأن نتبيَّن مدى المواءمة بين مثل هذه الدعوات والأسباب التي تستند إليها؛ لأن مثل هذه المواءمة مفقودة في بعض الحالات". فما علم الأسلوب إلا تطور لعلوم البلاغة من عصرٍ لآخر، فكثير من مفردات العلوم تتلاشى لتحل محلها مفردات أخرى، ولعلّ إطلالة بسيطة على مباحث علم البديع عند أعلمه البارزين في مراحل تاريخية مختلفة تؤكد ذلك، وكذلك الحال في علم البيان وعلم المعاني.

والنقد الأسلوبي هو دراسة في النص الأدبي بين شكله اللساني من جانب وشكله الجمالي الكلي من جانب آخر، إذ لابد من علاقة مفترضة بين الشكلين اللساني والجمالي ؛ فالتحليل أو الوصف اللساني يعد

---

[١٥]) انظر :شكري عياد:مدخل إلى علم الأسلوب ،دار العلوم للطباعة والنشر ،الرياض،ط١، ١٩٨٢م،،ص٣٥.

[١٦]) انظر :سعد مصلوح: الأسلوب،دراسة إحصائية لغوية،عالم الكتب ،القاهرة،ط٣، ١٩٩١م،،ص٢٥.

[١٧]) يوسف أبو العدوس:البلاغة والأسلوبية،مرجع سابق،ص١٧٠.

–هنا– ضرورة لأي بيان مقنع حول الشكل الجمالي، وأن يكون متوافقا معه، فالملاحظات اللسانية ينبغي أن تتوافق والتصور النقدي حول الشبكة اللسانية للنص بمستوياته النحوية والدلالية والصوتية والسياقية[١٨].

هنا يكمن منزلق الدراسة الأسلوبية التي قد تتحول إلى محض ملاحظات عابرة إن هي أخفقت في رصد تلك العلاقة القارة بين التحليل الأسلوبي والحكم النقدي، هنا لابد من النظر في الطريقة أو النظرية التي يتبناها الناقد الأسلوبي في التحليل اللساني، كذلك النظر في الوسائل الخاصة التي من شأنها تشذيب التحليل، وبعبارة أخرى فصل جوانب اللغة في الشبكة النصية[١٩]، ومن ثم تأتي الخطوة الأساسية والتي هي إدماج الشكل اللساني بالتقييم الجمالي الصادر هو ماهية النص الأدبي، غير أن الدرس اللساني يؤكد أن النقد الأسلوبي لا يلتزم نظرية بعينها كإطار للتحليل، إذ بوسع الناقد الأسلوبي أن يتنبى أية نظرية تمكنه من تحقيق الحقائق اللسانية التي يرغب في مناقشتها.

فالبحث الأسلوبي يتخذ بالأساس لغة النص مدخلا رئيسيا له إذ تتفق كل الاتجاهات الأسلوبية على أن المدخل في أية دراسة أسلوبية ينبغي أن يكون لغويا ، فالأسلوبية تعني دراسة نص الخطاب الأدبي من منطلق لغوي. فالشكل موضوع مهم في الدراسات البنائية الحديثة، وما الأدب إلا عناصر تتضافر لتخلق الجمال، وما اللغة إلا الظاهرة الشكلية الوحيدة التي تتيح لنا أن نتعرف على الأدب الذي لا يتحقق إلا بها وفيها.

فالمحلل الأسلوبي يجب عليه أن يبقى وبقوة في وسط الأشكال والمكونات اللغوية والكلامية الإيحائية، فتلك هي المادة التي يجب دراستها كما يرى جورج مولينييه[٢٠]. فالأسلوبية تدرس كل ملمح من ملامح النص اللغوية؛ من أصوات وصيغ صرفية وتراكيب وكلمات وصور، فتستفيد من علم الأصوات والصرف والنحو والدلالة والمعجم والبلاغة والقوافي وذلك للكشف عن جميع سمات الأسلوب في نص معين.

البنية الأسلوبية في قصيدة نزار قباني (القصيدة المتوحشة):

تناولت دراسات نقدية متعددة قصائد نزار قباني بحثا وتحليلا ونقدا حتى أصبح نزار محور اهتمام الكثير من الأدباء والمثقفين، ولعل هذا يعود إلى تميز نزار بالحداثة الشعرية والمعاصرة الصارخة لكل مستجدات الثقافة ولا سيما مناصرته للحرية في الشعر وفي الحياة بشكل عام، وفي قضايا المرأة بشكل خاص. وقد ركزت الدراسات في معظمها على أهمية المرأة بالنسبة لنزار وجرأته الظاهرة في تناول قضايا المرأة وعلاقتها بالرجل حتى ألقت الأضواء على المواضيع التي تحدث بها نزار عن المرأة في كل علاقاتها في الحب وفي الكراهية، وفي الجنس حتى عن أبسط حيثيات المرأة في طريقة حركاتها وتعبيراتها

---

[١٨])انظر: المرجع السابق، ص٨٠.

[١٩]) المرجع نفسه، ص٨١.

[٢٠])انظر: صلاح فضل: علم الأسلوب، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩٨،ص٥، وانظر: ريمون الطحان ، الألسنية العربية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٢، ١٩٨١، ج٢، ص١١٦.

على اعتبار هذا الأسلوب جديد، حديث لم يسبق أن اتبعه غيره من الشعراء. لذلك حاولت في هذه الدراسة الأسلوبية أن أحلل أسلوب نزار، وأسلوبه الشعري من قضية الحب بشكل عام والمرأة بشكل خاص تحليلا بنويا أسلوبيا فعرجت إلى تناول بنية الأسلوب الإيقاعية في قصيدة نزار وأهميتها في تقوية المعنى وإثارة المشاعر واتقادها بتكرار ألفاظ شعرية؛ لأستكشف من خلالها شخصية نزار الحقيقية وأستشف حقائق نفسيته وشخصيته تجاه المرأة، ولا سيما أنه لقب بشاعر المرأة؛ لذا فقد ركزت الدراسة على لغة الشاعر، وألفاظه، وماهية هذه الألفاظ، وما تحويه من أفعال، ونوعها وما دلالتها، وأهميتها في استظهار اللمحات المعنوية التي تضيف معنى أو تُخفته وتحقق معنى آخر بناء على ما تفرضه علينا الدراسات اللسانية الأسلوبية الحديثة.

أولا : الإيقاع في قصيدة نزار:

يعدّ مدخل الإيقاع من أهم مداخل النص الفنية ، فهو الوسيلة التي تجعل اللغة شعرا و العنصر الوحيد القارّ الذي لا بُدّ من الانطلاق منه و الرجوعِ إليه.

و يُبنى الإيقاع الشعري من عنصرين أساسين: **أولهما** موجود في النص ، و نعني به **الأصوت** بمعناها الواسع (الوزن ، و القافية، و التكرار بمختلف أشكاله: الأصوات المعزولة و ما يتعلق بها من نبر و تنغيم، و البنى الصرفية، و البنى التركيبية ، و الألفاظ ...). و **ثانيهما** خارجٌ عن النص، و هو **الإنشاد**، و نقصد به طريقةَ إلقاء الشاعر قصيدتَه. و هو عنصر مرتبطٌ أشدَّ الارتباط بالمقام؛ ذلك أن الخطاب الشعريّ ذو بُعدٍ تداوليّ يُنتج ليُتلقى.

في هذه المقاربة سأحاول التركيز على العناصر الآتية:

١ . دلالة العنوان .

٢ . دلالة الإيقاع الخارجي : سأقتصر على دلالة إيقاع القوافي.

٣ . دلالة الإيقاع الداخلي : و سأقتصر فيه على : دلالة تكرار اللفظ .

1 . دلالة العنوان : لقد حظي العنوان في أطروحات السيميائيين باهتمام خاص، فهو نص قائم بذاته، أما باقي المقاطع ما هي إلا تفريعات نصية تنبع من العنوان الأم، أي إن النص تفصيل و تفسير للعنوان، و بذلك يمكن عدّ العنوان نصا موازيا يختصر النص، و يرتبط معه ارتباطا عموديا. فالعلاقة بين العنوان – بوصفه متخيّلا شعريا –و النص ليست علاقة اعتباطية، إنها علاقة طبيعية منطقية ، علاقة انتماء دلالي إلى الحقل الدلالي الرئيس.

لقد وسم نزار قصيدته بـ "**القصيدة المتوحشة** ". و قد جاء العنوان جملة تتألف من مبتدأ محذوف خبرها موصوف باسم مؤنث، وهذا يندغم تماما مع مع التركيب اللغوي لفعل الأمر (**أحبيني**)، تلك المرأة التي تتلاشى وتضمحل وتنسحق أمام ذاكرته وتضيع في خطوط يده بل وتسحق على جسده ، لتصبح ملك يمينه وتنقاد لطواعيته . فنلاحظ انسجاما وطيدا ما بين عنوان القصيدة و مضمونها ، فما القصيدة إلا تلك

المرأة التي تتفجر شراسة وتوحشا ، فمرة يصفها كالزلزال وتارة كالموت وتارة أخرى كالذئب الجائع ، فأي امرأة تلك التي يخاطبها الشاعر، فربما تكون امرأة من مطر، أو أنثى من نار ودخان . هو يريد من أنثاه أن تتمرد على كل الأعراف والقوانين وأن تجمح بكل ما أوتيت من حب لتفيض به شوقا وحنينا؛ لتضيع في خطوط يده. مشهد صاخب في جموح الصوت الذكوري المسيطر على المشهد خاصة في استخدامه لفعل الأمر ، وهذا يتناسب تماما مع شخصية نزار.

فالحب الحقيقي عند نزار ذلك الذي يحرر الذات من ضغط القوى الأخلاقية التي تقيم السدود في وجه عمليات إشباع الغرائز، وهومشاركة فعالة تتم بين حريتين تمنح كل منهما نفسها للآخر بلا حساب.

٢- **دلالة الإيقاع الخارجي:** عنصرُ الإيقاع مرتبطٌ بحاسّة السّمع ، و قد لاحظ القدماءُ تلك الصّلةَ الوُثقى بين الشعر و الإيقاع ، فقال الجاحظ (255 هـ):" و العربُ تُقطِّع الألحانَ الموزونةَ على الأشعارِ الموزونةِ، فتضعُ موزونًا على موزون"[٢١]. كما ربط ابن فارس (395 هـ) بين الشعر و الإيقاع ، حيث يقول[٢٢]: " أهلُ العَروضِ مُجْمِعون عَلَى أنه لا فَرْقَ بَيْنَ صِناعة العَروضِ وصناعَة الإيقاع. إلاَّ أن صِناعةَ الإيقاعِ تَقسِم الزمانَ بالنَّغَم، و صناعةَ العروضِ تقسم الزمانَ بالحروف المسموعة".و لم يحدِ المحدثون من العرب أو الغربيين عن نهج القدماء، في نظرتهم إلى الإيقاع الشّعري، " فليس ثمّةَ خلافٌ على أن الشعرَ نشأ مُرتبطا بالغناء ، و من ثمّ فإنهما يصدران عن نبْع واحد، و هو الشعورُ بالوزنِ أو الإيقاع ". و قد عرّف "جيرارد مانلي هوبْكِنْز Hopkins Manley Gerard" البيت الشعري بأنه : " خطاب يُردّد بصفة كلّية أو جزئيّة الصورَ الصوتيّةَ نفسَها" و يقول جون كوين:[٢٣] " إن الوزن هو وسيلةٌ لجعل اللغة شعرا ، و ينبغي أن ندرسه على أنه كذلك"

أولا: دلالة إيقاع الوزن : يُعدُّ الوزنُ الإطارَ العامَّ للإيقاع الخارجي للقصيدة ، إلا أنّ القدماء ميّزوا بين العروض و القوافي ، فعدوهما علمين منفصلين ، على الرَّغم من صلةِ التكاملِ بينهما. و لعلّ السؤالَ الذي يطرح نفسه: هل هناك علاقةٌ بين الوزنِ العروضيّ و موضوعِ القصيدة ؟

لقد آمن القدماءُ بمناسبة الأوزانِ للأغراضِ الشّعرية ، فهذه تتنوّعُ بتنوُّع تلك ، و الوزنُ الذي قد يصلُح لهذا الغرضِ قد لا يصلح لذاك. و رائدهم في ذلك حازم القرطاجني(684 هـ) الذي يؤيّدُ مذهبَه هذا بأن شعراءَ اليونان كانوا يلتزمون لكُلّ غرضٍ وَزنًا يليق به ، ولا يتعدّونه فيه إلى غيره[٢٤].

---

[٢١]) الجاحظ ، البيان والتبيين ، تحق ، عبد السلام هارون ، دار الجيل ، بيروت ، (د ت) ، ج١ ، ص٣٨٥.

[٢٢]) ابن فارس، الصاحبي في فقه اللغة العربية و مسائلها و سنن العرب في كلامها دار الكتب العلمية ، علّق عليه أحمد حسن بسج ، بيروت، لبنان ، ط١ ، ١٩٩٥ ، ص ٢١٢.

[٢٣]) جون كوين ، النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر – اللغة العليا) ، ص ٧٤.

[٢٤]) حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحق ، محمد الحبيب بن الخوجة ، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية ، ١٩٦٦ ، ص٢٦٦.

لقد وزن نزار قباني هذه القصيدة على وزن بحر الوافر المبني من (مفاعلتن) . و هي تفعيلة سباعية تتردد أربع مراتٍ في البيت الخليلي التقليدي منتجة ثمانية وعشرين صوتا، كما أنها تتميز بمرونة تشكيلها وإيقاعها الموسيقي .

و قد اختار الشاعر (مفاعلتن) مادةً أولية لبنائه الإيقاعي ، و لم يلتزم بعددها في السطر وفق النموذج الخليلي، بل جعلها تتشكل بحرية ، منسجمة مع رؤيته التمرد على كل ما من شأنه أن يقيد عالمه المتحرر من كل الأعراف والقيود . و مع ذلك كان في النص انسجام إيقاعي ناتجٌ عن قدرة الشاعر العجيبة على التشكيل الإيقاعي. فقد جاءت موزعة على أسطر القصيدة بشكل جمالي فني يتناغم مع عصف هذه القصيدة واجتياحها لكل القيود. إن اختيار الشاعر تفعيلة الوافر تصوير للحالة النفسية المضطربة له وكأنه يتأمل أن يحظى بمن يحب وأن تتوافر بكل مشاعرها وأحاسيسها وجسدها وروحها لتكون بين يدي قلبه . أما القوافي سواء المتتالية منها والمتباعدة فأدت وظائف إيحائية وتعبيرية وجمالية عن طريق تكرارها لتحدث أثرا صوتيا يبعث في النفس شعورا بالتناغم مع الجرس الموسيقي للأبيات.

لقد أحكم الشاعر قوافيه ووزعها توزيعا منسجما مع معاني القصيدة بحيث جعل السامع يستمتع بكل قافية قبل أن ينتقل إلى قافية مغايرة؛ لتضفي على النفس الشعري نوعا من الاستحسان والابتعاد عن الرتابة الموسيقية أو الإيقاعية المنفرة للأذن التي تسببها القافية كثيرة التكرار، كما أنها من ناحية أخرى تعمل على التماسك الإيقاعي للقصيدة وربط أجزائها بعضها ببعض ، كما تساعد على إبقاء الإيقاع النغمي في تنام واتصال مستمر من أول القصيدة إلى آخرها ، لتبقى الأذن في اشتياق لها فإذا صادفتها من جديد استمتعت بها فلا يشعر القارئ بانقطاع النغم وتفككه بين مقطع شعري وآخر، وتنوع القوافي يحقق وظيفة إيقاعية حيث يساعد في خلق سلالم موسيقية متنوعة تزيل عن السامع رتابة الإيقاع الواحد المنتظم .

في مقطعه الأول يقول:

أحبيني .. بلا عقد
وضيعي في خطوط يدي
أحبيني.. لأسبوع.. لأيام.. لساعات
فلست أنا الذي يهتم بالأبد
أنا تشرين.. شهر الريح.. والأمطار.. والبرد
أنا تشرين.. فانسحقي
كصاعقة على جسدي

تطل علينا قافية الدال بكل دلالها وكبريائها التي تندغم مع الأنا النرجسية الشاعرية النزارية، حين يطغى فعل الأمر (أحبيني) على بناء القصيدة ، لتدلل على رغبة الشاعر الجامحة إلى تخلي تلك المرأة عن

عقدها وتزمتها لتتلاشى في خيوط يده فتصبح ملك يمينه وطوعه وكأنها جارية ، بل ويؤكد عليها أن تنسحق كالصاعقة على جسده ، ثم تتلاشى وكأنها لم تكن ، ويتكرس عميق هذا المعنى عندما يطلب منها أن تحبه لزمن محدد لأسبوع ...لأيام ....لساعات ، فحبه غير أبدي لأنه متقلب تقلب تشرين شهر الريح والأمطار والبرد ...شهر الخريف؛ فللخريف عند قباني ميزة لا يأخذها غيره من الفصول، لذلك نراه يستعجل الصيف بالرحيل، فالصيف عنده جفاء وفتور، ففي هذا المقطع تسيطر أنا الذكورية بعمق على شتات القصيدة وتضمحل تلك المرأة في تلك الأنا التي تكررت ثلاث مرات في هذا المقطع .

ثم يتلاقفنا المقطع الثاني فيقول نزار:

أحبيني.. بكل توحّش التتر
بكل حرارة الأدغال.. كل شراسة المطر
ولا تبقي.. ولا تذري
ولا تتحضري أبداً..
فقد سقطت على شفتيك كل حضارة الحضر..
أحبيني.. كزلزال.. كموت غير منتظر..
وخلّي نهدكِ المعجون بالكبريت والشرر..
يهاجمني.. كذئب جائع خطِر..
وينهشني.. ويضربني كما الأمطار.. تضرب ساحل الجزر
أنا رجل بلا قدر.. فكوني أنتِ لي قدري
وأبقيني.. على نهديكِ.. مثل النقش في الحجر..

واختار الشاعر قافية الراء ذلك الحرف القوي الجهري المنفتح الانحرافي المكرر وكأنه يعبر عن حالة من الانهيار والتخبط يعيشها هو لذلك يطلب منها أن تنزاح عن أنوثتها فتحبه حب توحش التتر بحرارة الأدغال بشراسة المطر وأن تتخلى عن كل ما من شأنه أن ينتمي للتحضر، وتتجلى تلك المعاني بكل حيثياتها حين يطلب منها أن تهاجمه كالذئب الجائع وتنهشه وتضربه كالأمطار حين تضرب ساحل الجزر، ثم تتكرر النرجسية الذكورية في هذا المقطع حين يصف نفسه رجلا بلا قدر، ولأنها بعيدة عنه بعد القدر ويتبدى لنا أن استخدام الشاعر ضمير المخاطب (أنت) تجسيد ملكيته لها ولتكون له وحده في قوله :(كوني لي) ، من خلال تكرار فعل الأمر متصلا بلام الملكية ، وفي هذا المقطع كرر لفظة (النهد) مرتين، لتترسخ فكرة الشهوانية الحيوانية عند الشاعر التي أبعد ما تكون عن الجانب الروحي الصرف.

ثم يطالعنا المقطع الثالث فيقول نزار:

أحبيني.. ولا تتساءلي كيفا..
ولا تتلعثمي خجلاً.. ولا تتساقطي خوفا
أحبيني بلا شكوى.. أيشكو الغمد إذ يستقبل السيفا؟
وكوني البحر والميناء.. كوني الأرض والمنفى
وكوني الصحو والإعصار: كوني اللين والعنفا
أحبيني بألفٍ وألف أسلوب
ولا تتكرري كالصيف..
إني أكره الصيفا

قافية الفاء هي القافية المسيطرة على هذا المقطع ؛ لذلك تتماهى صفات همس هذه الفاء ورخاوتها وانفتاحها مع معاني الأبيات التي تحمل في طياتها على نحو ما معاني الرقة والشفافية، فنلاحظ حالة من الاستعطاف والتحبب تتخلل ثنايا الأبيات حين يستجدي الشاعر مشاعر محبوبته ويطلب منها ألا تتلعثم خجلا ولا تتساقط خوفا وأن تحبه بلا شكوى ثم يستنكر الشاعر شكوى الغمد من استقبال السيف ، ثم تتالى الألفاظ المتضادة (البحر/الميناء، الأرض/ المنفى، الصحو/ الإعصار، اللين/ العنف،) لتكرس حالة من الاضطراب والتشتت النفسي الذي يعتري الشاعر ، ويؤكد ذلك قوله أنه لا يريدها كشهر الصيف لأنه يكرهه ، فهو ذكر في البداية أنه يحب شهر تشرين الذي ينسجم مع تقلبه وتبدل مزاجه وأهوائه .

ثم يتلو الشاعر نزار المقطع الرابع:

أحبّيني .. وقوليها
لأرفض أن تحبّيني بلا صوت
وأرفض أن أواري الحبّ
في قبر من الصّمت
أحبّيني.. بعيداً عن بلاد القهر والكبت
بعيداً عن مدينتنا التي شبعت من الموت..
بعيدا عن تعصّبها..
بعيدا عن تخشّبها..
أحبّيني.. بعيداً عن مدينتنا
التي من يوم أن كانت
إليها الحبّ لا يأتي..

قافية التاء بهمسها واستقلالها وانفتاحها تتجلى صفاتها في هذه الأبيات، لذلك مشهد الموت هو المسيطر على هذا المقطع ، ففي الأبيات شيء من الاستلاب وانعدام الحياة ، ويتجلى ذلك في الألفاظ :(بلا صوت، الصمت ، القهر، الكبت ، الموت ، التخشب) ، ونلاحظ همس التاء يتحقق في هذا الاستلاب ودحض الآخر في الآنا النرجسية الذكورية ، ويؤكد ذلك تكرار الشاعر لفعل الأمر (أحبيني) مرتين في هذا المقطع، وهناك تكرار للفظة (بعيدا) أربع مرات ، وكأن هناك بعد روحي بينه وبين تلك المرأة ويتجسد هذا حين يطلب منها أن تتخلى عن تعصبها وتخشبها وكأني به يصفها بالتزمت المقيد لمآربه منها . فنزار يرفض النموذج الذي يضع المرأة في قوالب جاهزة ضمن عادات وأعراف تجعل الخروج عنها انتهاك لها ، فهو يرفض هذا المجتمع ومثله القائمة على الكبت والمداورة والنفاق. وهو ينطلق من صدامه مع مثل المجتمع من قضية بسيطة، فالمجتمع يفرض على المرأة أن تكتم عواطفها فلا تبوح بها.. بل أن تكبت رغباتها فلا تمارسها ولا تسعى لإشباعها.. فالحب الصامت عنده مرفوض تماما لأنه يقوم على القهر والكبت، هو على حد رأيه حب قديم عفى عليه الدهر ؛ لأنه مليء بالصمت والتأمل وتحفه ليالي العذاب والوحشة ومناجاة العين للعين والخوف من الرقيب والعاذل والحسود.. وهذا النوع من الحب بات يرفضه الشاعر وينادي بأسلوب جديد متحرر.

ويختم الشاعر أبيات قصيدته المتوحشة بهذا المقطع الجميل :

أحبيني.. ولا تخشي على قدميك –سيدتي –من الماء
فلن تتعمدي امرأة.. وجسمك خارج الماء
وشعرك خارج الماء..
فنهدك بطة بيضاء.. لا تحيى بلا ماء..
أحبيني.. بطهري.. أو بأخطائي..
بصحوي.. أو بأنوائي..
وغطيني..
أيا سقفاً من الأزهار.. يا غابات حناء
تعرّي..
واسقطي مطراً
على عطشي وصحرائي..
وذوبي في فمي.. كالشمع
وانعجني بأجزائي..
تعرّي

واشطري شفتي إلى نصفين

يا موسى بسيناء.

قافية الهمزة هي التي ختم الشاعر بها أبيات قصيدته الوحشية ، ويبدي الشاعر نوعا من الاستعطاف التام أمام تلك المرأة العنيدة التي أبت أن تستجيب لأهوائه ونزواته وشهوانيته الحيوانية بالرغم من استلابه لكل ما هو من شأنه أن يظهر وجودها وكينونتها، فيكرر فعل الأمر أحبيني في بداية المقطع وفي وسطه ويسبقه بـ(لا) الناهية التي تحمل معنى الأمر ليتبدى الصوت الذكوري هنا بكل غريزته الجنسية وتخبطه في نيل رغباته، وما يؤكد ذلك استخدام فعل الأمر تسع مرات (أحبيني، غطيني، تعري، اسقطي، ذوبي، انعجني، اشطري) ، واستخدام الأفعال المضارعة المسبوقة بأداة نهي لتحمل أيضا معنى الأمر (لا تخشي، لن تتعمدي، لا تحيي) لتؤكد الفكرة ذاتها ، ومن الملاحظ هنا عطش الشاعر ولهاثه في سبيل الحصول على مبتغاه (عطشي، صحرائي) وتكرار كلمة (الماء) أربع مرات يؤكد ذلك .

وبالرغم من استخدام لفظة (سيدتي) في بداية هذا المقطع اعتقادا من القارئ أن الشاعر هنا يعلي من شأن المرأة التي يرغب بها إلا أنه جعلها جملة معترضة لا محل لها من الإعراب ، وكأنها مهمشة تماما لا وظيفة لها إلا تلبية نداءه الجنسي.

ويقفل مقطعه بحدث ديني تاريخي (واشطري شفتي إلى نصفين يا موسى بسيناء) ، فهنا يشبه تلك المرأة بموسى و نفسه بالماء ، لكنه على الحقيقة لم يكن إلا فرعون بكل جبروته وطغيانه واستبداده، فالشاعر يطلب من تلك المرأة أن تشق شفتيه إلى نصفين بعصا تمردها عن كل أعراف أنوثتها وخجلها وتحررها من كل كبت أو قيد ، وشتان ما بين غرق فرعون وهو ، فغرق فرعون موت ، وغرق الشاعر نجاة بين جناحي استسلامها وجموحها لرغباته وشهوانيته.

ثالثا: دلالة الإيقاع الداخلي : و سأقتصر فيه على : دلالة تكرار اللفظ .

-التكرار :

يُعد التكرار ظاهرة أسلوبية تنبني على خاصية إعادة تراكيب لغوية متنوعة ومتباينة، حيث تتمثل مهمة التكرار في أنه يعيد توظيف النظام اللغوي في جاهزيته، ويحاول إعادة إنتاجه من خلال نصوص جديدة، ما يساعد على إبراز الطاقة الشعرية للغة التي تعتمد في بنائها على تكثيف الدلالة الإيحائية، وتوليد القيمة الجمالية ، فهو يقوم بدور كبير في الخطاب الشعري، أو ما يشبهه من أنواع الخطاب الأخرى الإقناعية، حين يصبح التكرار ذا فاعلية لغوية تبعث على الإحساس بالمتعة الفنية، لأن النظر إلى التكرار – عندئذ– لا يكون على أساس اعتباره مجرد تكرار يستدعيه السياق اللغوي للنص فقط؛ بل على أنه ظاهرة تحمل دلالة وحضورها ليس عابرا، بل مقصودا يراد من ورائه تحقيق أهداف نصية لغوية ، فالتكرار اللغوي يمثل بؤرة دلالية مهمة في النص الأدبي، ذلك أنه يستطيع أن يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة، وحيث أن لكل ظاهرة لغوية عناصر جمالية تحدد قيمتها الفنية وتصنع أهميتها وبالتالي

وظيفتها داخل النص الأدبي، فإن اكتشاف العناصر الجمالية لظاهرة التكرار، لا يكون إلا انطلاقا من تلمس جمالية العبارة، أو الكلمة مكررة خارج كل سحر وكل ممارسة، كما لو أنها طبيعية، أو كما أن هذه الكلمة تعود كل مرة بمعجزة لتكون ملائمة؛ لأن الغاية من تكرار الكلمات أو العبارات هو إعادة إنتاج وتوليد دلالات جديدة. ومما لا شك فيه، أن التكرار إذ يلقى اهتماما كبيرا من قبل الدرس البلاغي والأسلوبي؛ فلأنه يخدم اللغة ويعكس أحوالها ويسجل مراحل نموها، ويرصد حركتها؛ ليعطيها الحرية في التعبير عن نظامها اللغوي الفريد الذي يسعى إلى استثمار كل طاقات الأداء وتجاوز القوانين الثابتة. فالتكرار هو إلحاح على جهة هامة من العبارة ، يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، وهو بذلك ذو دلالة نفسية قيمة، تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس النص، ويحلل نفسية كاتبه، إذ يضع في أيدينا مفتاح الفكرة المسيطرة على الشاعر. وللتكرار جانبان من الأهمية : فهو يركز على المعنى ويؤكده، كما يمنح النص نوعا من الموسيقى العذبة المنسجمة مع انفعالات الشاعر في هدوئه أو غضبه أو فرحه أو حزنه.

وقصيدة نزار مليئة بالتكرار سواء كان تكرار كلمات أو تراكيب على النحو الآتي:

تكرار اللفظ : تكررت في النص إحدى عشر لفظا ، و هي: " أحبيني " التي تكررت اثني عشرة مرة . و " القدر، والصيف والموت " تكرر كلٌّ منها مرتين، و " المطر" تكررت ثلاث مرات ، و " الماء" أربع مرات، والفعل (لا يأتي) تكرر مرتين ولفظة (بعيدا) تكررت أربع مرات ، ولفظة (تعري) تكررت مرتين، والفعل (أرفض) تكرر مرتين ، و(كوني) أربع مرات .

و سنقف في هذه الدراسة عند دلالة تكرار هذه الألفاظ :

يعد تكرار الفعل (**أحبيني**) في القصيدة من المؤشرات الدالة على حدة الموقف الشعوري والتوتر الانفعالي في عمق الذات الشاعرة؛ وهذا يعني أن لهذا التكرار وقعه النفسي الخاص ،لاسيما عندما: "يتجاوز استخدام الشاعر للفعل مهمة نقل الحدث المرتبط بزمن معين. وذلك حين يتحول الفعل إلى لبنة أساسية في بنية النص الشعري، بحيث يولد طاقات تعبيرية هائلة وانبثاقات دلالية مدهشة، ف لتكرار الفعل أثره الخاص لاسيما عندما يتحول إلى طاقة حيوية خصبة تسهم في رفد الدلالات، وتحريكها داخل النص.

– **أحبيني** : هذه اللفظة التي جاءت بصيغة فعل الأمر ليمارس الشاعر من خلالها السلطة الذكورية ، فالحب يحضر كبديل آخر ليعوض ذلك الشعور الفظيع بالمرارة والأسى على ما يخلفه الموت أو الوحدة ، ويعيد صقل إحساس جديد، وهنا عمد الشاعر إلى تكرار كلمة الحب بصيغة فعل الأمر (أحبيني) اثني عشرة مرة ولفظة(الحب) مرتين ، وبصيغة الفعل المضارع (تحبيني) مسبوقة بأداة نهي مرة واحدة.

إن تكرار لفظة أحبيني في هذا كل أجزاء القصيدة ،جاء ليبث روح التغيير والتأثير ،ذلك أن الإلحاح على إعادة كلمة أحبك في كل مرة ،ليس لمجرد تحقيق حضور ظاهرة التكرار اللغوي في القصيدة فقط ،والذي يصبح في بعض الأحيان ذا وظيفة تنميقية تعمل على تزيين الكلام ؛بل هو أمر يستدعيه السياق

النفسي والجمالي والهندسي ،فرغبة الشاعر في تحريك ذهن القارئ نحو إدراك قيم الحب الروحية والنفسية، وإيقاظ شعوره بقدرة الحب على تحفيز الإنسان لرفض الواقع المؤلم وتغييره، والبحث فيه عن قيم الجمال والخير هو ما جعل الشاعر يوظف لفظة أحبك بتقنية التكرار.

وتكررت بعض الألفاظ مع استبدال جزء من العبارة كما في المقطع الثالث:

وكوني البحر والميناء...كوني الأرض والمنفى

وكوني الصحو والإعصار...كوني اللين والعنفا

من شأن هذا التكرار التأكيد على الاستعطاف والتحبب للطرف المنادى، وكوني هنا التحول عما تؤمن به تلك المرأة وتتشبث به؛ لذلك هناك إصرار وتعنت من قبل نزار ليحصل على مبتغاه.

وكذلك في المقطع الرابع :

أحبيني وقوليها ..

لأرفض أن تحبيني بلا صوت..

وأرفض أن أواري الحب في قبر من الصمت ..

أحبيني بعيدا عن بلاد القهر والكبت

بعيدا عن مدينتنا

بعيدا عن تعصبها

بعيدا عن تخشبها...

تكرار الشاعر لعبارات بعينها مع استبدال بعض الألفاظ تكريس لحاجة جسدية غريزية تأبى أن تتعرى عنه، لذلك هنا إلحاح نزاري لا يقبل الانهزام أو الاستسلام ، وليس على تلك المرأة إلا الخضوع أمام الأنا المستبدة عند الشاعر، لذلك في المقطع الأخير كرر لفظة فعل الأمر **(تعري)** مرتين:

تعري واسقطي مطرا..

تعري واشطري شفتي..

ربما لا يقصد هنا التعري الجسدي بقدر تأكيده في أغلب أجزاء القصيدة على التعري والانفلات والتحرر من كل قيود الكبت والتزمت والعنت التي يفرضها المجتمع على المرأة.

– **المطر** : تكررت ثلاث مرات في المقطع الأول والثاني والخامس، والمطر هو الحنين للأنثى، هو العطش الذي لا يرويه إلا اللقاء.

الماء: تكررت أربع مرات في المقطع الخامس:

أحبيني ولا تخشي على قدميك –سيدتي – من الماء

فلن تتعمدي امرأة...وجسمك خارج الماء

وشعرك خارج الماء

.....لا تحيى بلا ماء..

وهنا لهاث وعطش لتلك المرأة وإصرار في الحصول عليها ، ويتجلى مشهد شهواني جلي في هذا المقطع.

- **القدر** : تكررت مرتين في المقطع الثاني:

أنا رجل بلا قدر ..فكوني أنت لي قدري

فالشاعر هنا يتمرد حتى على قدره في سبيل الحصول على مبتغاه ، فهو يتجرد من كل المعاني الروحانية ويتشبث بالغرائز الشهوانية كما في قوله :

وأبقيني ...على نهديك...مثل النقش في الحجر..

فهو لم يطل الالتصاق بقلبها لكنها يطلب القرب الجسدي من ثديها، ويؤكد ذلك تكراره للفظة **(الثدي)** مرتين في المقطع الثاني:

وخلي نهدك المعجون بالكبريت والشرر..

وأبقيني على نهديك مثل النقش في الحجر...

وكذلك الحال في تكراره للفظة **الصيف:** مرتين و **الموت** مرتين.

وحين يعمد الشاعر إلى تكرار الأسماء في القصيدة فالهدف من وراء ذلك أن يجعل من اللفظة المكررة محور ارتكاز القصيدة، ومنبع ثقلها الفني؛ ليحقق لقصيدته توازنها الفني، وتكاملها الإيحائي؛ فالتكرار المتتابع للأسماء عند الشاعر يبعث في قصيدته إيقاعاً لافتاً موقظاً للقارئ، لتركيز دائرة انتباهه إلى الشيء المكرر، وما له من صلة تنعكس على رؤية القصيدة وتشكيلها الفني من قريب أو بعيد.

الخاتمة:

١- يعرف الأسلوب أنه الطريقة التي يستعملها الكاتب في التعبير عن موقفه ، والإبانة عن شخصيته الأدبية المتميزة عن سواها، إذ يختار المفردات ويصوغ العبارات .

٢- والنقد الأسلوبي هو دراسة العلاقة المنكبتة في النص الأدبي بين شكله اللساني وشكله الجمالي الكلي، إذ لابد من علاقة مفترضة بين الشكلين اللساني والجمالي.

٣- وزن نزار قباني هذه القصيدة على وزن بحر الوافر المبني من (مفاعلتن) . و هي تفعيلة سباعية تتردد أربع مراتٍ في البيت الخليلي التقليدي، تتميز بمرونة تشكيلها وإيقاعها الموسيقي.

٤- يُعد التكرار ظاهرة أسلوبية تنبني على خاصية إعادة تراكيب لغوية متنوعة ومتباينة، حيث تتمثل مهمة التكرار في أنه يعيد توظيف النظام اللغوي في جاهزيته، ويحاول إعادة إنتاجه من خلال نصوص جديدة، ما يساعد على إبراز الطاقة الشعرية للغة التي تعتمد في بنائها على تكثيف الدلالة الإيحائية، وتوليد القيمة الجمالية ، وقصيدة نزار مليئة بالتكرار سواء كان تكرار كلمات أو التراكيب.

قائمة المصادر والمراجع:

١-أحمد الشايب، الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الإنشائية ، مكتبة النهضة المصرية، ط٦، ١٩٦٦,

٢-أحمد محمد ويس:الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ،بيروت،ط١، ٢٠٠٥م.

٣-أماني سليمان،الأسلوبية والصوفية،دار مجدلاوي،عمان، ط١، ٢٠٠٢م.

٤-بيار جيرو، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت، د. ت.

٥-جون كوين ، النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر – اللغة العليا) ، تر، أحمد درويش ، دار غريب ، القاهرة ، ٢٠٠٠ .

٦-الجاحظ ، البيان والتبيين ، تحقيق ، عبد السلام هارون ، دار الجيل ، بيروت ، (د ت) ، ج١ ٧-

حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحق ، محمد الحبيب بن الخوجة ، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية ، ١٩٦٦.

٨-ابن خلدون، المقدمة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط٤، ، د. ت.

٩-رجاء عيد،البحث الأسلوبي معاصرة وتراث،منشأة المعارف،الاسكندية,١٩٩٣

١٠-ريمون الطحان ، الألسنية العربية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٢، ,١٩٨١

١١- ستيفن أولمان،اتجاهات البحث الأسلوبي،ترجمة شكري عياد،دار أصدقاء الكتاب،ط٢، ١٩٩٦م.

١٢-شكري عياد:مدخل إلى علم الأسلوب ،دار العلوم للطباعة والنشر ،الرياض،ط١، ١٩٨٢م.

١٣-سعد مصلوح: الأسلوب،دراسة إحصائية لغوية،عالم الكتب ،القاهرة،ط٣، ١٩٩١م.

١٤-صلاح فضل: علم الأسلوب، دار الشروق، القاهرة، ط١، ,١٩٩٨

١٥-عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب (نحو بديل ألسني في نقد الأدب) ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا- تونس ، ١٩٧٧

١٦-ابن فارس، الصاحبي في فقه اللغة العربية و مسائلها و سنن العرب في كلامها دار الكتب العلمية ، علّق عليه أحمد حسن بسج ، بيروت، لبنان ، ط١ ، ١٩٩٥ .

١٧-ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت ١٩٩٤م، مادة "س ل ب"

١٨- نزار قباني، ديوان قصائد متوحشة، منشورات نزار قباني ، ١٩٧٠م.

١٩- يوسف أبو العدوس:البلاغة والأسلوبية،الأهلية للنشر والتاوزيع،ط١، ١٩٩٩م.