الرثاء عند نزار القباني
قصيدة بلقيس أنموذجا
دراسة فنية نفسية

م.م ربى عبد الرضا عبد الرزاق
كلية العلوم /جامعة ديالى

خطة البحث

١ـ المقدمة

أ - القصيدة

ب- حديث عام عن الرثاء

ج- رثاء الزوجات

٢ـ الدراسة التعريفية

التعريف بحياة الشاعر

التعريف بالمرثية

حديث عام عن القصيدة

٣ـ الدراسة الفنية

الدراسة المعجمية

الصورة الشعرية

الوزن الشعري

٤ـ الدراسة النفسية

مزج الرثاء بالمديح

مزج الرثاء بالهجاء

أ.المقدمة

الشاعر الذي تُخيّم عليه مصيبة الموت لا يملك إزاء هذه المصيبة إلا أن يصدح في شعره بأحزانه وآلامه، حتى لتصل هذه الصدحة إلى نفس القاريء أو السامع. فيكون للكلمة تأثير على نفسه فتملك مشاعره و حواسه فيحس بما يحس به الشاعر من آلام و أحزان.

لذلك كان و لا يزال شعر الرثاء هو أصدق الأغراض الشعرية و أكثرها تعبيراً عما يجول في النفس ساعة تكتظ النفس بالآلام و تكون بحاجة إلى منفذٍ تخرج منه لواعجها و أشجانها إلى الخارج فتخرجه بشكل تعبيري يطلق الدمعة و يعاتب الموت.

فشعر الرثاء شعرٌ خالٍ من الرغبة في النوال و من الرهبة من حاكم أو خليفة لما يتمتع به من صدق تعبيري و أصالة بعيدة عن التكلف و التصنع.و لعل من أكد هذا الشيء المبرد بقوله : ((لم يقل في شيءٍ قطٌّ كما قيل في هذا الباب، لأنَّ الناس لا ينفكون من المصائب و لم يَعدَمْ نفيساً كان هو المعدوم دون النفيس، و حقَّ الإنسان الصبرُ على النوائبِ و استشعار ما صدَّدناه إذا كانت الدنيا دارَ فِراقٍ و دارَ بوارٍ لا دار استواءٍ، و على فِراقَ المألوفُ حرقةٌ لا تدفعُ و لوعةٌ لا ترد، و إنما يتفاضلُ الناسُ بصحة الفكر و حسن العزاء و الرغبة في الآخرة، و جميل الذكر))[١] .

والرثاء غرضٌ قديمٌ قدم الإنسان و متطور ينمو مع نمو المجتمع والحياة.فقد بدأ الرثاء منذ أن وقعت أول حادثة قتل على وجه الكرة الأرضية تلك هي حادثة قتل قابيل لأخيه هابيل... و قد نُسِبَ لآدم عليه السلام شعراً يؤبِّن فيه ولده هابيل:

تغيرت البلادُ و مَن عليها فوجهُ الأرضِ مغبَرٌّ قبيحُ
تَغيَّرَ كلُّ ذي لونٍ و طعمٍ وَ قَلَّ بشاشةَ الوَجهِ المليحِ

وجاوَرَنا عَدوٌّ ليسَ يفنى لِعَينٌ لا يَموتُ فنستريحُ
أهابِلُ إنْ قُتلتَ، فإن قلبي عليكَ اليومَ مكتئبٌ قريحُ[٢]

والمتصفح لدواوين شعراء العرب على اختلاف العصور يجد قصائد و أبيات ذاتَ صورٍ راقيةٍ في الرثاء.

وقد وقع اختياري في كتابة بحث بسيط في شعر الرثاء عند نزار قباني و قد اخترتُ نموذجاً لذلك قصيدتهُ في رثاء زوجتهِ لقيس

.

و من الله التوفيق

---

(١) ينظر الكامل في اللغة و الأدب/ للمبرد ٣١٣/٢
(٢) ينظر جمهرة أشعار العرب(أبي زيد القرشي)/ ص٢٦/(أبي زيد القرشي)

ب. حديث عام عن الرثاء

بما أن الموت مرتبط بأهم قضية فليس(في العالم أمة لم تعرف الرثاء كما أنه ليس فيه أمة لم تعرف الموت، فالرثاء وجد عند كل الأمم، بادية و راقية و متحضرة)[١].

كما أن:((الشعر في الرثاء إنما يقال على الوفاء، فيقضي الشاعر بقوله حقوقاً سلفت أو على السجية إذا كان الشاعر قد فجع ببعض أهله، أما أن يقال على الرغبة فلا، لأن العرب التزموا في ذلك مذهباً واحداً، و هو ذكر ما يدل على أن الميت قد مات، فيجمعون بين التفجع و الحسرة و الأسف و التلهف و الاستعظام، ثم يذكرون صفات المدح مبللة بالدموع))[٢].

و لو اتجهنا إلى معاينة أبعاد هذا القول نجد شعر الرثاء بعيد كل البعد عن التكسب في العيش و بعبارة أخرى بعيد عن المطالب المادية و بعيد عن التكلف و المجاملة فهو صورة حقيقية لباطن الشاعر صورة ماثلة للعيان دون زيف أو تزوير، ففي شعر الرثاء سجلوا أحزانهم و آلامهم على من فقدوا و كان لشعر الرثاء إبعادا مختلفةً اختلفت و تعددت بحسب من كانوا يبكون:((إن شعر الرثاء جاء متنوعاً بتنوع هذه المفاهيم فمنه ما نسج ليستذرف الدمع و يثير الوجدان و يحرك الأفئدة رثاء و بكاء على الراحلين و منه ما قصد به الشاعر إبراز محاسن الميت و تسجيل أمجاده و أعماله إبقاء لذكراه و تخليداً لها و حثاً على الاقتداء بها و السير على نهجها. و عُرف ذلك بالتأبين و منه ما ينطلق به الشاعر إلى ما وراء الموت مستهلماً حقيقة الحياة الخالدة و مصوراً أبعاد هذه الحياة الدنيا و موقف الإنسان منها، و ما يمكن أن يكون له أو عليه. و هو بذلك يعزي نفسه أو غيره ممن وقعت بهم مصيبة أو دارت عليهم دورته))[٣].

فهو يرى إن شعر الرثاء هو صورة راقية معبرة عن شعور عميق بالحزن و الألم إن كان الشاعر باكياً على من فقد من الأهل و الأقرباء، أو يكون شعراً معبراً عن التعاطف و التعاون الاجتماعي إن كان الشاعر نادباً أمجاد الراحلين و مشيداً بمنزلتهم السياسية أو العلمية أو الأدبية أو الأخلاقية فهو شعر معبر عن حزن الجماعة على من فقد من الشخصيات التاريخية . أو يكون تعبيراً مرتبطاً بالموت و الحياة و ما سيكون عليه الإنسان بعد موته فالموت مرتبط بحياة كل إنسان حتى الشاعر فهو بذلك يعزي نفسه.إذ أن الفلسفة الوجودية ترى أن الإنسان لا يدرك حقيقة موته إلا من خلال رؤيته موت آخر و هذه المعايشة لموت القريب تدخله مرحلة عنف لمواجهة الموت .

نستنتج من ذلك كله إن القائل يربط بين التفجع على الميت و بين مدحه و ذكر صفاته و مما لا شك فيه أن أحسن الشعر عند العرب هو:((ما خلط مدحاً

(١).ينظر الرثاء/د.شوقي ضيف/ص٤٤.
(٢) .ينظر تاريخ آداب العرب/ للرافعي/ ٣/ ١٠٤
(٣) .ينظر شعر الرثاء العربي/ المقدمة عبد الرشيد عبد العزيز سالم/ ص٦.

بتفجع، و اشتكاء بفضله))[١]، و قد عرِّف التأبين بأنه :((مدح الميت و البكاء عليه))[٢].

فهو شعر بعيد كل البعد عن التكسب في العيش أو المطالب المادية. و بعيد عن التكلف و المجاملة، لأنه صورة حقيقية لباطن الشاعر صورة ماثلة للعيان فالمواجهات الخارجية التي يعيش فيها الشاعر لمجموعة من الأحداث المؤلمة التي تهز كيانه من خلال من فقده من الأهل و الأصحاب و من يعيش معهم، جعلته ينقل صورة واضحة صورة واقعية بكل خطواتها و ألوانها المحزنة .

و بناءاً على ذلك فأن شعر الرثاء هو الشعر المحرك لمشاعر العربي و المؤدي به إلى حياة محكومٌ عليها بالزوال ذلك جانب ، و جانب آخر يهدف فيه استنهاض الهمم و تثبيت العزائم من خلال التأبين لخليفة أو قائد، و هو شعرٌ يدعوا إلى الصبر على نوائب الدهر فالدنيا دار فراق لا دار خلود و بقاء.

ج.رثاء الزوجات:-

تمثل المرأة باجتماعها مع الرجل قوة المجتمع و ملهمة له . فالمرأة مصباح ينير الوجود و على العكس بفقد المصباح يكون الرجل عاجزاً على مواجهة الحياة في غياب المرأة. و هي أيضا مكملة لشخصيته لذلك:((إتسمت العلاقة بين المرأة و الرجل في الحضارات القديمة لا سيما عند السومريين، بنوع من القدسية و الجلال))(٣) و نتيجة لهذه المكانة التي تحتلها المرأة و لقدسيتها اعتدنا أن نقرأ لكثير من الشعراء و هم يشيدون بذكر المرأة ، سواء بالبكاء على الأطلال و ذلك من خلال استعادة ذكريات شبابهم و حبهم ، أو من خلال البكاء عليها عند رحيلها ، و هذا النوع من البكاء على المرأة هو ما يسمى بـ((رثاء الزوجات)). و هو من الاتجاهات الشعرية الكثيرة ، فهو شعر ممتد كما ذكرنا من عصر ما قبل الإسلام، فقد رثا الشاعر الجاهلي عمرو بن قيس المرادي زوجته كما رثا العوام بن كعب زوجته.(٤)

وفي العصر الإسلامي نلتفت لنسمع الإمام علي(عليه السلام)متمثلاً قبر زوجته فاطمة الزهراء(عليهما السلام) قائلاً فيها رثاءاً حاراً، و ذكر المبرد ثلاث أبيات لرجل من الأنصار رثا زوجته[٥]

و من العصر الإسلامي إلى العصر الأموي لنجد جرير يفقد زوجته فيرثيها برائية طويلة مشهورة رثاءاً حاراً موجعاً و ذلك عندما ذكر شدة لهفته بالبكاء الحار لو لا الحياء الذي ذكره على شكل اعتذار، ثم ذكر كيف أن كل قرين لا بد له أن يفارق قرينه، ثم مزج الرثاء بعد ذلك بتمهيد الهجاء الفرزدق[٦].

---

(١) .ينظرالتعازي و المراثي/للمبرد/ص٢٧

(٢) . ينظرامالي اليزيدي /لليزيدة/ص ١٨

(٣) .ينظر البنيات الدالة في شعر أمل دنقل / عبد السلام المسَّاوي/ص٣٢٤،.

(٤) .ينظر معجم الشعراء/ للمرزباني/ ص٦٠-١٦٤

(٥) .ينظر التعازي و المراثي/ص٥ ٢٠/١٦٨/ و ينظر الكامل للمبرد/ ٢/٣٢٣،.

(٦) ينظر الكامل / ٢/ ٣٢١-٣٢٢/ و ينظر شرح ديوان جرير/ للصاوي ص/ ١٩٠

كما رثا الفرزدق زوجته(حدراء الشيبانية) في مقطوعة تتكون من خمسة أبيات[١] كما رثا الوليد زوجته(سلمى) التي مكثت عنده أربعين يوماً ثم ماتت[٢]، و للشريف الرضي في رثاء إحدى زوجاته[٣].و ممن رثا زوجته في العصر العباسي الطفرائي فقد رثا زوجته رثاءاً حاراً في قصيدة راثية عدد أبياتها ستة و ثلاثون بيتاً، بدأها بالشكوى، ثم تدرج بذكر معاناته من أجل الحصول عليها و الظفر بها. ثم يصل إلى وصف حالة الحزن و الجزع بعد فقده لزوجته [٤] .

و لعل أروع من بكى زوجه في الشعر المعاصر الشاعر(محمود سامي البارودي)[٥] إذ ماتت زوجته و هو منفي في(سرنديب) فحرم أولاده أباهم و أمهم و اجتمع عليه بذلك شقاء المنفى، و فقدان الزوجة، و ضياع الأولاد.

نكتفي بهذه الإشارة من رثاء الشعراء لزوجاتهم، فالموت كأسٌ دائرة على الجميع، و ليس أمام الناس إلا الصبر و الاستسلام لذلك القدر.

الفصل الأول:دراسة تعريفية

أ.التعريف بحياة الشاعر:-

ولد نزار قباني في (٢١/ آذار- مارس/ ١٩٢٣م) في دمشق القديمة في حي (مئذنة الشحم) .من أسرة ميسورة الحال. و كان تسلسل نزار الثاني بين أربعة صبيان و بنت وهم: المعتز و رشيد و صباح و هيفاء[٦]_ تلقّى دراسَتُهُ الابتدائية و الثانوية في (الكلية العلمية الوطنية) ، في دمشق و قد دخل إليها في السابعة من عمره، و تخرج في الثامنة عشرة و هو يحمل شهادة البكالوريوس الأولى(القسم الأدبي) و منها انتقل إلى مدرسة التجهيز حيث حصل على البكالوريا الثانية(قسم الفلسفة).ثم التحق بكلية الحقوق بجامعة دمشق، و انظم بعد تخرجه إلى السلك الدبلوماسي السوري في شهر آب-أغسطس / ١٩٤٥م، شغل عدداً من المناصب الدبلوماسية وفي عام ١٩٦٦م استقال من الوظيفة ليتفرَّغ للشعر.

بدأ كتابة الشعر سنة ١٩٣٩م، و كان ديوانه الأول(قالت ليَ السَّمراء) ١٩٤٤م. الذي قوبل بالرفض جملةً و تفصيلاً رفضوا عنوانه و رفضوا مضمونه، لأنه كان تعبيراً عما يعانيه جيل الحرب العالمية الثانية من ضياع و قلق و كبت عاطفي.

---

(١) .ينظر الكامل/ ٢/٣٢١.
(٢) ينظر الأغاني لأبي فرج الاصبهاني/٧/٣١-٣٢.
(٣) ينظر ديوان الشريف الرضي/٢/٤٧٣.
(٤) .ينظر ديوان الطغرائي/ ص ١٥٣.
(٥) .ينظر ديوان البارودي / ١/١٥٨-١٥٩.
(٦) . . أنظر قصتي مع الشعر/ نزار قباني/ص٣٤-٣٧/ وينظر روائع نزار قباني،/سحر الضوي/ ص٧،

تتابعت إصداراتُهُ الشعرية و اجتهاداتُهُ التي كانت تُلاقي الاستهجان و الاستحسان في آنٍ واحدٍ ، و في هذه الإصدارات(قالت ليَ السَّمراء) و(طفولة نهد) و (أنت لي)، و (الرسم بالكلمات) و (هوامش على دفتر النكسة) ....الخ(٧)

توفي نزار قباني يوم الخميس الموافق (١٩٩٨/٤/٣٠م) في لندن. و نقل جثمانه، حسب وصيته، ليدفن في مقبرة الأهل في دمشق، لأن العيش كما يقول في وصيته:(هي الرَّحِمُ الذي علمني الشعر و علَّمني الإبداع، وأهداني أبجدية الياسمين... و هكذا يعود الطائر إلى بيته و الطفل إلى صدر أمه)(١).

ب.التعريف بالمرثية:-

بعد إخفاق زواجه الأول، تزوج عام ١٩٧٠م من سيدة عراقية هي(بلقيس الراوي). تعمل في السفارة العراقية في بيروت. و قد أكدت ذلك بقولها(تزوجنا في ربيع عام١٩٦٩م و أتينا إلى بيروت و كان طريقي إلى لبنان هو الطريق الطبيعي إلى العراق.و تحولت من وزارة التربية إلى وزارة الإعلام. فأنا الآن أعمل في الدائرة الصحافية للسفارة العراقية)(٢).

أنجبت له(زينب) و (عمر) و قد توفيَّت في حادث انفجار السفارة العراقية عام ١٩٨١م. و من الواضح أن وفاتها تركت أكبر الأثر في نفس نزار(لقد أخذت بلقيس مساحة كبيرة من قلبه و من تريد استعادة تلك المساحة عليها أن تكون أفضل منها)(٣).

و لشدة تعلقه بها و اعتزازه بها رثاها بقصيدة رائعة . أعطاها عنواناً(بلقيس) إسم زوجته و تُعَدُّ القصيدة من روائع نزار في الشعر العربي في نهايات القرن العشرين.

ج.حديث عام عن القصيدة

بلقيس من مجموعة القصائد الطويلة، و التي تقع تحت إطار الرسائل الحزينة، كتبها الشاعر عام(١٩٨١)، على إثر موت زوجته(بلقيس) الذي أعطاه عنواناً لقصيدته، كتبها نزار بكل ما يمتلك من شاعرية رهيبة تلفت نظرنا و نحن نتابع نزار و هو يرثي زوجته يرثيها و كأنه لم يرثِ قبلها أحد، و يبكيها بكاءاً حاراً نحسُّ بحرارته و نحن نقرأ مقاطع الرسالة، و يصفها من خلال رثائه بصفات و كأنه لم يصف من قبل.

يبدأ الشاعر قصيدته بالتهكم و الهجاء لمن كان السبب وراء موت زوجته كل ذلك يتوصل إليه من خلال رثائه لزوجته حيث يقول متهكماً :

شُكراً لكمْ

شُكراً لكُمْ....(٤)

---

(٧) .ينظر قصتي مع الشعر/ ص٤٠/ و ينظر روائع نزار قباني/ ص٧.

(١) صحيفة القدس/١٩٩٨/ص١٢.

(٢) مجلة الوطن العربي/السنة الخامسة/العدد٢١٣/من١٣-١٩ آذار/ص٦١.

(٣) . مجلة الوطن العربي/ السنة الحادية عشرة/ العدد ٧١/ (تموز/١٩٨٨)/ ص٧

(٤). مجلة المستقبل/ السنة الخامسة/ العدد ٢٥٩، ٦ /شباط/ ١٩٨٢/ص٦

و لا يلبث الشاعر أن يتحول في مقطعه الثاني إلى وصف زوجته خالعاً عليها صفات قد لا نجدها في إنسان اعتيادي . منتقلاً إلى ذكر التاريخ في مقطعه الخامس إلى المكاشفة عن حاله و حال أولاده بعد رحيل زوجته في مقطعه السابع إلى الاستذكار لماضي زوجته الذي يملأ المنزل في مقطعه الثامن، إلى وصفه لحاله بعد رحيل زوجته في مقطعه العاشر، عائدٍ إلى الاستذكار في مقطعه الثاني عشر .

و هكذاً ينتقل على طول قصيدته و البالغة (٣٠) مقطعاً من دلالة الاسم إلى دلالة الصفة إلى التاريخ، إلى المكان....الخ.

و لعل ذلك التحول في الدلالة يعود إلى حالة الشاعر و نفسيته المضطربة التي لا يستطيع أن يقف بها على حالٍ واحدٍ، و لعل اضطرابه النفسي هو الذي جرَّه إلى الاختلاف في عدد التفعيلات فهو تارة يقول تفعيلة واحدة يودعها خوالجه و تارة يأتي بخمس تفعيلات يودعها خالجة من خوالجه، كما أنه ينوّع في القافية كيف يشاء فالشاعر في حيرةٍ من أمره و هو في هذا الوجود المحير يعلم وجود الحياة التي ستستمر برغم كل شيء.

تذبحني التفاصيل في علاقتنا، و تجلدني الدقائق و الثواني....[١]

كما أن نفسيته المضطربة جرته إلى خلق فضاء شعري من خلال مزجه لغرض الرثاء بغرضي المديح و الهجاء. فهو استطاع أن يصل بالشعر الحر إلى الرثاء و أن كان ذلك قد تعذر على الشعراء السابقين له.

الدراسة الفنية:-

أ. الدراسة المعجمية:-

عني النقاد بالألفاظ ، فقد شغلتهم مسألة اللفظ و المعنى طويلاً، و كان من أوائل من عرضوا لمسألة الألفاظ و المعاني الجاحظ(٢٥٥هـ). و قد انتهى إلى جعل العلم بالمعاني مشتركاً بين الخاصةِ و العامة، و قد تبِعَهُ من جاءَ بعدَهُ ، و كانوا قد انقسموا إلى مؤيدين للفظ و مُدافعين عن المعنى، و هناك من جمَعَ بين اللفظ و المعنى، و اهتموا بدراسة الفصاحة ووضعوا للفظة المفردة شروطاً و للكلام المركب أُصولاً.[٢]

أمّا إذا جئنا إلى العصر الحديث فإنا و إن وجدنا عناية النقاد قد قلّت باللفظ و ذلك لانشغالهم بالمضمون و الصورة التي بهرتهم، فإننا نجد أن للكلمة أهمية عند كثير من النقاد، كما نجد أن للكلمة قيمة في الشعر الحديث، و تكون أكثر أهمية و دلالة على المعنى إذا أحسنَ الشاعر اختيارها ووضعها في موضعها المناسب يقولُ بعض النقاد:((أن الشعر الكلاسيكي كان و لا يزال يستخدم الكلمات كما يستخدمها النثر، أي من أجل معنى يقع وراءها و تكون هي وسيلة للإيصال إليه، و كل ما يوجد من فرقٍ بين الشعر الكلاسيكي و النثر هو أن الأول يستخدم الكلمات بعدَ ترتيبها ضمنَ نطاق الوزن و القافية، أما الشعر الحديث فإنهُ يُعيد إلى الكلمة كل

(١) . مجلة المستقبل/ السنة الخامسة/ العدد ٢٥٩/ ٦ /شباط/ ١٩٨٢/ص١٠

(٢) .ينظركتاب الحيوان/ ٣/ ص١٢٤/ و ينظر كتاب الصناعتين/ ص٦٤ و ما بعدها / وأنظر التلخيص في علوم البلاغة / ص ١٢٤/(فصل الفصاحة) للخطيب القز ويني.

قيمتها فيكسب رنينها و منظرها و معناها الذي لا يعود بعيدً عنها بل يُرفرف حولها، قيمة لَمْ تكُن موجودة من قبل))[٣] .

و كما نعرف أن اللغة في تراثنا نحنُ بنو البشر عامة و تراث الشاعر خاصة،و إنما أقول خاصةً لأن الشاعر يتعامل مع اللغة ليس فقط لكونها لغة موروثة، لغة تفاهم فحسب، بل لأنها لغة قابلة للتجدد من خلال مراحل التطور الزمني ، و الشاعر ملزم بأن يكون ملمّاً بكل هذه المستجدات التطورية على اللغة، وأن يكون قادراً على تقديم تجربتهِ الشعرية الإنسانية و تواصلها من خلال بعض المفردات و علاقة بعض المفردات ببعض هذا الذي يدفعني إلى القول بخاصية الشاعر.

فضلاً عن ذلك فإن الشاعر المعاصر أخذَ يلتصق بمشكلات مجتمعهِ التصاقاً أدّى بهِ إلى تغيير مضمونهُ الشعري مما أدّى إلى تغيير لُغتهِ، و الاتجاه بشعرهِ وجهةً واقعية تحيي الواقع و تتحد بهِ و تُعبّر عنهُ، فاللغات صارت جزءاً من الوضع الاجتماعي الذي يعيشهُ الشاعر معَ شعبهِ أو شعوب العالم، تتبلور هذه الأوضاع في داخل الشاعر إذن هيَ((هيكل التجربة الشعرية الذي يتألف بوساطة دوافع مكونات التجربة لدى الشاعر، و النتائج المباشرة للطريقة التي تنتظم بها نزعاته))[١]

و هو ما فعلهُ نزار قباني حينَ اعتمدَ لنفسه لغةً ثالثةً تجمع بين قوة اللغة الموروثة وبساطة اللغة العامية بعدَ أن كانت وسيلة الربط بين هاتين اللغتين مقطوعة تماماً. فالأولى أملاكاً خصوصية و حجراً على طبقة من الناس، لأن اللغويين فرَضوا عليها شروطاً لاستعمالها، و الثانية كانت تتفاعل مع الناس في تفاصيل حياتهم اليومية لذلك:((كانَ لابُدَّ من فعلِ شيءٍ لإنهاء حالة الغربة التي كُنّا نُعانيها. و كانَ الحلُّ هو اعتماد لغة ثالثة تأخذ عن اللغة الأكاديمية منطقها و حكمتها، و رصانتها، و من اللغة العاميَّة حرارتها، و شجاعتها و فتوحاتها الجريئة بهذه اللغة الثالثة نحنُ نكتُب اليوم. و على هذه اللغة الثالثة يعتمد الشعر العربي الحديث في التعبير عن نفسه. دونَ أن يكون خارجاً على التاريخ.. و لا سجيناً في زنزانةِ التاريخ))[٢] .

فصناعته الشعرية هي التي دفعت الإنسان إلى التحرر من خلال سهولة طبعهِ و تدفُق شعره و جعله شعراً قريباً إلى الإفهام. و قد أكد ذلك الكاتب محيي الدين صبحي بقوله:((أما تأثيرهُ في الشعر، فقد سهَّل اللغة الشعرية و دفع بها إلى الكلام المحكي أكثر من أي شاعر آخر. و لا يخلو شاعر مُعاصر من اقتباس بعض مفرداتهِ أو تعبيراتهِ المصنوعة بأناقة و دقة)[٣].

يقول شكري غالي في حديثهِ لمجلة الوطن العربي((مفردات منحوتة من قاموسه اليومي المألوف))[٤] كما ذكر قائلاً:((قالَ لي نزار أنهُ كانَ في الماضي

---

(٣) . مجلة الآداب/ العدد العاشر/ ١٩٥٣/ص ٦٨

(١) .ينظر لغة الشعر العربي الحديث/ ص٦٧ / د.سعيد الورقي

(٢) .ينظر قصتي مع الشعرنزار القباني/ ص ١١٩-١٢٠/ نزار قباني

(٣) .ينظر نظرية النقد العربي و تطورها إلى عصرنا / ص ١٧٦/ محيي الدين صبحي

(٤) . مجلة الوطن العربي/ العدد ٧٢، الجمعة / ٢٩-تموز/ ١٩٨٩ / ص ٤٢-٤٣

يتصور القاموس الشعري بعيداً عن نثرية الحياة اليومية و قد غيَّرَ هذا التصوُّر الآب، إذ يرى أن الحياة أغنى المعاجم بالمفردات و التعابير و حتى الإيقاع))[٥] فهو يصوغ انفعالات الناس و قضاياه الساخنة و الأحلام المكبوتة و الأشواق الحزينة من خلال مفردات حياة يومية بسيطة سهلة و سلسة و ملكٌ شاعٌ للجميع لا حكراً على جزء معين.

الشاعر يمتلك قدرة في السيطرة على الخزين اللغوي و إقامة علاقات لغوية جديدة تربط بين اللغة الموروثة و اللغة الجديدة، و هي في الوقت ذاته تكشف عن تجربة الشاعر الشعرية، لكن القيام بمثل هذه المهمة يتطلب شجاعة في:((التعامل مع الموروث اللغوي، و جرأة نادرة في كسر جدار الخوف القائم بين المفردات الشرعيَّة و اللاشرعيَّة وتحويل كلُّ شيءٍ- بما في ذلك تراب الأرض-إلى شعر))[١].

فكانَ هذا النوع من الإبداع مغامرة جريئة من نزار تلك المغامرة هي((اختراع لغةً خاصة به، من لغة الحوار اليومي، و اتَّجه بشعره إلى جميع طبقات الشعب العربي، كاسراً بذلك جدار الخوف بين الشعر و بين الناس، بحيث أصبح الشعر على يدِهِ خبزاً يومياً، و قماشاً شعبياً يرتديه٢٠٠ مليون عربي))[٢]

و ما نحنُ بصدد دراسة المعجم الشعري لقصيدة (بلقيس) لذا لا ينبغي التحدث عن المفردة مفردةً و إنما يجب دراستها داخل السياق الشعري الذي ترد فيه المفردة، فالمفردة لوحدها لا تثير الاهتمام و لا تعطي المعنى المقصود إلا بعدَ دخولها في بنية النص الشعري((و الكلمة وحدها لا تفعل شيئاً و إنما يجيءُ فعلها بانتظامها مع السِّياق و هل يوجد في الشعر كلمة معبرة وأخرى ليست كذلك؟))[٣]

و هذا يدلُّ دلالةً واضحةً على أن المفردة الشعرية تتخذ جماليتها من السياق الذي توضع فيه فإذا انفصلتا عنهُ جاءت غريبة و منعزلة عنه فتفقد بُعدها الإيحائي و الدلالي فالكلمة:((في الشعر ليست فضيلتها فيما تقررهُ بل فيما تتعاطاه من قوى ذاتية تتراءى في محياها و صوتها وآثارها الخفية في السياق))[٤] .

بهذا الهدف و في ضوء كل تلك الحقائق نرصد طبيعة المعجم الشعري عندَ نزار قباني في قصيدتهِ بلقيس، و ذلك من خلال منظور لغوي خالص، و عادةً ما جرت الدراسة اللغوية على البدء في الاستقاء من الفاظ القران الكريم فالتراث الجاهلي و التراث الأجنبي و لكن على العكس من الدراسة على هذا الغرار نبدأ أولاً بما جاء في قصيدته من التكرار و ذلك يعود لكون قصيدته بلقيس خالية من كل موروث شعري:-

١.التكرار:-

(٥) . مجلة الوطن العربي/ العدد ٧٢/ الجمعة / ٢٩-تموز/ ١٩٨٩ / ص ٤٢-٤٣
(١) .ينظر قصتي مع الشعر نزار قباني/ ص ٥١ ،
(٢) .ينظر أوراقي المجهولة / نزار قباني /ص ٩٣ ،
(٣) .ينظر اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي محمد رضا مبارك / ص ١٤٢
(٤) .ينظرالتركيب اللغوي للأدب/ لطفي عبد البديع/ص١٦٢

من أهم ما يميز المعجم الشعري في قصيدتهِ ظاهرة التكرار ففي الأولى نجدهُ يكرر في البيت الواحد كلمة أو حتى جملة بأكملها و في الثانية نجدهُ يأتي في البيت الواحد بالكلمة و مقابلها أو عكسها أو مرادفها.لعله بذلك يهدف إلى إثارة حالة معينة من خلال استخدامه لهذا الأسلوب اللغوي فالتكرار في حقيقته:((إلحاح على جهة هامة في العبارة يُعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها... فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة و يكشف عن اهتمام المتكلم بها))[١].

فهو ليس مجرد تكرار لفظي لبعض المفردات هو تكرار لغاية او هدف كالذي نجده القرآن الكريم كثيراً و قد يأتي التكرار للمدح كما في قوله تعالى:((و السابقون السابقون أولئك المقربون))[٢]أو للتهديد و الوعيد كما في قوله تعالى:((القارعةُ ما القارعة و ما أدراك ما القارعة))[٣].

و من أوجه التكرار في قصيدته :

أولا:- تكرار الحروف:

و يتم هذا النوع من التكرار على مسافات زمنية قريبة أو بعيدة، فالقريبة تتحدد في تكرار الحروف المتماثلة في سطر شعري واحد. مما يؤدي إلى نوع من التكثيف الصوتي. و البعيدة هي تكرار الحروف على مستوى مقطع شعري أو على مستوى القصيدة كاملة:فمن تكرار الحروف المتقارب قوله:

أية أمة عربيّة تلك التي تغتالُ أصوات البلابلْ....[٤]

حيث تحضر (التاء) ثمان مرات في هذا المقطع و هي من حروف اللين و (اللام) خمس مرات و هو من حروف اللين أيضا. و قوله:

قسماً بعينيك اللتيْن إليهما تأوي ملايينُ الكواكبْ....(٥)

حيث تحضر (النون) أربع مرات و(اللام) خمس مرات و(الباء) أربع مرات و كلها حروف لين فنحصل على تركيبة لينة توحي بطابع التهديد و الوعيد و الغالب أن حروف اللين توحي بالاستعطاف و التوسل.

و قوله على سبيل الحروف المتباعدة:-

فالشعر بعدك مستحيلٌ... و الأنوثةُ مستحيلةْ
ستظلُّ أجيالٌ من الأطفال تسأل عن ظفائركِ الطويلةْ....(٦)

---

(١) .ينظر قضايا الشعر المعاصر/ نازك الملائكة/ص٢٤٢،
(٢) سورة الواقعة/٢٧/١٠-١١.
(٣) سورة القارعة/٣٠/١-٣.
(٤) مجلة المستقبل/السنة الخامسة/العدد ٢٥٩/٦/شباط/١٩٨٢/ص٧.
(٥) المصدر السابق نفسه/ص٧.

فـ(السين) تحضر أربع مرات و هو من الحروف المهموسة.و(النون) أربع مرات و هو من حروف اللين. فنحصل على تركيبة لينة مهموسة توحي بطابع التوسل و الاستعطاف، الذي يوحي به الموقف المفهوم من البيت.
و قوله مكرراً الحروف المجهورة:-

كُلُّ اللصوص من الخليج إلى المحيط...
يدمّرون.. و يحرقونَ..و ينهبونَ..و يرتشونَ.
و يعتدونَ على النساء كما يريد أبو لهب... (١)

فـ(الراء) تحضر أربع مرات و(الدال) ثلاث مرات و هما من الحروف المجهورة و(النون) خمس مرات و هي من حروف اللين نحصل على تركيبة صوتية لينة مجهورة. و استعمال الأصوات المجهورة يحدث صخباً بارزاً يستحضر ما في المجتمع من عادات منبوذة. و الملاحظ أن الحركات الواقعة على الحروف المتكررة تخلق نوعاً من التآلف التناغمي فالتاء مثلاً تحضر مرفقة بالتنوين (عابقةٌ، حائمةٌ) التي تؤدي إلى خلق سلم الأصوات.

ثانياً: تكرار الكلمات:-

هذا النوع من التكرار له وظائف متعددة، و أهم وظيفة يقوم بها هي الوظيفة الإيقاعية التي تؤدي إلى خلق نوع من التناغم من خلال ترديد الكلمات ترديداً متقارباً أو متباعداً، أما المتقارب فيكون في ذات المقطع و المتباعد يكون في أمكنة مختلفة من الأسطر.و الوظيفة الثانية التي يؤديها و التي هي محور الدراسة التأكيد على حالة معينة ، و على نوعية هذه الحالة، وكانت أكثر الكلمات تكراراً في قصيدته و التي سيطرت على عموم القصيدة كلمة(بلقيس)، فقد ذكرها الشاعر بما يزيد عن الأربعين مرة ل لكونها عنواناً للقصيدة، لأن الشاعر غالباً ما يأتي باللفظة في بداية السطر الشعري، و كأنه في كل موضع يكررها يريدُ أن يرجع الصدى من أجل تهويل محمولها المعنوي و إثارة الانتباه لدى السامع، و لغاية إخبارية مدعومة بالتوكيد من خلال التكرار:

بلقيسُ..كانتْ أجملَ الملكات في تاريخِ بابل

بلقيسُ..كانتْ أطول النخْلاتَ في أرض العراقْ
بلقيسُ..يا وَجَعي، يا وجعَ القصيدة حينَ تلمسُها الأنـاملْ

---

(٦) المصدر السابق نفسه/ص١٧.
(١) المصدر نفسه/ص١٥.

بلقيسُ..أيّتُها الشهيدةُ، و القصيدةُ، و المُطَهَّرّةُ النقيّةْ
بلقيسُ..يا عصفورتي الأحلى
ويا أيقونتي الأغلى ....(١)

و قد تأتي كلمة(بلقيس) بشكل نداء متكرر و هي صيغة توحي بالنزعة الخطابية حين يعمد الخطيب إلى لفت انتباه الناس عن طريق النداء المتكرر بين الفينة و الأخرى:

بلقيسُ.. يابلقيسُ..يا بلقيسُ...(٢)

و الكلمة التي تأتي بالدرجة الثانية من التكرار بعد لفظة (بلقيس) هي كلمة(أقول و سأقول)، فالشاعر يكرر هاتين اللفظتين على سبيل التهديد و الوعيد، تكرار يدل على حرصه في سبيل إبلاغ رسالته:

سأقولُ، يا قمري، عن العربِ العجائبْ
سأقولُ في التحقيق، أنَّ اللّصَّ أصبحَ يرتدي ثوبَ المقاتلْ
وأقولُ إنّ حكايةَ الإشعاع أسخفُ نكتةٍ قيلتْ
سأقولُ في التحقيق، إني أعرفُ الأسماء.. و الأشياءَ
وأقولُ أني أعرفُ السياف قاتلُ زوجتي
وأقولُ: إنَّ عفافنا عُهرٌ.. و تقوانا قذارةْ....(٣)

كما يكرر الفعل(أخذوا) معبراً عن الإلحاح الشديد فيما أخذوا منهُ و كأنه يريد أن يُحقِّق(شبعٌ) شعوريٌ في لحظةٍ زمنيةٍ ثابتة داخل نفسِهِ، كما يعبِّر من خلال تكراره عن حقيقة واقعية فيما أخذوا منه.

(١) . مجلة المستقبل، السنة الخامسة/ العدد ٢٥٩/ ١٩٨٢،.
(٢) ينظر المصدر السابق نفسه/ ص٦،٧
(٣) . مجلة المستقل العربي / السنة الخامسة / العدد ٢٥٩ ــ ١٩٨٢ / ص ١٠.

يقول الدكتور إحسان عباس :((تعمد الواقعية في الحديث يبيح هذا التكرار)[١]

أخذوكِ أيتها الحبيبةُ من يدي
أخذوا القصيدة من فمي
أخذوا الكتابة، و القراءة، و الطفولة، و الأماني...[٢]

و من الكلمات التي يكررها ليعبر بها عن شبع شعوري أو عن حالته النفسية تكراره للفظة (مشتاقون) تكرار نفسي حيث يقول:

بلقيسُ..مشتاقونَ..مشتاقونَ..مشتاقونَ...[٣]

كما يكرر في مقام توضيح الحال الذي تعيشه الأمة العربية فيستخدم الكلمة و مثيلتها و الكلمة و مُرادفها أو ما يُقابلها في الدلالة على الفناء و الزوال:

فَقَبائلٌ أكَلَتْ قبائلْ
وثعالبٌ قَتَلتْ ثعالبْ
وعناكبٌ سحقتْ عناكبْ[٤]

ثالثاً : تكرار الجملة:-

لم يكتف الشاعر بتكرار الحروف و الكلمات فاتسع افقه إلى تكرار جملة كاملة وجد منها ما يكشف به عن واقع مجتمعه و عن غوامض نفسه القابعة في لا وعيه الذاتي و التي تظهر من خلال تكراره لهذه الجمل، من ذلك قوله مكرراً اسم الاستفهام و الاسم الموصول مكوناً جملة اسمية:

فمن الذي سيوزِّع الأقداحَ ..أيتها الزُرافةْ
و من الذي سيقبِّلُ الأولادَ عند رجوعهمْ؟
و من الذي نقل الفرات لبيتنا...[٥]

فالشاعر يكرر صيغة (مَنْ الذي) ليؤدي به وظيفة إيحائية نفسية عميقة و هي حالة الاشتياق التي تشير مدى الاحباطات النفسية التي تعرَّض لها الشاعر من فقده لزوجته. فهو فقد القدرة على المواصلة و المسير في حياته و قوله:

فالخنجر العربيُّ ليس يُقيمُ فرْقاً
بين أعناق الرجالِ.. و بين أعناق النساءْ...(٦)

---

(١) . مجلة المستقل العربي / السنة الخامسة / العدد ٢٥٩ ــ ١٩٨٢ / ص ١٠.
(٢) .ينظر نظرية التقد العربي و تطورها إلى عصرنا/ محي الدين صبحي/ ص ١٦٢،
(٣) . مجلة المستقبل العربي/ السنة الخامسة/العدد ١٩٨٢/٢٥٩/ ص ١٦.
(٤) ينظر المصدر السابق نفسه / ص٨ .
(٥) . مجلة المستقبل العربي/السنة الخامسة/ العدد ٢٥٩/ ١٩٨٢/ ص١٢،٩،٧.
(٦) . مجلة المستقبل العربي/ السنة الخامسة/ العدد ١٩٨٢/٢٥٩/ ص١٢،٩،٧.

كرَّر صيغة (بين أعناق) و فرَّق في المضاف إليه فأسند الجملة الأولى إلى الرجال و الثانية إلى النساء، ليكون حريصاً على إيصال رسالته إلى من كان السبب الذي أودى بحياة زوجته، و هو العربي الذي يحمل الخنجر و ليس الخنجر و إنما ذكر الخنجر على وجه الاستعارة، و قوله:

الآن ترتفع الستارة

الآن ترتفع الستارة....(١)

و كأن المشهد قد انتهى بوجود شبح رابض خلف الستارة هو شبح الحقيقة لم يبق على كشفه الا ان ترتفع الستارة.

و قوله: هذي بلادٌ يقتلون بها الخيولْ

هذي بلادٌ يقتلون بها الخيولْ....(٢)

فالشاعر جرَّ شخصية معينة ليتكلم من خلالها عن واقع بلاده، فالجيل و الشاعر يلتقيان عند نقطة واحدة هي انتظار المصير المأساوي المجهول و الاقتراب من شبح الموت . و قوله:

لا يعرف الإنسان كيف يعيشُ في هذا الوطنْ

لا يعرف الإنسان كيف يموتُ في هذا الوطنْ....(٣)

كرر جملة كاملة و لكنه ذكر كلمة (العيش) و ضدها (الموت) ليدلل عن حالة اليأس من العيش أو الموت في مثل هذا الوطن.

نكتفي بهذا القدر من التكرار الذي حاول من خلاله أن يعطي لأبياته دلالة إيحائية خافياً ورائها حقيقة واقعية.

٢ـ الأمر:-

الأمر كما هو معروف من الأساليب الطلبية، أو هو طلب الفعل على وجه الاستعلاء و الإلزام. و لم يرد الأمر في قصيدة نزار إلا في مقطعٍ واحدٍ أمر بهِ زوجته بالنوم، و لم يكُن طلبهُ على وجه الاستعلاء و الإلزام. وإنما هو طلب (على سبيل التضرُّع و التساوي لا يسمى أمرا لا لغةً و لا اصطلاحاً)[٤] و إنما ذلك دُعاءً أو التماساً. و كأنهُ قد استيقظَ أخيراً من حُلمِهِ و استسلمَ إلى واقعهِ المُرّ القائل بموت ملكتهِ و إنها ارتفعت إلى الرفيق الأعلى:

نامي بِحفظ الله، أيّتُها الجميلة(٥)

٣ـ النداء:-

النداء من الأساليب اللغوية التي استعملت كثيراً، و نجد النداء في قصيدة نزار(بلقيس) بكثرةٍ مفرطةٍ و كثيراً ما استخدمَ حرف النداء(يا) بل إنها الأداة

---

(١) مجلة المستقبل /ص ١٣.
(٢) مجلة المستقبل/ص١٤
(٣)ينظر كشاف اصطلاحات الفنون/للتهاني/١/١٠٠/و انظر مفتاح العلوم/السكاكي/ص٥٢.
(٤) ينظر كشاف اصطلاحات الفنون/للتهاني/١/١٠٠/و انظر مفتاح العلوم/السكاكي/ص٥٢
(٥)مجلة المستقبل/ص١٧.

الوحيدة التي استخدمها في عموم القصيدة، و تعليل ذلك يعود إلى غاية في نفس الشاعر فكما هو معروف إنَّ(يا) حرف لنداء البعيد و بما أن زوجتهُ مبعدة عنهُ و مفارقة الحياة، لذا احتاجَ إلى حرف نداء يمدُّ فيه صوتهُ بعيداً ليَصِل إلى المنادى، و هذا هو ما قامَ بهِ حرفُ النداء (يا) و النداء هو: طلب إقبال المدعو على الداعي بأحد حروف مخصوصة، يقوم كُل حرف فيها مقام الفعل[١]

بلقيسُ.. يا وَجَعي، يا وَجَعَ القصيدة حينَ تلمَسَها الأناملْ
يا نينوى الخضراءَ
يا غجريتي الشقراءَ
يا أمواجَ دجلةَ تلبسُ في الربيعِ بساقِها أحلى الخلاخلْ
بلقيسُ.. أيَّتُها الشهيدةُ، و القصيدةُ، و المُطَهَّرَةُ النقيَّةْ
ياأعظَمَ الملكات..يا امرأة تجسِّدُ كُلَّ أمجاد العصور السومريَّةْ
و يا دَمعاً تناثَرَ فوقَ خدِّ المجدليَّةْ
بلقيسُ يا عطراً بذاكرتي.. و يا قبراً يُسافرُ في الغمامْ
يا زوجَتي.. و حبيبتي..و قصيدتي..و ضياءَ عيني
بلقيسُ يا كنزاً خُرافياً.. و يا رُمحاً عراقياً..و غابةَ خيزرانْ[٢]

قد لا يخلو مقطع من مقاطع القصيدة و البالغة ثلاثونَ مقطعاً منَ النِداء و المُلاحظ في نداء نزار لزوجتهِ أنَّ المُنادى واحد و هوَ زوجتهُ و لكنهُ ينوِّع في المنادى ذاتهُ من خلال مناداتهِ بأسماء و صفات مختلفة مِنْ أجل ألا يشعُر القارئ بطول القصيدة و جمودها فهو يناديها بـ(القصيدة، الشهيدة، وجع القصيدة، نينوى الخضراء، الكنز العراقي، غابة الخيزران، الأيقونة الأغلى...الخ).

و هذه المعاني هي أهم المعاني التي تركزت عليها القصيدة . و الملاحظ إنَّ نزار و من خلال ندائهِ لزوجتهِ يُناديها من باب التمجيد و التعظيم، فهو يخلع عليها صفات قد لا نجدها عند أي امرأة، فالنداء هو طلب إقبال المدعو، و هو مشتمل على طلب، و هذا لا يحصل في نداء نزار لزوجته لأنه يناديها بصفات و باسم الزوجة و الحبيبة ليرفع من شأن المنادى.

كما يستخدم النداء من باب التفجع و التوجُّع في سياق الرثاء إذ يقول:

بلقيسُ.. يا قمري الذي طَمَروهُ ما بينَ الحجارةْ
يا دمعاً ينقّطُ فوقَ أهداب الكمانِ[٣]

٤.الاستفهام:-

الاستفهام أسلوب لغوي يحاول الشاعر أن يستفهم عن شيء وهوٌ من أساليب التعبير استعمله نزار في قصيدته . و هي قسمان حروف و أدوات استعمل نزار كلا النمطين، و لكنه اعتمد على حرف الاستفهام (هل) في الدرجة الأولى فهو

(١) .ينظر علم المعاني/ ص ١٢٥/ عبد العزيز عتيق
(٢) . مجلة المستقبل/ ص١٠،٨،٧،٦
(٣) .ينظر المصدر السابق نفسه/ ص ١٣، ١٦

كثيراً ما يُساءِل بحرف الاستفهام (هل)، و هو الحرف الثاني من حروف الاستفهام، و هو مختص بطلب التصديق فق ط[٤]

فهو يستفهم به عن صحة مضمون الجملة [١] . كما يستخدم حرف الاستفهام (كيف) بالدرجة الثانية. استطاع نزار أن يقدم أسلوب الاستفهام بطرق مختلفة حسبما يقتضيها السياق و تتطلبه الحالة النفسية للشاعر فيقول مثلا :

و هلْ من أمةٍ في الأرضِ – إلا نحنُ- نغتالُ القصيدةْ؟
فهلْ البطولة كذبةٌ عربيةٌ
أم مثلنا التاريخ كاذبْ؟
فكيف نفرُّ من هذا القضاء؟
هل قتل النساءِ هوايةٌ عربيةٌ أم أننا في الأصل محترفو جريمة؟
لا يعرف الإنسان كيف يعيش في هذا الوطن؟....[٢]

نحن أمام مقاطع تدور كلها حول(مركزية محدَّدة) و هي حالة المجتمع العربي،فيتأسس بناء المقطع الأول على كلام يوجهه بطريقة التهكم و الاستفزاز، أما في المقطع الثاني فقد أخذ بالشرح و التفصيل من خلال السؤال بطريقة تحتاج إلى تأكيد، و في المقطع الثالث يؤكده بكيفية الفرار من هذه القضاء. و لكن الشاعر سرعان ما يتخذ من الاستفهام سبيلا للتحول من الهم الاجتماعي إلى الهم الذاتي حيث يقول:

بلقيسُ..كيف أخذتِ أيامي، و أحلامي، و ألغيت الحدائقَ و الفصولْ؟
قد كنت عصفوري الجميلَ.. فكيف هربتِ يا بلقيسُ منّي؟.....[٣]

ومن أنماطه في استخدام الاستفهام قوله مستخدم هل+جملة فعلية.

هل تقرعين الباب بعد دقائقٍ
هل تخلعين المعطف الشتَويَّ؟
هل تأتينَ باسمة.. و ناضرةً.. و مشرقةً كأزهار الحقولْ؟....[٤]

و كما نعرف فأن الجملة الفعلية تدل على الحدوث و التجدد، بعكس الاسمية التي تدل على الثبوت، فالشاعر كان عالماً بأن هذه الأمنية لا يمكن أن تتحقق، و أن زوجته لا يمكن أن تعود.

و قوله مصوراً حالة من الاشتياق من خلال الاستفهام:

فمن الذي سيوزّع الأقداحَ.. أيتها الزرّافةْ
و من الذي سيقبل الأولاد عند رجوعهمْ؟

---

(٤) .ينظر مغني اللبيب / ابني هشام / ٣٤٩/٢.

(١) .ينظر الخصائص/ ابن جني / ٢٧٤/٢
(٢) مجلة المستقبل ،السنة الخامسة/ العدد ٢٥٩/ ١٩٨٢/ ص ١٢،١٤،٨،٧
(٣) . مجلة المستقبل ،السنة الخامسة/ العدد ٢٥٩/ ١٩٨٢/ ص ٩
(٤). مجلة المستقبل ،السنة الخامسة/ العدد ٢٥٩/ ١٩٨٢/ص٩

و من الذي نقَ الفرات لبيتنا....[٥]

و قوله مصوراً لنا حاله و قد غدا وحيداً فيقول:

بلقيسُ كيف رحلت صامتةً، و لم تضعي يديك على يديَّا؟
بلقيسُ.. كيف تركتنا في الريح نرجفُ مثل أوراق الشجَرْ؟
أتراكِ ما فكّرت بي؟....(٦)

نكتفي بهذا القدر من الدراسة اللغوية المعتمدة على استخدام لغة الحياة اليومية و المتمثلة بالسهولة و البساطة و السلاسة و المعتمدة على التكرار و النداء و الأمر و الاستفهام. و لعل نزار يهدف من وراء الاستكثار من استخدام هذه الأساليب باستثناء الأمر إلى تقوية معجمه الشعري الذي ضمتهُ القصيدة بين طيّاتها كعوامل تنشيطية من خلال توليده لبعض المعاني، و لم يعتمد على الموروث الشعري و الرمز الغربي، إنما اعتمد لغة الحياة اليومية .

ب.الصورة الشعرية:-

تعدّ الصورة ركناً أساسياً من أركان البناء الشعري و المرتكز الأساسي الذي يرتكز عليه الشاعر في بناء قصيدته و صياغتها. و كما نعرف أنَّ الصورة ليست شيئاً جديداً أو طارئاً دخل على الشعر الحديث، إنما الشعر منذ كان إلى اليوم شعر قائم على الصورة ، و الشعر الذي لا يضم بين طيّاته صورة حية فهو لا يعدّ شعراً، و لا يمكنْ أن نلتمس فيه أي عنصر من عناصر الجمال.

و يختلف الشعراء في صياغتهم للصورة الشعرية، كما يختلف الشاعر الحديث عن الشاعر الجاهلي في طريقة صياغته للصورة(١)و تاريخ مصطلح الصورة الفنية يتميز في مفهومين:((قديم يقف عند حدود الصورة البلاغية في التشبيه و المجاز و حديث يضم إلى جانب الصورة البلاغية نوعين آخرين هما: الصورة الذهنية و الصورة باعتبارها رمزاً، حيث يمثل كل نوع من هذه الأنواع الثلاثة اتجاهاً قائماً بذاته في دراسة الأدب الحديث))[٢] .

فإذا جئنا إلى المفهوم الأول وجدنا أكثر الشعراء يؤكدون الموروث في أشعارهم و لعل توماس ستيرنز اليوت هو أكثر من أكد أهمية الربط بين نتاج الشاعر المعاصر و نتاج الشاعر السالف حيث نجدهُ يؤكد أن تقدير الفن و الفنان :((إنما هو تقدير للعلاقة التي تربطه بالشعراء و الفنانين الموتى))(٣)

أما الصورة الذهنية فهي:((ما يتصورهُ كلٌّ منا حين يسمع تلك الكلمة و الربط الحقيقي لا يكون إلا بين الشيء و صورته الذهنية ، أي أن اللفظ شيء أجنبي

---

(٥). مجلة المستقبل ،السنة الخامسة/ العدد ٢٥٩/ ١٩٨٢/ص ٩ ،

(٦).المصدر نفسه/ص١٠.

(١) .ينظر فن الشعر/د.إحسان عباس/ص٢٣.
(٢) .ينظر الصورة في الشعر العربي/د.علي البطل/ص١٥.
(٣) .ينظر مقالات في النقد الأدبي/ت.س.اليوت/ص٨.

عنهما اتخذ دليلاً عليهما أو رمزاً لهما، و لكنهُ اكتسب مع الزمن صفة سمَتْ بهِ فوقَ اعتباره مجرد رمز من الرموز))(٤)

أما الرمز فاني اتفق مع ما ذهب إليه على البطل في استخدام الشعراء المحدثين للرموز، فالشاعر في هذه الفترة اتكأ على كثير من الرموز و الأساطير البابلية و اليونانية و الإغريقية، فالأسطورة و رمزها في هذه الفترة جاءَ للتوضيح و ليس للتعمية، فالرمز و الأسطورة أهم مظاهر التطور الصوري في الشعر.

و من هذا المنطلق الصوري سأعمل على دراسة الصورة الشعرية في قصيدة نزار(بلقيس) وفق الأنماط الصورية الثلاثة و هي على التوالي:

١.الصورة البلاغية أو الحسية ، ٢.الصورة الذهنية ، ٣. الصورة الرمزية.

١ـ الصورة البلاغية أو الحسية :-

تُعدُّ هذه الصورة العنصر الأساس من عناصر الصورة الشعرية ككل، فهي العمود الأساس و المفهوم الجمالي الذي دارت عليه أغلب الدراسات النقدية عند العرب. فالشاعر يميل دائماً إلى تصوير العوالم الشعورية المجردة إلى مدركات حسية من خلال استخدامه للأساليب البلاغية ، فاللغة المباشرة تعجز أحيانا عن الإفصاح عن أشياء لايمكن الإفصاح عنها مباشرة.

أ.الصورة التشبيهية.

يرى أكثر البلاغيين أن قيمة الإبداع الفني في النص الشعري يكمن في حسن التشبيه و جودته و دقة علاقة التشابه بين المشبه و المشبه به، و في تصوير الأشياء الغامضة بطريقة تجعلها أكثر وضوحاً و تقريباً للحقيقة.

و مرَّ أسلوب التشبيه بمراحل متعدّدة حتى اتضحت معالمه الفنية، فقد ذكر المبرد (ت٢٨٥هـ):((إن للتشبيه حدّاً فالأشياء تتشابه من وجوه و تتباين من وجوه،فإنما ينظر إلى التشبيه من أين وقع))(١).

و أيد وجوه الاختلاف و الالتقاء بين المشبه و المشبه بهِ قدامة بن جعفر(ت٣٧٣هـ) فهو يرى:((أن الشيء لا يُشبَّه بنفسه و لا بغيره من كل الجهات ، إذ كان الشيئان إذا تشابها من جميع الوجوه و لم يقع بينهما تغاير البتة اتحدا فصار الاثنان واحداً فبقي أن يكون التشبيه إنما يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معانٍ تعمهما و يوصفان بها، و افتراق في أشياء ينفرد كل واحد منهما عن صاحبه بصفتها، و إذا كان الأمر كذلك فأحسن التشبيه هو ما وقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها حتى يدني بهما إلى حال الاتحاد))(٢) فهو يرى أن وجوه التشبيه تكمن في نسبة الصفات بين طرفي الصورة المشبه و المشبه به فكلما كانت الصفات المشتركة أكثر من الصفات المختلفة كان التشبيه أكثر جودة.

---

(٤).ينظر دلالة الألفاظ/د.إبراهيم أنيس/ص١٠٢.

(١) .ينظر الكامل في اللغة و الأدب٥٢ / المبرد/ ص٥٢

(٢) .ينظر نقد الشعر / قدامة بن جعفر/ص٢ ١٢ ،

إلى أبي رشيق القيرواني (ت٤٥٦هـ)الذي عرَّف التشبيه بأنه:((صفة الشيء بما قاربه و شاكله، من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إيّاه))(٣).

إلى القزويني(ت٧٣٩هـ) الذي يرى أنَّ :((التشبيه: الدلالة على مشاركة أمر لآخر في المعنى))(١)

أما في العصر الحديث فالصورة لم تعد شيئا منفصلاً عن الشاعر و لم تعد مقصورة على الدلالة المعنوية بل تجاوزت ذلك إلى الدلالة الإيحائية و أصبحت تستقي وجودها من عالم اللاشعور أو العقل الباطن الذي يتفاعل بصورة غامضة مع المدركات الحسية الخارجية و يحاول مزج العديد من الصور و التقاطها حتى تخرج إلى حيز الوجود بعد عملية إذابة داخلية معقدة التركيب(٢).

نلحظ و من خلال استقراء الصورة البيانية لقصيدة نزار قباني (بلقيس) إنه يعتمد على التشبيه المفرد الذي يكون وجه الشبه فيه معنىً مفرداً و إن تعدَّد:

بلقيسُ.. كيف تركتنا في الريح، نرجفُ مثلَ أوراق الشجَرْ؟
و تركتنا ــنحنُ الثلاثةـ ضائعين كريشةٍ تحت المطرْ....(٣)

فالشاعر استخدم أداة التشبيه(مثل) و حرف التشبيه(الكاف) فهو يُشبِّه نفسهُ و أولادهُ بأوراق الشجر في يومٍ عاصفٍ، و بالريشة في يومٍ ممطرٍ. وجه الشبه واحد بالرغم من تعدُّد المشبه بهِ و المشبه، وجه الشبه هو الضعف و الانكسار. و هذا النوع من التشبيه هو تشبيه معقول بمحسوس و هو تشبيه صورة أدرك المشبه الذي هو الشاعر و أولادهُ بالعقل و المشبه به محسوس و هو الريشة وورقة الشجر. و منْ أوجه التشبيه قوله:

قتلوكِ في بيروت مثلَ أيَّ غزالةٍ
منْ بعدما قتلوا الكلامْ....(٤)

و قوله:

هلْ تأتين باسمةً..و ناضرةً.. و مشرقةً كأزهار الحقولْ؟...(٥)

و قوله:

في كلِّ ركنٍ أنت حائمةٌ كعصفورٍ.. و عابقةٍ كغابةَ بيْلسانِ
هناكَ كنتِ تتمشطينَ
و تدخلينَ على الضيوفِ، كأنكِ السيفُ اليماني...(٦)

---

(٣) .ينظر العمدة / ابن رشيق القيروان/ ٢٨٦/١
(١) .ينظر الإيضاح / ٢ الخطيب القزويني/ ص٢١٣ ،.
(٢) .ينظر اطروحة الصورة الفنية في شعر القروي / ص ١٢.
(٣) . مجلة المستقبل /السنة الخامسة/ العدد ٢٥٩ / ١٩٨٢ / ص ١٠.
(٤) . مجلة المستقبل/ السنة الخامسة/ العدد ١٩٨٢/٢٥٩/ ص٨ ، ٩، ١١.
(٥) . ينظر المصدر السابق نفسه ص ٩
(٦). ينظر. المصدر السابق و الصفحة نفسها

نلاحظ في هذه الأبيات التي يعمد فيها نزار إلى التشبيه المجمل و هو التشبيه الذي يختفي فيه وجه الشبه(٧).

يشبه الشاعر زوجته بالغزال التي يتقنص لها الصيّاد ليصطادها فالتشبيه هنا تشبيه الشيء بالشيء معنىً لا صورة فهو شبهها بالغزال من حيث الرقة و البراءة. لا من حيث صورتها بل من حيث المعنى الكامن فيها و المتعارف عليه تعمد الشاعر عدم ذكر وجه الشبه حتى يعطي للصورة قدرة إيحائية للمتلقي بدلاً من التصريح به فهو يوحي بالمعنى دون أن يصرح به و بذلك يزيد النص عمقاً. أما وجه الشبه في البيت الثاني فهو الرقة و الجمال و في الثالث أيضاً الرقة و الجمال.أما الرابع فوجه الشبه بين السيف اليماني و بينهما القوة و الحزم و الإرادة.

نلاحظ و من خلال تشبيه الشاعر انه يميل في صوره إلى الفصل بين طرفي التشبيه دون أن يعمد إلى أسلوب التداخل بين الطرفين، و الفصل بين الطرفين يكون من خلال الأداة الفاصلة التي تمنع من اقتراب الطرفين و تداخلهما، فهذه الأداة تكون فاصلاً يمنع اقتراب الطرفين(١) .

و أنه يستخدم الحروف في بناء صورته أكثر مما يستخدم الأسماء و الأفعال و تشكل الكاف النسبة العالية مقارنة مع بقية الأدوات التشبيهية الأخرى.

ب. الصورة الاستعارية:-

تُعدُّ الصورة الاستعارية، عنصراً مهماً من عناصر الإبداع في الخطاب الشعري و هي أرقى تطوراً من التشبيه لأنها تعتمد على التفاعل التام بين طرفيها و التوحيد بينهما بحيث لا يمكن لأحدهما أن ينوب عن الآخر.

و أبسط تعريف لاستعارة في المصطلح تعريف ابن المعتز (ت ٢٩٦هـ):((استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عُرف بها))(٢). و لعل أكثر التعاريف تطوراً و ارتباطاً بالمفاهيم المعاصرة هو تعريف عبد القاهرة الجرجاني(ت٤٧١هـ) فقد ذكر كلاماً مفصلاً عن الاستعارة في كتابه أسرار البلاغة و دلائل الإعجاز. فالاستعارة عند هي :((أن تريد تشبيه الشيء بالشيء فتدع أن تفصح بالتشبيه فنظهره،و تجيء إلى اسم المشبه فتعيره المشبه و تجربه عليه))(٣).

و نحن نرى أن الاستعارة تمنح الصورة كثافة و حيوية و دينامية بما يلقيه الفعل في ذهن المتلقي فيرسم صورة قد لا تراها العين في الحقيقة كما في هذه الصورة:

أيّةَ أمةٍ عربيّةٍ تلك التي تغتال أصوات البلابل؟(٤)

في هذه الصورة تظهر البلابل في هيئة شخص مطارد تبحث عنه يد المنون لتغتاله. فالاستعارة هنا تقوم على ما يسمى بالتشخيص هو مفهوم حديث للاستعارة

---

(٧) .ينظر معجم المصطلحات البلاغية و تطورها /أحمد مطلوب/ ص ١٩٩.
(١) .ينظر الصورة الفنية في شعر أبي تمام/ عبد القادر الرباعي/ ص ١٦٥
(٢) .ينظر البديع / لأبن المعتز/ص ٢ ،
(٣) .ينظر دلائل الاعجاز / عبد القاهرة الجرجاني/ ص ٦٧ ،.
(٤) . مجلة المستقبل / ص٧.

المكنية التي يحذف منها لفظ المشبه به مع ذكر لازمة من لوازمه دليلاً عليه(٥) و التشخيص أو التجسيم يتمثل في:((خلع الحياة على المواد الجامدة، و الظواهر الطبيعية و الانفعالات الوجدانية هذه الحياة التي قد ترتقي فتصبح حياة إنسانية ، تشمل المواد و الظواهر و الانفعالات))(١).

و التشخيص هنا يكون بتشخيص (أصوات البلابل) و تقدّمها على هيئة رجل و هذا هو الشاعر فهو يربط بين ما هو أثمن شيء في البلابل و هي أصواتها التي اغتيلت ، و بين أثمن شيء لديه زوجته (بلقيس) و (قصيدته) التي اغتيلت باغتيال زوجته، و كذلك البلابل تموت بموت أصواتها.

و من الاستعارة قوله:

فقبائل أكلتْ قبائلْ...(٢)

فالقبائل لا تأكل و إنما الإنسان الذي ينتمي إلى القبيلة هو الذي يأكل، حيث حوَّل الشاعر القبيلة كحالة غريزية إلى كائن حي يمارس الأكل بواسطة التجسيم الذي يتحقق بإسناد الأكل إليه.

و من الاستعارات:

كُلُّ غمامةٍ تبكي عليكِ.. فمنْ تُرى يبكي عليّا؟...(٣)

ففي هذه الصورة تتخلى الغمامة عن مفهومها الطبيعي و المتمثل في المطر لتتحول إلى كائنٍ حي يمارس السلوك البشري، و المتمثل هنا في البكاء . ذلك أن البكاء هو سلوكٌ بشري محسوس نلحظه بحاسة البصر فالشاعر هنا أسند محسوس إلى محسوس فالغيمة شيء نحس به و ترى، كذلك الدمع شيء نحس به و ندركه بالبصر فالعناصر الاستعارية و في سياق تركيبها تمكن العين من أن ترى مشهداً لن يتحقق إلا بالخيال الشعري و هو بكاء الغيم.

و من الاستعارة قوله:

أين الهاشميُ مغنيّاً فوق القوام المهرجانِ
تتذكر الأمشاطُ ماضيها، فيخرجُ دمعها
هل يا تُرى الأمشاطُ من أشواقها أيضا تُعاني...(٤)

تمثل التشخيص هنا بواسطة (الهاشميّ مغنيّاً) و (تتذكر الأمشاط ماضيها) و (يخرج دمعها) و (الأمشاط تعاني) عن منحها سلوكات و خصوصيات بشرية. و تشييء الكائن الحي عن طريق تعويضه بالشبه فقد حوَّل الشخص الذي تدُل عليه القرينة اللفظية و هي (الغناء) و (التذكر) و (المعاناة) إلى (الهاشمي) و (الأمشاط) بواسطة الاستعارة التصريحية.

---

(٥) .ينظر البلاغة العربية / أحمد مطلوب/ص ٢١٨
(١) .ينظر التصوير الفني في القرآن/ سيد قطب /ص ٦٤.
(٢. مجلة المستقبل /ص٧.
(٣) . مجلة المستقبل /ص ١٠.
(٤) . المصدر السابق نفسه / ص١١.

فيتحول الهاشمي ذلك الزي العربي إلى كائن حي يغني فرحاً بمن يرتديه ثم تتحول الأمشاط إلى امرأة تتذكر ماضيها فتذرف الدمع.
و هناك كائن حي خلف الصورة المركزية يسألُ عن حال الأمشاط :

هل يا تُرى تعاني من أشواقها؟

و لعل الحرص على تأكيد التشخيص و التشييء في هذه الصورة يأتي به الشاعر لخلق علاقات تفاعل بين ما هو ملموس غير عاقل، و بين ما هو ملموس عاقل. ليتم و من خلال هذا التفاعل إذابة الصورة الجزئية في الصورة المركزية.
و من الاستعارة :

فالخنجرُ العربيُّ ليسَ يُقيمُ فرقاً
بينَ أعناق الرجالِ.. و بينَ أعناق النساءْ...(١)

العلاقة المجازية التي هي (الخنجر العربي لا يقيم فرقاً) انتماء للماضي الشعري، فليس الخنجر هو من يضرب الأعناق و إنما حاصل الخنجر و لكنه أراد بتلك العبارة أن يوضح حال من يحمل الخنجر الذي لا يقيم فرقاً بين امرأة و رجل و المجاز في أبسط تعريفاته هو تلك الكلمة المستعملة في غيرما هي موضوعة له(٢).

٢.الصورة الذهنية أو الصورة التجريدية

يتم من خلال هذا النوع من الصور نقل الصورة من المفهوم الحسي إلى المفهوم التجريدي فالشاعر في هذا النوع من الصور ((حين يستخدم الكلمات الحسية بشتى أنواعها لا يقصد أن يمثل بها صورة لحشر معين له دلالته و قيمته الشعورية))(٣)، أو أنه ((يستعمل الصور ليعبر عن حالات غامضة لا يستطاع بلوغها مباشرة أو من أجل أن تنقل الدلالة الحقة لما يحده الشاعر))(٤)
ومن الصور الذهنية التي تطالعنا في هذه المقاطع:

كانَ البنفسجُ بينَ عينيها ينامُ.. و لا ينامُ

و كذلك قولهُ:

ماذا يقولُ الشعرُ، يا بلقيسُ ، في هذا الزمان؟
ماذا يقولُ الشعرُ في العصر الشعوبيّ المجوسيّ، الجبان؟....(٥)

في هذا المقطع صورتان ذهنيتان هي صورة (البنفسج ينام و صورة (الشعر يقول) فالصورتان قائمتان على إضافة ما هو محسوسٌ ملموسٌ إلى ما هو مجرد لا يمكن أن ترسم صورته في العين إلا بالذهن، أو هو ما عبر عنه قديماً بالتخييل الذي عرَّفه الجرجاني بـ((ما يثبت فيه الشاعر أمراً هو غير ثابت أصلاً، و يدعى دعوى لا طريق إلى تحصيلها ، و يقول قولاً يخدع فيه نفسهُ و يريها ما لا ترى)) (٦).

---

(١) .ينظر مجلة المستقبل / ص ١٢.
(٢) .ينظر مفتاح العلوم / السكاكي/ ص ١٧٠ ،.
(٣) .ينظر الشعر العربي المعاصر/ عز الدين إسماعيل/ ص ١٣٢
(٤) .ينظر الصورة الأدبية/ مصطفى ناصف/ص ٢١٧.
(٥) . مجلة المستقبل / ص ١٦.
(٦) .ينظر أسرار البلاغة / عبد القاهر الجرجاني/ ص ٢٣٩،.

وهكذا يتحول البنفسج إلى شخص ينام و لا ينام و الشعر إلى شخص لا يستطيع أن يقول الشعر. و لو نظرنا إلى النعوت التي وردت في الشطر الثاني (العصر المجوسي الجبان)، يشير إلى مدى عمق الحزن في نفس الشاعر ، و إلى الضياع و الملل و اللاجدوى فزوجته ماتت فماذا يقول بعد ذلك في شوقها فالشاعر يبحث عن أقسى الصور التي تعكس مدى حُزنه.

و من الصور الذهنية:

تتذكّر الأمشاطُ ماضيها فيخرجُ دمعُها

هل يا ترى الأمشاطُ من أشواقها أيضاً تعاني؟...(١)

لجأ الشاعر في هذه الصورة إلى استعارات بعيدة أو تخيلات لا يمكن أن تتحقق إلا في ذهن منتجها أو متلقٍ يكون مستعداً لرسم هذه الصورة..فـ(الأمشاط) بما البسه لها من الأفكار و الأحاسيس، تتحول إلى كائن حي يملك الإرادة على تذكر الماضي و المعاناة منه أو عدم المعاناة، كمن ينتظر جواب و هذه كلها سلوكات بشرية و صورة يمكن الاستدلال على بعدها الدلالي من خلال الأداء الاستعاري فكل ما هو صورة ذهنية هو صورة استعارية.

٣.الصورة الرمزية:-

يشكل هذا النمط أقل نسبة في قصيدة الشاعر على الرُّغم من الرمز قد بلغ أوجهُ و كثر استعماله في العصر الحديث كثرة مفرطة . و لعل ذلك يعود إلى نفسية نزار التي كانت منكسرة لذا فهي لا تخشى أحد و لا تهاب أحد و لا تتردد في قول ما تريد أن تقولهُ صراحة باعتبار أن أعز شيء قد انتهى، فمثلاً قولهُ صراحة و بدون اعتماده على الرمز:

و بيروتُ التي قتلتك..لا تدْري جريمتها

و بيروتُ التي عشقتك تجهلُ أنها قتلتْ عشيقتها

و أطفأت القمرْ....(٢)

فمن استعماله للرمز قولهُ ذاكراً رمز(أبي لهب) و (الكلاب):

سأقول في التحقيق

كيف غزالتي ماتتْ بسيف أبي لهبْ

كلُّ اللصوص من الخليج الى المُحيط

يُدمِّرون.. و يحرقون.. و ينهبون.. و يرتشون

و يعتدون على النساء كما يريدُ أبي لهب

كلُّ الكلاب مُوظفون.. و يأكلونَ .. و يسكرونَ

على حساب أبي لهبْ...(٣)

---

(١) . مجلة المستقبل / ص ١١.

(٢) . مجلة المستقبل ، ص ١٠،٩.

(٣) . مجلة المستقبل ، ص١٥.

يتعايش في هذه الصورة رمزان أولهما و هو الذي يتكرّر رمز(أبي لهبْ) و الثاني هو رمز (الكلاب) يمثلان ركني الصورة الرمزية، الركن الأول و الأهم هو رمز (أبي لهبْ) الذي يبدوا لي و الله أعلم أنه يُرمز به إلى السلطة الحاكمة ، و الكلاب هم حاشيتهم أو من يأتمر بأمرهم.

فأبي لهبْ هو رمز للإنسان الطامع المتهافت، فهو يستخدم في أبي لهبْ و كلنا يعرف أبي لهبْ عم الرسول الكريم(صلى الله عليه و سلم) رمزاً لكل سبب موجع في الإنسان، فهو رمز للقوى الطاغية ضد الأضعف.

و من الرمز قوله:

و أقول إني أعرف السيّاف قاتل زوجتي...(١)

فلعلهُ يرمز بالسياف إلى قوى القتل و الخراب في الاستعماريين فقلّما نجد له رمز بل هذين الرمزين هما الوحيدين في كل القصيدة و على امتداد مقاطعها، على العكس مما جاء في شعر شعراء الشعر الحرّ من أمثال(بدر شاكر السيّاب، و عبد الوهاب البياتي، و كاظم جواد و شاذل طاقة، ...الخ) الذين أكثروا كثرة مفرطة في استخدام الرمز،فالسياب لم ينظم قصيدة خالية من الرمز أو التلميح الرمزي خاصة في ديوانه((أنشودة المطر))و كذلك البياتي في ديوانه((أباريق مهمشة)).

ج.الوزن الشعري

يُعدُّ الوزن الشعري ركناً مهماً من أركان التعبير الفني ذلك أن((الموسيقى))كما نعرف قائمة على الأوزان التي وضعها الخليل(١٠٠-١٧٠هـ)و على القافية التي تعدّ ركناً مهماً من أركان الشعر العربي.

و الوزن هو((الإيقاع)) أو((التفعيلة)) أو((الرنة)).

أما القافية فهي:((آخر متحرك في البيت إلى أوّل ساكن يليه من قبله مع حركة الذي قبله))[٢].

و قد كان للظروف الجديدة التي طرأت على الحياة، و التي تمثل بحركة العصر و سرعة تأثرها بمظاهر الحضارة أثر كبير في حياة الفرد عامة و الشاعر خاصة، فهذه الظروف كانت كفيلة بأن تمنح الشعراء حرية تحرر القصيدة من نظام البيت كوحدة موسيقية ذات حدود ثابتة، و تكسبها تنويعاً في الإيقاع، و تجنب الحشود و مشكلة القافية، و المحافظة على وحدة القصيدة، و خضوع تركيبها للمتطلبات النفسية،و قد عبر الدكتور عز الدين إسماعيل عن ذلك التحرر و الاستعداد النفسي عند المتلقي بقوله:((أدرك شعرائنا المعاصرون أهمية التشكيل الموسيقي للقصيدة من حيث أثرُهُ القوي في تقديم صورة صادقة و مؤثرة لوجداناتهم المختلفة فحاولوا أن يخرجوا من إطار الشكل القديم للقصيدة إلى شكل جديد تكون فيه الصورة الموسيقية للقصيدة خاضعةً خضوعاً مباشراً للحالة النفسية و الشعورية التي يصدر عنها الشاعر))[٣].

---

(١) . مجلة المستقبل / ص١٣.

(٢) .ينظر معجم مصطلحات العروض و القوافي/د.رشيد العبيدي/ص٢٠٧.

(٣) ينظر ميزان الذهب/أحمد الهاشمي/ص١١٣.

كما عبر عن ذلك حامد عبد القادر بقوله:((موسيقى النفس تتوقف على موسيقى اللفظة))[٤]فالموسيقى على ذلك عنصر أساسي من عناصر الشعر، وأداة من أبرز الأدوات التي يستخدمها الشاعر في بناء قصيدته، و هي الفارق الجوهري التي تميز الشعر عن النثر.

فالشعر لم يخرج على بحور (الخليل) و لقد اعتمدوا تفعيلاتها أساساً و بشكل خاص البحور الصافية[١].و لكن الشعر الحر تحرر من نظام الصدر و العجز الذي كان يحدد عدداً متساوياً من التفعيلات لكل من الصدر و العجز، بحيث أصبح هناك((شطر واحد ليس له طول ثابت،وإنما يصح أن يتغير عدد التفعيلات من شطر إلى شطر)) [٢]

كما أصبح للشاعر حرية تكرار التفعيلات و حرية تنويع الأضرب و الزحافات و التدوير الذي تعني به في الشعر الحر:((التضمين)).الذي هو ((ارتباط بيتاً عروضياً بالبيت الذي يليه))[٣]أو((اشتراك شطري البيت في كلمة واحدة))[٤].

كما أصبح للشاعر حرية الخروج من وزن الى آخر أي التنويع في الوزن و حرية استعمال البحور ذوات التفعيلتين كالطويل و البسيط و المديد و المنسرح،هذا بالاضافة الى ذلك فإن الشاعر المحدث أو الشاعر الحر بصورة خاصة ابتعد بموسيقى شعره عن الجرس العالي و النغم الواحد،و قد قامت الثورة في أوَّل عهدها على القافية ثم تعدت ذلك الى الوزن،فهجروا البحور الطويلة و استعاضوا عنها بالقصيرة الا في بعض القصائد التي تستلزم الفخامة،و قد كان عملهم هذا هو استجابة لروح العصر و حركة تطوره السريعة.

إن الخروج على نظام الشطرين كان تغير جوهري في طبيعة الموسيقى الشعرية و يمكن أن نلتمس هذا التغير العميق الذي أحدثته موسيقى الشعر الحر في القصيدة العربية بما نتناوله في المقاطع الشعرية القادمة، و بما يمكن أن نلتمسه من خلال هذه المقاطع استجابة لموسيقى ظروف التطور، و من الطبيعي أن يكون الشاعر متأثراً بالنمط التقليدي فيكون لهذا التأثر أثره في شعر الشاعر من حيث الصور و اللغة و الموسيقى.

فلو بدأنا بدراسة موسيقى(بلقيس) فأول ما نجده في هذه القصيدة أن الشاعر نظمها مرتكزاً فيها على تفعيلة البحر(الكامل مُتفاعلُنْ، و هو كما نعرف من البحور الصافية فقد كثر دوران هذه التفعيلة في نتاجات الشعراء المحدثين.

يقول في مقطع القصيدة الأول :

---

(٤) ينظر التفسير النفسي للأدب/د.عز الدين اسماعيل/ص٦٠-٦١.

(١) تعرفها نازك الملائكة في ((قضايا الشعر المعاصر)) بأنها التي يتألف شطراها من تكرار تفعيلة واحدة.و تحصر هذه البحور بالبحر الكامل و الرمل و الهزج و الرجز و المتقارب و المتدارك/ص٨٣-٨٤.

(٢) ينظر قضايا الشعر المعاصر/نازك الملائكة/ص٧٧-٧٨.

(٣) ينظر الشعر الحر في العراق/يوسف الصائغ/ص١٣٦.

(٤) ينظر الاطار الموسيقي للشعر قضاياه و ملامحه/د.عبد العزيز نبوي/ص٢٦.

شُـــكْـــــر َنْ لـــــَكُـــــمْ
- - ه -
مُتْ فا ع لن (إضمار)

شُـــكْـــــر َنْ لـــــَكُـــــمْ
- - ه -
مُتْ فا ع لن (اضمار)

فالشطر الأول و الثاني تذكر التفعيلة مرة واحدة فيها اضمار و هو أول زحاف من زحافات البحر الكامل الستة و الاضمار هو((تسكين الحرف الثاني من التفعيلة الأولى : مُتفاعِلُنْ تصير مُتفاْعلُن))[١].
كما استعمل الظاهرة العروضية التكرار و قد كرر هنا الشطر الشعري.

فحبيبـتي قتلتْ..و طا ر بوسعكمْ أن تشربوْ كأسن علا قبْرِ الشهيدةْ[٢]

- - ه - - - ه - - - ه - - - ه - - - ه - - - ه - -

متـفاعلن متـ فاعلن متـفاعلن متـفاعلن متـفاعلن متـفاعلن

إضمار إضمار مُرفّل

الشطر يتكون من ست تفعيلات الرابعة و الخامسة مضمرتان و السادسة (مُرفَّلة).

و الترفيل هو:((زيادة تُنْ أي سبب خفيف.فتصير مُتَفاعلُنْ فتنقل بعد قلب النون ألفاً مُتفاعلاتُنْ))(٣) أي سبب خفيف على الوتد المجموع و هو من علل الزيادة.

بَلْـقيـسُ..يا وجعي و يا وجع لقصيدة حين تلـــمسها أنا ملْ..[٤]

(١) .ينظر علم العروض و القوافي/ د.حميد آدم تويني/ ص١٢٢ ،.
(٢) . مجلة المستقبل / ص٦.
(٣) .ينظر علم العروض و القوافي / ص

- - - ه - - - ه - - ه - - - ه - - - ه - - -

ه - -

متـفاعلن متـ فاع لن متـفاع لن متـفاعلن متـفاع لن متـفاع لاتن

يتكون من ست تفعيلات كلها في شطر واحد، و المعروف أن البحر الكامل يتكون من ثلاث تفعيلات في الصدر و ثلاث في العجز، التفعيلة الأولى من الشطر مضمرة و الأخيرة مرفّلة، و يلاحظ ظاهرة التكرار حيث كرّر الشاعر(ياء النداء)، و ليس هذا الموضع الأول الذي يكرر فيه الشاعر فهو يستخدمه على طول القصيدة.

فهـــلل بطـــولة كـــذبتـــن عر بييـتن

- - ه - - ه - - - ه - - ه - -

متـفاعلن متـ فاع لن متـفاعلن متـفاعلاتن .

أم مـــثـــنا تا ر يخ كاذب.....(١)

- - ه - - ه - -

متـفاعلن متـفاعلاتن

إضمار إضمار ترفيل

فالشطر الأول و الذي يقابل ما يسمى في الشعر العمودي بـ(العروض) يتكون من ثلاث تفعيلات صحيحة أما الشطر الثاني و الذي يقابل ما يسمى بـ(الضرب) فيتكون من تفعيلتين فهو شطر مجزوء و الجزء هو(حذف تفعيلة من الشطر)[٢]

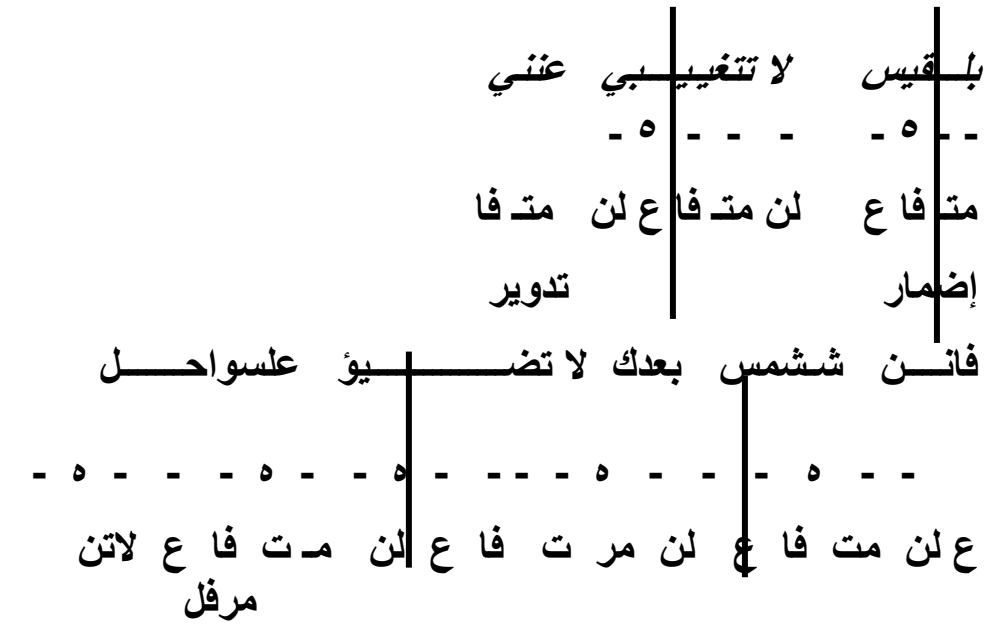
التفعيلة الأولى مضمرة و الثانية مضمرة مجزوءة كما يظهر و من خلال وجود أم المعادلة أن الشطر الأول مرتبط بالشطر الثاني من حيث المعنى فقط و ليس من حيث الوزن و التقطيع. كما في ظاهرة التدوير التي سنستشهد عليها في هذا المقطع الشعري:

---

(٤) . مجلة المستقبل/ ص٦.

(١) . مجلة المستقبل/ ص٧.

(٢) .ينظر علم العروض و القوافي / د. حميد آدم تويني



عند النظر في قوافي القصيدة نجد ان نزار قد استعمل ظاهرة من ظواهر عروض الشعر الحر و هي (التدوير) في جميع قوافيها فنراه يربط نهاية الشطر الأول (عنني) (متفا) ببداية الشطر الثاني (فا ن) (علن) في الوزن ليكتمل جزاءها المتبقي ، الشطر الأول يتكون من ثلاث تفعيلات و الشطر الثاني يتكون من ثلاث ايضا ، في التفعيلة الثالثة و الاخيرة ترفيل . حيث اضاف سبب خفيف على الوتد المجموع .

... بلقيس

شطر يتالف من تفعيلة واحدة ...

- - ٥

متـفا ع ــ اضمار

فا ع لن مـ ت فا ع لا تن
تدوير ترفيل

نلاحظ أن الشاعر ذكر التفعيلة مرة واحدة و جعلها تفعليه متضمنة ضمن الشطر الثاني حيث جزء التفعيلة (متفاعلين) بين الشطرين فجاء الجزء (متفاع) ضمن الشطر الأول و الجزء (لن) ضمن الشطر الثاني و كذلك بين الشطرين الثاني (مد) و الشطر الثالث (فاعلن) و لكنه في الشطر الثاني راح يزيد عدد التفعيلات إلى ثلاث ثم بدا ينقصها إلى اثنين في الشطر الثالث فهي مجزوءة .

و قوله .

.

بـلقيــس ..
ـ ـ ه
متد فا ع اضمار

يا صفصافتن ارخت ظفائرها عليــي و يـا زرا فة كبريــاء [1]

ه ـ ـ ـ ه ـ ـ ـ ه ـ ـ ه ـ ـ ـ ه ـ ـ ـ ه ـ ـ

لن مت فا ع لن مت فا ع لن مـ ت فاع لن مـ ت فا ع لن مـ ت فا ع لا ن

الشطر الأول يتكون من تفعيلة واحدة حدث فيها إضمار و تدوير (متفاع) ضمن التفعيلة التي في الشطر الأول (لن) ضمن الشطر الثاني إذا جئنا إلى الشطر الثاني وجدناه يتألف من خمس تفعيلات فهو زاد على الشطر الأول بأربع تفعيلات حسبما تتطلبه حالة الوصف التي يريد ذكرها الشاعر .

في التفعيلتين الأولين إضمار نلاحظ أن نزار يكثر من الإضمار خصوصا عند البداية من كل شطر . أما التفعيلة الخامسة و الأخيرة فقد حدث فيها علة من علل الزيادة و هي التذييل .. و التذييل هو((زيادة حرف ساكن على التفعيلة التي

(١) مجلة المستقبل/ص١٢.

تنتهي بوتد مجموع في ضرب البيت))[١] هذا في الشعر العمودي أما في الشعر الحر فنقول في آخر تفعيلة من الشطر فهو مذيل .

ومما يمكن أن نلاحظ أن الشاعر يكرر لفظة (بلقيس) في كل مقطع من مقاطع القصيدة . لعل يريد من ذلك التكرار خلق تناغم صوتي يغني موسيقي القصيدة ذلك ان التكرار . يخلق تجمعات صوتية تغني موسيقى القصيدة بحيثيجعل منها مجموعة صوتية متماثلة و متجانسة تؤدي إلى خلق محورا موسيقيا صوتيا يقود بالتالي الى الإسهام في تصوير موسيقى القصيدة الداخلية .

ما ذلـــت اد فع من دمي اعلا جزاء
- - ٥ - - - ٥ - - - ٥ -
مت فا ع لن مت فا ع لن مت فا ع لان تذييل
كي اســعد لدنيا و لا كنــن سسمــا ء
- - ٥ - - - ٥ - - - ٥ -
مت فا ع لن مت فا ع لن مت فا ع لان تذييل
شــاعت بــان ابقــى و حيــدن مثــل اوراق الــششــتاء [٢]
- - ٥ - - - ٥ - - - ٥ -
مت فا ع لن مت فا ع لن مت فا ع لن مت فا ع لان تذييل

جعل التدوير بين ثلاث اشطر احدهما مرتبط بالآخر فلا يمكن فصل احدهما على الآخر كما أكثر من الإضمار في كل شطر. و التذييل الذي جاء متساويا عند نهاية كل شطر تحررت القصيدة الجديدة من الجبرية فنراه يصنع عروض قصيدته صناعة موسيقية حيثما تتطلبه حالته النفسية و ليس كما كان يفعل شعراؤنا السابقون من السير على النظام الصدر الذي ينتهي بالعروض و العجز الذي ينتهي بالضرب و القافية الواحدة من غير أن يميلوا على نهجه أما الشعراء المحدثون فقد اخذوا يرسمون موسيقاهم من خلال رد الفعل لكل المعاناة التي يعانيها الشاعر و المجتمع يقول نزار ((موسيقى القصيدة الحديثة .. ليس لها نص مكتوب و لا تدون كما تدون المقامات و البشارق و الموشحات و لا تعزف عزفاً جماعياً لان موسيقى هذا الشعر ، تأتي من فعل الكتابة نفسه و من المعانات المستمرة و المغامرة مع المجهول اللغوي النفسي ، لا من التراكمات الصوتية و النغمية المخزونة في أذننا

(١) ينظر علم العروض و القوافي/ص٤٨.
(٢)مجلة المستقبل/ص١٤.

الداخلية بشكل وراثي و عضوي)) [٢]
و قوله ..

نــامــي بحفــظ للاه أيــيــتهل جمـــــيله
- - ٥ - - - ٥ - - - ٥ -
مت فا ع لن مت فا ع لن مت فا ع لاتن
اضمار اضمار ترفيل

فـشعــر بـعــدك مســتحـيلــن ولأنـوثة مسـتحيلة [٣]
- - ٥ - - - ٥ - - - ٥ - - ٥ - -
مت فا ع لن مت فا ع لن مت فا ع لاتن
وقص اضمار ترفيل

يزيد و ينقص في عدد التفعيلات حسب موسيقى القصيدة فالشعر الحديث أصبحت له موسيقى أخرى موسيقى((ليست حلية خارجية تضاف إليه إنما هي وسيلة من أقوى وسائل الإيجاد،و أقدرها على التعبير عن كل ما هو عميق و خفي في النفس مما لا يستطيع الكلام أن يعبر عنه،و لهذا فهي من أقوى وسائل الإيحاء

سلطاناً على النفس و أعمقها تأثيراً فيها))[٤].

نلاحظ و من خلال التقطيع العروضي لبعض أبيات القصيدة أن نزار كان شاعراً حراً و يزيدها حسبما تتطلبه اللغة الشعرية، و من حيث استخدامه لظاهرة التدوير أو التضمين و بشكل مفرط و لعلنا لا نجد شطراً إذا لم يكن مرتبطاً ببداية الشطر الذي بعده.

و يذكر الدكتور عز الدين إسماعيل أن موضوع التدوير و كثرة عدد التفعيلات يثير موضوع الجملة الشعرية و يعرف الجملة الشعرية بأنها:((بنية موسيقية أكبر من السطر و إن ظلت محتفظة بكل خصائصه.فالجملة تشغل أكثر من السطر،و قد تمتد أحياناً إلى خمسة أسطر أو أكثر....لكن الجملة تظل بنية موسيقية مكتفية بذاتها))[٥].

---

(٢) ينظر عن بناء القصيدة العربية الحديثة/د.علي عشري زايد/ص ١٦٢.
(٣) ينظر الشعر العربي المعاصر/ص١٠٨-١٠٩.

(٤) ينظر عبد الوهاب البياتي و الشعر العراقي الحديث/ نهاد التكرلي/ص٢٩.
(٥) ينظر ديوان(أنشودة المطر)/ص١٩٧-٢٥١.

و الذي يلفت النظر في عروض القصيدة هذه ظاهرة مميزة و هي حرص نزار على نظم أشطر قصيدته من ألفاظ يأتلف بعضها مع بعض ليشكل تناغماً موسيقياً داخلياً من نظام التفعيلات المعروف في الشعر العربي من خلال ارتباط الأشطر مع بعضها بحيث يجمعها إيقاع موسيقي واحد.

و ما يمكن أن نلتمسه من قصيدته أنه لم يستخدم ظاهرة المزج بين البحور و إنما اعتمد البحر الكامل على امتداد قصيدته و التي كثيراً ما يعتريها الإعلال و كثيراً ما نظم فيه شعراؤنا، و لعل ذلك يعود للسبب الذي ذكره إحسان عباس((فالإكثار من بحر الكامل يدل على مقدار ما تفرضه الطبيعة الحتمية لبحور الشعر العربي))[١].

سار نزار في نظم قصيدته على شاكلة شعراء الشعر الحر الرواد من أمثال (بدر شاكر السياب و عبد الوهاب البياتي،و كاظم جواد....) فالسياب استخدم ظاهرة التضمين أو التدوير و ظاهرة الاختلاف في عدد التفعيلات كما في قصيدته(المومس العمياء) و(الأسلحة و الأطفال)[٢]، كما استخدم ظاهرة المزج بين البحور بل لعله أول من غامر في نظم قصيدة على هذه الشاكلة التي تجمع بين بحور مختلفة في إطار قصيدة واحدة و من القصائد التي مزج فيها بين البحور هي قصيدته(في المغرب العربي) حيث مزج بين بحر الهزج و الرجز الوافر.

أما قافية القصيدة فلم تكن قافية موحدة في نهاية كل بيت، كما أنها لم تكن قافية ذات نظام ثابت ملتزم، و إنما تصرف فيها الشاعر وفق طبيعة رؤيته الشعرية الخاصة،فهو يأتي بقافية(الميم،و الهاء، و التاء،و الضاء) في المقطع الأول من القصيدة ففي المقطع الواحد يستعمل أكثر من قافية،أما في المقطع الثاني فقد جاء بقافية(اللام،فالقاف،فالياء،فالسين) فالشاعر لم يلتزم نسقاً واحداً،و إنما ظل يراوح بين مجموعة من القوافي بدون نسف ثابت، أي أن الشاعر يلتزم بنوع التقفية و لا يلتزم بمبدأ القافية الواحدة، فهو يأتي بقافية الهاء الساكنة و التي تحتل المرتبة الأولى في عدد ذكرها فقد ورد ذكرها بما يقارب من(٥٠ مرة) ثم تأتي قافية اللام و التي تقرب من(٣٠ مرة) فقافية الميم فالتاء.....الخ.

و قد أشتر كمال خير بك إلى ذلك التنوع في القافية الواحدة:((يهمه أن يحافظ في قوافيه على توزيع منتظم قائم على التتابع أو التكرار أو التعاقب، بشكل يفصح في مجموعة على انتظام انتظاري صارم))[٣] و مهما يكن من أمر فقد تواصل(تجرير) القافية لدى شعراء الطليعة و ليس عند نزار قباني فحسب.

و الذي يبدو لي و الله أعلم أن التنويع في قافية القصيدة يجعل النص حافلاً بالموسيقى و قد عبر عن ذلك عبد الجبار عباس بقوله:((أن الشاعر بتنويعه للتشكيلات الختامية يكسب قوافي مختلفة مما يؤدي إلى تلوين موسيقاه و إثرائها باللمسات الشعورية الموحية))[٤].

---

(١) ينظر عبد الوهاب البياتي و الشعر العراقي الحديث/ نهاد التكرلي/ص٢٩.
(٢) ينظر ديوان(أنشودة المطر)/ص١٩٧-٢٥١.
(٣) ينظر حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر/كمال خير بك/ص٢٩٩.
(٤) الآداب/العدد ١٢/ص٣١.

فقافية التاء في(أغتيلت) و التي هي في المقطع الأول لا تجد صداها إلا في الشطر الثاني(قيلت) و قافية(الباء) في الشطر الثاني لا تجد صداها إلا بعد عدة أسطر، و قافية (الألف الطويلة) (بساقها) لا تجد صداها إلا بعد عدة أسطر، و قافية(الضاء) في(الأرض) و التي هي ضمن المقطع الأول.لا تجد صداها ليس في الأبيات المستشهد بها بل في كل القصيدة على طول امتدادها و البالغ(٣٠ مقطعاً).

فالتنويع في القافية قد يصل أحياناً إلى انعدام القافية هو ما ذكره س.موريه من أن : ((الشعر الحر يجمع أوزاناً و قوافي مختلفة حسب طبيعة الموقف و مناسباته، فتجيء طبيعته لاأثر للتكلف فيها، لذلك رأينا أن الشعر الحر مناسب جدا للمسرح خلافاً لمن يدعون التقيد ببحر معين و قافية معينة على لسان كل متكلم)) [١]

و خلاصة حديثي عن عروض القصيدة هو ما ذهب إليه الشاعر حافظ جميل بقوله:((إن المجددين ثاروا على الوزن و القافية ليستطيعوا أن يعبروا عما يختلج في نفوسهم من أحاسيس و نزعات شعرية بأسهل طريقة ممكنة و لتمكينهم من تصوير عواطفهم و أفكارهم من غير عناء و مشقة في التقيد بالوزن و القافية و الأسلوب))[٢]

و لعل قوله هذا هو ما ذهب إليه شعراؤنا الرواد حين عبروا عن رأيهم في الأوزان و القوافي فنزار((يغني،لا يجسم المفردة أو الشطر أو الفقرة في بناء الإيقاعات المتداخلة الأقنعة الثابتة أو الرموز و الأساطير.هناك الراوي- الشاعر- و الخطاب- السياسي أو العاطفي في تسلسل الحديث النثري))[٣].

فهو((يصوغ انفعالاته الطازجة و قضاياه الساخنة وأحلامه و مكبوتاته و أشواقه في المفردات و صور وأوزان تكافيء العاطفة و الفكر الذي يبطنها، لذلك كان نزار شاعر الجمهور بهذا المعنى الذي يستجيب فضح المكبوت العاطفي و السياسي استجابة متقاطعة مع الشعور و الحرمان))[٤] .

و بعد:فان نزار قباني في قصيدته هذه خرج عن أصول الرثاء العربي حين هجا و مدح و كشف عن واقع الأمة الفاسد في لغة سهلة يفهمها الكبير و الصغير و المثقف و غيره ذلك لأنه أراد أن يقرؤها الجميع.

أ.مزج الرثاء بالمديح

لنقرأ ما كتبه نزار و هو يرثي زوجته أو يؤبن زوجته لأن في التأبين مدح المرثي فهو يمدح من خلال رثائه.

فحبيبتي قتلت...و صار بوسعكم أن تشربوا كأساً على قبر الشهيدة و قصيدتي أغتيلت[٥]

(١) ينظر حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث/س.موريه/ص٩٥.
(٢) ينظر آراء في الشعر و القصة/خضر الولي/ص٢٧.
(٣) مجلة الوطن العربي/العدد ٧٢/السنة الحادية عشر/١٩٨٨/ص٤٢-٢٣.
(٤) مجلة الوطن العربي/العدد٧٢/السنة الحادية عشر/١٩٨٨/ص٤٢-٤٣.
(٥) مجلة المستقبل/السنة الخامسة/العدد٢٥٩/شباط/١٩٨٢/ص٦.

نلاحظ في هذه الأبيات مدى حب نزار لزوجته و تعلقه بها لدرجة أنه ينزلها منزلة القصيدة و الشهيدة،و كأنه يعني بذلك أن قلمه هو المستهدف و ليست زوجته،ة هذا تأكيد لقوله في ختام قصيدته بأنه أقوى من الذين أرادوا قتله فقتلوا زوجته: **إني لاأعرف جيداً**

إن الذين تورطوا في القتل،كان مرادهم
أن يقتلوا كلماتي!!!(١)

و لا نسمع شاعراً سابقاً له أعطى لزوجته كما يعطي نزار لزوجته،فالقصيدة هي أقرب شيء إلى قلب الشاعر و أعز شيء إلى نفسه،فهي التي يعبر فيها عما يدور في خاطره و يجول في نفسه،و نزار جعل زوجته بمثابة أعز شيء إلى قلبه،ثم يعود ليقول أنها اغتيلت وكأنه يريد أن يقول أنه لم يبق في قلبه ناحية للشعر و لاموضع خال لأحاديث الحب و هتاف الوجدان كما كان يفعل.

و لو انتقلنا إلى المقطع الثاني من الرسالة لنجد أن نزار ركز فيه على المظاهر الحسية لصورة زوجته،فطفق تغزلاً بها واصفاً و مادحاً و راثياً، واصفاً وجهها، و شعرها، و قوامها، و عيونها، و غير ذلك من الصفات الحسية المشبعة بالمدح و المستوحاة من الطبيعة فهو يمزج بين الطبيعة و ما جمعته زوجته من صفات: **بلقيسُ..كانتْ أجمل الملكات في تاريخ بابلْ....**(٢)

فالأوصاف الحسية تتمثل في وصف جمال بلقيس و التي عدها أجمل ملكات بابل،مما يعني أنه ركز على جمال الوجه أولاً، و الملاحظ هنا أن نزار اختار نموذجاً عراقياً مستقى من التراث الثقافي العراقي القديم، فيقع الاختيار على ملكات (بابل)، فالشاعر اختار نموذجاً بدقة متناهية تتناسب مع الحقل الدلالي المرموز إليه في كل خصائصه و شروطه فـ (تموز البابلي يرتبط بقرينته الإلهية عشتار) و قد جسدت تلك القرينة الإلهية معنى الخصب في مظاهر الطبيعة المختلفة عبر سلوك دال على عمق التضحية و الإخلاص في سبيل إنقاذ حبيبها و زوجها، لعل اختيار نزار ملكات بابل من هذا المنطلق هذا من ناحية ثانية فان زوجته عراقية الأصل فنراه يقول: **و من الذي نقل الفراتَ لبيتنا..**
وورود دجلة و الرَصافة..(٣)

لذلك اقتصر على نموذج عراقي مشحون بأبعاد تجعله يزهد في غيرها و بكل ما كان يريده عندا يصفها،لأن لديه في تراثه العربي ما يمكنه أن يشحنها لتنطق بمأساته فلا يلجأ إلى التراث الغربي أو التراث اليوناني.ومن ناحية ثالثة فالمعروف أن النساء البابليات هن أجمل النساء.فكان في غاية الدقة في اختيار المرموز الذي يمثل زوجته و من الأوصاف الحسية الأخرى هي صفة(الطول)حيث يقول:

بلقيس..كانت أطول النخلات في أرض العراق
كانت إذا تمشي..ترافقها طواويس..و تتبعها أيائل...(٤)

---

(١) مجلة المستقبل/السنة الخامسة/العدد٢٥٩/شباط/ص١٧.
(٢) مجلة المستقبل/ص٦.
(٣) مجلة المستقبل/ص٩.

فكأنه يريد أن يقول أن قوام حبيبته و كما يصورها هو طويلة رشيقة ضامرة البطن دقيقة الخصر ثقيلة الأرداف و هذا ما هو معروف عن النخيل العراقي(خاصة).فهو يشير إلى هذه الصفات بأقل عبارة.

و من ثم يذكر الطواويس التي ترافقها لتحميها من أشعة الشمس المحرقة،و تتبعها الأيائل لتهب لها الأمان و تخفف عنها وحشة الطريق.

ثم يصف رقتها و عذوبتها التي تماثل رقة القصيدة بعد أن ينتهي الشاعر من نظمها يخشى عليها حتى من لمسة يده عليها حيث يقول:

يا وجع القصيدة حين تلمسها الأناملْ

و يصف شعرها فيقول:

هل يا ترى من بعد شعرك سوف ترتفع السنابل؟...[١]

فشعرها طويل أشقر يزداد لمعاناً عند مغيب الشمس، و هذا ما هو معروف عن صفة السنابل.

فهو جعل من زوجته جمالاً خالصاً مستوحى من طبيعة العراق الخلابة من جنوبها عند ذكره بأنها أطول النخلات في العراق إلى شماله عندما يقول:

يا نينوى الخضراءَ

يا غجريتي الشقراءَ

يا أمواج دجلة..تلبس في الربيع بساقها..أجمل الخلاخل..[٢]

وصف نزار ساق زوجته و هي ترتدي الخلخال في فصل الربيع بعد أن وصفها بأنها (نينوى الخضراء)، ثم وصف عينيها بالبريق و اللمعان حيث يقول:

قسماً بعينيك اللتين إليهما تأوي ملايين الكواكب..(٣)

الواضح من وصف المظاهر الحسية أنها امرأة متميزة الملامح و القسمات، و كأنه بذلك يؤسس الصورة الجمالية في ملامح زوجته و تقاطيعها و قسماتها و يرقعها على كل النساء.

و مما يلفت النظر و نحن نتابع نزار و هو يرثي زوجته أنه يكرر(ياء) النداء كثيراً فقد كررها ما يقرب من(٣٠) مرة أو أكثر في عموم القصيدة، و هذا التكرار يدل دلالة واضحة أو قاطعة على أن الشاعر في ضيق و حسرة و هو يعاني معاناة شديدة،معاناة الذي لا يقدر على شيء،فهو كمن يستنجد بالزوجة،و الحبيبة،و الشهيدة،و القصيدة و الأيقونة،و بالدمع،و القبر....الخ فهل من مجيب فلا مجيب.

ياأعظم الملكات..يا امرأة تجسد كل أمجاد العصور السومرية

بلقيس يا عصفورتي الأحلى..

و يا أيقونتي الأغلى..

و يا دمعاً تناثر فوق خد المجدليَّة...[٤]

---

(٤) مجلة المستقبل/ص٦.

(١) مجلة المستقبل/ص٦.

(٢) المصدر نفسه و الصفحة نفسها.

(٣) المصدر نفسه/ص٧.

يا عطراً بذاكرتي.. و يا قبراً يُسافرُ في الغمامْ...[٥]

فينتقل بعد ذلك نزار ليخبرنا أن نظرته تطوف في محيطه العائلي و في جوانب بيته،فيسجل ألم فجيعته التي حلّت به بعد قتل زوجته و في أفراد أسرته،و يصور أساه و مصابه و حاله بعد رحيل أميرته المعطرة،فهو مشتاق إليها للحد الذي يكرر فيه اللفظة أكثر من مرة ليشعرنا بمدى اشتياقه لها:

بلقيسُ..مشتاقون..مشتاقون..مشتاقون
و البيت الصغير يسائل عن أميرته المُعطّرة الذيول...[١]

لوعة الأسى تدمي قلب نزار فيحس و كأنه قد ذبح حتى العظم،و لكنه حائراً أمام أطفاله اللذين ربما قد ألحوا بالسؤال عن أمهم إلحاحا مثيراً فلا يدرون ما الذي يجري سوى أنهم يرون وجه والدهم الوجوم المخيم عليه،و الحسرة التي تشيعها نظرات عينيه الزائفة،و لا يعرف ما الذي يقوله لأولاده، و لكنه سرعان ما يغرق في تأمله ليفارق فلسفته و يحاول أن يغالب عاطفة الحزن و صد تيارها فلا يقوى، لأنه يتأمل بأن تأتي زوجته و تقرع الباب و تخلع المعطف و هي باسمة و ناضرة و مشرقة، فهو مازال يلتمس آثار زوجته على الحيطان و بين المرايا و الستائر، و يتابع خضرة زرعها الأخضر التي غصت بها الدار،و دخان السجائر الذي يأبى إلا البقاء حيث يقول:

بلقيسُ.. مذبوحون حتى العظم
و الأولاد لا يدرون ما يجري..و لاأدري أنا ماذا أقول؟
هل تقرعين الباب بعد دقائق؟
هل تخلعين المعطف الشتوي؟
هل تأتين باسمةً..و ناضرةً..و مشرقةً كأزهار الحقول؟
بلقيس..إن زروعك الخضراء ما زالت على الحيطان باكيةً
ووجهك لم يزل متنقلاً بين المرايا و الستائر
حتى سيجارتك التي أشعلتها لم تنطفيء
و دخانها مازال يرفض أن يسافر....[٢]

و لكنه سرعان ما يصحو من تأمله لنجده يسأل زوجته بأسلوب استفهامي عن سبب رحيلها عنهم و تركهم يرتجفون مثل أوراق الشجر في يوم ممطر،فهو بحاجة إلى حنانها و بقدر ما يحتاج إليها طفليها(عمر) و(زينب).

بلقيسُ..كيف تركتنا في الريح
نرجف مثل أوراق الشجر؟

---

(٤) مجلة المستقبل/ص٧-٨.
(٥) مجلة المستقبل/ص٨.
(١) مجلة المستقبل/ص٨.
(٢) المصدر السابق نفسه/ص٩.

و تركتنا نحن الثلاثة ضائعين...كريشة تحت المطرْ
أتراك فكرت بي؟
و أنا الذي يحتاج حبك..مثل(زينب) و(عمر)...[٣]

بلقيس ..هي الزوجة قبل كل شيء،و أماً لطفلين و حبيبة فهي بذلك تطغي على كل من ذكرهن قبلها و بعدها من النساء و الشهيدة لأنها راحت ضحية انفجار.و القصيدة التي(يبكي منها نزار كما لم يبك من قبل،و يحب كما لم يجب من قبل،و يعطي كما لم يعط من قبل)[١].

ب.مزج الرثاء بالهجاء

يرى الباحث في مرثية نزار أنها تكشف عن شيء من سنن البناء الشعري،فهناك تمهيد للهجاء جاء به نزار،و قد بدا واضحاً جلياً و يمكن تلمسه في مقدمة القصيدة،فقد يضمن الشعراء رثائهم..هجاء لخصومهم و فخراً بأقوامهم، لكن نزار خالف القاعدة الشعرية:

قصيدتي أغتيلت..
و هل من أمة في الأرض- إلا نحن- نغتال القصيدة؟...[٢]

قرر الشاعر بعد أن أكد قتل زوجته التي كانت المستودع الحقيقي للشعر و المعول الذي ترتكز عليه قصيدة نزار،أنه ليس من أمة في الأرض قادرة على أن تغتال القصيدة إلا نحن(و لعله يعني بذلك أبناء جلدته العرب) و بذلك يكون قد أصاب هدفه إذ أنزل من قام بهذا العمل منزلة الهوان.حيث نراه يقول لأولئك أن العرب هم من قتلوا زوجته:

قسماً بعينيك اللّتين إليهما تأوي ملايين الكواكبْ..
سأقول يا قمري،عن العرب العجائب
فهل البطولة كذبة عربية؟
أم مثلنا التاريخ كاذب؟...[٣]

فهو يُكذّب كل ما ذُكر عن شجاعة العربي و بطولته و يعد التاريخ كاذب و يسوق كل ذلك من خلال أسلوب الاستفهام وكأنه يريد جواباً لتأكيد ما يقوله.

يبدو أن الشاعر كان يهدد بالهجاء و يخوّف خصومه من أنه سيصمهم بما يفضحهم بين الأمم،فهجاءه مرّ قاس،فكان يهدد في هجائه تهديد ربما يفعل فعلاً أكثر مما تفعله الرصاصة أو السيف حيت نراه يقول و في مواضع كثيرة:

سأقول في التحقيق،أن اللص أصبح يرتدي ثوب المُقاتلْ
سأقول في التحقيق،أن القائد الموهوب أصبح كالمقاول..[٤]

---

(٣) مجلة المستقبل/العدد ٢٥٩/السنة الخامسة/١٩٨٢/ص١٠.
(١) مجلة المستقبل/ص٥.
(٢) المصدر السابق/ص٦.
(٣) المصدر السابق/ص٧.
(٤) المصدر نفسه و الصفحة نفسها.

مما لا شك فيه أن المرأة كانت مهضومة الحق في المجتمع العربي القديم،و لقد أبان القرآن الكريم موقف المجتمع منها يومذاك أبلغ بيان بقوله تعالى:{وإذا بُشّرَ أحدهم بالأنثى ظَلَّ وجههُ مسوداً و هو كظيم،يتوارى من القوم من سوء ما بُشّرَ به،أيمسكه على هون أم يدسّه في التراب ألا ساءَ ما يحكمون}(٥)

فالمجتمع العربي القديم يرفض المرأة رفضاً بدائياً،و نعود إلى نزار لنجده يهجو المجتمع العربي الحديث و يصفه بالعودة إلى الوراء إلى عصور الظلام و التوحش إلى عصر وأد البنات و دفن الزوجات و هن على قيد الحياة،فهذه كانت مشكلة الإنسان العربي و قضيته الوحيدة إذا ما بُشر بأنثى،فهو يصورما وصلت إليه حال العرب بعد رجوعهم إلى عصور البربرية:

ها نحنُ، يا بلقيسُ..ندخل مرة أخرى لعصر الجاهلية
ها نحنُ ندخل في التوحُّش،و التخلف،و البشاعة،و الوضاعة
ندخل مرة أخرى عُصور البربريّةْ
حيث الكتابة رحلة..بين الشظية..و الشظية
حيث اغتيال فراشة في حقلها
صار القضية...(١)

و مع كل ذلك الهجاء فان نزار لا يتخطى حدود هجاءه عن بيروت حيث يقول:

و بيروت التي قتلتك..لا تدري جريمتها
و بيروت التي عشقتك..تجهل أنها قتلت عشيقتها...(٢)

ثم يعود ليوجه خطابه إلى العرب،شاكياً من القضاء و القدر الذي جعل العربي يغتال العربي،و جعل العربي يتصف بصفة الوحشية التي لا تقيم فرقاً بين النساء و الرجال حيث يقول:

إن قضاءنا العربي إن يغتالنا عرب..
ويأكل لحمنا عرب
و يبقر بطننا عرب
فكيف نفرُّ من هذا القضاء؟
فالخنجر العربي ليس يقيم فرقاً

(٥) سورة النحل/الآية:٥٨-٥٩.
(١) مجلة المستقبل/ص٨.
(٢) المصدر السابق نفسه/ص٩.

بين أعناق الرجال..و بين أعناق النساء...[٣]

فهل حقاً العربي يتصف بهذه الوحشية،و لا نبعد كثيراً عن نزار لنصل إلى ما نعيشه اليوم،فإن كان نزار قد استطاع أن يوصل ما حلّ بزوجته من جراء تفجير السفارة فشكا و هجا الفتى العربي الذي يمكن أن نقول أنه(لبنانياً) فمن سينقل ما يحل بالشعب العراقي الذي يستيقظ كل صباح ليسمع عدد الضحايا التي تُسفك دماؤها على الأرض من جراء تفجير سيارة مفخخة و عبوة ناسفة،و من المسؤول عن كل ذلك؟و لو كان نزار على قيد الحياة هل سيكون قادراً على هجاء ابن شعبه(العربي) الذي يقوم بكل هذه الأعمال الفاضحة و من المسؤول أليس سوء النظام السياسي و الإداري في الدولة هو الذي جرّ إلى مثل هذه الأعمال،فهل نجد شكاً في قول نزار أو نجد عوجاً، فنزار أدرك الحقيقة قبل أن ندركها و نطق بها قبل أن نحس بها و نعيش آلامها التي عاشها نزار قبلنا بنحو عشرين عاماً.فزوجته كانت ذات حظ وافر لأن الله قيظ لها شاعراً يمجد ذكراها فمن ترى سيمجد ذكرانا.

وأقول أن نضالنا كذب
وأن لا فرق ما بين السياسة و الدعارة...[١]

فقوله الأخير يشير إلى سوء النظام السياسي و ترديه إلى درجة أنه يقارن بالدعارة التي هي أحطّ درجات المجتمع،و التي ترمي كل تعاليم الدين وراء ظهرها:

أن زماننا العربي مختص بذبح الياسمين
و بقتل كل الأنبياء..و قتل كل المُرسلين..[٢]

ثم يشخص الشاعر(أبي لهب) موجهاً إليه رامزاً إلى جهة ما فهو يوظف رمز- أبي لهب- و هي شخصية استعارها من المجال التاريخي يوظف هذه الشخصية دون الإشارة إلى الموضوع المستهدف بشكل سافر أو ملمح إليه:

كل اللصوص من الخليج إلى المحيط..
يدمرون..و يحرقون..و ينهبون..و يرتشون..
و يعتدون على النساء كما يريد أبو لهب
كل الكلاب موظفون..و يأكلون..و يسكرون..
على حساب أبي لهب

****

فلا قمحة في الأرض تنبت دون رأي أبي لهب

---

(٣) المصدر السابق نفسه/ص١٢.
(١) مجلة المستقبل/ص١٣.
(٢) المصدر السابق نفسه.

لا طفل يولد عندنا..
إلا و زارت أمه يوماً فراش أبي لهب
لا سجن يفتح دون رأي أبي لهب..
لا رأس يُقطع دون أمر أبي لهب..[٣]

و الذي يبدو لي- و الله أعلم- أنه يرمي من خلال شخصية أبي لهب و كلنا يعرف أبا لهب عم الرسول(صلى الله عليه و سلم) و الذي كان مسؤولاً عن أمر الكعبة و الذي بقي ملازماً لشركه و جهله إلى سوء النظام السياسي و الإداري في الدول العربية فقوله(من الخليج إلى المحيط) يعني الوطن كله و قوله(لا طفل يولد عندنا) يعني أبناء قومه العرب.فسود النظام دفعه إلى توجيه سهام النقد و الهجاء إلى أولئك المسؤولين عن هذا التردي في كل مجالات الحياة العامة، و هجاء الساسة من جهة غير مباشرة أو دون ذكرهم صراحة محتمياً بالنبرة الغاضبة ربما كونهم من الساسة مما جعله يحترز أذاهم.ثم يقول على سبيل الاستهزاء و السخرية محمل رجال الدولة مسؤولية ما حل في فلسطين،و يسوق من خلال هذا الاستهزاء هجاءاً مُرّاً غاصاً بالشماتة،لأن فلسطين ما زالت تحت سيطرة الكيان الصهيوني،وأنهم لم يحرروا زيتونة و ردّ من حقوقهم المغصوبة حتى ليمونة:

لوأنهم حملوا الينا من فلسطين الحزينة،نجمة..أو برتقالة
لوأنهم حملوا إلينا من شواطيء غزة..
حجراً صغيراً..أو محارة
لوأنهم من ربع قرن حرروا زيتونة
لوأرجعوا ليمونة..
و محوا عن التاريخ عاره
لشكرت من قتلوك.. يا بلقيس..(١)

و يحاول نزار أن يجرد المجتمع العربي من كل قيم الجهاد وأن يسخر منه ما استطاع حتى ينزل من شأنه و شأن ما يقوم به من جهاد:

و العالم العربي..مسحوق..و مقموع..و مقطوع اللسان..
نحن الجريمة في تفوقها...(٢)

نستنتج من ذلك كله أن هجاء نزار هجاءاً حاراً لاذعاً لأنه هجاء صادر من عاطفة صادقة((إن الهجاء أذا صدر من عاطفة صادقة و عبّر عما يحسه الشاعر من صراع نفسي و ألم ذاتي،لا يمكن عده قبيحاً،أو رديئاً أو عملاً شريراً))[٣]،فلم يكن الغرض من هجائه التكسب،ولكنه جعله سلاحه الناطق في وجه مهجوه.

(٣) مجلة المستقبل/العدد٢٥٩/السنة الخامسة/١٩٨٢/ص١٥.
(١) مجلة المستقبل/العدد٢٥٩/السنة الخامسة/١٩٨٢/ص١٦.
(٢) المصدر السابق و الصفحة نفسها.
(٣) اتجاهات الهجاء في القرن الثالث الهجري/قحطان رشيد التميمي/ص١٧.

الخاتمة و نتائج البحث.

وبعد ففان نزار تمكن من إيجاد فضاء حُر لإبداعه الشعري،لأن الشعر الحر شعرلا يصلح للرثاء،و لكن نزار قباني جعل في هذه القصيدة مجالاً واسعاً للرثاء،وذلك بسبب فنيته الشعرية أولاً،و تمكنه في صنعته ثانياً.

إن دراسة قصيدة بلقيس مكنتنا من مراقبة تجربة نزار الإبداعية،و موقعها من التجارب العربية المعاصرة.فهو على مستوى(البنيات اللغوية) تميَّزَ تميزاً خاصاً أرهص بتبلور اتجاه قائم بذاته في الشعر العربي المعاصر فهو اعتمد لغة الحياة اليومية وحدها دون سواها.فهو عمل على الانطلاق مما اعتمد عليه شعراء الخمسينات و الستينات من الاستقاء من التراث الديني و التراث اللغوي القديم و التراث الأجنبي..الخ و على مستوى((الصورة الشعرية) فقد رأينا أن أنماط الصورة الشعرية المهيمنة في قصيدته هي:الصورة الحسية،الذهنية،و الرمزية التي هي أقل من النمطين السابقين فبالنسبة إلى الحسية فهي الانطلاق من المجرد إلى المتخيل الحسي،و يغلب التشبيه في هذا النوع،أما الصورة الذهنية فإنها تبنى على أساس التشخيص و التحجيم أي إضافة المحسوس إلى المجرد،الذي ينشأ عنه التشخيص و التحجيم.

أما بالنسبة إلى العروض فإنه اقتصر على استخدام البحر(الكامل) دون اعتماد ظاهرة المزج بين البحور على شاكلة شعراء العصر الحديث،كما أن بيته الشعري لا يخضع لنسق طولي ثابت فهو متغير من ست إلى أربع إلى ثلاث إلى تفعيلة واحدة حتى يتم البيت. أما القافية التي نوّع فيها حسبما تتطلبه حالته النفسية التي دعته إلى مزج الرثاء بغرضي المديح و الهجاء.

و ختاماً فإني أسأل الله أن أكون وفقت في هذا البحث، و ألا أكون قد خرجت عن الموضوعية و العلمية- التي نسعى إليها جميعاً.

و الله ولي التوفيق

لائحة المصادر و المراجع المعتمدة

١.القرآن الكريم.
٢.آراء في الشعر و القصة/خضر الولي/الطبعة الثانية/١٩٨٥م.
٣.اتجاهات الهجاء في القرن الثالث الهجري/قحطان رشيد التميمي/دار المسيرة/بيروت/د.ت).
٤.أسرار البلاغة/عبد القاهر الجرجاني/تحقيق هـ-ريتر/الطبعة الثانية/مطبعة المثنى/بغداد/١٣٩٩هـ-١٩٧٩م.
٥.الإطار الموسيقي للشعر قضاياه و ملامحه/د.عبد العزيز نبوي/مطبعة حسان /القاهرة/١٩٨٧م.
٦.الأغاني/أبو الفرج الأصبهاني/الجزء السابع/دار الكتب /مصر/(د.ت).
٧.أمالي اليزيدي/لليزيدي/دائرة المعارف العثمانية/ط١/الهند ١٩٤٨م.
٨.الإيضاح في علوم البلاغة/للخطيب القزويني/ج١/تحقيق لجنة من أساتذة كلية اللغة العربية بالجامع الأزهر/مطبعة المثنى/بغداد/(د.ت).
٩.البديع/عبد الله ابن المعتز/نشر أغناطيوس كراتشكوفسكي/مكتبة المثنى/بغداد/١٩٧٩م.
١٠.البلاغة العربية/المعاني و البيان البديع/د.أحمد مطلوب/الطبعة الأولى/مطبعة دار الكتب/بغداد/١٤٠٠هـ-١٩٨٠م.
١١.البنيات الدالة في شعر أمل دنفل/عبد السلام المسَّاوي/منشورات اتحاد الكُتّاب العرب/دمشق/١٩٩٤م.
١٢.تاريخ آداب العرب/مصطفى صادق الرافعي/ج٣/الطبعة الثانية/مطبعة الاستقامة/القاهرة/١٣٧٣هـ-١٩٥٤م.
١٣.التركيب اللغوي للأدب/لطفي عبد البديع / مطبعة السعادة /١٩٧٢م.
١٤.التصوير الفني في القرآن / سيد قطب / الطبعة الثالثة / دار المعارف / مصر /١٩٥٦م.
١٥.التعازي و المراثي/أبو العباس المبرد/تحقيق:محمد الديباجي/مطبوعات المجمع العلمي/دمشق/١٩٧٦م.
١٦.التفسير النفسي للأدب/د.عز الدين إسماعيل/دار المعارف/القاهرة/١٩٦٣م.
١٧.التلخيص في علوم البلاغة/جلال الدين محمد عبد الرحمن القزويني الخطيب/ضبط و شرح عبد الرحمن البرقوقي/الطبعة الثانية/٣٥٠هـ-١٩٣٧م.
١٨.جمهرة أشعار العرب/أبي زيد محمد بن أبي الخطاب القريشي/دار بيروت للطباعة و النشر/بيروت/(د.ت).

١٩.حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث/س.موريه/ترجمة سعد مصلوح/الطبعة الأولى/القاهرة/١٣٨٩هـ-١٩٦٩م.
٢٠.حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر/دراسة حول الإطار الاجتماعي و الثقافي للاتجاهات و البنى الأدبية/كمال خير بك/ترجمة لجنة من أصدقاء المؤلف/الطبعة الأولى/١٩٨٢م.
٢١.الخصائص/أبي عثمان ابن جني/تحقيق محمد علي النجار/دار الكتب العربية/بيروت/لبنان/(د.ت).
٢٢.الحيوان/عمر بحر الجاحظ/ج٣/تحقيق عبد السلام هارون/بيروت/١٩٤٨م.
٢٣.دراسات في علم النفس الأدبي / حامد عبد القادر / المطبعة النموذجية / القاهرة / (د.ت).
٢٤.دلائل الإعجاز/عبد القاهر الجرجاني/تحقيق د.محمد التنجي/الطبعة الأولى/دار الكتاب العربي/بيروت/١٩٩٥م.
٢٥.دلالة الألفاظ/د.إبراهيم أنيس/الطبعة الثانية/١٩٦٣م.
٢٦.ديوان أنشودة المطر/بدر شاكر السياب/دار مجلة الشعر/بيروت/(د.ت).
٢٧.ديوان الشريف الرضي/دار صادر/دار صعب/بيروت/(د.ت).
٢٨.ديوان الطغرائي/تحقيق د.علي جواد الطاهر ود.يحيى الجبوري/مطبعة دار الحرية/بغداد/١٩٧٦م.
٢٩.ديوان محمود سامي البارودي/المطبعة الأميرية بالقاهرة/وزارة المعارف/١٩٥٤م.
٣٠.الرثاء/د.شوقي ضيف/دار المعارف (د.ت).
٣١.روائع نزار قباني/دراسة و إعداد سحر الضوي/تقديم محمد ثابت/الطبعة الثالثة/١٤٢٤هـ-٢٠٠٤م.
٣٢.شرح ديوان جرير / تأليف محمد إسماعيل عبد الله الصاوي / الطبعة الأولى / مطبعة الصاوي / مصر / (د.ت).
٣٣.الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام ١٩٥٨م/إعداد يوسف الصائغ/رسالة لنيل درجة الماجستير في كلية الآداب/جامعة بغداد/إشراف الدكتور علي جواد الطاهر/١٩٧٥م.
٣٤.شعر الرثاء العربي و استنهاض العزائم/تأليف الدكتور عبد العزيز سالم/الطبعة الأولى/دار القلم/بيروت/لبنان/١٩٧٥م.
٣٥.الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية/عز الدين إسماعيل/الطبعة الثانية/دار العودة و دار الثقافة/بيروت/١٩٧٥م.
٣٦.الصناعتين/أبي هلال العسكري/تحقيق علي محمد البيجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم/الطبعة الثانية/دار إحياء الكتب العربية/١٣٧١هـ-١٩٥٢م.
٣٧.الصورة الأدبية/د.مصطفى ناصف/الطبعة الثالثة/دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع/١٩٨٣م.
٣٨.الصورة الفنية في شعر أبي تمام/هاشم صالح/رسالة لنيل درجة الماجستير/كلية الآداب/جامعة دمشق/١٩٧٧م.

٣٩.الصورة الفنية في شعر القروي/إعداد حامد مردان شروان/رسالة لنيل درجة الماجستير في كلية التربية/جامعة البصرة/إشراف د.قصي سالم علوان/١٤١٥هـ-١٩٩٥م.
٤٠.الصورة في الشعر العربي المعاصر حتى آخر القرن الثالث الهجري /دراسة في أصولها و تطورها/د.علي البطل/الطبعة الثانية/دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع/١٩٨١م.
٤١.عبد الوهاب البياتي و الشعر العراقي الحديث/نهاد التكرلي و آخرون/دار اليقظة العربية للتأليف و الترجمة و النشر/دمشق/سوريا/١٩٥٨م.
٤٢.علم العروض و القوافي/أ.د.حميد آدم ثويني/ الطبعة الأولى/ دار صفار للنشر و التوزيع / عمان/١٤٢٥هـ-٢٠٠٤م.
٤٣.علم المعاني / د.عبد العزيز عتيق / دار النهضة العربية للطباعة و النشر / بيروت /١٩٧٤م.
٤٤.العمدة في محاسن الشعر وآدابه و نقده/ابن رشيق القيرواني/ج٢/تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد/(د.ت).
٤٥.عن بناء القصيدة العربية الحديثة / د.علي عشري زايد / دار الفصحى للطباعة و النشر (د.ت).
٤٦.فن الشعر / د.إحسان عباس / دار بيروت للطباعة و النشر/ بيروت /١٩٥٩م.
٤٧.قصتي مع الشعر (سيرة ذاتية) / نزار قباني/الطبعة الأولى/١٩٧٣م.
٤٨.قضايا الشعر المعاصر/نازك الملائكة/الطبعة الخامسة/دار العلم للملايين/بيروت/١٣٩٨هـ-١٩٧٨م.
٤٩.الكامل في اللغة و الأدب / أبي العباس يزيد المبرد /ج٢ / مكتبة المعارف / بيروت (د.ت).
٥٠.كشاف اصطلاحات الفنون / محمد علي التهانوني / تحقيق د.لطفي عبد البديع / مطبعة السعادة /١٩٧٢م.
٥١.لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها و طاقاتها الإبداعية/د.السعيد الورقي/الطبعة الثالثة/دار النهضة العربية/بيروت/١٩٥٤م.
٥٢.اللغة الشعرية في الخطاب النقد العربي/محمد رضا مبارك/الطبعة الأولى/دار الشؤون الثقافية العامة/ يغداد/١٩٩٢م.
٥٣.معجم الشعراء/للمرزباني/تحقيق عبد الستار أحمد فراج/دار إحياء الكتب العربية/١٣٧٩هـ-١٩٦٠م.
٥٤.معجم المصطلحات البلاغية و تطورها/د.أحمد مطلوب/الطبعة الاولى/المجمع العلمي/العراق/بغداد.
٥٥.معجم مصطلحات العروض و القوافي/د.رشيد عبد الرحمن العبيدي/الطبعة الأولى/بغداد/١٤٠٦هـ-١٩٨٦م.
٥٦.مغني اللبيب عن كتب الأعاريب/لجمال الدين ابن هشام الأنصاري/د.مازن المبارك و محمد علي طه/(د.ت).
٥٧.مفتاح العلوم/ أبو يعقوب السكاكي/الطبعة الأولى/مصر/١٣٥٦هـ-١٩٣٧م.

٥٨.مقالات في النقد الادبي/ توماس ستيرنز اليوت/ترجمة د.لطيفة الزيان/مكتبة الانجلو المصرية/القاهرة/(د.ت).
٥٩.من أوراقي المجهولة (سيرة ذاتية)/نزار قباني/الطبعة الثانية / بيروت / لبنان (د.ت) .
٦٠.ميزان الذهب في صناعة شعر العرب / تأليف المرحوم السيد أحمد الهاشمي / الطبعة الأولى / القاهرة /١٣٧٠هـ-١٩٥١م.
٦١.نظرية النقد العربي و تطورها إلى عصرنا / محي الدين صبحي/ليبيا/تونس/١٩٨٤م.
٦٢.نقد الشعر / لأبي الفرج قدامة بن جعفر/ تحقيق كمال مصطفى / الطبعة الأولى / مصر/١٣٦٧هـ.
٦٣.النكت في إعجاز القرآن / ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن/الرماني/تحقيق محمد خلف الله و محمد زغلول سلام / الطبعة الأولى/ دار المعارف / القاهرة / (د.ت) / الدوريات.
٦٤.مجلة الآداب/العدد ١٠/١٩٥٣م.
٦٥.مجلة الآداب/العدد ١٢/١٩٦٣م.
٦٦.مجلة المستقبل/العدد ٢٥٩/السنة الخامسة/١٩٨٢م.
٦٧.مجلة الوطن العربي/العدد ٧١/السنة ١١/١٩٨٨م.
٦٨.مجلة الوطن العربي/العدد ٧٢/السنة الخامسة/١٩٨٨م.
٦٩.مجلة الوطن العربي/العدد٢١٣/السنة الخامسة/١٩٨٨م.
٧٠.صحيفة القدس/١٩٩٨م.