

الرؤية الحداثية في شعر نزار قباني

نايف خالد العجلوني*

ملخص

تمثّل تجربة نزار قباني نموذج شعرية "البساطة"، في إطار حركة الحداثة العربية، في مقابل شعرية "الغموض". وقد استطاع هذا النموذج أن يكسر حواجز الاتصال مع الجمهور على نطاق واسع. من هنا، عمد هذا النموذج إلى لغة تقترب، في لفظها وإيقاعها، من مستوى لغة الحديث اليومي، ولكنها لم تتخل عن صورها المبتكرة التي تعكس رؤية جمالية مشرقة للحياة والعالم. لقد مثّل هذا النموذج الحداثي "المختلف" خروجاً على كثير من التقاليد الجمالية والفكرية السائدة، واستجاب لهموم الواقع المعاصر وتحولاته.

مقدمة

انطلاقاً من مؤشرات الرؤية والموقف والأداء اللغوي، تسعى هذه الدراسة إلى تبيين بعض الملامح البارزة في تجربة نزار قباني الشعرية، وموضعها في إطار حركة الحداثة الشعرية العربية، إضافة إلى ربطها ببعض منطلقات الحداثة الغربية. وبعد أن تستوفي الدراسة متطلبات التمهيد النظري لهذه التجربة، تعمد إلى التركيز على بعض الملامح اللغوية والأسلوبية والجمالية التي اصطنعها الشاعر في تشكيل قصيدته. وتقوم أطروحة الدراسة على فرضية أنّ نموذج حداثة نزار يمكن أن يُنظر إليه بوصفه نموذجاً حداثياً "مختلفاً" عن بعض الأنماط الحداثية الأخرى لمجايليه من الشعراء العرب المعاصرين. ومن أجل مناقشة هذه الفرضية، ينصبّ التركيز في متن البحث على تحليل نماذج متعددة من شعره الوجداني أو السياسي في مراحلها المختلفة.

أولاً: في الرؤية والموقف

لعل هاجس الحرية والتمرد والنزوع إلى تحقيق تحوّل فكري وأدبي في بنية القصيدة العربية هو أحد أبرز ملامح الحداثة التي تسمّ تجربة نزار قباني الشعرية منذ بواكيرها الأولى. وعلى الرغم من أن ديوانه الأول "قالت لي السمراء" (1944) جاء على نمط القصيدة العمودية ذات القافية الواحدة، فإن ما تضمّنه من خروج حاد على اللغة السائدة في شعر الحب والمرأة يومئذ أثار حوله عاصفة ربما لم تهدأ حتى الآن. لم تكن لغة الشعر آنذاك تغرق في حسيّتها وتناولها

© جميع الحقوق محفوظة لجمعية كليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية 2016.

* قسم اللغة العربية، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

لتفاصيل جسد المرأة وعلاقتها مع الرجل على النحو الذي فعله نزار في ديوانه هذا، ثم في مجموعاته الشعرية التالية. ولم يتخلّ نزار عن هذه اللغة تماما حتى عندما تحوّل إلى كتابة الشعر السياسي بعد عام 1967. فقد ظلّ وفيًا للغة الحسية الصريحة يعبر من خلالها بجرأة عن بعض التحولات الاجتماعية والسياسية والفكرية المعاصرة، ويقتحم - في إطار هذه التحولات - مناطق شائكة ومسكوتا عنها في الثقافة العربية المعاصرة.

ربما كان لهذه الاقتحامات الجريئة لخلخلة بعض الأنساق الثقافية السائدة دور في التمهيد لما آلت إليه حركة الشعر الحر في أواسط القرن الماضي من تحولات جذرية في بنية القصيدة العربية الحديثة على مستويي الشكل والمحتوى. يرى نجيب العوفي أن تاريخ صدور ديوان نزار الأول سنة 1944 ذو دلالة مهمة على حداثة نزار، إذ سبق في هذا الديوان ما عدّ البداية "الرسمية" للقصيدة العربية الحديثة سنة 1946 و1947. فقد انطوت هذه التجربة الشعرية الرائدة - كما يرى العوفي - على ملمحين من ملامح المشروع الحدائهي عند نزار: أولهما اقتحامه "للمحظور والمسكوت عنه داخل الوجدان العربي"، وثانيهما "خلخلته لبنية النص الشعري التي كانت سائدة في تلك الفترة. فقد وظّف لأول مرة لغة شعرية لم تكن تحتل أدنى مكانة بالنسبة إلى النص الشعري السابق"⁽¹⁾. لا يهمننا كثيرا، في هذا السياق، الوقوف طويلا عند مسألة الريادة في حركة الحدائهي الشعرية العربية، فهي مسألة خلافية كما هو معروف، ولا تكمن أهمية الأولية في قصيدة أو أخرى لبدر شاكر السياب أو نازك الملائكة أو أي شاعر سابق؛ ما يهمننا بصورة خاصة هنا هو تبيّن بعض ملامح الحدائهي النزارية المبكرة على مستوى الرؤية والموقف، ولا سيما في المرحلة الأولى من تطور تجربته الشعرية.

لا تختلف تجربة نزار - من بعض الوجوه - في خروجها على بعض التقاليد الفنية والفكرية السائدة عمّا اتسمت به "الحدائهي" (modernism) الغربية من رفض جمالي ومعرفي (ابستمولوجي) للتقاليد والمبادئ والمسلمات التي سادت في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. فقد جاءت هذه الحدائهي بانقلاب في الممارسات الجمالية، وهو أمر يمكن النظر إليه بوصفه تحولا سياسيا أيضا⁽²⁾. كذلك يرى برادبري وماكفارلن أن الحدائهي "حركة تعبر خير تعبير عن إدراكنا وتجاربنا المعاصرة عبر ما أتت به من أعمال خلاقة"⁽³⁾. وبالمثل، فإن تجربة نزار الشعرية اتجهت منذ البداية إلى الرفض والخروج على المألوف والسائد، ولم يخلُ اتجاهه الرفض من أبعاد اجتماعية سياسية عكستها ردود الفعل الكثيرة العنيفة على ما أثارها كثير من قصائده في المراحل المختلفة. تكفي الإشارة السريعة هنا إلى ردود الفعل الصاخبة على قصيدتيه المشهورتين: "خبز، وحشيش، وقمر" (1954)، و"هوامش على دفتر النكسة" (1967). لقد كان نزار يعي منذ البداية أنه يخوض مجابهة قوية مع الاتجاه التقليدي المحافظ على صعيد الشعر والفن من جهة، وعلى صعيد الفكر الاجتماعي والسياسي من جهة أخرى. وليست هذه المعركة الأدبية بين

"القدامي" و"المحدثين" بعيدة عن تراثنا الأدبي والنقدي في مراحلها المختلفة. إن وعي نزار بأهمية هذه المجابهة الثقافية يتكشف عن رؤية حداثية مبكرة للانخراط في هموم اللحظة الراهنة والواقع المعاصر بكل أبعاده. وربما كان اشتباكه المباشر مع هذه الهموم أكثر من أي من مجاليه في حركة الشعر العربي الحديث.

وهكذا يميل بعض دارسي نزار قباني إلى تسمية حداثته بـ "الحداثة المضادة"، على أساس أنها تتضاد مع "حداثات" معاصريه من الشعراء الرواد خاصة. ونحن نرى أن تسمية اتجاه نزار بـ "الحداثة المختلفة" ربما تكون توصيفا أنسب، إذ تسمح التسمية الأخيرة بالحديث عن روافد متوازية متجاوزة تصب جميعها - على ما بينها من اختلافات في الرؤية والتشكيل - في حركة الحداثة الشعرية العربية منذ أواسط القرن العشرين. تنقسم هذه الروافد الحداثية إلى ثلاثة: حداثة "الرؤيا" ممثلة، بصورة خاصة، بشعراء مجلة "شعر"؛ وحداثة القصيدة "الملتزمة" ذات التوجه الأيديولوجي الاجتماعي الاشتراكي، كما يمثلها عبد الوهاب البياتي؛ وما يُسمى الحداثة "المضادة" أو "المختلفة"، كما يمثلها نزار قباني. فإذا كان أدونيس، أحد أبرز ممثلي ومنظري قصيدة "الرؤيا" يرى أنها تقوم على تنافر بين الشاعر و"الواقع"، أي على "فقدان الأفكار المشتركة بين الشاعر والقارئ، وفقدان اللغة المشتركة، والثقافة الشعرية المشتركة"⁽⁴⁾، فإن من البين أن حداثة نزار "مضادة" تماما لمثل هذا المفهوم، إذ كثيرا ما توصف بأنها "حداثة جماهيرية، لا حداثة النخبة"⁽⁵⁾. وبطبيعة الحال، فإننا لسنا هنا في وارد إطلاق أحكام قيمية أو الانحياز لأية حداثة على سواها، ولكننا نحاول فقط توصيف بعض الملامح العامة المميزة لكل منها.

إنها "حداثة تواصلية" - كما يرى عبد الغني حسني - تعبير اهتماما خاصا لثقافة المتلقي العربي، وتنبني على تجديد الإيقاع، مثلا، بدلا من هدمه، أو تغييره على نحو راديكالي. من هنا، فإنها تراوح بين تشكيلات إيقاعية متنوعة: عمودية، وتفعيلية، ونثرية، إضافة إلى تشكيلات أخرى تمزج بين الموزون والموروث⁽⁶⁾. ومعنى ذلك - فيما نرى - أنها حداثة تراعي قانون التحول المتدرج في التشكيل والأداء، بالرغم مما تنطوي عليه من اختراقات جذرية في الرؤية والموقف. ولعل هذه السمات قد أتاحت لهذه التجربة الشعرية مساحة جماهيرية واسعة. فهي تستجيب بصورة أكبر لذائقة المتلقي العربي وذاكرته الجمعية في إطار اللغة والإيقاع، وتثير لديه أسئلة التحول والتغيير في إطار التجديد والتنوير والحداثة.

وفيما يتصل بعلاقة نزار مع مفهوم "القصيدة الملتزمة"، فإنها مسألة ليست أقلّ خلافية. وعلى الرغم من أن أغلب شعره في المراحل الأولى يكاد يكون مقصورا على شعر الحب والمرأة، فإن هذا الشعر يمكن أن يُنظر إليه من زاوية حياة المدينة المعاصرة وما ارتبط بها من تحولات اجتماعية وسياسية وثقافية متسارعة قبيل أواسط القرن العشرين وبعدها. لقد انخرط نزار في

حياة المدن العربية والأجنبية على نحو واسع، واستجاب شعره لمتطلبات العصر وتحولاته، وظل هاجس الحرية ديدنه الأول، دون أن يعني ذلك الالتزام بخط أيديولوجي محدد. يصنف أحمد بسام ساعي تجربة نزار بين شعراء سورية ضمن اتجاه "الوسط" كما يسميه، ويقصد بذلك "أولئك الشعراء الذين التزموا في قصائدهم القومية خطأ هادفاً دون ارتباط سياسي مسبق، فعبروا بلسان حريتهم المطلقة، التي لم يقيدوها حزب أو عقيدة أو اتجاه سياسي ملزم"⁽⁷⁾. فهو يرى أنه شاعر واقعي ملتزم ذو خط إنساني واضح حتى "في قصائد حبه ونسائياته الغالبة على شعره" - خط إنساني صاعد ينتظم شعره كله، ابتداءً من ديوانه الأول⁽⁸⁾.

ربما كان نزار شاعر المدينة الأكبر بين معاصريه الرواد ومن جاء بعدهم. فلم تكن هناك جفوة تذكر بينه وبين الحياة المدنية، كما كان الأمر مع السياح والبياتي وحجازي وعبد الصبور وسواهم. وإذا وجدنا في بعض شعره نقداً لازعاً لحال المدينة العربية، فإنه يأتي في معرض نقده للسلطة والواقع السياسي، حتى وإن جاء في سياق موضوعه الأثير: الحب والمرأة. لقد ظل شديد الارتباط بحياة المدينة وهمومها، ابتداءً من دمشق وانتهاءً بلندن. ولعل طوافه ورحيله الدائم بين عواصم كثيرة في العالم رسّخا علاقته مع المدينة، فانعكست ملامحها في مراحل شعره كله. في حديث برادبري وماكفارلن عن مدن الحداثة الغربية يخلصان إلى أن هذه الحداثة تطورت حتى صارت فن المدن. "الحداثة بحد ذاتها فن مديني، إنها الفن الفكري المتخصص، إنها فن متدوقي الجمال. إنها تذكرنا بسلطة الحضارة وما تحتويه من مفارقات. إنها أكثر من ذلك، إنها فن عالمي حقاً"⁽⁹⁾. تنطبق فحوى هذا الاقتباس - إلى حد بعيد - على موقف نزار من المدينة وحياتها: إنه شاعر مديني بارز، منهمك في هموم المدينة العصرية وثقافتها وأدق التفاصيل المتعلقة بها، ويعكس شعره رؤية فريدة للحب، والفرح، والجمال.

ثانياً: في اللغة والأداء

إذا كنا قد لاحظنا، في المحور السابق، أن هاجس الحرية والتمرد أفضى بتجربة نزار قباني الشعرية إلى اختراق بعض الأنساق الثقافية السائدة، فإن أداءه اللغوي أتمم هو الآخر بقدر من الخروج على "فخامة" اللغة التي حافظ عليها الشعر العربي الحديث في اتجاهه الكلاسي، وعلى "أناقة" لغة الرومنسية العربية الحديثة و"مثاليتها". كان نزار يتجه بهذا الأداء اللغوي شيئاً فشيئاً نحو جعل اللغة الشعرية أقرب، في بساطتها وانسيابها، إلى لغة الحديث اليومي. وربما يفسر هذا الأداء، إلى حد بعيد، ما حظي به شعره من شيوع واسع لدى طوائف مختلفة من جمهور المتلقين، إذ استطاع هذا الشعر أن يكسر كثيراً من حواجز الاتصال مع الجمهور على نطاق عام، في الوقت التي ظلت مثل تلك الحواجز قائمة مع أنماط أخرى من الشعر الحداثي المعاصر - أعني بشكل خاص قصيدة "الرؤيا" المشار إليها آنفاً. مرة أخرى، ينبغي التنبيه هنا إلى

أن هذا التوصيف لكسر الحواجز بين الشعر والجمهور لا يتضمّن بالضرورة حكما قيميا لصالح هذا الشعر مقابل الأنماط الأخرى. غاية ما في الأمر أننا نتحدث هنا عن اختلاف مستويات التعبير بين الأنماط الشعرية المختلفة، أي أننا نتحدث عن شعرية "البساطة" في مقابل شعرية "الغموض"، حيث تستطيع الأولى أن تحقق تواصلا أكبر مع فئات أوسع من الجمهور.

وإذا كان لنا أن نستأنس في هذا السياق برأي تي. أس. إليوت (T. S. Eliot 1888-1965)، أحد رواد الحداثة الشعرية الأنجلوساكسونية الذين لهم أثر واضح في حركة الحداثة الشعرية العربية، فإن موقفه من لغة الشعر يتواءم مع ما اصطنعه نزار من أداء لغوي يقترب على نحو أو آخر مع لغة الحديث ويتناغم معه. يتحدث إليوت عما يسميه "أسلوب التحدث" (conversational style) في الكتابة الجيدة، فيرى أن مستويي اللغة المحكية واللغة المكتوبة ينبغي ألا يتباعد أحدهما عن الآخر⁽¹⁰⁾. ثم يتحدث في الإطار نفسه عما يسميه "الأسلوب الحي" (living style). في مثل هذه الأساليب التي تندو من لغة الحديث تتحقق - كما يرى إليوت - عناصر الوحدة في العمل الأدبي على نحو فذ؛ "أن تكتب جيدا يعني بالضرورة أن تتحدث كثيرا" للآخرين أو لذاتك⁽¹¹⁾. ويؤكد إليوت في موطن آخر هذا الترابط الوثيق بين لغة الشعر ولغة الحديث، إذ ليس في وسع الشعر - بغض النظر عن شكله وإيقاعه - أن يفقد اتصاله باللغة السائدة⁽¹²⁾. ولكنه يوضح أنه لا يعني بذلك التطابق التام بين هذين المستويين اللغويين:

ليس ثمة شعر هو تماما الحديث نفسه الذي يتكلمه الشاعر ويسمعه، ولكن علاقته بلغة الحديث لعصره يجب أن تصل إلى حد أن السامع أو القارئ يمكنه أن يقول: هكذا ينبغي أن أتكلّم لو كنت أستطيع أن أقول الشعر [...] فموسيقى الشعر لا بد أن تكون كاملة في لغة الحديث السائدة للعصر [...] إن وظيفة الشاعر هي أن يستعمل الكلام الذي يجده على مقربة منه، ذلك الكلام الأكثر ألفة لديه [...] بالطبع، لا نريد من الشاعر فقط إعادة إنتاج مصطلح المحادثة الشخصية، أو العائلي، أو مصطلح أصدقائه أو منطقتة الخاصة، ولكن ما يجده هناك هو المادة التي يصنع منها شعره. يجب عليه، كما المثال، أن يكون مخلصا لمادته التي يعمل بها؛ فمن خلال الأصوات التي سمعها عليه أن يصنع لحنه وإيقاعه المتناغم⁽¹³⁾.

ولعلنا نخلص من ذلك كله إلى أن تحولا جذريا طرأ على مفهوم لغة الشعر في إطار الاتجاهات الحداثية عامة، الغربية والعربية على السواء، الأمر الذي ساعد كثيرا على تقريب مستوى لغة الشعر الحداثي من مستوى لغة الحياة اليومية، دون أن يعني ذلك التفريط بأساسيات الفصاحة ومعابرها. ويبدو شعر نزار نموذجا بارزا لهذا التقارب والتناغم بين مستوى العربية

الفصيحة ومستوى لغة الحديث المألوفة. في هذا النموذج لم يعد هناك ضرورة للحديث عن لغة شعرية وأخرى غير شعرية، عن ألفاظ جميلة وأخرى غير جميلة، عن ألفاظ منتقاة من القاموس الشعري القديم وأخرى من قاموس الحياة اليومية. إذ صار في مقدور الشاعر أن يوظف الألفاظ والعبارات - بغض النظر عن أصولها ومستويات تداولها - في سياق أدبي كليّ يضيف عليها "شعريتها" الخاصة.

ومن هنا، سنركّز في الصفحات القليلة القادمة على "أسلوب التحدث" الذي يسمّ شعر نزار بصفة عامة، ويجعله قريباً من لغة الحديث اليومي، بما ينطوي عليه من لغة التحوار والتواصل، ومن توظيف الألفاظ وعبارات مألوفة ذات صلة وثيقة بتفاصيل حياة المدينة وشؤونها وهمومها الصغيرة والكبيرة على السواء. ينقلنا أسلوب التحدث في هذا الشعر إلى لغة الحوار المستمر، أو ما يمكن أن نسميه "الأسلوب الحوارية" الذي يدور دائماً في شعره بين "الشخصيات" التي تتحدث في قصائده: بين الرجل والمرأة، بين المرأة والرجل، بين العاشق والمعشوقة، بين المعشوقة والعاشق، بين الشاعر وجمهوره، بين المثقف العربي والسلطة... يتماهى نزار، في طيف واسع من شعره، مع هموم الآخر الوجدانية والاجتماعية والسياسية، ويتناول في أشعاره هموم الإنسان العربي رجلاً وامرأة. فليس من الضروري - كما نرى - أن نردّ كل ما يأتي على لسان تلك الشخصيات الناطقة في شعره إلى صوت "أنا" الشاعر نفسه، كما يفعل بعض الدارسين. لقد استطاعت تجربة نزار الشعرية، بلغتها البسيطة المألوفة وبأسلوبها الحوارية، أن تشق طريقها للتواصل مع الجمهور على نطاق أوسع مما أتيج لغيرها من الأنماط الشعرية العربية الأخرى.

منذ القصيدة الأولى في ديوانه الأول، يعنون نزار هذه القصيدة بـ "ورقة إلى القارئ"، راسماً بذلك أسلوبه الحوارية في التواصل مع القارئ، "رفيق الطريق"، الذي ظل وفيها له عبر مسيرته الشعرية كلها:

فيا قارئ.. يا رفيقَ الطريقِ
أنا الشفتانِ وأنتَ الصدى
سألتك بالله.. كُنْ ناعماً
إذا ما ضممتَ حروفي غداً..
تذكرُ عذابَ الحروف.. لكي توجدا..
سأرتاحُ.. لم يكُ معنى وجودي
فضولاً.. ولا كان عمري سُدًى⁽¹⁴⁾

منذ البداية إذن يربط نزار رسالته الشعرية بهذا الحوار التواصلي الحميم مع الآخر، ومع القارئ، حتى يكون لوجوده معنى حقيقي. من هنا، تكثر في مثل هذا الحوار أساليب الخطاب والنداء، واستعمال أفعال الأمر على سبيل التقريب والالتماس. وحتى لا يقع هذا الخطاب في المباشرة والنثرية، فإنه يمتزج مع صور شعرية مبتكرة على غرار تقنية " تراسل الحواس" لدى "الرمزيين". يقول الشاعر في القصيدة نفسها:

أنا لبلادي.. لنجماتها
لغيماتها.. للشذا.. للندى
سفحتُ قواريرَ لوني نُهوراً
على وطني الأخضر المفقدي
ونتفتُ في الجو ريشي، صُعوداً
ومن شرف الفكر أن يصعدا
تخيلتُ.. حتى جعلتُ العطورَ
تُرى.. ويُسَمُّ اهتزازُ الصدى⁽¹⁵⁾

فمع أن الجمل تأتي بصيغ خبرية مباشرة في غاية البساطة والسلاسة، إلا أنها مفعمة بالصور والألوان الجميلة في فضاء "الوطن الأخضر". وتتداخل مع الصور المبتكرة - في البيتين الأخيرين - حواس الشم والبصر والسمع⁽¹⁶⁾. ولعلنا نخلص من خلال هذا المثال في بواكير تجربة نزار الشعرية إلى ثلاثة أمور تستمر في تجربته كلها: أولها هذا الأسلوب الحوارية الأليف بلغة بسيطة مانوسة ترتبط بعلاقة حميمة مع الآخر، وثانيها هذا الموقف السياسي الاجتماعي المرتبط على نحو وثيق بالوطن والهيم القومي العام. ولا يقلل من أهمية هذا الموقف - فيما نرى - أنه كرس أغلب شعره في المرحلة الأولى لموضوع الحب والمرأة، إذ يمكن النظر إلى هذا الموقف من زاوية اختلاف "الرؤيا" والتعبير بطريقة جديدة تختلف عن الطرق التقليدية المحافظة، مثلما تختلف عن الأنماط الأخرى في إطار شعر الحداثة. وثالث تلك الأمور أن وضوح الفكرة وبساطة الأداء اللغوي يترافقان مع جمال الصورة، مما يضيف على النص شعرية الخاصة.

وفي قصيدة "مكابرة" من ديوانه الأول كذلك، يبرز أسلوب نزار الحوارية - من خلال تقنية المونولوج - بين العاشق وذاته، وبين العاشق ومعشوقته:

تراني أحبُّك؟ لا أعلمُ
سؤال يحيط به المُبهمُ
وإن كان حبي افتراضاً. لمانا؟

إذا لُحِتَ طاشَ برأسي الدُمُ
وحرار الجوابُ بحنجرتي
وجفَّ النداءُ .. ومات الفمُ
وفرَّ وراءَ رداكِ قلبي
ليلثمَ منك الذي يُلثمُ
تُراني أحبُّك؟ لا . لا . محالُ
أنا لا أحبُّ ولا أُغرمُ (17)

تنبني التراكيب النحوية، في هذه المناجاة الذاتية مع المعشوقة، من خلال سلسلة من الأسئلة والأجوبة القصيرة التي تقترب، في قصرها وبساطتها ألفاظها، من لغة الكلام العادي. ومع أن الحوار الذاتي ينتهي في المقطع الأول بحيرة العاشق وتأكيد استحالته وقوعه في الحب والغرام، فإن المقطع الأخير يفتح بأسلوب السرد والحوار - ربما عن طريق اللاوعي - عن حب يصل إلى درجة "العبادة":

أنا لا أحبُّ ولا أُغرمُ
إلى أن يضيقَ فؤادي بسرِّي
ألحُ. وأرجو. وأستفهمُ
فيهمسُ لي: أنتَ تعبدُها
لماذا تكابرُ.. أو تكتُمُ؟ (18)

وكثيراً ما يأتي الأسلوب الحواري على لسان المحبوبة، إذ يفسح الشاعر للمرأة العاشقة أن تعبر بصوتها الخاص عن هموم الحب وشجونه مع محبوبها:

لماذا تخلّيتَ عني؟
إذا كنتَ تعرفُ أنني
أحبُّك أكثرَ مني
لماذا؟ (19)

يتبنّى نزار في مثل هذا النموذج - في إطار أسلوبه الحواري - موقف المرأة وهي تتحدث بصوتها الخاص، مبتعدة عن النسق الذكوري التقليدي في الثقافة العربية الذي يجعل الرجل وصياً على المرأة في كل ما يعينها، بل وفي الكلام نيابة عنها. وإذا كان هذا المقطع من القصيدة يبدو أقرب إلى كلام النثر وبساطته، فإن شعرية القصيدة تتبثق من خلال بنيتها الكلية. فمع أن المقطع

الأخير يحتفظ ببساطة تعبيره ولفظه، فإنه يرقى إلى مستوى الشعرية العالية من خلال صورته التي تتكشف عن رؤية فكرية تحتفل بكل أسباب الفرح والجمال والإقبال على الحياة: عودة السنونو، ونمو البنفسج، والرقص على أنغام "الميجنا"، وضحك عناصر الكون كلها:

لماذا؟

تعود السنونو إلى سقفنا

وينمو البنفسج في حوضنا

وترقص في الضيعة الميجنا

وتضحك كل الدنيا

لماذا؟⁽²⁰⁾

تحافظ صيغة الاستفهام "لماذا"، في هذه القصيدة التي تحمل الصيغة نفسها عنوانا لها، على ترابط أجزاء القصيدة، ابتداء من عنوانها، وانتهاء بأخر لفظة، إذ يمكن أن تعد مؤشرا لغويا على وحدة القصيدة ووحدة الحوار. فالمرأة العاشقة - في محاكاة للغة الحديث اليومي - لا تمل من تكرار التساؤل ("لماذا") في عتابها لمحبيبها، وسؤاله عن سبب تخليه عن حبها، وهو يعرف جيدا أنها تحبه أكثر من نفسها: يبدأ كل مقطع بـ "لماذا؟"، وينتهي بها. صحيح أن العاشقة لا تستعمل هنا الصيغة البديلة في لهجتها المحلية للفظة السؤال الفصيحة "لماذا"، ولكن الاقتراب من أسلوب الحديث اليومي لا يعني أن على الشاعر - كما مر في كلام إليوت - "إعادة إنتاج مصطلح المحادثة الشخصية" كما هو، بل أن يصنع من المادة التي يجدها هناك شعره. هكذا تتقارب مستويات لغة التداول والتواصل دون أن تجافي إحداهما الأخرى.

في قصيدة "مع جريدة"، يتحدث النص على لسان امرأة تعبر عن شوقها ولهفتها ومتابعتها لتفاصيل صغيرة تجاه معشوقها الذي يبدو أنه كان يجلس قريبا منها، ولكنه لم يلتفت إليها. ثم يغادر المكان، فتشعر بالوحدة تماما كجريدته التي تركها وراءه:

أخرج من معطفه الجريدة..

وعلبة الثقب

ودون أن يلاحظ اضطرابي..

ودونما اهتمام

تناول السكر من أمامي..

نوب في الفنجان قطعتين

نوبي.. نوب قطعتين

العجلوني

وبعد لحظتين
ودون أن يراني
ويعرفَ الشوق الذي اعتراني..
تناول المعطفَ من أمامي
وغابَ في الزحام
مخلفاً وراءه.. الجريدة
وحيدةً
مثلي أنا.. وحيدةً (21)

قصيدة تعكس، بأسلوب قصة قصيرة محكمة الحكمة، أشواق امرأة مدينية تجاه رجل لا يعرفها، إذ هو يأتي إلى المقهى لتصفح الجريدة اليومية، ولشرب فنجان من الشاي أو القهوة، ثم يمضي في سبيله على عجل ليختفي في زحام المدينة دون أن ينتبه إلى المرأة التي كانت تتابع بشغف حركاته كلها. هكذا يعيش الناس في المدينة: على الرغم من أجواء الحركة والنشاط والزحام التي تعجّ بها أماكن المدينة، فإن الناس قد يعانون فيها من الشعور الحاد بالغربة والعزلة. أجواء المدينة وأشياؤها تتبدى بلغة عادية بسيطة في مفردات القصيدة: المعطف، الجريدة، علبة الثقب، السكر، الفنجان....

ترتبط رؤية نزار الحداثيّة ارتباطاً وثيقاً بحياة المدينة وهمومها الصغيرة والكبيرة على السواء في إطارها الاجتماعي والسياسي والثقافي. ولعل كلامنا على موقف الشاعر من المدينة ينسجم مع ما يراه مختار علي أبو غالي من أن نزاراً يتمتع بوعي حدائثي وأنه واحد " من شعراء المدينة الحديثة، فلم يثبت أنه صدم بالمدينة، بل الثابت أنه فرح بها، معتنق لرموزها ومعانيها..." (22). وتدور قصائده في أجواء المدينة وأماكنها المختلفة، فتعكس كثيراً من ملامح المدينة وتحولاتها التي جاءت في سياق الحداثة. من هنا، يتكرر الحديث كثيراً في شعره، في مراحلها كلها، عن تطور العلاقات الإنسانية في فضاءات المدينة. فهو إذ يتحدث، في قصيدة "مع بيروتية"، عن علاقة عاطفية مع امرأة بيروتية، فإن ملامح المرأة المعشوقة تتماهى مع معالم المكان/ بيروت. تبدأ القصيدة بوصف أجواء اللقاء الغرامي الطويل في مطعم بعد أن غادر جميع زبائنه:

لم يبقَ سوانا في المطعم..
لم يبق سوى
ظلّ الرأسينِ الملتصقين..

لم يبق سوى

حركات يدينا العاشقتين

وبقايا البنّ الراسب

في أعماق الفنجانين..⁽²³⁾

بلغت قصصية في غاية البساطة والشفافية معا، يصف هذا المطلع أبعادَ الزمان (الوقت المتأخر بعد أن غادر جميع رواد المطعم)، وأبعادَ المكان حيث يجلس العاشقان متقاربين في ركن من المطعم ("ظل الرأسين الملتصقين")، وأدق التفاصيل النفسية لما يعتري العاشقين من مشاعر القلق والحيرة والتردد، متمثلة في حركات اليدين العاشقتين والتأمل في "بقايا البنّ الراسب في أعماق الفنجانين"، لعل بقايا هذا البن الراسب وخطوطه في أعماق الفنجان أن تكشف عن حظ العاشقين القلقين.

وفي المقطع الثاني من القصيدة - كما في سائر المقاطع - تتمازج المعشوقة البيروتية مع بيروت المدينة في صور حسية ملونة تظهر فيها مفاتن المرأة وبيروت معا، فتعكس هذه الصور المشرقة رؤية جمالية تشع بالحب والبهجة والفرح:

لم يبق سوانا في المطعم..

بيروت. تغوص كلؤلؤة

داخل عينيك السوداوين

بيروت تغيبُ بأكملها..

رملاً.. وسماء.. وبيوتاً

تحت الجفنين المنسبيلين

بيروت. أفتشُ عن بيروت

على أهدابك والشفقتين..

فأراها.. طيراً بحرياً

وأراها.. عقداً ماسياً

وأراها.. امرأةً فاتنةً

تلبسُ قُبعةً من ريش

تشبكُ دُبوساً ذهبياً

وتخبيء.. زهرةً غاردينياً

خلف الأذنين⁽²⁴⁾

على الرغم من بساطة اللغة ووصولها السريع إلى ذهن المتلقي، فإن صورا شعرية شفافة تتجلى من خلال مرايا متوازية تتراءى بيروت فيها داخل عيني المرأة تارة، وتغيب تارة أخرى تحت الجفنين. ويدفع هذا الغياب العاشق إلى البحث ثانية عن بيروت المدينة، ليجده متجليا هذه المرة على أهداب المحبوبة البيروتية وشفاهها طيرا بحريا، وعقدا ماسيا، وامرأة فاتنة بكامل زينتها وحليها. هكذا تتماهى المرأة والمدينة في كيان واحد في إطار من الصور التي تجمع بين جمال المرأة والمكان والطبيعة.

وهكذا تتمازج الهموم الوجدانية مع صورة المكان والوطن في شعر نزار، إذ تتداخل التجربة الذاتية الخاصة مع الهم القومي العام: تتشابك الخيوط الفنية والأسلوبية الدقيقة بين العاطفي والسياسي بأسلوب شعري مميز. ويظل هذا الأسلوب محتفظا بطريقته الحوارية التواصلية بين الرجل والمرأة حتى في أعماله المكرسة أساسا للهم السياسي العام. وليبروت حظ وافر من هذه القوائد السياسية التي يتمازج فيها الهم الخاص مع الهم العام تمازجا دقيقا سلسا. في قصيدة "سبع رسائل ضائعة في بريد بيروت" التي قبلت في أجواء الحرب الأهلية في لبنان في سبعينيات القرن الماضي، تتماهى صورة المحبوبة البعيدة مع صورة بيروت التي أضحت هي الأخرى بعيدة وغريبة:

يا بعيدة:

أي أخبارٍ تريدين عن الشَّعرِ وعني؟..
أخذوا بيروت مني..
أخذوا بيروت، يا سيدتي، منكٍ ومني
سرقوا (مَنْقُوشَةَ الزعتر) من بين يدينا..
سرقوا (الكورنيش) .. والأصداف..
والرمل الذي كان يغطي جسدنا..
سرقوا منا زمانَ الشعر، يا لؤلؤتي،
والكتابات التي تسقط مثل الكرز الأحمر
من بين الأصابع..
سرقوا رائحة البن..
وأحلامَ المقاهي.. وقناديل الشوارع

[.....]

لم أكن أعلم يا سيدتي..
أنَّ أشيائي الصغيرة..
هي أشيائي الكبيرة.. (25)

تتضح، من خلال هذا المثال، لغة الحب للمرأة والمكان بأسلوب حوارِي يُبرز معالم المكان وأشياءه (بيروت: الكورنيش، المقاهي، قناديل الشوارع، منقوشة الزعتر...)، لتحضر المدينة بكل تفاصيلها و"أشياءها الصغيرة" التي هي واقِع الأمر تفاصيل حياتية يومية ترتبط، موضوعيا ورمزيا، ارتباطا وثيقا بالمكان والوطن والهَم السياسي القومي العام. لم تكن مثل هذه التفاصيل و"الأشياء الصغيرة" تشغل حيزا بارزا في الأنماط الشعرية التقليدية، ولا حتى في بعض الأنماط الحداثية الأخرى. تختلف لغة نزار في هذا - كما مرّ بنا في المحور الأول - عن نمطي القصيدة الحداثيين: حداثّة "الرؤيا"، وحداثّة القصيدة "الملتزمة" بالمفهوم الواقعي الاشتراكي. ولكن لغته تشترك مع "قصيدة النثر" المعاصرة في اشتغالها على اليومي والعادي في التفاصيل الصغيرة. وتكمن أهمية هذه اللغة وشعريتها في قدرتها على تحويل هذه التفاصيل إلى "كلام" يقترب جدا من لغة الحديث المعاصرة إلى حدّ يجعل المتلقي يقول: "هكذا ينبغي أن أتكلّم لو كنت أستطيع أن أقول الشعر"، إذا جاز لنا أن نستعير عبارة إليوت التي مرّت بنا في المحور الأول.

وإذا تناولنا مثلا آخر من أعمال نزار "السياسية" - قصيدة "أحزان في الأندلس" - يتبيّن لنا محافظة الشاعر على أسلوبه الحوارِي مع الآخر، الذي تمثّله امرأة في الغالب الأعم. وهي في هذه القصيدة امرأة عزيزة "غالية" أثارت أسئلتها عن "إسبانيا" - بعد خمسة قرون من سقوط الأندلس - هموم العربيّ وشجونه حول حاضر العرب ومستقبلهم، ناهيك عن ماضيهم وتاريخهم ومعالم حضارتهم الباقية. توميء القصيدة بلغة بسيطة إلى "الفردوس المفقود" الذي أضاعه العرب بعد أن أقاموا صرح حضارة زاهرة عريقة ثمانية قرون، وتشير إلى أنهم لم يتعظوا بعبرة الماضي والتاريخ، إذ ظلت أحوالهم السياسية بما هي عليه من انقسام وفرقة و"أحقاد صغيرة" تراوح مكانها: "مضت قرونٌ خمسة.. يا غالية / كأننا.. نخرجُ هذا اليومَ من إسبانيّة". يوجّه الشاعر، في مطلع القصيدة، حديثه إلى المرأة الغالية:

كُتبتِ لي.. يا غاليّة

كُتبتِ تسألين عن إسبانيّة

عن طارق،

يفتحُ باسم الله.. دنيا ثانيّة

عن عُقبّة بن نافع

يزرعُ شتْلَ نخلةٍ

في قلب كلِّ رايبة..

سألتِ عن أميّة

سألتِ عن أميرها معاوية

عن السرايا الزاهية
تحمل من دمشق في ركابها
حضارة..
وعافية.. (26)

من خلال هذا الحوار الرقيق مع المحبوبة الغالية، تستمر لغة الحب في الهيمنة على أجواء القصيدة النزارية، حتى عندما تكون القصيدة مكرسة للهم السياسي العام: لغة تعكس رؤية جمالية مشرقة للحياة والعالم، بالرغم مما آلت إليه حال العرب في الماضي والحاضر. يستدعي الحديث عن إسبانيا الأوروبية - التي عاش الشاعر فيها سنوات غير قليلة - ذكريات تاريخية بعيدة في "دنيا ثانية" (= الأندلس، الفردوس المفقود) عندما أسس الأمويون فيها حضارة عريقة، يشمخ في روايتها رمز "النخلة" العربي. يتحد الماضي في القصيدة مع الحاضر، وتتوازي دمشق مع قرطبة. وتمثل القصيدة نموذجا للشعر السياسي "الملتزم" بالهم العربي العام من منظور "قومي" مختلف - من بعض الوجوه - عن مفهوم "الالتزام" ذي الطابع الأيديولوجي اليساري الذي شاع في مسار الأدب العربي الحديث في الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين.

يتضح هذا المنظور القومي في شعر نزار بصورة أكبر في كثير من قصائده التي قيلت في أعقاب نكسة حزيران عام 1967 أو بعدها، إذ انطوت هذه القصائد على نقد ذاتي حاد للواقع العربي الذي قاد إلى النكسة. وقد شاع هذا النقد حينئذ - كما هو معروف - لدى الكتاب والأدباء العرب على نطاق واسع. تمثلت قصيدة "الوصية" نموذجا لشعر الرفض والتمرد على الواقع السياسي والاجتماعي العربي الذي خالط شعره منذ البدايات المبكرة. تبرز في مقاطع القصيدة كلها لهجة ثورية تنم عن رغبة عارمة في التحول والتغيير، في الحياة السياسية والاجتماعية، كما في أساليب الكتابة والتعبير. يتمرد الشاعر على موروث الماضي العتيق الذي أفضى - في رأيه - إلى كل أسباب التخلف والهزيمة الراهنة. يبحث في خزائن هذا الموروث - في "صندوق" أبيه - عن آثار الماضي، فيمزق أولا وصية الأب، ثم يبيع في "المزاد" كل ما عثر عليه من موجودات الصندوق المادية والمعنوية على السواء. ثورة شاملة على النظام البطرقي / الأبوي السائد في المجتمع العربي الحديث الذي لعله كان أحد أبرز الأسباب التي أدت إلى الهزيمة:

أفتح صندوق أبي..

أمزق الوصية.

أبيع في المزاد ما ورثته:

مجموعة المسابح العاجية

طربوشهُ التركيُّ، والجواربُ الصوفيَّةُ
وعلبةُ النشوقِ، والسماورُ العتيقُ، والشمسيَّةُ
أسحبُ سيفي غاضباً
وأقطعُ الرؤوسَ، والمفاصلَ المرخيَّةُ
وأهدمُ الشرقَ على أصحابه
تكيَّةً.. تكيَّةً.. (27)

تتكرر في هذا المقطع - كما في سائر مقاطع القصيدة - ألفاظ الرفض والتمرد والثورة: أمزق، أسحب سيفي، أهدم، أقتل، أرفض، أحرق... سلسلة من أفعال الرفض التي تشي برغبة قوية لإحداث نوع من "القطيعة" مع الموروث البالي الذي أفضى إلى الهزيمة: "أرفضُ ميراثَ أبي / وأرفضُ الثوبَ الذي ألبسني / وأرفضُ العلمَ الذي علّمني..."⁽²⁸⁾. يسعى الشاعر - من خلال تأكيد أفعال الرفض و"الهدم" - إلى أن يستبدل باللغة القديمة لغة جديدة تؤسس لرؤية جديدة، وعالم جديد مختلف تماماً: "أحرقُ أجديتي... / أصنعُ أجديةً..."⁽²⁹⁾. وغني عن البيان، في هذا السياق، أن عمليات الهدم والقطيعة، التي يشير إليها الشاعر، إنما تختصّ بالعناصر السلبية البالية في التراث وفي النظام البطركي القائم، ولا تحيل إلى حضارة العرب الزاهرة التي طالما تغنى بها وحنّ إلى أثارها ومرابعها في الشام والأندلس وسواهما.

خاتمة

استبقت تجربة نزار قباني الشعرية، منذ بواكيرها الأولى في ديوانه الأول "قالت لي السمراء" (1944)، البداية "الرسمية" للقصيدة العربية الحداثية، بما انطوت عليه من تحولات أساسية في الرؤية، والموقف، ولغة التعبير. وقد اشتركت هذه التجربة مع "الحداثة" الغربية والعالمية في الخروج على كثير من التقاليد والمسلمات الجمالية والمعرفية السابقة، إذ كان شغلها الأساسي مكرساً للانخراط في هموم الواقع المعاصر وتحولاته في شتى المجالات. كما اشتركت مع الحداثة العالمية في كونها - بالدرجة الأولى - فناً مدينيًا يعكس هموم الناس وتطلعاتهم في المدينة المعاصرة. ولما كانت هذه الحداثة تمثل شعرية "البساطة" - في مقابل شعرية "الغموض" - فقد كسرت حواجز الاتصال مع الجمهور على نطاق واسع. وبهذا اختلف هذا النموذج الحداثي عن نمطي الحداثة الآخرين في حركة الشعر العربي المعاصر: حداثة "الرؤيا"، وحداثة "الالتزام" اليساري.

وهكذا، عمدت هذه الحداثة "المضادة" / "المختلفة" - من خلال أسلوبها الحوارية - إلى توظيف لغة تقترب، في لفظها وإيقاعها، من مستوى لغة الحديث اليومي، بعيداً عن "فخامة"

الكلاسيكية و"مثالية" الرومنسية. ومن هنا امتدّت هذه اللغة إلى كل ما يمكن تطويعه للغة الشعر من ألفاظ وعبارات عادية مألوفة درجة على ألسنة الناس في حديثهم اليومي، دون مجافاة لأساسيات الفصاحة. ولكنها لم تتخلّ، في إطار بساطة الأداء اللغوي، عن اكتنازها بالصور الرقيقة المبتكرة التي تعكس رؤية جمالية مشرقة للحياة والعالم. لقد هيمنت لغة الحب على شعر نزار كله، إذ وحدت بين الهموم الجمعية العامة والهموم الذاتية الخاصة. لم يعد في شعرية البساطة هذه حواجز تقوم بين القضايا "الكبرى" والتفاصيل "الصغيرة" في حياة الناس وهمومهم. وإذا كانت تجربة نزار الحدائثية تمثّل نموذجاً ناجحاً لكسر الحواجز بين لغة الشعر والجمهور، فإنها تحتاج إلى دراسة أخرى مستقلة تنظر في إمكان ربطها باتجاهات "ما بعد الحدائثية" (postmodernism) التي لا تضع حدوداً فاصلة بين الآداب والفنون "العالية" من جهة، والآداب والفنون "الشعبية" من جهة أخرى.

Modernist Vision in Nizar Qabbani's Poetry

Nayef Khaled Al-Ajlouni, *Dept of Arabic Language & Literature, Yarmouk University, Irbid, Jordan.*

Abstract

Nizar Qabbani's literary experience constitutes a model of "simplicity" poetics in the context of the Arabic modernism movement as opposed to "obscurity" poetics. This model has succeeded in removing communication obstacles with the audience at large. That is why this model has adopted a language close, in its lexis and rhythm, to everyday speech, though it never abandoned creative imagery that reflects an aesthetic, cheerful view of life and the world. This modernist, "different" example has represented a break away with many common aesthetic and intellectual conventions, responding, thus, to the concerns of contemporary realities and transformations.

قدم البحث للنشر في 2015/12/6 وقبل في 2016/1/14

الهوامش

1. العوفي، نجيب، "ندوة "الأداب": نزار قباني والحداثة الشعرية المضادة"، مجلة الآداب، ع11-12، 1998، ص90-91. وحول حادثة نزار التي ترتبط بشعرية الحس والمسكوت عنه وتمثيلها لحساسية جمالية جديدة، انظر فضل. صلاح، أساليب الشعرية المعاصرة، بيروت، دار الآداب، 1995، ص 37-51.
2. See Poplawski, Paul (editor), *Encyclopedia of Literary Modernism*, Westport, Connecticut, Greenwood Press, 2003, p.ix.
3. برادبري، مالك؛ ومكفارلن، جيمس، الحداثة، ترجمة مؤيد حسن فوزي، بغداد، دار المأمون، 1978، ص28.
4. أدونيس (علي أحمد سعيد)، زمن الشعر، ط3، بيروت، دار العودة، 1983، ص18.
5. المومني، رشيد، "ندوة الآداب"، 86. وانظر أيضا لبيض، عبد الحق، المرجع نفسه، ص 80، إذ يرى أن حادثة نزار "حداثة مضادة لكل الحداثات الشعرية الأخرى". وانظر كذلك بوهر، حبيب، تشكيل الموقف النقدي عند أدونيس ونزار قباني، عمان، جدارا للكتاب العالمي، 2008، ص225-24. حيث يلتقط ويوسع هذه الأفكار المتعلقة بمفهوم "الحداثة المضادة" عند نزار.
6. حسني، عبد الغني، "الإيقاع والتواصل عند نزار قباني"، متوفر على موقع "ديوان العرب"، 18 كانون الأول 2015: www.diwanalarab.com؛ وانظر أيضا: حسني، عبد الغني، "التواصل ولغة الشعر"، مجلة عبقر، آذار 2010، متوفر على: www.dropbox.com.
7. ساعي، أحمد بسام، حركة الشعر الحديث من خلال أعلامه في سورية، دمشق، دار المأمون للتراث، 1978، ص 420.
8. المرجع نفسه، ص422.
9. برادبري ومكفارلن، الحداثة، ص 101.
10. Eliot, T. S. , *Selected Essays*, New ed., New York, Harcourt, Brace & World, 1964, p.443.
11. Ibid., p. 446-447.
12. Eliot, T.S., *Selected Prose*, Edited with an introduction by Frank Kermode, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1975, p.110.
13. Ibid., p.112.
14. قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة، بيروت، منشورات نزار قباني، 1980، ط 10، ج 1، ديوان "قالت لي السمراء"، قصيدة "ورقة إلى القارئ"، ص18.
15. المرجع نفسه، ص16.

16. لاحظ شربل داغر استعمال تقنية "تراسل الحواس" في هذا الشاهد، وربطه بتأثر نزار قباني بالرمزية الفرنسية، عن طريق معرفته باللغة الفرنسية وصلته بشعراء الرمزية اللبنانيين، من أمثال أديب مظهر وسعيد عقل وصلاح لبكي؛ انظر: داغر، شربل، "نزار قباني أو "اقتصاد" الشعر" في: نزار قباني: شاعر لكل الأجيال، تحرير: محمد يوسف نجم، ج1، الكويت، دار سعاد الصباح، 1998، ص197.
17. قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ديوان "قالت لي السمراء"، قصيدة "مكابرة"، ص22.
18. المرجع نفسه، ص23.
19. المرجع نفسه، ديوان "قصائد"، قصيدة "لماذا؟"، ص270.
20. المرجع نفسه، ص272.
21. المرجع نفسه، قصيدة "مع جريدة"، ص263.
22. أبو غالي، مختار علي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، سلسلة "عالم المعرفة"، 196، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1995، ص97.
23. قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ديوان "يوميات امرأة لا مبالية"، قصيدة "مع بيروتية"، ص689.
24. المرجع نفسه، ص690.
25. قباني، نزار، إلى بيروت الأنثى.. مع حبي، ط 5، بيروت، منشورات نزار قباني، 1997، قصيدة "سبع رسائل ضائعة في بريد بيروت"، ص55-56.
26. قباني، نزار، الأعمال السياسية الكاملة، ج3، ط 3، بيروت، منشورات نزار قباني، 1983، قصيدة "أحزان في الأندلس"، ص559-560.
27. المرجع نفسه، قصيدة "الوصية"، ص249.
28. المرجع نفسه، ص252.
29. المرجع نفسه، ص252.

المصادر والمراجع

- أبو غالي، مختار علي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، سلسلة "عالم المعرفة"، 196، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1995.
- أدونيس (علي أحمد سعيد): زمن الشعر، ط 3، بيروت، دار العودة، 1983.
- برادبري، مالك؛ ومكفارن، جيمس: الحداثة، ترجمة: مؤيد حسن فوزي، بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر، 1978.
- بوهري، حبيب: تشكيل الموقف النقدي عند أدونيس ونزار قباني، عمان، جدارا للكتاب العالمي، 2008.
- حسني، عبد الغني، "الإيقاع والتواصل عند نزار قباني"، متوفر على موقع "ديوان العرب"، 18 كانون الأول 2015: www.diwanalarab.com.
- حسني، عبد الغني، "التواصل ولغة الشعر"، مجلة عبقر، آذار 2010، متوفر على: www.dropbox.com.
- داغر، شربل: "نزار قباني أو "اقتصاد" الشعر" في: نزار قباني: شاعر لكل الأجيال، تحرير: محمد يوسف نجم، ج1، الكويت، دار سعاد الصباح، 1998.
- ساعي، أحمد بسام: حركة الشعر الحديث من خلال أعلامه في سورية، دمشق، دار المأمون للتراث، 1978.
- العوفي، نجيب: "ندوة "الآداب": نزار قباني والحداثة الشعرية المضادة"، مجلة الآداب، ع11-12، 1998.
- فضل، صلاح: أساليب الشعرية المعاصرة، بيروت، دار الآداب، 1995.
- قباني، نزار: الأعمال السياسية الكاملة، ج3، ط 3، بيروت، منشورات نزار قباني، 1983.
- قباني، نزار: الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ط 10، بيروت، منشورات نزار قباني، 1980.
- قباني، نزار: إلى بيروت الأنتى.. مع حبي، ط 5، بيروت، منشورات نزار قباني، 1997.
- المومني، رشيد: "ندوة الآداب: نزار قباني والحداثة الشعرية المضادة"، مجلة الآداب، ع11-12، 1998.

Eliot, T. S. , *Selected Essays*, New ed., New York, Harcourt, Brace & World, 1964.

Eliot, T. S. , *Selected Prose*, Edited with an introduction by Frank Kermode, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1975.

Poplawski, Paul (editor), *Encyclopedia of Literary Modernism*, Westport, Connecticut, Greenwood Press, 2003.