

## شهريار في شعر نزار قبّاني: دراسة في أسلوبية الانزياح

هلال وليد طه\*

## الملخص:

تتمحور الدراسة حول قضية "الانزياح" كأسلوبٍ سيميائيٍ يشير إلى التجربة الثقافية التي اتخذها الشاعر نزار قبّاني في سبيل إظهار تجربته الفكرية التي استهدفت في جوانب عديدة من شعره المرأة التي ظلّمها المجتمع الذكوري، والذي أشار إليه قبّاني بالأيقونة "الشهريارة" إلا أنه في عينات عديدة من دواوينه الشعرية، قدّم انزياحًا مزدوجًا لهذه الشخصية التي ما إن ترد في الذهن حتى يخطر، من جهة، موضوع "قتل النساء" لتتحول في شعر قبّاني إلى شخصية تدمع وتثير شفقة القارئ. لكن من جهة أخرى، يراها القارئ في كفة والشاعر في كفة أخرى يرفض أن يتماهى معها حتى يصدّها ويتخذ موقفًا حازمًا منها.

وظّفت الدراسة أسلوب التكرار والاتفات للارتباط المتوقّر بينهما. فالتكرار هو تعدّد في الانتقال من ضمير إلى آخر. إضافة إلى ذلك، تمّ التطرق إلى الصورة الفنية التي وظّفها قبّاني، لدرجة أن قيل: "لو سقطت ورقة من نزار قبّاني في الأوتوبيس، وعلّمها كتابة غير موقّعة منه، لحملها أول راكب يلتقطها إلى منزله"<sup>1</sup>، في إشارة إلى خصوصية لغته التي جاءت نتيجة تراكم ثقافته التراثية التي التقت بالحدائث الغربية، فأنتجت شاعرًا يملك خصوصية شعرية يُعرف من خلالها، تتخذ منه الدراسات الأكاديمية مادة غنية للبحث في جوانب عدّة، وليس -كما يعتقد بعض الباحثين اليوم- أنّ قبّاني يستمتع به المراهقون فقط.

\* المدرسة الثانوية الشاملة- عرعر النقاب.

<sup>1</sup> قبّاني 2005، 7/ 604.

## 1. تقديم

اعتمدت الدراسة أسلوب الانزياح منهجًا للبحث، وذلك من خلال تتبع السياقات الشعريّة التي وُظفت فيها شخصية "شهريار" في شعر نزار قبّاني. وقد اتخذت من التكرار والالتفات والصورة الفنيّة تقنيّاتٍ أسلوبية تكشف من خلالها عن دلالات معيّنة هي حصيلة نظرة الشّاعر إلى "شهريار" فنًا ومضمونًا.

وقد وُظفت هذه التقنيّات لتحدّد العلاقة القائمة بين الشّاعر وشخصية "شهريار"؛ أهي حالة تماهٍ أم انفصام؟ وهي تلك التي أسّس لها الباحث جريس خوري (1972-) في مقالته نزار قبّاني وشهريار بين التّماهي والانفصام<sup>2</sup>. فإذا تمّ الوصول إلى نفس النتيجة، فقد تمّ التأكيد عليها، لكن بمنهجٍ بحثيٍّ مختلف عمّا انتهجه خوري. وأمّا إذا تناقضت الدّراسات، فذلك سيخلق نقاشًا من شأنه أن يطوّر في علاقة الأدب مع النّقد. وهذا النّقاش هو هدف الدّراسات الأكاديميّة بشكل عام.

## 2. القسم النظريّ

## 2.1. ألف ليلة وليلة في النّقد العربيّ

لم يتعامل النّقد الأدبيّ الكلاسيكيّ، ولا النّقد في القرون الوسطى مع الليالي العربيّة بشكل يتلاءم مع كونها جنسًا أدبيًّا راقياً<sup>3</sup> لحكايتيه<sup>4</sup> التي أثارت دهشة المستمع فقط<sup>5</sup>. لكنّ الدّراسات المعاصرة تبنت بحوثًا أكاديميّة حولها<sup>6</sup>، لتأثر الأدب الحديث بها، فشكّلت موتيفات (motive)

<sup>2</sup> Khoury 2006, 26- 30.

<sup>3</sup> يُنظر: ابن النّديم دت، 300: التّوحيديّ 1939، 1/ 23؛ الجاحظ 1991، 2/ 191-192؛ القليوبي 1323هـ، 56.

<sup>4</sup> Gerhardt 1963, 416- 418; Pinoult 1992, 82- 147.

<sup>5</sup> الموسوي 1981، 36.

<sup>6</sup> يُنظر: الزّيات دت، 53- 54.

ساهمت في بناء النصّ الشعري وطوّرتّه، ومن هذه الموتيفات التي وظّفها الأدب العربي الحديث في بعض عيّناته تمثّلت بشخصيّة "شهريار".

## 2.2. شهريار<sup>7</sup>

تكاد هذه الشّخصيّة لا تظهر في النّصوص العربيّة المعاصرة<sup>8</sup>. والأمر مردود، بتقديري، إلى الاتّجاهات النّسويّة التي طغت في كلّ المجالات بعد الحرب العالميّة الثّانية.

تدور -لا بل ترتبط- حياة وشخصيّة "شهريار" باختصار شديد بين نوعين من النّساء: الأولى هي زوجته الخائنة التي أدخلته في دائرة الانتقام (الجنس والقتل) فغاب فيها حتّى تمثّلت أمامه "شهرزاد":

### فحولة الذّكر < خيانة الأنثى

والمرأة الثّانية هي "شهرزاد" التي أخرجته من تلك الغيبوبة إلى دائرة الشّعور، التي عملت عليها من خلال امتلاكها لسلطة اللّغة حيث جمعت بين المتناقضات، ووحدت المستحيلات<sup>9</sup>. وقد امتلكت سلطان النصّ الذي تمثّل بسرد القصص مفتوحة النّهيات، لتسيطر على ذهنه بإشغاله في التّفكير المستمرّ في نهايات قصصها المتنوّعة لغاية اللّيلة الثّالية.

<sup>7</sup> اقرأ قصّة شهريار من كتاب اللّيلي: عبد الصّادق 2012، 7-8.

<sup>8</sup> يعرض 2006، 13-14 Khoury أسباب ظهور شخصيّة "شهرزاد" بكثافة في الشّعور العربي الحديث، لتمثّل هذه الأسباب بشكل غير مباشر العوامل التي أدت إلى تجاهل شخصيّة "شهريار" تقريباً.

<sup>9</sup> تمثّل قصّة الفتاة التي خطفها العفريت في ليلة زفافها لرجلها حيث قامت بخيانتها مع خمسة وسبعين رجلاً إضافة إلى شهريار وشاه زمان وفاءً للرجل الذي كان من المفروض أن تزفّ إليه. فالخيانة والوفاء فعلاّن متناقضان، لكنهما جاءا في صورة واحدة تُكمل الواحدة منها الأخرى:

وفاء للرجل ← خيانة العفريت

بهذا، تكون "شهرزاد" معالجة نفسية<sup>10</sup> تقوم بالعلاج من خلال الأدب<sup>11</sup>. فقد تمّ علاج "شهریار" عن طريق خيالها "السّابح" في متنوع الثقافات.

### 3. منهجية البحث: أسلوبية الانزياح

3.1. لغة: هو المصدر القياسي للفعل الثلاثي المزيد "انزاح". ويأتي على الوزن الصّري "انفعل". وهذا الوزن يشير إلى حدوث الفعل ذاتياً دونما تأثير من عامل خارجي<sup>12</sup>. لذلك فحدث "الانزياح" عن الغاية يحدث دون تدخل خارجي، لربّما عامل نفسي ذاتي عند المؤلّف، إذا كان الحديث عن الأدب.

3.2. اصطلاحاً: هو انحراف معنى الكلام عن نسقه المعجمي أو تركيبه المألوف لغاية أدبية يُراد بها الفصاحة؛ سواءً كان هذه الانحراف نحوياً أم إملائيّاً<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> يُنظر: الغدّامي 2006، 57.

<sup>11</sup> تحدّثت الشاعرة الجزائرية مستغاني دت: 28 عن صديقتها الدكتورة هنادي ربي مديرة مكتب الإرادة للاستشارات والأبحاث النفسية في دبي، التي كانت تعالج مرضاها النفسيتين من خلال كتابات مستغاني. إضافة إلى ذلك، فقد تحدّثت عن روايتها فوضى الحواس تُباع في صيدلية في شارع الحمراء مع كتب الحمية وعلاج السّكري وأمراض الشرايين والقلب، دلالة على القوّة العلاجية للكتب على النفس. واعتبرت أنّ العلاج بالقراءة الانتقائية يُعدّ من أحد طرق العلاج النفسي، ثمّ برهنت على كلامها من خلال كتاب صدر في باريس يضمّ مئة عنوان لرواية عالمية مقسّمة حسب احتياجات كلّ حالة نفسية يمرّ بها القارئ؛ ذلك أنّ كلّ قراءة كتاب في غير الطّرف النفسي الموافق له قد يكون فيه أذىً نفسياً يعادل تناول القارئ أدوية مضرّة بصحّته. وللإستزادة في موضوع العلاج من خلال القراءة أو البيبليوثراپيا: خليفة، 2000.

<sup>12</sup> يُنظر: السّامرائي 2000، 83-84.

<sup>13</sup> في قصيدة أنا يوسف يا أبي للشاعر محمود درويش، من مجموعته وردّ أقلّ يلاحظ أنّه قام بتنونين اسم ممنوع من الصّرف. وكذلك، قام بكتابة "هم" بهذه الطّريقة "هُمو". لا يمكن ربط هذه "الأخطاء" المقصودة فقط بملائمتها للوزن الشّعري أو ما شابه ذلك من تقنيّات الكتابة، بل يدور الحديث هنا عن إبداع في طريقة خدمة المضمون من خلال تقنيّة الانزياح النّحويّ والإملائيّ. كما يعالج طه دت، 87-100 قضية

تمثل الصّورة الفنّیة أنموذجًا للانزیاح حیث یتّم من خلالها الابتعاد عن المعنی المعجمی للوصول إلى دلالة یقصدھا المؤلف. فالقول (کثیر رماد القدر) لن یكون له معنی فی المعاجم اللّغویة، إلاّ أنّه أنفق -مجازيًا- إلى کون الشّخص، الّذی کثر الرّماد تحت قدره، مضیافًا<sup>14</sup>. وهذا من شأنه أن یساهم فی اتّساع المعنی وإثرائه.

ویعبّر التّکرار عن إیقاع موسیقیّ یؤثر فی المتلقی من خلال تنوّع الجرس الموسیقیّ النّاتج، بالضرّورة، عن تنوّع الانزیاحات الصّوتیة المنعکسة عن تکرار الحرف الواحد أو الحركة الإعرابیة الواحدة أكثر من الحدّ الطّبیعی، ممّا یشیر إلى مدلولات تمثّل نفسیة المؤلف. فینتج عن تلك الانفعالات تکرار کلمة ما داخل النّصّ تدلّ علی ما فی داخل المؤلف<sup>15</sup>.

كما أنّ الالتفات أيضًا یشکّل انزیاحًا أدبیًا، کونه یضللّ ذهن المتلقی، فتلتبس علیه الأمور لتدخله فی حیرة من أمره. فتؤدّي إلى انزیاحه عن الغایة المنشودة بسبب تعدّد الانتقالات بین الضّمائر؛ من ضمیر إلى آخر<sup>16</sup>، کالتحوّل من الغائب إلى المخاطب مثلًا فی نفس السّیاق.

---

الانزیاح فی قصیة آیوب الجلیلی یعود إلى الورد للشّاعر فهد أبو خضرة حیث یحوی نصّه علی مواضع انزاح فیها الشّاعر عن مضمونه فی النّصّ الأصلي، کظهور شخصیة حارس البئر الّتی لا ذکر لها فی النّصوص الدّینیة والتّراثیة. وكذلك انزاح أبو خضرة عن دور الزّوجة المذکور فی الکتب الدّینیة کدور سلی یتّملّ بالتمرد علی قدر الله بعد أن ابتلاه الله، إلاّ أنّها ظهرت فی نصّ أبو خضرة تحاول بذل کلّ جهد من أجل شفائه من البلاء.

<sup>14</sup> ینظر: الجرجانی 2007، 268.

<sup>15</sup> ینظر: درو 1961، 29، مصلوح 1984، 60.

<sup>16</sup> ینظر: محمّد 1999، 102-103؛ سلیمان 1990، 229.

## 4. القسم التّطبيقي: شهريار في شعر نزار

## 4.1. الخطّ الشّهرياريّ منذ السّتينات لغاية التّسعينات

أحد الألقاب التي أطلقّت على قبّاني هو الشّهرياريّة<sup>17</sup> التي ظهر أثرها في مجموعة القصائد التي نظمها منذ السّتينات حتّى التّسعينات من حياته الشّعريّة<sup>18</sup>، والتي تركزت فيها لفظ "شهريار". والحديث عن التّكرار كأسلوبية تعكس تقنيّة الانزياح، هو حديث عن أمر شغل بال الشّاعر كثيرًا نتيجة تفكيره بقضيّة ما وجدَ بينها وبين شهريار، كظاهرة، شيئًا مشتركًا، فاتّخذه معادلًا موضوعيًا لشعره. ستفحص الدّراسة في دور تقنيّتي: التّكرار والالتفات في إظهار انفصام الشّاعر عن شخصيّة "شهريار"<sup>19</sup>.

## 4.1.1. شهريار في فترة السّتينات والسّبعينات

تمثّل قصيدة دموع شهريار<sup>20</sup> من خلال عنوانها، بشكلٍ أوّلٍ، الانزياح الدّلالي لصورة شهريار التي عُرضت في أدبيّات ألف ليلة وليلة. تلك الشّخصيّة التي مثّلت السّلطة القامعة لجنس النّساء بطريقة وحشيّة بحتة حين كان يمارس الجنس مع المرأة مساءً، ويذبحها صباحًا. وقد برّر قبّاني هذا الفعل من خلال استغلال الانزياح في اللفظ "ذبح" من معناه الحقيقي إلى

<sup>17</sup> شاهد الدّقيقة 28: <https://www.youtube.com/watch>.

<sup>18</sup> يُنظر: دموع شهريار- الرّسم بالكلمات (1966)، المقطع (87) من ديوان مئة رسالة حبّ (1970)، على باب شهريار- الأوراق السّريّة لشاعر قرمطيّ (1988)، سيأتي نهار- هل تسمعين صهيل أحزاني (1991)، البيان الأخير من الملك شهريار- تنويعات نزارية على مقام العشق (1996) وقصيدة "صانع النّساء" - خمسون عامًا في مديح النّساء.

<sup>19</sup> تناول Khoury 2006, 26- 30 قضيّة الانفصام بين شخص الشّاعر قبّاني وشخصيّة "شهريار" من خلال تتبع هذه الشّخصيّة "الظّاهرة" في عدد من قصائده. وهذه الدّراسة ستقوم ببحث هذه القضيّة استنادًا إلى التّكرار والالتفات والصّورة الفنّيّة الموظّفة في بعض عيّنات من شعر قبّاني المشار إليها في الهامش (18).

<sup>20</sup> قبّاني 2005، 1/ 263-264.

المجازي حيث أنّ شهريار ذبح الجهل والرتابة في المرأة، كما أُسلف سابقاً، وليس المرأة كإنسان<sup>21</sup>، حين قال:

"لو تعرفينَ مرّةً..

بشاعة الإحساس بالدّوارِ [..]

حينَ التّهودِ كلّها..

تدقّ في رتابةِ كساعة الجدارِ [..]

فحين ألف امرأة..

ينمّنُ في جوارِي..

أحسنَ أن لا أحدٌ..

ينامُ في جوارِي.."<sup>22</sup>

ظهرت هذه الشّخصيّة في دموع شهريار التي تمثّل فترة السّتينات تحديداً أنّها شخصيّة تذرف الدّموع، وقد كان التّركيز على الدّموع ليأتي لفظ "شهريار" مضافاً إلى المبتدأ، مشكّلاً نوعاً من الدهشة لدى المتلقّي نتيجة هذا التّركيب الدّلالي الذي كوّن صورة ذات علاقة فيها غرابة، لأنّ شهريار في التّراث الأدبيّ بعيدٌ كلّ البعد عن سمات الضّعف والانكسار، فقدّم الشّاعر من خلال انكسار المألوف أو الانزياح عنه صورةً كنايةً جديدة تمثّل هواناً من لا يُعرف عنه الهوان.

إنّ تحطيم شخصيّة شهريار التّراثيّة بهذه الصّورة حيث أضافها إلى الدّموع والأحزان والمأساة يشير إلى أنّ قباني شاعر متمرّد- لا ثائر- يؤسّس رؤيته على تحطيم ما يرفض من التّراث. وقد عبّر عن رفضه من خلال تصديده لهذه الشّخصيّة. فقد وضعها في كفة ووقف هو في كفة أخرى منفصلاً عنها، ليبني موقفاً مضاداً منها دائماً. ولو كان ثائراً، لتماهى معها

<sup>21</sup> يُنظر الرابط في الهامش (17).

<sup>22</sup> قباني 2005، 1/ 264.

واتخذها قناعاً له ينقل من خلالها موقفه الذي يدعو إلى حرية المرأة من الفكر الذكوري المتمثل بشهريار التراثي.

يوهم المقطع أعلاه المتلقي بأن الشاعر يتكلم بلسان شهريار حتى ليظن أن شهريار متماهاً مع الشاعر، متخذاً منه قناعاً له. لكن مطلع القصيدة يوقف هذه الفكرة الفنية في ذهن المتلقي، ليجعلها منذ البداية حالة انفصام تامة. وهذا يدل على ضعف فني من جانب الشاعر. فحتى لو أراد أن تظهر الشخصية منفصمة عن الشاعر، كان الأجدر به أن يكشف ذلك في نهاية المقطع أو نهاية القصيدة ليكسر أفق توقع المتلقي على الأقل، لا أن يعلن انفصامه عنها منذ البداية:

"ما دُمت، يا صديقتي، قانعةً

بأنني وريثُ شهريار"<sup>23</sup>.

فياء المتكلمة التي تمثل الشاعر الذي ورث، وفق قناعة صديقته، أمراً عن شهريار، وهذا الأمر هو ظاهرة الشهريارية التي تمثلت بقتل النساء بعد ممارسة الجنس معهن. فذنبُ الشاعر أنه كان جزءاً من سلالة شهريار، فلا شك أنه صار جزءاً من الظاهرة نفسها، وقد تطورت هذه الورثة إلى تهمة في المقطع السابع والثمانين من ديوان مئة رسالة حب:

"أنا متهمٌ بالشهريارية

من أصدقائي..

ومن أعدائي..

متهمٌ بالشهريارية [..]

يتهمونني أيضاً.. بالرجسية..

وبالسادية"<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> قباني 2005، 1 / 263.

<sup>24</sup> ن.م.، 2 / 552.



لقد تکررت فيه مرتین، مؤکدًا من خلال التّکرار على أنّ الاتّهام جاء من الصّديق قبل العدو، فصجبت تلك التّهمة اتّهامات أخرى بالترجسية والسّاديّة، وذلك كنايةً عن شهریار الذي تسيّد المرأة، وذبحها ليثبت وجوده. لذلك يعبر عن خيبته من كلّ حوار مع هذه الصّديقة في هذا الشّأن، وقد أكّد على ذلك من خلال تکراره للاستفهام الاستنكاريّ "ما قيمة الحوار؟" فكأنّه كرّر نفيّ أيّة قيمة لحوار يمكن أن يُدار بينه وبينها بسبب تلك القناعة الّتي عبّر عنها بإسميّة الجملة (وريث) فجاءت أكثر تأكيدًا وثباتًا من (ورثت) فهي أكثر ارتباطًا أيضًا بالقناعة الّتي تمتاز، بشكل أو بآخر، بالثّبات والرّسوخ الفكري، فكانت نتيجة ذلك:

"لا أحد يفهمني.."

لا أحد يفهم ما مأساة شهریار<sup>25</sup>.

يأتي التّکرار في "لا- النّافية واسمها" دلالةً على معاناة الشّاعر لأنّ أحدًا لم يستوعب فعل شهریار الّذي اعتُبر جرمًا خطيئًا، وكأنّه بالتّالي قام بتکرار فعل شهریار ذاته. وهو يريد أن يبرّر ذلك من خلال أسلوبية التّکرار. وقد استدلّ عن هذه المعاناة من خلال توظيفه للالتفات؛ فانتقل من ضمير المتكلم إلى الغائب ليربط بين معاناته ومأساة شهریار المورّث، ممّا يدلّ على انتقال فعل شهریار إلى الشّاعر نفسه.

وقد وظّف الالتفات من الغائب المقدّر في الفعل (يفهم) إلى المخاطبة (تفهمين) بعد أن خيبّ أمله "العام" في استيعاب حقيقة فعل شهریار، ازداد حسرةً كون صديقه الّتي تمثّل الطّرف "الخاصّ" والّتي يجب أن تكون أشدّ النّاس فهمًا له، لكنّها لم تستوعب ذلك الفعل. فتظهر هذه الحسرة من خلال تکرار "لن تفهمي" في قوله:

"لن تفهميني أبدًا.."

لن تفهمي أحزان شهریار..<sup>26</sup>

<sup>25</sup> قبّاني 2005، 1 / 263.

<sup>26</sup> ن.م.، 1 / 264.

فلم يقل أفعال شهريار، لأنّ حزنه ومأساته، بالنسبة له، سبب فعله. وقد شكّل الالتفات بين المتكلم (تفهيمي) والغائب (تفهيمي) معادلة بين الشاعر وشهريار ليدلّ على أنّ الشاعر ورث فعلاً ممارسة شهريار. وفي المقطع السابع والثمانين من ديوان مئة رسالة حبّ فإنّ الالتفات غير متوقّر بشكل كبير وبارز حيث ضمير المتكلم الـ "أنا" مسيطر على جوّ المقطع الذي يتواءم مع سيادة الشّهرياريّة عليه، فهذا المصدر الصنّاعي يدلّ على أنّ الشاعر يصنع الممارسات التي مارسها شهريار، لدرجة أنّه يوهّم المتلقّي بأنّه على مشارف التّماهي معه.

لكن في آخر المقطع ذاته، ينفي الشاعر أنّ يكون تلميذاً لشهريار بعد أن حوكم وأدين بحيازة أكثر من امرأة واحدة كنايةً مبطنّة عن شخصيّة شهريار كثير المزواج. بالتالي، فإنّ الالتفات الذي يشير إلى العدول من المتكلم (إنّي، لست) إلى الغائب (شهريار = هو) يدلّ على حالة الانفصام التامّ بينه وبين شهريار، فأشار، من خلال ذلك، إلى عدميّة التّماهي بين الشّخصيّتين، ويؤكد هذا الأمر إعلانه الكنائيّ الصريح:

"أريد أن أقول.."

ولو لمرة واحدة

إنّي لست تلميذاً لشهريار"<sup>27</sup>

يعطّل الشاعر الالتفات مدّة طويلةً حيث تبقي الـ "أنا" الشاعر بارزة إلى أن يلتفت في التّهاية إلى شهريار، ليعلن بشكل واضح أنّه لم يمارس أفعال شهريار التي نُظر إليها أنّها جاءت من خلال تتلمذه على يده. فيأتي هذا الإعلان بالنّفي حادّاً بعد نبرة عاطفيّة تجاه شهريار جلبت تعاطف المتلقّي تجاهها بعد أن كان ذات المتلقّي يشير إليها بالوحشيّة والغطرسة.

لقد حضرت "شهرزاد" في قصيدة جمال عبد الناصر<sup>28</sup> لتدلّ على حضور شهريار من

وراء السّطور:

<sup>27</sup> قبّاني 2005، 2 / 554.

<sup>28</sup> لم يظهر لهذه القصيدة التي يستهلّ الشاعر مطلعها بـ "قتلناك.. يا آخر الأنبياء" سنة إصدار، علماً أنّها نُشرت ضمن متفرقات، ولم تُوطّر في ديوان معيّن. فكان لزاماً معرفة سنة إصدارها حتّى يمكن ضمّها إلى

## "كلّ الأساطیر ماتت"

بموتك، وانتحرت شهرزاد...<sup>29</sup>

وفیما انزاح الشّاعر عن قیمة شهریار الأصلی، فأفرغه من محتواه التّراثی لیکون فی قالب جدید لشخصیة "جمال عبد النّاصر" الّذی وصفه الشّاعر بأخر الأنبیاء والکتاب الجمیل وجبل الکبریاء.. فحال شهریار السّفاح إلى بطل قومیّ علی لسان الشّاعر. وقد دلّ الالتفات فی هذین السّطرن دلالة کبیرة حین عدلّ عن ضمیر الغائب "هی= الأساطیر" إلى المخاطب "أنت= عبد النّاصر" وأخیراً الغائبة "هی= شهرزاد" لیکون المخاطب فی المرکز، والأطراف تأثّرت بالفعل الّذی حلّ علیه (الموت) فالأساطیر ماتت، وشهرزاد انتحرت بسبب موته.

فی هذه الحالة، تماهت شخصیة "شهریار" مع شخصیة "جمال عبد النّاصر" لا الشّاعر ذاته، لذلك یمکن اعتبار هذا التّماهی تطوّراً فنیّاً إلاّ أنّه لا یمتاز بذلك العمق الّکافی لیکون رمزاً غنیّاً للدراسة، رغم أنّ الحدیث یدور حول ما یقارب خمس وعشرین سنة منذ أن قام الشّاعر بتوظیف شخصیة شهریار، لأنّ التّماهی الأكثر فنیّة هو تماهی الشّاعر مع شخصیته. فمن وجهة نظر صوفیة، یرى الصّوّفی أنّ تماهیة مع الله هو الیقین الأكمل وسبیل المعرفة الأوحد والأخیر الّذی یعالجه William C. Chittik فی کتابه *The Sufi Path of Knowledge*.

لم یکن ذکر "شهرزاد" هنا أيضاً لغایة ذاتیة تتمحور حول هذه الشّخصیة بالذّات، لكن قد یکن ذلك لإبراز الشّخصیة الشّهریاریة الّتی جعلها الشّاعر قناعاً فنیّاً لشخصیة "جمال عبد النّاصر" الّتی ناصرت قبّانی فی أشدّ مراحل حیاته الشّعریة إیلاماً مع الشعب المصری حین سمح بنشر قصیدته هوامش علی دفتر النّکسة بعد مقاطعتها جماهیرياً. فجعل تطوّر

---

فترة من الفترتین المعروضتین فی الدراسة. فتمّ تحدید ذلك من خلال مُعطى موت "جمال عبد النّاصر" فی سبتمبر 1970، فكان التّخمین أنّ سنة إصدار هذه المرثیة فی سنوات السّبعین، ولا بدّ أن یکن ذلك قریباً من فترة موت عبد النّاصر لقوة العلاقة الّتی تربط قبّانی به.

<sup>29</sup> قبّانی 2005، 3/ 774.

"شهريار" النسبي، فنيًا، منعكسًا من خلال رثائه لعبد الناصر. ويمكن إيعاز ذلك العمق الفني نتيجة الألم الذي شعر به الشاعر بعد موت جمال عبد الناصر بشدة عمق ألمه.

فما قام به الشاعر، هنا، كان من خلال توسله لأسلوبية الانزياح التي، من خلالها، أفرغ الشخصية من محتواها وقيمتها التراثية، وألبسها محتوى مختلفًا عما عُرف عنها سابقًا بشكلٍ مُطلق. فهل تشهد الفترة الثانية تطورًا أعمق في التعامل مع هذه الشخصية بعد ختام هذه الفترة برفضٍ مفاجئٍ لأن يكون شهريارًا، وبكلماتٍ أخرى: لأن يكون متماهيًا معه؟

#### 4.1.2. شهريار في فترة الثمانينات والتسعينات

ظهرت شخصية شهريار، في شعر هذه الفترة، منفصمةً تمامًا عن شخصية الشاعر، مبيّنة من خلال ذلك عدم قبوله بإطلاق هذا اللقب الشهريري عليه، وينعكس هذا الرفض بوقوف الشاعر إلى جانب المرأة التي يريد تحريرها من حجرة شهريار قبل أن يأتي دورها في ممارسة الجنس الشرعيّ معها وذبحها لاحقًا. ويتمثل هذا الطرح الجديد، نسبةً للفترة آنفة الذكر، من قبل الشاعر من خلال الاستفهام الاستنكاري:

"كيف أستطيع تحرير امرأة"

تقف بالطّابور

أمام حجرة شهريار

حتى يأتي دورها!!<sup>30</sup>

عدل الشاعر في هذا المقطع من الضمير المتكلم الذي يسلط الضوء من خلاله على نفسه إلى الضمير الغائب الذي يدلّ على المرأة المراد تحريرها إلى الآخر الغائب المتمثل بشهريار، ثم يعود مرة أخرى إلى الـ "هي" مُظهرًا من خلال هذه التشكييلة في الالتفات تركيز الشاعر على المرأة ودوره في تحريرها، خصوصًا أنه كرّر الضمير المتمثل بها مرتين، بينما كان دوره مقتصرًا على الحيرة في محاولة تحريرها، وقد ظهر ذلك من خلال الاستفهام الاستنكاري. فيبدو ذلك

<sup>30</sup> قبّاني 2005، 47/5.

منطقيًا، من منطلق، أنّ الحديث يدور في بدايات هذه الفترة. أمّا شهریار، فقد اقتصرَ دورُه على الثّبات، ولا يظهر عليه الحراك للتصدّي للشّاعر. وهذا الثّبات الَّذي امتاز به في ألف ليلة وليلة. ومن هنا، يظهر أنّ الشّاعر لم يُقدم على تطوير شهریار من هذا الجانب على الأقل. بعد ثلاث سنوات من صدور ديوانه الأوراق السريّة لعاشق قرمطيّ عام 1988، وتحديداً في قصيدته على باب شهریار ينظم الشّاعر قصيدة بعنوان سيّاتي نهار (5 نيسان، 1991) مبشراً من خلالها بتصريح شعريّ كنائيّ. ومن هذه الكنائية الظّاهرة في العنونة، يبرز حدث جديد سبقه ظلام:

"سيّاتي نهارٌ.."

أصحّح فيه شعوري

وأذبح فيه غروري

وأغسلُ إرث القبيلة في داخلي

وأعلن فيه الخروج على شهریار..<sup>31</sup>

من خلال الكنائية التي تبتعد كلياً عن غموض الحداثة المعاصرة، يمكن ملاحظة الوضوح في قول الشّاعر الَّذي نقل عمليّة الدّبح من جسد المرأة إلى نفسه الشّهريارية، فهذا انزياح عن الحقيقة إلى المجازية، وهذا بحدّ ذاته يُحسب تطوّراً فنيّاً وفكريّاً للشّاعر. ويمكن ملاحظة ذلك أيضاً من تكرار الضّمير المتكلّم الـ "أنا" الَّذي يطغى على المقطع، ممّا يغفل الالتفات إلى ضمير آخر لتكون الـ "أنا" هي المسيطر. ثمّ، في النّهاية، يعدل إلى الغائب المتمثّل في شهریار ليعلن التّمرد عليه بعد أن حشد الـ "أنا" كجيش لمواجهة شهریار.

عند بدء القارئ بقراءة المقطع الشّعريّ، أعلاه، يشعر بأنّ شهریار هو الَّذي يتحدّث، وهو الَّذي يريد أن يصحّح شعوره ويذبح، فنيّاً، غروره.. إلّا أنّ الشّاعر يفاجئه بالعقلية الفنيّة "البدائية" حيث يلاحظ وجود الرّأوي من جهة، ووجود الشّخصيّة التي يخلقها من جهة

<sup>31</sup> قبّاني 2005، 5/ 159.

أخرى، ملتفتًا إليها، من خلال العدول إلى ضمير مختلف عن الـ "أنا" الشاعِر، بعد أن كانت هذه الـ "أنا" تسيطر على أجواء المقطع في اللّحظة الأخيرة، ليبقى واضحًا ثبات الشاعِر في انفصامه عن شهریار، وعدم توظيفه كرمز يمثّله أو قناع فنيّ له لغاية الآن.

هذه البدائيّة الفنيّة، مُضافًا إليها الصّراحة الشّعريّة حيثُ الصّورة الفنيّة الموظّفة في شعر قبّاني لا تخفى على القارئ العاديّ تقريبًا، تُحيل القارئ إلى فكرة أنّه يولي أهميّة كبيرة للقارئ من أجل أن يكسب كلّ يوم قارئًا جديدًا. لكن لا يمكن تجاهل قول الشاعِر نفسه: "إذا كانت كلّيّة الحقوق قد علّمتني المحاماة لكي أدافع عن قطاع صغير من النّاس، فإنّ الشّعِر قد علّمني كيف أدافع عن الإنسانيّة جمعاء، بصرف النّظر عن لونه، جنسه، دينه أو قوميّته.. وإذا كان المحامي يدرس في اللّيلة الواحدة ملّفًا واحدًا، فإنّ الشاعِر يدرس في القصيدة الواحدة ملف البشرية جمعاء.."<sup>32</sup>. فقد جعل الإنسان محورًا لشعره، ولم يأخذ الشّعِر كأدبٍ يراعي فنّيّته ويطوّرها. ويبدو أنّ ذلك الادّعاء الذي يقول إنّ الشاعِر أراد كسب قارئ جديد في كلّ قصيدة ينظمها ما هو إلّا نتاج الموضوعيّة المفرطة التي تركّز عنايتها على أنّ الأدب وسيلته وغاياته الفنّ، دون التفات لدائرة الإنسانيّة في مركز الشّعِر.

من خلال ديوانه هل تسمعين صهيل أحزاني، يوجّه الشاعِر رسالةً/ قصيدة بعنوان إلى امرأة محايدة يذكر فيها اسم "شهرزاد" والذي إن حضر اسمها، لا شكّ أنّه يدلّ على حضور شهریار أيضًا:

"أنا لستُ بهلولًا.. ولا متصوّفًا

حتّى أتابع في فراش الحبّ.. مهوّرًا

حكايًا شهرزادًا"<sup>33</sup>

يعبّر سياق القصيدة عن رفض الشاعِر لحياديّة المرأة التي يوجّه لها قصيدته/ رسالته، لذلك هو يرفض موقفها الثابت. ومن هنا، فإنّه يرفض حكايًا شهرزاد ليس من منطلق تعطيل

<sup>32</sup> قبّاني 2005، 8 / 993.

<sup>33</sup> ن.م.، 5 / 173.

الثقافة، إنّما بسبب تخدير شهریار ذاته، ممّا جعله ثابتًا في فراش الحبّ، وتبدو عليه ملامح التّماهي في حكاياها. فهو فقط مستمع لا يناقش ولا يتفاعل، فما أنّ ذكر "شهرزاد" حتّى يجعل لنفسه مدخلًا للانتقاص من دور "شهریار" في الأساس، لا لأجل التّمرکز حول "شهرزاد" بشكل فعليّ.

ممّا قيل، أعلاه، يبدو أنّ الشّاعر يستنكر هذا التّماهي الأعمى من قبل شهریار في قصص شهرزاد، وهذا الاستنكار برزّ من خلال تعطيل الالتفات، واقتصاره على الـ "أنا" الشّاعر، ثمّ عدوله إلى الغائبة ليبلغها (هنا الغائبة = حكايا شهرزاد = ثبات شهریار). هذا هو موقف الشّاعر الّذي ما زال منفصمًا عن شهریار كونه رافضًا له في طبيعة الحال. وكأنّ لسان حال الشّاعر يقول: أنا لستُ كشهریار، حتّى أتابع في فراش الحبّ حكايا شهرزاد".

يتوالى تكرار هذا الشّخصيّة حتّى تصل مع المتلقّي إلى مرحلة اعتراف الشّاعر الّذي لخصّ مسيرة فنيّة تُقدّر بنصف قرن في قصيدته صانع النّساء من ديوانه خمسون عامًا في مديح النّساء عام 1994:

"من نصف قرن.. وأنا"

أطرّز الشّعْر على قميص شهرزاد [..]

من نصف قرن، وأنا

أحرّض التّهد على تاريخه [..]

من نصف قرن، وأنا أقنعها

أن تكسر السّيف الّذي ينام في جوارها

ولا تعود مرة أخرى إلى فراش شهریار<sup>34</sup>.

يوظّف الشّاعر الالتفات كي يخوض بين ثلاثة ضمائر مختلفة، وهي: المتكلّم الّذي يكرّره إحدى عشرة مرّة ما بين منفصل ومستتر، والغائبة تسع مرّات، والغائب ظهر مرّة واحدة

<sup>34</sup> يُنظر المقطع الثّالث: <https://nizarq.com/ar/poem756.html>

مستترًا خلف الفعل "ينام". فالـ "أنا" الشاعِر هي المسيطرة هنا كونها المحرّض على شهريار الذي احتلّ أقلّ إحصائية من حيث التكرار، فلا حاجة للتّركيز عليه، بل يجب التّركيز على الـ "هي" المرأة التي يحاول الشاعِر إقناعها/ تحريضها بالتحرّر من سرير شهريار وسيفه، فاقترنت محاولات الإقناع على تسع محاولات من خلال الالتفات إليها أي التّوجّه إليها بكلّ الوسائل الممكنة. فهي، بنظره، العامل الأساس والمركزي في عملية التّحرير، وهو المحرّك الأوّل لها.

يدلّ هذا التّكرار على جُهد الأنا الشاعِر في محاولات المتكرّرة لإقناع المرأة من التّمرد على سيف شهريار. وقد أوّلاه أهميّة كدّة صريح على المرأة/ صديقته التي كانت قانعةً بأنّه وريث شهريار في العام 1966 أي قبل ثلاثين سنة من ديوان تنويعات نزارية على مقام العشق ليعلنها صراحة: "فأنا ما كنتُ يومًا شهريارًا"<sup>35</sup>.

يمكن ملاحظة الارتفاع في مستوى الأدبية في هذه القصيدة، وتحديدًا في هذا المقطع، إذ تبرز فيه الكنايات أو الاستعارات المكنية الكثيفة نسبيًا لباقي العيّات الشعريّة التي اختيرت للدراسة، إشارةً إلى ثورة فنيّة استطاع الشاعِر القيام بها من خلال الانزياح عن التّصريح المباشر. فهو إذ يحرض التّهد، إنّما يوجّه تحريضه إلى المرأة من خلال انزياح التّهد عن تاريخه الجنسي، ليكون هذه الانزياح ثورة على السّيف تلك الآلة التي ذبحت المرأة، وما زالت تذبحها لغاية اليوم حيث أخبار العنف ضدّ المرأة في المجتمعات الشّرقية لها حيّز لا بأس به من صفحات الجرائد وِفقرات النّشرات الإخبارية. وقد دلّ على هذه الثّورة من خلال تطريز الشّعر على قميص شهرزاد كناية عن المرأة التي يظلمها شهريار. لكن كيف يكون ذلك؟

يرتبط هذا الموضوع بشكل وثيق بصُلب هذه الدّراسة التي استهلّت مادّتها النّظريّة باعتبار الشّعر انزياح عن النّثر، وبالتالي هو ثورة أدبية عليه، وكأنّ شهريار يمثّل النّثر وشهرزاد هي الشّعر الذي سيتحرّر من رتابة النّثر؛ من خطابة أو قصص مسجوعة.. فإذا كان شهريار يغتصب النّساء اغتصابًا شرعيًّا فعليًّا، فالشاعِر يوظّف الشّعر، هنا، كنايةً عن الثّورة،

<sup>35</sup> يُنظر المقطع السّابع: <http://www.nizarqabani.com/1/>



والذي وصفه الكاتب السّويسريّ فريدريتش دورنمات بأنّه اغتصاب العالم بالكلمات<sup>36</sup>. وتجدر الملاحظة هنا إلى أنّ الإحصاء الذي أخذ به، أخذ بالحسبان عدّ الكنايات إلى جانب الأسماء الظّاهرة.

يظهر الفرق كبيراً بين الانفصام في الفترة السّابقة عمّا هو عليه في هذه الفترة. فقد كان سابقاً منوطاً إلى حدّ كبير بدفاعه عن نفسه بأنّه ليس شهریار؛ لا وريث ولا تلميذ له، حتّى إنّه أظهر تعاطفاً معه، فكانت له الدّموع والأحزان. أمّا في هذه المرحلة، فقد وقف في وجهها معارضاً له ولسلوكه مع شهرزاد/ المرأة.

لقد أظهر موقفه تجاه تحرير المرأة من شهریار والظّاهرة الشّهرياريّة. وعلى عكس الفترة السّابقة، فإنّ تعاطفه معه تحوّل هنا إلى مشاعر غاضبة ورافضة له. وقد أكّد مرّة أخرى رفضه الصّريح لأنّ يكون شهریار، مُغلقاً بذلك لغز "شهریار" في فترتين فنيّتين من مسيرة قبّاني الشعريّة، بحيث لم يجعل للمتلقّي فجوةً ليكدّ ويشغل فكره فيها، حتّى إنّها لم تشهد تطوّراً فنياً خلالهما، لتبقى في اتّجاه واحد طوال مسيرته الفنيّة<sup>37</sup>.

<sup>36</sup> قبّاني 2005، 7 / 578.

<sup>37</sup> يُنظر: وتار 2002، 52؛ محفوظ 2015، 7، 117 كنماذج تبين كيفيّة تطوّر شخصيّة "شهریار" في النّصوص المعاصرة، لبيدودورها مختلفاً تمام الاختلاف عمّا كانت عليه في قصص اللّيلي. كما أنّ شخصيّة "شهریار" في المواضيع المختارة في هذه الدّراسة تُحيل القارئ إلى شخصيّة "أيوب" في قصيدة أيوب الجليليّ يعود إلى الورد للشاعر فهد أبو خضرة الذي قدّم للمتلقّي تناصاً بتقنيّة "نسخ لصق" إن صحّ التعبير، أي قدّمها كما ظهرت في النّصوص الدّينيّة والتّراثيّة صابراً متصبّراً على البلاءات المتعاقبة عليه. فلم يظهر كشخصيّة مركزيّة في القصيدة، بل كانت لمياء الزّوجة هي الشّخصيّة الفاعلة، كما يراها طه دت، 97. من خلال الانزياح الذي حولها من شخصيّة سلبية (حسب النّص الدّيني) إلى شخصيّة إيجابيّة (في نصّ أبو خضرة).

## 5. الخلاصة

أخذت هذه الدراسة فكرتها من مقال كتبه الباحث خوري الذي يتمحور حول قضية التماهي أو الانفصام بين الشاعر نزار قبّاني وشخصية شهریار، لتخرج بنفس النتيجة التي استنبطها خوري، إلا أن الآلية الفنية، التي انْتَهجت فيها، وكشفت عن هذه النتيجة هي أسلوبية الانزياح التي تمثلت بتوظيف التكرار والالتفات، إضافةً إلى الصورة الفنية التي قلّ توظيفها في شعره عامّةً، وقصائده المختارة لهذه الدراسة خاصّةً، وذلك لصراحة الشاعر في هذا المقام.

لم تتخذ الدراسة هذين الأسلوبين بطريقة عبثية، بل لوجود ارتباط وثيق بينهما في تعاملهما مع العينات النصّية، كون الالتفات من ناحية يقوم على تنوع في توظيف الضمائر، أي هو تكرار في الانتقالات بين الضمائر المختلفة. ومن ناحية ثانية، إذا لم يكن هناك التفتات، فمعنى ذلك أنّ ضميرًا واحدًا هو الذي يتكرّر، ممّا يدلّ على سيطرة الضمير الواحد على السياق، والذي من شأنه أن يشنّت ذهن القارئ عن فكرة النصّ نتيجة الملل من التعامل مع وجهة نظر واحدة لا ينزاح عنها الشاعر. أمّا الالتفات فيساهم في تعدّد وجهات النظر الذي من شأنه أن يخلق صراعًا يجذب القارئ إلى الاهتمام بمضمونه والسعي لمعرفة نهايته.

ومن خلال هذين الأسلوبين، كشفت الدراسة عن "بدائية" النصوص الشعريّة التي أُخذت كعينات فيها. إنّ هذه البدائية تنعكس من خلال قلّة الصّور الاستعارية والكنائية، فشهریار لم يرقّ ليكون رمزًا غنيًا وعميقًا بسبب تكرار وظيفته الفنيّة، فهو مستبدٌ بالمرأة. وقد وقف الشاعر منه موقف المتفهم لهذا الاستبداد في فترة الستينات والسبعينات؛ فقد رأى في فعل الذبح مجازًا يدلّ على ذبح الجهل في المرأة. لكنّه تصدّى له في فترة الثمانينات والتسعينات، فقد أراد أن يكون بوقًا محرّصًا ضدّ الممارسة الشهريرانية التي هي جزء من ذكورية المجتمعات الشّرقيّة بحق المرأة. ويزيد على ذلك أنّ الشاعر لم يتخذ منه معادلًا موضوعيًا يعبر من خلاله عن انفعالاته ووجدانه، ولا قناعًا فنيًا يعبر من خلاله عن همومه، أي أنّه لم يتّعد مع هذه الشّخصيّة على طول خطّه الشعريّ، بل كان متمردًا عليها.

## 7. المصادر والمراجع

### 7.1. المصادر والمراجع العربية

ابن التديم، محمد بن إسحاق. الفهرست. بيروت: دار إحياء التراث العربي، د.ت.  
أبو حيان التوحيدى. الإمتاع والمؤانسة. القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر،  
1939.

أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ. رسائل الجاحظ (دم أخلاق الكتاب). بيروت: دار الجيل،  
1991.

الجرجاني، عبد القاهر. دلائل الإعجاز. دمشق: دار الفكر، 2007.  
خليفة، شعبان عبد العزيز. العلاج بالقراءة أو البيبليوثيرابيا. القاهرة: الدار المصرية  
اللبنانية، 2000.

درو، اليزابيث. الشعر، كيف نفهمه ونتذوقه. ترجمة: محمد إبراهيم الشوش. بيروت: مكتبة  
منيمنة، 1961.

الزيات، أحمد حسن. في أصول الأدب- محاضرات ومقالات في الأدب العربي. د.ت.  
السامرائي، فاضل صالح. معاني النحو. عمان: دار الفكر، 2000.  
سليمان، فتح الله أحمد. الأسلوبية. د.م.: الفنيّة، 1990.

طه، إبراهيم. من التماس إلى الانزياح. د.م.: دار الثقافة العربية في وزارة المعارف والثقافة،  
والقسم العربي في المجلس الشعبي للثقافة والفنون في وزارة المعارف والثقافة، د.ت.

عبد الصادق، أميرة علي. ألف ليلة وليلة. القاهرة: كلمات عربية للترجمة والنشر، 2012.  
الغدّامي، عبد الله محمد. المرأة واللغة. المركز الثقافي العربي: بيروت، 2006.

قباني، نزار. الأعمال الشعرية والتأثرية والسياسية الكاملة. بيروت: منشورات نزار قباني،  
2005.

القليوبي، أحمد شهاب الدين. نوادر. القاهرة: المطبعة العامرة الشرفية، 1323هـ.  
محفوظ، نجيب. ليالي ألف ليلة. القاهرة: دار الشروق، 2015.

- محمّد، أرشد علي. أسلوبية البناء الشعري. بغداد: دار الشؤون الثقافية، 1999.
- مستغاني، أحلام. نسيان com. بيروت: دار الآداب، د.ت.
- مصلوح، سعد. الأسلوب دراسة لغوية إحصائية. القاهرة: دار البحوث العلميّة، 1984.
- الموسوي، محسن جاسم. ألف ليلة وليلة في الغرب. بغداد: دار الجاحظ للنشر، 1981.
- وتار، محمّد رياض. توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة. دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2002.

### 7.2. المراجع الإنجليزية

- Gerhardt, I. M. *The Art of Story-telling*. Leiden: E. J. Brill, 1963.
- Khoury, J. "Nizar Qabbani and Shahriar, between Fusion and Schizophrenia". *Al- Karmil Researches in Language and Literature* 27 (2006): 7- 35.
- Khoury, J. "Ántara b. Shaddad relinquishes his sword: a classical poet's image in modern Arabic poetry- the case of Nizār Qabbānī". *Orientalia Suecana LV*. (2006): 59- 75.
- Pinault, D. *Story-tellings Techniques in the Arabian Nights*. Leiden: E. J. Brill, 1992.

### 7.3. مواقع الشبكات العنكبوتية

- .05.02.2019. دخول: 17.09.2012، نُشر: <https://www.youtube.com/watch>
- :تاريخ الدّخول: 12.08.2012، نُشر: <https://www.youtube.com/watch>
- .09.02.2019
- 05.04.2019. تاريخ الدّخول: <https://nizarq.com/ar/poem756.html>
- :تاريخ الدّخول: 03.06.2013، نُشر: <http://www.nizarqabani.com/1/>
- .05.04.2019
- :تاريخ الدّخول: 03.07.2018، نُشر: <https://www.youtube.com/watch>
- .23.04.2019