ظاهرة التّكرار في ديوان (لا غالب إلاّ الحب) لنزار قباني (*)

د. أسماء محمد الزريقات
أستاذ مساعد/ قسم اللُّغة العربية وآدابها
/كلية الآداب
جامعة الطّفيلة التّقنية / الأردن

الملخص

يتناول هذا البحث ظاهرة التكرار في ديوان (لا غالب إلاّ الحب) لنزار قباني، هذه الظاهرة التي ظهرت بشكل واضح في ديوانه، وترى الباحثة بأن هذه الظاهرة لا يخلو منها شعر فهي إحدى الدعائم الأساسية التي يقوم عليها الشعر في بنيتيه: المعنوية والشكلية، وأنّ التكرار يتمثّل في عدد من الأضرب والمستويات؛ كالتكرار الصوتي، وتكرار الكلمة والجملة.

وجاءت الدراسة في مبحثين يتناول المبحث الأول الجانب النظري لهذه الظاهرة في حين يعمد المبحث الثاني إلى تطبيق أنواع التكرار على نماذج من قصائد الديوان التي كشفت عن قدرة الشاعر في بنائها ليجعل منها أداةً فاعلة داخل النص الشعري، وأداة جمالية تحرك فضاء النص الشعري، وتنقله من السكون إلى الحركة وتمنحه القوة والتأثير، وتجذب انتباه المتلقي، وتشده ليعيش داخل النص الشعري.

ثم تأتي الخاتمة حاملة أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة.

وينتهي البحث إلى قائمة بأهم المصادر والمراجع التي أفاد منها.

(*) **مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة المجلد (٨٠) العدد (٢) يناير ٢٠٢٠**

Repetition in “No Victor but Love”

Dr. Asma'a Mohammad Al-Zraeqat
Assistant Professor-Departement of Arabic Language and Literature
Faculty of Arts، Tafila Technical University، Jordan، Tafila

Abstract

This study investigates the repetition phenomenon in Nizar's collection “No Victor but Love”، the phenomenon that was clearly dominated in his poems. In addition، the researcher thinks that this phenomenon is extremely important to produce good poetry both formally and cardinally. Repetition also has more than one types including phonic repetition as an example. It also comes at different levels، e.g. at the word level and at the sentence level. The study seeks to tackle two main issues. The first one is the theoretical component of this phenomenon، whereas the second one is the endeavors to apply different types of repetition on some samples taken from the poems، which will unequivocally reflect the poet's abilities to employ this phenomenon to make it an effective tool inside the poetic text، and an aesthetic tool can make the literary text more dynamic to catch the reader's attention to fully interact with the text. The conclusion comes with the most important outcomes، and the study ends with a list of references.

المقدمة

تسعى هذه الدارسة إلى معالجة إحدى الظواهر الأسلوبية؛ المتمثلة في ظاهرة التكرار، وقد اختارت (ديوان لا غالب إلاّ الحب) لنزار قباني، ميداناً لها. وذلك لأمرين؛ يتمثل الأول في المكانة الإبداعية التي حقّقها الشاعر، والثاني لبروز هذه الظاهرة بشكل جليّ في هذا الديوان، مما يكشف في النهاية عن سر ميل الشاعر لهذا النمط الأسلوبي.

وللوقوف على هذه الظاهرة وللإحاطة بها؛ ضمن المساحة المتاحة للورقة البحثية، تأتي الدراسة في: مبحثين وخاتمة.

يتناول المبحث الأول الجانب النظري لظاهرة التكرار للتعريف به وتقديم آراء الباحثين المحدثين في هذه الظاهرة وأثر ذلك على التشكيل النصي لبنيتي الشعر؛ الشكلية والمعنوية.

أما المبحث الثاني فيعمد إلى دراسة عدد من أضراب التكرار؛ كالتكرار الصوتي للأحرف، وكذلك بعض حروف المعاني، وتكرار الكلمة، وتكرار شبه الجملة، وتكرار الجملة بشقيها الفعلية والاسمية، ثم تكرار الصيغ، ويتمثل هذا كله تطبيقاً في قصائد الديوان.

وتسلك الدراسة المنهج الوصفي التحليلي في تعاملها مع النصوص الشعرية في الديوان.أما الخاتمة فتمثل خلاصة الدراسة، وأودعتها أهم ما توصلت إليه من نتائج.

المدخل

يبدو أنَّ ظاهرة التكرار من الظواهر الأسلوبية التي اكتسبت اهتماماً كبيراً لدى النقاد المعاصرين، ولعل هذا يعود إلى دورها الكبير في تقديم المعنى، وتطوير الدلالة، وارتباطها الوثيق ببنية الشّعر، وهي ملازمة للشعر؛ قديمه وحديثه، فربما تغيّر، أو حتى تطور كثير من السمات الشعرية، في الأغراض والمعاني والمبنى، وحتى الأوزان، إلا أن سمة التكرار ملازمة لهذا الضرب الإبداعي؛ فالشعر والتكرار متلازمان، سواءً اعتمد الشعر أبحر الخليل المعروفة أو ما جرى عليها من تعديلات عند أصحاب الموشحات، وصولاً إلى الشعر الحداثي والتفعيلة؛ فإن الأوزان الشعرية اعتمدت في جميع مراحلها على التكرار "فلو لم تتكرر هذه البنى على سمة البنية التركيبية الأولى لما كان هناك نظام

للخطاب الشعري، وإذن، لما كان هناك . في رأينا . أي نسج شعري ولاغتدى مجرّد كلام بارد كهذا الكلام الذي نتحدث به في أبسط حاجاتنا اليومية، أو يتحدث به من ليس له إحساس بجمال اللغة العربية، ولا إلمام بخصائصها ولطائفها الإيقاعية والبنيوية" (١) فالتفعيلات هي تكرار لإيقاع معين، كذلك هو الإيقاع ترديد لنمط سمعي موسيقي، يدهش الأسماع، ويجلب إليه الخواطر، كما أنه يدفع السامع أو القارئ للمتابعة والاستزادة، وهو بذلك يخالف الرتابة المتأتية عن الإطناب في ترديد المعاني والألفاظ من غير نسق تشاكله الموسيقى، ويتلبسه النغم، ولا يعني هذا بحال أن التكرار من ملاك الشكل دون المعنى، بل إنه يخالط الفكر، ويمنحنا " مفتاحاً للفكرة المتسلطة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر، فيضيئها بحيث نطلع عليها..." (٢)

ومن هنا فإن التكرار يقوم عليه الشعر، ويعتمده الشاعر في بناء القصيدة؛ في بنيتها الشكلية والمعنوية، وهو أيضاً سبيل من سبل التعالق بين الشاعر والمتلقي، لا بل إنه يتجاوز النص ببنيته إلى جوانيّة الشاعر في تكويناته النفسية، والعقل الباطن واللاشعور.

فثمة ما يخفيه كل منّا، وثمة ما هو مكبوت، في دواخلنا، ولا نتجرأ على البوح به لسبب من الأسباب، فلا يجد هذا المكبوت، أو الممنوع من الظهور، وسيلة أفضل من الإبداع؛ ليرى النور من خلاله، وفي هذا

المتنفس الذي يعتمد في جُلِّ مداده على اللاوعي، حيث تزحف العاطفة على مساحة كبيرة من تحكم العقل وتابوهاته المتنوعة؛ نجد تكراراً وترديداً لبعض الأفكار والألفاظ دون سواها تعبر عن الانشغال بها، وتمركز الفكر حولها فـ" للتكرار مدلول نفسي سيكولوجي يساعد الناقد على تحليل شخصية الشاعر ومعرفة الأبعاد النفسية والدوافع الحقيقية التي يخفيها عن الآخرين، أو

التي لا يشاء أن يفصح عنها، فيهدينا إليها التكرار، وتحليل ذلك أن النفس تعبر عن حاجاتها أو ما يصيبها من اختلال بالتوازن الداخلي بطريقة غير واعية، لا إرادية وقد تفرغ هذه المشاعر المكبوتة" (٣) ولما كان الإبداع يوازي الحلم عند علماء النفس كما أنه يعتمد الكناية والترميز، فإنه يغاير الكلام النفعي المباشر، أو ما يطلق عليه رولان بارت الكتابة عند درجة الصفر (٤) فإنه يمنح المبدع حصانة أو أفقاً أوسع من حرية التعبير، فهو يحتمل تعدد التأويلات والقراءات، لذا يجد الشاعر فيه متسعاً للتعبير عمّا يعتلج في خاطره، ويترك للروح العنان في ترديد ما تهفو إليه، وترنو النفس إلى إظهاره وتسعد بالتغني به، فنجد أن هذه الفكرة أو تلك، وهذه اللفظة أو المقطع أو ذاك، قد ورفت ظلالها على النص أو القصيدة وأحياناً على الديوان بأكمله؛ ليكتسب النص الشعري انسجاماً وترابطاً واضحاً، يقول ياكبسون: "هناك نسق من التناسبات على مستوياتٍ متعددة، في مستوى تنظيم البنى التركيبية وترتيبها، وفي مستوى تنظيم الأصوات، والهياكل التّطريزية وترتيبها، وهذا النسق يكسب الأبيات المترابطة بواسطة التوازي انسجاماً واضحاً كبيراً في الآن نفسه، إن القالب الكامل يكشف بوضوح تنوعات عن الأشكال والدّلالات الصوتية والنحوية والمعجمية" (٥)

وقد لا نجد في قصيدة من القصائد تكراراً لفظياً للأصوات أو الكلمات أو المقاطع، وعند ذلك تعثر على نوع آخر من التكرار، ويتمثل في تكرار الصيغ الصرفية، والتي تحدث إيقاعاً يدب في النفس أثناء ترديد هذه الصيغ؛ كاسم الفاعل واسم المفعول، وأحياناً نمطاً متتابعاً من صيغية فعلية معينة كصيغة الفعل المضارع وما فيها من حروف مضارعة، تحدث شيئاً من التهيؤات النفسية لدى المتلقي للآتي، وقد تمكن المتلقي من السير في أفق التوقعات، إذ يكاد يكمل ما يبدأ به الشاعر، حيث تعاضد الألفاظ بعضها في بنية المعنى،

واستواء الفكرة " وما يثيره التَّوقع، ثم حدوثُ المتوقّع من شعور بالرضا، لأننا ننتظر هذا الذي سيقال ونحن مسبقاً عارفون به" (٦)

ولمّا كان التكرار إحدى آليات إنتاج النصِّ؛ فإنه لا بدّ من دوافع تدفع الشاعر إلى توظيف هذه الآلية، فلا يراودنا الشّك في أنه يتّقصدها، وإنما هي سبيل يُدفع إليها الشاعر، وأرى أن العامل النفسي؛ هو مرتكز هذه الدوافع " فكلما تشابهت البنية اللغوية، فإنها تمثل بنية نفسية متشابهة منسجمة تهدف إلى تبليغ الرسالة عن طريق التكرار والإعادة" (٧)

وإذا قلنا بأن العامل النفسي هو العامل الرئيس في توظيف التكرار، أو وجوده في الشعر، فإننا نعني أن مردّ بقية العوامل له، فمن بواعث التكرار؛ التوكيد (٨) ولا يكون التوكيد على أمرٍ من الأمور، إلا وله في النفس مكانة.

ومن بواعثه التلذذ في سماع بعض الألفاظ المحببة إلى أنفسنا؛ كاسم المحبوبة، أو أسماء الأماكن والمدن؛ ولا يكون ذلك أيضاً إلا لما له من حيّز في النفس، وتوق متواتر لذكرها أو سماعها.

وكذلك يأتي لإظهار التفجع والتحسر على ضياع بعض الأمور؛ سواء كانت تلك الأمور شخصية، أو ما يتعلق بالأمة والقومية الوطنية منها، وقد يفيد تعظيم أمر من الأمور؛ إما إعجاباً به، أو لفداحته وهوله، ولعلّ من أعظم الأمور فداحة ، الموت، مثل موت المحبوبة أو عزيز على الشاعر.

ففي مثل هذه المواقف، يكاد العقل أن يتوقف عن التفكير، وتسود العاطفة الناشئة عن الموقف النفسي، ولذا يقع الإنسان بحالة أشبه ما تكون بالهذيان؛ يردد فيها كلمات بعينها، أو نمط محدد على إيقاع ما، لا يتوقف عنه حتى نهاية القصيدة، وفي أحيان كثيرة يختم بالجزء المكرر.

ومن هنا جاء قولنا بإن العامل النفسي والانفعالي هو الأصل الذي تنبثق منه أو عنه بقية العوامل التي تساهم في نشوء ظاهرة التكرار في قصيدة؛

لأنّ كل تكرار لا بدّ أنْ يحمل دلالات وإيحاءات نفسية وانفعالية متباينة تفرضها طبيعة النص الشعري، وقد يظهر ذلك أكثر وضوحاً في الجانب التطبيقي، عند تحليل النصوص قيد الدراسة.

الجانب التطبيقي:

١. تكرار الحرف (الصوت) :

يُعدّ تكرار الحرف أو الصوت، البنية الأولى في بينات التكرار، إذ هو أصغر الأشكال على المستوى السيميائي مع ما يحدث له من تغيرات في الفونيمات النطقية للأصوات، وربما ساهم التكرار في إظهار أهمية بعض الأصوات في الجرس الصوتي وانعكاس ذلك على المعنى والدلالة، ويحظى " الصّوت هنا حتماً بالأسبقية على الدلالة " (٩)

فإن " للتكرار فائدة إيجابية تذهب إلى أبعد من مجرّد التحلية" (١٠) فمن تشاكل الحروف تتشكل الكلمات، ومن ثم تكون الجمل في النص فـ "المادة الصوتية تكمن فيها امكانيات تعبيرية هائلة، فالأصوات وتوافقها والإيقاع والكثافة والاستمرار والتكرار والفواصل الصامتة، كل هذا يتضمن بمادته طاقة تعبيرية فذّة" (١١)

ونجد أنْ البعد الإيقاعي بما يحتوي من تكرارات صوتية عنصر في غاية الأهمية في الشعر، ووجوده يحقق وظيفة تعبيرية وسياقية.

وقد يكون هذا الضرب . على مستوى الصوت . أقل ضروب التكرار وروداً في الديوان قيد الدرس، وإن كنّا لا نعدم التمثيل عليه، من ذلك ما ورد في مقطوعة بعنوان "الشقيقتان":

تجلس المرأة، على ركبةِ القصيدة
لالتقاط صورةٍ تذكاريةْ
فيحسبمها المصوّر الفوتوغرافيّ
شقيقتينْ(١٢)

تتشكل المقطوعة من اثنتي عشرة كلمة، جاء تكرار الأصوات فيها كما يأتي

التاء	١٠ مرات
الياء	٨ مرات
الراء واللام	٦ مرات
القاف	٤ مرات
الصاد والميم والفاء	٣ مرات
الكاف	مرتين

نلاحظ أن حرف التاء الأكثر تكراراً بين حروف المقطوعة، وهو حرف نطعي يخرج من طرف اللسان وأصول الثنايا العليا، وهو شديد مهموس مستفل منفتح [١٣] فعلاوة على ذلك ما له من إيقاع يتردد في تنغيم مميّز، إلاّ أنه يذكرنا أيضاً بالأنوثة المطبقة على المقطوعة؛ والسمة الأبرز للديوان، وبشعر القباني بوجه عام، أما من حيث المقطوعة فتعالق فيها المرأة والقصيدة، ثم تكون الصورة والألفاظ الثلاث مؤنثة بفضل نهاياتها المتمثلة بالتاء، تاء التأنيث، وليس هذا فقط بل أن المصور يحسبهما شقيقتين، مثنى شقيقة، كما يمكن للدارس ملاحظة افتتاح المقطوعة بحرف التاء؛ التي تفيد التأنيث أيضاً في (تجلس)، وليس في المقطوعة من عنصر مذكر، سوى السطر الثالث الذي جاء به الشاعر شاهداً على الواقعة وهو المصور، وعلى الرغم من هذا فإن ضمير المثنى في (يحسبهما) يعود على المؤنث، وبذا فإن هذا السطر يُثقب أيضاً بالتأنيث، ويحضرني تعريف نازك الملائكة للتكرار بأنه "إلحاح على جهة هامة في عبارة يعني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها"[١٤]، وكأنه تكرار عفوي يأتي دون قصد من الشاعر، يفرضه طبيعة السياق.

ويبدو أن هذا التكثيف لم يأتِ لغايات الإيقاع فقط؛ مع إدراكنا لأهمية الإيقاع والموسيقى، إذ لا شعر من دونهما إلا أن الحراك في دائرة المعنى جليٌّ فـ" الشيء الذي لا يختلف عليه اثنان، أنه لا وجود لشعر موسيقي دون شيء من الإدراك العام لمعناه، أو على الأقل لنغمته الانفعالية" (١٥).

أما الحرف الذي يلي التاء في عدد التكرارات فهو الياء؛ وتكرر ثماني مرات وهو من أصوات المدّ، الصائتة، وهو شجري غاري رخو، وبهاتين الصفتين يغاير التاء فقد ذكرنا أنها نطعية شديدة أما في بقية الصفات فإنهما يتماثلان؛ فهي مستفلة مصمتة متوسطة مرققة (١٦) كما أن الصوائت تفيد في التنغيم، وبذا فإنها تعاضد التاء في تحقيق الموسيقية للنص، ويظهر النص أن ست مرات من تكرار الياء جاء في ثلاث كلمات، في اثنتين منها خلال التشدين (تذكاريّة، الفوتوغرافيَّ) وفي الثالثة مفروقة (شقيقتين). ويلي هذين الحرفين في التكرار حرفا (الراء واللام) بواقع ست مرات لكل منهما، وهما يتطابقان في كل الصفات، ذلقيان، جهريّان، بينيّان، مستفلان، منفتحان، منحرفان ومتوسطان، والفارق بينهما؛ أن اللّام مرققة، والراء مكررة، وسميت الراء بذلك "لأنها تتكرر عند النطق بها، وكأن طرف اللسان يرتعد بها، فكأنك نطقت بأكثر من حرف واحد" (١٧)

وهناك من يعده صوتاً جانبياً " يتم إنتاجه عن طريق عائق من نوع الغلق التام في وسط تجويف الفم، ويوجد مجرى جانبي لتيار الهواء حول أحد جانبي الغلق أو حول جانبيه" (١٨) ومن خلال هذا الترديد أو التكرير الذي يحدث مع ما فيه من جهر وانفتاح وانحراف، فإنه يحدث جلجلة عند الالتقاء، تماثل الصدى الذي يعاود الصوت في جنبات المكان، وعلى وجه الخصوص إذا ما كان الحرف المجاور لها في اللفظ مشدداً أي مكرر اللفظ مثل (تذكاريَّة

والمصوِّر) وكذلك عندما تليها الهمزة أصعب حروف العربية نطقاً مما يستدعي شبه توقف تام عندها؛ مما يبرزها صوتياً مثل لفظة (المرْأة) في النص.

وثمة ما يجلب انتباه الباحثة في الجانب الصوتي في هذه المقطوعة وهو تكرار حروف الصفير الصاد ثلاث مرات والسين مرتين، وندرك ما لهذه الأصوات من سمات، فقد سُمِّيت بالصفيرية؛ لإصدارها صوت الصفير الذي يشاكل صفير الطير في تغريده، ولا فرق بين الصاد والسين؛ سوى أن الصاد هو مفخم للسين المرققة، وكذلك نجد تكرار القاف أربع مرات وهو لهوي له صدى عند نطقه مقلقلاً سقف الحلق يسانده الكاف الذي جاء في تكرارين ولا فرق بينهما أيضاً سوى أن القاف مجهور مفخم قوي بعكس الكاف المهموس المرقق.

وبعد هذا التشريح لصوتيات النص، فإن ملحوظة استوقفت الباحثة؛ وهي انعدام تكرار حروف الحلق فيها فكل من (الهمزة والعين والغين والحاء) وردت لمرة واحدة، ولا شك أننا ندرك أن الموضوع الغزلي في النص سواء في المرأة أو القصيدة، يحتاج إلى الرّقة والسّلاسة أكثر مما يحتاجه من صعوبة النطق التي تحدثها حروق الحلق.

تقدم الدارسة مقطوعة أخرى وقصيدة تظهر تناسب الأصوات فيها للمعنى، يقول نزار تحت عنوان (تصحيح) :

أنا لا أعلن الحرب
على جنس العرب
إنما أعلنها
على عرب الجنس [١٩]

نلاحظ العنونة التي افتتحت بحرف (التاء) يدق ناقوس البداية ثم (الصاد) المفخمة الصفيرية للإنذار، ثم جاءت (حاءان) بينهما الحرف الصائت

(الياء) الذي يمنحها قوة الفحيح، فحيح الحرب التي ينفي إعلانها في اللفظة الأخيرة من السطر الأول، ولكنه في الحقيقة يعلنها عندما يستدرك النفي بالتأكيد في السطر الثالث وإنما أعلنها.

هذا حول العنونة، أما في داخل النص؛ فلا تقل قعقعة عن العنونة؛ فقد تكرر حرف العين الحلقي المجهور ست مرات، بقعقعته وضجيجه، ويمكنك تشكيل جملة من المفردات الشاملة للعين بهذه الصورة (أعلن الحرب على العرب) مع تكرار كل مفردة سوى الحرب؛ لأنها تعلن مرة واحدة ثم تدوم حتى النهاية. فالشاعر يعلن موقفاً، أو يقدم رأياً، يريد أن يضمن له الديمومة، من خلال قوة الرأي، المتأتي من فن التعامل مع الألفاظ وبنائها "فالشاعر بشر يتحدث إلى بشر، يعمل جاهداً ليعثر على أجود الألفاظ في أجود نسق لكي يجعل تجربته تعيش مرة أخرى لدى الآخرين" [٢٠] والشاعر لا يمتلك سيفاً ولا مدفعاً، إنما يمتلك الحروف، والنصر الذي يحققه، يكون من خلال النجاح في توظيف الأصوات المناسبة والنسق الصحيح في السياق المناسب، والنص لا يكون معبِّراً إلا إذا اجتاز هذا الحاجز، ولما كان الموقف بهذه الدرجة من الصعوبة فإنه بحاجة إلى حروف تناسبه في القوة، ولهذا نجد نزاراً وقد ساند حرف العين بالهمزة؛ وكما أشرنا فهو حرف حلقي، من سماته أنه مجهور شديد ثقيل، مهتوف، ومهتوف تعني زيادة الشدة في التصويت بالحرف [٢١] ولما كانت هذه صفاته فإنه خير ما يساند العين في مثل هذا الموقف، فتكرر أربع مرات (أنا أعلن، إنما أعلنها) وبين العين والهمزة جاءت النون بسبع مرات وهو حرف مذلق أغن، خير ما يعبر عن الويلات والأنين والمعاناة، كما برزت ألف المد الصائتة في ست تكرارت لتعطي الأصوات الصامتة أفقاً في بُعد المدى وصراخ الحرب.

وهذا التشكيل في الأصوات بين أعلا درجات الجهر والقوة والصعوبة في النطق المتمثلة في (الهمزة والعين) وبين أسهلها نطقاً وانسياباً يمثيل الحرب بين متجبر منتصر ومهزوم منخذل منسحب ضجيج وجبروت وعويل وأنين " فالأصوات التي تتكرر أساساً في حشو البيت، مضافة إلى ما يتكرر في القافية، يجعل البيت أشبه بفاصلةٍ موسيقية متعددة النغم، مختلفة الألوان" (٢٢) وثمة نماذج أخرى لتكرار الحرف في الديوان، كما في مقطوعة (ديانة) ص١١٦ و (الطيور السويسرية) ص١٧٩، وغيرها من النماذج لا يتسع المجال لدراستها في هذه الورقة البحثية.

تكرار حروف المعاني:

حروف الاستفهام

لا شكّ أنّ الشعر قد تجاوز اللغة النفعية – التي ذكرنا – فما يطرحه الشاعر لا يوجهه إلى محدد؛ حتى في الشعر الغنائي؛ الذاتي، فالشاعر يتحدث إلى الأثير، إنه فيما يطرح من أسئلة، لا يستجوب أحداً على وجه الخصوص، وإنما يعلق ملحوظات في أفق التلقي والتأويل، فهو يستكنه العالم، والذات في داخل الإنسان، في أي زمان كان، أو مكان.

تتناول الدراسة نموذجاً لتكرار حروف الاستفهام، متمثلاً في (هل – أم). يقول الشاعر في قصيدة بعنوان: "من بدوي... مع أطيب التمنيات" :

هل كانتِ العينانِ قبل الدَمْعِ،
أم في الأصلِ، قد كانَ البُكَاءْ؟
هل ناهداكِ خطيئتانِ عظيمتانِ.. كما روَوُا

أم ناهداكِ يُصحِّحانِ جميعَ أخطاءِ السَمَاءْ؟
هل يا تُرى الأشجار تمشي وهي واقفةٌ
وهل حرّيةُ الإنسان كانت.. قبل أن كان الفضاءْ؟
والحبُّ. هل هو حالةٌ عقليَّةٌ؟
أم حالةٌ جسديَّةٌ؟
أم أنَّهُ شيءٌ يُرَكَّبُ كالدَواءْ.
*****
هل كنتِ قبل قصائدي موجودةً
أم أنني بالشِعْرِ، أوجدتُ النساءْ؟؟ (٢٣)

يقول صاحب حروف المباني، في حديثه عن (هل) مواضعها في الكلام: " أن تكون للاستفهام غير عاملة، لعدم اختصاصها بالأسماء والأفعال، وما لم يختص لم يعمل" (٢٤) ويمثل على ذلك بقول الله تعالى: "هل ترى من فطور" (٢٥). ويقول، من مواضع (أم) "أن تكون متصلة عاطفة في الاستفهام، وتقع في المفردين والجملتين، ويكون الكلام بها متعادلاً، والجملة التي بعدها مع ما قبلها في تقدير المفردتين" (٢٦).

جاءت هذه الإحالات، استنارة من أهل اللغة المعجمية، ولكننا نجد أن هذا التناوب في تكرار حرفي الاستفهام (هل – أم) حقيقاً بالتوقف أمامه، ونسأل: هل كان نزار ينتظر جواباً لهذه التساؤلات؟ أم أنها كانت أطروحات، تحمل ترميزات، وتعبر في كنهها عن حيرة الشاعر أمام هذا الكون؟!!.

في السطرين الأولين، لا بدّ وأنه يعرف، أنه لا دموع دون عين تدمع، والدمع له تنوعات ترتبط في المسببات التي تجعل العين تدمع؛ فقد تكون حزناً، أو ألماً، أو فرحاً، أو غير ذلك كله!، وتأتي (أم) في السطر الثاني لا للمقارنة

أو إقرار أحد الأمرين، وإنما تأخذ مساحة أوسع؛ في السؤال عن البكاء. وهنا تظهر حالة الفجيعة التي يعيشها الشاعر، والتي تدفعه للغوص في داخل الأشياء، وتجاوز الهيولة للكنه، والذات للكل، والحال الكون، وكذا في السطرين التاليين؛ يربط بين المفاهيم المجتمعة حول الناهدين ترميز الأنوثة، وهي أصل الوجود والاستمرارية، وبين السماء والمفاهيم المستقرة في أذهان الخلق، وهي تساؤلات معلقة بين الأرض والسماء، المادة والفكر، ثم ما علاقة الأشجار الماشية الواقفة في حرية الإنسان، وكيف يربط ذلك كله بوجد الفضاء؟ وأي فضاء يقصد؟ سقف الحرية في العالم السياسي الاجتماعي الذي نعيش، أم هو تساؤل حول أصل الخلق والنشأة الأولى. ثم هذه الحيرة والثورة العارمة في عمق الذات والآخر والفكر واللغة والخيال والحقيقة، المادة والروح. إنه تساؤل محيِّر، ليس المسؤول بأعلم من السائل، ولكنه يقول ما تختلج فيه أنفاسنا، وما يعتلج في خاطر كل إنسان، إن الشاعر لا يتكلم عن ذاته؛ وإنه العقل الجمعي للإنسان مذ كان الإنسان، فالحب حالة من الحيرة، وإذا سبقها بتوظيف (هل) في سطرين تلتها أم، فإنه يسأل هذه المرة ب(هل) ليتبعها بواقعتين ل(أم) ويتركك بدون يقين فإذا كان هو لا يعرف، فإنه يدرك بأنه لا أحد يعرف أيضاً، ليبتكر السؤال (أم أنه شيء يركّب كالدواء؟!!).

ثم يكون المقطع الأخير في سطرين، يبدأ الأول ب(هل) والثاني ب(أم) حول حقيقة وجود أولية المرأة والشعر. وبذا يعيدنا إلى المقطع الأول حول أولية (العين والدمع) والوجود هنا، لا ينحصر بالوجود على مستوى المادة وإلا فكيف يكون الشعر بالمرأة إن لم توجد؟!!. وإنما يمكن أن تقرأ بالفاعلية، وثمة تعالق مع قضية النهدين والسماء والحرية وحقيقة الحب، ثم أننا نخرج من المقطوعة نتساءل مع نزار دون ان نقدر على استبدال طرف بطرف، أو ترجيح كفة على

كفة أخرى،.. إنه الشعر يحاكي الأشياء دون أن يمتلكها – وهو لا يسعى إلى ذلك، وإنما هي إثارة الفكر حول رؤيا العالم.

فيلجأ إلى التكرار حين يقض مضجعه القلق، وتنتابه فكرة الحرية، وتصبح المفردات بين ناظريه محصورة، يدور في أفقها يعالج مواقف الحياة، ويحاور النفس بصوت مسموع.

وإذا كانت هذه الحال في البنية المعنوية.، فإننا لا ننكر ما أضفاه هذا التكرار على النص في مجال البنية التشكيلية، فقد جاء في توازٍ إيقاعي، ليس فقط يطرب النفس، وإنما يجعلها متأهبة للآتي من الأسئلة أو لعل جواب يقع، في كل مرة يذهب به في أفق جديد من آفاق الحياة في حين تبقى الإيقاعات مترنمة من خلال بنية التكرار في السطور.

حروف النفي :

(لا النافية) يرى المالقي أنها تنقسم في النفي إلى قسمين: قسم عاطفة وقسم غير عاطفة، ويهمنا هنا القسم الثاني غير العاطفة، وفي دورها تنقسم إلى قسمين أيضاً قسم يدخل على الأسماء، وقسم يدخل على الأفعال، نتوقف عند القسم الداخل على الأفعال "فلا تدخل عليها غالباً إلا مضارعة فتخلصها للاستقبال" [٢٧] ويمثل على ذلك في قوله تعالى: "إن الله لا يظلم مثقال ذرة" وقوله تعالى: "فلا تعلم نفسٌ ما أخفي لهم" [٢٨] ولا يشترط المرادي في كتابه الجنى الداني تخليصها المضارع للمستقبل " بل قد يكون المنفي بها للحال" [٢٩]

وتتخذ الدارسة من قصيدة" افتراضات رمادية" [٣٠] في ديوان لاغالب إلا الحب، لتكرار لا النافية مثالاً، حيث تكررت ستاً وثلاثين مرة، وهو تكرار لافت لانتباه الدارس.

وثمة ملحوظات على هذا التكرار؛ أولها أن (لا النافية) جاءت في جميع التكرارت الواردة في القصيدة السابقة للفعل المضارع، وهذه الأفعال تتناوب بين

التذكير والتأنيث، فمن التذكير مثلاً قوله: "يلبس، يستحم، يقف، يؤرخ، يستهلك، يدخل، ينقط، يحمل، يستقطر، يتدفق" وهي أحد عشر فعلاً أما التأنيث، فقوله: "تكونين، تشترك، تُنقِّط، تمطر، تمطر، تملئين، تملئين، تكونين، تكونين، تكونين، تتكلم، تلبس، تحترف، تحمل، تكتبك، تتغلغلين، تشكلين، تشرب، تكون، تدخل، تكونين، تدخلين، تدخلين" نلاحظ أن بعض الأفعال تكررت، قوله" تكونين" حيث يبلغ تكرارها سبع مرات، كذلك التناوب بين صيغتي المخاطب والغائب، كما أن صيغة الخطاب جاءت محصورة بالمؤنث، وبلغت ثلاثة عشر تكراراً في حين توقفت صيغة الغائب عند المذكر.

ومن هنا يمكن القول بإنَّ القصيدة قد بنيت على نظرية الخفاء والتجلي أو الحضور والغياب من خلال الإثبات، الذي لا يلبث أن يلحق به النفي.

يؤكد هذه المقولة تكرار لفظ آخر يفيد الغياب عند البحث عنه في الحضور وهو(دون) الذي تكرر ثلاث مرات بشكل سيميائي في القصيدة في حين يمكن تقديره أضعاف هذا العدد، وكذلك باتصاله بحرف الباء (بدون) في ستة مواقع أخرى، وكذلك حرفي النفي (لم) الذي تكرر أيضاً ثلاث مرات وأيضاً (ليس) التي جاءت مرة واحدة.

ومثل هذا التكرار لحرفي النفي (لا –ليس) يتكرر في الديوان في عدد من المواقع من ذلك في قصيده (سايكولوجية قطة) حيث جاءت (لا) في سبعة عشر موقعاً، و(ليس) في ثمانية مواقع أخرى، كذلك في القصيدة الي تحمل عنوان الديوان (لا غالب إلا الحُبّ) تكررت (لا) خمس عشرة مرة.

وإذا كان الأثر واضح في البنية المعنوية الدلالية، فإن الأثر في البنية الشكلية لا يقلُّ عن ذلك، إذ يشكّل هذا التكرار نوعاً من التنميط الإيقاعي الموسيقى في القصيدة، يرتسم في أفق توقعات المتلقي السماعية الذهنية، فتبحث عنه عيناه في حالة القراءة، والأذن في حالة السماع. حتى تجد أنك

تكرره في الخاطر، وعند الالتقاء به تحدث لحظة السعادة أو لذة النغم، وعندما لا تجده، يشدك للاندفاع والبحث عنه في قادم أبيات القصيدة، فهو قد غدا جزءاً أساسياً في الإيقاع، وترنيمات التفعيلة؛ ليحقق حالةً من اتّساق النَّص وانسجامه بشكلٍ واضح.

تكرار اللفظة:

يُعدُّ هذا النوع من التكرار أكثر الأنواع انتشاراً في الشعر، وهو لافت للانتباه في شعر نزار، وقد تتردد أكثر من كلمة، في القصيدة –وهنا نعني اللفظة الواحدة من حيث الجانب الصرفي لا النحوي الإعرابي –ولا بدَّ من مسوِّغ لمثل هذا التكرار، كإظهار الاهتمام بالطرف الآخر، والانشغال بأشياء المحبوبة وكل ما يتعلق بها، من ذلك تكرار لفظة (أَعُدُّ) في قصيدة (أحاول إنقاذ آخر أنثى قُبيل وصول التتار) (٣١)

نلاحظ أن هذه اللفظة (أَعُدُّ) قد تكررت ست عشرة مرة، على امتداد جسد القصيدة، كما يمتد في أعضاء جسد المحبوبة، والشاعر في عدِّه هذا، يتداخل لديه المعنوي بالمادي فهو (يمضغ آخر كسرة شِعر) ويبدو أنَّ الألم يسيطر عليه لدرجة الانصهار، ولكننا وسط هذا الألم نلمح نوعاً من اللذة التي يعيشها الشاعر، ولذا فهو لا يملُّ العدَّ والمعاودة، فحين يضرب رأسه بالجدار يواصل العدَّ جزءاً جزءاً، حتى المسامات في جلدها لم تسلم من الإحصاء والعدِّ؛ كل ذلك من أجل (أن أتأكد أن ...) ومثلما ذهبت وأعادها وكررها في الذاكرة، كذلك هو ينسحق ويتلاشى ويعود خلقاً جديداً (قبل الانتحار وبعد الانتحار). وعند معاودة المدارسة نلاحظ أنّ الشاعر مأزوم زمنياً ولذا يكرر لفظة (قبل – قبيل) عشر مرات، وكأنه في انتظار حدث يوشك على الوقوع يفقد بعده المحبوبة التي يعلن حبها ويكرر (أحبك) خمس مرات ويساند العدّ

بوسيلة أخرى؛ القياس فيكرر (أقيس) ثلاث مرات حتى أنه (يقيس الذي لا يقاس).

ولعلنا نحد في هذا التكرار الرأسي، نوعاً من الترابط الذي يشدُّ أجزاء القصيدة كما يشدُّ المتلقي للمتابعة فـ" هذه العلاقات الداخلية تتحرك في باطن البنية، وتليها علاقات تتشابك فيها البنى مع بعضها البعض" [٣٢] فتكرار هذه المفردة وتعاضدها مع مفردات أخرى تتكرر، تعطي نوعاً من الإضاءة على النص من ناحية، وعلى ما يعتلج في داخل الشاعر من ناحية أخرى؛ فلا شكَّ أن المبدع، يعي تفاصيل الأشياء بدقة أكثر من غيره، وكل هذا الوعي يبقى في بوتقة الكبت في الداخل، وأن الإبداع هو المنفس الوحيد الذي يفضي به إلى الخارج، إلى الحياة والنور والوجود، فتقرأ لا وعي الشاعر ومكبوتاته ومعاناته.

وفي الجانب الشكلي، يساهم هذا النوع من التكرار اللفظي؛ وعلى وجه الخصوص الرأسي منه، في خطاطة سيميائية تكشف عمّا يعتري الشاعر من الاندفاع في العدِّ والإحصاء، واللهفة في مسابقة مع الزمن، الذي يشعر أنه يسرقه أو يسرق منه، فنستشعر تسارع الإيقاع، والانتقال من سطر شعري لما بعده، على الرغم مما يشعرك به من بطء في عدّ وقياس وإحصاء للأجزاء والتفاصيل، إلا أن تسارع الأحداث، لا يمكن أن يؤخذ بمعتزل عن احتدام الإيقاع والموسيقى المتسارعة أيضاً.

وفي قصيدة أخرى تحت عنوان (لابسة الكيمونو) [٣٣] يأتي في تكرار لفظة (أُعِدُّ) ثماني مرات، يتخذ من هذه اللفظة بداية لكل مقطع، وقد تكرر داخل المقطع نفسه عندما ينتقل إلى وصف جديد لتلك السيدة، التي يصفها في مفتتح المقطع الأول بقوله: "أُعِدُّ لسيّدة لا تجيءُ..." ثم تكون البدايات الآتية: "أُعِدُّ لسيّدة السيدات" "أُعِدُّ لسيِّدة.... لم أشاهد يديها" " أُعدُّ لسيدة البحر بحراً

.." "أُعِدُّ مفاجأة للأرانب" "أُعِدُّ نبيذاً قوياً" "أُعِدُّ لسيدة المستحيلِ" "أُعِدُّ لسيدة الوقتِ، وقتاً وألغي زماني..."

يبدو أن هذه المرأة لم تكن إلاّ في خيال الشاعر، فهي أقرب للخرافة أو الأسطورة، إنها لا تجيء، ثم هي سيدة البحر والمستحيل والوقت...، يمكن القول بإنها الآتي من حياة الشاعر، أو ذاك الذي لم تصل إليه يده بعدُ من الحياة، فهو عندما ينعتها بسيدة الوقت يلغي زمانه، وعندما ينعتها بسيدة المستحيل وعندما يُعِدُّ لها كلاماً ينسى كلامه فهو يعيش لحظات الوهم، ولذا يعد النبيذ القوي ليساعده ليسافر منها.. إليها، كما أن النبيذ الفرنسي يشعل وهمه.

وبعد هذا فإن الإنسان دوماً يقدم التضحيات للمنتظر.. لما لا يمتلك، أما ما دخل في سجل الممتلكات فهو مهمل، إن الشاعر حتى في ذاته، إنما ينطق بما نتمنى أن نقوله، ولهذا نشعر بنوع من السعادة أو اللذة في قراءة أو سماع القصيدة.

إن ما يُحْدِثُ ارتجاجاً ويخضُّ نفسية المتلقي في دوامة هذه القصيدة هو هذا التكرار الذي ساعد على دعم الدلالة التي يعبّرُ عنها النّصّ، دافعاً للكشف عن سرِّ هذا الرمز أو كنه تلك السيدة، يحاول ذلك من خلال ربط هذا المكرر مع ظلاله في النص، وامتداد الخيوط والربط بينها أَو إعادة صياغة البنية المعنوية فيه، ليعاود بناء الصورة، وفق معطيات البناء الكلّي الجديد للبنية الشكلية، وفي أثناء ذلك نجني لذة الإيقاع الداخلي بعيداً عن صخب الموسيقى الخارجية المتشكلة من الوزن، وذلك كله ما كان ليكون؛ لولا هذا التوزيع وبث العنصر المكرر في ثنايا النص، وهندسة البناء الفني لها.

تكرار شبه الجملة

تتخذ الدراسة من قصيدة "كتاب يديك" [٣٤] أنموذجاً لتكرار شبه الجملة الجار والمجرور

يأتي السطر الأول في القصيدة بقوله: "كتاب يديك... أمير الكتب" هذا الطرح الجريء، والوصف المتقدم لفاعلية يدي المحبوبة يضطره – ولو على مستوى الذات – إلى تسويغ ذلك، كما أن هذا الوصف يحمل نوعاً من الانزياح الإسنادي، فالمضاف لا يتناسب – في المعهود – مع المضاف إليه، إذ لو سمعت المضاف إليه وطلب منك تقديم مضاف إليه ،مما عهدناه؛ لقلت: أصابع يديك، أساور يديك، بياض يديك، لون يديك. . . . وغيرها من الاحتمالات، أما إضافة الكتاب ليدي المحبوبة ليُشكّل تركيباً شعرياً يتكرر على امتداد القصيدة فإن الشاعر، يدرك حاجة ذلك بالمبرر والمسوغ، وعلى الوجه الخصوص أن خبر المبتدأ (أميرُ)جاء أيضا مضافاً إلى (الكتب) وهو في هذه الإضافة يُشكّل تركيباً آخر، يفيد على المستوى المعنوي تعريفا آخر للمبتدأ الذي لا يكتمل مفهومه ولا يتحدد إلا بمجيء الخبر، وقبل ذلك يخرج من ضبابية النكرة إلى أفق المعرفة؛ يأخذه مع المضاف إليه (يديك) ومع ملاحظة الفارق بين التركيبين بنقاط أفقية، مما يضع ذلك كله عند التلقي في كفتي الميزان، كهذه الخطاطة:

هذه القولبة التي يتخذها الشاعر في مطلع القصيدة، تولد لدى المتلقي نوعاً من التشويق والرغبة واللهفة لكشف سرِّ هذه البنية الانزياحية الرامحة الى أسطرة تلك اليدين، وكنه هذا الكتاب الفانتازي .

ولما كان الشاعر هو صانع اللوحة والصورة، فإنه يدرك الحاجة –ليس لإقناع المتلقي– لأن ذلك من واجب النثر، وإنما للَّعِبِ على حبل الخيال المشدود في أفق التوقعات، القائم بين خيال المتلقي على مسافة الانتظار من المرسل؛ الشاعر، في الطرف الآخر من المعادلة، ولما تقدم، فإن الشاعر يرسل ستة أسطر شعرية متتالية، يفتتح كلا منها بشبه جملة – جار ومجرور– تكتنفها الظرفية وتعمل مجتمعة على تعظيم تلك التركيبة الانزياحية التي سبق الحديث عنها .

يقول :

"ففيه قصائد مطلية بالذهب

وفيه نصوص مطعمة بخيوط القصب

وفيه مجالس شعرٍ

وفيه جداول خمر

وفيه غناء

وفيه طرب"

نلاحظ أن السطور كلها افتتحت بشبة الجملة (فيه) يسبقها حرف العطف كرابط يشد صفوف النص وكان بمقدوره أن يستغني عن جميع هذه الأسطر في البدايات المتشكلة من شبه الجملة؛ بعد أن يُبقي الأولى ثم يأتي بحرف العطف (الواو)وحده في بدايات الجمل التالية، ولا يتغير الشكل أو التوقيع الموسيقي، ولكننا ندرك ما تضفيه شبه الجملة (فيه) والمتشكلة من حرف الجر (في) وضمير الغائب (الهاء) العائد على ذلك الكتاب (كتاب يديك)

ندرك ما تضفيه من احتواء وامتلاك يفضي الى الاشتغال والانشغال، وفي النهاية الامتلاء بالذهب والقصب ومجالس الشعر وجداول الخمر والغناء والطرب، إن هذا الكتاب ليس فقط نادياً للتسلي والترفيه، وليس فقط حانة خمّار يقصدها الشاعر للخروج مما هو فيه، وليس معرضا للتعبير عن الغنى والرقي والبرجوازية القيصرية؛ إنه كل ذلك وفوق ذلك هو الحياه بكل ما قد يخطر على البال من أمنيات .

من هنا ندرك أهمية شبه الجملة هذه، في بداية كل سطر، إنه بناء المحسوس في عالم من اللغة التجريدية، التي تجتاز الموجود المحسوس الممتلك، وتطلق الخيال مستخدماً شبه الجملة نفسها في سيل من الأسئلة؛ أفيها ... هل فيها ... يمكن أن يكون فيها، فهذا التركيب يُشعرنا أو يجعلنا ندرك ذاك المتخيل بالحواس الحسية المادية وكأننا نرى هذه الاشياء، ونلمس تلك، ونشمُّ ونتذوق ذاك ... ثم إننا نسمع شعراً – وكأن الذي نحن فيه ليس شعر وليس بناء لغة– حتى تتلفت الأعين، وتلتقي النظرات في لحظة طرب وتجلي، حتى تميد الأرض تحت أقدامنا في صخب هذه الاحتفالية.

أما على مستوى البنية الشكلية، فإن البدايات الشعرية الرأسية المتكررة تكشف "عن فاعلية قادرة على منح الإحساس بالتسلسل والتتابع، وأن هذا التتابع الشكلي يُعين في إثارة التوقع لدى السامع، إذ التوقع من شأنه أن يجعل السامع أكثر تحفيزاً لسماع الشعر، والانتباه إليه"[٣٥] وكأنه بذلك يقيم تشاركيةً مع المتلقي في بناء القصيدة؛ ووضع الزخرفات الأخيرة في إيقاعاتها .

تكرار الجملة :

وندرس تحت هذا العنوان الجملة بنوعيها الفعلية والاسمية .

الجُملة الفعلية: وللتمثيل على تكرار الجملة الفعلية نأخذ قصيدة " أحبك ...حتى ترتفع السماء قليلاً .." [٣٦] يأتي السطر الأول في عبارة "أريد أن

أحبَّك سيدتي " يتكرر الجزء الأول "أريد أن أحبك " ما يزيد على ثلاث عشرة مرة أما الجزء الثاني فيتردد سبع مرات، كما أننا نقرؤها ضمناً مع كل تكرار للجزء الأول من العبارة، وتأتي بجزأيها أو أحداهما في بداية كل مقطع من مقاطع القصيدة البالغة ستة عشر مقطعاً. كما أنه يختتم القصيدة بقوله "لذلك نصحني ... أن أحبك ...حتى ترتفع السماء قليلاً .." وهذه العبارة ذاتها يتخذها عنونة للقصيدة . إن هذا التشكيل والترتيب السيميائي لتكرار الجملة الفعلية لم يأتِ مُصادفة أو عبثاً؛ وإنما يتضح للدارس من خلال بنية السياقات في القصيدة أن هذه الجملة المبتدئة بالفعل (أريد) موظفة توظيفاً فاعلاً لإنتاج وتوليد السياقات اللفظية لخدمة المعنى والفكرة التي تشغل عقل الشاعر في الوعي أو اللّاوعي، فكلما " تشابهت البنية اللغوية فإنها تمثل بنية نفسية متشابهة منسجمة، تهدف إلى تبليغ الرسالة عن طريق التكرار والإعادة "[٣٧] ولا شك أن هذا يعين الباحث على اكتشاف مركز التبئير في القصيدة، فـ(أريد) الفعل يعبر بشكل سافر عن الرغبة الكاهنة الكامنة، ونحن لا نأخذ التكرار بمعزل عن السياق، إذ لا يأتي هذا المُكرر معلقاً في سديم الفراغ، وإنما هو لبنة ونسق من أنساق هندسة الذهن اللغوية، التي تذهب بنا في طريق التشكيل الفكري للشاعر كما أن الجملة الفعلية بفعلها الذي تفتتح فيه، أكثر قدرة على الحراكية والفاعلية من الاسم الذي يؤول بناء إلى الثبات.

ويبدو أن الشاعر لم يترك مجالاً للشك في الهدف الذي ساقه لهذا البناء أو دفعه لهذا التشكيل البنائي في القصيدة، إذ نلحظ في بداية كل مقطع يأتي بهذه العبارة – كما أسلفنا – ولكن مما يجب أن نلاحظه أيضاً، أن السطر الذي يليه مباشرة يبدأه بإحدى المفردات الدالة على التسويغ أو الدافع للعبارة الأولى (أريد ..) فمن البدايات المتكررة في السطر الثاني قوله (حتى) وتكرر تسع مرات، على هذا النحو: (حتى أدخل...) (حتى أطمئن ..) (حتى أتخلص

...) (حتى أسترجع...) (حتى أمتطي ...) (حتى أعيد ...) (حتى ترتفع ...) أما السطر الثاني بعد الأول في القصيدة فكان مفتتحه (كي أستعيد ..) ومما تكرر أيضاً في السطر الثاني بعد العبارة الأولى المكررة قوله : (قبل أن ..) ثماني مرات، جاء منها خمس مرات في المقطوعة الثامنة؛ حيث تردد الفعل (أريد)خمس مرات أيضاً في بداية المقطع جاء في الجملة الفعلية المكررة، قيد الدراسة، وفي الأخريات جاء في جمل أخرى؛ وأرى أن أثبت المقطع هنا :

أُريدُ أن أُحِبَّكِ..
قبل أن يصدرَ مرسومٌ فَاشِسْتيٌّ
بإقفال حدائق الحُبِّ..
وأريدُ أن أتناوَلَ فنجاناً من القهوةِ معكِ..
قبل أن يصادروا البُنَّ .. والفناجينْ
وأريدُ أن أجلسَ معكِ.. لدَقيقَتين
قبل أن تسحبَ الشرطةُ السريّةُ من تحتنا الكراسي..
وأريدُ أن أعانقَكِ..
قبلَ أن يُلْقُوا القَبْضَ على فَمي.. وذراعيٌّ
وأريدُ أن أبكيَ بين يَدَيْكِ
قَبْلَ أن يفرضُوا ضريبةً جمركيةً
على دُمُوعي... (٣٨)

وتأسيساً على ما تقدم، فإن فاعلية الجملة الفعلية كمرتكز للتبئير، اعتمد عليها الشاعر في تقديم الأفكار وطرح الرؤى الشاملة لكل ما يشغله في البيئة الاجتماعية والمرحلة الزمنية التي عاشت فيها، واضحة جليلة.

وفي الجانب الآخر فإنها تعين المتلقي . من كثير عناء . على استقراء الحالة النفسية المسيطرة على الشاعر، والشاعر في ذات الوقت لا يعالج هماً

ذاتياً ولم يكن شعره غنائياً؛ وإن بدا للوهلة الأولى كذلك، إنه يرزح تحت الهم الجمعي لأبناء جلدته، ومجتمعه الذي يعيش فيه، لا بل إنه يحمل في اللاوعي هم أمة زادت على مئات الملايين من البشر، ومن هنا يمكن القول "إن العاملين الاجتماعي والاقتصادي يعودان إذن إلى العامل السيكولوجي؛ إذا كانت بالفعل هذه القوى العظيمة ليست إلا حصيلة ميول الأفراد وقابليتهم "[٣٩] وربما وجدنا ما يدعم هذا في إبداع نزار النثري، حيث يُجب على سؤال : "هل تعتبر نفسك نجحت أو فشلت ؟" يرد بقوله : "لست أنا من يجيب على هذا السؤال، ولكن ملايين القراء العرب، الذين أحبوا ...وتزوجوا ... وانجبوا أولاداً على يدي ..أو على يد قصائدي .... هم الذين سيجيبونك "[٤٠] إذن فالشاعر يصرخ بحناجر الملايين و هو يعلق الملحوظة، يقرع الجرس في أشعاره، وليس من واجبه أن يجلس على كرسي القضاء ليحاكم، أو في مخفر الشرطة يجمع الأدلة على الجريمة يقول نزار في موقع آخر: "أنا ليس أغاتا كرستي لأجمع البصمات وآخذ الإفادات وأستعمل الكلاب البوليسية ... أنا شاعر مهمته أن يقرع جرس الإنذار، ويسلط الأضواء الكاشفة على مسرح الجريمة " [٤١]

تكرار الجملة الإسمية

تتناول الدراسة هنا تكرار الجملة الإسمية، وكما هو معلوم أن الاسم يفيد الثبات، في ضدية مع الفعل الذي يدفع بالنص إلى الحراكية، ولكن الثبات لا يعني بحال الجمود، وعدم الفاعلية، وإنما أرى الثبات يفيد المركزية التي تستند إليها الأحداث وتدور في رحىً ليشكل الاسم قطبها الرئيس.

تأخذ الدراسة قصيدة "في الشعر" للتمثيل على هذا الضرب من التكرار : في هذه القصيدة تتكرر الجملة الاسمية (وهو شاعر) إحدى عشرة مرة، جاءت هذه الجملة مفتتحاً لأحد عشر مقطعاً الأولى؛ حيث بلغت عدد المقاطع ستة

عشر مقطعاً، يفتتح المقطع السادس عشر والأخير منها بجملة (الشاعر الحديث ..)

وموقع الجملة الاسمية في مطالع المقاطع يُشكّل مرتكز الحديث فيها، يقول في المقطع الأول :

"هو شاعر
إنه يثقب الفضاء
بإبرة الشعر"

نلحظ أن اسم إن في السطر الثاني جاء ضميراً متصلاً يعود على الشاعر، فهو من يثقب الغلاف والفضاء ويخترقه بمجس الشعر، ومثل هذا في بقية المقاطع نجد ضميراً يعود على الشاعر، وفي الوقت ذاته يشير إلى فاعليته في الحديث الذي يشغل المقطع الشعري مثل "منزل، سيرته / كلماته بأنتظاره /أُمِّه، يده/ ذاكرته/ لسانه/ يقنع هو / يُقلمِّ هو/ ظهر هو/عليه /تزوج هو، انجب هو/ منه، يقدم هو، أصابعه"

ويمكن من خلال هذا؛ أن ندرك فاعلية التكرار، في تشكيل البنية المعنوية للقصيدة، وأن غاية التكرار لم يتوقف عند الزخرفة أو البنية الشكلية والإيقاع، وإن كان هذا لا يقل أهمية عن تشكيل المعنى والدلالة في النص، فموقع الجملة الاسمية من حيث التكوين الفكري للنص يأتي محورياً كما أن تشكيل اللوحات في النتيجة النهائية يأتي دائرياً، وأن كل مقطع يؤول إلى البداية وأن نهايته تُنبئ ببداية المقطع التالي؛ الذي يُشكّل دائرة أخرى تكون نقطة الارتكاز فيها الجملة الاسمية المتكررة.

ومثل هذا التكرار للجملة الاسمية نجده بشكل جلي في قصيدة أخرى في الديوان تحمل عنونة (من بدوي ... مع أطيب الأمنيات) [٤٢] حيث تتكرر فيها الجملة الاسمية" أنا آسف جداً" سبع مرات.

تكرار الصيغ

في هذا النوع من التكرار، تجد نوعاً من لذة السماع أو القراءة من خلال تشكيل إيقاعي داخلي، نجدُ تِكْرارَ نوتة موسيقية، دون أن نجد تكراراً للكلمات أو التراكيب أو الجمل، وإنما يصدر ذلك عن تكرار صيغ صرفية داخل التشكيلات النصية، قد تشعر معها أحياناً بنشوة الانتصار أو الفاعلية أو الدافعية للعمل، وربما ولدت في داخل المتلقي نوعاً من الخذلان وانحطاط القوى.

ولعل أهم سمات هذا الضرب من التكرار؛ أنه يتسلل إلى داخل المتلقي ليحدث انسجاماً مع النص أو مع ذات الحدث، ليحل المستقبل مكان المرسل والسامع مكان الشاعر، فكأنه شرك ينصبه الشاعر لمتلقي القصيدة، لتتصهر الأفكار والرؤى في بوتقة الثقافة القبلية للمتلقي، إذ يتحرر أو بالأحرى يحرره الشاعر من سلطة الألفاظ والأصوات المكررة التي تبدو أحياناً محاولة اغتصاب سافر للعقل الواعي في لغة الخطاب، قد تولد شيئاً من النفور والصدمة مع النص ،أما في هذه الثيمة، فثمة تحرر من اللوحات الإرشادية فلا كلمات تعاود نفسها، ولا عبارات مجترة، إن تكرار الصيغ نوعاً من التسلل إلى اللاوعي يتلبس المستقبل فيحيله إلى مرسل ؛ يعيش الذات بكل حظوره من خلال إيقاع البنى الصيغية في النص .

نتناول هذا التكرار في قصيدة (الهروب من هيروشيما) [٤٣] يميل الشاعر في هذه القصيدة إلى توظيف الفعل المضارع المكتنه لضمير المتكلم (أنا) (أفعل) وفي أكثر المواقع يتقدمه صوت السين ؛الذي يفيد التسويف (سأفعل).

نكتفي من القصيدة بذكر الشواهد، يقول :

سأترك هذا المكان إليك ....

وأكسر هذا الزمان المدوَّر ...
سأحمل تبغي .. وحزني ...وموتي...
وأرفع قبعتي شاكراً ...
وأرحل تحت ستار الظلام
...
سأرحل شرقاً...
سأرحل غرباً ...
سأدخل ...
سأرحل ... ليس يهمُّ لأين ...
سأكتب شعري عليه ...

عندما تقرأ القصيدة لا يخالجك شك في أنك أنت من سيفعل لا الشاعر.. إذ ستشعر تطور الحدث ونموه، ويدخلك في نوع من السرد؛ يفضي بك مع تقدم النص إلى بناء الحدث واكتمال الفكرة.

وفي قصيدة أخرى تحمل عنوان (الصفحة الأولى) [٤٤] تتناوب صيغتان في شكل يشاكل الحوار المنقول نمو الحدث السردي في النص، هاتان الصيغتان هما " تفعلين وأفعل " كقوله: " تشعلين الحبر ..تشعلين اللغة ..تشعلين يديَّ ..تفتحين مسامات القصيدة... وتدخلين فيها ... تطعنين الورق ... وتنسحبين في آخر الليل ...تأتين من جهه ..تطلبين مني..) وصيغة أفعل (حتى أصبر ..لا أريد ... أعني من كل ..أفتح لك اللغة ... أفتح لك توركواز ...أعطيك نصف ...) ثم يأتي التفاعل بين الصيغتين في نهاية القصيدة (وأشاركك خبز المنفى.. ونبيذ الحرية) من خلال صيغة أفاعلك.

ومثل هذا التكرار الصيغي نجده أيضاً في قصيدة (في النرجسية)[٤٥] من خلال صيغة (يفعل) في الألفاظ الآتية: (يمشي، يصنع، يهدي، ينام، ينام، يؤمن، يقيلهم ..)

إنَّ تكرار هذه الصيغة ينم عن حالة من انشغال الشاعر في حدث ربما كان النواة الفكرية للنص المتعالق مع الحالة النفسية " فالبنى الصرفية لا تظل خالية من مدلولات نفسية وإيقاعية، وإنما هي متصلة بنفس المبدع، ومحركة لنوازع السامع ومشاعره" [٤٦] فعلاوة على ما يحدثه هذا التكرار الصيغي من إيقاع متواتر في أسطر قصيدة التفعيلة فإنه يحدث ربطاً تشاركياً بين الملقي والسامع أو بين القارئ والنص.

الخاتمة

إن القراءة المتفحصة لديوان (لا غالب إلا الحب) تكشف عن عدد من الأمور أجملها في الآتي:

أولاً : إن الشاعر اعتمد بشكل كبير على التكرار ، حتى أصبح ظاهرة بارزة في التشكيل الشعري في الديوان .

ثانياً : إنَّ أثر التكرار جلي في البناء الموسيقي والإيقاعي في الديوان، كما أنه عمل على تعميق الجانب المعنوي في النصوص وإبراز الفكرة المحورية في كل نص من خلال تكرار الألفاظ الدالة عليها أو المرتبطة بها .

ثالثاً : أبرزت مواطن التكرار في النصوص ظاهرة النرجسية والدوران حول الذّات والاهتمام بالآخر يأتي لخدمة هذه الفكرة وأنها تحتاج إلى بحث خاص بها .

رابعاً : ساهم التكرار في بناء النّصِّ وتماسكه وانسجامه، وتطوير دلالته، وتحقيق البعد الصوتي والإيقاعي فيه، ليكوِّن سياقات شعرية تحمل دلالات قوية تعمل على جذب المتلقي، وتحدث عملاً تشاركياً بينه وبين النّصّ

الهوامش

١- عبد الملك مرتاض: بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية، دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، ط١، ١٩٨٦،ص٦٣

٢- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار الملايين، بيروت – لبنان، ط٧، ١٩٨٣،ص٢٦٢

٣- عمران خضير الكبيسي، لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات الكويت، ط١، ١٩٨٢،ص١٨٢

٤- رولان بارت: الكتابة في درجة الصفر، مركز الإنماء الحضاري، حلب – سوريا، ط١، ٢٠٠٢ ص٢٨–ص٢٩

ويقصد بارت بالكتابة في درجة الصفر، الالتزام بالمعاني المعجمية للألفاظ، أي اللغة النفعية.

٥- رومان ياكبسون : قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي، مبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ط١، ١٩٨٨، ص١٠٦.

٦- عمران الكبيسي : لغة الشعر العراقي المعاصر، ص١٨٢

٧- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٥،ص٩٣

٨- محمود السيد شيخون: أسرار التكرار في لغة القرآن، مكتبة الكليات الأزهرية، ط١ ١٩٨٣،ص١١–ص١٣

٩- رومان ياكبسون: قضايا شعرية، ص١٠٨.

١٠- نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر، ص٢٧٤

١١- صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، ١٩٨٥.

١٢- نزار قباني : ديوان "لا غالب إلا الحب"، منشورات نزار قباني، بيروت – لبنان، ط١، ١٩٩٠،ص١١٩ يتعمد هذا المصدر للدراسة

١٣- عبد الرقيب بن حامد الشمري : أسنى المعارج إلى معرفة صفات الحروف والمخارج، مكتبة أسامة تعز – اليمن ودار الروائع، دمشق – سوريا، د. ط، ١٩٨٧.ص٦٥

١٤- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص٢٧٦
١٥- رينيه ويليك، أوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة، حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، ط٣، ١٩٨٥،ص١٦٥
١٦- عبد الرقيب الشمري: أسنى المعارج إلى معرفة صفات الحروف والمخارج، ص٦٩
١٧- جلال الدين السيوطي: همع الهوامع، تصحيح أحمد بدر الدين، دار النشر المعرفة، بيروت – لبنان، ج٢، ص٢٠٣
١٨- أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ١٩٧٦،ص١٠٠
١٩- نزار قباني: ديوان لا غالب إلا الحب، ص١٧٨
٢٠- اليزابيث درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة محمد الشوش، مكتبة ميمنة، بيروت، ١٩٦١، ص٢٩
٢١- عبد الرقيب الشمري: أسنى المعارج إلى معرفة صفات الحروف والمخارج، ص٦٥
٢٢- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الإنجلو المصرية، ١٩٥٢،ص٤٥
٢٣- نزار قباني: ديوان لا غالب إلا الحب، ص٥٧، وينظر الديوان، ص٢٠٥-ص٢٠٧
٢٤- أحمد بن عبد النور المالقي (ت٧٠٢هـ): رصف المباني في شرح حروف المعاني، تحقيق: أحمد محمد الخراط، دار القلم، دمشق، ط٢، ١٩٨٥،ص٤٦٩
٢٥- سورة الملك، آية ٣
٢٦- المالقي: رصف المباني في شرح حروف المعاني، ص١٧٨ – ص١٧٩
٢٧- المرجع نفسه، ص٣٢٩ – ٣٣٠
٢٨- سورة النساء، آية ٤٠، وسورة السجدة آية ١٧
٢٩- ينظر: بدر الدين، حسن بن قاسم المرادي المصري (٧٥٠هـ) الجنى الداني في حروف المعاني، تحقيق فخر الدين قباوة ومحمد نديم، دارالمتب العالمية، بيروت – لبنان، ط١، ١٩٩٢،ص٢٩٦
٣٠- نزار قباني: ديوان لا غلب إلا الحب، ص٩٣-١٠٨
٣١. المصدر نفسه، ص٢٣- ٣٢
٣٢- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، نادي الأدب الثقافي، السعودية، ط١، ١٩٨٥،ص٢٩

٣٣- نزار قباني: ديوان لا غالب إلا الحب، ص ٥٨- ٦٣
٣٤- المصدر نفسه، ص٣٣ – ٤٢
٣٥- موسى الربابعة: التكرار في الشعر الجاهلي (دارسة أسلوبية)، مجلة جامعة مؤتة للبحوث والدارسات المجلد الخامس، العدد الأول، ١٩٩٠ وقد اعتمدت مستلة مؤتمر النقد الثاني، جامعة اليرموك، ١٩٨٨،ص٢٤
٣٦- نزار قباني: ديوان لا غالب إلا الحب، ص٧٧-٩٢
٣٧- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص٣٩
٣٨- نزار قباني: ديوان لا غالب إلا الحب، ص٨٤
٣٩- كارلوني وفيللو :النقد الأدبي، ترجمة: كيتي سالم مراجعة جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت – باريس، ط٢، ١٩٨٤،ص٥٣
٤٠- نزار قباني: ما هو الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت – لبنان، ط١، ١٩٨١،ص١٤٨
٤١- المصدر نفسه، ص١٥٤-١٥٥
٤٢- نزار قباني: لا غالب إلّا الحب، ص٥٠ – ٥٧
٤٣- المصدر نفسه، ص ٦٤ – ٦٩
٤٤- المصدر نفسه، ص٧١ – ٧٥
٤٥- المصدر نفسه، ص١٩٤ – ١٩٦
٤٦- موسى الربابعة: الشعر الجاهلي، مقاربات نصية، دار كندي للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٣،ص١٣٤

ثبت المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.
- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الإنجلو المصرية، ١٩٥٢
- أحمد عبد النور المالقي: رصف المباني في شرح حروف المعاني، تحقيق :أحمد محمد الخراط، دار القلم، دمشق، ط٢، ١٩٨٥
- أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ١٩٧٦
- اليزابيث درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة: محمد الشوش، مكتبة ميمنة، بيروت، ١٩٦١
- جلال الدين السيوطي: همع الهوامع، تصحيح: أحمد بدر الدين، دار المعرفة، بيروت – لبنان
- رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي، مبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨
- رولان بارت: الكتابة في درجة الصفر: مركز الإنماء الحضاري، حلب – سوريا، ط١، ٢٠٠٢م
- رينيه ويليك، أوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة : محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، ط٣، ١٩٨٥
- صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، ١٩٨٥
- عبد الرقيب بن حامد الشمري: أسنى المعارج إلى معرفة صفات الحروف والمخارج، مكتبة أسامة، تعز – اليمن، دار الودائع، دمشق سوريا، ١٩٨٧

- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، نادي الأدب السعودية، ط٢، ١٩٨٥
- عبد الملك مرتاض: بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية، دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، ط١، ١٩٨٦
- عمران خضير الكبيسي: لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات، الكويت، ط١، ١٩٨٢
- كارلوني وفيللو:النقد الأدبي، ترجمة: كيتي سالم، مراجعة: جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت – باريس، ط٢، ١٩٨٤
- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٥
- محمود السيد شيخون: أسرار التكرار في لغة القرآن، مكتبة الكليات الأزهرية، ط١، ١٩٨٣
- موسى الربابعة: التكرار في الشعر الجاهلي (دراسة أسلوبية) مؤتمر النقد الثاني، جامعة اليرموك، ١٩٨٢،نشر في مجلة جامعة مؤتة للبحوث والدارسات، م٥، ع١، ١٩٩٠
- موسى الربابعة: الشعر الجاهلي، مقاربات نصية، دار كندي للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٣
- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار الملايين، بيروت – لبنان، ط٧، ١٩٩٨٣
- نزار قباني: ديوان لا غالب إلاّ الحب، منشورات نزار قباني، بيروت – لبنان، ط١، ١٩٩٠
- نزار قباني: ما هو الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت – لبنان، ط١، ١٩٨١