«الانتماء» فى الشعر العربى الحديث
«طريق واحد» لنزار قبانى (نموذجاً)
(دراسة أسلوبية)

د/ سهام راشد عثمان
أستاذ مساعد بكلية الآداب
جامعة جنوب الوادى

نزار قبانى (١٩٢٣-١٩٩٨) شاعر الصورة الغزلية المتميزة، شاعر النرجسية المتفردة والعبارة الفريدة الموظفة توظيفاً سياسياً، والتى تُعرى كل زيف، وتفضح كل كذب،وتحرق كل خيانة فى جرأة وسخرية، قل أن نجد لها مثيلاً فى شعرنا المعاصر، غير هيَّاب ولا وجل، لأن حبه لوطنه يشفع له، وسيرورة شعره فى الآفاق العربية وغير العربية صنعت يقظة قومية، ربما تضاهى ما صنعت الزعامات السياسية المخلصة.

لم تغب صورة الوطن المسلوب عن شعر نزار، ولا صورة الأوطان المهمشة التى تغط فى نومها، حتى حكام الشهوات المنبطحين تحت تسلط القوى الغربية.

لقد انساحت شاعرية نزار على طبيعتها دون تكلف، فحياته الأولى أفاضت فى غزلياتها المكشوفة، وحياته الثانية بعد نكسة ١٩٦٧، شغلت الناس بشعره السياسى الساخر والمتمرد، حباً لوطنه وإخلاصاً لأمته، حيث صور الهموم والتردى والتقهقر الذى ألحق العار الذى لا يطهره النيل أو الفرات.

ويُعد نزار من أوائل الشعراء العرب الذين يؤمنون إيماناً مطلقاً بضرورة القوة العسكرية المسلحة لاسترداد الحق المسلوب، لأن طلب الحقوق بالمفاوضات السلمية عنده مضيعة للوقت، ولا يؤدى إلى نتيجة فعالة، لاسيما مع اليهود، لذلك فهو يبارك العمل الفلسطينى المسلح لاسترداد الحق المغتصب، وما دام هناك حق عربى ضائع،

وأطماع صهيونية التهمت هذا الحق، بل وتريد المزيد والتوسع، فهناك طريق واحد لتحرير فلسطين هذا الطريق، هو فوهة البندقية[1].

وعلى هذا سنقف عند تجربة نزار قباني، عبر قصيدة واحدة من ديوانه (بكائية لجمال عبد الناصر وقصائد رمضانية) ١٩٧٠م، الذى صدر عن منشورات نزار قباني- بيروت، وهى قصيدة (طريق واحد) لنتعرف من خلالها على سماته الأسلوبية.

فالقصيدة من حيث الشكل تتكون من أربعة مقاطع، الأول والثالث كل منهما يتكون من أحد عشر بيتاً، والثانى والرابع، يتكون كل منهما من اثنى عشر بيتاً.

فى المقطع الأول ترد حركة الشاعر، وتردد مفردات تشى بالبيع والرهن من أجل الحصول على بندقية:

أريد بندقية

خاتم أمى بعته

من أجل بندقية

محفظتى رهنتها

دفاترى رهنتها

من أجل بندقية[2].

---

(١) عبد الرحمن محمد الوصيفى: نزار قبانى شاعراً سياسياً، مكتبة الآداب، ٢٠٠٤م، ص٧٦-٧٧.

(٢) نزار قبانى: ديوان (بكائية لجمال عبد الناصر وقصائد رافضة)، منشورات نزار قبانى- بيروت، الطبعة الأولى، أكتوبر ١٩٧٠م، ص٩١.

أما المقطع الثانى: فالحركة زمنية، وهى حركة ما بعد الحصول على بندقيـــة، وتذكر للفترة الزمنية الممتدة فى البحث عن هويته:

عشرون عاما... وأنا

أبحث عن أرض وعن هوية

أبحث عن بيتى الذى هناك[1]

والمقطع الثالث: دعوة صريحة إلى الثورة، والتى يعتبرها الشاعر، هى الطريق الوحيد لتحقيق النصر، بعد أن بدا له، أن ما يحدث من اجتماعات وغيرها، بشأن السلام مهزلة:

تقدموا

تقدموا

فقصة السلام مسرحية...

والعدل مسرحية...

إلى فلسطين طريق واحد

يمر من فوهة بندقية[2]

---

(١) الديوان: ٩٢.

(٢) الديوان: ٩٥.

أما المقطع الرابع والأخير، فهو صورة للرفض، يطلق الشاعر من خلالها شرارة بدء الطريق الجديد:

قولوا... لمن يسأل عن قضيتى

بارودتى... صارت هى القضية[1]

يسيطر على جو قصيدة نزار كما يتضح من عنوانها الرفض التام للاستسلام والإصرار على الماضى الذى لم يهيئ له أبسط ما يتحقق لإنسان على أرض وطن مغتصب مسلوب "بندقية"، ساد فيه الشعور بالإحباط واليأس من واقعه الكئيب.

وقد بنى نزار قصيدته على بحر الرجز، حيث تشكل تفعيلة (مستفعلين) صلب الأبيات، التى كثيراً ما تأتى مزاحفة فإذا ما قرأنا المقطع الأول من القصيدة، لوجدنا أن سطوره جميعها تلتزم تفعيلة الرجز، بمعنى أن كل شطر يتكون من تفعيلتين، ما عدا السطر السابع والثامن والتاسع حيث يتكون كل سطر من ثلاث تفعيلات، على هذا النحو:

أريد	بندقية		
//ه//ه	//ه/ه	متفعلن	متفعل
خاتم أمى	بعته		
/ه///ه	/ه/ه//ه	مستعلن	مستفعلن
من أجل	بندقية		
/ه/ه//ه	//ه/ه	مستفعلن	متفعل
محفظتى	رهنتها		
/ه///ه	//ه//ه	مستعلن	متفعلن

(١) الديوان: ٩٣

من أجل	بندقية				
/ه/ه//ه	//ه/ه		مستفعلن	متفعل	
اللغة	التى بها	درسنا			
/ه///ه	//ه//ه	/ه/ه	مستعلن	متفعلن	متفعل
الكتب	التى بها	رأنا			
/ه///ه	//ه//ه	/ه/ه	مستعلن	متفعلن	متفعل
قصائد	الشعر التى	فظنا			
//ه//ه	/ه/ه//ه	/ه/ه	متفعلن	مستفعلن	متفعل
ليست	تساوى	رهما			
/ه/ه//ه	/ه/ه//ه		مستفعلن	مستفعلن	
أمام	بندقية				
//ه//ه	//ه/ه		متفعلن	متفعل	

نجد أن النص يتكون من ثلاث وعشرين تفعيلة، والأبيات ١-٢-٣-٤-٥-٩-١٠ -يتكون كل منها من تفعيلتين فى كل سطر، حين يتكون السطر السادس والسابع والثامن، من ثلاث تفعيلات لكل سط. ونهايات الأبيات لا تقرأ على مستفعلن، إنما تتراوح بين (مستفعلن- متفعلن- متفعل- مستعلن).

حيث تصبح تفعيلة مستفعلن بالقطع مع الخبن (متفعل)، وتصبح مع الترفيل والخبن، أى بزيادة سبب خفيف على الوتد المجموع آخر التفعيلة، مع حذف الحرف الثانى الساكن (س) متفعلاتن).

ومعروف أن الترفيل وهو زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع، لم يرد عروضياً إلا فى الكامل المجزوء والمتدارك المجزوء، إلا أننا نرى نزار قد أورده هنا فى الرجز.

إذن استخدم الشاعر (مستفعلن، صحيحة)، كما استخدمها مخبونة (متفعلن)، ولم يستخدمها "مطوية" مستعلن، إلا فى حشو الأبيات (الثانى، والرابع، والسادس، والسابع).

ولم يخرج نزار فى قوافيه عن الشكل القافوى الموروث فى الشعر العربى، وقد نوع نزار فى قوافى قصيدته، وإن كان أكثر ميلاً إلى استخدام القوافى المطلقة أكثر من القوافى المقيدة، ففى هذا المقطع استخدم القافية المقيدة فى اللفظة المحورية التى التزم تكرارها (بندقية)، وهى عنوان القصيدة، وكأن نزار بذلك يحاول أن يوحد ما بين المقاطع المتنوعة القوافى. كما استخدم القافية المقيدة فى البيت العاشر فى (درهماً)، أما باقى القوافى فمطلقة، ثلاث منها على روى (التاء) "بعته- رهنتها- رهنتها"، وثلاث منها على حرف (النون) فى (درسنا- قرأنا- حفظناً) والنون كما نعلم صوت مجهور يتميز بنسبة وضوح صوتى عالى[1].

ونلاحظ أن القوافى السابقة، قد وصل نزار رويها بحرف مد (الألف) ما عدا مفردة (بعته) فالقافية هنا مطلقة مجراة على الضم من النوع المتدارك، وقد حرص نزار أن يحقق قيمة صوتية عالية إيقاعية لقصيدته، لذا ناوب بين قافيتى المتواتر (/ه) والمتدارك (//ه) ومن المعروف أن "المتواتر"، يشتمل على صوتين صامتين + أربعة من الصوائت، حين يشتمل المتدارك على ثلاث صوامت + خمسة صوائت.

وهذا يعنى أن نزار ينفر من القوافى المزدحمة صوتياً، والتى تتميز بالصخب الإيقاعى.

---

(١) محمد مصطفى أبو شوارب: قراءة فى موسيقى الإطار، دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٧م، ص١٢١.

كم نلاحظ التوازن، والتماثل النحوى والصرفى الذى تحققه القوافى المتوازنة رأسياً فى قوله:

محفظتى رهنتها

دفاترى رهنتها

وفى قوله:

اللغة التى بها درسنا

الكتب التى بها قرأنا

قصائد الشعر التى حفظنا

كما أفاد نزار من الترنم الذى يخلقه الوصل فى القافية، ففى الأبيات السابقة، جاءت (التاء) روياً، والهاء وصلاً، وألف الإطلاق مخرجاً فى (رهنتها)، وفى (درسنا- قرأنا- حفظنا) جاءت النون روياً، والألف وصلاً، والوصل فى القصيدة كما نعلم يعتمد على أصوات تختص بقوة إسماع إيقاعى، ورنين صوتى، يجعل النهاية، قمة التركيز الإيقاعى للبيت، وأصوات الوصل أقرب ما تكون إلى الأوتار، من حيث ميلها الطبيعى نحو التذبذب، الأمر الذى يهيئ لها القيام بدور الصدى الإيقاعى للبيت الشعرى(١).

وعلى الرغم من أن نزار- كما يتضح- لم يأت بجديد فى قوافيه المتنوعة، إلا أنه استطاع أن يفيد من طاقات موسيقى الشعر العربى.

لغة الحياة اليومية

أما لغة الشاعر فى القصيدة فهى بسيطة، تتفاعل مع الفرد العادى، ولا تلجأ

(١) د. مصطفى أبو شوارب، مرجع سابق، ص١٤.

للغريب أو ذى الاشتقاق النادر الاستخدام، وهو لا يقصد تطعيم قصيدته بالنبرة الشعبية بقدر ما يهدف إلى معالجة القضية التى يطرحها بصدق.

"وما دامت هذه التعبيرات على بساطتها ليست سوقية ولا مبتذلة، ولا خارجة على أصول الفصحى، فلسنا ندرى لماذا ننحيها عن الشعر الذى لم يعد يعترف أحد من الشعراء العالميين المعاصرين فى كافة اللغات بأن له لغة خاصة"(١).

فالألفاظ البسيطة تستطيع تصوير الواقع أحياناً، ونقل الإحساس، بطريقة أكثر إيضاحاً من الألفاظ الفصيحة الجزلة.

وقد أطلق نزار قبانى على اللغة التى يستخدمها، مصطلح اللغة الثالثة التى تتوسط القاموس ولغة العامة، وتعتبر هذه اللغة، أهم مميزات نزار الشعرية، والتى حولته إلى شاعر متفرد بين معاصريه، فبرغم اعتماده على الألفاظ السهلة التى يتحدث بها الناس، إلا أنه استطاع أن يصوغ هذه الألفاظ فى تراكيب شعرية صعبة التقليد، فهى تراكيب نزارية بحتة تتسلسل إلى وجدان القارئ العربى فى سهولة ويسر، وربما يعود ذلك إلى مفهوم الشاعر للشعر(٢).

يقول نزار: "منذ عام ١٩٤٤م حلفت أن لا يبقى مواطن واحد فى الوطن العربى يكره الشعر، أو يستثقل دمه... أو يهرب من سماعه أو من قراءته، وانتصرت... منذ عام ١٩٤٤م، حلمت باحتلال العالم شعرياً، وهأنذا قد احتللته.. منذ عام ١٩٤٤م وأنا أشتغل كالنملة، وأجر الحروف والكلمات على ظهرى... لأصنع للشعر لغة ديمقراطية، تجلس مع الناس فى المقهى... وتشرب معهم الشاى... وتدخن السجائر الشعبية معهم"(٣).

---

(١) د. عز الدين الأمين: نظرية الفن المتجدد وتطبيقها على الشعر، دار المعارف، ص٥٠-٥١.

(٢) عبد الرحمن محمد الوصيفى: نزار قبانى شاعراً سياسياً، مكتبة الآداب بالقاهرة، ٢٠٠٤م، ص١٩٧.

(٣) نزار قبانى: مرجع سابق، ص٨٤.

وتعد قصيدة نزار "طريق واحد، من القصائد التى وردت فيها الألفاظ والتعابير التى تتصل بلغة الحياة اليومية، ففى قوله:

خـــاتم أمـــى بعتـــه مـــن أجـــل بندقيـــة
محفظتـــى رهنتهـــا مـــن أجـــل بندقيـــة
دفـــاترى رهنتهـــا مـــن أجـــل بندقيـــة
اللغة التى بها درســنا الكتب التى بها قرأنـــا
قصائد الـــشعر التـــى ليست تساوى درهمـــا
أمـــــام بندقيـــــة[1]

وقوله:

إلى فلسطين خذونى معكم

وقوله:

أبحث عن بيتى الذى هناك

وعن رفاق حارتى

عن كتبى.. عن صورى

عن كل ركن دافئ... وكل مزهرية[2]

(١) نزار قبانى: ديوانه، ص٩١.
(٢) الديوان: ٩٢

فهذه التعبيرات، التقطها الشاعر من لغة الشعب، وهى فصيحة فى جوهرها، رغم العصير الشعبى الذى يجرى فيها، ومع ذلك نجد لها وقعاً خاصاً فى النفس، لا تؤديه اللغة الفصيحة، فقد استعمل التراكيب "خذونى معكم" "خاتم أمى بعته" "محفظتى رهنتها"... إلخ، وكلها تراكيب معروفة فى الأوساط الشعبية، ونزار حين يلجأ إلى استخدام مفردات الحياة اليومية، لا يلجأ إليها عن ضعف، أو اضطرار، أو عدم إلمام باللغة الفصيحة، إنما لجأ إليها عن تخير لإيضاح الفكرة، وهذه مقدرة من الشاعر على التصرف فى اللغة بمستوياتها المختلفة.

وقد كان الجاحظ يلجأ أحياناً إلى شئ من ذلك التساهل اللغوى، يقول: "وإن وجدتم فى هذا الكتاب لحناً، أو كلاماً غير معرب، ولفظاً معدولاً عن جهته، فاعلموا إنما تركنا ذلك، لأن الإعراب ببعض هذا الباب يخرجه من حده، إلا أن أحكى كلاماً من كلام متعاقلى البخلاء، وأشحاء العلماء، كسهل بن هارون وأشباهه"(١).

ومن الظواهر فى القصيدة "التضمين،" بمعنى أن ينتهى السطر قبل أن يتم المعنى، أو قبل أن تتم أجزاء الجملة النحوية، فلا يستقل البيت بمعناه، بل يكون المعنى منقسماً بين بيتين، فعندما نقرأ البيت السابع والثامن والتاسع من المقطع الأول:

اللغة التى بها درسنا

الكتب التى بها قرأنا

قصائد الشعر التى حفظنا

ليست تساوى درهماً

أمام بندقية

---

(١) الجاحظ: البخلاء، تحقيق أحمد الطوامرى وعلى الجارم، طبعة دار الكتب والوثائق القومية ١٩٣٩م، جـ١، ص٧٨.

نجد أن هذه الأبيات الثلاثة لا يتم معناها إلا فى البيت التاسع، حيث نجد المبتدأ فى هذه الأبيات هو (اللغة- الكتب- قصائد الشعر)، والخبر فى البيت التاسع (ليست).

الاستجابة الإيقاعية الدلالية:

الصورة كما يقول- كوزينوف- هى جسم الفكرة، وليست ملابسها"(١).

وأهم ما يميز الصورة الشعرية الجديدة، اتجاهها إلى الاستغناء عن المعالم الحسية المحدودة، والانشغال ببناء وجود فنى مستقل، يستمد وجوده من عناصر الصورة الشعرية نفسها، لا من عناصر الواقع الحسية"(٢).

والصورة هى الشعور المستقر فى الذاكرة، الذى يرتبط فى سرية بمشاعر أخرى، ويعدل منها، وعندما تخرج هذه المشاعر إلى الضوء، وتبحث عن جسم، فإنها تأخذ مظهر الصور فى الشعر أو الرسم، أو النحت"(٣).

لهذا لا يمكن التغاضى عن الصورة، ومنهج الشاعر فى بناء الصورة، ليس إلا انعكاساً لتفكيره بها، وإذا كان نزار على الصعيد الفكرى، يحاول أن يقترب من فكر الشعب، وقضاياه فإن هذه المحاولة لابد أن تنعكس على طريقته فى بناء الصورة.

ويتميز البناء الفنى للصورة عند نزار بخاصية أساسية وهى الالتقاط الميكرسكوبى للجزئيات الدقيقة، والتى يرسم عبرها الصورة العامة التى يريد أن يقدم من خلالها أدق جزئياتها.

فقد بنى الشاعر قصيدته على مجموعة من المقاطع، تدور كلها حول فكرة

---

(١) د. صبرى حافظ: استشراف الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥م، ص١٦٣.

(٢) د. السعيد الورقى: لغة الشعر العربى الحديث،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط أولى، ١٩٧٩م، ص١٤.

(٣) د. عز الدين إسماعيل: التفسير النفسى للأدب، دار العودة، ط٤، بيروت، ١٩٨١م، ص١٧٤.

واحدة، ويعتمد كل مقطع على مجموعة من الصور الجزئية البسيطة الخالية من التعقيد والغموض، حيث يقفز الشاعر من صورة جزئية إلى صورة جزئية أخرى، وتؤدى كل الصور فى النهاية إلى شعور نفسى متجانس، وتعطى المتلقى جرعة شعرية خفيفة، إلا أنها موحية ومؤثرة.

ففى المقطع الأول من القصيدة، نقع على مشهد بصرى حيوى متحرك، حيث تسلط عين الكاميرا على الشاعر وهو فى حركة دءوبة، للبحث عن أدواته، وشيئياته اليومية والتاريخية والتراثية، حيث نقع على مجموعة من الصور الجزئية الصغيرة التى تتدفق وتتلاحق دون أن يفصل بينها حروف الربط، إلا فى الجزء الأخير منها، حيث نرى الشاعر وهو يبيع خاتم أمه، ثم وهو يرهن محفظته، ثم صورته وهو فى لحظة تأمل مع النفس، وحديث شبه مونولوجى مع الذات عن التراث المجيد المتوارث عن الأجداد (اللغة- الدفاتر- النصوص) والتى يراها الشاعر، مهما غلت قيمتها، لا تساوى شيئاً، أمام حرية الإنسان التى لا تتحقق إلا بقوة السلاح، فالمجد لا يناله العرب بالتراث العريق، ولا بالمال، ولا بالنبل، وإنما ينالونه بالقوة.

ومن هنا جاء شكل المقطع (كحجرة مغلقة) متسقاً مع فكر الشاعر، حيث افتتح المقطع بالصيغة المحورية (أريد بندقية) واختتمه بنفس اللفظة المحورية، مع تغير فى الصياغة (أمام بندقية)، وبذلك حصر الشاعر المقطع فى دائرة صوتية، نحوية مشبعة إلى درجة الاستنزاف، وجعله مثلاً واضحاً على ما يطلق عليه (ليفينين) فى دراسته لأبنية التوازى الشعرية، مصطلح (الابتذال)[1].

ويلعب نزار بصرياً بطريقة الكتابة- لعبة توزيع التفاعيل على السطور؛ لتوائم بين المكتوب والمنطوق، فى تطابق حسى واضح (فتعبير نمط الكتابة، يوظف أساساً

(١) د. صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع،١٩٩٨م، ص٨٧.

لصالح القراءة الخطابية، لا لمجرد وهم الحداثة)[1].

فحين يتحدث نزار عن أدواته اليومية (خاتم أمى بعتـــه- محفظتـــى رهنتهـــا) يستخدم "منهوك الرجز"، أى بتفعيلتين فى السطر.

وحين يتحدث عن مورثاته عن أجداده (اللغة- النصوص- الـدفاتر) يـستخدم "مشطور الرجز (ثلاث تفعيلات فى السطر).

يقول:

أريد بندقية

خاتم أمى بعته

من أجل بندقية

محفظتى رهنتها

من أجل بندقية

اللغة التى بها درسنا

الكتب التى بها قرأنا

قصائد الشعر التى حفظنا

ليست تساوى درهماً

أمام بندقية[1].

---

(١) المرجع السابق، ص٧٢.

وفى المقطع الثانى يصدر الخطاب فى صيغة الأمر (خذونى معكم) حيث تبرز "الأنا"، التى تبغى التوحد مع الجماعة (الثوار) فى الزمن الآنى، لهذا يصبح طلب العودة إلى الأرض "القباب الخضر- الحجارة النبية وما يحملانه من دلالات الخصب والنماء وانبعاث الحياة، واستعادة المجد أمراً بعيداً.

ويقيم الشاعر فاصلاً نفسياً، حيث تناجى الذات الشاعرة نفسها فى عملية استرجاع الماضى الذى يؤكد تلاشى إمكانات التفاعل بين الماضى والحاضر.

يقول:

أصبح عندى الآن بندقية

إلى فلسطين خذونى معكم

إلى ربى حزينة كوجه مجدلية

إلى القباب الخضر... والحجارة النبية

عشرون عاماً... وأنا

أبحث عن أرض وعن هوية

أبحث عن بيتى الذى هناك

عن وطنى المحاط بالأسلاك

أبحث عن طفولتى

وعن رفاق حارتى

(١) الديوان:ص٩١.

عن كتبى... عن صورى

عن كل ركن دافئ... وكل مزهرية(١).

وقد استغل نزار قبانى طاقة خياله، فى تجسيد المعنويات فى قوالب مادية محسوسة، ومن ذلك قوله:

إلى فلسطين طريق واحد

يمر من فوهة بندقية

فالطريق وهو معنوى معقول، عبر عنه الشاعر تعبيراً حسياً، فجعله فى حجم قذيفة يمر من فوهة بندقية.

وبهذا اقترن المعنوى بالحسى عن طريق المشابهة التى أقامها التخييل الشعرى بين طرفى الصورة، "الطريق، وفوهة البندقية". وبذلك استطاع الشاعر أن يقرب المعنى المجرد فى ذهن المتلقى، بإلباسه ثوباً حسياً واقعياً، ومن هنا تحقق الصورة الشعرية أهميتها فى بناء القصيدة، باعتبارها "الوسيلة العظمى التى يجمع الذهن بواسطتها فى الشعر أشياء مختلفة، لم توجد بينها علاقة من قبل"(٢).

كما وفق الشاعر فى رسم صورة تجسيدية للمنية، حين جعلها وهى لفظ معنوى مجرد تلبس كالرداء، وبذلك استطاع أن يقرب صوره إلى المتلقى، وأن يبتعد عن الصور التقريرية والمباشرة فى توصيل الأفكار.

والصور فى القصيدة كما نرى تنمو نمواً دقيقاً، حيث نرى فى المقطع الأول

---

(١) الديوان: ص٩٢.

(٢) أ.أ. ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبى، ترجمة د. مصطفى بدوى، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، بغداد، ١٩٨٤، ص٣١٠.

على سبيل المثال تدرجاً فى رسم الصورة، حيث يبدأ المقطع بصورة الخاتم الذى باعه الشاعر من أجل الحصول على بندقية، ثم صورة المحفظة، ثم الدفاتر التى رهنها الشاعر، فاللغة، فالكتب، فالقصائد.

أما المقطع الثانى فيبدأ بصورة الأرض، فالبيت، فالوطن، فالطفولة، فرفاق الحجارة، فالكتب، فالصورة، فكل ركن دافئ، فالمزهرية.

وذلك الخط الهابط يتناسب فى طبيعته، مع مشاعر الشاعر التى تهبط وتتكسر وتعانى الإحباط واليأس.

كما لجأ الشاعر على قلة إلى استخدام التشخيص كقوله:

إلى رُبى حزينة كوجه مجدلية

فالربُى هنا يشخصها الشاعر، ويؤنسنها بإعطائها بعض صفات الإنسان فيجعلها فى صورة امرأة حزينة كابية.

فالصورة كما نرى تتكون من عناصر متباعدة، يجمعها إطار شعورى واحد، يتمثل فى الفكرة التى تنتمى إلى عالمه النفسى.

كما لجأ الشاعر فى نفس الصورة إلى التشبيه، حين شبه الربى بوجه "المجدلية"،

أما استخدامه للإشارة الحسية فى قوله:

"يا أيها الثوار" و"أيها الأحرار" و"يا أيها الرجال"

فى القدس فى الخليل،

فى بيسان، فى الأغوار

فى بيت لحم، حيث كنتم أيها الأحرار[1]

---

(١) الديوان: ص٩٥.

إنما هى إشارة إلى هؤلاء الثوار الرابضين فى تلك المدن المحتلة، فى انتظار القرار، أو السلام المزعوم، فعليهم أن يهبوا للحصول على الحق المسلب بالقوة، فما اغتصب بالقوة، لا يسترد بغير القوة.

العلاقات والتراكيب:

كما تجنح بنية النص إلى تغليب صيغة الفعل الماضى على ما عداه، فتتوالى الأفعال بصورة متلاحقة، لشحن الموقف بالحركة اللاهفة فى متابعة أحداث هذه الصورة.

وهذه الصورة تكون فيما بينها مجموعتين صغيرتين متساويتين، حيث نرى ثلاث صور تأتى مسندة إلى الصوت الرئيسى فى القصيدة "صوت المتكلم المفرد المذكر" (أمى- محفظتى- دفاترى).

وقد جاءت هذه التعبيرات لترسم مدى التضحيات الفائقة، والتى ترتبط بالحرقة والحسرة على فقد حصيلة العمر، لكن هذا عن رضى وقبول، فالخاتم والمحفظة كنز الحياة وعرقها، والدفاتر- إن كانت مادية أو معنوية- أصبحت مرهونة متعثرة لاسترداد وسائل الحياة والنماء والخير، تقابل "بندقية"، تحصد الأرواح وتبيد البشر، صنع هذا عدو الحياة، سالب الأرض ومميتها.

جاءت صور: أمى/ الحنان، محفظتى/ المال والتملك، دفاترى/ الكنز الغالى، كلها ترسم جوهر الحياة وأسسها، كانت التضحية بها من أجل الحصول على أدنى وسائل الدفاع عن النفس.

يقابلها ثلاث صور أخرى تأتى مسندة لصوت فرعى هو صوت ضمير جمع المتكلمين (درسنا- قرأنا- حفظنا).

فالصوت الذى كان فى الصور الثلاث الأولى مفرداً واستاتيكياً يعبر عن الفقد والأزمة الفردية، نراه فى الصور الثلاث الثانية متوحداً مع الجماعة وديناميكياً، وأصبح يعبر عن الأزمة العامة الشاملة التى اجتاحت شعباً بأكمله، متمثلاً فى ضمير الجماعة"درسنا- حفظنا- قرأنا".

والشاعر يجعل القافية هى الخط الفاصل بين المجموعتين من الصور، فالقافية هى التى تصل وتفصل بينهما فى وقت واحد "أريد بندقية" ولذا نستطيع أن نعتبر جملة "أريد بندقية" نقطة محورية، يتم من خلالها عرض المشاهد فى المقاطع جميعها، ونلاحظ أن جميع الأبيات فى هذا المقطع تنتهى بقافية متحركة، ولم يلجأ الشاعر إلى القافية الساكنة فى المقطع إلا فى سطرين فقط هما:

أريد بندقية

و

من أجل بندقية

وهذه السطور الشعرية على قدر ما تحمل من توسل، إلا أننا نشعر من خلالها بالسخرية "فالبندقية" وهى من أبسط "بدائيات" الحرب، لم يتوفر له الحصول عليها.

وتسيطر أفعال الحركة على هذا المقطع، وتوحى كلها بالفقد والسلب، مشكلة عوائق تجاه النصر، ومن هنا كانت الأفعال المسيطرة التى تنم عن ذلك هى الأفعال الماضية، التى جاءت متتالية خاطفة وحاسمة فى نفس الوقت "بعته- رهنتها- درسنا- قرأنا- حفظنا".

وإذا كانت أفعال المقطع الأول توحى بالفقد، مما جعل الشاعر يختار لها صيغة الزمن الماضى، فإن أفعال المقطع الثانى والثالث والرابع، توحى بالإيجاب.

أصبح عندى الآن بندقية

أصبحت فى قائمة الثوار

وقد اختار الشاعر لهذا المقطع صيغة الفعل المضارع، فجاءت الأفعال المضارعة جميعها، وقد خلت من الربط بينها إلا مرة واحدة، يقول:

أصبح عندى الآن بندقية

إلى فلسطين خذونى معكم

إلى ربى حزينة كوجه مجدلية

إلى القباب الخضر... والحجارة النبية

عشرون عاماً... وأنا

أبحث عن أرض وعن هوية

أبحث عن بيتى الذى هناك

عن وطنى المحاط بالأسلاك

أبحث عن طفولتى

وعن رفاق حارتى

عن كتبى... عن صورى

عن كلّ ركن دافئ... وكلّ مزهرية[1]

(١) الديوان: ص٩٢.

إن خيط الذكريات المدجل بالحسرات، يشد الشاعر إلى إصرار البحث للوصول إلى الهدف الأسمى الأرض والوطن، البيت والطفولة، الرفاق والكتب، كلها مكونات الإنسان، لحمه ودمه، وليست هذه إلا رموز الحياة لكل عربى، وهو جاد فى الوصول إليها، وما أخذ بالقوة لا يعاد إلا بالقوة.

ونشعر بعد قراءة المقطعين بالفرق فى الانطباع بين المقطع الأول الذى تدل صوره على الفقد والضياع، والمقطع الثانى الذى تدل صوره على الجد فى البحث المتواصل اللاهث، حتى لم يجد الشاعر فرصة لوضع الحرف الفاصل بين الفعل والفعل، نرى الأفعال تتوالى كما ترى، وكأنها سلسلة واحدة ممتدة من الحدث.

كما نلاحظ سيطرة الفعل المضارع على المقطع السابق، حيث ورد أربع مرات ليصور الواقع الأليم، وهو واقع مرفوض، لذا كان الطريق الوحيد للخروج من هذا الواقع هو الجهاد والنضال، والذى عبر عنه تكرار الفعل أبحث ثلاث مرات، فى حين لم يرد الفعل الماضى، إلا مرة واحدة فقط هو "أصبح".

كذلك لم يرد الفعل الدال على المستقبل "الأمر" إلا مرة واحدة فقط "إلى فلسطين خذونى معكم" كما توالى ورود الجمل الاسمية فى بداية المقطع لتصور العزيمة وحتمية الصراع، وثبات المجادلة، إيحاء بثبات المبدأ وعدم انقطاع الحدث، أو توقعه أو تغييره، والطريق إلى الحرية، لن يجتازه طالبوها إلا بالإصرار والثبات، مهما كانت العقبات والمعوقات.

ومما لاشك فيه أن هذا يعمق إحساس التمرد والثورة فى متلقى النص، ويشعره بضرورة المشاركة للخروج من مأزق الواقع، إذ نجد فى المقطع الأخير من الأبيات السابقة، دعوة صريحة إلى اعتبار الثورة هى الطريق الوحيد لتحقيق النصر، وتتشكل رؤية هذه الثورة من منظور عام يجمع "الأنا" و "النحن".

ومن خلال اعتماد الشاعر على الزمن الماضى، ولحظة الزمن الحاضر (المضارع) ينتهى به المطاف إلى المستقبل، فيدعو إلى الثورة بعد أن بدا له أن كل ما يحدث من اجتماعات، وغيرها بشأن السلام مهزلة، ومن هنا فإن النغمة التى تسود هى نغمة (فعل الأمر) للمخاطبين، والتى تدل على طلب العون والاتحاد لتحقيق النصر المنشود،ولذا جاء الأمر هنا فى صيغة الالتماس، وليس الأمر على حقيقته، فجاءت الأفعال الدالة على المستقبل خمس مرات فى القصيدة، لتعبر عن أمل الشاعر فى مستقبل مشرق، واسترداد حق مستلب، من مثل ذلك قوله:

تقدموا...

تقدموا...

فقصة السلام مسرحية...

والعدل مسرحية...

إلى فلسطين طريق واحد

يمرُ من فوهة بندقية(١)

ولم يلجأ الشاعر إلى النفى فى القصيدة، إلا فى جملتين فقط هما "ليست تساوى درهما" و"مشيئة الأقدار لا تردنى"، فى حين أننا نجد فى مقابل هذا النفى، ثلاثاً من جمل الإيجاب فى القصيدة.

أما عنوان القصيدة فقد صاغه الشاعر فى ثوب الجملة الاسمية ليوحى بالثبات والإصرار على موقفه، ووسائل الشاعر اللغوية قد أكدت هذا الثبات، حينما جعل كل المغريات الحياتية لا تساوى شيئاً، أمام حصوله على بندقية، والتى يرمز بها إلى الحرب والجهاد، واسترداد ما استلب بالقوة.

---

(١) الديوان: ص٩٥.

ويلاحظ أن الشاعر يعتمد في قصيدته على التزواج بين همس الفرد المتمثل في ضمير المتكلم المفرد المذكر، والتحامه بصوت الجماعة متمثلاً في ضمير المتكلمين "نا" أو المخاطبين.

ونلاحظ أن ضمير المتكلم تختلط فيه الحدود بين "أنا" و"نحن" بين (درست ودرسنا) وقرأت وقرأنا وحفظت وحفظنا)،وهذا الضمير يتفاعل مع الضمير الثالث المخاطب:

إلى فلسطين خذوني معكم

يا أيها الثوار

في القدس، في الخليل،

في بيسان، في الأغوار...

في بيت لحم، حيث كنتم أيها الأحرار

تقدموا...

تقدموا..(١).

ومن الظواهر اللافتة في القصيدة، ظاهرة التكرار، والتي تجلى نزعة الشاعر الساخرة من حيث اعتماده- في صوره البسيطة والمركبة- على العلاقات التركيبية بين الكلمات والجمل، وهو يعد وسيلة بلاغية ذات قيم أسلوبية(٢).

---

(١) الديوان: ص٩٥.

(٢) محمد العبد: سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور- فصول- المجلد السابع، العددان الأول والثاني، أكتوبر/ مارس ١٩٨٧م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧م، ص١٠١.

ومن الممكن أن يرتفع التكرار بالمعنى إلى مرتبة الأصالة إذا استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة، ويستخدمه في موضعه، وإلا فليس أيسر من أن يتحول هذا التكرار نفسه بالشعر إلى اللفظة المبتذلة، التي يمكن أن يقع فيها أولئك الشعراء الذين ينقصهم الحس اللغوي، والموهبة الشعرية[١].

ويخضع التكرار للقوانين الخفية التي تتحكم في العبارة، وأحدها قانون التوازن، فللعبارة الموزونة كيان ومركز ثقل وأطراف، وهي تخضع لنوع من الهندسة اللفظية الدقيقة التي لابد للشاعر، أن يعيها وهو يدخل التكرار على بعض مناطقها.

ونزار قباني من الشعراء الذين يحسنون توظيف التكرار، حيث نجد التكرار عنده يشيع على مستوى الحرف، وعلى مستوى الجملة، ففي مفتتح المقطع الثاني يكرر البيتين:

أصبح عندي الآن بندقية

إلى فلسطين خذوني معكم[٢]

ويوظف التكرار، هنا متخذاً إياه كنقطة انطلاق إلى أفكار ومحاور جديدة، فهو يكرر نفس الجملتين في بداية المقطع التالي له.

ويكرر الفعل "أبحث" الذي يشكل جزءاً من العوائق ثلاث مرات للدلالة على تحدي عوامل الضعف، ومقاومة العدو الذي يرمي إلى محو الشخصية العربية والإسلامية، ويعرض أمامنا لحظة معاناة الشاعر، الذي يبحث عن هويته طيلة عشرين عاماً من الضياع والتشرد.

---

(١) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط٦، ١٩٨١م، ص١٩١.

(٢) الديوان: ص٩٢.

ويكثر تكراره لحروف الجر بشكل لافت، من ذلك تكراره لحرف الجر "عن" الذى يدل على الفقد كما سبق، حيث ورد تسع مرات فى سبعة أسطر للدلالة على الحركة الدائبة، والإحباط النفسى فى ذات الوقت، مما يدل على المعاناة النفسية الشديدة، والقلق والتوتر، والاغتراب والحزن، وإن كان حزن نزار هنا ليس حزناً رومانسياً كما نرى، بقدر ما هو صدمة للواقع، وتمرد عليه من أجل الثورة والتغيير، يقول:

عشرون عاماً... وأنا

أبحث عن أرض وعن هوية

أبحث عن بيتى الذى هناك

وعن وطنى المحاط بالأسلاك

أبحث عن طفولتى...

وعن رفاق حارتى

عن كتبى... عن صورى...

عن كل ركن دافئ...

وعن كل مزهرية[1]

كما يكرر حرف الجر "فى" ليؤدى نفس التوظيف الذى سبق.

يا أيها الثوار...

فى القدس... فى الخليل،

---

(١) الديوان: ص٩٢.

في بيسان، في الأغوار...

في بيت لحم... حيث كنتم أيها الأحرار[1].

إن التكرار السابق قد جاء في تعاقب وترتيب وفق تتابع عددي وتناسق مما جعل من تلك الحروف أنماطاً متساوية ذات وقع موسيقيَ، ويعطي وظيفة دلالية، يسهم فيه النغم المنبثق عن تكرارها بدوره في وضوح المعاني فتتكشف عن الدلالات المطلوبة، وتكرار الحروف على هذا النحو، وهو أقل أنماط التكرار قيمة فنية، لقلة ما تحمله هذه الحروف من دلالات، لا ترتقي إلى مستوى تأثير الأفعال والأسماء والتراكيب.

ويتغلغل التشاؤم في نسيج القصيدة من خلال استخدام الشاعر للحرف "أو" الفارق بين الشيئين والدال في النص على عدم الإحساس بكينونة الشاعر:

أريد أن أنبت في ترابها

زيتونة، أو حقل برتقال...

أو زهرية شذية[2]

إنها صورة للرفض، يطلق الشاعر من خلالها شرارة بدء الطريق الجديد.

قولوا... لمن يسأل عن قضيتي.

بارودتي... صارت هي القضية[3].

---

(١) الديوان: ص٩٤.
(٢) الديوان: ص٩٣.
(٣) الديوان: ص٩٣.

فالبارودة بمدلولها الرمزى هنا، تعنى المقاومة والجهاد والتصدى والفخر والحياة الكريمة.

أدوات مستمدة من الشكل الطباعى للقصيدة

وقد استخدم الشاعر بعض علامات الترقيم فى قصيدته، وهذه العلامات تمثل عنصراً مهماً فى القصيدة الحديثة، حيث تتحول من "مجرد محدد" لعلاقات المفردات فى الجملة، إلى محدد للعلاقات بين أجزاء النص ككل.

وقد استخدم الشاعر من علامات التزقيم "الفاصلة"، ومن نماذج ذلك قوله:

يا أيها الثوار.

فى القدس، فى الخليل،

فى بيسان، فى الأغوار...

فى بيت لحم، حيث كنتم أيها الأحرار.

تقدموا...

تقدموا...

فقصة السلام مسرحية...

والعدل مسرحية...[1]

(١) د. سيد البحراوى: القصيدة كلوحة تشكيلية، مجلة الشعر، يوليو ١٩٨٨م، ص٤٢.

وقد أدت الفاصلة وظيفتها فى السطور السابقة، لأن وضعها بين الكلمات يشير إلى أن هذه الكلمات تتصل كلها بفكرة واحدة معينة، هى الدعوة الموجهة من الشاعر، إلى جميع الأحرار، الناس لينضموا إلى ساحة الجهاد.

ومن علامات الترقيم التى استخدمها الشاعر، علامات الانتهاء المؤقت وترسم على شكل نقطتين أفقيتين متجاورتين، وتكون فى وسط السطر الشعرى أو نهايته، ويمكن ملاحظتها فى الأسطر السابقة الذكر، وفى قوله من نفس القصيدة أيضاً:

عشرون عاماً... وأنا

أبحث عن أرض وعن هوية

أبحث عن طفولتى...

وعن رفاق حارتى...

عن كتبى... عن صورى...

عن كل ركن دافئ... وكل مزهرية..[1]

فقد وردت علامة الانتهاء المؤقت بين الكلمات أو الجمل، كما وردت فى نهاية الأسطر، إشارة إلى أن هناك تكملة لدلالته فى السطر التالى له، وكذلك الحال فى بقية الأسطر.

فالانتهاء المؤقت فى السطر الأول مكتظ بالتوجع، ما كان لنا أن ندركه ونشعر بأسى الشاعر لو لم يستخدمه، والسطر التالى له جاء مفسراً هذا الألم، فالشاعر يبحث عن هويته المفقودة فى زمن التسلسل الصهيونى، وكأنه يدعونا إلى التذكر، إلى الصحوة، والتآلف لإنقاذه.

---

(١) الديوان: ص٩٢.

خـاتمـة

لعلنا نستطيع أن نقول- فى هذه الخاتمة- إن نزار قبانى شاعر سياسى كبيـر، استطاع من خلال قصيدته- طريق واحد- أن عمق إحساس التمرد والثورة فى نفـس متلقى النص، ويشعره بضرورة المشاركة للخروج من مأزق الواقع، اذ نجد فى المقطع الأخير من قصيدته، دعوة صريحة إلى اعتبار الثورة، هى الطريق الوحيـد لتحقيـق النصر، وتتشكل رؤية هذه الثورة من منظور عام يجمع "الأنا" و "النحن".

فقد بدا له أن ما يحدث من اجتماعات وغيرها بـشأن الـسلام مهزلـة، وأن الطريق إلى الحرية لن يجتازه طالبوها إلا بالإصرار والثبات، مهما كانـت العقبـات والمعوقات، ورحل نزار عن شاعرية تحمل رموزاً متعددة، ومحاور متشعبة، ما زالت محل اهتمام الباحثين والعلماء.

والله ولى التوفيق

ثبت بأهم المراجع

١- أ.أ. ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبى، ترجمة د. مصطفى بدوى، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، بغداد، ١٩٨٤.

٢- الجاحظ: البخلاء، تحقيق أحمد الطوامرى وعلي الجارم، طبعة دار الكتب والوثائق القومية ١٠٣٩م، جـ١.

٣-السعيد الورقى:لغة الشعر العربى الحديث،الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط أولى، ١٩٧٩م.

٤- سيد البحراوى: القصيدة كلوحة تشكيلية، مجلة الشعر، يوليو ١٩٨٨م.

٥- صبرى حافظ: استشراف الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥م.

٦- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٨م.

٧-عبد الرحمن محمد الوصيفى: نزار قبانى شاعراً سياسياً، مكتبة الآداب بالقاهرة، ٢٠٠٤م.

٨-عز الدين إسماعيل: التفسير النفسى للأدب، دار العودة، ط٤، بيروت، ١٩٨١م.

٩- عز الدين الأمين: نظرية الفن المتجدد وتطبيقها على الشعر، دار المعارف.

١٠- محمد العبد: سمات أسلوبية فى شعر صلاح عبد الصبور- فصول- المجلد السابع، العددان الأول والثانى، أكتوبر/ مارس ١٩٨٧م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧م.

١١- محمد مصطفى أبو شوارب: قراءة فى موسيقى الإطار، دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٧م.

١٢- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط٦، ١٩٨١م.

١٣- نزار قبانى: ديوان "بكائية لجمال عبد الناصر وقصائد رافضة"، منشورات نزار قبانى، بيروت، الطبعة الأولى، أكتوبر ١٩٨٠م.

١٤- نزار قبانى: ما هو الشعر، منشورات نزار قبانى، بيروت، ط أولى، ١٩٨١م.