قصيدة بلقيس لنزار قباني

دراسة تحليلية

م . م ربى عبد الرضا عبد الرزاق التميمي

جامعة ديالى – كلية التربية – الاصمعي

المقدمة :

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على خير خلق الله محمد (صلى الله عليه وعلى آله وصحبه وسلم أجمعين)

لم يختلف نقاد العصر الحديث حول شاعر لمع أسمه كما اختلفوا حول الشاعر نزار قباني فهناك المتعصبون لنزار حد التأييد المطلق وهم الذين أشبعوه مدحاً ، وهناك الرافضون له الرفض التام وهم الذين أشبعوه نقداً وتقريضاً .

وبين هذه الدائرة وتلك وجدنا منطقة وسطاً هي منطقة النقد الحديث ، التي تعمل على إبراز القيم الفنية الكامنة التي لا تقوم على التذوق الشخصي العابر .

جاء اختيارنا لقصيدة الشاعر (بلقيس) موضوعاً للدراسة كونها من القصائد الرثائية ، والرثاء هو أصدق الأغراض الشعرية وأكثرها تعبيراً عما يجول في النفس ساعة تكتظ الالآم وتكون بحاجة إلى منفذٍ تخرج منه لواعجها وأشجانها إلى الخارج فتخرجه بشكل تعبير يطلق الدمعة ويعاتب الموت .

أما مصادر البحث ومراجعه التي أسهمت في تكوين هذا البحث فهي كثيرة يتصدرها مجلة المستقبل التي ضمت قصيدة(بلقيس) بخط الشاعر ، ومصادر أخرى يطول بيانها في فنون الأدب ونقده ذكرتها في ثبت المصادر والمراجع.

واتساقاً مع منهج البحث العلمي فقد نظمت هذا البحث في أربعة فقرات تلبي أهم الشروط التي يتطلبها ويستدعيها العمل النقدي ، ضمت الفقرة الاولى مدخلا تحدثت فيه عن الرثاء وتحديدا رثاء الزوجات ، وضمت الفقرة الثانية الدراسة التعريفية التي بينت فيها جهد الشاعر في الرثاء ثم حديث عام عن القصيدة ، ثم أخذت في الفقرة الثالثة الدراسة الفنية في مستوياتها الثلاث (اللغة ، الصورة ،الوزن) واخيراً بينت الدراسة النفسية وكيف مزج الشاعر الرثاء بغرضي المديح والهجاء.

إن هذه الدراسة تبنت المنهج التحليلي للنص القائم على سبر أغوار النص والملاحظة والاستنتاج مع الإفادة.

وبعد فأن هذه محاولة إنْ وفقت فذلك ما آمل ، وان قصرت دون ذلك فأن حسبها جدية المسعى وبالله التوفيق.

والله ولي التوفيق

مدخل :

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 بعيداً كل البعد عن التكسب في العيش وبعبارة أخرى بعيدا عن المطالب المادية و بعيدا 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 إبعادٌ 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 أن 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 أن 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 بتفجع، و اشتكاء بفضله))[٤]، و قد عرِّف التأبين بأنه :((مدح الميت و البكاء عليه))[٥].

فهو شعر 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 بناءً 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 الى استنهاض الهمم و تثبيت العزائم من خلال التأبين لخليفة أو قائد، و هو شعرٌ يدعو إلى الصبر على نوائب الدهر فالدنيا دار فراق لا دار خلود و بقاء.

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))[٦] و نتيجة لهذه المكانة التي تشغلها 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.[٧]

وفي العصر الإسلامي نلتفت لنسمع الإمام علي(عليه السلام)متمثلاً قبر زوجته فاطمة الزهراء(عليهما السلام) قائلاً فيها رثاءً حاراً، و ذكر المبرد ثلاث أبيات لرجل من الأنصار رثى زوجته[٨]

و من العصر الإسلامي إلى العصر الأموي نجد جرير يفقد زوجته فيرثيها برائية طويلة مشهورة رثاءً 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[٩].

كما رثا الفرزدق زوجته(حدراء الشيبانية) في مقطوعة تتكون من خمسة أبيات[١٠] كما رثا الوليد زوجته(سلمى) التي مكثت عنده أربعين يوماً ثم ماتت[١١]، و للشريف الرضي في رثاء إحدى زوجاته[١٢].و ممن رثا زوجته في العصر العباسي

الطغرائي فقد رثا زوجته رثاءً حاراً في قصيدة رائية 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 [٣] .

و لعل أروع من بكى زوجه في الشعر المعاصر الشاعر(محمود سامي البارودي)[٤] 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.

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)[٥].

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)[٦].

ولشدة تعلقه بها و اعتزازه بها رثاها بقصيدة رائعة . أعطاها عنواناً(بلقيس) اسم زوجته .

جهده في الرثاء وتوظيفه للشعر الحر :

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 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....[١٧]

ولا يلبث الشاعر أن يتحول في مقطعه الثاني إلى وصف زوجته خالعاً عليها صفات قد لا نجدها في إنسان عادي . 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.

بلقيس ٠٠٠

تذبحني التفاصيل في علاقتنا، و تجلدني الدقائق و الثواني....[١٨]

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.

ولعل سبب اختياري للرثاء عند نزار ولقصيدة بلقيس تحديدا، لأنها من الشعر الحر وانا من محبي الشعر الحر الذي هو ميدان اختصاصي، والمعروف فأن نزار يمثل حلقة الوصل يشاركه شعراء آخرون (خليل حاوي، السياب ، نازك ، البياتي) على الرغم من ضيق الأفق عند نزار بالنسبة إلى الشعراء الثلاثة) .

الدراسة المعجمية:

عني النقاد بالألفاظ ، فقد شغلتهم مسألة اللفظ و المعنى طويلاً، و كان من أوائل الذين تعرضوا 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.[١٩]

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:((ان الشعر الكلاسيكي كان و ما 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 ضمن نطاق الوزن و القافية، أما الشعر الحديث فإنهُ يُعيد إلى الكلمة كل قيمتها فيكسب رنينها و منظرها و معناها الذي لا يعود بعيدً عنها بل يُرفرف حولها، قيمة لَمْ تكُن موجودة من قبل))[٢٠]

و كما نعرف أن اللغة في تراثنا 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 مضمونه 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))[٢١]

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. 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))[٢٢] .

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) [٢٣].

يقول شكري غالي في حديثهِ لمجلة الوطن العربي((مفردات منحوتة من قاموسه اليومي المألوف))[٢٤] كما ذكر قائلاً:((قالَ لي نزار أنهُ كانَ في الماضي 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))[٢٥] 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 تجربته 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 و تحويل كلُّ شيءٍ- بما في ذلك تراب الأرض- إلى شعر))[٢٦].

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))[٢٧]

و 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؟))[٢٨]

و هذا يدلُّ دلالةً واضحةً على أن المفردة الشعرية تتخذ جماليتها من السياق الذي توضع فيه فإذا انفصلت 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))[٢٩] .

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.

التكرار:-

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))[٣].

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))[٣]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....[٣]

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 اللتيْنِ إليهما تأوي ملايِيْنُ الكواكبْ....**[٣]

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 قوله على سبيل الحروف المتباعدة:-

نــامــي بحفظ الله ، أيتهــا الجميلــةْ..

فالشعر بعدك مستحيلٌ... و الأنوثةُ مستحيلةْ

ستظلُّ أجيالٌ من الأطفال تسأل عن ظفائركِ الطويلــةْ....[٣٥]

إذا ما أخذنا التجاوز الحاصل بين الحروف المتكررة والحركات الواقعة على الحروف المتكررة ،في المقطعين السالفين من الممكن أن نحصل على (تآلف نغمي) يقترب كل الاقتراب من المقامات المعتمدة في الموسيقى (فالسين)تحضر ساكنة في (مستحيل) ثم تتغير صورتها الى القوة والفخامة في قوله (ستظل) وتزداد قوة في (تسأل) . وكذلك الحال في قوله مكرراً الحروف المجهورة:-

كُلُّ اللصوص من الخليج إلى المحيط...

يدمّرونَ.. و يحرقونَ..و ينهبونَ..و يرتشونَ.

و يعتدونَ على النساء كما يريدُ أبو لهبْ...[٣٦]

<u>تكرار الكلمات</u>:

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 الملكــات في تاريخِ بابــل

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

بلقيسُ..أيّتُها الشهيدةُ، و القصيدةُ، و المُطَهَّرةُ النقيّــةْ

بلقيسُ..يا عصفورتي الأحلى

و يــا أيقونتــي الأغلــى ....[٣٧]

وقد 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:

بلـقيسُ.. يــابلـقيسُ..يــا بلـقيسُ...[٣٨]

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 اللِصَّ أصبحَ يرتدي ثوبَ المُقاتلْ ..

و أقولُ إنّ حكايةَ الإشعاع أسخفُ نكتةٍ قيلتْ

سأقولُ في التحقيق، إني أعرفُ الأسماءَ.. و الأشياءَ ..

و أقولُ: أني أعرفُ السيافَ قاتلُ زوجتي ..

و أقولُ : إنَّ عفافنا عُهرٌ.. و تقوانا قذارةْ....[٣٩]

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 يعبّر من خلال تكراره عن حقيقة واقعية فيما أخذوا منه.

يقول الدكتور إحسان عباس :((تعمد الواقعية في الحديث يبيح هذا التكرار))[٤٠]

أخذوكِ أيتها الحبيبةُ من يدي ..

أخذوا القصيدة من فمي ..

أخذوا الكتابة، و القراءة، و الطفولة، و الأماني...[٤١]

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...(٤٢)

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 قبائــلْ ..

وثعالبٌ قَتَلتْ ثعالــبْ ..

وعناكبٌ سحقتْ عناكبْ .. (٤٣)

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 الزُرافهْ
ومن الذي سيقبِّلُ الأولادَ عند رجوعهمْ ؟
ومن الــذي نقــلَ الفــرات لبيتنــا... (٤٤)

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:

فالخنجرُ العربيُّ ليس يُقيمُ فرْقاً ..
بين أعناق الرجالِ.. و بين أعناق النساءْ...(٤٥)

كرَّر صيغة (بين أعناق) و فرَّق في المضاف إليه فأسند شبه 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 قوله:

الآن ترتفع الستارهْ
الآن ترتفع الستارهْ**....**(٤٦)

و كأن المشهد قد انتهى بوجود شبح رابض خلف الستارة هو شبح الحقيقة لم يبق على كشفه إلا أن ترتفع الستارة. و قوله: **هذي بلادٌ يقتلون بها**

هذي بلادٌ يقتلون بها ....

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

لا يعرف الإنسان كيف يعيشُ في هذا الوطنْ

لا يعرف الإنسان كيف يموتُ في هذا الوطنْ ...

كرر جملة كاملة و لكنه ذكر كلمة (العيش) و ضدها (الموت) ليدلل على حالة اليأس من العيش أو الموت في مثل هذا الوطن. تمكن الشاعر من ان يعطي أبياته دلالة إيحائية خافياً ورائها حقيقة واقعية.

الأمر :

الأمر من الأساليب الطلبية، أو هو طلب الفعل على وجه الاستعلاء و الإلزام. و لم يرد الأمر في قصيدة نزار إلا في مقطعين الأول جاء بصيغة النهي . وللنهي صيغتان الأولى صريحة ، والثانية غير صريحة ، استعمل نزار صيغة النهي الصريحة التي جاءت عن طريق الالتماس قليلاً :

بلقيس ، لا تتغيبي عني

نلاحظ صيغة التوسل والخضوع واضحة ومباشرة في النص ، لا تحتاج إلى تأويل لبساطتها.

والمقطع الثاني 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)[٤٧] 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 الجميلةْ.. [٨]

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 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[٩]

بلقيسُ.. يا وَجَعي،و 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 النقيَّهْ

يا أعظم الملكات..يا امرأة تجسِّدُ كُلَّ أمجاد العصور السومريَّهْ

و يا دَمعاً تناثَرَ فوقَ خدِّ المجدليَّهْ

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..وغابةَ خيزرانْ[١٠]

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).

وهذه المعاني هي أهم المعاني التي تركزت عليها القصيدة . والملاحظ إنَّ نزار و من خلال ندائهِ لزوجتهِ يُناديها من باب التمجيد و التعظيم، فهو يخلع عليها صفات قد لا نجدها عند أي امرأة، يفرط في صفات المنادى ، ولكنه لا يخرج عن واقعه المؤلم . وربما كان توالي النداءات صورة للحال التي يعيشها الشاعر ، فيجعل النداء متنفسا لشكواه ومعاناته ، فالملاحظ أن الخطاب تملؤه النداءآت الانفعالية ، التي ربما وصلت حد الشبع عند الشاعر.ونلاحظ أن اغلب النداءات تكون في مستهل المقاطع بعد ذكره لأسم زوجته والغاية من هذه اللازمة شد انتباه القارئ ، وتعظيمه لشخصية زوجته .

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

بلقيسُ.. يا قمري الذي طَمَروهُ ما بينَ الحجارهْ

بلــقيس ... يــا بلــقيس

يا دمعاً ينقِّطُ فوقَ أهداب الكمانِ (٥١)

<u>الاستفهام</u>:-

الاستفهام أسلوب لغوي يحاول الشاعر أن يستفهم عن شيء وهو من أساليب التعبير استعمله نزار في قصيدته . و هي قسمان حروف و أدوات استعمل نزار كلا النمطين، ولكنه اعتمد على حرف الاستفهام (هل) في الدرجة الأولى فهو كثيراً ما يُساءِل بحرف الاستفهام (هل)، وهو الحرف الثاني من حروف الاستفهام، و هو مختص بطلب التصديق فقط(٥٢) فهو يستفهم به عن صحة مضمون الجملة(٥٣) كما يستخدم حرف الاستفهام (كيف) بالدرجة الثانية. استطاع نزارأن يقدم أسلوب الاستفهام بطرق مختلفة حسبما يقتضيها السياق وتتطلبه الحالة النفسية للشاعر فيقول :

و هلْ من أمةٍ في الأرض – إلا نحنُ- نغتالُ القصيدةْ؟

فهلْ البطولة كذبةٌ عربيةٌ

أم مثلنا التاريخ كاذبْ؟ ؟

فكيف نفرُّ من هذا القضاءْ ؟

فكرتُ : هل قتلُ النساءِ هوايةً عربيةً

أم أننا في الأصل محترفو جريمهْ ؟

لا يعرف الإنسان كيف يعيش في هذا الوطنْ ؟....(٥٤)

نحن أمام مقاطع تدور كلها حول نقطة مركزية محددة 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؟.....(٥٥)

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؟....(٥٦)

والمعروف آن الجملة الفعلية تدل على الحدوث و التجدد بعكس الاسمية التي تدل على الثبوت، والشاعركان عالماً بأن هذه الأمنية لا يمكن أن تتحقق وأن زوجته لا يمكن أن تعود.وقوله مصوراً حالة الاشتياق من خلال

فمن الذي سيوزّع الأقداحَ.. أيتها الزرّافةْ

ومن الذي سيقبل الأولاد عند رجوعهمْ ؟

و من الذي نقَل الفرات لبيتنا....(٥٧)

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؟....[٥٨]

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 .

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 عنصراً من عناصر الجمال.

ويختلف الشعراء في صياغتهم للصورة الشعرية، كما يختلف الشاعر الحديث عن الشاعر الجاهلي في طريقة صياغته للصورة[٥٩] 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))[٦٠] .

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))[٦١]

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

اتخذ دليلاً عليهما أو رمزاً لهما، و لكنهُ اكتسب مع الزمن صفة سمَتْ بهِ فوقَ اعتباره مجرد رمز من الرموز))[٦٢]

أما الرمز فاني اتفق مع ما ذهب إليه علي البطل في استخدام الشعراء المحدثين للرموز، الشاعر 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) علىالأنماط الصورية الثلاثة و هي على التوالي:

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

١ـ <u>الصورة البلاغية أو الحسية</u> :-

تُعدُّ هذه الصورة العنصر الأساس من عناصر الصورة الشعريةبوصفها كلاً، 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 ، إن اللغة المباشرة تعجز أحيانا عن الإفصاح عن أشياء لايمكن الإفصاح عنها مباشرة.

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.

ومرَّ أسلوب التشبيه بمراحل متعدّدة حتى اتضحت معالمه الفنية، فقد ذكر المبرد (ت٢٨٥هـ):((ان للتشبيه حدّاً فالأشياء تتشابه من وجوه و تتباين من وجوه،فإنما ينظر إلى التشبيه من أين وقع))[٦٣].

وأيد 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))[٦٤] 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.

والتشبيه عند رشيق القيرواني (ت٤٥٦هـ)الذي عرَّفه بأنه:((صفة الشيء بما قاربه و شاكله، من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إيّاه))[٦٥].

أما القزويني(ت٧٣٩هـ) الذي يرى أنَّ :((التشبيه: الدلالة على مشاركة أمر لآخر في المعنى))[٦٦]

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[٦٧].

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 –نحنُ الثلاثة- ضائعين كريشةٍ تحت المطرْ....[٦٨]

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 على الرغم من تعدُّد المشبه به و المشبه، وجه الشبه هو الضعف و الانكسار وهذا النوع من التشبيه هو تشبيه معقول بمحسوس و هو تشبيه صورة أدرك المشبه الذي

هو الشاعر وأولادهُ بالعقل والمشبه بـه محسوس وهو الريشـة وورقـة الشـجر و منْ أوجه التشبيه قوله:

قتلوكِ في بيروت مثلَ أيَّ غزالةٍ

منْ بعدما قتلوا الكلامْ....[٦٩]

و قوله: **هلْ تأتين باسمةً..و ناضرةً.. و مشرقةً كأزهار الحقولْ؟...**[٧٠]

و قوله:

في كلِّ ركنٍ أنت حائمةٌ كعصفورٍ.. و عابقةٍ كغابةَ بيْلسانِ..

هناكَ كنتِ كنخلةٍ تتمشطينَ ..

و تدخلينَ على الضيوفِ، كأنكِ السيفُ اليماني...[٧١]

نلاحظ في هذه الأبيات التي يعمد فيها نزار إلى التشبيه المجمل و هو التشبيه الذي يختفي فيه وجه الشبه[٧٢].

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[٧٣].

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

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 للاستعارة في المصطلح تعريف ابن المعتز (ت ٢٩٦هـ):((استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عُرف بها))[٧٤]. و لعل أكثر التعاريف ارتباطاً بالمفاهيم المعاصرة هو تعريف عبد القاهرة الجرجاني(ت٤٧١هـ) فقد ذكر كلاماً مفصلاً عن الاستعارة في كتابيه أسرار البلاغة و دلائل الإعجاز. فالاستعارة عند هي :((أن تريد تشبيه الشيء بالشيء فتدع أن تفصح بالتشبيه فتظهره ، و تجيء إلى اسم المشبه فتعيره المشبه و تجربه عليه))[٧٥].

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؟[٧٦]

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 المكنية التي يحذف منها لفظ المشبه به مع ذكر لازمة من لوازمه دليلاً عليه[٧٧] 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 والانفعالات))[٧٨].

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:

فقبائــل أكلــتْ قبائــلْ...[٧٩]

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.

وقد تمكن نزار من خلال الاستعارة ، وعن طريق خياله من خلق صوراً جديدة كقوله:

بلقيسُ ... بلقيسُ... بلقيسُ

كُلُّ غمامةٍ تبكي عليكِ.. فمنْ تُرى يبكي عليّا؟...[٨٠]

فالهاشمي والأمشاط تغادر معناها المعجمي ، ليتشكل لها من جديد وعبر خيال الشاعر معنىً يتسم بالحركة والحيوية عن طريق(الغناء ، والتذكر ، والمعاناة) . فقد تمكن الشاعر من رسم صور متحركة من أشياء ثابتة لا تتحرك ، فعاد اللفظ عند الشاعر متميزاً لايسد مسده لفظ آخر. ومن الاستعارة قوله:

أين (الهاشميُ) مغنيّاً فوق القوام المهرجانِ

تتذكر الأمشاطُ ماضيها، فيخرجُ دمعها

هل يا تُرى الأمشاطُ من أشواقها أيضا تُعاني...[٨١]

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.

فيتحول الهاشمي ذلك الزي العربي إلى كائن حي يغني فرحاً بمن يرتديه ثم تتحول الأمشاط إلى امرأة تتذكر ماضيها فتذرف الدمع.

ونلاحظ إن هناك كائن حي خلف الصورة المركزية يسألُ عن حال الأمشاط :

هل يا تُرى تعاني من أشواقها؟

ولعل 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. ومن الاستعارة :

فالخنجرُ العربيُّ ليسَ يُقيمُ فرقاً

بينَ أعناق الرجالِ.. و بينَ أعناق النساءْ...[٨٢]

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[٨٣].

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))[٨٤] أو أنه ((يستعمل الصور ليعبر عن حالات غامضة لا يستطاع بلوغها مباشرة أو من أجل أن تنقل الدلالة الحقة لما يحده الشاعر))[٨٥]

و من 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؟....[٨٦]

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))[٨٧].

و هكذا 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. ومن الصور الذهنية:

تتذكّر الأمشاطُ ماضيها فيخرجُ دمعُها

هل يا ترى الأمشاطُ من أشواقها أيضاً تعاني؟...[٨٨]

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.

<u>الصورة الرمزية</u>:

يشكل هذا النمط أقل نسبة في قصيدة الشاعر على الرُّغم من الرمز قد بلغ أوجهُ و كثر استعماله في العصر الحديث. و لعل ذلك يعود إلى نفسية نزار التي كانت منكسرة لذا فهي لا تخشى أحداً و لا تهاب أحداً 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

وبيروتُ التي عشقتك تجهلُ أنها قتلتْ عشيقتها

و أطفـــأت القمـــرْ....[٨٩]

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

يُدمّرون.. 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...(٩٠)

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 من الرموز السلبية ،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: **وأقول : إني أعرف السيّاف قاتل زوجتي...**(٩١)

فلعلهُ يرمز بالسياف إلى قوى القتل و الخراب في الاستعماريين، ولعله يرمزبه لاتباع الحاكم والواطئين له. إن هذان الرمزان هما الوحيدان في كل القصيدة وعلى امتداد مقاطعها، على العكس مما جاء في شعر شعراء الشعر الحرّ من أمثال(بدر شاكر السيّاب، ونازك الملائكة ، و عبد الوهاب البياتي، 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)).

<u>الوزن</u> :

يُعدُّ الوزن الشعري ركناً مهماً من أركان التعبير الفني ذلك أن((الموسيقى))كما نعرف قائمة على الأوزان التي وضعت قبل الخليل ووضع الخليل(١٠٠-١٧٠هـ) الشكل العروضي لها .وعلى القافية التي تعدّ ركناً مهماً من أركان الشعر العربي.

أما حدود القافية فهي:((آخر متحرك في البيت إلى أوّل ساكن يليه من قبله مع حركة الذي قبله))[٩٢].

وقد كان للظروف الجديدة التي طرأت على الحياة،التي تمثل بحركة العصر وسرعة 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))[٩٣].

وعبر عن ذلك حامد مردان بقوله:((موسيقى النفس تتوقف على موسيقى اللفظة))[٩٤]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) ولقد اعتمدوا تفعيلاتها أساساً وبشكل خاص البحور الصافية[٩٥].ولكن الشعر الحر تحرر من نظام الصدر والعجز الذي كان يحدد عدداً متساوياً من التفعيلات لكل من الصدر والعجز،بحيث أصبح هناك((شطر واحد ليس له طول ثابت،وإنما يصح أن يتغير عدد التفعيلات من شطر إلى شطر))[٩٦] 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))[٩٧]أو((اشتراك شطري البيت في كلمة واحدة))[٩٨].

كما أصبحت حرية استعمال البحور المختلطة كالطويل و البسيط و المديد و المنسرح،هذا بالإضافة إلى 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 إلى الوزن،فهجروا البحور الطويلة و

استعاضوا عنها بالقصيرة إلا 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 تغييراً جوهرياً 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 واللغة 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.

شُـــكْـــــر َنْ لـــــَكُـــــمْ

- - ں -

مُتـْ فا ع لن (إضمار)

شُـــكْـــــر َنْ لـــــَكُـــــمْ

- - ں -

مُتـْ فا ع لن (إضمار)

فالشطر الأول و الثاني تذكر التفعيلة مرة واحدة فيها إضمار وهو أول زحاف من زحافات البحر الكامل الستة و الإضمار هو((تسكين الحرف الثاني من التفعيلة الأولى :مُتفاعِلُنْ تصير مُتفأعلُن))[٩٩].

كما استعمل الظاهرة العروضية التكرار و قد كرر هنا الشطر الشعري

فحبيبـتـــي قـتـلتْ وصـا ربـوسكمْ أن تشرهـوْ كأسن علا قبْرِلـشهيـــدةْ [١٠٠]

ن ن - ن - ن ن- ن - ن ن - - ن - - ن - - ن - - - ن - -

م تـ فا ع لن م تـ فاع لن م تـ فا ع لن متـ فاع لن متـ فا ع لن متـ فاع لا تن

إضمار إضمار مُرفّلة مضمرة

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

والترفيل هو:((زيادة تُنْ أي سبب خفيف.فتصير مُتَفاعلُنْ فتنقل بعد قلب النون ألفاً مُتفاعلاتُنْ))[١٠١] أي سبب خفيف على الوتد المجموع و هو من علل الزيادة.

بَلْقيسُ..يا وجعي ويا وجعلقصيدة حين تلمسها أنا
ملْ...[١٠٢]

- - ن - ن ن - ن ن - ن ن ن - ن ن ن - ن ن - ن - -

متـ فا ع لن م تـ فاع لن م تـ فا ع لن م تـ فا ع لن م تـ فا ع لا تُن

ترفيل

إضمار إضمار

الشطر 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.

فهلل بطو لة كذبتن عربييتن

ن ن - ن - ن ن - ن - ن ن - ن -

م تـ فا ع لن م تـ فا ع لن م تـ فا ع لن

أم مـــثلـــن تا ر يخ كاذب.....[١٠٣]

- - ن - - - ن - -

متـ فا ع لن متـ فا ع لا تن

إضمار مضمرة مرفلة

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)[١٠٤]

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:

بلـــيس لا تغيـــبي عنني

- - ن - ن ن - ن - - -

متـ فاع لن م تـ فا ع لن متـ فا

إضمار تدوير

فانـــن شـــنمس بعـــــدك لا تضيـــؤ علسواحـــــل

ن - - - ن - ن ن - ن - ن ن - ن - -

ع لن مت فا ع لن م ت فا ع لن مـ ت فا ع لا تن

مرفل

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

ولنستشهد بشطر يتألف من تفعيلة واحدة ...

بـلـقيس

- - ن

متـ فا ع **إضمار وتدوير**

أيـــيتـــهلشـهـــيـــدة و لقصـــــيـــدة

- ن ن - ن - ن ن - ن - ن ن

لن مـ ت فا ع لن مـ ت فا ع لن م ـ ت **تدوير**

ولمطـهـــهرتنـنـقـــيـــيـــة

- ن - ن ن - ن - -

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

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 بحيث يجعل منها مجموعة صوتية متماثلة و متجانسة تؤدي إلى خلق محورا موسيقيا صوتيا يقود بالتالي الى الإسهام في تصوير موسيقى القصيدة الداخلية .

ما زلـــت اد فع من دمـــي اغـــلا جـ ـزاء

- | - ن - ن ن | - ن - ن ن - ن - ه

مت فا ع لن م تـ فا ع لن م تـ فا ع لانْ **مضمرة مذيلة**

إضمار إضمار

كي اسعـدِدْ دُنيـــا و لا كنـــن سسمـــا ء

- | - ن - - | - ن - - - ن - ه

مت فاع لن مت فا ع لن مت فا ع لا نْ **مضمرة مذيلة**

إضمار إضمار

شاءت بـــأن أبـــقى و حيـــدن مثـــل او راقلْـــشـــتـــاء

- | - ن - | - ن - | - ن - - - ن - ه

مت فا ع لن مت فا ع لن مت فاع لن مت فا ع لانْ **مضمرة مذيلة**

إضمار إضمار

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 الداخلية بشكل وراثي و عضوي)) [١٠٥]

نلاحظ و من خلال التقطيع العروضي لبعض أبيات القصيدة أن نزار كان يزيد من ظاهرة التدوير أو التضمين و بشكل مفرط و لعلنا لا نجد شطراً إذا لم يكن مرتبطاً ببداية الشطر الذي بعده.

ويذكر 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 وإن 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))[١٠٦].

والذي 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.

وما يمكن أن نلتمسه من قصيدته أنه لم يستخدم ظاهرة المزج بين البحور و إنما اعتمد وزن (متفاعلن) 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))[١٠٧].

سار نزار في نظم قصيدته على شاكلة شعراء الشعر الحر الرواد من أمثال (بدر شاكر السياب ، ونازك الملائكة ،و عبد الوهاب البياتي،) فالسياب استخدم ظاهرة التضمين والتدوير وظاهرة الاختلاف في عدد التفعيلات كما في قصيدته(المومس العمياء) و(الأسلحة و الأطفال)[١٠٨].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 ومن القصائد التي مزج فيها بين البحور 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 أشاركمال 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))[١٠٩] و مهما يكن من أمر فقد تواصل(تجرير) القافية لدى شعراء الطليعة و ليس عند نزار قباني فحسب.

والذي 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))[١٠].

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))[١١]

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))[١٢]

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))[١٣].

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))[١٤] .

وبعد: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.

مزج الرثاء بالمديح :

إن هذه المعايشة لموت زوجته المفاجئ ،وإحساسه بمغادرتها بلا أمل للعودة ، جعلته يحس بالضياع ، أدى به إلى تراكمات نفسية أضعفت الشاعر ، وحولته إلى مواطن ثائر في وجه الظلم والاستبداد والإسراف في القتل ، ويلاحظ ذلك من خلال مواجهته لمن يظن انه كان السبب في موتها مباشرة أو من خلال استخدامه للرموز السلبية ، كما بدا واضحاً عندما أعلن الشاعر عجزه عن الكتابة بعد رحيلها ، وكأنها كانت الدافع المحرك والرئيسي في كتابته للشعر، والشاعر أي شاعر لا يعلن ضعفه عجزه عن الكتابة إلا في أقصى حالات اليأس والضعف .

ولنقرأ ما كتبه وهو يرثي زوجته أو يأبن لا في التأبين مدح للمرثي فهو يمدح من خلال رثائه قائلاً :

شكرا لكمْ ..

شكرا لكمْ ..

فحبيبتي قتلت...و صار بوسعكم أن تشربوا كأساً على قبر الشهيدة

و قصيدتي أغتيلت

وهل من امّةٍ في الأرض - إلا نحنُ - نغتال القصيدة؟ (١٥)

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!!![١٦]

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....**[١٧]

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.. [١٨]

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...[١٩]

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.

ومن 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:

بلقيسُ.. يا وجعي ،ويا وجع القصيدة حين تلمسها الأناملْ

و يصف شعرها فيقول: **هل يا ترى من بعد شعرِكِ سوف ترتفع السنابلْ؟...**[٢٠]

فشعرها طويل أشقر يزداد لمعاناً عند مغيب الشمس وهذا ما هو معروف عن صفة السنابل.

فهو جعل من زوجته جمالاً خالصاً مستوحى من طبيعة العراق الخلابة من عند ذكر بأنها أطول النخلات في العراق من جنوبه إلى شماله فيقول:

يا نينوى الخضراءَ

يا غجريتي الشقراءَ

يا أمواج دجلة..تلبس في الربيع بساقها..أجمل الخلاخل..[٢١]

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 الكواكبْ..[٢٢]

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.

ومما 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...

بلقيسُ.. يا عطراً بذاكرتي.. و يا قبراً يُسافرُ في الغمامْ...[٢٣]

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...[٢٤]

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 مثيراُ 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 لا أدري أنا ماذا أقول؟

هل تقرعين الباب بعد دقائق؟

هل تخلعين المعطف الشتوي؟

هل تأتين باسمةً..و ناضرةً..و مشرقةً كأزهار الحقول؟

بلقيسُ..

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....[٢٥]

ولكنه 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 بقدرما يحتاج إليها طفليها(عمر) و(زينب).

بلقــيسُ..كيــف تركتنـــا في الريــح نرجفُ مثل أوراق الشجرْ؟

وتركتنا ـ نحن الثلاثة ـ ضائعين...كريشةٍ تحت المطرْ

أتراك فكرت بي؟

و أنا الذي يحتاج حبك..مثل(زينب) أو(عُمرْ)...[٢٦]

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)[٢٧].

.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 اغتيلت..

و هل من أمة في الأرض- إلا نحن- نغتال القصيدة؟...[٢٨]

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 اللَّتين إليهما تأوي ملايين الكواكبْ..

سأقول يا قمري،عن العرب العجائب

فهل البطولة كذبة عربيةٌ ؟

أم مثلنا التاريخ كاذب؟...[٢٩]

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،إن اللص أصبح يرتدي ثوب المُقاتلْ

سأقول في التحقيق،إن القائد الموهوب أصبح كالمقاول..[٣٠]

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 وهو كظيم،يتوارى من القوم من سوء ما بُشّرَ به،أيمسكه على هون أم يدسّه في التراب ألا ساءَ ما يحكمون)[٣١]

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 مرةً أخرى لعصر الجاهليهْ

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 القضيهْ...[٣٢]

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...[٣٣]

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

بين أعناق الرجال..و بين أعناق النساء...[٣٤]

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 ومن المسؤول الذي جرّ إلى مثل هذه الأعمال؟ فهل نجد شكاً في قول نزار أو نجد عوجاً والله أعلم ، فنزار أدرك الحقيقة قبل أن ندركها و نطق بها قبل أن نحس بها و نعيش آلامها التي عاشها نزار قبلنا بأكثر من عشرين عاماً.فزوجته كانت ذات حظ وافر لأن الله قيظ لها شاعراً يمجد ذكراها فمن ترى سيمجد ذكرى شهداءانا الذي سقت دماءهم كل أراضي العراق من شماله مروراً بوسطه إلى جنوبه :

وأقول أن نضالنا كذب

وأن لا فرق ما بين السياسة و الدعارة...[٣٥]

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..[٣٦]

ثم يشخص الشاعر(أبي لهب) موجهاً إليه رامزاً إلى جهة ما فهو يوظف رمز- أبي لهب- وهي شخصية استعارها من المجال التاريخي يوظف هذه الشخصية دون الإشارة إلى الموضوع المستهدف بشكل سافرأو ملمح إليه ولعله جعله رمزاً للحاكم الضعيف الظالم .وقوله (ذبح الياسمين) من الصور الاستعارية الهائلة إن صح التعبير فالاستعارة توحي بالدلالة النفسية التي يحاول الشاعر أن يوحي بها.من خلال رسم صورة المرأة بـ (ورد الياسمين) من ارق انواع الورود وأجملها ، فالصورة الاستعارية هنا لها وظيفتان الوظيفة الدلالية والوظيفة النفسية .

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

****

لا قمحة في الأرض تنبت دون رأي أبي لهب

لا طفلَ يولد عندنا..

إلا و زارت أمه يوماً فراش أبي لهبْ

لا سجن يفتح دون رأي أبي لهبْ..

لا رأس يُقطع دون أمر أبي لهبْ..[٣٧]

والذي يبدو لي- و الله أعلم- أنه يرمي من خلال شخصية أبي لهب إلى سوء النظام السياسي والإداري في الدول العربية فأبي لهب من الرموز السلبية التي شخصها نزار في قصيدته ، وربما رمز به الى الاستعمار الجاثم على الأمة العربية. فقوله(من الخليج إلى المحيط) يعني الوطن كله و قوله(لا طفل يولد عندنا) يعني أبناء قومه العرب.فسوء النظام دفعه إلى توجيه سهام النقد والهجاء إلى أولئك المسؤولين عن هذا التردي في كل مجالات الحياة العامة، وهجاء 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 والسخرية 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 وردّ من حقوقهم المغصوبة حتى ليمونة:

لو أنهم حملوا إلينا من فلسطين الحزينة،نجمة..أو برتقالة

لو أنهم حملوا إلينا من شواطيء غزة..

حجراً صغيراً..أو محارة

لو أنهم من ربع قرن حرروا زيتونة

لو أرجعوا ليمونة..

و محوا عن التاريخ عارهْ

لشكرت من قتلوك، يا بلقيسُ..[١٣٨]

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 وذلك من خلال قوله (مقطوع السان) وهي كناية عن عجزه من الكلام فيقول:

و العالم العربي..مسحوق..و مقموع..و مقطوع اللسان..

نحن الجريمة في تفوقها ... فما(العقد الفريد) .. وما (الاغاني)؟
[١٣٩]

نستنتج من ذلك كله أن هجاء نزار هجاءاً حاراً لاذعاً لأنه هجاء صادر من عاطفة صادقة((إن الهجاء إذا صدر من عاطفة صادقة و عبّر عما يحسه الشاعر من صراع نفسي و ألم ذاتي،لا يمكن عده قبيحاً،أو رديئاً أو عملاً شريراً))[١٤٠]،فلم يكن الغرض من هجائه التكسب،ولكنه جعله سلاحه الناطق في وجه مهجوه.

الخاتمة و نتائج البحث.

وبعد فان نزار ظاهرة أبداعية متميزة حين يكون هذا الإبداع متضحا من خلال النقد والدراسة القائمة على الموضوعية ، وليست هذه صرخات تطلق من الإعجاب التعجل ، وإنما هي صرخات أطلقت بعد إبراز القيم الفنية الكامنة في القصيدة تحديداً ، والتي تفوق التذوق العابر،ان الشاعر تمكن من إيجاد فضاء حُر لإبداعه الشعري، نزار قباني جعل في هذه القصيدة مجالاً واسعاً للرثاء،وذلك بسبب فنيته الشعرية التي مكنته من تجاوز ذلك وينجح في توظيف الشعر الحر في الرثاء أولاً،وتمكنه في صنعته ثانياً.

لنزار أسلوب خاص في الرثاء أهمه رثاء ابنه ، وشقيقته. ولم يتطرق البحث لذلك واقتصر على الدراسة لـ(قصيدة بلقيس) نموذجاً .لضيق المجال لكونه بحث.

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 تفعيلة (الكامل) دون اعتماد ظاهرة المزج بين البحورلكونها خصيصة قد تتواجد وقد لا تتواجد .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 ، وربما نوع في القافية على شاكلة شعراء العصر الحديث الذين يعتبرونها عبئاً ثقيلاً يقيد الشاعر.

وأخيرا فان هذه المعايشة لموت زوجته ، وإحساسه بالضياع أدى به إلى تراكمات نفسية جعلته يمزج الرثاء بالمديح تارة والرثاء بالهجاء تارة أخرى.

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

Summary

This research includes study of poem's Balkeis for The poet Nizar Al_ kabany
.it
a Lamen tation poem about the poet,s wive . this study shows special system for
nizar
in deplorethion . He inters different symbols (religion ,
historical and
political).
Study also used Language that has taken frome daily life .The poet used
religiousheritage tradition and foreign henitage while the sensitive, mind
and symbol
picture the poet able to give eye special excellent to see what which can,t see in

usual.throuh
sensitive picture
emerges typical sensitive they sensitive imagine depend on
Specialization
,know in
ُusing Symble to make text most darkness .
Review side which the poet used his Complete work which
diverse as his
psychological situation which paid him to mix deploration with
satirical and
praised with
satirial again .

الهوامش

١ . ينظر الرثاء: ٤٤.
٢.ينظر تاريخ آداب العرب: ٣/ ١٠٤
٣.ينظر شعر الرثاء العربي: ٦.
٤.ينظرالتعازي و المراثي: ٢٧
٥. ينظر امالي اليزيدي : ١٨
٦.ينظر البنيات الدالة في شعر أمل دنقل : ٣٢٤ .
٧.ينظر معجم الشعراء : ٦٠-١٦٤
٨.ينظر التعازي و المراثي : ٥ ١٦٨/٢٠، و ينظر الكامل :٢ /٣٢٣.
٩. ينظر الكامل :٢/ ٣٢١-٣٢٢، و ينظر شرح ديوان جرير: ١٩٠
١٠.ينظر الكامل . ٣٢١/٢.
١١.ينظر الأغاني لأبي فرج الاصبهاني : ٣١/٧-٣٢.
١٢ينظر ديوان الشريف الرضي : ٤٧٣/٢.
١٣ .ينظر ديوان الطغرائي : ١٥٣.
١٤ .ينظر ديوان البارودي : ١٥٨/١-١٥٩.
١٥. مجلة الوطن العربي،السنة الخامسة، العدد٢١٣، من١٣-١٩ آذار، ص٦١.
١٦ . مجلة الوطن العربي ، السنة الحادية عشرة، العدد ٧١، (تموز١٩٨٨) ، ص٧

١٧. مجلة المستقبل: ٦.
١٨ . المصدر السابق نفسه :١٠
١٩ .ينظركتاب الحيوان: ٣/ ١٢٤، وينظر كتاب الصناعتين : ٦٤ وما بعدها ، وينظر التلخيص في علوم البلاغة: ص ١٢٤ (فصل الفصاحة) .
٢٠ . مجلة الآداب، العدد العاشر ، ١٩٥٣، ص ٦٨
٢١ .ينظر لغة الشعر العربي الحديث: ٦٧ .
٢٢ .ينظر قصتي مع الشعر: ١١٩-١٢٠.
٢٣ .ينظر نظرية النقد العربي و تطورها إلى عصرنا : ١٧٦.
٢٤ . مجلة الوطن العربي، العدد ٧٢، الجمعة ، ٢٩-تموز ، ١٩٨٩ ، ص ٤٢-٤٣.
٢٥. المكان نفسه
٢٦ .ينظر قصتي مع الشعر : ٥١
٢٧.ينظر أوراقي المجهولة : ٩٣
٢٨.ينظر اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي : ١٤٢
٢٩.ينظرالتركيب اللغوي للأدب : ١٦٢
٣٠ .ينظر قضايا الشعر المعاصر: ٢٤٢
٣١. سورة الواقعة . ١٠/٢٧-١١.
٣٢. سورة القارعة . ١/٣-٣.
٣٣. مجلة المستقبل، السنة الخامسة، العدد ٢٥٩، ٦ شباط ،١٩٨٢، ص ٧.
٣٤. المصدر السابق نفسه : ٧.
٣٥. المصدر السابق نفسه : ١٧.
٣٦. مجلة المستقبل : ١٥.
٣٧ . المصدر السابق نفسه : ٦، ٧ .
٣٨. المصدر السابق نفسه : ١٠ .
٣٩. المصدر السابق نفسه :١٣،٧.
٤٠ . ينظر نظرية النقد العربي و تطورها إلى عصرنا، محي الدين صبحي ، ص ١٦٢
٤١ . المصدر السابق نفسه :١٦ .
٤٢ . المصدر السابق نفسه : ٨ .
٤٣ . مجلة المستقبل العربي: ٧ .
٤٤ . المصدر السابق نفسه:٩ .
٤٥. مجلة المستقبل : ١٢.
٤٦ . المصدر السابق نفسه:١٣ .
٤٧. ينظر كشاف اصطلاحات الفنون: ١/١٠٠، و ينظر مفتاح العلوم : ٥٢
٤٨. مجلة المستقبل :١٣
٤٩ . ينظر علم المعاني: ١٢٥ .
٥٠. مجلة المستقبل : ١٠,٨,٧,٦

٥١ . ينظر المصدر السابق : ١٣، ١٦
٥٢ . ينظر مغني اللبيب : ٣٤٩/٢.
٥٣ . ينظر الخصائص: ٢٧٤/٢
٥٤ . مجلة المستقبل :٦، ٧، ١٠، ١٤.
٥٥ . المصدر السابق نفسه: ٩
٥٦ . المكان نفسه .
٥٧،٥٨. المكان نفسه .
٥٩. ينظر فن الشعر : ٢٣.
٦٠. الصورة في الشعر العربي : ١٥.
٦١ . ينظر مقالات في النقد الادبي: ٨ .
٦٢. .ينظر دلالة الالفاظ :١٠٢
٦٣ .ينظر الكامل في اللغة و الأدب : ص٥٢
٦٤ .ينظر نقد الشعر: ١٢
٦٥ .ينظر العمدة : ٢٨٦/١
٦٦.ينظر الإيضاح : ٢ /٢١٣.
٦٧ .ينظر اطروحة الصورة الفنية في شعر القروي : ١٢.
٦٨ . مجلة المستقبل ،السنة الخامسة، العدد ٢٥٩، ١٩٨٢ ، ص ١٠.
٦٩ . المصدر السابق نفسه:٨ .
٧٠ . المصدر السابق ا نفسه : ٩
٧١.المصدر السابق ا نفسه : ١١ ،
٧٢ .ينظر معجم المصطلحات البلاغية و تطورها : ١٩٩.
٧٣ .ينظر الصورة الفنية في شعر أبي تمام: ١٦٥
٧٤. ينظر البديع/ لأبن المعتز : ٢ .
٧٥.ينظر دلائل الإعجاز : ٦٧ ، وينظر دلائل الاعجاز :٦٧.
٧٦. مجلة المستقبل : ٧.
٧٧. ينظر البلاغة العربية : ٢١٨
٧٨. ينظر التصوير الفني في القرآن: ٦٤.
٧٩. مجلة المستقبل : ٧.
٨٠. المصدر السابق ا نفسه : ١٠.
٨١. المصدر السابق نفسه: ١١.
٨٢.ينظر مجلة المستقبل : ١٢.
٨٣.ينظر مفتاح العلوم : ١٧٠ .
٨٤.ينظر الشعر العربي المعاصر: ١٣٢
٨٥.ينظر الصورة الأدبية : ٢١٧.
٨٦ . مجلة المستقبل : ١٦.
٨٧ .ينظر أسرار البلاغة : ٢٣٩.
٨٨ . مجلة المستقبل :١١.

٨٩ . مجلة المستقبل : ١٠،٩.
٩٠ . المصدر السابق نفسه:١٥ .
٩١ . المصدر السابق نفسه:١٣.
٩٢ .ينظر معجم مصطلحات العروض و القوافي : ٢ ،٧ .
٩٣ . ينظر التفسير النفسي للأدب: ٦٠-٦١.
٩٤. الطروحة الصورة الفنية في شعر القروي:١١٣.
٩٥ . 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:٨٣-٨٤.
٩٦ . ينظر قضايا الشعر المعاصر: ٧٧-٧٨.
٩٧ . ينظر الشعر الحر في العراق: ١٣٦.
٩٨ . ينظر الإطار الموسيقي للشعر قضاياه و ملامحه: ٢٦ .
٩٩ .ينظر علم العروض و القوافي : ١٢٢.
١٠٠ . مجلة المستقبل : ٦.
١٠١.ينظر علم العروض و القوافي : ٣٧
١٠٢ . مجلة المستقبل :٦.
١٠٣ . المصدر السابق نفسه:٧.
١٠٤.ينظر علم العروض و القوافي :١٢٠
١٠٥. عن بناء القصيدة العربية الحيثة : ١٦٢.
١٠٦. ينظر الشعر العربي المعاصر/١٠ : ١٠،٩
١٠٧. ينظر عبد الوهاب البياتي و الشعر العراقي الحديث : ٢٩.
١٠٨. ينظر ديوان(أنشودة المطر) :١٩٧-٢٥١.
١٠٩. ينظر حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر : ٢٩٩.
١١٠. الآداب/العدد ١٢/ص٣١.
١١١. ينظر حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث: ٩٥.
١١٢. ينظر آراء في الشعر و القصة :٢٧.
١١٣. مجلة الوطن العربي : ٤٢-٢٣.
١١٤. المكان نفسه.
١١٥. مجلة المستقبل : ٦ .
١١٦.المصدر السابق نفسه: ١٧.
١١٧. المصدر السابق نفسه : ٦ .
١١٨. المصدر السابق نفسه : ٩.
١١٩. المصدر السابق نفسه :٦ .
١٢٠ . مجلة المستقبل :٦.
١٢١. المصدر السابق نفسه :٧ ،٨ .
١٢٢. المصدر السابق نفسه : ٧ .
١٢٣. المكان نفسه .

١٢٤. المصدر السابق نفسه :٨ .
١٢٥. مجلة المستقبل :٩ .
١٢٦. المصدر السابق نفسه :١٠ .
١٢٧. المصدر السابق نفسه :٥ .
١٢٨. المصدر السابق نفسه: ٦ .
١٢٩. المصدر السابق نفسه: ٧ .
١٣٠. المكان نفسه .
١٣١. سورة النحل:الآية:٥٨،٥٩
١٣٢. مجلة المستقبل: ٨ .
١٣٣. المصدر السابق نفسه: ٩ ، ١٠.
١٣٤. المصدر السابق نفسه: ١٢.
١٣٥. المصدر السابق نفسه :١٣.
١٣٦. المكان نفسه .
١٣٧. مجلة المستقبل: ١٥.
١٣٨. المصدر السابق نفسه :١٦.
١٣٩. المكان نفسه .
١٤٠. اتجاهات الهجاء في القرن الثالث الهجري: ١٧ .

المصادر و المراجع

١.القرآن الكريم.

٢.آراء في الشعر و القصة، خضر الولي ، ط ٢، ١٩٨٥م.

٣.اتجاهات الهجاء في القرن الثالث الهجري ، قحطان رشيد التميمي ، دار المسيرة ، بيروت (د.ت).

٤.أسرار البلاغة ،عبد القاهر الجرجاني ،تحقيقهـ-ريتر، ط ٢، 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/ ط ١، 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،ط ٢، مطبعة الاستقامة، القاهرة ،١٣٧٣،هـ-١٩٥٤م.

١٣.التركيب اللغوي للأدب، لطفي عبد البديع، مطبعة السعادة ، ١٩٧٢م.

١٤.التصوير الفني في القرآن، سيد قطب، ط ٣، 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،ط ٢، 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، ط١، ١٩٨م.

٢١.الخصائص/أبي عثمان ابن جني ، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب العربية ، بيروت ـ 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 القاهرالجرجاني،تحقيق د.محمدالتنجي،الطبعة١،دارالكتاب العربي،بيروت،١٩٩٥م.

٢٥.دلالة الألفاظ ، د.إبراهيم أنيس،ط ٢،١٩٦٣ م.

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 ، ط ٢، ١٤٢٤هـ-٢٠٠٤م.

٣٢.شرح ديوان جرير، تأليف محمد إسماعيل عبد الله الصاوي ، ط١، مطبعة الصاوي، مصر،(د.ت).

٣٣.الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام ١٩٥٨م، 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 ، ط ١، دار القلم ، بيروت ، لبنان ، ١٩٧م.

٣٥.الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية ، عز الدين إسماعيل ، ط ٢ ، دار العودة و دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٧م.

٣٦. ٣٧.الصورة الأدبية ، د.مصطفى ناصف ،ط ٣ ، دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع ، ١٩٨٣م.

٣٧.الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، هاشم صالح ، رسالة لنيل درجة الماجستير ، كلية الآداب، جامعة دمشق ، ١٩٧٧م.

٣٨.الصورة الفنية في شعر القروي ، حامد مردان شروان ، رسالة لنيل درجة الماجستير في كلية التربية ، جامعة البصرة ، إشراف د.قصي سالم علوان ، ١٤١٥هـ-١٩٩٥م.

٣٩.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.

٤٠.عبد الوهاب البياتي و الشعر العراقي الحديث ، نهاد التكرلي و آخرون ، دار اليقظة العربية للتأليف و الترجمة و النشر ، دمشق ـ سوريا ، ١٩٥٨م.

٤١.علم العروض و القوافي ، أ.د.حميد آدم ثويني ، ط ١، دار صفار للنشر و التوزيع ، عمان ، ١٤٢٥هـ-٢٠٠٤م.

٤٢.علم المعاني ، د.عبد العزيز عتيق ، دار النهضة العربية للطباعة و النشر ، بيروت ، ١٩٧٤م.

٤٣.العمدة في محاسن الشعر وآدابه و نقده ، ابن رشيق القيرواني ، ج ٢، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، (د.ت).

٤٤.عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، د.علي عشري زايد ، دار الفصحى للطباعة و النشر ، (د.ت).

٤٥.فن الشعر ، د.إحسان عباس ، دار بيروت للطباعة و النشر، بيروت ، ١٩٥٩م.

٤٦.قصتي مع الشعر(سيرة ذاتية) ، نزار قباني ، ط ١، ١٩٧٣ م.

٤٧.قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، ط ٥ ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٣٩٨ هـ- ١٩٧٨م.

٤٨.الكامل في اللغة و الأدب ، أبي العباس يزيد المبرد ، ج ٢، مكتبة المعارف ، بيروت ، (د.ت).

٤٩. الصناعتين ، أبي هلال العسكري ، تحقيق علي محمد البيجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم ، ط ٢ ، دار إحياء الكتب العربية ، ١٣٧١ هـ -١٩٥٢م.

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 ، ط٣ ، دار النهضة العربية ، بيروت ، ١٩٥٤م.

٥٢.اللغة الشعرية في الخطاب النقد العربي ، محمد رضا مبارك ، ط ١ ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ١٩٩٢ م.

٥٣.معجم الشعراء ، للمرزباني ، تحقيق عبد الستار أحمد فراج ، دار إحياء الكتب العربية ، ١٣٧٩ هـ -١٩٦٠م.

٥٤.معجم المصطلحات البلاغية و تطورها ، د.أحمد مطلوب ، ط ١، المجمع العلمي ، العراق ، بغداد.

٥٥.معجم مصطلحات العروض و القوافي ، د.رشيد عبد الرحمن العبيدي ، ط ١ ، 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 ، ط ١، مصر ، ١٣٥٦هـ-١٩٣٧م.

٥٨.مقالات في النقد الأدبي ، توماس ستيرنز اليوت ، ترجمة د.لطيفة الزيان ، مكتبة الانجلو المصرية ـ القاهرة ، (د.ت).

٥٩.من أوراقي المجهولة(سيرة ذاتية) ، نزار قباني ، ط ٢، بيروت ـ لبنان ، (د.ت).

٦٠.ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ، تأليف المرحوم السيد أحمد الهاشمي ، ط ١، القاهرة ، ١٣٧٠هـ - ١٩٥١م.

٦١.نظرية النقد العربي و تطورها إلى عصرنا ، محي الدين صبحي ، ليبيا ـ تونس ، ١٩٨٤م.

٦٢.نقد الشعر ، لأبي الفرج قدامة بن جعفر ، تحقيق كمال مصطفى، ط ١، مصر ، ١٣٦٧هـ.

٦٣.النكت في إعجاز القرآن ، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ، الرماني، تحقيق محمد خلف الله و محمد زغلول سلام ، ط ١ ، 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.