التوظيفُ البلاغي للمعرفةِ المشتركةِ في قصيدةِ إلى تلميذة للشاعرِ نزار قباني

أ.م.د. ثائر حسن حمد

جامعة بغداد / كلية التربية للبنات / قسم اللغة العربية

thaer.h@coeduw.uobaghdad.edu.iq

المُلخص:

يحاولُ هذا البحثُ دراسةَ المنطلقاتِ المعرفيةِ المشتركةِ التي استثمرَها نزار قباني في تنشيط أدواتهِ البلاغية لبيانِ مقاصدهِ التي يريدُ إيصالَها إلى المتلقّي في قصيدةِ (إلى تلميذة)، وقدْ تكفّلَ المبحثُ الأوّل بتقديمِ إطارٍ نظري عن المعرفةِ المشتركةِ التي انقسمتْ على معرفةٍ عامةٍ وأخرى لغويةٍ، فضلاً عنْ بيانِ فاعليةِ هذهِ المعرفةِ في صناعةِ الخطابِ وتأويلهِ بما يُحقّقُ عمليةَ الإفهامِ والفهمِ بينَ المتخاطبينَ في مجتمعٍ ما، في حينِ عملَ المبحثُ الثاني من هذهِ الدراسةِ على تطبيقِ ما جاءَ في الإطارِ النظري على قصيدة (إلى تلميذة) للشاعر نزار قباني، واستنتجَ البحثُ قدرةَ هذا الشاعرِ على تفعيلِ المعرفةِ المشتركةِ المُسبقةِ والضمنيةِ فضلاً عن المعرفةِ الشخصيةِ في تحقيقِ الوظيفتينِ الإقناعية والجماليةِ للأساليبِ البلاغيةِ التي استعملَها في هذهِ القصيدةِ.

الكلمات المفتاحية : (المقاصد، التأويل، النماذج العقلية، الأساليب البلاغية).

The rhetorical use of shared knowledge in the poem “To a Student” by the poet Nizar Qabbani

Assistant Prof.Dr. Thair Hasan Hamad

Department of Arabic Language/College of Education for Woman /University of Baghdad

thaer.h@coeduw.uobaghdad.edu.iq

Abstract:

This research attempts to study the common cognitive starting points that Nizar Qabbani invested in activating his rhetorical tools to express his intentions that he wants to convey to the recipient in the poem (To a Student). The first section was responsible for presenting a theoretical framework for the common knowledge that was divided into general knowledge and linguistic knowledge, in addition to explaining the effectiveness of this knowledge in creating and interpreting the discourse in a way that achieves the process of

understanding and comprehension between the speakers in a society. While the second section of this study worked on applying what came in the theoretical framework to the poem (To a Student) by the poet Nizar Qabbani. The research concluded that this poet is able to activate the common prior and implicit knowledge in addition to personal knowledge in achieving the persuasive and aesthetic functions of the styles. The rhetoric used by the poet in this poem.

Keywords: (objectives,interpretation, mental models,rhetorical methods).

التمهيد :

للكلامِ في عمليةِ التواصلِ بين المتخاطبينَ في مجتمعِ الخطابِ وظيفتانِ، الأولى إبلاغية والثانية بلاغية، ويضطلعُ الكلامُ الاعتيادي في لغة التواصل اليومية بأداء الوظيفة الأولى، أمّا الوظيفة الثانية فيضطلع بها الكلام الأدبي الذي تنقسمُ فيهِ الوظيفة البلاغية هيَ الأخرى على وظيفتينِ الأولى إقناعية والثانية جمالية(عبد المطلب، ١٩٩٧ م، ص ٧)، ويلتقي الكلام الأدبي مع الكلام اليومي المتداول بينَ الناس في الوظيفة الإقناعية ؛ لأنّ الغاية من الخطاب التواصلي بينَ المتخاطبينَ هيَ إحداث التأثير في المتلقي، فقدْ عرّف بينفست الخطاب بإنّهُ : (كلّ تلفّظ يفترض مُتكلّماً ومُستمعاً وعندَ الأوّل هدف التأثير على الثاني بطريقة ما) (يقطين، ١٩٩٧ م، ص ١٩)، والتأثير في المتلقّي يحصل إمّا بالإقناعِ بمضمونِ الخطابِ وهوَ أمرٌ يشترك فيهِ الخطابُ الأدبي وغيرُ الأدبي أو بالتأثيرِ الجمالي الذي يختصّ بهِ الخطابُ الأدبي، ولا يعني اقتصارُ التأثير الجمالي على الخطابِ الأدبي خلوَ هذا الخطاب من التأثيرِ عن طريق الإقناع بمضمون الخطاب، ولكنّ الوظيفةَ الجمالية تكون مقدّمةً على الوظيفةِ الإقناعية في الخطاب الأدبي ؛ لأنّها تشكّل المائزَ الأسلوبي لهذا النوعِ من الخطاب، ولكي تتحقّق الوظيفتانِ الإقناعيةُ والجماليةُ لا بدَّ من حصولِ الفهم عند المتلقي، إذْ لا يمكن أنْ يتأثّر المتلقي بالخطاب من دونِ أن يفهمَهُ، ولكي يحصلَ هذا الفهمُ لا بدّ من وجود معرفةٍ مشتركة بينَ المتخاطبينَ، تُسهّلُ فهمَ مقاصدِ المتكلّمينَ في الخطاب الدائر بينَهُمْ، ولا تقتصرُ المعرفةُ المشتركة على مضمونِ الخطاب الذي ينوي المتكلّمُ عن طريقهِ إقناعَ المستمعِ والتأثيرَ فيهِ، بلْ تتعداها إلى المعرفة باللغة التي يتشكّل منها الخطاب ولا سيّما الأدوات البلاغية التي يستعملها المبدعُ لتحقيق الوظيفة الجمالية في خطابهِ الأدبي، وهوَ ما عملَ عليهِ نزار قباني في قصيدتهِ (إلى تلميذة) التي تنتمي إلى المرحلةِ الشعريةِ التي كانَ يهتمّ فيها نزارُ قباني

بتوظيفِ الأدواتِ البلاغية للتأثير في المتلقّي، فضلاً عن اهتمامهِ بموضوعات قصائدهِ، فقدْ أشارَ نزار قباني نفسُهُ إلى أنّ شعرَهُ مرَّ فنيّاً بمرحلتينِ الأولى مرحلةُ الاهتمامِ بالأساليبِ والصورِ البلاغية في عرضِ موضوعات قصائدهِ، وهيَ المرحلة التي أكّدَ نزار قباني أنّها انتهتْ بصدور مجموعتهِ الشعرية (الرسم بالكلمات) التي وردتْ فيها قصيدتُهُ (إلى تلميذة)، أمّا المرحلةُ الثانية فهيَ مرحلةُ الاهتمام بموضوعات القصائدِ أكثر من اهتمامهِ بشكلِها الفنّي وأساليبِها البلاغية، وقدْ بدأتْ هذهِ المرحلةُ بصدور مجموعتهِ الشعرية (كتاب الحبّ) التي يميلُ فيها نزار قباني إلى التأثيرِ بالإقناعِ بمضمونِ قصائدهِ أكثر من ميلهِ إلى التأثيرِ الجمالي المستندِ إلى حشدِ الصورِ البلاغية في هذهِ القصائدِ ؛ ممّا جعلَ الشاعرَ لا يهتمّ كثيراً بالأثر الجمالي المتولّدِ منْ هذهِ الصورِ (قباني، الأعمال النثرية الكاملة، ١٩٩٩ م، ٧ / ٤٨٢ – ٤٨٣، ٨ / ١٦٢، ٤١١)، ولمّا كانتْ قصيدةُ (إلى تلميذة) هيَ من قصائدِ المرحلةِ الأولى التي كانَ يهتمّ فيها نزار قباني باستعمالِ الصورِ البلاغية في قصائدهِ، ليحقّقَ بها التأثير الجمالي في نفس المتلقّي، فضلاً عن الأثر العاطفي الذي يتضمّنهُ موضوع القصيدة، فإنّ هذا البحث سيعمل على استكناهِ المعارفِ المشتركة التي وظّفَها نزار قباني في اختيارِ الأساليب البلاغية التي تُسهمُ في تحقيقِ الوظيفتينِ العاطفيةِ والجماليةِ في هذهِ القصيدةِ.

المبحث الأوّل

الإطار النظري

يشترك المتكلّمُ والمستمعُ في معرفةٍ مشتركةٍ تُمكّنُ الأوّل وهوَ المتكلّمُ من إنتاج الخطاب وإيصال مقاصدهِ إلى الثاني وهوَ المُستمعُ بوضوحٍ وسلاسة، وتُمكّنُ الثاني من تأويلِ الخطاب وفهْمِ مقاصد الأوّل بسهولة ويسرٍ، لا سيّما في خطاب التواصل اليومي بين المتخاطبينَ في مجتمع الخطاب الذي يشكّل محيطهم المعرفي (روبول و موشلار، ١٤٤١ هـ – ٢٠٢٠ م، ص٨٣).

وقد اقترحَ كلٌّ من سبربر وولسن مصطلح المعرفة المشتركة بوصفها مجموعةً من المعارف التي يمتلكها المتخاطبونَ في مجتمع الخطاب، وهيَ معرفة يُمكنهم توظيفها في إنتاج الخطاب وتأويلهِ لتسهيل عملية الإفهام والفهم بين المتخاطبينَ (شارودو و منغنو وآخرون، ٢٠٠٨ م، ص١٢٣)، وأطلقَ هربرت كلارك على هذهِ المعرفة تسمية الأرضية المشتركة بينَ المتخاطبينَ، وعرّفها بأنّها مجموعةٌ من التصوّراتِ عن الأشياء والوقائع التي توجد مُسبقاً في ذاكرة المتكلّم و المستمع (Teun & Van , Dijk , 2008, P: 83 , 92) ، ويتمّ

استدعاء هذهِ التصوّرات عند إنتاج الخطاب، إذْ يقوم المتكلّم بتوظيفها في مقاصدهِ لافتراضهِ مُسبقاً أنّ المستمع يشتركُ معَهُ في التصوّرات نفسها، وأشار فان دايك إلى أنّ المعرفة المشتركة هيَ معرفةٌ متبادلة، وأنّها معرفةٌ ضمنيّة لا يُصرّحُ بها في الخطاب ؛ لأنّ المتكلّم يفترض وجودها في عقلِ المستمع أو يفترض أنّ المستمع قادرٌ على استنتاجِها من الخطاب الموجّهِ إليهِ(Teun & Van , Dijk , 2008, P: 83 , 92)، ويمكن أن يوضّحَ البحثُ ذلكَ في المثالِ الآتي : أرادَ الشخصُ (س) أنْ يسأل الشخصَ (ص) عن كلية ابن رشد، وهو يسير قربَ مجمع الكلّيات في منطقة (باب المعظّم) في بغداد :

– س : أينَ ابن رشد ؟

– ص وهوَ يشير بيدِهِ إلى مجمع الكليّات : هناكَ، وتلكَ هيَ بوابة المجمع .

ولو دخلَ (س) إلى المجمع وسأل شخصاً آخر لدلّهُ على كليّة ابن رشد بدقّة أكثر .

لقدْ افترضَ المتكلّم (س) مُسبقاً أنّ المستمعينِ اللذينِ سألَهما عن كليّة ابن رشد يعرفانِ أنّهُ يقصدُ بـ (ابن رشد) كليّةَ ابن رشد، وليسَ الفيلسوف الشهير ابن رشد الذي تُوفّيَ قبلَ قرونٍ عدّة ؛ لذا لمْ يذكر المتكلّمُ (س) لفظ (كليّة) ؛ لأنّ دلالة (ابن رشد) على كليّة ابن رشد من الأمور التي يشترك في معرفتها مجتمع الخطاب في مجمع الكليّات في منطقة (باب المُعظّم) في بغداد .

وفي المثالِ الثاني ذهبَ الشخصُ نفسهُ (س) إلى ساحةِ الأندلسِ في بغدادَ، وسألَ الشخصَ (ك) عن مستشفى ابن رشد للأمراض النفسيّة :

– س : أينَ ابن رشد ؟

– ك وهوَ يشيرُ بيدِهِ إلى المستشفى : هناكَ على بعدِ مئتي متر على الجهة اليمنى .

في هذا المثالِ لمْ يذكر المتكلّمُ (س) لفظَ (مستشفى) واكتفى بذكرِ لفظ (ابن رشد)، وهوَ يقصدُ مستشفى ابن رشد للأمراض النفسية، وقد انطلقَ المتكلّمُ (س) في ذلكَ من تصوّراتهِ المُسبقةِ التي افترضَ فيها أنّ المُستمعَ يشاركُهُ معرفتَهُ بأنّ المقصودَ من (ابن رشد) في هذهِ المنطقة هوَ مستشفى ابن رشد للأمراض النفسية .

إنّ المتكلّم (س) في المثالينِ السابقينِ استعمل الجملة الاستفهامية نفسها : أينَ ابن رشد ؟ لكنّهُ قصدَ في المثالِ الأوّلِ كليّةَ ابن رشد وشاركَهُ هذا المعنى المستمعُ (ص) الذي فهمَ ما يقصدُهُ المتكلّم، أمّا في المثال الثاني فقدْ قصدَ المتكلّمُ (س) بالجملةِ الاستفهامية نفسِها مستشفى ابن رشد للأمراض

النفسية، وفهمَ المستمعُ مقصدَهُ أيضاً، واستندَ المتكلّمُ في دلالة (ابن رشد) على الكليّةِ في المثالِ الأوّلِ وعلى المستشفى في المثالِ الثاني إلى المعرفةِ الضمنيّة التي افترضَ وجودَها في عقلِ المستمع مُسبقاً ؛ لذا لمْ يصرّحْ بلفظ (كليّة) ولفظ (مستشفى) ؛ ممّا يعني أنّ المعرفةَ الضمنيّة المسبقة التي يشترك فيها المتخاطبونَ في مجتمع الخطاب تُسهم في توجيهِ مقاصدِ المتكلّمِ وأسلوبِهِ الذي يتضمّنُ هذهِ المقاصد، وأنّها تُسهم أيضاً في توجيهِ المتلقّي إلى فهمِ هذهِ المقاصدِ وتأويلِها، لكنّ ما تقدّمَ لا يعني أنّ المعرفةَ المُسبقةَ يمكنُها أنْ تغطي مقاصدَ المتكلّمينَ كلَّها، إذْ إنّ بعضَ المقاصدِ لا يمكنُ إدراكُها وفهمُها إلّا في أثناءِ الخطاب عن طريق إضافةِ المتكلّمِ معرفةً جديدة إلى المعارف التي يمتلكُها متلقّي الخطاب مُسبقاً، أو عن طريقِ ربطِ المتكلّمِ أجزاءَ خطابِهِ لفظيّاً ودلاليّاً، فمنْ ذلكَ مثلاً إحالتُهُ الضمير على اسمٍ ظاهرٍ ذُكِرَ سابقاً في السياق الداخلي للخطاب أو إحالتُهُ إلى شيءٍ يقعُ خارجَ السياق، ومن ذلكَ مثلاً التغريضُ الذي يربط عنوانَ الخطابِ الأدبي بمضمونهِ أو يربطُ الجملَ الرئيسةَ بالجملِ الفرعيةِ في فقراتِ هذا الخطاب، ممّا يعني إمكانية تكوّنِ معرفةٍ مشتركة ثانيةٍ بينَ المتخاطبينَ في أثناء الخطاب تضافُ إلى المعرفةِ المشتركة المسبقة التي يتشارك فيها هؤلاءِ المتخاطبونَ قبلَ إنتاجِ هذا الخطاب(المفلح، ١٤٣٨ هـ - ٢٠١٧ م، ص٥٩).

ويرى فان دايك أنّ المعارفَ المشتركة بينَ المتخاطبينَ تنتظمُ في نماذج عقليّة تكوّنها الخبراتُ المتراكمةُ التي يكتسبُها الإنسانُ في حياتهِ، وأنّ هذهِ النماذجَ العقلية متغيّرةٌ وغيرُ ثابتة ؛ لأنّ خبراتِ الإنسان قابلةٌ للزيادةِ والتطوّرِ(Teun & Van , P : 91, 96).

وقسّمَ فان دايك المعرفةَ المشتركةَ على نوعينِ :

١- المعرفة العامّة : وهيَ كلّ ما يشترك فيهِ المتخاطبونَ من تصوّراتٍ ومعلوماتٍ عن الأشياءِ والأحداثِ في محيطِهم المعرفي .

٢- المعرفة اللغوية : وهيَ المعرفةُ التي تتعلّقُ بالنظامِ اللغوي الذي يستعملُهُ المتخاطبونَ في المجتمع الذي يعيشونَ فيهِ(Teun & Van , P : 96 , 98).

وقد استند عبد الهادي بن ظافر الشهري إلى هذا التقسيمِ في كتابهِ (استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية)، فجعلَ المعرفة المشتركة في نوعين الأوّل هو المعرفة العامّة بالعالم، أمّا الثاني فهوَ المعرفةُ الخاصّة باللغة(الشهري، ٢٠٠٤ م، ص٤٩).

إنّ المعرفةَ المشتركة قدْ تكونُ بينَ شخصينِ اثنينِ وقدْ تكونُ بينَ الناس كلّهمْ، إذْ لا يمكن أنْ يشتركَ مجتمع الخطاب في المدينةِ أو البلدِ أو العالم في التجاربِ الشخصية التي تتشكّلُ منها المعرفةُ المشتركة بينَ الأصدقاء أو العوائل ؛ ممّا يعني أنّ المعرفة المشتركة قدْ تكون شخصيّةً أو محليّةً أو عالميةً (Teun & Van , P : 93, 94).

وهناكَ نوعٌ آخر من المعرفةِ المشتركة لا يتوافرُ إلّا في شرائح محدّدة من المتخاطبينَ كشريحة الباحثينَ المتخصّصينَ في المجالات العلمية المختلفة، وقد أطلقَ باتريك شارودو على هذا النوعِ من المعرفةِ تسمية المعرفة العلمية، ويرى شارودو أنّ الغرضَ من توظيفِ هذهِ المعرفةِ في الخطابِ العلمي هو تعميمُ المعرفةِ على المتعلّمينَ في المجالات العلمية المتنوّعةِ عن طريق نقل المعارف العلمية إليهم، ولمْ يقتصرْ تعميمُ المعرفةِ على الخطابِ العلمي فقط، بلْ تعدّاهُ إلى أنواعٍ أخرى من الخطاب، فقدْ أجازَ ج . ك . بياكو و س . موارن تعميمَ المعرفةِ في الخطاب اليومي الذي يتداولُهُ الناسُ للتواصلِ بينَهمْ في مجتمع الخطاب(شارودو، ومنغنو وآخرون، ص ٥٨٦ – ٥٨٧).

ويعتمدُ إسهامُ المعرفةِ المشتركةِ في عملية الإفهامِ والفهمِ بينَ المتخاطبينَ على ثلاثةِ أركان :

الركن الأول : مقاصدُ المتكلّم، إذْ ينبغي على المتكلّمِ أنْ يُعينَ المُستمعَ على فهمِ مقاصدهِ، باختيارِ أسلوبِ خطابٍ يتّفق مع المعارف العامّة واللغوية المشتركة بينهما، وبخلاف ذلكَ لا يستطيع المستمعُ أنْ يفهمَ خطابَ المتكلّم، ممّا يؤدّي إلى فقدانِ صفتي التأثيرِ والإقناعِ اللتينِ ينبغي أنْ يتّصفَ بهما هذا الخطاب .

الركن الثاني : دلالةُ الخطاب على الموقف أو الواقعة، إذْ لا يمكنُ أنْ يفهمَ المتلقّي الخطاب ما لمْ يرتبطْ هذا الخطابُ بالموقفِ أو السياق التي أُنتِجَ فيهِ، فعدمُ دلالةِ الخطابِ على الموقفِ الذي سِيقَ فيهِ يُعمّي على المتلقّي مقاصدَ الخطاب ويجعلُها غيرَ قابلةٍ للإدراكِ والفهمِ .

الركن الثالث: كفاءة المتلقّي، وهيَ تتطلّب امتلاكَ المتلقّي قدرةً معرفيةً عامّةً ولغويةً لإدراك مقاصد المتكلّم ؛ لأنّ المتلقّي إنْ لمْ يكنْ متمكّناً من أدواتِ الإدراك المعرفي واللغوي للخطاب يُصبحْ من العسير عليهِ أنْ يَفهمَ ما يريد المتكلّم إنْ يوصلَهُ إليهِ من معنى(روبول و موشلار، ١٤٤١ هـ – ٢٠٢٠ م، ص ٨١).

إنّ قدرةَ المعرفةِ المشتركة على الإسهامِ في تحقيقِ عميلة الإفهامِ والفهم تختلفُ في خطابِ التواصل اليومي بينَ الناسِ عن الخطابِ الأدبي ؛ لأنّ الخطابَ الأدبي تنفتحُ دلالاتُهُ على احتمالاتٍ متعدّدة،

ممّا يُصعِّبُ على المتلقّي تنشيط معرفتهِ المسبقة في تحديد مقاصدِ مبدع الخطابِ الأدبي، في حينِ لا تنفتحُ دلالةُ خطابِ التواصل اليومي على مثل هذهِ الاحتمالاتِ المتعدّدة، ويرجعُ السببُ في ذلكَ إلى أنّ وظيفةَ خطابِ التواصل اليومي هيَ إبلاغيةٌ في حينِ تكونُ وظيفةُ الخطاب الأدبي بلاغيةً ؛ ممّا يعني أنّ لغةَ الخطاب الأدبي هي لغةٌ مشوشةٌ بحسب سورل، ويمكنُ أن تنطوي على دلالاتٍ متعدّدة ؛ لأنّها تنزاحُ عن لغة الاستعمال اليومي في الخطاب التي يتداولُهُ الناسُ عامّةً في مجتمع الخطاب(حمداوي، ٢٠١٥ م، ص٤٤) ، وتتباينُ قدرةُ الشعراءِ على توظيفِ المعرفةِ المشتركة في المجالاتِ الدلالية والتركيبيةِ للانزياحاتِ التي يختارُها هؤلاءِ الشعراءُ في قصائدهمْ لإيصالِ مقاصدِهمْ إلى المتلقّي بالاعتمادِ على الأركانِ الثلاثة التي تقومُ عليها عمليةُ الإفهامِ والفهم في خطابِهم الشعري .

لقدْ عمدَ نزار قباني إلى استثمارِ المعرفة المشتركة في اختيارِ الأساليبِ البلاغية التي تقعُ ضمنَ المحيطِ البلاغي المشترك بينَهُ وبينَ حبيبتهِ في قصيدة (إلى تلميذة)، ليُعبّرَ كلٌّ منهما عن مقاصدهِ التي ينوي إيصالَها إلى الآخر بغيةَ إحداثِ التأثيرينِ العاطفي والجمالي في المتلقّي في آنٍ واحدٍ، وسيتكفّلُ الجانب التطبيقي على هذهِ القصيدة بالحديث عنْ ذلكَ كلّهِ في المبحثِ الثاني من هذهِ الدراسة .

المبحث الثاني

الجانب التطبيقي

في أوّلَ استثمارٍ للمعرفةِ المشتركة يعمدُ الشاعرُ إلى استعمالِ الاستعارة في عنوان القصيدة (إلى تلميذة)، إذْ إنّ الخطابَ في هذا العنوانِ موجّهٌ إلى الحبيبةِ التي عبّرَ عنها بالتلميذة منطلقاً في ذلكَ من تشبيهِ الحبيبة بالتلميذةِ عن طريق الاستعارةِ التصريحيةِ وهيَ (ما صُرّحَ فيها بلفظِ المشبّهِ بهِ دونَ المشبّه) (مطلوب، ٢٠٠٧ م، ص٩٣)، وقدْ صرّحَ الشاعرُ في عنوان هذهِ القصيدةِ بالمستعارِ منهُ (المشبّه بهِ) وهوَ التلميذة، وحذفَ المستعار لهُ (المشبّه) وهوَ الحبيبة، ليُعبّرَ الشاعر عن طريق الجامع بين طرفي الاستعارة وهوَ وجه الشبه الذي يجمعُ بينَ هذينِ الطرفينِ عن صغرِ سنّ حبيبتهِ وقلّةِ خبرتها في الحياة، وقدْ أرادَ الشاعر بهذهِ الاستعارة أنْ يُمهّدَ الطريق أمامَهُ لنقلِ جزءٍ من خبراتهِ المعرفيةِ التي اكتسبَها في الحياةِ إلى حبيبتهِ، ممّا جعلَهُ يُقيمُ جسورَ التواصل المعرفي باستعمال اللفظِ الاستعاري (تلميذة) ليضمنَ تقبّلَ الحبيبةِ الصغيرة في سنّها وخبرتها أفكارَ الحبيب الكبير في سنّهِ وخبرتهِ، وكأنّها

تلميذة في مدرسةِ الحبّ النزاريةِ، وقد استندَ الشاعرُ في هذهِ الاستعارةِ على معرفتهما الضمنيةِ المشتركةِ بالصفات العامّة للتلميذة، فالتصوّر العامّ عن التلميذة في العالم كلّهِ أنّها طفلةٌ صغيرة تذهبُ إلى المدرسة لتتلقّى العلمَ فيها، وهذهِ المعارفُ المشتركةُ بالتلميذة هيَ معارف ضمنية لم يصرّحْ بها الشاعرُ في عنوان القصيدة ؛ لأنّهُ افترضَ مُسبَقاً أنّ الحبيبةَ تعرفُ هذهِ المعلوماتِ الضمنيةَ المختزلةَ في اللفظِ الاستعاري (تلميذة)، وأنّ هذهِ المعلوماتِ عن التلميذة يكتنزُها الإنموذجُ العقلي الذي شكّلتهُ خبراتُ الحبيبةِ مُسبقاً، وبذلكَ يكون الشاعرُ قدْ حقّقَ الهدفَ من توجيهِ خطابهِ إليها بأسلوبٍ جمالي مؤثرٍ ومقنعٍ .

يبدأ الحوارُ بين الحبيبةِ (التلميذة) والشاعرِ بالخطابِ المباشرِ الوحيدِ الذي وجّهتْهُ إليهِ في البيت الأوّلِ من القصيدةِ :

(قلْ ليْ – ولوْ كذباً – كلاماً ناعماً قدْ كادَ يقتلُنيْ بكَ التمثالُ)

(قباني،الأعمال الشعرية الكاملة، ١٩٩٩، ١ / ٤٩١)

إذْ تطلب الحبيبة من حبيبها الشاعرِ أنْ يخرجَ من صمتهِ ويعبّر عن حبّهِ لها، وقدْ جاءَ طلبُها باستعمالِ فعل الأمر (قلْ) الذي خرجَ إلى الالتماسِ المَشوبِ بالتمنّي ؛ لأنّها تشعر بخيبةِ أملٍ بسببِ طولِ انتظارها كلامَ حبيبها، فهيَ تتمنّى أنْ يعطفَ عليها حبيبُها بكلامٍ جميلٍ حتّى لو كانَ كلاماً يحملُ في طيّاتهِ الكذبَ، لأنّها تدركُ أنّ الشاعرَ يحبّها مثلما يدرك الشاعرُ ذلك أيضاً، فمعرفةُ كلٍّ منهما بمشاعرِ الآخرِ في مجتمع الخطاب في هذهِ القصيدة هيَ معرفةٌ مشتركة بينَ متخاطبينِ اثنينِ فقط ؛ ممّا يعني أنّ هذهِ المعرفة شخصيةٌ وليستْ محليةً أو عالمية قبلَ ظهورِ القصيدة إلى فضاءٍ أوسعَ، وهوَ مجتمعُ قرّاءِ شعرِ نزار قباني، وقدْ عبّرت الحبيبةُ عن ألمِها من صمتِ الشاعرِ فشبّهتْهُ بالتمثالِ عن طريقِ الاستعارةِ التصريحيةِ، إذْ ذُكِرَ فيها المستعارُ منهُ (المشبّه بهِ) وهوَ التمثالُ وحُذِفَ المستعارُ لهُ (المشبّه) وهوَ الحبيبُ، ووظّفت الحبيبةُ في هذهِ الاستعارةِ المعرفةَ المشتركةَ بما يملكُهُ الناس في العالم كلّهِ من تصوّراتٍ مسبقةٍ عن صمتِ التمثال ؛ ممّا يَسَّرَ على المخاطَبِ في هذا البيت الشعري وهو الحبيبُ فهمَ الأذى الكبير الذي تعاني منه الحبيبةُ، فانطلقَ الشاعرُ في توجيهِ خطابهِ المباشرِ إليها، وهوَ خطابٌ استغرقَ أبياتَ القصيدة كلّها ما عدا البيت الأوّل الذي خاطبتْ بهِ الحبيبةُ حبيبَها، إذْ طالبتْهُ أنْ يتغزّلَ بجمالها، ويصرّحَ بحبّهِ لها، ولكنّ الشاعر لمْ يستجبْ لطلبِها، بلْ أخذَ

يتحدّث في موضوعٍ آخرَ لا يمتُّ إلى الجمال أو الكلام الرقيق الذي تنتظر الحبيبةُ سماعَهُ منهُ بصلةٍ، فقدْ شبَّهَها في الحبِّ بالطفلةِ التي لا تملكُ أيّةَ خبرةٍ أو معرفةٍ فيهِ، ولقدْ كانَ الشاعرُ بارعاً في ردّهِ على طلبِ الحبيبةِ بخطابٍ لا تتوقّعهُ، إذْ استعمل الشاعرُ الأُسلوبَ الحكيمَ الذي يتطلّب من المتكلّم براعةً وذكاءً في الردِّ على طلبِ المخاطَبِ، لكيْ يُفحمَهُ ويسكتَهُ، فالأسلوبُ الحكيمُ هوَ (تلقّي المخاطَبِ بغير ما يترقّب) (السكّاكي،١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧ م، ص٣٢٧)، وقدْ تجسّدَ هذا الأسلوبُ في قول الشاعر نزار قباني وهوَ يردّ على حبيبتهِ التي طلبتْ منهُ أنْ يغادرَ صمتَهُ ويتغزّلَ بجمالِها :

(ما زلتِ في فنِّ المحبّةِ طفلةً بيني وبينَكِ أبحرٌ وجبالُ)

(قباني،الأعمال الشعرية الكاملة، ١٩٩٩ م، ١ / ٤٩١)

وقدْ ناسبَ الأسلوبُ الحكيمُ ما يريدُ الشاعرُ إيصالَهُ إلى حبيبتهِ من حِكَمٍ تنفعُها في الحبِّ ؛ فهيَ لا تملك خبرةً في طرقِ الحبّ ومسالكهِ الوعرةِ ؛ لذا شبّهَها الشاعرُ بالطفلةِ التي لا تدرك معنى الحياة، فالحبيبةُ حديثةُ عهدٍ في الحبِّ كالطفلةِ التي هيَ حديثةُ عهدٍ بالحياة، وهوَ الأمرُ الذي يجعلُ الحبيبةَ تتّسمُ ببراءةِ الأطفالِ في تصرفاتِها، وقد ارتكزَ الحبيبُ في تشبيههِ الحبيبةَ بالطفلةِ في خطابهِ الذي وجّههُ إليها على المعرفةِ العالميةِ المشتركةِ، إذ افترضَ الحبيبُ أنّ الحبيبةَ تعرف ما يشتركُ فيهِ الناسُ في العالم كلّهِ من معارفَ ضمنيةٍ عن الطفلةِ كصغر سنّها وعدم خبرتها في الحياة وبراءة تصرفاتها وعفويتها ؛ لذا لمْ يذكر الشاعرُ وجهَ الشبه في تشبيهِ الحبيبةِ بالطفلةِ في هذا البيتِ الشعري، ولكنّهُ حدّدَ حداثةَ عهدِها في الحبِّ، وليسَ في الحياةِ بشكلٍ عامٍّ ؛ لأنّ الحبيبةَ شابةٌ تجاوزتْ في عمرِها مرحلةَ الطفولةِ، وقدْ ربطَ الشاعرُ هذا الخطابَ بعنوانِ القصيدةِ (إلى تلميذة) الذي تنطوي فيهِ الاستعارةُ التصريحيةُ (تلميذة) على معارفَ ضمنيةٍ منها صغرُ السنِّ وقلّةُ الخبرةِ ؛ ممّا يجعلُ الحبيبةَ مستعدّةً لأنْ تكونَ تلميذةً تتلقّى دروسَ العشقِ والهوى في مدرسةِ الحبِّ النزاريةِ، ولأنْ يُضيفَ إليها حبيبُها الشاعرُ معارفَ جديدةً في أثناء خطابهِ المباشرِ معَها في هذهِ القصيدةِ، ثمّ عمدَ الشاعرُ إلى تعزيز ذلكَ باستعمالِ أسلوب الاستعارة التصريحية في لفظي (أبحر) و (جبال) في الشطر الثاني من البيت الثاني، فقد استعارَ من الأبحرِ سعتَها وكبرَ مساحتِها للسنواتِ الكثيرةِ والطويلةِ التي تفصلُ بينَ عمريهما، فالفرقُ بينَ عمرَيْ الحبيبينِ كبيرٌ وواسعٌ كَكِبَرِ الأبحرِ وسعتِها، وقد ذكرَ الشاعرُ المستعارَ منهُ (المشبّه بهِ) وهوَ الأبحر، وحذفَ المستعارَ لهُ (المشبّه) وهوَ السنواتُ الكثيرةُ والطويلة، لافتراضهِ

أنّ الحبيبة لديها تصوّرٌ عن كبرِ مساحةِ الأبحر وسعتِها ؛ لأنّ الشاعرَ يعلمُ أنّ هذهِ التصوّرَ يقعُ ضمنَ المعرفةِ العالميةِ التي يشترك فيها الناسُ في كلّ أصقاعِ الأرضِ، وقدْ أرادَ الشاعرُ باستعمالِ لفظِ (الأبحر) في هذهِ الاستعارةِ التي تشيرُ إلى معارفَ ضمنيةٍ مسبقةٍ عن سعةِ البحرِ وكبرهِ أنْ يؤكّدَ أنّهُ قدْ مرَّ بتجارب كثيرة أكسبتْهُ خبرةً كبيرة في الحياةِ عامّةً وفي الحبِّ خاصّةً، لكيْ تشعرَ الحبيبةُ بأنّها تقفُ كالتلميذةِ أمامَ حبيبها الذي سيكسبُها معارفَ جديدةً، ولكيْ يَرسخَ في عقلِها أنَّ حبيبَها بمثابةِ المعلّمِ الذي سيعلّمُها فنونَ الحبّ وطرقَهُ، ثمّ أرادَ الشاعرُ أنْ يُفهمَ الحبيبةَ أنّ هناك حواجز اجتماعية تقفُ بينَهما كالجبال، فذكرَ المستعارَ منهُ (المشبّه بهِ) وهوَ (الجبال) وحذفَ المُستعارَ لهُ (المشبّه) وهوَ الحواجز الاجتماعية، ليعبّرَ عن مدى رسوخِ هذهِ الحواجزِ في المجتمعِ الذي يعيشُ فيهِ الحبيبانِ، وقد استثمرَ الشاعرُ المعرفةَ العامّة المشتركة بارتفاعِ الجبال وثباتِها وكبرِ حجمها في إفهامِ الحبيبة فكرةَ حجمِ القيودِ الاجتماعية التي تَحولُ بينَهما، فوظّفَ هذهِ المعرفةَ الضمنيةَ المسبقةَ عن طريق استعمالِ اللفظِ المستعار (الجبال)، إذْ تتّصفُ الجبالُ بالارتفاعِ وكبرِ الحجم والرسوخِ، ممّا يمكّنُها منْ أنْ تكون حاجزاً طبيعياً بين البلدانِ، فنقَلَ الشاعرُ فكرةَ الحاجزِ المادي في الجبالِ الحقيقية إلى القيودِ الاجتماعية التي تشكّلُ حاجزاً معنوياً بينَ الشاعرِ وحبيبتهِ.

وبعدَ أنْ رسّخَ الشاعرُ في ذهنِ الحبيبةِ أنّها لا تملكُ ما يملكُهُ من خبرةٍ كبيرةٍ في الحبِّ، وأنّها لا تعدو أنْ تكون تلميذةً عندهُ، أخذ يُضيف إليها معارفَ جديدةً، ففي البيتِ الثالثِ من هذهِ القصيدةِ يقولُ الشاعرُ:

(لمْ تستطيعي – بعدُ – أنْ تتفهّمي أنّ الرجالَ جميعَهمْ أطفالُ)

(قباني،الأعمال الشعرية الكاملة، ١٩٩٩ م، ١ / ٤٩١)

ففي هذا البيتِ أخبرَ الشاعرُ حبيبتَهُ بإحدى الحقائق التي يعرفُها عن الرجالِ، وهيَ أنّهمْ يُصبحونَ كالأطفالِ إذا أحبّوا وعشقوا، وقد استثمرَ الشاعرُ معرفتَهُ الشخصيةَ بالرجالِ في هذا التشبيهِ ؛ لأنّهُ جزءٌ منهمْ، ويعرفُ ما يدورُ في خَلَدِهمْ عندما يحبّونَ النساءَ ويعشقونَهنَّ، واعتمدَ الشاعرُ في إيصالِ هذهِ الفكرةِ الجديدةِ إلى الحبيبة على المعرفةِ المشتركةِ بما يَحتويهِ المشبّهُ بهِ (الأطفال) من معارفَ ضمنيةٍ كتمسّكِهمْ باللُّعُب وحبِّهم للهوِ بالأشياءِ وتركِ هذهِ اللُّعُبِ والأشياءِ بعدَ أنْ يشعروا بالملَلِ منها .

ثمَّ يصرّحُ الشاعرُ برفضِ ما طلبَتْهُ الحبيبةِ منهُ في البيت الأوّل، وهوَ أنْ يقول لها كلاماً ناعماً حتّى لو كان هذا الكلامُ كذباً، إذْ عبّرَ عنْ ذلكَ بقولهِ :

(إنّي لأرفضُ أنْ أكونَ مُهرّجاً قَزْماً على كلماتهِ يحتالُ)

(قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ١٩٩٩ م، ١ / ٤٩١)

فالشاعرُ لا يُريد أن يكونَ كالمُهرّج ؛ لأنّ المُهرّجَ أبعدُ ما يكون عن الاتزانِ في تصرفاتهِ وعن الصدق في كلامهِ، ويرى الشاعر أنّهُ لوْ وافق حبيبتَهُ على ما تريدُهُ وكذبَ عليها بكلامٍ جميلٍ يخالفُ ما هوَ عليهِ منْ وقارٍ لأصبحَ كالقزمِ الذي يُضحِكُ الناسَ عليهِ، فيكون محطَّ سخريتِهم واستهزائهم، وقد استندَ الشاعرُ في التشبيهينِ اللذينِ رفضَ فيهما طلبَ الحبيبةِ أنْ يجاملَها بكلامٍ جميلٍ لا يؤمنُ بهِ إلى معرفةِ الناسِ العامّة بالمُهرّجِ والقزمِ ؛ لأنّ الناسَ يحملونَ في إذهانِهمْ تصوّراتٍ ضمنيةً عن المُهرّج والقزم كالهَزلِ والخداعِ والكذبِ، وهيَ معارفُ مُسبَقةٌ سهّلتْ على الحبيبةِ فهمَ مقاصدِ الشاعرِ التي تتمثّلُ برفضهِ التغزّلَ بجمالِها على الرغم من أنّها طلبتْ منهُ أنْ يصرّح بحبّهِ لها وأنْ يتغزّلَ بها بكلامٍ مُنمّقٍ لا يمتُّ إلى الصدقِ بصلةٍ.

وبعدَ أنْ جعلَ الشاعر حبيبتَهُ تشعرُ بأنّها أمامَ رجلٍ حكيمٍ خبرَ الحياةَ ودروبَها ولا سيّما دروب العشقِ والهوى علّلَ صمتَهُ أمامَ جمالها بعلّةٍ أدبيةٍ طريفةٍ تدلُّ على قدرةِ الشاعر وتمكّنهِ من خلقِ أفكارٍ جديدةٍ لا تنتمي إلى المعرفةِ العامّةِ المحليةِ أو العالميةِ ؛ لأنّها معرفةٌ شخصيةٌ لا يملكُها إلّا مَنْ أعطاهُ اللهُ تعالى موهبةَ الإبداع والابتكار، فقدْ علّلَ الشاعرُ صمتَهُ بعلّةٍ غير مألوفة عندَ الناس، إذ اعتاد الناسُ ولا سيّما الشعراءُ على أنْ يتغزّلوا بجمالِ حبيباتِهمْ، ولكنَّ الشاعرَ خالفَ ذلكَ بقولهِ :

(فإذا وقفتُ أمامَ حسنِكِ صامتاً فالصمتُ في حرمِ الجمالِ جمالُ
كلماتُنا في الحبِّ تقتلُ حبّنا إنّ الحروفَ تموتُ حينَ تقالُ)

(قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ١٩٩٩ م، ١ / ٤٩١، ٤٩٢)

لقدْ قلبَ الشاعرُ انتقادَ الحبيبةِ صمتَهُ أمامَ جمالِها وعدمَ تصريحهِ بحبّها إلى فكرةٍ جميلةٍ وجديدة وهيَ أنَّ الصمتَ أمامَ جمالها جمالٌ أيضاً، ولكنّهُ جمالٌ من نوعٍ آخرَ، إنّهُ جمالُ المشاعر التي يكنُّها لحبيبتهِ ولا يرغبُ في البوحِ بها ؛ لأنّ هذهِ المشاعرَ إنْ ظهرتْ إلى العلنِ عن طريق الكلماتِ ستفقدُ

توهّجَها وحرارتَها، فتكرارُ كلماتِ الحبِّ يجعلُ الأذنَ تعتادُ عليها، فيَملّها الحبيبانِ ؛ لذا يرى الشاعرُ أنّ الصمتَ في الحبِّ أبلغُ من الكلامِ، وبذلكَ يكون نزار قباني قدْ قدّمَ إلى حبيبتهِ حججاً مقنعةً تفسّرُ صمتَهُ أمامَ جمالِها بأسلوبٍ أدبي جميلٍ ينسجمُ معَ مقاصدهِ التي يريدُ إيصالَها إلى حبيبتهِ، ليحقّقَ الأثرينِ العاطفي والجمالي في وقتٍ واحدٍ، ولكي يسهّلَ الشاعرُ على حبيبتهِ فهمَ هذهِ المقاصدِ عمدَ إلى استثمارِ المعرفةِ المشتركةِ في استعارةٍ قدسيّةِ الأماكنِ الدينيةِ للجمالِ، إذْ أسبغَ الشاعرُ على الجمالِ صفةَ القدسيّةِ التي تتمتّعُ بها الأماكنُ الدينية، فالجمالُ مستعارٌ لهُ والأماكنُ الدينية مستعارُ منهُ، وقدْ ذكرَ الشاعرُ المستعارَ لهُ (المشبّه) وحذفَ المستعارَ منهُ (المشبّه بهِ)، وأشارَ إليهِ بشيءٍ من لوازمهِ، وهوَ لفظ (الحرم) الذي أضافهُ إلى الجمالِ، لتكونَ الاستعارةُ مكنيةً، فالاستعارةُ المكنيةُ هيَ الاستعارة التي يُذكرُ فيها المشبّهُ ويُحذفُ المشبّهُ بهِ ويُشارُ إليهِ بشيءٍ من لوازمهِ(الهاشمي، ١٤٢٠ هـ - ١٩٩٩ م، ص٣٣٣)، وقدْ وظّفَ الشاعرُ في هذهِ الاستعارةِ المعرفةَ المشتركةَ المسبقةَ بلفظِ (حرم) وما ينضوي تحتَهُ من صفاتِ القداسةِ والاحترامِ والتبجيلِ التي أرادَ الشاعرُ استحضارَها في ذهنِ الحبيبةِ التي تُدركُ قيمةَ الأماكنِ المقدّسةِ التي أُشيرَ إليها بلفظِ (حرم) ؛ ممّا أشعرَها بقيمةِ جمالِها الذي جعلَ الشاعرَ يقفُ أمامَهُ صامتاً لا ينطقُ ببنتِ شفةٍ، ولمْ يغيّرْ إقرارُ الشاعرِ بجمالِ حبيبتهِ من موقفهِ الذي عبّرَ فيهِ عن رفضهِ أنْ يقولَ لها كلاماً رقيقاً يُسعِدُ قلبَها، فقدْ ظلَّ الشاعرُ محافظاً على صمتهِ، وقدّمَ حجّةً أخرى يَدعمُ بها موقفَهُ، وهيَ أنّ كلماتِ الحبِّ تُفقِدُ الحبَّ قيمتَهُ وأنّ الحروفَ التي تحملُ مشاعرَ الحبِّ ستتلاشى عندَ النطقِ بها، وقدْ عبّرَ الشاعرُ عن هاتينِ الفكرتينِ تعبيراً استعارياً، ففي قولِهِ : (كلماتُنا في الحبِّ تقتلُ حبَّنا) استعارَ الشاعرُ القتلَ لانتهاءِ الحبِّ وفقدانِ قيمتهِ، والاستعارةُ هنا تصريحيةٌ ؛ لأنّ الشاعر صرّحَ بالمشبّهِ به (المستعار منهُ) وهوَ القتلُ وحذفَ المشبّهَ (المستعار لهُ) وهوَ الانتهاءُ وفقدانُ القيمة، ويمكنُ أنْ تكون هذهِ الاستعارة مكنيةً إذا نظرنا إليها من جهةِ تشبيهِ الكلماتِ بالإنسانِ القاتلِ، إذْ ذكرَ الشاعرُ المستعارَ لهُ (المشبّه) وهوَ الكلماتُ، وحذفَ المستعارَ منهُ (المشبّه بهِ) وهوَ الإنسانُ القاتلُ، وأشارَ إليهِ بشيءٍ من لوازمهِ وهوَ الفعلُ (تقتلُ)، إذْ لا يمكنُ أنْ يكونَ الإنسانُ قاتلاً ما لمْ يقعْ منهُ فعلُ القتلِ، ثمَّ أسندَ فعلَ القتلِ إلى الكلماتِ، وقدْ أرادَ الشاعرُ في هذهِ الاستعارة أن يقولَ : إنّ كلماتِ الحبّ تُنهي حبَّنا كالإنسانِ القاتلِ الذي ينهي حياةَ مَنْ يقتلُهمْ، وأوردَ الشاعرُ استعارةً أخرى في البيتِ نفسهِ بقولهِ : (إنّ الحروفَ تموتُ حينَ تُقالُ)، إذ استعارَ الشاعرُ موتَ الكائناتِ الحيّةِ ومنها

الإنسانُ لتلاشي الحروفِ وفنائِها بعدَ النطقِ بها، فالمستعارُ لهُ (المشبّه) هوَ التلاشي والمستعار منهُ (المشبّه بهِ) هوَ الموتُ، وهذهِ الاستعارةُ هيَ استعارةٌ تصريحيةٌ ؛ لأنّ الشاعرَ ذكرَ المستعارَ منهُ (تموتُ) وحذفَ المستعارَ لهُ (تفنى أو تتلاشى)، ويمكنُ أيضاً أن تكونَ هذهِ الاستعارة مكنيةً في حالِ تشبيه الحروفِ بالإنسانِ، فقدْ ذكرَ الشاعرُ المستعارَ لهُ (المشبّه) وهوَ الحروفُ، وحذفَ المستعارَ منهُ (المشبّه بهِ) وهو الإنسانُ، وأشارَ إليهِ بشيءٍ من لوازمهِ وهوَ الفعل (تموتُ) ؛ لأنَّ من صفاتِ الإنسان أنّهُ صائرٌ إلى الموت، ثمَّ أسندَ الشاعر فعلَ الموتِ (تموتُ) إلى الحروفِ، وهو يقصدُ بموتِ الحروفِ تلاشيَها بعدَ النطقِ بها، وفي كلتا الاستعارتينِ وظّفَ الشاعرُ المعرفةَ المشتركةَ المسبقةَ بالقتلِ والموتِ، وهيَ معرفةٌ عامّةٌ يشتركُ فيها كلُّ الناسِ، إذْ تحتوي النماذجُ العقلية للناسِ كلّهم معارفَ ضمنيّةً عن القتلِ والموتِ منها فقدانُ الحياةِ وفناءُ الإنسانِ، وهوَ ما جعلَ الشاعر يستعملُ هاتينِ الاستعارتينِ في إفهامِ الحبيبةِ حجّتَهُ التي دافعَ بها عن وقوفهِ أمامَ جمالِها صامتاً كالتمثالِ.

وواصلَ الشاعرُ نقلَ خبراتهِ الشخصية إلى حبيبتهِ منطلقاً في ذلكَ من ثقافتهِ الغربية التي انعكستْ على حياتهِ وشعرهِ، إذْ عاشَ الشاعرُ سنواتٍ عدّة في أوروبا، فتأثّرَ بقيمها مبتعداً بذلكَ عن القيمِ الشرقية التي نشأتْ عليها حبيبتُهُ ؛ ممّا أحدثَ بينهما بوناً شاسعاً في نظرتِهما إلى الحبِّ، وقد اتّضحَ ذلكَ في قولهِ :

(قِصَصُ الهوى قدْ أفسدتكِ فكلّها غيبوبةٌ وخرافةٌ وخيالُ
الحبُّ ليسَ روايةً شرقيّةً بختامِها يتزوّجُ الأبطالُ)

(قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ١٩٩٩ م، ١ / ٤٩٢)

فالشاعرُ يرى أنّ خبرةَ حبيبتهِ في الحبِّ ومعرفتها بهِ قدْ شكّلتْها قصصُ الحبِّ التي كانتْ شائعةً في زمنِ كتابة هذهِ القصيدةِ، فالمعرفةُ المشتركة بالحبِّ بينَ الشاباتِ الشرقياتِ في زمنِ كتابةِ القصيدةِ هيَ أنّ الحبّ ينتهي بالزواجِ ؛ لأنّهنَّ ينظرْنَ إلى الحبِّ من منطلقِ الحبِّ للزواجِ، في حينِ ينطلقُ الشاعرُ في نظرتهِ إلى الحبِّ من منطلقٍ غربي هوَ أنّ الحبَّ للحبِّ، وهذا التباينُ بينَ المنطلقينِ في مفهومِ الحبّ يُؤسّسُ لهُ المجتمعُ الذي يعيشُ فيهِ الإنسانُ، فللأعرافِ الاجتماعية والقيمِ الدينية في المجتمعاتِ

الشرقية أثرٌ كبيرٌ في بلورةِ فكرة الحبِّ الطاهرِ والنقيّ الذي ينتهي بالزواجِ ؛ ممّا حدا بالشاعرِ أنْ يوضّحَ لحبيبتهِ رؤيتَهُ الخاصّةَ في الحبّ، ليضيفَ إليها معرفتَهُ الشخصيةَ بالحبِّ، وهيَ معرفةٌ اكتسبَها من التجاربِ التي مرَّ بها في حياتهِ، فقدْ خاطبَ الشاعرُ حبيبتَهُ بقولهِ :

(لكنّهُ الإبحارُ دونَ سفينَةٍ وشعورُنا أنّ الوصولَ محالُ)

(قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ١٩٩٩ م، ١ / ٤٩٢)

إنَّ الشاعرَ يشبّهُ الحبّ بالإبحارِ من دونِ سفينةٍ، ويستندُ في هذا التشبيهِ على المعرفةِ المشتركةِ المسبقةِ بينَهُ وبينَ حبيبتهِ بالإبحار في البحر، وهيَ معرفةٌ عالميّةٌ يشتركُ فيها الناسُ جميعاً، ولكنّ هذهِ المعرفةَ المشتركةَ تختلفُ في نمطِ الإبحارِ، فالمتخاطبونَ في العالمِ كلّهِ يعرفونَ أنّ الإبحارَ في البحرِ يكونُ في السفينةِ أو الباخرةِ أو القاربِ، ولكنّ الإبحارَ من دونِ سفينةٍ أمرٌ غيرُ مألوفٍ، وهنا يريدُ الشاعرُ أنْ ينقلَ إلى حبيبتهِ شعورَ الذي يُبحرُ في البحرِ من دونِ سفينةٍ، وهوَ القلقُ والارتباكُ، فضلاً عمّا صرّحَ بهِ الشاعرُ في قولهِ : (وشعورُنا أنّ الوصولَ محالُ)، فالشاعرُ يسعى إلى حبٍّ لا يصلُ إلى الزواجِ كشعورِ الذي يبحرُ في البحرِ من دونِ سفينةٍ بأنّ وصولَهُ إلى برِّ الأمانِ أمرٌ مستحيلٌ .

ويستمرُّ الشاعرُ بشرحِ رؤيتهِ للحبّ بقولهِ :

(هوَ أنْ تظلَّ على الأصابعِ رعشةٌ وعلى الشفاهِ المطبقاتِ سؤالُ)

(قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ١٩٩٩ م، ١ / ٤٩٢)

يرى الشاعرُ أنّ العاشقَ ينبغي أنْ يتّسمَ بالقلقِ والتوتّرِ والحيرةِ، وقدْ عبّرَ عنْ ذلكَ بارتعاشِ الأصابع والتردّدِ في السؤال مستعملاً المجازَ المُرسلَ في لفظِ (الأصابع)، إذْ إنّ الارتعاشَ لا يكونُ في الأصابعِ فقط، بلْ في اليدِ كلّها، فالمجازُ المرسلُ هوَ (اللفظُ المستعملُ في غيرِ ما وُضِعَ لهُ في أصلِ اللغةِ لعلاقةٍ غيرِ المشابهةِ مع قرينةٍ مانعةٍ من إرادةِ المعنى الحقيقي الموضوعِ لهُ) (عبد الرزاق، ٢٠٠٦ م، ص٣٣)، وقدْ ذكرَ الشاعرُ الجزءَ (الأصابع) وأرادَ الكلّ (اليد)، لأنّ الشاعرَ أرادَ أنْ يوصلَ إلى حبيبتهِ معانيَ القلقِ والتوتّر والحيرة التي يجبُ أنْ يعاني منها مَنْ يتملّكُهُ شعوُر الحبِّ، فكنّى عن صفتي القلقِ والتوتّرِ بارتعاشِ الأصابعِ، إذْ يلزمُ مع الارتعاشِ وجودُ القلق والتوّتر، فالكنايةُ هيَ (أنْ يريدَ المتكلّمُ إثباتَ معنى من المعاني، فلا يذكرُهُ باللفظِ الموضوعِ لهُ في اللغةِ، ولكنْ يجيءُ إلى معنى هوَ تاليهِ وردفُهُ في الوجودِ فيومئ بهِ إليهِ ويجعلهُ دليلاً عليهِ) (الجرجاني، ١٤٠٤ هـ - ١٩٨٤ م، ص٥٢)، وكنّى الشاعرُ أيضاً

عن صفةِ الحيرة بتردّدِ الشفاهِ الساكتةِ في السؤالِ، إذْ يلزمُ مع التردّدِ في السؤالِ وجودُ الحيرة، وبذلك يرسمَ الشاعرُ صورةَ المعاناة التي يعيشُها مَنْ يتغلغلُ الحبُّ في قلبهِ ووجدانهِ حتّى يتملّكَ عليهِ أمرَهُ، فيسلب النومَ من عينيهِ، ويصلَ بهِ إلى مرحلة الإعياءِ، وقدْ أرادَ الشاعرُ أنْ يؤكّدَ لحبيبتهِ أنّ لشعورِ المعاناةِ لذّةً لا يعرفُها إلّا مَنْ لامسَ الحبُّ شغافَ قلبهِ منْ دونِ أنْ يعلنَهُ للناس أو يصرّحَ بهِ أمامَهمْ، فالحبُّ في نظرِ الشاعرِ هوَ كجدولِ الأحزانِ، وهوَ ما عبّرَ عنهُ في قولهِ :

(هوَ جدولُ الأحزانِ في أعماقِنا تنمو كُرومٌ حولَهُ وغِلالُ)

(قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ١٩٩٩ م، ١ / ٤٩٢)

في هذا البيت يوردُ الشاعرُ صورةَ الحبّ التي أسهمَ في رسمِها التشبيهُ والاستعارةُ، فجملةُ (هوَ جدولُ الأحزانِ) فيها تشبيهانِ الأوّلُ هوَ تشبيهُ الحبِّ بجدولِ الأحزانِ، والثاني تشبيهُ الأحزانِ بالجدولِ، إذْ أضافَ الشاعرُ المشبّهَ بهِ وهوَ (جدول) إلى المشبّهِ وهوَ (الأحزان)، فهوَ تشبيهٌ بليغٌ وردَ بأسلوبِ المضافِ والمضاف إليهِ (جدولُ الأحزانِ)، والتقديرُ الأحزانُ كالجدولِ في الجريانِ، فالجدولُ يجري في الأرضِ، والأحزانُ تجري في جسدِ العاشقِ، لكنَّ الشاعرَ يرى أنّ هذهِ الأحزانَ تُولدُ منها آمالٌ كبيرةٌ بإمكانيةِ حصولِ تغييرٍ في الأعرافِ والتقاليدِ الاجتماعيةِ التي كانتْ تمنعُهُ من أنْ يصرّحَ بحبّهِ علانيةً أمامَ الناسِ خوفاً من العواقبِ الكبيرة التي يمكنُ أنْ تترتّبَ على المجاهرةِ بما كانَ يعدُّهُ المجتمعُ من المحرّماتِ في الزمنِ الذي كُتِبتْ فيهِ هذهِ القصيدةُ، وقدْ شبّهَ الشاعرُ عنْ طريقِ الاستعارةِ التمثيليةِ صورةَ نموِ الآمال حولَ الاحزانِ بصورة نموِ الأعنابِ والأشجارِ حولَ الجدولِ، والاستعارةُ التمثيليةُ هيَ (تركيبٌ استُعمِلَ في غير ما وضعَ لهُ لعلاقةِ المشابهةِ مع قرينةٍ مانعةٍ من إرادةِ المعنى الوضعي بحيثُ يكونُ كلٌّ من المشبّهِ والمشبّهِ به هيئةً منتزعةً من متعدّدٍ) (الهاشمي، ١٤٢٠ هـ - ١٩٩٩ م،ص ٣٥٨)، وقدْ حذفَ الشاعرُ الصورةَ التي تشكّلُها الآمالُ التي تحيطُ بالأحزانِ، وذكرَ الصورةَ التي تشكّلُها الجداولُ التي تنمو على جانبيها الأعنابُ والأشجارُ، لكيْ يُحدثَ في نفس حبيبتهِ ما يصبو إليهِ من أثرٍ عاطفي وجمالي، ولكيْ تمحوَ حبيبتُهُ فكرتَها الشرقيةَ عن النهايةِ السعيدةِ للحبّ بالزواجِ ممّنْ تحبُّهُ، وتُحِلَّ بدلاً من ذلكَ فكرةَ الحبِّ الذي تكمنُ لذّتُهُ في العذابِ والمعاناةِ المتولّدينِ من الأحزانِ العميقة التي تجري في جسدِ الشاعرِ وروحهِ كجريانِ ماءِ الجدولِ في الأرضِ، ليلوحَ في أُفقِ الوعي المُمكنِ للشاعرِ الأملُ في

واقعٍ اجتماعي يتيحُ للعشّاقِ التصريحَ بحبّهم، وبذلكَ يتحوّلُ الشعورُ بالألمِ إلى الشعورِ بالسعادةِ ؛ ممّا يجعلُ العشّاقَ يتلذّذونَ بعذابِ الحبّ وآلامهِ، وكأنّ نارَ الحبِّ التي يَكْتوونَ بها هيَ جنّتُهُمْ التي يشعرونَ فيها بالنعيمِ والسعادةِ، وقد انطلقَ الشاعرُ في إفهامِ حبيبتهِ رؤيتَهُ للحبِّ باستعمالهِ أسلوبَي التشبيهِ والاستعارةِ من المعرفةِ المشتركةِ المسبقةِ بجدولِ الماءِ الذي تنمو حولَهُ الأشجارُ والزروعُ، وهيَ معرفةٌ موجودةٌ في النماذجِ العقليةِ للمتخاطبينَ في العالم كلّهِ، وبذلكَ يكونُ الشاعرُ قدْ وظّفَ المعرفةَ العامةَ فيما أوردهُ منْ تشبيهٍ واستعارةٍ في هذا البيتِ الشعري .

ولا يتوقفُ سيلُ الأفكارِ الجديدة التي يريدُ الشاعرُ أنْ يوصلَها إلى حبيبتهِ، إذْ خاطبَها بقولهِ :

(هوَ هذهِ الأزماتُ تسحقُنا معاً فنموتُ نحنُ وتزهرُ الآمالُ)

(قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ١٩٩٩ م، ١ / ٤٩٢)

فقدْ أكملَ الشاعرُ في هذا البيتِ الفكرةَ التي عرضَها في البيتِ السابق عن معاناةِ العشّاقِ التي يرى الشاعرُ أنّها تؤدي إلى موتِهمْ، إذْ يسفرُ موتُهمْ عنْ ولادة غدٍ جديدٍ تَتحطّمُ فيهِ القيودُ الاجتماعيةُ التي تمنعُهمْ من الإفصاحِ عن مشاعرِهمْ من دونِ أيّة عوائق أو حواجز، ولكي ينقلَ الشاعرُ هذهِ الفكرةَ إلى حبيبتهِ استعملَ أسلوبَ المقابلة بينَ (فنموتُ نحنُ) و (وتُزهرُ الآمال)، وقدْ ربطَ الشاعرُ طرفَ المقابلةِ الثاني (وتُزهرُ الآمال) بطرفِها الأوّلِ (فنموتُ نحنُ)، فموتُ الشاعرِ وحبيبتهِ بسببِ معاناتِهما من القيودِ الاجتماعية والعذابِ الناجمِ عن حبّهما هوَ ولادةُ أملٍ جديدٍ تشرقُ فيهِ شمسُ الحريةِ التي كانتْ الموضوعَ الرئيسَ في كثيرٍ من قصائد نزار قباني التي كتبَها في المرأة وشؤونِها، وقدْ عبّرَ الشاعرُ عن ولادةِ هذا الأملِ في الاستعارةِ المكنيّةِ (وتُزهرُ الآمالُ)، إذْ شبّهَ الآمالَ بالنباتاتِ التي تُزهرُ، فذكرَ المستعارَ لهُ (المشبّه) وهوَ الآمالُ، وحذفَ المستعارَ منهُ (المشبّه بهِ) وهوَ النباتاتُ، وأشارَ إليهِ بشيءٍ من لوازمهِ وهو الفعلُ (تزهرُ)، وقد استثمرَ الشاعرُ في أسلوبَي المقابلةِ والاستعارةِ الواردينِ في هذا البيتِ الشعري المعرفةَ العالميةَ المشتركةَ بالموتِ والإزهارِ وما بينَهما من تضادٍّ، فالمعرفةُ المسبقةُ الموجودةُ في النماذجِ العقليةِ للناسِ تستدعي معنى الفناءِ في الموتِ في حينِ تستدعي هذهِ النماذجُ العقليةُ معنى الولادةِ والحياةِ في إزهارِ النباتاتِ، ممّا أسهمَ في توضيحِ مقاصدِ الشاعر التي أرادَ إيصالَها إلى حبيبتهِ محقّقاً بذلك الوظيفتينِ العاطفية والجمالية اللتينِ كانَ يتوخّاهما من استعمالهِ أسلوبَي المقابلةِ والاستعارةِ المكنيةِ في هذا البيتِ.

ويواصلُ الشاعرُ تعريفَهُ للحبِّ من منظورِهِ الخاصّ الذي يريدُ أنْ يرسّخَهُ في ذهنِ حبيبتِهِ، فالحبُّ غضَبٌ وهِياجٌ لأتفهِ الأسبابِ، وهوَ اليأسُ من الوصولِ إلى ما يُطفي جذوةَ المشاعرِ الجيّاشة، لأنّ إطفاءَ هذهِ المشاعرِ يعني من وجهةِ نظرِ الشاعرِ الحكمَ على الحبِّ بالموتِ، فضلاً عن ذلكَ يرى الشاعرُ أنّ الحبَّ هوَ الشكُّ الذي يتسرّبُ إلى الحبيبينِ، فيحطّم أعصابَهما لغيرةِ كلٍّ منهما على الآخرِ، وهوَ ما عبَّرَ عنهُ الشاعرُ بقولِهِ :

(هوَ أن نثورَ لأيّ شيءٍ تافهٍ هوَ يأسُنا هوَ شكُّنا القتّالُ)

(قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ١٩٩٩ م، ١ / ٤٩٢)

وقدْ أرادَ الشاعرُ التعبيرَ عن الأذى الكبيرِ الذي يُلْحِقُهُ الشكُّ بالمحبّينَ، فشبّهَ الشكَّ بالقاتلِ الذي يُنهي حياةَ الآخرينَ عن طريقِ الاستعارةِ المكنيّةِ، فذكرَ المستعارَ لهُ (المشبّه) وهوَ الشكُّ وحذفَ المستعارَ منهُ (المشبّه بهِ) وهوَ القاتلُ، وأشارَ إليهِ بشيءٍ من لوازمِهِ وهو صيغةُ المبالغةِ (قَتّال) التي جاءتْ صفةً للشكِّ، وقدْ ألحقَ الشاعرُ هذهِ الصفةَ بالشكِّ وأسندَها إليهِ، و يقعُ فعلُ القتلِ ضمنَ المعارفِ المشتركة العالميةِ التي تكتنزُها عقولُ الناسِ عن القاتلِ وما يُحدثُهُ منْ خرابٍ ودمارٍ وأذىً بإنهائهِ حياةَ الآخرينَ .

ويستمرُّ الشاعرُ في بيانِ مفهومِهِ للحبّ في خطابهِ الذي يُوجّهُهُ إلى حبيبتهِ بقولِهِ :

(هوَ هذهِ الكفُّ التي تغتالُنا ونقبّلُ الكفَّ التي تغتالُ)

(قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ١٩٩٩ م، ١ / ٤٩٣)

إذْ قدّمَ الشاعرُ فكرةً جديدةً تتجسّدُ في تشبيهِ الحبِّ بالكفِّ التي تؤذي العشّاقَ وتجعلُهمْ يموتونَ من شدّة المعاناةِ التي يعيشونَ فيها، وعلى الرغم من ذلكَ يسعى هؤلاءِ العشّاقُ وراءَ الحبّ الذي يقتلُهمْ شكّاً ويذيقُهمْ أصنافَ العذاب، ويقبّلونَ الكفَّ التي شبّهَ بها الشاعرُ الحبَّ، فالشاعرُ يريدُ أنْ يقولَ لحبيبتهِ إنّنا نُحبُّ الحبَّ القاتلَ ونعشقُهُ، على الرغمِ ممّا يُلحقُهُ بنا من ألمٍ وعذابٍ يَصلانِ بنا إلى الموتِ، وقدْ عملَ الشاعرُ على تقييدِ المشبّهِ بهِ وهوَ (الكفّ) بصفةِ القاتلِ المحبوبِ والمرغوبِ فيهِ، وهوَ أمرٌ لمْ يألفْهُ الناسُ إلّا في حالاتِ الحبِّ الجارفِ الذي يعمي القلوبَ ويستولي على العقولِ، وتعدّ الفكرةُ الجديدةُ التي أوردَها الشاعرُ في هذا البيتِ الشعري من المعارفِ الخاصّةِ بهِ، فهيَ نتاجُ خبرةٍ اكتسبَها الشاعرُ من تجاربهِ الكثيرةِ في الحياةِ، واستعمل الشاعرُ المجازَ المرسلَ للتعبيرِ عن قسوةِ الحبِّ

وجبروتهِ، فقدْ ذكرَ الشاعرُ الجزءَ وهوَ (الكفّ) وأرادَ الكلّ وهوَ (الإنسان القاتل) ؛ لأنَّ الكفَّ لا يمكنُها القيام بفعلِ الاغتيالِ من دونِ عقلٍ يفكّرُ وعينٍ ترى ورجلٍ تسعى، ففعلُ الاغتيال تشتركُ فيهِ كلُّ أعضاء الجسم وحواسِهِ، ولكنّ الشاعرَ ذكرَ الجزءَ (الكفّ) وأرادَ الإنسانَ القاتلَ كلَّهُ ؛ لأنّ (الكفّ) هيَ التي تحملُ السلاحَ الذي يتمُّ بهِ فعلُ الاغتيال، فهيَ الجزءُ الأهمّ في هذا الفعلِ، وقد استند الشاعرُ في اختيار لفظ (الكفّ) إلى ما افترضَهُ من وجودِ معرفةٍ مسبقةٍ في ذهنِ حبيبتهِ بأنّ الاغتيال غالباً ما يتمُّ بسلاحٍ يحملُهُ القاتلُ في كفّهِ، ثمّ كرّر الشاعرُ قولَهُ (الكفّ التي تغتالُ)، ليعزّزَ في ذهنِ حبيبتهِ فكرةَ الحبِّ القاتلِ الذي يتلذّذُ بهِ الشاعرُ على الرغمِ من عظمِ عذابِ الحبّ وقسوتهِ.

وممّا تقدّمَ يلحظُ البحثُ أنّ الشاعرَ وهو الحبيبُ الذي يخاطبُ حبيبتَهُ قدّمَ إليها رؤيتَهُ في الحبّ عن طريق إضافةِ معارفَ جديدةٍ ليستبدلَ بهذهِ المعارفِ رؤيتَها الشرقيةَ للحبّ، ويبدو أنّ الشاعرَ أرادَ أنْ يُعمّمَ معرفتَهُ بالحبّ، وكأنّهُ معلّمٌ في مدرسةِ الحبّ يريد أنْ يعطيَ تلميذتَهُ محاضرةً في مفهومِ الحبِّ من وجهةِ نظرهِ ؛ لذا أخذَ الشاعرُ يعرضُ أفكارَهُ الخاصّةَ في الحبّ بصورٍ أدبيةٍ رائعةٍ تحملُ الحبيبةَ على التأثّر بها عاطفياً وجمالياً، وقد بدأَ الشاعرُ أوّلَ الأبياتِ التي عرّفَ فيها الحبَّ بضمير الهاء المتّصل في (لكنّهُ) الذي يعودُ على الحبِّ، ثمّ كرّرَ في الأبياتِ اللاحقةِ استعمالَ الضميرِ (هوَ) للإحالةِ على الحبِّ، فهوَ أيْ الحبّ أنْ تظلّ على الأصابعِ رعشةٌ، وهوَ جدولُ الأحزانِ، وهوَ هذهِ الأزماتُ التي تسحقُنا معاً، وهوَ أنْ نثورَ لأيّ شيءٍ تافهٍ، وهوَ يأسُنا، وهوَ شكُّنا القتّالُ، وهوَ الكفُّ التي تغتالُنا، وبذلكَ يكونُ الشاعرُ قدْ رسَمَ أمامَ حبيبتهِ لوحةَ الحبّ الخاصةَ بهِ عن طريقِ المعارفِ التي تضمّنتْها الصورُ الشعريةُ التي جاءتْ بعدَ كلِّ استعمالٍ للضميرِ (هوَ)، لترى هذهِ الحبيبةُ هذهِ اللوحةَ بعينيهِ هوَ لا بعينيها هيَ، فتعرف سرَّ صمتهِ الذي جعلَها تنظرُ إليهِ كالتمثالِ، ممّا حدا بهِ إلى أنْ يَلتمسَها بألّا تُثخِنَ جراحَهُ وتعمّقَها بلومِها أيّاهُ على صمتهِ أمامَ جمالِها، فهوَ مجبرٌ على الصمتِ ؛ لأنّ القيود الاجتماعية تفرضُ عليهِ أنْ يصمتَ، وألّا يتفوّهَ بأيّةِ كلمةٍ يُعبّرُ بها عن إعجابهِ بجمالها وعن حبّهِ لها ؛ لذا خاطبها قائلاً :

(لا تجرحي التمثالَ في إحساسهِ فلكمْ بكى في صمتهِ تمثالُ)

(قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ١٩٩٩ م، ١ / ٤٩٣)

إنّ هذا البيتَ يجسّدُ حالةَ الصراع التي يعيشُها الحبيبُ بينَ رغبتهِ في البوحِ بحبّهِ وخوفهِ من التقاليدِ والقيمِ الاجتماعيةِ التي تمنعُهُ من ذلكَ، وقد شبّهَ الشاعر نفسَهُ بالتمثالِ على سبيلِ الاستعارةِ التصريحيةِ، وقدْ صرّحَ الشاعرُ بالمستعارِ منهُ وهوَ التمثال وحذفَ المستعارَ لهُ وهوَ الحبيبُ، وقدْ تماشى الشاعرُ في هذهِ الاستعارةِ معَ الاستعارةِ التصريحيةِ التي شبّهتْ فيها الحبيبةُ حبيبَها بالتمثالِ في صمتهِ، وهيَ الاستعارةُ التي جاءتْ بعدَ أنْ طلبتْ منهُ الحبيبةُ في البيتِ الأوّلِ من هذهِ القصيدةِ أنْ يقولَ لها كلاماً ناعماً، ولو كذباً، وها هوَ الشاعرُ يطلبُ منها بأسلوبِ النهي الذي خرجَ إلى الالتماسِ أنْ تتفهّمَ الأسبابَ التي جعلتْهُ يقفُ أمامَ جمالِها صامتاً ولا يتفوّهُ بأيّةِ كلمةٍ، وقدْ كرّرَ الشاعرُ هذهِ الاستعارةَ التصريحيةَ في قولهِ : (ولكمْ بكى في صمتهِ تمثالُ)، وتقديرُ الكلامِ : ولكمْ بكى الرجلُ الذي ترينَهُ صامتاً كالتمثالِ، إذْ حذفَ الشاعرُ المستعارَ لهُ (المشبّه) وهوَ الرجلُ الصامتُ وصرّحَ بالمستعارِ منهُ (المشبّه بهِ) وهوَ التمثالُ، وبذلكَ يكونُ الصمتُ هوَ سيّد الموقف، فلمْ يعدْ أمامَ الشاعرِ غيرُ البكاءِ الذي صارَ البديلَ الوحيدَ عن الكلامِ ؛ لأنّ الأعرافَ الاجتماعية لا تسمحُ لهُ بالخوضِ في أحاديثِ العشقِ والهوى، وعلى الرغمِ من الصراع المرير الذي يكتنفُ نفسَ الشاعرِ بزغَ فجرُ أملٍ وُلِدَ من رحمِ معاناتهِ من مجتمعٍ لا يعبأُ بحريةِ الإنسانِ في الحبّ والبوحِ بهِ، وإنْ بدا هذا الأملُ صغيراً كالبراعمِ الذي تنمو في أرضٍ غيرِ خصبةٍ، ولكنّ الشاعرَ يأملُ في أنْ يأتيَ يومٌ يدرُّ فيهِ الحجرُ الصغيرُ ماءً غزيراً فتتكوّن الجداولُ التي تسقي هذهِ البراعمَ، فتكبر وتصبح أشجاراً كثيفةً وكثيرةً تمتدُّ على جانبَيْ هذهِ الجداولِ، وتمتدُّ معَها ظلالُها التي تدلُّ على كثافةِ أغصانها وأوراقِها، وهوَ ما عَبّرَ عنهُ الشاعرُ في قولهِ :

(قدْ يُطْلِعُ الحَجَرُ الصغيرُ براعماً وتسيلُ منهُ جداولٌ وظلالُ)

(قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ١٩٩٩ م، ١ / ٤٩٣)

إذْ أرادَ الشاعرُ في هذا البيت الشعري أنْ يزيدَ من قناعةِ حبيبتهِ بإمكانيةِ تحقُّقِ الآمالِ في وجودِ مجتمعٍ ينعمُ فيهِ العشّاقُ بحريّة التعبيرِ عنْ حبّهم من دونِ قيودٍ اجتماعيةٍ يُمكنُها أنْ تمنعَهمْ من القيامِ بذلكَ، فشبّهَ الشاعرُ عن طريقِ الاستعارةِ التمثيليةِ صورةَ الآمالِ التي يمكنُ تحقيقُها في ظلّ مجتمعٍ انمازَ منْ وجهةِ نظرِ الشاعرِ بصلابةِ موقفهِ الرافضِ للحبّ أو البوحِ بهِ بصورةَ الحجرِ الصغيرِ الذي تنبتُ فيهِ البراعمُ وتنمو على الرغمِ منْ صلابتهِ، فتكبرُ البراعمُ وتصيرُ أشجاراً وارفةَ الظلّ بعدَ أنْ

يفيضَ الماءُ الغزيرُ من هذا الحجرِ الصغيرِ، وقدْ حذفَ الشاعرُ المستعار لهُ وهوَ صورةُ الآمال حولَ الجداولِ وذكرَ صورةَ الحجرِ الصغيرِ وما يُطلعُهُ منْ براعم .

فضلاً عمّا تقدّمَ استعملَ الشاعرُ المجازَ العقلي في رسمِ صورةِ سيلانِ الماءِ، إذْ قامَ بإسنادِ الفعل (يسيل) إلى (الجداول)، وهوَ فاعلٌ غيرُ حقيقي لهذا الفعلِ ؛ لأنّ الجدولَ وهوَ مفردُ جداول يعني المجرى أو الشقَّ الصغير الذي يجري فيهِ الماءُ، فالجدولُ لا يسيلُ وإنّما الذي يسيلُ هوَ الماءُ الذي يجري فيهِ، وبذلك يكونُ الماءُ الذي يجري في الجداولِ هوَ الفاعل الحقيقي للفعلِ (يسيل)، والعلاقةُ بينَ الماءِ والجدولِ هيَ علاقةٌ مكانيةٌ، ولأنّ الشاعرَ أرادَ أنْ يعبّرَ عن غزارةِ ماءِ الجدولِ أسندَ فعلَ السيلانِ إلى الجدولِ ؛ ممّا يوحي بامتلاءِ الجدول حتّى لا يَبِينُ من جانبيهِ شيءٌ للرائي، وكأنّ الجدولَ أي الشقّ الذي يكونُ فيه الماءُ هوَ الذي يسيلُ، وهذا المنظرُ مألوفٌ في البيئةِ التي يعيشُ فيها الشاعرُ، وهوَ ممّا يشتركُ في معرفتهِ هوَ وحبيبتُهُ ومَنْ يسكنونَ في بيئةٍ مشابهةٍ لبيئتِهما، وقدْ عزّزَ الشاعرُ صورةَ التفاؤل بالأملِ باستعارةِ سيلانِ الماءِ لانتشارِ الظلالِ على جانبَيْ الجداول، فتقديرُ قولِ الشاعرِ : (وتسيل منهُ جداول وظلال) هوَ تسيلُ جداولٌ وتسيلُ ظلالٌ أيْ وتنتشرُ ظلالٌ، ويمكنُ في ضوءِ هذا التقديرِ عدُّ هذهِ الاستعارةِ تصريحيةً، فالانتشارُ كالسيلانِ، إذْ ذُكِرَ المستعارَ منهُ (المشبّهُ بهِ) وهوَ الفعلُ (تسيلُ)، وحُذِفَ المستعارَ لهُ (المشبّه) وهوَ الفعلُ (تنتشرُ)، ويمكنُ أيضاً عدُّ هذهِ الاستعارةِ مكنيّةً إذا شُبِّهت الظلالُ بالماءِ، وذُكِرَ المستعارُ لهُ (المشبّهُ) وهوَ الظلالُ، وحُذِفَ المستعارُ منهُ (المشبّهُ بهِ) وهوَ الماءُ، وأُشيرَ إليهِ بشيءٍ من لوازمهِ وهو الفعلُ (يسيلُ)، فالظلالُ لا تسيلُ وإنّما الذي يسيلُ هوَ الماءُ، وممّا زادَ من بهاءِ هذهِ الصورةِ الشعريةِ ورونقِها استعمالُ الشاعرِ أسلوبَ الكنايةِ في لفظِ (الظلال) نفسهِ، إذْ يلزمُ مع وجودِ الظلالِ وجود الأشجارِ التي تكوّنُ هذهِ الظلالَ .

لقدْ وظّفَ الشاعرُ في استعمالهِ أساليبَ المجازِ العقلي والاستعارةِ والكنايةِ التي وردتْ في هذا البيتِ المعرفةَ المشتركةَ بكثرةِ الأشجار الوارفةِ الظلّ على جانبَيْ الجداولِ، وهي معرفةٌ تكتنزُها النماذجُ العقلية للمتخاطبينَ في العالمِ كلّهِ ؛ ممّا سهّلَ على الشاعرِ إفهامَ حبيبتهِ صورةَ الأملِ التي رسمَها في هذا البيتِ الشعري، على الرغم من قسوةِ القيودِ الاجتماعيةِ التي تمنعُهُ من التعبيرِ عنْ حبّهِ، وقدْ خاطبَ الشاعرُ حبيبتَهُ بأنّهُ ينطلقُ في حبّها من حزنهِ المتجذّر في أعماقِ نفسهِ الكئيبةِ، فالحبيبةُ التي يبحثُ عنها تحيطُها أسوارُ القيودِ الاجتماعيةِ، فلا يمكنهُ أنْ يراها، فضلاً عنْ أنّ المتبقّي من عمرهِ لنْ يُسعفَهُ

بالوصولِ إلى الحبيبةِ التي تَتمتّعُ بحريتِها في مجتمعٍ يخلو من الأعرافِ الاجتماعيةِ التي تمنعُ الشاعرَ من الوصولِ إلى الحبِّ الذي ينشدُهُ، وقدْ تجسّدَ هذا المعنى في مخاطبةِ الشاعرِ حبيبتَهُ بقولهِ :

(إنّي أحبُّكِ من خلال كآبتي وجهاً كوجهِ اللهِ ليس يُطالُ)

(قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ١٩٩٩ م، ١ / ٤٩٣)

إنّ الشاعرَ يرى أنّ الوصولَ إلى وجهِ الحبيبةِ التي ينشدُها محالٌ كاستحالةِ رؤيةِ وجهِ الله سبحانَهُ وتعالى، وعلى الرغمِ من الأملِ الصغيرِ الذي يرى الشاعر أنّهُ سينمو ويكبر في المستقبلِ يدركُ الشاعرُ أنّ هذا الأملَ الصغيرَ غيرُ قادرٍ على إخراجهِ من كآبتهِ الآنَ أو في المستقبلِ القريبِ، ولكي ينقلَ الشاعرُ هذا الإحساسَ إلى حبيبتهِ بأسلوبٍ بلاغي جميلٍ شبّهَ استحالةَ تحقّقِ حلمهِ برؤيةِ حبيبتهِ التي لا تقيّدُها الأعرافُ والتقاليدُ الاجتماعيةُ بأكثرِ الأمورِ استحالةً، وهوَ رؤيةُ وجهِ اللهِ عزَّ وجلَّ، وتقعُ المعرفةُ باستحالةِ رؤيةِ اللهِ سبحانَهُ وتعالى ضمنَ المعارفِ الدينيةِ المشتركةِ التي يؤمنُ بها الناسُ في العالمِ كلّهِ ؛ لذا عدَّها الشاعرُ من المعارفِ المُسبقةِ التي يُفترضُ وجودُها في ذهنِ حبيبتهِ، فبنى عليها تشبيهَ استحالةِ تحقُّقِ حلمِهِ باستحالةِ رؤيةِ اللهِ تعالى، وقدْ دفعَ هذا الإحساسُ الشاعرَ إلى أنْ يخاطبَ حبيبتَهُ بقولهِ في آخرِ بيتٍ من هذهِ القصيدةِ :

(حسبيْ وحسبُكِ أنْ تظلّي دائماً سرّاً يُمزّقُنيْ وليسَ يُقالُ)

(قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ١٩٩٩ م، ١ / ٤٩٣)

إذْ يدعو الشاعرُ حبيبتَهُ إلى أنْ تكتفيَ بأنْ يكونَ حبُّهُ لها داخلَ أسوارِ قلبهِ سرّاً لا يستطيعُ أنْ يصرّح بهِ لأحدٍ، وصراعاً داخلياً يُرهِقُ أعصابَهُ ويُتلفُها، وقدْ شبّهَ الشاعرُ هذا السرَّ على سبيلِ الاستعارةِ المكنيةِ بالسكّينِ التي تقطّعُ أوصالَ جسدهِ المُنهكِ من شدّةِ ما قاساهُ في الحبِّ من عذابٍ ومعاناةٍ، إذْ ذكرَ الشاعرُ المستعارَ لهُ (المشبّه) وهوَ السرُّ، وحذفَ المستعارَ منهُ (المشبّه بهِ) وهوَ السكّينُ، وأشارَ إليهِ بشيءٍ من لوازمهِ وهو الفعلُ (يمزّق) الذي أسندَهُ الشاعرُ إلى المستعارِ لهُ وهوَ السرُّ، ويشتركُ المتخاطبونَ في العالمِ كلّهِ في معرفةِ فعلِ التمزيقِ والأدواتِ التي تستعملُ فيهِ كالسكّين، فضلاً عن معرفةِ ما يُحدثُهُ فعلُ التمزيقِ من ضَررٍ بالغٍ في الشيءِ الذي يقعُ عليهِ أثرُ هذا الفعلِ، وقد افترضَ الشاعرُ وجودَ هذهِ المعرفةِ العامّةِ المشتركةِ في ذهنِ حبيبتهِ مُسبقاً، فوظّفَها في هذهِ الاستعارةِ المكنيّةِ التي وردتْ في آخرِ أبياتِ قصيدتِهِ (إلى تلميذة) .

الخاتمة :

بعدَ هذهِ الرحلةِ الماتعةِ في موضوعِ التوظيفِ البلاغي للمعرفةِ المشتركةِ في قصيدةِ (إلى تلميذة) للشاعرِ نزار قباني يمكنُ أنْ نستنتجَ ما يأتي :

١- إنّ المعرفةَ المشتركةَ لا تقتصرُ على تصوّرِ الأشياءِ والأفكار، بل تتعدّاهُ إلى المعرفةِ باللغةِ التي يتداولُها المتخاطبونَ في مجتمعٍ ما .

٢- وظّفَ الشاعرُ أسلوبَ التغريضِ في عنوانِ القصيدةِ (إلى تلميذة)، ليُشعرَ حبيبتَهُ بقصورِ خبرتِها في الحبِّ ؛ ممّا جعلَها تستعدُّ لتلقّي النصائحِ من حبيبِها الذي يكبرُها بسنواتٍ كثيرةٍ، وقدْ عزّزَ الشاعرُ هذا الشعورَ عندَ حبيبتهِ بتشبيهِهِ أيّاها في الحبّ بالطفلةِ التي لا تدركُ معنى الحياة .

٣- استعملَ الشاعرُ الأسلوبَ الحكيمَ في ردّهِ على حبيبتهِ التي طلبتْ منهُ أنْ يتغزّل بجمالِها ويصرّحَ بحبّها، فتجنّبَ تلبيةَ طلبها، بأن نقلَ الحديثَ إلى قلّةِ خبرتِها في الحبّ، ممهّداً بذلكَ الطريقَ أمامَهُ لينقلَ إليها خبرتَهُ التي اكتسبَها من التجاربِ الكثيرةِ التي مرَّ بها في حياتهِ.

٤- علّلَ الشاعرُ صمتَهُ أمامَ جمالِ حبيبتهِ وعدمَ بوحهِ بحبّها تعليلاً أدبياً طريفاً، إذْ حوّلَ صمتَهُ إلى جمالٍ روحي يقدّسُ بهِ جمالَها المادي.

٥- سهّلت المعرفةُ المشتركةُ على الشاعرِ عمليةَ إفهامِ حبيبتهِ رؤاهُ الخاصة في الحبِّ، إذْ إنّ الحبَّ عندَ الشاعرِ هوَ الإبحارُ من دونِ سفينةٍ، وهوَ ارتعاشُ الأصابعِ وارتجافُها قلقاً وتوتّراً، وهوَ جدولُ الأحزانِ، وهوَ الغضبُ لأسبابٍ تافهةٍ، وهوَ اليأسُ، وهوَ الشكُّ القتّالُ، وهوَ الكفُّ التي تقتلُ العشّاقَ وتغتالُهمْ .

٦- انمازَ الشاعرُ بمعرفةٍ خاصةٍ بالحبّ ولّدَتْها التجاربُ الكثيرةُ التي مرّ بها في حياتهِ، فصار كالمعلّمِ الذي يعمّمُ معرفتَهُ الخاصّةَ على تلاميذهِ بأسلوبٍ تعليمي يعرضُ فيهِ أفكارَهُ ؛ لذا كرّرَ الشاعرُ الضميرَ المنفصلَ (هوَ) الذي يعودُ على الحبِّ سبعَ مرّاتٍ، فضلاً عن ضميرِ الهاءِ المتّصلِ في (لكنّهُ)، لينقلَ معرفتَهُ الخاصةَ بالحبّ إلى حبيبتهِ التي وصفَها بالتلميذةِ في مدرسةِ الحبِّ النزارية .

٧- كانَ للأساليبِ البلاغيةِ التي استعملَها الشاعرُ في هذهِ القصيدةِ أثرٌ كبيرٌ في بيانِ مقاصدِهِ، لأنَّ هذهِ الأساليبَ تستندُ في محتواها الدلالي إلى المعارفِ المشتركةِ المُسبقةِ والضمنيةِ العالميةِ أو المحليةِ، ممّا سهّلَ على حبيبةِ الشاعرِ فهمَ مقاصدهِ التي تضمّنتْها هذهِ الأساليبُ البلاغيةُ.

٨- احتلّ أسلوبا الاستعارةِ والتشبيه الحيّزَ الأكبرَ من المساحةِ التي شغلَها استعمالُ الشاعرِ للأساليبِ البلاغيةِ في هذهِ القصيدةِ، فضلاً عنْ ورودِ أساليبَ بلاغيةٍ أخرى كالمجازِ المُرسلِ والمجازِ العقلي والكنايةِ والمقابلةِ .

المصادر العربية :

١. الجرجاني، عبد القاهر (ت ٤٧١ هـ)، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح : محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت – لبنان، ١٤٠٤ هـ – ١٩٨٤ م.

٢. حمداوي، جميل، التداوليات وتحليل الخطاب، ط ١، شبكة الألوكة، www.alukah.net، 2015 م .

٣. روبول، آن، وموشلار، جاك، تداولية الخطاب : من تأويل الملفوظ إلى تأويل الخطاب، تر : لحسن بوتكلاي، ط ١، دار كنوز المعرفة، عمّان، ١٤٤١ هـ – ٢٠٢٠ م .

٤. السكّاكي، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر (ت ٦٢٦ هـ)، ضبط وتعليق : نعيم زرزور، ط٢، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ١٤٠٧ هـ – ١٩٨٧ م .

٥. شارودو، باتريك، ومنغنو، دومينيك، وآخرون، معجم تحليل الخطاب، تر : عبد القادر المهيري، وحمّادي صمّود، المركز الوطني للترجمة، دار سيناترا، تونس، ٢٠٠٨ م .

٦. الشهري، عبد الهادي بن ظافر، استراتيجيات الخطاب : مقاربة لغوية تداولية، ط ١، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت – لبنان، ٢٠٠٤ م .

٧. عبد الرزاق، حسن إسماعيل، البلاغة الصافية في المعاني والبيان والبديع،، ط ١، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، مصر، ٢٠٠٦ م .

٨. عبد المطلب، محمد، البلاغة العربية : قراءة أخرى، ط ١، الشركة العالمية للنشر – لونجمان، مصر، مكتبة لبنان – ناشرون، بيروت – لبنان،، ١٩٩٧ م .

٩. قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ٢، منشورات نزار قباني، بيروت – لبنان، ١٩٩٩ م .

١٠. قباني ، نزار ، الأعمال النثرية الكاملة ، ط ٢ ، منشورات نزار قباني ، بيروت – لبنان ، ١٩٩٩ م .

١١. مطلوب، أحمد، معجم المصطلحات البلاغية وتطوّرها، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت – لبنان، ٢٠٠٧ م .

١٢. المفلح، عبد الله بن محمّد، من تحليل الخطاب إلى بناء الخطاب : رؤية في توظيف اللغة أداة للتغيير والتطوير، دار كنوز المعرفة، الأردن، ١٤٣٨ هـ – ٢٠١٧ م .

١٣. الهاشمي، أحمد، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ط ١، تح : محمّد التونجي، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، ١٤٢٠ هـ – ١٩٩٩ م .

١٤. يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي : الزمن – السرد – التبئير، ط ٣، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الدار البيضاء :، ١٩٩٧ م .

Foreign Sources :

1. Teun A. Van , Dijk , Discourse and Context : A sociocognitive approach, 1st. ed, Cambridge University Press , Cambridge – UK , United States of America , 2008 AD.

Arabic Sources :

1. Al-Jurjani, Abdul Qaher (D. 471 AH), Evidence of the Miracle in the Science of Semantics, trans. Muhammad Rashid Reda, Dar Al-Ma'rifah, Beirut - Lebanon, 1404 AH - 1984 AD.
2. Al-Sakaki, Abu Ya'qub Yusuf bin Abi Bakr (d. 626 AH), edited and commented by: Na'im Zarzur, 2nd ed., Dar Al-Kutub Al- Ilmiyyah, Beirut - Lebanon, 1407 AH - 1987 AD.
3. Al-Shahri, Abdul Hadi bin Dhafer, Discourse Strategies: A Pragmatic Linguistic Approach, 1st ed., Dar Al-Kitab Al-Jadeed ,Al-Muttahida, Beirut - Lebanon, 2004 AD.
4. Al-Mufleh, Abdullah bin Muhammad, From Discourse Analysis to Discourse Construction: A Vision in the Use of Language as a Tool for Change and Development, Dar Kunuz Al-Ma'rifah, Jordan, 1438 AH - 2017 AD.
5. Al-Hashemi, Ahmed, Jewels of Eloquence in Meanings, Rhetoric and Badi', 1st ed., trans.: Muhammad Al-Tunji Al-Maaref Foundation for Printing and Publishing, Beirut - Lebanon, 1420 AH - 1999 AD.
6. Abdul Razzaq, Hassan Ismail, Pure Eloquence in Meanings , Rhetoric and Badi', 1st ed., Al-Azhar Library for Heritage, Cairo, Egypt, 2006 AD.

7. Abdul Muttalib, Muhammad, Arabic Rhetoric: Another Reading,1st ed., International Publishing Company, Longman, Egypt , Lebanon Library - Publishers, Beirut - Lebanon, 1997 AD.
8. Charaud, Patrick, and Mengnu, Dominic, and others, Dictionary of Discourse Analysis, trans.: Abdul Qader Al-Mahri, and Hammadi Samoud, National Center for Translation, Dar Sinatara, Tunis, 2008 AD.
9. Hamdawi, Jamil, Pragmatics and Discourse Analysis, 1st ed., Al- Alokah Network, www.alukah.net, 2015 AD.
10. Qabbani, Nizar, Complete Poetic Works, 2nd ed., Nizar Qabbani Publications, Beirut - Lebanon, 1999AD.
11. Qabbani, Nizar, Complete Prose Works, 2nd ed., Nizar Qabbani Publications, Beirut - Lebanon, 1999AD.
12. Matloub, Ahmad, Dictionary of Rhetorical Terms and Their Development, Lebanon Library Publishers, Beirut- Lebanon, 2007AD.
13. Robol, Anne, and Muschlar, Jacques, Discourse Pragmatics: From Interpretation of the Utterance to Interpretation of the Discourse,، Trans.: Lahcen Boutklai, 1st ed., Dar Kunuz Al-Ma'rifa, Amman, 1441 AH - 2020 AD.
14. Yaqtin, Saeed, Analysis of the Narrative Discourse: Time – Narration -Focalization, 3rd ed., Arab Cultural Center for Printing, Publishing and Distribution, Beirut, Casablanca: 1997AD.