RJH Raparin Journal of Humanities
A Peer Reviewed Journal
DOI:10.26750
e-ISSN: 2522-7130
RJH Website
Vol. 13, No. 3 (2026)

Received: 9th January 2025 Accepted: 9th March 2026 Published online: 20th September 2026

The Poetic Journey from Beauty to Loss: A Syntactic-Semantic Study of Nizar Qabbani's Poem "Yad"

Marewan Ismael Jameel[1] - Saadulla Fathulla Rasol[2]
onlymarewan@gmail.com -saadullaharuti@gmail.com
[1+2]Erbil Education Directorate, General Directorate of Education in Erbil, Ministry of Education, Erbil, Kurdistan Region of Iraq.

Abstract

This research demonstrates Nizar Qabbani's poem "Yad" through syntactic and semantic structures analysis of the senten)Placeholder(1ces, to show the relationship between linguistic composition and poetic meaning. The research commences with a theoretical chapter reviewing the concept of the Arabic sentence among classical and modern grammarians, taking Sibawayh's, al-Mubarrad's, al-Zamakhshari's, Ibn Hisham's, and others' view into consideration, as well as the controversy about the synonymy between the terms speech and sentence. It also discusses the categories of the sentence, demonstrating that the majority of grammarians accepted on categorizing them into only two types: nominal and verbal.

The research then carries on to the applied section, analyzing the verses of the poem syntactically and semantically, explaining how the verses evolve from astonishment with beauty to tragic loss. The analysis shows a gradual emotional journey: from admiration and appreciation "your hand is worth a thousand kingdoms", to sacrifice and altruism "she has everything she desires", then to perplexity "what shall I say to a playful star?", culminating in the tragic conclusion "I am awake with a woman's white hand beside me". The research explains how syntactic structure and linguistic constructions assist the poetic vision and strengthen the philosophical connotations of the passage, highlighting the paradoxes of presence and absence, beauty and pain in Nizar Qabbani's poetry.

Keywords: Arabic sentence, syntactic structure, poetic connotation, Nizar Qabbani, "Yad" poem.

RJH Raparin Journal of Humanities
A Peer Reviewed Journal
DOI:10.26750
e-ISSN: 2522-7130
RJH Website

الرحلة الشعرية من الجمال إلى الفقدان: دراسة نحوية دلالية في قصيدة "يد" لنزار قباني

مريوان إسماعيل جميل[١] - سعد الله فتح الله رسول[٢]
[١+٢]مديرية تربية مركز أربيل، المديرية العامة لتربية أربيل، وزارة التربية، أربيل، إقليم كوردستان العراق.

الملخص

يتناول البحث تحليل قصيدة "يد" لنزار قباني من خلال تناول البنية النحوية والدلالية للجمل، بحثًا عن كشف العلاقة بين التركيب اللغوي والمعنى الشعري. يبدأ البحث بمبحث نظري يبين مفهوم الجملة العربية قديمًا وحديثًا عند النحاة، متناولًا آراء سيبويه، والمبرّد، والزمخشري، وابن هشام، وغيرهم، والخلاف حول الترادف بين مصطلحي "الكلام" و"الجملة". كما يناقش أقسام الجملة، موضحًا أنَّ جمهور النحاة استقرَّوا على تقسيمها إلى اسمية وفعلية فقط.

يتوجه البحث إلى المبحث التطبيقي لدراسة أبيات القصيدة نحويًا ودلاليًا، مُوضِّحًا كيف تتطور الأبيات من الدهشة بالجمال إلى الفقدان المأساوي. تكشف الدراسة عن رحلة عاطفية متدرجة، من الإعجاب والتقدير (يدُكِ تُساوي ألفَ مَملَكة)، إلى التضحية والإيثار (لها جَميعُ ما تَرغَب)، ثُمّ الحيرة (ماذا أقولُ لنجمةٍ تَلْعَبُ؟)، وصولًا إلى الخاتمة المأساوية (أَنا ساهِرٌ وَمَعي يَدُ امرأةٍ بيضاء). يُظهر البحث كيفية قيام البنية النحوية والتراكيب اللغوية بخدمة الرؤية الشعرية وتُعمّق دلالات النص، مُبرِزًا مفارقات الحضور والغياب، والجمال والألم في شعر نزار قباني.

الكلمات المفتاحيّة: الجملة العربية، البنية النحوية، الدلالة الشعرية، نزار قباني، قصيدة "يد".

المقدمة

يُعدّ الشعر العربي الحديث من أهم المجالات التي تتركز فيها الدراسات اللغوية؛ لما يعكسه من خبرة إنسانية عميقة وجمالية فنية متفردة. ومن بين هؤلاء الشعراء البارزين في العصر الحديث يبرز نزار قباني بوصفه شاعراً أحدث تحولاً فارقاً في الشعر الغزلي، منتقلًا به من الأطر التقليدية إلى آفاق الحداثة. وتُمثّل قصيدة "يد" أنموذجاً جلياً لهذا التحول؛ إذ يتخذ الشاعر من عضو جسدي بسيط (اليد) منطلقاً لرحلة شعرية عميقة تتدرج بين الانبهار بالجمال والإدراك المأساوي للفقدان، مُقدماً تجربة شعورية تتجاوز الغزل التقليدي إلى التأمل في طبيعة الحب والحرية والعلاقات الإنسانية.

ولما كانت الجملة هي اللبنة الأساسية للتحليل اللغوي، والبنية التي تتجلى فيها العلاقات النحوية والدلالية، فإن دراستها في النص الشعري تكشف عن الآلية التي يُطوع بها الشاعر اللغة لتجسيد رؤيته الفنية. وقد حظيت الجملة العربية باهتمام بالغ من النحاة واللغويين قدامى ومحدثين. وبناءً عليه، يهدف هذا البحث إلى الربط بين البعدين النظري والتطبيقي؛ إذ يقدم في مبحثه الأول أهم المفاهيم النحوية المتعلقة بالجملة العربية عند القدماء والمحدثين، ثم ينتقل في المبحث الثاني إلى التحليل النحوي والدلالي لقصيدة "يد" لنزار قباني، بغية الكشف عن العلاقة العضوية بين البنية التركيبية والخطاب الشعري.

وتتجلى أهمية البحث في كونه يربط بين الدرس النحوي والتحليل الأدبي، مُبيناً أن النحو ليس مجرد قواعد معزولة تُحفظ، بل أداة تحليلية فعالة تخدم الدلالة وتُغنيها. كما يُسلط الضوء على قصيدة نزار قباني التي تتميز بالعمق النفسي، وتُقدم رؤية جديدة للحب بوصفه تجربة معقدة مليئة بالمفارقات: الجمال الذي يبعث على الألم، والحضور المقترن بالغياب، والحرية التي تفضي إلى الفقدان. ومن خلال الدراسة الدقيقة للبنى النحوية والتراكيب اللغوية، يسعى البحث إلى تبيان كيفية تحول اللغة على يد الشاعر إلى أداة فنية تُصوّر أدق المشاعر وأعمق الأفكار، وكيف تُسخَّر التراكيب النحوية لتأكيد الرؤية الشعرية في رحلة تمتد من لمسة يد عابرة، إلى انبهارٍ أمام جمالٍ لا يُستطاع إمساكه، ومحبوبةٍ حاضرة في الجسد لكنها غائبة في الروح.

المبحث الأول: الجملة في اللغة العربية.

اهتم النحاة بالجملة عبر الأجيال المختلفة، من القدماء حتى المعاصرين، رغم اختلاف توجهاتهم المنهجية ومدارسهم النحوية. غير أنَّ الجملة لم تكن نقطة الانطلاق في الدراسات اللغوية القديمة، حيث لم يُقدِّم النحاة الأوائل تَصوُّرًا نظريًا مُحدَّدًا للبنى التركيبية للجملة العربية قبل البدء في تحليلها النحوي، بل جاءت دراساتهم تحليلًا نحويًا مباشرًا دون تأطير نظري مسبق للجملة بوصفها وحدة لغوية مستقلة. ومع ذلك، يظل من الضروري للباحث في الجملة العربية الاستناد إلى التراث اللغوي الذي خلّفه السابقون والبناء عليه.

RJH Raparin Journal of Humanities
A Peer Reviewed Journal
DOI:10.26750
e-ISSN: 2522-7130
RJH Website

الجملة العربية مفهومها وأقسامها

لم يستعمل سيبويه (180هـ) مصطلح الجملة في كتابه، وإنَّما استعمل مصطلح الكلام بدلًا من مصطلح الجملة، حيث لم يتحدث عنها بمعناها الاصطلاحي النحوي ، وإنما بمعناها اللغوي. (عبداللطيف، 2003م، صفحة 22) فيقول: "وليس شيء يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجهًا، وما يجوز في الشعر أكثر من أن أذكره لك ها هنا، لأن هذا موضع جُمل" (سيبويه، 1983م، صفحة 32/1). وأول من استعمل مصطلح الجملة هو المبرد (285هـ)، حيث يقول في باب الفاعل: "وهو رَفع وذلكَ قولك: قامَ عبدُ الله وجلسَ زيدٌ، وإنَّما كانَ الفاعِل رفعًا لأَنَّه هو والفِعل جملةٌ يحسن عليها السُّكُوت" (المبرّد، 1994م، صفحة 1/ 9).

لم يُميِّز النحاة الأوائل بين مصطلحي "الكلام" و"الجملة"، بل عدُّوهما مترادفين يُؤدِّيان المعنى ذاته. ويتجلّى هذا التوجه بوضوح في أقوال عدد من أعلام النحو العربي عبر القرون المتتالية.

فقد أشار الزجاجي (ت337هـ) إلى هذا التطابق المفهومي بقوله: "إنَّ الجُمل لا تُغيّرها العوامل، وهي كلام عملَ بعضهُ في بعض" (الزجاجي، 1984م، صفحة 329)، وهذا ما ذهب إليه أبو علي الفارسي (ت 377هـ) بقوله: "هذا باب ما ائتلف من هذه الألفاظ الثلاثة (الاسم، والفعل، والحرف) كان كلامًا مستقلًا، وهو الذي يسميه أهل العربية الجمل" (الفارسي، 1982م، صفحة 83)، ممّا يؤكد عدم التفريق بين المصطلحين في تصوره النحوي.

وسار على النهج نفسه مَن جاء بعده من النحاة، الذين أضافوا شرط الإفادة معيارًا جوهريًا لكلا المصطلحين. فقد عرَّف ابن جني (ت 392هـ) الكلام بقوله: "أما الكلام فكل لفظ مستقل بنفسه، مفيد لمعناه، وهو الذي يسميه النحويون الجمل" (جني، 1999م، صفحة 1/ 146)، مؤكّدًا المساواة بين المفهومين مع إبراز خاصيتي الاستقلال والإفادة.

وعلى المنوال ذاته، نحا الزمخشري (ت 538هـ) الذي حدد الكلام بأنَّهُ: "المركب من كلمتين أُسنِدَت إحداهما إلى الأخرى، وذاك لا يتأتى إلا في اسمين كقولك: زيدٌ أخوكَ، وبِشْرٌ صاحبُكَ، أو في فعل واسم، نحو: ضربَ زيد، وانطلقَ بكرٌ. وتسمى الجملة" (الزمخشري، د.ت، صفحة 6)، مُضيفًا بُعدًا تركيبيًا يقوم على الإسناد مع الإبقاء على الترادف الاصطلاحي.

ويؤكد ابن يعيش (ت 643هـ) هذا التوجه النحوي الراسخ بقوله: "اعلم أنَّ الكلام عند النحويين عبارة عن لفظ مستقل بنفسه مفيد لمعناه، ويسمى (الجملة)، نحو: زيدٌ أخوكَ، وقامَ بكرٌ" (ابنيعيش، 2001م، صفحة 1/ 72)، ليُظهِرَ استمرارية هذا المفهوم الموحد في التراث النحوي العربي.

وبذلك يتبيَّن أنَّ النحاة الأوائل قد اتفقوا على عدم التفريق بين المصطلحين، معتمدين معايير الاستقلال، والإفادة، والإسناد في تحديد ماهيتهما، دون أن يروا ضرورة للتمييز الاصطلاحي بينهما.

في المقابل، ذهب بعض النحاة إلى التمييز بين مصطلحي "الكلام" و"الجملة"، رافضين بذلك الترادف الذي أقرّه الأوائل، ومُحدِّدين لكل مصطلح خصائصه المميزة.

فقد وضع رضي الدين الاسترآباذي (ت 686هـ) حدًا فاصلًا بين المصطلحين يقوم على معيار القصد والغاية من التركيب، إذ يقول: "الفرق بين الكلام والجملة، أن الجملة ما تضمن الإسناد الأصلي سواء أكانت مقصودة لذاتها أو لا؛ كالجملة التي هي خبر المبتدأ وسائر ما ذكر من الجمل، والكلام ما تضمن الإسناد الأصلي وكان مقصودًا لذاته، فكل كلام جملة ولا ينعكس" (الاسرآبادي، 2000م، صفحة 1/ 33). ويتَّضح من هذا التعريف أن الاستراباذي يجعل الجملة مفهومًا أوسع يشمل كل تركيب إسنادي بغض النظر عن استقلاليته أو تبعيته لغيره، في حين يُخصِّصُ الكلام بالتركيب الإسنادي المستقل المقصود لذاته، ممّا يجعل الكلام جزءًا من الجملة وليس مرادفًا لها. وبهذا، فإن الجمل التابعة كالجملة الواقعة خبرًا أو صفة تُعد جُملًا دون أن تكون كلامًا مستقلًا.

وعلى النهج ذاته، سار ابن هشام الأنصاري (ت 761هـ) الذي أضاف بُعدًا آخر للتفريق بين المصطلحين، حيث يقول: "الكلام هو القول المفيد بالقصد، والجملة عبارة عن الفعل وفاعله كقام زيد، والمبتدأ وخبره كزيد قائم، وما كان بمنزلة أحدهما" (هشام، 1378هـ، صفحة 2/ 374) ويُستشفُّ من تعريف ابن هشام أنَّهُ يربط الكلام بشرطين أساسيين هما: الإفادة والقصد، بمعنى أن يكون التركيب حاملًا لمعنى مفيد وصادرًا عن نية المتكلم في التبليغ. أما الجملة فيحددها بمعيار تركيبي بحت، فهي كل بناء نحوي قائم على علاقة إسنادية سواء بين فعل وفاعل أو مبتدأ وخبر، دون اشتراط الاستقلالية أو القصدية. وبذلك يكون كل كلام جملة، لكن ليست كل جملة كلامًا بالضرورة.

وبهذا التمييز الدقيق، أرسى هذان العالمان أساسًا نظريًا يفصل بين المستوى التركيبي الشكلي (الجملة) والمستوى التداولي الوظيفي (الكلام)، ممّا أسهم في تطوير المفاهيم النحوية وإثرائها بأبعاد دلالية وتداولية.

يجمع (إبراهيم أنيس) في تعريفه بين الشكل والمضمون بقوله: " إن الجملة في أقصر صورها هي أقل قدر من الكلام يفيد السامع معنى مستقلا بنفسه، سواء تركب هذا القدر من كلمة واحدة أو أكثر" (أنيس، 1978م، الصفحات 276 -277).

وقد تبنى عدد من اللغويين المحدثين الرؤية التراثية القائمة على عدم التفريق بين مصطلحي "الجملة" و"الكلام"، معتمدين المعايير النحوية الكلاسيكية نفسها مع إعادة صياغتها بأسلوب معاصر.

فقد أكد (عباس حسن) (ت 1979م) هذا الترادف بوضوح في قوله: "الكلام أو الجملة هو: ما تركّب من كلمتين أو أكثر، وله معنى مفيد مستقل، مثل: أقبلَ الضيفُ...فلا بُدَّ في الكلام من أمرين معًا: هما: التركيب والإفادة المستقلة" (حسن، د.ت، الصفحات 1/ 15 -16). ويتّضح من هذا التعريف أنَّ عباس حسن يساوي بين المصطلحين مساواة تامة، مُشترِطًا لهما معيارين أساسيين: التركيب اللغوي من كلمتين فأكثر، والإفادة المستقلة التي تحقق معنى كاملًا مفهومًا للمتلقي. وبهذا يجمع بين البعد الشكلي (التركيب)، والبعد الدلالي (الإفادة) في تحديد ماهية الجملة والكلام.

ويتفق معه في هذا التوجه الدكتور (عبده الراجحي) (ت 2010م)، الذي يُعرّف الجملة بقوله: "الجملة في تعريف النُحاة هي الكلام الذي يتركب من كلمتين أو أكثر، وله معنى مفيد مستقل" (الراجحي، 1992م، صفحة 77)، وما يُميّز تعريف الراجحي هو إسنادَهُ صراحةً إلى التراث النحوي، ممّا يُظهر وعيه بالاستمرارية المنهجية بين القدماء والمحدثين في هذه المسألة، حيث يحافظ على الشروط الثلاثة الجوهرية: التركيب، والإفادة، والاستقلال، دون أن يرى حاجة للتمييز بين المصطلحين.

ويتميّز تعريف أنيس بجمعه بين البعدين الشكلي والدلالي مع إضافة بُعد تواصلي يركز على المتلقي (السامع) ووظيفة الإفادة، كما أنّه يتسع ليشمل الجمل ذات الكلمة الواحدة، متجاوزًا بذلك الشرط الصارم للتركيب من كلمتين فأكثر، ومُراعيًا الواقع اللغوي الذي قد تكون فيه كلمة واحدة كافية لتحقيق الإفادة المستقلة مثل: "قُمْ" أو "نعم.".

وفي السياق ذاته، يُقدِّم الدكتور (مهدي المخزومي) (1993م) تعريفًا أكثر شمولية يجمع بين الأبعاد اللفظية والذهنية والتواصلية، إذ يقول: "الجملة هي الصورة اللفظية الصغرى للكلام المفيد في أية لغة من اللغات، وهي المركّب الذي يُبيِّن المتكلم به أنَّ صورة ذهنية كانت قد تآلفت أجزاؤها في ذهنه، ثمّ هي الوسيلة التي تنقل ما جال في ذهن المتكلم إلى ذهن السامع" (المخزومي، 1964م، صفحة 31)، ويتميز تعريف المخزومي بإضافة البعد النفسي اللغوي، حيث يربط بين العملية الذهنية لتكوين الجملة والوظيفة التواصلية لها، ممّا يجعل تعريفه أقرب إلى المنهج اللساني الحديث الذي يهتم بالجوانب المعرفية والتداولية للغة.

وبذلك يتبيّن أنّ هؤلاء المحدثين، على اختلاف صياغاتهم، قد حافظوا على جوهر التصور التراثي للعلاقة بين الجملة والكلام، مع تطوير التعريفات بما يتناسب مع المناهج اللسانية الحديثة ومتطلبات الدرس اللغوي المعاصر.

أقسام الجملة:

بدأ التقسيم عند بعض النحاة رباعيًا، حيث يقول أبو علي الفارسي في سياق حديثه عن الجملة الواقعة خبرًا للمبتدأ: "وأما الجملة التي تكون خبر المبتدأ فعلى أربعة أضرب: الأول: أن تكون مركبة من فعل وفاعل، والثاني: أن تكون مركبة من مبتدأ وخبر، والثالث: أن تكون شرطًا وجزاءً، والرابع: أن تكون ظرفًا" (عبدالغفار، 1996م، صفحة 92). وهذا التقسيم الرباعي يشمل: الجملة الفعلية، والجملة الاسمية، والجملة الشرطية، والجملة الظرفية.

غير أن النحاة ردّوا هذه الأقسام الأربعة إلى قسمين أساسيين فقط، معتمدين على التحليل العميق لطبيعة الجملة. يصرح ابن يعيش بذلك قائلًا: "اعلم أنه قسم الجملة إلى أربعة: فعلية واسمية، وشرطية، وظرفيّة، وهذه قسمة أبي علي، وهي قسمة لفظية، وهي في الحقيقة ضربان: فعلية واسمية؛ لأن الشرطية في التحقيق مركبة من جملتين فعليتين: الشرط فعل وفاعل، والجزاء فعل وفاعل، والظروف في الحقيقة للخبر الذي هو (استقرَّ) وهو فعل وفاعل" (الزمخشري، د.ت، صفحة 1/ 229).

وبهذا التحليل، تُرد الجملة الشرطية إلى الجملة الفعلية، والجملة الظرفية إلى الجملة الاسمية بتقدير خبر محذوف (مستقر أو كائن).

RJH Raparin Journal of Humanities
A Peer Reviewed Journal
DOI:10.26750
e-ISSN: 2522-7130
RJH Website

استقرَّ الرأي عند جمهور النحاة على أن الجملة العربية تنقسم إلى قسمين رئيسين بناءً على عنصر التصدير: الجملة الاسمية والجملة الفعلية. يقول عبد اللطيف: "صُنِّفَتْ أنواع الجمل في العربية، بناء على فكرة الإسناد إلى نوعين رئيسين: الجملة الاسمية والجملة الفعلية. وأمكن بسهولة رد كلّ النماذج الأخرى إلى هذين النوعين، فالجملة الشرطية – وقد زادها الزمخشري وغيره - أمكن ردها إلى الجملة الفعلية، والجملة الظرفية إلى الجملة الاسمية" (عبداللطيف، 2003م، صفحة 37).

يتفق كثير من المحدثين مع هذا التقسيم الثنائي، فيقول د. عبده الراجحي: "والجملة العربية نوعان لا ثالث لهما، جملة اسمية، وجملة فعلية" (الراجحي، 1992م، صفحة 77). ويضع الراجحي ضابطًا دقيقًا للتمييز بينهما قائلًا: "إذا كانت الجملة مبدوءة باسم بَدْءًا أصيلًا فهي جملة اسمية، أما إذا كانت مبدوءة بفعل غير ناقص فهي جملة فعلية. فمثلًا: كانَ زيدٌ قائمًا، ليست جملة فعلية لأنّها لا تدل على حدث قام به فاعل، وإنما هي جملة اسمية دخل عليها فعل ناسخ ناقص" (الراجحي، 1992م، الصفحات 77-78).

يرى جمهور النحاة -قدامى ومحدثين- أن الجملة العربية تقوم على الإسناد وتمام المعنى، وتنقسم إلى قسمين أساسيين لا ثالث لهما:

1- الجملة الاسمية: وهي التي يتصدرها اسم بَدْءًا أصيلًا، وتتألف من ركنين أساسيين هما المبتدأ والخبر.
2- الجملة الفعلية: وهي التي يتصدرها فعل تام غير ناقص، وتتألف من ركنين أساسيين هما الفعل والفاعل أو نائب الفاعل. وما عدا ذلك من أقسام كالجملة الشرطية والظرفية يُرد إلى هذين النوعين بالتحليل والتقدير.

المبحث الثاني: تحليل الجمل في القصيدة وربطها بالدلالة

القصيدة:

يَدُكِ الَّتِي حَطَّتْ عَلَى كَتِفِي
كَحَمَامَةٍ . . نَزَلَتْ لِكَيْ تَشْرَبْ
عِنْدِي تُسَاوِي أَلْفَ مَمْلَكَةٍ
يا لَيْتَهَـا تَبْقَى وَلَا تَذْهَبُ
تِلْكَ السَّبِيكَةُ ... كَيْفَ أَزْفُضُهَا؟
مَنْ يَرْفُضُ السُّكْنَى عَلَى كَوْكَبِ؟
لَهِثَ الْخَيَالُ عَلَى مَلَاسَتِهَا
وَأَنْهَارَ عِنْدَ سِوَارِهَا الْمُذْهَبِ
الشَّمْسُ.. نَائِمَةٌ عَلَى كَتِفِي
قَبَّلْتُهَـا أَلْفًا وَلَمْ أَتْعَبْ
نَهْرٌ حَرِيرِيٌّ.. ومَرْوَحَةٌ
صينيَّةٌ... وَقَصيدةٌ تُكْتَبْ
يدُكِ المَليسَةُ. كيف أُقنعها
أَنّي بها.. أنِّي بها مُعْجَب
قُولي لَها.. تَمْضي بِرِحْلَتِها
فَلَها جَميعُ.. جَميعُ ما تَرغَبْ
يدُكِ الصغيرةُ .. نَجمةٌ هَرَبَتْ
ماذا أَقُولُ لِنَجْمَةٍ تَلْعَبُ؟
أَنا ساهِرٌ.. ومَعي يَدُ امرأةٍ
بَيْضاءُ .. هَل أَشْهى وَهَل أَطيبْ؟

تحليل القصيدة:

يَدُكِ الَّتِي حَطَّتْ عَلَى كَتِفِي (قباني، د.ت، 427/1)

في البيت إضافتان"يَدُ" + "كِ" (إضافة اسم إلى ضمير)، و"كَتِفِ" + "ي"، وكلتا الإضافتين تفيدان التخصيص والملكية.
أما البنية الإيقاعية والدلالية فهي كالآتي:

RJH Raparin Journal of Humanities
A Peer Reviewed Journal
DOI:10.26750
e-ISSN: 2522-7130
RJH Website

أولًا: التوازي التركيبي: بين "يَدُكِ" و"كَتِفِي" - ضميران متقابلان (المخاطَبة والمتكلم).
ثانيًا: الانتقال من الخارج إلى الداخل: من يد الآخر إلى كتف الذات والتركيب يعكس لحظة جميلة يمرُّ بها الشاعر.
وأخيرًا، البيت جملة اسمية مركبة، المبتدأ فيها موصوف بجملة موصولية تحتوي على فعل ماضٍ وشبه جملة، والخبر محذوف للدلالة على قوة الأثر العاطفي، والتركيب يعتمد على الإضافة والوصف لخلق صورة شعرية جميلة مليئة بالذكرى.

كَحَمَامَةٍ . . نَزَلَتْ لِكَيْ تَشْرَبْ (قباني، د.ت، 427/1)

وهذا البيت مكمل للبيت السابق، ويشكّل معه وحدةً تركيبيةً متكاملةً. والكاف للتشبيه تربط فعل "حَطَّتْ" بالمشبه به "حَمَامَةٍ".

وأما الجملة الفعلية "نَزَلَتْ لِكَيْ تَشْرَبْ" فهي في محل جر صفة لـ"حَمَامَةٍ". والرابط :الضمير المستتر "هي" في "نَزَلَتْ" و"تَشْرَبْ"، يعود على "حَمَامَةٍ". والوصف يكمل الصورة التشبيهية، ويحدد نوع النزول (للشرب). و"لِكَيْ": أداة مركَّبة للتعليل، وتفيد أنَّ النزول كان بقصد الشرب.

والبنية الصوتية والإيقاعية للفاصلة: بعد "كَحَمَامَةٍ" (النقطتان) تشير إلى:

1- وقفة إيقاعية تعطي الصورة زمنًا للتأمُّل.
2- فصل بصري بين التشبيه وتفاصيله.
3- يبطِئ السرد لكي يحاكي حركة الحمامة الهادئة.
4- ربما تكون إيقاع خارجي إملائي.

وأما التنوين "حَمَامَةٍ" فللتنكير، أيُّ حمامة، لا حمامة بعينها.

وإذا قارنا بين البيتين: "حَطَّتْ عَلَى كَتِفِي" و"نَزَلَتْ لِكَيْ تَشْرَبْ"، فإنَّ كلاهما فعل ماضٍ + شبه جملة أو جملة غائية، وهناكَ تصاعد في الصورة: من الحط إلى النزول (مع بيان القصد).

وهكذا، فإنَّ البيت يشكل تركيبًا تشبيهيًا معقدًا يربط الفعل السابق "حَطَّتْ" بصورة حسية (الحمامة)، ويستعمل شبه جملة "كَحَمامةٍ" كحال أو خبر، وجملة فعلية "نَزَلَتْ" كنَعت، وجملة فيها غاية "لِكَيْ تَشْرَبْ" كتعليل. والوظيفة الشعرية: التركيب يخلق صورةً مركبةً تجمع بين الحركة (النزول) والقصد (الشرب) والرفق (الحمامة)، ممّا ينقل الإحساس بالحنان الهادئ الرقيق لتلك اللَّمسة العاطفية.

عِنْدِي تُسَاوِي أَلْفَ مَمْلَكَةٍ (قباني، د.ت، 427/1)

هنا المبتدأ المحذوف: والتقدير: "هي عِنْدِي تُسَاوِي أَلْفَ مَمْلَكَةٍ"، والضمير "هي" يعود على "يَدُكِ" من البيت الأول، وربما حُذف المبتدأ لدلالة السياق عليه، أولتحقيق الإيجاز البليغ.

وفائدة الحذف هي التركيز على القيمة (عندي تساوي) بدلًا من المبتدأ، وخلق ترابط نصي قوي مع الأبيات السابقة، وإضفاء سرعة وحيوية على التعبير.

أما "عِنْدِي" فلها دلالات متعددة:

1- الملكية المعنوية: في تقديري، أو في قلبي، أي يريد أن يقول: هذه رؤيتي الخاصّة.
2- التقييم الذاتي: ما قد يكون بسيطًا عند الآخرين، عظيم عندي.
3- يفيد التخصيص والقصر، أي عندي لا عند غيري، والقيمة نسبية وذاتية، مرتبطة بالتجربة الشخصية للشاعر.

والتركيب العددي والمبالغة "أَلْفَ مَمْلَكَةٍ" فإنَّ أَلف، عدد مضاف، يفيد الكثرة الرمزية لا الحقيقية، مَمْلَكَةٍ: مجرور بالإضافة، والدلالة، ليس المقصود العدد الحرفي، بل المبالغة في التعبير عن القيمة. والعلة لتنكير "مَمْلَكَةٍ"، ربّما للتعظيم، بمعنى ممالك عظيمة غير محددة، أو للتكثير، أي كل أنواع الممالك، أوللإبهام المقصود، ممالك لا يمكن وصفها أو تحديدها.

والفعل "تُسَاوِي" يفيد المساواة والاستمرار والثبات، بمعنى أنّ القيمة ثابتة لا تتغير، والفعل يشير إلى معادلة وجدانية لا مادية.

RJH Raparin Journal of Humanities
A Peer Reviewed Journal
DOI:10.26750
e-ISSN: 2522-7130
RJH Website

وأخيرًا، الرسالة الإنسانية المتضمنة في خطاب الشاعر هي أن لحظات الحب الإنسانيّ البسيطة هي الكنز الحقيقيّ في الحياة، وأن القيمة الحقيقية ليست في الممتلكات المادّية، بل في المشاعر الصادقة واللحظات الإنسانية. والذي يطرحه نزار قباني هو ما يُقاس بالمال والسلطان (الممالك) لا يساوي شيئًا أمام لمسة حبّ حقيقية، وهذه دعوة لإعادة ترتيب مراتب القيم الإنسانية.

يا لَيْتَهَـا تَبْقَى وَلَا تَذْهَبُ (قباني، د.ت، 427/1)

يا: حرف نداء، ليس نداءً لمخاطب خارجي، وإنّما نداء النفس أو القلب، واستغاثة داخلية بالذات، وهنا صرخة صامتة. النداء عادةً للحاضر القادر على الاستجابة، لكن هنا نداء للزمن الهارب، وللحظة العابرة، ولما لا يُستجاب له.

ولَيتَ: حرف تمنٍّ، للبعيد المنال. واستعمال "لَيْتَ" يكشف عن الوعي التام بأن اللحظات لا تستمر، والقبول المؤلم لحتمية الزوال، والتمنّي رغم استحالة التحقق، ويؤدي كل هذا إلى الصراع بين الرغبة والواقع. و"لَيْتَ" تحمل إدراكًا عميقًا، حيث إنَّ الزمن لا يتوقف واللحظات الجميلة عابرة بطبيعتها والتمنّي نفسه اعترافٌ بالفقدان المحتوم.

الضمير يعود إلى "يَدُكِ" من البيت الأول، وبالتحديد على (اللمسة) الحدث، و(اللحظة)، وكل هذا يخلق لفتَ انتباه المتلقي، وإضفاء حدة عاطفية التي تخلُق لحظة توقف تأملية.

والفعل "تَبْقَى" يدل على البقاء أو الثبات، و"تَذْهَبُ" يدلّ على الرحيل أو الزوال. وصيغة المضارع تُفيد الاستمرارية والتمنّي يتكرر في كل لحظة، أي الحدث يجري أمام أعيننا. وكان الشاعر موفقًا في هذا التأكيد بالترادف النقيضي، إذ "تَبْقَى" وحدها كافية، لكن إضافة "لَا تَذْهَبُ" تُكثّف الدلالة، ونفي الذهاب أقوى من إثبات البقاء. وهذا ليس حشوًا، بل تصعيد للتمنّي وإلحاح عاطفي.

والإيجاز في هذا الخطاب الشعري ظاهر، فالتقدير اللغوي هو، "يا ليتني أتمنى أن تلكَ اللحظة/اليد تبقى ولا تذهب أبدًا". لكن هنا قام نزار قباني بالاختزال وحذف المتوقع الذي يدل عليه السياق؛ لكي يُرَكّز على الشعور، ويُزيل الحشو اللغوي، ويُسَلّط الضوء على التمنّي المباشر. وهذا يُكوّن انسيابية النطق، وسهولة التعبير، فكلّ كلمة محمّلة بشحنة عاطفية ولا مجال للتفصيلات الثانوية. فهو يريد أن يقول: إنَّ كل جميل عابر، واللّحظات الثمينة لا تدوم، والوعي بالفناء جزء من الجمال.

تِلْكَ السَّبِيكَةُ ... كَيْفَ أَرْفُضُهَا؟ (قباني، د.ت، 427/1)

استعمال "تِلْكَ" بدلًا من "هذه" يحمل معاني عميقة، فـالبُعد ليس مكانيًا بل وجداني، كأنّ اليد ارتفعت إلى مرتبة لا تُدرَك بالقرب العادي، فهي قريبة جسديًا لكنها بعيدة في قيمتها، والإشارة للبعيد تُستعمل للتعظيم. وربما استعمل نزار قباني "تلك" للتأمل والاندهاش فالمسافة تخلق فرصة للتأمل، وينظر إليه من بُعد الإعجاب لا من قرب الألفة، والبُعد يوحي بأنّ هذا الكمال يصعب الوصول إليه، كما صعب بقاؤه في البيت السابق.

وكلمة السَّبِيكة: هي بيت القصيد، وهناك عدد من الدلالات الرمزية مثل الصفاء والنقاء، فاليد خالية من أي عيب، مصفّاة من كلّ نقص، والسَّبيكة تمر بعملية تنقية طويلة (الصهر والتصفية)، وكذلك هذا الجمال ليس سطحيًا بل جوهري أصيل. أمّا القيمة المادية فلأنها الثروة وكنز في قطعة واحدة، وهذه الكلمة تذكّرنا بالبيت السابق "أَلْفَ مَمْلَكَةٍ"، لكن هنا القيمة ليست في الاتساع بل في التركيز، والسبيكة صغيرة الحجم لكنها تساوي ثروة هائلة، اليد صغيرة لكن قيمتها لا تُقدّر بثمن.

النقاط الثلاث (...)، فهذه علامة الحذف المدروسة ليست زخرفة طباعية، بل جزء من الدلالة التأملية، وهي لحظة صمت يتأمل فيها نزار قباني ما قاله، ويستوعب ثقل وقيمة الكلمة "سبيكة"، ويمنح المتلقي فرصة للاعجاب قبل أن ينتقل إلى السؤال. والنقاط تُبطئ الإيقاع لتُركّز الانفعال. "كَيْفَ أَرْفُضُهَا؟": السؤال الاستنكاري هنا اعتراف باستحالة الرفض. والشاعر يُعلن استسلامه الكامل أمام هذا الجمال، فالجمال هنا قوة قاهرة لا تُقاوَم. وهذا السؤال يكشف ضعف الإنسان أمام ما يحب؛ لأنَّ الحب الحقيقي يسلب الإرادة ويفرض نفسه. ورغم أنّ البيت السابق تمنى بقاءها (خوفًا من ذهابها)، فإنَّه هنا يعترف، حتى لو أراد رفضها لما استطاع. والمفارقة، خائف من فقدانها لكن عاجز عن تركها.

مَنْ يَرْفُضُ السُّكْنَى عَلَى كَوْكَبٍ؟ (قباني، د.ت، 427/1)

هذا ليس سؤالًا عن شخص محدد، بل استفهام إنكاري، والمعنى الضِمنِيّ، "لا أحد يرفض السكنى على كوكب"، والاستفهام هنا أبلغ من النفي المباشر؛ لأنه يُشرك المتلقي في الإجابة، "وهذا النوع يتضمن معنى النفي؛ لأن أداة الاستفهام فيه بمنزلة أداة النفي في أن الكلام الذي تدخل عليه منفي المعنى" (حسن، د ت، 316/2) و"مَنْ" تشمل كُلّ البشر عبر الزمان والمكان. البيت السابق، "**أنا** لا أستطيع رفضها"، وهذا البيت، "لا أحد يرفض السُّكنى على كوكب"؛ فهو يريد أن يقول: ما أشعر به ليس ضعفًا شخصيًا، بل

RJH Raparin Journal of Humanities
A Peer Reviewed Journal
DOI:10.26750
e-ISSN: 2522-7130
RJH Website

قانون عند كل إنسان، فالشاعر يُدافع عن استسلامه، "لستُ وحدي العاجز، بل كلّ البشر"، وهذا تبرير للانجذاب بجعله فطرة إنسانية لا اختيارًا فرديًا.

واختياره "يرفض"؛ لأن المضارع هنا يفيد الديمومة والاستمرار، وليس حدثًا وقع مرة واحدة، والمضارع يجعل السؤال حيًا نابضًا الآن وكأن الموقف يتكرّر أمامنا في كُلّ لحظة. وكأنه يريد أن يقول: بأنه لا يوجد من يرفض السكنى على كوكب.

السُّكْنَى: مصدر الفعل "سَكَنَ" (الإقامة والاستقرار)، وهذه الكلمة هي المفتاح الدلالي للبيت بأكمله، فالسُّكنى ليست مجرد وجود مؤقت، بل استقرار وبقاء، وتحمل معنى الطمأنينة الداخلية، فالعلاقة بين الشاعر والبد ليست عابرة.

على: حرف جر، وهنا يُفيد الاستعلاء الحسّيّ، فالسّكنى فوق الكوكب، على سطحه، وتفيد "على" تفيد الثبات والتمكُّن، وليس مجرد اقتراب، بل استقرار محكم.

الكوكب يملك جاذبية تشد كلَّ ما حوله إليه، ولا يمكن الهروب من جاذبية الكوكب، وهذا يدُلُّ على أنَّه لا يمكن الهروب من جاذبية الحبيبة. فالشاعر يدور في فلك الحبيبة حتمًا لا اختيارًا، و"كَوْكَبٍ" جاءت نكرة، وهذا اختيار دقيق؛ ليدُلَّ على التعظيم أي "كوكب عظيم لا يوصف"، ومعروف بأن النكرة تترك مساحة واسعة للخيال.

وفي هذا البيت بناء لغويّ محكم، إذ نجد بأنّ الجملة كاملة في (6) كلمات فقط، كُلّ كلمة محسوبة، ولا مجال لحذف أو إضافة.

لَهِثَ الْخَيَالُ عَلَى مَلَاسَتِهَا
وَأَنْهَارَ عِنْدَ سِوَارِهَا الْمُذَهَّبِ (قباني، د.ت، 427/1)

هنا نزار قباني يُسند الفعل "لَهِثَ" للخيال، وهذا تجسيد يُحوّل المجرَّد (الخيال) إلى كائنٍ حيٍّ يلهث كالإنسان المنهك. اللهث عادةً يرتبط بالإجهاد الجسدي، لكن نزار يجعله إجهادًا نفسيًا وجماليًا. ومن الدلالات العميقة لهذا الفعل هو عجز الخيال، فإذا كان الخيال نفسه يلهث ويتعب، فهذا يعني أنّ الواقع تجاوز كل تصوّر، وأنّ هذا الجمال أكبر من أن يحتويه حتى الخيال الخصب للشاعر، وعادة اللهث يوحي بالمطاردة واللهفة، فالخيال يحاول اللحاق بهذا الجمال لكنه يتعثر في كل محاولة؛ لأنَّ الشاعر منهكٌ روحيًا أمام هذه الجماليّة، وخياله انهزم قبل أن تنهزم إرادته. ثمّ يُعمّق نزار هذه الصورة في الشطر الثاني بفعل "انهار"، ليُكمل مشهد الانكسار الذي بدأه اللهثُ؛ فالخيال لم يكتفِ بأن يلهث متعبًا، بل انتهى به الأمر إلى الانهيار التام عند رؤية السوار المُذهَّب، وكأنّ هذه اللمسة الذهبية كانت الأخيرة التي أسقطت ما تبقّى من قدرة على التحمّل. والجميل في هذا التصوير أنّ الشاعر جعل الانهيار يقع عند تفصيلةٍ صغيرة كالسوار، وهو ما يكشف عن الجمالية في تمجيد التفاصيل؛ إذ ليس الجمال عنده كُتلةً واحدة ساحقة، بل هو تراكمٌ من التفاصيل المضيئة التي تتآزر حتى تُسقط الخيالَ وتُفني الكلمات.

"على ملاستِها" مشتقّة من "مَلُسَ"، وهي تعني النعومة والسطح الأملس الذي لا خشونة فيه. نزار لا يقول "نعومتها" بل "ملاستها"، واختيار هذه الكلمة يحمل قصديّة فنيّة. والتركيز الحسّيّ، في "المَلاسة" تُركّز على الملمس، وكأنّ الشاعر يريد من القارئ أن يتخيّل يده تمرّ على هذا السطح الحريريّ، وملاسة تنساب تحت الأصابع كالماء أو الحرير، وهذا يمهّد للصورة القادمة في الشطر الثاني.

الواو هنا ليست مجرّد عطف، بل جسر انفعاليّ يربط اللهث (الإنهاك) بالانهيار (الأنهار). وكأنّ نزار قباني يقول: لم يكتفِ الخيال باللهث، بل انهار تمامًا وذاب عند السوار.

و"أَنْهارَ" يدلُّ على أنَّ الخيال كان بناءً شامخًا فتداعى وسقط أمام هذا الجمال، وهذا يتماشى مع صورة "ألف مملكة" في البيت السابق من القصيدة. والانهيار ليس سلبيًا هنا، بل هو استسلام، فبعد اللهث والإنهاك جاءت اللحظة القاتلة.

"عِنْدَ سِوارِها": ظرف مكان فيه تحديد لنقطة السقوط، فـ"عند" تحدّد بدقّة موضع الانهيار، وهذا التحديد يخلق صورة جميلة إذ الخيال يسقط تحديدًا عند السوار، كأنّ السوار هو الخطُّ الأحمر الذي لا يمكن تجاوزه. والسوار كحدٍّ فاصل، معصم المرأة حيث يستقر السوار هو منطقة شديدة الحساسيّة والأنوثة، وهو الخط الذي يفصل بين اليد (موضوع القصيدة) والذراع (امتداد الجسد)، وكأنّه يقول: حتى هذه النقطة تَمكّنتُ من الوصول إليها، وعندها سقطت.

"المُذَهَّب": اسم مفعول، يُقصد به السوار المذهّب، ليس ذهبًا خالصًا، بل مطليًا بالذهب، وهذا يوحي بالزينة المتقنة التي تضيف للجمال الطبيعيّ بُعدًا فنيًا. والسوار هنا كإطار ذهبيّ للوحة فنيّة، تمامًا كما قال في البيت السابق "سبيكة" (ذهب خالص)، وهنا يُكمل الصورة بـ"المُذهَّب" (ذهب مُضاف)، وهذه الكلمة توحي بالطبقة الراقية، المرأة المُزيّنة المُعتنى بها، وهذا يضيف للصورة بُعدًا اجتماعيًا، أي أنيقة ومُترفة

RJH Raparin Journal of Humanities
A Peer Reviewed Journal
DOI:10.26750
e-ISSN: 2522-7130
RJH Website

والوحدة العضويّة بين البيتين كأنّ الخيال كان في معركة خاسرة منذ البداية، أنهك نفسه، ثمّ استسلم أخيرًا. في هذين البيتين، نزار قباني يرسم الهزيمة أمام الجمال. الخيال - وهو أقوى ما يملك الشاعر - ينهزم على مرحلتين: أولًا، يلهث محاولًا اللحاق بالجمال، ثمّ ينهار تمامًا عند السوار المذهّب.

وكما قال في البيت السابق "كيف أرفضها؟"، هنا يُجيب عمليًّا، لا يمكن رفضها؛ لأنّ حتى الخيال انهار أمامها، فكيف بالإرادة والقلب؟ والصورة متماسكة، من الملامسة (الحس اللمسي) إلى السوار (الحس البصريّ)، ومن اللهث (الحركة) إلى الانهيار (السكون)، رحلة قصيرة لكنّها محمّلة بكثافة جماليّة ساحقة.

هذان البيتان يمثلان نموذجًا للتنوع التركيبي في شعر نزار قباني: البيت الأول جملة فعليّة ماضية واضحة البناء، والبيت الثاني جملة اسميّة محتملة التأويل مع حذف بليغ. التركيب النحويّ يخدم المعنى الشعريّ العميق، والحذف والإيجاز يمنحان النص كثافة وإيحاءً، ممّا يعكس مهارة الشاعر في استعمال الإمكانات النحويّة لخدمة الصورة الشعريّة.

الشَّمْسُ.. نَائِمَةٌ عَلَى كَتِفِي
قَبَّلْتُهَا أَلْفًا وَلَمْ أَتْعَبْ (قباني، د.ت، 427/1)

يبدأ نزار قباني بالجملة الاسمية للدلالة على الثبوت، ويشبه المرأة بالشمس مباشرة، مُستخدِمًا استعارة تصريحية حيث شبّه المرأةَ بالشمس وصرّح بالمشبه به (الشمس) وحذف المشبه (المرأة)، للدلالة على الإشراق والجمال والدفء. وجعلها مركز الكون ومصدر النور والدفء في حياته. النقاطتان بعد كلمة "الشمس" تخلقان لحظة تأمل وذهول. اختيار اسم الفاعل "نائمة" يحمل دلالات عميقة من الثقة المطلقة والاستسلام الطوعي، فالشمس العظيمة تغيب طوعًا في نوم هادئ على كتفه. الكتف هنا ليس مجرد موضع جسدي، بل رمز للحنان، المكان الآمن الذي اختارته من بين كلّ الأكتاف في العالم.

في البيت الثاني، ينتقل الشاعر بجرأةٍ من الصورة الشعرية إلى الفعل الحسي المباشر "قبّلتها"، مستخدمًا التضعيف في الفعل للدلالة على المبالغة والتكرار، كما يقول (أبو زيد الأنصاري) (ت 230 هـ): "فعَّلتُ لا يكونُ إلا للتكثير كقولك أَغْلَقْتُ الباب وغَلَّقْتُ الأبواب فإن قلتَ غَلّقْتُ الباب لم يجز إلا على أن تكون قد أكثرت إغلاقه) (الأنصاري، 1981م، 522). العدد "ألفًا" ليس رقمًا محددًا بل رمز للكثرة اللامحدودة، يُلقى بخفة وسرعة تحاكي تتابع القبلات المنهمرة. عبارة "ولم أتعب" تأتي بنفي قاطع حاسم، تؤكّد أن الحب الحقيقي يمنح طاقة لامحدودة تتجاوز حدود الجسد.

واستمرارُ الأرقام الكبيرة في بيت سابق قال: "ألف مَملكةٍ"، وهنا "ألف قُبلةٍ"، فالشاعر يستعمل الأرقام الضخمة للتعبير عن مشاعر (جياشة). واستمرارُ عدم التعب في بيت سابق قال عن الخيال إنَّه "لهث" و"انهار"، لكن هنا هو نفسه "لم يتعب"، وكأن الخيال يضعُف لكن الحب يَقوَى. والحضور الجسدي المكثف، من "يدها" إلى "سوارها" إلى "كتفي" إلى "قبّلتها"، القصيدة كلّها تسير في خط تصاعديّ من اللمس إلى القبلات.

في هذين البيتين، يرسم نزار قباني أجمل لحظات الحب، اللحظة التي تنام فيها المرأة على كتف حبيبها بثقة مطلقة، واللحظة التي يغمرها فيها بقبلات لا تنتهي.

نَهْرٌ حَريريٌّ.. ومَرْوَحَةٌ
صينيَّةٌ... وَقَصيدةٌ تُكْتَبْ (قباني، د.ت، 427/1)

يبني الشاعر هذين البيتين من ثلاث جُمل اسمية، وعلى بنيةٍ ثلاثيةٍ متصاعدةٍ تنتقل من المادي إلى الفني: يبدأ بـ"نَهْرٌ حَريريٌّ"، حيث يستعمل التنكير للتعظيم، والنهر يرمز للانسياب والتدفق المستمر للشعر والمشاعر. صفة "حريريٌّ" تضيف دلالات النعومة الفائقة واللمعان والفخامة، مستحضرة الشرق وحضاراته العريقة. النقطتان بعد العنصر الأول تخلقان وقفة تأملية تبطئ الإيقاع وتتيح للقارئ استيعاب الصورة قبل الانتقال إلى الصورة التالية.

ينتقل نزار قباني إلى العنصر الثاني "مَروَحةٌ صينيّةٌ"، مستخدمًا الواو العاطفة كجسر يربط الصور بسلاسة. المروحة تحمل دلالات الحركة الدائرية الناعمة والنسيم المنعش والخفة والرشاقة، وترتبط رمزيًا بالأنوثة والدلال. إضافة "صينية" تستحضر الفن الرفيع والغرابة الأصيلة والألوان الزاهية والزخارف الدقيقة، ممّا يضيف بُعدًا جماليًا شرقيًا يكمل رحلة الحرير نحو الشرق الأقصى، ويرمز لتفرد المرأة وأصالة جمالها.

يختتم البيت بـ"قَصيْدةٍ تُكتب" وهو التحول الإبداعي النهائي في هذه الثلاثية، حيث ينتقل من الجمال المحسوس (النهر والمروحة) إلى الجمال المُبدَع (القصيدة). هذا البناء المتصاعد يُظهر كيف أن الجمال الخارجي للمرأة يتحول إلى فعل إبداعي داخلي.

RJH Raparin Journal of Humanities
A Peer Reviewed Journal
DOI:10.26750
e-ISSN: 2522-7130
RJH Website

البيت بأكمله يمثل براعة نزار في التصوير الحسي، جامعًا بين عناصر طبيعية وثقافية وإبداعية، بتركيبٍ نحوي بسيط ظاهريًا لكنه يخفي عمقًا دلاليًا كبيرًا يخدم الرؤية الشعرية الكلية.

يدُكِ المَليسَةُ. كيف أُقنعها
أَنّي بها.. أنِّي بها مُعْجَب (قباني، د.ت، 427/1)

يعود الشاعر إلى محور القصيدة الأساسي "اليد"، لكن بصيغة مختلفة، منتقلًا من الغياب إلى الخطاب المباشر في "يَدُكِ"، ممّا يخلق عاطفة أكبر وحضورًا أقوى للمرأة. يضيف صفة "المليسة" المعرّفة بـ"ال"، مكررًا نفس الجذر من بيت سابق، وهي صيغة مبالغة تفيد الملاسة الشديدة الاستثنائية، في هذه الجملة الأسمية. بعد وصف اليد تأتي النقطة (.) كلحظة حيرة وجودية تفصل بين عالم الوصف الموضوعي وعالم القلق الذاتي، ثمّ يطرح السؤال الاستنكاري المُعجِز "كَيْفَ أُقْنِعُهَا"، الذي يكشف عجزه عن التعبير ومأزقه الوجداني.

في البيت الثاني، يأتي التوكيد بـ"أَنِّي بِهَا"، حيث تشديد النون يفيد زيادة التوكيد، والباء للتعلق والالتصاق الشديد باليد. يكرر نزار "أَنِّي بِهَا" مرتين بينهما نقطتان، وهذا التكرار يكشف إلحاحه وإصراره وقلقه الخفي، هل ستصدقني؟ هل ستقتنع؟ دعني أكرر حتى تفهمي. يختتم بكلمة "مُعْجَبُ" اسم فاعل منكّر يفيد الثبوت والاستمرار، وهي كلمة بسيطة لكنها بعد كلّ التمهيد السابق تصبح اعترافًا خطيرًا وثقيلًا، مفارقة جميلة حيث يعود من الأوصاف الكونية إلى الاعتراف الإنساني البسيط.

ينتقل القباني من التعقيد (كيف أقنعها؟) إلى البساطة (أني بها معجب)، من السؤال المحيّر إلى الجواب المباشر، ومن الحيرة إلى اليقين. يستعمل نفس البنية استفهامية من بيت سابق "كيف أرفضها"، لكن السؤال هنا عن استحالة التعبير لا الرفض، فهو محاصر من الجهتين. الحل الذي يقدمه هو الاعتراف الصادق البسيط المتكرر، قل لها أنا معجب، كرّر حتى تصدق، ألحّ حتى تقتنع، فالصدق وحده هو السلاح الوحيد أمام جمال خارق.

قُولي لَها.. تَمْضي بِرِحْلَتِها
فَلَها جَميعُ.. جَميعُ ما تَرغَبْ (قباني، د.ت، 427/1)

يبدأ نزار بفعل الأمر "قُولِي"، الموجّه إلى اليد نفسها، طالبًا منها أن تكون وسيطًا بينه وبين المرأة، وهذا تشخيص عبقريٌّ يكشف عجزه عن الإقناع المباشر. بعد النقطتين اللتين تخلقان لحظة ترقب وتردد، يأتي "تَمْضِي بِرِحْلَتِهَا" بصيغة المضارع التي تفيد الاستمرار والحرية، والباء للمصاحبة تعني أنها تمضي مصحوبةً برحلتها الخاصة المستقلة. كلمة "رحلة" غامضة متعددة الدلالات: رحلة زمنية في الحياة، أو مكانية نحو مكان بعيد، أو وجودية تمثل مسارها وخياراتها الشخصية، وإضافتها إلى ضمير الغائب "ها" تؤكد استقلاليتها التامة.

في البيت الثاني، تأتي الفاء التعليلية لتقدم السبب، "فَلَهَا جَمِيعُ ما تَرْغَبُ"، حيث يقدّم شبه الجملة "لها" على المبتدأ للتخصيص والحصر. يكرّر نزار قباني "جَمِيعُ" مرتين بينهما نقطتان، وهذا التكرار يكشف إلحاحًا مؤلمًا ومحاولة لإقناع نفسه بالحقيقة المُرّة، لها كلّ شيء، لا استثناء! كلمة "جميع" مطلقة شاملة تفيد الإطلاق التام، والاسم الموصول "ما" للعموم والشمول، وحذف متعلق الفعل "ترغب" (ترغب فيه) يمنح الجملة انفتاحًا دلاليًا يجعل رغباتها غير محدودة وغير مقيدة.

هذان البيتان يمثلان انقلابًا في القصيدة، من التمسك والإعجاب في الأبيات السابقة "كيف أرفضها"، "قبلتها ألفًا" إلى الاستسلام والتحرير الكامل. ينتقل نزار من محاولة الإقناع إلى منح الحرية، من الرغبة في الاحتفاظ إلى الرضا بالفراق، ومن "مُعجَب بِها" إلى "لها جميع ما ترغب". هذا يلخّص فلسفة الشاعر في الحب الكامل، الحب الحقيقي هو الحرية، وسعادة المحبوبة هي الهدف الأسمى وليس الوصال. التضحية الكاملة بلا شروط هي قمة السخاء العاطفي، والنحو هنا ليس مجرد قواعد بل بنية تمثيلية تخدم لحظة الوداع الرحيمة.

يدُكِ الصغيرةُ .. نَجمةٌ هَرَبَتْ (قباني، د.ت، 428/1)

يقوم البيت على استعارة تصريحية مركبة، حيث "يَدُكِ الصَّغِيرَةُ" (المشبه) تتحول إلى "نَجْمَةٌ" (المشبه به)، ثمّ تمتد الاستعارة إلى الفعل "هَرَبَتْ" لتصبح استعارة مكنية تشخّص النجمة ككائن حي قادر على الهرب. النقطتان المتتاليتان (. .) تؤديان وظائف متعددة، الانتقال الذهني من الوصف الواقعي إلى التخيّل الاستعاري، والتأمل الصامت، ومساحة للقارئ ليستوعب التحول الجريء،

RJH Raparin Journal of Humanities
A Peer Reviewed Journal
DOI:10.26750
e-ISSN: 2522-7130
RJH Website

والتردد العاطفي قبل الإفصاح عن الحقيقة المؤلمة. اختيار الفعل "هَرَبَتْ" بالذات (دون غادرت أو ذهبت) يحمل دلالات السرعة واللامتوقعية وغياب الوداع واستحالة اللحاق، وصيغة الماضي تؤكد أن الحدث تمّ وانتهى واليأس من الاستعادة.

يظهر البيت عن تناقض مفارق بين "الصَّغِيرَةُ" و"هَرَبَتْ"، فالصغير عادة يُحمى ويُحتضن ولا يهرب، لكن رغم صغرها فقد هربت، ممّا يعمّق الألم. الانتقال من "يَدُكِ" (معرفة بالإضافة، محددة وملموسة) إلى "نَجْمَةٌ" (نكرة، عامة وبعيدة) يعكس فقدان الخصوصية والقرب وتحول المعروف إلى غريب والاغتراب. هذا البيت يمثل المرة الثالثة التي يذكر فيها الشاعر اليد: الأولى "المَلِيسَةُ" للوصف الحسي، والثانية محاولة إقناعها، والثالثة "الصَّغِيرَةُ نَجْمَةٌ هَرَبَتْ" للفقدان النهائي، وهذا تطور درامي من الإعجاب إلى الفقدان.

يكشف البيت عن تحوُّلٍ مأساويّ في الإدراك، من "تَمْضِي بِرِحْلَتِهَا" (فعل مضارع، رحيل مقبول بإذن) إلى "هَرَبَتْ" (فعل ماضٍ، رحيل مفاجئ بلا إذن)، ممّا يضيف طبقة من السخرية المأساوية، الحرية التي ظن أنه يمنحها طوعًا كانت وهمًا، فهي كانت ستهرب على أي حال. تحول اليد إلى "نجمة" يعني فقدان الملموسية والانتقال من الأرض إلى السماء، ومن الحسي إلى المجرد، فالنجمة ترمز للبعد المطلق والجمال الذي يُرى ولا يُمس. هذا البيت هو لحظة الإدراك المأساوي النهائي بعد رحلة كاملة من الانبهار إلى الإعجاب إلى التضحية، ليدرك أخيرًا أنه كان يحب نجمة جميلًا ومحكومًا عليه بالهروب منذ البداية.

ماذا أَقُولُ لِنَجْمَةٍ تَلْعَبُ؟ (قباني، د.ت، 428/1)

البيت يقوم على استفهام إنكاريّ تحسريّ لا يطلب إجابة فعلية، بل يعبّر عن الحيرة المطلقة والعجز عن التواصل واللاجدوى. نحويًا، "ماذا" اسم استفهام في محل نصب مفعول به مقدم، وتقديم المفعول يضع مضمون القول في بؤرة الاهتمام، ويعكس الحيرة في المحتوى قبل الحيرة في الفعل ذاته. التنكير في "نَجْمَةٍ" يفيد التعميم والتغريب والتجريد، فقد تحولت من "يدك" (معرفة خاصة) إلى "نجمة" (نكرة عامة). اختيار الفعل المضارع "تَلْعَبُ" تحديداً يحمل دلالات اللامبالاة والبراءة والحركة العبثية، فهي لا تبتعد بقصد إيذائه بل تلعب فقط، وهذا أقسى: الألم ليس نتيجة عداوة بل لامبالاة طبيعية.

يكشف البيت عن تضاد بين "أَقُولُ" (فعل التواصل العقلاني والحوار الجاد) و"تَلْعَبُ" (فعل اللاتواصل والانشغال العابث)، ممّا يعكس فجوة الإدراك، واستحالة التواصل والمأساة الوجودية بين العاشق الجاد والمحبوبة اللاهية. يمثل البيت تطورًا من "كَيْفَ أُقْنِعُهَا" (سؤال عن الطريقة يفترض إمكانية الإقناع) إلى "مَاذَا أَقُولُ" (سؤال عن المضمون يفترض انعدام أيّ مضمون ممكن)، ومن الماضي "هَرَبَتْ" إلى المضارع "تَلْعَبُ"، ممّا يعني الانتقال من الفقدان اللحظي إلى الفقدان الدائم ومن حدث مأساويّ إلى وضع مأساويٍّ مستمرٍّ.

يمثل البيت مفارقة الشاعر الوجودية عن رجل الكلمات يعترف بعجزه، ويكتب قصيدةً ليقول: إنّه لا يعرف ماذا يقول؟! هذا البيت هو قلب المأساة الشعرية وذروة المأساة الغزلية الحديثة، حيث يصل الشاعر بعد رحلة طويلة من الإعجاب والمحاولة والتضحية والإدراك إلى لحظة العجز المطلق، ومن الأمل في التواصل إلى إدراك استحالته أمام نجمة لاهية تلعب في سماء لامبالاتها الكونية.

أَنا ساهِرٌ.. ومَعي يَدُ امرأةٍ
بَيْضاءُ .. هَل أَشْهى وَهَل أَطيبْ؟ (قباني، د.ت، 428/1)

يعود الشاعر إلى ضمير المتكلم "أَنَا سَاهِرٌ"، جملة اسمية، بعد رحلة طويلة من الحديث عن الآخر، وهذه العودة تعني استعادة الوعي الذاتي والانغلاق على الذات والتأكيد على وجوده رغم غيابها. "ساهرٌ" اسم فاعل يدل على الثبوت والاستمرار، ليس فعلًا مؤقتًا بل حالة ثابتة من الأرق الوجودي والانتظار الذي لا ينتهي. ثمّ تأتي الصدمة الدلالية "وَمَعِيَ يَدُ امْرَأَةٍ"، التي تخلق مفارقة كبرى، ظننا أن النجمة هربت وأنها بعيدة، لكن فجأة اليد معه! هذا يحتمل تأويلين: إما أن اليد في الذاكرة والخيال (حضور الغائب في الوجدان)، أو أن الجسد حاضر لكن الروح غائبة (وهذا أقسى غربة القرب والوحدة رغم الحضور).

التحول من "يَدُكِ" إلى "يَدُ امْرَأَةٍ" (نكرة عامة) يعكس فقدان الخصوصية والاغتراب، فقد أصبحت غريبة حتى لو كانت معه. النعت "بَيْضَاءَ" صفة مشبهة، يحمل دلالات حسية (النقاء والنعومة والجمال) ورمزية (النور في ظلام السهر، والبراءة، والبرود)، خالقًا مفارقة يدها بيضاء جميلة لكنها هربت جارحة. الاستفهام المزدوج "هَلْ أَشْهَى وَهَلْ أَطْيَبُ؟" استفهام إنكاريّ بلاغيٌّ لا يطلب إجابة بل يؤكد حقيقة، لا يوجد أشهى ولا أطيب منها. "أشهى" يتعلق بالرغبة الحسية، و"أطيب" بالمتعة الشمولية، والجمع بينهما يعني أنها الكمال الحسي والمعنوي معًا.

البيتان يخلقان مفارقة تراجيدية عميقة، الحضور الجسدي (مَعي يَدُ امرأة بيْضاء) مع الغياب الروحي (نجمة هربت وتلعب)، والجمال المطلق "هَلْ أَشْهَى وَهَلْ أَطْيَبُ؟" مع الألم المطلق (أنا ساهرٌ). يطرحان سؤالًا، ما معنى أن يكون الشيء معك وهو غائب؟ الحضور الجسدي لا يعني الحضور الوجودي، وأقسى أنواع الوحدة هي الوحدة مع الآخر. القصيدة تكتمل في اللحظة الحاضرة المؤلمة، من لحظة الإلهام الأولى (قصيدة تُكتب) إلى لحظة السهر النهائية (أنا ساهر)، ومن الانبهار بالجمال إلى الإدراك المأساوي بأن الجمال ليس مصدر سعادة بل مصدر عذاب، وأنه لا يمكن امتلاك الآخر حتى لو كان جسده حاضرًا.

بعد هذه الرحلة التحليلية العميقة في النص الشعري لنزار قباني، نستطيع أن نخلص إلى أن القصيدة تمثل بنية متكاملة تتطور عبر مراحل نفسية ووجودية واضحة المعالم. فمن الوصف الجمالي المحايد في مطلع القصيدة "يدُكِ التي حطَّت على كَتفي" إلى الانخراط العاطفي الشخصي "يَدُكِ المَليسَةُ، كَيْفَ أُقنِعُها"، ثمّ إلى لحظة التضحية والإيثار "قُولي لَها تَمْضي، لَها جميع ما ترغب"، وصولًا إلى إدراك الفقدان المأساوي "نَجْمَة هَرَبَتْ" والحيرة الوجودية "ماذا أَقولُ لِنَجمةٍ تَلْعَبُ؟"، وأخيرًا الخاتمة المأساوية "أنا ساهِرٌ، مَعي يَد امرأة بيضاء)، نجد أن نزار قباني يبني قصيدة لا تقتصر على وصف تجربة حب فردية، بل ترتقي إلى مستوى التأمل الفلسفي في طبيعة العلاقات الإنسانية، والجمال، والحرية، والفقدان.

التحليل النحوي التركيبيّ كشف عن أن البنية اللغوية ليست اشكال مجردة للمعنى، بل هي جزء حي من الدلالة الشعرية. فالتحولات الضميرية من "يدك" إلى "نجمة" إلى "يد امرأة" تعكس رحلة الاغتراب التدريجي، وتحول الحبيبة من كيان خاص حنون إلى رمز عام مجرد. والانتقال من الجمل الاسمية الثابتة إلى الجمل الفعلية الحركية (هربت، تلعب) يعكس التحول من الوصف الساكن إلى السرد الدرامي. كما أن استعمال أساليب الاستفهام البلاغي (كيف أقنعها؟ ماذا أقول؟ هل أشهى؟) يظهر مراحل متعاقبة من التساؤل، من البحث عن الطريقة إلى الشك في الإمكانية إلى التأكيد الإنكاري، وهي مراحل تعكس تطور الوعي الشعري بالأزمة العاطفية.

لقد أثبت التحليل أن القصيدة تقوم على مفارقات جوهرية: وهي مفارقة الجمال الذي يسبب الألم، ومفارقة الحضور الجسدي مع الغياب الروحي، ومفارقة الحرية التي يمنحها العاشق طوعًا بينما المحبوبة تهرب على أي حال، ومفارقة الشاعر الذي يمتلك كل الكلمات لكنه عاجز عن قول ما يريد. هذه المفارقات تضع القصيدة في صميم التراجيديا الحديثة، حيث لا انتصار نهائي ولا هزيمة كاملة، بل حالة من التوتر الوجودي الدائم بين الرغبة والاستحالة، بين الحب والفقدان، بين اليقظة المؤلمة (السهر) واللهو اللامبالي (اللعب).

أما على المستوى الأسلوبي، فقد أظهر التحليل براعة نزار قباني في توظيف التقنيات البلاغية التقليدية (الاستعارة، والتشبيه، والحذف، والتكرار) لخدمة رؤية شعرية حداثية تقطع مع الغزل التقليدي. فاليد هنا ليست مجرد عضو جسدي يُوصف بالجمال، بل رمز متعدد الدلالات: رمز للحضور الإنساني، وللحب الملموس، وللأنوثة، وفي النهاية للفقدان المطلق عندما تتحول إلى نجمة بعيدة أو يد امرأة نكرة. واستعمال النقاط المتتالية وعلامات الترقيم الحديثة يضيف بعدًا زمنيًا ونفسيًا للنص، يحاكي لحظات الصمت والتأمل والتردد العاطفي.

في الختام، تمثل هذه القصيدة نموذجًا متقدمًا للشعر الغزلي الحديث عند نزار قباني، شعر لا يكتفي بالوصف الخارجي للمحبوبة أو بالتغني بالحب المتبادل، بل يغوص في أعماق التجربة العاطفية المعقدة، ويطرح أسئلة فلسفية جوهرية حول الحب والحرية والجمال والفقدان. إنها قصيدة تعترف بأن الحب الحقيقي قد لا ينتهي بالوصال، وأن منح الحرية للمحبوبة لا يضمن بقاءها، وأن الجمال الأقصى قد يكون مصدرًا للألم الأقصى، وأن الشاعر في النهاية يبقى ساهرًا، يقظًا، واعيًا بمأساته، ممسكًا بيد بيضاء حاضرة جسديًا لكنها غائبة روحيًا، في مفارقة مأساوية تلخص الحالة الإنسانية برمتها: السعي الدائم وراء ما لا يُمسك، والوحدة القاتلة رغم الحضور، والسهر الأبدي في انتظار نجمة تلعب في سماء لامبالاتها الكونية.

النتائج:

1. كشف البحث عن بنية درامية متصاعدة تتطور عبر خمس مراحل نفسية: الانبهار بالجمال والوصف الحسي، ثمّ الإعجاب والتقدير العاطفي، فالتضحية والإيثار بمنح الحرية، ثمّ إدراك الفقدان والحيرة الوجودية، وأخيرًا المأساة النهائية والسهر الوجودي، ممّا يجعل القصيدة رحلة متكاملة من الجمال إلى الفقدان.
2. أظهر التحليل أن التحولات الضميرية في القصيدة من "يَدُكِ" (معرفة خاصة) إلى "نَجْمَةٌ" (نكرة عامة بعيدة) إلى "يَدُ امْرَأَةٍ" (نكرة غريبة) تعكس رحلة الاغتراب التدريجي وفقدان الخصوصية، وتحول المحبوبة من كيان قريب ملموس إلى رمز بعيد مجرد.

DOI:10.26750
e-ISSN: 2522-7130

3. كشف البحث عن أن نزار قباني استعمل الاستفهام البلاغي بتدرج دلالي واضح: من "كَيْفَ أَرْفُضُهَا؟" (استنكار استحالة الرفض) إلى "كَيْفَ أُقْنِعُهَا؟" (الحيرة في طريقة الإقناع) إلى "مَاذَا أَقُولُ؟" (العجز المطلق عن التواصل)، وهذا التدرج يعكس تطور الوعي الشعري من اليقين إلى الشك ثمّ إلى اليأس.
4. أثبت البحث أن استعمال الأرقام الضخمة ("أَلْفَ مَمْلَكَةٍ"، "قَبَّلْتُهَا أَلْفًا") ليس مجرد مبالغة عددية، بل تقنية أسلوبية تعبّر عن ضخامة المشاعر واللامحدودية العاطفية، وتخلق تناسبًا بين عظمة الجمال الموصوف وعمق الانفعال الشعري.
5. خلص البحث إلى أن القصيدة تقوم على مفارقات جوهرية
6. تشكل جوهر التراجيديا الحديثة: مفارقة الجمال المسبب للألم، ومفارقة الحضور الجسدي مع الغياب الروحي (أنا ساهر ومعي يد امرأة)، ومفارقة الحرية الممنوحة طوعًا مقابل الهروب الحتمي، ومفارقة الشاعر صاحب الكلمات العاجز عن القول، ممّا يضع القصيدة في قلب الشعر الوجودي الحديث.

المصادر والمراجع

أ- ابن جني، أ، (١٩٩٩م)، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، الطبعة الرابعة، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
ب- ابن هشام، ج، (1378هـ)، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق: مازن المبارك، ومحمد علي حمد الله، الطبعة الخامسة، العراق، مؤسسة الصادق.
ت- ابن يعيش، م، (2001م)، شرح المفصل للزمخشري، قدّم له ووضع هوامشه وفهارسه: د. إميل يعقوب، الطبعة الأول (جني، 1999م) (هشام، 1378هـ)ى، بيروت – لبنان، دار الكتب العلمية.
ث- الاسترآباذيّ، رضي الدين محمد بن الحسن، (2000م)، شرح الرضي على كافية ابن الحاجب، تحقيق: عبد العال سالم مكرم، الطبعة الأولى، القاهرة، عالم الكتب.
ج- أنيس، إ، (د.ت)، من أسرار اللغة، الطبعة السادسة، لقاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية.
ح- حسن، ع، (د.ت)، النحو الوافي، الطبعة الثالثة، مصر، دار المعارف.
خ- الراجحي، ع، (1992م)، في التطبيق النحوي والصرفي، (د.ط)، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية.
د- الزجاجي، أ، (1984م)، الجمل في النحو، تحقيق: علي توفيق الحمد، الطبعة الأولى، بيروت، مؤسسة الرسالة دار الأمل.
ذ- الزمخشري، أ، (د.ت)، المفصل في علم العربية، وبذيله كتاب: المُفصَّل في شرح أبيات المُفَصَّل، الطبعة الثانية، بيروت، دار الجيل.
ر- سيبويه، أ، (1983م)، الكتاب، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، الطبعة الأولى، بيروت، دار الجيل.
ز- عبد الغفار، أ، (1996م)، الإيضاح، تحقيق: كاظم بحر المرجان، الطبعة الثانية، بيروت، عالم الكتب.
س- عبد اللطيف، م، (2003م)، بناء الجملة العربية، (د.ط)، القاهرة، دار غريب.
ش- الفارسي، أ، (1982م)، المسائل العسكريات في النحو العربي، تحقيق: علي جابر المنصوري، الطبعة لثانية، بغداد، مطبعة جامعة بغداد.
ص- قباني، ن، الأعمال الشعرية الكاملة، (د.ط)، بيروت - لبنان، منشورات نزار قباني.
ض- المبرّد، أ، (1994م)، المُقتضب، تحقيق: محمد عبد الخالق عظيمة، الطبعة الأولى، بيروت، عالم الكتب.
ط- المخزومي، م، (1964م)، في النحو العربي: نقد وتوجيه، الطبعة الأولى، بيروت، المكتبة العصرية.
ظ- الأنصاري، أ، (1981م)، النوادر في اللغة، تحقيق: محمد عبد القادر أحمد، الطبعة الأولى، بيروت، دار الشروق.