الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
-البويرة-
كلية الآداب واللغات

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
Tasdawit Akli Muḥend Ulḥağ - Tubirett -
Faculté des Lettres et des Langues

جامعة البويرة

قسم: اللغة والأدب العربي.
تخصص: نقد معاصر

دراسة أسلوبية لقصيدة "القدس"

لـــ: نزار قباني

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

إعداد :

- رمضان بنابي.
- يوسف منماني

إشراف :

أ/ رشيدة بودالية

لجنة المناقشة:

- **أ/ قادة يعقوب.....رئيسا.**
- **أ/ رشيدة بودالية .....مشرفة ومقررة**
- **أ/ موساوي فريدة.....مناقشا.**

السنة الجامعية : 2017/2016

بسم الله الرحمن الرحيم

إهـــداء

نهدي هذا العمل المتواضع إلى الوالدين الكريمين " حفظهما الله"

إلى الأهل والأقارب والأصدقاء

إلى من ساندنا في إتمام هذه المذكرة

إلى الأستاذة الفاضلة "بودالية"

-رمضان ويوسف-

شكر وتقدير

نتقدم بجزيل الشكر والتقدير والامتنان لأستاذتنا

الفاضلة الدكتورة "بودالية رشيدة" التي كان لها الفضل بعد المولى

عز وجل في إنجاز هذا البحث، وعلى صبرها

الجميل معنا وسعة تفهمها وسمو تواضعها

والشكر الموصول إلى أساتذتي الفاضلين من لجنة المناقشة

الذين وقفوا على قراءة هذا البحث المتواضع وتقييمه

وإلى كل من قدم لنا المساعدة أثناء إنجازنا لهذه المذكرة.

مقدّمة

يكتنف النّص الأدبي العديد من الرّموز والشفرات المجسّدة من طرف المؤلف ولغته بعد انتهائه من إنتاجه الفنّي، الذي يصبح مُلكًا للقارئ، فلا يكون حكرًا على المؤلف فقط، بل يصبح الناقد ناقدًا مبدعًا، وهو لن يستنكف الغوصَ في لغة النَّص لفكّ شفراته ورموزه بالطريقة التي يرها أكثر انسجامًا.

والأسلوبية منهج من مناهج البحث في النّصوص الأدبية من أجل إظهار خصوبتها وقوّة الخيال فيها، باعتماد الشّرح والتحليل، وإبراز أوجه التميّز والقصور في النّص الأدبي، وفي دراستنا لقصيدة القدس لصاحبها نزار قباني هذه الأرض التي كثر عليها الحديث بين الكتاب والشعراء المعاصرين من كل صوب وحدب في الوطن العربي، فاستحقت ثروة فنّية ضخمة، وما القصيدة إلاّ جزء من هذه الثروة القيّمة في الأدب العربي المعاصر.

يرجع سبب اختيارنا لهذا الموضوع إلى ما تحمله قصيدة القدس من طرائق أسلوبية مميزة في بنائها، وهذا ما جعلنا نختار المنهج الأسلوبي لدراسة القصيدة.

وانطلاقا مما سبق نطرح الإشكالية التالية: ما هي تجليات الأسلوبية في قصيدة "القدس" لنزار القباني؟.

من أجل الإلمام بكل التفاصيل، قمنا بوضع خطة تحتوي على مقدمة شملت إحاطة عامة حول الموضوع ومدخل وثلاثة فصول لتنتهي الدراسة بخاتمة تطرقنا فيها إلى مختلف النتائج المتوصَل إليها.

جاء المدخل تحت عنوان مفهوم الأسلوب والأسلوبية، عرجنا فيه على التعريف اللغوي والاصطلاحي، إضافة إلى علاقتها بالنقد الأدبي.

أما الفصل الأول فكان تحت عنوان "البنية الإيقاعية"، تطرقنا فيها إلى الوزن والقافية وحرف الروي، ودرسنا في الفصل الثاني بنية الجملة الفعلية وكذلك الجملة الإسمية إضافة إلى بنية

الأساليب وهذا كله تحت عنوان "البنية التركيبية"، في حين جاء الفصل الثالث تحت عنوان "البنية الدلالية" والتي درسنا فيها العناصر الدلالية مع الأسلوب.

واعتمدنا في بحثنا هذا على عدّة مراجع أهمها: "الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية" لفتح الله أحمد سليمان، "الأسلوبية" لبيار جيرو، "علم العروض والقافية" لعبد العزيز عتيق، "دراسات نقدية في النحو العربي" لعبد الرحمن محمد أيوب.

وترجع الصعوبات التي واجهتنا إلى كون المنهج الأسلوبي يحتاج إلى دراسة معمقة ودقيقة.

في الأخير نحمد الله تعالى أن وفقنا لإتمام هذا البحث، فإن أصبنا فمن الله وإن أخطأنا فمن أنفسنا، كما نشكر أستاذتنا الفاضلة "**رشيدة بودالية**" التي وجهتنا طيلة فترة العمل.

مدخـــــــل:

الأسلوب والأسلوبية:

1- مفهوم الأسلوب.

- المفهوم اللغوي للأسلوب.
- المفهوم الاصطلاحي للأسلوب.

2- الأسلوبية والنقد الأدبي:

- تعريف الأسلوبية.
- علاقة الأسلوبية بالنقد.

3- مجالات الأسلوبية واتجاهاتها:

- مجالات الأسلوبية.
- اتجاهات الأسلوبية.

1- مفهوم الأسلوب:

ظهرت الأسلوبية عقب المنعرج الذي أحدثته الدراسة اللّغوية السوسيورية في علوم اللغة في العصر الحديث والمعاصر، وهي تعنى – الأسلوبية- في دراسة النّص الأدبي، من أجل تبيان أهم الخصائص التي تميزه، بطريقة علمية ومنهجية في تحليل الخطاب الأدبي بعيدا كل البعد عن الذاتية والانطباعية القديمة في تحليل النصوص.

- **المفهوم اللّغويّ للأسلوب:**

عرّف ابن منظور الأسلوب بقوله: « يقال للسطر من النخيل أسلوب، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، قال والأسلوب: الطريق، والوجه، والمذهب، يقال: أنتم في أسلوب سوءٍ ويجمع أساليب والأسلوب الطريق تأخذ فيه، والأسلوب بالضّم الفنّ، يقال أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه، وإنّ أنفه لفي أسلوب إذا كان متكبرًا»[1].

كما وضّح الفيروز آبادي تعريفه بقوله: « سَلَبَهُ سَلْبًا وَسَلَبًا: اختلسه ...، والأسلوب: الطريق وعنق الأسد، والشموخ: في الأنف...»[2].

وعرّفه أحمد الفيوميّ بأنّه: « الطريق والفن، وهذا بضم الهمزة أي: الأسلوب، وهو على أسلوب من أساليب القول، أي طريق من طرقهم، والسلب ما يسلب، وجمعه أسلاب»[3].

تحيلنا كلمة أسلوب إلى ثلاثة أوجه نظر، أوّلها الذي يربط مفهوم الكلمة في مدلولها بمعنى السطر من النخيل والطريق الممتد، أما الشّق الثاني فهو ما تعلق من أساليب القول وفنونه، وبأن

---

[1]- جمال الدّين أبو الفضل محمّد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، المجلّد: 07، ط 04، 2005م، مادّة: سلب، ص: 225.

[2]- مجد الدين بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الحديث، القاهرة، دط، 1429هـ، 2008م، مادة سلب، ص: 788.

[3]-أحمد بن محمّد بن عليّ الفيوميّ المقرئ، معجم المصّباح المنير في غريب الشرّح الكبير، مكتبة لبنان، بيروت 1987م، ص: 108.

يكون الأسلوب هو الفن، أما فيما خصّ الشق الثالث فهو ما تعلق وارتبط بشموخ الأنف والتكبر والرّفعة والعزّة.

أما الأصل اللغوي لكلمة أسلوب عند الغرب التي مقابلها في الإنجليزية style، يعود إلى اللغة اللاتينية حيث تملك عدّة معاني منها: أداة الكتابة كالريشة والقلم، وورد في كتاب البلاغة اليونانية مصطلح أسلوب بمعنى أحدى الوسائل المتبعة في إقناع النّاس[1].

- **المفهوم الاصطلاحي للأسلوب:**

هذا الثراء في مفهوم التّركيب انتقل إلى مفهومه الاصطلاحي حيث عرفه بيفون bouffon بقوله: « إنّ المعاني وحدها هي المجسّمة لجوهر الأسلوب، فما الأسلوب سوى ما نضفي على أفكارنا من نسق وحركة»[2]، ثمّ أقرّ شوبنهاور Schopenhauer في تعريفه للأسلوب بأنه ملامح الفكر[3]، وقال فلوبير Flaubert: « يعتبر الأسلوب وحده طريقة مطلقة في تقدير الأشياء»[4].

وانطلق ماكس جاكوب max Jacob إلى نفس القول: « إن جوهر الأشياء كامل في لغته وحساسيته»[5]، وعرّفه بروست proust بأنه: « بصمات تحملها صياغة الخطاب فتكون كالشهادة التي لا تمحى»[6].

---

[1]– ينظر: محمد كريم الكواز، الأسلوب في الإعجاز البلاغي للقرآن الكريم، دار الكتب الوطنية، ليبيا، ط1، 1446هـ، ص: 48، 49.

[2]– عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، التونسية للطباعة وفنون الرسم، ط3، ص: 65.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 67.

[4]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[6]– المرجع نفسه، ص: 70.

جان كوهن: « الأسلوب طريقة الكاتب في التعبير عن موقف ما، وتتم الإبانة عن هذا الموقف عن الشخصية الأدبية لهذا الكاتب المنشق وتفردها عن سواها في اختيار المفردات وتأليفها وصياغة العبارات ونظمها»[1].

كل هذه التعريفات توضح الخاصية الفردية لدى كل مؤلف وكاتب، التي تميّز عمله الإبداعي عن غيره من الأعمال (النصوص الأدبية)، هاته الخاصية التي تجعل من الأعمال الأدبية منافية لمبدأ المطابقة في الأثر الأدبي.

وجد مصطلح الأسلوب مجالاً خصبًا في الدراسات العربية القديمة، وبالأخص في مباحث الإعجاز القرآني لإثبات أنّ القرآن الكريم ليس كلام بشر ولا قول شاعر، والأسلوب قد عرّفه عبد القاهر الجرجاني (ت 400هـ-471هـ) بأنه « الضرب من النظم والطريقة فيه»[2].

ويعرف عبد الرحمن ابن خلدون (ت 732-808هـ) التركيب في مقدمته: « عبارة عن المنوال الذي تنسج فيه تراكيب أو القالب الذي تفرغ فيه»[3]، ونجد أنّ حازم القرطاجنّي (ت608هـ-684هـ) الذي استمد مفهوما للأسلوب من خلال دراسته لمؤلفات أرسطو، ومفهوما للنظم أخذه من خلال دراسته لعبد القاهر الجرجاني، فإنّ تأثر القرطاجنّي بنظرة أرسطو إلى العمل الأدبي كونه وحدة متكاملة تمتد لتشمل القطعة الأدبية كلها مشيرا إلى الترابط المعنوي، والتسلسل الذي يحدثه انتقال الشاعر من موضوع لآخر في القصيدة الواحدة، ومتأثرا أيضا بالجرجاني، وربط النظم بالصياغة اللفظية، وبالعلاقات النحوية[4].

---

[1]- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد المتولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، ص: 158.

[2]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمد محود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 2004، ص: 469.

[3]- ابن خلدون، المقدمة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط4، دت، ص: 570.

[4]- ينظر: محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1994م، ص: 27.

معنى هذا الكلام أنّ الأسلوب عند القرطاجنّي تكون دراسته باعتباره بنية كليّة بُنَيَ عليها العمل الأدبي مع الاهتمام بتحقيق الترابط والتسلسل، الذي يحدث من جراء الانتقال من حدث لآخر، أو من موضوع لآخر؛ محاولا التوفيق بين هذه النظرية ونظرية النظم التي جاء بها الجرجاني التي تهتم بالعلاقات البينية للكلمات، وضرورة توخي معاني النحو بين الكلمات عند نظمها وتركيبها.

ضف إلى ذلك محاولات المحدثين حيث عرّفه أحمد حسن الزيات مفهوم وبأنه: « طريقة الكاتب أو الشاعر الخاصة في اختيار الألفاظ»[1]، كما عرفه أيضا أحمد الشايب بأنه: « طريقة الكتابة، أو طريقة الإنشاء، أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير»[2].

ومن التعريف الأخير نلمس وجود العناصر الثلاث في تقييم العمل الأدبي: المرسل، الرسالة، المرسل إليه، أو الكاتب، النص، القارئ، ومنه نلمس رؤية صلاح فضل لعلم الأسلوب الذي جعله فرعا من العلوم الإنسانية الشابّة وبأنّ له جذورًا في ثقافتنا العربية، وتوافر الأسباب الظاهرية لنموه عندنا، ودوره كوريث شرعي للبلاغة، فهو ينحدر من أصلاب مختلفة، ترجع إلى أبوين فتيين هما: علم اللغة الحديث من جانب وعلم الجمال من جانب آخر[3].

2- الأسلوبيّة والنّقد الأدبي:

أ- تعريف الأسلوبية:

تعدّ الأسلوبيّة من المناهج الّتي اعتمدت على الدّراسات اللّغويّة أساسا في تحليل النّصوص، وهذا ما أثار عدّة تساؤلات حول حقيقة الأسلوبيّة كونها علما مستقلّا أو منهجا، وهذا ما يصعب

---

[1]- أحمد حسن الزيات، الدفاع عن البلاغة، عالم الكتب، بيروت، ط2، 1967م، ص: 86.

[2]- أحمد الشايب، الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط2، 1966م، ص: 44.

[3]- ينظر: صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998م، ص:05.

تحديده؛ لأنّ النّقاد العرب اختلفوا فيها فمنهم من اعتبرها علما عامّا، ومنهم من رفض وصفها بالعلم؛ كونها أيّ الأسلوبيّة محاولة لاكتشاف الخصائص الفرديّة فمن الصّعب جعل ما هو فرديّ علما عامّا، وهناك أيضا من رأى أن الأسلوبيّة لم تثبت على أنّها علم قائم بذاته مع قدرتها مع النّص الأدبيّ[1].

ب – علاقة الأسلوبيّة بالنّقد:

تعتمد الأسلوبيّة في دراستها للنّصّ الأدبيّ على التّفسير والتّحليل، ويمكن حمل علاقتها بالنّقد في رأيين اثنين هما: الأوّل يكمن في كون الأسلوبيّة تعتمد على العلاقة بدرجة أكبر ممّا جعل مجالها محدودا وضيّقا؛ بينما النّقد يتخذّ من الدّراسة اللّغويّة دراسة ثانويّة، ممّا جعل العلاقة بينهما سطحيّة [2]. ومعنى هذا أنّ النّقد يدرس العمل الأدبيّ من عدّة زوايا؛ فتتراوح هذه الدّراسة بين تناول اللّغة ودراستها، إضافة إلى دراسة المؤلّف ونفسيّته، وكذلك التّركيز على الأبعاد الاجتماعيّة التّاريخيّة، والعوامل الخارجيّة.

أمّا البعد الثّاني: كون النّقد فرع من فروع علم الأسلوب؛ يعني أنّ النّقد يقتصر بحثه على الجانب اللّغوي الأدبيّ؛ متجاوزا بذلك العوامل والظّروف المختلفة، وهذا ما يؤدّي إلى قيام الأسلوبيّة وحدها دون النّقد الأدبيّ؛ فالأسلوبيّة والنّقد موجودان في خطّين متوازيين لا يندمجان، مع تقاطعهما في بعض النّقاط، واشتراكهما في بعض العناصر[3].

---

[1]– ينظر: أبو ديب كمال، الأسلوبيّة، مجلّة فصول، ..... مجلّد: 06، 1984م، ص: 219.

[2]– ينظر: فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبيّة مدخل نظريّ ودراسة تطبيقيّة، مكتبة الآداب، القاهرة، ص: 37–38.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 28.

3- مجالات الأسلوبيّة واتّجاهاتها:

3-1- مجالات الأسلوبيّة:

أ- الأسلوبيّة النّظريّة (Theortical Stylistics):

وهي الّتي تسعى إلى التّنظير للأدب من منطلق اللّغة المستخدمة في النّصّ الأدبيّ، وتطمح إلى أن تصل يوما ما إلى تفسير أدبيّة الخطاب الإبداعيّ بالاعتماد على مكوّناته اللّغويّة، وهذا ما يجعلها تحويلاً مطلقًا على اللّسانيّات بمختلف فروعها فالأسلوبيّة النّظريّة؛ تهدف إلى إرساء القواعد النّظريّة الّتي ينطلق منها النّاقد الأسلوبيّ في تحليل النّصّ[1]، أيّ: أنّ عمليّة تحليل النّصوص الأدبيّة تتطلّب دراسة المكوّنات اللّغويّة لها، والانطلاق منها للوصول إلى التّحليل والتّفسير الإبداعيّ، وهذا ما تسعى إليه الأسلوبيّة النّظريّة.

ب - الأسلوبيّة التّطبيقيّة (Applied Stylistics):

تتمثّل غاية الأسلوبيّة التّطبيقيّة في إظهار خصائص النّصّ الأدبيّ، وإظهار خصائصه، وسماته من حيث أنّه شكل فنيّ يرغب المنشئ عن طريقه التّأثير والإقناع، ومدخلها في التّطبيق. هو لغة الأثر الأدبيّ «وإذا كانت الأسلوبيّة تتّسم بالاستقرار على مناهج بعينها؛ فإنّ الأسلوبيّة التّطبيقيّة تعاني من تعدّد اتجاهاتها وتشبّعها، كما أنّ التّرابط المنهجيّ بين كلا المجالين- التّنظيريّ والتّطبيقيّ- يكاد يكون منعدما.»[2]

ج - الأسلوبيّة المقارنة (Compirative Stylistics):

تعتمد المقارنة أساسا، ولا تتجاوز حدود لغة واحدة، وهي تدرس أساليب الكلام على مستوى معيّن من مستويات اللّغة الواحدة لتبيّن خصائصها المميّزة عن طريق مقابلة بعضها بالبعض

---

[1]-فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبيّة مدخل نظريّ ودراسة تطبيقيّة، ص :45.

[2]-المرجع نفسه، ص: 35.

الآخر؛ لتقدير أدوارها المختلفة في بناء صور الجمال في النّصوص الأدبيّة. وتقتضي عمليّة المقارنة الأسلوبيّة حضور نصّين فأكثر ولابدّ من وجود عنصر أو عناصر اشتراك بين النّصوص المقارنة كالاشتراك في الموضوع، أو الغرض العامّ مع الاشتراك في المؤلّف أو عدم الاشتراك فيه، أو الاشتراك في المؤلّف مع اختلاف الموضوع أو الغرض أو جنس الكتابة [1].

يفهم من هذا الكلام أنّ المقارنة الأسلوبيّة تكمن في مقارنة أسلوب بآخر؛ سواء تعلّق الأمر بالموضوع نفسه، أو المؤلّف نفسه؛ شرط وجود نصّين أو أكثر، كما تعالج هذه المقارنة كلّ ما يتعلّق بالكلام واللّغة، ومدى تفاوت بعضهما البعض من النّاحيّة الجماليّة.

3-2- اتّجاهات الأسلوبيّة:

أ- الأسلوبيّة التّعبيريّة الوصفيّة:

يعتبر شارل بالي رائد الأسلوبيّة التّعبيريّة الوصفيّة أحد تلامذة دي سوسير؛ انطلق شارل بالي في تأسيسه لملامح هذا الاتّجاه من دراسة البلاغة القديمة؛ حيث اهتمّ بالصّور والأساليب، غير أنّه لم يتوقّف عند قواعدها الجامدة؛ بل اهتمّ بالقيم التّعبيريّة والانطباعيّة الّتي يختزلها الأسلوب على شكل شحنات وموجات عاطفيّة متدفّقة؛ فالأسلوبيّة تدرس وقائع التّعبير اللّغويّ من ناحية مضامينها الوجدانيّة[2].

اهتمّ شارل بالي في دراسته بالبحث عن العلاقة التّفكير بالتّعبير، وإبراز الجهد الّذي يبذله المتكلّم ليوفّق بين رغبته في القول وما يستطيع قوله؛ فالمنشئ سواء أكان متكلّما عاديا أو أدبيّا، فهو يجتهد في اختيار طريقة لإيصال أفكاره إلى المتلقّي، وفي أحيان كثيرة يضمن خطابه شحنات عاطفيّة بغرض التّأثير في متلقّيه.

---

[1]- فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبيّة مدخل نظريّ ودراسة تطبيقيّة، ص: 35.

[2]- ينظر: بيار جيرو، الأسلوبيّة، تر: منذر عياشيّ، دار الحاسوب للطّباعة، حلب، ط2، 1994م، ص: 54.

ب – أسلوبيّة الكاتب الأسلوبيّة التّكوينيّة:

من أبرز رواد الأسلوبية العالم النّمساويّ ليو سبيتزر ومن بين خطوات المنهج الّتي درسها[1]:

1 – المنهج ينبع من الإنتاج، وليس من مبادئ مسبقة، فالدّراسة الأسلوبيّة يجب أن تنطلق من النّصّ ذاته؛ حتّى لا يقع عليه تطبيق مناهج سابقة تطبيقيّة قسريّا.

2 – الإنتاج كلّ متكامل، وروح المؤلّف هي المحور الشّمسيّ الّذي تدور حوله بقيّة الكواكب والنّجوم، ولابدّ من البحث عن التّلاحم الدّاخليّ.

3 – ينبغي أن تقودنا التّفاصيل إلى المحور الأدبيّ، ومن هذا المحور نستطيع أن نرى جديد التّفاصيل، ولا يتحقّق ذلك إلاّ بالقراءة المتكرّرة للنّصّ.

4 – الدّراسة الأسلوبيّة ينبغي أن تكون نقدا تعاطفيّا بالمعنى العامّ للمصطلح.

5 – أنّ جوهر النّصّ يوجد في روح مؤلّفه، وليس في الظّروف الخارجيّة الماديّة.

6 – على العمل الأدبيّ أن يمدّنا بمعاييره الخاصّة لتحليله.

7 – أنّ اللّغة تعكس شخصيّة المؤلّف.

ج – الأسلوبيّة البنيويّة:

وضع أسس الأسلوبيّة البنيويّة فرديناند دي سوسير، وهي مدّ مباشر للّسانيّات البنيويّة الّتي تعدّ رافدها الأساسيّ، والبنيويّة كما هو معروف تنطلق في دراستها من النّصّ بوصفه بنيّة مغلقة، وترتكز الأسلوبيّة البنيويّة على تناسق أجزاء النّصّ اللّغويّة، وهي تهتمّ في تحليل النّصّ الأدبيّ بعلاقات التّكامل بين العناصر اللّغويّة في النّصّ، وبالدّلالات والإيحاءات الّتي تحقّقها تلك الوحدات اللّغويّة؛ فالنّصّ بنيّة لا يمكن فصل عنصر فيها عن الآخر. وقد كان لمبادئ أعمال الشّكليين

[1]– ينظر: بيار جيرو، الأسلوبيّة، ص: 76 – 81.

الرّوس أثر بالغ في إرساء وتدعيم هذا الاتّجاه الأسلوبيّ؛ الّتي تتناول الأثر الأدبيّ تناولا لسانيّا صرفا[1].

[1]– ينظر: بيار جيرو، الأسلوبيّة، ص: 147.

الفصل الأول:

البنية الإيقاعية

1- الموسيقى الخارجية:

- الوزن.
- القافية والروي.

2- الموسيقى الداخلية:

- تأثير الأصوات.
- تكرار المفردات.
- الجناس.

تعتبر الموسيقى خاصيّة من الخصائص الّتي ينفرد بها الشّعر عن سائر الفنون الأخرى، ومن الظّواهر الّتي تبرزه وتزيد من جماليّته وفنيّته، فهي تسهم في تشكيل النّصّ الشّعريّ من خلال ترابط النّغمات مع المعنى العام والفكرة الأساسيّة للنّصّ، كما أنّ للموسيقى علاقة مع موضوع الشّعر إن كان من المدح والذم أو الهجاء، وهذا يؤثّر على مشاعر المتلقّي وأحاسيسه؛ فتنقله إلى فضاء النّصّ الشّعريّ؛ ليعيش معانيه من خلال موسيقاه إيقاعًا ونغمًا تتلذّذ به الأسماع خاصّة، وهذا ما يظهر الصّلة القويّة بين الشّعر والموسيقى؛ فهذه الأخيرة عنصر أساسيّ في الأول؛ فهي تقوم فيه مقام الألوان في الصّورة، فتحقّق له الإبداع والتّأثير في المستمع وتعدّ هذه الموسيقى فرقًا حاسمًا في النّصوص المكتوبة بين الشّعر والنّثر.

ولقد أُسّست للموسيقى الشّعريّة علمًا كاملاً ويطلق عليه العروض، فعلى علماء العروض للموسيقى في الشّعر العربيّ نوعان الأوّل هو الموسيقى الخارجيّة الّتي تقوم على الوزن والقافيّة، وهذا قريب من المفهوم الشّائع عن الشّعر بأنّه ذلك الكلام الموزون والمقفّى دالّ على معنى[1]، فأوزان الشّعر استنبطت من الشّعر ذاته وأوّل واضع لها هو الخيل بن أحمد الفراهيديّ، وبعده الأخفش، إذن تلك الإيقاعات الّتي يخلقها الشّعر تكون مألوفة فطريّا، والثّاني ما يسمّى بالموسيقى الدّاخليّة، أو الإيقاع الدّاخليّ الّذي يحمل في طياته الانسجام بين عناصر الأصوات في الكلمة، وبين الكلمات داخل التّركيب[2].

نبدأ من هنا محاولين أن نلمس خصائص البنية الإيقاعية الموسيقية في قصيدة "القدس" لنزار القباني في جانبيها الخارجي والداخلي.

---

[1]– ينظر: أحمد بن فارس، الصّاحبيّ في فقه اللّغة، المكتبة السلفية، القاهرة، 1328هـ، 1910م، ص: 229.

[2]– ينظر: نور الهدى لوشن، علم الدّلالة دراسةً وتطبيقًا، منشورات جامعة قار يونس، بنغازي، ط1، 1995م، ص: 82.

1- الموسيقى الخارجية:

نتطرق فيها إلى دراسة الوزن والقافية والروي وبعض التغيرات التي تطرأ عليهم بحكم أن القصيدة من الشعر الحر التي لا تلتزم بما يلتزمه الشعر العمودي تجاه العناصر المذكورة سابقًا، وهي الإطار الفني الذي يجسد تجربة الشاعر ويوافق طبيعتها من حزن وفرح وغيرهما.

أ- الوزن:

الوزن هو مقابل الكلام الذي نسميه شعرًا، وهي مجموعة التفعيلات التي تسمى بحرًا، وبحور الشعر ستة عشر، وضع الخليل الفراهيدي خمسة عشر بحرًا وأدرك عليه الأخفش ببحر واحد.

تعتمد القصيدة في بنائها الموسيقي على نغم موحد يتكرر في جميع أبنيتها وأسطرها فنقوم «بتجزئة البيت بمقدار من التفعيلات لمعرفة البحر الذي وزن عليه البيت، ويسمى أيضًا بالتقطيع العروضي»[1]، « وأمّا التفعيلة فهي الوحدة الموسيقية في البحر أو هي كل كلمة من كلماته، ومن اجتماع طائفة من التفعيلات على نسق خاص يتكون البحر الشعري»[2].

هذا ما أسس به العرضيون ميزانهم الشعري للكتابة العروضية ضمن البحور الخليلية، واتباع نظام البيت في الشعر العمودي الذي يتكون من جزئين متقابلين هما الصدر والعجز، وطريقة النظم هذه في الشعر قديمة قدم كل العلوم اللغوية فالتطوير الذي مسّ الشكل الخارجي للقصيدة الشعرية العربية فيما يسمى بالشعر المعاصر أو الشعر الحرّ لتخلّصه من القيود الشكلية في كتابة القصيدة التي لم تعد تعتمد على نظام البيت، أو نظام الشطرين المتقابلين، وإنّما اعتمادها على نظام غير متساوية الطول، وهنا تكمن الحرية التي جسّدها الشعراء المعاصرون في إبداعاتهم، فيتم تكرار على

---

[1]- عبد الرحمن تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر، مصر، 2003، ص: 06.

[2]- محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، دمشق، ط1، 1991، ص: 15.

التفعيلة كوحدة للوزن الموسيقى، فتكون قصيدة موزونة على إحدى أبحر الشعر، وذلك مع عدم اِلتزامه بالقافية ولا بالروي، كما يكثر في شعره التدوير[1].

وقدسية نزار القباني من الشعر الحر الذي يصاغ من الأبحر الصافية غالبًا وهي القائمة على تفعيلة واحدة في ميزانها العروضي، وبحر الرجز إحدى هذه البحور الصافية التي صاغ الشاعر عليها قصديته « وسمي رجزًا لأنه يقع فيه ما يكون على ثلاثة أجزاء، وأصله مأخوذ من البعير إذا شدت إحدى يديه فبقي على ثلاث قوائم، وأجود منه أن يقال مأخوذ قولهم "ناقة رجزاء" إذا ارتعشت عند قيامها لضعف يلحقها أو داءٍ، فلما كان هذا الوزن فيه اضطراب سمي رجزًا تشبيهًا بذلك»[2].

والاضطراب المتعلق بهذا البحر ملاحظ في قصيدة "القدس" وأجزاؤه هي: (مستفعلن، مستفعلن، مستفعلن) كما يطلق عليه اسم حمار الشعراء وذلك لأن جوازات تغيير تفعيلته الأساسية كثيرة سواء أكان تامًا أم مجزوءًا، وكذلك لإمكانية كل شاعر أن يكتب على منواله ويحمل عليه قصيدته فصيغت عليه القصائد التعليمية كالألفيات وغيرها وقصائد الحكم والنصيحة[3]، والقصائد الغنائية التي تندرج هذه القصيدة ضمنها، وفيما يلي التقطيع العروضي للقصيدة أنموذجًا:

رَكَعْـــتُ حَتَّـــىَ مَلَّنِـــيَ الرُّكُـــوعْ

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

مـــــتفعلن مســـــتفعلن فعـــــولن

---

[1]– ينظر: سميح أبو معلي، مبادئ العروض، مؤسسة المستقبل، عمان، ط3، 1964م، ص: 44، 43.

[2]– الخطيب التبريزي، الكافي في العروضي والقوافي، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1994م، ص: 77.

[3]– ينظر: محمود مصطفى، أهدى سبيل إلى علمي الخليل (العروض والقافية)، تحقيق: سعيد محمد اللحام، ط1، 1997م، ص: 66.

سَـأَلْتُ عَـنْ مُحَمَـدٍ فِيـكِ وَعَـنْ يَسُـوع

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

مـــتفعلن مـــتفعلن مُسْـــتَعِلُن متفـــع

يَـا قُـدْسُ يَـا مَدِينَـةَ تَفُـوحُ أَنْبِيَـاءَ

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

لـــن فعلـــتن مـــتفعلن مـــتفعلن فعـــول

فإذا استعملت جميع تفعيلات بحر الرجز وهي ستة كان تامًا، ومجزوءًا على أربع تفعيلات، ومشطورًا فيبقى على ثلاث، ومنهوكًا فيبقى على اثنتين فقط[1]، والاختلاف واضح في حجم السطور في القصيدة والمنهوك منها:

يَـا قُـدْسُ يَـا مَـدِينَتِي

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

مســـــتفعلن مـــــتفعلن

وقد راق للشاعر وزن هذا البحر فحمل قصيدته عليه، كما أن هناك جانب كبير في حرية شعره باستخدامه أعدادا غير منتظمة من التفعيلات، تختلف من سطر إلى آخر، لكن تكراره للحروف وللكلمات أضفى نغمًا موسيقيًا خاصًا، وكما قلنا سابقًا عن مصطلح الرجز بأنه مأخوذ من ارتعاش الناقة واضطرابها لداءٍ أو لضعف لحق بها، فهذا الاضطراب يطابق اضطراب الشاعر في نظمه لمرثيته من مقدمة حزينة إلى النهوض والثورة وإضفاء أملٍ كبير على الأجيال الصاعدة، كل هذا الاضطراب يتخلل حالة الشاعر، ويلقي بها على كل قارئ ومتلقٍ لقصيدته ليعيش هذا الأخير

[1]– ينظر: محمود مصطفى، أهدى سبيل إلى علمي الخليل، ص: 61.

حالة اضطراب وارتعاش هي تعبير عن معاناة إنسانية تتوفر فيها الفكرة والعبارة والصورة بالإضافة إلى الإيقاع أو الموسيقى والوزن، وكل هذه العناصر ما هي إلاّ كبت لدى المبدع يلقيه على القارئ فيغوص في جوهره ومعناه وشفافيته، وهذا هو المعيار الحقيقي من الشعر وشعريته، وبحر الرجز الذي حمل عليه الشاعر قصيدته، واقتفى رموزه العروضية عنه سهل في السمع موقعه، وائتلفت النفس خفّته فهي أرجوزة والذي مفتاحه كما يلي:

فـــي أبحـــر الأرجـــاز بحـــر يســـهل

مســـتفعلن مســـتفعلن مســـتفعلن[1]

ب-القافية والروي:

جرت العادة عند العروضيين والدراسين لموسيقى الشعر العربي ربط القافية وعناصرها بالتقسيم العروضي ورموز الاتصال الوثيق بينهما ولأنه لا يكتمل إيقاع البيت الشعري إلاّ بها فهي «ما يلزم الشاعر إعادته في سائر الأبيات من حرف وحركة»[2]، ومن القافية ما يطلق كما أن منها ما يقيّد وفي مفهومها اللغوي بقي مؤخر العنق وقافية كل شيء آخر، أمّا ما يخصّ مفهومها الاصطلاحي فقد تعددت الآراء انطلاقًا من أنها الحرف الأخير الذي تبنى عليه القصيدة، أو رأي الأخفش الأوسط (سعيد بن مسعدة) الذي يرى أن القافية هي آخر كلمة في البيت، ولم تقف الآراء هنا فحسب لكن ما نحن قائمون بالعمل عليه، وما أرجعه أغلب الباحثين والدارسين لأنه تعريف دقيق وتحديد ثابت، وهو واضع علم العروض ومؤسسة الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 175) حيث يرى فيه هي الحروف المحصورة بين آخر ساكنين في البيت على المتحرك قبل الساكن الأول[3]،

---

[1]- عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، 1987م، ص: 132.

[2]- سعيد محمود عقيل، الدليل في العروض، عالم الكتب، بيروت لبنان، ط1، 1999م، ص: 22.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 270.

وبمعنى آخر هي آخر ساكن يليه متحرك، فلا يهم إن جاءت كلمة واحدة أو أكثر من كلمة أو بعضًا منها فالأهم الالتزام بالمقدار من الحروف الذي تنتجه الرموز وهي على خمسة أنماط كالتالي المتكاوسة والمتراكبة والمتداركة والمتواترة والمترادفة.

وفي الشعر الحرّ يخالف تسلط القافية للقصيدة الشعرية فتأتي متنوعة مختلفة من سطر لآخر، وهذا لا ينافي أن يكسب القصيدة نغمًا موسيقيًا وإيقاعًا فنيًا لها، وهذا هو الملاحظ على قصيدة نزار القباني "القدس" حتىّ أنّ هناك اختلاف في نوعها وفي انتقالها بين القافية المتداركة والتي تحمل متحركًا واحدًا بين الساكنين وهو ما وضعناه في الجدول الآتي:

السطر الشعري من القصيدة	القافية	نوعها
1- بكيت حتى جفت الدموع	موعو /0/0	متواترة
2- ياقدس يا مدينتي	دينتي /0//0	متداركة
3- وتضحك العيون	يون /0/0	متواترة
4- وترجع الحمائم المهاجرة	هاجرة /0//0	متداركة

هذه عينة من التناوب الذي جاءت عليه القافية بين متواترة ومتداركة، وهذا التناوب مرتبط أيضًا بالحالة المتغيرة التي أخلطت الشاعر من تذمّر وحزن وألم إلى تفاؤل وبصيص أمل نحو المستقبل الذي يؤكّد على حصوله طال الزمن، أم قصر وازدواج الحالة الحسية لديه دفعته إلى أن يزاوج بين نوعين من القافية، وهذا تحصيل لحالته الشعورية أثناء العملية الإبداعية، والانتقال بين نبرات الصوت والمخففة والمشددة في رفع الأصوات وخفضها حسب المقاطع والأسطر في القصيدة الشعرية والتي ناهيك عن الإلقاء، يمكن أن تصنّف في الإنشاء وما تبيّن أيضًا أن جميع القوافي جاءت مقيّدة وموضوع القافية أصبح جليلاً في الدرس العروضي، حيث أقرّ الدارسون أنّها تجيء على ستة أحرف وهي الروي والوصل والخروج والردف والتأسيس والدخيل، والروي هو أهم الحروف

والذي لا يغيب عن القافية أبدًا وهو الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه فنقول قصيدة لامية وقصيدة ميمية ونحو ذلك؛ لأنّ الأولى تنتهي بحرف اللام والثانية تنتهي بحرف الميم.

إذن « هو الحرف الصحيح آخر البيت وهو إمّا ساكن أو متحرك»[1]، فالقصيدة العربية تبنى على هذا الحرف لكن أهميته تزداد عند ربطه بالموسيقى، فهناك من صرّح بأنه « النغمة التي ينتهي بها البيت »[2].

لأحرف الرّوي علاقة لصيقة بالحس السمعي المرهف واللّحن الشّجي الذي يُختم به الإيقاع الصوتي الإلقائي أو الإنشائي في آخر كل قافية من آخر كل سطر شعري، ولأن قصيدة "القدس" من الشعر الحرّ لم تضبط على روي واحدٍ فقط في القصيدة بل تعددت مشاربه من مختلف الحروف الهجائية وكل ما جاء عليها هو كالآتي في الجدول:

حرف الروي	عدد مرات تكراره	حرف الروي	عدد مرات تكراره
ع	8	ل	3
د	5	ت	6
ء	2	ن	13
		ح	1

لم يتقيد الشاعر بحرف روي واحد أو قافية معيّنة بل جعل عنصر التنويع فيهما مسيطرًا أكثر لينوع في الطرق الإيقاعية، ويعددها على بنية القصيدة فتحمل أيضًا كثرة واختلافًا في الذوق النغمي للقصيدة، وهذا التحرر من رتابة الروي والقافية يوفر للمتلقي قارئا كان أم سامعًا صوتًا ونغمًا عذبًا ينقله ضمن اِنتقال الشاعر في حالته الإحساسية الشعورية في إبداعه الفني.

---

[1]– عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، ص: 137.

[2]– محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2004م، ص: 157.

كانت أكثر الحروف حيازة على أعلى رتبة في روي قصيدة "القدس" هو حرف الهجاء النون بثلاث عشرة مرة، والمعلوم أنّ هذا الحرف من الأصوات المجهورة الذي يهتز الوتران الصوتيان عند النطق به، يزداد تميزًا إذ أنّه ضمن حروف الغنّة، ومن هنا نستنتج أنّ الشاعر قد عمد إلى توظيفه أكثر من مرة من الحروف الأخرى، وربطه بالمواقف التي يريد إسماع صوته فيها كالمواقف التي يدعو فيها الأمة العربية أن تفيق من سباتها، وكذلك حين تأكيده على نصرة الحق على الباطل الذي يكون على يد الأجيال الصاعدة يقول[1]:

يَا قُدْسُ يَا مَدِينَةَ الأَحْزَانِ.

يَا دَمْعَةً تَجُولُ فِي الأَجْفَانِ.

مَنْ يُوقِفُ العُدْوَانَ؟

ليقول في جزء آخر من القصيدة[2]:

غدًا... غدًا... سُيُزْهِرُ اللَّيْمُونُ.

وَتَفْرَحُ السَّنَابِلُ الخَضْرَاءُ وَالغُصُونُ.

وَتَضْحَكُ العُيُونُ.

تحمل القصيدة نبرتين مختلفتين في الكلام عمومًا أولها أنها تتصف بالهدوء وهي عند تحدثه عن مرثية القدس وذكرها، وثانيها قوية نلمسها في كلامه عن العدو والقيام لمجابهته والغيظ الذي غلب على قلبه لم يستطع كتمانه وأعرب عليه بذكر الروي المجهور أكثر من حروف الروي الأخرى.

---

[1]– نزار قباني، ديوان الأعمال الشعرية والسياسية، ج3، منشورات نزار قباني، بيروت، باريس، ط14، 2007م، ص: 721.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

2- الموسيقى الداخلية:

لا يقتصر الشعر في مَغْنَاه عن الموسيقى الخارجية فقط، لأنه سيكون من دون معنى، ويبتعد كل البعد عن أدبيته، ومن ثمّ فلا يمكن إهمال دور الموسيقى الداخلية في تشكيل موسيقى القصيدة وإعطائها طابعها المتميز لكونها الختم أو الطابع الخاص بالشاعر، والذي لا يمكن أن يشترك فيه أو معه شاعر آخر، إنها الجزء المستنبط منه أو القطعة الأخرى عنه فهي بصمته الخاصة التي تميزه عن غيره في طريقة انتقائه للأصوات والمفردات التي تنسجم مع جوّ القصيدة المصاغة، فطريقة الانتقاء هذه يُقيّم بها المسار الموسيقي العذب المتكون من خلجات نفسية تعلو وتهبط كما تقسو وترق أحيانًا أخرى لتكون ذلك النغم المتكامل، وذلك ما نسميه بالإيقاع الداخلي الذي يحمل ترانيم خفيّة نشعر بها من خلال ما يحركه في وجداننا من أحاسيس جراء انسجام الأصوات والمفردات بالنغم المستوحى من أعمق الأحاسيس.

2-1- تأثير الأصوات:

اهتزاز الوترين الصوتيين أو سكونهما هو ما ينشئ الأصوات، والتي تنتقل إلى أذن السامع في الهواء عن طريق موجات[1]، فالصوت تقنية عالية له أثر كبير على الناس هذه الخاصية التي استعملها الشاعر في قصيدته، فانتقل من الهدوء والنبرة المهموسة والرخوة إلى الجهر والانفجار، وقد جاء هذا الانتقال مرتبًا بعيدًا عن التلوث الضجيجي في أذن السامع فكان انتقالاً واضحًا وجليًا للمستقبل، وغير مشوش له فلُغة الشاعر واضحة ومسموعة وتدلي على رغبته في إيصال صوته والبوح عن مشاعره المكنونة بصوت مناسب لتصل إلى المتلقي.

قد غلبت على القصيدة الأصوات المجهورة على الأصوات المهموسة في رسالة من الشاعر إلى إيصال صوته للآخر فأخذ حرف اللام النصيب الأوفر من القصيدة بـ 66 مرة والنون بـ 47

[1]- ينظر: حازم علي كمال الدين، دراسة علم الأصوات، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، ص: 13.

مرة ويليه حرف الميم بـ 39 مرة، إلاّ أن هناك نوع من التقارب من طرف الأصوات المهموسة بصائت واحد وهو حرف التاء المتوارد 44 مرة في أرجاء القصيدة ويليه الحاء مباشرة بـ 22 مرة، والمراد بذكر هذه الحوصلة الخاصة بالأصوات المجهورة والمهموسة هو استنتاج درجة الهدوء والتوازن لدى الكاتب والانتقال بينهما وتدعيم الإحصاء بأنموذج من القصيدة عن تكرار صوت اللام المجهور في قوله[1]:

مَنْ يَحْمِلُ الأَلْعَابَ لِلأَوْلَادِ

فِي لَيْلَةِ المِيلاَدِ

الأنموذج عن تكرار حرف النون[2]:

مَنْ يُنْقِذُ الإِنْجِيلِ؟

مَنْ يُنْقُذُ القُرْآنَ؟

هذه بعض الأمثلة عن الأصوات المجهورة أما ما يخص الأصوات المهموسة فانتقينا من القصيدة ما خصّ أكثر الحروف إيرادًا وهو حرف التاء، وذلك على حدّ قول الشاعر[3]:

بَكَيْتُ .. حَتّى جَفَّتِ الدُّمُوعُ

صَلَّيتُ.. حَتَّى ذَابَتِ الشُّمُوعُ

وهذا المقطع من القصيدة هو مطلعها، وهنا نلمس الحس المرهف لدى الشاعر في محاولة بعثه ووصف لأزمته النفسية بصوت هادئ بتوظيفه للأصوات المهموسة فيه، ولم تقف عند هذا الحد بل ومما لاحظناه في قصيدة القدس تأثر الأصوات بما يجاورها أو بالأحرى تأثر الأصوات ببعضها البعض من هذه الظاهر الصوتية الإدغام الذي يأتي بصوتين واحد ساكن وآخر متحرك

---

[1]– الديوان، ص: 721.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– المصدر نفسه، ص: 720.

من مخرج واحد من دون الفصل بينهما بحيث ينطقان دفعة واحدة والغرض من ذلك هو التخفيف في النطق والكلام بشرط أن يكون الحرفان متماثلين وقد ذُكر الإدغام في سبعة وعشرين موضعًا، والأنموذج من القصيدة على ذلك قول الشاعر:

صَلَّيْتُ.. حَتَّىَ ذَابَتِ الشُّمُوعُ.

فنزار القباني من خلال هذه التكرارات لمفردة القدس يبرز شدة تلعقه بهذه الأرض، يحاول بحث ذلك التعلق إلى المتلقي، وما لاحظناه أيضا هو تكرار حرف النداء "يا" مع مفردة القدس ومع مفردات أخرى أعطيت صورًا لمدينة القدس[1]:

يَا قُدْسُ يَا مَدِينَةً تَفُوحُ أَنْبِيَاءَ

يَا أَقْصَرَ الدُّرُوبِ بَيْنَ الأَرْضِ وَالسَّمَاءِ

يَا طِفْلَةً جَمِيلَةً مَحْرُوقَةَ الأَصَابِعْ

يَا وَاحَةً ظَلِيلَة مَرّ بِهَا الرَّسُولُ

يَا دَمْعَةَ كَبِيرَةً تَجُولُ فِي الأَجْفَانِ

حيث أن أداة النّداء الياء هذه لم توظف لأجل النداء؛ لأن النداء يكون لمستمع وعاقل؛ أي لمستجيب بالأحرى ولا يكون لوطنٍ ليس لديه أي نوعٍ من الاستجابة لمناديه، وقد ذكر "أبو الفتح بن جنّي" النحوي ذلك فقال: « فجاء بيا ولا منادى معها، قيل: يا في هذه الأماكن قد جُرّدت من معنى النداء وخلصت تنبيهًا»[2]، وجاء الشاعر بالتنبيه ليوقظ أصحاب القلوب والعقول الناكسة لتقوم وتنهض من نكسها.

---

[1]– ديوان نزار قباني، ص: 720، 721.

[2]– أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، تح: محمد علي النّجار، دار الكتب المصرية، دط، دت، ج1، ص: 316.

هذه بعض مواطن التكرار التي تطرقنا إليها في القصيدة والتي لها علاقة مع انسياب الإيقاع والنغم الموسيقي بين طيات هذه المفردات المكررة « فالتكرار يعني المعنى، ويرفعه إلى درجة الأصالة، ويثري العاطفة، ويرفع درجة تأثيرها، ويركز الايقاع، ويكثف حركة التردد الصوتي في القصيدة»[1]، وبذلك ثبت الإيقاع الداخلي للقصيدة بهذا الأسلوب الذي اعتمده الشاعر دون الفصل بينهما بحيث ينطقان بهما دفعة واحدة، والغرض من ذلك هو التخفيف في النطق والكلام بشرط أن يكون الحرفان متماثلين، والأنموذج من القصيدة على ذلك قول الشاعر[2]:

صَلَّيْتُ حَتَىَ ذَابَتِ الشُّمُوعُ.

رَكَعْتُ حَتَّى مَلَّنِيَ الرُّكُوعُ.

2-2- تكرار المفردات في قصيدة القدس:

قصيدة القدس أخذت ميزة أخرى بتوظيفها لظاهرة التكرار الذي يعتبر من أبرز الأساليب البلاغية ليس في اللغة العربية فحسب بل في غيرها من لغات الدنيا، ويكون هذا التكرار بالرجوع إلى اللفظ وإعادته وعطفه كونه مرتبط بأسلوب المبدع، وفي هذا الصدد قيل عن التكرار بأنه « من التأكيد وهو من محاسن الفصاحة»[3]، ومن معنى هذا القول جاء التكرار موازيًا للتأكيد، وهذا محور تكرار مفردة القدس في قصيدة القدس أو الإشارة إليها بالضمائر المتصلة والمنفصلة أو تاء التأنيث التي تعود على المدينة المرثية من طرف الشاعر نزار القباني ومن ذلك قوله[4]:

يَا قُدْسُ يَا مَدِينَةً تَفُوحُ أَنْبِياءَ

---

[1]- يوسف موسى رزقة، مقارنة أسلوبية لشعر عز الدين مرازقة، المجلة الإسلامية، مج10، ع2، ص: 374.

[2]- ديوان نزار قباني، ص: 720.

[3]- جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، تح: أحمد أبو الفضل إبراهيم، ج3، المكتبة المصرية، بيروت، لبنان، 1988، ص: 199.

[4]- ديوان نزار قباني، ص: 720-721.

يَا قُدْسُ يَا مَنَارَةَ الشَّرَائِعِ

يَا قُدْسُ يَا مَدِينَةً تَلْتَفُ بِالسَّوَادِ

يَا قُدْسُ يَا مَدِينَةَ الأَحْزَانِ

يَا قُدْسُ يَا مَدِينَتِي

يَا قُدْسُ يَا حَبِيبَتِي

2-3- الجناس:

يُرد الجناس إلى المحسنات اللفظية، والتحسين ينتقل إلى المعنى تبعًا لتحسين اللفظ والذي هو: « اتفاق اللفظين كتابة ونطقًا واختلافهما في المعنى»[1]، ويأتي الجناس على مظهرين فيكون تاما مثلما قد يكون غير تام (ناقص)، والشاعر استعمل جناسًا غير تام: « وهو الجناس الذي يحدث بين لفظيه خلافًا في أحد الشروط الأربعة الواجب توفرها في الجناس التام»[2]، وهذه الشروط هي اتفاق حروف اللفظين في العدد، الترتيب، النوع، الضبط؛ فالجناس محسن لفظي كما ذكرنا سابقًا وهو يزين الألفاظ ويعطيها ضربًا من النغم الموسيقي وهذا النغم تحسينٌ في حد ذاته في أداء الكلام الذي يزيّنُبه المعنى، حيث تنبع هذه الترانيم الموسيقية من تكرار الأصوات المماثلة، ولنا أن نذكر مواضع الجناس في القصيدة:

" بكيت، صليت، الدموع، الشموع، الركوع" "الشوارع، الجوامع" "السواد، الأحاد" "الأولاد، الميلاد" "الأحزان، الأجفان، العدوان، الأديان، الجدران، القرآن، الإنسان" "الليمون، الغصون، يلعبون، العيون، البنون، الزيتون" "المهاجرة، الطاهرة، الزاهرة".

---

[1]- السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص: 391.

[2]- أحمد حسن المراغي، في البلاغة العربية علم البديع، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1999م، ص: 144.

كما وظّف الشاعر السجع في نقاط مختلفة من القصيدة تمثلت في هذه الألفاظ: "الشرائع، الأصابع، البتول، الرسول".

ومن هنا فنطق السجع والجناس يصاحبه إيقاع موسيقيٌ فنّيٌ جميلٌ وتذهب مقدرة الشاعر على استخدام نغمات الألفاظ والحروف والتنسيق بينهما وأغلب شعر نزار قّباني نُشّدَ وغُنّيَ.

الفصل الثاني:

البنية التركيبية

1- بنية الجملة الفعلية.

2- بنية الجملة الإسمية.

3- بنية الأساليب:

- بناء الأسلوب الخبري.
- بناء الأسلوب الإنشائي.

1- بنية الجملة الفعليّة:

تعرّف الجملة الفعليّة بأنّها: « جملة مؤلّفة من فعل مبنيّ للمعلوم أو مبنيّ للمجهول، وفاعل ومفعول به أو أكثر، أو هي الجملة الّتي تبدأ بفعل يليها فاعل أو نائب فاعل»[1]، واستعمالها في القصيدة لا يقتصر على هذا التّرتيب للعناصر المكوّنة لها؛ بل لها دلالات تحملها، والجملة الّتي تبدأ بالفعل تدلّ على الحركة والاستمرار، ويُبرز الشّاعر في بداية القصيدة حجم المعاناة، ومدى صبره، ويظهر هذا في قوله[2]:

بَكَيْتُ ... حَتَّىَ انْتَهَتِ الدُّمُوعُ

صَلَّيْتُ ... حَتَّىَ ذَابَتِ الشُّمُوعُ

رَكَعْتُ ... حَتَّىَ مَلَّنِيَ الرُّكُوعُ

ومن هذا المنطلق نلاحظ أن الجملة بُنيت في شكل ثنائيات من الفعل (بكيت... انتهت)، (صليت... ذابت)، (ركعت... ملني) جعلت الأفعال تتنوع لتصل إلى ستة أفعال متناظرة وموزعة بشكل متساوٍ.

ونجده في جمل أخرى من القصيدة يُمنّي النّفس بتحسّن حال القدس، والانتقال من الخوف إلى الأمن، ومن الاضطراب إلى الاستقرار، وتظهر هذه الدّلالات في قوله[3]:

سَيُزْهِرُ اللَّيْمُونُ

وَتَفْرَحُ السَّنَابِلُ الخَضْرَاءُ وَالغُصُونُ

وَتَضْحَكُ العُيُونُ

---

[1]- عبد الرّحمن محمّد أيوب، دراسات نقديّة في النّحو العربيّ، مؤسّسة الصّباح للنّشر والتّوزيع، الكويت، د ط، د ت ص: 129.

[2]- ديوان نزار قبانيّ، ص: 720.

[3]- المصدر نفسه، ص: 721 - 722.

وَتَرْجِعُ الحَمَائِمُ المُهَاجِرَةُ

وَيَرْجِعُ الأَطْفَالُ يَلْعَبُونَ

وَيَلْتَقِي الآبَاءُ وَالبَّنُونُ

وفي هذا الجزء من القصيدة يَظهر الفعل المضارع في كل سطر، وهاته الأفعال المتسلسلة دلاليا تثبت التغيير الذي يصبو إليه الشاعر، وهو الأمل في عودة كل شيء إلى طبيعته.

ومن خلال ما سبق نتطرق إلى توظيف الشاعر لزمني "الماضي والمضارع"، ويمكن إبراز ذلك من خلال الجدول التالي:

الماضي	المضارع	الأمر
بكيت– سألت– صليت ركعت– مر– قتلوا انتهت– ذابت– ملني	تفوح– يغسل– ترجع– تلتف– ينقد يلتقي– يقرع– يزهر– يحمل– تفرح تجول– يرجع– يوقف– تضحك	لا يوجد
09 تسع مرّات	14 أربع عشرة مرّة	0 ولا مرّة

من خلال هذا التوزيع الذي قمنا به يتبّين لنا كثرة الأفعال المضارعة، وبدرجة أقلّ الأفعال الماضية، في حين خلت القصيدة من أفعال الأمر. تعود كثرة الأفعال المضارعة إلى الحسّ التّأمليّ، وعناية الشّاعر بالمستقبل، كما عمد الشاعر إلى تكرار لفظة "ينقذ" أربع مرات للدلالة على رد الاعتبار للإنسانية الراغبة في الحرية والسلام.

إضافة إلى اقتران بعض الأفعال بحروف زادت من القوّة الدّلاليّة لها، عَكَسَ إصرار الشّاعر وتأكيده على وقوع الحدث لا محالة، ويظهر ذلك في قوله[1]:

سَيُزْهِرُ اللَّيْمُونُ

[1]– الديوان، ص: 721–722.

وَتَفْرحُ السَّنَابِلُ الخَضْرَاءُ وَالغُصُونُ

وَتَضْحَكُ العُيُونُ

وَتَرْجَعُ الحَمَائِمُ المُهَاجِرَةُ

وَيَرْجِعُ الأَطْفَالُ يَلْعَبُونَ

وَيَلْتَقِي الآبَاءُ وَالبَنُونَ.

وَهُنَا وَظَّفَ الشَّاعرُ حَرف السّين؛ الّذي يفيد المستقبل القريب بمعنى الأمل في التغيير والحياة الأفضل التي يرها الشاعر قريبة جدا، إضافة إلى حرف العطف الواو، كما وظّف في الأبيات الأولى من القصيدة الزّمن الماضي؛ الّذي يدلّ على حدث انتهى، هذا التّوظيف يبرز الحالة النّفسيّة وما اكتنفها من حزن وأسى على أرضٍ طيّبةٍ تُغْتَصب، والّذي يريده أن ينتهي، ويريد انقضاءه، ويتجلّى هذا في قوله[1]:

بَكَيْتُ ... حَتَّىَ انْتَهَتِ الدُّمُوعُ

صَلَّيْتُ ... حَتَّىَ ذَابَتِ الشُّمُوعُ

رَكَعْتُ ... حَتَّى مَلَّنِي الرُّكُوعُ

2-بنية الجملة الاسميّة:

تعرف الجملة الاسميّة بكونها الجملة المبتدئة باسم، سواء كان الجزء الآخر منها اسما، أو فعلا، أو شبه جملة (جار ومجرور)[2]، وكما هو معروف فإنّ دلالة الجمل الاسميّة هي الثّبات والسّكون، وهذا ما تجلّى لنا في الجمل الاسميّة الّتي وظّفها الشّاعر في القصيدة، والّتي تصف من خلالها حال القدس ويتّضح هذا في قوله[3]:

---

[1]- الدّيوان، ص: 720.

[2]- ينظر: عبد الرّحمن محمد أيّوب، دراسات نقديّة في النّحو العربيّ، ص: 129.

[3]- الدّيوان، ص: 721.

حزينة عيناك يا مدينة البتول

حزينة حجارة الشّوارع

حزينة مآذن الجوامع

يتجلّى من خلال هذه الجمل قدسيّة هذه الأرض؛ باعتبارها مهبط الرّسل والدّيانات عند المسلمين والنّصارى واليهود. وهي عند المسلمين المكان الّذي أسري إليه الرّسول الكريم –صلّى الله عليه وسلّم–، وعرّج منه إلى السّماوات العلى، لقوله تعالى:﴿سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلا مِنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا إِنَّه هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ﴾ [سورة الإسراء، الآية:01]، والمسجد الأقصى اسم شائع، يطلق على القدس، إضافة إلى بيت المقدس، أو القدس الشّريف، والمعراج ما لاحظناه في البيت الشّعريّ[1]:

يَا أَقْصَر الدُّرُوبِ بَيْنَ الأَرْضِ والسَّمَاءِ.

ويقدّسها النّصارى لارتباطها بالمسيح –عليه السّلام–، وأمّه مريم العذراء، الملقّبة بالبتول، وهذا اللّقب لا يطلق إلّا عليها من نساء الخلق أجمعين.

دلالتها:

تحمل القصيدة العديد من الأسماء، كلّ حسب علامتها، وما يميّزها، إضافة لتعدّد دلالتها، فقد وظّف الشّاعر بعضا منها، للدّلالة على بعض الأماكن، نذكر منها: قدس، مدينة، الأرض، السّماء، الجوامع، واحة، الشّوارع.

فكلّ هذه الأسماء غير مقترنة بزمن، «فالاسم ما دلّ على معنى في نفسه؛ غير مقترن بالأزمنة الثّلاثة: الماضي، الحاضر، والمستقبل»[2]

---

[1]– الدّيوان، ص: 721.

[2]– إياد عبد المجيد إبراهيم، في النّحو العربيّ، دروس وتطبيقات، دار الثّقافة للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2002م، ص: 11.

إضافة إلى الأسماء الدّالة على الأماكن؛ فقد وظّف الشّاعر أنواعا أخرى من الأسماء، منها ما يتميّز بالتّنوين في قوله:

طفلةً جميلةً – واحةً ظليلةً – دمعةً كبيرةً.

وجاء التنوين بفتحتين لأنّه سُبِقَ بنداء، وقد اِستعمله الشّاعر هنا لوصف القدس بعديد الصفات والتأكيد عليه.

يقول صاحب التّحفة:

بالجرّ والتّنوين والنّدا وأل ومسندٌ للاسم تمييزٌ حصلَ.

هذه الأنواع الّتي ذكرها صاحب التّحفة في بيته جميعها موجودة في القصيدة، الّتي هي من جنس المعرفة، اقتصار الكلام على القدس فقط، وإعطائها ألقابا خاصّة بها.

3-بنية الأساليب:

أ- بنية الأسلوب الخبريّ:

يعرّف علماء البلاغة الخبر بأنّه الكلام الّذي يحمل مضمونا سواء تحقّق أو لم يتحقّق، وهو الكلام الّذي يحتمل الصّدق والكذب[1]. ولقد استهلّ الشّاعر قصيدته بأسلوب خبريّ، قد تواتر في الأبيات الخمسة الأولى[2]:

بَكَيْتُ ... حَتَّىَ انْتَهَتِ الدُّمُوعُ

صَلَّيْتُ ... حَتَّىَ ذَابَتِ الشُّمُوعُ

رَكَعْتُ ... حَتَّىَ مَلَّنِي الرُّكُوعُ

سَأَلْتُ عَنْ مُحَمَّدٍ

---

[1]- ينظر: توفيق الفيل، بلاغة التّركيب، دراسة في علم المعاني، مكتبة الآداب ، القاهرة، دط، 1991م، ص: 13.

[2]- ديوان نزار قباني، ص: 720.

فِيكِ، وَعَنْ يُسُوعَ

هذه الأبيات وضعت الشّاعر في موقف المخبر عن حالته؛ الّتي تجسّدت في أسلوب خبريّ تقريريّ؛ حيث كشف عن الحزن الّذي يكتنفه، ويظهر هذا في البكاء والتّضرّع بالإكثار من الصّلاة. وقد تعدّدت أغراض الخبر أيضا، فمنها ما جاء لإظهار الحسرة والحزن والأسى مثل قوله[1]:

حَزِينَةً حِجَارَة الشَّوَارِعِ

حَزِينَةٌ مَآذِنُ الجَّوامِعِ

وينتقل الشّاعر بنفس الأسلوب الخبريّ في آخر القصيدة، ولكن هذه المرّة للدّلالة على التّفاؤل والأمل، وخياله الوهّاج الّذي يصوّر له غدا مشرقا مفرحا وذلك في قوله[2] :

غَدًا. غَدًا ... سَيُزْهِرُ اللَّيْمُونُ

وَتَفْرَحُ السَّنَابِلُ الخَضْرَاءُ والغُصُونُ

وَتَضْحَكُ العُيُونُ

وَتَرْجَعُ الحَمَائِمُ المُهَاجِرَةُ

وَيَرْجِعُ الأَطْفَالُ يَلْعَبُونَ

وَيَلْتَقِي الآبَاءُ وَالبَنُونَ

عَلَى رُبَاكِ الزَّاهِرَةِ

لقد بدت نفسيّة الشّاعر من خلال هذه الأساليب الخبريّة منتكسة منكسرة، متأثرة شديد التّأثّر على ما يعيشه القدس من وضع مؤلم، وصراع طال أمده بين الأديان، لكن يصحب هذا الألم

---

[1]– المصدر نفسه، ص: 721.

[2]– ديوان نزار قباني، ص: 721.

ظهور نبرات متفائلة وأمل في الأجيال القادمة لتغيير الأوضاع؛ مؤكّدا على ضرورة الوحدة وعدم التّفرقة.

ب- الأسلوب الإنشائيّ ودلالته:

يعرّف الإنشاء بأنّه ذلك الكلام الّذي لا يحتمّل الصدق ولا الكذب، وهو بهذا عكس الخبر، أيّ لا ينسب لقائله صَدَقَ ولا كَذَبَ، ولا يتحقّق مضمونه إلّا بعد التّلفّظ به[1]. والمُلاَحَظُ في قصيدة القدس غلبة الأسلوب الإنشائيّ والذي اقتصر على ما هو طلبيّ، وبالتّحديد النّداء والاستفهام.

ومن أمثلة النداء ما نوضحه في الجدول التالي:

الأداة	الجملة	الغرض	المعنى المستفاد
يـــا	يا قدس	العظمة	إشارة إلى علوّ المرتبة والمكانة التي تحظى بها القدس في النفس
	يا مدينة تفوح انبياء	التفاخر	كونها مدينة الأنبياء ومهبط الرسل
	يـا أقصر الدروب بين الأرض والسماء	التفاخر	وهذه إشارة إلى ليلة المعراج
	يـا منارة الشرائع	التفاخر	كون جميع الأديان شَعَّ نورها من القدس
	يا طفلة جميلة محروقة الأصابع	الحسرة والتفجع	إشارة إلى تدنيس البراءة وقتلها
يـا	يا مدينة البتول	التفاخر	وهنا إشارة إلى أمنا مريم –عليها السلام– والتي تدل على العفة والشرف

[1]– ينظر: يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربيّة، دار المسيّرة للنّشر والتّوزيع والطّباعة، عمان الأردن، ط1، 2007م –1427هـ، ص: 63.

	يا واحة ظليلة مر بها الرسول	التفاخر	لأنها نقطة عبور إلى السماء عُرج منه الرسول صلى الله عليه وسلم
	يا مدينة تلتف بالسواد	الحزن	دلالة على الحزن السائد في القدس
	يا مدينة الأحزان	الحزن	كثرة الحزن في المدينة كأنه أصبح من طبيعتها
	يا دمعة كبيرة	الحزن	
	يا لؤلؤة الأديان	التفاخر	لأنها مهبط جميع الأديان
	يا مدينتي يا حبيبتي	الانتساب	وهنا ينسب الشاعر القدس إليه

يبين الجدول من خلال أسلوب النداء مكانة القدس المرموقة، كونها مهبطا لعديد الأديان، إضافة إلى دلالتها على الحزن والتّفجّع لما لحق بالقدس من عداوة وصراعات، وما لاحظناه التّكرار المتعدّد للمنادى (القدس)، وهذا ما أوحى لنا أنّ القدس قضيّة ذات بعد قوميّ أكثر من كونها قضيّة الشّاعر وحده، وهذا فيه إشارة إلى علوّ مكانة ومنزلة المنادى.

استعمل الشّاعر نوعا آخر من الإنشاء جاء بصيغة الاستفهام، وقد تجلّى ذلك في الأبيات، ومن أمثلة الاستفهام ما نوضحه في الجدول التالي:

الأداة	الجملة	الغرض	المعنى المستفاد
مـــن	من الأجراس في كنيسة القيامة؟	يراد بها تعيين العقلاء	وهنا إشارة إلى صلاة المسيحيين في الكنائس كل أحد
	من يحمل الألعاب للأولاد؟		حرمان الأطفال من حقهم في اللعب (في أعياد الميلاد)
	من يوقف العدوان؟		العدوان المستمر على أبناء المدينة

	من يغسل الدماء عن حجارة الجدران؟		خلف العدوان قتلى، آثار دمائهم على الجدران
	من ينقذ الإنجيل؟ من ينقذ القرآن؟		وهنا التركيز على الجانب الديني
	من ينقذ المسيح ممن قتلوا المسيح		إشارة إلى بني إسرائيل ومحاولة قتلهم الأنبياء
	من ينقذ الإنسان		وهنا الإنسان بصفة عامة بدون اعتبار للدين وإنما اعتبار للإنسانية وروحها الراغبة في الحرية والسلام

يرحل الشّاعر في هذه الأبيات عبر الاستفهام غير الحقيقيّ، وكلّه حسرة ممزوجة بالحيرة، حيث اشتدّ الكرب عليه، وذاق ذرعا من العدوان الغاصب لهوية الأديان وللإنسان؛ ممزوجا بتخوّفه من استحالة بزوغ فجر يوم جديد؛ ينير القدس من الظّلام الّذي يكتنفها.

الفصل الثالث:

البنية الدلالية

1- الحقل الدلالي وأبعاده:

- الحقل الديني.
- الحقل النفسي.
- الحقل الطبيعي.

2- التقديم والتأخير.

3- الحذف وأبعاده الدلالية.

4- الصورة الشعرية:

- التشبيه.
- الاستعارة.
- الرمز في الصورة الشعرية.

1- الحقل الدلالي وأبعاده الدلالية:

يعرف الحقل الدلالي بأنه مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها، مثال ذلك كلمات الألوان في اللغة العربية، وهي تقع تحت المصطلح العام "لون" وتضمّ ألوانا مثل: أحمر/ أزرق/ أصفر/ أخضر/ أبيض....، ولكي تفهم معنى كلمة يجب أن تفهم كذلك مجموعة الكلمات المتصلة بها دلاليا[1].

حيث تتميز مفردات اللغة بمعاني معينة واللغة العربية زاخرة بمعانيها ودلالتها وهي بالغة التعقيد، خاصة عندما تظهر في طياتها بنى متعددة (نفسية، دينية، اجتماعية، تاريخية...) لذلك يجب النظر في المعجم الشعري لكل عمل أدبي من حيث الزاوية الدلالية مما يوضح توجه كل أديب وشاعر، لكل منهله الخاص به الذي يستقي منه مفرداته وتعابيره.

الأمر نفسه ينطبق على الشاعر نزار قباني، الذي يوظف ألفاظا سهلة وبسيطة لكنها تحمل ثراء في معانيها ودلالاتها تجعل من قصائده ذات ميزة خاصة وهذا لمزجه عديد الحقول الدلالية التي تخدم الموضوع.

وقد وجدنا قصيدة القدس تتوفر على ثلاثة حقول هي: والحقل الديني، والحقل النفسي، والحقل الطبيعي ونوزع هذه الكلمات وفق الجدول التالي:

الحقل الديني	الحقل النفسي	الحقل الطبيعي
صـــليت- ركعـــت- الركـــوع- محمد- يسوع- أنبياء- منارة- الشـــرائع- الرســـول- مـــآذن-	بكيت- حزينة- دمعة تضحك- تفـــرح- العيـــون- الـــدموع - الأحزان	الأرض- الســـماء- واحـــة- حجـــارة- الليمـــون- الســـنابل- الغصون- الحمائم- الزيتون

[1]- أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط5، 1998، ص: 79.

الجوامــع- كنيســة- القيامــة- الأديــان- الإنجيــل- البتــول- القرآن- المسيح- ليلة الميلاد- صبيحة الالحاد		

أ- الحقل الديني: والذي هيمن على معظم جوانب القصيدة، فما لاحظناه يمكن تقسيم هذا الحقل إلى حقلين فرعيين هما:

حقل الإسلام: تعددت الألفاظ الإيمانية والوقائع الدينية في هذه القصيدة والتي تعلقت بسيدنا محمد صلى الله عليه وسلم والذي ذكر في قوله: سألت عن محمد فيك، كما وضح الشاعر العلاقة بين المصطفى صلى الله عليه وسلم والقدس والتي تمثلت في صلاته بالأنبياء والمرسلين ليلة الإسراء، كما أن هناك إشارة لحادثة المعراج والتي عرج فيها النبي صلى الله عليه وسلم من القدس إلى السماء، من خلال قوله: يا أقصر الدروب بين الارض والسماء ليبين الشاعر بعدها الحالة الحزينة التي آلت اليها المساجد في القدس، ومآذن جوامعها.

كما وظف الشاعر في هذا الحقل لفظ القرآن، وهذا للدلالة على قدسية هذا الكتاب متسائلا بصوت ملؤه الحزن والأسى عن من ينقذه، كما يشير لفظ القرآن على جميع المسلمين من أجل ايقاظ قلوبهم الميتة وعقولهم الغافلة عما يحدث لمقدساتهم.

حقل النصرانية: وهو حقل وظف فيه الشاعر كل ما يتعلق بالديانة المسيحية، مما جعله يتساءل في القدس عن يسوع أي سيدنا عيسى عليه السلام، الذي يؤمن به النصارى بأنه المسيح

الموعود الذي يبعث في آخر الزمان كما ربط القدس بمريم العذراء مما أعطى دلالة أكثر على الدين النصراني وهذا في قوله:[1]

حزينة عيناك يا مدينة البتول. والبتول هي المرأة المنقطعة عن الزواج المتوجهة إلى الله بالعبادة، وهي حالة تقتصر على مريم العذراء دون سواها، لأنها تعبر عن الطهر والعفاف مكللة بعناية الله، وتزداد الدلالة أكثر بتساؤل عن قارع الأجراس في كنيسة القيامة ذات القدسية العظيمة لدى المسيحيين باعتبارها –في اعتقادهم– المكان الذي صلب فيه سيدنا عيسى عليه السلام ودفن فيه، حيث تقرع هذه الأجراس صبيحة الآحاد بداية كل أسبوع، والذي خصص للراحة والعبادة، وهو يوم الرب عندهم كما أدرج في قصيدته ليلة الميلاد والتي يحتفل بها النصارى بذكرى مولد المسيح عليه السلام، ويمارسون فيها طقوسهم الدينية المختلفة من ولائم وزينة وترانيم روحية، ومن الألفاظ الأكثر دلالة على هذا الحقل نجد لفظ الإنجيل، المتمثل في الكتاب المقدس لدى النصارى.

نلمس دلالة اقوى لهذا الحقل –الحقل الديني– في توظيف الشاعر ألفاظا مختلفة تخص أغلب الديانات السماوية مبررا ذلك في قوله: [2] يا مدينة تفوح أنبياء– يا منارة الشرائع والتي تدل على مكانة القدس كونها مهبط الرسل والديانات ومكانا مباركا يشع بالنور والضياء الديني تجعل الروح الانسانية تسمو وترحل الى هذه الأرض الطيبة وتجوب مساجدها وكنائسها وأروقة شوارعها.

ب– الحقل النفسي: إذا كان الشعر مجموعة من الأحاسيس التي يعبر عنها صاحبها ويصور بها ما يختلج في نفسيته، فإن الشاعر نزار قباني قد جمع بين فضاءين نفسيين متناقضين في قصيدته حيث اشتملت على الآلام والحزن من جهة وعلى الفرحة والألم من جهة أخرى هذا التمزاج أحدث فوضى في الحواس لدى الشاعر ولدى المتلقي أيضا، فقد بدأ بالجانب الحزين الذي

---

[1]– ديوان نزار قباني، ص: 721.

[2]– المصدر نفسه، ص: 721.

يصور معاناة القدس، وشرح العديد من المعالم الدينية التي تفتقد قدسيتها بأيادي همجية، ويظهر هذا في قوله:[1]

بَكَيْتُ ... حَتَى انْتَهَتِ الدُّمُوعُ

حَزِينَةٌ عَيْنَاكِ يَا مَدَينَةَ البَتُولُ

حَزِينَةٌ حِجَارَةُ الشَّوَارِعِ

حَزِينَةٌ مَآذِنُ الجَّوَامِعِ

يَا دَمْعَةٌ كَبِيرَةٌ تَجُولُ فِي الأَجْفَانِ

يَا قُدْسُ يَا مَدِينَةَ الأَحْزَانِ

حزن انكشفت له الشمس وطال مآله فإلى متى ينجلي الليل المظلم ظلمة القبر، وتختفي النجوم الناصعة، مثل الأثر الذي يخلفه الكفن، متى يدفن الميت ونولي زحفنا إلى مساكننا، لنكمل ما تبقى من عمر لنا وسط الأحياء، فإذا كان الجماد من حجارة الشوارع ومآذن الجوامع قد بدا عليها الحزن، وهي أصل للطهر والنقاء الذي اعتلته بعض الشوائب شيئا فشيئا، فكيف يمكن للإنسان أن يداري حزنه ويكتمه ويا ليت دموع الحزن تمنحه السلام، فالخضوع ليس من شيمته، وهذا ما جعل الشاعر ينادي بضرورة النهوض، متمنيا بزوغ جيل جديد يهب للحفاظ على ما تبقى من ماذا مصورا ذلك في قوله [2]:

غَدًا. .غَدًا ... سَيُزْهِرُ اللَّيْمُونُ

وَتَفْرَحُ السَّنَابِلُ الخَضْرَاءُ وَالغُصُونُ

وَتَضْحَكُ العُيُونُ

---

[1]– ديوان نزار قباني، ص: 720.721.

[2]– المصدر نفسه، ص: 721.

معطيا بذلك نظرة مستقبلية تعكس الحياة الجديدة للقدس، مدرجا ذلك بنوع من التفاؤل.

ج- الحقل الطبيعي:

فتحت الطبيعة كتابها أمام بصيرة الشاعر حيث أدلى بدلوه في هذا المجال، مستقيا من فضائلها العديد من الألفاظ تظهر في قوله:[1]

يَا أَقْصَرَ الدُّرُوبِ بَيْنَ الأَرْضِ وَالسَّمَاءِ

يَا وَاحَةً ظَلِيلَةً

حَزِينَةٌ حِجَارَةُ الشَّوَارِعِ

سَيُزْهِرُ اللَّيْمُونُ

وَتَفْرَحُ السَّنَابِلُ الخَضْرَاءُ وَالغُصُونُ

وَتَضْحَكُ العُيُونُ

وَتَرْجَعُ الحَمَائِمُ المُهَاجِرَةُ

يَا بَلَدَ السَّلامِ وَالزَّيْتُون

فالعناصر الطبيعية دلالة على الخصب والنماء، وبعث الحياة من جديد، مستهلا ذلك من السنابل الخضراء والغصون الغصة الطرية وازدهار الليمون التي تعطي نفسا عليلا لمن يشمها، وأجاد أكثر في دلالة الطبيعة حيث استعمل لفظ الحمائم التي يقصد بها السكان المهجّرين من أرضهم وأمله في عودتهم إليها، كما قرن الليمون بالسلام في وطن استشهد فيه السلام، باعتباره أصل هذه الأرض يجب الدفاع عنه بالنفس والنفيس.

[1]- ديوان نزار قباني، ص: 721-722.

التقديم والتأخير:

الخطاب المكتوب ناهيك عن جنسه ونوعه هو وسيلة لإيصال رسالة وللشاعر طريقته في تحرير القصيدة، حيث يبتعد عن التراكيب المعقدة وبالأخص في توظيف أسلوب التقديم والتأخير، بطريقة ما كان لها سوى تعزيز المعنى أكثر مما يحصن الهدف الأسمى الذي حررت لأجله، فقد كان لشيخ المعز عبد القاهر الجرجاني باب عن هذا الاسلوب مقرا " بأنه كثير الفوائد جم المحاسن، واسع التصرف بعيد الغاية، لا يزال يعبر لك عن بديعه ويفضي به إلى لطيفه، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه ثم ننظر فنجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء، وحول اللفظ من مكان الى آخر"[1].

فهذا النوع قريب للتلاعب في عملية بناء النص وتركيبته وتقوية لمدلوله أسلوب نحت منه الشاعر بعض قصده، ليستوقف المتلقي بشيء من العناية والاهتمام ليبرر نضوج هذا الاسلوب لديه وطريقة توظيفه له، ويظهر هذا في قوله [2]:

حَزِينَةٌ عَيْنَاكِ يَا مَدَينَةَ البَتُول

حَزِينَةٌ حِجَارَةُ الشَّوارِعِ

حَزِينَةٌ مَآذِنُ الجَوَامِعِ

نلاحظ في هذه الجمل تقديم الخبر على المبتدأ فتقدير الكلام هو:

عَيْنَاكِ حَزِينَةٌ يَا مَدِينَةَ البَتُول

حَزِينَةٌ حِجَارَة الشوارع

حَزِينَةٌ مَآذِنُ الجَوامِعِ

---

[1]–أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي، دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق أبو فهر محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، ط5، 2004، ص: 101.

[2]– ديوان نزار قباني، ص: 721.

فالشاعر يتعمد تقديم "حزينة" في هذه الأسطر حتى ينقل المتلقي ويلفت انتباهه إلى الأحزان التي تسكنها وكل شيء فيها، حيث طوقت المصائب أهلها وضاقت عليهم الأرض بما رحبت، فالحزن في عيني القدس، في حجارة شوارعها، وحتى في مآذن جوامعها.

كما جاء في القصيدة أيضا تقديم المفعول وتأخير الفعل والفاعل وهذا في قوله:[1]

غَدًا ... غَدًا ... سَيُزْهِرُ اللَّيْمُونُ.

وهنا بدأ الشاعر بالمفعول فيه "غدا" وهذا للدلالة على الأمل الذي يحذوه في تغيير أوضاع القدس إلى الأحسن كما أنه يقصد الغد القريب الذي بدل على رغبته الكبيرة في وصوله واستعجاله به أما تقدير الكلام فهو:

غَدًا.. غَدًا سَيُزْهِرُ اللَّيْمُونُ.

الحذف وأبعاده الدلالية:

يكثر الحديث بين الناس على عجز اللسان عن التعبير، وهي الذروة من الابتهاج والفرح أو حين يبلغ مبلغا من الحزن والأسى، هذا ما قد يصيب زيدا أو عمر، فليس حالة الدهش والبكم ويخيم عليه الصمت فهو الذي طياته معاني، حتى الألفاظ لا يمكن أن تعبر عنها ومن ذلك عزوف البنت التي تقدم الى خطبتها عن الكلام، فيكون صمتها في المتعارف عليه علامة للرضا والقبول.

فترك الكلام في مواضع كثيرة أفصح وأبلغ من الكلام فالهدف "هو لطيف المأخذ عجيب الأمر شبيه بالسحر فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر والصمت عن الافادة أزيد للإفادة، وتجدك انطق لما تكون إذا لم تنطق وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن"[2].

---

[1]– ديوان نزار قباني، ص: 721.

[2]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص: 142.

يمكن الصمت أن ينقل من المنطوق إلى المكتوب، وأن ينشره الكاتب في مواضع متفرقة من نصه، لبين الأثر العميق الذي يختلجه أو يترك للقارئ مساحة للغموض والسباحة فيها فإن كان فذا ماهرا نجا وإن أصابه الإرهاق والتعب غرق وصاحب النص يلمح للصمت بفراغ يتركه أو بمجموعة من النقاط يرسمها يجري بين ثناياها سيل من الدلالات يصل إليها المتلقي ما استطاع وقد جسد نزار قباني هذه الخاصية في مواضع مختلفة في أرجاء القصيدة نبدؤها على التالي بقوله:[1]

بَكَيْتُ ... حَتَى انْتَهتِ الدُّمُوعُ

صَلَّيْتُ ... حَتَّى ذَابَتِ الشُّمُوعُ

رَكَعْتُ ... حَتَى مَلَّنِيَ الرُّكُوعُ

والكلام المحذوف ورسم النقاط أبلغ ما يكون إذ بقي على شاكلته أو يحتاج الى منقب ماهر وزمن كاف، يحاول الشاعر الاعلام عما في نفسه من خلال ذلك المصلي التائب من الذنب الذي لا رجعة له فتكون صلاته مزيجا من البكاء من خشية الله، لعل تلك الدموع تمنح الغفران إضافة للخشوع والقنوت الطويل ابتغاء الرضا واستنكار التعب والملل في القيام بذلك لأن الروح في تلك الحالة تبلغ مرتبة عالية من الصفاء والطهر فتقتصر المسافات وتنمحي الحدود ويهون كل أمر ويهون كل أمر والمخاطب على مرأى المخاطب أو بمنزلة قريبة، وهذا ما جاء به الشاعر في قوله[2]:

يَا قُدْسُ ... يَا مَدِينَةً تَفُوحُ أَنْبِيَاءَ

يَا قُدْسُ ... يَا مَنَارَةَ الشَّرَائِعِ

يَا قُدْسُ... يَا مَدِينَةَ تَلْتَفُ بِالسَّوَادِ

---

[1]– ديوان نزار قباني، ص: 720.

[2]– المصدر نفسه، ص: 721.

يَا قُدْسُ ... يَا مَدِينَتِي

يَا قُدْسُ ... يَا حَبِيبَتِي

صمت مثل هذا يجعل الطيف يسافر ويزور القدس وأزقتها ويعانق حجارتها وتربتها طيف يبديه الخاطر من لوعة الشوق والهيام، كما يدافع هذا الحذف بالمتلقي الى فتح المجال والاسترسال في الكلام حول هذه المدينة التي ترمز لمكان مقدس يفوق كل العبارات لدرجة عجز اللسان عن التعبير عنه.

ليعبر عن كلام آخر محذوف ببعض النقاط أيضا في قوله:[1]

مَنْ يَقْرَعُ الأَجْرَاسَ فِي كَنِيسَةَ القِّيامَةِ؟

صَبِيحَةَ الآحَادِ

مَنْ يَحْمِلُ الأَلْعَابَ لِلأَولاَدِ؟

فِي لَيْلَةِ المِيلاَدِ

فراغ جاء به الشاعر بعد استفهام انكاري ليدل على أيام مخصصة للراحة والعبادة، والتقرب بالصلوات – بالنسبة للنصارى– وهي يوم الأحد من كل أسبوع الذي يعتبر يوم عطلة إضافة الى ليلة الميلاد وهي رأس السنة الميلادية.

يتيح هذا الحذف أفقا واسعا في عملية القراءة الخاصة بالقارئ والمتلقي، كمبدع ثاني يبحث في مفردات اللغة عن ما يوافق هذه الأيام من احتفالات وهدايا للأطفال وإقامة ولائم ضخمة مكللة بشجرة الميلاد لتضمحل هذه الاحداث في نظر الشاعر بسبب بتر السعادة المعاشة من قبل، لكن

[1]– ديوان نزار قباني، ص: 721.

ريحان الأمل لم يفارق الشاعر، لما سببته الأرض الطيبة من نشأ مستقبلي روحه مثل الريح المارة على الطيب يسعى جاهدا لبعث نسيم الربيع من جديد حيث نجد ذلك جليا في قوله:[1]

غَدًا .. غَدًا.. سَيُزْهِرُ اللَّيْمُونُ

يَا بَلَدِي ... يَا بَلَدَ السَّلاَمِ وَالزَّيْتُونِ

إذ يمكن القول بأن الحذف تنبيه مقصود من الكاتب يقصد به شيئا ما حيث يكون موجها الى المتلقي والذي يقوم بدوره بفك شيفراته، محاولا الوصول إلى القراءة الضمنية التي تثري الموضوع وتشعب مسالكه، كما أن للحذف بعد آخر في التوفيق بين الموسيقى الشعرية والوزن، كما أنه يساعد في ضبط بحور الشعر.

2- الصورة الشعرية:

يستند الكتّاب والشعراء إلى التصوير الفني الذي يُثري النصوص بالدلالات ويبين الحسن في التصوير من قبيحه، أسلوب مرتبط ارتباطا تاما بالخيال وأفقه فهو أقرب إلى عملية الاختراع والابتكار بمادة متواجدة منذ القدم اسمها اللفظ، لكن الأدوات الخلاقّة لهذه المادة والعُدّة التي يمتلكها المؤلف توصل إلى قدرة فنية وبصيرة إبداعية تجعل من الصورة الفنية ينبوعا يروي رمق كل شاعر ويتخذه سبيلاً يبرز به الجمالية والفنية في النصوص الشعرية خاصة والنصوص الأدبية عامة

عُرفت الصورة الشعرية في كلام العرب منذ القديم فقد أعطوا وصفًا لطريقة عيشهم وديارهم وراحلتهم، بإثراء معاني الألفاظ بتشبيهات وصور بيانية تتناسب والبيئة المحاطة بهم، وتجسيد الصورة الواحدة في بيت أو أكثر في القصيدة، فمعلوم عن الشعر بوسمه ديوان العرب فقد جاء القرآن الكريم بنفس الألفاظ لكنه أعجز وأبكم ألسنة البلغاء التي أقيمت لهم المجامع والأسواق لإظهار الحسن وذم القبيح من القول، مثل سوق عكاظ، والأعجز من ذلك ما جاء به القرآن الكريم

[1]- ديوان نزار قباني، ص: 721.

من صور ومعانٍ ودلالات، نأخذ مثال عن ذلك قوله تعالى: ﴿ اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لا شَرْقِيَّةٍ وَلا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ ﴾ [سورة النور: الآية 35]، في الآية الكريمة سلسلة منسجمة متناسقة من الصور التشبيهية انطلقت من العالم البسيط المحسوس والظاهر أمام الملأ ليحملك المعنى إلى عالم أسمى وأطهر ويشق بك الطريق نحو الفضاء اللامحدود من هنا أخذ الشعراء نهجًا جديدًا في التصوير الفنّي شعرًا كان أم نثرًا، وقاموا بكسر الحواجز المعيقة للخيال الآخذ في الإبحار والتحليق في مجالات اللغة، والتي يخرج بها المبدع عن الألفة ويُلبس اللفظ معاني يُستغرب به ويخرج عن جادة الطريق الذي عرف بعبوره عليه.

« فالصورة الفنية هي الجوهر الثابت والدائم في الشعر»[1]، لأنها شيء يتفجّر من ينابيع الوجدان الملتحمة بالعواطف الخالصة ليسرح في جنان الخيال، وعند وضعنا نصب أعيينا قصيدة "القدس" لنزار القباني وجدناها أرضًا خصبةً كثيرة التشبيه والاستعارة وتوظيف والكناية وتوظيف الرمز لما هو معلوم عن الشاعر أنّه من النخبة المعاصرة التي أوغلت بعيدًا في ميدان الصورة الفنية لرحابة الخيال والابتكار واستخدامها الملائم لمقتضى الحال.

1- التشبيه في قصيدة القدس:

يعد التشبيه أحد أركان الصورة البيانية وغرضه التمثيل بالمشاهدة فهو يزيل الشّك والريب من الألفاظ ويُقرّب معناها في العقول والقلوب، فهو عند ابن رشيق القيرواني: « صفة الشيء بما قاربه

[1]- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992، ص: 08.

وشاكله»[1]، وهذه المقاربة تجمع بين المتشابهين في صفة أو أكثر بتوظيف أدوات تبيّن ذلك أو نلحظ ذلك من السّياق الدال عليه وهنا يقول الدكتور "عبده عبد العزيز قلقيلة": « التشبيه هو إلحاق أمر بأمر آخر في صفة أو أكثر بأداة من أدوات التشبيه ملفوظة أو ملحوظة»[2]، ومما يقوى مكانة التشبيه في هذه اللّغة الشريفة هو اختلاف اللّفظ وائتلاف المعنى، وهذا ما ذهب إليه "الخطيب القزويني" بقوله: « أنه الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى»[3]، وكما ذكرنا سابقا أن هذا المعنى يبتعد من التوهم إلى اليقين إذا صُوِّر أو مُثّل وأصبح مشاهدًا عيانا فإذا كان المعنى مبهمًا ثم مثلته كان كمن يتكلم خلف الستار وهو يعطيك مؤشرات كي تنسج صورة في خيالك عنه، ولا يمكن لهذه الصورة أن تستوفي في الذهن إلاَّ أن يرفع الستار ويزال الحجاب بينكما، وكذلك الانتقال من المعقول إلى المحسوس المشاهد بالنظر، فالمشاهدة تزيل الشّك وتطمئن النّفس، ومن ذلك خطاب سيدنا إبراهيم الخليل مع المولى تعالى حين سأله عن كيفية وطريقه إحيائه للموتى، قال تعالى: ﴿ قَالَ أَوَلَمْ تُؤْمِنْ قَالَ بَلَى وَلَكِنْ لِيَطْمَئِنَّ قَلْبِي ﴾ [سورة البقرة، الآية: 260]، وهذا الاطمئنان يجيء به التشبيه ليرفع اللبس والغموض ويقوي المعنى وفي القصيدة تشبيهات متنافرة في أرجاء القصيدة لها إيحاءاتها الخاصة بموضوعها لأن الشاعر يُفاعل العلاقة الدلالية بين المشبه والمشبه به ويترك للقارئ الفرصة في تأمل هذه الدلالة، ففي طليعة التشبيهات قول الشاعر: "يا أقصر الدروب بين الأرض بين السماء والأرض"، شبه الشّاعر القدس بالمعبر أو الطريق المختصر السّهل الذي يربط بين محطة الأرض ومحطة السماء، وهذا يطلب من المتلقي بعض التأني ودراسة التاريخ الإسلامي لاستخلاص المعنى الروحي والديني من هذا التشبيه.

---

[1]– ابن رشيق القيرواني، العمدة من محاسن الشعر وآدابه، ص: 174.

[2]– د. عبد العزيز قلقيلة، البلاغة الإصلاحية، دار الفكر العربي، ط3، 1992م/1421هـ، ص: 38.

[3]– جلال الدين أبو عبد الله محمد الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع)، دار الكتب العلمية، بيروت، ص: 218.

ويضيف بعد ذلك تشبيه القدس بمنارة الشرائع والمتعارف أنّ المنارة هي ذلك المَعلَم الذي ينير للسفن أو لغيرها الطريق وهي تعمل عمل الإرشاد والهداية فمدينة القدس تعتبر مهبط الأديان فمنها بدأت هداية وإرشاد العديد من الأقوام إلى عبادة الله تعالى من طرف الرسل وذلك في وقوله "يا قدس يا منارة الشرائع".

ويذكر الشاعر بعد ذلك صورة تشبيهية غاية في الطهر والجمال ممزوجة بالقهر والآلام، يقول[1]:

يَا طِفْلَةً جَمِيلَةً مَحْرُوقَةِ الأَصَابِعِ.

تشبيه بليغ حذفت فيه أداة التشبيه، شُبهت القدس بالطفلة الجميلة التي أحرقت أصابعها، وما نلاحظه ذلك التناقض في دلالة المشبه وما يحمله من مخالفة أفق توقع لدى القارئ، فالطفلة تحمل معنى الطهارة وصفاء الروح لأنها ما زالت فتيّة وأكثر ما فيها هو حسنها وجمالها، إنها بلا شك البراءة لكن بتعرضها للنيران وحرق أناملها يجعل هذه الطفلة تحمل على عاتقها معاناة وآلام يجب لمن يراها أو يسمع صوتها أن يآزرها ويواسيها ويحضنها لتشعر بالأمان وتنسى لهيب النيران.

ثم شبه هذه المدينة المقدسة بأنها واحة ظليلة والواحة أرض خصب فيها حياة يأنس إليها المسافر.

فالتشبيهات المذكورة آنفا والدالة على الطُّهر والهداية يعقب الشاعر بعدها بتشبيهات إيحاءاتها حزن ودموع وهذا ما يصدم القارئ ويلزمه التأني في استقبال الدلالات، ففي قول الشاعر: "يا قدس يا مدينة الأحزان"، تشبيه بليغ أيضا لكن بعدما كانت هذه المينة منارًا ومنبرًا للجمال والطهر أصبحت منبرًا للأسى والحزن فالشاعر يصور ويظهر الأمر الجلل الذي ألم بهذه المدينة وجعلها تلتف بالسواد ويسود فيها الاكتئاب، فيأتي بتشبيه ثانٍ بقوله: "يا دمعة كبيرة تجول في

[1]– ديوان نزار قباني، ص: 721.

الأجفان" يصور فيه حجم الألم والمعاناة، فحتى الدمعة تختلف على غرار الدموع فهي واحدة بحجم كبير مما يجعل لخروجها من العين صعوبة وغيضًا كبيرًا وألمًا شديدًا، فلم ينتهي الحزن أكثر ففي المتعارف أن وجود العين يريح القلب وأما جمودها فيزيده ضيقًا وعسرًا وهذه هي الحال من يعي ما يحصل في القدس.

كما نجد التشبيه البليغ في موقف آخر حيث يقول الشاعر: "يا لؤلؤة الأديان"، ودلالة هذا التشبيه تؤكد بأن القضية قضية أمم وديانات مختلفة وليست قضية أمة لوحدها ودين سماوي لوحده.

بعد ذلك انتقل الشاعر إلى نوع آخر من الخطاب فالشاعر سوري الموطن وهو يصف بأنّ القدس مدينة، ويضيف على ذلك بأنها حبيبته حيث يقول: "يا قدس يا حبيبتي"، فهو يصور العلاقة الحميمة بين الحبيبين وما تحمله في طياتها من صدق وحنان.

وبهذه الطريقة يرفع لنا التشبيه الحجاب عمّا حُجب علينا ويخرج المعاني الذهنية ويجليها صورًا مرئية حسية ومنه نلمس التجربة الحسية والشعورية لدى نزار القباني فمن جهة طريقة تأليفه الألفاظ، ومن جهة أخرى ابتكار مشبه به بعيد عن الأذهان لا يجول إلاّ في نفس أديب وهب الله له استعدادً سليمًا في تعرف وجوه الشبه الدقيقة بين الأشياء وقد ترك هذا الفضاء للقارء حتى يبين عن قدرته الخاصة به هو أيضا من أجل استنباط المعاني بين ركني التشبيه وتفاعلها ببعضها إلى مدى لا يكاد ينتهي[1].

2- الاستعارة في قصيدة القدس:

الاستعارة مبحث من مباحث علم البيان في بلاغة اللغة والتي وصفها العلماء من أجل الاستدلال على مواطن الاعجاز في الكتاب المبين وهي تعتبر من أرقى فنون التعبير اللغوي قديمها

[1]- السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، المكتبة المصرية، ط1، 1999، ص: 284.

وحديثها، فتعريفها عند "أبي الهلال العسكري" بأنها: « نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرضٍ، وذلك الغرض إمّا أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه»[1].

وقد ذكرها صاحي دلائل الإعجاز على أنّ مستعملها « يُثبت بها معنى لا يعرف السامع ذلك المعنى من اللفظ، ولكنّه يعرفه من معنى اللفظ»[2].

وهذا ما يفيد بأن اللفظ المستعمل من أجل الاستعارة يحمل معنى وفق السياق وليس المعنى المجرّد للفظ على واحدة وهي القرينة المانعة من إرادة المعنى الموضوعة له عن طريق المشابهة، فالاستعارة تتصدر بشكل كبير بنية الكلام الإنساني ويتخذها المؤلفات أداة تعبيرية ومتنفسًا لعواطفهم ومشاعرهم واستغلالها لتعدد المعنى لأنها تعتبر انزياحًا وانحرافًا تدعو القارئ لاكتشاف ثنايا دلالاتها[3].

فهي أبلغ من التشبيه ويكمن وجه البلاغة عندها أنها تنبذ أحد طرفي التشبيه والأداة، فتركنا للتعبير باثنين مشبه ومشبه به وادعاؤنا إلى أنّه ليس هناك إلاّ شيء واحد نتحدث عنه يميزها عن ضروب البيان الأخرى، كقولنا ضحكت الأرض، وهل تضحك الأرض؟، لكن تفتح الأزهار وجريان الماء ونشاط الأحياء فيها مع إشراقة الشّمس يجعلها وكأنها تضحك.

فقد استعان الشاعر بهذه اللّبنة الأساسية في تشكيل قصيدة وذلك لما تحمله من إثارة للخيال وفضاءٍ للإيحاءات وتجسيد للمعنوي وجعله محسوس وفي مقدمة ما ذكر قوله: "حزينة عيناك، يا مدينة البتول"، وهنا استعارة مكنية حيث أعطى لمدينة القدس عينين كعينين الإنسان حين يختم

---

[1]– أبو الهلال العسكري، الصناعتين، ص: 268.

[2]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص: 431.

[3]– يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث (الأبعاد المعرفية والجمالية)، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1997، ص: 07.

عليهما الحزن فتجعلان كل الوجه شاحبًا تظهر عليه علامات الحزن والاكتئاب وذلك باستعمال مفردتين اثنتين وهما حزينة وعيناك، فابتعد كل البعد عن الاطالة والاطناب في الكلام وأفاد كل الإفادة في المعنى والدلالة، وبعد ذلك نقل الحزن إلى معالم أخرى تتميز بها المدينة وهي حجارتها وجوامعها بقوله[1]:

حَزِينَةٌ حِجَارَةَ الشَّوَارِعِ.

حَزِينَةٌ مَآذِنُ الجَّوَامِعِ.

وتعتبر هذه أيضا استعارة مكنية تجري مجرى سابقتها، ولو تأمنا الهنيهة لوجدنا أنّ استبدال الانحراف الاستعاري بالكلام الحقيقي والمباشر سينقص من زخم المعاني ويطيل الكلام فتبطل القوة وشدة التأثير في السامع.

ويواصل الشاعر انزياحاته عن العرف اللغوي ففي قوله: "ومن يغسل الدماء من حجارة الجدران؟، وهذه استعارة مكنية شبه فيها الشاعر الظلم الغاشم بالدم المسفوح على الجدران وأشار إليه بلازمة هي الغسل فهو هنا لا يبحث عمن يغسل الدماء من على الجدران وإنما يبحث عمن يوقف همجية المستعمر وظلمه فقد انتشر هذا الظلم في كل أرجاء المدينة وفي كل زاوية من زواياها وقد مسّ بكرامة الفلسطينيين، فالمساس بكرامة الإنسان كمن يُقطعه ويذبح ويبقى دمه يذرف في الأزقة وعلى الجدران.

ويخرق الشاعر أفق التلقي لدى القارئ بقوله: "من ينقذ الإنجيل؟"، وهي استعارة مكنية أيضًا حيث شبّه هذه الديانة بالإنسان الواقع في أزمة وهو ستنجد ويبحث عن منقد له، فالأصل في الإنجيل أنّه ديانة سماوية وكتاب مقدس لدى أمة الضالين وهذا الدين قد أصابه تحريف في عديد من أسسه إلاّ أن الشاعر يبحث عن منقذٍ له أي يبحث عن منقذ لمقدسات هذا الدين ومعالمه

[1]– ديوان نزار قباني، ص: 721.

وللناس الذين سلكوا منهجه وقوله، لينتقل بعد ذلك للتساؤل عمن ينقذ القرآن؟ والقرآن أيضًا كتاب يحوي كلاما شريفًا منزّها من التحريف، وهذه أيضًا استعارة مكنية شبّه الشاعر القرآن بالشخص الواقع في أزمة وهو يبحث عن مخلصٍ له، فما لاحظناه من تتابع هذه الاستعارات الاستفهامية أنّ الصراع القائم في القدس والاستعمار المشن عليها ليس فقط من أجل السيطرة على تلك الأرض وإنّما مسّ أيضا مختلف العقائد الدينية ومقدساتها في محاولة من اليهود لطمسها ومحوها من الوجود، فيكون هذا الصراع ذو بعد فكري وعقائدي أكثر منه استلاء على الموارد الطبيعية والمساحة الأرضية على غرار أشكال الاستعمار الأخرى ومن هذا فقد حقق الشاعر ما أراده من توصيل وتفصيل للمعنى دون الاسهاب في الكلام لأن تفاصيل الكلام تكون بالإطالة فيه وكثرة العطف أما هنا فقد بلغنا المعنى من خلال جملتين أو ثلاث فقط لمعرفة نوعية الهمجية الصهيونية التي تحاول ألاّ تبقي ولا تذر حتى مجرد حرية التفكير والعقيدة، وهكذا كشف الشاعر واقع القضية الفلسطينية وعلاقتها بالإنسانية رغم الحزن الذي خلفه اليهود في النفوس الفلسطينية إلاّ أن للشاعر بعثًا وإحياءً ودافعًا قويًا للنهوض من جديد ومجابهة كل ما هو صهيوني بالدعوة إلى التفاعل من أجل الاستقلال والحرية والتفاؤل مربوط بالأجيال القادمة في المستقبل لكي تحدث التغيير في مجرى هذه النكبة، فهو يقول: "وتفرج السنابل الخضراء والغصون"، فقد عطف الشاعر استعارة مكنية على أخرى فتقدير الكلام وتفرح السنابل الخضراء وتفرح الغصون الخضراء، فقد شبّه السنابل الخضراء والغصون بالشخص الذي أصابه الابتهاج والفرح فالأغصان لا تفرح وكذلك السنابل، ونجده هنا قد أضاف لفظ الخضراء للدلالة على الجيل الفتي الذي سيبقى متمسكًا بأصوله وعقيدته، وأن هذه الغصون ستقوى وتواجه كل أشكال الكوارث الطبيعية، كما أعطى لهم صفة الكثرة والاتحاد بذكرهم في سياق الجمع فهو لم يقل السنبلة الخضراء والغصن وإنّما جاء السياق بالجمع فقال السنابل الخضراء الغصون وهذا دليل على أنّ الحِمَى في الجماعة والضعف في الانفراد.

ويعود الشاعر ليذكر العيون ولكن بطريقة أخرى مخالفة لما سبق بل ومناقضة لها فبعدما خيّم الحزن على تلك العيون في صورة سابقة أعطاها الآن صورة جديدة ملؤها السعادة والضحك بقوله: "وتضحك العيون".

ومعلوم لنا أن العيون لا تضحك فالإنسان هو الذي يضحك أما العيون فتحمل بشائر الضحك إلى سائر الوجه وتجعله ومشرقًا ومتهللاً مع سعادة غامرة، فارتقى الشاعر ببهجته وفرحه إلى صورة أخرى في وقوله: "وترجع الحمائم المهاجرة"، وهذه استعارة من نوع آخر وهي استعارة تصريحية حيث صرح بلفظ المشبه به وهي الطيور والحمائم وأعطاها صفة الهجران ليدل على من هجروا أرضهم ظلمًا وعدوانًا وهم ينتظرون يوم العودة مهما طال مشوارهم.

وجدنا أن الاستعارة ذات فنية أكبر ومعان أزخر بلفظ قليل ومختصر بيّنٍ وأظهر، ينزاح ويعدل بها الشاعر عن الحقيقة ليظهر الحقيقة، فالشاعر استغل الامكانيات اللغوية المتاحة له فهو يخالف أفق توبع المتلقي في كل صورة وجهها له وبتخصيبه للدلالة بحيث أعطانا الكثير من المعاني بألفاظ موجزة وشيء من المبالغة المقبولة فهي لا تستعمل الإيضاح فحسب بل تستعمل القوة أيضًا وشدة التأثير في المتلقين وهي في هذا أقوى من التشبيه.

3- الكناية في قصيدة القدس:

الكناية من أرقى أساليب التصوير في الكلام العربي وهي تأتي لتأكيد مضمون لا يجسده الملفوظ مباشرة وإنّما يستنبط بطريقة غير مباشرة والوصول إليها دليل على إضفاء القريحة وامتلاك مفاتيح البيان فحقيقتها ومحصول أمرها كما أقر صاحب دلائل الإعجاز: « أنها إثبات لمعنى، أنت

تعرف ذلك المعنى عن طريق المعقول دون طريق اللفظ»[1]، فالكناية عدول إلى معنى آخر يريد أن يثبته اللفظ ويؤكده.

ويعرفها الخطيب القزويني: « بأنها لفظ أريد به، لازم معناه مع جواز إرادة معناه حينئذ»[2]، والظاهر أنّ هناك شبهًا بين الاستعارة والكناية في طريقة توظيف العقل في استنباط الدلالات من الدوال وهذا ما تعرّض إليه عبد القاهر الجرجاني بقوله: « الاستعارة كالكناية في أنك تعرف المعنى فيها من طريق المعقول دون طريق اللفظ»[3]، إلاّ أنّ البنى الدلالية فيها ذات عمق أكبر وتحتاج تأني أكثر للوصول إلى بنيتها العميقة بطبيعة الحال انطلاق من البنية السطحية التي هي اللفظ وتستلزم منه حسن تأمل وتدبر وإثارة للخيال للوصول إلى حقيقة التفاعل والصراع القائم بين الدوال والمدلولات في الإبداع الأدبي والوصول إلى الإيحاءات التي يلمح لها اللفظ، ويظهر ذلك في تعريفها اللغوي بأنها « ما يتكلّم به الإنسان ويريد غيره وترك التصريح به»[4].

أمّا في مفهومه الاصطلاحي: « فهي لفظ أطلق وأريد به، لازم معناه مع قرينة لا تمنع من إرادة المعنى»[5]، إذا الكناية تستلزم من الكاتب لغة فنية وأداء عالٍ لتحقيق مراده وهذا ما نحاول تنقيبه والكشف عنه في قصيدة القدس لنزار قباني لأن الطابع السياسي للقصيدة يوجهه إلى التلميح دون الإقرار المباشر والتصريح، فمطلع القصيدة مجموعة من الكنايات المتتابعة أولها قوله: "بكيت... حتى جفّت الدموع".

---

[1]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص: 431.

[2]– الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع)، ص: 330.

[3]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص: 440.

[4]– السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص: 440.

[5]– نفسه، ص: 287.

فظاهر اللفظ هو أن العيون قد جمدت على أذرف الدمع، أما عن الدلالة البعيدة لهذا اللفظ أنّ الشاعر قد بلغ مبلغًا كبيرًا من الحزن على مرثيته القدس، ألا ترى أنّ الخنساء التي أتمت عمرها في رثاء أخيها صخر والحزن عليه حين طلبت من عينيها البكاء في قولها:

أعينـــــاي جُـــــدًا ولا تجمـــــدَا ألا أدمعًـــــا لصـــــغر النـــــدى

وهي المرأة التي يضرب بها المثل في الحزن على أخيها عند العرب قديمًا وحديثًا، فنضوب العين من الدموع في هذا البيت دليل على شدة الحزن والغيض الذي كتنف الشاعر.

وثانيها في قوله: "صليت ... حتى ذابت الشموع"

وأقرب ما يكون فيه العبد إلى ربه هي الصلاة وهنا كناية عن كثرة الصلاة وتصوير للعلاقة الوطيدة ومكانة المرثية في قلب الشاعر وخاطره وأنّ القدس قريبة منه محبوبة عنده بل هي جزء لا يتجزأ منه وهو لا ينفصل عنها لأنه يذكرها في صلاته التي يتهجد بالإطالة فيها.

وثالثها قوله: "ركعت... حتى ملني الركوع".

وهنا يتبادر إلى الذهن أنّه إذا أراد الواحد منا زيارة مدي ما فعليه أن يضبط موعدًا ويحترمه وحين المقابلة تكون الزيارة خفيفة بكلام مختصر أما في حال الصلاة فليست مربوطة بزمن فأطل كما شئت في ركوع أو سجود أو قيام فكيف للركوع أن يمل صاحبه والجواز الإطالة فيه، إلاّ أن الشاعر يحيلنا إلى الألم الذي يكتنفه وشدة حبه للقدس مهما كثرت الدموع وهدر الوقت في الصلاة والركوع فالقدس أكبر من ذلك، ولين شعري يُبين الزاد مما أراد صاحبُ القصيدة.

فبعد تتالي الكنايات الثلاث السابقة يسترسل بعض الشيء ليضيف بعد ذلك قصدًا آخر يقول فيه: " يا قدس... يا مدينة تفوح أنبياء".

فالمعنى المباشر لهذا اللفظ أنّ القدس تحمل رائحة الأنبياء، أما المعنى غير المباشر ليست رائحة المسك أو العطر وإنما المقصود هنا هو كناية عن الطهر وصفاء الروح لأن الأنبياء يحققون

العدل الإلهي على الأرض ويعلمونه للناس ويصدقون القول ويؤتمنون ...إلخ، وهذه الصفات أسمى وأجلّ يتميز بها البشر وخاصة خيرتهم عند المولى عزّ وجلّ، فقد أرسلهم لبيان الأعمال الصالحة التي تزكي النّفس الإنسانية وتطهرها وتغرس فيها الخير، كل هذه السمات الروحية التي مرّت بالمدينة والظلم واغتصاب للحقوق البشرية يخيم عليها ويُكنى الشاعر بعد ذلك المدينة بأن سماها مدينة البتول وهذا الاسم يطلق على مريم لما فيه من معاني العذرية والطهارة أيضًا.

ويقول الشاعر في موضع كنائي آخر[1]:

"يا قدس... يا مدينة تلتف بالسواد"

مفادها أن القدس في حداد لم تعرف نهايته فهي الآن كالإنسان الذي لازم ارتداء كل ما هو أسود من أعلى رأسه إلى أسفل قدميه وهو تعبير عن الحزن التي يغلبه، وهكذا يرى الشاعر حال القدس في اِلتفافها للسواد وبعد هذه الكناية على الحداد يظهر الشاعر طموحه وتفاؤله بالحرية التي تأتي بها الأجيال القادمة الفتية باستعماله كناية أخرى وأخيرة في قوله[2]:

"غدًا... غدًا... سيزهر الليمون"

مفاد هذا القول أنّ المستقبل سيكون أفضل وهو يُرَوّحُ على نفسه بأداة التنفيس السين (سيزهر الليمون) كما أنه يؤكد حدوث ذلك في المستقبل بفضل جيل جديد يقبض قبضة الرجل الواحد، وقد عبّر عن هذا الجيل بزهر الليمون وهذا هو المعنى البعيد الذي لاحظناه من الألفاظ المذكورة، وهذه ايحاءات الكناية في القصيدة والتي تتبع من انصهار عاطفة الشاعر مع ما يحدث لمدينة رثاها، والمظهر الكنائي أوصل الشاعر إلى تبليغ غايته بوضعه لمعانيها وإيحاءاتها في صورة المحسوسات وجعل القارئ يرى إيحاءات التعبير واضحة ملموسة وقد أشفت غليل الشاعر بطريقة

---

[1]– ديوان نزار قباني، ص: 721.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

أدبية وفنية رائعة[1] جعلته يولّد عدّة معانٍ وتأويلات تترابط فيما بينها لتشكل نسيجًا من المعاني الخلفية للقصيدة تُبين على عواطف إنسانية بشرية صاحبها نزّار قباني.

4- توظيف الرمز في قصيدة "القدس":

الرّمز أحد رافد التصوير الفني الحديث والمعاصر حيث أنّ الشاعر العربي القديم لم يعرف هذا النّوع من التصوير في أقواله وكتاباته الأدبية، فقد ارتبط بتطوّر مظاهر الحياة وتطور الثقافات والمعارف التي منحت لخيال الشاعر مقدرة أكبر على الوصف وأكسبت أشعارهم غموضًا طفيفا مخفيًا بصور جديدة يقع عليها حسّ الشاعر الوصاف، وهو تجديد مسّ كتابات أصحاب المدارس الرومنسية الأدبية الحديثة والمعاصرة ونزار قباني ملك الأدوات اللغوية والفنية يحدث بها انفعالات تصيب المتلقي وقد جاء ذلك في قوله[2]:

سَأَلْتُ عَنْ مُحَمَدٍ.

فَيكِ، وَعَنْ يَسُوعٍ.

استعمل هذين الرمزين الدينين بتكرار مضمرٍ فالكلام الصريح "سألت عن محمد فيك، وسألت عن يسوع فيك" ولكنّه أنقص من اللفظ ليعزز الدلالة والمعنى وهو قد نقل كلمة "فيك" إلى الشطر التالي ولم يتركها مع الشطر الأول ليتجنب الفصل بين محمد ويسوع حول هوية الأرض بالنسبة لهما ويربطهما بها ليؤكد أن للمدينة معالم إسلامية ومسيحية وليس كما يزعم اليهود أنّ كل ما فيها خاص بهم ولا شيء لسواهم، كما أضاف أيضًا لفظة المسيح ولفظة البتول في القصيدة وهما رمزان دينيان يعبّران عن الطهر والصفاء وعدم الشقاق.

---

[1]- السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص: 293

[2]- ديوان نزار قباني، ص: 721.

استسقى "نزار قباني" هذه الصور الشعرية من عالمه الخاص المتميز بمفرداته وتراكيبه التعبيرية، فشكل القصيدة المختلف أحدث أيضا تغييرًا في مضمونها وتحولت تجربته الشعرية إلى حقل من دلالات نفسية واجتماعية ورمزية تكامل فيها الشكل بالمضمون وزاد التصوير فيها أكثر مشاهد درامية انطلاقا من توظيف التشبيه ثم الكناية وكذلك استخدام الرّمز الذي عرف فقد في الشعر الحديث والمعاصر، بحيث خرق أفق التوق لدى المستقبل باختياره للكلمات مناسبة تعبر عن فكرته التي يود فرضها له جعلت المتلقي يتريث في فهم العلاقة بين التركيب اللفظية ومدلولاتها السطحية والعميقة على حدٍ سواء، وهذه ميزة أسلوبية لدى الشاعر تسهم في رفعه أو خفضه، وتظهر ثراءه اللغوي والشعري الذي يحقق الفنية والجمالية في زمنه وفي أزمنة أخرى.

خاتمة

جاءت دراسة قصيدة "القدس" لنزار قباني من أجل الكشف عن خصائص الأسلوبية المميزة للقصيدة وهذا ما أفضى بنا إلى نتائج نذكر أهمها:

- اعتمد الشاعر في نظم قصيدته على شعر التفعيلة الذي يسهل في السمع، ويقع في النّفس لخفته ولأنّه أقرب إلى المغنى والنشيد، وهذا ما يتناسب مع مضمون القصيدة، وما تحمله من مشاعر صادقة اتجاه فاجعة القدس، التي بلغت القارئ بسهولة وتأثير قويّ على مشاعره بفضل التنويع في عدد تفعيلات كلَّ سطرٍ ما أعطاها طعما خاصًا وأبعد القارئ عن الإحساس بالملل الذي يتأتى من رتابة الإيقاع في كثير من الأحيان.
- جاءت القافية متنوعة بتنوع السطور الشعرية في القصيدة فكانت إمّا متواترة أو متراكبة حينا أو مقيّدة أو مطلقة حينا آخر، وجاء الرّوي هو الآخر متنوعا فلم يلتزم الشاعر نزار قباني بحرف واحد وانطلق في التغيير والتنويع في مقطوعاته الشّعرية، هذا ما عزّز الأثر الإيقاعي المميَّز لهذا النوع من الشعر.
- علاقة الشّاعر القويّة بالقدس التي أعدّها أرض العروبة والديانات جليّة من طريقة نظمه، فنلمس القوة والثورة في كلامه وفي تطلعه في الجيل القادم الذي علّق عليه آماله، والثانية في ألفاظه الساخرة من السّيادة العربية القائمة هاته الأنقاذ.
- جاء التكرار كظاهرة أسلوبية بارزة في القصيدة خصوصًا في تكرار مفردة القدس وأسلوب النداء وأسلوب الاستفهام، فكان تعبيرا لحالة الشّاعر العاطفية، ومساهما في تثبيت وتنسيق الإيقاع الداخلي للقصيدة.

- يعدّ السّجع من أهم العناصر الموسيقية المميّزة داخل القصيدة، فقد جسّد ذلك التماثل والتقارب الصوتي للألفاظ ما كثّف الجرس الموسيقي بين أسطر وكلمات القصيدة، هذا التفاعل الذي عزّز المعنى وأكّد المغنى.
- لعبت الأفعال دورًا هامًا في تحريك عجلة الزّمن من أمجاد الماضي السحيق إلى نكسة الحاضر وصولاً إلى التفاؤل والتطلع بالمستقبل.
- للأسلوب الخبري مواضع عدّة وذلك راجع إلى طبيعة الموضوع التي جعلت الشاعر في حالة الإخبار عن الوضع الذي تأجج في القدس، فانطلق من تقريره عن حالة الحزن والأسى إلى أمله بالجيل الصاعد، وشغله بالمستقبل، وهذا لا يُفنّد مواطن الأسلوب الإنشائي الكثيرة خاصة بتوظيف النداء الذي أكدّ على المكانة العظيمة للقدس وأعطاها مجالا واسعًا وبعدًا قوميا.
- جسّد الشاعر ثلاثة حقول دلالية في القصيدة أولها الحقل الديني الذي جعل من قضية القدس قضية روحية قومية وثانيها الحقل النّفسي الذي ردّه إلى الأزمة الشعورية التي يعيشها، وثالثها الحقل الطبيعي الذي يوضح فكرة الخِّصب النّماء والتطلع إلى المستقبل
- أبانت طريقة التقديم والتأخير عن نضوج ملكة التأثير عند الكاتب في المتلقي ولفت انتباهه وشدِّ تركيزه.
- للبياض مواطن عدّة في القصيدة ومرد ذلك إلى السّمو بالحالة النفسية والشعورية للشاعر وإعطاء القارئ فرصة عيش تلك الحالة لما تحمله من معاني فياضة عجز اللسان عن التعبير بها.
- سيطرت الصورة الشعرية على مناحي القصيدة وهناك تشبيه واستعارة وكناية ورمز، وهذا ما يميز حداثة قصيدة الشعر الحرّة بتوظيف الصور الحية والعميقة التي تجعل القارئ في عدّة محاولات منه يرفع الحجاب والستار عن الصور التي جاء بها الشاعر لكشف المعنى.

الملحق

نص القصيدة "القدس":

1- بَكَيْتُ.. حَتَّى انْتَهَتِ الدُّموع

2- صَلَّيْت.. حَتَّى ذَابَتْ الشُّمُوعُ

3- رَكَعْت.. حَتَّى مَلَّنِي الرُّكوعُ

4- سَأَلْتُ عَنْ مُحَمَّدٍ..

5- فِيكَ، وَعَنْ يَسُوعِ

6- يا قَدَّسُ.. يا مَدِينَةِ تفوح أنبيَاءَ

7- يا أَقصَرَ الدُّرُوبِ بَيْنَ الْأَرْضِ وَالسَّمَاءِ

***

8- يا قَدَّسُ.. يا مَنَارَةِ الشَّرَائِعِ

9- يا طِفْلَةً جَمِيلَةً مَحْرُوقَةَ الْأَصَابِعِ

10- حَزِينَةُ عَيْنَاكَ يا مَدِينَةِ الْبَتُولِ

11- يا وَاحَةً ظَلِيلَةً مرِّ بِهَا الرَّسُولُ

12- حَزِينَةُ حِجَارَةِ الشّوَارِعِ

13- حَزِينَةُ مَآذِنِ الْجَوَامِعِ

14- يا قَدَّسُ.. يا مَدِينَةِ تَلْتَفُّ بِالسَّوَادِ

15- مِنْ يَقْرَعَ الْأَجْرَاسُ فِي كَنِيسَة الْقِيَامَةِ؟

16- صَبِيحَة الْآحَادِ..

17- مِنْ يَحْمِلَ الْأَلْعَابُ لِلْأَوْلَادِ؟

18- فِي لَيْلَةِ الْمِيلَادِ..

****

19- يا قُدِّسُ يا مَدِينَةِ الْأَحْزَانِ

20- يا دَمْعَةً تَجَوَّلِ فِي الْأَجْفَانِ

21- مَنْ يُوَقِّفُ الْعُدْوَانُ ؟

22- عَلَيكِ، يا لُؤْلُؤَة الْأَدْيَانِ

23- مَنْ يَغْسِلَ الدِّمَاءُ عَنْ حِجَارَة الْجُدْرَانِ؟

24- مَنْ يَنْقَذُ الْإِنْجيلَ ؟

25- مَنْ يَنْقَذُ الْقُرْآنَ ؟

26- مِنْ يَنْقَذَ الْمَسِيحُ مِمَّنْ قَتَلُوا الْمَسِيحَ ؟

27- مَنْ يَنْقَذُ الْإِنْسَانَ ؟

28- يا قَدَّس.. يا مُدِينَتُي

29- يا قَدَّس.. يا حَبيبَتُي

30- غَدَا.. غَدَا.. سَيَزْهَرُ اللَّيْمُونُ

31- وَتَفْرَحُ السَّنَابِلُ الْخَضْرَاءُ وَالْغُصُونُ

32- وَتَضْحَكُ الْعُيُونُ

33- وَتَرْجِعُ الْحَمَائِمُ الْمُهَاجِرَةُ

34- إِلَى السُّقُوفِ الطَّاهِرَةِ

35- وَيَرْجِعُ الْأَطْفَالُ يُلَعِّبُونَ

36- وَيُلَقِي الْآبَاءُ وَالْبَنُونَ

37- عَلَى رُبَاكَ الزَّاهِرَةِ

38- يا بِلدِيِّ.. يا بَلَدِ السّلَام وَالزَّيْتون

قائمة المصادر

والمراجع

- **القرآن الكريم.**

أ- المصادر:

1. أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي، دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق أبو فهر محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، ط5، 2004.

2. أحمد بن فارس، الصّاحبيّ في فقه اللّغة، المكتبة السلفية، القاهرة، 1328هـ، 1910م.

3. أحمد بن محمّد بن عليّ الفيوميّ المقرئ، معجم المصّباح المنير في غريب الشرّح الكبير، مكتبة لبنان، بيروت 1987م.

4. جلال الدين أبو عبد الله محمد الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع)، دار الكتب العلمية، بيروت.

5. جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، تح: أحمد أبو الفضل إبراهيم، ج3، المكتبة المصرية، بيروت، لبنان، 1988.

6. جمال الدّين أبو الفضل محمّد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، المجلّد: 07، ط 04، 2005م، مادّة: سلب.

7. عبد الرحمن بن محمد بن خلدون، المقدمة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط4، دت.

8. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمد محود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 2004م.

9. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الحديث، القاهرة، دط، 1429هـ- 2008م، مادة سلب.

10.نزار قبانيّ، ديوان الأعمال الشّعريّة والسّياسيّة، ج 03، منشورات نزار القبانيّ، بيروت، باريس، ط17، 2007م.

ب-المراجع:

11.أحمد الشايب، الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط2، 1966م.

12.أحمد حسن الزيات، الدفاع عن البلاغة، عالم الكتب، بيروت، ط2، 1967م.

13.أحمد حسن المراغي، في البلاغة العربية علم البديع، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1999م.

14.أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط5، 1998.

15.إياد عبد المجيد إبراهيم، في النّحو العربيّ، دروس وتطبيقات، دار الثّقافة للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2002م.

16.بيار جيرو، الأسلوبيّة، تر: منذر عياشيّ، دار الحاسوب للطّباعة، حلب، ط2، 1994م.

17.توفيق الفيل، بلاغة التّركيب، دراسة في علم المعاني، مكتبة الآداب ، القاهرة، دط، 1991م.

18.جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992م.

19.جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد المتولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1.

20.حازم علي كمال الدين، دراسة علم الأصوات، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1.

21.الخطيب التبريزي، الكافي في العروضي والقوافي، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1994م.

22.د. عبد العزيز قلقيلة، البلاغة الإصلاحية، دار الفكر العربي، ط3، 1992م/1421هـ

23. سعيد محمود عقيل، الدليل في العروض، عالم الكتب، بيروت لبنان، ط1، 1999م

24.سميح أبو معلي، مبادئ العروض، مؤسسة المستقبل، عمان، ط3، 1964م.

25.السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1991م.

26.صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998م.

27.عبد الرحمن تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر، مصر، 2003م.

28.عبد الرّحمن محمّد أيوب، دراسات نقديّة في النّحو العربيّ، مؤسّسة الصّباح للنّشر والتّوزيع، الكويت، د ط، د ت .

29.عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، التونسية للطباعة وفنون الرسم، ط3، ص: 65.

30.عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، 1987م.

31.فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبيّة مدخل نظريّ ودراسة تطبيقيّة، مكتبة الآداب، القاهرة.

32.محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2004م.

33.محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1994م.

34.محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، دمشق، ط1، 1991م.

35.محمد كريم الكواز، الأسلوب في الإعجاز البلاغي للقرآن الكريم، دار الكتب الوطنية، ليبيا، ط1، 1446هـ.

36.محمود مصطفى، أهدى سبيل إلى علمي الخليل (العروض والقافية)، تحقيق: سعيد محمد اللحام، ط1، 1997م.

37.نور الهدى لوشن، علم الدّلالة دراسةً وتطبيقًا، منشورات جامعة قار يونس، بنغازي، ط1، 1995م.

38.يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث (الأبعاد المعرفية والجمالية)، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1997م.

39.يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربيّة، دار المسيّرة للنّشر والتّوزيع والطّباعة، عمان، الأردن، ط1، 2007م -1427هـ.

ت-الدرويات:

40.أبو ديب كمال، الأسلوبيّة، مجلّة فصول، مجلّد: 06، د.ب 1984م.

41.يوسف موسى رزقة، مقارنة أسلوبية لشعر عز الدين مرازقة، المجلة الإسلامية، مج10، ع2.

فهرس المحتويات

فهرس الموضوعات

- إهداء.
- شكر وعرفان.
- مقدمة.....أ

مدخل: الأسلوب والأسلوبية.....3-12

1- مفهوم الأسلوب.....4

- المفهوم اللغوي للأسلوب.....4
- المفهوم الاصطلاحي للأسلوب.....5

2- الأسلوبية والنقد الأدبي:.....7

- تعريف الأسلوبية.....7
- علاقة الأسلوبية بالنقد.....8

3- مجالات الأسلوبية واتجاهاتها:.....9

- مجالات الأسلوبية.....9
- اتجاهات الأسلوبية.....10

الفصل الأول: البنية الإيقاعية.....13-27

1- الموسيقى الخارجية:.....15

- الوزن.....15
- القافية والروي.....18

2- الموسيقى الداخلية:.....22

- تأثير الأصوات.....22

- تكرار المفردات. 24
- الجناس.....26
الفصل الثاني: البنية التركيبية.....28-38
1- بنية الجملة الفعلية.....29
2- بنية الجملة الإسمية.....31
3- بنية الأساليب:.....33
- بناء الأسلوب الخبري.....33
- بناء الأسلوب الإنشائي.....35
الفصل الثالث: البنية الدلالية.....39-62
1- الحقل الدلالي وأبعاده:.....39
- الحقل الديني.....40
- الحقل النفسي.....41
- الحقل الطبيعي.....43
2- التقديم والتأخير.....44
3- الحذف وأبعاده الدلالية.....45
4- الصورة الشعرية: 48
- التشبيه.....49
- الاستعارة.....52
- الكناية.....56

- الرمز في الصورة الشعرية.....60

- **خاتمة.....63**

- **الملحق**.....66

- **قائمة المصادر والمراجع.....70**

- **الفهرس**.....75