جامعة مؤتة
قسم اللغة العربية

صورة المدينة في شعر نزار قباني

إعداد الطالب

قتيبة يوسف عبدالله الحباشنة

المشرف
الأستاذ الدكتور محمد المجالي

٢٠٠٢م

صورة المدينة في شعر نزار قباني

إعداد الطالب

قتيبة يوسف عبدالله الحباشنة

المشرف

الأستاذ الدكتور محمد المجالي

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير
في اللغة العربية/ تخصص أدب حديث

تاريخ تقديم الرسالة / ٦ / ٢٠٠٢م

تاريخ مناقشة الرسالة / ٦ /٢٠٠٢م

٢٠٠٢م

لجنة المناقشة

الأستاذ الدكتور محمد المجالي..... رئيساً

الأستاذ الدكتور نبيل حداد..... عضواً

الدكتور سامح رواشدة..... عضواً

الإهداء

-... إلى والدّي: أبي المقداد وأم المقداد

- إلى إخوتي: أسماء والمقداد وتماضر وعبادة والعباس وعاتكة.

- إلى كل لحظة جميلة عذبة عشتها معهم.

- إليهم جميعاً أهدي هذا الجهد

الباحث

الشكر

أقدّم شكري وتقديري إلى أستاذي الدكتور محمد المجالي لما قدمهُ لي من توجيه ومتابعة حثيثة ودقيقة في الوقت نفسه، أنارت لي دروب فكري في هذا البحث، وأشكر الدكتور عوض الذنيبات والأستاذ ضرار الصرايرة والأستاذ جناح حباشنة لما بذلوه من جهود كريمة سأقدرها ما حييت، وأشكر كل من ساهم في إنجاز هذه الدراسة لتعرف طريقها إلى النور إن شاء الله.

الباحث

الملخّص

صورة المدينة في شعر نزار قباني

تسعى هذه الدراسة إلى الوقوف على صورة المدينة في شعر نزار قباني بوجوهها وأبعادها المختلفة، التي تشكلت تبعاً لموقف الشاعر منها ورؤيته لها.

فقد تعددت أبعاد صورة المدينة في شعره، فكان لها وجهها الحضاري؛ الجمالي والثقافي، وكان لها وجهها السياسي والتاريخي والديني.

وقد جاءت الدراسة في بابين، اشتمل الباب الأول دراسة مضمونية في ثلاثة فصول، تناول الفصل الأول البعد الحضاري للمدينة في شقيه الجمالي والثقافي، وتوقف الفصل الثاني عند البعد السياسي للمدينة في شعره، أمّا الفصل الثالث فقد وقف على البعد التاريخي والديني لها. واشتمل الباب الثاني على دراسة فنيّة لشعره -الذي تناول موضوع المدينة- في أربعة فصول؛ تناول الأول اللغة، ودرس الثاني الصورة، أما الثالث فقد بحث في ظاهرة التكرار عنده، وتناول الفصل الأخير ظاهرة توظيف الرمز التراثي في شعره.

المحتويات

الإهداء	ت
الشكر	ث
ملخص الرسالة	ج
المحتويات	ح
المقدمة	١
التمهيد	٤

الباب الأول

"أبعاد المدينة في شعر نزار"

الفصل الأول : البعد الحضاري:	٢٥
أ- الوجه الجمالي	٢٥
ب- الوجه الثقافي	٥٢
الفصل الثاني: البعد السياسي	٧٠
الفصل الثالث: البعد التاريخي والديني	١١٣

الباب الثاني

"دراسة فنية في شعر المدينة عند نزار"

الفصل الأول: اللغة	١٣٢
الفصل الثاني: الصورة الشعرية	١٨٤
الفصل الثالث: التكرار	٢١١
الفصل الرابع: الرمز التراثي	٢٢٧
الخاتمة	٢٣٩
المصادر والمراجع	٢٤٢
Abstract	

المقدمة

يعد موضوع المدينة -بصورته المكتملة- طرحاً معاصراً في الشعر العربي، وقد عدّهُ كثير من الدارسين انعكاساً لموضوع المدينة في الشعر الغربي، الذي تمثل في قصائد ت.س إليوت ومن تبعهُ في ذلك من الشعراء الغربيين، وقد غلب موقف الرفض للمدينة على ثنائية القبول والرفض التي تأرجح بينها معظم الشعراء المعاصرين.

ومما أثار فضولي ودفعني لاختيار هذا الموضوع: (صورة المدينة في شعر نزار قباني) هو الرؤية المختلفة التي نظر نزار من خلالها للمدينة، فبعد التوجه إلى أشعاره ودراستها بشكل مستفيض لفت انتباهي موقف الحب والرضى الذي أسبغه نزار على المدينة منذ البداية، وإذا كان قد انتقدها في بعض الأحيان فإن ذلك محصور في بعض الجوانب المحددة، إلا أنه لم يرفضها بوصفها موضوعاً. ومما أجّج هذه الرغبة في داخلي هو الفضول الذي سكنني في فترة متأخرة من دراستي في الماجستير تجاه هذا الشاعر الكبير، والحقيقة أن من أثار هذا الفضول في نفسي تجاههُ هو أستاذي الدكتور محمد المجالي وكان ذلك عندما تحدث عن الشاعر في ندوة جامعية، فترك في نفسي -خلال ذلك- الشيء الكثير عنه.

وعندما شرعتُ بالبحث والتقصي حول هذا الموضوع سعيتُ جاهداً للوقوف على معظم الدراسات التي تناولت موضوع المدينة في الشعر بصورة عامة، وقد وفقني الله إلى ما استطعت من ذلك، ثم عملت على تتبع الدراسات التي تناولت هذا الموضوع عند نزار، غير أنني لم أعثر على أية دراسة مستقلة متكاملة تناولت هذا الموضوع سوى مقالة قصيرة للباحثة السورية بيانكا ماضية بعنوان (ملامح المدينة في شعر نزار قباني)، بالإضافة إلى بعض الأفكار المتناثرة هنا وهناك.

وقد قسمتُ هذا البحث إلى مقدمة وتمهيد وبابين اشتملا على سبعة فصول وخاتمة. حيث عالجتُ في التمهيد موضوع المدينة في الشعر العربي الحديث وجذوره وإرهاصاته في الشعر القديم، وتأثره بالشعر الغربيّ، ثم قسمتُ الباب الأول إلى ثلاثة فصول، واستهللتُه بالحديث عن رؤية نزار للمدينة بوجه عام،

وتناولت في الفصل الأول البعد الحضاري للمدينة في شعره وكان هذا البعد ضمن محورين هما: الوجه الجمالي والوجه الثقافي، أما الفصل الثاني فدرست فيه البعد السياسي للمدينة في شعره، وتمثل هذا في الجزئيات التالية: المدينة المنكوبة، البكاء على الماضي الزائل، البطولة والنضال، الحب والانتماء، الأمل، ثم عالجت في الفصل الثالث البعد التاريخي والديني للمدينة في شعره.

أما الباب الثاني فقد خصصتهُ لدراسة الجانب الفني في شعر المدينة عنده وقسمته إلى أربعة فصول؛ تناولت في الفصل الأول اللغة في الجزئيات التالية: لغة نزار الشعرية بوجه عام، اللفظة الشعرية عنده (الساخرة، العامية، الحضارية أو المعاصرة، النابية)، مصادر الألفاظ عنده (التجريبية والثقافية)، وتوقفتُ في الفصل الثاني عند الصورة الشعرية في شعره المديني، ووقفتُ في الفصل الثالث على ظاهرة التكرار عنده، ثم تناولت في الفصل الرابع توظيفه للرمز التراثي.

وعرضتُ في الخاتمة إلى أهم النتائج التي خلصت إليها الدراسة، تبع ذلك ثبت بالمصادر والمراجع التي أفادت منها الدراسة.

وقد اعتمدت الدراسة على جملة من المصادر والمراجع العربية والأجنبية المترجمة والدواوين الشعرية والدوريات العربية والرسائل الجامعية، حيث اتكأتُ على دواوين نزار المختلفة، كما أفدتُ من بعض المراجع والدراسات الأخرى من مثل: المدينة في الشعر العربي الحديث (الجزائر نموذجاً ١٩٢٥-١٩٦٢) لإبراهيم رماني، والموقف من المدينة في الشعر العربي المعاصر للسعيد الورقي، ونزار قباني شاعر لكل الأجيال لمحمد يوسف نجم، وقصتي مع الشعر لنزار قباني، ونزار قباني شاعر الحب والسياسة والمرأة ماله وما عليه لأحمد زيادة، والمدينة في الشعر العربي المعاصر لمختار أبو غالي، وتقنيات التعبير في شعر نزار قباني لبروين حبيب، ودراسة أسلوبية لشعر نزار قباني لطارق المجالي.

كما اعتمدتُ على بعض المقالات من الدوريات العربية من مثل: ملامح المدينة في شعر نزار قباني لبيانكا ماضية، والشاعر والمدينة (قراءة في نص شعري) لأحمد زياد محبّك، والمدينة في الشعر لعلي جعفر العلاق، وغيرها.

وفي الختام، لا يسعني إلا أن أتقدم بالشكر الجزيل لعضوي المناقشة الأستاذ الدكتور نبيل حداد والدكتور سامح الرواشدة لتفضلهما بقبول قراءة هذه الدراسة ولما يبديانه من ملاحظات قيمة ستكون محط اهتمامي كي أفيد منها.

أما مشرفي الأستاذ الدكتور محمد المجالي فأنحني بتواضع بين يديه الكريمتين لما شملني به من رعاية وتوجيه حثيثين طيلة فترة الدراسة فله مني جزيل الشكر والامتنان، ولكل من ساهم في إنجاز هذا العمل مني التقدير والعرفان.

وأخيراً أضع جهدي هذا بين أيديكم الكريمة، فإن كنت قد وفقت فيه فذلك بتيسير من العزيز القدير، وإن كنت قد قصَّرت فحسبي أنني اجتهدتُ والله ولي التوفيق.

-الباحث-

التمهيد

بدأت صورة المدينة بالتبلور في تراثنا الشعري العربي في العصر العباسي، حيث اكتمل النموذج المجتمعي الحضاري العربي- الإسلامي الذي تمثلت صورته وملامحه في الحواضر الزاهرة على مختلف المحاور مثل: بغداد ودمشق وغيرها من المدن المشرقية والممالك الأندلسية، التي غدت محط أنظار العلماء والمثقفين وعلى رأسهم الشعراء[١].

وبنشوء هذه الحواضر الزاهرة، التي عكست صورة الحياة الجديدة المنحدرة من تاريخ الحضارة العربية- الإسلامية في حركتها المتقدمة المتغيرة، نشأت ردود فعل شعرية ثنائية مزدوجة؛ إذ يتحدد الموقف الشعري منها في ثنائية القبول والتبني من جهة، والرفض والقطيعة من جهة أخرى[٢].

وقد جاءت هذه الثنائية نتيجة طبيعية لهذا التحول؛ إذ مثلت هذه المدن الشرقية خلاصة مجتمع جديد تفتح على عوالم غريبة عن الذوق الصحراوي، والخبرة الموروثة عبر مراحل متراكمة، أحدثت ما يشبه (الصدمة الحضارية) لدى بعض الشعراء[٣].

وقد تبع ذلك ما يسمى برثاء المدن المنكوبة إثر انهيار الحضارة الإسلامية في الأندلس وتعرض البلاد الإسلامية لموجات الغزاة من الأمم الأخرى، إثر الثورات الداخلية، وقد تضمن ذلك تسجيل الشعراء للوقائع التاريخية التي حدثت في المدينة الإسلامية[٤].

ومع ذلك فإن صورة المدينة في الشعر العربي- بوصفها موضوعا متكاملا- فكرة معاصرة، وجذورها السابقة لا تعدو أن تكون مواقف متناثرة لم تخلق من المدينة موضوعا شائعا، حيث ينطلق الشعر المعاصر من مفهوم حضاري في

---

(١) د. إبراهيم رماني: المدينة في الشعر العربي (الجزائر نموذجا ١٩٢٥-١٩٦٢)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧، ص ٢٠-٢١.

(٢) نفسه، ص٢١.

(٣) نفسه، ص٢١

(٤) زهير محمود عبيدات: صورة المدينة في الشعر العربي الحديث، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك،١٩٨٧، ص١٠.

تصوّر جديد للكون والمجتمع والإنسان، بفعل الثـــورة العالميـــة فـــي مســـتوياتها الاجتماعية والفكرية والتكنولوجية[1].

- المدينة في الشعر العربي الحديث:

كما أفاق العربي في الماضي بصورته البدوية على نشـــوء حواضـــر عربيـــة كبرى مزدهرة اشتملت على مقومات الحضارة المتاحة كلها في تلك الفترة وتسببت له بصدمة حضارية وقف حيالها الإنسان العربي مواقف متناقضـــة عـــبر عنـــها الشعراء بثنائيات القبول والرفض، المديح والهجاء، القديم والجديـــد، فقـــد أفـــاق العربي في بداية العصر الإحيائي العربي- وبعد مروره بفترات ومراحل متراكمـــة من التغييب والجهل- على حالة من الصدمة الحضارية تفوق صدمته الأولى، فـــإذا كانت صدمته الأولى مع نفسه ومصدرها ابن جلدته فالثانية كـــانت مـــع الآخـــر ومصدرها الغرب.

لقد أفاق الإنسان العربي في بداية العصر الإحيائي العربي ذاهلا على ما خطاه الغرب من أشواط حضارية ومدنية بعيدة، ماثلة في مدنه الكبرى، يحتاج العربـــي حيالها إلى قطع أشواط بعيدة واختزال مراحل متراكمة.

وكان نتيجة لذلك أن انبعثت حركة (التمدن) العربي المعـــاصر عـــبر اللقـــاء التاريخي المعقد مع الغرب، ذلك التمدن القائم في أساسه على (الحداثة) التي آمـــن بها (محمد علي) كقاعدة أساسية للتمدن والتقدم وضمان السيادة والحريـــة. وهـــذا يتطلب بالضرورة الاعتماد على الأخر (أوروبا) والاستفادة منه في بنـــاء الدولـــة العصرية التي ينشدها، وقد ترجم ذلك من خلال التعاون والتبادل والتكامل مثـــل: كليات الحرب والطب والهندسة، والبعثات العلميـــة لإتقـــان اللغـــات واســـتيعاب المعارف الجديدة، لتوطينها وتعريبها، وبمـــا يلبـــي حاجـــات النهضـــة وينســـجم وخصوصية الأمة[2].

([1])د. مختار أبو غالي: المدينة في الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، نيسان ١٩٩٥، ص١٠.

([2])المدينة في الشعر العربي (الجزائر نموذجاً ١٩٢٥- ١٩٦٢، ص٣٤.

وبما أن هذا اللقاء مع الغرب أخذ شكل "الصدمة" العنيفة منذ البداية، بالغزو العسكري المباشر تارة، وببسط الهيمنة الحضارية المتراكمة تارة أخرى، جاءت علاقة العربي بالمدينة حاملة لمعاناة متميزة ومزدوجة، هي معاناة مع مدينة غربية كسياق خارجي من جهة، وكسياق داخل سياق تاريخه الخاص من جهة أخرى، فهي تشكل صراعا مع الذات والماضي من جهة، ومع الآخر والمستقبل من جهة أخرى؛ ولهذا كان الموقف منها يحمل أبعادا مركبة جاءت ضمن موقف متوتر بين منازعات الذاكرة والأحلام، التراث والمعاصرة، الشرق والغرب، وموقف عنيد ومستمر ومتجدد يحمل نظرة توفيقية وسطية[1].

وقد التزم الشعر الإحيائي العربي بهذا الموقف التوفيقي الإصلاحي في النظرة إلى المدينة، وظهر ذلك جليا في أشعار عدد من رموز الإحياء مثل: أحمد شوقي وعلي الجارم ومعروف الرصافي وغيرهم، حيث عبروا عن إعجابهم بالمدينة وما توحي به من جدةٍ وحداثة وتقدم[2].

حيث يقول معروف الرصافي معبرا عن إعجابه وحبه لبيروت في قصيدته (بيروت والتباريس):

إن لبيروت بعمرانها لأمكنة تعلو التباريسا

لاسيما أربع لبنانها تلك التي تحكي الفراديسا

ويقول في القصيدة نفسها:

لكن بيروت بلبنانها تكشف عنك الهم والبوسا

عروس لبنان أما والذي صير مرآتك قاموسا

ما أنت إلا جنة، آمن آدم فيها مكر إبليسا[3]

وهكذا " جاءت الرؤية الشعرية الإحيائية إلى المدينة "توفيقية": رؤية تتطلع إلى العلم والتقنية والتقدم، بقدر ما تتجذر في تاريخها وحضارتها، تتعامل مع معطيات المدنية والعصرية بلغة تراثية قديمة، فعبرت بذلك، عن موقف خارجي، منطقي،

([1]) السابق،ص٣٤.

([2]) نفسه، ص٣٥.

([3])معروف الرصافي: الديوان، دار العودة، بيروت، كانون ثاني (يناير) ١٩٨٣، ج١، ص٦٨٧-٦٨٩.

أخلاقي، هو أقصى ما أتاحه الفكر الإصلاحي المبكر، وأفرزته تجربة الإحياء والتمدن الأولى"[1].

غير أن صورة المدينة اتخذت أبعاداً جديدة لدى الشاعر العربي المعاصر، نتجت عن التدرج في عمق التجربة وتجذرها، تبعا لتعمق الأسباب المؤدية إليها، حيث "تحضر صورة المدينة العربية في الشعر العربي، من عهد الإحياء إلى اليوم، كأنها متاه لصراع الذات مع نفسها ومع الآخر، معاناة لخلل بنيوى صميمي في الواقع العربي، لا يستقيم نموذجه الحضارى في محاولة تأصيل الحاضر المستلب، باسترجاع الماضي المنتهى، واستحضار المستقبل الهارب. ومن هنا تبدو المدينة مفهوما مضطربا، يحمل التعارض إلى حد التناقض، من الرفض إلى القبول، لم تكن النهايات غير دموع الخلاص المرتقب أو أحزان الحلم المستحيل"[2]، وكل هذا الأمر ومع تعدد أبعاده هو حلقة في سلسلة ثنائية القبول والرفض أو ما بينهما للمدينة، والتي تسلسلت عبر امتداد المراحل السابقة منذ الشعر القديم وحتى الشعر المعاصر مع انبثاق صور وأبعاد مختلفة عن هذه الثنائية بصيغة متميزة في كل مرحلة تبعا للشروط التاريخية والحضارية لكل منها[3].

لقد بدأ الموقف من المدينة في الشعر العربي المعاصر في ظل الرومانسية، وبخاصة عند شعراء المهجر، فقد كانوا أكثر تعرضاً لضغوطات المدينة، ولا سيما أن المدينة هنا كانت الغربية التي طغت بكل عوامل الغربة الاجتماعية والنفسية على كيان المهاجر العربي الذي احتمى منها بالهروب الرومانسي إلى عالم الطبيعة والطفولة والحياة البدائية البسيطة التي لم تعقدها ماديات المدينة[4]، فكان هذا الهروب تعبيرا عن الغربة المكانية[5].

([1])المدينة في الشعر العربي (الجزائر نموذجا ١٩٢٥-١٩٦٢، ص٣٧-٣٨.

([2]) نفسه، ص٢٨٠

([3])نفسه، ص٢٧٨.

([4])د. السعيد الورقي: الموقف من المدينة في الشعر العربي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩١، ص١٥.

([5])عبده بدوي: "الغربة المكانية في الشعر العربي"، عالم الفكر، مجلد ١٥، عدد١، ١٩٨٤، ص٣١.

ويعتقد بعض الدارسين أن هذا الموقف كان صدى لقصائد ت.س. إليوت التي حملت المسحة الرومانسية أيضا حيث شاعت فيها نبرة النقمة على وجه الحضارة الحديثة وما أحدثته من تمزيق للنفس الإنسانية والعلاقات الإنسانية التي تربط بين الناس[١]، حيث تمثل "صورة المدينة عند أليوت لوحة شاملة لحضارة الغرب، تفاصيل لحياة الفراغ والسأم، الضيق والسقم، والأيام التي فقدت مذاق الجمال والسعادة. وذلك عبر رسم درامي محكم، ينهض على ذاكرة ثقافية واسعة وخبرة تاريخية عميقة"[٢].

غير أنه مهما قيل في شأن هذا التأثر فإن الشعراء المعاصرين قد تجاوزوا في هذا الموضوع حدود الاستجابة التأثرية، فلو لم يكن لهذا الموضوع وقع معين في نفوسهم، ولو لم يكن له كيانه البارز في واقع الحياة التي يمارسونها، لما لقي لديهم كل هذه العناية الفائقة، إذ لا بد أن ظروف الحياة التي يمارسونها، والإطار الحضاري الذي يعيش فيه شعراؤنا المعاصرون، وواقع التجربة التي يعيشها هؤلاء الشعراء، هي التي ارتفعت بهذا الموضوع إلى مستوى الاهتمام[٣].

لقد وقف الرومانسيون من المدينة موقفا هاربا، حيث ارتسمت صورة المدينة لديهم لتعني الضجيج وقسوة الواقع وفجاعته، والعالم الذي تحطمت على صخرة قوانينه وأعرافه طموحاتهم المثالية، فآثروا من ثم حياة الطبيعة بما فيها من براءة وإطلاق للروح على فطرتها، وبما تمثله من حرية وبساطة وانطلاق لا تحده حدود ولا تكبحه قوانين سوى قوانين الطبيعة[٤].

ومن الطبيعي "أن يصطدم هذا الريفى الحساس بمجتمع المدينة وقد اصطدم بواقع مخالف لما تعود عليه في قريته من بساطة وتلقائية وفطرية ووضوح. وهكذا لم يستطع أن يأنس إلى هذا الواقع الجديد في لقائه الأول به بقدر ما شعر بالغربة والقلق والخوف والانزعاج خاصة وان المدينة العربية المعاصرة بما

---

(١)د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ط٣، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ١٩٨١، ص٣٢٦-٣٢٧.

(٢)المدينة في الشعر العربي (الجزائر نموذجا ١٩٢٥-١٩٦٢)، ص٨٨، وانظر: المدينة في الشعر العربي المعاصر، ص٧٦.

(٣)الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية) ص٣٢٦-٣٢٧. وانظر: المدينة في الشعر العربي المعاصر ،ص١١-١٢.

(٤)الموقف من المدينة في الشعر العربي المعاصر، ص١٨.

شهدته من تغيرات اجتماعية وسياسية قد ساهمت هي الأخرى في اشاعة جو القلق والتوتر الذي عاشه الشاعر النازح من القرية بمثالياته التى ترسبت خلال فترة الثقافة الرومانسية التي سيطرت على المثقفين العرب خلال الثلاثينيات والأربعينيات"[1].

وللمدينة "وجهها المادى الذى يكشف عن روحها وجوهرها، وهو الوجه الذى لا يمكن أن تكون مدينة الا به. ولا شك أن الاطار المادى للمدينة العصرية يختلف كثيرا عنه فيما مضى، فالجدران العالية، والأبنية الشاهقة، والوسائل الآلية الكثيرة المنتشرة بها، والأعداد الغفيرة من الناس الذين يعيشون فيها، كل هذه ظواهر مميزة للمدينة العصرية، وهي فى الوقت نفسه عوامل حاسمة في تشكيل حساسية الناس ومشاعرهم.

وقد أبرز شعرنا المعاصر هذه السمات وغيرها حين شاء الشعراء أن يتفهموا كنه الحياة في المدينة وكنه وجودهم فيها. وقد هدتهم حساسيتهم الى التقاط هذه السمات العامة المميزة للمدينة فصوروها تصويرا تشوبهُ نبرات الأسى لها والنقمة عليها ورفضها"[2].

إن المدينة عند شعراء الحداثة "هي الرمز الأغنى لحقيقة التوتر المتأجج في الأعماق، فشعراء الحداثة لم يتحدثوا عن المدينة باعتبارها من صنع الإنسان بقدر ما تحدثوا عن المدينة رمزا لخضوع الإنسان وانسحاقه وكفره وزمنه المغتصب لبراءة فطرته"[3].

ولقد "أصبحت المدينة وجوداً مرفوضاً عند أغلب الشعراء المعاصرين، وهو وجود يقوم من ناحية إطارا لفلسفة الشاعر وموقفه من الحياة، كما يعكس من ناحية أخرى رفض الشاعر لهذه الحياة بما فيها من رموز حضارية لحضارة العصر

([1]) السابق، ص٦٢. وللمزيد حول هذا الموضوع انظر: د. مناف منصور: "تجربة المدينة عند السياب"، مجلة قضايا عربية، العدد ٧، تشرين ثاني ١٩٧٤، ص٩٣ وما بعدها. وانظر: د.مناف منصور: "تجربة المدينة عند البياتي"، مجلة قضايا عربية، العدد٢، السنة الثانية، أيار ١٩٧٥، ص٩١ وما بعدها. وانظر د. مناف منصور: "تجربة المدينة عند صلاح عبد الصبور"، مجلة قضايا عربية، العدد ١١-١٢، السنة الثانية، شباط وآذار ١٩٦٧، ص١٤٥ وما بعدها.

([2]) الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص٣٣٠.

([3]) محمد يوسف نجم: نزار قباني شاعر لكل الأجيال، الطبعة١، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٨، ج١، ص٣٤٤.

المادية. ومن ثم فقد اندفع الشعراء المعاصرون إلى عرض جزئيات هذا الرفض من خلال ادانتهم لمعالم المدينة؛ شوارعها وأبنيتها وليلها السرى الرهيب وانسانها الممزق الضائع الذي تحول إلى ترس ضئيل في آلة كبيرة.

ومن هذه الجزئيات احتلت الشوارع والأبنية مساحة عريضة في الشعر المعاصر، ففى اتساعها والحركة فيها ومعروضاتها وأطوالها التي لا تحدها الأبصار ما يعكس بشدة غربة الانسان وضياعه وسط الزحام واحساسه بضآلته التي لا يلتفت إليها أحد"[1].

وقد أخذ الاهتمام بالشوارع الخلفية حيزاً كبيراً في الحديث عن جزئيات المدينة، وقد يكون الباعث على ذلك هو الإحساس بأنها تمثل الذاكرة السرية للمدينة بما تضمه من مطحونين ومنبوذين يمارسون كل ألوان المباذل والمفاسد الاجتماعية[2].

لقد "رأى الشاعر العربي المعاصر مدينته من الخارج ومن الداخل. رأى معالمها الظاهرية اتساعا يضيع داخله، تتقاذفه البنايات الشاهقة فتمسح معالمه وخصوصيته، أما عالمها الداخلي فعالم رهيب غارق في الخطيئة لأذنيه. تملأ سماواته قهقهات البغايا وصيحات السكارى"[3].

لقد تظافرت هذه التفصيلات المختلفة، التي قدمت صورة المدينة المادية والإنسانية على المستويين الداخلي والخارجي، في تعميق إحساس الشاعر المعاصر بالحزن والنفي والاغتراب، وهي الصور النفسية التي أشاعها عالم المدينة في وجدان الشاعر العربي المعاصر، فقدم إنسانه حزينا وهو يحيا منفيا غريبا في واقع لم يستطع أن يألفه[4].

ومما سبق يمكن القول إن هذه الصور المختلفة التي رسمها الشاعر العربي المعاصر للمدينة سواء على الصعيد المادي أو الإنساني والتي تمثل بشكل واضح موقف الرفض للمدينة، إنما هي بوجه عام تعبير عن موقف رومانسي، عماده

([1])الموقف من المدينة في الشعر العربي المعاصر، ص٣٨.

([2])نفسه، ص٣٩.

([3])نفسه، ص٣٤.

([4])نفسه، ص٤١

إحساس الفرد بذاته، وتعلقه بالقيم والمثل وتطلعه إلى النقاء والبراءة، ورفضه الانخراط في الواقع المؤلم وجنوحه إلى الحزن والألم والشعور بالخيبة[1]، مع شعور بالإحباط المتكرر حيال الواقع السياسي للمدينة العربية التي تبدو صورتها منذ الأربعينيات في مشاهد الانتداب والاحتلال والاستبداد، الفقر والجهل والقهر، الاختلال والغربة والضياع مع مشاهد الاستلاب والمعاناة والمعارضة والاحتجاج والثورة[2]، وقد ساهمت جميعها في تعميق موقف الرفض والاغتراب عن المدينة وتجذيره ورسم الصور التي تعكس الأبعاد التي ترسخ نظرة الرفض هذه.

ولم يتوقف أسلوب الرفض هذا، الذي صدر عن الشاعر العربي المعاصر وما انبثق عن هذا الموقف من صور مختلفة تنبعث من صميمه، لم يتوقف عند حد المدينة العربية بل تجاوزها إلى المدينة الغربية حيث كان موقفهُ أمام المدينة الغربية، التي تشكل رمزاً للفكر الغربي والحضارة الغربيةالحديثة[3]، وقوفا أمام مشهدين يستدعي أحدهما الآخر، فالمدينة الغربية تمثل الحضارة الغربية الأوروبية الرأسمالية الصناعية المادية البعيدة عن الروح كل البعد، وهذا المشهد يستدعي مشهداً آخر وقوامه صورة المدينة العربية الإسلامية المتأخرة حضاريا، تقوم علاقتها بالأولى على التبعية والعداء، وهي علاقة القوي بالضعيف[4]. وصورة المدينة الغربية المترتبة على ذلك جاءت حاملة لمعاني الظلم والاستعباد والطغيان المادي[5].

وقد حمل البعد الإنساني والاجتماعي العديد من صور المدينة الغربية التي عكست موقف الرفض لها ولواقعها الإنساني والاجتماعي، حيث جاءت صورة المدينة الغربية رمزاً للانحراف الاجتماعي والفساد الأخلاقي، فهي موئل الجريمة، وبغي، تغص شوارعها بالسكارى والضائعين والحيارى والغرباء، تقوم الحانات

---

(1) أحمد زياد محبك: "الشاعر والمدينة قراءة في نص شعري"، فصول، المجلد ١٥، العدد ٣، خريف ١٩٩٦، ص٣٣٠.

(2) المدينة في الشعر العربي (الجزائر نموذجا ١٩٢٥-١٩٦٣)، ص٤٦.

(3) إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، فبراير(شباط)، ١٩٧٨، ص١٣٦.

(4) صورة المدينة في الشعر العربي الحديث، ص٧٥.

(5) "الشاعر والمدينة قراءة في نص شعري"، فصول، العدد٣، ص٣٢٢.

على جوانبها[1]، وهي مدينة قتلت القيم الإنسانية، شعارها القتل والعنصرية، جسدت شريعة الغاب، ومنافقة، ترفع راية العدل والحرية أول النهار وتحرقها آخره[2].

لقد وصل الشاعر العربي المعاصر إلى حالة من الحزن والغربة والضياع أصبح معها غير قادر على احتمال واقع المدينة المحتوم، ممّا دفعه إلى الهروب من واقع مدينته في محاولة للبحث عن مدينة فاضلة في الواقع أو التوجه إلى عالم الحلم لعل الخلاص يكون هناك. لقد "تألم الشعراء المحدثون من المدينة كما تألموا من أجلها في تجربة البحث عن مدينة فاضلة، ممكنة، في الواقع أو الأحلام. فكانت صورة الخلاص تتعدد في تجلياتها، غير أنها تتوحد في جوهرها. لقد عبر السياب عن معاناة الانسحاق في المدينة، وتنبأ لها بمخاض الثورة والانبعاث، لكنه لم يجد خلاصه سوى بالارتداد إلى "جيكور" حيث المكان- المثال. كما صور حجازي حقيقة الضياع فيها، وحاول أن يتآلف معها، غير أنه انتهى به الفشل إلى القرية. حيث "الأصل- المرجع". وكلاهما جسد حالة احتجاج ورفض لمدينة هجينة، لا يستوعبها القلب العربي، ولم تكن أبداً كما تمناها وأرادها، تبقى المدينة صورة للمتاه، المستحيل، لكنها مثار للشفقة والحب، عند عبد الصبور ولاخلاص منها باللجوء دائما إلى الماضي (الطبيعة)، بل بالحلولية والشهادة (ثورة صوفية) للخروج من "المدينة -الواقع" (الحاضر) إلى "المدينة- الحلم" (المستقبل). أو بالكلمة السحرية والفعل الثائر عند البياتي، لاستحضار الآتي "المدينة" دون الانقطاع عن الجذور والأصول "القرية" ضمن منظور إنساني عادل، يمّحى فيه الصراع (التقليدي) بين المدينة والريف، أو بالمصالحة والعودة بالمدينة إلى جوهر الإنسانية الخالد، في عالم الفطرة والخلق الأول، في الطبيعة من خلال رؤيا خليل حاوى الانقلابية الشاملة (الإيمان بالمعجزات)، أو بإبداع "مدينة الأعماق" بالخيال المجرّد،

---

(1) صورة المدينة في الشعر العربي الحديث، ص٨١.

(2) نفسه، ص٧٨.

الموغل في الذات الروحانية الشرقية لأدونيس، الذى يسعى "لأنسنة" المدينة، بما هى مرادف للذات- العالم"[1].

وإذا ما حاولنا بناء مدينة فاضلة من مجموع العناصر التي تشكلت منها مدن الشعراء "فإننا نجد أن قسما كبيرا منهم ركز على بناء الإنسان في عالم تسوده قيم الصدق والجمال والحب والأمن والعدل والحرية، تلك التي فقدت في عالم الواقع أو اهتزت صورتها أو شوهت. وعلى الرغم من تعدد هذه المدن، فقد ظلت أسيرات الأحلام والتقى معظمها حول محاور مشتركة"[2].

وبعد هذا المشوار الطويل الذي خاضه الشاعر العربي المعاصر مع المدينة، من مصادمة ورفض وتمرد ومن ثم البحث عن مدينة بديلة يسقط عليها ما افتقر إليه من صفات وآمال في المدينة الواقعية، و "إذا كان موقف الرفض من المدينة يمثل السمة الغالبة على الموقف العام من المدينة في الشعر العربي المعاصر، فإن الظاهرة الملفتة هنا هي. أن أغلب شعراء هذا الموقف لم يقفوا عند حدود التمرد الرافض، وإنما تخطوه إلى اتخاذ موقف المهادنة والتصالح مع المدينة، فالمدينة ليست شراً خالصاً وإنما هناك أوجه خير فيها. فإذا كانت المدينة مرفوضة في بعض وجوهها، وإذا كان الشعراء قد غالوا في تصرفاتهم حيالها، فقد أدرك هؤلاء الشعراء أنهم استمروا أكثر مما يجب في رفض واقع المدينة، وأنهم تجاوزوا الحد في هذا التمرد، فقد سارت حركة التمرد بهم إلى أبعد مما كان عليهم رفضهم"[3].

بعد زوال هذه الصدمة التي تلقاها الشاعر النازح إلى المدينة وإفاقته منها بدأ يتكيف، وبدأت الرؤية لديه تتغير، وأخذ الموقف الجدي أبعاده الحقيقية، ومن ثم أدرك مع الزمن أن النقمة كانت من رواسب الرومانسية، كما أدرك حقيقة أخرى هي أنه صار جزءا من المدينة، وإذا لم يتحول الحنق إلى ود صريح، فلا أقل من أن يعقد مع المدينة صلحاً أو هدنة[4].

([1])المدينة في الشعر العربي (الجزائر نموذجا ١٩٢٥-١٩٦٢)، ص٧٠.

([2])صورة المدينة في الشعر العربي الحديث، ص٦٩.

([3])الموقف من المدينة في الشعر العربي المعاصر، ص٥٥.

([4])المدينة في الشعر العربي المعاصر، ص٧٧.

ولا بد من وجود بعض العوامل التي تقف وراء موقف التحول هذا والذي جعل بعض الشعراء يعيد النظر في مواقفه من المدينة ويحاول النظر إليها من زوايا أخرى كانت غائبة عنه، أو النظر إليها من الزوايا القديمة ولكن بطريقة مختلفة عما كانت عليه سابقا. ولعل من أبرزها "ادراكهم لحقيقة أنهُ في المدينة يتمثل الوجه الحضارى للأمة، وبخاصة الوجه السياسى. وقد شهدت المدينة فى ابان فترة التجربة الشعرية الجديدة أحداثاً ومواقف سياسية شدت الشاعر اليها"[١]. فكانت لما شهدته من أحداث مسرحا للصراع السياسي. فالمدينة العربية ليست بعيدة عن الأحداث السياسية ومتغيراتها بل هي وعاء لها. وقد لعبت دوراً أساسياً وفاعلاً في النضال الوطني، كما عانت من الهيمنة الأجنبية وما ترتب عليها من تبعات بقيت المدينة العربية ترزح تحت وطأتها[٢]. وعليه يكون العامل السياسي، الذي سبق وأن ساهم في رسم صورة الرفض للمدينة والثورة عليها، باعثا على التحول بهذا الموقف الرافض المتمرد إلى المهادنة والمصالحة والبحث عن الزوايا المشرقة للمدينة العربية لترتسم صورة للنضال والتحرر والثورة ضد المستعمر، ومثالاً للتضحية والصبر على الظلم ومحاولة الوقوف في وجهه.

والمدينة تشكل للشعراء والمثقفين مصدراً يصلهم بالعالم وثقافة العصر ومتغيراته[٣]. فقد "تألم عبدالصبور من المدينة وتألم من أجلها، ولكنه لم يتنكر لها في كراهية وسخط بل تعاطف معها وأحبها، لا سيما إذا كانت "بلاده" فهى بأوجاعها وأحزانها منبع إلهامه، وهي "القاهرة" (أم الدنيا) التي عشقها الشاعر في كل شيء حتى وإن سكنها الدجالون والمنافقون والطغاة، ومن صنعوا الهزيمة"[٤].

إذاً فلا بد "أن يعقد الشاعر صلحا مع المدينة لأنه والحال كذلك مجبر عليها، وهي التي تملك القنوات والجسور التي تحمل فكره ووجدانه لأمته بله العالم، وبإعادة النظر مرة أخرى سيكتشف أن المدينة ليست شرا كل الشر- كما أحس في

---

(١) الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص٣٢٨.

(٢) صورة المدينة في الشعر العربي الحديث، ص١٢.

(٣) د. علي جعفر العلاق:"المدينة في الشعر"، الآداب، العدد ١-٣، كانون الثاني، آذار (يناير، مارس) ١٩٨٦، ٢٢٢.

(٤) المدينة في الشعر العربي (الجزائر نموذجاً ١٩٢٥-١٩٦٢)، ص٦٠.

بداية عهده بها- فحسناتها تربو بكثير جداً على سوءاتها، وفي الوقت الذي لم تحرم المدينة فيه تماما من مظاهر الطبيعة، فإن القرية في الحقبة الأخيرة لم تعد كما تركها الشعراء من قبل، وإنما تسربت إليها من المدينة بعض المكتسبات التي غيرت من معالمها، من إضاءة وأسواق ومؤسسات وشركات ومصانع، مما ألحق الأذى ببعض القيم التي كانت سائدة إبان رحيلهم، وقرب البون الشاسع بين مفهومي القرية والمدينة، حتى إن بعض الشعراء حين هربوا من جحيم المدينة إلى القرية صدموا في قراهم التي أصبحت مدنا فهربوا الهروب الثاني من القرية إلى المدينة"[1].

ومما سبق يتضح لنا أن موضوع المدينة في الشعر العربي -على الرغم من جذوره السابقة في الشعر القديم- إلا أنه- ضمن إطار متكامل- فكرة معاصرة وقد كانت صورتها -خلال ذلك- صدىً لمواقف الشعراء منها، فتأرجحت بين ثنائية القبول والرفض والنظرة التوفيقية.

([1])المدينة في الشعر العربي المعاصر، ص٧٨، وانظر: حنا عبود: "مورفولوجيا المدينة في الشعر العربي السوري"، الموقف الأدبي، دمشق، عدد١١١، تموز ١٩٨٠، ص٦٠.

الباب الأول

أبعاد المدينة في شعر نزار قباني

إن رؤية نزار قباني للمدينة تختلف عن رؤية معظم الشعراء المعاصرين لها، فهو من الذين قبلوا المدينة، وراحوا يبحثون عن الطرق التي تصل بها إلى الصورة الأمثل، وذلك بالنظر إلى الجانب الغربي الحضاري لتكون المقارنة بين المدينة العربية والمدينة الغربية في فكرهِ، والحياة الاجتماعية في كل منها في رؤاه، وهو بذلك يحاول أن يربط بين الخطوط التراثية والخطوط الحضارية للخروج بصورة تكاملية في رؤيته للمدينة، لتصبح لديه مدينة نموذجية تحتفظ بتراثها الأصيل العريق، وتمتلك حضارتها الحديثة بكل ما في الكلمة من معنى[1].

فنزار شاعر مديني بالدرجة الأولى، ولد فيها ونشأ وترعرع في أحضانها، في بيت من بيوت حي (مئذنة الشحم) في مدينة دمشق. أحب مدينته وعشقها، وصبّ سخطهُ عليها وأنبها ووبخها، لأنه أرادها بالصورة المثالية التي رسمتها مخيلته التي تتغذى من نفسية مفعمة بالأحاسيس المرهفة وطلائع الثورة والتمرد على الواقع.

لقد سكن نزار الطبيعة وعاش ظلالها داخل مدينته دمشق، فبيته الجميل في (مئذنة الشحم) كان قطعة من الجنة يرتسم زخرفة فسيفسائية وسط الحي فيقول: "هل تعرفون معنى أن يسكن الإنسان في قارورة عطر؟ بيتنا تلك القارورة. إنني لا أحاول رشوتكم بتشبيه بليغ، ولكن ثقوا أنني بهذا التشبيه لا أظلم قارورة العطر.. وإنما أظلم دارنا. والذين سكنوا دمشق، وتغلغلوا في حاراتها وزواريبها الضيقة، يعرفون كيف تفتح لهم الجنة ذراعيها من حيث لا ينتظرون.. الورد البلدي سجاد أحمر ممدود تحت أقدامك والليلكة تمشط شعرها البنفسجي، والشمشير، والخبيزة، والشاب الظريف، والمنثور، والريحان، والأضاليا.. وألوف النباتات الدمشقية التي أتذكر ألوانها ولا أتذكر أسماءها.. لا تزال تتسلق على أصابعي كلما أردت أن أكتب.. القطط الشامية النظيفة الممتلئة صحة ونضارة

([1]) بيانكا ماضية: "ملامح المدينة في شعر نزار قباني"، الفكر العربي، العدد ٩٨، السنة العشرون، ١٩٩٩، ص١٩٣.

تصعد إلى مملكة الشمس لتمارس غزلها ورومانتيكيتها بحرية مطلقة، وحين تعود بعد هجر الحبيب ومعها قطيع من صغارها ستجد من يستقبلها ويطعمها ويكفكف دموعها.. الأدراج الرخامية تصعد.. وتصعد على كيفها.. والحمائم تهاجر وترجع على كيفها ولا أحد يسألها ماذا تفعل؟ والسمك الأحمر يسبح على كيفهِ.. ولا أحد يسأله ألى أين؟ وعشرون صفيحة فُلّ في صحن الدار هي كل ثروة أمي. كل زر فُلّ عندها يساوي صبيّاً من أولادها.. لذلك كلما غافلناها وسرقنا ولدا من أولادها.. بكت.. وشكتنا إلى الله"[1].

لقد رسم لنا نزار صورة بيته الدمشقي الذي يقبع في قلب المدينة قطعة من الفردوس، تتبسم فيها الورود والأزهار في كل مكان وتبث العطور في الهواء ليصبح البيت قارورة عطر، والقطط الشامية النظيفة النضرة تتحرك بحرية داخل المنزل مستقرة وآمنة، والحمائم تهاجر بحرية والسمك يسبح على سجيّته، والإنسان فيها عاطفي وحنون، فأمه تربي أزرار الفل وتعتني بها وتبكيها كما لو أنها أطفالها. تلك صورة جميلة تسترسل فيها عناصر الطبيعة المختلفة ويتحرك كل منها بحرية مطلقة ضمن إطاره الطبيعي وسجيته وفطرته.

غير أنه في اللحظة التي أحب فيها نزار مدينته بكل جوانحه وعشقها بكل أحاسيسه وعواطفه، اصطدم ببعض جوانبها صدمة عنيفة شكلت نقطة محورية في حياته، انسجمت مع طبيعته النزّاعة إلى الثورة والتمرد على الواقع التقليدي، حيث أشار إلى ذلك بقوله: "هل كان مصادفة يا ترى أن تكون ولادتي في الفصل الذي تثور فيه الأرض على نفسها، وترمي فيه الأشجار كل أثوابها القديمة؟ أم كان مكتوباً عليّ أن أكون كشهر آذار، شهر التغير والتحولات. كل الذي أعرفه أنني يوم ولدتُ، كانت الطبيعة تنفذ انقلابها على الشتاء.. وتطلب من الحقول والحشائش والأزهار والعصافير أن تؤيدها في انقلابها.. على روتين الأرض"[2].

لقد تسبب له ما حصل مع عمّ أبيه أبي خليل القباني بصدمة مبكرة تجاه واقع مدينته التي ترفض التغيير أو التجديد في أيّ جانب من جوانب الحياة

([1])نزار قباني: قصتي مع الشعر، ط٨، منشورات نزار قباني، بيروت، نيسان (ابريل)، ١٩٩٧، ص٣١-٣٣.

([2]) نفسه، ص٢٦.

الاجتماعية أو الثقافية وغيرها، وهو إذ يستذكر ما حصل مع أبي خليل يشعر بالألم الشديد ويتوجه بالسخط على واقع المدينة، التي تقتل الحرية والبراءة والحب والانطلاق والإبداع والتجديد، وكل من يحاول الخروج عن إطار موروثها التقليدي العتيق، وقطار ثقافتها القديم الرتيب الذي يسير باتجاه واحد فيقول: "كان التراث في مفهوم مدينتنا، ضريحاً من الرخام لا يسمح بتجميله أو ترميمه، وسكة حديدية تمتد باتجاه واحد من محطة الجاهلية.. حتى محطة القرن العشرين"[1]، فكل من يحاول ذلك يتعرض لهجمة شرسة لا تعرف عواقبها.

فقد حاول أبو خليل القباني أن يغير مسار هذا القطار البليد يقول: "خطيرة كانت أفكار أبي خليل.. وأخطر ما فيها أنه نفذها.. وصُلب من أجلها.

أبو خليل القباني كان انسيكلوبيديا بمئة مجلد ومجلد.. يؤلف الروايات، ويخرجها، ويكتب السيناريو، ويضع الحوار، ويصمم الأزياء، ويغني، ويمثل ويرقص، ويلحن كلام المسرحيات، ويكتب الشعر بالعربية والفارسية.

وحين كانت دمشق لا تعرف من الفن المسرحي غير خيمة (قره كوز) ولا تعرف من الأبطال، غير أبي زيد الهلالي، وعنترة، والزير كان أبو خليل يترجم لها موليير عن الفرنسية..

وفي غياب العنصر النسائي، اضطر الشيخ إلى إلباس الصبية ملابس النساء، وإسناد الأدوار النسائية إليهم.

وطار صواب دمشق، وأصيب مشايخها، ورجال الدين فيها بانهيار عصبي، فقاوموه بكل ما يملكون من وسائل، وسلطوا الرعاع عليه ليشتموه في غدوه ورواحه، وهجوه بأقذر الشعر، ولكنه ظل صامداً، وظلت مسرحياته تعرض في خانات دمشق، ويقبل عليها الجمهور الباحث عن الفن النظيف"[2].

ولم تتوقف الأمور عند هذا الحد بل لاحقه المحافظون الدمشقيون في كل مكان، حتى إنهم شكلوا وفداً ذهب إلى الآستانة وقابلوا الباب العالي وشرحوا له

([1]) السابق، ص٦٦.

([2]) نفسه، ص٣٧-٣٨.

خطورة مسرح أبي خليل، فأُصدر فرمانٌ بإغلاق أول مسرح طليعي- كما أسماه نزار- عرفه الشرق، وغادر أبو خليل منزله في دمشق إلى مصر [1].

ولم يخرج نزار خارج إطار هذا الصراع بل تعرض للموقف نفسه -الرافض والمهاجم لأعماله وتطلعاته -الذي تعرض له أبو خليل بقوله: "فأنا أيضاً ضربتني دمشق بالحجارة، والبندورة، والبيض الفاسد.. حين نشرت عام ١٩٥٤ قصيدتي (خبز، وحشيش، وقمر)" [2].

لقد ثار نزار على هذا الواقع المؤلم، وأخذ يشخص ملامح هذا الداء المستشري، فصور ملامح الفكر المسطح والمدور في مدينته، وكيف أصبح إنسانها المسحوق فأراً يقع في مصيدتها، فهي آلة للموت تطحن كل شيء وتقتل كل عناصر الحياة؛ الماء والنبات والأصوات والألوان، والنتيجة كانت الهروب من الذات والغربة عنها:

حين يصير الفكر في مدينة
مسطحاً كحدوة الحصان
مدوراً كحدوة الحصان
وتستطيع أي بندقية يرفعها جبان
أن تسحق الإنسان
حين تصير بلدة بأسرها
مصيدة.. والناس كالفئران
وتصبح الجرائد الموجهه
أوراق نعي تملأ الحيطان
يموت كل شيء..
يموت كل شيء..
الماء، والنبات، والأصوات، والألوان
تهاجر الأشجار من جذورها

---

(1) السابق، ص٣٨-٣٩.

(2) نفسه، ص٣٩.

يهرب من مكانه المكان

وينتهي الإنسان[1]

وتصبح الكتابة والتعبير عن الرأي جريمة تخل بالأخلاق ويعـــاقب عليـــها القانون:

حين يصير الحرف في مدينة

حشيشة يمنعها القانون

ويصبح التفكير

كالبغاء..

واللواط..

والأفيون..

جريمة يطالها القانون[2]

وتتعمق حالة الغربة عن الذات لدى الإنسان، فيغدو متبلداً ذليلاً يعيش كـــل حالات الإهانة دون أن يحرك ساكناً:

حين يصير الناس في مدينة

ضفادعاً مفقوءة العيون

فلا يثورون ولا يشكون

ولا يغنون ولا يبكون

ولا يموتون ولا يحيون

تحترق الغابات، والأطفال، والأزهار

تحترق الثمار

ويسبح الإنسان في موطنه

أذل من صرصار[3]

([1])نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ط١٤، منشورات نزار قباني، بيروت- باريس، ٢٠٠٠، ص٧٠٥.

([2])نفسه، ص٧٠٥.

([3])نفسه، ص٧٠٥- ٧٠٦.

لقد كان موقف نزار من مدينته صعبا ومعقداً، فهو أمام مجموعة من الاتهامات التي أشيعت عنه من قبل الصديق والعدو في آن واحد، لقد وصف بالشهر يارية والنرجسية والسادية والأوديبية:

أنا متهم بالشهرياريّة..

من أصدقائي..

ومن أعدائي..

متهم بالشهريارية

وبأنني أجمع النساء..

كما أجمع طوابع البريد..

وعلب الكبريت الفارغة..

وأعلقهن بالدبابيس..

على جدران غرفتي

يتهمونني أيضاً.. بالنرجسية

وبالسادية..

والأوديبية

وبكل ما في كتب الطب النفسي من أمراض

ليثبتوا أنهم مثقفون

وأنني منحرف[1]

وهو حيال ذلك مقتنعٌ منذ البداية بعدم جدوى الدفاع عن نفسه، فلن يستمع أحد لإفادته، وقرار الإدانة صدر مسبقا. إن التبرير مقترن بطفولته وهذه مشكلة أكبر، لأن مدينته لا تحب الأطفال ولا تعترف بالبراءة والطفولة والعواطف، مدينة متجمدة مات أطفالها برداً:

لا أحد يا حبيبتي

يريد أن يستمع إلى إفادتي..

فالقضاة معقدون..

([1])السابق، ص٥٥٢-٥٥٣.

والشهود مرتشون..

وقرار إدانتي

صادر قبل صدوره

لا أحد يا حبيبتي

يفهم طفولتي

فأنا أنتمي إلى مدينة لا تحب الأطفال..

ولا تعترف بالبراءة..

ولم يسبق لها..

أن اشترت وردة.. أو ديوان شعر

أنا من مدينة.. خشنة اليدين

خشنة القلب..

خشنة العواطف..

من كثرة ما ابتلعت من المسامير.. وقطع الزجاج

أنا من مدينة جليدية الأسوار

مات جميع أطفالها..

من البرد[1].

غير أن نزاراً أحب مدينته وعشقها، وما كل هذا السخط والانتقاد اللاذع الذي سلطه على بعض الزوايا فيها إلا شعور بالغضب من أجلها، لأنه رسم لها صورة في مخيلته أرادها في الواقع، وهو يريد أن يشذب هذه العيوب للوصول بمدينته إلى الصورة التي أرادها، لقد هجاها بسبب حبه لها وسخط عليها من شدة عشقه لها، لأنه يريدها بشكل آخر، وبواقع آخر، وهو يحبها ويتعايش معها على الرغم من عيوبها محاولاً خلال ذلك خلقها من جديد وصياغتها بطريقة تخلو فيها من الشوائب:

مدينتنا..

تظل أثيرة عندي..

([1])السابق، ص٥٥٣.

برغم جميع ما فيها
أحب نداء باعتها
أزقتها، أغانيها
مآذنها.. كنائسها..
سكاراها.. مصليها..
تسامحها، تعصّبها..
عبادتها لماضيها..
مدينتنا -بحمد الله-
راضية بما فيها
ومن فيها
بآلاف من الأموات تعلكهم مقاهيها..
لقد صاروا، مع الأيام،
جزءاً من كراسيها..
صراصير محنطة، خيوط الشمس تعميها
مدينتنا وراء النرد، منفقة لياليها
وراء جريدة كسلى وعابرة تعريها..
فلا الأحداث تنفضها..
ولا التاريخ يعنيها.. (١)

وهو يرى في الحب والعواطف سبيلا للتغيير، لأن الخلل يكمن منذ البداية في افتقار المدينة للحب والعواطف، فبحبها ينقلب كل شيء، ويغدو كل شيء في منتهى الرومانسية والشفافية وتثور المدينة على نفسها، ويتغير فيها كل شيء؛ طقسها وليلها وشوارعها، ويرتبط الحب بالمطر، رمز التطهير الذي تغتسل به المدينة:

يُغَيِّرُ حُبك طقس المدينة، ليل المدينة،
تغدو الشوارع عيداً من الضوء تحت رذاذ المطر

---

(١) السابق، ص٢٩٨.

وتغدو الميادين أكثر سحراً

ويغدو حمام الكنائس يكتب شعرا

ويغدو الهوى في مقاهي الرصيف

أشد حماساً، وأطول عمراً

وتضحك أكشاك بيع الجرائد حين تراك..

تجيئين بالمعطف الشتوي إلى الموعد المنتظر..

فهل صدفة أن يكون زمانك

مرتبطاً بزمان المطر؟..[1]

وبالحب يمتلك القوة التي ينشئ بها مدناً للعشاق يبسط سيطرته وسلطانه عليها، فهو بحاجة إلى مدينة للعشاق:

لو مثلك امرأة تكون حبيبتي..

عمرت للعشاق ألف مدينة..

وبسطت سلطاني..

على كل الممالك واللغات.. [2]

وخلاصة القول: إن صورة المدينة في شعر نزار كانت مختلفة عنها عند معظم الشعراء المعاصرين، والسبب في ذلك اختلاف موقفه منها عن مواقف الآخرين؛ فهو ابن المدينة، حيث أفاق على نفسه وهو في أحضانها، وإذا كان قد نقدها في بعض جوانبها فذلك لأنه أحبها وأرادها كما رسمتها مخيلته التي تتغذى من ذات نزاعةٍ للتغيير.

([1]) السابق، ص٤٢٥.

([2]) نفسه، ص٦٣٧.

الفصل الأول

البعد الحضاري

تُعرف الحضارة- في مفهومها العام- بأنها "ثمرة كل جهد يقوم به الانسان لتحسين ظروف حياته، سواء أكان المجهود المبذول للوصول الى تلك الثمرة مقصوداً أم غير مقصود، وسواء أكانت الثمرة مادية أم معنوية"[1]. وهي "نظام اجتماعي، ينمي ثقافة البشر، ويرقى بحياتهم. وهذا النظام مشروط بعوامل تسبقه وتواكبه، ومركبٌ من عناصر تصنعه وتطوره"[2].

ولا شك "أن البيئة الجغرافية التي ينشأ فيها شعب من الشعوب لها أثر كبير في الشكل الحضاري الذي ينشئه. لأن الانسان يأخذ مادة حضارية مما حوله"[3].

وللمدينة وجهها الحضاري المتمثل في روحها ومادتها والملامح التي تعكس جمالها وثقافتها بمختلف أبعادها وإيحاءاتها.

أولاً-الوجه الجمالي:

الجمال صفة ما، تجعل الشيء أو الشكل ممتعاً لمن يحسه أو يشاهده. فالجمال ليس شيئاً مطلقا، وإنما هو نسبي، والشخص يُسمي الشيء الجميل جميلاً لأنه يمتعه، فالدوافع في النظرة الجمالية للأشياء هي دوافع ذاتية وفردية تندفع من تراكمات نفسية فطرية ومكتسبة تذوّتت عبر المراحل المختلفة للفرد، يتشكل من خلالها منظوره الجمالي العام[4].

لقد لعبت المراحل الأولى من عمر نزار دوراً كبيراً في تشكيل نظرته للمدينة وموقفه منها وطبيعة ارتباطه بها، فمع أن نزاراً لم يكن شاعراً ريفياً إذ لم يولد في أحضان الريف ولم يترعرع هناك، إلا أنه -وكما أسلفت- نشأ في

---

(1) د. حسين مؤنس: الحضارة (دراسة في أصول وعوامل قيامها وتدهورها)، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، يناير (كانون ثاني)، ١٩٧٨، ص١٣.

(2) ول ديورانت: الوجيز في قصة الحضارة (نشأة الحضارة وحضارة الشرق)، أوجزه د. غازي مختار طليمات، ط١، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ١٩٩٢، ص١٥.

(3) الحضارة (دراسة في أصول وعوامل قيامها وتدهورها)، ص٢٨.

(4) الوجيز في قصة الحضارة "نشأة الحضارة وحضارة الشرق"، ص٥٤.

أحضان جنة وسط مدينته دمشق، في بيته الدمشقي الجميل، حيث تجمعت عناصر الطبيعة فيه لتتشكل قطعة من الجمال الخلاق: الطيور والقطط والأسماك والزهور والنباتات والأشجار، الهواء النقي الذي امتزج بالعطور الطبيعية التي تبثها الأصناف المختلفة من الورود، كل هذه العناصر انغرست ملامحها وصورها في مخيلة الشاعر حتى غدت ملازمة له في منظوره للأشياء راسخة في ذاكرته وتلح عليه أينما تلفت وحيثما توجه حيث يقول: "ضمن نطاق هذا الحزام الأخضر.. ولدت، وحبوتُ، ونطقت كلماتي الأولى.. كان اصطدامي بالجمال قدراً يومياً. كنت إذا تعثرت أتعثر بجناح حمامة .. وإذا سقطت أسقط على حضن وردة.." [1].

هذا الحس الجمالي الذي نشأ ونما بتماهي الشاعر مع عناصر الطبيعة ساحرة الجمال، التي عاش معها داخل هذا الكون الصغير بتلقائية مطلقة تتماشى مع الفطرة والسجية، وهذا الإحساس المرهف الشفاف الذي تغذى من حسه المتنامي داخل هذا الكون الصغير[2] قاد نزاراً بطريقة لاواعية إلى تلمس واستشفاف الملامح المختلفة للوجه الجمالي الحضاري لمدينته، وللعديد من المدن الأخرى التي كان له ارتباط وعلاقة ما بها، فوقف على تفاصيلها ملياً حتى إن بعض الدارسين عد قصائده بمنزلة أطالس جغرافية وأنه شاعر تسكنه الجغرافية[3].

وقف نزار طويلاً أمام مدينته دمشق واستشعر جمالها الطبيعي الخلاب وكان ذلك طبيعياً، إذ إن الإطارات الجمالية المحيطة بالبيئة التي كان يعيشها، لا يمكن إلا أن يتذكرها وأن ترسو وتستقر في ميناء شعره، لأنها صورة منسوجة في أديم الخيال، باقية على مرّ الأيام، فهو ابنها الذي ولد فيها وتشرب عشقها وجمال طبيعتها في ذلك البيت الدمشقي القديم الذي تحدثنا عنه، فمنذ أفاق فتح عينيه على دنيا من النور والجمال والطبيعة الخلابة، فمن الطبيعي أن تكون ملامح المدينة في شعره هي ملامح الطبيعة بحد ذاتها، فهو لا يتصور دمشق إلا من خلال طبيعتها

---

(1) قصتي مع الشعر، ص٣٣.

(2) نفسه، ص٣٣.

(3) عبد عون الروضان: "نزار قباني شاعر تسكنه الجغرافية"، المجلة الثقافية، الجامعة الأردنية، الأعداد ٤٦-٥٠، كانون أول ١٩٩٨-آذار ١٩٩٩، ص٤٣-٤٤.

المحيطة به[1]. وهذا ما نلمسه في حديثه الذي امتزج بصورة الجمال الطبيعي حتى غدت كل زهرة تشكل حرفاً من أبجديات كتابته: "الورد البلدي سجاد أحمر ممدود تحت أقدامك والليلكة تمشط شعرها البنفسجي، والشمشير، والخبيزة، والشاب الظريف، والمنثور، والريحان، والأضاليا.. وألوف النباتات الدمشقية التي أتذكر ألوانها ولا أتذكر أسماءها.. ولا تزال تتسلق على أصابعي كلما أردت أن أكتب.." [2]. أشعاره لحن نُردده فتتغرغر في الفم مياه النوافير وتحط على الأكتاف أسراب الحساسين ورفوف البلابل، وتتمسح بأطرافك القطط الدمشقية الثمينة العاطفية[3].

يقول:

سلامات.. سلامات

إلى بيت سقانا الحب والرحمه

إلى أزهارك البيضاء

فرحة (ساحة النجمه)

إلى تختي، إلى كتبي،

إلى أطفال حارتنا

وحيطان ملأناها بفوضى من كتابتنا

إلى قطط كسولات

تنام على مشارقنا

وليلكة معرِّشة على شباك جارتنا

مضى عامان.. يا أمي

ووجه دمشق

عصفور يخربش في جوانحنا

يعض على ستائرنا

وينقرنا، برفق، من أصابعنا

مضى عامان يا أمي

---

(1) "ملامح المدينة في شعر نزار قباني"، عالم الفكر، العدد ٩٨، ص ١٩٤-١٩٥.

(2) قصتي مع الشعر، ص٣٢.

(3) علي المصري: "نزار قباني عطر مدينة دمشق"، الثقافة السورية، أيار ١٩٧٧، ص٤٧.

وليل دمشق.. فل دمشق

دور دمشق

تسكن في خواطرنا[1]

وإنه ينطلق في وصفه للجمال الطبيعي من الدائرة الأضيق إلى الدائرة الأوسع، من بيته الذي أصبح رمزاً للجمال الطبيعي وقطعة من الجنة، بأزهاره البيضاء التي تزين ساحة النجمة وتنطق بهجة وحسناً والليلكة التي تطاولت على شباك الجارة. ويكتمل مشهد الجمال الناطق المتحرك المفعم بالحيوية بالقطط الكسولات التي لا يدل كسلها إلا على طبيعة الحياة التي تمارسها داخل هذا البيت، فهي منعمة وتتصرف بكل حريّة وكأنها في البر لا يضايقها شيء، ثم ينتقل بنا الشاعر إلى مدينته دمشق، تلك الجنة الأرضية كما وصفها: "والذين سكنوا دمشق، وتغلغلوا في حاراتها وزواريبها الضيقة، يعرفون كيف تفتح لهم الجنة ذراعيها من حيث لا ينتظرون"[2]، فتبقى دمشق تلح على ذاكرته بأوصافها الجمالية الطبيعية حتى لو ابتعد عنها وطال به الأمد، ويتماهى معها فتسكن روحه وجسده:

آه يا شام كيف أشرح ما بي

وأنا فيك دائما مسكون[3]

وهو بدوره يحل في معالم جمالها المختلفة:

يا دمشق، التي تقمصت فيها

هل أنا السرو، أم أنا الشربين؟

أم أنا الفل في اباريق أمي

أم أنا العشب، والسحاب الهتون؟

. . . . . .

تُلبي، إذا دعاها الحنين؟

يا دمشق التي تفشّى شذاها

تحت جلدي، كأنه الزيزفون[4]

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، ص٢٥٧.

(2) قصتي مع الشعر، ص٣١-٣٢.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة، ص٧٩٥.

(4) نفسه، ص٧٩٥.

وبحلوله بكل عنصر من هذه العناصر على حدة يكشف عن الالتصاق بكل جزء صغير أو كبير من أجزاء الطبيعة الجميلة لدمشق، للدرجة التي يتفشى شذاها في جسده ويتغلغل فيه ويسكن تحت جلده كأنه الزيزفون.

وهي لديه منبع الجمال الطبيعي وأصله، فالفل يأخذ بياضه منها، والطيب يتطيب بعطرها، والماء يبدأ منها فهي أرض الماء:

الفل يبدأ من دمشق بياضه

وبعطرها تتطيب الأطياب

والماء يبدأ من دمشق فحيثما

أسندت رأسك، جدول ينساب[1]

وبحبه لها صار يرى الأشياء من خلالها ويسقط أوصافها على الأشياء التي يحبها:

وعيناك عصفورتان دمشقيتان

تطيران بين الجدار وبين الجدار[2]

ورأس طفله الحبيب (توفيق) في يده وردةٌ دمشقية:

وشعرك حقل من القمح تحت المطر..

ورأسك في راحتي وردة دمشقية.. وبقايا قمر[3]

ولم ينسَ نزار أن دمشق كانت الرحم الأول الذي تشكل فيه وتشكلت فيه أبجديته، لذلك لاحقته صورتها المستقاة من الطبيعة[4]، لقد سافر كثيراً وابتعد عن دمشق عشرين عاماً عندما عمل في السلك الدبلوماسي، وتعلم خلال ذلك عدداً من اللغات الأخرى، إلا أن أبجديته الدمشقية ظلت متمسكة بأصابعه وحنجرته وثيابه، وظل نزار ذلك الطفل الذي حمل في حقيبته كل ما في أحواض دمشق من نعناع وفل وورد بلدي إلى كل فنادق العالم التي دخلها، حمل معه دمشق الجميلة ونام

---

(1) السابق، ص٨٥٥.

(2) نفسه، ص٤٣٦.

(3) نفسه، ص٤٦٠.

(4) عرفان نظام الدين: آخر كلمات نزار قباني (ذكريات مع شاعر العصر)، ط١، دار الساقي، بيروت، ١٩٩٩، ص٤٦.

معها في سرير واحد[1]. بذلك أصبحت دمشق مكانه الحنيني الأول، وحنينه إليها هو نفس الحنين إلى حال اللحظة الطفولية الضائعة، التي يستعيدها نزار غنائياً على شكل لحظة فردوسية تختلط فيها الذات الشاعرة بتفاصيل المكان الدمشقي، ويمتزج الشعور بالحنين ونداء الذكريات بالمكان الدمشقي فتزداد تفاصيله جمالاً، وتتحول الذات الشاعرة فُلاً في أباريق أمه، وقطعة في صحن الدار، ويختلط المكان بالحلم، ويغدو مكاناً شخصياً أو شعرياً، كأن ذات الشاعر تتوزع على ما مضى، وكأن ما مضى سكن روحه للأبد[2]:

يا زماناً في الصالحية سمحاً
أين منّي الغوى، وأين الفتون
يا سريري ويا شراشف أمي
يا عصافير.. يا شذا.. يا غضون
يا زواريب حارتي خبئيني
بين جفنيك، فالزمان ضنينُ
... ...
ها هي الشام، بعد فرقة دهر
أنهر سبعة وحور عينُ
النوافير في البيوت كلام
والعناقيد سكر مطحون
والسماء الزرقاء دفتر شعر
والحروف التي عليه.. سُنونو[3]

إن إرسال نزار نداءه الحنيني العميق للأماكن التي احتضنت طفولته يذكي ملامح الجمال فيها، ويجعل كل جزء منها يحمل مجموعة من الصور المتراكمة

---

(1) قصتي مع الشعر، ص٣٦-٣٧.

(2) نزارقباني شاعر لكل الأجيال، ص٢٣٠.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة، ص٧٩٤-٧٩٥.

التي تفضي بنا إلى مساحة واسعة من إعمال الخيال والفكر في هذه الأماكن ومـــا حوته من أحداث وذكريات جميلة تضفي على المكان جماله الخاص:

يا شام إن جراحي لاضفاف لها
فمسّحي عن جبيني الحزن والتعبا
وأرجعيني إلى أسوار مدرستي
وأرجعي الحبر.. الطبشور.. والكتبا
تلك الزواريب كم كنزٍ طمرت بها
وكم تركت عليها ذكريات صبا
وكم رسمتُ على حيطانها صوراً
وكم كسرت على أدراجها لعباً
أتيت من رحم الأحزان، يا وطني
أقبل الأرض، والأبواب، والشهبا[1]

وحتى في اللحظة التي يجب أن يكون مشغولاً فيها بنفسه وهو في المشـــفى خارج وطنه تستحوذ دمشق على تفكيره فيستدعي جمالها إلى ذهنه، الذي ما انفـــك يلحُّ عليه أينما ذهب وفي كل حالاته فترتسم له صورة بيته بدمشق بفله وورده:

ممنوعة أنت من الدخول، يا حبيبتي عليه..
ممنوعة أن تلمسي الشراشف البيضاء، أو
أصابعي الثلجيه..
ممنوعة أن تجلسي.. أو تهمسي.. أو تتركي
يديك في يديَّهْ
ممنوعة أن تحملي من بيتنا في الشام
سرباً من الحمام
أو فلة أو وردة جوريه..
ممنوعة أن تحملي لي دمية أحضنها
أو تقرأي لي قصة الأقزام، والأميرة الحسناء، والجنيه

([1]) السابق، ص ٧٩١-٧٩٢.

ففي جناح مرضى القلب يا حبيبتي

يصادرون الحب، والأشواق، والرسائل السريه[1]

ونلاحظ هنا كيف اقترن الحديث عن مدينته دمشق باستحضار حالة الطفولة، فهو ينتقل مباشرة من الحديث عن بيته الدمشقي وحمامه وفله وورده إلى رغبته في احتضان دميته والاستماع إلى قصص الأطفال. إنهما شعوران انطلقا بعد أن اعتملا في صدره في وقت واحد، فدمشق هي دمشق طفولته، ومكان يحمل في طيه بيته الجميل وذكريات الطفولة الجميلة فيه والأحياء والزواريب الجميلة والعريقة التي رعت طفولته، ومدرسته التي احتضنت أجمل أيام حياته:

وإذا بالشام تأتيني.. نهوراً.. ومياهاً..

وعيوناً عسليه..

وإذا بي بين أمي، ورفاقي،

وفروضي المدرسيه.. [2]

لقد شغلت دمشق الحيز الأكبر من إطار الجمال الطبيعي للمدينة في شعر نزار، ذلك بما شهدناه من إلحاحٍ في الوقوف على مختلف ملامح الجمال الطبيعي فيها. غير أننا نلمح بعض الصور الجمالية لمدن أخرى ظهرت في شعره ضمن إطار جمالي استمد عناصره من الطبيعة كذلك، فالقاهرة زهرة بيضاء غافية في شعر الأبد:

وهذه القاهرةُ التي غفت

كزهرةٍ بيضاء في شعر الأبد[3]

ونينوى الخضراء الجميلة اكتست بخضرتها الخلابة، فاستمدت معشوقته وزوجته بلقيس جمالها منها:

بلقيس.. يا وجعي

ويا وجع القصيدة حين تلمسها الأنامل

---

(1) السابق، ص٤٥٦-٤٥٧.

(2) نفسه، ص٤٢٨.

(3) نفسه، ص٧٧٨.

هل يا تُرى

من بعد شعْرك سوف ترتفع السنابل؟

يا نينوى الخضراء..

يا غجريتي الشقراء..

يا أمواج دجلة..

تلبس في الربيع بساقها

أحلى الخلاخلْ.. [1]

وورود الرصافة الجميلة التي أصبحت طابعاً عاماً لها ما زالت مطبوعة في مخيلته، بل انتقلت إلى بيته مع حبيبته بلقيس ماثلة أمامه تذكره بها في كل لحظة:

بلقيس..

هذا موعد الشاي العراقي المعطر..

والمعتق كالسلافه..

فمن الذي سيوزع الأقداح.. أيتها الزُرافه؟

ومن الذي نقل الفرات لبيتنا

وورود دجلة والرصافه؟[2]

وكما عشق نزار وجه الجمال الطبيعي الحضاري لمدينته دمشق، فقد عشق وجه الجمال المادي الحضاري لعدد من المدن الأخرى، ذلك ما افتقر إليه في مدينته دمشق ذات الوجه الطبيعي والتراثي، وحتى وجهها التراثي الجمالي جاء امتداداً لجمالها الطبيعي. حيث ألحت مدينة دمشق في صورتها التراثية على مخيلته، ولكن ضمن معطيات الطبيعة التي لا تتكون إلا من خلالها[3]، وكان الباعث على هذا الإلحاح ارتباطه بمكونات المدينة التراثية الذي تمثل في ذكرهِ للمناطق والشوارع والأسواق العريقة، فالصالحية منطقة عريقة في الشام[4]:

---

(1) نزار قباني: ديوان بلقيس، الطبعة الرابعة، منشورات نزار قباني، بيروت، نيسان (ابريل) ١٩٩٠، ص٣-٤.

(2) نفسه، ص٢٧.

(3) "ملامح المدينة في شعر نزار قباني"، الفكر العربي، عدد ٩٨، ص١٩٤.

(4) نفسه، ص١٩٧.

وإذا بالشام تأتيني.. نهوراً.. ومياهاً
وعيوناً عسليه
وإذا بي بين أمي، ورفاقي،
وفروضي المدرسيه
فأنادي، ودموعي فوق خدي:
مَدَدْ
يا وحيداً، يا أحد
أعطني القدرة كي أصبح في علم العوى..
واحداً من أولياء (الصالحيه) [1]

إن افتقار مدينته دمشق لهذا الجانب وطبيعة نزار السندبادية التي نَمَتْ من خلال طبيعة عمله في السلك الدبلوماسي، الذي أتاح له فرصة التعرف إلى عدد من المدن والمواقع العربية والأجنبية ومشاهدة معالمها وتفاصيلها عن قرب، جعله يتلمس الوجه المادي الحضاري للعديد منها، من خلال الإحاطة المكانية وذكر أسماء الموجودات فيها، حتى الصغيرة منها، فبعيداً عن ذكر الأماكن وأسمائها والأشياء المادية الموجودة فيها لا يستطيع نزار أن يحيطنا بالجو الجمالي العام الذي عاشه فيها، وتلك الملامح قد لا تكون مدينيّة فقط، وإنما ملامح شعرية أيضاً، فكما أنها تمثل شوارع وساحات وفنادق وحدائق في الحقيقة الواقعة، فهي كذلك تمثل شوارع وساحات وفنادق وحدائق على الأرض الشعرية [2].

فلشوارع بيروت التي احتضنت مرحلة شبابه المبكر بتفاصيلها المادية الجمالية مكانة عظيمة عنده، لما فيها من علاقات ترابطية تجمعه وهذه الشوارع، والأجزاء الدقيقة منها؛ فبقراءة سطحية لشعره في بيروت نستطيع تلمس صورة الشوارع البيروتية بشكل سريع؛ فالتفاتة الشاعر للمكان التفاتة قوية وعميقة تتوضح خلالها الرؤى الشعرية التي تكمن في خفايا المكان أو أبعاد صورته الواضحة، كشارع الحمراء والرملة البيضاء والكورنيش والأشرفية والروشة

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، ص٤٢٨-٤٢٩.

(2) "ملامح المدينة في شعر نزار قباني"، الفكر العربي، العدد ٩٨، ص ٢٠٢-٢٠٣.

وغيرها، وهو لا يستطيع أن يتصور بيروت بعيداً عن وجهها المادي الذي يمنحها جمالها، بعيداً عن شوارعها ومطاعمها ومقاهيها ومسارحها ومرافئها، فهذه هي التي تكوّن الملامح الخاصة بمدينة بيروت، وتكوّن الصورة الحضارية الأمثل لها[1]:

رسالتك في صندوق بريدي
جزيرة ياقوت..
وتسألين عن بيروت
شوارع بيروت، ساحاتُها، مقاهيها، ومطاعمها،
ومرفأها بواخرها.. كلها تصب في عينيك[2]

وهو إذ يشير إلى الأماكن التي كان يلتقي فيها مع صديقاته فإننا نستشف ملامح الحضارة المادية التي تعكس الطبيعة العامة للمكان الذي احتضن هذه اللقاءات:

إنتقي أنت المكان
أي مقهى، داخلٍ كالسيف في البحر،
انتقي أي مكان
إنني مستسلمٌ للبجع البحري في عينيك،
يأتي من نهايات الزمان
عندما تمطر في بيروت
أحتاج إلى بعض الحنان
فادخلي في معطفي المبتل بالماء
ادخلي في كنزة الصوف[3]

ويسترجع ذكرياته مع حبيبته التي تطل عليه في كل لحظة من قدح القهوة التي يحتسيها، من أسطر الجريدة التي يطالعها في المقهى البحري في بيروت، المكان الذي جمع ذكريات لهما، فهو بزيارته لهذا المكان الحضاري الذي يعكس

---

(1) السابق، ص١٩٨.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، ص٥٥٨.

(3) نفسه، ص٣٧١.

الوجه المادي لبيروت يحاول أن يعيش الأجواء التي تذكره بجلساته الشاعرية وحبه الشتوي الدافئ في هذا المقهى الذي احتضن هذا النوع من اللقاءات، فاشتمال بيروت على مثل هذه المقاهي البحرية بما توحي به من أجواء حضارية يعكس الجمال المادي الحضاري لها:

أكتب من بيروت، يا حبيبتي

حيث المطر..

محبوبةٌ قديمة تزورنا بعد سَفرْ

أكتب من مقهى على البحر

وأيلول الحزين بلَّل الجريده

وأنت تخرجين كل لحظة

من قدح القهوة.. يا حبيبتي

وأسطر الجريده[1]

وكل جزء صغير أصبح مكاناً أثيراً عنده، فالمقهى الحضاري غدا رمزاً للحب ، مرتبطاً بأحاسيسه الجميلة:

علمني حبك

كيف أحبك في كل الأشياء

في الشجر العاري، في الأوراق اليابسة الصفراء

في الجو الماطر.. في الأنواء

في أصغر مقهى.. نشرب فيه

مساءً.. قهوتنا السوداء[2]

والمطعم الذي اكتشفه وحبيبته في (الرملة البيضاء) يشهد على أجوائه العاطفية وذكرياته الجميلة:

أكتب يا حبيبتي من مطعم..

كنا اكتشفناه معاً.. في (الرملة البيضاء)

---

(1) السابق، ص٣٨٤.

(2) نفسه، ص٣٣٣.

طاولتي تتركني..

كرّاستي تتركني

ذاكرتي تتركني..

وتتبع الغمامْ..

والمقعد الثاني الذي ملأته..

بشاشة ورقة.. في سالف الأيام

يرفضني..

يرسم حول مقعدي

إشارة استفهام[1].

ويتكرر المشهد نفسه في باريس التي لها في شعره عناوين واضحة تعكس جمالها، تتمثل في ساحاتها وشوارعها وأرصفتها وفنادقها ومقاهيها وبرجها وكل ما هو عصريٌ فيها. عشق هذه الملامح الحضارية وجمالها التكويني واحتفى بخصوصيتها التي تتوضح فرنسا من خلالها[2]:

أنت في حقيبتي إذا أنا سافرت..

وأنت في تأشيرة الدخول،

في ابتسامة المضيفة الخضراء..

في الغيم الذي يلتف كالذراع حول الطائره..

وأنت في المطاعم التي تقدم النبيذ والجبن بباريس

وفي أقبية (المترو) التي يفوح منها الحب

و (الغولواز).. [3]

يقدم نزار في المقطع السابق من خلال هذه الأماكن وما يرتبط بها من ممارسات تعطيها إطاراً محدداً- صورة عن المواقع المادية الحضارية التي يعرضها بإطار جمالي ترضى عنه نفسه، فالمطاعم التي يقدم فيها النبيذ والجبن

---

(1) السابق، ص٣٨٥.

(2) "ملامح المدينة في شعر نزار قباني"، الفكر العربي، العدد ٩٨، ص٢٠٠.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة، ص٦٢٠.

هي في نظره أماكن حضارية تلتزم بنظام من التعامل داخلها. وأقبية المترو التي تعكس الوجه الحضاري المادي للمدينة ترتسم في إطار صورة جمالية لكونها مكاناً يفوح منه الحب.

وقد لعبت المرأة في ذلك دور الأداة التصويرية التي تنقل أحاسيسه الجمالية بتلك الأماكن المادية[1]:

أيتها العربية التي تتكسر على أرصفة (المونمارتر)
فتافيت ياقوت
وغابة سيوف
... ...
ما كان في حسابي
وأنا أتمشى بين (الفاندوم) و (المادلين)
أن أدخل في جدلية اللون الأسود
وإشكالية العيون الواسعة
... ...
أيتها السنجابة الآسيوية
التي تنط من أعلى (برج إيفل) إلى صدري
ولا تخشى الدوار
وتستحم بنوافير (قصر فرساي)
ولا تخشى الغرق
وتنام عارية على أعشاب
حديقة (التويلري)
ولا تخشى الفضيحة؟[2]

فتتجلى تلك المعالم من خلال علاقته بالمرأة، فالمرأة هي التي تعطي لكل ركنٍ من أركان المدينة طعمه الخاص وجمالياته الخاصة، فهو بلقائه بالمرأة لا بد

---

(1) "ملامح المدينة في شعر نزار قباني"، الفكر العربي، العدد ٩٨، ص٢٠١.

(2) نزار قباني: الحب لا يقف على الضوء الأحمر، ط٤، منشورات نزار قباني، بيروت، نيسان ١٩٩٧، ص١٨٨-١٢١.

وأن يذكر المكان الذي التقاها فيه، فالمكان هو جل هم الشاعر، ومن خلاله نستطيع أن نتذوق هذه النكهة الشعرية لدى نزار[1]:

كان اسمها جانين

لقيتها- أذكر- في باريس من سنين

أذكر في مغارة (التابو)

وهي فرنسية..

في عينها تبكي سماء باريس الرماديه[2].

وللندن وجهها الجمالي المادي الحضاري الخاص بها أيضاً، فكما كشف نزار في شعره عن عددٍ من أسماء الأماكن والساحات والشوارع في فرنسا، كذلك فعل مع عدة أماكن ومواقع في لندن، واستخدم المرأة (فاطمة) كجسر يصل بنا من خلاله إلى هذه المواقع[3]:

كنت أمشي معها في لندن

مثل طفل ذاهل

فلماذا في (هارودز) نسيتني؟

وهي تدري جيداً

أنني من يوم ميلادي ببحر الحب ضائع

وهي تدري أنني من دونها

لا أقطع الشارع وحدي

....

هذه فاطمة في (بيكا ديللي)

يصنع الكحل بعينيها ألوف المعجزات [4].

---

(1) "ملامح المدينة في شعر نزار قباني"، الفكر العربي، العدد ٩٨، ص٢٠١.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، ص١٥٣.

(3) "ملامح المدينة في شعر نزار قباني"، الفكر العربي، العدد ٩٨، ص٢٠٣.

(4) نزار قباني: أنا رجل واحد وأنت قبيلة من النساء، ط٤، منشورات نزار قباني، بيروت، كانون ثاني ٢٠٠٠، ص٤٤-٤٥.

إننا نستطيع أن نستشف ملامح الأماكن اللندنية ولونها الرمـــادي وأعمـــدة النور فيها وأضواء ميادينها في شعره، لتظهر لنا هذه المدينـــة مرســـومة بأبـــهى وأجمل الألوان الشعرية الظلالية، إنها المدينة التي عشقها نزار حيث تعرف فيـــها إلى ست الملكات[1]:

لندن حبي
في باركاتها غنَّيت أحلى أغنياتي
لندن مجدي
ففيها قد تغرغرتُ بأولى كلماتي
لندن حزني
على كل رصيفٍ دمعة من دمعاتي
لندن عاصمة القلب
وفيها قد تلاقيت بست الملكات
لندن،
تعرف وجهي جيداً
فأنا جزء من اللون الرمادي
ومن أعمدة النور
وأضواء الميادين
وصوت القبرات[2].

وفي مدريد يتمنى لو أن حبيبته معه هناك في رأس السنة، ليسهر معها فـــي حانة صغيرة يطارحها الغرام ويسّرحا خيالهما معاً بأحلامهما المشتركة:

لو كنت في مدريد في رأس السنه
كنا سهرنا وحدنا
في حانة صغيره
ليس بها سوانا

---

(1) "ملامح المدينة في شعر نزار قباني"، الفكر العربي، العدد ٩٨، ص٢٠٤.

(2) الحب لا يقف على الضوء الأحمر، ص٧٠-٧١.

تبحث في ظلامها عن بعضها يدانا

كنا شربنا الخمر في أوعية من الذهب

كنا اخترعنا -ربما- جزيره

أحجارها من الذهب

أشجارها من الذهب

تتوَّجين فوقها أميره[1]

وفي موسكو يرسم صورة المطعم الذي كان يتردد عليه، حيث تخدم فيه فتاة (موسكوفيّة) اسمها (ناتاشا)، وهو معجبٌ بها ويود أن يسمّي حبيبته باسمها، أو ربما إعجابه كان بنمطية التعامل في هذه المطاعم الحضارية، بهذا الانفتاح والتحرر، بالفتاة التي تقدم الخدمة في المطعم، وربما أراد حبيبته مثلها:

فتاة المطعم موسكوفية. إسمها ناتاشا..

وأحب أن أسميك، مثلها، ناتاشا[2]..

لقد عشق نزار المدن الروسية ونظر لها من منظور خاص وتعامل معها بطريقة مختلفة، بوصفها حضارة شرقية متطورة قطعت مراحل كبيرة في مجال النمو الحضاري، وإحدى ملامح هذا النمو معالمها الحضارية الجميلة التي تعطيها طابعها الحضاري المميز. فقد وقف في موسكو عند ساعة الكرملين وهي تدق في منتصف الليل وهو في طريقه إلى الفندق عائداً من مسرح البلشوي، ليصور تحفاً معمارية ماثلة لتدل على الجمال المادي الحضاري في موسكو:

ساعة الكرملين تدق في موسكو.. منتصف الليل

وأنا عائد إلى فندقي من مسرح البلشوي[3].

ويتمنى لو أن حبيبته معه ليركض ويلعب معها فوق ثلوج الساحة الحمراء التي تتوسط موسكو، وتعد من أجمل معالمها المادية الحضارية:

وأحب أن تركضي معي

كحمامةٍ، على ثلوج الساحة الحمراء[4].

([1])الأعمال الشعرية الكاملة، ص٢٤٤.

([2]) نفسه، ص٥٦٧.

([3]) نفسه، ص٥٦٦.

([4]) نفسه، ص٥٦٧.

ويبعث من لينغراد رسائل الحب الشعرية التي امتزجت بجماليات معالمها المادية الحضارية، وهو يمشي على أوراق الخريف في حدائق القصر الصيفي فيها:

أمشي على أوراق الخريف، في حدائق
القصر الصيفي في لينغراد
أكسرها. وتكسرني[1]..

ويقضي يومه كاملاً يمتع ناظريه بتفاصيل جمال متحف (الهيرميتاج) الذي عدّه تحفة نادرة لا مثيل لها بين بلدان العالم، حيث وصفه نزار وصفاً دقيقاً، ونقل جزئياته الصغيرة نقلاً جمالياً فريداً، وكأنه عشق كل قطعة فيه على حدة، وكأنها الجمال كله:

قضيت اليوم كله في متحف الهيرميتاجْ
كل متاحف العالم تبدو أكواخاً فقيرة من القش
أمام هذا المتحف الخرافة، حتى اللوفر العظيم
يغطي وجهه بيديه مختجلاً إذا ذُكر اسم
الهيرميتاج..
ألفا غرفة تضم أروع وأثمن ما صنعته
أصابع البشر، جمعها القياصرة قطعة قطعة
من كل زاوية من زوايا الأرض[2].

ويتخيل في لحظة من الشرود أن حبيبته هي صاحبة المتحف كاترين الثانية، تتحلى بكل زينتها الموجودة في المتحف وتركب العربة الملكية الموشاة بالذهب وأحجار الياقوت والزمرد وتنزل بها على ثلوج المدينة:

في لحظة من لحظات الحلم تصورتك كاترين
الثانية.. وأردت أن أخرج جميع ما في الخزائن
البللورية من عقود وأساور وأطرحها على قدميك

([1]) السابق، ص٥٦٩.

([2]) نفسه، ص٥٦٨.

يا قيصرة القياصرة..

وفي لحظة من لحظات الشرود، تصورت أن

المتحف متحفك، والتيجان تيجانك،

والوصيفات وصيفاتك.. وأنك تركبين العربة

الملكية الموشاة بالذهب وأحجار الياقوت

والزمرد.. وتنزلقين على ثلوج لينغراد[1].

وفي روما نوافيرها المائية فائقة الجمال، التي لا يجد ما يشبه عيون طفلهِ الجميل توفيق إلا بها لفرط إعجابه بها، وليس أدل على ذلك من استحضاره لها في حالة التوتر النفسي، عندما كان يعالج حزنه على طفله الأثير، فيستدعيها ويرى عيون طفله من خلالها فتبقى بروعة صناعتها ماثلة للجميع:

سأخبركم عن بنفسج عينيه

هل تعرفون زجاج الكنائس؟

هل تعرفون دموع الثريات حين تسيل

وهل تعرفون نوافير روما؟

وحزن المراكب قبل الرحيل

سأخبركم عنه[2].

إن إلحاح نزار على ذكر هذه المواقع التي تعكس الإطار المادي الحضاري لهذه المدن يدل على سعيه إلى تلمس الوجه الجمالي المادي لها، الناتج عن حالة الإعجاب الشديد به، وليس أدل على ذلك من اقتران هذه المواقع والأماكن لديه باللحظات الجميلة التي قضى فيها أجمل أوقاته أو باستدعاء ذكريات جميلة كان الوقوف على هذه المواقع هو الطريق لاسترجاعها.

ومن الملاحظ في هذا الجانب سيطرة المدينة الأجنبية على هذا الإطار من خلال تتبعه لملامح الجمال المادي فيها، وربما كان هذا ما يفسر طغيان جانب الجمال الطبيعي والتراثي على تصويره لمدينة دمشق، فهنا يصور جمال طبيعتها

([1]) السابق، ص٥٦٨.

([2]) نفسه، ص٤٦٠.

وحاراتها وزواريبها وأسواقها الشعبية القديمة، وهناك يصور جمالها المادي في مقاهيها ومطاعمها الراقية وشوارعها ومعالمها الحضارية من مسارح وقصور ومتاحف وساحات وأنفاق المترو والنوافير وغيرها، أو لعل السبب هو سعيه للتوفيق ما بين الموروث لديه والذي يتمثل بمدينته وما هو عصري حديث مادي يتمثل في المدينة الأجنبية.

ولعل بيروت هي المدينة العربية التي حظيت بالجانب الآخر لديه، فقد أمعن في نقل ملامحها الماديّة الحضارية الجميلة، ووقف على شوارعها ومقاهيها ومطاعمها ومرفئها وبواخرها وذكرياته الجميلة فيها، كما هي الحال مع المدينة الأجنبية، وتعرض إلى صورة من صور وسائلها الحضارية، وقد تكون هذه الصورة هي الفريدة من نوعها لديه بين باقي المدن، فمما تمتاز به بيروت من خلال وسائلها الحضارية (التلفريك)، وهذا الأخير يتشكل عند نزار غرفة أو فندقاً صغيراً[1]:

عندما ركبت معي..
(تلفريك) جونيه..
وانزلقت المركبة بنا على رؤوس الشجر
وأكواز الصنوبر
وصواري السفن
شعرت أنني ورثت العرش فجأة
وخطر لي أن أتزوجك
في هذه الغرفة الزجاجية
المتدحرجة على العيم.. كفندق صغير
وأن يكون شاهد عرسنا الوحيد
هو الله[2].

---

(1) "ملامح المدينة في شعر نزار قباني"، الفكر العربي، العدد ٩٨، ص١٩٨.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، ص٥٢٨.

وقد يكون الباعث على ذلك امتلاك بيروت لما افتقرت إليه دمشق وغيرها من المدن العربية في هذا الجانب، فهو مع حبه الشديد لها وعشقه لجمالها الطبيعي والتراثي، إلا أنه بقي ينشد جمالاً آخر، بحث عنه وتلمسه في الجمال المادي والعصري للمدينة الأجنبية وتلمسه في بيروت أيضا، لذا فقد توسع في تصويره والحديث عنه في بيروت وربما أكثر من المدن الأجنبية نفسها.

ومن الملامح التي ساهمت في رسم البعد الجمالي الحضاري للمدينة وتشكيله في شعر نزار **استحضاره لصورة المرأة وإسباغها على المدينة**، فتشكلت ملامح المدينة وارتسم جمالها من خلال صورة المرأة المادية والمعنوية، لما تتمتع به هذه الصورة من قدرة فائقة على التأثير ودقة الإيحاء[1].

فنزار عندما يتحدث عن بيروت يؤنث المكان، ويعتبر أن المكان غير المؤنث لا يعول عليه؛ لذا وجه ديوانه إلى محبوبته بيروت باسم: (إلى بيروت الأنثى)، كما اعتبر بيروت (ست الدنيا) [2].

وبما أن بيروت هي الحضارة بعينها جمالاً ورقياً، وبما أن الحضارة أنثى -كما يقول نزار- فبيروت أنثى تحمل كل ملامح الحضارة والانفتاح على الآخر، كما هي باريس الحضارة باريس الأنثى لديه كذلك، لذا يطلب من حبيبته أن تكون أنثى بكل المقاييس حتى تكون حضارية كما يحب، فهو يرى الأنوثة الحقيقية تلك التي تتمثل في نموذج المرأة المتحضرة والمتحررة شكلاً ومضموناً:

أريدك أنثى اليدين
وأنثى بهسهسة القرط في الأذنين
وأنثى بصوتك.. أنثى بصمتك
أنثى بضعفك.. أنثى بخوفك
أنثى بطهرك.. أنثى بمكرك
أنثى بمشيتك الرائعه
وأنثى بسلطتك التاسعه..

---

(1) صورة المدينة في الشعر العربي الحديث، ص٢٧.

(2) نزار قباني شاعر لكل الأجيال، ص٣٦١.

وأنثى أريدك، من قمة الرأس للقدمين
فكوني سألتك كل الأنوثة
لا امرأة بين.. بين
أريدك أنثى..
لأن الحضارة أنثى
لأن القصيدة أنثى
وسنبلة القمح أنثى
وقارورة العطر أنثى
وباريس- بين المدائن- أنثى
وبيروت تبقى- برغم الجراحات- أنثى
فباسم الذين يريدون أن يكتبوا الشعر.. كوني امرأه
وباسم الذين يريدون أن يصنعوا الحب... كوني امرأه
وباسم الذين يريدون أن يعرفوا الله.. كوني امرأه[1].

وتغوص بيروت الجميلة في تفاصيل عشيقته البيروتية وتتماهى معها، فهي الفتاة التي نشأت من جمال بيروت وجُبلت من رمالها وسمائها وبيوتها وحضارتها، لؤلؤة جميلة تغوص في عينيها السوداوين العميقتين، تغيب رمال بيروت وسماؤها وبيوتها تحت جفونها:

لم يبق سوانا في المطعم
بيروت تغوص كلؤلؤة
داخل عينيك السوداوين
بيروت تغيب بأكملها
رملاً.. وسماء.. وبيوتاً
تحت الجفنين المنسبلين[2].

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، ص٦٤١.

(2) نفسه، ص٣٢٦.

وهنا يبدأ بالتفتيش عن بيروت في تفاصيل وجهها حيث غابت هناك، حتى يبدأ برؤيتها وتظهر شيئاً فشيئاً من تقاسيم وجهها:

بيروت أفتش عن بيروت

على أهدابك والشفتين

فأراها طيراً بحرياً

وأراها.. عقداً ماسياً[1].

حتى إذا رأى بيروت وتشكلت أمامه امرأة اختفت حبيبته عن نظره، مما يدل على حالة التوحد ما بينهما فكلاهما تغيب في الأخرى، وهنا تظهر صورة بيروت الأنثى المتحضرة التي تستعمل كل ما هو عصري من أدوات الزينة والتجميل والمساحيق والعطور والقبعات والدبابيس الذهبية وغيرها، فتظهر في غاية الأناقة والفتنة، وملابسها تدل على الطبقة الرفيعة المتحضرة التي تنتمي إليها:

وأراها امرأة فاتنة

تلبس قبعة من ريش

تشبك دبوساً ذهبياً

وتخبيء.. زهرة غاردينيا

خلف الأذنين[2].

ويستمر نزار في أسباغ صفات المرأة المتحضرة التي ترضى عنها نفسه على بيروت، فتتطور الصورة وتأخذ إطاراً نفسياً، فتبدو بيروت امرأة حسناء، تتصف بالنرجسية والذاتية عاشقة لنفسها كأكثر النساء، مشغولة بجمالها وتحمل في نفسها ثنائيات متناقضة تتمثل في الطيبة والقساوة والتذكر والنسيان:

وبيروت -كما عرفتها- في أول الشتاء

مشغولة بحسنها كأكثر النساء

عاشقة لنفسها.. كأكثر النساء

---

(1) السابق،ص ٣٢٦.

(2) نفسه، ص٣٢٦.

طيبة. قاسية

ذاكرة. ناسية

كأكثر النساء[1].

ثم تبدو صورة بيروت ضمن إطار أكثر تحرراً وانفتاحاً، فالنظرة إليها هذه المرة هي تلك التي تتلمس جانب الإغراء وليس الحسن والجمال فحسب، فهي امرأة تقصد الآخر وتتزين وتتهيأ له، وليست مشغولة بحسنها وجمالها لنفسها كما كانت عليه في الصورة السابقة:

علمني حبك.. كيف الليل

يضخم أحزان الغرباء

علمني كيف أرى بيروت

امرأة طاغية الإغراء

امرأة تلبس كل مساء

أجمل ماتملك من أزياء

وترش العطر على نهديها

للبحارة..والأمراء[2]

ثم تتحول بيروت ضمن إطار أسطوري إلى إلهة، مما يعكس هذا التحول مدى عشق نزار وتقديسه لها، وهو نفسه لا يعرف سرّ هذا العشق وسر ما فعلته به هذه المدينة[3]، حتى تتحول في نظره إلى إلهة الخصب التي تمنح الفصول:

هل وجدتم بعد بيروت البديلا؟

إن بيروت هي الأنثى التي..

تمنح الخصب، وتعطينا الفصولا[4]

([1]) السابق، ص٣٨٤.

([2]) نفسه، ص٣٣٤.

([3]) جهاد فضل: نزار قباني الوجه الآخر، ط١، مؤسسة الانتشار العربي، لندن- بيروت، ٢٠٠٠، ص١٤٤.

([4]) الأعمال الشعرية الكاملة، ص٨٥٢.

أما صورة دمشق المرأة فقد جاءت أكثر محافظة، ولم يتطرق لذكر أوصافها ومحاسنها الجسدية والشكلية وحتى المعنوية، وإنما اكتفى بوصف مشاعره تجاهها فهي تساوي جميع نساء الأرض لديه، وهي المرأة الحبيبة التي لن يحب بعدها أخرى، وإن فعل فإنما يكون ذلك ليس حباً حقيقياً وإنما ضربٌ من الوهم والتخييل:

فرشت فوق ثراك الطاهر الهُدُبَا
فيا دمشق، لماذا نبدأ العتبا
حبيبتي أنت فاستلقي كأغنية
على ذراعي، ولا تستوضحي السببا
أنت النساء جميعاً.. ما من امرأة
أحببت بعدك، إلا خلتها كذبا[1]

وهذا الأمر ليس بمستغرب فهو ما زال يحمل في طيّات ذاكرته صورة دمشق المحافظة العريقة الأصيلة، فكانت أوّل حب عفيف وطاهر في حياته وسيبقى مغروساً في وجدانه.

وتتوحّد دمشق بحبيبته التي عشقها عشقاً صوفياً طاهراً وتصير جزءاً منها وتسكن في عينيها، فإذا ما أراد نزار أن يرى دمشق الجميلة ينظر إليها من خلال عيون معشوقته على الطريقة الصوفيّة، فيرى نفسه في بستان دمشقي:

عندما يمتزج الأخضر ، بالأسود، بالأزرق،
بالزيتي، بالوردي، في عينيك، يا سيدتي
تعتريني حالة نادرة
هي بين الصحو والإغماء، بين الوحي والإسراء،
بين الكشف والإيماء، بين الموت والميلاد
... ...
وأرى نفسي ببستان دمشقي..
ومن حولي طيور من ذهب

([1]) السابق، ص٧٩٠-٧٩١.

وسماء من ذهب

ونوافير يثرثرن بصوت من ذهب

وأرى، فيما يرى النائم، شباكين مفتوحين

من خلفهما تجري ألوف المعجزات[1]

أما بغداد فأميرتهُ التي غاب عنها طويلاً، عيناها شمسان تنامان وتسكنان في أهدابه منذ طفولته، وهي نديمة شرابه:

مدّي بساطي٠٠٠ واملأي أكوابي

وانسي العتابَ، فقد نسيت عتابي

عيناك يا بغداد، منذ طفولتي

شمسان نائمتان في أهدابي

لا تنكري وجهي فأنت حبيبتي

وورود مائدتي، وكأس شرابي

بغداد٠٠ جئتك كالسفينة متعباً

أخفي جراحاتي وراء ثيابي

ورميت رأسي فوق صدر أميرتي

وتلاقت الشفتان بعد غيابِ[2]

حسنها وجمالها لم يكن بحسبانه، وحبه لها لا يفيه ألفُ كتاب كي يعبّر عنه ويكتب عنه:

بغداد عشتُ الحسن في ألوانهِ

لكن حسنك، لم يكن بحسابي

ماذا سأكتب عنك في كتب الهوى

فهواك لا يكفيه ألف كتاب[3]

---

(1) السابق، ص٤٢٧-٤٢٨.

(2) نفسه، ص٨٢٢.

(3) نفسه، ص٨٢٣.

وتمتزج تفاصيل الرصافة والكرخ وشمسها وحنطتها والخزامى ونهر ديالى بملامح حبيبته وزوجته بلقيس، فشعرها الجميل ممتد ومنساب كنهر ديالى وصوتها تفوح منه روائح الرصافة والكرخ وشدو عصافيرها:

أيقظتني بلقيسُ في زرقة الفجر

وغنت من العراق مقاما

أرسلت شعرها كنهر (ديالى)

أرأيتم شعراً يقول كلاما؟

كان في صوتها الرصافة، والكرخ،

وشمس... وحنطة... وخزامى[1]

لقد أفاض نزار في خلع صورة المرأة على المدينة، حيث اتخذت عدة أشكال ساهمت جميعها في رسم الصورة الجمالية الحضارية للمدينة، فقد جاءت تارة على صورة الأنثى المعشوقة المحافظة، وتارة الأنثى الحضارية البرجوازية الراقية والعصرية، ثم جاءت في صورة المرأة المتحررة المنفتحة إلى حدّ التبذّل أحياناً، وصورة الأميرة المعشوقة، والإلهة الأسطورة التي تمنح الخصب وتعطي الفصول، وقد كان موفّقاً في ذلك ولا سيّما أن نزاراً أفاض أصلاً في تناول موضوع المرأة في شعره بشكل واسع.

([1]) السابق، ص٨١٦.

ثانياً: الوجه الثقافي للمدينة:

إن الوجه الثقافي للمدينة هو الركيزة الأساسية التي تقوم عليها حضارتها، حيث إن "الحضارة نظام اجتماعي، ينمّي ثقافة البشر، ويرقى بحياتهم"[١]، وعليه فإن تنمية الثقافة البشرية يرقى بوجهها الحضاري. والثقافة "هي ثمرة كل نشاط انساني محلي نابع عن البيئة ومعبر عنها أو مواصل لتقاليدها في هذا الميدان أو ذاك"[٢]، وهي بوجه عام "مجموع المعلومات التي يقوم عليها نظام حياة أي شعب من الشعوب فهي على هذا أسلوب حياته ومحيطه الفكري ونظرته الى الحياة، ولا بد أن تكون خاصة به، نابعة من ظروفه واحتياجاته وبيئته الجغرافية وتطور بلاده التاريخي الحضاري"[٣]،حيث تشتمل على المعارف والعلوم والآداب والفنون[٤]، وقد تمتد إلى العادات والتقاليد والأخلاق والعرف والعقائد ككل مركب[٥].

وقد وقف نزار على العديد من المدن التي اتخذت بعداً ثقافياً في شعره، فكان بعضها منارة للأدب والشعر والمعارف، وكانت أخرى منبعا للفن والجمال، وأما بعضها الآخر فقد كان المرآة التي تعكس الفكر الجماعي والتقاليد الجمعية لمجتمعاتها.

فبما أن الجمال والحب كانا من دمشق التي بدأت فيها حياته، فالشعر أيضاً يصدر من دمشق، مدينة الثقافة والأدب والشعر والتراث، إنه في السماء عصفور حر يغرد في كل مكان لا يعترض طريقه أحد، وهو على الأرض شاعر جواب يطوف بقاعها ليؤدي رسالته الأبدية:

الفل يبدأ من دمشق بياضه

وبعطرها تتطيب الأطياب

( ) الوجيز في قصة الحضارة (نشأة الحضارة وحضارة الشرق)، ص١٥.

(٢) الحضارة (دراسة في أصول وعوامل قيامها وتدهورها)، ص٣٦٢.

(٣) نفسه، ص٣٦٧.

(٤) سلامة موسى: "الثقافة والحضارة"، مجلة الهلال، القاهرة، ديسمبر ١٩٢٧، ص١٧١. وانظر: نصر محمد عارف: الحضارة- الثقافة- المدنيّة (دراسة لسيرة المصطلح ودلالة المفهوم)، ط٢، المعهد العالمي للفكر الإسلامي ١٩٩٤م، ص٢٧.

(٥) Tylor. E.B: Primitive Culture, New York, Brentano's, 1924, P1

-نقلا: عن الحضارة- الثقافة- المدنية- (دراسة لسيرة المصطلح ودلالة المفهوم)، ص٢٠.

أسندت رأسك، جدول ينساب

والشعر عصفور يمد جناحه

فوق الشآم.. وشاعر جواب

والحب يبدأ من دمشق.. فأهلنا

عبدوا الجمال، وذوبوه.. وذابوا[1]

ويغدو الشعر هنا رمزاً للحرية الفطرية والطبيعية، إذ يتشكل مع مجموعة من العناصر الطبيعة لتمثل بتلقائيتها صورة للحريّة الفطرية، فالفل يبث لونه الأبيض الجميل دون أن يستشير أحداً، والعطر يتغلغل في كل مكان مع الهواء دون أن يستطيع أحد الوقوف في وجهه، فهو لا يملك إلا أن يسري في كل مكان بطبيعته وسجيته، والشعر عصفور حر يمد جناحيه ويشدو في كل مكان، وهو كذلك شاعر جواب لا يتوقف عن التجوال وهو حر نفسه، والحب كذلك يتحرك دون إذن ويدخل حيث يشاء دون أن يطرق الأبواب.

ودمشق ليست مهد الشعر فحسب بل ومستودع الأدب واللغات والعلوم، فيها تبقى اللغات وتحفظ الأنساب وبذلك يبدأ الدهر فيها سلسلته الحضارية، فتعطي للعروبة شكلها الحضاري، وبوجهها الجمالي والثقافي تتشكل الأحقاب والحضارات:

والدهر يبدأ من دمشق.. وعندها

تبقى اللغات، وتحفظ الأنساب

ودمشق تعطي للعروبة شكلها

وبأرضها، تتشكل الأحقاب[2]

وهو الدمشقي الذي احترف الهوى، جاء إلى تونس الخضراء عاشقا من دمشق أرض الجمال والثقافة يحمل على جبينه وردة وكتابا:

يا تونس الخضراء.. جئتك عاشقاً

وعلى جبيني وردة وكتاب

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، ص٨٥٥.

(2) نفسه، ص٨٥٥.

إني الدمشقي الذي احترف الهوى
فاخضوضرت لغنائه الأعشاب[1].

ويبثها أبجديته الشامية التي تمثل لديه واقعا متعـــدد الأبعـــاد والمســـتويات فيقول: "إنني حين أتحدث عن هذه (الأبجدية الشامية) فإنما أتحدث عن واقع لغوي، ووجودي، وحضاري، ونفسي، جـــعل للشـــعر في هذه المنطقة من البحر الأبيض المتوسط.. خصائص ومواصفـــات لا نجدهـــا فـــي شـــعر المنـــاطق العـــربية الأخرى"[2].

وتمثل هذه الأبجدية الشامية لديه القاسم المشترك الذي جعل دمشق وبيروت جنينين يتحركان في رحمٍ واحد، وعينين تريان أشـــياء الجمـــال وتعـــبران عنـــها بأسلوب واحد[3].

ويحيي نزار العديد من المدن العربية الأخرى التي تحتفي بالشـــعر والأدب وتلوح له بالمناديل، ولكن بيروت تعد من المدن النادرة التي تتنفس الشعر وتلبســـه وتتكحل به[4]. فبيروت كانت مدينة مشاعة للشعراء الذين ينتمون إليها، والشـــعراء الذين رحلوا عنها إلى المهاجر، والشعراء الذين كانوا يعتبرونـــها مدينـــة للثقافـــة وواحة للجمال والهدوء والاستقرار والمتعة[5]، فأحبها نـــزار وكرمـــها كجزيـــرة للحرية وواحة للفكر[6]، يطلبها الجميع فارين من صحاريهم المقفرة مـــن الجمـــال والفكر والثقافة والحضارة:

كان لبنان لكم مروحة..
تنشر الألوان، والظل الظليلا
كم هربتم من صحاريكم إليه..

---

(1) السابق، ص٨٥٣.

(2) قصتي مع الشعر، ص١١٧.

(3) نفسه، ص١١٧.

(4) نفسه، ص١١٥.

(5) محمد عبده بدوي: "الشاعر والمدينة في العصر الحديث"،عالم الفكر، مجلد ١٩، عدد ٣، ١٩٨٨، ص١٩٨.

(6) آخر كلمات نزار قباني، ص١٠٥.

تطلبون الماء.. والوجه الجميلا[1].

وبيروت إلى كونها وردة الحب في شعر نزار فهي وردة الشعر في غنائه الثقافي والحضاري أيضاً[2]، ومصنع الشعراء الكبار الذين فتقت نجوميتهم في سماء الأدب والشعر فيقول: "ولكنني من خلال تعاملي الشعري مع عشرات المدن، اكتشفت ان بيروت نسخة لا تتكرر في تاريخ الشعر.. وان الشاعر الذي لا (يتخرج) من بيروت، أولا يتشكل في بيروت أو لا يتعمد في بيروت.. أولا تُنشر اشعاره فيها.. يبقى شاعراً غير مكرس، ولا يصل الى مرتبة النجومية، وانما يبقى في قائمة شعراء(الكومبارس).. وهناك قائمة طويلة جدا بالشعراء الذين أطلقتهم بيروت كالنيازك في سماء الوطن العربي تبدأ ببدر شاكر السياب، ونازك الملائكة، وعبد الوهاب البياتي.. وتنتهي بمحمود درويش كل هؤلاء الشعراء- وأنا منهم- (تصنعوا) في هذه المدينة الخرافية، و (دوزنوا) حناجرهم على شجرها، ومطرها وقرميد بيوتها الأحمر.. كل هؤلاء الشعراء وغيرهم، كانوا قبل بيروت (مادة أولية) .. وصاروا بعد بيروت مادة قابلة للتصدير.. "[3]. فبيروت هي المكان الذي يتعلم فيه الناس القراءة والكتابة، ولم تبخل عليهم بذلك، وفي ذلك إيحاء بجهل من هو خارج بيروت ومن لجأ إليها، فهي تعلمه القراءة؛ إذ إنها منارة للثقافة والفكر وسط الظلام المطبق:

إنه علمكم أن تعشقوا..

لم يكن لبنان في العشق بخيلا..

إنه علمكم أن تقرأوا

هل تقولون له: "شكراً جزيلاً".[4].

أما باريس فقد اقترنت صورتها في الشعر العربي الحديث بالإطار الثقافي، حيث كان الارتباط الروحي والثقافي بينها وبين المثقفين العرب جلياً باعتبارها

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، ص٨٥٢.

(2) نزار قباني شاعر لكل الأجيال، ص٣٦١.

(3) نزار قباني الوجه الآخر، ص١٤٣-١٤٤.

(4) الأعمال الشعرية الكاملة، ص٨٥٢.

مدينة النور والحضارة الفكرية والإشعاع الثقافي[1]، فكيف بنزار الذي عاش فيها وتعشق جمالها وعانق ثقافتها وأعجب بحضارتها، فهي التي أنجبت شاعرها الكبير (فرلين)، وفيها بث أجمل أشعاره حتى طفت وغمرت سطحها، وهي التي صنعت شاعرها (بودلير)، وفيها غنى أجمل أشعاره التي تخترق الخاصرة كالخنجر لفرط ما تؤثر في النفس والروح وتبعث كل أحزان البشرية، فباريس مهد الثقافة ومدينة النور والحضارة وصانعة الشعراء:

وأنت في المطاعم التي تقدم النبيذ والجبن بباريس
وفي أقبية (المترو) التي يفوح منها الحب
و (الغولواز)
في أشعار(فرلين) التي تباع عند الضفة
اليسرى من السين..
وفي أشعار بودلير التي تدخل مثل خنجر
مفضض في الخاصره[2].

وتجلت العديد من الصور التي حملت فيها المدينة وجهها الثقافي من خلال كونها ساحات للفن والجمال، تزخر بالفنانين والمبدعين الذين صاغوا أجمل وأرق ما شهدته الحضارة من الفنون المختلفة. ولعله يتوجه بنظره في هذا المجال إلى المدينة الأجنبية حيث يتماهى الفن مع تفاصيل المدينة ويعطيها جمالها وحضارتها.

فهذه موسكو، يقبع في قلبها مسرح البلشوي الذي يحتضن أروع تحف الفن المسرحي والموسيقي، حيث شاهد نزار هناك باليه (بحيرة البجع) تحفة تشايكوفسكي المذهلة، فيستحضر الحب والعشق، ويبحث عن يد حبيبته، ويصبح الفن والحب شيئاً واحداً في معابد الفن العظيم، ويشف الحب فيها حتى يصبح ضوءاً سائلاً، لقد دخل في حالة انسجام كامل مع هذه التحفة الفنية التي تسببت له

---

(1) انظر: خليل الشيخ: "باريس في الشعر العربي الحديث"، أبحاث اليرموك- سلسلة آداب ولغويات، منشورات جامعة اليرموك، مجلد ١٣، العدد ٢، ١٩٩٥، ص٦٢.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، ص٦٢٠-٦٢١.

بحالة غياب تراءت له خلالها أطياف حبيبته التي لا يستطيع أن يفصلها عن موسيقى تشايكوفسكي، وقد نامت على صدر كل الكمنجات واستحمت بدموع كل الأوتار، وتخرج من أمطار الياسمين الذي أمطرته الدنيا عندما خرجت البجعة البيضاء إلى المسرح واستدارت الراقصات حولها كمروحة أنيقة، فكل شيء يوحي بالطهر والنقاء:

ساعة الكرملين تدق في موسكو.. منتصف الليل
وأنا عائد إلى فندقي من مسرح البلشوي
حيث شاهدت باليه (بحيرة البجع)، تحفة
تشايكوفسكي المذهلة..
خلال فترة العرض بحثتُ عن يدك أكثر
من مرة.. عن يميني بحثتُ عنها.. وعن
يساري بحثت عنها
عندما أكون في حالة الفن، أو في حالة العشق
أبحث عن يدك.. ألتجيء إليها، أكلّمها. (١).

هذا هو وجه موسكو الفني الثقافي الحضاري، فعندما نرى هذه الصورة التي يرسمها نزار لتحفه تشايكوفسكي التي تعرض على مسرح البلشوي نحس وكأننا في وسط يعج بالحركة الفنية الثقافية، مسارح تعرض فيها أروع التحف الفنية العالمية من المقطوعات الموسيقية والباليه والأوبريت، فتشعر أنك أمام صروح كبيرة ومعابد عظيمة للفن- كما قال نزار- تعج بأرقى الفنون العالمية.

وهذه لندن أيضا بتفاصيلها الجميلة تحتضن تشايكوفسكي بكل ما يحمل هذا الاسم من مقطوعات موسيقية ومعزوفات وألحان عالمية، وبكل ما يعنيه من ثقافة فنية فوق ساحات بطرسبرغ وفي ممرات جبال الألب وحي مونبارناس، تحلق أطيافه كالحلم الأخضر الجميل الذي يلقي بظلاله على غابات أوروبا ويصلي في آياصوفيا، إنها معزوفات كونشرتو البيانو الساحرة التي لا تنم إلا عن ثقافة رفيعة،

---

(١) السابق، ص٥٦٦.

ولولا ذلك لما انغرست في ذاكرة نزار، واختلطت بالأماكن والمواقع في المدن وأعطتها جمالها ومعناها:

كل شيء ممكن..

في ذلك الليل الذي يثقبه صوت المطر

إن تشايكوفسكي

يمرّ الآن كالعصفور من ساحات بطرسبرغ،

يأتي من ممرات جبال الألب،

ينساب كحلم أخضر من حي مونبارناس،

تشايكوفسكي..

يمر الآن من ذاكرة الورد

يلم الورق الأصفر من غابات أوروبا

يصليّ في آياصوفيا. (١).

وفي لينغراد عاصمة القياصرة والفن والفنانين -كما يصفها نزار- يجثم هناك الصرح الخرافة الذي لا نظير له في العالم بأكمله، إنه متحف الهيرميتاج فندق كل عباقرة العالم ومجمع الفنانين من كل أنحاء العالم، يمارسون فيه الرسم والنحت وينامون فيه، كل مصوري العالم ونحاتيه يتنفسون في غرفهِ ويتحدثون إلى الزوّار، ويشتمل على أجمل وأروع ما خطته ريش رسامي العالم من لوحات رفيعة المستوى كلوحات رينوار، وماتيس، وفان غوج، وغويا، والغريكو، وروبنس، وغيرهم:

كل مصوري العالم ونحاتيه يتنفسون في

غرف الهيرميتاج ويتحدثون مع الزوّار..

الهيرميتاج هو فندق كل عباقرة العالم..

فيه ينامون.. وفيه يرسمون.. وينحتون..

هنا وطن الفنانين.. فلوحات رينوار،

وما تيس، وفان غوج، وغويا، والغريكو،

---

(١) السابق، ص٤٢٣.

وروبنس، الموجودة هنا أعظم من آثارهم
الموجودة في بلادهم الأصلية. [1].

ونستشف من هذه الصور التي رسمها نزار مدى الرقي الثقافي الحضاري لهذه المدينة، المتمثل في متحفها بصوره وملامحه المختلفة، فهو إلى جانب تعبيره عن ذلك بذاته ومحتوياته، يعكس كذلك الطبيعة العامة للمدينة، فهي بالضرورة تهتم بالفن والجمال، وبالتأكيد تشتمل على عدد من المواقع والمراكز التي تقوم بالدور نفسه الذي يقوم به الهيرميتاج.

وقد أشار نزار إلى عدد من المدن التي ظهر وجهها الثقافي الفني من خلال رقيها واشتهارها بالاحتراف الفنّي في بعض الأشياء التي أصبحت شاهدة على حضارتها في العالم كله حتى إنها أصبحت تعرف بها:

تريدين.. من شنغهاي الحرير..
ومن أصفهان جلود الفراء. [2].

فلا يوجد في العالم كله أشهر من شنغهاي في فن صناعة الحرير، وأصفهان في صناعة الفراء، حتى أصبحا شاهدين على فنهما في العالم بأسره. وكذلك الأمر مع الأثواب المراكشية في أكبر دليل على الفن الرفيع في صناعة الأثواب المزركشة وتزيينها:

دعيني أصب لك الشاي،
أنت خرافية الحسن هذا الصباح،
وصوتك نقش جميل على ثوب مراكشيه[3].

والخط الكوفي أصبح رسول الكوفة إلى كل مكان، شاهداً على فنها الثقافي، ودليلا أكيداً على أصالتها وعراقتها:

أريد أن تنقشيني بالخط الكوفي على جلدك
كما تنقش المرأة العاشقة..

---

(1) السابق، ص٥٦٨.

(2) نفسه، ص٢٤٧.

(3) نفسه، ص٤٣٦.

اسم رجلها على صدرها. [1].

كما وردت عدة ملامح في شعر نزار تعكس الإطار الحضاري الثقافي الفكري للمدينة، والذي تمثل في الأفكار والثقافات المجتمعية التي تمحورت في ذات المدينة الغربية، أخذت تبثها إلى العالم الخارجي كدليل ومؤشر على السيطرة الواضحة لثقافتها وحضارتها على العالم بأكمله.

فباريس ولندن مدن الأزياء والملابس الفاخرة و (الموْضات) العصرية، توجه إليها الناس من مختلف بقاع العالم وأخذوا في تقليدها ومحاكاتها في هذه الجوانب، حتى إن مقياس التحضر لدى كثير من البلدان الأخرى هو التوجه إلى باريس ولندن لشراء الملابس الفاخرة والأزياء المستحدثة من هناك لتغذية الشعور بالانتماء إلى الطبقة المتحضرة، وقد كان لهذه المدن دور فاعل في ترسيخ هذه الأفكار والممارسات وتنميتها حتى أصبحت مركز استقطاب ومحط أنظار:

أمي لا تتعاطى العلاقات العامة، وليس لها
صورة واحدة في أرشيف الصحافة
لا تذهب إلى الكوكتيلات وهي تلف ابتسامتها
بورقةِ سولوفان..
لا تقطع كعكة عيد ميلادها تحت أضواء
الكاميرات..
لا تشتري ملابسها من لندن وباريس، وترسل
تعميما بذلك إلى من يهمه الأمر..
لا توزع صورها كطوابع البريد على محرّرات
الصحف الاجتماعية[2].

ومن الأفكار والممارسات التي تصنعها وتبثها هذه المدن بطاقات المعايدة وقصائد الإهداء الجاهزة والتمنيات التي برسم التصدير، حيث تطبع في باريس ولندن وأمستردام، وهي تنم على مستوى حضاري ثقافي متقدم في نظام التعامل

---

(1) السابق، ص٦٥٦.

(2) نفسه، ص٦٠٩.

والمجاملة، وهي جميعها مكتوبة باللغة الفرنسية والإنجليزية، ومع أنها تعكس هذا المستوى المتقدم إلا أن نزاراً لا يرتاح لها، ربما لأنها تخلو من الصدق والخصوصية فهي عامة للجميع حتى إنها تصدر للخارج:

إنني لا أرتاح للبطاقات الجاهزه..
ولا للقصائد الجاهزه..
ولا للتمنيات التي برسم التصدير
فهي كلها مطبوعة في باريس، أو لندن،
أو أمستردام..
ومكتوبة بالفرنسية، أو الإنكليزية..
لتصلح لكل المناسبات
وأنت لست امرأة المناسباتْ
بل أنت المرأة التي أحبها
أنت هذا الوجع اليوميُّ
الذي لا يقال ببطاقات المعايدهْ..
ولا يقال بالحروف اللاتينيهْ..
ولا يقال بالمراسلهْ
وإنما يقال عندما تدق الساعة منتصف الليلْ..
وتدخلين كالسمكة إلى مياهي الدافئهْ..
وتستحمين هناك..
ويسافر فمي في غابات شعرك الغجريْ..
ويستوطن هناك. [1].

إن هذه البطاقات التي تباع في المكتبات غير قادرة على التعبير عما يجول في خاطره تجاه حبيبته من عواطف صادقة ومشاعر مرهفة، وحتى الرسومات الموجودة على البطاقات من شموع وأجراس وأشجار وكرات ثلج وأطفال وملائكة

([1]) السابق، ص٥٨٦-٥٨٧.

غير قادرة على ذلك أيضاً، فهو يراها غير ذات خصوصية ويستبدلها بعبارة من أربع كلمات هي: (كل عام وأنت حبيبتي):

كل عام وأنت حبيبتي..

هذه هي الكلمات الأربعْ..

التي سألفها بشريط من القصبْ..

وأرسلها إليك ليلة رأس السنهْ..

كل البطاقات التي يبيعونها في المكتباتْ

لا تقول ما أريده..

وكل الرسوم التي عليها..

من شموع.. وأجراس.. وأشجار.. وكراتِ

ثلجْ..

وأطفال.. وملائكهْ..

لا تناسبني. [1].

وهو مع ذلك وعلى الرغم مما توحي به هذه الأبيات من الرقي الحضاري الثقافي، وما تعكسه هذه البطاقات والرسومات والعبارات والأشعار من تطور كبير في هذا المجال، إلا أنه لا يرتاح لهذا النوع من المعاملة ولا يقدر على التأقلم معه عاطفياً، لأنه يحس بأن العاطفة في هذه المدن الأوروبية جامدة ومتحجرة، والمادة هي الغالبة:

أنا وحدي..

دخان سجائري يضجرْ..

وأحزاني عصافير، تفتش بعد عن بيدرْ

عرفتُ نساء أوروبا

عرفتُ عواطف الإسمنت والخشبِ

عرفت حضارة التعبِ[2].

([1]) السابق، ص٥٨٦.

([2]) نفسه، ص٢٥٥.

وفي الوقت ذاته الذي ظهر فيه نزار متأثرا إلى حد بعيد بالثقافة الغربية وبالعادات والتقاليد ونمطية التفكير فيها، وقف أمام مدينته موقف الرافض للعادات والتقاليد فيها[1]، فهو منذ البداية -كما أسلفنا- اصطدم بواقع مجتمعه، ولم ينس ما فعلهُ مجتمع مدينته بأبي خليل القباني، ولم ينس ما لقيه هو من مجتمعه ممثلاً بموروثه وعاداته وتقاليده وثقافته التي لا تسير إلا باتجاه واحد كالقطار على سكة الحديد.

ولم يفعل نزار ذلك من قبيل الكره أو العداء لمدينته وإنما كان الباعث على هذا الموقف حبه لها، فنقد ثقافة مجتمعها وعاداته وتقاليده وموروثه وتفكيره للوصول به إلى الإطار الحضاري الذي تخيله وأراده.

لذا نقد نزار واقع المجتمع في مدينته، ورصد ثقافته الذميمة[2]، فالنساء فيه ليس لهن سوى الفضول والتطفل على الآخرين والثرثرة في تناقل القصص دون مبرر، أما الرجال فيشحذون فؤوسهم بهمجية ليقتلوا الفتاة دون رحمة لأنها أحبت شاعراً، مدينة لا يعيش فيها سوى المرابي والسارق والقاتل والتاجر واللص، مدينة القصدير والصفيح والحجر، مفرغة من العواطف والمشاعر والأحاسيس ولا تعرف الطهارة والمطر، تتغذى كل يوم على الحقد والكراهية والضجر، وتقتل الثقافة والجمال والحرية، ما زالت بواقعها بعيدة عن التقدم فقد وصفها بالمدينة القديمة:

" لقد أحبت شاعراً"..
وتمضغُ النساء في المدينة القديمهْ..
قصتنا العظيمهْ..
ويرفع الرجال في الهواءْ
قبضاتهم.. وتشحذ الفؤوسْ..
... ...
يا ليتني أكون يا صديقتي الحزينهْ..
لصاً على سفينه..

---

(1) المدينة في الشعر العربي المعاصر، ص١٠٤.

(2) انظر: السابق، ص١٠٨.

فربما تقبلني المدينةْ..

مدينة القصدير والصفيح، والحجر

تلك التي سماؤها لا تعرف المطر..

وخبزها اليومي.. حقد وضجر..

تلك التي تطارد الحرف..

وتغتال القمرْ[1].

والناس في مدينته مزدوجون في الإحساس والتفكير، متناقضون مع أنفسهم، تحتيون أرضيون وغير صادقين مع أنفسهم، يسبون الشيء وهم يعشقونه، يمارسون كل شيء في الخفاء والسر، فالحب عندهم تهريب وتزوير، ويسرقون مواعيدهم الغرامية من شقوق الأبواب:

لماذا في مدينتنا؟

نعيش الحب تهريباً.. وتزويراً؟

ونسرق من شقوق الباب موعدنا

ونستعطي الرسائل

والمشاويرا..

. . . . . .

لماذا أهل بلدتنا؟

يمزّقهم تناقضهم

ففي ساعات يقظتهم..

يسبون الضفائر والتنانيرا

وحين الليل يطويهمْ

يضمون التصاويرا[2].

([1]) الأعمال الشعرية الكاملة، ص٢٣٨.

([2]) نفسه، ص٢٩٠-٢٩١.

ويرفض الكبت والقهر والتعصب والتخشب والموت، ويرفض الثقافة التـــي تقتل الحبّ وتحاربه، فمنذ أن وجدت مدينته والحب لا يـــأتي إليـــها والله لا يـــأتي إليها:

أحبيني وقوليها
لأرفضُ أن تحبيني بلا صوت
وأرفض أن أواري الحب
في قبر من الصمت
أحبيني.. بعيداً عن بلاد القهر والكبت..
بعيداً عن مدينتنا التي شبعت من الموت
بعيداً عن تعصبها
بعيداً عن تخشبها
أحبيني.. بعيداً عن مدينتنا..
التي من يوم أن كانت
إليها الحب لا يأتي
إليها الله .. لا يأتي[1].

فالحب في هذه المدينة النحاسية تحكمه سيوف الانكشارية، فتغتال الأزاهـير وتنصب المحاكم للكتابات الصادقة وتتهمها بالإباحية:

فلا تستغربي أبداً
أيا عصفورة الصيف الرماديهْ..
إذا أبصرت أوراقي..
معلقة على بوابة المدن النحاسيهْ
فإن الحب تحكمه سيوف الإنكشاريهْ
ولا تستغربي أبداً..
إذا اغتالوا أزاهيري
فهذا العصر يؤمن بالأزاهير الصناعية..

---

(1) السابق، ص٣١٠

ولا تبكي عليَّ إذا أدانوني

وقالوا عن كتاباتي: إباحيهْ

فكل محاكم العشاق في وطني

محاكم غير شرعيهْ [1].

والطفولة فيها لم تسلم من الاستلاب والإيذاء، فعملت على قتلها بدافع ذاتي أصيل فيها، لا تريد أن تفهم الطفولة أو تحب الأطفال ولا تعترف بالبراءة، وليس لها مشاعر و أحاسيس، لا تعرف الورد أو الشعر، فهي خشنة اليدين قاسية القلب والعواطف، مدينة جليدية مات جميع أطفالها من البرد:

لا أحد يا حبيبتي

يفهم طفولتي

فأنا انتمي إلى مدينة لا تُحبُّ الأطفال

ولا تعترفُ بالبراءة

ولم يسبق لها..

أن اشترت وردة أو ديوان شعر

أنا من مدينة خشنة اليدين

خشنة القلب..

خشنة العواطف

من كثرة ما ابتلعت من المسامير.. وقطع الزجاج..

أنا من مدينة جليدية الأسوار

مات جميع أطفالها..

من البرد[2]

مدينة شنقت طفلاً بريئا أخضر العينين على بوابتها:

ولكنني شاعر..

يكتب بصوت عال

([1]) السابق ، ص٣٧٠-٣٧١.

([2]) نفسه، ص٥٥٣.

ويعشق بصوت عال

وطفل أخضر العينين

مشنوقٌ على بوابة مدينة..

لا تعرف الطفولة...[1]

ونزار مقتنعٌ بالثورة والتغيير من خلال الحب ذاته، فبحبهِ لمعشوقته تثـــور المدن العربية وتتظاهر ضد عصور القهر والثقافات المتخلفة، ضد الثأر والقبليّـــة، التي كان لنزار معها مواقف متفردة وجريئة[2]. حتى هو عندما يحبّها يثـــور ضد ملوك الملح والصحراء:

تتظاهر –حين أحبك– كل المدن العربيهْ

تتظاهر ضد عصور القهر،

وضد عصور الثأر،

وضد الأنظمة القبليهْ..

وأنا أتظاهر –حين أحبك– ضد القبح،

وضد ملوك الملح،

وضد مؤسسة الصحراءْ

ولسوف أظل أحبك حتى يأتي زمن الماءْ..

ولسوف أظل أحبك حتى يأتي زمن الماء...[3]

إنّه يرفض ملوك الملح الذين نقلوا واقعهم وثقافتهم الذميمة –بالنسبة لنزار– إلى مدن أوروبا، فها هم في لندن يستبدلون بواسطة النقل النوق، وتســـربوا إلـــى قصر (بكنغهام) وناموا في سرير الملكة ،وهاهم في (سوهو) و(فيكتوريا) يشـمرون ذيل (دشداشاتهم) ويرقصون الجاز، وأصبحت انجلترا تصحو على ثرثـــرة البـــدو وسمفونية البغال وتمشي على الرصيف بالخف والعقال:

([1]) السابق، ص٥٥٤.

([2]) د. أحمد بسام ساعي: حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، ط١، دار المأمون للتراث، دمشق، ١٩٧٨، ص٤٢٩.

([3]) الأعمال الشعرية الكاملة، ص٤٣٢.

(١)

هل اختفت من لندن ؟

باصاتها الجميلة الحمراء

وصارت النوق التي جئنا بها من يثرب

واسطة الركوب في عاصمة الضباب ؟

(٢)

تسرب البدو إلى قصر بكنغهام

وناموا في سرير الملكة

والإنجليز لملموا تاريخهم..وانصرفوا...

واحترفوا الوقوف -مثلما كنا-

على الأطلال...

(٣)

هاهم بنو تغلب في (سوهو)

وفي (فيكتوريا)

يشمرون ذيل دشداشاتهم

ويرقصون الجاز...

(٤)

هل أصبحت انجلترا؟

تصحو على ثرثرة البدو

وسمفونية البغال؟؟

(٥)

هل أصبحت انجلترا؟

تمشي على الرصيف بالخف وبالعقالْ

وتكتبُ الخط من اليمين للشمال؟؟

سبحان مغير الأحوال!! [١]

---

(١))نزار قباني :قصيدة "أبو جهل يشتري فليت ستريت" جريدة اللواء، الشؤون الثقافية، الأربعاء، ١٩٩٠/٩/٥، ص١٨.

لقد وقف نزار على عدد من المدن العربية ورسم صورة وجهها الثقافي الحضاري، كما طغت صورة المدينة الأجنبية على الوجه الفني الثقافي في أشعاره، ولم يفته أن يتوقف طويلاً عند الثقافات المجتمعية للمدينة العربية، ووقف تجاهها موقف الرفض وحرص على مقاومتها والسعي الحثيث إلى تغييرها والتمرد عليها.

الفصل الثاني

البعد السياسي

كما جُبل نزار منذ طفولته ومراحل شبابه المبكر على تلمس ملامح الجمال والحضارة بنفسية مرهفة وشفافة وحساسة لعبت فيها العوامل المحيطة دوراً أساسياً، جُبل كذلك على روح التمرد التي أفضت به فيما بعد إلى دخول معترك السياسة من أوسع أبوابه؛ فقد أفاق نزار في طفولته على الانتداب الفرنسي وهو يجثم على صدر كل إنسان في مدينته ووطنه، وأفاق على حيّه (الشاغور) وقد انضم إلى سائر الأحياء الدمشقية كمعقل من معاقل المقاومة. حيث كان زعماء هذه الأحياء من تجار ومهنيين وأصحاب حوانيت يموّلون الحركة الوطنية ويقودونها من حوانيتهم ومنازلهم[1].

وليس هذا فحسب بل أفاق كذلك على أبٍ ومنزلٍ كانا من أقطاب هذه التحركات، فأبوه (توفيق القبّاني) كان واحداً من أولئك الرجال، وبيته كان واحداً من تلك البيوت، يقول في سيرته الذاتية: "ويا طالما جلست في باحة الدار الشرقية الفسيحة، أستمع بشغف طفولي غامر، إلى الزعماء السياسيين السوريين يقفون في إيوان منزلنا، ويخطبون في ألوف الناس، مطالبين بمقاومة الإحتلال الفرنسي، ومحرضين الشعب على الثورة من أجل الحرية.

وفي بيتنا في حي (مئذنة الشحم) كانت تعقد الإجتماعات السياسية ضمن أبواب مغلقة، وتوضع خطط الإضطرابات والمظاهرات ووسائل المقاومة. وكنّا من وراء الأبواب نسترق الهمسات ولا نكاد نفهم منها شيئاً.

ولم تكن مخيلتي الصغيرة في تلك الأعوام من الثلاثينات قادرة على وعي الأشياء بوضوح. ولكني حين رأيت عساكر السنغال يدخلون في ساعات الفجر الأولى منزلنا بالبنادق والحراب ويأخذون أبي معهم في سيارة مصفحة إلى معتقل

---

(1) قصتي مع الشعر، ص٢٧.

(تدمر) الصحراوي عرفت أن أبي كان يمتهن عملاً آخر غير صناعة الحلويات.. كان يمتهن صناعة الحرية"[1].

وكما أن لطبيعة عمله في السلك الدبلوماسي دوراً مهماً في تشكيل منظوره الحضاري الجمالي والثقافي، فقد كان له دورٌ بارز أيضاً في صياغة وعيه السياسي ورؤيته السياسية التي تشكلت من خلالها الصورة السياسية للمدينة في شعره[2]؛ فعمله الدبلوماسي الذي التحق به في فترة مبكرة من شبابه سنة ١٩٤٥ جعلهُ في احتكاك مباشر مع الأحداث السياسية التي تتعلق ببلده من جهة وبالوطن العربي والعالم بأسره من جهة أخرى، فيستطيع بذلك التعرف إلى الخريطة السياسية للعالم بأسره، هذا فضلاً عن الوقوف مباشرة على تفاصيل العديد من الدول والتعرف عملياً إلى الواقع السياسي فيها ومقارنته بالواقع السياسي في بلده والوطن العربي بأسره، لذا فإن مجمل هذه العوامل عملت جميعها على تشكيل خميرة الوعي والحس السياسي عنده، وأعطته المعرفة الشمولية للواقع السياسي في العالم.

إلا أن هذه المعرفة لم تترجم إلى نتاجات حقيقية وشعر سياسي إلا في مراحل لاحقة من عمره الشعري، وقد ساهمت خلال ذلك العديد من المحكات والأزمات الحياتية السياسية الخاصة والعامة في تفجير شعره السياسي، الذي واكب الأحداث وسايرها واحداً تلو الآخر.

لقد أفاق منذ طفولته على الاستعمار الفرنسي وما سببه من ويلات ونكبات ودموع وأحزان جعلته يتألم لذلك وينتج بعض القصائد الوطنية والكفاحية التي تعزّز مُناهضة الاستعمار الفرنسي في بلده والبلدان الأخرى من الوطن العربي.

كقصيدته (جميلة بوحيرد) تلك الثائرة المناضلة ضد الاستعمار الفرنسي في الجزائر، فصحيح أنه تألم أيضاً لأجل فلسطين المحتلة وما عانت وعانى معها العرب من شرور الاحتلال الإسرائيلي الغاشم، وبثها عدداً من الرسائل الكفاحية على بعض الجبهات القتالية مثل قصيدته (رسالة جندي في جبهة السويس) إلاّ أن

---

(1) السابق، ص٢٧-٢٨.

(2) انظر: نفسه، ص٩٧-١١٨.

هذه القصائد المتناثرة كانت تأتي عفو الخاطر وتحمل في طابعها العام نبرة وطنية تعتز بالأرض والإنسان وبالعربي الصادق الصامد، صاحب الإرادة التي لا تلين، ولا تنكسر أمام جحافل الغزو والعدوان[1]- إلا أن المحرك الأول والرئيس الذي جعله يتجه إلى الشعر السياسي بكثافة وعلى محاوره المختلفة- كان نكسة حزيران عام ١٩٦٧. التي تلقى خلالها العرب ضربة قاسية، فقد كان إحساسه بالنكسة كبيراً، وقد وصل به اليأس أحياناً إلى درجة الإحباط[2]، لذا حمل شعره بعد النكسة مضامين جديدة، نتجت كانعكاسات للأحداث وتداعيات لمخزون ما مضى من أحداث وأزمات[3].

ولعبت حرب تشرين عام ١٩٧٣ التي استعاد نزار فيها آماله - كما كل العرب المخلصين- دوراً مهماً في شعره السياسي، من حيث تكثيفه وتجديده، على صعيد الأفكار والرؤى التي طرحها سابقاً والأفكار الجديدة التي توالت تباعاً مع الحدث الجديد.

أما لبنان الحبيب على قلب نزار الذي احتضنهُ بعد أن أنهى حياته الدبلوماسية، فقد كان للأحداث التي حلت به أثر بالغ وشديد الوطأة على نفس نزار حيث كان للحرب الأهلية التي داست لبنان بنعالها عام ١٩٧٥ وسلبية العرب حيزاً كبيراً في نفسية نزار وفي أشعاره السياسية، فجاء العدو الصهيوني وعمق المأساة وضاعف الآلام والأحزان باجتياح لبنان، حيث دخل المناطق الجنوبية منهُ عام ١٩٧٨ ثم اجتاحه في المرة الثانية حتى دخل بيروت والمناطق المجاورة عام ١٩٨٢ وعاث فيها فساداً وقمعاً وإرهاباً[4].

وخلال هذه الأحداث التي ألمت بلبنان وما خلفته من آلام وأحزان، فقد نزار زوجته بلقيس وحزن عليها كثيراً، هذا الوجع الذي هدّ كيانه وزلزل أركانه.

---

(1) أحمد زيادة: نزار شاعر الحب والسياسة والمرأة ماله وما عليه، ط١، دار الأمين، القاهرة، ١٩٩٦، ص١٠٠.

(2) نفسه، ص١٠٠.

(3) طراد الكبيسي: "نزار قباني ما تبقى.."، المجلة الثقافية، الجامعة الأردنية، الأعداد ٤٦-٥٠، كانون أول، ١٩٩٨- آذار ١٩٩٩، ص٤٠.

(4) انظر: إبراهيم محمد الوحش: مأساة بيروت في الشعر العربي المعاصر (دراسة تحليلية نقدية)، ط١، طباعة المطبعة الاقتصادية، دبي، ١٩٩٢، ص٥٧٣-٥٧٨.

إن مجمل هذه العوامل والمحركات المباشرة وغير المباشرة، عملت على تشكيل رؤية نزار السياسية التي تمحورت في أشعاره. وقد حملت صورة المدينة خلال ذلك بعداً سياسياً واضحاً بوصفها مركز الأحداث من جهة، ومحط الأنظار لمختلف أطراف اللعبة السياسية من جهة أخرى، وبوصفها أيضاً تحمل الوجه السياسي للبلدان، سواء على مستوى الأنظمة أو الشعوب، وقد حملت صورة المدينة في شعر نزار العديد من الملامح السياسية التي تعكس الرؤية السياسية لنزار وهي على النحو التالي:

أولاً: المدينة المنكوبة (المغتصبة):

وقف نزار على المدينة المنكوبة التي رزحت تحت ثقل آلامها ومعاناتها وأحزانها، وغرقت بدموع نسائها وصيحات أطفالها وأنّات شيوخها واستغاثات شوارعها ومآذنها وكنائسها وحجارتها ودموع أشجارها وآهات إنسانها المسحوق الذي تتسارع به الأحداث لتهدر كرامته وتخطف منهُ هويته وأرضه وأحلامه.

وقد وقف نزار أمام هذه الجراح والآلام التي أثقلت نفسه وكَلَمتْ قلبه مصوراً معاناتها وقساوة النكبات التي حلّت بها.

ولعل أول هذه الجراحات التي آلمت نزاراً وهيّجت صدره ليزفر آهاتهِ وأنّاتهِ النكبات التي حلت بمدن الأرض المحتلة، أرض فلسطين الحبيبة، هذا الجرح النازف والهمّ القديم المتجدد، فبثها نزار حزنه ورسم صورتها الحزينة التي تعكس واقعها المرير وهي ترزح تحت الاحتلال الصهيوني، الذي لا يعرف وسيلة تجاهها غير القمع والإرهاب وسفك الدماء والتعذيب باستخدام أبشع الوسائل . فهذه القدس التي غدت مدينة الأحزان، قرينة الحزن والدموع، فلا يذكر الحزن والدمع إلا ذكرت معه، بل أصبحت دمعة كبيرة بحجم معاناتها تجول في الأجفان، فالعدوان يعبث بكل شيء ولا يتورع عن ارتكاب أبشع الجرائم بحق الإنسان والأديان فيها، فحجارة جدرانها ما زالت مغسولة بالدماء

لتقف شاهدةً على بشاعة الجريمة وقسوة المحتل وهول المعاناة التي يتعرض لـــها الإنسان:

يا قدس يا مدينة الأحزان
يا دمعة كبيرة تجول في الأجفان
مَنْ يوقف العدوان؟
عليك، يا لؤلؤة الأديان
من يغسل الدماء عن حجارة الجدران؟
من ينقذ الإنجيل؟
من ينقذ القرآن؟
من ينقذ المسيح ممن قتلوا المسيح؟
من ينقذ الإنسان؟[1]

ويفقد نزار أعصابه حيال انتهاك حرمات القدس السبيّة:

شعراء الأرض المحتله
ما عاد لأعصابي أعصاب
حرمات القدس قد انتهكتْ
وصلاح الدين من الأسلابْ
ونُسمي أنفسنا كُتّاب؟؟[2]

وفي الخليل السبية تُصادر الأراضي والبيارات، وتذبح النساء والأمهات ويســـحق الإنسان وتصادر الكرامة، لتقام فيها المستوطنات للمهاجرين اليهود الذين يفـــدون من كل مكان:

وأبحرت من شرق أوروبا مع الصباح
سفينة تلعنها الرياح
وجهتها الجنوب
تغصُّ بالجرذان .. والطاعون.. واليهود..

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، ص٧٢١.

(2) نفسه، ص٧٢٠.

كانوا خليطاً من سقاطة الشعوب[1]

وجاءت الإرهابية المجنّدة (راشيل شوارز نبرغ) القادمة من السجون الألمانية في براغ حيث قضت سنوات الحرب في زنزانة منفردة، وكان أبوها مزوّراً للنقود، وكانت تدير منزلاً للفحش هناك:

أكتب باختصار

قصة إرهابية مجنده

يدعونها راشيل

قضت سنين الحرب في زنزانة منفرده

كالجرذ.. في زنزانة منفرده..

شيدها الألمان في براغ

كان أبوها قذراً من أقذر اليهود

يزوّر النقود..

وهي تدير منزلاً للفحش في براغ

يقصده الجنود[2]

جاءت هذه الإرهابية التي تمثل رمزاً للفساد والدمويّة لتحل محل الأم الشهيدة المذبوحة الممدّدة، رمز العفة والطهارة، وتأخذ مكانها في الخليل، وتصادر بياراتها وإرثها دون وجه حق:

قصة إرهابية مجنده

يدعونها راشيل

حلت محل أمي الممدده

في أرض بيارتنا الخضراء في الخليل

أمّي أنا الذبيحة المستشهده[3]

---

(1) السابق، ص١٦٧-١٦٨.

(2) نفسه، ص١٦٧.

(3) نفسه، ص١٦٨.

وتتشابه مشاهد القمع والإذلال البشعة التي يمارسها الغاصبون في مدن الأرض المحتلة، وتزداد بشاعة الصورة لتصل إلى أعلى درجاتها، وتتفجر مشاعر الألم والغضب عندما تصبح المدينة مكاناً تنتهك فيه أعراض النساء في وضح النهار، ثم تعلق من جدائلها وتساق إلى القتل دون رحمة في كل مكان من المدن المحتلة في الجليل واللطرون وبئر السبع والرملة واللدّ والخليل. فسيبقى الليمون في الرملة واللدّ والجليل يُذكّر بألم ذلك الموقف الذي ترتعد له الفرائص وتموج منه في القلب أحزان، وستنطبع في الأذهان صورة (نوّار) التي علقها اليهود من شعرها الطويل في الأصيل على ربى الرملة والجليل ينتهكون عرضها فتغدو هتيكة الإزار، ثم تساقُ إلى حتفها هناك ليبقى جرحها الطليل وثيقة للعار تُخلّدُ في طياتها الصورة الوحشية الدامية للمغتصب الأثيم، وتحمل نداءها الخالد بالثأر ولو لمرة واحدة:

أكتب للصغار
قصة بئر السبع، واللطرون، والجيليل
وأختي القتيل
هناك، في بيارة الليمون، أختي القتيل
هل يذكر الليمون في الرملة..
في اللّد..
في الخليل..
أختي التي علّقها اليهود في الأصيل
من شعرها الطويل..
أختي أنا نوار..
أخي أنا الهتيكة الإزار
على ربى الرملة والجليل..
أختي التي ما زال جرحها الطليل
ما زال بانتظار

نهار ثأر واحد.. نهار ثار.. [1]

والنساء يتكحلن بالأسى والحزن، فلا بسمة ترتسم على الوجـــوه، وتختفـــي معالم البهجة، فلا مغيث ولا مجير للقاصرات والقصر في بيت لحم:

نساء فلسطين تكحلن بالأسى

وفي بيت لحم قاصرات.. وقصر[2].

وليس الإنسان فقط هو من يشعر بالظلم والقهر والاستعباد تحت الاحتـــلال والاغتصاب، بل تشترك عناصر أخرى في ذلك، فليمون يافا يبس في حقوله ولـــم يعد يزهر، وكيف يكون له ذلك وهو في قبضة الظالم:

وليمون يافا يابس في حقوله

وهل شجر في قبضة الظلم يزهر(٣)

ولو كان باستطاعته أن يكتب لأرسل من محتجزه ومكـــان قـــهره وظلمـــه آلاف القبلات، ورسائل طبريا المقهورة تحمل في سطورها الآلام والمعاناة، ولو نطقـــت القدس لبكت و اختنقت في فمها الصلوات من القهر والظلم والجراحات:

لو يكتب في يافا الليمون، لأرسل آلاف القبلات

لو أن بحيرة طبريا تعطينا بعض رسائلها..

لاحترق القارئ والصفحات..

لو أن القدس لها شفة، لاختنقت في فمها

الصلوات[4].

ولم يلبث نزار أن يفيق من هذا الجرح الذي أدمى صدره واستنزف كثـــيرا من دمه، حتى يتلقى طعنة أخرى، تشق جرحها في جسده عميقا وتستنزف ما تبقى من دمه ودموعه، إنه جرحه اللبناني ووجع بيروت الذبيحة، وجعه الـــذي هاجمـــه بشراسة وجرحه الذي نزف بغزارة، فالمتسبب هذه المرة ليست إسرائيل ولا بنـــي صهيون، وإنما بنو جلدته وأبناء العروبة والعمومة، إنها الحرب الأهليـــة الذميمـــة

---

(١) السابق، ص١٦٨-١٦٩.

(٢) نفسه، ص٧٨١.

(٣)نفسه، ص٧٨١.

(٤) نفسه، ص٧٣٩.

التي أحالت لبنان خراباً وحلّت به كلعنةٍ لم تبرح الديار حتى حوّلت كل شيء إلى دمار، آلة موت تفتك بالإنسان دون رحمة، ولا تفرق بين الرجال والنساء ولا الكبار والصغار، وبيروت وحدها من تدفع الثمن:

هل بعدك- يا بيروت- من شعر يُغنى؟
ذبحتنا هذه الحرب التي من غير معنى
أفرغتنا من معانينا تماماً..
بعثرتنا في أقاصي الأرض..
منبوذين..
مسحوقين..
مرضى..
متعبين..
جعلت منا- خلافاً للنبوءات..
يهوداً تائهين..
هذه المرة.. لم يغدر بنا..
جيش إسرائيل..
لكنّا انتحرنا.. (١)

لقد تألم مما حَلَّ بمحظيته بيروت التي احتضنته وعاش فيها مراحل جميلة من عمره، مارس فيها الحرية المطلقة بما تمليه عليه طبيعتهُ النزّاعة إلى الحرية والتمرد على القيود، لقد كان مصابه فيها عظيماً وفجيعته فيها كبيرة، فتفجرت بين يَدَيه كدواة بنفسجية لتشوّه لغته ومعالم وجهه وتنطلق شظاياها لتخترق صوته وأوراقه وتهشم كل شيء فيه، ليصبح غير قادر على ترتيب لغته:

لقد انفجرت بيروت بين اصابعي..
كدواة بنفسجيه..
ودخلت شظاياها في صوتي وفي أوراقي..

---

(١) السابق، ص٤٨٤.

فساعديني على ترميم وجهي..

وترميم لغتي.. [1]

وتتعاظم الأحزان في نفس نزار لتصبح بيروت النجمة المذبوحة الغارقة بدمها، وهمّاً دائماً يقضّ مضجعه وينغّص عيشهُ، ويصل الحزن والتأزم ذروته في نفسه عندما يناجي بيروت ويكرر اسمها ثلاث مرّات متتالية تحاكي حزنه العميق المتراكب، حتى غدا النطق باسمها مقترناً بالدموع وارتعاشة القلب الحزين، فاسمها أصبح باعثاً على الدموع والأحزان:

أحمل بيروت نجمة مضرّجة بدمها .. وأسافر إليكم

بيروتُ.. بيروت.. بيروت ..

هل يمكن أن أتلفظ باسمها، دون أن تكرجَ دمعةٌ

من العين، ويرتعش عصفور في القلب؟[2]

وتشتعل بيروت كتلة ملتهبة من النار ويحترق معها قلب نزار، الذي ينقل لنا مشاهد الحريق والدمار الذي حلّ بها والذعر الذي حطّ في كل مكان:

عندما كانت بيروت تحترق..

وكان رجال الإطفاء يرشون ثوبها الأحمر بالماء

ويحاولون إنقاذ العصافير المحبوسة..

في قرميد بيوتها الورديه..

كنت أركض في الشوارع حافياً..

على الجمر المشتعل، والأعمدة المتساقطة..

ونثارات الزجاج المكسور[3]

وتسقط بيروت كشمعدان بيزنطي مطعّم بالذهب والبلاين، إن سقوطها لم يكن بالأمر الهيّن، ولذا اتخذ سقوطها هذه الصورة المؤثرة التي تعكس حجم المأساة ومدى انفعال نزار بها، فكلٌ كان له حزنه ومعاناته بالإضافة إلى المعاناة

---

(1) السابق، ص٦٥٦-٦٥٧.

(2) نفسه،ص٤٦٦.

(3) نفسه، ص٤٨٩.

الجماعية والهم العام، فهذه الجموع تبكي بكاءً مشتركاً وتحزن حزناً مشتركاً، غير أن نزاراً كان له حزنه وبكاؤه الخاص به:

عندما كانت بيروت..

تتساقط كشمعدان بيزنطيّ..

مُطعّمٍ بالذهب والبلاتين..

وعندما كانت الجموع تعبر عن حزنها..

بشكلٍ واحد..

وتبكي بشكل واحدْ..

كنت أفتش عن حزني الخصوصي[1]

وبيروت سفينة تغرق في البحر لأنها طُعنت في خاصرتها، وأخذ الركاب من ذعرهم يرمون بأنفسهم في البحر بحثاً عن قطعة خشب يتعلقون بها. إن هذه الصورة تعكس حالة الذعر والفوضى التي يعيشها المنكوبون في بيروت، فبيروت منذ البداية كانت سفينة تسافر في البحر وقد تتعرض للخطر والغرق في أية لحظة، فهي منارة للحرية وسط جو يملؤه القمع والتسلط، إلاّ أنها لم تسلم وطعنت في خاصرتها ومقتلها حتى لا تنجو:

عندما كانت بيروت تغرقْ..

كسفينة مطعونةٍ في خاصرتها..

وكان المسافرون

يرمون بأنفسهم في البحر..

ويتعلقون بأول خشبة يصادفونها..

كنت أبحث في دهاليز عقلي الباطن..

عنك.. [2]

إن هذه الحرب شوهت ودمّرت كل شيء وشمل خرابُها حتى النفوس:

بعثرتنا هذه الحرب اللئيمه..

([1]) السابق، ص٤٩٢-٤٩٣.

([2]) نفسه، ص٤٩٤.

بشّعتنا.. شوهتنا..

أحرقت كل الملفات القديمه.. [1]

لقد أورثت الأحداث الأليمة المتتابعة بيروت الدمار والخراب والموت، فطال الإنسان والحيوان والنبات والبناء ولم يُبق على شيء، وقد كانت الطفولة البريئة مِمّن طالها هذا الكابوس المزعج الذي بدّد أحلامها الجميلة وسلب براءتها وشردها، فوقف نزار عند هذه الحالة المؤلمة، عندما كان الوطن يهرب من الوطن والأطفال ينامون فوق ألعابهم في صورة محزنة، عندما كانوا يسافرون هاربين من المأساة مع آبائهم في مطار بيروت الدولي، والآباء يزنون حقائبهم الملأى بالدموع والأحزان، والأطفال في صورتهم الحزينة هذه لا يملكون من أمرهم شيئاً:

عندما كان الوطن يهربُ من الوطن..
وكان الأطفال ينامون فوق ألعابهم
في مطار بيروت الدولي..
بينما آباؤهم يزنون الحقائب الملأى بالدموعْ
ويضطرون إلى دفع أجرة..
عن كل كيلو زائد من الدمع..
وعن كل كيلو زائد من الحزن..
عندما كان الوطن يضع يديه على وجههِ..
ويبكي[2]**.**

لقد تألم نزار لما حل ببيروت المنكوبة وسلّط الضوء على معاناتها وأحزانها، ورسمها في عدة صور تعكس حجم النكبة التي حلّت بها، ولم يقل حزن نزار وألمه على بيروت عن حزنه وألمه على مدن الأرض المحتلة، بل إن الأمر مع بيروت كان أشد منه هناك؛ فبيروت أمُه الغالية التي احتضنت أياماً جميلة في طفولته، اشتبك بها منذ الصغر وجودياً وثقافياً وشعرياً، إذ كان أبوه يجيء به إلى بيروت لقضاء العطلة الصيفية على رمال شاطئ الأوزاعي أو على ضفاف نهر

---

(1) السابق، ص٤٨١.

(2) نفسه، ص٤٩٠.

البردوني في زحلة، فتعلق بها وقرأ –فيما بعد– بانبهار أعمال شعرائها فكان لبنان الإناء الذي احتوى شعره وأعطاه شكله ولونه ورائحته، كما أعطاه لبنان الحرية الكاملة حينما أصبح وطنه منذ ربيع ١٩٦٦ بعد انتهاء رحلته الدبلوماسية[١]، لذا فإن بيروت أثيرة عنده وهي أمه الرؤوم التي احتضنتهُ في مراحل ذهبية من عمره وأعطته الحرية خلالها، لذلك كان إحساسه بالألم شديداً تجاه ما أحدثتهُ الحرب الأهلية فيها.

ثانياً: البكاء على الماضي الزائل (الضائع):

لقد بكى نزار المدن المنكوبة والمغتصبة ورسمها في عدّة صور تُفضي بها في النهاية إلى إطارها الحزين الباكي، إطارها المؤلم الذي ينقل لنا مشاهد الدمار والخراب التي شوهت وجهها الجميل، ومظاهر العدوان الأثيم الذي هدر ثقافتها وفكرها وعبث بكل مكنون ومقدّس لديها ومسح الذكريات الجميلة فيها، وهو إذ يقف على صورة المدن المنكوبة بعدما دمرت وفقدت كل شيء فإنما يستحضر الصورة الماضية الجميلة، صورتها قبل أن يعبث بها العدوان وقبل أن تخرب الحروب والنكبات صورتها المشرقة التي استذكرها نزار ليقابلها بصورتها الحاضرة الأليمة فيجسد حجم المأساة وقبح النتيجة. وقد جاءت لديه صورة الماضي الضائع للمدينة على النحو التالي:

- زوال معالم الجمال والثقافة والاستقرار.

- زوال الذكريات المرتبطة بالمكان المديني.

أولاً: زوال معالم الجمال والثقافة والاستقرار:

رثى نزار المعالم الجمالية المهدورة للمدينة التي أتت عليها النكبات والحروب ودمرتها وأحالتها إلى خراب شوّه وجهها الجميل، فيتذكر نزار الصورة الماضية الجميلة ليعزي نفسه بها وليصور حجم النكبة التي ألمت بالمدينة، فها هو بعد أن تحدث عن النكبة التي حلّت بمدينة يافا ومعاناتها وحزن الليمون فيها يستحضر صورتها الجميلة القديمة، فيكتب عن مرفئها القديم وأحجاره الغالية

---

(١) قصتي مع الشعر، ص١١٤-١١٦.

وبرتقالها الذي ينير ويتلألأ كخيمة من النجوم، إنها أرض والده وإخوته، حيث كان لهم بيت وحديقة يعيشون فيها بنعيم وسلام، وكان والده مزارعاً تنبعث منـــه روح الجمال والبساطة التي تريح النفس، يحبُّ الشمس والتراب ويحـــب الله والزيتـــون والكروم ويحب زوجتهُ وبيته والأشجار المثقلة بالبرتقال كـــالنجوم، ولكـــن هـــذه الصورة الجميلة التي تعكس جمال الطبيعة في يافا؛ بياراتها وكرومـــها وبرتقالـــها وبيوتها وحدائقها وترابها وشمسها وزيتونها ونفسية الإنسان المزارع فيها، لم تـــدمْ حيث جاءت الذئاب الجائعة فأتلفت الثمار وكسرت الأغصان وأشعلت النيران فـــي أشجار البرتقال وعاثت فساداً في كل شيء، وكانت الوحشية والعبثية هي الدافـــع المحرّك لخرابها وفسادها:

أكتب عن يافا، وعن مرفئها القديم
عن بقعة غالية الحجارْ
يضيء برتقالها.. كخيمة النجوم
تضم قبر والدي.. وإخوتي الصغار
هل تعرفون والدي
وإخوتي الصغار؟
إذ كان في يافا لنا..
حديقةٌ.. ودار
يلفُّها النعيم..
وكان والدي الرحيم
مزارعاً شيخاً، يحبُّ الشمس والتراب
والله، والزيتون، والكروم
كان يحبُّ زوجه
وبيته
والشجر المثقل بالنجوم
وجاء أغرابٌ مع الغياب
من شرق أوروبا.. ومن غياهب السجون

جاؤوا كفوج جائع من الذئاب..

فأتلفوا الثمار

وكسّروا الغصون

وأشعلوا النيران في بيادر النجوم[1]

ويستحضر نزار جمال بيروت الذي شوهته الحرب الأهلية ويبكي عليه. فهو يستذكر صورة بحرها ورملها وصدفها وقرميدها الأحمر الجميل وأمطارها المجنونة، إنها فراشة بحرية الجناحين وخرافية الألوان آية من الجمال، إنها بجعته البيضاء الجميلة ذات الريش الفضي الساحر. فماذا بقي من هذا كلّه؟ لم يبق منه سوى الرماد، ولم يبق من البجعة سوى ريشها المتناثر ودموعها التي امتزجت بمياه البحر الأبيض المتوسط، ونزار لا يملك سوى إطلاق آهات حزنه العميق على موتها:

ماذا بقي من بيروت؟

ماذا بقي من بحرها، ورملها، وصدفها،

وقرميدها الأحمر، وأمطارها المجنونة؟

ماذا بقي من هذه الفراشة البحرية الجناحين،

الخرافية الألوان؟

... ...

ماذا بقي من بجعتي البيضاء سوى ريشها

الفضي المتناثر،

وسوى دموعها الممتزجة بمياه البحر الأبيض

المتوسط؟

آه ما أصعب موت البجع!! [2]

ويبكي على بيروت الذبيحة، على الملكة التي تختال بقبعتها الزرقاء، وعلى السمكة التي تغوص في بحر الحرية، على ياسمينته الجميلة التي تستقبل كل يوم

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، ص١٦٩-١٧٠.

(2) نفسه، ص٤٦٦-٤٦٧.

ضوء الفجر فيزهو جمالها، وعلى عصفوره الربيعي الجميل، ويبكيها أنثى سلحرة الجمال، وردّية الجسم يحيط البحر بمعصمها سواراً:

أين بيروت التي تختال بالقبعة الزرقاء مثل الملكه؟

أين بيروت التي كانت على أوراقنا..

ترقص مثل السَّمكه..

ذبحوها

ذبحوها

وهي تستقبل ضوء الفجر مثل الياسمينهْ..

من هو الرابح من قتل مدينهْ؟

ضيّعوا بيروت، يا سيدتي

ضيَّعوا أنفسهم إذ ضيّعوها..

سقطت كالخاتم السحري في الماء.. ولم يلتقطوها

طاردوها مثل عصفور ربيعي إلى أن قتلوها..

هذه الوردّية الجسم التي تلبس في معصمها

البحر سوَاراً[1]

ويتساءل عن الذي عبث بست الدنيا بيروت، بأنثاه الجميلة التي تتقلد أساورها المشغولة بالياقوت وتلبس خاتمها السحري وترخي جدائلها الذهبية، ذات الوجه الجميل والعينين الخضراوين والشفتين الرائعتين، من الذي باع أساورها وصادر خاتمها وقص شعرها؟ من الذي ذبح الفرح النائم في عينيها وشطَب وجهها بالسكين؟ من البشع الذي ألقى ماء النار على شفتيها؟ من الحاقد الذي سمم ماء بحرها ورش حقده على شطآنها الوردية؟:

يا ست الدنيا يا بيروتْ

من باع أساورك المشغولة بالياقوتْ؟

من صادر خاتمك السحري،

وقصَّ ضفائرك الذهبيه؟

([1]) السابق، ص٤٨١.

من ذبح الفرح النائم في عينيك الخضراوين؟

من شطّب وجهك بالسكين؛

وألقى ماء النار عل شفتيك الرائعتين

من سمّم ماء البحر، ورش الحقد على

الشطآن الورديه؟[1]

ويبكي فيها تحولها عن الصورة الماضية الجميلة إلى الصورة الحاضرة الذميمة، فقد كانت وردة جورية جميلة ومروحة الصيف اللطيفة، فتحولت إلى وحش مفترس تنمو له الأنياب، وكانت عيناً حساسة وجميلة فأصبحت تقاتل الأهداب، وكانت حوريّة رقيقة وشفّافة وبحرية وعصفوراً دوريّاً جميلاً فتحولت إلى قطة وحشيّة تأكلها القسوة والأحقاد، إنه عاجز عن الكلام وتغرق في فمه الكلمات حيال ما حدث للؤلؤته وسنبلته وأقلامه وأحلامه بيروت، لقد تجمع حزن البشرية وسكن في عينيها بعد أن كانت مثالا للزهاء والجمال والبهجة التي نبعت من عيونها المتلألئة:

ماذا نتكلم يا بيروتُ

وفي عينيك خلاصة حزن البشريهْ

وعلى نهديك المحترقين رماد الحرب الأهليه

ماذا نتكلم يا مروحة الصيف، ويا وردته الجوريهْ

من كان يفكر أن نتلاقى –يا بيروت– وأنتِ

خراب؟

من كان يفكر أن تنمو للوردة آلاف الأنياب؟

من كان يفكر أن العين تقاتل في يوم ضدَّ

الأهداب؟

ماذا نتكلم يا لؤلؤتي؟

يا سنبلتي..

يا أقلامي..

([1]) السابق، ص٤٧٢.

يا أحلامي..

يا أوراقي الشعريّه..

من أين أتتك القسوة يا بيروت،

وكنت برقة حوريّه

لا أفهم كيف انقلب العصفور الدوريُّ..

لقطة ليل وحشيهْ.. [1]

لقد سرقوا منه بيروت.. الأنثى التي اختارها من بين ملايين النساء، لقد كان رحيلها برتقاليا على ورد وبرقوق وماء، لقد سرقوا منه بيروت الحرية والطموح، بيروت التي تفجر في نفسه طاقات هائلة من الإبداع، فضاعت معها سماؤها الزرقاء الفسيحة التي أعطته الحرية والانطلاق الفكري وغذّتهُ بمساحات واسعة من الدهشة التي تغذي إبداعه وفكره وثقافته، إنها بيروت الحريّة والثقافة والفكر، وبرحيلها وفقدانها جفّت أحاسيسه وعواطفه وتحوّلت مكاتيبه إلى رماد:

آه يا بيروت.. يا أنثاي من بين ملايين النساءْ

يا رحيلاً برتقالياً على ورد.. وبرقوق.. وماء

يا طموحي- عندما أكتب أشعاري-

لتقريب السماء

أي أخبار تريدين عن الحب.. وعني..

ومكاتيبي رماد..

وأحاسيسي رماد

سرقوا مني مساحات من الزرقة ليست تستعاد

ومساحات من الدهشة ليست تستعاد.. [2]

ويبكي نزار الشعر الذي غدا بعد بيروت من غير معنى، وأصبح في حالة يرثى لها، فهي روحه وجوهره، مدينة الثقافة والحضارة التي تعطي الأدب معناه:

كيف حال البحر؟

([1]) السابق، ص٤٧٣.

([2]) نفسه، ص٤٨٢.

هل هم قتلوه برصاص القنص مثل الآخرين؟

كيف حال الحب؟

هل أصبح أيضا لاجئاً

بين ألوف اللاجئينْ..

كيف حال الشعر؟

هل بعدك –يا بيروت– من شعر يُغنّى؟

ذبحتنا هذه الحرب التي من غير معنى

أفرغتنا من معانينا تماماً.. (١)

لقد دمّرت هذه الحرب صورة الماضي المشرق، وداست على وجه بيروت الثقافي والفنّي المشرق، فلم ترحم صبوات الأخطل الصغير ولا نمنمات أمين نخلة، وصلوات فيروز، فلم يبق منها شيء:

ماذا بقي من صبوات الأخطل الصغير،

ونمنمات أمين نخله، وصلوات فيروز؟(٢)

لقد أجهزت الحرب في بيروت على كل شيء، على وجهها الجمالي والثقافي، على طبيعتها ومادتها وإنسانها وطيورها وكل معالم الحركة فيها، ولم يبق سوى أصوات طلقات الرّصاص والمدافع ومشاهد الحريق هنا وهناك تلتهم المنازل والشوارع والمباني، وتقضي على مظاهر الحياة فيها.

ثانياً: زوال الذكريات الجميلة المرتبطة بالمكان المديني:

لم يكتف نزار باستحضار الصورة الماضية التي تجسد جمال المدينة المنكوبة وثقافتها، بل قام باسترجاع صور الذكريات الجميلة فيها، الذكريات التي تكتسب جمالها من جماليات المكان الذي دارت فيه، وارتبطت بتفاصيله ليكون إطاراً لها تستمد جمالها منه، فيرسم هذه الصورة ليبين حالة الضياع والزّوال التي سببتها الحرب لكل ما هو جميل وأثير في المدينة، وليؤكد على حجم المأساة

---

(١) السابق، ص٤٨٤.

(٢) نفسه، ص٤٦٧.

والآلام والمعاناة التي ألحقتها هذه الحرب، ليس ببيروت ولبنان فحسب، بل بالأمة العربية جميعها، وإن كانت متخاذلة عن أداء واجبها تجاه هذه الحرب الذميمة التي يدفع ثمنها أبناؤها.

فهو ما زال في شوق شديد إلى ذكرياته في بيروت كشوق العصافير إلى أعشاشها، يتلهف إلى أحبابه هناك، وإلى البيوت والحقول والأراجيح والأطفال والألعاب والأقلام وكراسات الرسم، ويشعر بالحنين إلى (منقوشة الزعتر) وليلها، وإلى بائعي عقود الياسمين فيها، ولكن هيهات، فقد أتت الحرب على كل ذلك، فأحبابه قتلوا من غير معنى، والأماكن أحرقت من غير معنى، حتى بيروت قد لا تعرف ناسها وأهلها، فكل شيء غيرته الحرب:

آه يا سيدتي بيروتُ..
لو جاء السلامْ..
ورجعنا، كالعصافير التي ماتت من الغربة والبرد
لكي نبحث عن أعشاشنا بين الحطام..
ولكي نبحث عن خمسين ألفاً..
قتلوا من غير معنى
ولكي نبحث عن أهل وأحباب لنا
ذهبوا من غير معنى..
وبيوت.. وحقول.. وأراجيح.. وأطفال..
وألعاب .. وأقلام.. وكراسات رسم..
أحرقت من غير معنى[1]

لقد سرقت الحرب ذكرياته الجميلة مع حبيبته في بيروت، وسرق الجناةُ (منقوشة الزعتر) و(الكورنيش) والرمل والأصداف التي طالما لعبا بها معاً على شاطئ البحر، وحتى ذكرياته في المقاهي والشوارع لم تسلم منهم، لقد أجهزوا على كل ذكرياته وآماله وطموحاته التي بنيت عليها، فسرقوا طواحينه وفرسانه

---

(1) السابق، ص٤٨٦.

وألوانه وأشياءه الصغيرة ويواقيته التي جاء بها من آخر الدنيا لفستان أميرته، لقد جردته الحرب من كل شيء، من كل هذه الصور الجميلة:

يا بعيده:

أيّ أخبار تريدين عن الشعر وعني؟

أخذوا بيروت مني..

أخذوا بيروت، يا سيدتي، منك ومني

سرقوا (منقوشة الزعتر) من بين يدينا

سرقوا (الكورنيش).. والأصداف..

والرمل الذي كان يغطي جسدينا..

سرقوا منا زمان الشعر، يا لؤلؤتي،

والكتابات التي تسقط مثل الكرز الأحمر

من بين الأصابعْ..

سرقوا رائحة البنّ..

وأحلام المقاهي.. وقناديل الشوارع

ذلك الصوت الذي يصدر عني ليس صوتي

انني أكتب من داخل موتي.. (١)

إنها العاصمة الرائعة التي كانت ذات يوم صندوقهما السحري الذي خبّأ فيه كل أشيائهما الخصوصية التي لم يَطلّع عليها غيرهما من رسومات لها وقصائد بخط الرصاص كتبها لها، وكتب ولوحات وأسطوانات، وصحون سيراميك وعلاقات مفاتيح مكتوب عليها بكل لغات العالم "أحبك".

هذه صورة بيروت الجميلة، بيروت الذكريات المفعمة بالحيوية والجمال، لقد كان يبحث عنها عندما كانت بيروت تحترق، فقد أضاع الحريق هذه الذكريات أضاع ثروته الكبرى، أضاع تراثه المشترك مع حبيبته في بيروت، أضاع الصورة الجميلة لبيروت الذكريات، الصورة الماضية، وخلف مكانها صورة

---

(١) السابق، ص٤٧٨-٤٧٩.

بيروت الرماد والخراب والحريق، صورة بيروت الحـــاضر، وبـــيروت المأســـاة والنكبة:

عندما كانت بيروت تحترقْ
وكان كل واحد
يفكر في إنقاذ ما تبقى له من ثروةٍ شخصيه
تذكرت -فجأة-
أنك لا تزالين حبيبتي...
وأنك ثروتي الكبرى التي لم أصرح عنها..
وأنني مضطرٌ...
-ولو كلفني ذلك حياتي-
لإنقاذ تراثنا المشتركْ
وممتلكاتنا العاطفيهْ
في هذه العاصمة الرائعهْ
التي كانت ذات يومْ
الصندوق السحري الذي خبَّئنا فيه...
كل مدّخراتنا الصغيرهْ...([1])

ثالثاً: النضال والبطولة:

نظر نزار بكثير من الإعجاب والإجلال والتقديـــس إلـــى بـــذور الكفـــاح والنضال والبطولات التي ارتسمت هنا وهناك عبر المحكات المتتالية التي مـــرّت بها هذه الأمة، وقد تكلل بعضها بالنجاح والانتصارات وتعرض بعضها الآخر إلـــى ضربات قاسية، ولكنه اعتبرها ككبوة الحصان فيشدّ على يدهـــا لتتـــابع مســـيرتها وبطولاتها لتصل في نهاية المطاف إلى آمالها المنشودة وأهدافها المطلوبة.

وتذبذبت هذه النبرة لديه تبعاً لتذبذب الأحداث والمواقف العامة التي رسمت شكل المراحل المتتالية التي مرّ بها هذا الوطن الكبير، فقد كانت هذه النبرة مرتفعة

([1]) السابق، ص٤٩١.

في شعره في مراحل ما قبل هزيمة حزيران عام ١٩٦٧ لتنخفض بعض الشيء بعد الهزيمة وتحل محلها نبرة الحزن والبكاء والألم على النكبة والمدن المغتصبة والتحسر على ماضيها المشرق وذكرياتها الجميلة، والسخط على الأمة المتخاذلة عن واجباتها، والمنخورة من داخلها لا ترى في جوفها سوى المفاسد والأعفان، ثم تعود نبرة النضال والبطولة شيئاً فشيئاً إلى شعره حتى تجلت بأبهى صورها بعد حرب تشرين عام ١٩٧٣ وما بعدها، حيث تعود له ثقته بنفسه وبالأمة، فيحيّي الكفاح والنضال والبطولات والانتصارات، وتعلو نغمة التهديد للعدو الجاثم على صدر الأمة ويتوعده بالويل والثبور.

وصورة المدينة خلال ذلك إما مدينة مناضلة مقاتلة ضد الظلم والاحتلال والطاغوت فمنتصرةٌ أو شهيدة، وإما مدينة تنجب الثوار والمناضلين وتصنع الأبطال الذين يصوغون مجدها وكبرياءها ويحققون حريتها، أو مدينة يقصدها المناضلون والثوار فيسطرون على أرضها أروع صور البطولة والكفاح.

فهذه بور سعيد والسويس المناضلتان ضد العدو الصهيوني الغاشم تسجلان أروع ملاحم البطولة والصمود في وجه شذاذ الآفاق الذين حشدوا قواتهم في البحر عند مدخل القناة، فتصدت لهم ووقفت في وجه العدوان الثلاثي الغادر في مراحله المتتالية، واشترك الجيش المصري المظفر وأبناء الشعب المصري من المدن الكبرى والصعيد في تسجيل معزوفة البطولة الفذة، التي سُحق فيها الغادر الدخيل فتسابق كل منهم في تسجيل حرف في قصة الشرف والكرامة، فعزف نزار على لسانهم سمفونية النصر الخالد بأصوات جميع أبناء الشعب المصري[١]:

يا ولدي:
هذي الحروف الثائره..
تأتي إليك من السويس
تأتي إليك من السويس الصابرهْ
إني أراها يا أبي، من خندقي، سفن
اللصوص

---

(١) نزار قباني شاعر الحب والسياسة والمرأة ماله وما عليه، ص١٠٠-١٠١.

محشودة عند المضيق
هل عاد قطاع الطريق؟
يتسلقون جدارنا
ويهددون بقاءنا
فبلاد آبائي حريق..
. . . .
هذي الرسالة يا أبي
من بور سعيد
أمر جديد
لكتيبتي الأولى، ببدء المعركه
هبط المظليون خلف خطوطنا
أمر جديد
هبطوا كأرتال الجراد،
كسرب غربان مُبيد
النصف بعد الواحده
. . . .
في الريف، في المدن الكبيرة،
في الصعيدْ
إلا وشارك، يا أبي
في حرق أسراب الجراد
في سحقه،
في ذبحه حتى الوريد
هذي الرسالة، يا أبي، من بور سعيد
من حيث تمتزج البطولة بالجراح وبالحديد[1]

([1]) الأعمال الشعرية الكاملة، ص٦٩١-٦٩٣.

وهذه القدس وغزة والجليل وبيسان، مدن النضال والكفاح حملـــها حصـــان (فتح) الجميل في غرته لتتوج كفاحه وبطولته:

يا (فتح) يا حصاننا الجميلا

يحمل في غرته بيسان والجليلا

وغزة، والقدس، والطيور، والحقولا

ويحمل البحار في نظرته،

ويحمل السهولا[1]

والمسجد الأقصى مناضلٌ مكافح شهيد جديد انضم إلى قافلة الشهداء، ومـــا استشهاده إلا حافز للمضي قدماً في النضال والتحرير، وهو ثأر جديد يضاف إلى الحساب العتيق:

المسجد الأقصى، شهيد جديد

نضيفه إلى الحساب العتيق

وليست النار، وليس الحريق

سوى قناديل تضيء الطريق[2]

وتغمر الفرحة قلب نزار نشوةً بانتصار تشرين، ذلك الظفر الذي أعـــاد لـــه الثقة بنفسه، فيخاطب دمشق البطولة والنضال التي تحولت بعد الفرحة إلى عروس يقدم لها دموعه سواراً في يوم عرسها، ويسألها أن تضع طرحة العروس وتتمنـــى ما تشاء في يوم عرسها فمهرها ثمين:

يا دمشق إلبسي دموعي سواراً

وتمني، فكل صعب يهون

وضعي طرحة العروس.. لأجلي

إن مهر المناضلات ثمين[3]

---

(1) السابق، ص٧١٦.

(2) نفسه، ص٧٢٣.

(3) نفسه، ص٧٩٨.

وفي اللحظة التي تتأجج فيها النشوة ويطفو حقد نزار على الذل والقـــهر والقيـــود يطلب إلى دمشق أن تتمرد وتمزق خارطة الذل ويغدو كل شيء بأمرها:

مزقي يا دمشق خارطة الذل

وقولي للدهر: كن.. فيكون[1]

وبذلك تنجلي الأمور وتتضح الحقيقة بأن لا منطق سوى القوة ولا لغة سوى لغة السيف، وهذا ما أثبتتهُ دمشق بالفعل لا بالقول وسياسات الكلام المخدِّرة:

صدق السيف وعده يا بلادي

فالسياسات كلها أفيون

صدق السيف حاكماً وحكيماً

وحْدَهُ السيف، يا دمشق، اليقين[2]

وهذا غير مستغربٍ على دمشق فهي دوماً أم الكفـــاح والنضـــال ومنطلـــق التحرير، والخيل تبدأ مسيرها من دمشق، ومنها ستشد الركاب للفتح الكبير:

والخيل تبدأ من دمشق مسارها

وتُشدُّ للفتح الكبير ركابُ[3]

أما صورة المدينة التي تنجب الثوار فقد جاءت مصنعاً للمناضلين الثـــائرين الذين تبثهم على ثراها وثرى شقيقاتها من المدائن السبية، يحملون رســـالة العـــزة والكرامة ويثأرون للأرض والحقوق والإنسان.

فهذه دروب رام الله وجبل الزيتون تنجب الثوار الذيـــن يحملـــون رســـالة الكفاح والخلاص، يأتون بعد أن تلهف الناس إلى قدومهم فجاؤوا كالمن والســـلوى من السماء، ولدوا في المعاناة، من دُمى الأطفال وأســـاور النســـاء مـــن الحـــزن والصخور كأشجار كبرياء وباقة أنبياء يسكنون في كل مكـــان؛ فـــي الليـــل فـــي الأحجار في الأشياء لاهجين بطلب الثأر:

مهما همُ تأخروا.. فإنهم يأتون

---

(1) السابق، ص٧٩٨.

(2) نفسه، ص٧٩٩.

(3) نفسه، ص٨٥٥.

من درب رام الله، أو من جبل الزيتون
يأتون مثل المن والسلوى.. من السماء
ومن دمى الأطفال.. من أساور النساء
ويسكنون الليل. .والأحجار.. والأشياء
من حزننا الجميل ينبتون
أشجار كبرياء
ومن شقوق الصخر يولدون
باقة أنبياء[1]

وهذه القدس والخليل وبيسان والأغوار وبيت لحم منبع الثوار يحييها نـــزار ويحيي ثوارها البواسل، ويناشدهم البقاء على طريق النضال ودروب الكفاح:

يا أيها الثوار
في القدس، في الخليل، في بيسان، في الأغوار
في بيت لحم
حيث كنتم أيها الأحرار
تقدموا..
تقدموا..
فقصة السلام مسرحيه
والعدل مسرحيه
إلى فلسطين طريق واحد
يمر من فوهة بندقيهْ.. [2]

ومن مدن الأرض المحتلة مصنع الثوار والمناضلين يحلق نزار بخياله إلـــى كل المدن العربية التي تنجب الكفاح والمكافحين الذين يشدون بنشـــيد التضحيـــة، ويغنون مجد البطولة، فينتقل إلى الجزائر إلى جبال الأطلس ووهران التي أنجبـــت الأنثى المناضلة الثائرة، حيث تجسدت بطولة الجزائر في شخصها فخلـــدت علـــى

---

(1) السابق، ص٧١٥.

(2) نفسه، ص٧٦٦-٧٦٧.

جبين الدهر، بعد أن تحدت الجبروت والقهر ونالت من المحتل الفرنسي، ولم تأبه للتعذيب والسجن والتنكيل قانعة بإيمانها العميق بالله وبدينها وبقرآنها الذي ضمته بيدها، تسترجع آيات مؤثرة مع ضوء الفجر في زنزانتها من سورة (مريم) و(الفتح)، مريم الصبور والفتح القريب[1]:

الاسم جميلة بوحيرد
رقم الزنزانة: تسعونا
في السجن الحربي بوهران
والعمر اثنان وعشرونا
عينان كقنديلي معبد
والشعر العربي الأسود
كالصيف..
كشلال الأحزان
إبريق للماء وسجّان
ويدٌ تنضم على القرآن
وامرأة في ضوء الصبحِ
تسترجع في مثل البوح
آيات محزنة الإرنان
من سورة (مريم) و (الفتح) [2]

لقد قضوا على جسدها لكن روحها الثائرة الأبية سرت كتيار أضاء سماء العرب، بل الدنيا بأسرها وأصبحت (جميلة) رمزاً للبطولة والتضحية والفداء، ويفخر بها نزار لأنها عربية من موطنه الكبير، أذلت جبروت المعتدى، لذلك خلدها التاريخ وخلد معها بلادها ووطنها الذي صمد في وجه المعتدي، فظلت تعيش كالوردة الندية والزهرة المتفتحة في بستان العظماء، فإذا كانت فرنسا تتفاخر بوطنية (جان دارك) فإنها تتضاءل أمام عظمة (جميلة) [3]:

---

(1) نزار قباني شاعر الحب والسياسة والمرأة ماله وما عليه، ص١٠٥.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، ص٢١٣-٢١٤.

(3) نزار قباني شاعر الحب والسياسة والمرأة ماله وما عليه، ص١٠٥.

الاسم: جميلة بوحيرد

تاريخ.. ترويه بلادي

يحفظه بعدي أولادي

تاريخ امرأة من وطني

جلدت مقصلة الجلاد

امرأة دوخت الشمسا

جرحت أبعاد الأبعاد

ثائرة من جبل الأطلس

يذكرها الليلك والنرجس

يذكرها زهر الكُباد

ما أصغر (جان دارك) فرنسا

في جانب (جان دارك) بلادي[1]

أما صورة المدينة التي يقصدها المناضلون من أجل النيل من العدو فيها، فقد جاءت كإطار للعدو يستهدفها المناضلون من كل مكان مهددين العدو البغيض بالنيل منه وتحقيق الانتصارات عليه على أرضها.

فنزار يطلق تهديده ووعيده للعدو الصهيوني على ألسنة الثوار المناضلين، بأن لا مناص لهم من أيدي الثوار فحيثما ذهبوا سيكون الثوار بانتظارهم، في كل المدائن؛ في روما وزوريخ سيفتكون بهم هناك دون موعد، وسيخرجون لهم من كل الأماكن والأشياء من المطارات وبطاقات السفر من خلف التماثيل وأحواض الزهور من غضب الرعد وزخات المطر:

انتظرونا دائماً..

في كل ما لا ينتظرْ

فنحن في كل المطارات

وفي كل بطاقات السفر

نطلع في روما.. وفي زوريخ..

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، ص٢١٥-٢١٦.

من تحت الحجر

نطلع من خلف التماثيل

وأحواض الزهر

رجالنا يأتون دون موعد

في غضب الرعد وزخات المطر[1]

ويتوعدهم بوعد الله بالنصر والفتح القريب، فعند المغيب يكون الملتقى في (تل أبيب)، حيث يتحقق الوعد وتشفى الصدور:

وموعدنا حين يجيء المغيب

موعدنا القادم في تل أبيب

"نصر من الله، وفتح قريب"[2]

رابعاً: الحب الانتماء:

أحب نزار مدنه الأثيرة عنده التي احتضنته في مراحل دقيقة من عمره وأعطته ما لم تعطه غيرها. فسكنت ضلوعه فتمسك بها وبثها عشقه فسيطرت على ذاته حيثما ذهب. فهذه دمشق تسكن أمتعته عندما ارتحل عنها فسافرت معه إلى كل مكان، وحلت تفاصيلها في ملابسه، وعندما رحل وأبحر سكنه همّ فراقها وطارده حبها:

هذي البساتين كانت بين أمتعتي

لما ارتحلت عن الفيحاء، مغترباً

فلا قميص من القمصان ألبسه

إلا وجدت على خيطانه عنبا

كم مبحر، وهموم البر تسكنه

وهاربٍ من قضاء الحب، ما هربا[3]

---

(1) السابق، ص٧٢٥.

(2) نفسه، ص٧٢٧.

(3) نفسه، ص٧٩١.

وهو برفضه للتهم التي توجه إليه وتشكك في انتمائه يؤكد صـــدق انتمائـــه وحبه وولائه لمسقط رأسه مكان سكناه دمشق، في الوقت الذي لا يعرفـــها كثـــير منهم، لقد رواه ماؤها وكواه عشقها، ولن يجدوا في الأسواق وردة مثلها ولا لؤلـؤة مثلها، ولا مدينة حزينة العينين مما عانته من ممارسات أهلها:

لستُ شيوعياً

-كما قيل لكم- يا سادتي الكرام

ولا يمينياً

-كما قيل لكم- يا سادتي الكرام

مسقط رأسي في دمشق الشام

هل واحد من بينكم

يعرف أين الشام؟

هل واحد من بينكم

أدمن سكنى الشام؟

رواه ماء الشام

كواه عشق الشام

تأكدوا يا سادتي

لن تجدوا في كل أسواق الورود، وردة

كالشام

وفي دكاكين الحُلى جميعها

لؤلؤة كالشام

لن تجدوا

مدينة حزينة العينين مثل الشام.. [1]

كما أكد انتماءه وحبه لأثيرته بيروت، فأحبها حب عبـــادة، وأعلـــن عـــدم انفصاله عنها مهما حصل فستبقى عربية أبية على الرغم من كل محاولات النيـــل

---

(1) السابق، ص٧١١-٧١٢.

منها واقتلاع محبيّها، سيبقى منتمياً وفياً لها، ويعاهدها بأن يبقى قطعة من جبالـــها وسهولها وينابيعها الخيّرة[1]:

طلبوا منا بأن ندخل في مدرسة القتل

ولكنا رفضنا

طلبوا أن نشطر الرب لنصفين

ولكنا اختجلنا

إننا نؤمن بالله

لماذا جعلوا الله هنا.. من غير معنى؟

طلبوا منا.. بأن نشتم بيروت التي قمحاً.. وحباً

وحناناً.. أطعمتنا..

طلبوا..

أن نقطع الثدي من خيره، نحن رضعنا

فاعتذرنا

ووقفنا ضد كل القاتلين

وبقينا مع لبنان سهولاً.. وجبالاً

وبقينا مع لبنان جنوباً.. وشمالاً

وبقينا مع لبنان صليباً وهلالاً

وبقينا مع لبنان الينابيع..

ولبنان العناقيد..

ولبنان الصبابهْ..

وبقينا مع لبنان الذي علمنا الشعر

وأهدانا الكتابهْ[2]

([1]) محمد المجالي: المدن العربية المقاتلة في الشعر العربي الحديث (القدس، بيروت، البصرة ١٩٤٨-١٩٨٨)، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنية، كلية الدراسات العليا، ١٩٨٩، ص٩٤. (وسيشار إلى هذا المرجع تالياً بالمدن العربية المقاتلة).

([2]) الأعمال الشعرية الكاملة، ص٤٨٥-٤٨٦.

لقد حاول أن يبحث في كل زوايا الأرض عن عشق جديد يعوضه عن بيروت ولكنه لم يجد، وحاول أن يبحث عن بديل لأعظم وأطهر وأطيب بيروت ولكنه لم يجد، فعاد إلى أرضها وأحجارها وحيطانها وأشجارها التي تكتب شعراً، وضم حقولها وعصافيرها وبحرها إلى صدره، وأقرّ مع الجميع بأن لا بيروت أخرى:

إحتملنا نفينا عشرين شهراً
وشربنا دمعنا عشرين شهراً
وبحثنا في زوايا الأرض عن عشق جديد
غير أنا ما عشقنا
وشربنا الخمر من كل الدوالي
غير أنا ما سكرنا
وبحثنا عن بديل لك،
يا أعظم بيروت
ويا أطيب بيروت
ويا أطهر بيروت
ولكن ما وجدنا
ورجعنا
نلثم الأرض التي أحجارها تكتب شعراً
والتي أشجارها تكتب شعراً
والتي حيطانها تكتب شعراً
وأخذناك إلى الصدر
حقولاً وعصافير.. وكورنيشاً.. وبحرا
وصرخنا كالمجانين على سطح السفينه:
أنت بيروت..
ولا بيروت أخرى. [1]

---

(1) السابق، ص٤٨٦-٤٨٧.

ويسأل عشاق بيروت القدامى إذا كانوا قد وجدوا بديلاً عنها أو إذا سولت لهم أنفسهم أن يتناسوها ويتنكروا لحبها، فموتها يعني موتهم جميعاً، وقتلها يعني قتلهم جميعا، فهي مصدر الخصب، والكون بدونها يكون عدماً أو مستحيلاً لذلك يحثهم على الانتماء لها:

آه يا عشّاق بيروت القدامى
هل وجدتم بعد بيروت البديلا؟
إن بيروت هي الأنثى التي
تمنح الخصب، وتعطينا الفصولا
إن يمت لبنان متم معه
كل من يقتله. .كان القتيلا
كل قبح فيه، قبح فيكم
فأعيدوه كما كان جميلا
إن كوناً ليس لبنان به
سوف يبقى عدماً أو مستحيلا
كل ما يطلبه لبنان منكم
أن تحبوه.. تحبوه قليلا.. (١)

وتتجلى أجمل صور حبه وانتمائه لها في المشهد الذي رسمه للحريق الذي دبَّ في أركان المدينة ليلتهم فيها كل شيء، في تلك اللحظة كان نزار يركض وسط الحريق مخاطراً بنفسه يبحث عن بيروت الثانية، بيروت الذكريات والجمال والحب، بيروته وبيروت حبيبته التي حبلت بهما في وقت واحد وأرضعتهما من ثدي واحد، وتعلما من سمك بحرها أول دروس الحب والسفر، بيروت التي حملها معه في كل شيء حتى تذوتت في وجدانه، في حقائب المدرسة وأرغفة الخبز وحلاوة السمسم وأكواز الذرة، بيروت الحب والانتماء:

كنت أركض في الشوارع حافيا
على الجمر المشتعل، والأعمدة المتساقطة
ونثارات الزجاج المكسور

---

(١) السابق، ص٤٨٨.

باحثا عن وجهك المحاصر كحمامةٍ..
بين ألسنة اللهيب
كنت أريد أن أنقذبأي ثمن
بيروت الثانيهْ..
بيروت التي تخصك.. وتخصني
بيروت التي حبلت بنا في وقت واحد
وأرضعتنا من ثدي واحد
وأرسلتنا إلى مدرسة البحر
... ...
والتي كنا نسميها
في ساعات عشقنا الكبير
(بيروتك)
(وبيروتي) [1]

لقد حاول نزار أن يستقيل من حب بيروت ولكنه لم يستطع ذلك ولم تسمح له بيروت بذلك، حاول أن يحذفها من ذكرياته وعقله ويلغي كل الشوارع والمطاعم والمسارح والمقاهي والضواحي الجميلة بين صيدا وجبيل وكل التفاصيل فيها لكنه فشل في ذلك، كتب خطاباً طويلاً لبيروت يحاول فيه أن يعلمها باستقالته من حبها وهروبه عنها وتسليم مفاتيح البيت لها لكنه لم يقدر، ثم حاول أن يقنعها بأن ثلاثين عاماً من العشق تكفي لكنها اعتذرت عن قبول اعتذاره:

حاولت أن استريح ككل الخيول التي أنهكتها الحروب
أليس له الحق أن يستريح المحارب؟
وحاولت حذف مدينة بيروت من ذكرياتي
وإلغاء كل الشوارع فيها..
وكل المطاعم.. كل المسارح فيها..
وحاولت أن أتجنب كل المقاهي التي عرفتنا كلينا

---

(1) السابق، ص٤٨٩.

وتشعر بالشوق نحو كلينا

وتحفظ –رغم مرور الزمان– خطوط يدينا

وحاولت نسيان كل الضواحي الجميلة ما بين

صيدا وبين جبيل، ونسيان رائحة البرتقال،

... ...

شرحت لبيروت

أن ثلاثين عاماً من العشق تكفي..

ولكنها اعتذرت عن قبول اعتذاري [1]

وتتوسع دائرة الحب والانتماء لديه لتشمل كل مدينة عربية، فكل واحدة منها أمّه التي أنزلته من رحمها وأرضعته من ثديها وملأت جيوبه عنباً وتيناً وبرقوقاً وأكل من نخلها وفتحت له سماواتها، جميعها تناديه يا ولدي: دمشق، بيروت، القاهرة، بغداد، الخرطوم، الدار البيضاء، بنغازي، تونس، عمان، الرياض، الكويت، الجزائر، أبو ظبي وأخواتها، لا يطرق باب مدينة منها إلا ويجد سرير طفولته بانتظاره، ولا تنزف واحدة منها إلا ونزف معها، فهمها همّه وجرحها جرحه وجميعها تشكل شجرة عائلته:

كل مدينة عربية هي أمي..

دمشق، بيروت، القاهرة، بغداد، الخرطوم، الدار

البيضاء، بنغازي، تونس، عمان، الرياض،

الكويت، الجزائر، أبو ظبي وأخواتها..

هذه هي شجرة عائلتي

كل هذه المدائن أنزلتني من رحمها

وأرضعتني من ثديها

وملأت جيوبي عنباً، وتيناً، وبرقوقاً

كلها هزّت لي نخلها.. فأكلت..

وفتحت سماواتها لي.. كراسة زرقاء

---

(1) السابق، ص٤٥٥-٤٥٦.

فكتبت

لذلك، لا أدخل مدينة عربية.. إلا وتناديني:

"يا ولدي"..

لا أطرق باب مدينة عربية

إلا وأجد سرير طفولتي بانتظاري

لا تنزف مدينة عربية إلا وأنزفُ معها

فهل كان مصادفة أن تموت بيروت

وتموت أمي في وقت واحد؟[1]

ونزار إذ يعلن عن انتمائه الشديد لهذه المدن جميعها يلح في الوقت نفسه على تقارب هذه المدن ووحدتها لتكون وطنا واحداً لا فرق بين واحدة وأخرى، فقد بـــدأ بنفسه حيث اعتبر حبه وزواجه من بلقيس بمنزلة وحدةٍ واتحاد ما بين راوا/ بغـداد ودمشق لتكون خطوة على طريق الوحدة المنشودة، ثم تبعه الآخرون، فالحب لديـــه وحدة واتحاد:

ما لها زوجتي تطارحني الحب؟

وكان الهوى علينا حراماً

لك عندي بشارة يا حبيبي

فعل القوم ما فعلنا تماما

ذكروني- قالت- بليلة عُرسي

ورفيف المنى، وظُرف الندامى

قبل عصر التوحيد نحن اتحدنا

وجعلنا (راوا) دمشق الشاما

أخذوا الحُبَّ، والصبابة عنا

ونسوا أننا اخترعنا الغراما

إن يكونوا تعلموا لغة العشق

فنحن المتيمون القدامى[2]

---

(1) السابق، ص٦٠٧-٦٠٨.

(2) نفسه، ص٨١٦.

ولم يرضَ نزار أن يفرق ما بين شعب وآخر، فهذا الوطن الكبير كالسماء لا يرضى لونها أن ينقسم، أرض واحدة رسمها أبناؤها قمحاً ونخيلاً وأنجماً ويماماً، وهو بدوره يرفض شعره إذا كان سيتغنى بقبيلة أو نظام، فكل هذه الدعوات تجذِّرُ حالة الفرقة والانقسام وتعيق حالة الوحدة:

لم نفرّق ما بين شعب وشعبٍ
كيف يرضى لون السماء انقساما؟
وطنٌ واحدٌ.. رسمناه قمحاً
ونخيلاً، وأنجماً، ويماماً
نينوى.. البوكمال.. طرطوس.. حمص
بابل، كربلاء، ردّي السلاما
وطن واحد.. ولا كان شعري
لو يغني قبيلة.. أو نظاما.. (١)

ويحمل نزار على أولئك الذين يقودون الأمة إلى التفسّخ والانقسام والتشرذم، الذين منعوا التاريخ أن ينجب أطفالاً لكي لا يُقرأ من قبل الأجيال القادمة، وأعطوا الأمة لقاحاً يمنع وحدتها، ليمنعوا دمشق أن تصير بغداد، ويقتلوا الكرامة فيها ويقسموها إلى طوائف وممالك:

أجهضونا قبل أن نحبل
أعطونا حبوباً
تمنع التاريخ أن ينجب أولاداً..
وأعطونا لقاحاً
يمنع الشام أن تصبح بغداداً،
وأعطونا حبوباً
تمنع الجرح الفلسطيني أن يصبح بستان نخيل
وماريجوانا.. لقتل الخيل، أو قتل الصهيل

---

(١) السابق، ص٨١٩.

وسقونا من شراب..
يجعل الإنسان من غير مواقف
ثم أعطونا مفاتيح الولايات
وسمونا ملوكاً للطوائف[1]

خامساً: الأمل:

على الرغم من ردة فعل نزار تجاه النكبات التي ألمت بالمدن العربية والتي تمثلت بالحزن والبكاء عليها وتصوير مدى معاناتها والمأساة التي أثقلت كاهلها، والتألم على زوال ماضيها الجميل، وما رافق ذلك من يأس وقنوط تجاه هذا الواقع المؤلم، وسخط شديد صبّهُ نزار على العرب والعروبة، انتقد نزار فيه موقفهم السلبي المتخاذل عن نداء الواجب والمتطامن للآخر المستسلم للضعف والخنوع – وقد كانت المدينة خلال ذلك تمثل الإطار الذي تضمن هذه التصورات– وعلى الرغم من هذا كله فإنه لم يقتل في نزار تفاؤله وتعلقه بالحياة الكريمة الحرّة، بل أذكت فيه شعلة الأمل بالعودة إلى الوطن والتوجه إلى الأجيال القادمة وإرضاعها روح الثورة التي تجدد كبرياء الشعوب وقوتها وتكفل انتصارها على النكبات والأزمات[2]. وقد كانت المدينة الإطار الذي عبر نزار من خلاله عن هذه الرؤية. فهو يعلن ثقته التامة بعودة ليمون القدس للإزهار من جديد وعودة الحمائم المهاجرة إلى السقوف الطاهرة ويلتقي الآباء والأبناء من جديد في بهجة وسرور، فتغني القدس وتفرح السنابل الخضراء والغصون وتضحك العيون، فترجع الصورة الجميلة الماضية للقدس بطهرها وسلامها[3] قبل أن يدنسها الغاصب اللئيم، فيستعيد نبض الأمل باستحضاره للصورة القديمة:

يا قدس.. يا مدينتي
يا قدس.. يا حبيبتي

---

(1) السابق، ص٨١٣.

(2) المدن العربية المقاتلة ، ص١٨٢.

(3) نفسه، ص١٨٢.

غداً.. غداً سيزهر الليمون

وتفرحُ السنابل الخضراء والغصون

وتضحك العيون

وترجع الحمائم المهاجره

إلى السقوف الطاهره

ويرجع الأطفال يلعبون

ويلتقي الآباء والبنون

على رباك الزاهره

يا بلدي.. يا بلد السلام والزيتون[1]

أما بيروت التي أدمت أحداثها قلب نزار وأوصلته إلى أقصى مراحل اليأس والقنوط، فبعد كل هذا يبدأ باستعادة الأمل تجاهها شيئاً فشيئاً، ليطلب انبعاثها بعد موتها فيناجيها ويتوسل لها بأن تنهض من تحت الموج الأزرق عشتار، لتبث الخصب في الحياة من جديد، لتقوم قصيدة وردٍ أو نارٍ، فبيروت البداية والنهاية وخلاصات الأعمار وملامحها تبعث على الحياة والأمل:

قومي من تحت الموج الأزرق، يا عشتار

قومي كقصيدة ورد..

أو قومي كقصيدة نار..

لا يوجد قبلك شيء.. بعدك شيء.. مثلك شيء

أنت خلاصات الأعمار..

يا حقل اللؤلؤ..

يا ميناء العشق

ويا طاووس الماء

قومي من أجل الحب، ومن أجل الشعراء

قومي من أجل الخبز، ومن أجل الفقراء[2]

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، ص٧٢١-٧٢٢.

(2) نفسه، ص٤٧٣-٤٧٤.

ولا يزال الأمل مشتعلاً في قلبه، فيصف حالتها بالنوم ليخفف من وطأة مـــا حدث، ويناديها لتقوم من نومها سلطانته ونوارته وقنديله المشتعل، فيمتـــد شـــعاع الأمل إلى قلبه، إذ إن كل شيء مرتبط بها، وبنهوضها تعود الحياة ويحيى الحـــب من جديد:

قومي من نومك

يا سلطانة، يا نوارة، يا قنديلا مشتعلا في القلب

قومي كي يبقى العالم يا بيروت

ونبقى نحن

ويبقى الحب

قومي

يا أحلى لؤلؤة أهداها البحر[1]

ويناشدها أن تقوم من تحت الردم لتتجاوز الأزمة وتشق طريقها بكل بهجـــة كما زهرة لوز الربيع في نيسان في طريقها إلى الحياة والنـــور مبشـــرة بالحيـــاة والتجدد، فيستحثها على ألا تستسلم لحزنها فالثورة تولد مـــن رحـــم الأحـــزان ، ويذكرها بأن الغابات والأنهار والوديان والإنسان جميعها تنتظر قيامـــها لتنبعـــث معها في حياة جديدة وتنسى الأحزان والآلام والفوضى والظلم والجـــوع والســـبي والقتل، وكلّه أملٌ بأن يبدأ الجميع من جديد دون تأجيل:

الله يفتش في خارطة الجنة عن لبنان

والبحر يفتش في دفتره الأزرق عن لبنان

والقمر الأخضر

عاد أخيرا كي يتزوج من لبنان

أعطيني كفك يا جوهرة الليل، وزنبقة البلدان

نعترف الآن

بأنا كنا ساديّين، ودمويّين

وكنا وكلاء الشيطان

---

(1) السابق، ص٤٧٤.

يا ست الدنيا يا بيروت

قومي من تحت الردم، كزهرة لوزٍ في نيسان

قومي من حزنك

إن الثورة تولد من رحم الأحزان[1]

أما العروبة التي صبَّ عليها نزار غضبه وسخطه وأعلن عن يأسه وقنوطه منها ومن واقعها، فيعود ليبرّر ذلك مخاطباً قرطاجة بأنه ما صرخ بوجه من أحبّهم ولا قسا على العروبة إلا ليعيش الحب والأحباب، والأمل قائم في النفس فلربما تتعرف العروبة إلى نفسها يوماً وتتخلص من ضياعها فيضيء في قلب الظلام شهاب، ولربما تطير من العقال حمامة الحرية والفكر، وينبت في عباءة الصحراء عشبٌ، وبتجدد الأمل في نفسه يحن إلى صدر قرطاجة ويطلب التوبة عن ذنوب الشعر:

فإذا صرختُ بوجه من أحببتهم

فلكي يعيش الحبُّ والأحبابُ

وإذا قسوتُ على العروبة مرّة

فلقد تضيقُ بكحلها الأهدابُ

فلربما تجد العروبةُ نفسها

ويضيء في قلب الظلام شهاب

ولقد تطير من العقال حمامةٌ

ومن العباءة تطلع الأعشاب

قرطاجة .. قرطاجة... قرطاجة

هل لي لصدرك رجعة ومتاب؟

لا تغضبي مني إذا غلب الهوى

إن الهوى في طبعه غلابُ

فذنوب شعري كلها مغفورة

والله -جل جلاله- التوابُ[2]

---

(1) السابق، ص٤٧٥-٤٧٦.

(2) نفسه، ص٨٦٠.

ومما سبق يتضح لنا أن البعد السياسي للمدينة شغل حيزاً كبيراً من شـــعر المدينة عند نزار، حيث عالج كثيراً من القضايا السياسية المطروحة على الساحة. وكانت المدينة الإطار الذي عبر نزار من خلاله عن رؤيتـــه لمختلـــف القضـــايا السياسية؛ فصور النكبات والمآسي والأحداث المؤلمة، وبكى وتحسر على الماضي المزهر العريق، وسخر من الواقع السياسي الذميم ومن التخاذل العربي عـــن أداء واجبهم، فنقد الحكومات والشعوب، ولم يفته أن يحيي النضال والمناضـــلين، ولـــم تنطفئ شعلة الأمل في داخله.

الفصل الثالث

البعد التاريخي والديني

(أ) البعد التاريخي:

لقد كان لواقع الأمة العربية وما آلت إليه على مختلف الصعد دور مباشر في استدعاء نزار للوجه التاريخي للمدينة، تعويضاً عن واقع مرفوض بالنسبة إليه، فهو يتوجه إلى التاريخ مستحضراً بعض المدن متغنياً بتاريخ حضارتها المادية والمعنوية ويقوم بإسقاط تاريخ بعضها على الواقع لتشكيل صورة معبرة ما بين الماضي والحاضر، ويقوم بربط تاريخي لتقديم رؤيته التي يريد.

وقد تمثل البعد التاريخي عنده في محورين هما:

أولاً: المدينة، التاريخ العريق.

ثانياً: المدينة بين الماضي والحاضر، التاريخ والواقع.

أولاً : المدينة، التاريخ العريق :

يقف نزار في شعره على ذكر بعض المواقع والمعالم التاريخية في عدد من المدن والتي تحيلنا إلى فترات تاريخية تعكس تاريخاً عريقاً لهذه المدن، فهذا قصر العظم وقبر صلاح الدين، وهذه مئذنة العروس ومزار محيي الدين ابن عربي وكلها قابعة في قلب مدينة دمشق شاهدة على تاريخها المجيد تحكي قصة زمانها العريق:

فهي جزء من الفلوكلور الشامي

وأهميتها التاريخية لا تقل عن أهمية(قصر العظم) و (قبر صلاح الدين) و (مئذنة العروس) ومزار (محي الدين بن عربي)[1]

وأما أهرامات مصر فجاثمة على أرض الجيزة، تحكي تاريخ الفراعنة البعيد الذي خلد الجيزة كألواح حجرية تحتضن سطور التاريخ:

([1])السابق، ص٦٠٨.

السيد ما زال هنا..

يتمشى فوق جسور النيل،

ويجلس في ظل النخلات

ويزور الجيزة عند الفجر

ليلثم حجر الأهرامات

يسأل عن مصر ومن في مصر

ويسقي أزهار الشرفات[1].

والنقوش المرسومة على قبور أمراء بابل تحيلنا إلى تاريخ المدينة الكبير، إلى صور كثيرة ترتسم في الذهن حيال هذه النقوش، تضع أمام نواظرنا قصة تاريخ كبير وبعيد:

هل تحولنا إلى نقش

على قبر أمير بابلي؟

هل بدأنا نتعود؟

هذه الرائحة العالية الصوت أنا اعتدت عليها

مثلما اعتادت علي [2].

وبلاط الرشيد ينقلنا إلى تاريخ بغداد العريق، إلى الخلافة العباسية والخلفاء العباسيين، إلى حقبة زمنية تشكل حلقة في سلسلة تاريخ بغداد:

تريدين في لحظتين اثنتين

بلاط الرشيد وإيوان كسرى

وقافلة من عبيد وأسرى[3].

([1])السابق، ص٧٧٦.

([2])نفسه، ص٤١٨.

([3])نفسه، ص٢٤٨.

وينقلنا معه إلى تاريخ الأسرة القيصرية الحاكمة في روسيا في مدينة لينغـراد عاصمة القياصرة، في الفترة التي سبقت الثورة البلشفية، مـن خـلال تصويـره للجناح الخاص بالامبراطورة كاترينا الثانية فـي متحـف الـهيرميتاج، فيصـف ملابسها وجواهرها وأمشاطها وخواتمها وأثواب نومها المطرزة بالذهب ومعاطفـها المشغولة بالحجارة الثمينة، موحيا بتاريخ هذه الأسرة وتلك الحقبة:

زرت الجناح الخاص بالامبراطورة كاترينا

الثانية. رأيت ملابسها، وجواهرها، وأمشاطها،

وخواتمها، وأثواب نومها المطرزة بالذهب،

ومعاطفها المشغولة بالحجارة الثمينة[1].

ويأتي نزار على ذكر المدن التي سطر التاريخ ذكرها ومجدهـا بمـا شـهدته أرضها من ممالك وخلفاء وأبطال وبطـولات مـن خـلال الممـالك والأبطـال والوقعات التي احتضنتها. فهذه دمشق يفوح منها عبق التاريخ، ولا زلنـا نسـمع صهيل الخيول وصليل السيوف وقرع الرماح ضمن ملاحم البطولة التي سـطرتها بيارق بني أمية حتى يومنا هذا:

حتى تصورت صوتك ينبوع ماء

وزهرة دفلى

على شعر المجدليَّه

ألا حظت أنك صرت دمشق

بكل بيارقها الأمويه[2].

وخلفاء بغداد الذين اتخذوها حاضرة لدولتهم العباسية، سـطروا اسـمها فـي صفحات التاريخ وخلدوها حتى غدت رمزاً للقوة والتقـدم فـي كـل المجـالات وأصبحت مقصداً ومحط أنظار الكثيرين:

وكان في بغداد يا حبيبتي، في سالف الزمان

([1])السابق ، ص٥٦٨.

([2])نفسه ، ص٨٠٤.

خليفة له ابنة جميله..

عيونها..

طيران أخضران

وشعرها قصيدة طويله

سعى لها الملوك والقياصره.

وقدموا مهراً لها ..

قوافل العبيد والذهب

وقدموا تيجانهم

على صحاف من ذهب[1].

ثانياً: المدينة بين الماضي والحاضر، التاريخ والواقع:

تضاعفت أزمة الأمة العربية وتعمق الإحساس بضياع المدينة التي تمثل الوطن، ومن هنا ازدادت حاجة الشاعر إلى التاريخ[2]؛ فتوجه إليه ينسخ منه صوراً إيجابية أو سلبية، يسقطها على الحاضر ليقدم رؤيته تجاه المدينة، فإما ماض مجيد وحاضر مشوه ذليل أو تاريخ يعيد نفسه، وفي كلتا الحالتين هو نقد للحاضر والواقع من خلال التاريخ.

فهذه دمشق التاريخ لدى نزار، تمثل الوجه العربي الأصيل المقتول في هذا العصر. ولعل رؤيته لها هي رؤية لكيان مفقود يحلم باستعادته وبعثه في دمشق الحاضر، لذا نجده يبكي الهوية المفقودة والمباحة والوجه الحضاري التاريخي المستباح والوجه الأصيل المقتول، ويشير هنا إلى قوى الاستعمار والقيادات السياسية الحاكمة[3]، حيث باعوا الأنهر السبعة في الشام وباعوا الياسمين الأموي، وباعوا التاريخ المجيد والبطولات الخالدة التي سطرها خالد بن الوليد، بل عزلوه

([1])السابق، ص٢٤٢.

([2])المدينة في الشعر العربي (الجزائر نموذجاً ١٩٢٥-١٩٦٢)، ص١٩٦.

([3])صورة المدينة في الشعر العربي الحديث، ص٦٢.

هو نفسه وشوهوه ودجنوا أحفاده من أبناء الجيل فمسخوه ومسخوا التاريخ المجيد، ولا غرابة في ذلك، فهم من كشف ظهر رسول الله يوم أحد مقابل مصالحهم ومنافعهم الشخصية:

كشفوا في أحد ظهر رسول الله

باعوا الأنهر السبعة في الشام،

وباعوا الياسمين الأموي

يا صلاح الدين،

باعوك، وباعونا جميعا

في المزاد العلني

سرقوا منا الطموح العربي

عزلوا خالد في أعقاب فتح الشام،

سموه سفيرا في جنيف،

يلبس القبعة السوداء.

يستمتع بالسيجار والكافيار

يرغي بالفرنسية

يمشي بين شقراوات أوروبا

كديك ورقي

أتراهم دجنوا هذا الأمير القرشي[1].

ويتساءل عن معاوية وجيوشه وبطولاته في دمشق أين ذهبت، وعن خيول بني حمدان وبطولاتهم والمتنبي في حلب الشهباء، وعن قبر خالد في حمص، الذي يكاد يتفطر غيظاً وغضباً مما حل بهذه الأمة بعد أن استحالت سيوفها خشباً:

يا شام أين هما عينا معاوية

وأين من زحموا بالمنكب الشهبا

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، ص٨١٢.

فلا خيول بني حمدان راقصة

زهواً، ولا المتنبي ماليء حلبا

وقبر خالد في حمصٍ، نلامسهُ

فيرجف القبر من زوّارهِ غضبا

يا رب حي، رخام القبر مسكنه

ورب ميت، على أقدامه انتصبا

يا ابن الوليد ألا سيف توجره

فكل أسيافنا قد أصبحت خشبا!![1]

وما زال التاريخ يعيد نفسه، فبالطريقة نفسها التي ضاعت بها غرناطة وسائر المدن الأندلسية تضيع منا المدن العربية، فها هو يمشي غريب الوجه في غرناطة يحتضن الأطفال والأشجار والمآذن المقلوبة، يشتم فيها رائحة تاريخه الغابر، فمرابطون وموحدون ومجالس شراب ونساء وقتل واغتصاب، وكذلك الأمر مع قبائل العروبة التي تسيطر عليها الروح القبلية التي تعج بالاقتتال والاختصام والتناحر حتى تضيع نفسها، فهي طبعة ثانية من سيرة الأندلس المغلوبة المضاعة:

أمشي غريب الوجه في غرناطة

أحتضن الأطفال

والأشجار

والمآذن المقلوبه

فها هنا المرابطون رابطوا

وها هنا الموحدون خيموا

وها هنا مجالس الشراب والنساء

والغيبوبه

وها هنا عباءة دامية

([1]) السابق، ص٧٩٢.

وها هنا مشنقة منصوبه[1].

لقد حدث كل ما حدث في الأندلس ومدنها المضاعة دون أن نأخذ عبرة، فلم يبق شيء من تاريخنا الكبير فيها من العصور الثمانية سوى الفتيات وأعين الإسبانيات السوداء الكبيرة، التي ما زال يسكنها ليل البادية الأسود، فهذه قرطبة لم يبق فيها سوى دموع المئذنات الباكية على تاريخها العريق المضاع، ولم يبق منها سوى عبير الورود فغابت أيامها ولياليها وغابت معها ولادة وحكاياتها، أما غرناطة فلم يبق من آثارها سوى ما يقوله الراوية عن بني الأحمر وعبارة (لا غالب إلا الله) التي نلقاها في كل مكان، وقصرهم الذي أصبح كتمثال امرأة عارية تعيش على فتات التاريخ.

لقد ضاع هذا التاريخ كله أمام أعيننا فمنذ خمسة قرون، عندما رحل الخليفة الصغير عن إسبانية، ونحن مشغولون بأحقادنا الصغيرة وعقلية العشيرة والقبيلة، بأسنا بيننا شديد، نقتتل ونتناحر ونعيد تلك السيرة دون عظةٍ أو عبرة مستفادة:

لم يبق من إسبانيه

منا، ومن عصورنا الثمانيه

غير الذي يبقى من الخمر،

بجوف الآنيه

وأعين كبيرة.. كبيرة

ما زال في سوادها ينام ليل الباديه

لم يبق من قرطبة

سوى دموع المئذنات الباكيه

سوى عبير الورد، والنارنج والأضاليه

لم يبق من ولادة ومن حكايا حبها

قافية. ولا بقايا قافيه

([1])السابق، ص٧٦١-٧٦٢.

لم يبق من غرناطة

ومن بني الأحمر إلا ما يقول الراويه

وغير (لا غالب إلا الله)

تلقاك بكل زاويه

لم يبق إلاَّ قصرهم

كامرأة من الرخام عاريه

تعيش -لا زالت- على

قصة حب ماضيه

مضت قرون خمسة

مذ رحل (الخليفة الصغير) عن إسبانيه

ولم تزل أحقادنا الصغيره

كما هيه... [1]

ولو قرأنا التاريخ جيداً واتعظنا من عبره لما ضاعت القدس من أيدينا وضاعت من قبلها (الحمراء)، فالمأساة تتكرر وصور التاريخ تتشابه:

لو قرأنا التاريخ .. ما ضاعت القدس

وضاعت من قبلها (الحمراء)[2].

وفي إطار حديث نزار عن الوحدة ما بين دمشق وبغداد في مواويله الدمشقية التي بثها لقمر بغداد يستحضر التاريخ المجيد للمدينتين ويسقطه على الحاضر، فتعود دمشق إلى ملكها الأموي ويتربع مروان على عرشه ويمد يده ليصافح المأمون الذي يتربع على عرشه العباسي في بغداد، فتتعانق الخلافتان العظيمتان بتعانق دمشق وبغداد، ويتعانق التاريخ بهما وينهض فرحاً مستبشراً:

([1]) السابق، ص٢٧٢- ٢٧٣.

([2]) نفسه، ص٧٨٧.

إنَّ كف المأمون في كف مروان

وماء الفرات صار مداما

ليلة القدر، ما أراه أمامي،

أم يكون الذي أراه مناما

بابل ضوأت .. وقبر علي

ترك الأرض، واستحال غماما

انتظرنا هذا الزفاف طويلاً

وشربنا دموعنا أعواما[1]

ويركز نزار على العلاقة الوثيقة التي تربط بين المدينة الأندلسية ودمشق، تلك التي اتضحت من خلال عبد الرحمن الداخل وتأسيسه الدولة الأموية في الأندلس، فأضاءت هذه العلاقة صورة دمشق في سماء المدن العربية. وهكذا أصبح هذا البناء فتحا حضارياً منطلقه دمشق، وهذه الصورة من الصور الإيجابية للمدينة العربية الإسلامية، لهذا يشير نزار في كثير من الأحيان إلى قادة الفتح الإسلامي والشخصيات الإسلامية التي لعبت دوراً في بناء حضارتها[2]:

كتبت لي يا غاليه

كتبت تسألين عن إسبانيه

عن طارق، يفتح باسم الله دنيا ثانيه

عن عقبة بن نافع

يزرع شتل نخلة

في قلب كل رابيه

سألت عن أمية

سألت عن أميرها معاويه

---

(1) السابق، ص٨١٧.

(2) صورة المدينة في الشعر العربي الحديث، ص٥٧.

عن السرايا الزاهيه

تحمل من دمشق في ركابها

حضارة .. وعافيه[1].

وعندما يتحدث نزار عن إسبانيا، فإنها لا تمر وحدها بمعزل عن ذكر غالبية مدنها، فكثيرا ما يأتي نزار على ذكرها في قصائده، فهذه غرناطة وتلك إشبيلية وها هي قرطبة ومدريد، ولكن الطابع الذي يغلب على مجمل هذه المدن هو ارتباطها بالبناء الشكلي لمدينة دمشق، فنزار عندما يذكر مدينة منها لا تكون صورتها إلا ضمن الإطار المعماري الدمشقي، فبذور دمشق التراثية قد زرعت في إسبانيا لتثمر أصالة وعراقة، فالمعالم المحفورة في المدن الإسبانية محفورة في ذاكرة نزار، فقد رجعت به الذكريات إلى ساحات المجد والعزة إلى أيام البطولة والكرامة والإسلام، إلى تاريخ فتح العرب المسلمين للأندلس، يتضح ذلك من خلال حواره مع امرأة إسبانية نلمح من خلاله وجها من وجوه المدينة عندما تتمثل أمامنا بشوارعها وبيوتها وزركشاتها وزخرفاتها العربية الدمشقية التي تفتخر بها تلك المرأة على أنها جزء من تراثها الإسباني القديم[2]، وهو يرى بعمق وجه التاريخ قابعا في كل شيء، يرى دمشق في وجه القرون السبعة في غرناطة، يراها في عيونها في شعرها الأسود في وجهها العربي في ثغرها الذي ما زال يختزن شموس بلاده، في جنات العريف في الحمراء في جروحه ورماد التاريخ:

هل أنت إسبانية ساءلتها

قالت: وفي غرناطة ميلادي

غرناطة! وصحت قرون سبعة

في تينك العينين بعد رقاد

وأمية راياتها مرفوعة

وجيادها موصولة بجياد

([1])الأعمال الشعرية الكاملة، ص٢٧٢.

([2]) "ملامح المدينة في شعر نزار قباني"، الفكر العربي، العدد ٩٨، ص٢٠٥.

ودمشق ... أين تكون؟ قلت ترينها

في شعرك المنساب نهر سواد

في وجهك العربي، في الثغر الذي

ما زال مختزنا شموس بلادي

في طيب (جنات العريف) ومائها

... ...

قالت: هنا الحمراء زهو جدودنا

فاقرأ على جدرانها أمجادي

أمجادها!! ومسحت جرحا نازفا

ومسحت جرحا ثانيا ب فؤادي

يا ليت وارثتي الجميلة أدركت

أن الذين عنتهم أجدادي

عانقت فيها عندما ودعتها

رجلا يسمى (طارق بن زياد) [1].

هكذا تكون المعالم الأندلسية حول نزار، كل شيء في إسبانيا يذكـــره ببـــلاده وبمدينة دمشق، فهو حينما وقف في المتحف الحربي في مدريد أمام رداء أبي عبد الله الصغير، كانت وقفته تلك كوقفة اليتيم أمام ثياب أبيه، وبقي ظل هذا الأب معـه دائما في إسبانيا يسكن في مخيلته[2]:

ما تمنيت أن أكون عروة في رداء

إلا في المتحف الحربي في مدريد

الرداء لأبي عبد الله الصغير

والسيف سيفه

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، ص٢٧٣-٢٧٤.

(2) "ملامح المدينة في شعر نزار قباني"، الفكر العربي، العدد ٩٨، ص٢٠٦.

السائحون الأجانب لا يستوقفهم الرداء

ولا السيف

أما أنا

فيربطني بالرداء .. وبصاحب الرداء

ألف سبب

هل تعرفون كيف يقف الطفل اليتيم

أمام ثياب أبيه الراحل؟

هكذا وقفت أمام الخزانة الزجاجية المغلقه

أستجدي الزركشات

آكل بخيالي النسيج

خيطا

خيطا

ومع هذا

لم يتركني أبو عبد الله الصغير

وحدي في المدينه[1]

ويؤكد على الامتداد التاريخي من خلال رحلته مع أبي عبد الله الصغير في (بولفار الكاستيان) في مدريد، حيث لقيا الفتاة التي كان اسمها نوار بنت عمار وأصبح اسمها (Nora Al Amaro)، فيتحدثان إليها ومن خلال الحديث يذكران لها أن هذا الرجل كان صديقا لأبيها بدمشق ثم ينقطع الحديث فجأة:

نعم هذا يحدث في التاريخ

إن اسمها الآن أصبح NORA AL AMARO

بدلا من نوار بنت عمار

- يا نوار

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، ص٨٢٥-٨٢٦.

- ماذا تريدان؟

- لا شيء كل ما في الأمر أن هذا الرجل

كان صديقا لأبيك في دمشق.. وهو يرغب

في تحيتك

- صديقا لأبي في دمشق؟؟

نعم .. أنت لا تذكرين ذلك لأنك

كنت يومئذ طفلة

- ربما

- عمي مساء

-BUENAS NOCHES[1]

وتصل الروابط التاريخية بين المدينة الإسبانية ودمشق إلى حد التماهي والتوحد، حتى ظن نفسه في كثير من الأوقات في مدينة دمشق، لما بين المدينة الإسبانية ودمشق من تشابه من حيث الزركشات العربية والتطاريز الدمشقية، ومن حيث الأزقة والبيوت القديمة التي تفتخر بأحواضها ونوافيرها وقاعاتها[2]، فنزار عندما كان في زقاق من أزقة قرطبة، ظن نفسه في زقاق من أزقة دمشق القديمة حتى إنه أراد أن يخرج مفتاح بيته من جيبه ليفتح بابا من أبواب ذلك الزقاق ظاناً أنه سيفتح باب بيته في دمشق[3]:

في أزقة قرطبة الضيّقة

مددت يدي إلى جيبي أكثر من مرة

لإخراج مفتاح بيتنا في دمشق

أحواض الشمشير والبلك والقرطاسيا

البركة الوسطى، عين الدار الزرقاء

الياسمين الزاحف على أكتاف المخادع

([1]) السابق، ص٨٢٦-٨٢٧.

([2]) آخر كلمات نزار قباني ، ص١٣٣.

([3]) "ملامح المدينة في شعر نزار قباني"، الفكر العربي، العدد ٩٨، ص٢٠٥.

وعلى أكتافنا

النافورة الذهبية، طفلة البيت المدلّلة

التي لا تنشف لها حنجره.

والقاعات الظليلة أواني الرطوبة ومخبؤها

كل هذه الدنيا المطيَّبة التي احتضنت طفولتي

في دمشق.

وجدتها هنا[1].

وينظر إلى وطنه في غرناطة في العيون الكبيرة كحقول اللؤلؤ الأسود في ساعة الظهيرة، ويرى مئذنات دمشق مصورة في كل ضفيرة:

شوارع غرناطة في الظهيره

حقول من اللؤلؤ الأسود

فمن مقعدي

أرى وطني في العيون الكبيره

أرى مئذنات دمشق مصورة

فوق كل ضفيره[2].

وهكذا رأى نزار دمشق حاضرةً في كل مدن الأندلس، في وحدة من الزمان والمكان والإنسان، ورأى فيها طفولته أيضاً، حتى البرك التي كان يراها في مدن الأندلس تخيّل أنها تلك البرك الدمشقية التي كانت والدته تغسل يديه فيها[3]. وأما إسبانيا فهي عندهُ -كما هو كل عربي- وجع تاريخي لا يحتمل، بما حملته من تاريخ حافل بالأمجاد، فتحت كل حجر من حجارتها ينام خليفة، ووراء كل باب خشبي من أبوابها عينان سوداوان، وفي غرغرة كل نافورة في منازل قرطبة صوت امرأة تبكي فارسها الذي لم يعد، إنها وجع لا ينتهي وجرح لا يندمل[4].

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، ص٨٢٨.

(2)نفسه، ص٢٧٠.

(3)صورة المدينة في الشعر العربي الحديث، ص٥٨.

(4)قصتي مع الشعر، ص١٠٧.

ب) البعد الديني:

لم يأخذ البعد الديني حيزاً كبيرا في شعر نزار بالنظر إلى الأبعاد السابقة، إلا أن المدينة لم تخلع وجهها الديني المعبر الذي يعطي الصورة صدقها وحرارتها وتقبلها من المتلقي بعناية بسبب تأثيرها الخاص في الروح والوجدان.

ولعل أبرز المدن التي لبست ثوبها الديني في شعر نزار مدينة القدس، فهي المدينة التي تتمتع بقدسية دائمة قد لا تحظى بها مدينة أخرى عبر التاريخ ، وهي اليوم محط أنظار المسلمين والمسيحيين في جميع أنحاء العالم ، يأتونها من كل مكان، فهي رمز الطهر والقداسة.

بكى نزار القدس وصلى وركع لأجل ما حل بها، لأجل هذا الرمز الديني المنتهك المستباح، مدينة الأنبياء ومنارة الشرائع وأقصر الدروب إلى السماء، مقلم الأنبياء ودربهم ومنها عرج الرسول الكريم إلى السماء لينخرط في عالم الغيب، مدينة مريم البتول والمساجد والكنائس والمقدسات. إن قدسيتها هذه تضاعف مشاعر الحزن والألم والغضب حيال ما حل بها على يد العدو الغاشم الذي لا يقدّر القداسة ولا يحترمها، فيسأل نزار فيها عن محمد وعيسى عليهما السلام ويبكي عليها، حيث غدت طفلة محروقة الأصابع حزينة العينين، والحزن ينتقل من صدر نزار ليحل في كل جزئيات المدينة، في عيونها وأحجارها وشوارعها، في مآذنها وجوامعها:

بكيت حتى انتهت الدموع
صليت حتى ذابت الشموع
ركعت حتى ملني الركوع
سألت عن محمد
فيك، وعن يسوع
يا قدس يا مدينة تفوح أنبياء
يا أقصر الدروب بين الأرض والسماء
يا قدس يا منارة الشرائع
يا طفلة جميلة محروقة الأصابع

حزينة عيناك يا مدينة البتول

يا واحة ظليلة مر بها الرسول

حزينة حجارة الشوارع

حزينة مآذن الجوامع

يا قدس .. يا مدينة تلتف بالسواد

من يقرع الأجراس في كنيسة القيامه؟

صبيحة الآحاد

من يحمل الألعاب للأولاد؟

في ليلة الميلاد[1]

وأشار نزار للناصرة منشأ المسيح عليه السلام ومنزله الذي ترعرع فيه، حيث تجرأ المعتدون عليه وسرقوه من منزله فيها، فتطاولوا وتمادوا على القداسة والحرمات والدين:

لقد سرقتم وطنا

فصفق العالم للمغامره

صادرتم الألوف من بيوتنا

وبعتم الألوف من أطفالنا

فصفق العالم للسماسره

سرقتم سرقتم الزيت من الكنائس

سرقتم المسيح من منزله في الناصره

فصفق العالم للمغامره[2].

واستحضر نزار صورة مكة بكل قدسيتها وجلالها وهيبتها ومنزلتها الدينية الرفيعة المتجددة، ليضفي على ممدوحه هيبة وجلالاً، ويتمثل ذلك من خلال العلاقة التي تربط بين مكة المقدسة -وما ارتبط بها من أحداث دينية تاريخية-

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، ص٧٢٠-٧٢١.

(2) نفسه، ص٧٢٦.

والممدوح (جمال عبد الناصر)، فهذه مآذن مكة تنادي عليه شوقا وهذه بدر وخيبر تبكيه وتفتقدُه:

تناديك من شوق مآذِن مكة

وتبكيك بدر، يا حبيبي وخيبر[1].

ويسبغ الموقف الديني العظيم -عندما كانت مكة تنتظر الرسول الكريم وتنتظر معه الخلاص والأمل- على حالة الانتظار والتلّهف الكبير والفرحة الشديدة التي يعيشها الناس بانتظار منظمة "فتح" التي تمثل الخلاص والأمل أيضاً:

يا ماءنا يا ثلجنا يا ظلنا الظليلا

يا طفلنا الذي انتظرنا وجهه طويلا

يا (فتح) نحن مكة

تنتظر الرسولا[2].

أما دمشق فلم يفارق وجهها الديني خاطره، وجهها الذي ارتسمت تفاصيله بمآذنها وقبابها وجوامعها:

مضى عامان يا أمي

وليل دمشق .. فل دمشق

دور دمشق

تسكن في خواطرنا

مآذنها تضيء على مراكبنا

كأن مآذن الأموي قد زرعت بداخلنا[3].

ويتمنى لو يتحول إلى مئذنة من مآذن دمشق مزروعة في قلبها:

وددت لو زرعوني فيك مئذنة

أو علقوني على الأبواب قنديلا[4].

ويأمل لو أنه يحلم في الليل بأنه تحول إلى قنديل على باب ولي من دمشق:

---

(1) السابق، ص٧٨١.

(2) نفسه، ص٧١٦

(3) نفسه، ص٢٥٧.

(4) نفسه، ص٨٢١.

واتركيني

نائما بين البساتين التي أسكرها الشعر، وماء

الياسمين

علني أحلم في الليل بأني

صرت قنديلاً على باب ولي من دمشق[1].

إنه ينغمس في طقوس دمشق الصوفية الدينية، فيسرح روحه فيها ويناجي الواحد الأحد بأن يمنحه القدرة على أن يصبح في علم العوى وليا من أولياء الصالحية:

فأنادي، ودموعي فوق خدي

مدد.

يا وحيداً، يا أحد

أعطني القدرة كي أصبح في علم العوى

واحداً من أولياء (الصالحيه)[2].

ويحل وجه دمشق الديني في معالم محبوبته، فتستمد معالم جمالها وشموخها ورفعتها من هيبة الوجه الديني لدمشق، فهو يحبها مرفوعة الرأس مثل قباب المساجد في دمشق، فيود تقبيل جبهتها الرفيعة وكأنه يريد تقبيل هذه القباب الرفيعة العالية:

أحبك أيتها الغاليه

أحبك أيتها الغاليه

أحبك مرفوعة الرأس مثل قباب دمشق،

ومثل مآذن مصر

فهل تسمحين بتقبيل جبهتك العاليه[3].

---

(1) السابق، ص٤٣٠.

(2) نفسه، ص٤٢٨-٤٢٩.

(3) نفسه، ص٨٠٥.

أما بغداد الحب والحنين فقد رسم وجهها الديني في صورة حيـــة ومعـــبرة، إذ حلق إليها عصفوراً يقصد عشه، فحل فيها مع الفجر حيث انسجم مع عرس المآذن والقباب:

وهبطت كالعصفور يقصد عشه

والفجر عرس مآذن وقباب

حتى رأيتك قطعة من جوهر

ترتاح بين النخل والأعناب[1].

ونخلص مما سبق إلى أن البعد الديني للمدينة لم يشغل حيزاً كبيراً مـــن شـــعر نزار، فقد اقتصر على ذكر بعض المدن التي تمتلك طابعاً دينياً موروثاً، وقد كـــان في أغلب الأحيان يبرز الوجه الديني لهذه المدن من خـــلال اســـتحضاره لبعـــض الرموز الدينية المرتبطة بها، من شخوص وأحداث ومواقع.

---

(1) السابق، ص٨٢٢-٨٢٣.

الباب الثاني

دراسة فنية لشعر المدينة عند نزار

الفصل الأول

اللغة

عرف المجتمع الإنساني اللغة في أقدم صورة، "فاللغة ظاهرة تميز الانسان عن الكائنات الأخرى واختص بها فأتاحت له أن يكون المجتمع وأن يقيم الحضارة، ولذا فاللغة والمجتمع والحضارة ظواهر متداخلة متكاملة. لقد أثار كثير من المفكرين على مضى القرون قضية أولية اللغة أم المجتمع أم الحضارة، وأثاروا أيضاً قضية اللغة والفكر أيهما سبق الآخر، ولكن البحث الحديث يحاول أن يبتعد عن هذه الدائرة المفرغة من التساؤلات حول مراحل يصعب الوصول إليها ليثبت تلازم اللغة مع فكر الانسان وضرورة اللغة لقيام المجتمع الانسانى وضرورة وجود مجتمع انسانى يتعاون في إقامة الحضارة"[١].

فاللغة إذاً ظاهرة إنسانية يتميز بها الإنسان عن غيره من المخلوقات الأخرى، أما أدوات الاتصال عند بعض المخلوقات فهي مختلفة نوعياً، حيث أكدت الدراسات الحديثة أن الإنسان مهيأ عضويا وبيولوجيا للكلام، وأنه يمتلك قدرات عقلية ليس للحيوان منها نصيب كما أكدت أنه يولد مزوداً بملكة تعينه على اكتساب اللغة كاملة في مرحلة وجيزة لا تتجاوز الخامسة من عمره بحال إلا في ظروف غير طبيعية[٢].

وقد عرف اللغوي العربي ابن جني (ت ٣٩٢هـ) اللغة على أنها:

أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم[٣]، وهذا التعريف "يتضمن العناصر الأساسية لتعريف اللغة ويتفق مع كثير من التعريفات الحديثة للغة، فهو يوضح الطبيعة الصوتية للغة ويؤكد أن اللغة أصوات، وهو بهذا يستبعد الخطأ الشائع الذي يتوهم أن اللغة في جوهرها ظاهرة مكتوبة. ويوضح تعريف ابن جني

---

(١) د. محمود فهمي حجازي: مدخل إلى علم اللغة، ط٢، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ١٩٨٩، ص٩.

(٢) د. محمد حسن عبد العزيز: مدخل إلى اللغة، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٨ ، ص٨.

(٣) ابن جني (أبو الفتح عثمان ت٣٩٢هـ): الخصائص، تحقيق د. عبدالحميد الهنداوي، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٠. ج١، ص٨٧.

أيضاً أن للغة وظيفة اجتماعية، هي التعبير وأن لها إطاراً اجتماعية، ومن ثم فهي تختلف باختلاف الجماعات الانسانية. وبذلك يوضح تعريف اللغة عند ابن جني طبيعة اللغة من جانب ووظيفتها من الجانب الآخر"[1].

والتعريفات الحديثة للغة في مجملها تتمحور حول اعتبار أن اللغة نظام من الرموز المنطوقة المكتسبة، تستخدمه جماعة معينة من الناس بهدف الاتصال وتحقيق التعاون فيما بينها[2].

وتدلُّ هنا عبارة (نظام من الرموز) على "مجموعة من القوانين أو الأنظمة تصف مجموعة لا حد لها من الجمل، كل جملة منها لها معنى يقترن بسلسلة من الأصوات. والجملة تتألف من مجموعة من الكلمات، ومعنى الجملة يتوقف على معانى الكلمات التي تتألف منها، كما يتوقف نطق الجملة على نطق الكلمات التي تتألف منها، ولهذا يقال: إن اللغة تتألف من جمل، والجملة تتألف من كلمات، والكلمات تتألف من أصوات"[3]. والصوت "أثر سمعي ناتج عما تقوم به أعضاء النطق من حركات، ويظهر هذا في صورة ذبذبات في الهواء الخارج من الفم والأنف تلائم هذه الحركات، وتستقبل أعضاء السمع هذه الذبذبات، ثم تنتقل عبر الأعصاب إلى المخ ليقوم بحل رموزها واستخلاص معانيها"[4].

وليست اللغة "مجرد أصوات بل إنها أصوات محكومة بنظام، هذا النظام يتألف من: وحدات (صُغراها الوحدات الصوتية أو Phonemes التي تؤلف منها وحدات أكبر منها هي الوحدات الصرفية Morphemes التي تؤلف منها وحدات أكبر منها هي الجمل Sentences والجمل هي وحدة الكلام الإنساني): وقواعد تحكم تأليف الوحدات في مستوياتها المختلفة"[5].

أما وصف اللغة بأنها منطوقة؛ فهذا يعود إلى أن "الانسان مارس اللغة منذ آلاف السنين، هي عمر الانسان على الأرض ثم فكر الانسان في أن يدون اللغة

---

(1) مدخل إلى علم اللغة، ص١٠.

(2) مدخل إلى اللغة، ص١٥٠.

(3) نفسه، ص٧٨.

(4) نفسه، ص٨.

(5) نفسه، ص٩.

ويخلدها بذلك للأجيال التالية، كان هذا في مصر والعراق منذ خمسة آلاف سنة فقط، وظلت أكثر الشعوب على مدى العصور لا تكتب. فاللغة قديمة قدم المجتمع الإنسانى، وكتابتها ظاهرة حديثة نسبياً، وهناك شعوب كثيرة لم تدون لغتها إلا في السنوات الأخيرة، وكثير من أبناء هذه الشعوب أُميّون، وبعضهم لا يتصور أن تلك العبارات التي ينطق بها يمكن أن تدون. فاللغة توجد سواء أكتبت أم لم تكتب فالانسان يحتاج اللغة في حياته اليومية، ولكن تدوين اللغة لا يأتي عادة إلا في مرحلة من الرقي الحضارى"[1]. فإذا كانت اللغة المنطوقة هي التي جعلت من الإنسان إنساناً، فإن الكتابة هي التي جعلت له تاريخاً، حيث بدأ الإنسان بالكتابة تصويرية تمثل الأشياء، ثم تطورت لتمثل اللغة المنطوقة[2].

وأما وصف اللغة بأنها مكتسبة تستخدمها جماعة معينة من الناس بهدف الاتصال وتحقيق التعاون فيما بينها، فهذا ناتج عن "ان الرموز اللغوية لا تحمل قيمة ذاتية طبيعية تربطها بمدلولها في الواقع الخارجي فليست هناك أية علاقة بين كلمة "حصان" ومكونات جسم الحصان، والعلاقة كامنة فقط عند الجماعة الانسانية التي اصطلحت على استخدام هذه الكلمة اسماً لذلك الحيوان. ومعنى هذا ان قيمة هذه الرموز اللغوية تقوم على العرف أى تقوم على ذلك الاتفاق الكائن بين الأطراف التي تستخدمها في التعامل. ولذا فالرموز اللغوية وسائل اتصال في اطار الجماعة اللغوية الواحدة. وتقوم عملية الكلام على وجود متحدث ومتلق وبينهما وسيلة اتصال. وهذا معناه أن المؤثر والمتلقي متفقان على استخدام هذه الرموز اللغوية المركبة بقيمها العرفية، وبعبارة اخرى هناك اتفاق على ترجمة هذه الرموز في العقل إلى دلالاتها التي يعنيها المتحدث او الكاتب فيفهمها المستمع أو القارئ"[3].

على أن اللغة لا تقتصر في فاعليتها على وظيفة التوصيل فحسب؛ فهي إلى كونها عند الناس شأناً عاماً من شؤون حياتهم، ووسيلتهم المشتركة في التفاهم

---

(1) مدخل إلى علم اللغة، ص٩.

(2) مدخل إلى اللغة، ص١١.

(3) مدخل إلى علم اللغة، ص١١.

والتفكير مذ وجدوا، إلا أنها تكتسب طابعا خاصاً في الشعر؛ فمهمة الشاعر أن يرتفع باللغة عن عموميتها ويتحول بها إلى صوت شخصي وأن ينظمها من خلال رؤيته وموهبته في أغنى الأشكال تأثيراً، مستثمراً دلالاتها وأصواتها وعلاقات بنائها وإيقاعها على نحو فريد، وعليه فبالقدر الذي يتميز به الشاعر في خلق لغته يتجلى إبداعه، فاللغة بهذا المعنى تكاد تؤلف جوهر الشعر[١].

فاللغة هي "الأداة الأولى للشاعر- وللأديب عموماً- أو لنقل إنها المادة الأولى التي يشكل منها وبها بناءه الشعرى بكل وسائل التشكيل الشعرى المعروفة، أى أنها الأداة الأم التي تخرج كل الأدوات الشعرية الأخرى من تحت عباءتها، وتمارس دورها في إطارها"[٢].

فالكلام في الشعر بلاغي إبلاغي، "إذ يسعى إلى وظيفة جمالية تتواشج مع الوظيفة الإبلاغية، ولغة الخطاب العادي لا انزياح فيها في حين أن شعرية الأدب تقوم من جملة ما تقوم على الانزياح، لأن الأدب والشعر خاصة في استعماله للغة يحاول استغلال كل طاقاتها المعجمية والصوتية والتركيبية والدلالية، ومن تواشج هذه العناصر تنبعث الوظيفية الجمالية"[٣].

فاللغة إذاً نمت وتطورت عبر مراحل النمو البشري والتطور الحضاري والفكري والثقافي للإنسان، حتى ارتقى بها عن اللغة العادية المستخدمة للتوصيل والإبلاغ إلى اللغة الشعرية البلاغية التي تؤدي بالإضافة إلى الإبلاغ وظيفة جمالية مقصودة بذاتها مشحونة بتجربة الفرد، إذ إن "الشاعر في محاولته المستمرة للكشف عن الجوانب الجديدة في الحياة وللكشف عن صورة هذه الجوانب الجديدة داخل وعيه الفردي والجماعي، وصورتها المنصهرة مع مكونات لا وعية، يحاول باستمرار الكشف عن لغة جديدة. فكل تجربة لها لغتها الخاصة بتطور الصورة الذهنية للدلالة من حيث علاقتها بظروف معينة وأفكار وتصورات وآراء وقضايا تتشكل باستمرار تشكّلاً يتناسب وواقع الحياة المتغير"[٤].

---

(١) المدن العربية المقاتلة، ص٣١٩.

(٢) د. علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، كلية دار العلوم، ١٩٧٨، ص٤٢.

(٣) د. أحمد جاسم الحسين: الشعرية (قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي)، ط١، الأوائل، دمشق، ٢٠٠٠، ص١٥٨.

(٤) د. السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، ط٣، دار النهضة العربية، ١٩٨٤، ص٦٤.

فمن خلال مجمل الظواهر المميزة التي تؤدي باللغة إلى خـــرق قوانينـــها وانزياحها عن المألوف في عدد من جوانبـــها ومســـتوياتها تـــأخذ اللغـــة شـــكلها ومستواها الشعري المتميز، بالإضافة إلى الصياغة الخاصة المنبثقة عـــن تجربـــة المبدع التي تجعلها تتشكل وتتلون بصبغتها الخاصة، على أن تأخذ منزلة وســـطاً- كما يحددها جان كوهن- حيث يقول:- "أن اللغة الشعرية تشغل منزلـــــة وســـطاً، تتأرجح بين قطبين: الأول هو قطب اللغة الخالصـــة الصحـــة (أي الخاليـــة مـــن الانزياح وغير المعقول)، والنموذج المثالي المجسد لهذا الجنس من الكـــــلام هـــو الخطاب العلمي. والثاني هو قطب اللغة غير المعقولة، ومثـــال ذلـــك: "العـــدد 3 يبيض"، وهذا القطب نقيض الأول. أحدهما ذو معنى، والآخر لا معنى له أو غـــير معقول. للغة الشعرية علاقة بغير المعقول من جهة خرقها لقانون اللغة، ولكونـــها تؤول، وتستعيد الانسجام والمعقولية فتجتمع بذلك بالقطب الأول"[1].

إذا فاشتمال اللغة على جملة من المميزات التي ترقى بها عن اللغة العاديـــة أو الخالصة الصحة والخالية من الانزياح وغير المعقول- كما وصفها كوهـــن- مع عدم خروجها المطلق إلى دائرة اللغة غير المعقولة- يجعلـــها تـــأخذ شـــكلها الشعري.

والشعرية "توجد في الشعر والنثر على حد سواء، فهي تعتمد على ما تنتجـه الكلمات من التواصل الشكلي الذي يولّد كثافة ثقافية أو شعورية، يستحيل وجودهـــا بدون تلك الألفاظ، فالمفردة ليست شعرية فيها بذاتها، وإنما تقتصر وظيفتها علـــى كونها إشارة لشيء ما، وتكسب شعريتها بدخولها مع مفردات أخرى تشكل معـــها علاقة شعرية"[2].

ولا يفوتنا هنا أن نشير إلى أن لغة الشعر تختلف عن لغة النثر، والســـمات الفنية التي تشكل الشعرية تختلف في كل منهما، وهذا ما أشارت إليه العديـــد مـــن الدراسات النقدية حيث خلصت إلى "أن الشعر نقيض النثر يخالفه في كل شـــيء، فالشعر فن قديم، والنثر فن حديث لا لشبه الشعر في شيء، سوى أن أداة التواصل

([1]) جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري. ط١، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٦، ص٦.

([2]) بروين حبيب: تقنيات التعبير في شعر نزار قباني، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت، ١٩٩٩، ص٥١.

في كليهما هي الكلمة، إلا أن الشعر يتميز بقوة الإيحاء وسحرية اللفظ"[1]، وهـــذه القضايا كلها متعلقة بلغة كل منهما.

وعلاقة الشعر بالنثر علاقة جدلية "فالشعر يستمد قوته من الألفاظ المفـــردة التي تلفت النظر بسحريتها وعذوبتها ورنتها الموسيقية وما فيها من إثـــارة خيـــال وإيحاء، أما النثر فقوته في الألفاظ مجتمعة لا منفردة، وقد يعتمد النثر على ســـحر الألفاظ، ولكن النثر المبدع حقيقة هو ذلك الذي يحدث عظيـــم التـــأثير بالكلمـــات العادية المتشكلة في منظومة، لا يشذ فيها لفظ عن الآخر"[2].

إن الفكرة في النثر هي المقصودة واللغة وسيلة لها، أما لغة الشـــعر فـــهي المقصودة بحد ذاتها "ونتيجة لهذا الفارق الجوهرى العام بين "لغة الشعر" و "لغـــة النثر" فإنه من الممكن أن نعبر عن الفكرة التي تتضمنها العبـــارة النثريـــة بـــأي أسلوب نثرى آخر دون أن تفقد شيئاً من جوهرها، ما دام هناك نوع من التمـــايز بين الفكرة والعبارة النثرية، وما دامت الفكرة هي الغاية والعبارة هـــي الوســيلة إليها، إذ من الممكن الوصول إلى الغاية الواحدة بأكثر من وسيلة، أما الشعر فـــلا يمكن التعبير عن مضمونه –إذا صحّ أن له مضموناً آخر غير شكله– بأي أسلوب آخر– نثراً كان هذا الأسلوب أو شعراً– دون أن يفقد شيئاً أساسياً مـــن جوهـــره، والشعر الذي يمكن تقديم معادل نثرى له دون أن يفقد شيئاً مـــن جوهـــره ســـوى الموسيقى هو في الواقع ليس شعراً، وإنما هو "نظم نثرى" ردىء –إذا صحّ هـــذا التعبير– لا يمت إلى جنس الشعر بأكثر من الوزن والقافية اللذين لم يعـــودا أهـــم سمات الشعر ومميزاته التي تميزه عن النثر"[3].

إن أبرز ما يميز لغة الشعر بشكل عام ولغة القصيدة على وجه الخصـــوص عن لغة النثر هو ثراؤها بالطاقات التعبيرية، واكتنازها بالإيحاءات اللامحـــدودة، فقد كان الهم الأول للشاعر في كل العصور هو أن يعيد للغة طاقاتـــها الســـحرية الأولى، وقدرتها الخارقة على التأثير التي كانت لها فـــي العصـــور الأســـطورية

---

(1) السابق، ص٥٠.

(2) نفسه، ص٥٠.

(3) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص٤٣-٤٤.

الأولى، قبل أن تبتذل وتتحول إلى لغة عملية نفعية، تخضع لمنطق العقل وتحديداته الصارمة، وتسعى إلى نوع من التحديد والموضوعية بحيث لا تعبر إلا عن كل ما هو واضح ومحدد. ولكن الشاعر يحس دائما أن ثمة أشياء تند عن التحديد والوضوح، ومن ثم فإن هذه اللغة العادية بمحدوديتها وتناهيها عاجزة عن استيعابها والتعبير عنها، ومن هنا كان سعيه الدائب وراء اكتشاف لغة أخرى تتسع للتعبير عن هذه الأحاسيس والمشاعر اللامحدودة التي يحسها ويشعر بعجز اللغة العادية عن استيعابها، أو بتعبير آخر كانت محاولته المتصلة في سبيل إبداع لغة داخل اللغة[1].

أولاً: لغة نزار:

لقد بدأ نزار يكتب في النصف الأول من الأربعينيات قبل الثورة الشعرية الكبيرة، "وقد غمس قلمه في أحسن الشعر الحديث قبله دون أن يلتزم بأسلوب شاعر معين. ولا شك أنّه، منذ باكورة أعماله، كانت له بداياته المتميزة وحضوره الخاص ولغته النزارية المتفردة: مزيج من الفصاحة وتماسك العبارات مع انتقائية للغة تجمع بين الأناقة المرفهة ودقة الاستعمال، يختار، دائما تقريباً، اللفظة الأشد دلالة التي لا تفوقها لفظة أخرى في التعبير عن المعنى المعين. ومنذ البدء تميزت لغته عن لغة غيره من الشعراء بقربها الكبير من لغة الحديث العادي في دمشق، من إيقاعاته وإلماحاته وتشكيلات عباراته دون أن تسقط في الابتذال.

ولم يتورع الشاعر عن الأخذ بألفاظ من لغات أخرى كانت قد دخلت في صلب اللغة العربية المتداولة، يستعملها باقتصاد وفي مكانها الصحيح، لتعبر عن المألوف والقريب إلى النفس والقادر على إضاءة المعنى سريعاً"[2].

إن شعر نزار "يمتاز عن شعر غيره بسهولة الألفاظ وعذوبتها وابتعاده عن الألفاظ القاموسية حتى استطاع أن ينفرد بأسلوب اختص فيه عُرف بعد بالسهل الممتنع وعُرف في موضع آخر- بالبرتقالة الناضجة- اننا عندما نقرأ شعر نزار

---

(1) انظر: السابق، ص٥٣- ٥٥.

(2) نزار قباني شاعر لكل الأجيال، ص٩٣.

نحس وكأننا في حديقة تحيط بها المياه من عدة جوانب وتتواجد فيها مختلف الطيور بمختلف الألوان الجميلة والأصوات المموسقة وتتجول فيها الغيد الحسان وتسمع- للحلي وسواساً إذا انصرفن- وللأثواب البيضاء التي تلوح للمبهور أشرعة بيضاء، كما وتشاهد كؤوس الخمر وهي تعانق الشفاه العطشى والسماء وهي تقبل الأرض في أكثر من موقع ومكان، وتسمع للكلمات معانٍ مقلوبة لا يدركها إلا من حفر مثلها في قلبه وأعدها رسوماً وتماثيل في متحفه الصغير الذي أقامه بقلبه وأناملـه- أيام كانت المرأة عارضة أزياء.. تبحث عن الشكل وترفض المضمون بحجة الموضة، وطفلة لا تعرف الحب، وامرأة لكل الرجال، وخيالية تبحث عن قصر بلا شرفة وتكثر الحديث في البحث عن كنز في جزيرة مهجورة"[1].

لقد "استطاع أن يبسّط لغة الشعر، بحيث جاءت لغته وسطاً بين الفصحى والعامية، هي لغة ثالثة كلغة الجرائد، أدخل فيها الكلام اليومي العفوي والمباشر. أدخل فيها تعابير لم تدخل حرم الشعر قبله، كمثل: "منقوشة الزعتر" و"السيرك"، وكلمات أجنبية كثيرة، مثل: "الكورنيش"، "السرفيس"، "الكافتيريا"، "المارون غلاسيه"، "سمبا"، "فستان التفتا"، "البوليس"، "الدولتشي فيتا"، "المالبورو"، "التلفريك" وسواها"[2].

و "تتعامل قصيدة نزار مع لغة الحديث اليومي، إن لم تصل، أحيانا، إلى تخوم لغة خشنة. غير أن اللغة لا تلبث أن تنتقل من مستوىً إلى آخر، بفضل المنظور الشعري، الذي يحررها من سكونها وعاديتها، ويلقي عليها بصفات الإيحاء الشفاف القريب والمباغت، وبسبب علاقة اللغة بالمنظور الشعري، فإنما تنوس دائما بين مستويين، فهي، في المستوى الأول، شفوية أو قريبة من الشفوية، وهي، في مستوى آخر، تحرر الشفوي وتعيد خلقه. وهي لا تنوس بين هذين المستويين إلا بسبب العلاقة المتوترة بين القصيدة والحياة، وبين القول الشعري والإنسان العادي الذي تتجه إليه. فقصيدة نزار هي فعل تواصلي بين "الأنا" و

([1]) رياض عبد الواحد: "ماهية الالتزام في شعر نزار قباني"، مجلة البيان الكويتية، عدد ٢٠٠، نوفمبر (تشرين ثاني) ١٩٨٢، ص٥٢.

([2]) ميشال جحا: "نزار قباني"، الفكر العربي، العدد ٩٨، السنة العشرون، ١٩٩٩، ص١٥٠.

"الأنت"، بل إن قصيدة نزار تمتح حركيتها كلها من المخاطب الذي يسكنها، والذي يحايثها منذ بدء الكتابة إلى شكلها المكتمل. وهذا ما يفسر حضور لغة التواصل اليومية فيها"[1].

إن سعي نزار إلى الكشف عن شعرية الحياة اليومية جعل اللغة الشعرية تقبل بلغة الحياة اليومية، في مستوياتها كلها، إذ يحتضن الفضاء التخيلي للقصيدة جملة الأشياء التي تضج بها الحياة اليومية مثل: (الكفتيريات، البوتيكات، الجرائد وقطعة "الكرواسان"، وأسماء الفنادق والأرصفة والمطارات والساحات وأنواع السجاد، وعلبة المالبورو..). فقد اقتربت قصيدته من لغة الحياة الجارية ونثرها الوقائعي التفصيلي، بالملامح نفسها التي بدرت في معالم القصيدة الشفوية في أعمال سعدي يوسف وشوقي أبي شقرا ومحمد الماغوط وصولاً إلى بعض الأعمال الشعرية التي ظهرت في السبعينيات وأعمال الشاعر الفرنسي جاك بريفر. على أن تأمل شعر نزار يدلل على أنه كان رائداً من رواد هذا الاتجاه، الذي يتميّز بتعرية الشعر من هالته التقليدية، ومزج الشعر باللاشعر، أحياناً، على ما في ذلك من مفارقة[2]. حتى كأن وظيفة الشعر غدت "تلمّس شعرية الأشياء المعيشة، وتوحيدها في عالم يقرره الشعر ويعطيه الصياغة. ولأن شعرية الأشياء المكتشفة لا تنعزل عن ماهية الأشياء، فإن نزار يقع على لغة تلبي عالم التفاصل، هي مزيج من اللامألوف ومن المألوف البسيط، بل هي مزيج من الشفهي اليومي والمكتوب، كأن يتحدث عن: "وشوشة"، "ولولاك" و" سؤال".. وربما تعيّن هذه العناصر مجتمعة قصيدة نزار كقصيدة مفتوحة، أو تحدّدها كقصيدة مرجعية، تحيل على عوالم حارّة وأمكنة مألوفة وبشر عاديين، يغايرون "الكائنات اللفظية"، ولا علاقة لهم ببشر قوامهم الكلمات القاموسية. وقصيدة كهذه تختلف بناءً ومنظوراً عن القصيدة – الرُّؤيا، التي تقول بتضاد شامل بين الشعر والواقع"[3].

---

(1) نزار قباني شاعر لكل الأحيال، ص٢٢٠.

(2) نفسه، ص٢٢٠- ٢٢١.

(3) نفسه، ص٢١٩-٢٢٠.

إن هذا الإطار الخاص الذي تميزت به لغة نزار في شعره، وما اتصفت به من واقعية وسهولة نبعت من قلب واقع الحياة العملية العادية ولغة الحوار اليومي، إن ذلك كله لم يكن عفوياً بل كان مقصوداً وجاء عن إدراك تام من نزار لماهية اللغة التي يريد رسم ملامحها، وقد جاء ذلك منسجماً مع رسالته التي رفع لواءها في محاولة منه للوصول في شعره -وبهذه اللغة تحديداً- إلى كل حي وكل شارع وبيت، إلى كل قلب في كل مكان، فيجب عليها أن تتحلل من قيودها وحواجزها وكبريائها، وتنزل من بروجها العاجية لتدق كل الأبواب وتسلم على كل القلوب ولا تنتظر أن يُدقَّ بابها. حيث يعبر بوضوح عن ذلك في كتابه (قصتي مع الشعر) فيقول: "أول ما شغل بالي حين بدأت أكتب، هو اللغة التي أكتب بها. وبالطبع، كانت هناك لغة، بل لغة عظيمة ذات إمكانيات وقدرات هائلة. لكن اللغويين فرضوا عليها احتكاراً رهيباً وأقفلوا عليها الأبواب ومنعوها من الاختلاط والخروج إلى الشارع. كانت اللغة (أملاكاً خصوصية)، واللغويون (جمعية منتفعين)، وكانت الفتوى بشرعية كلمة أو تعريب مصطلح علمي أو تقني، تستغرق المجامع اللغوية ثلاث سنوات من التنجيم والاستخارات.. والألوف من كؤوس الشاي ومحلول البابونج.. إلى جانب هذه اللغة المتعجرفة التي لم تكن تسمح لأحد أن يرفع الكلفة معها، كانت اللغة العامية تقف في الطرف الآخر، نشيطة، متحركة، مشتبكة بأعصاب الناس وتفاصيل حياتهم اليومية"[1].

لقد أدرك نزار الهوة الكبيرة بين هاتين اللغتين حيث يقول: "بين هاتين اللغتين كانت الجسور مقطوعة تماماً. لا هذه تتنازل عن كبريائها لتلك، ولا تلك تجرؤ على طرق باب الأولى والدخول في حوار معها. ومن هنا كنا نشعر بغربة لغوية عجيبة، بين لغة نتكلمها في البيت، وفي الشارع، وفي المقهى، ولغة نكتب بها فروضنا المدرسية، ونستمع بها إلى محاضرات أساتذتنا.. ونقدم بها امتحاناتنا.. فالعربي يقرأ ويكتب ويؤلف ويحاضر بلغةٍ، ويغني، ويروي النكات، ويتشاجر، ويداعب أطفاله، ويتغزل بعيني حبيبته بلغة ثانية.." [2].

([1]) قصتي مع الشعر، ص١١٨ -١١٩.

([2]) نفسه، ١١٩.

ونزار بلغته حاول أن يجسر الهوة، ويتخلص من هذه الازدواجية فيقول: "هذه الإزدواجية اللغوية التي لم تكن تعانيها بقية اللغات، كانت تشطر أفكارنا وأحاسيسنا وحياتنا نصفين. لذلك كان لا بد من فعل شيء لإنهاء حالة الغربة التي كنا نعانيها. وكان الحل هو اعتماد (لغة ثالثة) تأخذ من اللغة الأكاديمية منطقها وحكمتها، ورصانتها، ومن اللغة العامية حرارتها، وشجاعتها وفتوحاتها الجريئة"[1].

هذه رسالته التي يدركها جيدا ويقصدها فيقول: "بهذه (اللغة الثالثة) نحن نكتب اليوم. وعلى هذه اللغة الثالثة يعتمد الشعر العربي الحديث في التعبير عن نفسه، دون أن يكون خارجا على التاريخ.. ولا سجينا في زنزانة التاريخ.. إن (اللغة الثالثة) تحاول أن تجعل القاموس في خدمة الحياة والإنسان، وتبذل ما بوسعها، لتجعل درس اللغة العربية في مدارسنا مكان نزهةٍ.. لا ساحة تعذيب. تحاول أن تعيد الثقة المفقودة بين كلامنا الملفوظ، وكلامنا المكتوب، وتنهي حالة التناقض بين أصواتنا وبين حناجرنا"[2].

ويحدد نزار هوية لغته بأنها تنتمي إلى هذه (اللغة الثالثة) التي تحدث عنها[3]. حتى إنها أصبحت من علاماته المميزة كامتداد قامته، وانحناء أنفه، ولون عينيه، وجواز سفر يدخل به إلى كل مكان[4]، يقول: "كانت لغة الشعر متعالية، بروقراطية، بروتوكولية، لا تصافح الناس إلا بالقفازات البيضاء، ولا تستقبلهم إلا بالقبة المنشّاة وربطة العنق الداكنة.. وكل ما فعلته أنني أقنعت الشعر أن يتخلى عن أرستقراطيته ويلبس القمصان الصيفية المشجرة.. وينزل إلى الشارع ليلعب مع أولاد الحارة.. ويضحك معهم، ويبكي معهم.. وبكلمة واحدة، رفعت الكلفة بيني وبين لغة (لسان العرب) و (محيط المحيط) وأقنعتها أن تجلس مع الناس في

---

(1) السابق، ص١١٩-١٢٠.

(2) نفسه، ص١٢٠

(3) نفسه، ص١٢٠.

(4) نفسه، ص١٢١.

المقاهي، والحدائق العامة، وتتصادق مع الأطفال، والتلاميذ، والعمال، والفلاحين وتقرأ الصحف اليومية.. حتى لا تنسى الكلام.." [1].

لقد أدرك نزار أن عليه أن يتوجه إلى الجمهور بلغة تحاكي روح العصر وروح الحياة التي يعيشها، تتحلل فيه من قيودها الصدئة التي فرضتها عليه طقوسها البروتوكولية المتعالية لتنتفض عن قشورها فراشة جميلة ملونة. لقد قدم نزار إلى جمهوره الكبير لغة ثالثة واقعية سهلة وممتنعة[2]. نأى بها عن الغموض إلى الوضوح، وهي إلى كونها واقعية وواضحة إلا أنها امتازت بالقدرة على الإيحاء لما توقظه الألفاظ فيها في ذهن المتلقي ونفسه من صور ومعان جانبية لها تأثير في النفس إضافة إلى معانيها القاموسية، وهي تمنح إحساساً عميقاً بالمتعة والسعادة والشعور بالتسامي، من خلال قدرتها على الإشعاع بهذه المعاني والتوهج والاتقاد الذي ينفجر عن الكلمة، لما فيها من قدرةٍ على الإفصاح عن التفاعلات الداخلية للإنسان، والتعبير عن الإرهاصات العاطفية التي يحملها، وعن رؤاه وتطلعاته، انسجاماً وتناقضاً[3].

فلم يغفل نزار عن الطاقات الإيحائية[4] التي تمتلكها الألفاظ، التي تصون النص من سطحيته ومباشريّته البحتة وتقريريّته وهبوط الدلالات الفنية لمفرداته، والتي تسهم بشكل فاعل في تعميق الدلالات في النص وتعدد الأبعاد وشحنه بطاقات خاصة تمنح المتلقي الشعور بالراحة واللذة والتسامي في آنٍ واحد، لما توقظه في النفس من صور وتشع به من المعاني، فتفصح بذلك عن التفاعلات الداخلية والإرهاصات العاطفية التي يحملها.

فقد يضفي استخدام مجموعة من الألفاظ على النص جواً معيناً يساهم بشكل كبير في رسم صورة شمولية معينة يحاول المبدع تقديمها.

ويظهر ذلك جلياً في شعر نزار، فعلى سبيل المثال يقول في قصيدته (مع بيروتية):

([1]) السابق، ص١٢١-١٢٢.

([2]) "نزار قباني": الفكر العربي، العدد ٩٨، ص١٥١.

([3]) عمران الكبيسي: لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٨٢، ص٢١.

([4]) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص٥٣.

وأراها .. امرأة فاتنة
تلبس قبعة من ريش
تشبك دبوساً ذهبياً
وتخبيء زهرة غاردينيا
خلف الأذنين[1].

إن الذي يقرأ هذه الأبيات يستشعر الصورة الحضارية العصرية التي رسمها الشاعر لمعشوقته بيروت. ولكن ما الذي يدفع المتلقي إلى استشعار هذه الصورة التي قصدها نزار؟ ألأنه أعطاها صورة المرأة يا ترى؟ ولكن ذلك لا يشي بالضرورة بصورة عصرية لبيروت؛ فالمرأة قد تكون حضارية عصرية وقد لا تكون، ولكننا حين نمعن النظر في الألفاظ التي استخدمها نزار في هذه الأبيات مثل: (قبعة الريش، دبوساً ذهبياً، زهرة غاردينيا)، نجد أنها أوحت لنا بطريقة أو بأخرى برسم هذه الصورة، فقبعة الريش والدبوس الذهبي الذي تشبكه هذه المرأة وزهرة الغاردينيا التي تخبئها خلف أذنيها، كلها ألفاظ توحي بالطبيعة العصرية والحضارية لهذه المرأة التي رسمها نزار- وهو يعرفها جيداً- ففي المحصلة نسجت هذه الألفاظ بما توحي به من معان وصور تنفجر في ذهن المتلقي عن المرأة العصرية الحضارية؛ امرأة فاتنة الجمال تلبس قبعة من الريش وتشبك دبوساً من الذهب وتخبئ زهرة غاردينيا خلف أذنيها، تلك هي الصورة الحضارية التي أرادها نزار لبيروت.

وفي معرض حديثه عن الجوانب المظلمة لمدينته، تلك القضايا التي طالما أظهر نزار ضيقه الشديد بها، وصبّ جام سخطه عليها، ينطق النص من خلال ألفاظه بالعديد من الإيحاءات التي تستدعي إلى الذهن جملة من الصور والأفكار القابعة خلف الكلمات والسطور:

أنا متهم بالشهريارية..
من أصدقائي..
ومن أعدائي..

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، ص٣٢٦.

متهم بالشهريارية..

وبأنني أجمع النساء..

كما أجمع طوابع البريد..

وعلب الكبريت الفارغة..

وأعلقهن بالدبابيس..

على جدران غرفتي..

يتهمونني أيضاً.. بالنرجسية..

وبالسادية..

وبالأوديبّية..

وبكل ما في كتب الطب النفسي من أمراض..

ليثبتوا أنهم مثقفون..

وأنني منحرف.. (١)

إن هذه الألفاظ التي استخدمها نزار مثل: الشهريارية، النرجسية، السادية، والأوديبية، كلها مستدعاة من علم النفس، وهي متداولة في العديد من الأوساط، إلا أنها وإلى جانب تداولها قد أوحت بالعديد من الأفكار التي أراد نزار أن يقولها، وهي بهذه الإيحاءات تقرب تلك التداعيات وتمنح المتلقي شعوراً بالراحة حيال استقبالها، فهي تشخص الحالة في ذهنه وتستدعي صورها دون كثير من التفصيل والشرح، فأوحت بما هو مطلوب. فهذه الحملة الشرسة التي يشنها عليه الأصدقاء قبل الأعداء من مدينته بما يكيلون له من الاتهامات والأوصاف لخصت بالشهريارية، والنرجسية، والسادية، والأوديبية، فالشهريارية تستدعي إلى الذهن صورة الرجل الشهواني المحب للنساء الذي طغت شهوته على كل مناحي جسده وروحه فأطفأت عقله، وهو يتعامل مع المرأة الإنسانة على أنها متعة فقط، فهي دمية مجردة عن إنسانيتها وهي مخلوقة للمتعة فقط، وهو إلى جانب ذلك نهمٌ لا يشبع، فلنا نحن أن نتخيل حجم السجالات والحوارات والكتابات التي دارت حول هذا الموضوع بكل ما أوحت به هذه الكلمة، وهو باستخدامه كلمة الصديق

---

(١) السابق، ص٥٥٢-٥٥٣.

وتقديمها على كلمة العدو أوحى بمستوى الحقد والحسد النابع من الجهل الذي وصلت إليه تلك الجيوب من المدينة، فهو من مدينة تكره المشاعر الصادقة وشفافية الحب وبراءة النفس وطهرها، وهذا ما أوحت به كلمة (الأطفال) وحب الأطفال:

فأنا أنتمي إلى مدينة لا تحب الأطفال..

ولا تعترف بالبراءة.. [1].

لقد أوحت هذه الكلمة بما وصلت إليه مدينتهُ من وحشية إلى حد أنها تكره الطفولة والأطفال وترفضهم، وهي بالتالي تحارب الصدق والبراءة والشفافية ذاتها، لأنها أفضل ما تكون لدى الأطفال.

وهي مدينة متبلدة المشاعر قاسية، تقتل أطفالها بدم بارد، تجمدت مشاعرها وعواطفها ومات حنانها، وهذا ما رسمته في أذهاننا كلمة (جليدية):

أنا من مدينة جليدية الأسوار..

مات جميع أطفالها..

من البرد.. [2]

ثانياً: اللفظة الشعرية:

المعجم الشعري "هو القاموس اللغوي للشاعر، والذي تكوّن من خلال ثقافته وبيئته ومناخه الذي عايشه، وعليه فليس المعجم الشعري متكرراً عند الشعراء بالصيغة نفسها، ولكنه أداة الشاعر الخاصة، والتي تعد معياراً من معايير تميز شاعر عن شاعر ما ويعد المعجم الشعري من أهم الخواص الأسلوبية التي على أساسها يمكن الحكم على شاعر، وتبيان ملامحه الخاصة"[3].

واللفظة الشعرية هي أساس هذا المعجم الشعري وقوامه، وهي تتشكل بدورها وسط الظروف المحيطة بالشاعر ذاته بين ثقافته وبيئته ومناخه الذي

---

(1) السابق، ص٥٥٣.

(2) نفسه، ص٥٥٣.

(3) تقنيات التعبير في شعر نزار قباني، ص٥٢.

عايشه، مما يدفع الشاعر إلى تشكيل محاور فكريّة أو ثقافية معينة تغذيها تشكيلات محددة من الألفاظ الشعرية التي تشكل قاموسه الشعري.

فشاعر كنزار عايش العديد من الظروف والأحوال الشخصية والعامة، سواء على مستوى الأسرة والحي في مدينته أو على مستوى المدينة الغربية والأجنبية، ومر في عدة مراحل استقى خلالها مكوناته من مصادر تجريبية وثقافية مختلفة، لا بد أن تكون لديه صبغتهُ الخاصة التي تلقي بظلالها على اللفظة الشعرية عنده.

أولاً: الألفاظ الساخرة:

لقد كان لبعض الظروف التي عايشها نزار الأثر الكبير في تشكيل نظرة السخط على بعض الجوانب في مدينته ومجتمعه والمجتمعات والثقافات العربية، فهو لن ينسى الأثر النفسي المطبوع في وجدانه الذي خلفته تلك التجربة القاسية التي عاشتها أخته وانتهت بموتها (بانتحارها)، وقد ألقى- كما أسلفت- باللوم على ثقافة مجتمعه ومدينته، كما أنه لن ينسى تلك الهجمات الشرسة التي تعرض لها شخصياً من المحافظين في مدينته ومجتمعه من المتمسكين بالموروث ومن رجال الدين وغيرهم، ولن ينسى أيضاً الواقع العربي المهزوم بمجتمعاته المنافقة للحكام والمسؤولين وحكامه المتسلطين المتخاذلين عن واجباتهم تجاه مقدساتهم والانهزام العربي أمام أعدائه. بكل ذلك شكل نظرة النقد والسخرية من الواقع في كثير من جوانبه، مما أدى إلى استخدام العديد من الألفاظ الساخرة التي تعبر عن ذلك فيقول في قصيدته "الممثلون":

حين تصير بلدة بأسرها
مصيدة .. والناس كالفئران
. . . .
حين يصير الناس في مدينة
ضفادعاً مفقوءة العيون
فلا يثورون ولا يشكون
ولا يغنون ولا يبكون

ولا يموتون ولا يحيون

تحترق الغابات، والأطفال، والأزهار

تحترق الثمار

ويُسبح الإنسان في موطنه

أذل من صرصار

. . . .

ويصبح التاريخ في مدينة

ممسحة..

والفكر كالحذاء..

. . . .

تحت سياط الأحرف الكبيرة الحمراء

يسقطون

الناس كالثيران في بلادنا

بالأحمر الفاقع يؤخذون[1].

فهذه الألفاظ: الناس كالفئران، ضفادعاً مفقوءة العيون، أذل من صرصار، الفكر كالحذاء، الناس كالثيران، جميعها ألفاظ ساخرة، ينتقد فيها نزار واقع الشعوب المقموعة في المدينة العربية، فتبلدت مشاعرها وتعطل تفكيرها فهم في ذل كالفئران لا قيمة لهم، وضفادع عمياء تمارس النقيق دون أن ترى شيئاً، وهم ذليلون كالصراصير وفكرهم تحتيٌّ أرضي دنيء، يساقون كالثيران لا إرادة لهم ولا خيار، وهم لا يعارضون في ذلك شيئاً.

وقد وردت العديد من الألفاظ الساخرة في شعر نزار، التي عبر خلالها عن سخريته وانتقاده لبعض الجوانب المتعلقة بالواقع العربي؛ ثقافته وعاداته وسياساته وحكامه مثل [*] (كيف صار الكتاب كالخرفان، وقلم في يد الجبان الجبان/ ٨٠٩)، ينكشون التراب كالديدان/ ٨١٠)، (كلنا في نظر الحكام أكياس طحين، وكلنا في

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، ص٧٠٥- ٧٠٩.

(*) الأمثلة التي ستورد تالياً هي من الأعمال الشعرية الكاملة، والأرقام ترمز إلى الصفحات.

مذبح الحكم خراف/ ٧٥٢)، (رشاني بخطاب.. ورماني بين أسنان الجواسيس .. وأنياب الكلاب/ ٧٥٣)، (أحذية الجنود فوق رقبتي، ومن طعن الدرويش صاحب الطريقة/ ٧١٠)، (قضت سنين الحرب في زنزانة منفردة كالجرذ، وكان أبوها قذراً من أقذر اليهود.. يزور النقود، وتغص بالجرذان.. والطاعون واليهود/ ١٦٧)، (كانوا خليطاً من سُقاطة الشعوب، وجاءوا كفوج جائع من الذئاب، ولن تسلبوا أرضي يا سلالة الكلاب/ ١٦٨) ، (وأقتل الكهوف.. والدفوف.. والأضرحة الغبية..، وأرفض سيف الدولة.. والقصائد.. الذليلة الغبية/ ٧٤٦)، (أيها الشرق الذي يأكل أوراق البلاغات.. ويمشي -كخروف- خلف كل اللافتات/٧٣٦)، (وحين لا تستطيع أن تمارس المواء الذي تمارسه كل قطط العالم بصورة طبيعية فأنت منفي/ ٤٦٦)، (فنتحول إلى زواحف قطبية تعض.. بعضها عضاً جنونياً.. كما يحدث هذه الأيام/ ٤٦٩)، (ونحن هنا.. نجلس القرفصاء نبيع الشعارات للأغبياء/ ٧٧٢)، (فنحن شعوب من الجاهلية.. ونحن التقلب.. نحن التذبذب.. والباطنية/ ٧٧٣)، (ما زلنا منذ القرن السابع نأكل ألياف الكلمات.. نتزحلق في صمغ الراءات/ ٧٣٦)، (ما زلنا نقضم كالفئران، وقطعت أصابع من صبغوا بالكلمة أحذية الخلفاء/ ٧٣٧)، (وجلدت جميع المنتفعين بدينار.. أو صحن حساء.. وجلدت الهمزة في لغتي.. وجلدت الياء.. وذبحت السين.. وسوف.. وتاء التأنيث البلهاء.. والزخرف والخط الكوفي.. وكل ألاعيب البلغاء.. وكنست غبار فصاحتنا.. وجميع قصائدنا العصماء، ولو أعطى السلطة في وطني.. أعدمت جميع المنبطحين على أبواب مقاهينا.. وقصصت لسان مغنينا.. وفقأت عيون القمر الضاحك من أحزان لياليا، ولو نشفت آبار البترول ويبقى الماء.. لو يُخصى كل المنبطحين.. وكل سماسرة الأثداء.. لو تلغى أجهزة التكييف من الغرف الحمراء.. وتصير يواقيت التيجان.. نعالاً في أقدام الفقراء.. لو أملك كرباجاً بيدي/ ٧٣٨)، (يرغي بالفرنسية.. يمشي بين شقراوات أوروبا.. كديك ورقي/٨١٢)، (عصبيٌ يصيح في مصر كالديك.. وفي القدس يمسح الأقداما/٨٢٠)، (الشاعر يعمل حوذياً لأمير القصر.. والشاعر مخصي الشفتين.. بهذا العصر.. يمسح للحاكم معطفه.. ويصب له أقداح الخمر.. والشاعر مخصي

الكلمات.. وما أشقى خصيان الفكر/ ٧١٩)، (من هو الأبله الذي اخترع كلمة الاصطياف/ ٥٩٧)، (سيمسح الزمان يا حبيبتي.. خليفة الزمان.. وتنتهي حياته.. كأي بهلوان/ ٢٤٣).

ثانيا: الألفاظ العامية والدارجة والدخيلة:

لقد امتلأ معجم نزار اللغوي بألفاظ الحديث اليومي و تعبيراته وتراكيبه، ولعل ما دفعه إلى ذلك هو السبب ذاته الذي صبغ شعره بسمة الواقعية، فهو شاعر اتجه نحو الحياة اليومية بمختلف قضاياها، الاجتماعية منها والسياسية والوطنية وغيرها "فكان لزاماً عليه أن يعبر عنها في إطار واقعية جديدة، ولغة شعرية جديدة"[1]، فخاطب جمهوره بلغة حياتهم اليومية، واستخدم لذلك كثيراً من الألفاظ والتراكيب العامية والشعبية الدارجة، التي كانت تضيء في نفس المتلقي كثيراً من الصور والإيحاءات والأبعاد، فهي لغته القريبة منه وتوحي بما هو قريب منه وأمام ناظريه، ولعل ما يفسر ذلك ما قد سبق أن ذكر في بداية هذا الفصل من استخدام نزار لما أسماها (باللغة الثالثة) أو (اللغة الوسط)، ابتعد فيها نزار عن التقعر والقاموسية الجامدة إلى لغة الحياة اليومية، لغة المقهى والشارع والحانوت.

وهي إلى جانب ذلك لغة الفكر والثقافة وروح العصر أيضا، لغة أقرب إلى الكلام المحكي البعيد عن الصنعة، لغة سهلة لينة قريبة من فهم الناس، تخاطب مشاعرهم بأقصر السبل وأسرعها لارتباطها بحياتهم الواقعية؛ ومن هنا كانت هذه الألفاظ والتعابير العامية التي يستخدمها نزار ذات مفعول ساحر، تحاكي وجدان المتلقي وتبعث في ذهنه العديد من الصور والإيحاءات القريبة من ذاته، تنطبع في مخيلته فيراها بوضوح، يقول نزار في قصيدته: (منشورات فدائية على جدران إسرائيل):

فهذه بلادنا

فيها وجدنا منذ فجر العمر

فيها لعبنا.. وعشقنا..

([1]) طارق المجالي: دراسة أسلوبية لشعر نزار قباني، رسالة جامعية (دكتوراه)، الجامعة الأردنية، شهر١١، سنة٢٠٠٠، ص١٣١.

وكتبنا الشعر..

مشرشون نحن في خلجانها..

مثل حشيش البحر

مشرشون نحن في تاريخها

في خبزها المرقوق.. في زيتونها

في قمحها المُصْفَرّ..

مشرشون نحن في وجدانها

باقون في آذارها

باقون في نيسانها.. [1]

إن هذه الحميمية التي تجلت في تشبث الشاعر في الأرض وتفاصيلها المختلفة، وعمق الرسالة التي أراد أن يوجهها للغاصب المحتل، من تمسكه الراسخ بتفاصيل الأرض وهذه المشاعر المتفجرة بالغضب والانفعال والتصميم – كل ذلك كان ماثلاً في استخدام الشاعر للفظة العامية (مشرشون)، ولو استخدم الشاعر كلمة (متمسكون) مثلا أو (باقون) أو غيرها لوفّت –ربما– بالغرض ولكنها لن تفلح في رسم الصورة التي أوحت بها هذه اللفظة عامية الاستخدام، فهي واقعية وقريبة من الناس في لغتهم المحكية ترسم بإيحاءاتها الصور القريبة إلى أذهانهم.

ويناجي نزار أمه ويبثها حنينه من مدريد باللغة المحكية التي كان يستخدمها في البيت فيقول في قصيدته: (خمس رسائل إلى أمي):

صباح الخير .. يا حلوه..

صباح الخير.. يا قدّيستي الحلوه..

مضى عامان يا أمي،

على الولد الذي أبحر[2].

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، ص٧٢٢.

(2) نفسه، ص ٢٥٥.

فيخاطب أمه بكلمة (حلوه) ويسم نفسه (بالولد) كما كانت تناديه، وهذه الألفاظ أصبحت شعبية لكثرة استخدامها في اللغة المحكية الدارجة، ولكنه يستخدمها لتكون على قدر هذه الحميمية التي يجيش بها صدره.

وهذا الحنين والوفاء وهذه الحميمية تجعله يتذكر المواقع التي أدمنها، ويستخدم لذلك الألفاظ العامية فيقول:

يا ست الدنيا يا بيروت..

من باع أساورك المشغولة بالياقوت؟

من صادر خاتمك السحري،

وقص ضفائرك الذهبيه؟[1]

فلم يقل (سيدة الدنيا) أو غير ذلك بل قال (ست الدنيا) وهو في قصيدته (الاستجواب) يذكر (حارته) ولم يقل (الحي) فربما يكون ذلك أقرب إلى قلبه وأحب إليه:

سادتي الكرام

يعرفني في حارتي الصغير والكبير

يعرفني الأطفال.. والأشجار.. والحمام[2].

وفي إطار السخرية والغضب يستخدم نزار العديد من الألفاظ العامية الدارجة، فيكون في نقده أقرب إلى الواقع والحياة التي يعيشها فيقول في قصيدته (فتح):

على رصيف الأمم المتحده

نشحذ من لجانها الحليب.. والطحين..

والذل.. والسردين.. والملابس المستعمله..

ولم نزل نمضغ ساذجين..

حكمتنا المفضله:

(الصبر مفتاح الفرج) [3].

---

(1) السابق، ص ٤٧٢.

(2) نفسه، ص ٧١٢.

(3) نفسه، ص٧١٧.

فيستخدم كلمة (السردين) وهي عامية دارجة، ويستخدم عبارة (الصبر مفتاح الفرج) وهو تركيب دارج ومستخدم بكثرة وحكمة شعبية.

ويستخدم في القصيدة نفسها بعض الألفاظ الدارجة الأخرى مثل: (الزار)، (القات)، (مسطولين)، (دائخين) وغيرها:

يا طبلنا..

يا زارنا..

يا قاتنا..

نرفض أن نظلَّ مسطولين.. دائخين

يا شعرنا كن غاضباً

يا نثرنا كن غاضباً

يا عقلنا كن غاضباً[1].

ويستخدم نزار كثيراً من العبارات والتراكيب العامية والتي أشبه ما تكون بأمثال شعبية أو أقوال شائعة أو حكم دارجة يستخدمها العامة في كلامهم المحكي. فها هو في معرض حديثه عن أمه في قصيدة (أم المعتز)، وفي وصفه لها بالطهارة والنقاء والعفة يحبذ أن يصفها بالعبارة العامية (دقة قديمة) للتعبير عن حالة الالتزام بالتقاليد والمحافظة على الأخلاق العامة:

فأمي (دقة قديمة).. ولا تفهم كيف يكون

للمرأة حب أول.. وثانٍ.. وثالث.. وخامس..

وحب واحد..

أمي تؤمن برب واحد.. وحبيب واحد..

وحب واحد. [2].

وفي لحظات تجليه مع صديقته البيروتية يطلق على نفسه في قصيدة (مع بيروتية) القول الشعبي المعروف (سلطان زماني)، فيعبر من خلاله عن مدى

---

(1) السابق، ص٧١٧.

(2) نفسه، ص٦٠٩.

التجلي والنشوة التي يعيشها وكأنه ملك الدنيا بأسرها، قابعة بين يديه، وهذا القول الشعبي لخص هذه الحالة بمنتهى البلاغة:

وطفولة وجهك مقنعة

أكثر من كل الأديان

مادامت مملكتي عينيك

فإني سلطان زماني[1]

لقد استخدم نزار كثيراً من الألفاظ العامية أو الألفاظ التي كثر استخدامها في اللغة المحكية فأخذت طابعا شعبياً، وامتلأ معجمه اللغوي بها وأورد منها: (يهرهر/ ٦٠٨، الشغل/ ٦١٠، أتصور/ ٦١٠، داليـة/ ٦١١، الدرويش/ ٧١٠، دكاكين/ ٧١٢، خشبة/ ٧١٤، طرابين/ ٢٥٥، سلامات/ ٢٥٧، تختي/ ٢٥٧، يخربش/ ٢٥٧، طباشير/ ٧٢٣، دخان/ ٧٢٣، المـوال/ ٧٢٨، بارودة/ ٧٢٩، شراشف/ ٧٩٤، طربوش/ ٧٤٥، مسابح/ ٧٤٥، النشوق/ ٧٤٥/ السماور/ ٧٤٥، الشمسية/ ٧٤٥، صينية/ ٧٤٨، ممسحة/ ٧٠٧، زريبة/ ٧٠٧، إجازة/ ٧٠٩، مَدَدْ/ ٤٢٨، بهلوان/ ٨٠٨، التبخير/ ٨٠٨، المربربات/ ٨١١، مسامير/ ٤٧٠، مخداتك/ ٦٩٦، جنازة/ ٧٧٤، الطرطور/ ٧٤٩، أراجوز/٧٥٠، المخفر/ ٧٥١، القروش/ ٥٩٥، توحمت/ ٥٨٨، مناشفك/ ٦٥٥، الخرائب/ ٨٠٦، دللتني/ ٦١٤، تشيلني/ ٨٢٥، تحطني/ ٨٢٥، محلي/ ٨٢٥، جرائدي/ ٥٩٧، الغيطان/ ٧٧٧).

كما استخدم العديد من التراكيب والعبارات التي كثر استخدامها في اللغة المحكية أيضا، وأخذت وجهاً شعبياً وعامياً كالأقوال والحكم وغيرها.. منها:

(شجرة عائلتي/ ٦٠٧، وعوضك على الله/ ٦٠٩، صحن الدار/ ٦١١، وما علينا يمين/ ٧٩٤، قم يا طويل العمر/ ٧٤٨، ملعونة أم السياسة/ ٧٤١، بالرفاه والبنين/ ٧٤٢، زين الشباب/ ٧٣٢، منخطف اللون/ ٤٣٠، باللف والدوران/ ٨٠٩، ياهوان الهوان/ ٨١٠، ما يطلبه المستمعون/٧٤٩، كرسي هزاز/ ٥٩٦، يسلمون كلهم عليك/ ٧٧٨،..).

---

(1) السابق، ص٣٢٧.

ثالثاً: الألفاظ الحضارية والمعاصرة:

لقد استخدم نزار في لغته الشعرية الكثير من الألفاظ الحضارية والمعاصرة التي بثت في قصائده روح العصر بشتى معطياته الحديثة، ولا يفوتنا هنا أن نزاراً هو شاعر سندبادي طوف بين الشرق والغرب، وتلمس مختلف الحضارات بروحها المعاصرة وتذوق نكهاتها المختلفة عن قرب، وهذا الاستخدام غذى طابع الواقعية التي أضفاها على شعره.

فقد وردت العديد من الألفاظ المعاصرة المتداولة في شعره، سواء أكانت محلية أو أجنبية دخيلة كأسماء بعض الأدوات والأشياء:-

(كعكة عيد ميلادها/ ٦٠٩)، (الكاميرات/ ٦٠٩)، (موظفة/ ٦١٠)، (قسم العطور/ ٦١٠)، (العود/ ٧٤٦)، (القانون/ ٧٤٦)، (البث المباشر/ ٧٤١)، شطرنج/ ٧٤٢)، (فنادق/ ٧٤٢)، (المالبورو/ ٧٣٤)، (السجادة التبريز/ ٤٢٧)، (نوافير/ ٤٢٨)، (المرايا/ ٤٣٠)، (شمعة/ ٤٦٩)، (سيارات/ ٤٦٩)، (البنزين/ ٤٦٩)، (العجلات/ ٤٦٩)، (القصدير/ ٤٧٠)، (الكونكريت/ ٤٧١)، (شمعدان/ ٤٧٢)، (مقاهي/ ٤٥٥)، (الأوسمة/ ٧٥٣)، (درابزين/ ٥٩٤)، (قمصان/ ٥٩٥)، (مناديل/ ٥٩٥)، (متحف حربي/ ٨٢٥)، (الأجراس/ ٧٧٨)، (طوابع البريد/ ٥٥٢)، (الكونياك/ ٤٢٢)، (كونشورتو البيانو/ ٤٢٣)، (المزهرية/ ٤٣٦)، (وتر/ ٤٣٨)، (نبيذ/٦٢٠)، (المترو/ ٦٢٠)، (الأكاليل/ ٧٨١)، (صندوق بريدي/ ٥٥٨)، (جواز سفرك/٥٥٨)، (الآلات الحاسبة/ ٥٥١)، (كأس عرق/٣٨٨)، (المطعم/ ٣٢٦)، (آلات تسجيل/ ٧١١)، (سجائري/ ٢٥٥)، (عقارب الساعة/ ٧٢٤)، (المطارات/ ٧٢٥)، (التماثيل/ ٧٢٥)، (طائرة/ ٧٢٦)، (معاصر الزيت/ ٧٢٨)، (الكرتون/ ٧٦١)، (حبوب نوم/ ٤٥٨)، (ماريجوانا/ ٨١٣)، (الكافيار/ ٨١٢)، (الويسكي/ ٨١٤)، (الجيرك/ ٧٣٥)، (الجاز/ ٧٣٥)، (السيرك الكبير/ ٥٨٩)، (بترول/ ٧٦٤)، (الكحول/ ٦٥٦)، (قطار/ ٦٥٧)، (الكفتيريا/ ٦٥٧)، (نواقيس/ ٥٥٦)، (براميل/ ٦٩١)، (المظلات/ ٦٩٢)، (الهيرميتاج/ ٥٦٨)، (الأندية الليلية/ ٥٩٨)، (عربة الدرجة الأولى/ ٥٩٨)، (مقصورة/ ٥٩٨)، (البلور/ ٦٠٠)، (مفكرته/ ٥٣٠)، (الموكيت/ ٦٤٧)، (الصلبان/ ٣٣٣)، (الأزاميل/ ٨٢١)،

(الثريات/ ٣٩٧)، (الدليل السياحي/ ٦٠٨)، (مكيفة الهواء/ ٦١١)، (المسدس/ ٧٣٣).

كما استخدم كثيراً من الألفاظ المعاصرة المستقاة من الثقافة العامة الاجتماعية، من حقول السياسة والعلوم والآداب والفنون والصحافة والإعلام وغيرها نحو:

(معقلاً/ ٦٠٨)، (الانتداب/ ٦٠٨)، (اجتماع شعبي/ ٦٠٨)، (العلاقات العامة/٦٠٩)، (أرشيف الصحافة/٦٠٩)، (الكوكتيلات/٦٠٩)،(مجلة نسائية/٦٠٩)، (وزارة الزراعة/ ٦١٠)، (ناقدة شعر موضوعية/ ٦١١)، (تقمصت/ ٧٩٥)، (علم الكلام/ ٧٩٧)، (خارطة/ ٧٩٨)، (التنين/ ٧٩٩)، (عقد جنسية/ ٧٤٦)، (مرتزقاً/ ٧٤٧)، (الحرية/ ٧٤٨)، (أرخيت الستارة/ ٧٣٩)، (الحوار/ ٧٤١)، (القوانين/ ٧٤١)، (الناطق الرسمي/ ٧٤٢)، (النصوص المسرحية/٧٤٣)، (أسماء التعجب والإشارة/ ٧٤٣)، (الجمهور/٧٤٣)، (رجال السياسة/ ٧٣٤)، (الإيقاع/ ٤٢٩)، (جوقة/ ٨٠٧)، (النفاق السياسي/ ٨٠٨)، (جنسيته/ ٤٦٥)، (أمسية شعرية/ ٤٦٧)، (ولادة قيصرية/ ٤٦٧)، (الأطباء/ ٤٦٧)، (حمل كاذب/ ٤٦٨)، (استقلال/ ٤٦٨)، (الحرب العالمية الثانية/ ٤٦٨)، (البوليسي/ ٤٦٩)، (حبة الأسبرين/ ٤٦٩)، (سادية/ ٤٦٩)، (الكيلو مترات/ ٤٧٠)، (عقدة الماسادا/ ٤٧١)، (الحبوب المنومة/ ٤٧١)، (حامض الكبريت/ ٤٧٢)، (الإذاعات/ ٧٥٠)، (السفارات/ ٧٥٠)، (المخبرين/ ٧٥٢)، (الجواسيس/ ٧٥٣)، (جهاز عصبي/ ٥٩٤)، (ساندريلا/ ٥٩٥)، (الإقامة الجبرية/ ٥٩٧)، (سمفونية/ ٨٢٥)، (منطق/ ٣٧٥)، (الشهرياية/ ٥٥٢)، (النرجسية/ ٥٥٢)، (الأوديبية/ ٥٥٣)، (الطب النفسي/ ٥٥٣)، (أوكل محامياً/ ٥٥٣)، (حكماً بالبراءة/ ٥٥٤)، (تشايكوفسكي/ ٤٢٣)، (التقمص/ ٤٣٦)، (الحضارة/ ٤٣٧)، (البربرية/ ٤٣٧)، (أشعار فرلين/ ٦٢٠)، (أشعار بودلير/ ٦٢٠)، (الأنظمة القبلية/ ٤٣٢)، (الحدود الإقليمية/ ٥٥٨)، (تخترع/٥٥٨)، (البوذية/ ٥٥٦)، (قشرة الكون/ ٥٥٧)، (المدنيّة/ ٦٤٠)، (الرجولة/ ٦٤٠)، (الأمومة/ ٦٤٠)، (تكلست/ ٧١٤)، (الأمم المتحدة/ ٧١٧)، (شيوعياً/ ٧١١)، (المناشير/ ٧٢٧)، (القصص الشعبي/ ٧٢٨)، (قيادة الأركان/

٧٢٩)، (معاجمي/ ٧٥٩)، (زنزانة فردية/ ٤٥٨)، (الأوامر العرفية/ ٤٥٨)، (سنة ضوئية/ ٤٥٨)، (امتيازاتك/ ٦٩٦)، (مناخاتك/ ٦٩٧)، (انفصاما/ ٨١٩)، (الخديوي/ ٨٢٠)، (مستشاراً/ ٨٢٠)، (لقاحاً/ ٨١٣)، (القضاء العسكري/ ٨١٢)، (الستار المخملي/ ٨١٤)، (الكواليس/ ٨١٤)، (الزمان الباطني/ ٨١٥)، (ألياف الكلمات/ ٧٣٦)، (صمغ الراءات/ ٧٣٦)، (هجو جرير/ ٧٣٧)، (دمع الخنساء/ ٧٣٧)، (بياطرة الألفاظ/ ٧٣٧)، (الألغام/ ٧٢٠)، (العلاقة الأكاديمية/ ٦٥٥)، (القصيدة العمودية/ ٦٥٦)، (المخطوطات العربية/ ٦٥٧)، (الفرمانات/ ٦٥٧)، (أنظمة المرور/ ٦٥٧)، (الأوزان العربية/ ٦٥٧)، (طقسك المعتدل/ ٦٥٩)، (بيان العبور/ ٨٠٠)، (عمى الألوان/ ٥٥٦)، (صور زيتية/ ٦١٤)، (بالية بحيرة البجع/ ٥٦٦)، (صالة الفن/ ٥٦٦)، (درجة الحرارة صفر/ ٥٦٧)، (تقييم جزئي/ ٥٦٩)، (تلقائية/ ٥٦٩)، (جاذبية الأرض/ ٥٦٩)، (لوحات رنيوار/ ٥٦٨)، (فان غوج/ ٥٦٨)، (غويا/ ٥٦٨)، (الغريكو/ ٥٦٨)، (روبنسن/ ٥٦٨)، (الأسطوانات الكلاسيكية/ ٥٩٨)، (السيناريو/ ٥٣٤)، (المخرج/ ٥٣٤)، (الصوفية/ ٥٣١)، (ديمقراطي/ ٥٣٢)، (دساتيري/ ٥٣٢)، (زجاجة الفودكا/ ٦٤٦)، (عمودها الفقري/ ٦٤٧)، (المعادن/ ٦٤٩)، (الإعلانات/ ٣٣٢)، (إرهابية/ ١٦٧)، (تقرير المصير/ ١٦٨)، (المثل المجردة/ ١٦٨)، (عقلية العشيرة/ ٢٧٣).

كما انتشرت في شعره الألفاظ الحضارية والمعاصرة المتعلقة بالزينة والملابس ووسائل الجمال الحديثة وغيرها نحو:

(الخواتم الملونة/ ٦٤٧)، (المناديل وأزرار القمصان، والصندل الصيفي، والقبعة البيضاء/ ٣٣٦)، (الجواهر/ ٢٤٣)، (أمشاط العاج والحرير وجلود الفراء/ ٢٤٧)، (مراوح الريش والكحل والعطور/ ٢٤٨)، (اللؤلؤ والمرجان/ ٣٣٣)، (صوف الكشمير والقمصان والبرنس/ ٣٩٧)، (النظارات السوداء/ ٥٣٧)، (الخلاخيل/ ٨٢٢)، (أثواب النوم المطرزة بالذهب والمعاطف المشغولة بالحجارة الثمينة وأحجار الياقوت والزمرد/ ٥٦٨)، (العقود والخواتم الغريبة الأحجار/ ٤٥٨)، (عقود البنفسج والياسمين/ ٨٠٢)، (خاتم أمي/ ٨٠٤)، (الملابس التنكرية والمعطف/ ٥٨٨)، (طلاء الأظافر والأحذية اللماعة والساعات الذهبية والمناديل

المطرزة/ ٧٣٩)، (إسوارة الزهر/ ٧٢٢)، (أساور النساء/ ٧١٥)، (العقد الماسي وقبعة الريش ودبوس الذهب/ ٣٢٦)، (شال الكشمير والتيجان/ ٣٢٧)، (الحلق/ ٣٨٨)، (الزينة والأطواق والحمرة والعطر/ ٦٤٠)، (القرط وقارورة العطر/ ٦٤١)، (قفازات الدانتيل/ ٥٥١)، (كنزة الصوف/ ٦٢١)، (القفطان المصري/ ٤٢٢)، (التنورة الأندلسية/ ٨٢٥)، (خاتم الذهب/ ٥٩٧)، (الياقوت/ ٧٥٢)، (العطور الأجنبية/ ٧٤١)، (الرموش المستعارة/ ٧٤٣).

رابعاً: الألفاظ النَّابية:

لم يتوان نزار عن استخدام الألفاظ النابية في أشعاره، ولربما كان استخدامه لهذه الألفاظ للتعبير عن مدى سخطه ونقمته تجاه بعض القضايا السياسية منها والاجتماعية والثقافية، حيث يستخدم في قصيدته (الخطاب) بعض هذه الألفاظ مثل:-

(تقيأت)، (قوّاد) للتعبير عن تفجر حالة السخط والنقمة على الواقع السياسي لهذه الأمة وحكامها المتسلطين وشعوبها المقموعة بشكل مأساوي فيقول:

فاعذروني، أيها السادة،
إن حطمت صندوق العجائب
وتقيأت على وجه أمير المؤمنين
وكبير الياوران..
واسترحت..
كان في ودي أن أبكي..
ولكني ضحكت.. [1]

ويقول في القصيدة نفسها:

قدموني للإذاعات طعاماً
ولأسنان الصحافه..
جعلوني، دون أن أدري، خرافه

---

(1) السابق، ص٧٥٠.

ربطوني بالسفارات .. وأحلاف الأجانب

فضحكت..

إنني لم اشتغل من قبل قواداً..

ولا كنت حصاناً للأجانب[1]

وفي قصيدته (الاستجواب) يعكس استخدامه للألفاظ النابية مثل (قذراً) و(أبول) و(يزنون) امتعاظه الشديد من الواقع الثقافي والاجتماعي للمجتمعات العربية وتمسكها اللاواعي ببعض الموروثات البالية وهجومها غير المدروس على أية محاولة للتجديد فيقول:

لست عميلاً قذراً..

كما يقول مخبروكم، سادتي الكرام..

ولا سرقت قمحة..

ولا قتلت نملة..

ولا دخلت مركز البوليس يوماً،

سادتي الكرام..

.....

وهكذا، يا سادتي الكرام

قضيت عشرين سنهْ

أعيش في حضيرة الأغنام

أعلف كالأغنامْ

أنام كالأغنام

أبول كالأغنام

أدور كالحبة في مسبحة الإمامْ

لا عقل لي..

لا رأس لي..

لا أقدام..

.....

([1]) السابق، ص٧٥٠-٧٥١.

قتلتُ إذ قتلته

يا سادتي الكرامْ

كلّ الذين منذ ألف عامْ

يزنون بالكلام.. [1]

ويستخدم نزار بعض هذه الألفاظ مثل (فتحاً نسائياً) و (مومسة) لينتقد تلـــك الفئة من المجتمعات العربية التي تخلت عن واجباتها وانغمست في الملـــذات فـــي أقبية اللذة وراء المومسات والبغايا:-

متى تفهم؟

متى يا سيدي تفهم؟؟

بأني لستُ واحدة

كغيري، من صديقاتكْ

ولا فتحاً نسائيا يُضاف إلى فتوحاتكْ

ولا رقماً من الأرقام يعبر في سجلاتك

متى تفهم؟

.....

لك البترول، فاعصره

على قدمي خليلاتك

كهوف الليل في باريس .. قد قتلت مروءاتك

على أقدام مومسة هناك

دفنت ثاراتك

فبعت القدسَ..

بعت الله..

([1]) السابق، ص٧١٢-٧١٤.

بعتَ رماد أمواتك.. [1]

لقد استخدم نزار كثيراً من هذه الألفاظ هنا وهناك في العديد من قصائده نحو:

(مجذوب/ ٧٦٠)، (الأغبياء/ ٧٧٢)، (البغاء واللواط والأفيون/ ٧٠٥)، (الصور العارية والجنس/ ٧٠٩)، (يسكر/ ٧٨٠)، (احبلي/ ٧٨٢)، (تبصق ومومس سرية/ ٤٦٦)، (عاقراً/ ٤٦٨)، (عارية/ ٤٦٩)، (الخوازيق/ ٤٧٠)، (التعهر/ ٤٧١)، (المخاض/ ٨٢٠)، (مخصي وخصيان/ ٧١٩)، (البكارة/ ٧٣٩)، (البغايا/ ٧٤١)، (الشهوة/٨٢٤)، (أفلام الشذوذ/ ٧٣٥)، (قذر والفحش/ ١٦٧)، (سقاطة/ ١٦٨)، (البلهاء/ ٧١٦)، (المنحرفون/ ٧٣٨)، (القدرة الجنسية/ ٧٤٦).

ثالثا: مصادر الألفاظ:

أ- مصادر تجريبية:

لقد ساهمت النشأة الأولى لنزار في أحضان ذلك البيت الدمشقي في صياغة نظرته التأملية الثاقبة والرغبة في تأمل الأشياء وتحليلها ومحاولة الولوج إلى أعماقها وأسرارها وبواطنها، كما أتاحت له طبيعة عمله في السلك الدبلوماسي من خلال السفر والتجوال الدائم أن يتعرف عن كثب إلى أشياء كثيرة، فعايش المكان بكل تفاصيله؛ الإنسان والحيوان والنبات والألوان في المجتمعات العربية والأجنبية، مما وفر له الحصول على مكتسبات تجريبية وافرة، مكنت لها الطبيعة الواقعية للغة من البروز بشكل جليّ في أشعاره فقد تضمنت العديد من قصائده كثيراً من الأسماء التي قابلها والأماكن التي زارها وتذوق تفاصيلها، والنباتات والحيوانات التي ألفها وتذوق جمالها وسحر بطبيعتها وألوانها، مما جعل هذه المكتسبات التجريبية تشكل مصدراً أساسياً في تشكيل المعجم اللفظي له.

يحوي المعجم النزاري العديد من أسماء الشخصيات التي عايشها وعرفها ولم يتوان عن تضمينها أشعاره وقصائده، إذ كان لهؤلاء أثر كبير في نفسه،

---

(١) السابق، ص٦٩٦-٦٩٨.

وذكريات حفرت عميقاً في وجدانه، حتى إن بعض هذه الأسماء شكلت عناوين لقصائده، فيتحدث عن (مايا) تلك الفتاة التي عنون قصيدته (صورة خصوصية من أرشيف السيدة م) باسمها، ويقف طويلاً في وصف التفاصيل الحسية لها وكلامها وحركاتها وأفعالها وتجربته معها:

مايا تناديني..

لأعطيها مناشفها..

وأعطيها مكاحلها..

وأعطيها خواتمها الملونة المثيره

مايا تقول بأنها لم تبلغ العشرين بعد..

وأنها ما قاربت أحداً سوايا..

وأنا أصدق كل ما قال النبيذ..

وكل ما قالته مايا..

(٤)

مايا على (الموكيت) حافيةٌ..

وتطلب أن أساعدها على ربط الضفيره..

وأنا أواجه ظهرها العاري..

كطفل ضائع ما بين آلاف الهدايا..

الشمس تشرق دائما من ظهر مايا.. [١]

وهذا التكرار المستمر لاسمها والإلحاح الشديد على إعادته يدل على الانغماس العميق في تلك الصورة التي تستقر في أعماقه وتطفو إلى عقله، فيصير في حالة أشبه بالهذيان يردد فيها اسمها ويهذي به:

من أين أبدأ رحلتي؟

والبحر من ذهب.. ومن زغب..

وحول عمودها الفقري أكثر من جزيره

مَنْ يا ترى اخترع القصيدة والنبيذ وخصر مايا.

---

(١) السابق، ص٦٤٧.

مايا لها إبطان يخترعان عطرهما..

ويكتشفان رائحة الطريده..

مايا تسافر في انحناءات النبيذ..

وفي انحناءات الشعور..

وفي إضاءات القصيده..

وأنا أسافر في أنوثتها وضحكتها..

وأرسو كل ثانية على أرض جديده..

مايا تقول بأنني الذكر الوحيد.

وأنها الأنثى الوحيده..

وأنا أصدق كل ما قال النبيذ..

وكل ما قالته مايا.. [1]

وعيون الإسبانية (مورينا روساليا) دواة سوداء لا يحتاج معهما نزار إلـــى حبر، وشعر الإسبانية (ميراندا آلافيدرا) أطول حكاية شوق سمعها نزار:

في إسبانيا

لم أحتج إلى دواة

ولا إلى حبر أسقي به عطش الورقْ

عيون مورينا روساليا

ترشني بالشوق الأسودْ

عيون مورينا روساليا.. دواة سوداء

أغطُّ فيها ولا أسألْ..

وتشرب حياتي.. ولا تسألْ

كهودج عربي يحفر مصيره في الأبعاد..

يحفر مصيرهُ مصيري

(٢)

شعر ميراندا آلافيدرا الكثيف

---

(١) السابق، ٦٤٧-٦٤٨.

المتنفِّسُ كغابة إفريقيه

أطول حكاية شوق سمعتها في حياتي

ما أكثر حكايا الشوق التي سمعتها في حياتي

وأكلَتْ حياتي.. [1]

والإسبانية (دونيا ماريه) عيونها أوسع من بادية، وتستدعي إلى مخيلته بلاده ومنزله الدمشقي:

تمزقني .. دونيا ماريه

بعينين أوسع من باديه

ووجه عليه شموس بلادي

وروعةُ آفاقها الصاحيهْ

فأذكر منزلنا في دمشق

ولثغة بركته الصافيه

ورقص الظلال بقاعاته

وأشجار ليمونه العاليه

وباباً قديماً.. نقشت عليه

بخطٍ رديء.. حكاياتيهْ

بعينيك.. يا دونيا ماريه

أرى وطني مرة ثانيه.. [2]

كما أورد بعض أسماء الأشخاص الذين قابلهم وصادفهم أو عاش معهم وعاشرهم مثل:

(البيروتية/ ٣٢٦)، (NORA AL-AMARO/ ٨٢٦)، (الأم/ ٢٥٥)، (الأب/ ٢٥٦)، (أطفال الحارة/ ٢٥٧).

والمكان كان له حظه في المعجم النزاري، فقد ذكر نزار العديد من المواقع والأماكن وجزئياتها وتفاصيلها، فهذا بيته وهذه حارته يبعث إليهما السلام

---

(1) السابق، ص٨٢٤.

(2) نفسه، ص٢٧٠.

والأشواق ويبثهما الحنين من مدريد، فيشعر بالمتعة الشديدة وهو يرسم ساحة النجمة وما تحويه من شتى أصناف الأزهار والورود والنباتات وغرفته وكتبه وتخته الأثير لديه، والتفاصيل تداعب مشاعره:

سلامات.. سلامات

إلى بيت سقانا الحب والرحمه..

إلى أزهارك البيضاء..

فرحة (ساحة النجمه)..

إلى تختي، إلى كتبي،

إلى أطفال حارتنا

وحيطان ملأناها بفوضى من كتابتنا.. [1]

ولا يزال يلح على ذكر بيته في الشام في كثير من قصائده، فيقول في قصيدته (يوميات مريض ممنوع من الكتابة):

ممنوعة أنت من الدخول يا حبيبتي عليَّه..

ممنوعة أن تلمسي الشراشف البيضاء، أو

أصابعي الثلجيه

ممنوعة أن تجلسي.. أو تهمسي.. أو تتركي

يديك في يديَّه

ممنوعة أن تحملي من بيتنا في الشام

سرباً من الحمامْ

أو فلة.. أو وردة جوريه..

ممنوعة أن تحملي لي دمية أحضنها..

أو تقرأي لي قصة الأقزام، والأميرة الحسناء، والجنيه

ففي جناح مرضى القلب يا حبيبتي

يصادرون الحب، والأشواق، والرسائل السريه.. [2]

([1]) السابق، ص٢٥٧.

([2]) نفسه، ص٤٥٦-٤٥٧.

وهو هنا في استحضاره لجزئيات البيت في الشام لا ينسى أن يذكر مكانه الذي يرقد فيه في جناح مرضى القلب ويعرّج على بعض تفاصيله أيضاً من الشراشف البيضاء أو تعليمات الدخول على هذا الجناح والممرضات وغيرها.

وفي قصيدته (تذكرة سفر لامرأة أحبها) يذكر أماكن لقائه بالمحبوبة في جعيتا ونادي الصيد في جبيل والبيت المهجور في طبرجة، أماكن مفعمة بالأحداث والتفاصيل والذكريات، نكاد نلمح أطيافها، ويذكرها بحميمية لذيذة حتى إنه يعد هذه الفترة التي عاشها مع المحبوبة في هذه المناطق خلاصة الزمان:

وباسم عامين.. هما..

خلاصة الزمان

باسم (جعيتا) واليدان فوقها يدانْ

ونحن مبحران في عرس من الألوان

وباسم نادي الصيد في (جبيل)

والنبيذ.. والدخان

وبيتنا المهجور في (طبرجة)

وشعرك المنثور فوق الأرض والحيطان[1].

ويذكر الكثير من هذه الأماكن في العديد من قصائده مثل:

(جسور النيل والأهرامات/ ٧٧٦)، (سيناء وأسوان/ ٧٧٧)، (مقاهي سيدي الحسين وحدائق القناطر وترع النيل/ ٧٧٧)، (الصالحية وزواريب الحارة/ ٧٤٩)، (قاسيون وجبل الشيخ/ ٧٩٦)، (مدرسته في الشام/ ٨٢٢)، (السويس وبور سعيد/ ٦٩١)، (شوارع بيروت ومقاهيها وساحاتها ومطاعمها ومرفأها/ ٥٥٨).

---

(١) السابق، ص٣٣٥.

وبطبيعة الحال كان المكان لديه -على العموم- يشكّل إطاراً يتضمن ذكر النباتات والحيوانات والألوان كمفردات غزيرة تشكل جزءاً لا يستهان به من معجمه الشعري كمصادر تجريبية، حيث اشتملت قصائده على عدد كبير من أسماء النباتات المختلفة ، منها ما كان للزينة من محتويات البيوت والحدائق ومنها النباتات والأعشاب النافعة وغير النافعة في البيوت والبر والغابات ومنها المثمر بمختلف أنواعه.

فيرسم نزار صورة جميلة لبيته وحارته ومدينته دمشق، وقد أحاطت بها هالة من الروائح الزكية التي تصدر عن مختلف أنواع الزهور والنباتات والأعشاب الجميلة المنتشرة هنا وهناك ، في كل زاوية ، فارتبط جمال المكان بسحر النباتات وطيب الرائحة ، فأصبحت هذه النباتات تمثل له جزءاً من ذاكرته ورمز حنينه للبلاد والمدينة والمكان، فإذا أراد أن يبث حنينه ذكر الشقيق الأحمر والنعناع والزعتر والليلكة الدمشقية والفلة والأزهار البيضاء في بيته ومشاتل التفاح ومدارج الشمشير، فيقول في قصيدته (خمس رسائل إلى أمي):

وخبأ في حقائبه
صباح بلاده الأخضر
وأنجمها، وأتهرها ، وكل شقيقها الأحمر
وخبأ في ملابسه
طرابيناً من النعناع والزعتر
وليلكة دمشقيهْ
. . . . . .
سلامات..... سلامات
إلى بيت سقانا الحب والرحمه
إلى أزهارك البيضاء
فرحة (ساحة النجمهْ)
. . . . . .
مضى عامان يا أمي

وليل دمشق فُلّ دمشق

دور دمشق

تسكن في خواطرنا

مآذنها تضيء على مراكبنا

كأن مآذن الأموي قد زرعت بداخلنا

كأن مشاتل التفاح تعبق في ضمائرنا

... ...

وأين رحاب منزلنا الكبير . وأين نعماه؟

وأين مدارج الشمشير .. تضحك في زواياه؟ [1]

وفي قصيدته (القدس) يأخذ الليمون والزيتون والسنابل الخضراء والغصون بعداً نضالياً تحررياً فتصبح رمزاً للحرية والسلام :

يا قدس .... يامدينتي

يا قدس ... ياحبيبتي

غداً ... غداً .. سيزهر الليمون

وتفرح السنابل الخضراء والغصون

وتضحك العيون

وترجع الحمائم المهاجرهْ

إلى السقوف الطاهره

ويرجع الأطفال يلعبون

ويلتقي الآباء والبنون

على رباك الزاهره

يا بلدي .. يا بلد السلام والزيتون [2]

وتأخذ النخلة في قصيدته (جميلة بوحيرد) بعد الشموخ والثبات؛ فالفدائية الصابرة (جميلة) أطول نخلة في واحات المغرب:

([1]) السابق، ص٢٥٥-٢٥٨.

([2]) نفسه، ص٧٢١-٧٢٢.

الاسم جميلة بوحيرد

أجمل أغنية في المغرب

أطول نخلة

لمحتها واحات المغرب[1]

لقد ذكر نزار كثيراً من أنواع النباتات وأصنافها في أشعاره حتى لا تكاد تخلو قصيدة من قصائده من ذكر بعضها، وبخاصة في القصائد التي يتحدث فيها عن المدينة ، نذكر منها على سبيل المثال :

(الحبق والو زال والزعتر البري / ٥٩٤) ، (القمح/٥٩٥) ، (الشجر/٥٩٧)، (الشربين والريحان وزهر الرمان / ٣٣٥) ، (السنابل الصفراء /٣٣٧)، (الفل/٥٥٧) ، (السرو والعشب /٧٩٥) ، (الصفصاف والزيتون/٧٩٧)، (اللوز والتين والورد/٧٩٨) ، (زهر الغارديني /٣٢٦) ، (الأزهار/٥٩٨) ، (التفاح وزهرة الجلنار/٦٤٨) ، (النباتات النادرة/ ٥٩٩) ، (الأناناس /٦٠١)، (الزنبق وزهرة اللوز/ ٤٧٦) ، (الشمشير والليلك والقرطاسيا والياسمين/٨٢٨) ، (النعناع والبرتقال /٦١٥) ، (المشمش /٦٩٢) ، (زهر الخوخ/٨٢١) ، (الصفصاف/٨٢٢) ، (القطن والنخيل/٧٧٨) ، (ورود جورية/٤٥٧) ، (الأقحوان /٨٠٨) ، (شقائق النعمان /٨١٠) ، (أعشاب هندية /٤٣١) ، (الزبيب /٥٥١)، (زهرة الدفلى/٨٠٤) ،(جوز الهند والمرمر /٣٩٦) ، (الصبر/٢٩٣)، (زهرة الكستناء /٢٤٧) ، (زهرة ماء/٢٤٨) ، (البرقوق/٦٠٧) ، (بنفسجة /٦١١)، (الكروم /١٦٩) ، (الخزامى/٨١٦) ، (الصنوبر /٧٨٠) ، (النارنج والأضالية/ ٢٧٢) ، (زهرة الكباد/٦٩٥) ، .... وغيرها .

ويلعب الحيوان دوراً بارزاً في رسم المشهد النزاري، وتكوّن أسماء الحيوانات والطيور والحشرات على اختلاف أصنافها جزءاً لا يستهان به من المعجم النزاري ، وفي كثير من الأحيان كان الحيوان موازياً لذكر النبات ضمن إطار المكان؛ ففي حديثه عن منزله في دمشق وضمن وصفه للسمفونية الساحرة للنباتات البديعة وعطورها المتناثرة التي امتزجت بتفاصيل المكان ، يأتي على

---

(١) السابق، ص٦٩٤.

ذكر القطط التي يعكس كسلها دلالها الدائم مع تلك العصافير التـــي تزقــزق هنـــا وهناك:

وحيطان ملأناها بفوضى من كتابتنا ....

إلى قطط كسولات

تنام على مشارقنا

وليلكة معرشة على شباك جارتنا

مضى عامان يا أمي

ووجه دمشق

عصفور يخربش في جوانحنا

يعض على ستائرنا

وينقرنا برفق ، من أصابعنا[1]

ويدلّ العصفور هنا –وفي غير موضع – على الذكريات والشعور بـــالحنين إلى أماكن معينة أو فترات محددة تحمل أحداثاً محفورة في الذاكرة ، حيث يقـــول في قصيدته التي ألقاها في ذكرى ميلاد جمال عبد الناصر (إليه في يوم ميلاده):

زمانك بستان ... وعصرك أخضر

وذكراك ، عصفور من القلب ينقر

ملأنا لك الأقداح ، يا من بحبه

سكرنا، كما الصوفي بالله يسكر [2]

وجاء العصفور في موضع آخر ليحمل دلالة الرقة والوداعة وإثارة الشـــفقة في نفس المتلقي ، فيشبه المناضلة (جميلة بو حيرد) –وقد وقعت في الأسر بيـــن بنادق الأشرار يلهون بها وينصبون مقصلتها– بالعصفور وسط الأمطـــار أنهكـــه التعب وابتل ريشه وما عاد قادراً على الطيران ويرتعش من البرد:

مقصلة تنصب .... والأشرار

يلهون بأنثى دون إزار

([1]) السابق، ص٢٥٧.

([2]) نفسه، ص٧٧٩-٧٨٠.

وجميلة ، بين بنادقهم

عصفور في وسط الأمطار[1]

ويأتي على ذكر (الأغنام) أيضاً لتكون مثالاً للإنسان في المجتمعات العربية ، مسلوب الإرادة يعيش على نظام القطيع فلا رأي له حتى في أصغر الأمور:

قضيت عشرين سنه

أعيش في حضيرة الأغنام

أعلف كالأغنام

أنام كالأغنام

أبول كالأغنام[2]

و(الصرصار) كان للدلالة على السخرية من واقع الإنسان العربي ، والحالة الرهيبة المحشوة بالذل والمهانة والاحتقار التي كان يعيشها، وهم في الوقت ذاته (ضفادع) مفقوءة العيون :

حين يصير الناس في مدينة

ضفادعاً مفقوءة العيون

فلا يثورون ولا يشكون

ولا يغنون ولا يبكون

ولا يموتون ولا يحيون

تحترق الغابات ، والأطفال ، والأزهار

تحترق الثمار

ويسبح الإنسان في موطنه

أذل من صرصار [3]

---

(1) السابق، ص٦٩٥.

(2) نفسه، ص٧١٣.

(3) نفسه، ص٧٠٥-٧٠٦.

لقد كان نزار موفقاً في استخدامه كثيراً من هذه المفردات من عالم الحيوان والطير والحشرات، مما ساهم في تعميق الدلالات وشحن النص بالطاقات الإيحائية، نذكر منها على سبيل المثال:

(حصان /٥٣٣) ، (حمام/٧٢١) ، (سمكة/٤٦٦) ، (الفراش والبجع /٤٦٧)، (الفئران /٧٠٥)، (الثيران /٧٠٩) ، (النمل/٧١٢) ، (الجياد والخيل/٧٨١) ، (الظبي/٨١٧) ، (المها/٨١٨) ، (الطير/٧١٨) ، (خروف/٧٣٦) ، (جرذان/١٦٧) ، (الكلاب/١٧٠) ، (سنونوة/٦١١) ، (الببغاء/٢٤٧) ، (ديوك/٣٩٨) ، (يمامة/٨٠٣)،(الزرافة/٨٠٢) ، (حيوانين بريين /٦٥٥) ، (طيور أليفة /٦٤٠) ، (جنادب/٤٥٦) ، (جمل وناقة /٦٩٦) ، (الحشرات/٦٩٧) ، (النحل/٤٣١) ، (البلابل/٧٣٣) ، (الحلزون/٧٣٤) ، (ديدان/٨١٠) ، (سنجاب/٥٨١) ، (الجراد والغربان/٦٩٢)، (القطاة/٨٢٦) ، (العصفور الدوري وطاووس الماء /٤٧٣) ، (الطحلب /٦٤٩) ، (الحسون /٧٩٨)..... وغيرها .

ويأتي العنصر اللوني في كثير من الأحيان إلى جانب العنصر النباتي والحيواني ليكمل المشهد النزاري النابض بالحيوية والحركة ، فقد اشتملت قصائده على عدد من الألوان الرئيسة ومشتقاتها كعنصر أساسي في كثير من المشاهد، فعمقت الدلالة والإيحاء ، فعلى سبيل المثال جاء اللون الأسود في قصيدته (القدس) معادلاً موضوعياً لحالة الحزن الممتد أفقياً والمتعمق عمودياً في القدس ، مدينة الأحزان ، فالأجراس في كنيسة القيامة تنتظر من يدقها صبيحة الآحاد، والألعاب تنتظر من يحملها للأولاد ليلة الميلاد، ولكن الانتظار سيطول وسيكون دون طائل :

حزينة حجارة الشوارع

حزينة مآذن الجوامع

يا قدس.. يا مدينة تلتف بالسواد

من يقرع الأجراس في كنيسة القيامه؟

صبيحة الآحاد

من يحمل الألعاب للأولاد؟

في ليلة الميلاد[1]

غير أن اللون الأخضر جاء في القصيدة نفسها ليعكس حالة الأمل والانبعاث من جديد بعد الموت ، وقد عادت الحياة إلى حيويتها ، والأغصان والسنابل فرحة مبتهجة وقد أزهر الليمون ، فيسيطر اللون الأخضر على المشهد؛ فأغصانٌ خضراء وسنابل خضراء وليمون أخضر يُزهر ، تتناغم كلها باللون مع الحركة : الإزهار والفرح وضحكات العيون ورفرفة الحمائم العائدة إلى السقوف الطاهرة ، تمتزج معاً لصياغة حالة الأمل والانبعاث من جديد :

غداً .. غداً ..سيزهر الليمون

وتفرح السنابل الخضراء والغصون

وتضحك العيون

وترجع الحمائم المهاجرهْ

إلى السقوف الطاهره[2]

وفي قصيدة أخرى (إليه في يوم ميلاده) يكون اللون الأخضر رمزاً للازدهار والعطاء والنمو ، فزمان عبد الناصر بستان وعصره أخضر :

زمانك بستان وعصرك أخضر[3]

وفي القصيد ة نفسها يقترن اللون الأحمر بوضوح بالجراح والآلام ، فجرح المجدلية مازال ينزف ، فطغى اللون الأحمر على المشهد ولعب سواد الكحل دوراً في تعميق الحزن مضافاً إلى ألم الجراحات :

تأخرت عنا فالمسيح معذبٌ

هناك ، وجرح المجدلية أحمر

نساء فلسطين تكحلن بالأسى

وفي بيت لحم قاصرات .. وقُصَّرُ[4]

([1])السابق، ص٧٢١.

([2])نفسه، ص٧٢١.

([3]) نفسه، ص٧٧٩.

([4])نفسه، ص٧٨١.

ويطغى اللون الأحمر كذلك في قصيدته (الممثلون) على مشهد الألـــم والجراحات التي خلفتها حرب حزيران على شعوب الأمة التـــي يصفـــها نـــزار بالتخلف الثقافي والاجتماعي:

كتّابنا يحيون في إجازة

وخارج التاريخ يسكنون

حرب حزيران انتهت

جرائد الصباح ما تغيرت

الأحرف الكبيرة الحمراء ما تغيّرتْ

الصور العارية النكراء ما تغيّرت

والناس يلهثون

تحت سياط الجنس يلهثون

تحت سياط الأحرف الكبيرة الحمراء

يسقطون

الناس كالثيران في بلادنا

بالأحمر الفاقع يؤخذون[1]

وقد تكررت هذه الألوان في كثير من المواضع المتعلقة بـــالحديث عـــن المدينة نذكر منها :

الأحمر:(٤٦٦/٧١٣/٢٥٥/٣٩٦/٥٦٩/٦٤٠/٤٣٠/٤٣١/٨١٠/٤٥٨/٥٣٢/ ٣٣٥/٦٤٦) ،الأســـــــــود:(٤٦٥/٦٩٣/٣٣٣ / ٤٢٧/٤٣٠/٤٣٢/ ٨٢٤/٨٢٥ /٦٠١/٣٢٦) الأبيـــــــــض:(٤٦٧/٢٥٧ /٥٦٩ /٤٣١/٤٥٦ /٤٥٨/٧٧٨/٦٤٦ /٦٠١/٥٥٧ /٣٣٦/٥٩٦) الأخضـــــــــر:(٢٥٥/٧٣٥ /٢٤٢/٣٩٦/٤٢٧/٤٢٩/ ٤٢٣/٧٦٥/٤٧٢/٤٧٥ /٦٤٦/٦٠١/٣٣٦) الأزرق: (٤٧٠/٥٦٩/٦٥٥/٦٥٨/ ٤٢٧/٧٧٧/ ٨٢٢/٦٩١/٦٩٢ /٤٧٣ /٥٩٤) ، والأصفـــــر:(٢٥٦/٢٤٣/ ٣٣٣ /٥٦٩/ ٤٢٣/ ٣٣٧) ، والبنفسجي: (٥٥٦/٦٥٦ /٤٥٩) ، والـوردي:(٤٢٧/٧٤٨ /٤٧٢) ، والرمادي : (٢٩٣/٥٦٩) ، والخمري: (٦٩٥) ، والأســـمر: (٦٩٥) ،

([1]) السابق، ص٧٠٩.

والأشقر: (٢٥٦) والنحاسي (٥٦٩) ، والمخملي: (٨١٤) ، والزيتي :(٤٢٧)، والعسلي:(٤٢٨) ، والذهبي: (٤٣١) ، والأرجواني (٨٠٧)، والبرتقالي: (٥٩٥) .. وغيرها .

ب- مصادر ثقافية:

أدخل نزار إلى شعره كثيراً من الألفاظ النابعة من مصادر ثقافية مختلفة، غذّت معجمه إلى جانب ما قدمته المصادر التجريبية من روافد أمدته بكثير من الألفاظ .

ومن المصادر الثقافية التي استقى منها نزار ألفاظه وتراكيبه اللفظية القرآن الكريم، حيث اشتملت قصائده على عدد من أسماء السور القرآنية نحو (ياسين ، الرحمن ، مريم ، الفتح) . يقول في قصيدته (الخطاب) مصوراً ما تتمتع به سورة ياسين من دلالة دينية راسخة في نفس الإنسان العربي ، فيقرأها إذا ما أحس بخطر ما من عدو داهم أو خطر محدق ، وتتضح هذه الدلالة من كلمة (نافخاً):

كنت في المخفر مكسوراً كبلّور كنيسهْ

نافخاً (سورة ياسين) بوجه القاتلينْ[1]

وفي قصيدته (جميلة بو حيرد) يرسم نزار صورة المناضلة (جميلة) في سجون الأعداء وقد انضمت يدها على القرآن تسترجع مع الفجر في إرنان حزين آيات من سورة مريم والفتح ، وربما كان اختياره لهاتين السورتين تحديداً لدلالة خاصة ، فسورة مريم تحمل في طياتها معاناة السيدة مريم البتول وصبرها على محنتها بطهر وعفة ، وسورة الفتح تشي باقتراب النصر والخلاص:

إبريق للماء وسجان

ويد تنضم على القرآن

وامرأة في ضوء الصبح

تسترجع في مثل البوح

---

(١) السابق، ص٧٥١.

آيات محزنة الإرنان

من سورة (مريم) و(الفتح)[1]

وأورد كذلك بعض الألفاظ والتراكيب التي استمدها من القرآن الكريم كما هي أو بشكل محور ، كعبارة (هزم الروم) في قصيدته (ترصيع بالذهب على سيف دمشقي) :

ذاك عمر السيوف لا سيف إلا

دائن يا حبيبتي أو مدين

هزم الروم بعد سبع عجاف

وتعافى وجداننا المطعون[2]

وفي القصيدة نفسها يورد عبارة (كن فيكون) :

شام يا شام غيري قدر الشمس

وقولي للدهر: كن فيكون[3]

فمن خلال هذه العبارة التي أدخلها على النص أخذت الشام القدرة المطلقة على التغيير ، وارتفعت لديه إلى مستوى الألوهية ، وبالتالي سيكون النصر على يدها .

وتتماهى شخصية (جمال عبد الناصر) مع شخص نبي الله (موسى) عليه السلام في قصيدته (جمال عبدالناصر)، وتتماهى صورة الذين خذلوا هذا الزعيم مع من خذلوا نبي الله فاستخدم عبارة(تكلم ربك في الطور وحدك) للتعبير عن هذه الحالة:

نزلت علينا كتاباً جميلاً

ولكننا لا نجيد القراءه

وسافرت فينا لأرض البراءه

ولكننا ما قبلنا الرحيلا

تركناك في شمس سيناء وحدك

---

(1) السابق، ص٢١٣-٢١٤.

(2) نفسه، ص٧٩٨-٧٩٩.

(3) نفسه، ص٨٠٠.

تكلّم ربك في الطور وحدك

وتعرى .. وتشقى .. وتعطش وحدك

ونحن هنا .. نجلس القرفصاء[1]

ويورد كثيرا من هذه المفردات والعبارات في أشعاره و نذكر منها:

(لأن موسى كسرت عصاه ولم يعد بوسعه شـــق ميـــاه البحـــر / ٧٢٣)، (وجاء في كتابه تعالى بأنكم من مصر تخرجون /٧٢٧) ، (موسى قطعـــت يـــداه ولم يعد يتقن فن السحر /٧٢٣) ، (تبت يدانا /٧٧٤) ، (المن والسلوى /٧١٥) ، (ولست نبياً لألقي عصـــاي /٢٤٧) ، (إنـــا إلـــى الله راجعـــون /٨٠٧-٧١٠) ، (الزبور /٧٢٥) ، (المسيح /٧٢٦) ، (الطو ر/٧٢٥) ، (نصر مـــن الله وفتـــح قريب /٧٢٧) .

وقد شكل التاريخ مصدراً أساسياً من المصادر الثقافية للمعجم الـــنزاري ، فقد تضمنت أشعاره عدداً كبيراً من الألفاظ والتراكيب المتعلقـــة بالتـــاريخ ، مـــن أسماء القادة والأبطال والمشاهير والمعارك والوقعات والأحداث والأماكن والمـــدن الأثرية الشهيرة والعصور والحضارات .

حيث يحشد نزار في قصيدته التي حمل عنوانها اسم القائد المسلم الفذ خـــالد ابن الوليد وهي بعنوان (مرسوم بإقالة خالد بن الوليد)، يحشد فيـــها جملـــة مـــن رموز وقادة التاريخ الإسلامي، وكان الهدف من الاستدعاء شحذ الهمم من خـــلال عقد مقارنة بين الماضي والحاضر، ماضي العزة والقوة والازدهـــار، وحـــاضر الخنوع والتقهقر والتردي:

سرقوا منا الزمان العربي

سرقوا فاطمة الزهراء من بيت النبي

يا صلاح الدين،

باعوا النسخة الأولى من القرآن،

باعوا الحزن في عيني علي

كشفوا في أحد ظهر رسول الله

([1]) السابق، ص٧٧٢.

باعوا الأنهر السبعة في الشام،

وباعوا الياسمين الأموي

يا صلاح الدين،

باعوك، وباعونا جميعا

في المزاد العلني

. . . . . .

يا صلاح الدين..

هذا زمن الردة..

والمدّ الشعوبي القوي

أحرقوا بيت أبي بكر

وألقوا القبض في الليل على آل النبيّ

فشريفات قريش

صرن يغسلن صحون الأجنبي[1]

وتظهر من خلال هذه الأبيات الصورة الفادحة التي وصلت إليها الأمة، ويسهم استدعاء التاريخ بشخوصه وأحداثه ووقائعه ومعاركه بشكل ساحر في رسم هذه الصورة، إذ يتوقف المتلقي ملياً في مقارنة بين الماضي والحاضر، فهذه الرموز وما يتراكم خلفها من أبعاد تحكي قصة تاريخ عظيم تسمو بها النفس إلى أعلى المراتب، فينتقل بك الشاعر فجأة إلى الصورة المشوهة في الحاضر فيشعر المتلقي بفداحة الأمر. فأن تسرق فاطمة الزهراء من بيت النبي، ويكسر سيف عمر الفاروق، ويعزل خالد بن الوليد عن بطولاته وتتحول الفتوحات والبطولات إلى هزائم، ويتحول خالد إلى سفير في جنيف متخلياً عن كل قيمه وماضيه وتاريخه، إلى صورة بشعة، ويسرق معطف طارق بن زياد ويجرد من كل بطولاته، فينقلب تاريخ حضارة فذّة بأكمله.

إن ثغرات التاريخ تعيد نفسها بشكل سافر، فالمتسببون فيما وصلت إليه الأمة من وضع مأساوي هم ذاتهم الذين كشفوا ظهر رسول الله يوم أحد، وهم من

([1]) السابق، ص ٨١١ – ٨١٥.

خذلوا عليا وزرعوا الحزن في عينيه، وهم الذين ارتدوا عن الإسلام وحاربوا أبا بكر، لقد أساؤوا لتاريخ هذه الأمة العظيمة، وأهانوا قيمها ومقدساتها دون رحمة؛ فهذا الزمان باطني وأهله باطنيون منافقون.

وقد أغنت معجم نزار العديد من هذه الألفاظ مثل:

(المأمون/٧٩٨)، (عمرو بن العاص/٧٩٨)، (كليوبترا/٢٤٨)، (عقبة بن نافع وأمية ومعاوية وولادة وبنو الأحمر/٢٧٢)، (الخليفة الصغير/٢٧٣)، (القياصرة/٥٦٧)، (كاترينا/٥٦٨)، (ملوك الطوائف/٨١٣)، (المرابطون والموحدون/٧٦٢)، (أبو عبد الله الصغير/٨٢٥)، (بني أمية/٧٤٨)، (الخليفة/٧٤٧)، (سيف الدولة/٧٤٦)، (أمير المؤمنين/٧٤٨)، (مروان/٨١٧)، (هشام/٨٢١)، (المنصور/٧٢٥)، (هولاكو وقيصر/٧٨٢)، (هارون الرشيد/٧٢٩)، (قريش/٧٧٤)، (تغلب والمناذرة/٧٦٤)، (حطين وبدر وخيبر/٧٨١)، (كربلاء والقادسية/٧٧٢)، (بلاط الرشيد وبابل وأهرام مصر وإيوان كسرى/٢٤٨).

واستخدم نزار جملة من الألفاظ ساقها من حقل الأدب واللغة في شعره، كأسماء الشعراء والأدباء والكتاب والقصص والقصائد ومتعلقاتها. حيث كان غالباً ما يوردها في معرض حديثه عن الموروث الذي هاجمه وسخط وتندّر عليه حيناً وتشبث به وعدَّهُ رمز الأصالة لهذه الأمة ومحور ثباتها حيناً آخر.

ففي قصيدته(حوار مع عربي أضاع فرسه) يحمل على هذا الموروث وعلى من يتشبثون به ويقتاتون على فتاته، وهم في الوقت نفسه لاهون عن فلسطين وما يدور فيها، فلو كان الأمر بيده ولو أن الصحراء تسمعه وتصغي إليه لطلب إليها أن تتوقف عن تفريخ الشعراء، فقد ضاق ذرعاً بهذه الكلمات التي يلوكون، وهذه الأسماء التي يصحون على ترددها ويمسون؛ جرير والخنساء وعنترة العبسي ومعروف الإسكافي، وأخبار الندماء وقصة داحس والغبراء ونكات جحا وغيرها الكثير:

لو كانت تسمعني الصحراء

لطلبت' إليها

أن تتوقف عن تفريخ ملايين الشعراءْ
وتحرر هذا الشعب الطيب من سيف الكلماتْ
ما زلنا منذ القرن السابع نأكل ألياف الكلمات
نتزحلق في صمغ الراءات
نتدحرج من أعلى الهاءات
وننام على هجو جرير..
ونفيق على دمع الخنساء..
خارج خارطة الأشياء
نترقب عنترة العبسي
يجيء على فرس بيضاء..
ليفرج عنا كربتنا
ويرد طوابير الأعداء..
ما زلنا نقضم كالفئران..
مواعظ سادتنا الفقهاء
نقرأ(معروف الإسكافي)..
ونقرأ(أخبار الندماء)..
ونكات جحا..
و(رجوع الشيخ)
وقصة (داحس والغبراء)
يا بلدي الطيب يا بلدي
الكلمة كانت عصفوراً
وجعلنا منها..
سوق بغاء[1]

---

(١) السابق، ص ٧٣٦ –٧٣٧.

غير أنه يتشبث في هذا الموروث أيمّا تشبّث في قصيدته (منشورات فدائية على جدران إسرائيل)، بل ويعتبره رمزاً من رموز صمود الأمة في وجه العدوان:

باقون في نبيّها الكريم، في قرآنها

و في الوصايا العشر..

.....

باقون في ذاكرة الشمس، وفي دفتر الأيام

باقون في شعر امريء القيس، وفي شعر أبي تمام

باقون في شفاه من نحبهم

باقون في مخارج الكلام[1]

وقد اشتملت قصائده على كثير من هذه الألفاظ والتراكيب نذكر منها:

(قصة الزير والمعلقات العشر والألفية وألف ليلة وليلة وقصة القمقم العجيب والمارد والسجادة السحرية والقصائد/٧٤٦)، (شهرزاد/٧٧٤/٢٤٧)، (السندباد وسراج علاء الدين/٢٤٨)، (عمرو بن كلثوم ورائية الفرزدق/٧٥٩)، (قفانبك/٧٦٠)، (أبو العلاء ورسالة الغفران/٨٠٧)، (كتاب الأيام ٨٠٨)، (الصرف والإعراب/٧١٩)، (محمود درويش وتوفيق الزّياد و فدوى طوقان/٧٢٠)، (أقاصيص الأطفال/٣٣٣)، (القصيدة العمودية /٦٥٦)، (امرؤ القيس والبحتري/٦٥٧)، (الفرزدق وجرير/٧٤٢)، (ناقدة شعر موضوعية/٦١١).

كما أفاد نزار من الألفاظ والتراكيب المستقاة من لغة الفلكلور، والمقصود بلغة الفلكلور "هي ذلك الفن القولي المؤلف باللهجة العامية الشعبية الدارجة، المعبر عن تراث المجتمع الشعبي، من قيم وأمثال وحكم واغان وحكايات. هذا الكلام الذي تشكله الالفاظ اليومية، التي توحي بالبساطة وتحمل طابع البدائية في أغلب مفرداته، ويعطي للقارئ انطباعاً عن طراز المعيشة والبيئة المتصل بالجوانب الشعورية والروحية. ويتميّز عن السوقي المبتذل بكثافتهِ الشعورية ودلالاته المعنوية المركزة"[2].

---

(١) السابق،ص ٧٢٢ - ٧٢٧ .

(٢) لغة الشعر العراقي المعاصر، ص ٩١.

فقد استهل نزار قصيدته(المجد للضفائر الطويلة) بالتراكيب المستخدمة في الاستهلال للقص أو الحكاية فقال:

وكان في بغداد يا حبيبتي، في سالف الزمان

خليفة له ابنةٌ جميلةْ..

عيونها

طيران أخضران

وشعرها قصيدة طويلةْ[1]

يبدو أسلوب القص في الأبيات السابقة واضحاً واستخدام الألفاظ والتراكيب الاستهلالية للحكاية جلياً، مثل (كان، في سالف الزمان)، واستخدام كلمة (بغداد) و(الخليفة) لها دلالة محددة تجاه الحكاية وكأننا نقرأ حكاية من حكايات سندباد بغداد أو ما يشبهها.

وقد ضمّن نزار شعره بعض الأمثال والحكم ذات الدلالات الموحية، وشحن مضامينه بها من خلال ما تحمله من دلالات ولما فيها من قوّة تعبيرية، نذكر منها: (أعرف أني أنادي بواد/٧٧٥)، (تريد ماءً بلا بلل وبحراً بلا غرق/٥٣٧)، (الصبر مفتاح الفرج/٧١٦)، (يا عيني عالصبر، يا عيني عليه/٧٤١).

وقد استعار نزار بعض الألفاظ والتراكيب المتعلقة بأدوات وتقنيات المسرح وضمّنها شعره، فيقول في قصيدته (مرسوم بإقالة خالد بن الوليد) مستخدماً بعض الألفاظ المتعلقة بالمسرح، وقد استغلها ليشي بأولئك المختفين عن الأنظار ويخدعون الناس وهم في الظلام خلف الكواليس يحركون الستائر ويصنعون ما يصنعون والجمهور لا يدري ماذا يجري ومن الفاعل، وعلى هذا المنوال تسير الأمور في المجتمعات العربية:

يا صلاح الدين

هل تسمع تعليق الإذاعات ..

وهل تصغي إلى هذا البغاء العلني؟

أكلوا الطعم .. وبالوا

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٢٤٢. وانظر: نفسه، ص٣٩٨.

فوق وجه العنفوان العربي

ما الذي يجري على المسرح؟

من يجذب خيطان الستار المخملي؟

من هو الكاتب ؟ لا ندري

من المخرج ؟ لا ندري

ولا الجمهور يدري يابنيّ

إنهم خلف الكواليس

وهم يغتصبون امرأة تدعى الوطن[1]

وأدخل إلى معجمه بعض الألفاظ التي أستقدمها من حقل الإعلام والصحافة والإعلان نحو:(البث المباشر/٧٤١)، (الناطق الرسمي/٧٤٢)، (بلاغ لاحق/٧٤٢)، (الصحف/٧٤٢)، (الجرائد/٧٤٢)، (تعليق الإذاعات/٨١٣)، (خطاب/٧٤٨)، (ما يطلبه المستمعون/٧٤٩)، (أول صفحة من صحف اليوم/٧٥٠)، (الإذاعات والصحافة/٨١٣)، (الشعارات/٧٠٩)، (جرائد الصباح والأحرف الكبيرة الحمراء/٧٠٩)، (محطة الإذاعة/٧٠٩)، (تحت أضواء الكاميرات/٦٠٩)، (محرّرات الصحف الاجتماعية/٦٠٩)، (مندوبة مجلة نسائية/٦٠٩)، (أرشيف الصحافة/٦٠٩).

ومما سبق يتضح أن نزاراً شكل معجمهُ الشعري من مصادر تجريبية وأخرى ثقافية مختلفة، فتوجه إلى عالم الحيوان والنبات والألوان والمكان بجزئياته الصغيرة والكبيرة ونهل منها ما استطاع، كما لم يتوان عن الأخذ من المصادر الثقافية المختلفة حتى اليوميّة منها، من عالم الصحافة والإعلام والإعلان وغيرها فكان لقاموسهِ حظٌ منها، وهذا ينسجم مع رسالته الشعرية التي انتهجها، حيث توجه إلى الواقع فأخذ منه وخاطبه بلغته، لغة (ثالثة) سهلة وممتنعة، تدقُّ كل باب ولا تنتظر أن يُدقَّ بابها في بروجها العاجية.

---

(١) السابق، ص ٨١٣ –٨١٤. وانظر: نفسه، ص ٨٠٣، ٤٥٦ ، ٧٤٣ – ٧٤٤ ، ٧٠٧ ، ٧١٠.

الفصل الثاني
الصورة الشعرية

لقد عانت الصورة الشعرية اضطراباً في التحديد الدقيق، كمصطلح مستقر، حتى بدت تحديداتها غير متناهية، وصار غموض مفهومها شائعاً بين قسم كبير من الدارسين[1].

وترى بشرى موسى صالح "أن أية محاولة لإيجاد تحديد نهائي مستقر للصورة غير منطقية، إن لم تكن ضرباً من المحال، لارتباط الصورة بالإبداع الشعري ذاته وفشل المساعي التي تحاول تقنينهُ أو تحديده، دوماً، لخضوعه لطبيعة متغيرة تنتمي إلى الفرديّة والذاتية وحدود الطاقة الإبداعية المعبر عنها بالموهبة، فالصورة حين تكون الأداة- الجوهر: هي المرآة التي ينعكس فيها الخط الفردي - الخاص بما فيه من نسبية حتمية تفرضها طبيعة الذات الشعرية المتميزة هذا من جانب، ومن جانب آخر إن تحديد الصورة، الفنية، أو وصف طبيعتها يعتمد على ما تحثه في نفس متلقيها من وجوه للإستجابة وأبعاد دلالية وإيحائية وهنا يتداخل عاملان أحدهما: الخصائص الذاتية - الإبداعية للصورة وتفاوتها بين الشعراء، والآخر اختلاف النقاد في التعبير عن استجاباتهم للصورة الفنية وصياغة هذه الاستجابة بتحديد أو حكم، فالنقاد مختلفون، قدرة وثقافة وميلاً وتجاوباً ومناهج خاصة، وادراك الصورة يعتمد على الإحساس المرن المدرّب القادر على التأويل وكشف الابعاد العميقة غير المباشرة فيها"[2].

---

(1) بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤، ص١٩.

(2) نفسه، ص١٩.

وقد عني نقدنا القديم بالصورة الشعرية بشكل كبير، ومما يعكس ذلك الاهتمام الذي أولاه الأدباء والنقاد بها، ما نراه في كتابات الجاحظ وقدامة بن جعفر وابن طباطبا والقاضي الجرجاني وعبد القاهر الجرجاني وغيرهم فيما يتعلق بموضوع الخيال واللفظ والمعنى (الشكل والمضمون) والصور المجازية[1].

ذلك ما دعا بعض الدارسين والنقاد إلى تبني قضية تأصيل المصطلح، والدفاع عن أصالته في نقدنا القديم، ووقوفهم في وجه الذين قالوا بحداثة المصطلح وتجريده من أية ظلال تراثية[2].

وعلى أية حال فقد "اختلف مفهوم الصورة ضيقاً واتساعاً في النقد القديم فاتسع المفهوم ليشمل كل الأدوات التعبيرية الشعرية من بيان وبديع ومعاني وعروض وقافية وضاق ليقتصر على الاستعارة وما فيها من تركيبات، أو التشبيه فقط بما في هذه المصطلحات من تداخل وتشابك، ولكن ظلت الآراء متفقة حول الصورة وما لها من دلالات وتأثير شعريين، وحول أنواعها من تشبيه وكناية واستعارة ومجاز"[3].

وفي العصر الحديث "اختلف هذا المفهوم فضاق حتى اقتصر على الاستعارة والتشبيه وتركيباتها المختلفة، وعني النقاد عناية فائقة بموضوع الصورة، فقد تأثروا خطى النقد الغربي فنقلوا مناهجه ومسائلهُ التي تمتد بجذورها إلى أرسطو وعصره، غير أن تأثرهم الواضح، بدا مع بواكير جماعة المهجر في نهاية القرن الماضي، وجماعة الديوان في مطلع القرن العشرين، ثم تلتهما جماعة أبوللو فيما بعد"[4].

---

(1) انظر: جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي عند العرب، ط٢، دار التنوير، بيروت، ١٩٨٣، ص٢٥٦-٢٥٧. وانظر: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص٢٠-٢٥. وانظر: ساسين سيمون عساف: الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٢، ص٦٥-٦٨.

(2) الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص٢٠.

(3) تقنيات التعبير في شعر نزار قباني، ص١٠٧. وانظر: الشعرية (قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي)، ص١٩-٢٢.

(4) دراسة أسلوبية لشعر نزار قباني، ص٢٢١. وانظر: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص٩-١٠ وص٣٤-٣٦.

والصورة الشعرية -في العصر الحديث- وإن أفادت من التشبيه والاستعارة وتركيباتها المختلفة فإنها انتقلت بهما إلى مجالات أرحب وأكثر عمقاً وامتلاء[1]. حيث وسع المفهوم الجديد من إطارها، فقد تجاوزت الصورةُ المجاز إلى عبارات حقيقية الاستعمال، ومع ذلك تشكل صورة دالة على خيال خصب[2].

والصورة وإن كان "إدراك البعد المباشر لها أو تحديده أمر يسير فهي، وفق هذا المفهوم، التركيبة اللغوية المحققة من امتزاج الشكل بالمضمون في سياق بياني خاص أو حقيقي موحٍ كاشف ومعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية، غير أن البعد أو الأبعاد العميقة الأخرى لها التي لا يحسمها البعد المباشر ولا يصل إليها هي التي تتأبى تحديداً يضعها في نهج، إبداعي، مشترك أو عام تتفق فيه مع غيرها، وهنا تكمن الصعوبة، ونلمس بوضوح قصور التحديدات التي لا تمس من الصورة، الفنية، إلاّ بعدها الواضح المكشوف"[3].

ويرى مصطفى ناصف أن الصورة الشعرية ليست في جوهرها إلاّ "هذا الإدراك الأسطورى الذي تنعقد فيه الصلة بين الإنسان والطبيعة. طالما أحس الشعراء والفلاسفة هذه الصلة العميقة. يريد الشاعر أن يجعل من الطبيعة ذاتاً، وأن يجعل من الذات طبيعة خارجية"[4].

يتمثل ذلك من خلال الصورة باعتبارها شكلاً فنياً تتخذه الألفاظ والعبارات بعدما يقوم الشاعر بنظمها في سياق بياني خاص، يعبر خلاله عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدماً طاقات اللغة وإمكانياتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني[5].

---

(1) السابق، ص٢٢١. وانظر: السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث (مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية). ط٣. دار النهضة العربية. بيروت، ١٩٨٤. ص١٢٨-١٥٥. وانظر: محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي. ط١. المركز الثقافي العربي. بيروت، ١٩٩٠، ص١٠-١٢.

(2) علي البطل: الصورة في الشعر العربي، شركة الفجر العربي للتوزيع، بيروت، ١٩٨٠، ص٢٥.

(3) الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص٢٠.

(4) د. مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ط٣، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٣، ص٧.

(5) د. عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، المنيرة، ١٩٧٨، ص٤٣٥.

وبذلك تكون الصورة نابعة من قلب الإبداع والمُبدَع. وهي ليست "زينة قابلة للانفصال وضعت فوق سطح القصيدة"[1]، بل إن الصورة قبل كل شيء "أقنوم أساسي من أقانيم بناء الخطاب الشعري، ليست أداة زركشة، وليست تخص الشكل المنفصل عن المضمون بل إن الشكل عنصر بناء في المضمون، وهي ها هنا تنتسب إليه وتتمثل عبر أشكال بلاغية وغير بلاغية وتدور في فلك ثلاث علاقات هي التنافر والتشاكل والتجاور مع العلم أن هذه العلاقات متصاهرة وليست منفصلة عن بعضها، تساهم في توحّدها بتشكيل نسيج النص الصوري الذي يتواشج مع غيره لتحديد هوية النص، ومنحه أدبيته"[2].

فهي بذلك "جوهر الشعر وأداته القادرة على الخلق والابتكار، والتحوير والتعديل لأجزاء الواقع، بل اللغة القادرة على استكناه جوهر التجربة الشعرية وتشكيل موقف الشاعر من الواقع، وفق ادراكه الجمالي الخاص"[3]، حيث تؤدي بدورها "التعبير عن التجربة على هيئة صور ذهنية"[4].

وفيما يتعلق بالصورة الشعرية عند نزار، فإن "بنية الصورة الشعرية في قصيدته بقيت ملتزمة بالمفهوم البلاغي القديم الذي لم تُحدث -أي الصورة- ثورة جديدة بعيداً عن المفهوم النقدي للصورة في شعره. فعلى سبيل المثال كان القدماء يركزون في الصورة على وظيفتي الإيضاح والإفادة، ونزار كذلك يعتمد على هاتين الوظيفتين لكن ما يميزه حقيقة في أنه كان يكسر مألوفية الصورة بما عبَّر عنه (ياوس) بـ(أفق التوقع والانتظار)، فيحدث دهشة من خلال خروقاته على صعيدي التشبيه والاستعارة"[5].

---

(1) سيسيل دي لويس: الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي ومالك ميري وسلمان حسن إبراهيم، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، العراق، ١٩٨٢، ص٢٢.

(2) الشعرية (قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي)، ص٢٦.

(3) مدحت سعد محمد الجبار: الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، الدار العربية للكتاب، ١٩٨٤، ص٦.

(4) أحمد علي دهمان: الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهجاً وتطبيقاً، ط١، دار طلاس، دمشق، ١٩٨٦، ج١، ص٢٧٩. وانظر: د. عبد الفتاح صالح نافع: الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر، عمان، ١٩٨٣، ص٧٨.

(5) دراسة أسلوبية لشعر نزار قباني، ص٢٢٢.

ومن منطلق الواقعية التي اختطها نزار منهجاً له في لغته، وأشعاره الـــتزم نزار الصورة المنطقية وآمن بها، ولكونه شاعراً مدينياً نشأ وترعرع فيها وطـوّف بين هذه وتلك فقد كان ملحاً في نقل تفاصيلها إلى صوره. ولكن ما يميز صـــوره أنه "يريد أن يحول كل شيء إلى شعر بما في ذلك حجارة الأرض ونوافذ البيـوت وأعمدة الكهرباء، وكراسي المقاهي... وفي طريقه لتشكيل صوره يبـــدأ بتشـعير مفردات الحياة إلى كلمات شعرية، ولكنه يُعد الشاعر الأول الذي يستخدم مفـردات عند النظر إليها منفصلة عن السياق تبدو أبعد ما تكون عن الشعر، إلاّ أنه لا يجعل الغموض يقف بينك وبين قصيدته، لا يرهق عقلك .. يأخذك معهُ في هذه الرحلـــة ... يجعلك تركب معه في القطار ولا يطلب منك أن تسوق القطار، هو الذي يقـود وما عليك إلاّ أن تسترخي وتحلم وتستمتع بعوالم بهيّةٍ عبر صوره. ويتضح ذلـــك مع بدايات قصائده.. مع العناوين .. حين يستخدم عناوين غريبة أو قد تكون جديدة لأننا نسمعها يومياً أو تستعملها المرأة بشكل خاص... لكنه أطلقـــها مـن العـالم اليومي المعاش إلى كونه الشعري المتخيل ... عناوين تكشف التفـاصيل الدقيقـة لعالم المرأة مثل:

كريستيان ديور/ مانيكور/ عودة التنورة المزركشة/ أحمر الشـفاه/ فسـتان التفتا/ كم الدانتيل/ ثـوب النـوم الـوردي/ القـرط الطويـل/ المـايوه الأزرق/ وغيرها"[1].

والذي لا شك فيه "أن السلك الخفي الرابط بين أنسجة القصائد القبانية هـــو احتراف التصوير الإبداعي"[2]. ونزار"أحد الشعراء المعاصرين الذين اتكأوا علـى مفهوم الصورة في تشكيلها الإبداعي، وتنوعت مفردات الصورة عنده وتكويناتـــها ما بين صور كلية وصور جزئية وحمل الصورة من توهجات الحياة، ما يمكـن أن تحتمله، وما تفتقت عنه شاعريته"[3].

---

(1) تقنيات التعبير في شعر نزار قباني، ص١١٣.

(2) نزار قباني شاعر لكل الأجيال، ص٤٣٥.

(3) تقنيات التعبير في شعر نزار قباني، ص١١٢.

ويمكن تقسيم الصورة في شعر نزار من حيث أساليب بنائها إلى ثلاثة أقسام: الصورة المفردة (الجزئية)، والصورة المركبة، والصورة الكلية.

أولاً: الصورة المفردة (الجزئية):

تُعرّف الصورة المفردة على أنها: "أصغر وحدة تعبيرية يمكن أن تُبنى منها صورة، وتمثل لقطة فنية تصويرية خاطفة، وتقوم على نمطين: أحدهما بسيط يعتمد على انزياح واحد عن المألوف، وثانيهما معقد يشتمل على انزياحين فأكثر في العلاقات الدلالية، وتبنى بأساليب منها: التشبيه والاستعارة والتشخيص والتجسيد والتراسل"[١].

(أ) الصورة التشبيهية:

بما أن نزاراً اعتمد بشكل أساسي في البناء الشعري على أسلوب التصوير ورسم اللوحات الشعرية بخطوطها العريضة والدقيقة، فامتدت مساحة صوره ما بين البيت والمقطع والقصيدة[٢] "فإن من الضرورة أن يأتي التشبيه في مقدمة الحديث عن صوره لما له من أثر بيِّن في بناء صوره التشبيهية التي حملت تفرده وامتيازه"[٣].

والتشبيه "Comparaison" "هو ما يجمع بين أمرين لعلاقة المشابهة بينهما، ويرى البلاغيون المتأخرون أن شرط بنية التشبيه وجود طرفين وأداة، فإذا حُذف أحدهما تحول التشبيه إلى استعارة، ولهذا فإن معظم البلاغيين القدماء اعتقدوا أن التشبيه هو الأصل، ومن خلاله تأتي التحولات الأخرى من استعارة وكناية ومجاز"[٤].

والتشبيه كذلك "إلحاق حالة بحالة على سبيل المشابهة، وقد استخدم شعراء العربية التشبيه وأحسنوا فيه باعتبار قيمته البلاغية في تعميق الحس، وكذلك فعل

---

(١) دراسة أسلوبية لشعر نزار قباني، ص٢٢٣-٢٢٤.

(٢) تقنيات التعبير في شعر نزار قباني، ص١٧٦.

(٣) دراسة أسلوبية لشعر نزار قباني، ص٢٢٥.

(٤) نفسه، ص٢٢٦. وانظر: الصورة الأدبية، ص٤٦.

نزار إلاّ أنه انتزع تشبيهاته من بيئته المحيطة وبذلك جدّد في مستوى التشبيه وأضاف إليه دلالات ربما تفرد بها وحده"[1].

فقد أدخل مفردات الحياة اليومية والعامة بتفاصيلها البسيطة والدقيقة إلى صوره كقوله:

أنت امرأة مستريحة...

مستريحة ككل المقاعد التي لا طموح لها ..

ككل الجرائد المتروكة في الحدائق العامة

... ...

مستريحة أنت ... كأرجل الطاولة[2]

لقد أخذ نزار هذه المفردات (المقاعد) و (الجرائد) و(أرجل الطاولة) من متفرقات الحياة اليومية وتفاصيلها الدقيقة، وسلخها عن واقعها وشعّرها بإدخالها إلى صوره، وشحنها من خلال العلاقات والروابط بطاقات إيحائية ما كانت لتتمتع بها لو جُردت عن سياقها. لقد أراد نزار أن يجرد هذه المرأة من العواطف ومن إحساسها بذاتها وبالعالم الخارجي، وأراد أن يثبت هامشيتها الداخلية والخارجية فاختار المشبه به من مفردات الحياة العامة لتخدم غرضه في هذا المجال فشبهها (بالمقاعد)، وهي جامدة لا تحمل أي طموح ولا تتحرك بها أية أحاسيس، وصفة المقاعد كانت العمومية لكي لا تحمل أية خصوصية تجعلها مرتبطة بذاكرة أو إسقاطات معينة، فتأخذ شيئاً من الحيوية والحركة، فيعمق بذلك صفة الهامشية والبرود التي أسبغها على هذه المرأة؛ فهي (ككل المقاعد)، و(ككل الجرائد) المتروكة المهملة، ومما يعمق هذه الصفة -الإهمال- لأنها جرائد متروكة في الحدائق العامة، يتناولها الجميع ثم تُترك مكانها دون أن تتشكل نتيجة هذا التناول أية علاقة من أي نوع سواء من الناس أو منها.

يقول نزار مخاطباً بيروت بعد أحداث الدمار التي حلت بها:

قومي من تحت الموج الأزرق، يا عشتار

---

(1) تقنيات التعبير في شعر نزار قباني، ص١٧٦.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، ص٥٣٣.

قومي كقصيدة ورد...

أو قومي كقصيدة نار[1]

فالتشبيه الذي رسمه نزار هنا قائم بين حالة وحالة، الحالة الأولى هي قيام بيروت من الموت والخراب تحت الركام والأنقاض، والحالة الثانية هي قيام عشتار من تحت الموج الأزرق، ووجه الشبه هو الانبعاث من جديد والتجدد والخصب.

ومن مستويات التشبيه النزاري: هو ما كان فيه المشبه واحداً وتكررت فيه أداة التشبيه مع تعدد المشبه به، نحو قوله في الصورة التشبيهية التي رسمها للمناضلة الجزائرة (جميلة بوحيرد) وهي قابعة في السجن الحربي في وهران:

عينان كقنديلي معبد

والشعر العربي الأسود

كالصيف، كشلال الأحزان[2]

ففي الصورة الأولى نجد أن التشبيه مكتمل، فالمشبه العينان وأداة التشبيه الكاف والمشبه به القنديلان وهو مضاف ووجه الشبه هو التوهج والقداسة والوقار، وقد أضفت الصورة على المناضلة صفة القداسة، أمّا الصورة الثانية فالمشبه واحد وهو الشعر العربي الأسود وهو موصوف، مع تكرار أداة التشبيه وتعدد المشبه به: الصيف، شلال الأحزان، ولكن وبالنظر إلى أطراف التشبيه لا يبدو الربط بينها منسجماً، فما العلاقة بين الصيف وشلال الأحزان وما الجامع بينهما، وما العلاقة بين الشعر الأسود والصيف، هل هو الامتداد والانتشار؟ هل هو التوهج؟ وعلى ما يبدو أن تقديره العظيم لهذه المناضلة وتعاطفه الشديد معها وإخلاصه لهذا المشهد جعله يرتب الصور تتابعاً في تراكم ليؤطر صورة الأنفة والأصالة

---

(1) السابق، ص٤٧٣.

(2) نفسه، ص٦٩٣.

والامتداد والتوهج، فالصيف حارق لكنه ممتدٌ ومتوهج والحزن مؤلم لكنه على شكل شلال جارف غزير وممتد.

ولم تخلُ الصورة التشبيهية لدى نزار من الانزياحات في ترتيب أطرافها:

أشهد أن لا امرأة ...

كانت معي كريمة كالبحر ...

راقية كالشعر[1]

فهو هنا يكرر أداة التشبيه والمشبه به متعدد، ولكنه إلى جانب ذكره وجه الشبه: كريمة، راقية – وقد أكثر منه نزار وهو مخالف لاستعمال العرب للتشبيه–[2]، إلاّ أن الانزياح يكمن في التغيير في ترتيب أركان التشبيه، وذلك بتقديم وجه الشبه أو علاقة المشابهة على أطراف التشبيه الأخرى.

ومن مستويات التشبيه النزارية، التشبيهات محذوفة الأداة ووجه الشبه والتي تسمى التشبيه البليغ، الذي يؤدي إلى حالة من التماهي والتلاحم ما بين طرفي التشبيه، ومنها ما اتّبع في بنائه أسلوب الإضافة وأسلوب النداء، ومنها ما جاء المشبه به موصوفاً، ومنها ما كان فيه المشبه ضميراً والمشبه به مضافاً أو موصوفاً، يقول:

وأنك زهرة دوار شمس ...

وبستان نخل ...

وأغنية أبحرت من وتر[3]

ويقول أيضاً:

حديثك سجادة فارسيه

وعيناك عصفورتان دمشقيتان[4]

---

(1) السابق، ص٦١٤.

(2) تقنيات التعبير في شعر نزار قباني، ص١٧٨.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة، ص٤٣٨.

(4) نفسه، ص٤٣٦.

فالمشبه هنا اسم مضاف إلى ضمير والمشبه به موصوف في الصورتين، ونلحظ عدم مألوفية المشبه به في الصورة الأولى وهذا جانب مهم من جوانب إبداع نزار ومهارته في صياغة الصورة الشعرية[1].

فيشبه حديثها بالسجادة، ثم ينعت هذه السجادة باسم منسوب إلى بلاد فارس التي اشتهرت بصناعة السجاد المزركش والجميل ومحكم الصنعة والرصين، والانزياح هنا يبدو في تشبيه الحديث المنمق المحكم والعذب بالسجادة متقنة الصنعة.

وكذلك الأمر في حديثه عن معشوقته بيروت:

فأراها ... طيراً بحرياً

وأراها ... عقداً ماسياً

وأراها .. امرأة فاتنة[2]

وقوله:

وحين يصبح لسانك سمكة متجمدة في

حلقك، فأنت منفي[3]

ثم يستخدم أسلوب النداء في بناء تشبيهاته، فيكون المشبه به منادى كقوله في القدس مدينة الأنبياء:

يا قدس .. يا منارة الشرائع

يا طفلة جميلة محروقة الأصابع[4]

وقوله في القصيدة نفسها:

يا قدس يا مدينة الأحزان

يا دمعة كبيرة تجول في الأجفان[5]

---

(1) دراسة أسلوبية لشعر نزار قباني، ص٢٣٤.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، ص٣٢٦.

(3) نفسه، ص٤٦٦.

(4) نفسه، ص٧٢١.

(5) نفسه، ص٧٢١.

وخلاصة القول: إن نزاراً قد "اتكأ في رسم صورته التشبيهية على التشبيه السهل في مستوياته الدنيا: ويمكن أن يُردّ ذلك إلى طبيعة أسلوب الشاعر الذي كان يميل فيه إلى السهولة وعدم الغموض والتعقيد الصوري. كما يعود إلى طبيعة موضوعات شعره: الغزلي والاجتماعي والسياسي الذي كان همّه منصباً في التوجه إلى جماهير القراء على كافة مستوياتهم وبيئاتهم الثقافية"[1].

وتنوعت مستويات التشبيه في شعره، كالتشبيهات المركبة بتكرار الأداة أو بتشبيه حالة بحالتين أو أكثر، أو بتكرار المشبه به، كما أنه غالباً ما يذكر وجه الشبه. لكنه يبقى شاعراً متميزاً بالصورة التشبيهية في أبسط صورها، وهي إلى ذلك متنوعة ومتجددة طبعت قصيدة نزار بطابع الجمال والحيوية والثراء التصويري الخارجي[2].

(ب) الصورة الاستعارية:

تعد الاستعارة "خطوة أولى في طريق التحوّل الداخلي في بنية التشبيه، حيث يتم حذف أحد الطرفين، ولكنه ليس تحولاً مطلقاً وإنما هو تحول محسوب وهذا التحول يعني انتقال الصورة من الاكتمال إلى الالتزام"[3]. وهذا التحوّل يكمن في "حذف أحد طرفي التشبيه، فإذا حذف المشبه به وذكرتْ صفة من صفاته أطلق عليها استعارة مكنية، وإن حذف المشبه وأبقي على المشبه به وصرّح بصفة من صفات المشبه المحذوف صارت الاستعارة تصريحيه"[4].

وهي كما يصفها ساسين سيمون عساف في كتابه (الصورة الشعرية): "انها الأفق الأعلى للبلاغة. انها ابانة لما هو خفي، انها سمة العبقرية"[5]. وهذا ما فطن إليه نقاد العرب القدامى عندما وصفوا الاستعارة بأنها في أفق البلاغة، وأبلغ من التشبيه، توحّد بين أمرين بشكل مغاير لما هي عليه الحال في التشبيه، من خلال

---

(1) دراسة أسلوبية لشعر نزار قباني، ص٢٣٨.

(2) نفسه، ص٢٣٨.

(3) تقنيات التعبير في شعر نزار قباني، ص١٠٨.

(4) دراسة أسلوبية لشعر نزار قباني، ص٢٣٩.

(5) الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، ص٧٠.

حذف أدواته وأحد ركنيه. فهي استعمال الكلام على غير ما وضع له في أساس اللغة[١].

والاستعارة تتيح "مجالات ابداعية مطلقة في الكشف والبوح عن مضمرات غير مألوفة في الدلالة والتعبير والرمز ولما تقتضيه من تفكير استعاري نفسي عند الشاعر يوحّد بين الموجودات الحسية والذهنية في سياق متميز وبراعة نادرة تأخذ بالصورة بعيداً عن شرك التجزيء التشكيلي المألوف، فمن غير هذا كله لا نجدُ فرقاً كبيراً بين الصورتين التشبيهية والاستعارية"[٢].

والاستعارة في نظرة حديثة لها "قيمتها بوصفها انحرافاً عن النمط اللغوي الجاهز وتخلخلاً على مستوى مظاهر الواقع، وعلى مستوى بنية الجملة، وإن الوقوف على الأبعاد النحوية والدلالية للاستعارة من أقوى تقنياتها، لهذا رأينا أن الاستعارة فتحت الأبواب أمام التشخيص والتجريد وتبادل المدركات صفاتها، مما أدى إلى توسيع الصورة وتعميقها والخروج منها بتأويلات وتفسيرات متنوعة"[٣].

وقد تحققت الاستعارة في شعر نزار بشكل يفوق بكثير اعتماده التشبيه، باعتبارها تعمقاً في طريق المجاز أكثر من التشبيه وباعتبار ما تحققه من تصوير، عدّه المحدثون الصورة الشعرية حين وجدوا أن الصورة تساوي الاستعارة[٤].

إن القارئ لشعر نزار يجد "أنه حقق في شعره التعبير الاستعاري بصورة لافتة للنظر، بل إنه الشاعر الوحيد بين الشعراء المحدثين الذين اتكأوا على التشبيه والاستعارة، حتى غدا التصوير بالاستعارة علامة مميزة لإنتاجه الشعري"[٥].

---

(١) السابق، ص٧٠.

(٢) الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص١٢٤.

(٣) دراسة أسلوبية لشعر نزار قباني، ص٢٤٠.

(٤) تقنيات التعبير في شعر نزار قباني، ص١٨١.

(٥) دراسة أسلوبية لشعر نزار قباني، ص٢٤٠.

والمتتبع لشعر نزار يجد أنه اعتمد في تقنياته الاستعارية -بشكل أساسي- على الاستعارة المكنية أكثر من أي نوع آخر، حيث كان يعتمد على الاسم فيسند إليه فعلاً لا يمكن أن يسند إليه في الواقع، في أغلب الأحيان[1].

وكما هو الحال في الصورة التشبيهية النزارية فقد سعى نزار إلى تشعير المفردات في الصورة الاستعارية، إذ انتزع من مفردات الحياة اليومية والعامة ما هو غير صالح للتعبير الشعري في نثريته الأولى، فأدخلها إلى سياقاته بعد أن بث فيها من خلال علاقاته وروابطه النصيّة والتصويرية توتراً شعرياً، وشحنها بالطاقات الإيحائية المتوهجة.

وكما أسلفت فقد اعتمد نزار في صوره الاستعارية على الاستعارة المكنية بشكل أساسي، والنموذج الذي يغلب على استعاراته من حيث البناء أنها تأتي على النحو التالي:

المسند إليه يكون اسماً معرفاً أو مضافاً والمسند يكون فعلاً فاعله ضمير مستتر، نحو قوله في قصيدته (خمس رسائل إلى أمي) وهو يبعث بأشواقه من مدريد:

أنا وحدي ...

دخان سجائري يضجر[2]

ومن خلال التشخيص الذي رسمه نزار بأن أنسن الجوامد والمحسوسات حيث أعطى الدخان صفة من صفات الإنسان وهو الضجر، فمن خلال هذا التشخيص -الذي استخدمه نزار بكثرة في صوره الاستعارية- ومن خلال هذه الاستعارة خلق نزار تماهياً وتلاحماً شديداً وفريداً ما بين طرفي الاستعارة، وهذا يعكس الحالة النفسية للشاعر وهو في غربته يموج ما بين حنينه وأشواقه ووحدته، ففي الحقيقة الشاعر هو من ضجر وليس دخان السجائر ولكنه أسقط أحاسيسه ومشاعره على الأدوات المحيطة به واللصيقة له، حيث كان اختياره للسجائر

---

(1) السابق، ص٢٤٠.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، ص٢٥٥.

ودخانها لتمثل أحاسيسه تعبيراً متميزاً عن الانغماس الشديد في الضجر وسيطرة حالة الوحدة على الشاعر، فلجوءه إلى كثرة التدخين يعكس حالة عميقة من الوحدة والانغماس فيها.

كما اعتمد نزار في نسج صوره الاستعارية على بناء الاستعارة من خلال الإضافة والنعت[1] نحو:

دعيني أترجم بعض كلام المقاعد وهي ترحب فيك ..

دعيني، أعبر عما يدور ببال الفناجين،

وهي تفكر في شفتيك ..

وبال الملاعق، والسكريه[2]

فالاستعارات: كلام المقاعد، بال الفناجين، بال الملاعق والسكرية، كلها بنيت على الإضافة، ويبدو في هذه الصور المتتالية عنصر التشخيص بارزاً، فهذه الأدوات الدقيقة المتناثرة التي اختارها نزار من تفاصيل حياته اليومية في البيت والمقهى والمطعم في المدينة (شعرها) نزار وأدخلها إلى كونه الشعري، وبث فيها الروح الإنسانية، فأخذت المقاعد تتكلم، والفناجين والملاعق والسكرية تفكر، فحمّلها نزار أحاسيسه ومشاعره وتفكيره وهواجسه:

إلاّ أنت

وتأكل الخراف من حشيش إبطها الصيفي..

إلاّ أنت[3]

فالاستعارة: (حشيش إبطها) مبنية على الإضافة.

ويقول:

يا ولدي!

هذي الحروف الثائره

تأتي إليك من السويس

---

(1) دراسة أسلوبية لشعر نزار قباني، ص٢٤٢.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة. ص٤٣٧.

(3) نفسه، ص٦١٤-٦١٥.

تأتي إليك من السويس الصابره

.....

يتساقطون

يتأرجحون

تحت المظلات الطعينة[1]

فقد بنى الاستعارات:الحروف الثائرة، السويس الصابرة، والمظلات الطعينة على الوصف.

وكما دخلت الماديات كون نزار الشعري فقد دخلته المعنويات كذلك في صور مجسمة تنطق بالشعرية والإيحاءات المشعة كقوله في قصيدته (الاستجواب):

قتلت إذ قتلتُه

يا سادتي الكرامْ

كل الذين منذ ألف عامْ

يزنون بالكلامْ[2]

فالكلام شيء معنوي أضفى عليه نزار صفات ومتعلقات إنسانية فغدا امرأة يزنى بها، إن مشاعر الغضب والسخط التي تجيش في العالم (الجوّاني) لنزار جعلتهُ يجسم الكلام بهذه الصورة، وهو لم يقلْ يغتصبون الكلام، وفي ذلك إشارة إلى طواعية الكلام للزناة، إذ إنه يسخط على الكلام أيضاً كما يسخط على المتشدقين به.

ومن مستويات الصورة الاستعارية في شعر نزار (تراسل الحواس)، حيث تستعير قنوات الحس الإنساني وظائف بعضها، فلم يعد الشم منوطاً بالأنف، وقد يتحول المتحرك المرئي إلى ملموس ومُتذوقٍ ومشموم. "إن علاقة الصورة التراثية الواردة في الشعر العربي بالحواس علاقة قوية ومتينة، ذلك لأن الحواس هي

---

(1) السابق، ص٦٩١-٦٩٢.

(2) نفسه، ص٧١٤.

المواد الأهم التي تتخذها الصورة وسيلة لالتقاط أبعاد مرموزاتها وعوامل تشكيلها الأولي"[١]. و "التراسل الذي يحصل بين الحواس الإنسانية طريقة مبتكرة وسمة للإبداع يلجأ إليها الشاعر لتخليص اللغة من معجميتها وكذلك ليبعث فيها الحياة والإبداع مما يساهم في تحقيق شعرية الشعر"[٢]، و"يساهم مساهمة كبيرة في خلق إيقاع بينها وهارمونية فريدة تساهم بدورها في معمارية الصورة ومن ثمة منحها شعريتها"[٣].

فتراسل الحواس "وسيلة من وسائل تشكيل الصورة الشعرية التي عنى بها الرمزيون، وعن طريقهم انتقلت إلى الآداب العالمية، بما فيها أدبنا العربي الحديث. وتراسل الحواس معناه وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى، فنعطي للأشياء التي ندركها بحاسة السمع صفات الأشياء التي ندركها بحاسة البصر، ونصفُ الأشياء التي ندركها بحاسة الذوق بصفات الأشياء التي ندركها بحاسة الشم، وهكذا تصبح الأصوات ألواناً، والطعوم عطوراً ... الخ"[٤]، يقول نزار:

سامحيني يا مصر ... إن الشّعْرُ

فطعم الحريق تحت لساني[٥]

لقد أراد نزار أن يعبر عن مشاعر الألم والمرارة التي تجيش في صدره حيال التخاذل والاستسلام من قبل الساسة في مصر بعدما وقعوا معاهدة السلام، فاستعار حاسة الذوق وأناطها بحاسة بصرية / لمسيّة.

ويقول:

أصوّر ارتعاشة العقد ...

---

(١) الشعرية (قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي)، ص٨٦.

(٢) نفسه، ص٨٩

(٣) نفسه، ص٨٨.

(٤) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص٨١.

(٥) الأعمال الشعرية الكاملة، ص٨١١.

وموسيقى الحلق[1]

حيث تتحول الحركة المرئية للحلق إلى موسيقى مسموعة، فحركة الحلق أصبحت مسموعة وليست مرئية.

ويقول أيضاً:

تلك الشفتاها ...

أشهى من زهر الرمان[2]

فالشفتان الجميلتان منوطتان في الأساس بحاسة الرؤية ولكنه يتحول بهما إلى حاسة الذوق للإمعان في رسم جمالها، وامتزاج الإحساس بالجمال مع الإحساس بالغريزة، فتحوّل المرئي إلى مُتذوقٍ شهي.

ثانياً: الصورة المركبة:

وقد وصفها عز الدين إسماعيل في الشعر العربي القديم بالمكتظة والمتداخلة، وشبهها بالصورة السريالية المتوالية حيث تبدأ من صورة أولية، ثم يلتفت الشاعر فجأة من هذه الصورة الأولية ليقف ويصوّر جزئية من جزئياتها بصورة جديدة وهكذا[3].

فهي جملة من الصور الجزئية المفردة البسيطة، تتمحور لتقديم فكرة أو موقف أو عاطفة ما، لا تستطيع كل فكرة جزئية تقديمها منفردة.

وكما سلف فإن نزاراً لم يعمل على تعميق صوره، وإنما بقي -في ذلك- وفياً للمفهوم البلاغي، فقد اعتمد نزار على وظيفتي الإفادة والإيضاح في بناء صوره، كما حرص القدماء في صورهم الشعرية على ذلك، غير أنه امتاز بكونه مولد انزياحات صورية تعمل على خرق أفق الانتظار للمتلقي فتكون علائقها في كثير من الأحيان غير مألوفه[4].

---

(1) السابق، ص٣٨٨.

(2) نفسه، ص٣٣٣.

(3) عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ط٤، دار العودة، بيروت، ١٩٨٨، ص٩٤.

(4) دراسة أسلوبية لشعر نزار قباني، ص٢٥٠.

وقد مال نزار إلى صياغة الصور المركبة التي بدورها تخدم في التعبير عن فكرة أو عاطفة يصعب على الصورة المفردة (الجزئية) أن تُعبّر عنها، إلى جانب ما تؤديه من تماسك على صعيد البناء العضوي للقصيدة، فهي تتعدى إلى عدة جمل أو أبيات، مستخدماً لذلك أسلوب تراكم الصور الجزئية وحشدها من خلال تحديد محور أو بؤرة تدور حولها الصور الجزئية ضمن إطار الصور المركبة كأن يكون المشبه واحداً في جميع الصور الجزئية ويتعدد المشبه به خلالها كقوله في حبيبته بيروت الأنثى:

آه يا بيروت ... يا أنثاي من بين ملايين النساء
يا رحيلاً برتقالياً على ورد.. وبرقوق ... وماء
يا طموحي – عندما أكتبُ أشعاري –
لتقريب السماءْ[1]

إن هذه الصورة المركبة تتشكل من ثلاث صور مفردة: صورة بيروت الأنثى، وصورة بيروت الرحيل، وصورة بيروت الطموح، وكلها مرتبطة بمشبه واحد يمثل بؤرة مركزية ومحوراً للصورة المركبة وهو بيروت ثم يتقلّب الطرف الآخر للصورة فهو أولاً الأنثى ثم الرحيل وبعد ذلك الطموح، وهو من خلال هذه الصورة المركبة – التي تشكلت من عدة صور مفردة– عبّر عن عاطفة الحب الحميمي تجاه أنثاه بيروت.

وقد يكون المشبه به هو البؤرة والمحور الذي تدور حوله كل الصور الجزئية كقوله:

أريدك أنثى...
لأن الحضارة أنثى ..
لأن القصيدة أنثى..
وسنبلة القمح أنثى ...
وقارورة العطر أنثى ...

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، ص٤٨٢.

وباريس -بين المدائن- أنثى ..

وبيروت تبقى -برغم الجراحات- أنثى ... [1]

فالمشبه به هنا هو الأنثى، الذي شكل محوراً تكرر عبر الصور الجزئية المتراكمة، وتعدد المشبه واختلف عبر الصور الجزئية المحتشدة: الحضارة أنثى، وسنبلة القمح أنثى، وقارورة العطر أنثى، وباريس أنثى، وبيروت أنثى، فقد احتشدت جملة من الصور التشبيهية القائمة على التشبيه البليغ بحيث تدور حول مشبه به واحد، احتشدت هذه الصور لتؤكد الصورة الأشمل التي أراد أن يقدمها نزار وهي الإلحاح على الأنوثة، ويظهر ذلك جلياً من خلال إدخال هذه الفكرة وإسباغها على مختلف تفاصيل الحياة، فأدخلها على الطبيعة / سنبلة القمح، كما أدخلها على المدينة / باريس وبيروت، وأدخلها على متعلقات المدينة/ قارورة العطر، ثم أدخلها على الأدب والإبداع/ القصيدة، ولم يفتْهُ أن يسبغها على الحضارة بوجهٍ عام، وكأن فكرة الأنوثة أصبحت طاغية على كل شيء.

كما تراكمت لديه الصور واحتشدت من خلال استثمار التكرار لحرفٍ أو كلمة أو عبارة معينة للانتقال من صورة جزئية إلى أخرى كقوله:

لو لم تكوني أنت في حياتي

كنت اخترعت امرأة مثلك يا حبيبتي

قامتها طويلة كالسيفْ

وعينها صافية ..

مثل سماء الصيفْ ...

كنت رسمتُ وجهها على الورقْ

كنت حفرتُ صوتها على الورقْ

كنت جعلتُ نهدها ...

حمامة شامية

وشرفة بحرية

---

[1] السابق، ص٦٤١.

تلامسُ الماء، ولا تخشى الغرق
كنت جلعتُ شعرها
مزرعة من الحبق
وحصرها قصيدة
وثغرها كأس عرق
كنت اشتغلتُ ليلة بطولها
أصوّر ارتعاشة العقد ...
وموسيقى الحلق... [1]

فقد لعب تكرار كلمة (كنت) في المقطوعة السابقة دوراً في الانتقال من صورة جزئية إلى أخرى لتشكيل صورة مركبة تخدم فكرة أوسع وهي الانغماس والهذيان في تكوين صورة لامرأة يريدها الشاعر، حيث لعبت الصورة التشبيهية والاستعارية دوراً في رسم الصورة المركبة؛ فقامتها كالسيف، وعيناها كسماء الصيف، ونهدها حمامة شامية وشرفة بحرية، وشعرها مزرعة حبق، وخصرها قصيدة، وثغرها كأس عرق، وشخص العقد فأصبح إنساناً يرتعش، واستعارتْ الحواس وظائف بعضها فالصوت المسموع أصبح مرئياً ويُحفرُ على الورق، وحركة الحلق المرئية أصبحت موسيقى مسموعة.

وكذلك الأمر في تكراره لكلمة (أطارد) في قوله:

لأمشط أرصفة الطرقات
وأطارد وجهك..
في الأمطار
وفي أضواء السيارات
وأطارد ثوبك ..
في أثواب المجهولات
وأطارد طيفكِ ..

---

[1] السابق، ص٣٨٨.

حتى ... حتى ..

في أوراق الإعلانات[1]

وكذلك في كلمة (حزينة) في قوله:

يا قدس ... يا منارة الشرائع

يا طفلة جميلة محروقة الأصابع

حزينة عيناك يا مدينة البتول

يا واحة ظليلة مرّ بها الرسول

حزينة حجارة الشوارع

حزينة مآذن الجوامع[2]

وفي قصيدته (أحبك .. أحبكِ ... والبقية تأتي) تحتشد مجموعة من الصور الجزئية على شكل لقطات تصويرية سريعة وخفيفة متتالية تأخذ شكل الومضات لتشكّل صورته المركبة:

حديثك سجادة فارسيه...

وعيناك عصفورتان دمشقيتان..

تطيران بين الجدار وبين الجدار ....

وقلبي يسافر مثل الحمامة فوق مياه يديكِ

ويأخذ قيلولة تحت ظل السوار[3]

لقد تضمّنت الصورة المركبة السابقة عدة صور جزئية من خلال التشبيه البليغ، فشبه الحديث المضاف إلى الضمير/ ك بالسجادة الموصوفة باسم منسوب إلى بلاد فارس، ثم انتقال المشهد بشكل خاطف وسريع إلى العينين اللتين شبّههما بعصفورتين دمشقيتين بنفس الطريقة السابقة، وإطار العين أصبح جداراً تطير ما بينهُ العينان، ويتجسد القلب في صورة استعارية فيسافر مثل البشر، وتمتزج الصورة الاستعارية بأخرى تشبيهية فيغدو القلب حمامة تطير وتحمل أشواقهُ

---

(1) السابق، ص٣٣٢.

(2) نفسه، ص٧٢١.

(3) نفسه، ص٤٣٦.

الملتهبة لتحلّق في فضاء محبوبته، وتتحول يدا المحبوبة في مشهد جديد وخاطف يتبع مشهد القلب -من خلال توسع بؤرة الرؤية-[1] إلى بحار وأنهار لها شواطئ يُحلق فوقها هذا الطائر/ القلب، ثم يتحول ما تحت السوار إلى شواطئ يستظل تحتها هذا الطائر الذي بدوره تحوّل في لقطة جديدة إلى إنسان يأخذ قيلولة تحت ظل السوار. وهو بذلك يكون قد حقّق صورة مركبة من عدة صور جزئية على شكل لقطات سريعة لمشاهد جزئية ترسم صورة فتاة أحبها وبثها مشاعره.

كما اعتمد نزار في بناء بعض صوره المركبة على أسلوب المفارقة التصويرية، الذي يؤدي وظيفة إبراز التناقض بين وضعيتين متقابلتين هما طرفا المفارقة[2]، كقوله مصوراً بعض المتخاذلين عن واجباتهم تجاه القدس الحبيبة وهم غارقون في ملذاتهم وشهواتهم:

تغوص القدس في دمها

وأنت صريع شهواتك[3]

فتتضح المفارقة من خلال الصورتين المتقابلتين؛ صورة القدس التي تغوص في دمها، وصورة المتخاذل الذي صرعته شهواته وقد فقد الإحساس بأي واجب، فتبلّدت مشاعره ومات ضميره.

ثالثاً: الصورة الكلّية:

لقد حدد النقد الحديث الصورة الكلية بأنها "تلك الصورة التي تقدم مشهدا سينمائياً يمتد عبر عدة أبيات ليجسد لنا من خلال عناصر ثلاث هي الصوت واللون والحركة. وهذا ما حققه البناء الحداثي للشعر حين اعتمد مفهوم الوحدة العضوية في بنية القصيدة"[4].

---

(1) دراسة أسلوبية لشعر نزار قباني، ص٢٦١.

(2) نفسه، ص٢٥٩.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة، ص٦٩٨.

(4) تقنيات التعبير في شعر نزار قباني، ص١١١.

وقد "ظهر هذا النوع من التصوير في الشعر العربي مع الدعوة إلى الوحدة العضوية والحركات الرومانسية التي كانت تنظر إلى القصيدة كأعضاء جسد واحد لا تشذ، أو ينبغي ألا يشذ فيه عضو، أو موقعه في بناء القصيدة. واستتبع هذا التحول في بنية القصيدة تحولاً في التصوير حيث ابتكر الشعراء نوعاً آخر من التصوير يضم الصور الجزئية في صورة كلية ممتدة عبر عدة أبيات أو عبر مقطع أو عبر قصيدة وربما عبر ديوان بأكمله"[1].

والصورة الكلية "هي محصلة مجموعة من الصور المفردة الجزئية البسيطة والمعقدة، تتآلف معاً لتعبّر عن فكرة أعقد وأنضج داخل القصيدة، تعكس رؤيا شعرية متكاملة منسجمة تمليها تجربة الشاعر التي لا يمكن للصورة المفردة وحدها أن تصورها، وينبغي على الصور الجزئية أن تتآزر مع بعضها لتشكيل الصورة الكلية وإلا فقدت الصورة الجزئية دورها الحيوي في الصورة العامة"[2].

وقد غلب على الصورة الكلية في شعر نزار النمط الذي تكون فيه الصور المفردة والمركبة مترابطة ترابطاً متنامياً ومنطقياً، بحيث تظهر فيه الوحدة العضوية بوضوح تبعاً لنمو الشعور وتطوره. وتبعاً لذلك يمكن تحديد أساليب بناء الصورة الكلية لديه[3] على النحو التالي:

(أ) البناء المقطعي:

وقد كان أكثر هذه الأساليب استعمالاً في شعره، واستخدم فيه الأرقام والإشارات الطباعية، واستخدم إضافة إلى ذلك تكرار بعض الكلمات التي تنبه إلى بداية مقطع جديد وهكذا. ومثال ذلك قصيدته (جميلة بو حيرد)[4]، التي قالها في المناضلة الجزائرية (جميلة)، حيث تألفت القصيدة من أربعة مقاطع مرقّمة، ابتدأ المقاطع فيها بعبارة (الاسم: جميلة بو حيرد)، مشعرة هذه العبارة ببداية مقطع جديد يشتمل على صورة مركبة قائمة بذاتها ولكنها لا تخرج عن نسق الصورة

---

(1) السابق، ص١٨٥-١٨٦.

(2) دراسة أسلوبية لشعر نزار قباني، ص٢٦٢.

(3) انظر: نفسه، ص٢٦٦-٢٧٥. وانظر: تقنيات التعبير في شعر نزار قباني، ص١٨٦-١٩٦.

(4) الأعمال الشعرية الكاملة، ص٦٩٣-٦٩٥.

الكلية للقصيدة، فقد شكلت القصيدة بأكملها صورة كلية رسمها نزار لهذه المناضلة العربية التي قدمت مثالاً نادراً على الجهاد والتضحية والنضال ضد الفرنسيين.

وتشكلت الصورة الكلية من رسم عدة صور مركبة على النحو التالي:

الصورة الأولى: صورة المناضلة داخل السجن الحربي بوهران.

الصورة الثانية: صورة الإعجاب والتغنّي بالمناضلة.

الصورة الثالثة: صورة مشاهد التعذيب الذي تعرضت له المناضلة في سجن الباستيل وهمجية الأعداء الأشرار.

الصورة الرابعة: صورة المجد والفخار بالمناضلة وهي تكريس تنامٍ للصورة الثانية.

فمن هذه الصور المركبة التي تستلم كل واحدة منها الأخرى تشكلت الصورة الكلية التي امتدت عبر القصيدة بأكملها، وهي قصة المجد والفخار التي سطرتها هذه الأنثى البطلة في جبين التاريخ لتظل شاهداً يُذكّر المعتدي بقبحه، هذا الذي يتبجح بشعار الحرية الذي أطلقه من سجن الباستيل نفسه، وهو في الوقت ذاته يرتكب أبشع الجرائم في حق المناضلين المدافعين عن حريتهم، وشاهداً يذكر العرب بتقصيرهم عن واجباتهم تجاه أوطانهم وأمتهم.

وهذه الصورة المركبة التي ساهمت في تماسك الوحدة العضوية للقصيدة تشكلت بدورها من جملة من الصور المفردة، فعلى سبيل المثال تتشكل الصورة المركبة الثالثة من عدة صور مفردة على النحو التالي:

- الصورة المركبة: مشاهد التعذيب.
  - أكلت من رئتيها الأغلال.
  - أنثى كالشمعة مصلوبة.
  - القيد يعضُّ على القدمين.
  - جراح جميلة بوحيرد هي والتحرير على موعد.
  - وجميلة بين بنادقهم عصفور في وسط الأمطار.
  - الجسد الخمري الأسمر تنفضه لمسات التيار.

تظافرت هذه الصور الجزئية في تشكيل الصورة المركبة التي بدورها تماسكت في ترابطٍ تنامٍ ومنطقي ظهرت فيه الوحدة العضوية لتشكيل الصورة الكلية التي أرادها الشاعر. وقد لعبت عناصر الصورة من صوت ولون وحركة دوراً فاعلاً في اكتمال الصورة، حيث تمثلت الأصوات في: السعال والقيود والأغلال، وأصوات التعذيب والآلام ورفرفة العصفور وصوت التيار، وتمثلت الألوان في: أضواء الباستيل ونور الشمعة ولون الدم والجراح والجسد الخمري الأسمر ولون الحروق، وتمثلت الحركة في: السعال وحركة الأغلال، وأكل الأنذال والصّلب وإطفاء السجائر في الجسد وسيلان الدم من الأنف والشفاه والجراح ونصب المقصلة والأشرار يلهون بالمناضلة وحركة العصفور والرفرفة ونفضات التيار.

(ب) البناء الدرامي:

وهو البناء الذي تكون صياغة الصور فيه قائمة على الطريقة الدرامية في التعبير وعناصرها كالسرد القصصي والحوار وغيرها، مما يتيح للصورة الكلية ترابطاً متنامياً ومنطقياً تظهر فيه الوحدة العضوية.

ومن الأمثلة على هذا البناء في شعره قصيدته (المجد للضفائر الطويلة)[1]، التي اعتمد فيها بشكل رئيس على أسلوب السرد القصصي:

وكان في بغداد يا حبيبتي، في سالف الزمان
خليفة له ابنة جميلهْ
عيونها
طيران أخضران
.....
تقول شهرزاد:
"وانتقم الخليفة السفاح من ضفائر الأميره
فقصّها ضفيرةً .. ضفيره"

---

[1] السابق، ص٢٤٢-٢٤٤.

تحكي القصيدة قصة أميرة بغداد الجميلة التي تقدّم لخطبتها الملوك والقياصرة من مختلف أنحاء العالم، بجاههم وسلطانهم ولكنها رفضتهم جميعاً لأنها كانت تحب شاعراً لا يملك سوى الكلمات، وعندما اكتشف الخليفة الأمر جُنّ جنونه فقص ضفائرها بكل حقد وأعلن عن جائزة قيمة لمن يُحضر له رأس هذا الشاعر، ولكن النهاية كانت بأن الخليفة سينتهي كأي بهلوان والبقاء سيكون لهذا الحب المتمثل بالضفائر الطويلة وكلمات الشاعر.

لقد انفتحت القصيدة في مطلعها -من خلال المفتاح القصصي المعروف (كان .. في سالف الزمان) – على مشهد الأميرة الجميلة / عيونها طيران أخضران / شعرها قصيدة طويلة، يسعى لها الملوك من كل مكان بجاههم وسلطانهم، لكن الموقف يتأزم برفضها لهم من أجل شاعر مُحبٍ لا يملك سوى الكلمات الجميلة، ويصل التأزم إلى ذروته بمعرفة الخليفة الأب بذلك.

ونلمح الأسلوب القصصي الذي استعاره نزار من قصص ألف ليلة وليلة: (تقول شهرزاد) يطالعنا في بداية المقطع الثاني الذي يمثل انتقام الخليفة من ابنته وسعيهِ وراء الشاعر / وانتقم الخليفة السفاح من ضفائر الأميرة فقصها ضفيرة ضفيرة / أعلنت بغداد الحداد حزناً على السنابل الصفراء / خليفة حقود أفكاره وقلبه من الخشب/ أعلن عن جائزة لمن يقتل الشاعر / أطلق الجنود ليحرقوا.....

ثم تختم القصيدة بالمقطع الأخير الذي امتزج بالأمل، حيث سينتهي الخليفة كأي بهلوان والمجد والبقاء للضفائر الطويلة والكلمة الجميلة.

(ج) البناء الدائري:

ويعني أن تُختتم القصيدة بموقف أو بلحظة نفسية هي ذاتها التي ابتدأت بها فتكون القصيدة بمنزلة دائرة مغلقة. ومثال ذلك قصيدتُه (قصيدة الحزن) [1] التي ابتدأها واختتمها بالمقطع التالي:

علمني حبك أن أحزن

---

[1] السابق، ص٣٣١-٣٣٤.

وأنا محتاج منذ عصور

لامرأة.. تجعلني أحزن

لامرأة أبكي فوق ذراعيها

مثل العصفور

لامرأة ... تجمع أجزائي

كشظايا البللور المكسور

وتدور القصيدة حول محور حبٍ غير عادي أخرج الشاعر عن أطواره وأُطره.

وعلى العموم فقد اعتمد نزار في أساليبه البنائية للصورة الكلية على البناء المقطعي في أغلب الأحيان مع اعتماده على التكرار اللفظي الذي جعل من قصائده أكثر ترابطاً، ومن خلال تكرار المقطع الأول في آخر القصيدة أخذت قصائده في بعض الأحيان شكلاً دائرياً، كما أوجد البناء الدرامي في قصائده كثيراً من الحوارات والأحداث والعناصر القصصية والنهايات الدرامية، "إلاّ أنه لم يحاول أن يستثمر مثل هذا الأسلوب البنائي فبقيت أبنيتهُ الأسلوبية في هذا المضمار هشة مسطحة"[1].

---

[1] دراسة أسلوبية لشعر نزار قباني، ص٢٧٥.

الفصل الثالث

التكرار

لقد انطلق البلاغيون العرب سابقين النقد، في تحديد التكرار، باعتباره ظاهرة فهو عندهم "(اعادة) لكلمة او جملة او عبارة، وقد عاملوا التكرار بأعتبار ما يضيف إلى المعنى من تقوية او تعزيز. لذا كان المتكرر عندهم وحدة ملفوظة لغرض معنوي، تعاب ان لم تفد معنى أو تقو أخر، وتقبل ان أدت ذلك"[١].

غير أن "التكرار، بالصفة الواسعة التي يملكها اليوم في شعرنا، موضوع لم تتناوله كتب البلاغة القديمة التي ما زلنا نستند اليها في تثمين أساليب اللغة. فقصارى ما نجد حوله ان أبا هلال العسكري يتحدث عنه حديثاً عابراً في كتاب "الصناعتين" وكذلك يصنع ابن رشيق في "العمدة". أما كتّاب البديعيات الذكية فقد اعتبروهُ فرعاً ثانوياً من فروع البديع لا يقفون عنده إلا لماماً. ولم يصدر هذا عن إهمال مقصود وانما أملته الظروف الأدبية للعصر، فقد كان أسلوب التكرار ثانوياً في اللغة إذ ذاك فلم تقم حاجة الى التوسع في تقويم عناصره وتفصيل دلالته"[٢]. فأطلق عليه الجاحظ في كتابه (البيان والتبيين) اسم (الترداد) وقصرهُ على الإفادة في المعنى، فهو للتنبيه أو التوكيد، ومنهم من استخدمه لأغراض التهويل والتخويف وغيرها[٣].

وواضح من المصطلح الذي يقترحه الجاحظ أنهُ " يميل الى الصدى السمعي الذي يحدثه المتكرر، دون مراعاة ظلاله النفسية او الشعورية. فهو اعادة لفظية مجردة من الغرض الخاص (الفني- النفسي- الشعوري) وهو جزئي لا يرتبط بإطار النص العام لأنه لا يربطه بالمنظوم، بل يقف عنده منعزلاً بأعتبار علاقته

---

(١) حاتم الصكر: كتابة الذات (دراسة في وقائعية الشعر)، ط١، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٤، ص٩٦.

(٢) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ط٧، دار العلم للملايين، بيروت، نيسان (ابريل) ١٩٨٣، ص٢٧٥.

(٣) الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر ت٢٥٥هـ): البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، ط٥، مكتبة الخانجي. القاهرة. ١٩٨٥، ج١، ص١٠٥.

بما يؤكده فحسب"[1] وكذلك فعلت كتب البلاغة التقليدية مقررة طبيعة المصطلح الشفهية وأثره اللفظي ودلالته السمعية، مغفلة طاقته التعبيرية ومقاصده الفنية والعاطفية ودلالاته النفسية والشعورية[2].

وخلاصة القول في نظرة القدماء إلى التكرار هو أنهم عدوه أسلوباً ولكنهم ألحقوه بسواه، ولم يكتشفوا النسق الذي يضمه أو ينتظمه، وذلك منبثق من النظرة الجزئية إلى القصيدة ذاتها ومن الانشغال الواسع بقضية اللفظ والمعنى لوقت طويل[3].

وعلى الرغم من أن التكرار "كان معروفاً للعرب منذ أيام الجاهلية الأولى،وقد ورد في الشعر العربي بين الحين والحين،إلا أنه في الواقع لم يتخذ شكله الواضح إلا في عصرنا . وقد جاءت على أبناء هذا القرن فترة من الزمن،عدّوا خلالها التكرار، في بعض صوره، لوناً من ألوان التجديد في الشعر"[4].

وكما تقول الناقدة نازك الملائكة فقد "جاءتنا الفترة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية بتطور ملحوظ في أساليب التعبير الشعري، وكان التكرار أحد هذه الأساليب، فبرز بروزاً يلفت النظر، وراح شعرنا المعاصر يتكئ اليه اتكاء يبلغ أحياناً حدوداً متطرفة لا تنم عن اتزان"[5].

والتكرار عندها- بالنظر إلى أبسط قاعدة يمكن صياغتها من خلال الاستقراء-: "الحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها. وهذا هو القانون الأول البسيط الذي نلمسه كامنا في كل تكرار يخطر على البال. فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن

---

(1) كتابة الذات (دراسة في وقائعية الشعر)، ص٩٦.

(2) نفسه، ص٩٧.

(3) نفسه، ص١٠٦.

(4) قضايا الشعر المعاصر، ص٢٦٣. وفيما يتعلق بمعرفة العرب لهذا المصطلح منذ الجاهلية انظر: موس ربابعة: "التكرار في الشعر الجاهلي (دراسة أسلوبية)"، مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد ٥، العدد ١، حزيران ١٩٩٠، ص١٥٩-١٩٢.

(5) نفسه، ص٢٧٥.

اهتمام المتكلم بها، وهو، بهذا المعنى، ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه"[1]. وهي ترى من جهة أخرى أن هذه الدلالة النفسية القائمة على أساس عاطفي يجب أن يقابلها أساس هندسي مبني على خضوع التكرار للقوانين الخفية التي تتحكم في العبارة، وأحد هذه القوانين هو التوازن، حيث يجب أن يكون في كل عبارة طبيعية نوع من التوازن الدقيق الخفي الذي ينبغي أن يحافظ عليه الشاعر في الحالات كلها، إذ إن للعبارة الموزونة كياناً ومركز ثقل وأطرافا، وهي تخضع لنوع من الهندسة اللفظية الدقيقة التي لا بد للشاعر أن يعيها وهو يدخل التكرار على بعض مناطقها، ذلك أن بوسع التكرار غير الفطن أن يهدم التوازن الهندسي للعبارة، فعلى التكرار أن يجيء من العبارة في موضع لا يثقلها ولا يميل بوزنها إلى جهة ما[2].

وبعد هذا التقديم النظري لمصطلح التكرار، سنعرضُ الآن إلى أبرز أنماط التكرار المستخدمة في شعر نزار وبعض الدلالات التي حققها في شعره. فقد امتاز نزار باستخدامه لعدد كبير من التكرارات، حتى غدا التكرار ظاهرة مميزة في شعره، وقد وقع التكرار في شعره ضمن أشكاله المعروفة على النحو التالي:

أولاً : تكرار الحرف:

كرر نزار عدداً من الحروف في شعره، ومن الملاحظ على هذه التكرارات أنها "جاءت لتخدم وظيفة مضمونية وجمالية وأسلوبية في آن واحد، فقد تجيء لتأكيد فكرة ما، أو لتغطية صورة جمالية بكافة جزئياتها، ولم تكن هذه المكررات نابية أو ناشزة"[3].

ومن هذه الأحرف التي كررها نزار بعض حروف الجر مثل: من وإلى وعن وعلى، وبعض الحروف والأدوات الأخرى مثل: كاف التشبيه وياء النداء ولم الجازمة وأين الاستفهامية ولا النافية وواو العطف وغيرها الكثير.

---

(1) السابق، ص٢٧٦.

(2) نفسه، ص٢٧٧- ٢٧٨.

(3) دراسة أسلوبية لشعر نزار قباني، ص١١٧.

فقد كرر نزار –على سبيل المثال– كاف التشبيه في قصيدته (جميلة بوحيرد) في مقطعها الأول مستعينا بها في تشكيل عدد من الصور الجزئية التي تراكمت لتشكيل صورة مركبة غطت الجزئيات المختلفة في رسم صورة المناضلة الجزائرية في السجن الحربي بوهران، وعملت كاف التشبيه من خلال تكرارها على تسهيل الانتقال من صورة إلى أخرى:

عينان كقنديلي معبد

والشعر العربي الأسود

كالصيف ، كشلال الأحزان(١)

إن المشاعر التي تجيش في صدر نزار من تقدير وإجلال لمواقف البطولة التي سطرتها هذه المناضلة البطلة ، جعلته يحشد مجمو عة من التشبيهات لتتوازى مع قدر الانفعال الداخلي ولعبت كاف التشبيه دوراً في حشدها بسلاسةٍ وخفة .

وفي القصيدة نفسها يكرر نزار حرف الجر (في) بطريقة ذكية تشكل مساحات للتأويل ، تعطي المتلقي مجالاً واسعاً لملئها ، من خلال تخيل عدد من الصور يمكن وضعها في هذه الفجوات التي تشكل مساحات فسيحة للتوقع:

عصفور في وسط الأمطار

الجسد الخمري الأسمر

تنفضه لمسات التيّار

وحروق في الثدي الأيسر

في الحلمة

في .. في ياللعار(٢)

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، ص٦٩٣.

(٢) نفسه، ص٦٩٥.

لك أن تتخيل من خلال هذا التكرار الحرفي الذي يعكس بشـــاعة المعتـــدي، الذي عبث بهذه الأنثى دون أن يقيم أي وزنٍ لإنسانية أو أخلاق، ما هي الأجـــزاء التي أحرقت وكيفية إحراقها في هذا الجسد الطاهر، ابتداء من الثدي فالحلمـــة ثـــم يترك المجال مفتوحاً للمتلقي في تصور بقية الأجزاء مهما كانت حساسة، ثم أتبـــع التكرار الحرفي بعبارة (يااللعار) ليوجه المتلقي إلى ما تشي به هذه العبـــارة مـــن خيوط قد تنتهي إلى الأجزاء الحساسة من جسد المناضلة.

وفي قصيدة (الممثلون) يستعين نزار بالتكرار الحرفي الكثيف والمتتابع لـــلا النافية، التي اقترنت أيضاً بتكرار صيغة الفعل المضارع المنتهي بالواو والنـــون، على الإلحاح في رسم صورة التبلد الشديد الـــذي وصلـــت إليـــه الشـــعوب فـــي المجتمعات العربية، فالناس ضفادع عمياء لا يثورون ولا يشكون ولا يغنـــون ولا يبكون ولا يموتون ولا يحيون، والتكرار الحرفي هنا أسهم في تمكين الشاعر مـــن معالجة الفكرة بمختلف جزئياتها مع الإلحاح على تفاصيلها:

حين يصير الناس في مدينة

ضفادعاً مفقوءة العيون

فلا يثورون ولا يشكون

ولا يغنُّون ولا يبكون

ولا يموتون ولا يحيون[1].

ثانياً: تكرار الكلمة:

يندرج ضمن هذا الإطار تكرار نزار لبعض الأعلام والأسماء مثل زوجتـــه بلقيس وأمه ودمشق وبيروت والشام ولبنان وغيرها، وتكرار بعض صيغ الأفعـــال (الماضي والمضارع والأمر) وأفعل التفضيـــل، وبعـــض الظـــروف والضمـــائر وغيرها.

---

(١) السابق، ص٧٠٥.

وقد تعدى بعض هذه التكرارات وظيفة التوكيد إلى إظـــهار دلالات معنويـــة نفسية وشعورية، فأدت غرضاً أساسياً في النص الشعري.

ففي قصيدته (بلقيس) نجدهُ يصبُ جام غضبه وسخطه على العرب ويحملـــهم دمها، ورثاها بزفرات حرى كانت بمنزلة أسواط ألهب بها ظهور العرب. في هـذه القصيدة يلح نزار على تكرار اسم بلقيس بطريقة صوفية أشبه بالهذيان حتى صـــار اسمها النقطة المحورية والأساسية التي تتمحور حولها القصيدة، فأتى على تكـــرار ذكره نحو إحدى وخمسين مرة:

بلقيس

يا بلقيس

يا بلقيس
كل غمامة تبكي عليك
فمن ترى يبكي عليا
بلقيس .. كيف رحلت .. صامتةً
ولم تضعي يديك على يديّا؟
بلقيس
كيف تركتنا في الريح..
نزحف مثل أوراق الشجر؟
وتركتنا –نحن الثلاثة– ضائعين
كريشة تحت المطر
أتراك ما فكرت بي؟
وأنا الذي يحتاج حبك مثل (زينب) أو (عمر)
بلقيس
يا كنزا خرافيا
ويا رمحا عراقيا

وغابة خيزران[1]

والتكرار هنا يؤدي وظيفة بيانية[2] تعكس حالة نزار النفسية؛ فحنينه إلى بلقيس وافتقاره لها وألمه على ما حصل لها جعله يكرر الاسم ويؤكد عليه. وتكرار هذا الاسم يؤدي في القصيدة دلالة أخرى وهي التقسيم، إذ ورد التكرار في أول المقطوعات في القصيدة مؤديا وظيفة افتتاحية للمقطوعات ويدق الأجراس مؤذنا بتفريع جديد للمحور الأساسي الذي تقوم عليه القصيدة[3].

كما أدى التكرار اللفظي هنا وظيفة أخرى لأنه تكرارٌ لا شعوري[4]، حيث جاء التكرار ضمن سياق شعوري كثيف بلغ درجة المأساة؛ فتكرار الاسم والإلحاح الشديد عليه كان بمنزلة إخبار للقارئ من خلال اللفظ عن مدى كثافة الذروة العاطفية[5]، فاسم بلقيس سيبقى شاهداً على الجريمة وستذكرها الأجيال القادمة:

بلقيس .. يا بلقيس

يا دمعا ينقط فوق أهداب الكمان

علَّمت من قتلوك أسرار الهوى

لكنهم قبل انتهاء الشوط

قد قتلوا حصاني

بلقيس:

أسألك السماح، فربما

كانت حياتك فدية لحياتي[6]

---

(1) ديوان بلقيس، ص٢٩-٣١.

(2) قضايا الشعر المعاصر، ص٢٨٠.

(3) نفسه، ص٢٨٤.

(4) س. موريه: الشعر العربي الحديث (١٨٠٠-١٩٧٠ تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي)، ترجمة وتعليق د. شفيق السيد ود. سعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٦، ص٣٤٥.

(5) قضايا الشعر المعاصر، ص٢٨٧.

(6) ديوان بلقيس، ص٧٥-٧٦.

كما كرر نزار بعض الأفعال والصيغ (الماضي، المضارع، الأمر) للتركيز على معنى كلّي موحد كقوله:

عرفت نساء أوروبا

عرفت عواطف الإسمنت والخشب

عرفت حضارة التعب

وطفت الهند، طفت السند،

طفت العالم الأصفر[1]

حيث نلحظ هنا تكرار الفعلين (عرفت) و(طفت) وهما فعلان ماضيان أسندا إلى ضمير المتكلم، ويخدم التكرار هنا التأكيد على فكرة التجربة والمعرفة.

ويكرر الفعل المضارع: وتسأل[2]، وفعل الأمر: تقدموا[3]، وفعل التفضيل: أجمل[4] .

ويكرر نزار (الظرف) أيضاً لتحقيق دلالة معنوية شعورية كقوله في قصيدته فتح:

وبعدما قتلنا

وبعد ما صلوا علينا،

بعدما دُفنّا ..

وبعد أن تكلستْ عظامنا

وبعد أن تخشبت أقدامنا

وبعدما اهترأنا

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، ص٢٥٥-٢٥٦.

(2) نفسه، ص٢٥٦.

(3) نفسه، ص٧٦٦.

(4) نفسه، ص٦٩٤.

وبعد، أن جعنا وأن عطشنا

وبعد، أن تبنا وأن كفرنا

وبعدما وبعدما..

من يأسنا يئسنا

جاءت إلينا (فتح) [1].

ويكرر الضمير في قصيدته (إليه في يوم ميلاده) لتذويت فكرة المخلص المتمثلة في شخص عبد الناصر فيقول:

أتسأل عن أعمارنا؟ أنت عمرنا

وأنت لنا المهدي أنت المحرر

أنت أبو الثورات، أنت وقودها

وأنت انبعاث الأرض، أنت التغير

تضيق قبور الميتين بمن بها

وفي كل يوم أنت في تكبر[2].

ثالثاً: تكرار العبارة أو السطر:

استخدم نزار تكرار العبارة أو السطر في مواضع كثيرة في شعره، وغالباً ما كان يؤدي هذا النوع من التكرار في شعره وظيفة التوكيد والإلحاح على فكرة معينة.

فقد كرر نزار عبارة أو سطراً بذاته، كما في قصيدته (الحب والبترول) للإلحاح والتأكيد على رسم صورة ذلك العربي المتخلف الذي يقبع في اللذات مسلما جسده وغرائزه لها، تاركاً أخلاقه وواجباته تجاه قومه ومقدساته لأنه خال من الفهم مجردٌ من التفكير:

([1])السابق، ص٧١٤-٧١٥.

([2])نفسه، ص٧٨٠-٧٨١.

متى تفهم؟

متى يا سيدي تفهم؟

بأني لست واحدة كغيري من صديقاتك

ولا فتحا نسائيا يضاف إلى فتوحاتك

ولا رقما من الأرقام يعبر في سجلاتك

متى تفهم؟

متى تفهم؟

أيا جملاً من الصحراء لم يلجم[1].

فقد كرر السطر الشعري (متى تفهم) لتأكيد الفكرة، كما أنه كرر السطر الأول من المقطوعة وهو أول سطر في القصيدة (متى تفهم)، مع شيء من التحوير، فأضاف أداة النداء والمنادى (يا سيدي) لتعميق المعنى والدلالة التي أرادها.

ومن ذلك تكراره للسطر (نحن راجعون) [2] في قصيدته (الممثلون) وكذلك تكراره السطر (تأتي إليك من السويس) مع التحوير بإضافة كلمة (الصابرة) [3] في قصيدته (رسالة جندي في جبهة السويس)، وكذلك تكراره للسطر الأول في قصيدته (خمس رسائل إلى أمي) وهو (صباح الخير .. يا حلوه) مع شيء من التحوير بإضافة ياء النداء والمنادى (يا قديستي) [4].

وقد يتصرف نزار في العبارة المتكررة بالحذف أو تغيير إحدى كلماتها كقوله في التصرف بالحذف مخاطباً مدينتهُ ومعشوقته بيروت:

قومي من أجل الحب، ومن أجل الشعراء

---

(1) السابق، ص٢١١.

(2) نفسه ،ص ٧٠٨

(3) نفسه، ص٦٩١.

(4) نفسه، ص٢٥٥.

قومي من أجل الخبز، ومن أجل الفقراء

الحب يريدك يا أحلى الملكات

والرب يريدك، يا أحلى الملكات[1]

حيث استبدل كلمة الحب بكلمة الرب في تحوير على السطر المكرر. وأما التصرف بالعبارة أو السطر المكرر من خلال الحذف فمثال ذلك قوله في قصيدته (الخطاب):

يا أمير البحر، والبر، ويا عالي الجناب

سيف إسرائيل في رقبتنا

سيف إسرائيل في

سيف إس.. [2]

والتكرار هنا إضافة إلى ما أداه من وظيفة تأكيدية للفكرة أو المعنى، وما أعطاه من تعميق للدلالة فقد أعطى المتلقي مساحات للتأويل.

وقد يقع تكرار العبارة أو السطر عند نزار ما بين عنوان القصيدة ومطلعها أو مع السطر الأول من المقاطع في القصيدة التي تحمل مقاطعها أرقاماً متسلسلة، فيكون العنوان مرتبطاً بالمطلع والمقاطع، كقوله في قصيدته (شعراء الأرض المحتلة) ويقول في بداية المقطع الأول:

شعراء الأرض المحتله

يا من أوراق دفاتركم

بالدمع مغمسة، والطين

وكرر ذلك في بداية المقطع الثاني فيقول:

شعراء الأرض المحتله

([1])السابق، ص٤٧٤.

([2])نفسه، ص٧٥٣.

يا أجمل طير يأتينا من ليل الأسر[1]

وكذلك الأمر في بداية المقطع الثالث. ويكرر العنوان أيضاً في ثنايا القصيدة كقوله في المقطع الرابع منها:

نتعلم منكم..

كيف نفجر في الكلمات الألغاما

شعراء الأرض المحتله

ما زال دراويش الكمهْ

في الشرق، يكشون حماما[2]

كما يقع تكرار العبارة أو السطر في شعر نزار في بداية المقاطع التي تحمل أرقاماً دون العنوان، وهذا النوع من التكرار، الذي أشارت له نازك الملائكة وأطلقت عليه اسم تكرار التقسيم[3]، من حيث الدلالة التي يؤديها، إذ يقوم بوظيفة افتتاح المقطوعة ويدق الجرس مؤذنا بتفريع جديد للمعنى الأساسي الذي تقوم عليه القصيدة -كما أسلفنا القول- فقد كرر نزار السطر الأول في مقاطع القصيدة وحوّر فيه بعض الشيء في كثير من الأحيان، كقوله في قصيدته (الممثلون):

حين يصير الفكر في مدينة

مسطحا كحدوة الحصان

ثم كرر السطر الأول، مع بعض التحوير في بداية المقطع الثاني فيقول:

حين يصير الحرف في مدينة

حشيشة يمنعها القانون

وكذلك في المقطع الثالث:

---

(1)السابق، ص٧١٨.

(2) نفسه، ص٧٢٠.

(3)قضايا الشعر المعاصر، ص٢٨٤.

حين يصير العدل في مدينة

سفينة يركبها قرصان[1].

واستخدم نزار أحد أنماط تكرار العبارة أو السطر المألوفة في هذا العصر، وذلك بتكرار عبارة أو سطر في آخر المقطوعة كان قد ورد في أول المقطوعة[2]، وقد تزامن هذا النوع من التكرار مع تكرار آخر يؤدي وظيفة التقسيم، وذلك من خلال تكرار عبارة أو سطر بعينه في خاتمة مقطوعات القصيدة، ومن ذلك قوله في قصيدته (الحب والبترول):

متى تفهم؟

متى يا سيدي تفهم؟

بأني لست واحدة كغيري من صديقاتك

ومن ثم يختم المقطوعة بنفس السطر الذي افتتحها به فيقول:

ولا رقماً من الأرقام يعبر في سجلاّتك

متى تفهم؟[3]

ويكرر العبارة ذاتها (متى تفهم) في أول المقطوعة الثانية وفي خاتمتها، وكذلك في خاتمة المقطوعة الثالثة. وهذا ما حصل أيضاً في تكراره لعبارة (كان في ودي أن أبكي ولكني ضحكت) في خاتمة بعض المقطوعات التي تحمل أرقاماً في قصيدته (الخطاب)[4].

ويستخدم نزار نوعا آخر من التكرار يلح فيه على العبارة المكررة حتى يأخذ بتقطيعها إلى أحرف أو أجزاء صغيرة تفصل ما بينها النقاط، يؤدي خلالها الشكل الطباعي المقطّع وظيفة معنوية[5]، ويخدم المعنى إذ يبدي مدى المشقة

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، ص٧٠٥-٧٠٦.

(2) قضايا الشعر المعاصر، ص٢٦٧.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة، ص٢١١.

(4) نفسه، ص٧٤٨-٧٥٣.

(5) دراسة أسلوبية شعر نزار قباني، ص١٣٠.

والمعاناة التي استولت على الشاعر مع الاستمرارية فيها، ومثال ذلك قولـــه فـــي خاتمة قصيدته بلقيس:

وسيعرف الأعراب يوما

أنهم قتلوا الرسوله

قتلوا الرسوله

ق .. ت.. ل.. و.. ا

ال.. ر.. س.. و.. ل.. ه [1]

رابعا: تكرار المقطع:

كرر نزار مقطعاً بأكمله حيث ختم قصيدته في بعض الأحيان بنفس المقطـــع الأول الذي استهل به القصيدة، فأخذت القصيدة نمطاً دائرياً، إذ ارتبطـــت بدايتـــها بنهايتها كما في قصيدته (قصيدة الحزن) التي استهلها بقوله:

علمني حبك .. أن أحزن

وأنا محتاج منذ عصور

لامرأة تجعلني أحزن

لامرأة أبكي فوق ذراعيها

مثل العصفور

لامرأة تجمع أجزائي

كشظايا البللور المكسور[2]

وهو المقطع ذاته الذي اختتم به القصيدة، حيث أوحى هذا التكـــرار بإنـــهاء القصيدة.

---

(1) ديوان بلقيس، ص٧٩.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، ص٣٣١.

كما كرر نزار المقطع الأول في ختام قصيدته (مواويل دمشقية إلى قمر بغداد) وضمن له النجاح بأن عمد إلى إدخال تغيير طفيف على المقطع المكرر:

أيقظتني بلقيس في زرقة الفجر

وغنت من العراق مقاما

أرسلت شعرها كنهر (ديالى)

أرأيتم شعرا يقول كلاما؟

كان في صوتها الرصافة، والكرخ،

وشمس وحنطة وخزامى[1]

كان هذا هو المقطع الذي استهل به قصيدته إلا أنه عند تكراره في خاتمة القصيدة أضاف إليه قوله:

لن يكون العراق إلا عراقا

وهشام العظيم يبقى هشاما[2].

والتفسير السيكولوجي لجمال هذا التعبير "أن القارئ، وقد مر به هذا المقطع، يتذكره حين يعود اليه مكررا في مكان آخر من القصيدة، وهو، بطبيعة الحال، يتوقع توقعاً غير واع أن يجده كما مر به تماماً. ولذلك يحس برعشة من السرور حين يلاحظ فجأة ان الطريق قد اختلف، وان الشاعر يقدم له، في حدود ما سبق أن قرأه، لوناً جديداً"[3]، فيحقق بذلك دهشة المفاجأة[4].

وخلاصة ما سبق هو استخدام نزار لأسلوب التكرار في شعره حتى غدا سمة لصيقة له[5]، حيث استخدم التكرار بأنماطه المختلفة؛ فكرر الحرف والاسم

([1])السابق، ص٨١٦.

([2])نفسه، ص٨٢١.

([3])قضايا الشعر المعاصر، ص٢٧٠.

([4]) د. صلاح فضل: شفرات النص (دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد)، ط١، دار الآداب، ١٩٩٩، ص٨٩.

([5]) إيليا حاوي: "رأي في شعر نزار قباني"، الآداب اللبنانية، العدد ٧، السنة الأولى، تموز ١٩٦١، ص١٦.

والفعل والظرف، وكرر العبـــارة والسطر والمقطع أيضاً، وأجـــاد في كثير مـــن هذه التكرارات التي جاءت موظفة توظيفاً فنـــياً جميلاً، فخدمـــت النـــص جماليـــاً ودلالياً[1].

(1) دراسة أسلوبية لشعر نزار قباني، ص١٣١.

الفصل الرابع

الرمز التراثي

يُشكل الرمز واحداً من أبرز الجوانب الفنية في الشعر الحديث فهو:

"وسيلة ايحائية من أبرز وسائل التصوير الشعرية التي ابتدعها الشاعر المعاصر عبر سعيه الدائب وراء اكتشاف وسائل تعبيرية لغوية، يثري بها لغته الشعرية، ويجعلها قادرة على الايحاء بما يستعصى على التحديد والوصف من مشاعره وأحاسيسه وأبعاد رؤيته الشعرية المختلفة"[1].

ومن الواضح "أن الشعر كان من أبطأ النشاطات الانسانية وقوفاً ضدّ التراث، أو تنكراً له، بل كان تراثياً الى حد بعيد، لا في الادب العربي وحده بل في آداب الامم الاخرى"[2].

وإذا كان الشاعر يستمد عناصر رموزه الشعرية أساساً من الواقع، فإنه في أحيان كثيرة يستمد عناصر هذه الرموز من التراث بمصادره المتعددة، باعتبار هذا التراث منجم طاقات إيحائية لا ينفد له عطاء؛ فعناصر هذا التراث ومعطياته لها من القدرة على الإيحاء بمشاعر وأحاسيس لا تنفد، وعلى التأثير في نفوس الجماهير ووجداناتهم ما ليس لأية معطيات أخرى يستغلها الشاعر، حيث تعيش هذه المعطيات في وجدانات الناس وأعماقهم تحفُّ بها هالة من القداسة والإكبار، لأنها تمثل الجذور الأساسية لتكوينهم الفكري والوجداني والنفسي، ومن ثم فإن الشاعر حين يتوسل إلى إيصال الأبعاد النفسية والشعورية لرؤيته الشعرية عبر جسور من معطيات هذا التراث، فإنه يتوسل إلى ذلك بأكثر الوسائل

---

(1) المدن العربية المقاتلة، ص٣٢٦.

(2) اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص١٤٢.

فعالية وقدرة على التأثير والنفاذ، هـذا بالإضافة إلى أن استخدام الرموز التراثية يضفي على العمل الشعري عراقة وأصالة، ويمثل نوعاً من امتداد الماضي في الحاضر، وتغلغل الحاضر بجذوره في تربة الماضي الخصبة السخيّة، كما أنه يمنح الرؤية الشعرية نوعاً من الشمول والكلية، حيث يجعلها تتخطّى حدود الزمان والمكان، ويتعانق في إطارها الماضي مع الحاضر.

نتيجة لذلك فقد شاعت الرموز التراثية في القصيدة العربية الحديثة حيث عكف شعراؤنا على موروثهم ينهلون من مصادره المختلفة والمتنوعة، من موروث ديني وصوفي وتاريخي وأدبي وفلكلوري وموروث أسطوري- عناصر ومعطيات مختلفة، من أحداث وشخصيات وإشارات، ليبنوا منها رموزهم، ويوحوا من خلالها بأكثر أبعاد رؤيتهم الشعرية معاصرة وذاتيه[1].

ونزار من الشعراء المعاصرين الذين استمدوا كثيراً من رموزهم من التراث، وهو بتوظيفها يضفي عليها وعلى معطيات التراث أبعاد رؤيته المعاصرة، ويترك هذه الدلالات المرجعية تتفاعل مع الدلالات المعاصرة وتحاورها، ومن خلال هذا التفاعل تنمو العملية الرمزية[2]. فقد استدعى العديد من الرموز التراثية: الدينية والتاريخية والأدبية وحمّلها بأبعاد رؤيته.

فقد استحضر نزار بعض الشخصيات الدينية التي حملّها رؤيته المعاصرة مثل بعض الرسل: محمد وعيسى وموسى وشخصية المهدي. وقد حافظ نزار في بعض الأحيان على دلالة الرمز الديني المستحضر ووظّفهُ بطريقة إيجابية تخدم فكرة معاصرة الدلالة، كقوله في قصيدته (جمال عبد الناصر) ملبساً جمال عبد الناصر ثوب كليم الله موسى عليه

---

(1) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص١٢٨.

(2) دراسة أسلوبية لشعر نزار قباني، ص١٦٦.

السلام لإعطائه صفة التعظيم والتوقير، وفي الوقت ذاته استحضر صورة قومه بني إسرائيل الذين خذلوه وعصوه وأسبغها على المتخاذلين من العرب:

نزلت علينا كتاباً جميلاً

ولكننا لا نجيد القراءه..

وسافرت فينا لأرض البراءة

ولكننا ما قبلنا الرحيلا

تركناك في شمس سيناء وحدك

تكلم ربك في الطور وحدك

وتعرى وتشقى.. وتعطش وحدك

ونحن هنا نجلس القرفصاء[1]

ويعطيه في قصيدة أخرى صورة المهدي فيجعل منه المخلص:

أتسأل عن أعمارنا؟ أنت عمرنا

وأنت لنا المهدي... أنت المحرر[2]

ومنظمة (فتح) أخذت دلالة الرمز الديني ممثلة بشخص الرسول (صلى الله عليه وسلم) عندما انتظرته مكة لفتحها وتخليصها:

يا (فتح) نحن مكة

تنتظر الرسولا[3]

وقد استدعى نزار بعض الرموز التراثية الدينية التي جَرّدها من دلالتها وأجرى عليها تحويرات لتخدم دلالة معاصرة، ففارقت دلالتها الأصلية، ومن ذلك قوله في قصيدته (منشورات فدائية على جدران إسرائيل):

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، ص٧٧٢.

(2) نفسه، ص٧٨٠.

(3) نفسه، ص٧١٦.

لأن موسى قطعت يداه

ولم يُعدْ يتقن فَنَّ السحر

لأن موسى كُسرت عصاه

ولم يعد بوسعه

شق مياه البحر[1]

فقد جرد نزار سيدنا موسى من دلالاته الأصلية، فهو رسول بني إسرائيل أمدّهُ الله بالعديد من المعجزات، لكن نزاراً جرده منها وحوّر الصورة وأعاد تركيبها من جديد، فلم يعدّ موسى يتقن السحر وكسرت عصاه فلم يعد قادراً على شق مياه البحر، ليجعل من موسى رمز اليهود الحاليين، فعجزت معجزاته وبطلت أمام الإرادة الفلسطينية.

واستحضر نزار عدداً من الرموز من التراث التاريخي الإسلامي والعربي ما بينْ أسماء قادة وشخصيات مهمة، وبعض الخلفاء، وبعض الأحداث والمواقع والمعارك وبعض أسماء القبائل والنِحَلْ وغيرها.

وقد وردت بعض هذه الرموز في قصائده مُلازمة لدلالتها التاريخية المعروفة دون أن يُجري عليها تحويراً أو تغييراً، ولم يشحنها بطاقات تعبيرية أو إيحائية ولم يحملها دلالات جديدة[2] ومثال ذلك قوله:

فتاريخنا كلُّه محنة...

وأيّامنا كلُّها كربلاء...[3]

ففي هذا المقطع استحضر نزار (كربلاء) بما يتعلق بها من أحداث أليمة، لكنه لم يحملها أية دلالات جديدة، ولم يُجر عليها أي تحويرات حيث استدعاها بطريقة إشارية[4]، لا تعطي دلالة سوى تكرار الماضي لنفسه في الحاضر.

---

(1) السابق، ص٧٢٣.

(2) دراسة أسلوبية لشعر نزار قباني، ص١٦٧.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة، ص٧٧٢.

(4) دراسة أسلوبية لشعر نزار قباني، ص١٦٦.

وفي قصيدة أخرى حشد نزار عدداً من الرموز التاريخية من أسماء القادة المسلمين وبعض المعارك التاريخية مع محافظتها على دلالتها الأصلية دون تغيير:

رفيق صلاح الدين... هل لك عودة
فإن جيوش الروم تنهى وتأمر
رفاقك في الأغوار شدّوا سروجهم
وجندك في حطين، صلّوا وكبّروا
تغنّي بك الدنيا... كأنك طارق
على بركات الله، يرسو... ويبحرُ
تناديك من شوق مآذنُ مكّة
وتبكيك بدرٌ، يا حبيبي وخيبرُ
ويبكيك صفصاف الشآم ووردها
ويبكيك زهرُ الغوطتين، ودُمَّرُ
... ...
رفيق صلاح الدين... هل لك عودة
فإن جيوش الروم تنهى، وتأمرُ
يحاصرنا كالموت ألف خليفة
ففي الشرق هولاكو.. وفي الغرب قيصرُ[1]

لقد أعاد نزار في المقطوعة السابقة إلى الأذهانُ مجموعة من الرموز التراثية في التاريخ الإسلامي: صلاح الدين، الروم، حطين، طارق، بدر، خيبر، خليفة، هولاكو، قيصر، ولم تفارق هذه الرموز دلالتها التاريخية المتعارف عليها، غير أن نزاراً قام باستدعائها بهذه الطريقة المكثفة، ليعيد صورة الماضي العريق المجيد إلى أذهاننا ويجعله مرتبطاً بالممدوح (جمال عبد الناصر)، وليظهر في الوقت نفسه انقطاع العرب في

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، ص٧٨١-٧٨٢.

عصرنا الحاضر عن هذا الماضي العريق بأمجاده العظيمة، فيبرز من خلال ذلك تدني الحاضر وانحطاطه مقارنة بالماضي المزهر.

وقد عمد نزار إلى تحوير بعض الرموز التراثية التاريخية، وتجريدها من دلالاتها السابقة من خلال تفكيكها وإعادة تركيب صورتها من جديد، محملاً إياها رؤيته الخاصة المعاصرة، وربما كان الباعث على ذلك نظرة نزار السلبية إلى التراث العربي في كثير من الأحيان، واعتبار التعلق به سبباً من أسباب التأخر العربي الراهن[1]، ففي قصيدته (مرسوم بإقالة خالد بن الوليد) يستحضر بعض رموز التاريخ الإسلامي التي أجرى عليها تحويراً وأعاد صياغتها وحملّها رؤيته المعاصرة، ليقول من خلال تشويه الرمز وتحويره وزعزعته أن الموروث العظيم الذي نتغنى به، غدا أكذوبة كبرى، في زمن الهزائم والتردي والنكسات، مطالباً بتناسي هذا التراث والكف عن اجترار فُتاته[2]، فيرسم من خلال هذا التحوير تناقض الماضي والحاضر وسعة الهوة ما بينهما:

رهنوا الشمس لدى كل المرابين،

وباعوا بالملاليم القَمرْ

كسروا سيف عمرْ

شنقوا التاريخ من رجليه[3]

وخالد بن الوليد تم عزله في أعقاب فتح الشام، وانسلخ عن دلالته وصورته السابقة:

سرقوا منا الطموح العربي

عزلوا خالد في أعقاب فتح الشام،

سموه سفيراً في جنيف،

---

(1) ياسين خليل عابش: "هوامش على التراث والشخصيات التراثية في شعر نزار قباني"، المجلة الثقافية، الجامعة الأردنية، العدد ٤٤-٤٥، ١٩٨٠، ص٤٥.

(2) دراسة أسلوبية لشعر نزار قباني، ص١٧٤.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة، ص٨١٣.

يلبس القبعة السوداء

يستمتع بالسيجار.. والكافيار

يرغي بالفرنسية

يمشي بين شقراوات أوروبا

كديك ورقي

أتراهم دجنوا هذا الأمير القرشي

هكذا تخصى البطولات لدينا يا بنيْ.. (١)

وطارق بن زياد الذي سُرق معطفهُ وجُـرّد مـن نيـا شـينه وأقيـل مـن الجيش وتمت محاكمته بجرم النصـر:

سرقوا من طارق معطفه الأندلسي

أخذوا منه النياشين، اقالوه من الجيش،

أحالوه إلى محكمة الأمن،

أدانوه بجرم النصر، هل جاء زمان

صار فيه النصر محظوراً علينا يا بني؟ (٢)

والخليفـة العباسـي هـارون الرشـيد، أصبـح رمـزاً مفارقـاً لدلالتـه، فتحورت صورتـه وصـارت شـخصية فـي شـعر نـزار رمـزاً للخلاعـة والمجون والملذات، أو رمزاً للتسـلط والاسـتعباد:

لأن هارون الرشيد مات من زمان

ولم يعد في القصر غلمان.. ولا خصْيان

لأننا نحن قتلناه، وأطعمناهُ للحيتان

لأن هارون الرشيد لم يعد إنسان

لأنه في تختهِ الوثير..

لا يعرفُ ما القدس.. وما بيسان

---

(١) السابق، ص٨١٢.

(٢) نفسه، ص٨١٢.

فقد قطعنا رأسه أمسِ

وعلقناه في بيسان

لأن هارون الرشيد أرنبٌ جبان

فقد جعلنا قصرهُ... قيادة الأركان[1].

وسيف الدولة الحمداني ذلك الفارس الشجاع النبيل تحوّرت صورته وأصبح رمزاً للغرور:

أرفض سيف الدولة المغرور... والقصائد

الذليلة الغبيه[2].

ولقد زاوج نزار ما بين قبول التراث الأدبي ورفضه، وكان ذلك جلياً في استدعائه رموزاً من التراث الأدبي في شعره، جاءت في بعض قصائده مرفوضة بشدة، وجاءت في أماكن أخرى رمزاً للاعتزاز بذلك الموروث الكبير والعريق.

ويحاول صبري العسكري أن يقدم تبريراً لهذه الازدواجية فيقول: "والقاعدة في تناول هذين الحقين من جانب الشاعر.. أنه "لمن الالزامى أن تفصل ثقافة الشعب القديمة الرائعة التي تملك طابعاً ديمقراطياً وثورياً- أعظم أو أقل- عن انحطاط الطبقة الحاكمة الاقطاعية القديمة فاحترام التاريخ يعني إعطاءهُ مكانه المناسب بوصفه علماً مع تقدير تطوره الجدلى... وليس تمجيد الماضي على حساب الحاضر أو امتداح كل قطرة من السم الاقطاعي.. بمعنى أنه لا يجوز الإقتداء بالثقافة القديمة بصورة عمياء بل يجب بصورة نقدية.. بحيث تساعده في تقدم الثقافة الجديدة"[3].

---

(1) السابق، ص٧٢٩.

(2) نفسه، ص٧٤٦.

(3) صبري العسكري: نزار والثورة العربية، ط ١، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، أغسطس ١٩٩٨، ص٤١.

ومما يؤكد عدم رفضه المطلق للتراث الأدبي ما قاله في لقاء أجراهُ معهُ محيي الدين صبحي إذ يقول: "ان مجموع التراث، من الحلاّج والمتنبى والمعرّى، يشكل نهراً له ضفاف. الفكر العربى له ملامح، والشعر العربي له ملامح. ما نقرؤه اليوم مما يسمى بشعر السبعينات:

ماذا يقول؟ ولمن؟ فهو لا يستقى من مياه تاريخ، ولا هو انعكاس لهموم الحاضر. اما المستقبلية التي يدّعيها: فما دام هو فوضى فكيف سينشئ مستقبلاً"[1].

فهو بذلك لا ينكر هذا الموروث الأدبي بل يحترمه ويحترم رموزه وقادته، ولكنه في الوقت ذاته ينكر التشبث المستميت به من بعضهم، وبالتالي يكون هذا التكرار الممل من نمطية التشبث ملغياً للحاضر والمستقبل، وهو يرفض ذلك طبعاً. فمن المواقع التي تشير إلى احترامه لهذا الموروث باستدعائه بعض الرموز الأدبية بطريقة إيجابية تشير إلى ذلك الماضي العريق قوله:

لم يبق في دار البلابل بلبلٌ
لا البحتري هنا... ولا زريابُ
شعراء هذا اليوم، جنسٌ ثالثٌ
فالقول فوضى.. والكلام ضبابُ[2]

وكذلك استدعاء شخص المتنبي، والشريف الرضي، وحسان باعتبارهم رموزاً لتراثٍ أدبي مشرق:

لا تسل عن روائع المتنبي
والشريف الرضي، أو حسان..
ما هو الشعر؟ لن تلاقي مجيباً

---

(1) محيي الدين صبحي: "لقاء مع نزار قباني"، الثقافة العربية، ليبيا، العدد ١٣، السنة الأولى، تشرين ثاني ١٩٧٤، ص٥٦.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، ص٨٥٦.

هو بين الجنون والهذيان[1]

وتصبح رموز هذا التراث الأدبي للأمة مصدراً لبقائها واستمرار صمودها في وجه الاحتلال اليهودي للمدن المحتلة، فتكون بمنزلة الجذور التي ترسخ البقاء في المكان:

باقون في ذاكرة الشمس، وفي دفتر الأيام

باقون في شعر امرئ القيس، وفي شعر أبي تمام

باقون في شفاه من نحبهم

باقون في مخارج الكلام[2]

غير أنه- كما أسلفت - يرفض طغيان التراث الأدبي على الحاضر بحيث يطمسه، ويرفض التشبث الأعمى به الذي يكرّس التقليد والروتين في أدبنا، ويعبّر عن ذلك من خلال استدعاء رموز من هذا التراث ورفضها فيقول:

أرفضكم جميعكمْ

وأختم الحوار

لم يبق عندي لغةٌ

أضرمت في معاجمي

وفي ثيابي النار...

هربت من عمرو بن كلثوم

ومن رائية الفرزدق الطويله

هاجرتُ من صوتي..

ومن كتابتي..

هاجرت من ولادتي..

هاجرتُ من مدائن الملح،

---

(1) السابق، ص٨٠٩.

(2) نفسه، ص٧٢٧.

ومن قصائد الفخّار.. [1]

ويعلن في قصيدته (حوار مع عربي أضـــاع فرســهُ) عــن اختناقــهِ مــن هذا التكرار الذي تعج به الصحـــراء:

لو كانت تسمعني الصحراء

لطلبتُ إليها

أن تتوقف عن تفريخ ملايين الشعراء

وتحرر هذا الشعب الطيب من سيف الكلمات

ما زلنا منذ القرن السابع نأكل ألياف الكلمات

نتزحلق في صمغ الراءات

نتدحرج من أعلى الهاءات

وننام على هجو جرير

ونفيق على دمع الخنساء

خارج خارطة الأشياء

نترقب عنترة العبسي

يجيء على فرس بيضاء..

ليفرج عنا كربتنا

ويرد طوابير الأعداء

ما زلنا نقضم كالفئران..

مواعظ سادتنا الفقهاء

نقرأ (معروف الإسكافيّ)

ونقرأ (أخبار الندماء)

ونكات جحا

و (رجوع الشيخ)..

---

[1] السابق، ص٧٥٩.

وقصة (داحس والغبراء).. [1]

ونخلص مما سبق إلى أن نزاراً استخدم الرموز التراثية: الدينية والتاريخية والأدبية، وقد جاء بعضها موظفاً بطريقة إشارية سريعة غير مشحونة بدلالات عصرية ورؤية خاصة حيث لازمت دلالتها السابقة، ومنها ما كان يقدم لتثبيت فكرة إيجابية ومنها ما كان لتقديم فكرة سلبية، وجاء بعضها الآخر محوراً مشحوناً برؤية الشاعر المعاصرة مفارقاً لدلالاتهِ السابقة، أضفى عليه نزار دلالات جديدة عصرية، وقد أحسن في ذلك "على الرغم من أنهُ تحامل على بعض الرموز الإسلامية فقلب دلالتها وحرَّفها على غير ما تشير إليه دلالاتها المرجعية أو التاريخية"[2]. وهو في ذلك كله حاول "أن يجمع في نبرة واحدة عالية بين توقد الحس التاريخى والرغبة العارمة في تجاوزهِ وتعصيرهِ"[3].

---

[1] السابق، ص٧٣٦-٧٣٧.

[2] دراسة أسلوبية لشعر نزار قباني، ص١٨٣.

[3] د. صلاح فضل: نبرات الخطاب الشعري، دار قباء، القاهرة، ١٩٩٨، ص١٣.

Abstract

The image of the City in the poetry of Nizar Qabani

This study aims to explain the image of the city in poetry of Nizar Qabani .More specifically , the study sheds light on the different aspects of the city ,together with its various dimensions ; according to

The poet's own vision and passions for it . The city has different forms in the poetry of Nizar Qabani :cultural ,social , historical , religious, and artistic .

This study comes into two sections : the first one is an implied study of three parts . The first part deals with the city's civilization and artistic and cultural trends . The second part deals with the political dimension of city . The third part deals with the historical and religious dimension . The second section discusses the artistic aspect of Nisar's poetry which deals also with the city and second section has also four parts : the first one deals with language ; the second with the image, the third with the phenpomenpn of repletion in Nizar's poetry , and the final one deals with the symbolism in Nizars's poetry .

الخاتمة

خلصت الدراسة إلى ما يلي:

- إن نزاراً شاعر مديني نشأ في أحضان المدينة وترعرع فيها، حيث أفاق في طفولته المبكرة على أحياء دمشق وزقاقها ذات الوجه التراثي العريق، ويتناغم هذا المشهد المادي الجامد مع مشهد آخر أفاق عليه نزار وبقي مطبوعاً في وجدانه، ذلك المشهد الذي كوّنته عناصر الطبيعة الجميلة في بيته الدمشقي في حي الشاغور/مئذنة الشحم، فعمّق ذلك من حسه (البيتوتي) الذي أعطاه النظرة الفاحصة والتأمل والتحليل العميق لبواطن الأمور ومكونات الأشياء.

- لم يتفق نزار مع غيره من الشعراء المعاصرين في نظرتهم الرافضة للمدينة، فهم على الأغلب رومانسيون نازحون من الريف، رفضوا المدينة بوصفها موضوعاً- جملة وتفصيلاً، وحتى أولئك الذين هادنوا المدينة وصالحوها في آخر المطاف كان ذلك ناجماً عن ظروف وتحولات أجبرتهم على ذلك، أما نزار فلم يصطدم بالمدينة ولم يصدم بها؛ فهو لم ينزح من الريف إليها بل أفاق على واقعها فأحبها ولم يرفضها، وإذا كان قد رفض بعض الجوانب فيها فذلك لأنه أحبها وحاول أن يقوّم بعض الانحرافات في صورتها ، وأرادها بالصورة الأفضل.

- وقف نزار -ضمن الإطار الحضاري- على الوجه الجمالي للمدينة، الطبيعي منه والمادي، حيث طغت صورة مدينة دمشق على الجانب الطبيعي وأخذت صورة المدينة الأجنبية الحيز الأكبر من الجانب المادي، وُسيطر الجانب المادي بشكل ملحوظ على صورة مدينة بيروت كذلك.

- لم يفتْ نزار أن يتوقف عند الجانب الثقافي للمدينة، حيث أظهر الوجه الثقافي المشرق لبعض المدن الأثيرة عنده، ولكن هذا لم يمنعه من أن يصبَّ سخطه على بعض الجوانب فيها، وبخاصة تلك التي تتعلق بالثقافة المجتمعيّة في المدن العربية.

- وعلى صعيد البعد السياسي للمدينة، فصحيح أن نزاراً لم يلتفت لهذا الجانب مبكراً، إلا أنه كان يحمل بذرته في داخله، عندما أفاق منذ صغره على مشاهد الاحتلال والانتداب الفرنسي، وحركات المقاومة والثورات، حيث كان أبوه

يمتهنُ مهنة أخرى غير صناعة الحلوى، كان يمتهن صناعة الثورة والحرية، وكان بيته أحد معاقل الثورة آنذاك، ولكن المحرك الأساسي الذي أنعش البذرة حتى نبتت وشقت الأرض لترى النور -هو جملة من الأحداث السياسية الصعبة التي مرَّ بها نزار -كما هو الحال مع أي عربي- ابتداءً من نكسة حزيران واجتياح لبنان وانتهاءً بالحرب الأهلية في لبنان ومقتل زوجته بلقيس. فبكى المدن المنكوبة والمغتصبة وبكى ماضيها الجميل الزائل وسلط سياط نقمته على المتخاذلين وسخط على الواقع السياسي في المدينة العربية، لكنه في الوقت ذاته غنّى البطولة والمناضلين وبقي يعيش على الأمل بالخلاص، وكانت المدينة هي الإطار الذي قدم نزار رؤيته من خلاله.

- أما البعد التاريخي والديني للمدينة فقد راوح نزار بين قبوله والتفاخر به، ورفضه والسخط على التشبث الأعمى به، وكان الباعث على ذلك هو النظرة الواقعية التي نظر بها نزار إلى الأمور، فهو لا يرفض التاريخ على الإطلاق ولا يتشبث به بطريقة عمياء، حيث أعلن في غير موضع عن احترامه للوجه الثقافي للأمة، ولكنه في الوقت نفسه رفض أن يكون الأمر على حساب الحاضر.

- وعلى صعيد الدراسة الفنيّة، التي تناولت قصائده التي اشتملت على ذكر المدينة، فقد ظهر أن اللغة النزاريّة أمتازت بالواقعية المنبثقة من صُلب رسالته الشعرية، فهي -كما أسماها- لغة ثالثة، سهلة ممتنعة غير أنها لم تخلُ من الطاقات الإيحائية التي شحنها بها نزار من خلال تشعير المفردات المستقاة من لغة الحياة اليومية.

- لم يبتعد نزار في تشكيل صورته عن المفهوم البلاغي لها في سعيه لتحقيق وظيفتي الإيضاح والإفادة للصورة، غير أنه عمل على كسر مألوفيتها من خلال أُفق التوقع والانتظار، فكان همّه أن يحوّل كل شيء إلى شعر.

- أما التكرار فقد كان ظاهرة مميزة في شعره فقد امتاز باستخدامه لعدد كبير من التكرارات التي تؤدي وظائف مختلفة غير وظيفة التوكيد، فمنها ما كان للتقسيم ومنها البياني، فكرر نزار الحرف والكلمة والسطر أو التركيب وكرَّر المقطع، وتفرع عن ذلك العديد من الاستخدامات.

زاوج نزار في توظيفه للرمز التراثي ما بين إيراده بطريقة إشارية سريعة أو شحنة بالطاقات الدلالية من خلال تحميله رؤيته الخاصة، كما زاوج كذلك ما بين الإبقاء على الرمز التراثي محتفظاً بدلالاته الأصلية أو تحويره وشحنه بدلالات جديدة معاصرة، من خلال تفكيكه وإعادة تركيبه ليكون مفارقاً لدلالته الأصلية، ويقدم بذلك رؤيةً ذاتية معاصرة.

- **المصادر**:

- ابن جني (أبو الفتح عثمان ت ٣٩٢ هـ): الخصائص، تحقيق د. عبد الحميد هنداوي، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠١، ج١.
- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر ت ٢٥٥ هـ): البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، ط٥، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٥، ج١.
- نزار قباني: ديوان بلقيس، ط٤، منشورات نزار قباني، بيروت، نيسان (إبريل) ١٩٩٠.

: الحب لا يقف على الضوء الأحمر،ط٤، منشورات نزار قباني، بيروت، ١٩٩٧.

: قصتي مع الشعر، ط٨، منشورات نزار قباني، بيروت، نيسان (إبريل) ١٩٩٧.

: الأعمال الشعرية الكاملة، ط١٤، منشورات نزار قباني، بيروت، ٢٠٠٠.

: أنا رجل واحد وأنت قبيلة من النساء، ط٤، منشورات نزار قباني، بيروت، ٢٠٠٠.

- **المراجع**:

- إبراهيم رماني: المدينة في الشعر العربي الحديث (الجزائر نموذجاً ١٩٢٥-١٩٦٢)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧.
- إبراهيم محمد الوحش: مأساة بيروت في الشعر العربي المعاصر (دراسة تحليلية نقدية)، ط١، طباعة المطبعة الاقتصادية، دبي، ١٩٩٢.
- إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، فبراير (شباط) ١٩٧٨.
- أحمد بسام ساعي: حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، ط١، دار المأمون للتراث، دمشق، ١٩٧٨.
- أحمد جاسم الحسين: الشعرية (قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي)، ط١، الأوائل، دمشق، ٢٠٠٠.

- أحمد زيادة: نزار شاعر الحب والسياسة والمرأة ما له وما عليه، ط١، دار الأمين، القاهرة، ١٩٩٦.
- أحمد علي دهمان: الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهجاً وتطبيقاً، ط١، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ١٩٨٦، ج١.
- بروين حبيب: تقنيات التعبير في شعر نزار قباني، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩.
- بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤.
- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط٢، دار التنوير، بيروت، ١٩٨٣.
- جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، ط١، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٦.
- جهاد فضل: نزار قباني الوجه الآخر، ط١، مؤسسة الانتشار العربي، لندن – بيروت، ٢٠٠٠.
- حاتم الصكر: كتابة الذات (دراسة في وقائعية الشعر)، ط١، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، تموز ١٩٩٤.
- حسين مؤنس: الحضارة (دراسة في أصول وعوامل قيامها وتدهورها)، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، يناير (كانون الثاني) ١٩٧٨.
- ساسين سيمون عساف: الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٢.
- السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث (مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية)، ط٣، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٤.

: الموقف من المدينة في الشعر العربي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ١٩٩١.

- س. موريه: الشعر العربي الحديث (١٨٠٠-١٩٧٠ تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي)، ترجمة وتعليق د. شفيق السيد ود. سعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٦.
- سيسيل دي لويس: الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي ومالك ميري وسلمان حسن إبراهيم، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، العراق، ١٩٨٢.
- صبري العسكري: نزار والثورة العربية، ط١، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، أغسطس ١٩٩٨.
- صلاح فضل: نبرات الخطاب الشعري، دار قباء، القاهرة، ١٩٩٨.
: شفرات النص (دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد)، ط١، دار الآداب، ١٩٩٩.
- عبد الفتاح صالح نافع: الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٨٣.
- عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٨.
- عرفان نظام الدين: آخر كلمات نزار قباني (ذكريات مع شاعر العصر)، ط١، دار الساقي، بيروت، ١٩٩٩.
- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ط٣، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ١٩٨١.
: التفسير النفسي للأدب، ط٤، دار العودة، بيروت،١٩٨٨.
- علي البطل: الصورة في الشعر العربي، شركة الفجر العربي للتوزيع، بيروت، ١٩٨٠.
- علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، كلية دار العلوم، ١٩٧٨.

- عمران الكبيسي: لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٨٢.
- محمد حسين عبد العزيز: مدخل إلى اللغة، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٨.
- محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٠.
- محمد يوسف نجم: نزار قباني شاعر لكل الأجيال، ط١، دار سعاد الصبات للنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٨، ج١.
- محمود فهمي حجازي: مدخل إلى علم اللغة، ط٢، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ١٩٨٩.
- مختار أبو غالي: المدينة في الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، نيسان، ١٩٩٥.
- مدحت سعد محمد الجبار: الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، الدار العربية للكتاب، ١٩٨٤.
- مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ط٣، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٣.
- معروف الرصافي: الديوان، دار العودة، بيروت، كانون الثاني (يناير) ١٩٨٣، ج١.
- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ط٧، دار العلم للملايين، بيروت، نيسان (إبريل) ١٩٨٣.
- نصر محمد عارف: الحضارة - الثقافة - المدنيّة (دراسة لسيرة المصطلح ودلالة المفهوم)، ط٢، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، ١٩٩٤.
- ول ديورانت: الوجيز في قصة الحضارة (نشأة الحضارة وحضارة الشرق)، أوجزه د. غازي مختار طليمات، ط١، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ١٩٩٢.

- **الدوريات:**
- الآداب: العدد ٧، السنة الأولى، ١٩٦١.
: العدد ١-٣، كانون-آذار-يناير-مارس ١٩٨٦.
- أبحاث اليرموك: المجلد ١٣، العدد ٢، ١٩٩٥.
- البيان الكويتية: العدد ٢٠٠، نوفمبر (تشرين ثاني) ١٩٨٢.
- الثقافة السورية: أيار ١٩٧٧.
- الثقافة العربية: العدد ١٣، السنة الأولى، تشرين ثاني ١٩٧٤.
- عالم الفكر: المجلد ١٥، العدد ١، إبريل-مايو-يونيو ١٩٨٤.
: المجلد ١٩، العدد ٣، أكتوبر-نوفمبر-ديسمبر ١٩٨٨.
- فصول: المجلد ١٥، العدد ٣، خريف ١٩٩٦.
- الفكر العربي: العدد ٩٨، السنة العشرون، ١٩٩٩.
- قضايا عربية: العدد ٧، تشرين ثاني ١٩٧٤.
: العدد ٢، السنة الثانية، أيار ١٩٧٥.
: العدد ١١-١٢، السنة الثانية، شباط-آذار ١٩٧٦.
- مؤتة للبحوث والدراسات: المجلد ٥، العدد١، حزيران ١٩٩٠.
- المجلة الثقافية: العددان ٤٤-٤٥، ١٩٨٠.
: الأعداد ٤٦-٥٠، كانون أول ١٩٩٨-آذار ١٩٩٩.
- الموقف الأدبي: العدد ١١١، تموز ١٩٨٠.
- الهلال: ديسمبر ١٩٢٧.

- **الرسائل الجامعية:**
- زهير محمود عبيدات: صورة المدينة في الشعر العربي الحديث، جامعة اليرموك، دائرة اللغة العربية، ١٩٨٧.

- طارق المجالي: دراسة أسلوبية لشعر نزار قباني، الجامعة الأردنية، الشهر ١١، ٢٠٠٠.
- محمد المجالي: المدن العربية المقاتلة في الشعر العربي الحديث (القـــدس-بيروت-البصرة ١٩٤٨-١٩٨٨)، الجامعة الأردنية، كلية الدراسات العليـــا، قسم اللغة العربية، ١٩٨٩.

- **الكتب الأجنبية:**

Tylor. E. B: Primitive Culture, NewYork, Brentano's, 1924.

- **الجرائد:**
- جريدة اللواء، الشؤون الثقافية، الأربعاء ١٩٩٠/٩/٥.