تصدرها وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية

العـــدد ٧١٨- ٧١٩ الســـــنة ٦٢ ذي الحجة- المحَرَّم ١٤٤٥ هـ - تموز- آب ٢٠٢٣م

رئيس مجلس الإدارة

الدكتورة لبانة مشوح

وزيرة الثقافة

المدير المسؤول

د. نايف الياسين

رئيس التحرير

د. فايز الداية

أمينة التحرير

د. شهلة السيد عيسى

هيئة التحرير

د. إنصاف حمد

د. خلف الجراد

د. سعد الدين كليب

م. محمود نقشو

د. ناديا خوست

د. وائل بركات

الإشراف الطباعي: **أنس الحسن**

التصميم والإخراج: **ردينة أظن**

التدقيق اللغوي: **أماني الذبيان**

دعوة إلى
الكتـــاب والمثقـفـين العـــــرب

ترحب مجلّة المعرفة بإسهامات الكتّاب وتأمل أن يراعوا الشروط الآتية في موادهم:

- يفضل أن يتراوح حجم المقال بين ٢٠٠٠ - ٢٥٠٠ كلمة، وحجم البحث بين ٣٠٠٠ - ٣٥٠٠ كلمة.

- يُراعى في الإسهامات أن تكون موثقة بالإشارات المرجعية وفق الترتيب الآتي:

اسم المؤلّف - عنوان الكتاب - دار النشر والتاريخ - رقم الصفحة مع ذكر اسم المحقق إنْ كان الكتَاب محققاً، واسم المترجم إنْ كان الكتاب مترجماً.

- تأمل المجلة من كتّابها أن يقرنوا إسهاماتهم بتعريف مُوجز لهم.

- تأمل المجلة أن تردها الإسهامات منضدة على الحاسوب محققة من كاتبها وألا تكون منشورة إلكترونياً أو ورقياً.

تلتزم المجلة بإعلام الكتّاب عن قبول إسهاماتهم خلال شهر من تاريخ تسلّمها، ولاتعاد لأصحابها.

يرجى توجيه المراسلات إلى المجلة
الجمهورية العربية السورية - دمشق - الروضة
رئيس تحرير مجلة المعرفة
تلفاكس: ٣٣٣٦٩٦٣
www.moc.gov.sy
Almarifa1962@yahoo.com

نشكر إسهامات الكتّاب في المجلة، ونأمل منهم مراعاة شروط النشر الجديدة (عدد الكلمات).

المواد المنشورة في المجلة تعبر عن رأي أصحابها، ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة. وترتيبها يخضع لاعتبارات فنية.

سعرُ النسخة (٢٥٠٠) ل.س أو مايُعادلها
تُضافُ إليها أجرة البريد خارج القطر

في هذا العدد

كلمة الوزارة — وقفات في مئوية نزار قباني

الدكتورة لبانة مشوح
وزيرة الثقافة

كلمة العدد — نزار قباني.. وإشارات المئة الثانية

د. فايز الداية
رئيس التحرير

نزار قباني سيرة الأمكنة والأزمنة

نزار قباني.. سطور من السيرة ..... المعرفة ١٦

النِّزاريَّةُ الشِّعريَّة.. فلسفة التأريخ شعراً ..... د. محمد الحوراني ١٩

أوراق نزار قباني وزمانه ..... المعرفة ٢٤

نزار قباني والسياق الشعري السوري..... نور عبَّاس ٣٧

مسلسل نزار قباني السيرة بين التاريخ والفن..... لبنى شاكر ٤١

مع ابن جيراننا نزار قباني ..... د. نزار بني المرجة ٤٨

البيت الدمشقي في شعر نزار قباني..... كمال آل إمام ٥٥

النرجسيَّة في أدب نزار قباني بين السيرة والنص ..... د. بتول دراو ٦٥

أساليب في شعر نزار

نزار قباني ظاهرة في الشعر العربي المعاصر ..... د. محمد رضوان الداية ٧٤

ترويض الشيوع ..... د. صلاح صالح ٨٣

معجمُ لغة نزار قبَّاني الشعريَّة ..... د. أمينة الحمد ٩٨

أساليب في شعر نزار

قصائد نزار قباني المغنّاة .....
أحمد بوبس ١٠٣
القصيدة القصيرة عند نزار قباني .....
د. نزار بريك هنيدي ١٢١
نزار قباني والمرأة .....
د. رتيبة موقّع ١٣٩
آليات التشكيل الدرامي في شعر نزار قبّاني.....
د. جمال أبو سمرة ١٥٦
السينما في شعر نزار قباني .....
نضال قوشحة ١٧٣
الظواهر الفنيّة عند نزار قباني في «كتاب الحب» .....
نـذيـر جعفـر ١٨٢
نزار قباني في مواجهة القلعة .....
محمد أبو معتوق ١٨٨

رؤى وقضايا في شعر نزار قباني

نزار قباني وسيرة شعرية لحب مقهور.....
د. ماجدة حمود ١٩٦
نزار قباني في خمسين عاماً من الحب للمرأة وللوطن.....
فائزة داود ٢١١
حضورُ الطفولة في شِعر الحُبِّ عندَ نزار قبّاني.....
قحطان بيرقدار ٢٢٤
البحر والخصوبة في شعر نزار قباني.....
جمال الطرابلسي ٢٣٨
هل خان نزار قباني دمشق بعشقه بيروت؟.....
سمر تغلبي ٢٤٩

نثر نزار قباني رؤى وأساليب

الكتابة عمل انقلابيّ مواقف للمقاومة والتحرير.....
د. فاروق اسليم ٢٦٣
الشعر هذا الإبداع الأممي .....
د. فوزية زوباري ٢٧١
منطلقاتُ الحداثةِ الشِّعريَّةِ العربيَّة عندَ نزار قبَّاني .....
د. ليال سعيد أبو العزّ ٢٨١

نثر نزار قباني رؤى وأساليب

سمات أسلوبية في نثر نزار قباني .....
د. نسرين الصالح ٢٩٧
قراءة في المقدمات النثرية لأمسيات نزار قباني الشعرية .....
علي الرّاعي ٣٠٧

رسائل إلى نزار من هذا الزمان

حوار غير رسمي مع الشاعر نزار قبّاني.....
توفيق أحمد ٣١٩
في منتهى الياسمين إلى نزار قباني .....
صقر عليشي ٣٢٢
حوار مع نزار قباني.....
د. هيفين محمد ٣٢٥
رسالة على رقيم أخضر إلى نزار قبّاني.....
رولا عبد الحميد ٣٢٩
أسطورةُ البيانِ .....
فتون حسين الحسن ٣٣١
وحشتنا... يا نزار! .....
ضحى عساف ٣٣٤
إليك يا نزار.....
مهند الطوفي ٣٣٥

نزار قباني ورصيد مجلة المعرفة

معركة اليمين واليسار في الشعر العربي .....
بقلم نزار ٣٤٣
عن الشعر... والقصيدة... والتجربة .....
بقلم نزار ٣٥٣
من أدب الرسائل هل قرأت مورافيا.....
ظافر القاسمي ونزار قباني ٣٦٩
أوتوغراف .....
شعر: نزار قباني ٣٨٣
غرناطة .....
شعر: نزار قباني ٣٨٥

على الدرب

أيظن وأخواتها.....
رئيس التحرير ٣٨٦

لوحة (من وحي قصائد نزار قباني)

اللوحـة للفنـان السوري أيمن الدقـر ١٩٥٤-٢٠٢٣ الذي قدّم نتاجاً تشكيلياً، ودراميـاً، وعمل في الصحافة، وله دراسات وبحوث، وكان أقام معرضاً ضم لوحات تماهى فيها مع أشعار نزار قباني وشخصياتها.

وقفات في مئوية نزار قباني

الدكتورة لبانة مشوّح
وزيرة الثقافة

هذا عددٌ خاصٌ من مجلــة المعرفة خُصِّص للاحتفاء بالذكرى المئويَّة لولادةِ شاعرٍ معاصر مجدِّد لغةً وأسلوباً، كسَر قيودَ النمطية، وعاد بالشِّعر إلى منابعه، إلى رهافةِ الأحاســيس وعمقِ المشاعر. نزار قباني.. الشاعر الذي حمَل الشامَ في أهداب العيون ورَصَّعَها شامة على جبين المجد ظلَّ عطــرُ فُلِّها ربيبَ ذاكرته، وأضاء بياضُه ما أظلم من أيَّامه. سكنت العروبةُ فــي حنايا روحه وحملها في عمق وجدانه، فحَــقَّ له أن يُحتفَى به في شام الحضارةِ والأصالةِ والعروبة.

حــار النقادُ في أمر تميُّزِ نزار قباني وإلى ما تُعزَى الشهرةُ الواسعةُ التي نالها والتي طبَّقت الآفاق. قلَّبوا أسبابَ افتتانِ الناس بشعرِه على وجوهها، ومــا يزالون على حالِهم هذا، كلَّما قَرَّ لهم رأي على مزيّة، تبدَّت لهم فيه مزايا.

لم يكن أسلوبُه الأكثر بلاغة، ولا كان شعرُه الأفصحَ قولاً، ولا الأجزلَ عبـارة، ولا الأعمقَ فكراً. لكنه كان شعراً شفيفـاً رهيفاً، حرّك المشاعر برقّته وأجّجها بنزقه، أسرَ القلوبَ ببساطته وأطربَ بموسيقاه. كسَرَ نزار قيودَ البلاغة المعهودة، فكَّ ضفائرَ القصيدة العربية، صبغَها بلغة عصره، وأسدلَ كلماتها سلسةً رشيقةً حيناً، غاضبةً ثائرةً أحياناً، فعبَّر ببساطة عن مواقف عشناها، ومشاعر لحظية ألفناها، فكانت لنا مرآةً تنطق بما فينا.

علـى يد نزار قباني رقصَت الفساتينُ فرحاً ونشوةً بلقاء الحبيب. ظهر الرجـلُ على حقيقتـه وتناقضاته، طفلاً عابثاً يملأه الغـرورُ، وعاشقاً وَلِهاً نَزِقـاً، وتائهاً منكسراً. اختزل الوجودَ فـي أنثى، فاستوتْ بلا منازع على عرشِ الجمالِ والحنانِ والكبرياء. ركَع فـي محراب عشقها، غَزَلها من قُطن وغَمام، وصنَعها من فاكهة الشِّعر ومن ذَهَب الأحلام. فَتَنَه غموضُها وتـاه في تناقضاتها. غاصَ في قاع محيطاتها حتى الثُّمالة. خَبِرها كما خبِر الحياة... فغدتْ هي المأوى والمَسكنَ والأوطانَ. غدتْ زهرةَ الدنيا... بل كانتْ هي الدنيا.

إلـى الذي أنـزل الشعرَ مـن عليائه وحوَّله إلـى وليف أنيـس. إلى مَن نظـم الكلامَ لحناً عذبـاً، وفجَّره إعصاراً هادراً. إلى مَـن انسابت كلماتُه ماءً رقراقـاً وهديلَ حمام؛ إلى مَن غيَّر إيقاعات الشعر برعشة يد، وواجَه عجزه وازدواجيتـه وكلَّ تناقضاته، فسَكَن القلـوبَ دونما كبيرِ عَناء... إلى نزار قباني في مِئويته تُنثرُ الورود.

❀❀❀

نزار قباني.. وإشارات المئة الثانية

د. فايز الداية
رئيس التحرير

كيف نحتفل بالشاعر نزار قباني في مئويَّته الأولى؟.. وهو شاعر ليس كالشعراء، وكلماته ليست كالكلمات، وهل نكتب لليوم نستعرض أشعار نزار في الماضي؟ أم نكتب للمستقبل الذي يبدأ غداً وما بعد الغد؟ وكيف وصل نزار قباني إلى هذا الجمهور العربي الواسع.. ولا يزال؟ أسئلة لم نكن نستطيع أن نراوغها ونحن نرتب أوراق هذا العدد الخاص.

من أجل اليوم وقراءة نتاج الأمس أفردنا صفحات في هذا العدد تعرض جماليات قصائد نزار ومواقف وحالات تلونت برؤاه، وقدَّم الكتَّاب والنقاد متابعاتهم وتحليلات في عدد من الدواوين أو في ديوان واحد، وسيكون للقراء حوار في التلقي ما بين قراءتهم وما يظهر مع قراءة الناقد، أو قد تكون صفحات النقد فاتحة لجولة في زوايا لم تلفت انتباه بعض من جمهور نزار قباني، وقد دعونا أجيالاً متعددة من أصحاب القلم ليقدموا إسهاماتهم، ومن أوساط مختلفة فكان هناك الجامعيون من الأساتذة؛ ومن النقاد وأهل

الصحافة؛ والأدباء، وهذا يتيح تعدداً في الرؤى والمناهج وزوايا النظر، وكانت المرأة الكاتبة والناقدة والأديبة حاضرة في هذه المواقع كلها، وبهذا تتدفق صفحات الحياة التي شكلها الشاعر نزار مع حزم من أشعة تضيء، وتعيد أحياناً تشكيلاً لنصوص أو مقاطع بدلالات مشتركة بين المبدع صاحب النص ونقاده.

أما الغد وما يكتب لاستجلاء صور أكثر اكتمالاً لتجربة شعرية متفردة في أزمنة الشعر العربي؛ أبدع فيها نزار قباني؛ فقد فتحنا ثلاثة أبواب تخرج إلى آفاق، وستكتمل فيها صورة للإبداع الشعري والنثري وللوعي تكون خطوطاً لأهل الزمن القادم، لا ليحملوا كلَّ ما فيها عن نزار قباني، ولكن لتكون رؤيتهم لمواضع خطواتهم أكثر بصراً أو تبصُّراً، وقد دهمت ثقافتنا عولمة ماكرة في ثياب وأقنعة جذابة؛ وسموم تنثرها تقنيات عوالم الفضاء ورحلاته.

١- أول تلك الأبواب أزمنة نزار وأمكنته في سيرة تتجاوز فرديته، فهي موصولة بجيله ووطن في الشام وعلى امتداد الوطن العربي الكبير تطلَّعَ إلى النهوض، فكانت خطوات تتقدَّم وعثرات تعترض وهمة تقاوم ولا تكلُّ، لقد كتب نزار عن حياته وقال: «أريد أن أرسم وجهي بيدي إذ لا أحد يستطيع أن يرسم وجهي أحسن مني... أريد أن أكشف الستائر عن نفسي بنفسي قبل أن يَقصَّني النقاد، ويفصِّلوني على هواهم قبل أن يخترعوني من جديد»، وله الحقُّ في إحساس يهجس بعد حملات ظالمة هنا وهناك، ولنا أن نقول له: هناك منصفون يعتدل بهم ميزان العدل والحقيقة، ولهم أن يقرؤوا شعرك وتاريخك، وقبل ما يزيد على الألف سنة كان شاعرنا العظيم المتنبي بصيراً، ولم يفقد ثقته بالعدل في أوساط أهل الأدب، فكان يقول لمن يأتيه سائلاً مستفسراً عن شعره «اذهب إلى ابن جني فهو أعلم بشعري مني»، وأول إنصاف لنزار ولثقافتنا أن نسلِّط ضوءاً على تلك الثنائية التي استسهل بعضهم

فأطلقها وكررها كثيرون، ومواقع شبكة المعلومات والتواصل تتلقفها، وكأنما أيقظوا الذاكرة الأدبية مع امرئ القيس الذي قال عبارته الشهيرة عندما بلغه مقتل أبيه والتي قسمت حياته شطرين متضادين «اليوم خمرٌ وغداً أمر» فترك مغامرات اللهو والصيد والنساء وأشعاره فيهن إلى الحرب والبحث عن سلاح الثأر. لقد قسم كتَّاب تاريخ نزار وإبداعه إلى ما قبل (هوامش على دفتر النكسة) ١٩٦٧ وما بعده، وقالوا انتقل من شاعر الحب والنساء إلى شاعر السياسة والنضال، وفي طيَّات هذه القولة(من التقوُّل) قسمة أخرى له فيها جانب واحد؛ وهو منافر للجانب الآخر؛ مما يدفع به إلى موقع إدانة.. تلك هي أنه كان في بيوت المدينة المترفة ونسائها بأزيائهن وحياة الترف بل أطوار من اللهو، وغابت النساء الأخريات في الأحياء الشعبية والريف.. ولذلك تعالوا لنرى ونسمع نبضات قلب على إيقاعات الشام والوطن الكبير، ونطالع الوجوه التي تجول في خاطره وتسابق خطواته، ونشير هنا إلى كلمات مفاتيح ممَّا كتبه نزار قباني بدءاً لدراسات تفصيلية– لااستقصاء– منذ ديوانه الأول(قالت لي السمراء ١٩٤٤) وعلى امتداد صفحات شعره:

«وطني الأخضر المفتدى، كرجع المواويل بين الجبال،صوت فلاح، مواويل تلمس سقف بلادي، وفي مقطع من أغاني جبالي تغنيه فلاحة عائده، ومن شذا فلاحة تعبق منها الميجنه،ومن لهاث حاطب عاد بفأس موهنه، من جبين الزارع الشيخ وأنفاس المراعي...»، وأفرد نزار قصائد بعناوين صادحة من مثل «بلادي» التي يختمها ببيتين:

وإن غضبنا نـزرع الشمس سيوفاً مؤمنه
بلادنـا كانت.. وكانت بعـد هذا الأزمنه

وهو يجعل الحب وأنفاس المحبين في نسيج الوطن وسيرورة أيام ومستقبل، وهذا يقدم الرؤية بأبعاد إنسانية، ولم ينس نزار قضايا النضال؛

فنشر في مجلة الآداب قبل الدواوين قصائد: قصة راشيل روزنبرغ١٩٥٦، رسائل جندي مصري من جبهة السويس ١٩٥٦،وجميلة بوحيرد ١٩٥٨، وبغداد ١٩٦٢، وقبلها خاض في وجوه من السياسة في قصيدة: خبز وحشيش وقمر ١٩٥٤..

وعلى هذا نعرف ما وراء كلمات نزار التي أطلقها «شعري كله ابتداء من أول فاصلة حتى آخر نقطة فيه، وبصرف النظر عن المواد الأولية التي تشكِّله، والبشر الذين يملؤونه من رجال ونساء، والتجربة التي تضيئه سواء كانت تجربة عاطفية أو سياسية هو شعر وطني.. إنني مقتنع بوطنيتي هذه...»

٢– والباب الثاني له عنوان (الديوان المسموع لنزارقباني) ونعني به ما اختاره الملحِّنون وأدَّاه المطربون والمطربات في الوطن العربي من دواوين نزار من أقدم تاريخ تمَّ اللقاء فيه حتى أيامنا هذه، وسيكون في أكثر من بحث وزاوية رؤية، فنطَّلع على جدول شامل لأجيال الفنانين، ونرى النصوص في صورتها الفنية الموسيقية المغنَّاة، وذلك بحدود ارتآها هؤلاء الفنانون، أو بتعديل في الترتيب؛ أو بإضافة قام بها الشاعر ضمن إعداد النص للتلحين والغناء.

وهذا الجانب من شعر نزار هو الأكثر حضوراً لدى الجمهور في الوطن العربي كلِّه، فيشترك في التلقي والتأثُّر المثقفُ والمتعلِّمُ ومَنْ فاتته الدراسة أو كان أميًّاً من الرجال والنساء والشباب، وتتعدد وسائط التوصيل وأدواتها السيميائية، ويمكن للدراسات والتأمل الانطلاق من هذه النصوص ودوائر دلالية غالبة فيها، وأساليب تصوير وبِنَى للكلمات والجمل اشتملت عليها تحاول اكتشاف السرِّ الكامن الذي اجتذب هؤلاء الفنَّانين، وارتضاه هذا الجمهور الواسع بكل أطيافه العمرية والثقافية وبيئاته العربية، وثمة جوانب متعددة للبحث منها: كيف كان التآلف بين الكلمات الشاعرة والألحان

في طربيتها وتعبيريتها، وفي دور الأساليب السيميائية في التوصيل. ولعل الدارسين يصلون إلى إشارات لينظر فنان الغد فيها فيكشف بعضاً من أسرار شعر يحيا مع الناس، وتخفق معه قلوب ونفوس في ارتقاء حضاري.

٣- الباب الثالث أردنا أن نعبرمنه إلى عوالم كتابات نزار قباني النثرية، فتناولت دراسات جوانب الفكر والآراء النظرية النقدية، والجوانب السياسية، والأساليب التعبيرية، وهذه الدراسات بخطواتها التطبيقية بدء لدراسات تفصيلية، ونزار قباني يسهم من خلال نصوصه النثرية في جانب هام في أدب المستقبل الذي سيفسح المزيد من المساحات للأداء النثري في أنواع الخطاب اللغوي الإخباري والعلمي والأدبي.

وأفردنا حيِّزاً للأدباء يوجِّهون رسائل اليوم إلى نزار قباني، يخاطبونه، ويحاولون أن يكون معنا.. فتفتح أوراقه، وتتحاور رؤاه وأيامنا، فكتبت أقلام من أجيال متعددة صفحات مفتوحة تؤكِّد الحضور بأكثر من الغياب؛ فحضر الشاعر والمحبُّ للوطن والرائي.

إنَّ عدداً واحداً من مجلة لا يمكن أن يحيط بما يقال عن نزار قباني، ولكنها بادرة وفاء، وخطوة على الطريق، ونأمل أن يكون ما قدمناه في منهجيته ورؤيته المستقبلية له ما بعده، فتغنى ثقافتنا العربية ونلتقي عندها، ونمضي قدماً.

❀ ❀ ❀

لوحة للفنان أحمد مادون

اخترنا هذه اللوحة للفنان أحمد مادون١٩٤١-١٩٨٤، وهو تشكيلي سوري جاء تكوينه من خارج الدراسة الأكاديمية، وقد اغتنت تجربته الفنية برحلات اطلاع ودراسة للفن في مصر واليابان، وتظهر في أعماله الوجوه التدمرية والمعالم والشخصيات المعاصرة، وهذه اللوحة قريبة من أجواء نزار قباني في إبراز نماذج للمرأة في البيئة العربية.

نزار قباني سيرة الأمكنة والأزمنة

نزار قباني.. سطور من السيرة

- النِّزاريّةُ الشِّعريّة.. فلسفة التأريخ شعراً	د. محمد الحوراني
- أوراق نزار قباني وزمانه	المعرفة
- نزار قباني والسياق الشعري السوري	نور عبَّاس
- مسلسل نزار قباني السيرة بين التاريخ والفن	لبنى شاكر
- مع ابن جيراننا نزار قباني	د. نزار بني المرجة
- البيت الدمشقي في شعر نزار قباني	كمال آل إمام
- النرجسيّة في أدب نزار قباني بين السيرة والنص	د. بتول دراو

لوحة للفنان ناظم الجعفري

نزار قباني.. سطور من السيرة

* ولد نزار توفيق قباني بدمشق في ٢١ آذار ١٩٢٣.
* درس وتخرج في كلية الحقوق في الجامعة السورية (جامعة دمشق) ١٩٤١-١٩٤٥ .
* بزغ الشعر لديه في ١٩٣٩.
* نشر أولى قصائده في مجلة الأديب سنة ١٩٤٣.
* أصدر ديوانه الأول(قالت لي السمراء) بدمشق ١٩٤٤ .
* عمل في السلك الدبلوماسي السوري ١٩٤٥ وتدرَّج في مناصبه في عدد من العواصم: القاهرة، أنقرة، لندن، بكين، مدريد.
* استقال وتفرَّغ للأدب والكتابة، وأنشأ دار نشر لأعماله ببيروت ١٩٦٦ .
* أقام ببيروت ١٩٦٦ وغادرها ١٩٨٢ إلى لندن وسويسرا.
* أعطى شعره الوطني والقومي الذي اشتملت عليه دواوينه منذ ١٩٤٤ مساحة أكبر بمطولته (هوامش على دفتر النكسة) ١٩٦٧ وما بعدها.
* تزوَّج مرتين، وأولاده: توفيق، هدباء، زينب ، عمر.
* جُمعت أعماله البالغة واحداً وأربعين ديواناً وكتاباً نثرياً في ثمانية مجلدات تحت عنوان: الأعمال الكاملة الشعرية والنثرية.
* صدر بعد وفاته آخر ديوان له بعنوان : أبجدية الياسمين ٢٠٠٨.

* توفي بلندن في ٣٠ نيسان ١٩٩٨. ودفن بدمشق كما أوصى.
* نزار قباني أعماله هي الأكثر قراءة من بين شعراء العصر الحديث والمعاصر.
* نزار قباني هو أكثر شاعر لُحِنت أشعاره وغنَّاها المطربون والمطربات في تاريخ الأدب العربي وعصوره.
* كرَّمته محافل، ونال جوائز، لكن جائزته الكبرى هي قرَّاؤه في أرجاء الوطن العربي، الذين تلقوا رسائله الإبداعية.

النِّزاريّةُ الشِّعريّة.. فلسفة التأريخ شعراً

د. محمد الحوراني *

أنْ تتحـدّثَ عـن الظاهـرة النِّزاريّـة فـي الشِّعـر العربـيّ المُعاصـر يعنـي أنْ تتحـدّثَ عن نصٍّ مختلـف بمُفرداته ومدلولاته وإسقاطاته التاريخية سياسيّـاً واجتماعيّاً وثقافيّاً، فالقصيدةُ عندَ نـزار قبّانـي ليستَ واحةً غنّاءَ مـن الكلماتِ والجُمَلِ والألفـاظ الإباحيّة كما يظـنُّ بعضُهم، وإنّما هـي نقـدٌ لاذعٌ لواقعٍ مأساويٍّ ألقى بظلالِ تَخلُّفه على أمّة سُرِقَتْ خيراتُها، ونُهِبَتْ ثرواتُها بحجج واهية وثقافة هشَّة تستهدفُ النَّيلَ من كرامتها وتاريخها بكُلِّ ما فيه مِنْ نصاعة وفلسفة استفادَ منهـا الآخـرُونَ، واكتـوى بنارها أبناؤُها لجَهْلهمْ بحقيقتها وبأهمّية مـا فيها من عُمقِ الفكْرِ الذي أنارَ حياةَ الغَرْبِ في لحظة فارقة من تاريخه المُظلم، في حين أنَّ المُجتمعَ العربيَّ قد غدا غارقاً في تَخلُّفه الناتجِ مِنْ مُعاناته مِنْ مُجمَلِ ما تَعرَّضَ لهُ مِنْ وقائعَ وأحداث جعلَت المُواطنَ العربيَّ يُصابُ بالإحباطِ والخيبة والخجل من تاريخه.

لهـذا كانَ نـزار قبّاني الشاعـرَ المُمْسكَ بطَوْقِ الكرامة والحُرِّيَّة المنسـوجِ مِنْ رقّة الياسَمين، ونقاء بردى، وعُذوبة أنهار الوطن، وأصالة الأرض التي خُلِقَ منها، وانتسَبَ إليها، حتّى وإنْ ظَلَمَهُ الأهلُ والأحبابُ في لحظة التَّخلّي القاسية التي أرهقَتْ قلبَهُ، وأضعفَتْ رُوحَهُ القابضةَ على جمرِ الوطنِ في أصعبِ اللحظات وأقسى المواقف.

---

* رئيس اتحاد الكتّاب العرب في سورية.

مِنْ هُنا فقد نجحَ نزار أيَّما نجاح في مُلامسة الوجَع التاريخيّ الداخليّ المكبوت في أعماق الجماهير العربيّة، وهوما أخفقَ فيه كثيرٌ من الشُّعراء السابقينَ واللاحقينَ والمُعاصرينَ لنزار.

لقد أجادَ نزار من خلال عشرات القصائد المَبْثُوثة في دواوينه في أنْ يُفجِّرَ الدُّملَ المَحْشُوَّ بالوَهَن الثقافيّ والتلوث الأيديولوجيّ والصمت المُتعفِّن، كما أنّهُ كانَ الأكثرَ براعةً بينَ مُعاصريه مِنَ الشُّعراء العرب في القَبْض على اللحظة التي تُلامسُ هُمومَ النّاس ومشاغلَهُم الضّاغطة، مِنْ أكثرها بساطةً، ولا سيّما تلكَ المكبوتة المُهمّشَة، إلى أكثرها توغلاً في الحُلُم وفي الحقِّ بحياة أجملَ وأفضلَ، وفي هذا تأسّستْ نَواةُ الإعجاب به، ذلك الإعجاب التلقائيّ الحيّ الذي تُجمِعُ عليه الأطرافُ كُلُّها، كما تُجمِعُ تلقائيّاً على الخُبزِ والماء، وعلى الهواءِ والنُّورِ، وَفْقَ رُؤية أدونيس.

نعم، لقد كانَ نزار الشاعرَ الأصدقَ والناقدَ الأكثرَ حذقاً بينَ أبناء جيله مِنَ الأُدَباء والمُثقّفينَ والشُّعراء، لأنهُ كانَ يُؤمِنُ إيماناً مُطلَقاً بأنَّ الكتابةَ عملٌ مِنْ أعمالِ العُنفوانِ قبلَ كُلِّ شيء، لذلكَ لا يُمكنُ للعَبْد أو للجارية أو أيٍّ من المخلوقات البعيدة عن الكبرياء والعنفوان والراضية بالذُّل والهوان، أنْ يُفكِّرُوا، أو أنْ يكتبُوا كلاماً مُهمّاً، فالشرطُ الأولُ للكلام هو احترامُ الذات، وحينَ يسقطُ شرطُ العنفوانِ مِنْ أيِّ نصٍّ أدبي يجبُ على الكاتب ألّا يقتربَ مِنْ ورقة الكتابة، لأنَّ اقترابَهُ منها يُصبحُ خروجاً عن بلاغة القوة، ولأنهُ كذلكَ فقد غدا نزار ظاهرةً اجتماعيةً وشعريّةً ومعرفيةً ما يزالُ كثيرٌ من النُّقّاد والباحثينَ عاجزين عن سَبْرِ أغْوارِه والتَّنْقيب في جماليَّات نُصُوصه وعُمْقها الإبداعيِّ والمَعْرِفيِّ والحضاريّ، تماماً كما هم عاجزون عن قراءة التحولات في بعض نصوصه من بعض الأحداث والشخصيات التي تناولها في كتاباته، إلا أنَّ الغالبيةَ على يقين بأنّ نزاراً كان صاحبَ موقف مبدئيٍّ وثابت فيما يتعلقُ بالقضايا المصيرية لأمته، كيف لا وهو رائدُ الشعر المنصهر بالعصر والأرض والإنسان، كما أنه السبَّاقُ إلى الكتابة عن المرأة والقضية بحبر واحد، والمقاتلُ لتحرير المرأة من رواسب العصر الجاهلي، تماماً كما يقاتلُ من أجل تحرير الأرض العربية من جحافل الغُزاة الصهاينة.

وإذا كان بعضُ النقاد والشعراء والدارسينَ يرون في نزار شاعراً أراد النيلَ من مكانة المرأة وقيمتها بسبب إسهابه في الحديث عنها ووصف تضاريس الجسد الأنثوي، فإن هؤلاء يذهبون بعيداً في تحليلهم ونقدهم وتناولهم لمقاصد النص النزاري، الذي أراد تحريرَ المرأة من عبوديتها، وتخليصَها من الاستعباد والدكتاتورية التي تُمارسُ عليها، ولاسيما في المجتمع الشرقي، لا بل إن جمالَ الأنثى كان غالباً ما يُذكِّرهُ بتاريخه وتاريخ الآباء والأجداد الذين فتحوا العالمَ بأخلاقهم وعلمهم قبلَ سيوفهم، كما أن جمالَ خُصْلات شعرها كان يذكِّرُه بسنابل القمح في بلاده.

باختصار يمكننا القول: إن نزار قباني كان من أميز الشعراءِ وأقدرهم على استحضارِ تاريخ أمته من خلال أشعاره، ولعلَّ السَّبقَ الذي حققه في هذا المضمار يتجلى في القدرة على استحضارِ الرموزِ والتاريخ والأحداث في النّصوص الغزلية، ولهذا فإن قارئَ نصوصه يَحارُ في النص الذي يقرؤه إن كان غزلياً، أو نصاً في السِّيَر والمغازي، أو أنه في تراجم الرجال وسير النبلاء، وهو ما يظهر بوضوح في قصيدة غرناطة التي يصف فيها لقاءَهُ بتلك الفتاة الإسبانية التي ذكّرتْهُ بتاريخ أجداده في تلك البلاد، وفيها يقول:

غرناطةٌ؟ وصحتْ قرونٌ سبعةٌ
في تَيْنَك العينين بعدَ رُقادِ
وأميةٌ راياتُها مرفوعةٌ
وجيادُها موصولةٌ بجيادِ
ما أغربَ التاريخَ كيف أعادَني
لحفيدةٍ سمراءَ من أحفادي
وجهٌ دمشقيٌّ رأيتُ خلالَه
أجفانَ بلقيسٍ وجِيْدَ سعادِ.

كما يظهرُ في ديوان بلقيسَ الذي خصصه للحديث عن حبيبته التي اغتالها القتلةُ المجرمونَ في تفجير مقرِّ السفارة العراقية في بيروتَ، وفيها يتحدثُ عن أُمَّةٍ تغتالُ البلابلَ، ويتساءلُ أينَ السَّمَوءَل؟ والمهلهلُ؟؟ والغطاريفُ الأوائلُ؟

هذا الحضورُ التاريخيُّ والملحميُّ والإنسانيُّ في أدب نزار وشعره هو الذي سيجعلُ العناكبَ والوطاويطَ والحشرات كلَّها تخيمُ على وجهه وتجعلُ الحياةَ كئيبةً سوداءَ أمامَ ناظريه، كما أن نكسةَ حَزيران كانت الرصاصةَ التي أصابت شاعرَنا في فؤاده، ولم يجدْ سوى كلماته سبيلاً للتعبير عن غضبه وألمه لمَا أصابَ أمتَهُ، فنظمَ رائعتَه «هوامش على دفتر النكسة»، منتقداً الواقعَ العربيَّ ومستحضراً شيئاً من تاريخ أمته:

كان بوسع نفطنا الدافق بالصحارى
أن يستحيلَ خنْجَراً..
من لهبٍ ونارْ..
لكنه..
واخجلةَ الأشرافِ من قريشْ

وخجلةَ الأحرارِ من أوسٍ ومن نزارْ

يُراق تحتَ أرجلِ الجواري

ولأنه القارئُ العارفُ بتفاصيلِ تاريخِ أمتِه التي لا تنامُ على الهزيمة ختم قصيدته بقوله:

يا أيُّها الأطفالْ:

يا مطرَ الربيع .. يا سنابلَ الآمالْ

أنتم بذورُ الخصبِ في حياتنا العقيمهْ

وأنتمُ الجيلُ الذي سيهزمُ الهزيمهْ..

وهو ما كان فعلاً، فها هي ذي الفرحةُ تغمرُ روحَه، ويتغلغلُ الحبُّ والأملُ في شرايينِ جسده ونبضِ قلبه بعدَ انتصارِ تشرين، وهو الانتصارُ الذي جعلَهُ يستحضرُ بطولاتِ الجيوشِ العربيةِ المشاركةِ في تلك الحرب، والتي نجحت، من خلال وحدتها وتماسكها وبطولاتها، بتحقيق نصرٍ أعادَ إلى الأمة عزتَها وكرامَتَها، وهنا يتجدَّدُ التأريخُ الإبداعيُّ والشعريُّ النزاريُّ للحدث التاريخ العسكري من خلال رائعته الفريدة: «ترصيع بالذهب على سيف دمشقي»، إذ يقول:

واستردَّتْ أيامَها بك بدرٌ

واستعادت شبابَها حطينُ

كتب اللّه أن تكوني دمشقاً

بك يبدا وينتهي التكوينُ

هُزمَ الرومُ بعدَ سبعِ عجافٍ

وتعافى وجدانُنا المطعونُ

وطني، ياقصيدةَ النارِ والورد

.. تغنتْ بما صنعتَ القرونُ.

هذا هو نزار قباني الشاعرُ المؤرخُ لأحداث عصره وبطولات أمته، والناقدُ الحاذقُ الجريء لتاريخ أمته وتعاطي قادتها مع شعوبهم، انطلاقاً من عقلية الحاكم المستبد، والقائمة على قهرِ الشعوبِ وإذلالها لتكونَ لاهثةً وراءَ كسرة الخبز بعد أن أوهمَها الحاكمُ أنه الوحيدُ القادرُ على الإتيانِ بها وإنقاذهم من الجوع الذي ألمّ بهم.

وهو القباني المُخْلِصُ لقضية فلسطين وجميع القضايا العربية والإنسانية العادلة، والرافضُ، بشكلٍ قاطع، للمصيرِ الذي لاقتْهُ فلسطينُ على أيدي العصاباتِ الصهيونيةِ المجرمة، ولهذا فقد كانَ دائمَ الرفضِ لكلِّ محاولاتِ التطبيعِ مع العدوِّ الصهيوني، وكان من أبرزِ شعراءِ الثورة والمقاومةِ مؤكداً أن المقاومةَ والكفاحَ المسلحَ هو السبيلُ الوحيدُ لاستعادةِ

فلسـطين بعيداً عن المفاوضـاتِ المزعومةِ و«معاهداتِ السلامِ» التي زادت من مأساة الشعب الفلسطيني ووجَعه:

ظلَّ الفلسطينيُّ أعوامًا على الأبوابْ
يشحذُ خبزَ العدلِ من موائد الذئابْ
ويشتكي عذابَهُ للخالقِ التَّوَّاب.

وكان دائمَ الفخرِ بالثوارِ والمقاتلين الفلسـطينين، كما كان على يقين بأن تحريرَ فلسطين لن يتحققَ إلا بأغاريدِ رصـاصِ المقاومينَ الأشاوسِ، وصـبرِ أمهاتِ الشهداءِ وإصرارهن على تربيةِ جيلٍ من الشـبابِ الرافضِ التنازلَ عن أي شـبرٍ من أرضِ فلسـطين، ليقينِهِنَّ أن ما أُخذَ بالقوةِ لا يُستردُ بغيرها.

إن القارئَ للشـعرِ النزاري يجدُ بين خفقاتِ ياسـمينه عبقَ التاريخِ وفلسـفتَهُ، كما يجدُ فيه أصـالةَ التربيـةِ وعمقَ الانتماءِ، والإحسـاسَ بالمسـؤوليةِ العاليـةِ تجاهَ أبناءِ أمتهِ وقضـاياهم المصـيرية، ومـا كان هذا ليكون لولا التربيةُ الحقيقيةُ التـي رُبِّيَ عليها نزار، وهي التربية التي جعلتـه يشـتاق إلى قهوة أمه ورائحة الياسـمين في منزله كلما سـافر، كما أنـه لم يتمكن من نسـيان مذاق قهوة والدته ورائحتها التي تذكره بحياته في دمشـق، وحاول كثيراً أن يصـنعَها بنفسـه، ولكنها لم تحمل أبدًا الطعمَ نفسَـه ولا الرائحةَ نفسَها، تماماً كما هي نصوصُ قباني النثرية وأشعاره تحملُ نَكهةَ الأصـالةِ وعمقَ الوعي وقراءةَ المفكرِ المؤرخِ والشـاعرِ الحريصِ على انتشالِ أمتهِ من واقعها المأساوي.

* * *

أوراق نزار قباني وزمانه

المعرفة

نتأمـل الأجـواء الأدبيـة فـي الشـام ومصـر وأرجـاء من الوطـن العربي فـي أربعينيـات القرن العشرين، ونقترب لنرى بعض الملامح تضمُّ نزار قباني الشاب الذي تمور بداخله خلجات تريد أن تكـون جديـدة، وهي تحمل في نواتهـا انتماء إلى الثقافة العربية في تاريخ لها ومعالم تصحب وتنـوِّر. وكان مـا جـاء به هـذا الشاب الدمشقـي صدمة لبعض مـن المحافظين أصحـاب الثقافة الساكنـة فـي محطـات قديمة، أو التي لا تتصور ضرورة الدخول فـي عالم يومها وغدها، وخوض التجربة ومحاورتها، وأشار نزار في كتابه (قصتي مع الشعر) إلى ذلك بقوله «كان الشعر العربي قلعة من الحجر تشبه قلاع القرون الوسطى، وكان اختراق القلعة عملاً جنونياً بل كان أقرب إلى التجديـف والكفـر»[1] وذكـر ما نشـره واحد ممن كانوا فـي المشهد الثقافـي الدمشقي في مجلة الرسالـة القاهريـة ١٩٤٦[2] ولا نجـد فيـه نقداً أدبياً -رغـم امتلاك هذه الشخصيـة ثقافة أدبية- وإنمـا كان الخطـاب تجريحاً بصاحب الشعر، وسخريـة وغمزاً مما يعني أنه رفض مطلق لدخول كلمـات نـزار ساحة الإبداع الشعـري، وفي زمن لاحق ارتفعت أصوات فـي البرلمان بدمشق تطلب عقاباً على نشر نزار قصيدة(خبز وحشيش وقمر) في مجلة الآداب البيروتية ١٩٥٤[3].

واحد من الأصدقاء على الطريق

نفتح أوراقاً من زمان نزار تؤكِّد أنه كان أمسـك بشـهاب، وزرعه في الديار، وكانت الأنظار ترقبه، وتقبل نحوه تؤازر، وتصحبه في سيرورة جديدة، أو كما يحب بعضهم..كان نزار ضرورة

المرحلة في الزوايا التي وقف عندها، ولعلنا نضيء زاوية مما عاشه الشاعر نزار قباني في إيقاعات الصداقة، وفي الوقت نفسه نستقرئ ما كان يشكِّل دافعاً إيجابياً، ويؤكِّد دور الكلمة في الحياة يشترك فيها جيل جديد من أهل سورية، وهم يتطلعون إلى زمن يجمعهم على رؤى مستقبلية وقد نمت صلة صداقة بين الطبيب الشاب كاتب القصة والمحاور في المنتديات.. عبد السلام العجيلي والشاعر الذي تكمن في نفسه نزعات التمرُّد من أجل السير في درب معاصر.. نزار قباني. نعود في هذه الصفحات إلى مساجلة طريفة بين هاتين الشخصيتين كاشفة ما كان متداولاً بين روَّاد مقهى البرازيل الدمشقي، وأوساط الصحافة والأدب، ونترك الكلام للدكتور عبد السلام العجيلي، في صفحات من كتابه (المقامات) يشرح ذاك الحوار الذي جرى بأسلوب بديع الزمان الهمذاني:

«نشرت مجلة (الدنيا) الدمشقية لصاحبها الأستاذ عبد الغني العطري مقالاً وقَّعه أحد الأدباء باسم مستعار تعرَّض فيه صاحبه، مازحاً، للشاعر الأستاذ نزار قبَّاني، وكان المقال مسَجَّعاً على طريقة المقامات، فظن الأستاذ نزار أنَّ كاتبه مؤلِّف هذا الكتاب]عبد السلام العجيلي[، وكانت له في دمشق عيادة طبية قريبة من جادة الصالحية حين كان عضواً في المجلس النيابي، فكتب للدنيا هذه المقامة: (النهدية) وأرسلها لمجلة الدنيا من أنقرة حيث كان يعمل في السفارة السورية هناك.

المقامة النهدية.. إلى صاحب عيادة الصالحية

عبد الغني يا رعشةَ الوسَنِ، وغُنَّة الأُرغنِّ، ويا انتخاء الناهد الأرعنِ!

وصلتنا مقامةُ الأديب بأبرادها الشفيفة ملتفة، فطرحناها على وسائد الغرفة، وكان ذلك غبَّ إثبات يوم الوقفة!.. ولمّا هممنا بالتقاط لازورد الشفّة، تفلتت من ذراعنا بخفَّة، وقالت: إنما يؤكل الكرز نتفةً نتفة.. وبعد أن أفرغتْ عن نهدها المنضمِّ كحبَّة السفرجل بركات اللهفة، قالت: لقد بعث بي إليك ولد ابن نهفة.. مُسخنٌ خفيف.. ربَّته أمه كعرق شبِّ الظريف.. وعجنته كما يُعجن الرغيف، وحصَّنته بشبَّة وخرزة وألف يا لطيف، حتى غدا -ما شاء الله- فوق العادة، له حُقنةٌ وعيادة.. يصبو لنقر سبَّابته بطنُ كل غادة، معروقة كالجرادة، وهو عدا عن معالجة مرضاه بالبنسلين، وعيادته على طريق المهاجرين.. قصَّاصٌ مكين، وشاعر متين، له قصائد تعبق كشتول الياسمين، وهو يشابه في إعجاز أسلوبه أحد الأتقياء المرسلين.. صديقَنا وصديق البارات عبد المطَّلب الأمين، و«مين» لا يعرفه «مين»؟ من كارل ماركس إلى ستالين.. تقيٌ وصلاحٌ ودين.. يكره المازة والمشروب، ويؤوب إلى بيته مع الغروب، ليمصَّ

من «بزَّازة الحليب» ممزوجة بقليل من يانسون وزبيب، وبعدها ينغمر ويأكل قطعة بسَطرما، وتصرخ في شرايين رأسه الحمَّى، فيشدُّ الرحال إلى القهاوي، ليجد حبيب الكؤوس والنفوس سعيد التلاوي، سادراً بين العرق والشاورما والكلاوي، يغنِّي بصوت كقرقعة الحجر المزَّاوي.. فيسأل الليلُ ما هذه البلاوي؟ فيجيبه صاحب «الفيحاء» إخرس هذا صوت سيِّد رأسك سعيد التلاوي! حتى إذا أوشك أن ينبثق جفنُ النهار، تهوَّن السادة إلى بسمار، يستمعون إلى جعير الأوتار، وغنج راقصة وزنها قنطار،، يخاف من عمق سرَّتها الزنار.. ويتحدَّى ثديُها نعَّارةَ اللبن بخيار، حتى إذا اكتمل العقد الفريد، وافاهم حبيبنا الجزائري سعيد، صاحب اللسان العتيد، المُنَجَّد أحسن تنجيد، كأنَّه كرباج من السلطان عبد الحميد.. وسعيد فارس كلِّ خِوان، يعبق بقناني البلابان، حتى إذا حان موعد فتح الجزدان، قرأ سورة الرحمن، وتعوَّذ بالشيطان.. وقال خاطركم أيُّها الإخوان!

هذا وقد تركتُ الأستاذ القباني ملحوشاً بين النهد والقناني، ودستة من المخمل والتفتة والأغاباني؛ بينها الكحلي والبرتقالي، يستقطر منها أرقَّ الأغاني.. ولن ينقضي أسبوعان أو أسبوع، حتى يخضوضر دولاب المطبعة ويضوع، بشعر كأنَّه الكرز المجموع.. أو عقيق الفم الممنوع، فليطمئنَّ الأديب الكبير، من أننا سننيمه على قصائد كانهدال الحرير، يكون له على كل حرف سرير.. وشوكة وبشكير، على أن لا يكون من أصحاب الشخير، وليثق الأديب الطبيب، المجلّي في باب القصَّة، والمختص بالزائدة والمغصة.. وارتفاع الضغط والبحصة.. بأنَ له من ديواننا حصَّة، تصله مجلوة معطَّرة، كأنها صبية مغندرة، أهدابها مهدومة مكسَّرة، تجيئه على قطار أنقرة، تذيب في شفاهه المكشَّرة، نعمى فم تخجل منه السكَّرة.. وفي النهاية تحمَّل من شاطئ البسفور، أعنف الوجد يا دكتور.. يا دكتور!

أنقرة
عن أبي الفرج الأصفهاني
أبو النهد الأشقراني
(صورة إلى الدكتور الصديق عبد السلام العجيلي
نزار قبَّاني)
١٩٤٩

ويكتب الدكتور العجيلي جواباً على مقامة نزار قباني مقامةً رغم انشغاله في المعركة الانتخابية، وذلك إبَّان تولي هاشم الأتاسي رئاسة الحكومة المؤقتة، ورشدي الكيخيا وزارة الداخلية، واختار للمقامة عنواناً مرتبطاً بعمل الشاعر في القنصلية:

المقامة القنصلية

«حدَّثنا الكسّاب بن عبد الوهاب، الدكتور والبة بن الحُباب، قال: كانت الانتخابات على الأبواب، وكنت أنا والنواسي، نتأهَّب لاحتلال الكراسي، في عهد أمير المؤمنين هارون الأتاسي، والوزير جعفر بن كتخدا، ربِّ الرشد والهدى، وحليف الجود والندى، وبينما أنا في المعركة في سعير، أداهن المخاتير، وأسترضي الدرك والخفير، إذ جاءني كتاب على نجاب، ممن في الشام من صحاب، فيه سلام وكلام، وتحيات من أهل الشام، أنَّ صاحبنا صريع الغواني، أبا النهد الأشقراني، الذي بعثناه مُنَقِّباً عن الجفنة المثعنجرة، والطعنة المسحنفرة، قد خاننا في أنقرة.. وبدلاً من البحث عن رفات امرئ القيس في جبل عسيب، وعن قبر الغريبة والغريب، فإنه تأبط قيثاره وعوده، وانشغل عن البعثة والسفارة، بصبايا الحارة، وعشق الجارة وبنت الجارة، فلمَّا قرأت الخبر، أيقنت بالخطر، وقضيت الليل في كدر وأي كدر. حتى إذا انصرفتُ إلى المنام، رأيت فيما يرى النائم من أحلام دابة تُدعى الأسطول، إلى بلاد اسمها الأناضول، فلما بلغت الحدود، أوقفني الجنود، وقالوا فارسي أنت أم من الهنود، أم أنت من إقليم يوتاه وميسوري؟ قلت: بل أنا ولا فخر سوري! قال واحد منهم خذوه إذن إلى القباني نزار، المقيم في تلك الديار، بين القناني والأوتار. فانصرفت فإذا بصاحبنا أبي النهد الأشقراني، هو بعينه نزار قباني، قد اختلى بسمراء من الغواني، يبثُّها الهوى، ويشكو لها حرَّ الجوى، ويقول لها وقد ذاب تدلُّها: بربك من صبغ بهذا الشفق الليلكي وجنتيك، وطعَّم بالفستق الحلبي شفتيك، لبيكَ يا برعمَ نهدِها لبيك! فتقول له الهانم: نَهْ درّ بُو جانمْ هات أعطني الفيزا.. فيصيح أفدي شعرك الأبريزا، يا ألذَ من بيرة لزيزا! حينذ رأيت شيئاً قد طار وارتفع، وفي حضن صاحبنا وقع، ظننته في البدء شهاباً خرَّ من السماء، فإذا به حذاءُ الحسناء، وإذا بأبي النهد الأشقراني، على رواية الأغاني، يقول، بعد الصلاة على الرسول:

قالت لي السمراء.. إنك باردُ ... فأجبتها بل أنت مني أبردُ
ترمين بالنعل العتيقة عاشقاً ... يا حبذا لو أنَّ نعلك أجددُ
هذا حذاؤك يا صبية في يدي ... يروي حكايات الغرام وينشدُ
كم قد خطرتِ به غزالاً نافراً ... وخطوت والخطو الرفيق تأوُّدُ
يا ليتني أضحيت قشرة موزة ... كيما أزحلقك الغداة فأُسعدُ
وأراك في نور الضحى مبطوحةً ... والثوب منك ممزَّق ومبدَّدُ
لهفي على سوتيين صدرك حينما ... يطغى عليه نهدك المتمرِّدُ

تيهي علينا بالصدود فإنني عبدٌ لحسنكِ، والقناصل تشهدُ
ورضيتُ منك بكل فعل بارد إلَّا الصدود لئن صددتِ سأحردُ

قال والبة بن الحباب، فلمَّا سمعت من صاحبنا هذا الجواب، ثارت في نفسي العصبية، والنخوة اليعربية، وعجبتُ من تذلُّله لهذه الصبية، فقلت له: يا نزارُ بن ربيعة.. فصاح بي: قطيعة! ماذا تريدُ، يا آكل الثريد؟ وأشار غاضباً إليَّ بيديه، فحملت عليه، حينذٍ استبد به الجزع، وعدا ثم وقع، ثمَّ عدا ووقع، فأصابني عليه الجزع، واستيقظت في جزعي من غمرات الأحلام، فإذا بي لا في الأناضول بل في ديار الإسلام، وإذا كل ما رأيته أوهام بأوهام.. السلام عليكم وعليكم السلام.

الرَّقة
بديع الزمان و بعيد المكان ١٩٤٩[٤]

مفتاح إسبانيا والأندلس

تمرُّ سنوات، وكل من هذين الأديبين في انشغال الأعمال، وإطلاق الرسائل الإبداعية برؤاها للعالم كما يحبَّان للأهل وللناس، ولكنَّ جذوة الصداقة وتقدير القيمة الأدبية الإبداعية لا تزال متقدة، ويبرز الدليل على نبل في الشخصية وموضوعية تعرف للحقِّ مكانه في سيرورة الأيام. كان الدكتور عبد السلام العجيلي في موقع وزير الخارجية إبان الانفصال عن الوحدة السورية المصرية ١٩٦٢، وكان نزار قباني ينتظر في دمشق حركة تناوب الديبلوماسيين في سفارات سورية في العالم، ونترك الكلام للأديب العجيلي في كتابه (ذكريات أيام السياسة):

«دار البحث في مجلس الوزراء المنعقد برئاسة رئيس الجمهورية حول التعديلات. أذكر أنه عُرض عليَّ في البداية وكالة وزارة العمل إلى جانب منصبي في وزارة الثقافة، فاعتذرت بأني لست مؤهلاً لمثل هذا المنصب. اقترح أحمد عبد الكريم بأن يُعهد إليَّ بوكالة الخارجية قائلاً: إني أستطيع مباشرتها بكفاءة، فوافق الوزراء الحاضرون على اقتراحه وقبلت به أنا. وهكذا باشرت أنا العمل في وزارة الخارجية دون أن أتخلى عن وزارتي الأصلية.

قسَّمت يوم عملي قسمين: في الصباح؛ حتى الحادية عشرة؛ أداوم في وزارة الثقافة في شارع الروضة، وبعد ذلك حتى انتهاء الدوام أنتقل إلى وزارة الخارجية في أول شارع أبو رمانة قريباً من قصر الضيافة. بين الذين دخلوا مكتبي لتحية الوزير الجديد جاء نزار قباني.

معرفتي به قديمة؛ إذ كنا زملاء دراسة في الجامعة السورية كما كان اسم جامعة دمشق في تلك الأيام، أنا طالب طب فيها وهو طالب حقوق. وجمعتنا كذلك اهتماماتنا الأدبية، فكانت لنا مساجلات في النثر والشعر. استقبلته كصديق قديم وسألته عمَّا إذا كان في إمكاني أن أفيده بشيء. قال نعم لي مطلبان أولهما هو أن لي مرتبة في المَلاك حُرمتُ منها عندما كنا جمهورية عربية متحدة، وثانيهما أن تنقلني إلى السفارة في إسبانيا في الوظيفة التي تؤهلني لها المرتبة التي أنا فيها. قلت سيكون هذا. وحين خرج من مكتبي استدعيت الدكتور الأسطواني وطلبت إليه أن يتولَّى تحقيق مطلبَيْ نزار هذين إذا لم يكن هناك مانع قانوني، فأجابني بأنه ليس من مانع وأنه سيتولى تنفيذ الأمر في الحال. إلا أن الدكتور الأسطواني ما لبث أن عاد إليَّ ليخبرني بأن إعطاء نزار المرتبة التي قال عنها سينزل الضرر بموظفين آخرين من زملائه هم أحقُّ بها منه، أما النقل إلى إسبانيا فهو أمر ممكن. استدعيت نزار وأخبرته بما قيل لي فقال: إن ذلك صحيح وإنه لا يصرُّ على الحصول على مطلبه في المرتبة. وهكذا وقَّعت قراراً بنقله من الإدارة المركزية في وزارة الخارجية إلى سفارتنا في مدريد. وحين عُرض ذلك القرار على مجلس الوزراء للتصديق عليه ابتسم الدكتور بشير العظمة رئيس الوزراء وهو يقول بلهجة من يؤاخذني على ما فعلته: نقلته لأنه صديقك! قال ذلك لأنه يعرف أن الطامعين بالنقل إلى إسبانيا كثيرون. أجبته بقولي: نزار صديقي لا أنكر ذلك إلا أني لم أنقله لما بيننا من صداقة. نقلته لأنه شاعر ولو استطعت لنقلت كل ذي موهبة إلى إسبانيا وإلى الأندلس ليطَّلع وليبدع.

لم تحل ملاحظة الدكتور العظمة على كل حال دون تعيين نزار في ذلك المنصب، فسافر إلى مدريد وجال في الأندلس، واستوحى من إقامته وعمله هناك ما استوحاه من قصائده المشهورة، وفي إحدى رسائله التي تلقيتها منه من العاصمة الإسبانية كتب لي يقول: أحييك من البلد الذي زرعتني فيه»[٥].

رعاية وفتح للأبواب

كان نزار قباني يدرك المغامرة التي يقبل عليها بنشر ديوانه الأول، وقد اختار فيه قصائد مما كتب؛ ومما نشره في مجلات منها مجلة الأديب البيروتية ١٩٤٣؛ من خلال ما اطلع عليه وتحاور فيه مع أصدقائه في الجامعة ومنهم كما عرفنا عبد السلام العجيلي، لذلك لجأ إلى شخصية مميزة هي الدكتور منير العجلاني أستاذه في كلية الحقوق ليقدِّم له هذا الديوان الأول (قالت لي السمراء).

إنَّ الأبعاد الأدبية والثقافية التي تميَّز بها د. منير العجلاني ربما غابت عن كثيرين في أجيال لأن مسالك السياسة الوعرة ومآزقها التي خاض فيها؛ وهو في ذلك يصيب ويخطئ؛ طغت عليه، وغاب عن المشهد في سورية في اغتراب طويل. لقد كان العجلاني علامة علمية في كلية الحقوق وناشطاً صحفياً في عدد من المطبوعات بدمشق وأديباً ناقداً كان مدعواً سنة ١٩٣٥ للمشاركة في حفل تكريم بشارة الخوري الأخطل الصغير بحلب، وكان شاباً ثورياً يحاول بالعمل تغيير واقع الانتداب الأجنبي الفرنسي، ويرغب في كيان يخرق حدود غورو الفرنسي وتقسيم سورية الكبرى الطبيعية. هذه الشخصية وجدت في نتاج نزار قباني الشعري في أوراق (قالت لي السمراء) رافداً للمشروع التجديدي في وجوه الحياة للخروج من أسر القديم والجمود المعطِّل، وهكذا سارع ليحيط الديوان المغامر بقدر من الدعم والحماية.

كانت عبارات الإعجاب والترحيب واضحة في جوانب من التقديم الذي افتتح به الديوان، وكانت إعلاناً لانضمام هذا الصوت الجديد إلى ركب الطليعة، وكل من يعترض عليه سيكون في مواجهتها، واستخدم أسلوبية في اجتذاب القارئ بعبارة مفاجئة تضمن الانتباه والتحفُّز[٦]:

«لا تقرأ هذا الديوان.. فما كتب ليقرأ، ولكنه كتب ليُغنَّى ويُشم ويُضم.. وتجد فيه النفس دنيا ملهمة. ديوان صغير صغير مثل حبيبنا «حسن» الذي يخص له موسِّيه فتونه بهذه الكلمات «خلقه الله صغيراً ليأتي أملح وأجمل وأنفذ سحراً» ثم يخاطب الشاعرَ مقدماً إياه للجمهور في الضفتين المرحِّبة والمخالفة:

«يا نزار لم تولد في مدرسة المتنبي فما أجدك تُعنى بشيء من الرثاء والمديح والحكمة، وما أجدك تُعنى بالبيت الواحد يضرب مثلاً وما أجدك بعد هذا تُعنى بالأساليب التي ألفها شعراؤنا وأدباؤنا، وإنما أنت شيء جديد في عالمنا ومخلوق غريب، وكأني أجد في طبيعتك الشاعرة روائح بودلير وفيرلين وألبير سامان وغيرهم من أصحاب الشعر الرمزي والشعر النقي».

ويختم بعبارات احتفالية وتحية تؤكِّد ضرورة تواصل الشاعر مع حركة التطوير:

«وبعد .. وبعدُ ما أذكر من قصائد هذا الديوان.. وماذا أدع؟ لو سئلتُ عن محاسنها لأجبت كما أجاب بودلير شيطانه؛ إنها تشبه نعنعة الماء لا يفضل بعضها عن بعض تنفث السحر كالفجر، وتفوق السلوى كالليل نفَسُها يتصاعد موسيقا وصوتها يضوع طيباً.

«نزار لا أسألك..لا أسأل الله إلا شيئاً واحداً أن تبقى كما أنت طفلاً يصوِّر.. ويغني.. ويعشق.. كأنه ملاك يمشي على الأرض و يعيش في السماء.. ولا يطلب الشاعر الخالد.. فإن

الشاعر الخالد الذي يعيش في المجامع العلمية والمكتبات الأثرية يجرُّ وراءه في الطريق الصحراء القاحلة، وعفونة جماعة من أغبياء المعلمين. أما أنت فتمرُّ مرور الموكب الملكي أو الملائكي.

«يا للموسم الطيب.. ما أجد أحلى من هذه الكلمة في تحية ديوانك».

لكن ما يميِّز هذا التقديم هو إجراء استباقي للرد على خصوم الحداثة الذين يلتقطون السطور والكلمات فلا يدركون دلالات السياق الشعري ورمزية التعبير وإشاراته، ونقف مع د. العجلاني عند نقطتين الأولى ما سيثار عن الحديث عن الجسد والخروج على المألوف في نتاج السكون- والتراث الشعري العربي الذي يحفظه ويتداوله أهل الأدب يتضمن ما يتجاوز كل ما جاء في هذا الديوان الجديد- فيشير هذا الناقد إلى الجانب الذي سمَّاه (الغريزي) عند نزار وتأثره ببعض الشعراء:

«لكنه لم يستطع أن ينزل مع الشهوانيين إلى قرارة الجحيم الذي يسكنونه، فحسبنا وحسبه المدى الذي بلغه. ولعل الأتقياء يجدون سبيلاً إلى الطعن، وإن يكن أحاط نفسه في كل قصيدة بطلاسم يستنكر فيها الإثم، ولكنه في الواقع إنما يستنكر الجريمة، كزواج فتاة من شيخ مثلاً، لأنه إنما ينظر إليها بعيون الفن لا بعيون الفضيلة، وهذا دليل آخر على شاعريته. على أنَّ شاعرنا إن لم يكن منحلاً في الشهوة، فقد وفِّق في وصف الجمال، والحب البكر توفيقاً بعيداً حتى لتكاد تشعر وأنت تنشد بعض قصائده أنك في عرس من أعراس الآلهة وأنها تخاطب بلسانه. أما جمال حسنائه، فقد صنع له صورة لا تختلف عن صور الرسام إلا بأنها لا تتكلم، وإلا بأنها شاعرة وعاشقة».

وفي النقطة الثانية يحترز ويبين توظيف نزار لما يتداول من تعبير في الكلام الدارج أو العامي توظيفاً فنياً:

«أمَّا أسلوب نزار من ناحية اللغة فقد نستطيع أن نسمِّيه (السهل الممتنع) وربما استعمل تراكيب عامية ولكن هذا قليل جداً والألفاظ العامية التي اختارها فيها قوَّة وإغراء، ولولا هذه القوة في كلمات الشعب لما استعارها شاعر كشكسبير مثلاً».

وتضمنت هذه المقدمة؛ التي تقارب بياناً أدبياً يعلن معالم الشعر كما يريده اليوم وغد في المستقبل؛ وقفات تحليلية لمقاطع من شعر الديوان تظهر ارتباطها بالمعاصر ومغادرة رسوم البلاغة القديمة، وإطلاق موسيقا جديدة.

رايات الحداثة ومواكبها

قامت علاقة متبادلة بين نزار قباني والصحافة الأدبية التي أعلنت عن توجهّات التغيير، ومعظمها ارتبط بالشباب في محاولاتهم اللحاق بحركة التقدُّم في العالم، وكانت الاستجابة دافعاً للشاعر الشاب ليخوض في محيطه التعبيري، ومن أول الدوريات التي نشر فيها أعماله مجلة (الأديب) التي أصدرها ألبير أديب ببيروت ١٩٤٢ وحملت افتتاحيتها إشارات تلقاها نزار وصحبه مع سجالاتهم في الأجواء الجامعية بدمشق:

«بمجلة تطمح إلى أن تكون معرضاً للإنتاج الفني والأدبي والعلمي، ومنبراً للرأي السياسي المنبثق من العقيدة الصادقة والإيمان الخالص، ثم لا تلبث أن تصير همزة الوصل بين أقطاب الفكر الحر في الأقطار العربية جمعاء»[٧].

وكان نشر قصيدة (إلى زيتية العينين) دليلاً على تطلع مختلف، وهو يدفع التجارب المحدثة، فنزار وقف في الشارع وتابع الحسناء بشيء من الغزل والمشاكسة، وهي تتوالى مع العبارات الشعبية الصحيحة لغوياً لكنها حاملة إيحاءات التعبير اليومي، وعندما تميل دفتها قليلاً ترنُّ صادرة من خطاب بين السائرين في الشارع في دمشق أو أي حاضرة شامية أو في سهرة أو نزهة باسمة:

«زيتية العينين لا تغلقي ... يسلم هذا الشفق الفستقي
يسلم يا محبوبني يسلم ... لغير هذي العين لم يلبق
حبيبتي عليك لا يعدم ... وشاحك الزمردي النقي
شقراء هذا القلب ما نفعه ... إن في مثلك لم يعلق...»[٨]

وعندما أعاد نزار نشر القصيدة في ديوانه الأول حذف عدداً من الأبيات التي كانت توحي بأنه في مباراة مع أقرانه في الجامعة يتندرون، ويبالغون في تركيب المفارقات بين الرومانسية في خطاب المحبين والمشاكسة والمزاح العابث بين الأصدقاء، واستمر نزار في تزويد مجلة الأديب بنتاجه بعد أن سافر في عمله الديبلوسي حتى صيف سنة ١٩٥٢.

منصة حداثية أخرى تفاعلت مع نزار قباني، وذلك بنشر قصائد له في السنتين اللتين أصدرت فيهما (جماعة الشعر الجديد) مجلة (القيثارة) في مدينة اللاذقية ١٩٤٦-١٩٤٧، وبقراءة الكلمة الافتتاحية للجنة التحرير في العدد الأول نتبين ما شدَّ الشاعر نزار ليكون مع هذه الموجة والتي كان في الطليعة رئيس تحرير المجلة الشاعر كمال فوزي شرابي[٩]:

«ونكاد في هذه البلاد لا نعرف أوقات الاغتباط الروحي والمرح النفسي، ولا نحاول في ساعة من ساعات الفراغ أن نتخلَّص من الكلفة المعقَّدة التي يفرضها علينا المجتمع، والتي أصبحت بتأثير العادة لاصقة بنا، ولا نعرف كيف نهيئ لحواسنا جوَّاً مريحاً ممتعاً تفيء إلى أفراح الفن، وما يرافق هذه الأفراح من نشاط وتجدُّد وتطور وانسجام إذ تنقصنا الثقافة الفنية الرفيعة الذاهبة صعداً شطر آفاق الحق والخير والجمال»[٨].

ومن القاهرة كان أرسل نزار قصائد أربعاً: الشفة، ونموت، وأفعى، وإلى ساق، ونجد المحاولة المبكرة للشاعر في اللعب بتحريك التفعيلات على الأسطر بغية إنتاج قراءة مختلفة عن التواتر في الأبيات مع الشطرين المتواليين فرغم أن قصيدة (أفعى/ إلى راقصة شرقية) موزونة ومقفاة لكنها استجابت كما يرى نزار بحسب متابعة الراقصة وحركاتها وما يحيط هذا الجو في الملهى حيث يتابع الحضور وتحاول الراقصة التأثير في الجميع:

وداست.. على حمرة الجرح.. تقطف

ميداءُ

عذبه

كقافلة العطر.. تطوي المدى

سحبةً.. إثر

سحبه

... تلوب.. خلال المصابيح.. نهراً

أضاع

مصبَّه

على نقلة الساق.. يهمر

ثلجٌ.. وتخضلُّ

تربه[٩]

وفي قصيدة (إلى ساق) يقدم لها بقوله: «نزلت من السيارة في حركة طائشة، فانزاح ستر، وعربدت ثلوج، ثم استقرت في مقعد وثير صالبة ساقيها» وتظهر رغبة مبكرة لدى نزار للتعبير بالنثر في هذه العتبة، وكان المشهد كما نستدل من توقيع القصيدة في مقهى (جروبي) الراقي وسط القاهرة، ونلحظ بسبب تدوير أشطر القصيدة وبحرها الخفيف تتابع الأبيات سطوراً تتوالى فيها الكلمات والتفعيلات:

يا انضفار الرخام جاع بي الجوع لدى رفَّة الردا المسحوبِ

... عربدت ساقها نهير أناقاتٍ وضجَّ البريق في أنبوبِ[١٠].

كانت مجلة الآداب مشروعاً ثقافياً فكرياً لمجموعة من المثقفين العرب جمعتهم بيروت في لقاءات، وتولى سهيل إدريس زمام العمل والإدارة ١٩٥٣، ونسأل عن ميل نزار قباني إلى هذه المجموعة واختيارها لنشر قصائده المتوالية لسنوات طويلة، بدأت بـ(طوق الياسمين) ١٩٥٣ وتوالت وفيها علامات (أوعية الصديد) و(خبز وحشيش وقمر) و(قصة راشيل شوارزنبرغ) و(رسائل إلى جندي في جبهة السويس) و(رسالة من شاعر سوري إلى مواطن أمريكي) و(جميلة بوحيرد) وتعطينا افتتاحية العدد الأول خيوط الترابط:

«والمجلة إذ تدعو إلى هذا الأدب الفعَّال تحمل رسالة قومية مثلى، فتلك الفئة الواعية من الأدباء الذين يستوحون أدبهم من مجتمعهم يستطيعون على الأيام أن يخلقوا جيلاً واعياً من القراء يتحسسون بدورهم واقع مجتمعهم، ويكوِّنون نواة الوطنيين الصالحين»[١١].

لمجلة الرسالة دور كبير -كما يرى نزار قباني- في إضاءة شعره وهو في أول المسار في أواخر الأربعينات من القرن العشرين، وهي الدورية الثقافية التي انتشرت في أرجاء الوطن العربي، ولها إيقاعاتها الرزينة والموضوعية، وهنا لا بدَّ أن نشير إلى أن الناقد الأول كان منير العجلاني في مقدمة الديوان الأول (قالت لي السمراء)؛ إلا أنه لم يرسل النقد في الصحافة، وثمة فرق فالمجلة تدخل بما فيها إلى جمهور واسع؛ أما الديوان فيكون مع من اختاروا الشاعر سلفاً. يقول نزار في (قصتي مع الشعر)[١٢]:

«لأنور معدَّاوي يعود الفضل في إلقاء الأضواء الأولى على شعري، فقد كان رحمه الله شديد الحماسة لمجموعتي (طفولة نهد) لدى صدورها في القاهرة ١٩٤٨، وبلغ من شدَّة حماسته لها أن أقنع الأستاذ أحمد حسن الزيات صاحب مجلة الرسالة المصرية، وكان يقدِّر موهبة المعداوي ويحترمه، أن ينشر على صفحات (الرسالة) التي كانت أعظم منبر أدبي في العالم العربي نقده لكتابي (طفولة نهد)».

تبدو الحماسة لدى الناقد أنور المعداوي في عبارة عالية النبر «أنا مع نزار ولو وقفت وحدي إلى جانبه» وبشيء من التفصيل يرتفع بالخطاب الشعري إلى مصاف الفن الرفيع: «سيقول من لا يفهمون رسالة الفن إنَّ (طفولة نهد) ما هو إلا صلوات فكر في محراب الجسد، أو صلوات روح، أو صلوات شعور... وسأقول أنا: إنه صلوات فن، وحين يرتفع صوت الفن بالصلاة يجب أن تخمد كل الأصوات. إن الدفاع هنا ليس دفاعاً عن صاحب هذا الشعر، ولكنه دفاع عن الفن.. إن الفن الصادق لا يعرف القيود»[١٣].

ويشير إلى ما أهَّل هذا العمل ليكون في هذا الموقع من الفن: «هنا وفي كثير من القصائد الأخرى لنزار قباني تلمس أنَّ اكتمال الوحدة الفنية مرجعه إلى تسلل التجربة الشعورية وتناسي الظلال المنعكسة من النفس والحياة»(١٢).

ومن التحليل الموسيقي والتصويري حول قصيدة نزار (حلمة) يقول المعداوي: «هكذا تمضي أوزانه وقوافيه متفقة والجوَّ الذي يتنفَّس فيه شعره، جوَّ الأوزان القصيرة والقوافي الراقصة. أمَّا الصورة الوصفية فتستمد بذورها من خصوبة الحقل الشعري، واتساع مداه. ومن هنا تستمد الوثبة الشعرية قوَّتها من وثبتين أخريين هما الوثبة الشعورية والوثبة الموسيقية»(١٣).

كتب نزار عن تجربته الشعرية، وعن حياته، وكتب كثيرون، لكننا بحاجة اليوم إلى مزيد من التنقيب، وضم الأوراق المتباعدة لنرسم صورة جديدة، لأن نزار قباني لم يكن يخوض المسار فرداً، وإنما كان ضمن تيار عريض –وإن لم يكن منظَّماً بمعنى الفريق الواحد– يريد حياة جديدة للثقافة العربية في إطار كيان حضاري، وكان نزار قباني مثقفاً وشاعراً، وصاحب رسالة ثابر ولم يتوقّف حتى آخر لحظة، وبذلك تحقق وجود نادر ينبغي أن نمعن في تأمله وبث الرسائل إلى الأجيال التي تقع في دوامة العولمة وتعاظم الخطر.

الهوامش

(١)– نزار قباني، قصتي مع الشعر،الأعمال النثرية الكاملة١، منشورات نزار قباني، بيروت، ص٢٦٨.

(٢)– المصدر السابق نفسه، ص٢٧٠.

(٣)– المصدر السابق نفسه، ص٢٢١.

(٤)– عبد السلام العجيلي، المقامات، ط. خاصة. المطبعة الهاشمية ، دمشق، ١٩٦٢، ص ٧٠–٨٢.

(٥)– عبد السلام العجيلي، ذكريات أيام السياسة، دار نجيب الريّس ، بيروت، لبنان، ٢٠٠٠، ص ٦٠–٦٢.

(٦)– منير العجلاني، قالت لي السمراء، دمشق ١٩٤٤.

(٧)– ألبير أديب، مجلة الأديب، ك٢، ١٩٤٤، بيروت.

(٨)– نزار قباني، مجلة الأديب، شباط، ١٩٤٢، بيروت.

(٩)– مجلة القيثارة، حزيران، ١٩٤٦ اللاذقية.

(١٠)- مجلة القيثارة، شباط، ١٩٤٧، اللاذقية.

(١١)- مجلة القيثارة، آذار، ١٩٤٧، اللاذقية.

(١٢)- نزار قباني، قصتي مع الشعر، مصدر سابق، ص٢٨٦.

(١٣)- أنور المعداوي، مجلة الرسالة، أيار ١٩٤٨، القاهرة، ص ٥١٩-٥٢١.

* * *

نزار قباني والسياق الشعري السوري

نور عبَّاس

إنّ الوعي بأي تجربة شعرية لا يكتمل إلا إذا وُضعت ضمن السياق الشعري العمومي الذي ظهرت فيه، فمن شأن مقاربة التجربة ضمن هذه السياق بيان تفردها، وتمايزها البنيوي والموضوعاتي من التجارب الشعرية الأخرى التي عايشتها في السياق الزماني نفسه. ومن هنا، سنرصد تجربة شعرية مهمّة سورياً، وهي تجربة الشاعر نزار قباني (١٩٢٣- ١٩٩٨)، موضحين فترة بزوغها، والسياق الشعري العمومي الذي ظهرت فيه، وتفاعلاتها مع عناصره، وذلك بالاعتماد على مرجعيات عدة، من بينها كتاب الناقدة «سلمى الخضراء الجيوسي» وعنوانه: «الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث»، الذي يُعدّ من أهم الكتب لمعرفة السياق الشعري العربي في اتجاهاته وتحولاته.

نزار قباني؛ ميلاده والآراء حول تجربته

«ولد نزار قباني في دمشق، ٢١ آذار ١٩٢٣، ودرس فيها، وتخرج من كلية الحقوق عام ١٩٤٥، والتحق بعدها بوزارة الخارجية السورية، وشغل عدداً من المناصب الدبلوماسية، في القاهرة، وأنقرة، ولندن، ومدريد، وبكين»[١].

«بدأ بكتابة الشعر وهو في سن السادسة عشر، وصدر ديوانه الأول «قالت لي السمراء» عام ١٩٤٤، محدثاً زلزالاً ضرب أساسات المضمون في القصيدة العربية. فتجربة نزار قباني الشعرية تتسم منذ بدايتها بالانعطاف نحو الجديد، فهي تجربة لها خصوصية في بنائها الجمالي الفني وقدرتها التعبيرية»[٢].

وفي عام ١٩٦٧ توقف نزار قباني قليلاً عن كتابة الشعر، لينطلق بعد ذلك مرة أخرى، «محدثاً نقلة هائلة في مساره الشعري؛ فبعد أن كان شاعر الرومانسية والحب، تحول إلى شاعر سياسي، تضج قصائده بالرفض والمقاومة، وبذلك حقق معادلة صعبة في شعره، ممسكاً الوردة والمسدس في يد واحدة»[٣].

وقد قال عنه شكري غالي في كتابه «شعرنا الحديث إلى أين»: «لا يُنكر أنّ نزار قباني جزء من شعرنا المعاصر وعلامة من علاماته، يتفق على ذلك المؤيدون والمعارضون لشعره، فقد أحدث هزة ما في القصيدة العربية منذ صدور ديوانه الأول، وظلّ بعد ذلك موضع جدل لا ينتهي بين عدة أجيال من النقاد على اختلاف أعمارهم»[٤].

ويقول عنه محيي الدين صبحي في كتابة «نزار قباني شاعراً وإنساناً»: «نزار قباني، ذلك الشاعر المتمرد، الساكن حِيْناً، والمتجاوز الخطوط الحمراء حِيْناً آخر، والمتعلق والمزعج الذي لم يتوقف عن الصراخ في آذان من أدمنوا الكسل والاسترخاء حينما ترامت الأجساد العربية، وأثقلتها الجراح، ولم تحرك ساكناً، فمنذ أكثر من خمسين عاماً ونزار قباني في خصام مع المؤسسة النقدية، فظل رنين صوته إلى يومنا هذا»[٥].

بناء على ذلك، نجد أنّ تجربة نزار قباني الشعرية بزغت في مرحلة مبكرة من حياته، وتعرضت لتحول مهم بعد حدث مركزي في السياق العربي، وهو نكسة حزيران ١٩٦٧، كما هي تجربة متفردة وخاصة ومنزاحة عن التجارب الشعرية الأخرى في عصره، وفق ما ذهب إليه النقاد الذين توقفوا عند تجربته الشعرية بتفردها وخصوصيتها.

نزار قباني في السياق الشعري السوري

لوعي أكبر بتجربة نزار قباني الشعرية لا بدّ لنا من أن نلقي نظرة على السياق الأدبي الذي بزغت فيه ، وسنعتمد في رصد هذا السياق على كتاب «الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث» لسلمى الخضراء الجيوسي، فهو من أهم الكتب المتناولة التجارب الشعرية في الاتجاهات المنتمية إليها. وفي الفترة التي عاش فيها نزار قباني وترعرع كان الاتجاه الشعري الكلاسيكي هو السائد في سورية- وإن حمل أحياناً بعض المظاهر التجديدية- «ففي العقود الأولى من القرن العشرين نجد في سوريا إنتاجاً شعرياً يتميز بصحة اللغة والشكل والصور التقليدية، وبذلك التوازن الكلاسيكي بين الشكل والمحتوى، أكثر مما يتميز بإبداع حقيقي»[٦].

«فقد نشأ الجيل الأول من الشعراء في سورية تحت تأثير محمد كرد علي، وحماسه المستمر للبحث في ميادين التاريخ القديم واللغة والأدب الكلاسيكيين، وأظهروا الميل نفسه نحو الأدب القديم الذي لازم كرد علي»[٧].

ومن هؤلاء الشعراء: خير الدين الزركلي (١٨٩٣- ١٩٧٦)، ومحمد البزم (١٨٨٧- ١٩٥٥)، وخليل مردم بك (١٨٩٥- ١٩٥٩)، وشفيق جبري (١٨٩٨- ١٩٨٠)[٨].

وما يميز الشعر أيضاً في هذه المرحلة بزوغ الحس القومي لا الحس الاجتماعي، فقد كانت أشعارهم «تنظر إلى استعادة المجد القومي الغابر، لا تقويم الظروف الاجتماعية الحاضرة»[٩].

وفي الوقت ذاته الذي ظهرت فيه هذه المدرسة الكلاسيكية كان هنالك مدرسة أخرى تحاول امتلاك حساسية جديدة، لعل أبرز من يمثلها الشاعر عمر أبو ريشة (١٩٠٨-١٩٩٠)، إذ يمكن أن «نلمس تغيراً مباشراً في الحساسية الشعرية عند أبي ريشة، بل هو الذي منح الشعر السوري في حقبة الثلاثينيات والأربعينيات حيوية جديدة، سائراً به نحو حساسية أكثر حداثة»[١٠].

إضافة إلى الاتجاه الكلاسيكي برز أيضاً الاتجاه الرومانسي، وكان أبرز رواده نديم محمد وعمر النص، إذ كانت تجربتهما مثالاً على الأثر الضار لسيطرة اللغة والأسلوب الكلاسيكيين على التراث الشعري السوري الحديث، وكان من نتيجة ذلك أنّ الرومانسية لم تستطع مد جذورها في الشعر السوري قبل الخمسينيات[١١].

بناء على ذلك، خلال النصف الأول من القرن العشرين- تلك الفترة التي ظهر فيها نزار قباني-«كان الشعر في سورية قد التزم طريقاً وسطاً، أي أنّه بقي معتدلاً إلى حد كبير، ولم يعرف أيّاً من الطفرات المفاجئة التي ستغير مساره»[١٢].

وتموضع نزار قباني (١٩٢٣-١٩٩٨) في هذا الوسط الأدبي، مشكلاً صدمةً هائلة عام ١٩٤٤ عند نشره ديوانه الأول «قالت لي السمراء»، مفارقاً به شعراء عصره عدة مفارقات، منها أنّه لم يكتب قصيدة وطنية واحدة في ذلك الديوان، في حين أنّ الشعر الوطني كان مهيمناً على تلك المرحلة. زد على ذلك عنايته بالتصويرات الحسية، متحرراً من التابو مما جعل الشاعر يمتلك قاموساً أوسع في تناول الشعر وكتابته، سائراً بخطوة جريئة وكبيرة سابقاً شعراء عصره، إضافة إلى بثّه الروح النثرية في جسد القصيدة العمودية، واعتماده لغة في متناول اليد ومتداولة وقادرة على مخاطبة الناس في الشارع وفي الأسواق.

أي منذ صدور «قالت لي السمراء» ١٩٤٤، الذي ضم قصائد جريئة في الغزل والتغني بجسد المرأة ومفاتنها، والذي أدى إلى مهاجمة الشرائح المحافظة لنزار قباني، معتبرة شعره شعراً إباحياً هداماً، بدا أثر القباني، وظهرت خطوط هوية شاعر مختلف، ومتمايزة من الهويات الشعرية في سياقه.

الهوامش

(١)- قباني، نزار: تجربتي مع الشعر، منشورات نزار قباني، ط١، ١٩٦٤، ص١٢٤.

(٢)- المرجع السابق نفسه: ١٢٤.

(٣)- قباني، نزار: خمسون عاماً في مديح النساء، منشورات نزارية، بيروت، ١٩٩٤، ص١٥٥.

(٤)- غالي، شكري: شعرنا الحديث إلى أين، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٢، ١٩٧٨، ص٢١، ٢٢.

(٥)- صبحي، محيي الدين: نزار قباني شاعراً وإنساناً، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٦٤، ص١٢٤.

(٦)- الجيوسي، سلمى خضراء: «الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث»، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ٢٠٠١، ص٢٧٢.

(٧)- المرجع السابق نفسه، ص ٢٧٣.

(٨)- المرجع السابق نفسه، ص ٢٧٣.

(٩)- المرجع السابق نفسه، ص ٢٧٤.

(١٠)- المرجع السابق نفسه، ص ٢٩٥.

(١١)- المرجع السابق نفسه، ص ٤٩٤.

(١٢)- المرجع السابق نفسه، ص ٣٠٧.

* * *

مسلسل نزار قباني السيرة بين التاريخ والفن

لبنى شاكر

في عصر الصورة وابتعاد الجمهور عن القراءة في الكتب والدوريات يتصدَّر سؤال: هل تشكل الأعمال الدرامية مصدراً لتأريخ الشخصيات الفنية والفكرية والأدبية؟ إننا نسترجع مواقف تجاه مسلسل (نزار قباني) فنرى اختلافات بين واقع السيرة المدوَّنة وما جاء في أحداث المسلسل، أو ما أغفله صناع هذا العمل الفني وكل من هذين الجانبين يلقي بظلاله على الحقيقة التي سيبحث عنها أبناء الجيل الجديد في الصورة بأكثر من تنقيبهم عنها بين الأوراق.

أنتجت شركة الشرق السورية مسلسل (نزار قباني) (٢٠٠٥م) في ثلاثين حلقة مدة كل منها ما يقارب الساعة، وكان عرضه الأول على قناة دبي، وهو من تأليف الكاتب السوري قمر الزمان علوش، وإخراج باسل الخطيب، واشترك في التمثيل: صباح الجزائري، وأسعد فضة، وطلحت حمدي، وقمر خلف، ورنا أبيض، وتاج حيدر، وأدى شخصية نزار في طفولته: مجيد باسل الخطيب، وفي شبابه وكهولته: تيم حسن، وفي شيخوخته سلوم حداد.

صدر عن أفراد من أسرة الشاعر نزار قباني اعتراضات على العمل، ونشر موقع (العربية.نت) بعضاً منها على لسان ابنته هدباء:

* تصوير نزار قباني على أنه زير نساء، ولا يكتب إلا في أوقات الجفاء.

* تم تجاهل علاقاته السياسية والاجتماعية.

* عرض موقف والد نزار من شعره، فالمسلسل جعل الأب يقول: شعرك شيطاني بينما ذكر نزار أن والده كان معجباً بشعر ابنه.

*** عرض مغلوط لموقف والد نزار السياسي فالمسلسل جعله يتهم شكري القوتلي بأنه شخص يتطلع إلى الكرسي، وقدَّمت هدباء صورة جدها وهو يقترع لشكري القوتلي رئيساً للجمهورية.**

*** تصوير زواجه الأول من زهراء آقبيق بأنه قتل الشعر عنده، وهذا تسطيح واضح.**

*** تصوير نزار وهو يدخِّن طوال الوقت وهذا مخالف للواقع.**

وأورد الموقع على لسان الدكتور صباح قباني عدم رضاه وعزوفه عن مشاهدة حلقات المسلسل التي وضعت على لسانه أشياء لم يقلها ولم يكتبها في رسائله إلى شقيقه الشاعر.

في مئوية نزار قباني (١٩٢٣-٢٠٢٣م)، عدنا إلى العمل الذي حَمَلَ اسمه، وتوجهنا إلى مجموعة من الإعلاميين والكتّاب، وكانت أسئلتنا حول إمكانية الموازنة بين التوثيق في أعمال السيرة الذاتية التلفزيونية، وتقديم حالة فنية ممتعة، وهل يخضع هذا النوع الدرامي لأحكام أخلاقية وإبداعية مُسبقة، لِجهة الجمهور الذي ينتظر المثالية في الشخصية التي تعني له الكثير، ولِجهة عائلة المُبدع التي ترفض أي سلبية في تناوله، أيضاً، هل قصّر كتّاب الدراما في تناول شخصية الراحل قباني رغم مكانتها محلياً وعربياً، أم لعزوفهم عن الكتابة أسباب؟

بين التوثيق والمُتعة الفنيّة

يستحضر **الكاتب والصحفي عمر جمعة**، أساسيات الكتابة أولاً، ويقول: «تستلزمُ الكتابة للدراما عموماً والتلفزيونية خصوصاً زاداً معرفياً واسعاً، وموضوعيةً ودقةً وعمقاً في قراءة الأشياء أو الحوادث أو المشكلات التي يُراد تناولها أو عرضها في عملٍ دراميٍّ مُوجّه للجمهور بمختلف مستويات ثقافته، فما بالنا بمن يريد كتابة مسلسل يُوثّق سيرة وتاريخ واحد من الأعلام في مكان ما أو زمان ما، بعيد أو قريب، هنا ستكون المسؤولية مضاعفة برأينا، لأنها ستواجه كثيراً من الثناءات ومثلها أيضاً من التساؤلات التي يذهبُ بعضها إلى استنكار أو طلب محاكمة صنّاع العمل وكأنهم ارتكبوا جريمة أو إثماً بحق هذه الشخصية أو تلك».

الصحفية سلوى عباس، استعادت بدورها تباين الآراء والجدل الذي أحدثه مسلسل (نزار قباني) بين المؤيدين له وتحديداً فريق الإخراج والإنتاج ومن ينتمون لدائرتهم، والرافضين له من عائلة الشاعر، وعدد لا بأس به من المشاهدين الذين أبدوا تحفظهم على الإخراج والسيناريو، ورأوا على حد تعبيرها أن «المسلسل حافلٌ بالثغرات والمطبات التي كان يمكن تفاديها لو تم الاعتماد من قبل الكاتب على وثيقة لا تغفل جوانب أساسية ومهمة في شخصية الشاعر نزار قباني، أو بأن يستشير عائلة الشاعر ليزودوه بالمعلومات الحقيقية»، أمّا عن

رأيها، تشرح عباس: «ينضوي هذا العمل تحت قائمة أعمال السيرة الذاتية التي تُمثّل حالة من التوثيق الذاتي والموضوعي في آن واحد، أي ذلك الاحتواء الشامل للتفاصيل الأكثر ذاتية في مقابل المتغيرات المحيطة بالشخصيات التاريخية التي تتناولها الدراما.

ورأت **عباس**، أننا لم نحظَ حتى الآن بعمل سيرة ذاتية ينصف الشخصية التي يدور حولها العمل، مضيفة: «لا يخفى على أحد من المهتمين بالشأن الدرامي والثقافي أن نجاح السيرة الذاتية مرتبط بمدى مهنية كاتبها، ورغبته في اعتماد أكبر قدر من مصداقية المعلومة والتحليل، وأن يطرحها بدقة وبتوثيق صادق قدر المستطاع، لأن بعض المشاهدين يعتقدون أن كل ما يُطرح في الدراما هو أحداث حقيقية، فالسيرة الذاتية هي عملية توثيقية أولاً، ومن ثم تأتي الرؤية الفنية لها، وهذا لا يؤثر طبعاً في المتعة الفنية للعمل الدرامي».

وفي الكلام عن المتعة كهدف للدراما، ومن ضمنها أعمال السيرة الذاتية، أكّد **الصحفي والناقد نضال قوشحة**: «لا يوجد قواعد منهجية في هذا الموضوع، لكن بذل المزيد من الجهد من الكاتب، يمكن أن يعبر بالمشاهدة إلى النجاح، ولا سيما إذا استطاع دراسة الأبعاد التاريخية والنفسية للإنسان موضوع العمل، وإذا كانت شخصية السيرة الذاتية شائكة، فهذا يحمل معياراً تشويقياً أكبر، لكنه يعني مزيداً من البذل والتعب، وفي حالة الراحل الكبير، فهو اسمٌ مفعمٌ بالتشويق ومغرٍ درامياً، وشخصية عاشت حياة فيها كثيرٌ من الجموح والأفكار المتمردة، أما كيف يتعاطى صنّاع العمل مع هذا كله، فهنا يأتي دور الحنكة والذكاء في اختيار التفاصيل، بعضها ربما يُثير حساسيات يفضل فريق العمل الابتعاد عنها، وبعضها يتعلق بالروح الوطنية والشاعرية، يتم التأكيد عليها، لكن ليس هناك بالتأكيد قواعد حاسمة جامعة مانعة، لكل عملٍ خصوصيته، ولكل فريق عمل مقدرة».

العبور بسلامة بين فِخاخ الشخصية الخارجة عن المألوف، تبعاً لما يراه **الناقد أحمد هلال**، يُفترض أن يبتعد عن اختلاق سير إضافية تخييلية، مقابل تتبع الشخصية بمساراتها، يُضيف لنا: «يأتي التوثيق هنا لضرورات فنية محضة لأن الغاية هي إبداعية وفنية، عليها أن تُوائم بين الفن والتوثيق، من حقيقة شخصية إلى حقيقة فنية بالضرورة، وإلا أصبحت هذه الأعمال مباشرة ونمطية وتسجيلية، ولعلَّ مسلسل (نزار قباني) قد شكّل تحدياً لصناع العمل ولمستويات التلقي، بمعنى، النجاة مما هو شخصي، ويتطلب حقوقاً بعينها، وما هو فني وثقافي يُقصَد منه إبراز أهمية هذه الشخصية المحببة والأثيرة للجمهور، الذي يعتبرها أيقونية لا تُمس».

الصحفي لؤي سلمان، ذهب إلى أن الدراما غالباً لا تقدم الأعمال من أجل قيمة الأشخاص بقدر ما تبحث بها عن مواد تدر الربح وتملأ ساعات البث، لتكون حاضرة فيما عُرِف لاحقاً

بالمواسم الرمضانية، وعلى هذا يقول: «أعمال السيرة الذاتية موضة ولا تحقق الفائدة المرجوة، خاصة أنها لا تُقدّم بصيغتها الحقيقية، فالتلفزيون غير الكتاب والسينما، ولا يقبل أي مشهد إلا وفق ضوابط ومعايير الأسرة والمجتمع العربي والحسابات السياسية، وأحياناً القومية، وعليه يتم قص الكثير من سيرة صاحب السيرة، وترك ما هو عام وبإمكانه توجيه المجتمع، فيتحول العمل غالباً إلى درس في الأخلاق والوطنية، في الوقت الذي يكون جمهور المتابعين ينتظر بشوق ليعرف أكثر ويكتشف ما يجهله عن بطله، طبعاً هنا لا أشير فقط إلى مسلسل (نزار قباني)، فهناك الكثير من أعمال السيرة التي تم قص وتركيب أحداث لها مثل (أم كلثوم، أسمهان، السندريلا، جمال عبد الناصر، الحسن والحسين، محمود درويش) وغيرها».

يستعرض **سلمان** أمثلة عن هفوات وأخطاء، وقع فيها مسلسل (نزار قباني): «الاختلاف واضح في الشخصيات بين ما عرفنا عنها وما كتبه نزار، وبين ما شاهدناه في العمل، من ذلك ما قال نزار عن والده (أنفق خمسين عاماً من عمره يستنشق روائح الفحم الحجري ويتوسد أكياس السكر، وألواح خشب السحاحير، إني لأتذكر وجه أبي المطلي بهباب الفحم وثيابه الملطخة بالبقع والحروق)، بينما لم نشاهد والده توفيق الذي جسّد دوره الفنان أسعد فضة إلا بكامل قيافته وكأنه من أفندية زمان أو كبار التجار سواء في العمل أو الزي، وهذا ما أشرت إليه في تغيير الواقع أو تجميله، لا بد من تقديم الشخصيات كما هي لأننا نقدّم سيرة ذاتية وبتغيير بسيط فإن أول من نناقضه هو الشاعر ذاته، كما لا يمكن أن نغفل التناقض الذي شاهدناه في العمل وبين الواقع في ذلك الوقت، حين أصدر القباني ديوانه الأول (قالت لي السمراء)، لاسيَّما مع أفراد عائلته، وأشياء كثيرة من الصعب عدُّها، ولا سيَّما أنه بدأ بأسلوب جديد وغيَّر شكل ومضمون القصيدة العربية، وهذا وحده كان بحاجة لبحث».

يُضاف إلى ما سبق، والكلام لـ **سلمان**: «إغفال ارتباط بعض الفنانين بصاحب (طفولة نهد) وغناء قصائده كالفنان كاظم الساهر، كان من شأنه لو ذُكر أن يرفع قيمة العمل من الناحية التوثيقية، ومن ناحية تعريف الجيل الجديد بالقصيدة، فهو لا يعرف إلا الفنان كاظم الساهر دون أن يدرك أن هناك قصيدة محفورة في الذاكرة، وهناك نقاط أضعفت العمل سواء على مستوى الشكل أو المضمون، فالفرق كبير بين تقليد الشخصية أو تجسيدها، والدخول في أدق تفاصيلها كالحركة والكاريزما وتعابير الوجه، وعدم الاستسهال في سرد الحكاية مع ضرورة بعض الجرأة، إذاً من المفترض أن يتحرى الكاتب ويتوخى الدقة في التوثيق، ويظهر الجوانب السلبية قبل الإيجابية خاصة أن الكثير من المشاهدين لم يعد يقرأ ولا يبحث، ويعتمد على الدراما في بناء معرفته، ولا يمكن أن تكون كل أعمال السيرة الذاتية لملائكة».

أحكامٌ أخلاقيّةٌ وإبداعيّةٌ مُسبقةٌ

يتفق مَن التقيناهم، على ارتهان أعمال السيرة الذاتية، ومن ضمنها العمل الذي تناول سيرة نزار قباني، لأحكام مُسبقة، وهو ما يحتاج عادة، جهوزية مُضاعفة، من قبل الصنّاع، لسيل من الانتقادات والاتهامات بالافتراء والكذب والتقصير، في حين أن البحث في صدق ما يُوجّهُ إليهم أو عدمه، مسألةٌ أخرى.

يقول **الناقد هلال** تعليقاً على هذه الفكرة: «الأحكام الأخلاقية المسبقة، تتعلق بحساسية تلك الشخصيات، في وعي المتلقي الذي يراها منزّهة عن السلبيات، بل يحيطها بشيء من القدسية الضمنية، ومن هنا فإن النص الدرامي ينبغي له أن يكون مدروساً، بما يكفي ليقدم الشخصية بمراعاة شرطين، الفن أولاً، وبما يتطلبه، ومن ثم حقيقة الشخصية الإنسانية المبدعة وخصوصيتها، بعيداً عما يثقلها من إشكاليات فائضة»، ورأى هلال إن مسلسل نزار قباني، لم ينج من مأزق إشكاليات السيرة الذاتية، تبعاً لما يرتبط بالوعي والثقافة الدرامية بعيداً عن التمجيد أو الابتذال، إلى جانب إشكاليات التلقي لاسيما عند ذوي هذه الشخصيات، ومن الخطأ كما يقول، والخطر أيضاً، كتابة عمل ليرضي شباك التذاكر أو الاستثارة العاطفية لشخصية ما.

الكاتب والصحفي جمعة، يتفق مع ما قاله **هلال**، ويُضيف: «لا بدّ من الاعتراف بأن مجتمعنا في بعض أركانه محكوم بنواظم أخلاقية وإبداعية مسبقة وثقافة محدودة وفكر ضيّق جداً، لأنه لا يرى إلا الجانب المثالي في الشخصية المراد عرضها في الدراما، هذا عدا عما يتعلق بورثة المبدع وعائلته التي ترفض أي مساس أو تطرق إلى سلبيات هذه الشخصية أو تلك، كما جرى أيضاً في مسلسلات (أسمهان، محمود درويش، أم كلثوم)، أو حتى في الشخصيات التاريخية المغرقة في القدم، وظهور مواقف اجتماعية ودينية إزاءها».

يقول أيضاً: «لقد تناسى بعض منتقدي تلك الأعمال، وبينها نزار قباني بالتأكيد، أنه لا يمكن لأي عمل درامي الإحاطة بصورة ومنجز وتاريخ الشخصيات والرموز والأعلام في ٣٠ أو حتى ٦٠ ساعة تلفزيونية، وأن ما تقوله الدراما والفنون والآداب عامة غير ما يقوله الواقع، دون أن نغفل جهل هؤلاء المنتقدين، مثلاً، بأن كاتب مسلسل نزار قباني هو الأديب والروائي الراحل قمر الزمان علوش الذي كان بحق موسوعة متنقلة في قراءة التاريخ وسبر حوادثه، أبدع في الرواية، كما أبدع في جلّ المسلسلات التي كتبها».

كذلك، يُشير **الناقد قوشحة**، إلى أن الوزن العاطفي الكبير للشخصية، عند الرأي العام، لن يقبل بأن يتم المساس بها، حتى لو كان مستنداً إلى وقائع حقيقية، ويقول: «هذه الشخصيات

استحالت إلى أيقونات، والناس لا تحب أن تُخدش جمالياتها، ولا سيما الشخصيات التاريخية الحيوية، أي التي يذكر الناس تفاصيل حياتها، وفي المحصلة، هناك أحكام مسبقة من الطرفين، المحبين سيرفضون المساس بالشخصية، والعكس سيكون عند من لا يحبونها، على الأقل في الدراما العربية، لذلك، يمكنني الجزم، بأن البطل في السير الذاتية غالباً ما يظهر بمثابة شخص طهراني، لا يمسه الخطأ من أمامه ولا من خلفه، وهذا خطأ هائل، المبدعون في مختلف المجالات، بشر طبيعيون، عندهم مطبات أخلاقية واجتماعية ومهنية، هفوات ونزوات».

بينما ترى **الصحفية عباس** أنَّ «المهم في تقديم هذه الشخصيات هو إبراز الجوانب الحقيقية وغير المتداولة إلى حد كبير في حياتها، بحيث تكون جديدة بالنسبة إلى المشاهد، وفي الوقت نفسه صادقة وحيادية، بالإضافة إلى إخراج السيرة المعنية بالكتابة من طابعها الشخصي إلى أفقها العام، حيث تصبح متاحة للنقد والتفاعل دون التقيد بأحكام أخلاقية، أو موانع تلغي حرية الكاتب في البوح بسيرته، أو تسقطه في مطب الكمال البعيد عن هامش الخطأ المرتبط بطبيعة البشر، ولو أن الجمهور غالباً ينتظر أن يرى الحالة المثالية في الشخصية التي يحبها وهي الحاضرة.

عزوفٌ عن أعمال السيرة الذاتيّة

رغم إجماع المهتمين بالشأن الدرامي والثقافي محلياً وعربياً، على أن نزار قباني شاعر إشكالي، ومؤثر، لكن تجربة درامية واحدة، كما أسلفنا، هي التي تناولت سيرة حياته، تقول **الصحفية عباس**: «ربما تكون الإشكاليات التي تعرض لها المسلسل جعلت كتّاب الدراما يبتعدون عن الخوض في تناول شخصية هذا الشاعر، والبحث في سراديبها، رغم الغنى الذي تتمتع به، والذي يمكن أن ينتج عنه الكثير من الأعمال الدرامية».

الصحفي والناقد قوشحة، كتب وأخرج مؤخراً فيلماً وثائقياً عن الشاعر نزار قباني، بمناسبة مئوية ميلاده بعنوان (قمر دمشق)، يتحدث: «الراحل الكبير شخصية مغرية درامياً للكتّاب والمنتجين، لكن أكاد أجزم أن السبب في الابتعاد عن تناولها، هو عدم الرغبة في الدخول في إشكاليات ومطبات، مع أسرة الراحل والرأي العام، وهناك شواهد على أعمال تناولت السير الذاتية لشخصيات أيقونية، وكانت النتيجة صولات من الأخذ والرد، منها (أسمهان ومحمود درويش)».

في ميدان الكتابة لأعمال السيرة الذاتية عموماً، يرى **الناقد هلال** أن كتّاب الدراما مازالوا يحاولون الذهاب في هذا الاتجاه، على قلة ما كُتِب، وندرته أيضاً، نظراً لحسابات

تتعلق بالخشية من الإساءة غير المقصودة أو المبالغة غير محمودة النتائج، ويقول: «نعم ثمة محاولات وليس عزوفاً عن مقاربة السيرة الذاتية؛ محاولاتٌ يمكن وصفها بالخجولة نسبياً أو المتسرعة إن جاز التعبير، ومثل نزار قباني لا يمكن لعمل واحد وعابر أن يحيط بشخصيته المركّبة، هذا يحتاج إلى بحث وتقاطع سير، من أجل أن تشكّل الدراما هنا حالة معرفية لا تسويقية فحسب، على أهمية التسويق، فضلاً عن أنَّ الكتابة عن شخصية مثل الشاعر قباني، تُمثل استحقاقاً، يتطلب الكثير من المرونة والصدقية، بل الكثير من معادلة الفن والإمتاع».

بدوره **الكاتب جمعة**، وجد في الابتعاد عن تناول سيرة قباني درامياً، تقصيراً واضحاً وغير مبرر، يقول: «على الرغم من أننا في سورية لدينا كتّاب كبار في حقل الدراما كقمر الزمان علوش ومحمود عبد الكريم وحسن م يوسف، وسواهم ممن خاضوا في الدراما التاريخية، إلا أن مؤسساتنا الإنتاجية مقصّرة جداً في هذا الجانب، فكما تأخرنا في تناول شخصية وتاريخ نزار قباني، ها نحن نتساءل أين شخصياتنا ورموزنا وأعلامنا الذين كانوا منعطفات في تاريخنا القريب والبعيد؟ أين أبطال الاستقلال وصنّاع الجلاء العظيم؟ أين أبطال الحروب التي خضناها دفاعاً عن وطننا وأمننا، أين الرواد والرائدات في حقول الفن والإبداع الذين حفروا أسماءهم وشوماً على جبين هذا الشرق الغارق في التنكر والنسيان؟!».

لم يجد قباني (١٩٢٣- ١٩٩٨م) ما يستحق من تكريم، أسوةً بغيره من المبدعين في العالم، وفي السياق ذاته، ابتعدت الدراما التلفزيونية، عن التعاطي مع سيرة الرجل، عدا تلك التجربة الوحيدة عام (٢٠٠٥م) ، وكما كان متوقعاً، أثار المسلسل جدلاً كبيراً، بين من عدّه احتفاءً بالراحل الرمز، ومن التفت إلى مشكلاتٍ جوهرية فيه، تحديداً في النص، وما يتعلق بالبيئة والتجسيد.

* * *

مع ابن جيراننا نزار قباني

د. نزار بني المرجة

شاءت الأقدار الجميلة أن أولد وترى عيناي النور في بيت مجاور لبيت أهل نزار قباني في حي مئذنة الشحم، وفي زقاق الناصري و الذي ينسب إليه حمام دمشقي قديم وفرن قديم يحملان ذات الاسم، وقريباً على بعد خطوات من شجرة معمرة لا زالت موجودة حتى الآن في بداية (تل السمّاكة)، وهي أول شجرة كبيرة رأيتها في حياتي.. وأعتقد أنها أول شجرة رآها نزار قباني أيضاً..

يعتبر بيت نزار قباني من البيوت الدمشقية النموذجية بمواصفاته ومفرداته وبحرته ونباتاته.. وكنت وإلى اليوم أتمنى لو لم يقم آل القباني ببيع ذلك البيت كلما مررت بجانبه، وكانت أمنيتي لو تم تحويله إلى متحف لنزار قباني وإبداعاته وركنا أدبياً وثقافياً في دمشق القديمة.. وما يعزينا أن مالك بيت نزار قباني اليوم هو الصديق الحاج رياض نظام الذي يستقبل الشعراء والوفود والفعاليات الثقافية والأدبية والإعلامية بصدر مفتوح وأريحية مشهودة وكرم ضيافة رغم إقامته وسكناه مع أبنائه وأحفاده في البيت..، وقد حدثني أن نزار قد زار البيت عدة مرات ليسترجع ذكريات طفولته والغرفة التي ولد فيها في ذلك البيت الدمشقي الجميل الذي يسميه (قارورة العطر).

وحقيقة فمن جميل الأقدار أن يؤول بيت أبي معتز القباني إلى الحاج رياض نظام وهو الجار الفاضل الوقور الذي يشعرنا أن الحياة مستمرة بذات جماليات المكان والإنسان، فهو يشاطر المرحوم أبو معتز القباني الكثير من صفاته، لدرجة أشعر معها عند كل زيارة لذلك البيت أن الحاج رياض وأسرته يعيدان ألق الحياة في المكان وكأن أسرة أبي معتز القباني لا تزال في البيت بنبلها ودماثتها وأصالتها الدمشقية..

وحصل مرة أن طلبت مني وزارة الإعلام تقديم العون وتسهيل زيارة سفير الهند السابق في دمشق السيد (عزمي حفظ الرحمن) لتحقيق أمنيته بزيارة بيت الشاعر نزار قباني قبل أن تنتهي مهمته الدبلوماسية في دمشق..، وكان أن رحب الحاج رياض نظام كعادته دائماً كلما طلبت منه مثل هذا الطلب تلبية لرغبة وفود وشعراء عرب وأجانب بزيارة بيته..وبيت نزار العامر.

كان نزار قباني يكبرني بثلاثة عقود تقريباً، وأجزم أن والدي اختار لي اسم (نزار) تيمناً وتأثراً بالشاعر الكبير الذي ذاع صيته بسرعة وعلى كل لسان خلال السنوات التي سبقت ولادتي..

وخلال دراستي الابتدائية في مدرسة (أحمد مريود) في حارة الإصلاح المجاورة، كان أستاذنا والموجه في المدرسة المرحوم الأستاذ صلاح الدين البحرة (وهو شقيق الأديب الراحل المعروف نصر الدين البحرة) يخاطبني باسمي المجرد (نزار) بمحبة كبيرة وكأنني ابنه..، واكتشفت بعدها أن مرد ذلك يرجع إلى إعجابه بنزار قباني، وكان ذلك عندما عرضت عليه أول قصيدة كتبتها وكنت في الصف السادس الابتدائي، وكانت قصيدة على نمط العمود من عشرة أبيات أتحدث فيها عن فلسطين.. نتيجة تأثري بما كنت أسمعه من أبي ومن مذياعنا الخشبي القديم بلونه الأصفر وعينه الخضراء المضيئة وخطوط الموجات الفوسفورية التي تظهر في لوحته الزجاجية المضيئة في أسفل الجهاز، حيث كانت أخبار العمليات الفدائية الفلسطينية حديث الناس في كل بيت.. وكانت أغنية أم كلثوم الشهيرة (أصبح عندي الآن بندقية) والتي كانت كلماتها من شعر نزار قباني.. تلاقي إعجاباً في الشوارع والبيوت.

وكان من الساحر بالنسبة لي أن أسمع أبي وهو يقول لأمي أن كلمات تلك الأغنية الحماسية هي من شعر ابن جيراننا نزار قباني.. وعندما أعطيت أستاذي قصيدتي المتواضعة .. أخذها من يدي مازحاً وقائلاً بما يشبه التهكم وبلهجته الشامية العامية (هات لنشوف شو كاتب يا نزار قباني).. وكانت سعادتي كبيرة ولا توصف عندما قال لي: بعد أيام سيكون لدينا اجتماع كبير في المدرسة.. في ذكرى قرار تقسيم فلسطين وسلخ لواء إسكندرون، فاستعد منذ الآن لتلقي قصيدتك في المناسبة، وهذا ما كان بالفعل في الاجتماع الذي أقيم في باحة مدرستنا وهي في بيت دمشقي كبير وجميل، ولا زالت موجودة حتى الآن في حارة الإصلاح بعهدة إحدى الجهات العامة.

كان لوالدي مكتبة جميلة معظمها كتب تاريخية وعسكرية وأدبية وطبية..، وكان الركن الشيّق فيها بالنسبة إلي هو مجموعة مجلات (الجندي) الأسبوعية التي كانت تصدر عن إدارة التوجيه المعنوي في الجيش العربي السوري، وكانت مجلة غنية ومنوعة وكنت أنتظرها أسبوعياً بفارغ الصبر وآخذها من يد والدي فور دخوله البيت.

وكنت أشعر بالقلق عند تأخرها أحياناً، وكانت تتميز بمقالات ومعلومات شيّقة وقيّمة فيها الفكر والسياسة والأدب والثقافة والعلوم في آن معاً.

وكنت أسأل والدي عن مجموعة كتب يحرص على وضعها في خزانته الخاصة..، ولا يتجاوب معي بالسماح بالإطلاع عليها..، واكتشفت فيما بعد أن بين تلك الكتب الدواوين الأولى لنزار قباني، وأن والدي لم يكن يرغب بإطلاعي عليها في يفاعتي (وربما كان لا يريد أن تطلع عليها أمي أيضاً!) لما تتصف به من جرأة في قصائده التي يخاطب فيها المرأة أو يتحدث عنها بلغة لا تناسب بيئتنا الاجتماعية من وجهة نظر والدي..، فكان يحتفظ بتلك الدواوين بعيداً عن أيدينا!

وكانت ردة الفعل عندي هي قراءة تلك الدواوين في غفلة من أبي كلما سنحت لي الفرصة حيث قرأت نزار قباني وشدتني قصائده وكلماته البسيطة الواضحة والآسرة التي تعبر بوضوح عن مشاعر وأحاسيس صادقة، وأصبحت لدي رغبة دفينة وهاجس دائم لأن أرى ابن جيراننا أو أصادفه في الحارة ذات يوم.. مثلما كنت أصادف شقيقيه معتز وصباح وبعض أفراد أسرته وهم يدخلون أو يخرجون من بيت أبي معتز القباني، دون أن تتحقق هذه الأمنية، والسبب في ذلك أن نزار قباني كان دائم السفر والانتقال من بلد إلى بلد آخر ولسنوات طويلة بسبب عمله في السلك الدبلوماسي في تلك السنوات، حيث تنقل كما هو معروف لسنوات طويلة في السفارات السورية في القاهرة وأنقرة ومدريد وبكين ولندن.. حتى استقالته من عمله في وزارة الخارجية في العام ١٩٦٦واستقراره في بيروت حيث أسس دار النشر الخاصة باسمه، وكانت إصدارات تلك الدار المختصة بطباعة نتاجه الشعري تلقى رواجاً كبيراً جداً وخاصة في صفوف الشباب لما يتميز به شعره من وضوح وجرأة وترجمة صادقة لمشاعر شرائح واسعة من المجتمع.

كان نزار قباني شاعر مجتمع وأجيال بامتياز ولم يكن يكرهه إلا المتزمتون.. وإلى جانب دواوين نزار قباني المطبوعة كنت حريصاً على اقتناء وسماع أشرطة الكاسيت لقصائده المغناة التي شكلت بمجموعها تجربة متميزة لجهة اهتمام كبار المطربين والملحنين العرب بقصائد نزار قباني وتلحينها، ومن الحوادث الطريفة أنني كنت عائداً في الباص ذات مساء وكنت أجلس خلف السائق مباشرة وهو يستمع إلى إذاعة صوت العرب عندما قال المذيع أنه سيتم الانتقال إلى أحد مسارح القاهرة في بث حي لأحدث أغنية لعبد الحليم حافظ لأول مرة وعلى الهواء مباشرة وهي أغنية (قارئة الفنجان).. وهي من كلمات نزار قباني وألحان محمد الموجي، ووصل بي الباص إلى حيث يجب أن أنزل وأغادر..، غير أن تعلقي بمتابعة تلك الأغنية بكلماتها الآسرة من شعر ابن جيراننا نزار قباني واللحن الرائع من مقام النهاوند لمحمد الموجي، دفعني إلى البقاء مكاني في الباص والعودة في رحلة ذهاب وإياب جديدة لأتمكن من الاستماع إلى تلك الأغنية الرائعة حتى نهايتها.

كان ثمة هوة زمنية تفصل بيني وبين نزار قباني، وكان مما يردم تلك الهوة وفارق العمر بيني وبينه أن كبار السن من أساتذتي في مراحل دراستي الابتدائية والإعدادية بشكل خاص، والذين كانوا على وشك التقاعد من مهنة التعليم، كانوا هم ذاتهم من تتلمذ نزار قباني وأشقاؤه على أيديهم في (الكلية العلمية الوطنية)، حيث أصبحوا فيما بعد أساتذتي في مدرسة (هاشم الأتاسي) في باب توما ومدرسة (ابن هانئ الأندلسي) في القيمرية مقابل مقام السيدة رابعة العدوية، ومن المصادفات الجميلة أن تتحول مدرسة ابن هانئ الأندلسي اليوم إلى مدرسة للبنات تحمل الآن اسم نزار قباني!...، كما كان بعضهم أساتذة لي في ثانوية العناية الرسمية التي كانت ضمن كنيسة الزيتون ومقر بطريركية الروم الكاثوليك قرب الباب الشرقي لدمشق والتي تحولت اليوم إلى (كلية اللاهوت)، ومن أولئك الأساتذة الذين تتلمذ نزار قباني وأشقاؤه على أيديهم، وتتلمذت أنا على أيديهم أيضاً بعد ربع قرن ونيف وكانوا على وشك التقاعد من مهنة التدريس الأساتذة: يوسف الخوري ونهاد تكريتي وسيمون حمصي وعمر السمان ونيقولا زريق والأديب الدكتور ممدوح حقي...، وكان مما يردم تلك الهوة أيضاً دأبي على الدراسة والمطالعة في المكتبة الظاهرية المجاورة للجامع الأموي، وهي التي كانت مكاناً محبباً لنزار قباني أيضاً...، بجوها الهادئ والرصين الساحر الذي يربط المرء بعشرات ومئات السنين الماضية، لما تحتويه من كتب ومخطوطات نادرة ونفيسة فيها الشعر والنثر والتاريخ والعلوم.. وكل ما يخطر على البال من المعارف...ومن ذكريات تلك السنوات الجميلة أن والدتي كانت تصطحبني معها لشراء السكاكر والملبس والحلويات قبل عيد الفطر وعيد الأضحى وعيد المولد النبوي الشريف من مشغل أو معمل السكاكر العائد لأسرة أبي معتز القباني والد نزار الذي كان قد توفي قبل سنوات طويلة و ورثه ابنه الأكبر معتز وبعض العمال المهرة الذين كانوا يعملون عنده في تلك المهنة، وقد آل هذا المعمل المتميز الفريد بنتاجه وبضاعته الجميلة والمحببة والكائن في زقاق معاوية خلف حمام نور الدين الشهيد في البزورية، اليوم إلى أسرة السيوفي وأصبح اسمه اليوم معمل (السيوفي)...، وكان مما يسهم في ردم تلك الهوة الزمنية أيضاً، استمرار وجود البقّال بهجت وبائع الفلافل أبو منصور، وأبو صياح بشاربيه المعقوفين وهو صاحب المقهى وصاحب حمام الناصري المجاورين لنا وللشجرة المعمرة؛ والفارق أن نزار قباني عرفهم في عز شبابهم، أما أن فقد عرفتهم في شيخوختهم!

وعندما كنت في المرحلة الإعدادية ثم الثانوية وصولاً إلى الجامعة لم أكن أوفر فرصة لاقتناء دواوين نزار قباني، أو استعارة المفقود منها من مكتبات أصدقائي وأقرأ قصائده باهتمام ويلفتني فيها في كثير من الأحيان انعطافات نزار قباني بين الأمل الكبير والتفاؤل

وبين اليأس والإحباط الكامل أحياناً، وخاصة في قصائده ذات الهم الوطني والقومي وما يمر بالأمة من أحداث عاصفة..، فقد كان بارعاً في الحديث باسم الأمل تارة وباسم اليأس تارة أخرى..، وربما كان هذا سبباً في عشق الناس لشعره، لأنه يعبر بصدق عن مشاعره لحظة كتابة القصيدة دون أقنعة أو تهويمات أو تنظير أو تصنع..، وهذا الأمر ينسحب على مقالاته النثرية التي كنت أصادفها في بعض المجلات وأشعر بالسعادة كلما قرأت له مقالة في هذه المجلة أو تلك، ولا زلت أحتفظ في أرشيفي بالكثير من زواياه الأسبوعية التي كان ينشرها في مجلة (الأسبوع العربي) والتي كانت تحمل عنواناً جميلاً (رفة عصفور) وبعضها كان يعجبني أكثر من بعض قصائده، فأقوم بقص تلك الزوايا من أعداد المجلة وأحتفظ بها، حيث كان يتناول في زاويته الشيّقة تلك وبأسلوبه الرشيق وعباراته المدهشة التي تصلح كل واحدة منها لأن تكون عنواناً، ولا تقل إبداعاً عن شعره، أحد مواضيع الساعة في الأدب والسياسة والحياة..

ولأن شوقي لرؤية ابن جيراننا نزار ولقائه شخصياً طال انتظاره لسنوات طويلة، وكان يشبه حلماً مشروعاً بالنسبة لي، فقد وجدت الفرصة مناسبة جداً عندما كنت طالباً في كلية طب الأسنان بجامعة دمشق، وعضواً في هيئة تحرير مجلة (المسبر) التي كانت تصدرها اللجنة الثقافية للاتحاد الوطني لطلبة سورية في كليتنا، عندما طلب مني رئيس التحرير محمود المحاميد وسكرتير التحرير غسان جبور أن نستضيف شخصية أدبية ليكون ضيف العدد، فاقترحت عليهما على الفور أن يكون الشاعر الكبير نزار قباني ضيف العدد القادم من المجلة، ويومها شكك الزميلان في نجاحي بتحقيق تلك الفكرة لجهة صعوبة الوصول إلى نزار، ولجهة رفضه المتوقع أن يكون ضيف العدد في مجلة طلابية متواضعة ومغمورة لا يسمع بها أو يقرؤها إلا طلبة كلية طب الأسنان بجامعة دمشق!

وكان أن توجهت إلى بيت جيراننا.. بيت أهل نزار قباني لأفاجأ أنهم قد باعوا البيت وانتقلوا إلى ساحة النجمة (وقد آل بيت القباني في ساحة النجمة أيضاً ليصبح فيما بعد منزل ومكتب زميلنا في جمعية أصدقاء دمشق وفرع دمشق لجمعية العاديات الأستاذ المحامي فاروق الرباط رحمه الله..) فتوجهت بعدها إلى منزل شقيقه الأكبر معتز قباني المجاور والمطل على حديقة الجاحظ في حي المالكي (وهو ذات البيت الذي شيع منه نزار قباني عند وفاته بعد نقل جثمانه من لندن إلى دمشق بطائرة خاصة بتوجيه من الرئيس الراحل حافظ الأسد) وأخبرني الأستاذ معتز يومها أن الشاعر الكبير يقيم في بيروت بشكل دائم ويزور دمشق مرة كل عدة أشهر، ووعدني بترتيب موعد للقائه في أقرب وقت..، وهذا ما حصل بالفعل بعد قرابة شهرين حيث التقيت مع ابن جيراننا لأول مرة في منزل شقيقه معتز في حي المالكي ذات أربعاء من شهر آب في العام ١٩٧٦.

كان نزار يرتدي قميصاً سماوياً وبنطالاً رمادياً يشيران إلى جمال وبساطة اختياره، حيث استقبلني يومها بوجهه البشوش وابتسامته المعروفة..، وكانت فرحته غامرة وواضحة للقاء طالب شاب يتطلع للقاء شاعر كبير..، وكان سروره بالغاً منذ الدقائق الأولى بعد أن عرف أنني ابن جيرانهم في حي مئذنة الشحم ...وبادرني بالقول وبلهجته الشامية: (أكيد أبوك سمَّاك على اسمي..) وابتسم عندما أجبته بالإيجاب، وأردف قائلاً: (نزار ... وتحب الشعر أيضاً؟)، فأجبته بتواضع: وأكتبه أيضاً.. ولكن أين أنا منك يا أستاذنا الكبير..، واستغرب عندما أخبرته أنني طالب في كلية طب الأسنان، وقال لي: (ولكن هناك فرق شاسع يا نزار بين الشعر وطب الأسنان!)، فأجبته: ولكن كلاهما يداوي الألم، فقال ضاحكاً: (في هذه فقط معك حق..)، وكانت أسئلتي له تدور حول اتهام النقاد الدائم له بأنه شاعر المرأة وأنه يستخدم مفردات جريئة جداً يرى البعض أنها تخدش المنظومة التربوية خاصة في البيئات المحافظة، وكان السؤال الذي توقف عنده باهتمام هو مسألة تزامن صدور أعماله الأولى (قالت لي السمراء) و(طفولة نهد) وقصائده المنشورة في أواخر الأربعينيات ومطلع الخمسينيات مع أجواء حدوث نكبة فلسطين وإعلان قيام الكيان الصهيوني، حيث لم نقرأ لنزار قباني قصائد أو أشعار حول ذلك الحدث الكبير..، وكان جوابه مرتبكاً وقصيراً وهو أن أي عروبي كان يتوقع في تلك الفترة أنها أمور طارئة سيتم تجاوزها، ولا يمكن أن تستمر.. وأن العرب لن يسمحوا (وفق الرأي العام والحماس الذي كان يملأ النفوس آنذاك) باستمرار ذلك الوضع الشاذ في فلسطين، وعندما لاحظ عدم اقتناعي بجوابه المقتضب..، بادر هو بالسؤال عن أحوال الحارة وأهلها.. ثم سألني: وأنت أخبرني عن كتاباتك، فقلت له إنني أكتب حول قضايا وطنية غالباً وكان الحدثان الهامان آنذاك حرب تشرين وما تلاها..، والاعتداءات الصهيونية على لبنان..، وقلت له بصراحة أكتب أحياناً قصائد غزلية وعاطفية ولكن عندما أقرأ تلك القصائد لزملائي في الجامعة يسارع بعضهم ليقول للجميع إنها ليست لي.. وأنها لنزار قباني، وأتحداهم حينها بالإتيان بها من دواوينك لإثبات ما يقولون ولكن دون جدوى، ويكون رد فعلي الطبيعي هو الإحجام عن نشرها والاحتفاظ بها لنفسي،- وقد جمعت عدداً لا بأس به منها بالفعل فيما بعد في ديوان مخطوط بعنوان «وجهك شعري»-، ولكنه بقي مخطوطاً حتى اليوم لأنني جمعت تلك القصائد في مخطوط بهدف حفظها..لا لنشرها، رغم تشجيع الشاعر كمال فوزي الشرابي لي - وهو من زملاء نزار قباني في كلية الحقوق- لي على نشرها واستعداده لكتابة مقدمة لها، ولكنني لم أتجاوب مع رغبته تلك-، وعندها قال لي الشاعر الكبير: بل يجب أن تنشرها ولا تأبه لأقوال الآخرين.. فالتأثر بالشعراء الكبار ليس عيباً، والشاعر الحقيقي لا بد أن يمتلك صوته الخاص فيما بعد..، وسألني بلهجة أستاذ يسأل تلميذه: لمن تقرأ من الشعراء أيضاً؟ فقلت له: أقرأ لمحمود درويش وسميح القاسم وبابلو نيرودا ولوركا وحمزاتوف وناظم حكمت.. فأجابني: من

يقرأ هؤلاء فقد أحسن الاختيار... تابع ولا تخف.. فقراءة هؤلاء الكبار ستغني ثقافتك وتجربتك بالتأكيد. وأتمنى وأتوقع لك مستقبلاً زاهراً على دروب الشعر... وقد اعتبرت كلامه هذا لسنوات طويلة بيني وبين نفسي مجاملة لي من شاعر كبير هو نزار قباني لشاعر يخطو خطواته الأولى على دروب الشعر... إلى أن تذكرت عبارات إطرائه وأن تشجيعه لي كان حقيقياً وليس مجاملة، وكان ذلك بعد أربعة عقود من الزمن على تجربتي الشعرية، عندما أصدر الشاعر والناقد الكبير الراحل الدكتور نذير العظمة في العام ٢٠١٥ كتابه الهام (أدب المقاومة بين الأسطورة والتاريخ).. والذي تناول فيه نماذج من شعر المقاومة، كان أبرزها نصاً لنزار قباني حول مجزرة قانا، ونصاً بعده مباشرة لي حول مجزرة قانا أيضاً، ثم اختار بعدها بصفحات نصاً لي بعنوان، -بوابة فاطمة- وأتبعه بنص لنزار قباني حول بوابة فاطمة أيضاً، وعقد مقارنة بين تلك النصوص، وقد شعرت حقيقة بسعادة كبيرة لهذه الدراسة التي ضمها ذلك الكتاب الهام للدكتور نذير العظمة رحمه الله، والتي اختار فيها قصائد لي وقصائد لنزار قباني تتحدث حول ذات الحدث واعتبرها نماذج هامة وبارزة في ذلك الكتاب الهام حول أدب المقاومة..

وخلال قرابة ساعتين أمضيتهما مع ابن جيراننا الشاعر الكبير نزار قباني شعرت أنه يجيب على أسئلتي وكأنه في امتحان سهل للغاية لأن أسئلته معروفة ومتوقعة!

وشعرت أنا في المقابل أن هذا اللقاء/ الحلم الذي تحقق أخيراً كان عليه أن يعوض ويختصر مرحلة كبيرة من العمر مرت بأكملها دون أن نلتقي ونحن أبناء جيران في بيتين متجاورين وفي حارة واحدة... كان يسألني هو عن أحوالها، وأسأله أنا عن حياته في بيروت ودار النشر الخاصة به... وهل يعدّها تجربة ناجحة؟، حيث كانت تجربة غير مسبوقة لشاعر عربي، وكان جوابه أنه أول شاعر عربي غير متكسب ويضمن قوته ولقمة عيشه بكرامة من شعره دون أن يتملق أحداً أو يمد يده إلى الآخرين.

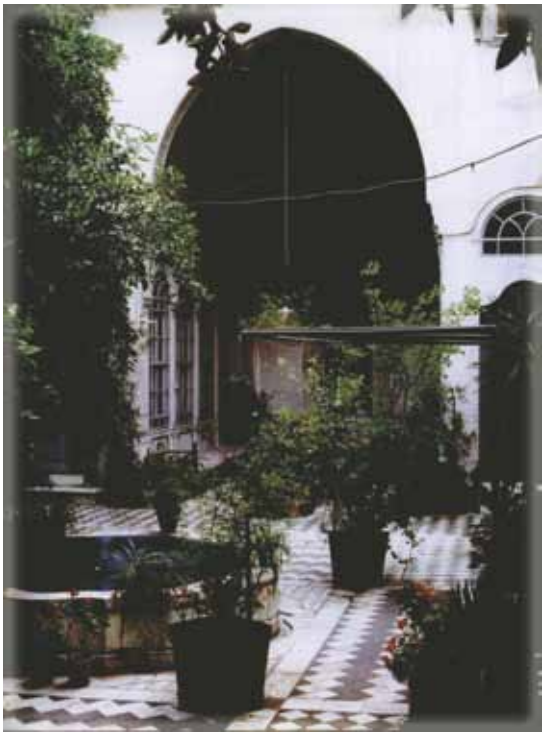
وانتهى ذلك اللقاء الجميل اليتيم مع ابن جيراننا الشاعر العربي الكبير نزار قباني، ولم أكن أتوقع أن يرحل شاعرنا بعد عقدين من الزمن تقريباً ويشيع من ذات البيت الذي التقيته فيه، ولتكون يومها جنازة مهيبة شارك فيها الرجال والنساء ولم تشهد دمشق لها مثيلاً وكان أول شارع تمر منه هو الشارع الذي أطلق عليه اسمه قبل وفاته بفترة وجيزة، بأمر من الرئيس الراحل حافظ الأسد، حيث عبرت شوارع دمشق من حي المالكي إلى مقبرة الباب الصغير...، ولأفاجأ بأمر جديد وهو أن مثوى نزار قباني وعدد من أفراد أسرته قريب جداً من أضرحة جدي وجدتي وعمي ووالدي ووالدتي فيما بعد في جوار أضرحة آل البيت..

وأن الأقدار شاءت أن أكون ونزار قباني جيراناً في مكان الولادة.. وجيراناً في المثوى ربما عند الموت!..

* * *

البيت الدمشقي في شعر نزار قباني

كمال آل إمام



كتـاب خاص عـن البيـت الدمشقي في شعر نزار قباني، بعنوان: «البيت الدمشقي مظَلّـة الفـيء وَالرُّطوبَـة قـراءة فـي أدب نـزار قبّانـي» صـدر عـن دار المقتبس فـي دمشـق وبيروت عام ٢٠٢١، وحاز على جائزة العلامـة خيـر الديـن الأسـدي ٢٠٢١ مـن جمعية العاديات بحلب.

الكتـاب مـن تأليـف الدكتـور غسـان كلاس ويتألف من مقدمة وثلاثة فصول، فضـلاً عـن خاتمة وملحـق. يبـدأ الدكتور غسان كتابه في الفصل الأول بالحديث عن البيت الدمشقي، ليبحـث أولاً في التشكيل العمرانـي والمعمـاري، وعـن منـاخ دمشـق وموقعـه الجغرافي وعن النسيج العمراني وعن تشكيل البيت الدمشقي، وثانياً عن سحر المكان، فالعلاقات الأسرية والثقافة الشعبية.

أمـا في الفصـل الثانـي، فيتحدثُ عن السـيرة الذاتية لنـزار قباني، التـي خطها بيراعه الدمشقي، بل بأحاسيسه ومشاعره الشامية، فترى مفردات ذاك السحر حاضرة، فقد أراد أن يرسم وجهه بيده، إذ لا أحد، كما قال، يستطيع أن يرسم وجهه أحسن منه... وينتقل بعد ذلك للحديث عن إضاءات على منهجه الشعري وأسلوبه، ومما جاء فيه:

دار نزار الدمشـقية في (مئذنة الشـحم) وهي إحدى مفاتيح شـعره، والمدخل الصـحيح إليه، فيقول:

هل تعرفون معنى أن يسكن الإنسان في قارورة عطر؟ بيتنا كان تلك القارورة

إنني لا أحاول رشـوتكم بتشـبيه بليغ، ولكن ثقوا أنني بهذا التشـبيه لا أظلم قارورة العطر، وإنما أظلم دارنا!

إن الذين سـكنوا دمشـق، وتغلغلوا في حاراتها وزواريبها الضـيقة، يعرفون كيف تفتح لهم الجنـة ذراعيهـا من حيث لا ينتظرون: بوابة صـغيرة من الخشـب تنفتح، ويبدأ الإسـراء على الأخضر، والأحمر، والليلكي، وتبدأ سمفونية الضوء والظل والرخام... شجرة النارنج تحتضن ثمرهـا، والدالية حامل، والياسـمينة ولدت ألـف قمر أبيض وعلقتهم على قضـبان النوافذ... أسـود الرخام حول البركة الوسـطى تملأ أفواهها بالماء، وتنفخه، وتستمر اللعبة المائية ليلاً نهاراً متوافقة مع الزمن، لا النوافير تتعب، ولا ماء دمشق ينتهي...

الـورد البلدي سـجاد أحمـر ممدود تحت أقدامك، والليلكة تمشّـط شـعرها البنفسـجي، والشمشـير، والخبيزة، والشـاب الظريف، والمنثـور، والريحان، والأضـاليا، وألوف النباتات الدمشقية، لا تزال تتسلق على أصابع نزار كلما أراد أن يكتب...

القطط الشـامية النظيفة الممتلئة صحة ونضارة 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 كيفه، ولا أحد يسأله إلى أين؟ وعشرون صفيحة فل في صحن الدار هي كل ثروة أمه، كل زرفل عندها يساوي صبياً من أولادها، لذلك كان كلما يغافلها أحد أولادها ويسرق ولداً من أولادها بكت وشكتهم إلى الله...».

ضمن نطاق هذا الحزام الأخضر، ولد نزار ونطق كلماته الأولى... كان اصطدامه بالجمال قدراً يومياً. وكان إذا تعثر تعثر بجناح حمامة، وإذا سقط يسقط على حضن وردة...

لا أستطيعُ أن أكتبَ عن دمشق، دون أن يُعرّش الياسمين على أصابعي

ولا أستطيعُ أن أنطق اسمها، دون أن يكتظَّ فمي بعصير المشمش، والرَّمان، والتوت، والسفرجل

ولا أستطيعُ أن أتذكّرها، دون أن تحطَّ على جدار ذاكرتي ألف حمامةٍ.. وتطير ألف حمامة..

أنا مسكونٌ بدمشقَ، حتى حين لا أسكنها

أولياؤها، مدفونون في داخلي

حاراتها تتقاطع فوق جسدي

قططها، تعشق.. وتتزوَّج.. وتترك أطفالها عندي

دمشق ليست صورةً منقولةً عن الجنَّة

إنَّها الجنة

وليست نُسخةً ثانية للقصيدة..

إنَّها القصيدة

وليست سيفاً أمويّاً على جدار العروبة..

إنها العروبة.

هذا البيت الدمشـقي الجميل استحوذ على كل مشاعره وأفقده شهية الخروج إلى الزقاق، كما يفعل الصبيان في كل الحارات، ومن هنا نشأ عنده هذا الحس (البيتوتي) الذي رافقه في كل مراحل حياته...

طفولته قضـاها تحت مظلـة الفيء والرطوبة فـي بيتهم العتيق، كان هـذا البيت هو نهاية حدود العالم عنده، كان الصديق، والواحة، والمشتى، والمصيف. يقول نزار:

«أستطيع الآن أن أغمض عيني وأعدّ مسامير أبوابه، وأستعيد آيات القرآن المحفورة على خشب قاعاتـه. أستطيـع الآن أن أعدّ بلاطاتـه واحدة واحدة، وأسماك بركته واحـدة واحدة، وسلالمه الرخاميـة درجـة درجة. أستطيـع أن أغمض عينـي وأستعيد مجلس أبي في صحن الـدار، وأمامه فنجان قهوته، ومنقله، وعلبة تبغه، وجريدته، وعلى صفحات الجريدة تتساقط كل خمس دقائق زهـرة ياسمين بيضـاء، كأنها رسالة حـب قادمة من السمـاء... على السجـادة الفارسية الممدودة على بلاط الدار ذاكرت دروسي، وكتبت فروضي، وحفظت قصائد عمرو بن كلثوم، وزهير، والنابغة الذبياني، وطرفة بن العبد».

إن صورة هذا البيت الدمشقي نُقشتْ على صفحات قلب نزار، وامتزجت في انفعالات روحه العميقة، وإحساساته الباطنية، فطبعته بالرقة والعذوبة والطيب، والتعلق بالوطن كله، وترشح

الـورود والمياه والخضـرة واللون في قصـائده المغتربـة، وتبكي المزاريب العاشـقة، وتقهقه النوافير المدمنة على شفاه حروفه....

لقد أصبح قُرّاء نزار يعرفون هذا البيت الدمشقي بكل تفاصيله المطيبة الحميمة، وباحته السماوية التي تراكض هو وإخوته حول بركتها الوسطى ذات النافورة الصادحة...

وكان مـن نعم الله على نزار وعلى شـعره، أن معلـم الأدب الأول الذي تتلمذ على يديه، كان شـاعراً من أرق وأعذب شـعراء الشام، وهو الأسـتاذ خليل مردم بك... هذا الرجل الذي ربط نزار بالشـعر منذ اللحظة الأولى، ومن حسـن حظه، أنه كان من بين التلاميذ الذين تعهدهم هذا الشـاعر المفرط في حساسـيته الشـعرية، وأخذهم معه في نزهاته القمرية، ودلّهم على الغابات المسـحورة التي يسـكن فيها الشـعر. «إننـي أدين، يقول نزار، لخليـل مردم بك بهذا المخـزون الشـعري الراقي الذي تركـه على طبقات عقلـي الباطن. وإذا كان الذوق الشـعري عجينةً تتشكل بما نراه ونسمعه ونقرؤه في طفولتنا، فإن خليل مردم بك كان له الفضل العظيم في زرع وردة الشـعر تحت جلدي، وفي تهيئة الخمائر التي كوّنت خلاياي وأنسجتي الشعرية... وأضيف إليها قراءاتي اللبنانية في الأربعينات لأمين نخلة، وبشارة الخوري، والياس أبي شبكة، وصلاح لبكي، وسعيد عقل، ويوسف غصوب، وميشال طراد، والياس خليل زخريا،...».

وأيضاً مما جاء في هذا الفصل، عن مفهوم التراث في فكر نزار قباني، قائلاً:

«التراث مرحلة أولى، كالطفولة مثلاً، لابد من المرور بها للوصول إلى مراحل الشباب والكهولة والشيخوخـة، ولا يمكـن القفز فوق رقبة الزمن بشكل بهلواني، كمـا لا يمكن قطع حبل السرّة، كما تقطع حبل الغسيل...».

أما الفصـل الثالث من الكتاب فيتحدث عن البيت الدمشـقي في أدب نزار قباني، مبتدئاً بالعناصـر التراثية ودلالاتها، ومن ثم العناصر التراثية في شعر نزار قباني فيما يخص البيت الدمشقي، ومنها:

لا ريـب بأن (النافورة) المنبثقة عن البركة أو البحرة في فناء الدار الدمشـقية، وخاصـة فـي بيت نزار، قد أثّرت في تكوينه، وأثرته، واختزنها وجدانه، كما اختزن كثيراً من المفردات التي تجلّت في أدبه، وقد وصـفها نزار كثيراً، وتغلغلت في كيانه مادياً ومعنوياً، ولاسيما عندما شـاهد مثيلاتها في الفردوس المفقود الأندلس، ولا يقتصـر توظيفها فـي أدب نزار بمدلولها

الدمشقي والأندلسي فحسب، وإنما برزت في شعره الوجداني الغزلي أيضاً، وخلع عليها من النعوت والأوصاف المعبّرة المؤثرة... يقول في مطلع قصيدة (اسمها):

اسمها في فمي، بكاء النوافير * رحيل الشذا، حقول الشقيق

وفي (زيتية العينين) يصفها بالرمادية الباكية، يقول:

شباكي الصغير، يفضي إلى فسقية، يفضي إلى المشرق
إلى نوافير رمادية تبكي بصوت أزرق أزرق

ويسلّم نزار، والرابط واضح، على ياسمين الشام، فيقول:

سلام على ياسمين دمشق

يعربش حيناً على كتفي

وحيناً على شرفات الغمام

ويجعلني ملكاً أموياً

ونافورة في بيوت الشام

واللغة التي يكتب بها نزار، هي ذات اللغة التي يحب بها، لغة مائية جداً، شامية جداً، مدللة جداً:

فيها شيء من زغب الحمام

وطفولة الياسمين

وبكاء النوافير الدمشقية

عندما تكون في حالة عشق

والعريشة أو الدالية التي لا يخلو بيت دمشقي منها لها خصوصيتها عند نزار، فقد ذكرها، وأتى على مفرداتها في أكثر من موضع في شعره، بل في أدبه، فهو يبثها شجونه وعواطفه، ففي بلادنا الصخور تهوى، والدوالي مدمنة، وقد تعوّد نزار شَعرَ حبيبته يمتد مثل العريشة فوقه، ويصهل فوق ضلوعه صهيل الجياد:

زاولت ألف مهنة ومهنة

في زمن الشباب

أسست جمهورية للعشق

لا تغرب عنها الشمس

فيها النخل، والرمان، والأعناب

وكان عندي دولة كبرى

من الشفاه، والعيون، والأهداب

وقد طرّز نزار درب محبوبته ياسـميناً، وحمل لها النجوم، وصاغ لها الصباح وشاح عرس، ولكنها داست براعمه، وقطعت غرسه.. ولنزار، أيضاً، قصيدة عنوانها (تطريز):

في حرجنا المدروز شوحاً

سقف منزلنا اختفى

حرسته خمس صنوبرات

فانزوى، وتصّوفا

وفي (تجليات صـوفية) تسـتوقفنا مفردات كثيرة تتصـل اتصـالاً وثيقاً بالتراث، بشكليه المادي وغير المادي: القنديل النحاسي، الولي، السجادة، مدد، أفنى بمحبوبتي:

تعترينني حالة نادرة

هي بين الصحو والإغماء

بين الوحي والإسراء

بين الكشف والإيماء

بين الموت والميلاد

بين الورق المشتاق للحب

وبين الكلمات

ومن مفرداتها التراثية، أيضاً، زوايا، تكايا، مريدون، شمع، موالد،....

وأرى نفسي ببستان دمشقي

ومن حولي طيور من ذهب

وسماء من ذهب

ونوافير يثرثرن بصوت من ذهب

وأرى فيما يرى النائم، شباكين مفتوحين

من خلفهما تجري ألوف المعجزات...

ومن مفرداتها، أيضاً، المآذن، العطور، سبع سماوات، وأبواب، وحراس، ومقاصير، ووصيفات، النعناع، درويش، طبول، السيد الخضر، ماء الياسمين:

عندما يبدأ في الليل، احتفال الصوت والضوء، بعينيك

وتمشي فرحاً كل المآذن

يبدأ العرس الخرافي الذي ما قبله عرس

وتأتي سفن من جزر الهند

لتهديك عطوراً وشموساً

وقال في (القصيدة الدمشقية):

مآذن الشام تبكي إذ تعانقني

وللمآذن كالأشجار أرواح

كانت تربية الحيوانات الأليفة والاعتناء بها من العادات المألوفة في بيوت دمشق القديمة، ولا تكاد تخلو من القطط، أو السلاحف، أو بعض أنواع الطيور والعصافير ذات الألوان المبهجة والأصوات الحسنة كالكناري والحسون والعاشق والمعشوق، وسواها... وكان لهذه الحيوانات الأليفة نوادرها الطريفة والماتعة، خاصة مع الأطفال... وإذا يممنا وجهنا شطر الحكايا الشعبية، وبعضها يتصل بالأساطير والخرافات، وقفنا على كم لا بأس به في هذا السياق، وخاصة ما يتعلق بالقطط. ولا شك أن الحكايا المشار إليها تحمل طابعاً تربوياً وأخلاقياً، يقصد الأهل–من خلاله– تكريس وتعميق المعاني والخصال الحميدة.

نزار قباني، وعلى لسان قطته (محبوبته)، يقول: **لا تغضب مني، لا تغضب، فأنا قطتك الشامية هل أحد يغضب من قطته الشامية؟**

ونتوقف عند مقطع، يتعلق بالقطط، من مقدمة (القصيدة الدمشقية) التي ألقاها في دمشق العام ١٩٨٨:

أتجول في حارات دمشق الضيقة

تستيقظ العيون العسلية، خلف الشبابيك

وتسلم عليّ

تلبس النجوم أساورها الذهبية

وتسلم عليّ

تحط الحمائم من أبراجها

وتسلم عليّ

تخرج لي القطط الشامية النظيفة

التي ولدت معنا، وراهقت معنا، وتزوجت معنا

لتسلم عليّ

تضع قليلاً من المكياج على وجهها

شأن كل النساء

تصنع لي قهوة طيبة

وتعرفني على أولادها، وأصهارها، وأحفادها

وتخبرني أن أكبر أولادها، سيتخرج هذا العام، طبيباً من جامعة دمشق

وأن أصغر بناتها تزوجت من أمير عربي، وسافرت معه إلى الخليج

تكرج الدمعة في عيني، واستأذن بالانصراف

وأنا مطمئن على شجرة العائلة

ومستقبل السلالات

للقهوة، كما هو معروف، طقوسها في إعدادها ودرجات ألوان البن، وكمية الهال فيه، ولكن هذه الطقوس تأخذ طابعاً مميزاً وشكلاً مختلفاً في البيوت الدمشقية، في ظلال الياسمين، وجلسات الدمشقيات يتسامرن ويتحادثن، يتذوقن الجمال في رحاب صحن الدار، حول البحرة أو الليوان... وهذا ما اختزنته ذاكرة نزار قباني في طفولته عندما قال:

طاحونة البن جزء من طفولتنا — فكيف ننسى؟ وعطر الهال، فوّاح

هذا مكان (أبي المعتز) منتظر — ووجه (فائزة) حلو، ولمّاح

ويأخذه الحنين في جولاته الدمشقية إلى نوافذ بيوتاتها وما تخفيه خلفها من أسرار وكذلك بريق الذهب في واجهات محلاتها والقطط الشامية في زقاقاتها، ويسحره عبق وروائح البهار، والقرنفل، والقرفة، واليانسون، وماء الورد في سوق البزورية... ويترنم برنين طاسات (عرق السوس)، فيعود مجدداً، ليعيش في عبق الوردة الدمشقية، التي تختصر تاريخ العطر، وأزهار النارنج، والأضاليا، والنرجس، والشاب الظريف،...فيقول:

جئتكم

من ضحكة النساء الشاميات

التي علمتني أول الموسيقى

وأول المراهقة

ومن مزاريب حارتنا

التي علمتني أول البكاء

ومن سجادة صلاة أمي

التي علمتني أول الطريق إلى الله

ويتذكر نزار البيوت الدمشقية بمقابض أبوابها النحاسية، وسقوفها المطرزة بالقيشاني، وباحاتها الجوانية، التي تذكّرك بأوصاف الجنة...

وعن حضور جماليات البيت الدمشقي، يقول:

البيت الدمشقي

خارج على نص الفن المعماري

هندسة البيوت عندنا

تقوم على أساس عاطفي

فكل بيت يسند خاصرة البيت الآخر

وكل شرفة

تمدُّ يدها للشرفة المقابلهْ

البيوت الدمشقية بيوت عاشقهْ..

وعن أثر بيته في دمشق في شعره يقول:

«عندما يولد الطفل في قارورة عطر فإنّ الرائحة تطارده حتّى آخر يوم من أيام حياته، تطارد طفولتـه، وتطارد كتبـه، ودفاتره، وأقلامه، بل تطـارده ثقافياً وشعرياً وحضاريـاً، إنَّ صوت نافورة الماء في باحة بيتنا الدِّمشقي لا يزال يهدر في أذني، رغم أنَّ نافورة بحيرة جنيف أراها من نافذتي، عندمـا يقـول ناقد عن لغة نـزار قباني إنّها (لغة مائية) يكون قد وضع يـده على أهم مفاتيحي، أنا شاعـر (الأكواريـل الدمشقي) أقولها كما يقـول بيكاسو إنه شاعر التكعيبيـة، وكما يقول سيلفادور دالي إنَّه شاعر السريالية، إنَّ طفولتي، باختصار، كانت علبة ألوان، فإذا كنت قد (رسمت بالكلمات)

فلأنَّ البيت الشّامي الذي ولدت فيه، كان بمثابة (الأتيلييه) الذي جهزني بكل المواد الأوليَّة من فراشي، وألوان، وقماشات، لأضع لغة فيها الكثير من تشكيلات قوس قزح، فأنا محصول دمشقي مئة في المئة، وأبجديتي تحتشد فيها كل مآذن الشّام وحمائمها، وياسمينها، ونعناعها، وخوخها، وعنبها، ووردها البلدي، وبين كل فاصلة وفاصلة من قصائدي تضيء عينان دمشقيتان».

المصادر والمراجع

(١)- ايبش، أحمد والحجار، عصام: دمشق الشام قصة ٩٠٠٠ سنة من الحضارة، دمشق ٢٠٠٨.
(٢)- الخاطر، حسين مروان: جمالية الشعرية المكانية والانزياح في القصيدة المغناة لنزار قباني، دار دلمون الجديدة، دمشق ٢٠٢٢.
(٣)- الصواف، حسن زكي: البيت الدمشقي كنز العمارة، دار المكتبي، دمشق ٢٠١٧.
(٤)- الكلاس، غسان: نزار قباني ومضات دمشقية، بانوراما، دمشق ٢٠١٩.
(٥)- ناجي، زهير: التاريخ والسياسة في شعر نزار قباني، الهيئة العامة السورية للكتاب ودار البعث ٢٠١٤.

* * *

النرجسيّة في أدب نزار قباني بين السيرة والنص

د. بتول دراو

تثير تجربة نزار قباني الأدبية العديد من القضايا والمسائل الأدبية والثقافية والفكرية، وهي تجربة غنية وواسعة ومتنوعة في آن، وقد جاءت دراسة خريستو نجم من أوائل الدراسات التي عاينت التجربة الإبداعية لنزار قباني، في إحدى قضايا العقد النفسية وهي قضية النرجسية بالتحديد. وقد صدر كتاب «النرجسية في أدب نزار قباني» عام ١٩٨٣، عن دار الرائد العربي في بيروت، وهو في الأصل أطروحة دكتوراه كما يذكر المؤلف، قُدّمت في جامعة القديس يوسف (الجامعة اليسوعية)، بإشراف الدكتور جبور عبد النور.

يتألف كتاب «النرجسيّة في أدب نزار قباني» من مقدمة وثلاثة أبواب، وعدد من الفصول في كل باب من الأبواب، مما جعل المؤلف مكثراً من العناوين الجزئية والتفصيلية، أما الدراسة التي اتَّبعها المؤلف في كتابه فهي «دراسة أدبية في منطلقها ومرماها. وليست الناحية السيكولوجية إلا وسيلة لتوضيح ما لا تستطيعه المدارس الأدبية التقليدية. بل إن سيكولوجيتنا في هذا البحث لا تقتصر على مدرسة نفسية معينة»[١]، ولذا يشير المؤلف إلى أنه لم يعتمد جانباً واحداً من جوانب التحليل النفسي، وإنما انشغل بمجمل المدارس النفسية بدءاً مما قدمه فرويد أولاً، أمّا التطبيق التحليلي الأدق فهو أن المؤلف أخذ عقدة نفسية واحدة، هي عقدة النرجسية حيث «إن هذا المنهج-كما يقول- أدى بنا مع نزار قباني إلى الوقوف على نرجسية الشاعر التي فسرنا بها معظم أعماله. وهي نرجسية تتخطى في منهجنا مدلول الليبيدو الفرويدي لتشمل

سائر المدارس التحليلية البعيدة أحياناً عن الأصول الجنسية»[٢]، وإن هذا التحديد الذي وضعه المؤلف في مطلع كتابه جعله المنظور الرؤيوي في التعامل مع النص الإبداعي، حيث حدد النرجسية بأوجه ثلاثة، وهي نرجسية أولية، ونرجسية ثانوية، ونرجسية مزدوجة الاتجاه[٣]، لتبدو دراسة خريستو نجم أقرب إلى دراسة الموضوع النرجسي منه إلى الدراسة النفسية التحليليّة.

ومنه يمكننا القول إن الكتاب استند إلى ركائز أساسية تشكل الهيكل الناظم له، وهي ثلاث وفق الآتي: مدارس التحليل النفسي، والمادة الأدبية (شعراً ونثراً) و الآراء الفردية الذاتية للشاعر المدروس. أما مسألة التطبيق المنهجي والرؤية الإبداعية عبر هذه الركائز الثلاث فقد جاءت متفاوتة التوظيف بالنسبة إلى الناقد خريستو نجم، فقد غلب الجانب الفكري الأيديولوجي على معظم ما جاء في مضمون الكتاب، ونقصد بذلك أن المؤلف ركز اهتمامه على تتبع القضايا النفسية المرتبطة بالنرجسية تحديداً، من خلال إسقاطها على الشخصية الحقيقية لا على الذات الإبداعية في النص الأدبي، وهذا ما جعلنا نكون أمام تحليل نفسي للشاعر لا دراسة أدبية – نقدية – نفسية للنص الفني – الإبداعي.

وانطلاقاً من ذلك أمكن القول: إن تحديد زاوية الرؤية الأدبية- النقدية لدى خريستو نجم بدت واضحة الملامح من خلال الإسقاطات الإبداعية لدى نزار قباني على محور عُقدي واحد -غالباً- وهو عقدة النرجسية لديه كما رأى، وبذلك كانت أحادية النظرة الرؤيوية لدى الناقد حيث هيمنت على مجمل الدراسة التي قدمها في ذلك، ولذلك جاءت هذه الرؤية ذات مقياس واحد جعله الناقد معياراً عاماً على مجمل شعر نزار قباني، مشيراً إلى أن الباحثين تجاهلوا «حقيقة الجذور الواحدة في نفسية شاعرنا، فغاب عنهم أن سياسياته لم تكن غير الوجه الآخر لغزلياته، تستمد غذاءها من تربة واحدة هي النرجسية الكامنة في اللاوعي»[٤]، إلا أن هذه النرجسية كانت تتراجع أحياناً بحسب طبيعة النص الذي قد يميل نحو الدرامية فيخفِّف من الغنائية فيه، وبدوره يتم التخفُّف من النرجسية، ولذلك أشار الناقد إلى خطورة الدراسة النفسية لأنه قد يحدث اختزال الموضوع إلى ناحية واحدة تفسر بها كل نزعات الشاعر وصراعاته، في حين أنه كائن دينامي مركب، لا يمكن ضبطه بقانون موحد[٥].

تبدو الرؤية المنهجية النظرية واضحة المعالم ودقيقة التحديد لدى المؤلف نجم، أما في المنهجية التطبيقية فإن ثمة تفاوتاً في ذلك، حيث غلبت الآراء التحليلية والتوظيفية لمصطلح النرجسية بعيداً عن الماهية الأدبية التي يتطلبها النص الإبداعي- الفني بالدرجة الأولى،

فبدت الدراسة التطبيقية ذات تسلسل زمني تعاقبي ترصد التتابعات النرجسية في شخصية الشاعر لا في النص الشعري- النثري، وقد بدا ذلك منذ الباب الأول الذي جاء بعنوان: محور الشخصية[٦]، أما الشخصية المقصودة فهي نزار قباني الإنسان، حيث التماهي المطلق بين الإنسان والشاعر من خلال النص، مما جعل الأحكام النقدية تطلق على الأديب لا على النص، فمنه ما قاله نجم «واضح أن نزاراً معجب بجماله، مفتون بشهرته، مدل بصيته الذي طبق الآفاق وكتب اسمه في سجل الخالدين»[٧]، وهذا ما جعل الناقد يبحث عن تبديات الهيئة الخارجية في النصوص الإبداعية ولا سيما النصوص الشعرية منها، إذ وجد أن كل ما يمثل مضمون تلك النصوص هو انعكاس للشكل الخارجي الإنساني، وعلى ذلك أصبحنا أمام شكل ذي أبعاد خارجية ومضمون داخلي مبعثه النص ذاته، فكأن الوحدة العضوية بذلك قد انتفت عندما أصبح الأدب مرآة ذاتية مباشرة للأديب، مما جعل الرؤية النقدية تجزيئية وذات نمط تتبعي، وقد هيمن ذلك على مجمل أعمال نزار قباني كما يرى خريستو نجم، إذ إن الشاعر وبعد مسيرة إبداعية مستمرة، يبدو وقد اعتنق «مذهب الشبقية في التعامل مع الآخر، فطغت عليه التجربة الحسية التي راح يكررها فراراً من وحدته، الأمر الذي أوقعه في الدونجوانية والسادية اللتين تؤكدان له رجولته المميزة»[٨] وهما صفتان نابعتان من الارتباط بالشخصية الحقيقية كما يرى الناقد، مما جعله طبعاً غلب على المجال الإبداعي للمبدع.

وإذا كان من الممكن أن يكون التمازج كبيراً وواضحاً في الباب الأول من الكتاب، انطلاقاً من أنه يتخذ الشخصية موضوعاً للدراسة، فإن الأمر لم يختلف كثيراً في الباب الثاني الذي جاء بعنوان: محور الغزل[٩]، وهو ما جعل المنهجية النقدية امتداداً لما كان سابقاً، حيث الحضور الإنساني النزاري الواضح في معظم ما جاء في هذا الباب، فالكبت والفيتيشية والخوف والمازوخية والعصاب والذهان، هي في الواقع – كما يرى نجم في معظم ما جاء في دراسته –من السمات الذاتية- الشخصية التي انعكست في النص الأدبي، مما جعل الناقد يبحث عن تبدياتها في النصوص الأدبية، فمن ذلك يذكر معقباً على إحدى المراحل الشعرية، بقوله: «والحق أن عبث نزار في هذه المرحلة كان يمشي جنباً إلى جنب مع رومنسيته، لأن كلاً من العبث والرومنسية، مظهر من مظاهر مجتمعه الشرقي. فالكبت الاجتماعي وراء رومنسية صاحبنا كما هو وراء شبقه الملجوم»[١٠]، ومن الملاحظ لدى الناقد نجم أيضاً أنه يعود بأسسه التحليلية إلى مدارس التحليل النفسي أكثر من عودته إلى المصادر الأدبية والنقدية التي هي أكثر ارتباطاً بماهية النص الإبداعي، مما جعل الناقد أقرب في وظيفته إلى مهمة المحلل

النفسي منه إلى الناقد الأدبي، في حين أن «الفنان مطالب قبل كل شيء بأن يكون فناناً، وإذا استطاع فوق ذلك أن يكون عالماً في النفس فهذا فخر له»[١١] من دون أن يعني ذلك نفي السمة النرجسية عن الذات الإبداعية في نصوص نزار قباني، لكن ما ينبغي الالتفات إليه هو طبيعة النص الأدبي بالدرجة الأولى، فهي ما ينبغي أن توجد أولاً، وإن كان ذلك غير خاف على خريستو نجم، وهو مما كان قد أوضحه في مقدمة الكتاب، حيث ذكر أن الدراسة السيكولوجية هي وسيلة لإيضاح ما هو أدبي في النص، لكن التطبيق المنهجي كان بأن قدم دراسة سيكولوجية للحياة الشخصية، فهو يبدأ بتقديم تلخيص للمرحلة الأولى في حياة نزار قباني التي تمتد سحابة الأربعينات وهي كانت تمثل «أنموذج الفتى الجائع إلى الجنس، في مجتمع يلجم الشهوة ويكبتها»[١٢] ثم إن المراحل النفسية الطفولية والمراهقة والبلوغ، تحضر بقوة لدى الناقد خريستو نجم، خاصة أنه يدرس الإبداع لدى نزار قباني وفقاً للتسلسل الزمني، مما يعني أن الناقد يعود مرة ثانية إلى ما هو خارج النص ليجعل منه معياراً نصياً، ويُغفل الجانب الإبداعي القائم على الأسس الفنية – الجمالية للنص، في حين أن «أي عمل فني يجب أن ينظر إليه حتماً من حيث علاقته بالعصر ومن جهة ثانية لا يمكننا أن نغفل متطلبات الفن الجمالية بالذات. ونقول أكثر من هذا: إن تحديد درجة القيمة الجمالية للعمل يجب أن يكون أول عمل يقوم به النقد»[١٣]، أما لدى خريستو نجم فإن ثمة ثوابت نزارية مستمرة لم يستطع الشاعر أن يتخلص منها لأسباب مجتمعية وذات ارتباط بالأبعاد النفسية، مما جعل الشاعر نزار قباني مقترناً بتلك الثوابت إلى مراحل متقدمة من مسيرته الإبداعية[١٤]، وبناء على ذلك تبدو تجربة نزار قباني تجربة فردية وذات أبعاد ذاتية، وقد بقيت في إطار ذلك مما يعني أنه لم يكن هنالك انفصال بين الشخصية الحقيقية والذات الإبداعية، ففي كل ذات إبداعية شخصية حقيقية، إلا أنها ليست تلك بالضرورة، و«إن مصدر نشاط الشاعر الإبداعي هو روحه المعبر عنه في شخصيته... إن أي شخصية هي حقيقية بقدر أو بآخر، والحقيقة تستلزم بحثاً هادئاً ونزيهاً..»[١٥] لكن الحقيقة المطلقة ليست هي التي نبحث عنها في الشعر الذي نبحث فيه عن كل من المعرفة والمتعة معاً.

وقد بدا التخفف الذاتي واضحاً لدى الناقد نجم عندما بدأ بالحديث عن موضوعات مستقلة عن الذات الشعرية في النص، أي عندما تمَّ التحول نحو الدرامية في النص، فخرج الناقد نحو الانتقادات الموضوعية لدى المبدع، وأشار إلى التحول لدى نزار قباني من خلال الابتعاد عن الأنوية والتوجه نحو الآخر- المرأة بالدرجة الأولى أيضاً، لكن عبر منظور آخر

حيث ثورة المرأة على المجتمع الإقطاعي «ولعل نزاراً توّج هذا التطور في مسيرته الشعرية بقصيدتين ختم بهما ديوانه (قصائد)، وهما قصة «راشيل» و«خبز وحشيش وقمر»، ففي هاتين القصيدتين كاد نزار يتناول موضوعاً سياسياً أبعد ما يكون عن مجال لهوه وعبثه. بل يتناول في القصيدة الثانية موضوعاً اجتماعياً يبوئه مكانة عالية بين الشعراء المعاصرين.»[١٦] إن الناقد بهذا الشكل يبدو وكأنه قد أخرج المراحل الإنتاجية السابقة من نتاج نزار من دائرة الإبداع، نظراً لأنها اقتصرت أو غلب عليها الطابع الذاتي النرجسي، ومنه جاء معياره النقدي على النصوص، بينما «الفن لا يقبل بالأفكار الفلسفية المجردة، بله الأفكار الذهنية. الفن لا يقبل إلا بالأفكار الشعرية، والفكرة الشعرية ليست قياساً منطقياً، وليست عقيدة، وليست قاعدة»[١٧]، وتكمن المسألة في التماهي بين الفكرة والصورة، أما أن يكون النص الإبداعي خطاباً أيديولوجياً فإن ذلك يتنافى معه، في حين أن هذه الرؤية هي التي جعلت خريستو نجم يرى أن نزاراً «كان مجلياً في قصائد الذات ولم يستطع أن يحلّق في قصائد النضال والبطولات»[١٨]، والسبب في ذلك كما يراه الناقد هو مضمون النص، فنزار كان قد اعتاد نمطاً واحداً، وعندما اضطر نظراً للظروف المحيطة أن يخرج عنه إلى نمط آخر فشل في ذلك، فكان الخطاب الإبداعي بالنسبة إلى الناقد هو المعيار في تقييم التجربة الأدبية، وصحيح أن «قيمة الفن تكمن، في أحد مستوياتها، في إحالته على الأيديولوجي من دون أن يتحول إلى أيديولوجية صرف. وعلى الرغم من أهمية الخطاب الأيديولوجي في الشعر، والفن عامة، إلا أن ذلك لا يؤدي إلى أن قيمة النص الشعري تنهض من ذلك الخطاب وهل هو ذو طبيعة تقدمية أو رجعية»[١٩]، وهو ما ينطبق على مسألة العقد النفسية أيضاً، إذ لا تخلو ذات شعرية من ملامح نفسية واضحة، لكن قيمة النص الأدبي لا تكمن في هيمنة العقدة النفسية على الجانب الفني في النص، حيث لا يمكن أن يتحول النص إلى وعاء نفسي صرف أيضاً. وكما ذكرنا سابقاً من أن خريستو نجم قد قدم في التنظير ما لم يكن له انعكاس في التطبيق، إذ إن الناقد يشير إلى أن «الشاعر ليس مطالباً بالتنظير الأيديولوجي»[٢٠] إلا أنه كثيراً ما نظر إلى الشاعر من منظور أيديولوجي، فهو لا يرى نزاراً خارج إطار النرجسية، بل إنه يجد أن ثمة «ثوابت دائمة في نتاج الشاعر تواجهنا مع ما يطرأ على صاحبها من مستحدثات الإبداع»[٢١]، وإن هذه الثوابت تظل هي الناظم للمسيرة الإبداعية بالنسبة إلى الشاعر، وبرغم التحولات التي يشير إليها الناقد إلا أنها تحولات تظل في إطار الثوابت وحدها، فمع أن الشاعر قد انفعل بهزيمة حزيران وأصدر عدة قصائد سياسية في دواوين مستقلة، إلا أن هذه القصائد قد

«نفت عنه صفة الشاعر السجين في (خانة) المرأة، ولكنها لم تنف عنه صفة الشاعر السجين في (خانة) النرجسية»[٢٢].

ومع أن الناقد يخصص الفصل الأخير من كتابه للمحور السياسي لدى نزار قباني، إلا أنه مع ذلك بقي في إطار النص- الموضوع، حيث تزامنت موضوعات التفاهة والمازوخية والسخرية والخوف والألم والعدائية وغيرها من الصفات السلبية التي بقيت أسيرة الجانب النرجسي كما رآها الناقد، فمنها أن «النرجسي بطبعه ينزع إلى العدوانية، وإن نزاراً بحكم تكوينه كان يبحث منذ الخمسينات عن هدف سياسي، إلى جانب هدفه الأنثوي، يفرغ فيه شحنته العدائية»[٢٣]، فبرغم تعدد الموضوعات إلا أنها جميعاً تصب في منظور رؤيوي واحد، أو إنها ذات ارتباط قوي بهذا المنظور، أما فيما يتعلق بالعناصر الفنية فلا نجد لها حضوراً في الدراسة، حيث يكاد يغيب الجانب التحليلي الفني للنصوص الإبداعية، فلم تحظَ اللغة الشعرية اللافتة أو الصور الفنية الإبداعية أو الرموز الفنية لدى نزار بدراسة إلا فيما يدخل في إطار الموضوع العام، ولعله من الممكن لنا القول إن النص الإبداعي- الشعري منه خاصة أكثر حساسية تجاه المكونات الفنية فيه، نظراً للطبيعة الغنائية التي تهيمن على النص حيث التكثيف والتصوير والترميز أكثر مما نجده في النصوص السردية والدرامية، فطبيعة النص السردية تفرض على المتلقي التوجه – نفسياً- نحو الشخصية السردية أو الدرامية أكثر من توجهه نحو المؤلِّف السردي أو الدرامي، ومنه نجد هاملت نفسياً أكثر مما نجد شكسبير، أما في الشعر فإن الأمر يكاد يكون مختلفاً لاختلاف الجنس الشعري الغنائي نفسه، فالنص الشعري ينطق ذاتاً شعرية إلا أنها تكون أكثر ارتباطاً بمؤلفها الحقيقي، ولعلَّ هذا ما يجعل النقاد يتحدثون في مجال الشعر عن الشاعر ويخلطون بينه وبين الذات الناطقة في النص الشعري، وهو ما كان لدى خريستو نجم، الذي جعل كل قصيدة من قصائد نزار تتحدث عن واقعة حقيقية، مما جعله يتحدث عن نزار قباني النرجسي لا عن النرجسية وتبدياتها الفنية في النصوص الإبداعية لدى نزار قباني، إلا أن نزار قباني ليس هاملت أو دون جوان، على الرغم من أهمية موضوع النرجسية لديه إلا أنها بالضرورة ليست إياه، ولابد في أثناء دراسة النص الشعري أن ننحّي الشخصية الحقيقية جانباً وأن نتعامل مع الذات الشعرية في النص بالتزامن مع دراسة الملامح الفنية والإبداعية والجمالية التي تجعل من هذا النص الإبداعي نصاً إبداعياً أو غير ذلك، حيث إنه «من الواضح أن الطريقة السيرية في دراسة الأدب باطلة. ولا تكمن عيوب هذه الطريقة في التشكيك بمختلف أنواع التماس بين حياة الكاتب ونشاطه

الإبداعي، بل في الدفاع عن أن المضمون كله وبناء آثاره كله هما وليدا وقائع سيرته.»[٢٤] ومنه لابد من أن يكون التمييز حاضراً في التلقي النّصّي ولا سيما في الشعري منه، ولا سيما أن نزار قباني وضع سيرة ذاتية مستقلة عن إبداعاته، ولو كانت إبداعاته النصية تمثل سيرة ذاتية لاكتفى بها، من دون أن ننفي التقاطع بينهما فالذات الإبداعية «هي شخصية الكاتب في أهم خصوصياتها الاجتماعية – السيكولوجية، هي رؤيتها للعالم وتجسيدها الفني له، هي شخصية الأديب في علاقتها بحاجات المجتمع الجمالية»[٢٥]، وهنا تجدر الإشارة إلى أن المؤلف خريستو نجم قد اعتمد في مواضع لا بأس بها من كتابه على آراء من السيرة الذاتية لنزار قباني، ولا سيما في كتابه «قصتي مع الشعر»، وهو الركيزة الثالثة من الركائز المحورية في الكتاب.

وبناء على ذلك تبدو دراسة خريستو نجم ذات أهمية نفسية- تاريخية حول ما قدمه نزار قباني، إلا أنها تحتمل العمق والتوسع في إطار الرؤيا النقدية، ولعل كون الكتاب أطروحة جامعية أولاً قد جعل مؤلفه مقيّداً بالعنوان وحده، وهو ما نراه عادة لدى طلبة الدراسات العليا، ففي هذه الأطروحة كان يمكن للمؤلِّف أن يصرف اهتمامه إلى عدد من العقد النفسية الأخرى، مما يوسع إطار رؤيته النقدية والجوانب الإبداعية في النص.

الهوامش

(١)- نجم، خريستو: النرجسية في أدب نزار قباني، دار الرائد العربي: بيروت، ص ١٢.

(٢)- المرجع السابق نفسه، ص ١٢-١٣.

(٣)- المرجع السابق نفسه، ص١٨-١٩.

(٤)- المرجع السابق نفسه، ص٢١.

(٥)- المرجع السابق نفسه، ص٢١.

(٦)- المرجع السابق نفسه، ص٢٧.

(٧)- المرجع السابق نفسه، ص٣٥.

(٨)- المرجع السابق نفسه، ص٢٥٥.

(٩)- المرجع السابق نفسه، ص١٢١.

(١٠)- المرجع السابق نفسه، ص١٤٠.

(١١)- طرابيشي، جورج: الأعمال النقدية الكاملة، ج٢، دار مدارك للنشر: الإمارات العربية المتحدة، ص١٦٠.

(١٢)- نجم، خريستو: النرجسية في أدب نزار قباني، مرجع سابق، ص١٦٤.

(١٣)- بيلينسكي، ف.غ: نصوص مختارة، ترجمة: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة: دمشق، ١٩٨٠، ص٣٧.

(١٤)- نجم، خريستو: النرجسية في أدب نزار قباني، مرجع سابق، ص١٧١.

(١٥)- بيلينسكي: نصوص مختارة، ص٥٢.

(١٦)- نجم، خريستو: النرجسية في أدب نزار قباني، ، ص١٨١.

(١٧)- بيلينسكي: نصوص مختارة، مرجع سابق، ص٥٨.

(١٨)- نجم، خريستو: النرجسية في أدب نزار قباني، مرجع سابق، ص١٩١.

(١٩)- كليب، سعد الدين: وعي الحداثة؛ دراسات جمالية في الحداثة الشعرية، دار الينابيع: دمشق، ط٢، ٢٠١٠، ص٢١٩.

(٢٠)- نجم، خريستو: النرجسية في أدب نزار قباني، مرجع سابق، ص١٩٩.

(٢١)- المرجع السابق نفسه، ص٢٠٥.

(٢٢)- المرجع السابق نفسه، ص٢٤٠.

(٢٣)- المرجع السابق نفسه، ص٣٦١.

(٢٤)- خرابتشينكو، ذات الكاتب الإبداعية وتطور الأدب، ترجمة: نوفل نيوف، عاطف أبو حمرة، منشورات وزارة الثقافة: دمشق، ص١٠٨.

(٢٥)- المرجع السابق نفسه، ص١١٤.

* * *

أساليب في شعر نزار قباني

- نزار قباني ظاهرة في الشعر العربي المعاصر	د. محمد رضوان الداية
- ترويض الشيوع	د. صلاح صالح
- معجمُ لغة نزار قبّاني الشعريّة	د. أمينة الحمد
- قصائد نزار قباني المغنّاة	أحمد بوبس
- القصيدة القصيرة عند نزار قباني	د. نزار بريك هنيدي
- نزار قباني والمرأة (الصورة والمرجعيّات)	د. رتيبة موقّع
- آليات التشكيل الدرامي في شعر نزار قبّاني	د. جمال أبو سمرة
- السينما في شعر نزار قباني	نضال قوشحة
- الظواهر الفنيّة عند نزار قباني في «كتاب الحب»	نـذيـر جعفــر
- نزار قباني في مواجهة القلعة	محمد أبو معتوق

نزار قباني ظاهرة في الشعر العربي المعاصر

د. محمد رضوان الداية

حين ظهر أوَّل ديوان لنزار قباني (قالت لي السمراء) ١٩٤٤ كانت دمشق مملوءة الأسماع بأشعار شعراء كثر فيها؛ وفي سائر أرجاء سورية، وفيهم أصحاب دواوين.. خير الدين الزركلي وشفيق جبري وأنور العطَّار ومحمد البزم وميخائيل الله ويردي وخليل مردم بك وعلي الناصر وعمر أبو ريشة وبدوي الجبل[١].

نزار قباني وجذور الشعرية

كان نزار طالباً في كلية الحقوق عندما أصدر (قالت لي السمراء)؛ ولعل قصيدته (زيتية العينين) التي نشرتها مجلة الأديب ١٩٤٣ هي الوحيدة السابقة عليه؛ فترقَّب ردود الفعل وأعدَّ نفسه لمتابعة ما بدأه، وكانت المفاجأة أنَّ هذا الفتى (واسمه جديد في عالم الشعر) لفت نظر القرَّاء فنفدت النسخ الثلاثمئة التي استطاع طباعتها من مصروفه الخاص، وأسهمت الردود الإيجابية والسلبية في تثبيت هذا الاسم في شعراء دمشق، ومن ثمَّ في شعراء سورية والبلاد العربية، وكانت مقدمة ديوانه التي كتبها د. منير العجلاني قد أبرزت أنه بدأ خطواته أمام الناس شاعراً مكتمل عناصر الشاعرية.

كان نزار على وعي منه أنه (يصدم) المجتمع وينشر فيه ما لم يألفوه من شعر الغزل في زمانهم، فقد تحدَّث عبد الغني العطري صاحب مجلتي (الصباح) و(الدنيا) عن زيارة نزار له، وعرضه الديوان عليه، وطلبه أن ينشر منه؛ في حماسة بالغة لديوانه وشعره، وأنَّه كان يدعوه إلى أن يُصمَّ أذنيه عن اعتراض المعترضين على شعره[٢].

مـن عناصـر تكوين هـذه الظاهرة الشـعرية تأثُّر نـزار بالبيئة مـن حوله، والعـودة إليها في ملابسات المكان والزمان والحال:

المكان هو دمشـق بمكوناتها الكثيرة المتشـابكة ذات الخصوصية.. جمال البلد وتاريخية المكان، ورموز الحضـارة والفكر والثقافة الثاوين في دمشـق بشخوصـهم وآثارهم، وأنت ترى أنَّ كل بيت دمشـقي هو أفق مسـتقل في داخله، ويفيض بردى وفروعه عبر جداول على الدور، عاش نزار في دار عربية شـامية العمارة في حي (مئذنة الشـحم) وهي دار واسـعة فيها إيوان (وفي الشام يقولون ليوان) وغرفتان تحيطان به في صدرها، وتنتشر غرف أخرى بعد المدخل (الدهليز) وبركة ماء كبيرة تنطلق منها نافورة تقطع السـكون بنغم مسـتأنس، واحتفظ نزار بذلـك في وجدانه وصـدر عنه في مواقفه الشـعرية، وذكره حين أعادته حسـناء غرناطة إلى دمشـق وبناتها وأهلها وإلى داره وأمه تحنو وترعى الأسـرة، وترصف أصص النباتات العطرية والورود في أطراف الدار كلها:

ما أغـرب التـاريخ كيف أعـادني ... لحفيـدة سـمـراء مـن أحـفـادي
وجـه دمشـقي رأيـت خلالـه ... أجـفـان بلقيس وجيـد سـعـادِ
ورأيـت منزلنا القديم وحجرة ... كـانـت بـهـا أمـي تـمـدُّ وسـادي
والياسـمينـة رُصِّـعـت بنجومها ... والبـركـة الذهبيـة الإنشـادِ[٣]

وحي (مئذنة الشـحم) الذي نشـأ فيه نزار قريب من سـوق الحميدية، وموصـول بأسـواق دمشق الشعبية القديمة.. سوق البزورية وسوق مدحت باشا وسوق الخياطين وأسواق الأنسجة وما يتعلَّق بها، والمارّ بها يشـمُّ رائحة العطور والأفاويه، والبخور الذي ينشره أصحاب المحالِّ التجارية صباحاً.

وعندمـا تلفتنا (المئذنة) في أشـعار نزار بكثرتها وحيويتهـا وحرارتها تظهر تلك العلاقة بيـن دار توفيق قبانـي والجامع الأموي القريب الذي يتردد الأذان في مآذنه الثلاث، ويصـغي نزار إلى أداء مميز لمجموعة المؤذنين ينطلق منهم الصوت الجماعي، وهذه من تقاليد مدينة دمشق والأموي خاصَّة لا تزال إلى اليوم.

وارتبطـت هذه الدار بما شـهده نزار صـغيراً من اجتماعات الوطنيين فيهـا، يتداولون مع أبيه؛ وهو صـانع الحلوى يهتم بشـؤونها ويدخل أنواعاً جديدة منها (الملبَّس)؛ شـؤون مقاومة المحتلين الفرنسـيين، ويعلِّق الشـاعر أنه ظلَّ يتعجَّب كيف يجمع أبوه بين الحلاوة والضـراوة اللتين انتقلتا إليه وإلى شعره.

يعود إتقان نزار لعناصر الشعر ورغبته في التجديد منذ خطواته الأولى إلى إدراكه لحركة تطور الشعر العربي من الجاهلية إلى سائر العصور، وأسهم في ذلك دراسته في (الكلية العلمية الوطنية) بدمشق، وهي مدرسة كما وصفها لا هي تقليدية واقفة عند القديم ولا هي عصرية كالذي كان يتمُّ في المدارس الأجنبية، وكان في هذه الكلية مدرسون متقنون أكثرهم من الكتَّاب والشعراء وأعضاء المجمع العلمي؛ وفيهم الشاعر خليل مردم بك الذي كان يرعى طلابه ويدرِّبهم، ومما لا شكَّ فيه أنه رعى بدايات نزار الشعرية، ووجهه وشجَّعه، وقد أشاد نزار في كتابه (قصتي مع الشعر) بأستاذه وذكر فضله عليه.

لقد كان خليل مردم بك مثالاً للشاعر باهتمامه وتوجُّهات شعره والتفاتاته في جوانب الحياة، ولديوانه مقدمة للدكتور جميل صليبا هي في غاية النفاسة والأهمية في دراسة حال الشاعر وشعره وخصائصه بإفصاح ودقة ونفوذ يقلُّ نظيره في الدراسات الأدبية، ومما أشار إليه من وجوه اهتمامات مردم بك والقضايا التي تناولها؛ والموضوعات التي استغرق فيها فأطال وأجاد؛ وصف الفحولة الأدبية، فقال: «لم أجد شاعراً وصفها كوصفه، وكذلك الجمال.. إنه يحبُّ الجمال لأنه مرآة يعكس عنها وجه الله، وأكثر شعره في النسيب يرجع إلى عهد الصبا، ودافع عن الوحدة الكبرى... ولم تكن عنايته بأسرته أقلَّ من عنايته بالإصلاح الاجتماعي، وبواكير قصائده تريك أنه ينحو منحى المتنبي»، ونحن نجد أن هذا ثابت في وجدان نزار وشعره: الجمال (الغزل والنسيب) والطبيعة (غوطة دمشق) والسياسة (فكرة وحدة العرب الكبرى والإصلاح الاجتماعي). هل نقول إنه قلَّد أستاذه؟ الصحيح أن أستاذه كان ملهماً وموجِّهاً (بصفة عامة)، فلما تمكَّن بشعره وشخصه لم ينسَ ذلك ولوَّنه بألوانه.

ونستحضر بعضاً من شعر خليل مردم الغزلي من قصيدة عنوانها (الرقص) مؤرَّخة في تموز ١٩٢٦، وهي قصيدة تتسلسل فيها مشاهد الرقص على الطريقة الأوروبية؛ وفيها هذا المشهد:

خلت تربيها إليه انتقلا
فرط إلحاحٍ بضمٍّ واقترابْ
لم أجد صدر فتى قد كملا
كيف ترجو صحو مَنْ قد ثملا
بمُدامٍ وغَرامٍ وشبابْ
أي نجوى وحديث أُرسلا
همسُها همسُ دلالٍ وعتابْ
أُخذٌ أيسرها سحرٌ مبينْ

هي ما بينهما أوفى سفيرِ
تبعث الشوق وتغري وتلين
وتثير الوجد في القلب الوري[٤]

نجد نفَسَ هذا الشعر وأفقه أفقَ نزار قباني مع خصوصيته في التعبير.

نزار قباني الظاهرة الأدبية

ثمة عناصر أربعة شكَّلت ظاهرة في شعر نزار قباني هي:

١- منعكسات الجمال واستحسانه.

٢- الصرخة الاجتماعية: خبز وحشيش وقمر.

٣- السياسة، وهي في حقيقتها عند نزار انعكاس روحه الوطنية والقومية والحضارية.

٤- اللغة العربية في أطوار لها، وألوان تقارب الحياة المعاصرة وتطورات وتدرُّج ما بين الفصحى وما يدور من تداول شعبي يومي.

وكان في هذه العناصر الأربعة جريئاً لا يقف دون ما يريد أن يقوله شيءٌ مقتحماً، ولو جرَّ ذلك عليه المشكلات، وكان صريحاً لا يجمجم ولا يغمغم.

١- أمَّا الجمال وتداعياته الشعرية، فقد جرَّ عليه لقب (شاعر المرأة) حتَّى قال عباس محمود العقَّاد: نزار دخل مخدع النساء، ولم يخرج، وذاعت أشعاره الغزلية، وصور للمرأة في المجتمع المعاصر بوجوه كثيرة ومعبرة، وتناولها الملحنون والمطربون والمطربات بالاختيار والأداء، وكان نزار ينكر هذا اللقب.

٢- واقتفى نزار أثر أستاذه خليل مردم بك في طلب الصلاح الاجتماعي، وقد عالج بعض القضايا بإحساس عالٍ وشعور بالالتزام، وما لبث نزار أن خرج على الناس بمنظومة (خبز وحشيش وقمر):

«عندما يولد في الشرق القمر.
فالسطوح البيض تغفو
تحت أكداس الزهرْ
يترك الناس الحوانيت ويمضون زُمَرْ
لملاقاة القمرْ
يحملون الخبز والحاكي إلى رأس الجبالْ
ومعدَّات الخدَرْ
ويبيعون ويشرون خيال

وصور..

ويموتون إذا عاش القمرْ[٥]

وهي صيحة من شاعر يرى نفسه يحمل مسؤولية النصح للأمة للتخلص من تضييع الوقت، وإهمال بناء المجتمع اقتصادياً وثقافياً وسياسياً، وعاب على العرب تقاعسهم- على حسب ما يرى- وكانت الصور متلاحقة مملوءة بالألم والشكوى، مع قدر كاف من التشاؤم. وهذا الذي وصفه مما يجري في (الشرق) كما قال لم يكن ينطبق على سورية في الخمسينيات من القرن الماضي والمنظومة مؤرَّخة بـ١٩٥٤. وكل وجوه الحضارة في سنوات الاستقلال بعد جلاء قوات الانتداب البغيض آخذة بالنهوض والتكامل في الجوانب الاقتصادية والإدارية والتعليمية والفكرية والفنية والاجتماعية، وإنما هي إشارة رمزية عامة.

لكنَّ أصواتاً في (البرلمان) المجلس النيابي السوري ارتفعت مشيرة إلى آثار هذه المنظومة الشعرية السلبية في سورية وخارجها، وطُويت هذه الصفحة بعد جدل حاد، لكنها خلَّفت في أرجاء البلاد العربية أصداء سياسية واجتماعية.

لم يكن نزار يخصُّ سورية أو مكاناً محدداً، وإنما طرح الاسم: (الشرق) الذي اتخذه الأدباء المصريون المعاصرون مصطلحاً للعرب في أقطارهم المختلفة، ومنه قول أحمد شوقي في حفل تكريمه أميراً للشعر العربي:[٦]

يا عكاظاً تألَّف الشرقُ فيه ... من فلسطينه إلى بغدانه
تتبارى أصائل الشام فيها ... والمذاكي العتاق من لبنانه
كلَّما أنَّ في العراق جريحٌ ... لمَسَ الشرقُ جنبَه في عُمانهْ

ومنه قوله في قصيدة أخرى:[٧]

نصحتُ ونحن مختلفون داراً ... ولكنْ كلُّنا في الهمِّ شرقُ
جزاكم ذو الجلال بني دمشقٍ ... وعزُّ الشرق أوَّله دمشقُ

وتقول اللغة العربية في قصيدة حافظ إبراهيم تقابل بين الغرب الأوروبي والشرق العربي وأهله:[٨]

وفاخرتُ أهل الغرب والشرقُ مُطرِقٌ ... حياءً بتلك الأعظُم النخراتِ

ويقول أيضاً في قصيدة أخرى ألقاها في بيروت ١٩٢٩ بعد زيارة دمشق:[٩]

قد شيَّدوا آية بالشام خالدةً ... شتى المناهل تروي كلَّ ظمآنِ
...شققتُ أسواقَ بيروتٍ فما أخذتْ ... عيناي في ساحها حانوتَ يوناني
متى أرى الشرقَ أدناه وأبعدَه ... عن مطمع الغرب فيه غيرَ وسنانِ

ويسمِّي توفيق الحكيم قصة تروي ما كان من شخصية الشاب المصري في باريس: (عصفور من الشرق). وهذا المصطلح كان دائراً في أوساط الأدباء والمثقفين العرب ومنهم نزار قباني.

٣- وثالثة قضايا نزار الأساسية منظومته (هوامش على دفر النكسة)، وهي تبدأ مباشرة من دون أي تقديم ولا تمهيد:

«أنعي لكم يا أصدقائي اللغة القديمه

والكتبَ القديمه

أنعي لكم كلامنا المثقوب...»

وانطلق لسان نزار يجوب في أحوال الدنيا بعد حزيران ١٩٦٧، ويدور في طيَّات التاريخ،

ويرحل إلى بلاد العرب يخاطب سكانها:

«مالحةٌ في فمنا القصائد

مالحة ضفائر النساءْ

والليل والأستار والمقاعد

مالحة أمامنا الأشياءْ

يا وطني الحزين

حوَّلتني بلحظةٍ

من شاعر يكتب شعر الحبِّ والحنين

لشاعر يكتب بالسكين...»[١٠]

وهو بمبضعه الشعري الذي أسماه (السكِّين) يمسُّ ألواناً من أسباب ما جرى، ويطلب من الأمَّة أن تنهض.. أن يظهر جيل جدير بتجديد تاريخنا المجيد:

«نريد جيلاً يفلح الآفاق

وينكش التاريخ من جذوره

وينكش الفكر من الأعماق

نريد جيلاً قادماً مختلف الملامح...»[١٠]

استغرقت هذه المنظومة ٢٠ عشرين فقرة فيها الحماسة والغضب والشكوى، وفيها الرجاء والأمل بما يمحو هذا الذي حصل، فطارت في أقطار العرب، ووجد فيها القرَّاء كلمة عزاء وتحفيز، وظهر من يناصب نزار العداء بسببها، وأدى ذلك إلى منعه وكتبه من دخول مصر ومنع بثِّ أغاني أشعاره، وهنا برزت طاقة (الاقتحام) في شخصيته، وكان الحل في هذه

المواجهة بأن كتب رسالة مع نص القصيدة إلى الرئيس جمال عبد الناصر، وشكا إليه من الاضطهاد، فأصدر أمره بإلغاء كل ما جرى عليه، فعاد نزار إلى مصر واستقامت الحال، وإن يكن بعضهم يعاود الكلام فيها مما حمَّل الشاعر عبئاً لسنين طويلة.

٤- كان نزار قباني متمكناً من اللغة الفصحى منذ نشأته وعلى يد الأساتذة وفي مقدمتهم الشاعر خليل مردم بك، ولكنه اختار الخطاب المعاصر، وبذل جهداً مرهقاً ليصل إلى الجمهور الواسع، فكانت له لغته أي اختياراته للألفاظ وبعض العبارات، وردَّ على منتقديه، وقال: إنَّ لغته التي ينظم بها شعره هي لغة ثالثة مابين الفصحى والعامية على وفق ما كان توفيق الحكيم قد دعا إليه، وصاغ مسرحية لتكون نموذجاً وهي مسرحية (الصفقة).

وقد قمتُ بدراسة تحليلية لأشعار نزار، وأثبت بالبحث العلمي والشواهد أنَّ لغته هي لغة عربية فصحى عالية، وأنّه رصَّع شعره بمفردات أدخلها على شعره من استعمال أهل دمشق، ومن الشائع من مفردات؛ وباشتقاق كلمات صنعها هو من المادة اللغوية الفصيحة، ثم أضاف مفردات أجنبية.وبهذا التركيب المتكامل وصل نزار إلى الجمهور الكبير في كل الأرجاء والمستويات الثقافية[١١].

وفي جهد مناظر لما قام به نزار في التعبير بالعربية وأطوارها يبرز اجتهاده في تطوير الأداء الموسيقي، وكتب مرَّات عن تمسكه بالتراث الموسيقي الشعري العربي، وهو عليم بأحوال العروض؛ وعن ضرورة الاستفادة المعاصرة منه، فجاءت القصيدة وفق البحور، وقصيدة التفعيلة التي أطلق عليها (الشعر الحر) وما سميّ بـ(قصيدة النثر)، وكان من إنجازاته إسهامه بعد أحمد شوقي في إحياء بحر الرجز الذي احتجزه مدَّة طويلة علماء الفقه والنحو والصرف في أراجيزهم التعليمية، وكان لنزار تنويعاته ما بين الأوزان والقوافي الداخلية بما يمكن تسميته بالمقرنصات في العمارة العربية من مثل ما جاء في قصيدة: (قراءة ثانية لمقدمة ابن خلدون):

هذا هو التاريخ يا صديقتي
من غير ما تعليق
وكل ما قرأت عن سيوفنا المعطَّره
من كرمٍ
ونجدةٍ
ونخوةٍ
والعفو عند المقدره
ليس سوى تلفيق»[١٢].

أردنا بهذه الإشارات السريعة تفسير سيرورة أشعار نزار قباني في كل البلاد العربية، وذلك في دواوين يقرؤونها وألحان يتابعونها، وحكايات عن الشاعر الذي يبدع في قصائد الحب، وكثيرون قارنوا بين نزار والشاعر عمر بن أبي ربيعة في متابعة الحياة وأساليب التعبير.

الهوامش

(١)- أحمد الجندي، شعراء سورية، دار الكتاب الجديد، بيروت، ١٩٦٥، د. سامي الدهان، الشعراء الأعلام في سورية، دار الأنوار، دمشق، ١٩٦٨.

(٢)- عبد الغني العطري، عبقريات شامية، دار البشائر، دمشق، ١٩٨٦، ص١٧-٣٤.

(٣)- نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج١، دار نزار قباني، بيروت، ص٥٦٦.

(٤)- خليل مردم، الديوان، المجمع العلمي العربي، دمشق، ١٩٦٠، ص٢٠- ٢٣.

(٥)- نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج٦، دار نزار قباني، بيروت، ص١٣- ٣٨.

(٦)- أحمد شوقي، ديوان شوقي، تحقيق: د. أحمد الحوفي، ج١، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٨١، ص ٥٨٥- ٥٩٠.

(٧)- المرجع السابق نفسه، ص ٣٥١.

(٨)- حافظ إبراهيم، الديوان، صححه: أحمد أمين وأحمد الزين وإبراهيم الإبياري، ط.بيروت، ١٩٦٩، ص ٢٥٤.

(٩)- المرجع السابق نفسه، ص ١٣٦.

(١٠)- نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج٦، دار نزار قباني، بيروت، ص٧١.

(١١)- د. محمد رضوان الداية، معجم لغة نزار قباني الشعرية، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠٢١.

(١٢)- نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ج٦، دار نزار قباني، بيروت، ص٢٧٧.

* * *

لوحة للفنانة خزيمة علواني

ترويض الشيوع

د. صلاح صالح

كتب نزار قباني أعماله الشعرية بدلالة حُسن البيان الذي يتوخّى مخاطبة المتلقّي بأيسر السبل، وأقربها مأتى إلى (قلبه) وذائقته الثقافية المتشكّلة بدلالة حسن البيان أيضاً، على امتداد زمنيّ يجاوز خمسة عشر قرناً من الإنتاج الشعري العربي. و(حُسن البيان) خاضعٌ للتفاوت القائم بن الحَسَن والأحسن الذي يتجاوز حدود الإيضاح الجميل، وحدود الإقناع إلى جعل الإيضاح إدهاشاً وإبهاراً، وجعل الإقناع إفحاماً يطوّق وعي المتلقّي؛ (ربما يحدث الإفحام بصورة مؤقّتة، قد يعود عنها المتلقّي عندما يثوب إلى فرصة هادئة لمناقشة ما أفحمه) لكن أثر الشعر يقف في كثير من تمثّلاته الشائعة عند استحداث الأثر المباشر الأوّل، وإذا تمكّن من تجاوز ومضته الأولى، واستطاع التوغّل في الأعماق، ومقاومة الانحلال في تميّعات الزمن وعوامله المُتلفة، يرقى إلى مستوى الفلسفة من ناحية الإسهام في تكوين إنسانية الإنسان، ويتجاوزها بقدرته على النفاذ إلى البواطن وتحريك كوامن معرّضة لأن تُبتلى بالليباس والتصلّد، بسبب تنحّيها إلى الداخل البعيد، وافتقارها الشائع إلى ما يستطيع النفاذ إليها واستثارتها، وإنعاشها، وتحريضها على مضافرة الوعي ومدّه بما ينتمي إلى عالم الروح.

١- لا يُستطاع التعامل النقدي مع شعر نزار قباني في معزل عن مسألتين محوريّتين؛ تتمثّل الأولى في رواج شعره، وما حظي به من انتشار واسع سريع على امتداد المنطقة العربية التي حدث فيها ما يشبه الإجماع على الترحيب بشعره لدى أوساط محكومة بالتفاوت الحاد على المستوى الثقافي، والتحصيل العلمي، والتفاوت الاجتماعي، والتفاوت الماثل في المشارب والتوجّهات

السياسية لجمهرة المتلقّين. مع الانتباه في بسط هذه المسألة إلى وقوعها خارج القيمة النصّية المستهدفة بالتفكير النقدي، لأنها ظاهرة غير نصّية يناسبها البحث الاجتماعي، فالتعاطي الجماهيري مع المادّة الثقافية كالشعر، تعاطٍ منتمٍ إلى ما تنطوي عليه الكتلة الاجتماعية، بما في ذلك استجابتها لهذا الشاعر أو نفورها من سواه. وصولاً إلى البحث في قضايا التلقّي التي تبدو مساحة مشتركة بين المستهدف بالدراسات الأدبية والدراسات الاجتماعية. مع استحسان الإشارة إلى ما ذكره نزار قباني في إحدى مقابلاته المتلفَزَة بخصوص الظاهرة الخاصّة بتلقّي شعره، حين عاينَ أحد الأوروبّيين احتشاداً جماهيريّاً أمام قاعة مخصّصة لإحدى أمسياته الشعرية؛ مبيّناً أنّ الاحتشاد بقصد الاستماع إلى الشعر ظاهرة غريبة على الحياة الثقافية في الغرب الذي تكونُ فيه جلسات الاستماع إلى الشعر مقتصرة على جمهور خاصّ منتقى، ويمكن أن يدفع مالاً مقابل تمكينه من الحضور. وفي مقابل ذلك تحدّث أدونيس في مقابلة متلفَزَة أيضاً، عن مثالب الانتشار الجماهيري على الشعر، بما فيه شعر نزار قباني، ذاهباً إلى أن العدوّ الأكبر لشعر نزار هو جمهوره الواسع.

وتحوّل التلقّي الشعري إلى تظاهرة حاشدة، لم يكن وقفاً على شعر نزار قباني، بل، ربّما تفوّق عليه في الشأن الخاص بالاجتذاب الجماهيري الكبير شعراء عرب آخرون أبرزهم مظفّر النوّاب ومحمود درويش؛ لقد اضطر منظمّو إحدى أمسيات محمود درويش في دمشق إلى نقل مكان الأمسية إلى ملعبِ كرة القدم داخل العاصمة، بسبب الاحتشاد غير المسبوق لحضور الأمسية. وقد عاين الشاعر كيف كان الناس يهرولون ويركضون في شوارع العاصمة باتجاه ملعب كرة القدم للفوز بالاستماع إليه. والترحيب الجماهيري الواسع بشعر نزار قباني تختلف أسبابه عن أسباب الترحيب الموازي بشعر مظفّر النواب الذي تركّز في سياق التحريض السياسي، وشعر محمود درويش المفعم بالشحنة النضالية. وتتمثّل الثانية في التكوين النصّي لشعر نزار قباني الذي كان هو السبب في تكوين ظاهرة الانتشار.

وفي مناقشة الواقع النصي لشعر نزار يواجه الباحث عدداً من المسائل القائمة وراء تكوين شعر نزار على وفق الطبيعة التي جعلته شعراً، وجعلته واسع الانتشار أيضاً. وفي صدارة ذلك ما يمكن أن ينتمي إلى ما يُدعى بـ(الخارج النصّي) الماثل في المرأة بوصفها موضوعاً (ذا طابع غير نصّي) حامَ في فلكه معظم شعر نزار قباني الذي مكّنه من الذيوع والرواج المميّزين. فالأنثى بطبيعتها العضوية (البيولوجية) الصرفة، هي المحور الناظم لانطلاقة نزار قباني وغزواته الشعرية الناجحة، أو الكاسحة، داخل المشهد الثقافي العربي الذي تشكّل في أعقاب

الحرب العالمية الثانية، وتشكيل الدولة بمفهومها الراهن في المنطقة العربية. مع الالتفات إلى أنّ ركوب موجة الشعر السياسي التي بدأها نزار بما يشبه الانعطافة الفنّية، بعد هزيمة حزيران عام سبعة وستين من القرن المنصرم، لم يكن عاملاً في تكوين جماهيريته التي كانت متكوّنة على الصعيد العربي إلى درجة الرسوخ.

وربما يدخل في باب النافل أن نشير باقتضاب إلى أن ركوب موجة الشعر السياسي أسهم بطريقة ما في تمييع القيمة الفنية المرصودة في مسيرته الشعرية الطويلة؛ لقد ناقش الشاعر قضايانا السياسية المفجعة الموجعة بطريقة ساذجة من ناحية التفكير السياسي الخالص: «ماركسيّون والبلاد تشقى/ فلماذا لا يشبع الفقراءُ/ وحدويون والبلاد شظايا/ كل شبرّ من رملها أجزاءُ»[1] بدا في شعره السياسي عموماً بمثابة الطاووس المترفّع عن المقاتلة بحثاً عن الطعام، ومثابة ذلك الذي لا يعجبه العجب. وعلى ذلك، لم يستطع شعره أن يسهم في إثراء الحياة السياسية العربية التي تعاني ما تعانيه تحت الضغط الرهيب الذي تحدثه سَكَرات الموت، من غير أن تجد ما يمدّها برافد فاعل جديد. ومقابل ذلك أسهمت منظوماته ذات الطابع السياسي بترسيخ اتّهام شعره بالسطحية والعجز عن الغوص في الأعماق.

٢- بعض ما يفارق واقع الحال النصّي لشعر نزار قباني هو الانجرار وراء اتّهام شعره بافتقاره إلى العمق. والدراسات المستضيئة بالتوجّهات النقدية المعاصرة في إطارها العريض، كالعناية بالعمق النصّي، وقابلية النصّ لاستهدافه بالتأويل، والعمل على توريط القارئ في إنتاج المعنى والتحليق في الفضاء النصي، ودفعه إلى بذل الجهد الذهني خلال عمليّة القراءة، والتعاطي مع جماليات الغموض الماتع الذي يتأبّى على منح ذاته المخبّأة بوساطة البذل الرخيص، دراساتٌ لا تجد في شعر نزار قباني ما يمكّنها من اجتراح الكشف وبناء النص النقدي المتعالي على النصّ الإبداعي المشتغل عليه.

في ملتقى للشعر العربي استضافته دمشق أواخر ستّينيات القرن المنصرم، استهلّ شاعر لبناني مقلّ (حبيب صادق) مساهمته الشعرية، مخاطباً جمهوراً كان قد صفّق كثيراً لشاعرٍ قبله: «أنا أخاطب العقول ولا أخاطب الأكف». وفي معزل عن قدرة ذلك الشاعر على انتزاع التصفيق الحارّ لا نستطيع غضّ النظر عمّا رسّخه أبو تمّام في تراثنا القديم بخصوص جعل الشعر يخاطب العقل قبل الأكفّ، عندما سمّى الشعر (مطر العقول): «ولكنه صوب العقول إذا انجلت/ سحائب منهُ أُتبِعت بسحائب» وعندما طالب متلقيه أن يفهموا ما يُقال، لا أن يطالبوا الشاعر بقول ما يسهل فهمه. وفي هذا السياق يقول ت. س. إليوت: «أنا أعلم أنّ كثيراً من الشعر الذي أوثره

وأعكف عليه إنما هو الشعر الذي لا أفهمه لدى القراءة الأولى. وبعضه شعر لست واثقاً أني قد فهمته، ومن ذلك مثلاً شعر شكسبير»[٢].

ما جرى بسطه آنفاً مهمٌّ في سياق الإجابة على أسئلة بسيطة ومشروعة من قبيل: هل يتّسم شعر نزار قباني بالعمق؟ وهل يمكن مناقشته في ضوء التأويل؟ وهل ينتمي إلى ما يُدعى بالشعر الرؤيوي؟ إلى آخر ما هنالك من أسئلة تنحو هذا المنحى الذي يستدعي ما كتبه الناقد يوسف سامي اليوسف بخصوص تقسيم الشعر العربي المعاصر إلى ثلاثة أضرب؛ أوّلها وهو الأهمّ والأكثر ندرة، ذلك الشعر الذي يُظهر ويُبطن، وثانيها هو الشعر الذي يُظهر ولا يُبطن، والضرب الثالث الذي يشمل القدر الأكبر من الشعر العربي المعاصر هو ذلك الذي لا يُظهر ولا يُبطن؛ ذاهباً إلى وضع شعر نزار قباني وسعيد عقل تحت الضرب الثاني الذي يُظهر ولا يُبطن مسمّياً إيّاه «شعر الخواء الأنيق»[٣].

٣- تمكّن نزار قباني ممّا يشبه تأسيس مدرسة شعرية ذات طابع شائع إلى الحد الذي يجعل استعمال عبارة (الشعر النزاري) استعمالاً ممكناً. ومن المنظور الراصد لهذا الشعر المميّز برواجه الجماهيري وانتشاره السريع لا تجوز مؤاخذة الشاعر على انتشار شعره، ورواجه العجيب الذي دفعه إلى تأسيس دار نشرٍ ذات طابع تجاري سمّاها باسمه (دار نزار قباني) متخصّصة بطبع دواوينه التي حظيت بعشرات الطبعات. ونفترض أنّ الكسب المالي هو الذي دفعه إلى انتخاب مجموعة من قصائده الرائجة ونشرها تحت عنوان (أحلى قصائدي) ذاهباً في تقديمها إلى أنه قد نشرها تلبية لطلب جمهوره الباحث عن أحلى قصائده، بالإضافة إلى امتحان ذائقته الشخصية على محكّ المفاضلة بين قصيدة رائعة له وأخرى رائعة أيضاً.

يدفعنا بعض التهاتر الثقافي إلى التساؤل عن ظاهرة (الشعر النزاري) التي جرى بموجبها تناول الشاعر، وجرى تصويره بوصفه تمثيلاً مثالياً للروح الدمشقية وياسمينها الفوّاح. وامتزج قسط وازن من هذا التصوير بنبرات التفجّع على دمشق، وعلى دمشقية دمشق التي تبدو في مراثيها النادبة بمنزلة الشهيدة المغدورة تحت هجوم جحافل (الآخرين) الذين قضوا على (الروح الدمشقية الحقيقية) على وفق التعبير الشائع في سياق ندب المدينة العاصمة[٤]. وعلى الرغم من بحبوحة العيش الرغيد الذي اكتنف حياة نزار في مختلف مراحل حياته، وعلى الرغم من التبجيل الرسمي المتوّج بإطلاق اسمه على أحد شوارع المدينة، يحلو لبعض مروّجيه تغميسه بما يجعله شهيداً، أو بمنزلة الشهيد. ولنا في هذا الشأن أن نشير باقتضاب إلى المسلسل الدرامي الذي يحمل اسمه، وهو مسلسل مستقى من سيرته الذاتية المكتوبة بقلمه، والمسلسل بشكل عام لا ينتمي إلى فئة المسلسلات السورية الجيّدة.

لقي المسلسل نقداً قاسياً، أسهم فيه بعض أفراد عائلة الشاعر ممثّلين بالدكتورة رنا قباني ابنة شقيقه صباح - زوجة الشاعر محمود درويش سابقاً، ثم زوجة الكاتب البريطاني باتريك سيل- التي هالَها حجم الإساءة إلى أسرة نزار التي لوّثها المسلسل.

قد يبدو الرجوع إلى المسلسلات الدرامية تدنية لطبيعة الدراسة الأدبية، غير أننا لا نستطيع إغفال وجود المسلسلات التي تحتل مساحة وازنة من حياتنا الاجتماعية والثقافية. وقد تحوّلت الدراما التلفزيونية إلى شكل معاصر شائع من أشكال السرد الحديث القمين بالتناول والدرس. والأهم بشأن انتشار الشعر النزاري أنّ المسلسلات المتلفزة تعكس هذا الانتشار بشكل مناسب أحياناً وعشوائي أحياناً، ومبالغ فيه أحياناً، كمسلسل (الفصول الأربعة) الذي كتبته ريم حنا وأخرجه حاتم علي، وأفضل ما في المسلسل أنّه أول مسلسل سوري تصدّى لسرد الرقيّ الدمشقي؛ خصّص المسلسل إحدى حلقاته لنزار قباني بوساطة سرد رابطة شبابية (افتراضية) تُسمى رابطة قرّاء نزار قباني. وهو إجراء لطيف بصيغته العامة ويناسب فكرة التكريم التي يحبّذ الجميع أن يحظى بها الشاعر. لكن التعداد العشوائي لأسماء الذين اعتمدوا قصائد نزار في الغناء أساء للشاعر وللمغنّين الكبار، إذ لا يجوز وضع اسم فيروز وأم كلثوم ونجاة الصغيرة، إلى جانب أسماء طارئة وملفّقة على المشهد الموسيقي العربي، تسمّي الزعيق غناء. وبعض المشكلة التي نحاول بسط جوانب منها أنّ بعض الغناء الزاعق كان بموافقة الشاعر قبل رحيله. وكأنّ الشاعر كتب ما كتب على وفق الطلب الذي لبّاه، على غرار ما كان يحدث لدى عمر بن أبي ربيعة وسواه من الشعراء التراثيين الذين كانوا يلبون رغبة المغنين بنظم أنماط معينة من الشعر.

لا ينبغي إدراج التهاتر المشار إلى بعضه آنفاً في سياق امتداح الشاعر أو تقليص قيمته التي سعى إليها الكاتب والسياسي (السعودي) غازي عبد الرحمن القصيبي في (العصفورية التي عاب فيها على نزار قباني بلسان السارد الهاذي في الرواية حديثه عن حزنه العميق: «هل تسمعين صهيل أحزاني»[٥] وهو القائل: «فصّلتُ من جلد النساء عباءةً/ وبنيتُ أهراماً من الحَلَمات»[٦] إذ كيف لشاعر يفاخر بارتداء عباءة مفصّلة من جلد النساء أن يشعر بالحزن؟. والإشارة مستحسنة في سياق التهاتر الثقافي إلى أنّ غازي القصيبي بدت مواقفه السياسية العريضة المسرودة في (العصفورية) [٧] بلسان السارد المثقّف العروبي المصاب بلوثة الجنون منسجمة مع السياق العام الذي انتهجه نزار قباني في شعره السياسي ومقالاته التي يمكن أن ينتظمها مع مواقف القصيبي موقف الذرائعي الشامت بما يحدث على الصعيد العربي الكبير بوصف الشامت محيّداً عن المشاركة في صنع القرار السياسي العربي (المشموت به).

من غير الجائز، بطبيعة حال النفس الإنسانية المعرّضة لمختلف النوازع وأشدّها تنافراً أن ننفي عن نزار قباني شعوره بالحزن الذي تكرّر في عدد من قصائده: «علّمني حبّك أن أحزن..»[٨] بغضّ النظر عن أسباب الحزن؛ حتى المفترس الضاري يمكن أن يحزن لأنّ الفريسة لم تمكّنه من نفسها. ولا طائل من متابعة الخط الخاصّ بالمشاعر الحقيقية التي تعتمل في نفس الشاعر ومدى فعلها في طبيعة إنتاجه النصّي. لقد حظيتْ قصيدة نزار في زوجته بلقيس التي قتلها حادث تفجير السفارة العراقية، بشعبية واسعة. ومن العسف أن يُنفى حزن الشاعر عن أسباب نظمها، غير أن الحزن لم يكن الأساس في انتشارها الشعبي، بل كان الأساس هو ما تضمّنته من شتائم وهجاء متقن بمن جعله الشاعر مسؤولاً عن التفجير. تحسن مقارنة هذه القصيدة بقصيدة عبد المعين الملّوحي المعروفة في رثاء زوجته (بهيرة) التي توفّيت شابة بسبب المرض، لا بسبب حادث مفجع.

ربما تنحو هذه الصفحات عكس المنحى المتّجه إلى إبراز القيم الفنّية التي تسري في شعر نزار قباني بمنزلة النسغ الخفيّ في النبات الحيّ. ولكن ما دعوته (ترويضاً للشيوع) يقتضي الإتيان على بعض ما يُساق في شأن الشاعر الذي نفترض أنّ مجرّد الحديث عنه يندرج في إطار ترسيخه شاعراً كبيراً، لا يمكن تجاوز إنجازاته في المشهد الثقافي العربي المعاصر.

٤- نفيُ القيمة المستضيء بالأسئلة المتعلّقة بمدى العمق الذي يبلغه شعر نزار، نفيٌ يتضمّن مقداراً ثقيلاً من العسف الذي يجب أن يمنع الدارس من إطلاق الأحكام المستعجلة، ويمنعه من عدّ الانتشار والرواج الشعبي نفياً للقيمة الفنيّة. بالتوازي مع جعل الانتشار والرواج ومخاطبة الشرائح الاجتماعية الأوسع قيمة موازية تستدعي التأمّل والبحث. إن شعراً معرّى من القيمة الفنّية - المستبطنة أو الظاهرة - لا يستطيع أن ينتشر ويشيع على وفق الطريقة التي مازت انتشار شعر نزار قباني. وعلى ذلك يمكن بسط الخصوصية التي منحت نصوص نزار توتّرها النابض المتواتر في الزمان والمكان، وعلى الألسنة العربية في الآتي:

١/٤- المرأة.

الملمح الأبرز لشعر نزار قباني هو دَوَرانُه في فلك المرأة، امتداحاً في إطار الغزل، وعبثاً بها، وترويضاً لنزواتها، ومراعاتها، وضحكاً ساخراً من سذاجتها، وغير ذلك مما يمكن تنويعُه ضمن مروحة واسعة من التعاطي مع المرأة، كجعل التعاطي عنفاً صادراً عن ذكورة عدوانية فظّة، وجعله لطفاً بالغاً ذا طبيعة أثيرية، وهو الأكثر ندرة في شعر نزار. أمّا الذهاب إلى جعل المرأة في شعره وطناً أو بمنزلة الوطن، أو رمزاً له فهو ذهاب سطحيّ موازٍ للتسطّح الذي أتت عليه

إشارات نزار النصّية في سياق جعلها وطناً أو بمنزلة الوطن: «تاهت وما عرفتْ أنّي عبدت بعينها وطني»[٩]. فالانتشار الساحق لشعر نزار تأتّى أساساً من تمحْوره حول المرأة. المرأة بصيغتها الجسدية الأنثوية على وفق الطبيعة العضوية، وما يلتصق بها من محاميل اجتماعية وسياسية، أتت لاحقاً في شعره في سياق تنويع العزف على الوتر الواحد، وفي سياق انتباهه إلى استحسان التنويع الذي يجعل المرأة قضيّة اجتماعية، ويجعل تهميشها ومنعها من التعبير الحرّ عن نفسها وجسدها مأزقاً خطيراً يقتضي حلولاً ثوريّة. وقد تجلّى بعض ذلك في مجموعته (يوميّات امرأة لا مبالية). والمسألة التي نسعى إلى بسطها في هذه الفقرة يستدعيها السؤال البسيط الآتي: ما الذي يبقى من شعر نزار قباني إذا استثني شعره الخاص بالمرأة؟ وفي سياق التعاطي مع القضايا الاجتماعية الخاصّة بالمرأة، لا يستطيع الباحث غضّ النظر عن الموازيات الشعرية التي تناولت هذه القضية. وعلى ذلك تحسن المقارنة بين المرأة المضطهدة المظلومة، والمغدروة أيضاً، كما بدت في قصيدته التي لقيت في حينها ترحيباً مميّزاً (حبلى) وبين قصيدة نازك الملائكة (غسلاً للعار) فالمرأة التي حبلتْ من غير وثيقة زواج رسمية تحلّ مشكلتها الفظيعة بالإجهاض الذي كلفها في القصيدة خمسين ليرة وخيبةً مريرة فيمن سبب حملها:

«لا تمتقع.. هي كلمة عجلى إني لأشعر أنني حبلى

وصرخت كالملسوع بي ..كلا /سنمزّق الطفلا../وأخذت تشتمني/ وأردتَ تطردني/ لا شيء يدهشني/ فلقد عرفتكَ دائماً نذلا»[١٠] بينما كلّف الحبل بالطريقة نفسها المرأة المغدورة في قصيدة نازك الملائكة حياتَها ذبحاً بيد شقيقها الذي احتفل بغسل عاره سُكْراً في أحضان امرأة عاهر:

«أماه وحشرجة ودموع وسوادْ

أمّاه وانبجس الدم واختلج الجسد المطعون»[١١]

نزار قباني ليس الوحيد الذي تعاطى مع المرأة وجعلها محوراً مائزاً لشعره؛ والفكرة التي تسعى هذه المساهمة إلى بسطها تمثُل في وجود فرادة بديعة خاصّة مازت التعاطي (النزاري) وهذه الفرادة قائمة في تمكّن الشاعر من تمثّل النظرة الاجتماعية الذكورية الشائعة للمرأة في القرن العشرين على المستوى الزماني، والمرأة في المشرق العربي على المستوى المكاني، ونظرة المجتمع (البورجوازي) المديني المتشكّل حديثاً في فضاء المدينة العربية كـ (دمشق وبيروت والقاهرة) على المستوى الاجتماعي. (لا نجد فلاّحات أو عاملات مصانع، أو طبيبات، أو مهندسات في شعره) وهذا ليس عيباً من زاوية التعاطي مع الشأن الأنثوي. تمكّن الشاعر

بطبيعة حال شعره من عكْس رؤاه بطريقة جميلة جاذبة جعلت القارئ العربي يجد نفسه معبَّراً عنها بطريقة رائعة في شعر نزار.

ومن ذلك، ما ابتدعه بشأن التعاطي الذكوري المشتهى الذي بدا في كثير من قصائده (النسائية) مشتهى من طرف واحد هو الذكر كما في هذا المقطع: «ما دمتُ أزرع تحت جلدكِ ألفَ طفل رائع/ ما دمتُ أسكبُ في خليجكِ رغوتي وزوابعي/ ما شأن أفكاري؟ دعيها جانباً/ إني أفكّر عادة بأصابعي»[١٢]. ذهب أحد الباحثين إلى وجود سلالة شعرية عربية ينتمي إليها نزار قباني تبدأ من عمر بن أبي ربيعة وتنتهي إلى نزار، من غير العبور ببشّار بن برد وسواه ممّن وُضعوا تحت تسمية شعراء التهتّك في تراثنا القديم؛ التهتّك يتجاوز فكرة الاستباحة الجسدية وفلش مكنونات الجسد الأنثوي، ووصف ممارسات الحبّ، إلى الاستهتار بالعرف الاجتماعي القارّ، على طريقة الفلاسفة الكلبيين. وكان بشّار بن برد رائداً في هذا السبيل، كأهجياته المقذعة، وغزله بالجواري، والاستهتار بهنّ، كقصيدته الرائية في اغتصاب فتاة بدت في القصيدة مراهقة ساذجة؛ ونفترض أن بعض شعر نزار قد استلهمها:

«قد لامني في خليلتي عمرُ ... واللوم في بعض كنهه ضجرُ
حسبي وحسبُ التي قد كلفت بها ... مني ومنها الحديث والنظرُ
أو قبلةٌ في خلال ذاك وما ... بأسَ إذا لم تُحلّل لي الأُزُرُ
أو عضّة في ذراعها ولها ... في ذراعي من عضّها أثرُ»[١٣]

إلى آخر القصيدة المعروفة التي تنتهي بفجيعة الفتاة مقرونة بسخرية الشاعر وتهتّكه واستهتاره، حين ينصح الفتاة بأن تدّعي أمام أمّها أنها قد تعرضت للسعة بقّة (ذات ظفر). والمقبوس الآنف من نزار قباني ليس الوحيد المندرج في سياق التعاطي المتهتّك مع المرأة، إذ يمكن الذهاب، كما أسلفنا إلى أنّ طرائق التعاطي الموسومة آنفاً كانت عاملاً أساساً في انتشار شعره وتفرّده عن سواه كما في هذا الأبيات التي تناولها مارون عبّود في (نقدات عابر):

«قالت فما ماضيكَ؟ قلتُ تفرّجي ... جثثٌ وأمراضٌ وبئر أفاعِ
عودي لأمّكِ ما أنا بحمامة ... فغريزة الحيوان تحت قناعي
ما أنتِ حين أريد إلا لعبة ... بلهاء تحت فمي وضغط ذراعي»[١٤]

ولا يدلّ وجود الأمّ في قصيدتي بشار ونزار على ما نزعمه بشأن التعاطي المتهتّك، بل يمكن الذهاب إلى أن نزار استعمل عبارة (حسبي وحسب التي) الواردة في قصيدة بشّار، ضمن إحدى قصائده المعروفة: «حسبي وحسبكَ أن تظلّي دائماً/ سرّاً يمزّقني وليس يُقال»[١٥] مع تثبيت الفارق بين قصيدتي نزار الساخرة من سذاجة الصبية الباحثة عن ماضي الرجل،

وقصيدته الأخرى التي ينصح فيها فتاة ساذجة أيضاً بألّا تطالب الرجل المجرّب بالحديث حتى لو كان حديثاً كاذباً:

«قل لي ولو كذباً كلاماً ناعماً ... قد كاد يقتلني بك التمثالُ
ما زلتِ في فنّ المحبّة طفلةً ... بيني وبينك أبحرٌ وجبالُ»[١٦]

لا يجوز القفز فوق أشكال موازية من التعاطي مع المرأة، أشكال مفعمة بالعذوبة والصور الفريدة المميّزة كما في القصيدتين اللتين اختارهما الأخوان رحباني من شعره لتغنّيهما فيروز «أأنت الذي يا حبيبي نقلتَ لبيض العصافير أخبارنا × فجاءت جموعاً جموعاً تدقّ مناقيرها الحمرُ شبّاكنا»[١٧] وقصيدته الأخرى الأكثر انتشاراً (لا تسألوني ما اسمه حبيبي)[١٨] من غير أن يغيب عن ذهن المتابع قصائده العذبة الزاخرة بالصور البحرية الفريدة، كقصيدة (في مرفأ عينيك الأزرق)[١٩] وهذه الأبيات من قصيدة (إلى ذات عينين خضراوين):

«ونظرتُ في عينيْ محدّثتي ... والمدّ يطويني وينشرني
فإذا الكروم هناك عارشةٌ ... وإذا القلوع الخضرُ تحضنني
هذي بحارٌ كنت أجهلها ... لا برَّ بعد اليوم يا سفني
معنا الرياح فقلْ لأشرعتي ... عبُري المدى الزيتيّ واحتضني
قالت: أيتعبُكَ المدى؟.. أبداً ... لا شيء في عينيكِ يتعبني»[٢٠]

٢/٤- شعرية الموقف والعوالم الشعرية.

ثمّة فرق بين الشعر بوصفه نصّاً مصنوعاً من الكلمات، وبين مجريات الحياة بما فيها من مواقف وأحداث، وطبائع شخصية، وتجارب شعورية متفاوتة الشدّة والتأثير، ومتراوحة بين السلاسة والعنف. وما يجري في الحياة يتقاسمه أبناء الحياة، كالمواقف والعوالم التي تنضوي تحت الصفة الشعرية. والصفة الشعرية لا تكمن في الموقف أو العالم المعيش، وإنما يستنبتها الإنسان بوساطة جهازه الشعوري المرهف، وخبرته الجمالية التي تمكّنه من استجلاء الصفة الشعرية عبر الموقف، أو الحالة، إلى الدرجة التي يبدو فيها أن التجربة هي التي تستنبت الشعرية الكامنة، مثلما تستنبت الرطوبةُ والظروفُ المناسبة الرشيمَ من رحم البذرة. ولن نمضي بعيداً عن الأمثلة الجميلة في شعر نزار، كتدخين التبغ الذي يعرف الجميع، بمن فيهم مدمنو التدخين، أنه آفة صحّية، وربّما اجتماعية شديدة الخطورة وفادحة الضرر؛ لكن الشاعر يرسم صورة شعرية جاذبة لمدخّن يحرق لفافات التبغ ويستهلكها بشراهة، أمام امرأة تتأمّله، وتتأمّل جماليات تجربة التدخين:

«واصلْ تدخينكَ يغريني رجلٌ في لحظة تدخينِ
ما أشهى تبغك والدنيا تستقبل أوّل تشرينِ
والقهوة والصحف الكسلى ورؤى وحطام فناجينِ
أشعلْ واحدةً من أخرى أشعلها من جمر عيوني
فأنا كامرأة يغريني أن أجلس في هذا المقعدْ
أتأمّل في الوجه المجهدْ وأعدّ عروق اليدْ
دخّنْ لا أروعِ من رجلٍ يفنى في الركن ويُفنيني»[٢١]

وقريبٌ من ذلك، وصفُ الفوضى والبعثرة التي يخّلفّها لقاء حبيبين على مقعد مألوف، في تجارب يوميّة مألوفة، لا يستطيع سوى الفنّ الرفيع أن ينزع عنها إلفتها، أو يدرجها في صلب شعريّة الشعر بحسب ما ذهب إليه الشكلانيون الروس:

«هنا جريدتُه في الركن مهملةٌ هنا كتابٌ معاً كنّا قرأناهُ
على المقاعد بعض من سجائره وفي الزوايا بقايا من بقاياهُ»[٢٢]

قد يبدو المشهد منفّراً لمن يعيش في منزل مرتّب، وقد يبدو أكثر تنفيراً في نظر سيّدة المنزل أو عاملة التنظيف وهي تجمع بقايا لفافات التبغ، ورماده، والجريدة المهملة، والمناديل الورقية المستبطَنَة في عبارة (بقايا من بقاياه)، لكن الشاعر تمكن من تحويل ذلك إلى نص شعري.

ومن المواقف والعوالم الجميلة التي نبسطها على سبيل التمثيل، ما كتبه نزار بخصوص انزواء حبيبين في كوخ جبليّ، تكتنفُهما ليلة باردة، تجعل الأنثى تلحّ على إشعال النار في الموقد (الوجاق)، وعلى إشعالها في بدنها أيضاً: «لا زيتَ لا قشّة/ لا فحمة في الدارْ/ هيّئ وجاق النارْ/ في حلمتي رعشة/ أيلولُ للضمِّ/ فمدّ لي زندكْ/ هل أخبروا أمّي/ أنّ هنا عندكْ؟»[٢٣] لم يعش نزار قباني في الجوّ الريفي الماثل في فضاء النص الآنف. لكن الحلم وتجربة العيش تدفعنا إلى أكواخ ريفية لتمضية أوقات ممتعة، في معزل عن صخب الحياة.

٣/٤- الأناقة.

الأناقة قيمة جمالية راسخة في حياتنا العربية منذ تشكّلها القديم. ويشكّل البيت الآتي من القصيدة المعلّقة لزهير ترسيخاً وإطلاقاً لقيمة الأناقة بشطريها: (المادّة الأنيقة والتعبير الأنيق): «وفيهنّ ملهى للّطيف ومنظر/ أنيق لعين الناظر المتوسّم» بما يعني أن الأناقة لا تقتصر على ربطها بالملابس التي تكاد أن تحتكر دلالة الأناقة، بل تمتدّ لتشمل غير حيّز دلالي كأناقة

المشهد، وأناقة المكان، وأناقة الأثاث المنزلي، وأناقة الثياب التي ذكرها زهير في بيت سابق من القصيدة نفسها: «علونَ بأنماطٍ عتاقٍ وكلّة...» ولنا في تراثنا العربي أمثلة عديدة على العناية المفرطة بالأناقة التي تكاد أن تحتكرها أناقة الثياب في الزمن القديم، فالخلفاء الأمويون المتأخّرون، والعباسيون كانوا شديدي العناية بالثياب، مهما بذلوا في سبيلها من أثمان خيالية.

ونزار قباني في تعاطيه مع فكرة الأناقة التي تبدو معطى تلقائيّاً في شعره لم يخرج عن الإطار التقليدي المتّبع في هذا السياق، فالتشكيليون الأوروبيون في المرحلة الكلاسيكية عندما كانوا يصوّرون امرأة أو رجلاً بقصد التمثيل الأفضل لقيمهم الجمالية كان على الرجل المرسوم أن يكون على أفضل ما يكونه الرجال، عليه أن يكون ملكاً أو أميراً، أو ينتمي إلى علية القوم، وعلى المرأة أن تكون أميرة أو من يوازيها في مقامها - مع استثناء موضوعات الأساطير والكتاب المقدس في تلك المرحلة، ونزار قباني سمّى ابنه المتوفّى (أميراً دمشقيّاً)، وسمّى جمال عبد الناصر (آخر الأنبياء) ولأن رقصة الـ(سامبا) لا تصحّ من غير ذكور فقد صوّر الراقصين وسيمين يرتدون أبهى الثياب، خلافاً لواقع الرقصة البرازيلية ذات الطابع الشعبي: «ووسيمٍ/ شكّ في العروة وردةْ/ جاء يخطر في أجمل بردةْ/ كالنسيم»[٢٤].

أمّا أناقة النساء فهي المكمن الدالّ الأمثل على تجسيد فكرة الأناقة لدى نزار متجاوزاً جمال الوجه والعينين، إلى جمال اليدين في أحيان نادرة: «قليلاً من الصمت يا جاهلةْ/ فأجمل من هذا الحديث/ حديث يديك على الطاولةْ»[٢٥] وصولاً إلى جمال الملابس التي خصّص لها الفيلسوف الإنكليزي توماس كارليل كتاباً تحت عنوان (فلسفة الملابس). والمهمّ أن الملابس يلتقي في مادّتها مفهومان رئيسان في فلسفة الفنّ، وهما (النافع والجميل) فالإنسان لا يرتدي الملابس من أجل الاستمتاع بجمالها، بل لينتفع بها أساساً، لكن من المستبعد أنْ نجد أحداً يختار ملابسه من غير أن يراعي في اختيارها (جمالَها) الملائم لذوقه. يقول نزار في قصيدة مخصّصة لامتداح ثوب:

«مرحباً يا رداءُ يا صيحة الطيب * وصبّحتَ بالرضا يا رداءُ
من بدربي رماك شلال لونٍ فطريقي براعمٌ خضراءُ
درتَ واحترتَ واحتفلتَ بصدرٍ مسحتْه بكفّها الكبرياءُ
لكَ في الخصر وقفة * وعلى الردف انهيار وشهقة وارتماءُ
فيك بعض الشتاء يا شاحب الخيطِ * وكلّ الفصول عندي شتاءُ
هي أعطتْكَ ما تريدُ فصفّق واسترح يا رداءُ حيث تشاءُ»[٢٥]

ولا يقتصر التغنّي بالثياب النسائية على هذه القصيدة اللطيفة بطبيعة الحال، التي يتحدّث فيها الشاعر عن صبية مترفة تتغنّى بـ (فستانها التفتا): «**أمس انتهى فستاني التفتا/ أحضرته من عند حائكتي..**»[٢٧] **وهذه القصيدة رآها بعضهم نسخةً باللغة العربية السليمة لإحدى أغاني فيروز التي تطلب فيها من حبيبها أن يبارك لها (فستانها الجديد): «قلْ لي حلو مبروك هالفستان/ .. شو همّني الجيران/ شو همّني صحابي/ ومين ما كان/ بسّ الحلو/ يقلّلي حلو مبروك ها الفستان» ونزار يقول في ختام (فستانها التفتا) «ما همّني رأي الرفيقاتِ/ إذا أحببتَهُ أنتَ».**

ومن النافل أن نفرد فقرة خاصّة لأناقة التعبير التي نراها ماثلة في معظم ما قاله نزار، فالأناقة الشعرية لا تعني أن نمتدح موضوعاً أنيقاً، بل تعني أن نفعل ذلك بطريقة أنيقة وتعبير أنيق، كما في هذه القصيدة التي تبدو محاكاة لقصيدة إيليا أبي ماضي المغناة بصوت ناظم الغزالي (أيّ شيء في العيد أهدي إليكِ؟) يقول نزار في (عيد ميلادها):

بطاقة من يدها ترتعدُ تُفدى اليدُ
تقولُ: عيدي الأحدُ
ما عمرها؟ لو قلتُ غنّى في جبيني العددُ..
لست أدري بأي شيء أفدُ بخاتمٍ؟ بسوارٍ؟ لا لا أقلّدُ
يا مرتجى يا أحدُ..[٢٨]

٤/٤- تطويع المفردات اليومية.

كان نزار سباقاً إلى استعمال المفردات الشائعة في الحياة اليومية ومنحها نبضاً يجعلها تتضح بالشعر. وقصيدة نزار في هذا السياق سليلة الشعر العربي القديم، تلتزم بحوره وتحترم قوافيه والموسيقا الناشئة عن حرف الرويّ. وعلى الرغم من تجاوز بعض القارّ في قواعد النظم العربي القديم، نحواً وصرفاً، فقد ورد ذلك على نحو نادر تابع فيه ما فعله شعراء عرب كبار كالمتنبي من ناحية تنوين الممنوع من الصرف، والامتناع عن تنوين القابل للتنوين؛ فيقول المتنبّي في امتداح النسب الحمداني: «**فحمدانُ حمدونٌ وحمدونُ حارثٌ/ وحارثُ لقمانٌ ولقمانُ راشدُ**» ويقول نزار بسبب الضرورة العروضية: «**وقبرُ خالدَ في حمصٍ..**» وما فعله نزار بخصوص استعمال المفردات الشائعة حتى لو كانت مفردات غير عربية، فعله قبله شعراؤنا التراثيون في مختلف العصور بدءاً من امرئ القيس في قصيدته المعلّقة: «**ترائبها مصقولة كالسجنجلِ**» والسجنجل لفظة يونانية تعني المرآة. والمفردات التي تكوّن

منها شعر نزار تبدو أنّها تأتي بعفوية متدفّقة تجعلها مستساغة تجري على الألسنة باليسر والتلقائية التي تستعملها فيها الألسنة في الحياة اليومية. وهذا ما يجعله يمضي على وفق ما مضى إليه عبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم التي تنفي عن اللفظة المفردة صفتها الشعرية أو تمنحها إياها. وإنما موقعها في النسق المنظوم هو الذي يفعل ذلك، من غير أن يكون نزار قباني قد اطّلع بالضرورة على ما جاء به عبد القاهر منذ ألف عام؛ إذ لم تحظَ نظريته في النظم بالحفاوة النقدية التي حظيت بها إلا في خواتيم القرن العشرين، ومن ذلك لفظة (الشيء) التي تبدو بمفردها لفظة مبهمة شديدة العمومية، معرّاة من الصفة الشعرية، لكن وضعها في نسقها هو الذي يفعل ذلك، كهذا البيت: «**ربّاه أشياؤه الصغرى تعذّبني/ فكيف أنجو من الأشياء ربّاهُ؟**»[٢٩].

وعي نزار قباني المبكّر، وربما وعيه الفطري بهذه المسألة هو الذي أعفاه من التعمّل والركض المجهد وراء ألفاظ اعتاد متابعو الشأن الشعري، شعراء ومتلقين، وسمَها بأنها ألفاظ شعرية، جاعلاً شعرية النسق، أو شعرية الموقف هما الأساس في صنع ما صنع من عوالم شعرية. وعلى ذلك لم يجهد نفسه في تنقية شعره من مفرداته القادمة من خارج العربية السليمة، كالمفردات القادمة من اللهجات المحكية كـ (الميجنا، والوجاق، والكمنجا والفنجان): «**فعلى ضلع الكمنجا/ وترٌ يسفح وهجا**»[٣٠] **والقادمة من لغات أخرى كـ(التابو، والتفتا، والفساتين، والسامبا): «حتى فساتيني التي أهملتُها/ فرحت به رقصت على قدميه**»[٣١] و«**تلك سَمْبا/ وقفةٌ ثم انحناءةْ/ فالمصابيح المضاءة/ تتصبّى**»[٣٢]. ونفترض، في سياق ما نناقشه أنّ الشاعر المعاصر قد مضى في إطار ترويض مفردات الحياة اليومية، بما فيها المفردات القادمة من اللغات الأخرى، على خطى الشعراء العرب الأقدمين، بالتوازي مع تقليص هذا الافتراض، لأن الشاعر ابن الحياة المعاصرة الصاخبة في المشرق العربي ومدن العالم الكبرى ممثّلة بالعاصمة البريطانية التي أمضى فيها قسطاً معتبراً من حياته الثرية بالتجارب والإنتاج الثقافي، نصوصاً وأنشطة وممارسة فعاليات لها فعلها وتأثيرها العميق في مجمل الحياة العربية، في بلدانها قاطبة، وفي شتى مجريات الحياة النامية، لا في الميدان الثقافي وحده.

الهوامش

(١) - نزار قباني: الأعمال السياسية ، قصيدة إفادة في محكمة الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت، ط ٢، ١٩٨٢.

(٢)- ف. أ. ما ثيسن: ت. س. إليوت الشاعر الناقد، ترجمة: د. إحسان عباس، المكتبة العصرية ، بيروت وصيدا، بالاشتراك مع فرانكلين للطباعة والنشر، ط١، ١٩٦٥.

(٣)- يوسف سامي اليوسف : مقالة عن الشعر العربي المعاصر ، مجلة الناقد ، لندن ، ع: ٢٦، ١٩٩٠.

(٤)- د.صلاح صالح: المدينة الضحلة ، الهيئة العامة السورية العامة للكتاب ، دمشق ، ط ١، ٢٠١٤.

(٥) - نزار قباني: هل تسمعين صهيل أحزاني، ط١، ١٩٩٠.

(٦)- نزار قباني: الرسم بالكلمات، قصيدة الرسم بالكلمات، ط١، ١٩٦٦.

(٧)- غازي عبد الرحمن القصيبي: العصفورية ، دار الساقي، بيروت ، ٢٠١٧.

(٨)- نزار قباني: كتاب الحب، قصيدة الحزن، ط١، ١٩٦٩.

(٩)- نزار قباني: قصائد، قصيدة إلى ذات عينين شماليتين، ط١، ١٩٥٥.

(١٠)- المصدر السابق نفسه، قصيدة حبلى.

(١١)- نازك الملائكة: الأعمال الكاملة، مج١، دار العودة، بيروت، ٢٠٠٨.

(١٢)- نزار قباني: أشعار خارجة على القانون، قصيدة التفكير بالأصابع، ط١، ١٩٧٢.

(١٣)-أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، المجلد التاسع أخبار بشار بن برد، شرحه وكتب هوامشه: سمير جابر، وعبد الله المهنا، دار الكتب العلمية، بيروت ط٢، ١٩٩٢.

(١٤)- نزار قباني: طفولة نهد، قصيدة مصلوبة النهدين، ط١، ١٩٨١.

(١٥)- نزار قباني: الرسم بالكلمات، قصيدة إلى تلميذة.

(١٦)-المصدر السابق نفسه، القصيدة نفسها.

(١٧)- نزار قباني: قالت لي السمراء، قصيدة وشاية، ط١، ١٩٤٤.

(١٨)- نزار قباني: أنت لي، قصيدة لا تسألوني ما اسمه حبيبي، ط١، ١٩٥٠.

(١٩)- نزار قباني: الرسم بالكلمات، قصيدة القصيدة البحرية.

(٢٠)-نزار قباني: قصائد، قصيدة إلى ذات عينين شماليتين.

(٢١)- نزار قباني: أحلى قصائدي، قصيدة صديقتي وسجائري، ط١، ١٩٩١.

(٢٢)-نزار قباني: الرسم بالكلمات، قصيدة ماذا أقول له.

(٢٣)- نزار قباني: قصائد، قصيدة عودة أيلول.

(٢٤)- نزار قباني: سامبا، الديوان قصيدة واحدة اسمها (سامبا)، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٤٩.

(٢٥)- نزار قباني: كتاب الحب، قصيدة حديث يديها، بيروت، ط١، ١٩٦٩.

(٢٦)- نزار قباني: طفولة نهد، قصيدة إلى رداء أصفر.

(٢٧)- نزار قباني: حبيبتي، قصيدة فستان التفتا.

(٢٨)- نزار قباني: قصائد، قصيدة في عيد ميلادها.

(٢٩)- نزار قباني: الرسم بالكلمات، قصيدة ماذا أقول له.

(٣٠)- نزار قباني: سامبا.

(٣١)- نزار قباني: حبيبتي، قصيدة أيظنّ.

(٣٢)- نزار قباني: سامبا.

* * *

معجمُ لغة نزار قبّاني الشعريّة

د. أمينة الحمد

صدر كتابُ (معجمُ لغة نزار قبّاني الشعريّة ومقدّمة في لغة نزار الشعريّة وخصائصها المكانيّة والزمانيّة والحاليّة) للدكتور محمد رضوان الدّاية عن وزارة الثّقافة الهيئة العامة السوريّة للكتاب عام ٢٠٢١م. ويقع الكتاب في مئة وأربع وثمانين صفحةً من القطع المتوسط، يرصد فيه المؤلّف لغة «نزار قبّاني» وأثرها في صنعة شعره من خلال الجزء الأوّل من الأعمال الكاملة المجلد الذي يجمع دواوينه العشرة الأولى ابتداءً من ديوانه (قالت لي السمراء) الصادر عام ١٩٤٤م، وانتهاءً بكتابه (الحب) الصادر عام ١٩٧٠م.

جاءَ كتاب (معجم لغة نزار قبّاني الشعريّة) ليثبت رؤيا الباحث في لغة نزار قبّاني الشعريّة التي -كما يرى المؤلّف- حبكها بين الفصيح -وهو الأصل عنده- وما التقطه على مدى سنواتٍ مُتطاولة من الدمشقيّ، والشاميّ، والشائع الدارج، وما ابتدعه، والمبتدع في لغة نزار هو ما أضافه من المفردات إلى شعره ممّا لم يرد في المعاجم العربيّة، اشتقّه هو أو ارتجله من أصلٍ عربيّ، وتَصرّف.

وقد بيّنَ المؤلفُ في مقدِّمة الكتاب اهتمامَ «نزار قبّاني» ذاته بتوضيح لغته في أدبه لقرائه ودارسي شعره من الأدباء والنقّاد من خلال كتابه (قصّتي مع الشعر)، ويصوّر «نزار قبّاني» -بحسب الدكتور الداية- في هذا الكتاب شخصه، ويذكر حاله وحياته في أسرته، وموقعه فيها وفي حيِّه الشعبيّ وبلده، وفيه إيجازٌ وتلخيصٌ لكثير من مواقفه وآرائه في الفن والأدب (والشعر خاصّةً)، وفي جوانب الحياة، وعرضَ «نزار قبّاني» على قُرّاء دواوينه - على اختلاف

مستوياتهم الثقافيّة- رؤيته للشعر، وموقفه من الإبداع فيه، وأبان رأيه في لغته التي اختارها لتقديم أشعاره فيها: ابتداءً من عند نفسه لتفسير منهجه اللغوي، أو رداً على أسئلة وقعت، أو يُحتمَل صدورُها من هنا أو هناك، وبيّنَ الدكتور الداية تناول «نزار» للمفردات والعبارات التي أراد تأصيل معناها، وبيّن كتب اللغة والمعاجم التي اعتمدها في ذلكَ.

وبيّن تبنّي الشاعر «نزار قبّاني» لمصطلح خاصّ بلغته الشعريّة هو مصطلح (اللغة الثالثة)، وهي اللغة التي شاعت وصفاً لما يُكتب نثراً أو يُنظم شعراً بلغة متوسطة بين الكلام الفصيح (المُيَسَّر) والعاميِّ الذي له وجهٌ في اللغة ولا يُعَدُّ خطأً أو خروجاً على الصحيح السليم، وقد تابع «نزارٌ»... في ذلك «توفيقَ الحكيم»... في بيانه المنشور في مقدمة مسرحيّة «الصفقة»...

ولغة «نزار»... -كما يرى المؤلِّف- ليست لغةً ثالثة بل هي لغة «نزار قبّاني»... التي استوت له من ثقافته العربيّة الفصيحة الواسعة، ومن معايشته الكلام الدمشقيَّ الشاميَّ، وائتلافه معه، وصدوره عنه، إلى مصادر جانبيّة أخرى أسهمت في تشكيل لغته الشعريّة، واختيار مفرداته، وإنشاء عبارات، والتعبير عن ذاته، وكانت لغته هذه التي اختارها أو صنعها عاملاً مهمّاً من عوامل انتشار شعره وشعبيَّته.

ويتراوح أسلوب «نزار»... -كما يرى الداية- بين النمط الذي يصحُّ أن يُقال فيه إنّه نمط شعبيّ لسهولته وانسيابه وتسلسله وكأنّه كلامٌ مرتجل متدفّق مع الأناة والإحكام والجزالة، ويتحكّم في طبيعة أسلوب القصيدة أو النصّ الشعريِّ عند «نزار»... عوامل مختلفة: منها الموضوع المعالَج، وحال الشاعر وهو يعالج نظمه، والجهة الموجَّه إليها الخطاب، والأفق الذي يرسمه «نزار»... لذلك النصِّ: فكرةً وصورةً، وأسلوباً، وهاجساً.

ولقد انبسطت أمام «نزار»... -بحسب الداية- أوزان الأشعار العربيّة على علم ومعرفة، وشعور دقيق بموسيقاها المختلفة، ولانت له القوافي وأحرف الرويّ، وسائر أحوال القافية. وكان المعجم الشخصيّ له عوناً ومدداً لحسن الاختيار، وائتلاف أطراف النص الشعريّ بعناصره المختلفة.

ومن جميل ما جاء به المؤلِّف تعريفه للمصطلحات الجديدة التي اعتمدها في دراسته للغة «نزار قبّاني»...، وهي:

الدمشقيّ: وهو ما ورد في شعر «نزار»... من المفردات والعبارات التي يستعملها أهلُ دمشق، وهذا هو الأصل، وهي في الغالب تصل إلى الغوطتين، وقد تصل إلى الأبعد. ومنها: حَجَر العين، وغمَّازة، ولونه مخطوف.

الشاميّ: وهو الشائع الدارج في الشام: سورية ولبنان أولاً، وفلسطين والأردن. ومنه: المنقل، والزوَّادة، وضمَّة الورد، وفتح الفنجان، وسارحة.

الشعبيّ: وهو أعمُّ من الشاميّ، لأنّه تدخل فيه مفردات وعبارات من أقطار عربيّة أخرى. وقد جرى على لسانِ «نزار»... شيءٌ من الدارج في مصر.ومنه: العريش(لشجر العنب) وفرط (حب الرمان)وعلى كيفي (أي كما أحبُّ وأشتهي) وزخَّات المطر.

الدخيل: وهو – هنا– ما أورده «نزار»... في شعره من المفردات الأجنبيّة، وأبقاها كما هي، أو تصرّف بها قليلاً. من مثل: فستان ومانيكور، وتلفون، ومايوه.

المُبْتَدع: وهو ما أورده في ديوانه من مفردات وعبارات من مادّة لغويّة عربيّة صحيحة؛ لكنَّهُ أوردها على وجه اقترحه هو، وجرى على لسانه وقلمه قاصداً، عامداً إلى ذلكَ، من دون أن يكون ذلك سهواً. ومن ذلك: كُوَم جمعاً لـ كومة، وتَهَزْهَز من الفعل هزَّ، وناهد بدلاً من النهد، ومعطور بدلاً من مُعَطَّر، ومئذنات جمعاً لمئذنة.

ثمَّ بيّنَ د. الداية أنَّهُ استخدم في كتابه اختصارات المعجم الوسيط للمصطلحات اللغويّة، وعرّف ما اعتمده من هذهِ المصطلحات، وهي:

(مو) للمولّد: وهو اللفظ الذي استخدمته الناس قديماً بعد عصر الرواية.

(مع) للمعرّب، وهو اللفظ الأجنبيّ الذي غيّره العرب بالنقص أو بالزيادة أو القلب.

(د) للدخيل، وهو اللفظ الأجنبيّ الذي دخل العربيّة من دون تغيير كالأكسجين والتلفون.

(مج) للفظ الذي أقرّه مجمع اللغة العربيّة.

(مُحدَثة) للفظ الذي استعمله المُحدَثون في العصر الحديث، وشاع في الحياة العامّة.

وفرّق الدكتور الداية بين استخدامه لمصطلح (قصيدة) الذي يعني به ما نظمه «نزارٌ»... على أوزان العرب، واستخدامه مصطلح (منظومة) الذي يعني به ما خرج به «نزارٌ»... على المألوف في العروض والقوافي من وحدة الوزن في القصيدة.

وجعل المؤلِّف بين يدي القارئ مصادر لغة «نزار»... وأسباب إتقانه العربيّةَ، وردَّها إلى معايشته التراث العربي، وقراءته الواسعة الواعية المستوعبة، إضافة إلى ما أتيح له من معلمين ومدرسين وأساتذة، ومن الجوّ الثقافيّ العامّ في دمشق.

وبيّنَ المؤلِّف تأثّر «نزار قبّاني»... ببيئته التي عاش وانعكاسها على شعره، وحضور بعض الدوائر الدلاليّة من هذه البيئة في شعره، وهي: دائرة المنزل الدمشقي، ودائرة الحارة التي

وُجِد فيها، ودائرة الحيِّ الأوسع، ودائرة الأسواق المجاورة، ودائرة دمشق، ثم تطرّق إلى كل دائرة من هذه الدوائر وتأثيرها في لغة «نزار»...، لكنَّه فصّل الحديث في دائرة المنزل الدمشقيّ أكثر من غيرها من الدوائر الدلاليّة الأخرى التي جاءت نتيجة تأثّر لغة «نزار»... ببيئته التي عاش فيها.

كما بيّنَ المؤلِّفُ الدكتور الداية اعتمادَ الشاعر «نزار قبّاني»... على معجمين أساسيّين في لغته -كما بيّنَ في كتابه (قصّتي مع الشعر)- هما (لسان العرب) لابن منظور، و(محيط المحيط) لبطرس البستانيّ، وبيّن الدكتور الداية الفرق بين المعجمين، فالأوّل كان تراثيّاً قديماً سجّل فيه مصنِّفه مفردات اللغة العربية في عصر الاحتجاج، والثاني استوعب مفردات الأوّل مع ما طرأ عليها من المولّد والدخيل والعاميّ والمعرّب، ممّا يعني أنّ نزاراً استفاد في لغته الشعريّة من القديم والحديث على حدٍّ سواء، وأنّ هذا الحديث أو العاميِّ له وجهٌ صحيح في اللغة الفصيحة.

وجاءَ في نهاية الكتاب مسردٍ حوى موادّ المعجم التي جاءَت في شعر نزارٍ في المجلّد الأوّل من الأعمال الكاملة، ليستغنيَ به المؤلِّف عن الحواشي في أسفل صفحات البحث، ولزيادة في الفائدة عليها، فذكر المؤلِّفُ المادة اللغويّة وموضع ورودها في شعر نزارٍ مع ذكر الشاهد الذي جاءت فيه، ثمَّ ذكر ورودها في المعجم ومعناها بالتفصيل ثمَّ معناها في اللهجة العاميّة إن كانت عاميّةً، وفيها يقارن اختلاف المعنى والاستعمال بين المعجم والعاميِّ، ويعمد إلى المعجم الوسيط ومعجم محيط المحيط وتاج العروس بشكل أساسيّ. ومثاله قوله في مادة (ب ر م)

«ب ر م (بَرَّمْنَا)

وقال نزار قباني في قصيدة (اليوميات):

وعند منصّة القاضي صَرَخْنا: (وَاكرامتَنا)

وبَرَّمْنَا كعنترة بن شدّاد شواربَنا!

- في كُتب اللغة: فَتَل الحَبْلَ: لَواهُ وبَرَمَهُ. وفي محيط المحيط: (بَرَم الأمرَ: أحكمه، وبَرم الحَبْلَ: جَعله طاقين ثمَّ فَتله، والعامّة تستعمل (بَرَم) بمعنى: دارَ... والعامّة تقول: بَرَّم بمعنى جال به مُطَوّقاً).

- فـ: بَرْمُ الشواربِ من اصطلاح العامّة، وتطوير منهم للمادّةِ اللغويّة، وقد أفاد نزار من ذلكَ.

وفي مادة ب ص ر (بصَّرنا):

قال نزار قباني في قصيدة (قارئة الفنجان):

«بصَّرتُ ونجَّمتُ كثيراً، لكني لم أقرأ أبداً

فنجاناً يشبه فنجانك»...

بصَّـر بمعنى نظر في المسـتقبل لأحدهم؛ يريد معرفة ما يكون له من أمور. واشـتهر من الغجر (النور) نسـوة يضـربن الودع ويبصِّـرن، والواحدة تسـمَّى البصَّـارة، وكن ينادين في الحارات والأزقة: بصَّارة برَّاجة، من رؤية المستقبل كما تصفه الأبراج في زعمهن.

وفي مادة ز خ خ (زخات):

قال نزار قباني في قصيدة (إلى رداء أصفر):

«يـا خـريـفـيـة الـــرداء عـروقـي تحت زخَّـات عطرك استجداء»

وفي (كلمات):

والـمـطـر الأســـود فـي عـيـنـي يـتـســاقـط زخَّـــات زخَّـــات

جعل نزار تناثر رذاذ العطر كزخَّات المطر، قال البستاني في (محيط المحيط): «العامة تقول: زخَّ المطر: هطل بقوة»... وقد سـمَوا الدفعة من المطـر: الزخَّة والجمع زخَّات، والكلمة من مفردات نزار.

إنَّ كتاب (معجم لغة نزار قبّاني الشعريّة) هو إضافة مهمّة في دراسة لغة «نزار قبّاني»...، بيّنَ فيه المؤلِّف لغة نزار وخصائصها.

* * *

قصائد نزار قباني المغنّاة

أحمد بوبس

في الذكرى المئوية لولادة الشاعر الكبير نزار قباني، يمثل أمام ناظرينا، وهو يقف على قمة عالية من قمم الشعر العربي، فلا تزال قصائده خبز الناس اليومي، ولا يزال اسمه يطرق الأسماع بشكل شبه يومي، ذلك أن قصائده التي تحولت إلى أغنيات بأصوات المطربين العرب، احتلت مساحة واسعة من خارطة الغناء العربي، وحفظها الناس في كل البيئات الاجتماعية، بل إنها شكلت فرعاً هاماً في دوحة الغناء العربي، اسمه (قصائد نزار قباني المغناة).

وهو في ذلك يحتل المرتبة الأولى بين شعراء العربية في العصر الحديث، ولم يُدانه في ذلك إلا أمير الشعراء أحمد شوقي الذي تحولت قصائد كثيرة له إلى أغنيات، لكن أحمد شوقي انحصر اهتمام الموسيقيين بشعره داخل مصر فحسب، أما نزار قباني فقد نال شعره اهتمام الموسيقيين العرب في مختلف أمصارهم.

ومما ساعد على إقبال الموسيقيين على شعر نزار قباني اللغة السهلة التي استخدمها في شعره والإيقاعات التي تفيض بها قصائده. فنزار لم يفتح المعاجم ليأخذ منها مفرداته، لكنه أوجد لغة جديدة أقرب إلى العامية وما هي بالعامية. فجعل المستمع العربي المثقف والعادي يستوعب شعره ويتفهمه.

ولم يتعمد نزار قباني كتابة القصائد من أجل تلحينها، بل كان يكتبها ليقرأها الناس. وهذا ما أكده الشاعر الكبير في حوار أجراه معه الإعلامي المصري وجدي الحكيم. ففي الحوار قال نزار: «أنا لا أكتب الشعر ليُغنى، وإذا طُلب مني ذلك أرفض. القصائد أُخِذَتْ من دواويني، ولُحنَت ونجحت على سبيل المصادفة».

على امتداد أكثر من نصف قرن تحول كثير من قصائد نزار قباني إلى أغنيات. ملأتنا حزناً وفرحاً وطرباً. ودفعنا بعضها الآخر إلى الغثيان بالألحان السيئة والأداء الأسوأ. فقد استبيحت قصائد شاعرنا الكبير بل انتهكت من قبل رموز موجة الغناء الهابط بعد رحيله، فلم يبقَ ملحن أو مطرب منهم إلا انتهك قصائد نزار، فبعد رحيله لم يبقَ رادع أو مانع لهم.

لذلك سأكتفي بالتوقف عند الأغاني الجيدة من قصائد نزار، وأضرب صفحاً عن الباقي، مكتفياً بإيراد جدول بالأغاني المأخوذة من قصائد نزار قباني، والتي بلغ عددها ستاً وتسعين أغنية، وسنلاحظ أن القصيدة الواحدة قد جرى تلحينها أحياناً عدة مرات، فعدَّت كل نسخة منها أغنية مستقلة. ونُسبت الأغنية جغرافياً إلى بلد المطرب، لأنه يكون أحياناً المطرب من بلد عربي والملحن من بلد آخر.

واعتمدت في قبولي للأغنيات من شعر نزار قباني على مبدأين اثنين، أولهما وجود الأغنية فعلاً وسماعها، والثاني وجود القصيدة المغناة فعلاً في أحد دواوين نزار، وآثرت أن أضرب صفحاً عن الأغنية التي لا تحقق المبدأين معاً.

ولكن متى دخل شعر نزار عالم الموسيقا والغناء؟ وكيف تحولت قصائده إلى أغنيات؟

أول قصيدة

في عام ١٩٥٣ زار دمشق الملحن والمطرب المصري أحمد عبد القادر، وسجل لإذاعة دمشق عدداً من أغانيه. وفي تلك الزيارة أجرى معه الدكتور صباح قباني – وكان حينها مذيعاً في إذاعة دمشق – مقابلة إذاعية بُثَت عبر أثير إذاعة دمشق، ونشرتها مجلة (الإذاعة السورية) في عددها ذي الرقم (٥) الذي صدر في أول تشرين الثاني ١٩٥٣. وحدثه الدكتور صباح عن شقيقه الشاعر نزار، ووقع اختيارهما على قصيدة (كيف كان) ليلحنها ويغنيها أحمد عبد القادر، وبالفعل لحنها المطرب وسجلها لإذاعة دمشق في تلك الزيارة، لتكون أول قصيدة تُلحَن وتُغنّى لنزار قباني، والقصيدة من ديوان (أنتِ لي) الصادر عام ١٩٥٠، يقول مطلع القصيدة:

تساءلت في حنان عن حبنا كيف كان

وكيف نحن استحلنا حرائقاً في ثوان

وقارنت القصيدة المغناة بالقصيدة المنشورة في الديوان، فوجدت أن الملحن أدخل تعديلاً واحداً. وهذا التعديل حصل في البيت الخامس. إذ يقول البيت في القصيدة الأصلية:

في أي أرض جُمعنا وأين هذا المكان؟

هذا البيت حُذف بكامله، وحلَّ محله في القصيدة المغناة بيت جديد يقول:

هل الزمان رآنا أم نحن أصل الزمان؟

أما ثاني قصيدة جرى تلحينها وغناؤها لنزار قباني، فكانت (لماذا تخليت عني) التي لحنها الموسيقي اللبناني خالد أبو النصر الذي لحن معظم أغنيات زكية حمدان، وغنتها المطربة السورية زكية في حفلة على مسرح سينما دمشق عام ١٩٥٥. ويقول مطلع القصيدة الأغنية:

لماذا تخليتَ عني

إذا كنتَ تعلم أني

أحبك أكثر مني

وهذه القصيدة جرى تلحينها وغناؤها أكثر من مرة، كما سيمر معنا.

بعد هذه الوقفة مع أول قصيدتين جرى تلحينهما وغناؤهما لنزار قباني، أتابع البحث في قصائد الشاعر المغناة، متتبعاً الترتيب الجغرافي، مبتدئاً من بلده سورية، ثم لبنان فمصر، ثم بقية البلدان العربي.

سورية.. ألحان قليلة

من المفروض أن يكون الملحنون السوريون أكثر مَنْ لحَّن من شعر نزار قباني وهو الشاعر السوري، لكن ذلك لم يحصل. إذ قام ملحنان سوريان فقط بتلحين أربع قصائد له، وهما نجيب السراج وسعيد قطب.

ونجيب السراج ملحن ومطرب سوري كبير. لمع نجمه في الخمسينيات وحتى الثمانينيات من القرن العشرين. لحن نجيب لنزار قصيدتين. الأولى وهي الأهم والأجمل (بيت الحبيبة) التي سجلها بصوته في إذاعة دمشق عام ١٩٥٨، ويقول مطلعها:

أعطيك من أجلي وعينيَّ

يا بيتها في آخر الدنيا

ونجيب السراج استمد اللحن من معاني القصيدة. ففي المقطع الذي يقول (وبلاد آبائي مغمسة/ بالميجانا والأوف والليّا) يدخل في اللحن نغمتي الميجانا والليّا الشعبيتين. أما القصيدة الثانية فهي (العيون الفيروزية) التي لحنها نجيب السراج وغناها بصوته في السبعينيات من القرن العشرين، وأخذ كلماتها من قصيدة نزار (عندما تُمطر فيروزاً) من ديوان (حبيبتي). ولم تقلَّ في لحنها وأدائها عن (بيت الحبيبة).

أما سعيد قطب فلحن أيضاً قصيدتين لنزار قباني. القصيدة الأولى (لماذا تخليت عني)، وامتاز لحن سعيد قطب بالمتانة وقوة الجمل الموسيقية، وغنتها المطربة ربا الجمال باقتدار. أما اللحن الثاني لقطب فكان لقصيدة (أسألك الرحيلا). وجاء اللحن جميلاً، لكن المطربة رزان التي أدت الأغنية لم تكن على مستوى اللحن، وهذه القصيدة لحنها أيضاً الموسيقار محمد عبد الوهاب، كما سيمرُّ معنا.

ألحان لبنانية

في لبنان كانت فيروز أهم من غنى من شعر نزار، فغنت من شعره ثلاث قصائد، هي (وشاية) و(لاتسألوني ما اسمه حبيبي) و(موال دمشقي). والقصائد الثلاث على جمالها لم تخرج في ألحانها عن السياق الموسيقي للرحابنة. ولغير فيروز لحن الرحابنة قصيدة (يروون في ضيعتنا) وأداها المطرب نزيه المغربي في الحلقة السادسة من برنامج (ساعة وغنيّة) الذي أنتجه الأخوان رحباني عام ١٩٧٩، ولحنوا جميع أغانيه، وقدمه المذيع التلفزيوني رياض شرارة والفنانة هدى حداد التي شاركت فيه بالغناء أيضاً.

والمطربة ماجدة الرومي غنت ستاً من قصائد نزار قباني. فالملحن إحسان المنذر لحن لماجدة الرومي قصيدة (كلمات). والملحن المصري جمال سلامة لحن لها قصيدتين هما (ست الدنيا يا بيروت) و(مع جريدة). وكاظم الساهر لحن لماجدة (طوق الياسمين) و(وعدتك)، ومروان خوري (أحبك جداً). والألحان الستة لم ترقَ إلى مستوى شعر نزار قباني. فقد لُحنتْ بالأسلوب الإيقاعي السائد في الأغنيات العادية، حيث يغيب اللحن خلف زحمة الإيقاعات الصاخبة. لكن أداء ماجدة الجميل رفع سوية الأغنيات. والكلام نفسه ينطبق على أغنية (القرار) التي لحنها وغناها عاصي الحلاني.

مصر الألحان الأهم

كانت ألحان الموسقيين المصريين لقصائد نزار قباني الأهم والأجمل. والموسيقار محمد عبد الوهاب كان أول الموسيقيين المصريين وأكثرهم وأرفعهم مستوى في تلحين قصائد نزار قباني، إذ لحن خمساً من قصائد شاعرنا الكبير، أربع منها لنجاة الصغيرة والخامسة لأم كلثوم.

وأول ألحان محمد عبد الوهاب من شعر نزار كان قصيدة (أيظن؟) عام ١٩٦٠. وهذه القصيدة شكلت بداية مرحلة موسيقية جديدة له في تلحين القصائد. فقصيدة (أيظن؟)

كانت بداية القصيدة الرومانسية الدرامية. وقبلها كانت مرحلة القصيدة الطويلة عنده، مثل (الكرنك) و(الجندول) و(النهر الخالد). كما كانت (أيظن؟) بداية مرحلة غنائية جديدة لنجاة الصغيرة.

وبعد (أيظن؟) لحن محمد عبد الوهاب لنجاة الصغيرة ثلاث قصائد أخرى من شعر نزار هي (ماذا أقول له؟) و(أسالك الرحيلا)، لكن قمة هذه القصائد كانت (إلى رجل) التي عدد أبياتها تسعة عشر بيتاً، واختار منها عبد الوهاب أربعة عشر بيتاً، وأجرى تعديلات بسيطة على الكلمات كاستبدال كلمة بكلمة، ووضع لكل مقطع منها لحناً مختلفاً عن المقدمة الموسيقية وعن المقاطع الأخرى. وأدت نجاة الأغنية بحرفية عالية وإحساس عميق. وخامس ألحان عبد الوهاب من قصائد نزار كانت القصيدة الوطنية (أصبح عندي الآن بندقية) التي غنتها أم كلثوم. وسوف نتحدث عنها في سياق حديثنا عن قصائد نزار قباني الوطنية التي تحولت إلى أغنيات.

الموسيقي محمد الموجي لحن لنزار قباني قصيدتين، هما (رسالة من تحت الماء) و(قارئة الفنجان). وفي الواقع فإن تلحين قصيدة (رسالة من تحت الماء) محفوف بالمخاطر وصعب جداً، لأن معظم مقاطعها تنتهي بالسكون، مثل (عنكْ، منكْ، أغرقْ أغرقْ)، وهذه صعبة التلحين. وطلب الموجي من نزار قباني تغيير بعض الكلمات الساكنة في القصيدة أو تغيير السكون إلى حركة، لكن نزار رفض ذلك، وبشكل خاص في المقطع الذي يقول (إني أغرقْ أغرقْ أغرقْ)، لأن القصيدة كلها سوف تتغير مبنى ومعنى. وظن نزار أن الموجي لن يلحن القصيدة، لكن الموجي فعلها، ووضع للقصيدة لحناً جميلاً، وأداها عبد الحليم حافظ بشكل رائع.

لكن قدرة الموجي في التلحين لنزار قباني، وصلت إلى قمتها في قصيدة (قارئة الفنجان) التي كانت آخر ما غنى عبد الحليم حافظ قبل رحيله في الثلاثين من آذار عام ١٩٧٧.

و(قارئة الفنجان) أصعب من سابقتها (رسالة من تحت الماء). وفي الحقيقة فإن لحنها جاء تعبيرياً درامياً، عبر عن مضامين المقاطع الشعرية بشكل رائع، حتى إن نزار صاح إعجاباً (الله..الله) حين سمع المقطع الذي يقول:

بحياتك يا ولدي امرأة
عيناها سبحان المعبود
فمها مرسوم كالعنقود
ضحكتها أنغام وورود

والشعر الغجري المجنون

يسافر في كل الدنيا

قد تهوى امرأة يا ولدي

يهواها القلب هي الدنيا

أعجب نزار قباني بهذا المقطع، وكأنه يسمعه لأول مرة، وكأنه ليس هو الذي أبدعه كلاماً. وفي الواقع فإن لحن محمد الموجي للقصيدة جاء وكأنه موسيقا تصويرية لفيلم. فمنذ البداية تبدأ الموسيقا فتضعنا في أجواء غريبة كأجواء المنجمين التي نراها في الدراما. ثم يبدأ عبد الحليم الغناء بإلقاء شعري غير ملحن ليضعنا في جو القصيدة حين يقول:

جلست والخوف بعينيها

تتأمل فنجاني المقلوب

قالت يا ولدي لا تحزن

فالحب عليك هو المكتوب

يا ولدي قد مات شهيداً

من مات فداء للمحبوب

ونجد هنا أن الموجي أجرى تغييراً بسيطاً في الكلام، في الشطر الأخير الذي يقول (من مات فداء للمحبوب)، بينما الشطر في القصيدة الأصلية (من مات على دين المحبوب).

محمد سلطان لحن قصيدة واحدة لنزار قباني هي (رسالة من امرأة) غنتها فايزة أحمد. ومحمد سلطان في تلحينه لهذه القصيدة سار على منوال لحن محمد الموجي لقصيدة (قارئة الفنجان). إذ بدأ الأغنية بمقطع شعري تلقيه فايزة أحمد إلقاء غير ملحن، ثم تتناوب المقاطع الملحنة والملقاة. ومع ذلك فلحن الأغنية جميل، واستطاع التعبير عن معاني المقاطع الشعرية، كما في المقطع الذي يقول:

يامن على درب الدموع تركتني

أنا لست أبكي منك بل أبكي عليك

والأغنية يمكن تصنيفها ضمن (الأغنية الحكاية)، فهي قصة قصيرة استطاعت الموسيقا وأداء فايزة أحمد الممتاز أن يعبّرا عن الجانب الدرامي فيها.

حلمي بكر كان آخر من أدلى بدلوه في تلحين شعر نزار قباني. فاختار قصيدة (اغضب)، واختار لغنائها أصالة نصري. واللحن بمجمله رومانسي هادئ وبسيط، ليس فيه إبداع

موسيقي. يسير كله على نمط واحد من أوله وحتى نهايته، وبالتالي كان أداء أصالة للأغنية عادياً ليس فيه أي تفاعل، لأن اللحن لم يفرض ذلك.

قصائد وطنية

نكسة حزيران عام ١٩٦٧ كانت بداية مرحلة جديدة في مسيرة نزار قباني الشعرية. فخرج من مخادع النساء، وارتدى زي مقاتل، وامتشق قلمه، فكانت القصائد الثائرة الغاضبة. وكان أولها قصيدة (هوامش على دفتر النكسة) التي عبّر فيها عن هذه النقلة النوعية في شعره حين قال:

يا وطني الحزين
حوّلتني بلحظة
من شاعر يكتب شعر الحبِّ والحنين
لشاعر يكتب بالسكين

وبعد هذه القصيدة توالت قصائد نزار الوطنية الثائرة، فكانت قصائد «منشورات فدائية على جدران (إسرائيل)»، و«الممثلون»، و«الاستجواب»، و«فتح»، و«شعراء الأرض المحتلة»، وغيرها.

وبعد أشهر قليلة من وقوع النكسة، بدأت العمليات الفدائية البطولية تقضُّ مضجع العدو الصهيوني. وأحيت هذه العمليات الأمل في نفس نزار قباني، وهزت مشاعره، فكتب قصيدة (طريق واحد) التي تلقفها محمد عبد الوهاب، فاقتطع منها بعض المقاطع ولحنها وغنتها أم كلثوم تحت عنوان (أصبح عندي الآن بندقية)، ومطلع القصيدة يقول:

أريد بندقيه
خاتم أمي بعته
من أجل بندقية
محفظتي رهنتها
من أجل بندقية
اللغة التي بها درسنا
الكتب التي بها قرأنا
قصائد الشعر التي حفظنا
ليست تساوي درهماً
أمام بندقية
أصبح عندي الآن بندقية...

وهذه الأغنية غدت من أهم الأغنيات الوطنية عام ١٩٦٩. يقول مطلعها:

أصبح عندي الآن بندقية

إلى فلسطين خذوني معكم

إلى ربى حزينة كوجه مجدلية

إلى القباب الخضر والحجارة البنية

وكتب نزار قباني لفلسطين قصيدة أخرى تقطر حزناً عنوانها (القدس). وهذه القصيدة لُحنتْ لكن لم يسمعها أحد. فبعد أن نشرها نزار، أعجب بها عبد الحليم حافظ، وطلب من صديقه الملحن محمد الموجي تلحينها، ولحنها الموجي فعلاً، وأجرى عليها عبد الحليم التدريبات وسجلها. وفي الوقت نفسه أعجبت المطربة شادية بالقصيدة، ودفعت بها إلى الموسيقار رياض السنباطي الذي لحنها، وتدربت عليها شادية وسجلتها بصوتها. لكن الأغنية في التسجيلين لم ترَ النور، لأن قانون حقوق المؤلفين في مصر لا يسمح بتلحين النص نفسه مرتين، وبالتالي بقي اللحنان في الأدراج، ولم يُعرف مصيرهما. ويقول مطلع قصيدة (القدس):

بكيت حتى انتهت الدموع

صليت حتى ذابت الشموع

ركعت حتى ملني الركوع

سألت عن محمد فيكِ وعن يسوع

يا قدس يا مدينة تفوح أنبياء

يا أقصر الدروب بين الأرض والسماء

وإذا استثنينا لحن رياض السنباطي لقصيدة (القدس) الذي – كما ذكرنا – لم يرَ النور، فإن السنباطي لحن قصيدة وحيدة من شعر نزار قباني. فحين رحل الزعيم جمال عبد الناصر في أيلول عام ١٩٧٠، رثاه نزار قباني بثلاث قصائد، هي: (جمال عبد الناصر)، (الهرم الرابع)، (رسالة إلى جمال عبد الناصر). وتلقف السنباطي القصيدة الثالثة، وأجرى عليها بعض التعديل، ووضع لها لحناً لا يقدر عليه إلا عبقري كالسنباطي الذي أحب عبد الناصر حباً كبيراً، وحملت الأغنية عنوان (رسالة إلى الزعيم). جاء اللحن يقطر حزناً. وأدته أم كلثوم وقلبها ينفطر والدموع تنهمر من عينيها. وبلغت فيه ذروة الأداء. ولم تذع الأغنية إلا مرات قليلة، لأن السادات بعد توليه الحكم في مصر منع إذاعتها. تقول القصيدة المغناة:

زعيمنا..حبيبنا..قائدنا

عندي خطاب عاجل إليك

من أرض مصر الطيبة
من الملايين التي تيمها هواك
من الملايين التي تريد أن تراك
عندي خطاب عاجل إليك
لكنني لا أجد الكلام
فالصبر لا صبر له
والنوم لا ينام

ألحان خليجية

لم يشهد اللون الغنائي الخليجي إلا أغنيات قليلة جيدة من قصائد نزار قباني. فالملحن والمطرب الخليجي خالد الشيخ لحن لنزار قباني قصيدة واحدة، هي (نهر الأحزان) التي يقول مطلعها:

عيناكِ كنهري أحزاني
نهري موسيقا حملاني
لوراء...وراء الأكوان

وبعد هذا المطلع اختار خالد الشيخ مقاطع، كان موفقاً في اختيارها. وجاء لحنه للقصيدة رومانسياً جميلاً هادئاً. وأضاف إليه خالد بأدائه جمالاً إضافياً. لكن التكرار الكثير لمقاطع الأغنية جعلها طويلة ومملة.

والمطرب طلال المداح جرب حظه مع قصائد نزار قباني، فلحن وغنى أبياتاً من قصيدة (إلى رجل) التي سبقته نجاة الصغيرة إلى غنائها كما ذكرنا، واختار عشرة أبيات، بعضها متوافق مع أغنية نجاة وبعضها مختلف. لكن أغنية طلال هذه لا يوجد غير تسجيل وحيد لها، يغنيها بمرافقة عوده فقط، وكما يظهر من التسجيل، فقد كان بمثابة (بروفة)، ولم يرَ المداح أنها تضيف إلى فنه شيئاً فعدل عن تسجيلها مع فرقة موسيقية، وهو محق في ذلك، كما لحن وغنى مقطعاً من قصيدة (اختاري).

ألحان مغربية

ووصلت قصائد نزار المغناة إلى المغرب، فالمطرب المغربي الكبير عبد الوهاب الدوكالي شدا بقصيدة (وشاية) بأغنية طربية طويلة رائعة التلحين والأداء، وملحنها عبد الرحيم

السقاط وضع لها مقدمة موسيقية طويلة وفواصل بديعة، وزادها جمالاً أداء الدوكالي. والمطربة المغربية بهيجة إدريس شدت بأغنيتين كلماتها من شعره، الأولى (اِغضب) التي لحنها الموسيقي المغربي عبد اللطيف السحنوني، وقدمتها بهيجة في ستينيات القرن العشرين، أي قبل أصالة نصري بسنوات كثيرة، والأغنية الثانية (كلمات) التي لحنها عبد اللطيف السحنوني، وقدمتها بهيجة إدريس أيضاً قبل ماجدة الرومي بسنوات. والمطرب عبد الهادي بلخياط قدّم ثلاث أغنيات، هي (الهاتف) و(وشاية) اللتين لحنهما عبد الرحيم السقّاط و(طوق الياسمين) تلحين عبد الله العصامي، إضافة إلى أغنيات أخرى لمطربين آخرين.

وفي ليبيا قُدِّمت أغنية وحيدة من شعر نزار قباني هي (الهرم الرابع)، وهي واحدة من ثلاث قصائد رثى فيها نزار الزعيم جمال عبد الناصر، ولحنها وغناها المطرب الليبي محمد حسن عام ١٩٧٠ عقب وفاة جمال. والأغنية جميلة ولحنها لا يخلو من الفرح والحماسة رغم الموقف الحزين، وهي تعدد مزايا الزعيم الراحل ونضاله.

في العراق

في العراق كان نصيب لقصائد نزار قباني. فالمغني إلهام مدفعي لحن وقدّم بصوته أغنية (بغداد) وكلماتها مقاطع من قصيدة (موال بغدادي)، وظهرت في أدائه للقصيدة لكنته العراقية بشكل واضح، ولم يكن فيها تلحين، وإنما كان إلقاء بمرافقة خلفية موسيقية، ويقول مطلع الأغنية:

مدي بساطك واملأي أكوابي
وانسي العذاب فقد نسيت عذابي
عيناك يا بغداد منذ طفولتي
شمسان نائمتان في أهدابي

الملحن والمطرب العراقي كاظم الساهر وجد في شعر نزار قباني مرتعاً خصباً. فكان أكثر من لحن وغنى من شعره، إذ لحن وغنى أربعين قصيدة، وهو في معظم ألحانه أساء لقصائد نزار، إذ لحنها بأسلوب الموجة الغنائية التي تعتمد على الإيقاعات الصاخبة، منها قصائد (اختاري)، (علمني حبك)، (زيديني عشقاً زيديني)، (إلا أنت)، (إلى تلميذة)، (كل عام وأنت حبيبتي). كما لحن قصيدة للمطربة لطيفة التونسية عنوانها (دمشق). وهي في الحقيقة ليست قصيدة مستقلة لنزار، وإنما اختار كاظم أبيات من قصيدة نزار (أنا يا صديقة متعب بعروبتي)، وأطلق عليها هذه التسمية. وقصيدة (أنا يا صديقة) كان نزار

قبانـي قد ألقاها في مقر الجامعة العربية بتونس مطلع الثمانينيات من القرن العشـرين. ولم يكتفِ كاظم الساهر بأبيات من هذه القصيدة، إنما أضاف إلى آخرها بيتين من قصيدة نزار (ترصيع بالذهب على سيف دمشقي) هما:

مزقي يا دمشق خارطة الذلّ

وقولي للنصر كنْ فيكون

رضي اللّه والرسول عن الشام

فنصر آت وفتح مبين

وبسـبب الاختلاف الواضح في البحر والعروض للقصيدتين، جاءت النقلة الموسيقية التي أجراها كاظم الساهر من أبيات القصيدة الأولى إلى هذين البيتين قاسية على أذن المستمع. ولم يكن هناك أيُّ مسوِّغ لإضافة هذين البيتين، فمعاني الأبيات التي اختارها من قصيدة (أنا يا صـديقة) كافية ومتكاملة المعنى. هذه ألحان كاظم السـاهر من شـعر نزار قباني، يضاف إليهـا – طبعـاً – قصـيدة (طوق الياسـمين) التي لحنهـا لماجدة الرومي، وكنـا قد تحدثنا عنها. كما لحن قصـيدة (القدس) التي تحدثنا عنها سابقاً، وأداها بمشاركة المطربة لطيفة التونسـية، وأطلق عليها عنوان (الإنسـان). ولكن كاظم لم يكن مخلصاً للقصيدة، فقد لحنها بعد رحيل نزار قباني، وأقحم فيها مقطعاً لم يكن موجوداً في القصـيدة، أدخل فيها الأحداث التي جرت في لبنان وسورية وليبيا. إذ يقول المقطع الأخير من الأغنية:

يا قدس إنّ الموت بيننا مزروع

فكل أطفال العرب

يُرمون في مقبرة واحدة

وبعضهم يُدفن في الجنوب

وبعضهم يرقد تحت هضبة الجولان

وبعضهم تأكله الأسماك في دجلة والفرات

وبعضهم محاصر في ليبيا بالجوع والأحزان

كل هذا ليس موجوداً في القصـيدة الأصـلية لنزار. وهذه خيانـة للأمانة الأدبية ولأخلاق الأدب والفن، ولحن للطيفة أيضـاً قصـيدتي (تلومني الدنيا) المأخوذة من قصـيدة (أعنف حب عشته) و(العاشقين) المأخوذة من قصيدة (أسئلة إلى اللّه).

هـذه هي قصـائد نزار قباني تحولـت إلى أغنيات واسـتطاعت بجمالهـا وبألحان عمالقة الموسـيقا العربية بشـكل خاص، أن تشـكل فرعاً هاماً من الغناء العربي اسمه (قصائد نزار قباني المغناة).

وفيما يلي جدول لجميع قصائد نزار قباني المغناة، مرتبة حسب البلد العربي، مبتدئاً بالأهم – وهي مصر – ثم بقية البلدان العربية

قصائد نزار قباني المغناة

	الأغنية	سنة الإصدار	الملحن	المطرب	الدولة	ملاحظات
١	لماذا تخليت عني	١٩٥٥	خالد أبو النصر	زكية حمدان	سورية	مأخوذة من قصيدة (لماذا؟) من ديوان (قصائد).
٢	بيت الحبيبة	١٩٥٨	نجيب السراج	نجيب السراج	سورية	مأخوذة من قصيدة (يا بَيتَها) من ديوان (قصائد).
٣	العيون الفيروزية		نجيب السراج	نجيب السراج	سورية	مأخوذة من قصيدة (عندما تمطر فيروزاً) من ديوان (حبيبتي).
٤	لماذا تخليت عني		سعيد قطب	ربا الجمال	سورية	مأخوذة من قصيدة (لماذا؟) من ديوان (قصائد).
٥	أسالك الرحيلا		سعيد قطب	رزان	سورية	مأخوذة من قصيدة (أسالك الرحيلا) من ديوان (قصائد متوحشة).
٦	زُرْ مرة		سعيد قطب	فاتن مصطفى	سورية	مأخوذة من قصيدة (على الدرب) من ديوان (طفولة نهد).
٧	علمني حبك		رضوان رجب	فهد يكن	سورية	مأخوذة من قصيدة (قصيدة الحزن) من ديوان (قصائد متوحشة).
٨	إغضب	١٩٩٤	حلمي بكر	أصالة نصري	سورية	مأخوذة من قصيدة (إغضَبْ) من ديوان (الرسم بالكلمات).
٩	القصيدة الدمشقية	٢٠٠٥	رضوان نصري	أصالة نصري	سورية	مأخوذة من قصيدة (القصيدة الدمشقية) من ديوان (الكبريت في يدي ودويلاتكم من ورق).
١٠	من أين يأتينا الفرح؟	٢٠١٠	عبد العزيز ناصر	أصالة نصري	سورية	مأخوذة من قصيدة (من قتل مدرس التاريخ؟) من ديوان (خمسون عاماً في مديح النساء).
١١	كيف كان	١٩٥٣	أحمد عبد القادر	أحمد عبد القادر	مصر	مأخوذة من قصيدة (كيف كان)، من ديوان (أنت لي) وهي أول قصيدة تُغنى لنزار سجلت وأذيعت عبر إذاعة دمشق.
١٢	أيظن؟	١٩٦٠	محمد عبد الوهاب	نجاة الصغيرة	مصر	مأخوذة من قصيدة (أيظنُ؟) من ديوان (حبيبتي).
١٣	ارجع إليّ	١٩٧٣	محمد عبد الوهاب	نجاة الصغيرة	مصر	مأخوذة من قصيدة (إلى رَجُل) من ديوان (قصائد متوحشة).

	الأغنية	سنة الإصدار	الملحن	المطرب	الدولة	ملاحظات
١٤	ماذا أقول له؟	١٩٦٥	محمد عبد الوهاب	نجاة الصغيرة	مصر	مأخوذة من قصيدة (إلى رَجُل) من ديوان (قصائد متوحشة).
١٥	أسألك الرحيلا	١٩٩٠	محمد عبد الوهاب	نجاة الصغيرة	مصر	مأخوذة من قصيدة (أسألكَ الرحيلا) من ديوان (قصائد متوحشة).
١٦	أصبح عندي الآن بندقية	١٩٦٩	محمد عبد الوهاب	أم كلثوم	مصر	مأخوذة من قصيدة (طريق واحد) من ديوان (لا.. بكائية لجمال عبد الناصر وقصائد رافضة).
١٧	رسالة إلى الزعيم	١٩٧٠	رياض السنباطي	أم كلثوم	مصر	في رثاء جمال عبد الناصر مأخوذة من قصيدة (رسالة إلى جمال عبد الناصر) من ديوان (لا.. بكائية لجمال عبد الناصر وقصائد رافضة).
١٨	رسالة من تحت الماء	١٩٧٣	محمد الموجي	عبد الحليم حافظ	مصر	مأخوذة من قصيدة (رسالة من تحت الماء) من ديوان (قصائد متوحشة).
١٩	قارئة الفنجان	١٩٧٦	محمد الموجي	عبد الحليم حافظ	مصر	مأخوذة من قصيدة (قارئة الفنجان) من ديوان (قصائد متوحشة).
٢٠	رسالة من إمرأة	١٩٧٥	محمد سلطان	فايزة أحمد	مصر	مقتبسة من قصيدة (لا تدخلي) من ديوان (قصائد).
٢١	أحبك جداً	١٩٧٣	بليغ حمدي	عفاف راضي	مصر	مأخوذة من قصيدة (أحبُّكِ جدًا) من ديوان (قصائد متوحشة).
٢٢	لماذا تخليت عني؟	١٩٩٩	كاظم الساهر	غادة رجب	مصر	مأخوذة من قصيدة (لماذا؟) من ديوان (قصائد).
٢٣	وشاية	١٩٥٦	الأخوان رحباني	فيروز	لبنان	مأخوذة من قصيدة (وشاية) من ديوان (أنت لي).
٢٤	لا تسألوني ما اسمه حبيبي	١٩٦٣	الأخوان رحباني	فيروز	لبنان	مأخوذة من قصيدة (حبيبي) من ديوان (أنت لي).
٢٥	موال دمشقي		الأخوان رحباني	فيروز	لبنان	مأخوذة من قصيدة (موال دمشقي) من الأعمال السياسية الكاملة.
٢٦	يروون في ضيعتنا	١٩٧٩	الأخوان رحباني	نزيه المغربي	لبنان	مأخوذة من قصيدة (أنت لي) من ديوان (أنت لي) وقُدِّمت في برنامج (ساعة وغنيّة) للأخوين رحباني.

	الأغنية	سنة الإصدار	الملحن	المطرب	الدولة	ملاحظات
٢٧	بيروت يا ست الدنيا	١٩٩١	جمال سلامة	ماجدة الرومي	لبنان	مأخوذة من قصيدة (يا ست الدنيا يا بيروت) من ديوان إلى (بيروت الأنثى مع حبي).
٢٨	كلمات	١٩٩١	إحسان المنذر	ماجدة الرومي	لبنان	مأخوذة من قصيدة (كلمات) من ديوان (حبيبتي).
٢٩	طوق الياسمين	١٩٩٨	كاظم الساهر	ماجدة الرومي	لبنان	مأخوذة من قصيدة (طوق الياسمين) من ديوان (قصائد).
٣٠	مع جريدة	١٩٩٤	جمال سلامة	ماجدة الرومي	لبنان	مأخوذة من قصيدة (مع جريدة) من ديوان (قصائد).
٣١	أحبك جداً	٢٠٠٦	مروان خوري	ماجدة الرومي	لبنان	مأخوذة من قصيدة (أحبُّكِ جدًا) من ديوان (قصائد متوحشة).
٣٢	وعدتك	٢٠١٢	كاظم الساهر	ماجدة الرومي	لبنان	مأخوذة من قصيدة (محاولات لقتل امرأة لا تقتل) من ديوان (سيبقى الحب سيدي).
٣٣	القرار	٢٠٠٢	عاصي الحلاني	عاصي الحلاني	لبنان	مأخوذة من قصيدة (القرار) من ديوان (الحب لا يقف على الضوء الأحمر).
٣٤	إلى بيروت مع الاعتذار	٢٠٢٠	هشام بولس	نانسي عجرم	لبنان	مأخوذة من قصيدة (إلى بيروت الأنثى مع الاعتذار) من ديوان (إلى بيروت الأنثى مع حبي).
٣٥	أنا أحبك (متى ستعرف)		طلال المداح	طلال المداح	السعودية	مأخوذة من قصيدة (إلى رَجُل) من ديوان (قصائد متوحشة).
٣٦	اختاري		طلال المداح	طلال المداح	السعودية	مأخوذة من قصيدة (اختاري) من ديوان (قصائد متوحشة).
٣٧	أريد أن أحبك	٢٠١٠	عبد العزيز الناصر	ماجد المهندس	السعودية	مأخوذة من قصيدة (أحبُّكِ.. حتى ترتفع السماء قليلًا) من ديوان (لا غالب إلا الحب).
٣٨	عيناك	١٩٨٤	خالد الشيخ	خالد الشيخ	البحرين	مأخوذة من قصيدة (نهر الأحزان) من ديوان (حبيبتي).
٣٩	بغداد	٢٠٠٣	إلهام مدفعي	إلهام مدفعي	العراق	مأخوذة من قصيدة (موال بغدادي) من ديوان (قصائد سياسية بلا ديوان).
٤٠	إغضب		أنوار عبد الوهاب	جعفر حسن	العراق	مأخوذة من قصيدة (إغضَبْ) من ديوان (الرسم بالكلمات).

	الأغنية	سنة الإصدار	الملحن	المطرب	الدولة	ملاحظات
٤١	اختاري	١٩٩٤	كاظم الساهر	كاظم الساهر	العراق	مأخوذة من قصيدة (اختاري) من ديوان (قصائد متوحشة).
٤٢	زيديني عشقاً	١٩٩٦	كاظم الساهر	كاظم الساهر	العراق	مأخوذة من قصيدة (جسمُكِ خارطتي) من ديوان (أشعار خارجة على القانون).
٤٣	إلا أنت	١٩٩٧	كاظم الساهر	كاظم الساهر	العراق	مأخوذة من قصيدة (أشهدُ أن لا امرأة إلا أنتِ) من ديوان (أشهد أن لا امرأة إلا أنت).
٤٤	من كتاب الحب	١٩٩٢	كاظم الساهر	كاظم الساهر	العراق	مأخوذة من قصيدة (كتاب الحب) من ديوان (كتاب الحب).
٤٥	رسالة حب صغيرة	٢٠١٦	كاظم الساهر	كاظم الساهر	العراق	مأخوذة من قصيدة (رسالةُ حبٍّ صغيرة) من ديوان (قصائد).
٤٦	في مدرسة الحب	١٩٩٦	كاظم الساهر	كاظم الساهر	العراق	مأخوذة من قصيدة (قصيدة الحزن) من ديوان (قصائد متوحشة).
٤٧	التحديات	١٩٩٩	كاظم الساهر	كاظم الساهر	العراق	مأخوذة من قصيدة (التحديات) من ديوان (أشعار خارجة على القانون).
٤٨	حبيبتي والمطر	١٩٩٩	كاظم الساهر	كاظم الساهر	العراق	مأخوذة من قصيدة (مطر) من ديوان (أشهد أن لا امرأة إلا أنت).
٤٩	أكرهها	١٩٩٩	كاظم الساهر	كاظم الساهر	العراق	مأخوذة من قصيدة (هِرَّة) من ديوان (أنت لي).
٥٠	قولي أحبك	١٩٩٩	كاظم الساهر	كاظم الساهر	العراق	مأخوذة من قصيدة (قولي أحبك) من ديوان (أشهد أن لا امرأة إلا أنت).
٥١	ممنوعة أنت	١٩٩٩	كاظم الساهر	كاظم الساهر	العراق	مأخوذة من قصيدة (يوميات مريض ممنوع من الكتابة) من ديوان (أحبك.. أحبك والبقية تأتي).
٥٢	الحب المستحيل	٢٠٠٠	كاظم الساهر	كاظم الساهر	العراق	مأخوذة من قصيدة (أحبُّكِ جدًا) المنشورة في ديوان (قصائد متوحشة).
٥٣	كل عام وأنت حبيبتي	٢٠٠١	كاظم الساهر	كاظم الساهر	العراق	مأخوذة من قصيدة (كلَّ عام وأنتِ حبيبي) من ديوان (كل عام وأنت حبيبتي).
٥٤	يدك	٢٠٠٢	كاظم الساهر	كلظم الساهر	العراق	مأخوذة من قصيدة (يد) من ديوان (حبيبتي).
٥٥	صباحك سكر	٢٠٠٣	كاظم الساهر	كاظم الساهر	العراق	مأخوذة من قصيدة (صباحك سكر) من (ديوان الرسم بالكلمات).

	الأغنية	سنة الإصدار	الملحن	المطرب	الدولة	ملاحظات
٥٦	هل عندك شك؟	٢٠٠٣	كاظم الساهر	كاظم الساهر	العراق	مأخوذة من قصيدة (أحبك.. أحبك.. وهذا توقيعي) المنشورة في ديوان (الحب لا يقف على الضوء الأحمر).
٥٧	تقولين الهوى	٢٠٠٣	كاظم الساهر	كاظم الساهر	العراق	مأخوذة من قصيدة (طائشة الضفائر) من ديوان (طفولة نهد).
٥٨	أحبيني بلا عقد	٢٠٠٤	كاظم الساهر	كاظم الساهر	العراق	مأخوذة من قصيدة (القصيدة المتوحشة) من ديوان (قصائد متوحشة).
٥٩	إلى تلميذة	٢٠٠٤	كاظم الساهر	كاظم الساهر	العراق	مأخوذةمن قصيدة (إلى تلميذة) من ديوان (الرسم بالكلمات).
٦٠	كبري عقلك	٢٠٠٤	كاظم الساهر	كاظم الساهر	العراق	مأخوذة من قصيدة (البيان الأخير من الملك شهريار) من (ديوان تنويعات نزارية على مقام العشق).
٦١	إني أحبك	٢٠٠٥	كاظم الساهر	كاظم الساهر	العراق	مأخوذة من قصيدة (أحبك.. أحبك والبقية تأتي) من ديوان (أحبك أحبك والبقية تأتي).
٦٢	تحركي	٢٠٠٥	كاظم الساهر	كاظم الساهر	العراق	مأخوذة من قصيدة (إلى نصف عاشقة) من ديوان (أشهد أن لا امرأة إلا أنت).
٦٣	في المقهى	٢٠٠٦	كاظم الساهر	كاظم الساهر	العراق	حوارية مع الشاب مامي مأخوذة من قصيدة (بانتظار سيدتي) من ديوان (قصائد متوحشة).
٦٤	أتحبني؟	٢٠٠٧	كاظم الساهر	كاظم الساهر	العراق	مأخوذة من قصيدة (بعد العاصفة) من ديوان (الرسم بالكلمات).
٦٥	بريد بيروت	٢٠٠٧	كاظم الساهر	كاظم الساهر	العراق	مأخوذة من قصيدة (بريد بيروت) من ديوان (أشعار خارجة على القانون).
٦٦	يوميات رجل مهزوم	٢٠٠٧	كاظم الساهر	كاظم الساهر	العراق	مأخوذة من قصيدة (يوميات رجل مهزوم) من ديوان (قصائد متوحشة).
٦٧	مع بغدادية	٢٠٨٨	كاظم الساهر	كاظم الساهر	العراق	مأخوذة من قصيدة (مع بيروتية) من ديوان (قصائد متوحشة).
٦٨	حبيبتي	٢٠٠٩	كاظم الساهر	كاظم الساهر	العراق	مأخوذة من قصيدة (حبيبتي) المنشورة في ديوان (حبيبتي).

	الأغنية	سنة الإصدار	الملحن	المطرب	الدولة	ملاحظات
٦٩	الرسم بالكلمات	٢٠٠٩	كاظم الساهر	كاظم الساهر	العراق	مأخوذة من قصيدة (الرسم بالكلمات) من ديوان (الرسم بالكلمات).
٧٠	كون إمرأة	٢٠١٦	كاظم الساهر	كاظم الساهر	العراق	مأخوذة من قصيدة (الشجرة) من ديوان (أشعار خارجة على القانون)
٧١	عيد العشاق	٢٠١٦	كاظم الساهر	كاظم الساهر	العراق	مأخوذة من قصيدة (فاطمة في الريف البريطاني) من ديوان (الحب لا يقف على الضوء الأحمر)
٧٢	لو لم تكوني أنت في حياتي	٢٠١٦	كاظم الساهر	كاظم الساهر	العراق	مأخوذة من قصيدة (تهويمات صوفية لتكوين امرأة) من ديوان (أشعار خارجة على القانون)
٧٣	زُرْ مرة	٢٠١٦	كاظم الساهر	كاظم الساهر	العراق	مأخوذة من قصيدة (على الدرب) من ديوان (طفولة نهد)
٧٤	شؤون صغيرة	٢٠١٦	كاظم الساهر	كاظم الساهر	العراق	مأخوذة من قصيدة (شؤون صغيرة) من ديوان (حبيبتي)
٧٥	قصة خلافاتنا	٢٠١٦	كاظم الساهر	كاظم الساهر	العراق	مأخوذة من قصيدة (قصة خلافاتنا) من ديوان (حبيبتي)
٧٦	تناقضات	٢٠١٦	كاظم الساهر	كاظم الساهر	العراق	مأخوذة من قصيدة (تناقضات ن. ق. الرائعة) من ديوان (أحبك.. أحبك والبقية تأتي)
٧٧	لجسمك عطر خطير النوايا	٢٠١٦	كاظم الساهر	كاظم الساهر	العراق	مأخوذة من قصيدة (حوار مع سفرجلتين) من ديوان (خمسون عاما في مديح النساء)
٧٨	الإنسان	١٩٩٧	كاظم الساهر	كاظم الساهر ولطيفة التونسية	العراق	ثنائية مع لطيفة مأخوذة من قصيدة (القدس).
٧٩	تلومني الدنيا	١٩٩٧	كاظم الساهر	لطيفة التونسية	تونس	مأخوذة من قصيدة (أعنفُ حُبّ عشتُهُ) من ديوان (قصائد متوحشة).
٨٠	دمشق	٢٠١١	كاظم الساهر	لطيفة التونسية	تونس	مأخوذة من قصيدة (أنا يا صديقة متعب بعروبتي) من الأعمال السياسية الكاملة.

	الأغنية	سنة الإصدار	الملحن	المطرب	الدولة	ملاحظات
٨١	العاشقين			لطيفة التونسية	تونس	مأخوذة من قصيدة (أسئلة إلى الله) من ديوان (أشعار خارجة عن القانون).
٨٢	صباحك سكر		الشاذلي أنور	توفيق الناصر	تونس	مأخوذة من قصيدة (صباحك سكر) من ديوان (الرسم بالكلمات).
٨٣	وشاية		عبد الرحيم السقّاط	عبد الوهاب الدوكالي		مأخوذة من قصيدة (وشاية) من ديوان (أنت لي).
٨٤	كلمات		عبد الرحمن الكردودي	بهيجة ادريس	المغرب	مأخوذة من قصيدة (كلمات) من ديوان (حبيبتي).
٨٥	إغضب		عبد اللطيف السخوني	بهيجة ادريس	المغرب	مأخوذة من قصيدة (إغضَبْ) من ديوان (الرسم بالكلمات).
٨٦	كلمات		إسماعيل البلغيثي	رذاذ الوكيلي	المغرب	مأخوذة من قصيدة (كلمات) من ديوان (حبيبتي).
٨٧	الهاتف		عبد الرحيم السقّاط	عبد الهادي بلخياط	المغرب	مأخوذة من قصيدة (تلفون) من ديوان (أنت لي).
٨٨	طوق الياسمين		عبد الله عصامي	عبد الهادي بلخياط	المغرب	مأخوذة من قصيدة (طوق الياسمين) من ديوان (قصائد).
٨٩	وشاية		عبد الرحيم السقّاط	عبد الهادي بلخياط	المغرب	مأخوذة من قصيدة (وشاية) من ديوان (أنت لي).
٩٠	مكابرة		عبد الرحيم السقّاط	المعطي بنقاسم	المغرب	مأخوذة من قصيدة (مكابرة) من ديوان (قالت لي السمراء).
٩١	لا تحبيني		عبد الرحيم السقّاط	عبد المنعم الجامعي	المغرب	مقتبسة من قصيدة (لا تحبيني) من ديوان (الرسم بالكلمات).
٩٢	أين أذهب ؟		عابد زويتن	عبد المنعم الجامعي	المغرب	مأخوذة من قصيدة (أين أذهب؟) من ديوان (قصائد متوحشة).
٩٣	حبيبتي		عبد الحق ليلاني	عبد اللطيف بن الشريف	المغرب	مأخوذة من قصيدة (حبيبتي) من ديوان (حبيبتي).
٩٤	بعد العاصفة		عبد الحق ليلاني	عبد اللطيف بن الشريف	المغرب	مأخوذة من قصيدة (بعد العاصفة) من ديوان (الرسم بالكلمات).
٩٥	صباحك سكر		عبد الواحد بن يوسف	عبد الواحد بن يوسف	المغرب	مأخوذة من قصيدة (صباحك سكر) من ديوان (الرسم بالكلمات).
٩٦	الهرم الرابع	١٩٧٠	محمد حسن	محمد حسن	ليبيا	في رثاء جمال عبد الناصر مأخوذة من قصيدة (الهرم الرابع) من ديوان (لا.. بكائية لجمال عبد الناصر وقصائد رافضة).

القصيدة القصيرة عند نزار قباني

د. نزار بريك هنيدي

ما قدمه الشاعر المبدع الكبير (نزار قباني) من أفكار في موضوع (القصيدة القصيرة) يؤكد وعيه النقديَّ لأبعاد هذا الشكل الشعري، وضرورته كإبداع يستجيب لمتطلبات العصر، ومميزاته وخصائصه الفنّيّة التي تميّزه من غيره، والتي تحدّثَ عنها نزار قباني بأوضح وأبلغ من جميع النقّاد الذين كتبوا بعده، وحاولوا إيهام الناس أنها من اكتشافاتهم الخاصّة.

وفي الحقيقة، فقد كتب نزار قباني أفكاره حول بنية القصيدة القصيرة وجماليّاتها وآفاقها، في مقدمتين نظريتين شديدتي الأهمية. أولاهما ترجع إلى عام ١٩٧٠ حين صَدَّرَ بها ديوانه (كتاب الحب)، والثانية كتبها عام ١٩٨١وجعلها مقدمة لديوانه (قاموس العاشقين). وسنحاول فيما يلي أن نستعرض أهم مقولاته النظرية النقدية فيهما، قبل أن ننتقل إلى استعراض إنتاجه الإبداعي الغزير والمتنوع من القصائد القصيرة.

ينطلق نزار قباني من ملاحظته حاجة القصيدة العربية إلى شكل جديد يلبسها ثوباً عصريّاً ومريحاً وعمليّاً، بعد أن أنهكها التبذير في استعمال اللغة، إلى درجة أن القطاع الأكبر من شعرنا العربي التقليدي استهلك من القماش اللغوي ما يكفي لكساء كلّ سكان الصين، حسب تعبيره. فالثرثرة الشعرية هي فجيعة شعرنا العربي، كما يقول. والشعر إذا مطَّ صوته ومَدَّ انفعالَهُ على سطح أوسعَ من المناسب، سيخرج من حديقة الشعر، ويدخل في سراديب الثرثرة الشعرية. فليس من وظيفة الشعر أن يشرح كل شيء، لأن الشرح الطويل عمل من أعمال الببغاوات والعجائز ونشرات الاخبار.! وشعرنا العربي اليوم، بحاجة ماسّة إلى شدّ الحزام على أوتارِهِ الصوتية، والاقتصاد في استعمال فمه وشفتيه.

أما القصيدة التي يتطلع إليها الشاعر، فهي تلك التي تكون فيها مساحة الكلمة بمساحة الانفعال، وحجم الصوت الشعري بحجم فم الشاعر وبحجم هواجسه، وهي القصيدة التي تتحقّقُ فيها معادلةٌ شعريةٌ يكون فيها الشكل بحجم المحتوى، فيصيرُ اللابسُ والملبوسُ قطعةً واحدةً ليس فيها نتوءات، ولا حواشي، ولا زوائد بلاغية متهدّلة.

ويدرك نزار قباني أن ما يبشّر به يشكّلُ إضافة جديدة لحركة الحداثة في الشعر العربي، وانعطافة في الذائقة العربية، فيقول: (ربما لم يتعوّد القارئ العربي المرتبط تاريخيّاً ووراثياً بالألفيات والمعلقات، على طيران العصافير.. هذا لا يهمّ. إنه سيتعود عليه.. ومثلما قَبِلَ الذوقُ العربي، تلك الثورة المدهشة التي قام بها الشعر العربي على نفسه، خلال العشرين عاماً الأخيرة وغَيَّرَ بها جلده وثيابه.. فإنه سيرحّبُ حتماً بكل حركة شعرية تزيد ارتباطه بالعصر. مَنْ ذا الذي يرفضُ وثوبَ الخيل وطيران العصافير؟).

واستناداً إلى ما تتضمَّنَهُ المقدّمتان، يمكن لنا أن نستخلص مواصفات القصيدة القصيرة كما يراها نزار قباني، ونحدّدها بما يلي:

١- القصيدة القصيرة هي خلاصة الخلاصة، يتجمّعُ في نواتها كلُّ الشعر، كما تتجمع في الخلية كلُّ الحياة.

٢- شكلها بحجم محتواها، فليس فيها نتوءات، ولا حواش، ولا زوائد بلاغية متهدّلة.

٣- تكتفي بالموقف الشعري وحده، دون أي تفسير أو شرح له، أو تعليق عليه.

٤- لا تتحدّث القصيدة إلا بلسان صاحبها، ولا يلتفُّ بعباءتها غير جسده، من دون أجساد أفراد القبيلة الآخرين.

٥- حجم الصوت فيها معادلٌ لحجم الانفعال، ومطابقٌ له.

٦- لغتها مكثّفة ومضغوطة، تستعمل الأسلوب البرقي.

٧- أسلوبها مصفّى من رواسب الفصاحة، والجزالة، ومتانة الديباجة، وقوة البيان، والقوافي الهادرة.

٨- اللفظة الشعرية فيها برقٌ، ورفّة جفن، والتماعة سيف، وطيران عصفور.

٩- تقول الكلمة الواحدة فيها ما كان يحتاج إلى الكثير من الكلام للتعبير عنه.

١٠- اللعبة الشعرية فيها هي لعبة إشارات ضوئية.

١١- تؤدي اللقطة الشعرية فيها عمل جهاز الإضاءة الـ flash.

١٢- تحمل كل ملامح العصر من سرعة وإيجاز وتوتّر وكثافة.

١٣- يحتفظ الشاعر فيها بالقدرة على الصمت، ويعرف متى يلقي ورقة الدهشة، التي تمثّلُ ذروة التأثير الشعري.

١٤- وظيفة القصيدة أن تمنح المتلقي بطاقة السفر، دون أن تتدخل في تفاصيل الرحلة،

وتترك له حرية التقاط معطيات التجربة بحسب قدرات لواقطه الحسية ومكنونات تجاربه وخبراته.

وفي يقيني، أن جميع الكتب التي كتبها أصحابها في التنظير للقصيدة القصيرة، والقصيدة القصيرة جداً، في السنوات الأخيرة، لم تقدّم أية إضافة نظرية يعتدّ بها، إلى هذه الأسس والمواصفات التي تحدث عنها نزار، بلغته الشعرية العالية منذ أكثر من خمسين عاماً.

وإذا انتقلنا إلى نتاجه الإبداعي، فسنجد أنه يمكن لنا تقسيم قصائده القصيرة إلى مجموعات عدة. فهناك القصائد التي كان يستهلُّ بها مجموعاته الشعرية، وتبدو وكأنها مقدمة للمجموعة، أو رسالة خاصة يوجّهها إلى القارئ قبل شروعه في القراءة. وهناك قصائد الحب القصيرة التي تختزل موقفاً محدداً أو تعبّر عن عاطفة مباشرة. وهناك القصائد السياسية القصيرة، التي أراد لها أن تكون بمنزلة البيانات السياسية أو الهتافات التحريضية التي يسهل وصولها إلى الجماهير كما يسهل حفظها وترديدها. أما المجموعة الأخيرة فتتألف من المقطوعات التي تشكل جزءاً من قصيدة طويلة، لكننا في الوقت نفسه يمكن لنا أن نعزلها عن سياقها، ونقرأها كقصيدة قصيرة مستقلة. وسنحاول فيما يلي أن نستعرض كلاً من هذه المجموعات، متوقفين عند نماذج منها، محاولين تبيين خصائصها، ودلالاتها، ومكوّناتها الفنية، وأساليب بنائها.

القصائد الاستهلالية

دَأَبَ نزار قباني، منذ بداياته، على استهلال كلّ مجموعة من مجموعاته الشعرية، بقصيدة قصيرة، تكون بمثابة مدخل إلى عالمها، ورسالة إلى قارئها المفترض، يوضّحُ فيها أغراضه من الكتابة، ويبيّن مذهبه الفني ورؤيته للعمل الشعري.

فهو يَستهلُّ مجموعته الشعرية الأولى (قالت لي السمراء) الصادرة عام ١٩٤٤، بالاستهلال التالي:

قلبي كمنفضة الرماد.. أنا
إن تنبشي ما فيه.. تحترقي
شعري أنا قلبي.. ويظلمني
مَنْ لا يرى قلبي على الورقِ.

ومن الواضح أن هذا الاستهلال المؤلف من بيتين مشتركين في الوزن والقافية، ما هو في الحقيقة غير قصيدة قصيرة، مبنيّة بناءً متكاملاً. ولو حاولنا البحث في بنيتها الفنّيّة سنجدها تتألف من وحدتين مترابطتين تستغرق كلّ منهما بيتاً شعرياً كاملاً ومستقلاً. تتكوّن

الوحدة الأولى من صورة بيانيّة مبتكرة تتلوها جملة شرطيّة متعلقة بها. تشبّهُ الصورةُ قلبَ الشاعر بمنفضة الرماد التي يلقى فيها المدخّنُ رماد سجائره دون تمييز بينها، لأنها جميعها قد أصبحت مستهلكة، وانتهى الدور الذي كانت تقوم به عند المدخن. ومن ثمّ فإن هذه السجائر تشبه النساء اللواتي سبق للشاعر أن عرفهن، لكن دورهن انتهى من حياته، ولم يبق منهن سوى رماد الذكريات. وكما أن النبش في رماد السجائر لن يؤدي إلا الى احتراق يد النابش، فإن الشاعر يحذّرُ حبيبته التي يخاطبها هنا، من أن تحاول النبش في رماد ذكرياته بحثاً عمّا تبقّى من آثار حبيباته السابقات، لأنها لن تجني بذلك سوى الألم.

أما الوحدة الثانية فتتألف من جملتين، يقرر في الأولى منهما أن شعره هو قلبه، بمعنى أن ما يتضمّنه شعره لن يكون إلا تعبيراً عن مكنونات قلبه من أحاسيس ومشاعر. ولذلك فهو يرسل رسالة إلى القارئ في جملته الثانية يطلب فيها منه أن لا يقرأ قصائده إلا من هذا المنظور، لأن الذين ينتظرون أن يجدوا فيها غير ذلك من أغراض أو مقاربات لمواضيع عامة سياسية أو اجتماعية، سوف يظلمون الشاعر ويظلمون شعره. وإذا تذكرنا أن جمهور الشعر في أربعينيات القرن الماضي، حين صدور الديوان، كان يريد من الشاعر أن يتحدث بلسان المجموع وليس بلسانه كفرد، وأن يعبّر عن هموم المجتمع لا عن همومه الشخصية، إذا تذكرنا ذلك أدركنا مدى أهمية هذه القصيدة القصيرة التي شكّلت بياناً شعريّاً يبيّن مفهوم الشعر عند الشاعر، ويختصر رؤيته للمنهج الذي يخطه في الساحة الشعرية العربية.

وسيتطوّرُ بيان نزار قباني، ويغتني، ويكتسب أبعاداً جديدة مع كل قصيدة استهلالية يقدّمُ بها إحدى مجموعاته الشعرية المتتالية، ولا بد لنا هنا من التوقف عند هذه القصيدة القصيرة المهمّة، التي استهل بها شاعرنا مجموعته الشّعريّة المتميّزة : (يوميات امرأة لا مبالية)، الصادرة عام ١٩٦٨، والتي يخاطب فيها حبيبته، أو قارئته المفترضة، أو نساء الشرق جميعهن:

ثوري !. أحبّك أن تثوري..
ثوري على شرق السبايا.. والتكايا.. والبخُور
ثوري على التاريخ، وانتصري على الوَهم الكبير
لا ترهبي أحداً. فإن الشمسَ مقبرةُ النسور
ثوري على شرقٍ يراكِ وليمةً فوقَ السرير.

فهنا يصبح الشعر فعلاً تحريضيّاً ثوريّاً. إذ تقوم بنية القصيدة بمجملها على نواة مركزيّة قوامها فعل الأمر (ثوري)، ومن هذه النواة تنطلق أربعة سهام مضيئة تنير الجدران الأربعة

التي تحيط بالواقع المزري الذي تعيشه المرأة الشرقية. يتشكّل الجدار الأول من الأفكار الظلاميّة، هذه الأفكار التي لا تنظر إلى النساء إلّا كسبايا، وتقوم بتحويل الساحات والبيوت إلى تكايا تفوح منها روائح بخور المعتقدات البالية. أما الجدار الثاني فهو التاريخ المزيّفُ المبنيُّ على الأوهام والأكاذيب، والتي لا بدّ من دحضها والانتصار عليها كي نعيد المجتمع إلى مسيرة تطوره الطبيعي. والجدار الثالث هو الخوف، الخوف الذي زُرِعَ في نفس المرأة كمحصلة للإرهاب الطويل الذي مورس ضدَّ بنات جنسها. بينما يتشكّل الجدار الرابع من النظرة الذكوريّة التي لا ترى في المرأة أكثر من دمية مخصصة للهوِ الرجل ومتعته، دون أن يعترف بها كشريكة حياة ورفيقة درب. لذلك يؤكد نزار قباني لحبيبته ولنساء الشرق أنه لا بد من الثورة، لتحطيم هذه الجدران جميعها، كمقدمة للانطلاق إلى فضاءات التقدّم والحريّة.

ومما لا شكَّ فيه، أن الحبَّ الحقيقي أداة فعّالةٌ للثورة على هذا الواقع البائس، وأن الشاعر باعتناقه للحب وتحريضه عليه، يصبح ثائراً ومناضلاً يمارس دوره الطليعي، ضدَّ قوى التخلف والظلام التي تتربص بالحب والشعر معاً. كما سيقول نزار قباني في القصيدة القصيرة التي يفتتح بها كتابه (أشعار خارجة على القانون) الصادر عام ١٩٧٢:

حبيبتي
لأنَّ مَنْ يحبُّ في مدينتي مجنون..
لأنهم في بلدي
يصنّفون الحب في مرتبة الحشيش والأفيون
ويشنقون باسمه..
ويقتلون باسمه..
ويكتبون باسمه القانون
قرَّرت يا حبيبتي
قرَّرت أن أحترف الأشعار والجنون !!

ففي هذه القصيدة ، يؤكّدُ الشاعرُ أنه سيبقى على دين الحب بالرغم من كل المخاطر التي تتهدَّدَهُ بسبب ذلك. بل سيجعل من نفسه مناضلاً في سبيل إقرار حق الحب، وسيجعل من أشعاره منشورات تدكُّ حصون التخلف المغلقة، وتبشّر بشمس الحب والجمال والحرية. وعلى قرّائهِ إذن أن يتفاعلوا مع مفهوم الحب في شعره، بهذه الرؤيا. وعلى هذا الأساس، يصبح النضال بالحب، ومن أجل الحب، جوهر البيان، أو (المانيفيستو) الشعري والفكري لنزار قباني.

ومن الطبيعي أن القوى المسيطرة على المجتمع المتخلّف، وأجهزتها القمعيّة، ستدركُ الخطر الذي يمثله هذا الشاعر، وستسارع إلى تجنيد أزلامها وأتباعها ومرتزقتها، من أجل التهجم عليه. كما يقول نزار في قصيدة قصيرة أيضاً يستهل بها كتاب أعماله السياسية:

لأنني لا أمسحُ الغبارَ عن أحذية القياصرهْ
لأنني أقاومُ الطاعونَ في مدينتي المُحاصَرهْ
لأنَّ شعري كلَّهُ
حَربٌ على المغول.. والتتار.. والبَرابرَهْ
يشتمني الأقزام والسماسرهْ...

ومن الواضح أن هذه القصيدة تتألف من قسمين. يرتكز بناء القسم الأول منها على مقولات ثلاث، يبيّنُ في أولاها أنه يختلف عن شعراء البلاط الذين وقفوا موهبتهم على مديح الحكّام وتجميل صورهم البشعة وتبرير موبقاتهم وجرائمهم. ويؤكد في الثانية أن دوره الرئيس كشاعر طليعي هو أن يعمل على مقاومة جميع أشكال الظلم والقهر والجهل التي تنتشر كالطاعون في المجتمع الذي سدّوا في وجهه كل منافذ الضوء، ومنعوا عنه كل نسائم الحرية. ويذكّر الجميع في المقولة الثالثة أنه حوّلَ شعره كله إلى أسلحة حارب فيها الأعداء والطغاة والطامعين. ويأتي القسم الثاني من القصيدة في جملة واحدة يفسّر فيها العداء الذي يناصبه إياه ضعاف النفوس وصبيان السلاطين وسماسرة الطغيان، الذين ما كان لهم أن يحقدوا عليه كل هذا الحقد لولا منهجه في الشعر والحياة، الذي حدده بالمقولات الثلاث في القسم الأول من القصيدة. وبذلك تشكّلُ هذه القصيدة القصيرة الاستهلالية، تعبيراً مباشراً ومتكاملاً عن الجانب الفكري والسياسي من بيانه الشعري، ففيها يوضّحُ رؤيته لدور الشاعر في مقاومة الظلم والطغيان والتخلف، ودفع المجتمع في طريق التقدم والعدل والجمال.

أما الجانب الفني في بيان نزار قباني الشعري، فسيجد تعبيره الأوضح والأجمل، في القصيدة القصيرة التي يستهل فيها كتابه السادس والعشرين (الكبريت في يدي، ودويلاتكم من وَرَق) الصادر عام ١٩٨٩، إذ يقول:

أحاولُ منذ البدايات،
أن لا أكونَ شبيهاً بأيّ أحدْ..
رَفَضتُ الكلامَ المعلَّبَ دوماً
رفضتُ عبادةَ أيّ وَثَنْ..

أحاولُ إحراقَ كلّ النصوصِ التي أرتديها
فبعضُ القصائد قَبرٌ
وبعضُ اللغات كَفَنْ...

فهو يبدأ القصيدة بتأكيد أنه، منذ بداياته الأولى في عالم الكتابة، كان حريصاً على تحقيق فرادته الشعرية. فالشرط الأول للإبداع الشعري أن تكون ذاتك، وأن تتحدث بلسانك وحده، وتعبّر عن أحاسيسك ومشاعرك وأفكارك ورؤاك الخاصّة، دون أن تقلّدَ أحداً، أو تستعير أسلوب أحد. على قصيدتك أن تحمل بصمتك الشخصيّة، في شكلها ومحتواها، بحيث لا تشبه كلام الآخرين، ولا تستنسخ أبنيتهم الفنية. والقصيدة التي لا تقدم ما هو جديد، في خطابها وفي معمارها اللغوي والتخييلي والإيقاعي، لا تستحق أن تنتمي إلى مملكة الشعر. لذلك يرفض شاعرنا الكلامَ المعلَّبَ، والعبارات الجاهزة، والصور المألوفة. كما يرفض أن يسير على خطا أحد من الشعراء السابقين مهما عَلَتْ منزلته أو اتسعت شهرتُهُ. وإذا كان لا بدَّ للشاعر من أن يقرأ شعر الآخرين، وأن يطلع على الإنجازات الفنية، والخصائص الجمالية، لشعر عمالقة التراث العربي، ونصوص شعراء اللغات الأخرى، فإن عليه أن يحاول التخلّص من جميع الآثار التي قد تتركها في صوته، فتلوّث صفاءَهُ، وتعكّرُ خصوصيّتَهُ، وتشوّهُ انطلاقه في عالم الابتكار والابداع، وتعيق قدرته على انتزاع دهشة المتلقي وإعجابه، مما يعني فشل القصيدة وموتها.

ولكن، هل يعني هذا أن نزار قباني قد وضع يده على سرّ الشعر، واستطاع أن يكتشف خفايا الإبداع، وأن يضع خريطة طريق إلى أبواب مملكة الشعر؟

يجيبنا الشاعر عن هذه التساؤلات، في هذه القصيدة القصيرة التي جعلها مقدمة لكتابه (الأوراق السريّة لعاشقٍ قرمطي)، الذي صدر عام ١٩٨٨:

لستُ أدري.. ما هو الشعرُ؟
ولا فكّرتُ أن أدخلَ يوماً
في متاهات الظنونْ.
لا ولا فكّرتُ أن أعملَ شرطيّاً
لكي أعرف ما يجري بأعماق العيونْ
أنا لا أستنطقُ الوردةَ عن أسرارِها
لا ولا أتعبُ نفسي
في سؤال النهد عن تاريخِه...
هل من المعقول أن نسألَ نهداً
يملأ الغرفة موسيقى..

وإيقاعاً.. ودفئاً..
مَنْ يكونْ؟
لستُ أدري..
ما الذي يجري بأعماقي
ولكني سعيدٌ برحيلي
من جنونٍ..
لجنونٍ..
لجنونْ.

قصائد الحبّ القصيرة

ممـا لا شـكَّ فيه أن العلاقة مع الأنثى تشـكّلُ الميدان الأرحب الذي اعتـاد نزار قباني أن يصـول فيـه ويجول، ويسـتنفر طاقاته الإبداعية، ويختبـر أدواته، ويسـتعرض تجاربه الفنية. لذلك كان من الطبيعي أن يضـيف شكل (القصيدة القصيرة) إلى الأشكال الأخرى التي كتب فيها قصـائد الحب. وسنلاحظ أنه اسـتخدم فيها مختلف التقنيات والأساليب التي يتميّز بها شكل القصيدة القصيرة. وهذا ما سنحاول الإحاطة به فيما يلي.

ولنبدأ من القصيدة التي أُعدُّها من أجمل ما أبدعه نزار قباني على الإطلاق، والتي أعتقدُ أنها تكفيه وحدها ليطرق باب الخلود، بالرغم من أنها مؤلفة من أبيات ثلاثة فقط:

أنا عنكِ ما أخبرتُهمْ.. لكنهم
لَمَحوكِ تغتسلين في أحداقي
أنا عنكِ ما كلّمتُهمْ.. لكنّهم
قرؤوكِ في حبري وفي أوراقي
للحبّ رائحةٌ.. وليس بوسعها
أن لا تفوحَ.. مزارعُ الدرّاقِ.

ولنلاحـظ كيف اسـتطاع الشـاعر، بأقلّ ما يمكن من كلمـات، أن يوظّفَ البنية السـردية، ويصـعد بها إلى الآفاق الشعرية المشعة بأرفع الصور التخييلية، المحمولة على أجنحة الإيقاع المؤثر السـاحر، ليعبّرَ عن أسـمى الأحاسـيس والمشـاعر، وأحلى حالات العشـق، وصولاً إلى تجسـيد صـفة خالدة من صـفات الحب الحقيقي، في عبارة تصـلحُ لأن تكون حكمةً سـائرةً، يتغنى بها العاشقون في كل زمان ومكان.

فالقصيدة تتحدث عن عاشقة تلوم حبيبها، لأنه قام بإفشاء سر العلاقة التي تربطهما. ويمكن لنا أن نتخيّل ما قد يترتب على هذا الإفشاء من عواقب، ليس في مجتمعنا المحافظ فحسب، بل في أي مكان وزمان، لأن السرَّ في الحب مقدّسٌ، والحفاظ عليه من أهم صفات العاشق الصادق. وعندما تتهم الحبيبة حبيبها بإفشائه، فإن ذلك يعني أنها بدأت تشكُّ في صدق مشاعره، مما يجعله يهبُّ من فوره لينفي الاتهام، ويبرّرَ لها ما حدث. فهو لم يتفوّه باسمها، ولم يخبر أحداً عنها، إلا أن هَيامَهُ بها، الذي يقارب درجة الهيام الصوفي، جعل صورتها مثبّتةً في عينيه لا يمكن لأحد أن يخطئها. ولنا أن نتأمل عمق وجمال هذه الصورة الطافحة بالشعرية والايحاءات المعبّرة، عندما جعل الناس يلمحونها وهي تغتسل في أحداقه، فهذه الصورة نفسها تعبّر عن ذوبان المعشوق في العاشق، واتحاده به، إلى درجة يصعب معها حجبه عن عيون الآخرين.

وكأن ذلك كله لم يكن كافياً عند نزار لإثبات براءته. لذلك نراه يعود ليؤكّدَ لها أنه لم يكلم أحداً عنها، إلا أنهم لا بدّ قد اكتشفوا هويتها من خلال الصور التي رسمها لها في قصائده التي قرأها الناس، فقد سيطرت على مخيلته، وفرضت نفسها على ملكاته ومقدراته، إلى درجة صارت معها كلماته وتعابيره مقتصرة على تجسيد صفاتها وملامحها، التي تميزها من نساء الأرض جميعهن، بحيث أصبح كل من يقرأ أشعاره قادراً على التعرّف عليها وكشف هويتها.

وإذا كان الوصول إلى أعمق الحقائق الأبدية المرتبطة بالجوهر الإنساني الأصيل، هو الهدف الرئيس والغاية الأسمى للفعل الشعري، فإن نزار قباني، في البيت الأخير من هذه القصيدة، يثبت واحدة من هذه الحقائق الكبرى ويلخصها بكلمتين اثنتين: (للحب رائحة). بمعنى أنه لا يمكن إخفاء الحب ولا ستره عن العيون، لأن ناره المتوهجة تخترق كل الحجب، ورائحته النفّاذة تفوح في الآفاق، مثلما تفوح رائحة مزارع الدرّاق. وهذا البيت الأخير يصلح فعلاً ليكون أيقونةً أو قلادةً يعلقها كل عاشق على جيد حبيبته في كل زمان ومكان.

وإذا كانت بنية هذه القصيدة تبدو مركّبة ومكتنزة، فإن هناك كثيراً من القصائد التي بناها شاعرُنا بناءً بسيطاً، منطلقاً من فكرة بسيطة، لكنها مبتكرة وطافحة بالشعريّة، مثل هذه القصيدة :

أخافُ أن أقولَ للتي أحبُّها
(أُحبُّها)
فالخمر في جِرارِها
تخسر شيئاً
عندما نَصبُّها.

والفكرة الطريفة هنا أن كيانه كله ممتلئٌ بحبها، وهو يخشى إن حاول أن يعترفَ لها بحبّه، أن ينقص ما هو مكنون في أعماقه من الحبّ، مثل جرة الخمر التي لا بدّ أنها تخسر بعضاً من خمرها عندما نصبه. وإن حرصه على كمال حبه هو الذي يمنعه من الإقدام على مصارحة حبيبته بحبّه.

وقد يبني القصيدة على صورة مبتكرة بسيطة، لكنها قادرة على شحن القصيدة بطاقة شعرية تفتح أمام المتلقي آفاقاً واسعة من الدلالات والإيحاءات، مثل هذه القصيدة:

لا تقبّلني بعنف..
زهرة الرمّانِ ليست تتحمّلْ
لا تقبّلني..
فلو ذاب فمي..
ماذا ستفعلْ ؟

ففم الحبيبة زهرة رمّان، مكتنز بالحمرة والشهوة، لكنه مثلها هشٌّ ضعيفُ المقاومة. لذلك تطلب الحبيبة منه أن لا يقبّلها بعنف. وتبلغ الحالة ذروتها عندما تحذّره من أن فمها قد يذوب، من العنف أو الشهوة. وإذا حدث ذلك، وذاب فمها، فكيف سيكون له أن يقبّلَها فيما بعد؟ هنا تصعد الشعرية بحالة العشق إلى أفق تتدغمُ عنده الشهوةُ الحسية، بحالة الذوبان الصوفي، على بساط من الرقة الرومانسية، والبراءة الطفولية، بشكل لا أعرف له مثيلاً في قصائد الحب العربية. وربما كانت هذه القصيدة القصيرة، بالرغم من بساطتها الظاهرة، مثالاً واضحاً عن القصيدة التي (يتجمَّعُ في نواتها كلُّ الشعر، كما تتجمع في الخلية كلُّ الحياة) كما قال نزار قباني في مقدمته النظرية لكتابه (قاموس العاشقين).

وقد تقوم بنية القصيدة بكاملها على لقطة سريعة تلتقطها عينا الشاعر، فيجعل منها بؤرة للتوتّر. مثل التقاطه لحركة اليدين الغنيّة بالإيقاع والجمال والمعاني، ومقابلتها بحديث الحبيبة الجاهلة:

قليلاً من الصمتِ..
يا جاهلةْ..
فأجملُ من كلّ هذا الحديث
حديثُ يديكِ
على الطاولةْ..

وقد يبني القصيدة على فكرة نظرية مجرّدة، يحاول أن يجد لها مستنداً حسّيّاً يبرّرها، في محاكمة تبدو خاضعة للمنطق، أكثر من خضوعها للشعور والعاطفة. كما في قصيدته:

ليس هناك امرأةٌ
تُغتصبُ اغتصابْ.
هل ممكن
أن يقرأ الإنسان في كتابْ
حين يكون مغلقاً
أمامه الكتابْ؟.

وقد تقتصر القصيدة على جملة واحدة، لكنها تكتنز في داخلها حالة كاملة، تجيش فيها المشاعر، وتتفجر الدلالات والإيحاءات، مما يذكرنا بقصيدة البيت الواحد في التراث العربي، مثل قوله:

حين أحبُّ امرأةً..
يركض نحوي حافياً
كلُّ الشجر.

أو قوله في قصيدة أخرى :

ما دمتِ يا عصفورتي الخضراء
حبيبتي
إذن.. فإن الله في السماء.

وربما كانت من أجمل قصائده القصيرة جداً، ذات الجملة الواحدة، هذه القصيدة :

إن تلاقى رجلٌ وامرأةٌ.. في حجرةٍ
خرج الشيطانُ مهزوماً..
لكي تدخل أزهارُ الربيعْ.

ففيها يرفض المثل الشائع الذي يحذّرُ من تلاقي أي رجل وامرأة، مدعياً أن الشيطان سيكون ثالثهما، ويؤكد أن هذا التلاقي هو مصدر الخصب ومنبع الجمال والنور، ولولاه لما استمرت الحياة في هذا الكون. وبذلك يعلن انحيازه المطلق للحب، وحربه الشعواء على كل المفاهيم البالية والتقاليد المتخلفة.

القصائد السياسية القصيرة

بالرغم من أن نزار قباني كتب عدداً من القصائد الوطنية والسياسيّة قبل الخامس من حزيران، على عكس ما هو شائع في كثير من الكتابات، التي حاولت إظهاره منقطعاً عن محيطه الاجتماعي ومساره التاريخي، ومتفرّغاً لعواطفه وشهواته، في تلك المرحلة المبكّرة من نشاطه الشعري، إلا أن فجيعة النكسة جعلته يدرك أهمية أن تصل قصائده إلى أوسع

شـرائح الجمهور. فهـذا الجمهور العريض هو معقـد الأمل في تغيير الموازيـن، وقلب الطاولة على الحكّام والمتنفّذين، الذين أضـعفوا الأمة، وأهدروا طاقاتها، بل تواطؤوا مع أعدائها. وقد وصـلت قصَائد نزار بالفعل إلى مختلف شـرائح الشعب، بدءاً من قصيدته (هوامش على دفتر النكسـة)، التي راح الناس يتداولون نسـخها الأولى، المطبوعة في كتيّب صـغير، يسهل إخفاؤه وانتقاله من جيب إلى أخرى. بل راح الناس يستنسخون القصيدة، ويستظهرون مقاطعها، لأنهم شعروا أنها تقول ما يعتمل في نفوسهم، وتكشف لهم ما كان يخبئُهُ الإعلام الرسمي عنهم.

ومما لا شـكَّ فيه، أن هذه العلاقة مع الجمهور الواسـع، قد راقت لنزار، فراح يعمل كل ما بوسـعه من أجل توطيدها وتعزيزها. فصـار يحرص على أن ينصت بدقة لما يهمس به الناس فيما بينهم، من سخط على الواقع المرير الذي يعيشونه، ونقمة على السلطات الحاكمة، ويعيد صياغة أقوالهم في شعره، بلغة سهلة قريبة من لغتهم، فيتوّجونه ناطقاً رسميّاً باسمهم، ومعبّراً صادقاً عن هواجسهم وتطلعاتهم.

وضـمن هذا السـياق، تأتي كتابته للقصـائد السياسـيّة القصيرة، التي تضـمن له سرعة الوصـول إلى قلوب وعقول قرّائه، بالرغم من جميع القيود التي يفرضـها السـلطان وأجهزته. وبما أن الشاعر يدرك أن الشعر ليس لعباً بالكلمات، بل هو فعل حياة، لذلك يرفض أن يستسلم لسكون الواقع، ويختار أن يخوض بشعره معارك التحرّر والتقدّم، كما يقول في قصيدة قصيرة له بعنوان (خيارات) :

ليس هنالك لعبٌ بالكلماتْ
فعلى الشاعر أن يختار معاركه
أو يختار السكنى
في بيت الأموات.

ومن الطبيعي أن تكون القصـائد القصـيرة أسـرع في الحركة والانتشار، وأكثر قدرة على الوصول إلى الفئات المتنوّعة من القرّاء، المنتشرين في أرجاء خريطة الرمال، أو القابعين في الغرف السرّية، كما سيقول نزار في قصيدة قصيرة عنوانها : «كتّابٌ بلا أصابع»:

شكراً.. لمن يقرؤنا
على امتداد هذه الخريطة الرمليّةْ
شكراً لمن يقرؤنا
في الغرف السريّةْ
فنحن كتّابٌ بلا أصابعِ
وأنبياءٌ دونَ أبجديّةْ.

فالسلطان، صاحبُ الجلالة، الذي يحب أن يطلق على نفسه صفات الألوهية المطلقة، يتحسَّسُ دور الشعراء والكتّاب الذين يعملون على نشر الوعي، والتحريض على الثورة، ويدرك خطر القصيدة الطليعيّة، والكتاب الجادّ، على بلاطه وعلى مصالحه، لذلك يصدر أوامره بمنع وصول أي قصيدة أو كتاب إلى الشعب، كما يقول الشاعر في هذه القصيدة القصيرة:

هذا بلاغٌ من بَلاط صاحب الجلالهْ:

الأخضر اليدين.. والمكتمل الصفات.. والمبجّل الالقابْ

تحسّساً من ملك الملوك

بحاجة الشعب إلى العدالهْ

والخبز.. والثيابْ

فقد رسمنا ما يلي:

يُطلَبُ من وزارة التجارهْ

أن تمنع استيراد أيّما كتابْ

وتقنعَ التجّارَ أن يستوردوا النخالهْ.

فالحاكم الطاغية، لا يرى في رعيَّته غير دجاج مدجّن، لا حاجة له بالثقافة أو العلوم أو الفنون، ويكفيه أن يأكلَ من قمح الخوف، ويشربَ من مطرِ الملح. وعلى البوليس أن يخضعه للمراقبة الشديدة ، والرعب المستمرّ، خشية تسلل أفكار الثورة وأحلام الحريّة إليه، كما في قصيدة (ثورة الدجاج) الناطقة بلسان دجاج القيصر:

نحن دَجَاجُ القيصر..

نأكلُ قَمحَ الخوف

ونشرب من أمطار المِلحْ

كلّ نهارٍ..

يأتينا البوليس قبيل صلاة الصبحْ

يَستَجوبنا..

ويهدّدنا..

ويُعلّقنا..

بين السيف.. وبين الرمحْ.

نحن دجاج القيصر

يُعلِفُنا في فصل الصيف

ويذبحنا في عيد الفصحْ..

وفي قصـيدة قصـيرة أخرى، لا تقلُّ طَرافةً عن السابقة، ينطق الشـاعر بلسان كلب مثقّف يخاطبُ الحاكم. ومن المعروف أن الطرافة تشكّلُ ركيزة رئيسة من الركائز التي يمكن أن تقومَ عليها بنية القصيدة القصيرة. وقد بَرَعَ نزار قباني في استخدامها بأشكالٍ مختلفة، ساعدت في انتشـار قصائده بين الناس، لا سيمّا أنه يتعمّد إظهارها في الغالب، بدءاً من عنوان القصيدة، كما في هذه القصيدة القصيرة التي حملت عنواناً طريفاً وساخراً: «يوميات كلب مثقف»:

مولايَ:
لا أريدُ منكَ ياقوتاً.. ولا ذَهَبْ
ولا أريدُ منكَ أن تُلبسني
الديباج والقَصَبْ
كلُّ الذي أرجوهُ أن تسمعني
لأنني أنقل في قصائدي إليكْ
جميعَ أصوات العربْ
جميعَ لعنات العرب.
إن كنتَ يا مولاي
لا تحبُّ الشعرَ والصداحْ
فقل لسيّافكَ أن يمنَحَني
حريّةَ النباحْ.

وبالرغـم من هذه السـخرية المرّة من الشـاعر الـذي يتوهّمُ أن الحاكـم العربي يمكن أن يسـتمع إلى ما يقوله في قصـائده التي يحمل فيها أصوات الشـعب ولعناته، قبل أن يكتشف أن أقصـى مـا يمكن أن يطلبه منه هو حريّـة النباح، فإن ثقة نزار قباني بدور الشـعر في مقاومة الطغيـان لا تتزعزع، وسـيبقى مؤمناً بأن الشـعر يمكن أن يكون بوابـة للخلاص، ومخرجاً من بطش السلطان، كما سيقول في واحدة من قصائده القصيرة، عنوانها: البوابة:

إن رَفَعَ السلطانُ سيفَ القَهْرْ
رَميتُ نفسي في دواة الحبرْ
أو أمر السيّافُ أن يقتلَني
خَرجتُ من بوّابةٍ سريّة
تمرُّ من تحت أساس القصرْ
هناك دوماً مخرجٌ
من بطشِ فرعونَ.. يُسَمّى الشعرْ...

المقاطع المستقلة من القصائد الطويلة

من المعروف أن الشاعر الأمريكي الرائد (إدغار آلان بو)، لم يكن يعترف بوجود القصيدة الطويلة، وكان يقول إن أية قصيدة طويلة ما هي في حقيقتها غير مجموعة من القصائد القصيرة. وبغضّ النظر عن مدى دقّة هذه النظرة بشكلٍ عام في تحليل بنية القصائد الطويلة في الشعر العالمي، فإن قصائد نزار قباني الطويلة بمجملها، يمكن أن تقدّمَ لنا شواهدَ ممتازة عليها. لاسيّما تلك القصائد المبنيّة في الأساس على نظام المقطّعات. ففي الوقت نفسه الذي تلعبُ فيه هذه المقطّعات دور الدفقات المتتابعة التي تتصعّدُ بها الحالة الشعرية وتتكامل، فإن كل مقطوعة منها يمكن للمتلقي أن يقرأها منفصلة كقصيدة قصيرة ذات دلالة خاصّة، وبناء فني مستقل، تشتغل فيه عناصرُهُ الشعرية لتنتج حالة شعرية متكاملة قادرة على التأثير في القارئ أو المتلقي.

وربما كانت قصيدته المشهورة (هوامش على دفتر النكسة) التي كتبها بعيد نكسة حزيران مباشرةً، خير مثال على ذلك. فهي تتألف من عشرين مقطعاً، يمكن لكل مقطع منها أن يكون قصيدة قصيرة كاملة. بل إن القرّاء في الوطن العربي، تعاملوا معها على هذا الأساس، منذ أن بدأت تنتشر بينهم، لذلك راحوا يتداولون الكثير من مقاطعها، ويكتبونها على دفاترهم ومذكّراتهم، بل ويستشهدون بها في أقوالهم وكتاباتهم إلى اليوم، وكأنها قصائد كاملة مستقلة. ومَنْ منّا لم يحفظ أو لم يردّد ذات يوم، بعضاً من هذه المقاطع التي ما زالت تحتفظ بكامل توهّجها، وشعريّتها، وفعاليتها في التأثير، مثل هذا المقطع:

بالناي والمزمار

لا يحدث انتصار.

فهذا المقطع المؤلف من أربع كلمات فقط، يشكّلُ قصيدة متكاملة شديدة التكثيف، بالرغم من شدة بساطتها أيضاً. فهي تختزل رؤية سياسيّة ناضجة، تفسّر الهزائم المتلاحقة التي تتعرض لها أمتنا العربية، وتحمّل المسؤولية فيها بشكل مباشر للسلطات الحاكمة، التي لم تعمل على توفير المقوّمات الضرورية للانتصار، بدءاً من بناء المجتمع الذي يشعر فيه المواطنون بكرامتهم وحريّتهم، ووصولاً إلى حشد الطاقات والمقدّرات في سبيل تعزيز القوة اللازمة للدفاع عنه ودحر أعدائه، بعيداً عن البهرجة الإعلامية التي لا تعمل إلا على ذرّ الرماد في العيون.

وبالكثافة نفسها، يصوغ نزار قباني هذا المقطع أيضاً، الذي يؤلف قصيدة قصيرة متكاملة ومكتنزة بالدلالة:

خلاصة القضيّه

توجز في عباره

لقد لبسنا قشرة الحضاره

والروح جاهليه.

ومثل ذلك أيضاً، هذا المقطع الذي يمكن أن نقرأه وَحدَهُ كقصيدة طافحة بالأسى وتأنيب الذات:

جلودنا ميّتةُ الإحساسْ.

أرواحنا تشكو من الإفلاسْ.

أيامنا تدور بين الزار،

والشطرنج،

والنعاسْ.

هل نحن (خير أمة قد أُخرِجَت للناسْ) ؟

وبالتأكيد، فإن مثل هذه المقاطع التي تشكّل قصائد قصيرة كاملة، لا تقتصر على قصائد نزار السياسيّة، بل يمكن أن نجدها في كثير من قصائده الأخرى. مثل هذا المقطع من قصيدة (سامبا)، الذي أبدع فيه الشاعر صورةً من أجمل صوره التخييلية، حين جعل العازف يمتلك جمالَ الكون كلّه، فيغطّ قوسه في الشرايين النابضة بالحياة، للشفق الذي يكلّلُ الكون، فيتوهج خشب القوس بحرارة العشق التي تسري من أصابع العازف العاشق. ويكتمل بهاء الصورة حين تتماهى عناصرُها مع الإيقاع الساحر الذي يحملها، ويجعلها تتناغم مع أنفاس المتلقي المبهور:

غَطَّ قوسَهْ

في شرايين الشَفَقْ

خشبُ القوس احترَقْ

حين مَسَّهْ.

وهذا مقطعٌ آخر من قصيدة (أوراق إسبانية)، يتألف من جملة واحدة، تكتنز فيها مشاعر الاعتزاز بالعصر الذهبي للأمة العربية، حين كان مجدها يطاولُ عنان السماء، مع مشاعر الأسى التي يثيرها واقعها الحالي، وذلك بتصوير إسبانيا (الأندلس المفقود) كجسرٍ دامع يصل الماضي بالحاضر، والأرض بالسماء. وبالتأكيد فإن هذه الصورة وحدها تكفي لتصنع قصيدة قصيرة جداً مشحونة بطاقة شعرية يندر وجودها في كثير من المطوّلات:

إسبانيا...

جسرٌ من البكاء..

يمتدُّ بين الأرض والسماءْ.

ومن المقاطع الغنيّة والمكتنزة بالمعاني، بالرغم من بساطتها الظاهرة، هذا المقطع الذي يمنح دلالات جديدة لمفهوم المنفى، ويؤكد على أهمية دور الشاعر في صنع المستقبل وإعادة ترتيب الطبيعة، ويجعل من وجود القصيدة حارساً أميناً للوجود الإنساني، هذا المقطع من قصيدة (هذه هي حبيبتي، هذه هي مدينتي) :

أختار منفايَ كما يعجبني
وأصنع الزمانَ والمكانْ
أختار دوماً جانبَ القصيدة..
وجانبَ الإنسان.

وبالتأكيد، فإن قصائد نزار قباني الطويلة، تتضمن الكثير من مثل هذه المقاطع، التي يمكن أن نقرأها، بل ونحفظها، كقصائد قصيرة متكاملة، تتوافق بكل جدارة، مع المكوّنات البنيويّة، والأسس الجماليّة الفنّيّة، التي تحدّدُ طبيعة القصيدة القصيرة وشكلها ووظيفتها.

وهكذا يتضح لنا أن نزار قباني، كان من أوائل الشعراء المعاصرين، الذين انتبهوا إلى أهميّة القصيدة القصيرة، وقاموا بوضع أسسها، وكتابة الكثير من نماذجها، مما يؤكد دوره المتميّز في حركة الحداثة الشعرية.

* * *

لوحة للفنان أحمد معلا

نزار قباني والمرأة
(الصورة والمرجعيّات)

د. رتيبة موقّع

يزخر الشعر العربيّ منذ القدم بشعر الحبّ والغزل، ولطالما كان التغزّل بالمرأة ركناً متيناً في بناء القصيدة العربيّة القديمة، فكان لسعدى وليلى وفوز وسعاد وسواهنّ مكان الصدارة في مقدّمات القصائد العربيّة.

ولهذا الغزل القديم نمطان لا يخرج عنهما؛ فهو إمّا غزل عفيف وإما غزل صريح أو ماجن، لكنه في كلتا الحالتين يدور حول معان محدّدة لا يكاد يخرج عنها؛ إذ يصوّر المرأة خلقاً وعفافاً، واسماً وصفةً. ولربما وصف الشاعر تعلّقه بها وشكا آثارَ الهوى وفعلَه في نفسه وجسده، أو فصّل في ملامح جسدها جِيداً وقامةً، ريقاً وثغراً، شعراً وخدّاً وعيوناً. ولربما تجرّأ بعضهم وتجاوز العرف فتعدّدت النّساء في شعره، ووصف مغامرته معهنّ، أو تحدّث عن إعجابهنَّ به كعمر بن أبي ربيعة الذي عُدّ أكثر الشعراء تغزّلاً ومجوناً في زمنه.

وقلّ أن يفرد الشعراء للغزل أو للمرأة قصائد مخصوصة، أو أن يصرف شاعر شعرَه كلّه للحب والمرأة، ككثيّر عزّة وجميل بثينة ومجنون ليلى وقيس لبنى الذين ارتبط شعرهم بأسماء محبوباتهنّ.

وفي العصر الحديث لا نكاد نجد شاعراً ينافس نزار قباني في هذا الميدان غزارةً وجرأةً وفرادةً. أمّا الغزارة فلكثرة القصائد بل المجموعات التي خصّ بها المرأة حتى اقترن اسمه بها فلُقّب بـ(شاعر المرأة)، هذا ما يتّضح من عناوين مجموعاته كـ(قالت لي السمراء، طفولة نهد، أنت لي، حبيبتي، يوميات امرأة لا مبالية...) وغيرها، وقد سمّاه بعضهم (شاعر النّساء) و(شاعر النّهود).

وأمّا الجرأة فبادية من هاتيك العناوين التي هي عتبات لما تحتها وجبهات اصطدام مع مجتمع شرقيّ محافظ في مطلع الأربعينيّات.

وأمّا الفرادة فلما امتاز به شعره من خصوصيّةٍ على صعيد الموضوعاتِ التي تناولت قضايا المرأة وحملت صوتَها في كثير من الأحيان، وعلى صعيد اللّغة التي امتازت بالبساطة والقرب من لغة الناس، ومن جهة الموضوعات والتفاصيل التي وقف عليها الشاعر ممّا لم يعتد المتلقّي عليه، وأبدع في تصويرها أيّما إبداع.

فإذا كان الشّعراء تحدّثوا عن المرأة صاحبةً وحبيبةً، فإن نزاراً وصفها حبيبةً وزوجاً وصديقةً وصاحبةً ومقاتلة مجاهدةً وموسماً بغيّاً.

إنّ تعدّد صور المرأة في شعره يدلّ على أنّه لم يكتب الغزل كأيّ شاعر تمثّل المرأة موضوعاً لعاطفته وحبّه، وإنّما اختار المرأة محوراً لشعره[1]. فتحدّث عن قضاياها ورغباتها، بصوته حيناً وبصوتها حيناً آخر، وتحدّث قبل هذا وذاك عن رغبته فيها، وبالغ ودقّق الوصف في تصوير جسدها، إذ وصف النهد والخصر والفم والشعر والأنامل والسّاقين وغير ذلك، ممّا جعله محطَّ انتقاد وهجوم الكثيرين كما نعلم.

بل إنّه تجاوز وصف المرأة إلى وصف متعلّقاتها من زوايا لا نظنّ أنّ غيره وقف عليها، وذلك ما نجده في مجموعة (أنت لي) التي صدرت عام ١٩٥٠، والتي تجاوز فيها وصف المرأة وصفاً مباشراً ليصف أدوات زينتها كالمانيكور وأحمر الشفاه والمايوه الأزرق والصليب على النحر وثوب النوم الوردي، بقصائد كاملة تدور حول هذه الأشياء، فتأتي الصورة بعد الصورة متّصلة بالمعنى الواحد متعلّقة بالشيء الواحد.

فكان هذا من دواعي اختيارنا لهذه المجموعة دون سواها إضافة إلى السبب الآخر وهو التقنيات الدرامية الموظفة في تلك النصوص، إذ اعتمد الشاعر تقنية الحكاية في أكثر من قصيدة، ونأى بنفسه عن التصريح.

وسنتناول بعض قصائد من هذه المجموعة من جهة التركيز على الصورة الفنية والدوائر الدلالية التي تمثّل مصادر الشاعر في تركيب صوره.

ونبدأ تجوالنا هذا من العامّ إلى الخاص، أي من التصريح إلى التلميح، من تصوير حالة الحبّ إلى تصوير الحبيبة، بقصيدة (أحبّك) التي يقول فيها:

أحبُّكِ حتى يتمَّ انطفائي
بعينين.. مثل اتّساعِ السّماءِ
إلى أن أغيبَ وريداً.. ووريداً
بأعماقِ منجدلٍ كستنائي

إلى أن أُحِسَّ بأنّك بعضي
وبعض ظنوني.. وبعض ردائي
أحبّك غيبوبةً.. لا تفيقُ
أنا عطشٌ يستحيلُ ارتوائي
أنا جَعدةٌ في مطاوي قميصٍ
عرفْتُ بنفضاته كِبريائي
أنا – عفو عينيك – أنتِ، كلانا
ربيعُ الرّبيعِ عطاءُ العَطاءِ
أحبّك.. لا تسألي أيّ دعوى
جرحتُ الشّمسَ أنا بادّعائي
إذا ما أحبّك.. نفسي أحبّ
فنحنُ الغناءُ ورَجْعُ الغناءِ[٢]

لنرى أنفسنا وسط تشكيلٍ صوريّ يبدأ ببداية النصّ وينتهي بنهايته، ويمتزج فيه المحبّ بالمحبوب من أول إلى آخر كلمة فيه.

يقوم النصّ على صوت واحد، هو صوت الشاعر الذي يجهر بحبّه، لكنّ الآخر/ المرأة حاضرة غير غائبة، إذ يتوجّه إليها بكاف الخطاب التي تلازم ضمير المفرد المتكلم بدايةً في الفعل (أحبّك) الذي يجمع الفاعل المستتر (أنا) بالمفعول (كِ)، والذي يتكرّر مرّتين بعد ذلك، ويمتدّ الفعل وتتّسع مساحاته على مدى ستة أسطر لتكرار حرف الجر المتعلّق به (إلى أن) التي هي بمعنى (حتّى) في السطر الأول، ولتتابُع الاستعارات والتشابيه المتعلّقة به، والتي تطوف بنا في عالم الحبّ فتسمو بنا إلى أعالي السماء ثم تهوي إلى التصاق الرّداء.

وهذا التجاور الذي رأيناه في بنية اللّغة بين المحبّ والمحبوب نراه أيضاً في بنية الصورة، لكن عن طريق الإطلاق لا التقييد؛ إذ تبقى هذه الثنائيةُ حاضرةً لا تنفصل، وإن كان المشبّه أحدهما لا كلاهما. فالصورة الأولى (يتمّ انطفائي) مبدؤها ياء المتكلم العائد على الشاعر، لكنّها تنتهي إلى عيني المحبوبة اللّتين تشبهان اتساع السماء. والغياب في قوله: (أغيب بأعماق منجدل كستنائي) متّصل بشعرها، والتشبيه في: (أحسّ بأنّك بعضي بعض ظنوني بعض ردائي) يبدأ بها (عن طريق كاف الخطاب) وينتهي إليه (عن طريق ياء المتكلم)، وهو تشبيهُ المشبّه واحد (كاف الخطاب= المرأة) والمشبّهُ به متعدّد. ثم يتبادلان الأدوار، فيبدأ التشبيه منه وينتهي إليها (أنا عطش يستحيل ارتوائي، أنا جعدة في مطاوي قميص).

لكننا نلاحظ حضـور ضـمير المتكلم بقوّة في مقابل غياب ضمير المؤنث في بنية الصورة ممّا يتصـل بركنها الثاني (المحبوبة)، لتخلو كلمات (عينين، منجدل، قميص) من الضـمير العائد على أنثى وإن كان مفهوماً منها. وقد يدل هذا على أن هذا الحبّ منصـرف إلى المرأة عموماً لا إلى محبوبة بعينها.

ويتحدان بعد ذلك وتصـير المرأةُ بكلِّها المشبهَ به (أنا -عفو عينيك- أنتِ)، ثم يمتزجان في كيانٍ واحد ويزهران معاً (كلانا ربيعُ الربيع عطاء العطاء). ويُفصّـل هذا التماهي بالمرأة في البيت الأخير بقوله (إذا ما أحبُّكِ نفسـي أحبُّ) لتكون معادلاً لنفسـه. هنا نرى الضميرين يتلامسـان عن طريق تقديم المفعول (نفسـي) على الفعل (أحبُّ) ليبقى ملاصـقاً للمحبوبة (ضمير الكاف في أحبكِ) قريباً منها، ليمتزجا مجدّداً في كيان واحد عن طريق ضمير الجمع (نحن)، وينسابا أغنيةً يردّدها الأفق (فنحن الغناء ورجع الغناء)؛ فهو لا يكون إلّا بها.

وإذا ما دقّقنا في مرجعيّات الصور في هذا النص سنجد أنّها تنتظم في دوائر دلالية بارزة هـي: دائرة الطبيعة ممثّلة بـ(السّـماء والربيع والشـمس)، دائرة المرأة وتفاصـيلها (عينين، منجـدل، قميص)، ودائرة المـاء (عطش، ارتواء)، دائرة النّار(انطفائي)، دائرة الموسـيقا والغناء (الغناء، رجع الغناء).

هذه الدوائر نفسها نجدها في قصائد المجموعة كلِّها - يضاف إليها دوائر أخرى تُذكَر في موضـعها - بداية من قصيدة (تليفون) التي يصـف فيها صوت امرأة هاتفته وأثره في نفسه. ويقول فيها:

همستُكِ الحلوةُ في الهاتفِ
أحلى من المعْزفِ والعازفِ
حنجرةٌ رائعةٌ.. زقزقتْ
في مسمعي، كالوترِ الرّاجفِ
مَن صاحبُ الميعادِ؟ مجهولةٌ
تمثَّلتْ كالحُلمِ الطّائفِ
فمٌ يناديني حنونُ الصّدى
إلى لقاءٍ.. مُزهرٍ، وارفِ
أكادُ أستنشقُ.. رغمَ المدى
رائحةَ القميصِ والسّالفِ
قد التقينا قبلَ أن نلتقي

على شريطٍ، دافئٍ، عاطفي
تفجّرَ السلكُ ندىً.. واكتسى
براعماً.. من بوحك الخاطف[٣]

إذ يُعقد التشـبيه بوسـاطة اسم التفضيل الذي يعني أنّ ثمّة شـيئين اشتركا في صفة وزاد أحدهمـا على الآخر فيها بقوله: (أحلى من المعزفِ والعازفِ) الذي يجتمع فيه صـوت المرأة بالموسـيقا، فتتقاطع فيه الدائرتان المرأة والموسـيقا. وتوسّع الاسـتعارة الحاصلة في البيت الثانـي (حنجـرة زقزقتْ كالوتـر الرّاجف) هاتيـن الدائرتين لتضـم إليهما دائـرة الطبيعة بطيورها وخاصـة تغريدها لينسجم مع دائرة الموسـيقا، ولتنقلنا من ضيق مكان المفهوم من البيت الأوّل (البيت والغرفة) إلى فضـاء أوسـع وأرحب، هو رحاب الطبيعة الغنّاء، ليتّضح من ذلك أثر صوتها في نفسه.

الشـعور ذاته والإيحاء ذاته نجدهما في قوله (فمٌ يناديني حنون الصـدى إلى لقاء مزهر وارف). أمّـا كيف تمّت هذه النقلـة بين العالمين؟ فعن طريق دائرة الماء: النّدى الذي شـهد تطـوراً دلاليـاً بتعميم من قطرات إلى التدفق، إذ يتحوّل سـلك الهاتـف الجامد البارد إلى نبع يتدفّق ندىً بصـوتها، فتدبّ فيه الحياة ويزهر براعمَ (تفجّر السـلك ندىً واكتسى براعماً من بوحك الخاطف)، فتقترن دوائر الماء والموسيقا والطبيعة، لتدور كلّها في فلك المرأة.

نرى هذا الاقتران في نص آخر ذي صلة يصف فيه ضحكة صاحبته:

وصاحبتي إذا ضحكَتْ
يسيلُ اللّيلُ موسيقا
تطوّقني بساقيةٍ
من النَّهوند تطويقا
فأشربُ من قرار الرَّصدِ
إبريقاً.. فإبريقا
تغنَّنُ حين تُطلقها
كحُقِّ الورد تنسيقا
وتُشبعُها -قُبيلَ البثِّ-
ترخيماً وترقيقا
أناملُ صوتكِ الزّرقاءُ
تُمعِنُ فيَّ تمزيقا

أيا ذات الفم الذّهبيِّ..
رُشّي اللّيلَ.. موسيقا[٤]

إذ تنشأ الاستعارات عن طريق الاصطدام بين حقلَي الماء والموسيقا (يسيل اللّيل موسيقا، ساقية من النهوند، أشرب من قرار الرّصد، رشّي اللّيل موسيقا). وهنا أيضاً نرى الطبيعة حاضرة بليلها ووردها، ومبدأ ذلك كلّه هو المرأة (إذا ضحكت)، فحيثما كانت كان الجمال.

وليس تغنّي الشاعر بجمال صوت المحبوبة والتغزّل به من المواضيع المبتدعة أو المخالفة للسّائد، بل هو بين المواضيع المطروقة لدى الشّعراء. لكن من غير الطبيعي أو من غير المألوف هو التفاصيل الأخرى التي وقف عليها كطلاء الأظافر وعملية قصّ الشعر أو لباس النوم ولباس البحر كما قدّمنا.

فزينة المرأة مطلَبٌ مهمّ للرجل عموماً، ومحطّة جماليّة تقف عليها عين الشاعر خصوصاً لتصفها غالباً في صورتها النهائية. فتفاصيلها ممّا لا يُعبأ به ولا يُهتم إلا بنتيجته. وعادةً ما يُلخّص الاهتمام هذا بكلمه إطراء أو تشبيه يضخّم هذا الجمال المكتسب من الزينة. لكن عين نزار الشاعر ترصد مراحل التزين وتتابعها بشغف، وتنقلها لنا بطريقة لا يمكن توقّعها هي طريق الحكاية، وذلك في نصّين لهما بنية دراميّة تقوم كما قلنا على الحكاية التي تحمل الطابع الحواري وتجتمع فيها عناصر الحكاية من شخصيّات ومكان وحدث. هاتان القصيدتان هما (مانيكور وأحمر الشفاه). يقول في الأولى:

قامتْ إلى قارورة
محمومة الرّحيقِ
طلاؤها الورديُّ.. وهجُ
الكرز الفتيقِ
واستلّت المبردَ من
غمد لهُ رقيقِ
ينحتُ عاجَ ظفرها
المُدَلَّل النّميقِ
وغرّدَ المقصُّ فوقَ
المَرْمَرِ الغريقِ..
يحصدُ في نقلته
نُحَاتةَ البريقِ

ويأكلُ النّورَ الذي
تاهَ عن الطّريق
واهتزّت الريشةُ
ذاتُ المقبضِ الأنيقِ
باهرةً ماهرةً
فنّانةَ الخُفوقِ
تتركُ بعضَ قلبها
للنّاحلِ المَشيقِ
وتُفرزُ الغروبَ..
ألفَ جدولٍ هريقِ
هنيهةٌ.. فالسُلَّمُ العاجيُّ
في حريقِ
عشرُ شموعٍ أُوقِدَتْ
في معبدٍ عتيقِ
يا ظفرُ، يا ورديُّ، يا
سُجّادةَ العقيقِ
إن كفرَتْ سيّدتي
بعهديَ الوثيقِ
فقلْ لها إنّك قدْ
رضعتَ من عروقي(٥)

يحمل الحوارُ هنا صوتَ الشاعر الذي يصف هذا الحدث، وتنهض القصيدةُ على بنية حكائيّة اعتمدتْ مجموعةً من الأفعال الماضية التي مثّلت مجموعة من الوقائع (قامت إلى قارورة، واستلّت المبرد، وغرّد المقصّ، واهتزّت الريشة). أمّا الأفعال المضارعة فتنقل انفعال الشاعر بهذه التفاصيل وتبثّ الحياة في أدوات الزينة المستخدمة في صناعه الحدث.

العناية بالأظافر في أساسها عمليّة بسيطة تخصُّ المرأة، لها أدوات محدّدة: (مقصّ، مبرد، طلاء) أدوات تنتمي إلى دائرة واحدة (الجمادات/ أدوات الزينة)، وهي مرتبطة بطبيعة الحال بدائرة المرأة. لكنّ نزاراً يخلق بين هذين العالمين أو هاتين الدائرتين عوالمَ أخرى مضيئة وهّاجة تمور بالانفعالات والرُّؤى، تبدأ بالرحيق وتنتهي بالمعبد العتيق.

إنه يصف لونَ الطّلاء ورائحتَه والمبردَ والمقصَّ وصوتَه وعملَه في ظفرها. فرائحةُ الطّلاء رحيـقٌ محموم، ولونُه كرزٌ فتيقٌ، أمّا المبردُ فسـيفٌ في غمد رقيق، والظّفرُ عاجٌ ومرمر، وعملُ المبـرد فيه نحتٌ، وصـوتُ المقصّ تغريد، وعملُه في الظّفرِ حصـادُ نحاتة البريق، وتشـذيبه للأظافر أكلٌ لنورٍ تاهَ عن الطريق... سيلٌ من الصور يتتابع ولمّا يبدأ المانيكور/ الطلاء!

فـإذا ما أمسـكت بريشـة الطّلاء اهتـزّت الرّيشـةُ وخفقـت وأدّت عملها بإتقانٍ وشـغف، إذ تسـتحيل قلبـاً يخفق ويجود بدمه/ ببعضـه لتلك القطعـة الفنّيّة (العـاج، المرمر، النّاحل المشيق).

ثم يصـوّر نزار عملية الاصطباغ ودرجات اللون وهو يسيل على تلك النحاتة بألوان الغروب المنسـابة كجداول رقراقة، فيشـتعل العـاج محترقاً وهّاجاً، لتسـتحيل الأظافر العشـرة التي اصطبغت بالأحمر الوهّاج شموعاً متّقدة، لا في يدي امرأة، بل في معبد عتيق!

هكذا يُدهَش الشّـاعرُ من روعة المشـهد، ويسـوقه الجمال إلى الجـلال، ليظهر في نهاية النصّ بوضـوح بعـد أن كان مختبئاً خلـفَ أدوات الزِّينة، يُضـفي عليها انفعالاتـه، ويعبّر من خلالها عن هواجسـه، ويهمس مناجياً متوسّلاً مستشـفعاً الظّفر ليكون وسيلته إلى سيّدته، إن هـي تنكّـرتْ له ومنعتْه. فما ذاك الدم الذي أريق علـى أظفارها فمنحها ذيّاك البهاءَ إلّا بعضُ دمه وعروقه «يا ظفر، يا ورديُّ، يا سجّادة العقيق... فقل لها: إنك رضعت من عروقي».

نصٌّ عذبٌ جميل اسـتقى مادّته التّصـويريّةَ من دوائر الطّبيعة (الرّحيق، الورديّ، الكرز، الغـروب، البريـق والنّور) والمـاء (ألف جدول هريـق) والنّار (حريق، شـموع أوقدت) والفنّ (ينحت، نحاتة) والدِّين (معبد، سـجّادة) وكلّ ما هو جميل وثمين (العاج والمرمر والعقيق)، فكانـت صـوراً بديعةً اشـتركتْ في تلقّيها الحواسُّ كلّها بصـراً وسـمعاً وشـمّاً ولمسـاً وذوقاً، فشممْنا الرّحيقَ، ولفَتَنا لونُ الكرز والغروب والعقيق، وبهرَنا النّور والبرق وتوهّج النّار، وأدركْنا حرقتَها، وتأمّلنا روعةَ النّحت إذ يُبرزُ جمالَ العاج وانسيابَ المرمر ولمعانه، لتنتهي الرّحلةُ في معبد وسـجّادة ومناجاة.. كلّ ذلك لأجل المانيكور! وكلّ هذا يُنسَـج بنفَس واحد، بصور تتوالى ويُبنَى بعضها على بعض، لتشكّل مشهداً واحداً وصورةً كبرى لا يمكن تناوُل إحداها بمعزل عن السـياق الكلّي، ولا سَبْق فيها لاستعارة على تشبيه ولا لتشبيه على استعارة، فالنصّ ككلّ صورة واحدة ولوحة فنّية متناسقة الألوان.

ولا يختلـف حـال أحمر الشـفاه كثيراً عن المانيكور سـوى مـن زاوية التصـوير؛ فالمعجم الشـعريّ نفسـه والدّوائر الدلالية ذاتها، وتقنية الحكاية نفسـها، لكن هناك كانت المرأة هي مبدأ الحكاية ومحرّكة الأحداث، أمّا هنا فأحمر الشفاه هو الشخصيّة الرئيسة في الحكاية، إذ

يقبع في عتمة الحقيبة يبثّ أدوات الزينة التي تشاركه المكان والعتمة حكايةَ حبٍّ ورغبة وشوق متحرّقاً إلى لقاء تلك الشّفاه.

كم وشوشَ.. الحقيبةَ
السّوداءَ.. عن جواهْ
وكم روى.. للمشْطِ
والمرآةِ.. ما رآه..
على فمٍ.. أغنى
من اللّوزةِ فلقتاهْ
يرضعُ حرفَ مخملٍ
تقبيلُهُ صلاه
دهانُهُ نارٌ
وما تحرّقَتْ يداهْ
ليس يخافُ الجمرَ..
مَن طعامُهُ الشّفاهْ..
إن نَهضتْ لزينةٍ
تفتّحَتْ مُناهْ
وارتفَ.. والتفَ.. على
ياقوتةٍ وتاهْ..
يمسحُها.. فللوعودِ
الهُجَّعِ انتباهْ
سكرانَ.. بين إصبعينِ
جدولَي مياهْ..
يغزلُ نصفَ مغربٍ
كأنّهُ إلهْ
حيثُ جرت ريشتُهُ
فالرّزقُ والرّفاهْ
يُهرقُ في دائرةٍ
مضيئةٍ دماهْ

مَداهُ قوسُ لازوردِ
ليتَ لي مداهْ
يرشُّ رشَّةً هنا
حمراءَ.. من دماه
ويُوقد الشُّموعَ.. حيثُ
غلغَلَتْ خُطَاهْ
إذا أتمَّ دورةً
قال العقيق: آهْ
أنتَ شفيعي عندَها
يا أحمرَ الشّفاهْ..[٦]

تختلط الدوائر الدلالية المتمثّلة بأدوات الزينة (أحمر الشفاه والمشط والمرآة) والأحجار الكريمة (لازورد، ياقوتة، عقيق) والطبيعة (جدولَي مياه، مغرب، اللوز) والدين (صلاة، إله، شفيع)، وتدور كلّها في دائرة المرأة غير العابئة بشيءٍ أو بأحد ممّن حولها، والتي لم تحضر في النصّ سوى مرتين بصيغة الغائب في قوله (إن نهضتْ) و(أنت شفيعي عندها). في حين حضر الشاعر مرتين بضمير المتكلم في مقابل أحمر الشفاه (ليت لي مداه، أنت شفيعي عندها) ليكون الواسطة بينه وبينها.

فالمعاني في النصّين تدور في فلك واحد، لكن اختلافَ زاوية التصوير جعل أحمرَ الشّفاه بؤرةَ النصّ ومُنطَلَقَه ومنتهاه، ونأى بالمتلقّي عن الملل، وسلبَهُ القدرة على الإحساس بالتكرار، ونجح في جعله يعيش حالة جماليّة مختلفة ويصل به إلى لذّة التلقّي.

وقريب من ذلك ما نجده في نصّ (أنامل) الذي تجتمع فيه الدوائر الدلالية التي لمحناها في النصوص السابقة:

لمحتُها.. إذ نسَلَتْ
قُفّازها المعطّرا
وأوقدَتْ شموعَها الخمسَ
وقالتْ: هل ترى؟
أرشقَ من أصابعي
فيما رأيتَ منظرا
انظرْ يدي.. وانفلتَ

الحريرُ فوقي أنهُرا
معي يدٌ جميلةٌ
تغزلُ شمعاً أصفرا
يدٌ غديرُ فضّة
من النّجومِ قُطِّرا
أنهارُ ماسٍ خمسةٌ
ترشقُ دربي جوهرا
أناملٌ.. كأضلُعِ البيانِ
سالتْ مرمرا
مرصوفةٌ ترجو بنانَ
عازفٍ.. لتجهرا..
في النّورِ خاتمُ الهوى
غفا.. شراعاً أشقرا
حطَّ على إصبعها
مغنّياً مستبشرا
أرجوكِ.. رُدّي مخلباً
عنّي.. غميساً أحمرا
أخافُ.. إن جُنّ الهوى
أن تُشهريه خنجرا..[٧]

هنا أيضاً تُنسج الصور من الشّمع والمرمر، ويُضاف إليها الحرير والماس والفضّة والجوهر، وينساب الماء غديراً ونهراً، وتصدح المعازف والأغاني، ويحيط النّور بالمشهد، وكما تحوّل المبرد سابقاً سيفاً يُستَلُّ صار الظفر المصبوغ بالأحمر هنا مخلباً وخنجراً.. لكن بنية الحكاية تختلف هنا من جهة تعدّد الأصوات إذ يبرز الشاعر والمرأة وثمّة حوار بينهما.

والخطاب المباشر نجده في نصّ (الفم الأبيض) مع فرقين هما غياب الصوت الآخر، صوت المرأة إذ تكتفي بالاستماع والتلقّي، وثانيها التصريح بالحبّ والرغبة. يقول فيه:

هذا فمٌ مطيَّبُ
ينبعُ منه المغربُ
قرَّ صغيراً مثلما

يرقدُ طفلٌ مُتعَبُ
عاتَبني أتعرفُ الوردةَ
كيفَ تعتبُ؟
صلّى على ضفافه
وعدُ هوىً معذَّبُ
يبكي فكلُّ ذرّة
منهُ انتظارٌ مُرعِبُ
دار.. فألفُ رغبة
على مداه ترغبُ
الياسمينُ تحتهُ
مخَدَّةٌ وملعبُ
لو لم يكن.. في وجهك
البريءِ.. قلتُ: مخلبُ
لكنّهُ – إذا غفرتِ-
مخلبٌ مهذَّبُ![٨]

إنّ جمـال الفم ينفذ إلى خلاياه يسـتثيرها فكأنّه يطعنه، حتى غـدا هو الآخر مخلباً، لكنّه مخلب مهذّب...

والتعبير عن الأثر العميق بما من شـأنه التمزيق نجده أيضـاً في وصـف السـاقين في نص (المايوه الأزرق) الذي يشـبِّه فيه السـاقين إذ تُغمسان بالماء بتسبيح السيوف. والخطاب هنا أيضاً مباشر، مع بروز صوت الشاعر وحده، والرغبة هنا أقوى حضوراً.

مرحباً.. ماردةَ البحرِ..
على الأشواقِ طُوفي
غمّسي في الماءِ ساقين..
كتسبيحِ السّيوفِ
وانبضي.. حرفاً من النّارِ
على ضلعِ الرّصيفِ
واشردي أغنيةً في الرّملِ
شقراءَ الحُروفِ

دربُكِ الأحداقُ
فانسابي على الشّوقِ المخيفِ
بَدَناً كالشّمعةِ البيضاءِ
عاجيَّ الرَّفيفِ..
زنبقيّاً، ربّما كان
على وردٍ خفيفِ
ونُهيداً.. راعشَ المنقارِ
كالثّلجِ النّديفِ
تلبسينَ المغربَ الشّاحبَ
في بُرْدٍ شَفيفِ
أزرقٍ.. مغرورقِ الخيطِ..
سَماويِّ الحفيفِ..
أنتِ.. يا أنتِ.. لقد
وشَّحْتِ بالدّفءِ خريفي..[٩]

وحضـور الدوائر الدّلالية السـابقة ذاتها واضـح في النصّـين فهناك الطبيعة (المغرب، الـورد، الياسـمين، النجوم، الرمل، الزنبق، السـماء، الخريف) والماء (أنهُـر، غدير، أنهار، قُطّرا، ينبع، ضـفافه، على الشـوق طوفي، انسابي على الشـوق، الثلج النديف) وتتكرّر مفاتيح النار والشمع والعاج والأغنية والصلاة..

وتسـتوقفنا في النصّـين الأخيرين صـورة المغرب -الذي كان حاضراً في نصّي المانيكور وأحمر الشـفاه سـابقاً مقترناً بلونيهما- والذي يجعله هنا ينبع من الفمّ في النص الأوّل وبُرْداً شـاحباً تلبسـه في الثاني. فإلام يرمز؟ هل يقصد به مجرّد لون الفمّ في الأولى وانعكاس أشعّة الشّـمس على جسدها الأبيض نافذةً إليه من البُرد الأزرق الشّفيف في الصّورة الثانية؟ أم أنّه يرمز به إلى النّهاية التي يصـبو إليها، خاصّـة أنه يقترن بالخريـف؟ أم غير هذا وذاك؟ هذا شـأن الصـورة الفنّيّة البارعة أن تثير التّسـاؤلات وتطرق أبواب الخيال ليتلقّاهـا كلٌّ بأدواته، وتتعدّد في تأويلها الاحتمالات.

ونقـف فـي نهاية جولتنا عن نص (A LA GARÇONNE) الذي ينسـجم مع النّصّـين السّابقين من جهة قيامه على الخطاب المباشر وبروز صوت الشّاعر وحده. لكنّ نبرة الصوت هنـا تختلف، إذ يعلـو ويحتدّ ويجهر بالإسـاءة إليها لأنّ تلك المرأة لا تـدرك عِظَم ما اقترفت

يداها. لقد فجعته بأعزّ ما عنده؛ قصّـت شـعرها! وهنا يورد اللفظ الفرنسـي الذي شاع اسماً لهذه القصّـة عنواناً وهو مأخوذ من لفظ الصـبي(garçon) أي المتشـبهة بالولد الذكر في قصة شعره القصير.

أقطعتها.. أرجوحةَ الرّصد
وفجعتني بأعزِّ ما عندي
كيفَ اجترأْتِ على جدارٍ شذًا
فهدمْته.. وهدمْتِ لي سَعدي
وكسرتِ نَولاً.. كان يكمرُني
زمنَ الشّتاءِ.. بمُرسَلٍ جَعْدِ
وحرَمْتني.. ضحكاتِ مروحةٍ
يا طالما شهقَتْ على زندي
سكتتْ مظلّاتُ العبيرِ.. فلا
نجداً ضممتُ.. ولا صَبَا نجدِ
وحصدتِ شعرَكِ.. وهو زرعُ يدي
وعصيتني.. وكفرتِ بالعهدِ..
هذا ستاري المخمليُّ.. هَوَى
فَفَجيعتي فيه.. بلا حدِّ
سَقْفي.. وبُستاني.. ومِدْفَأتي
وفراشيَ المجدولُ من وردِ
ومظلّتي السّوداءُ.. كم حَجَبَتْ
عنّي الشُموسَ.. وهَدْهَدَتْ وَجْدي
عامانِ.. أسقيه وأُطعمُهُ
وأذرُّهُ.. يا ضَيعةَ الجُهدِ
أنا كم عقدْتُ عليه أشرطتي
وفرشتُهُ ليلاً على كبْدي
وسَبَلْتُهُ.. وجَدَلْتُ مُخمَلَهُ
وكَحلتُهُ بمكاحلِ السُّهْدِ..
حتى إذا اندفَعَتْ غدائرُهُ

نهراً من الكافور.. والرّند..
عصَفَ المقصُّ به فمزّقَهُ
وتكسّرَتْ قارورةُ الشَّهد
بلهاءُ.. شاحبةَ الجبينِ.. تُرى
أطفأت ثأرك منه.. فاعتدّي
حلّ الشّتاءُ بكلِّ زاوية
فالثّلجُ عندَ مَفاتق النَّهد
لا تكشفي العنقَ الغُلامَ.. فلا
عاشتْ حراجُ اللّوز.. من بعدي
لا تقربيني.. أنت مَيّتةٌ
إنّ السّوالفَ مَجْدُها مَجْدي(١٠)

ما زال شعراء منذ امرئ القيس يتغزّلون بشعر المرأة. أمّا أن يرصد شاعر قصَّهُ، ويصيرَ ذلك فجيعة تحلّ به فهذا من المفاجئ المثير للمتلقّي، الذي يرى موازينَ الجمال التي كانت في القصائد الآنفة تختلّ والأمنيات تضيع والسعادةَ تولّي والمقصَّ الذي كان يغرّد هناك يصير أداةَ قتل وتعذيب وأصوات البهجة تسكتْ والفرحَ يُغتال والشّمسَ تُحجَب والزرعَ يفنى والأمانَ يُفقَد، حتّى يحسّ أنّ شعر الأنثى عند نزار مفتاح جمالها. فإذا ضاعَ ماتتِ الأنوثة فلم تعد المرأة تثيره ولا تعني له شيئاً.

يُفتَتح النصّ بجملتين إنشائيّتين بصيغة الاستفهام الإنكاريّ التوبيخيّ، وتُعطَف عليهما سلسلةٌ من الجمل الخبريّة حاملةً فيضَ حزنٍ وبركانَ غضبٍ وانكسارَ نفس. ونُدهَش من قدرة نزار على توليد الصّور وتركيبها بعَودها على شيءٍ واحد؛ فالشّعرُ المُرسَلُ الجَعدُ كان -إذ كان موجوداً- أرجوحةَ رصد، جدارَ شذى، نولاً يكمره زمن الشّتاء، ضحكات مروحة، مظلاّت عبير، ستاراً مخمليّاً، سقفاً، بستاناً، مدفأةً، فراشاً مجدولاً من الورد، مظلّةً تحجب عنه الشّموس، نهراً من الكافور والرّند، قارورةً للشّهد.

صور تعكس في مجملها معاني الدفء والسّعد والأمان المرتبطة بالشّعر الذي ينتمي ويسكن إليه بحواسّه كلّها، وغيابه حضور للألم والفقد والحرمان والبرد. ما يستدعي أن يستنفر المتلقّي حواسّه كلّها وهو يتابع الصورة الممتدة على طول النصّ ليدرك أبعادَها، ويصل إلى الأثر الذي يريد الشاعر له أن يصل إليه، سيحسّ ويقتنع أنّها مصيبة المصائب، وأنّ الشاعر مُحِقّ في تعنيف تلك المجرمة!

ونرى حاسة البصر هنا تشارك الحواسَّ الأخرى في توليفة الصور؛ فـ(جدار شذى) و(مظلاّت العبير) تُدرَكان بحاستَي الشّمّ والبصر، و(قارورة الشّهد) تُدرَك بالتذوّق والبصر، و(ضحكات مروحة) تُدرَك بالسّمع والبصر واللّمس عندما يصافح الجلد الهواء البارد، و(ستار مخمليّ) تُدرَك بالبصر واللّمس، والأرجوحة والنّول والسّقف والبستان والمدفأة كلّها تُدرَك بالبصر مشتركاً مع حاسة اللّمس، لِما تعكس هذه الكلمات من الدّفء والأمان.

على الرّغم من أنّ الدوائر والمفاتيح الدلالية هي نفسها التي عهدناها في النّصوص السابقة، إلّا أنّ الإيحاء كان مختلفاً تماماً، لأنّ النّفَس الدراميّ في النصّ كان أكثر زخماً؛ فهناك الحوار الذي علا فيه صوت المظلوم وسكت الظالم المذنب، والذي تنوّع خبراً وإنشاءً، وهناك الحدث في قمّة توتّره وتأزّمه وقد شكّلتْهُ الصورةُ لا الأفعال السرديّة المباشرة، وهناك النهاية التي انحلّت معها العقدة وانتهى بها كلّ شيء.

لعلّنا بعد هذا التّجوالِ في بعض مجموعة (أنت لي) وتلمّسِ معجم نزار الشعريّ من خلال الدوائر الدلالية التي رصدنا مفاتيحَها تتكرّر فيما وقفنا عليه من نصوص المجموعة -وما لم نذكر ممّا لا يتّسع المجال لذكره- لعلّنا استطعنا أن نكشف جانباً من جوانبِ إبداع نزار قباني الذي رأيناه يغرف من مَعينٍ واحدٍ دون أن يُشعرنا بالتّكرار أو الملل، بل كان في كلّ مرّة قادراً على إدهاشنا، لتنوّع التقنيّات الدّراميّة التي يستعين بإحداها أو بكلّها من سرد وخطاب مباشر وحوار، بين حبكة بسيطة وأخرى معقّدة، ولإصراره على إشراك الحواسّ كلّها في صناعة الصّورة وتلقّيها.

ولا شكّ أنّ هذا التلقّي سيختلف باختلاف المرجعيّات والأدوات، وكنّا قد آثرنا الصّورة والدلالة مُنطَلَقين له، وإن كان حديثنا عن الدلالة غلب حديثنا عن الصّورة خشية الإطالة. ولا نرجو بعملنا هذا إلّا أن نكون عند ظنّ نزار، فنحسن ضمّ حروفه -مبتعدين عن إطلاق الأحكام الأخلاقيّة والدينيّة- كما سألَنا إذ قال:

عزفْتُ، ولم أطلبِ النّجمَ بيتاً
ولا كان حُلمي أن أخلُدا
إذا قيلَ عنّي «أُحسن» كفاني
ولا أطلبُ الشّاعرَ الجيّدا
شعرتُ بشيءٍ فكوَّنتُ شيئاً
بعفويّةٍ، دون أن أقصدا
فيا قارئي.. يا رفيقَ الطّريقِ

أنا الشّفتانِ.. وأنت الصّدى
سألتُكَ باللّه.. كن ناعماً
إذا ما ضممتَ حُروفي غدا
تذكّرْ وأنتَ تمرُّ عليها
عذابَ.. الحُروفِ لكي تُوجدا..(١١)

فهـا نحن يا نزار نذكرك ونحتفي بك في ذكرى مولـدك المئة جزءاً من ذاكرتنا وتاريخنا ووجداننا.

الهوامش

(١)- رفيقـة البحوري: المرأة ولعبة الحرف في شـعر نزار قباني، دار محمد علي الحامي، صـفاقس، تونس، ط١، ٢٠٠١م، ص ١٦.

(٢)- نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج١، منشورات نزار قباني، بيروت، ص٢٢٤-٢٢٥.

(٣)- المصدر السابق، ص٢١٧-٢١٨.

(٤)- المصدر السابق، ص ٢٢٣.

(٥)- المصدر السابق، ص ٢١٩.

(٦)- المصدر السابق، ص ٢٤٥- ٢٤٧.

(٧)- المصدر السابق، ص ٢٤١-٢٤٢.

(٨)- المصدر السابق، ص ٢٢١-٢٢٢.

(٩)- المصدر السابق، ص ٢٣٠-٢٣١.

(١٠)- المصدر السابق، ص ٢٥٦-٢٥٧.

(١١)- المصدر السابق، ص ١٧-١٨.

* * *

آليات التشكيل الدرامي في شعر نزار قبّاني
(الحدث أنموذجاً)

د. جمال أبو سمرة

الشعر والدراما

يمثّل التطوّر حركة طبيعيّة لأيّ فنّ من فنون القول يواكب التحوّلات والتطوّرات التي تلامس مناحي الحياة كافّة؛ وكان للشعر - بوصفه فنّاً قولياً ضاربة جذوره في أعماق التاريخ- تطلّعه الدؤوب إلى تطوير أدواته ووسائله عبر مراحل تاريخيّة مختلفة، مواكبةً منه للتغيّرات من حوله؛ بغية التعبير عنها، بل كان لابدّ له أن يتفوّق عليها في غير قليل من الأحيان، كونه يحاول أن يقود دفّة التغيير في الواقع، ولهذا كانت ثورة الشعر أوّلاً على نفسه شكلاً ومضموناً إبّان الحرب العالميّة الثانية؛ وظلّ اتّجاه هذا الشعر ينمو شيئاً فشيئاً حتّى وصوله إلى التعبير الدرامي الذي عدّه بعض النقّاد «أعلى صورة من صور التعبير الأدبي»[1]، كونه استطاع أن يخلّص القصيدة الحديثة من تقليديّتها التي فرضت عليها نمطاً محدّداً من التعبير، تدور في فلكه شكلاً ومضموناً وانتماءً إلى ذاتيّة مبدعه التي كانت نتيجة حتميّة للغنائيّة التي ظلّت تحكم التجربة عبر قرون طويلة من الزمن؛ وإن حدثت اختراقات هنا وهناك فإنّها لم تكن تشكّل ظاهرة يُعوّل عليها في نقل الشعر إلى مرحلة أخرى مختلفة نقلة سريعة، تتبدّل معها كلّ القيم الفنيّة، لكنّ هذه الثورة ظهرت مع القصيدة الجديدة التي ظهرت فيما بعد الحرب العالميّة الثانية، فنسفت البنى الناجزة التي قامت عليها القصيدة العربيّة، وكانت «محاولة انقلابيّة ثوريّة على جميع المواضعات الراسخة، إنّها محاولة حقيقيّة للتجاوز والتجديد»[2]، وقد احتوت هذه القصيدة جملة من التطوّرات والتشكيلات التي كان التجريب والبحث الدؤوب فيها السمة

الرئيسة التي لا تقف عند حدّ، انطوت على جملة من التطوّرات المختلفة شكلاً ومضموناً، ولاسيّما التطوّر نحو الشعر الدرامي؛ ذلك أنّ الشعر الدرامي «يحتضن كلّ فنون الشعر، ويكثّف مراحل تطوّره»[٣]، ومن هنا كان وعي الشاعر المعاصر كبيراً بأهميّة أن يضيف شيئاً إلى عطاء من سبقه، وألا يكون صوتاً مردّداً لأصوات سبقته، فيكرّر ما قيل، ولا سيّما أنّ مدوّنة الشعر العربي ظلّت محافظة على سمتها الغنائي، وقوالبها الجاهزة قروناً طويلة من الزمن، كان لابدّ للشاعر المعاصر معها أن يتسلّح «بطموح مشروع إلى تجاوز وإغناء عطاء الجيل السابق في سعيه لتمثّل لحظته التاريخيّة المعاصرة في ضوء فهم جديد للشعر، ومشروع التجاوز هذا هو الذي يمنح الجيل الطالع هويّته ومبرّر وجوده ومكانته في تاريخ الشعر؛ إذ لا جدوى أن يقول جيل ما قاله جيل سابق»[٤]، وبناء عليه كان لا بدّ من إنتاج قيم فنيّة جديدة تمثّلت بشعر التفعيلة أو الشعر الحر ابتداءً الذي كان الحامل الفنّي للتعبير الدرامي؛ بإثباته قدرته على استيعاب النفس الدرامي؛ بوصفه يحمل إمكانات خصبة لبناء أعمال دراميّة[٥].

وليس للشعر فضيلة السبق باتّجاهه نحو الدراميّة بوصفها أسلوباً للتعبير؛ إذ إنّه كان مسبوقاً بجملة من الفنون القوليّة الأخرى التي رأت في التعبير الدرامي الشكل الأمثل الذي يمكن أن يستوعب تطلّعاتها في التخلّص من الغنائيّة والنهوض إلى شكل جديد، يمكّنها من التعبير عن الواقع الإنساني تعبيراً موضوعيّاً، يخرج من دائرة الذات الفرديّة باتّجاه الجماعة؛ وكان هذا الأمر ديدن الشعر أيضاً «فالشعر لابدّ وأن يبرّر وجوده دراميّاً ولا يقتصر فحسب أن يكون شعراً جيّداً صيغ في قالب درامي»[٦].

الحدث

المفهوم والاصطلاح

يُعدّ الحدث أحد المكوّنات الدراميّة وأهمّها أيضاً، ويُقصد به «أيّ شيء يدفع مجرى القصة إلى الأمام تجاه ذروة وخاتمة»[٧]، وهو بذلك يعني الفعل، بوصفه يمثّل الحركة التي تغني القصيدة بفيض من التحوّلات والتجاذبات التي تتخلّق ضمنه شبكة من العلاقات الناتجة عن تفاعل المكوّنات الدراميّة فيما بينها، ومن هنا يبرز الحدث بوصفه الرحم الذي تتفاعل فيه هذه المكوّنات تفاعلاً يفضي بدوره إلى تطوير الحدث، فتغدو العلاقة بذلك عضويّة بين الحدث والمكوّنات الدراميّة الأخرى؛ إذ لا يمكن أن يتجسّد الصراع من غير وجود حدث، كونه الفضاء الذي تتحرّك ضمنه الفواعل الدراميّة،ومن هنا جاء تعريف الحدث على أنّه «أيّة واقعة تحدثها الشخصيّات في حيزي الزمان والمكان، وتسهم في تشكيل الحركة الدراميّة والفعل»[٨].

وطبيعة الحدث في الشعر تختلف عنه في فنون القول الأخرى ولاسيّما المسرحيّة؛ بوصفه يمتلك صفة الشعريّة التي يجب أن يبقى محافظاً عليها أوّلاً وقبل كلّ شيء؛ عبر الاستجابة لطبيعته في الانزياح والتكثيف اللذين يتجسّدان عبر الاقتصاد اللغوي، وعدم الاستغراق في الجزئيّات؛ فالفعل الدرامي في الشعر «**يُضغط ويُكثّف، ويعمل طاقته عن طريق التشبيه والتناقض، والنكتة والإيقاع والقافية، وغير ذلك من معتمدات الفنّ الشعريّ**»[٩]، وبناء عليه فإنّ تلقّي الحدث في الشعر يختلف عن تلقّيه في المسرحيّة أو التمثيليّة أو حتّى في الفنون القوليّة الأخرى،فالشعر يحتفظ لنفسه بشيء من الغموض الشفيف بسبب طبيعته المفارقة لكلّ ما من شأنه التصريح وقول الأمر على عواهنه؛ فالقصيدة «**تشكّل أحداثها، وتكون أحداث الواقع في الخلفيّة، تلقي بظلالها عن طريق الإيحاء أو الإشارة، فالذي ينشغل به الشاعر فلسفة الحدث وليس الحدث في حدّ ذاته، لذا الحدث الشعري تخلقه اللغة...، فهو يمتزج بالواقع وينفصل عنه في آن، يتشكّل عبر علاقة خاصّة بينه وبين الشخصيّة من ناحية، وبينه وبين الراوي من ناحية أخرى**»[١٠].

ويُعدّ الصراع لازمة من لوازم الحدث حتّى يكون دراميّاً؛ إذ تُعرّف الدراما على أنّها «**الصراع في أيّ شكل من أشكاله**»[١١]، ممّا يعني أنّ الصراع هو الأساس الذي ينهض عليه التعبير الدرامي، وما دام كذلك، فقد وجب تلازمه مع أيّ مكوّن درامي آخر حتّى يأخذ سمة الدراميّة، وإذا كانت المكوّنات الدراميّة الأخرى كالحوار والشخصيّات وتعدّد الأصوات تأخذ أبعاداً حسيّة، تتجسّد بهيئات وآليّات ظاهرة، فإنّ الصراع يمثّل البعد الآخر الذي تحيا به هذه المكوّنات بوصفه «**المظهر المعنوي**»[١٢]الذي ينتج القوّة المحرّكة التي تجعلها تتفاعل فيما بينها.

بناء عليه فإنّ الحدث لا يكتسب صفة الدراميّة من غير اقترانه بالصراع؛ وهو غير ذي قيمة على المستوى الدرامي إذا لم يحتوِ عليه بوصفه «**يشكّل العمود الفقري في البناء الدرامي، فبدونه لا قيمة للحدث، أو لا وجود للحدث**»[١٣] بصفته الدراميّة التي تقتضي وجود صراع إرادي ومقصود من نوع ما، يفضي إلى التصادم بين الشخصيّات، صراع «**تكون فيه الإرادة الواعية المبذولة لتحقيق الأهداف المحدّدة المفهومة على درجات من القوّة كافية للوصول بالصراع إلى حدّ الأزمة**»[١٤]، وهو صراع ثنائيّ القطبيّة؛ أي صراع بين إرادتين متعارضتين على الأقل؛ «**ينمو بمقتضى تصارعهما الحدث الدرامي**»[١٥]، فقد يكون الصراع على مستوى الشخصيّة الواحدة، فتنشأ بين قوّتين تتنازعان في النفس تسعى كلّ منهما إلى التغلّب على الأخرى، أو على مستوى شخصيّتين أو أكثر، تسعى كلّ منهما إلى فرض إرادتها؛ ولذلك فإنّ الصراع «ذو **علاقة بالشخوص المركّبة المعقّدة، فإذا كانت الشخصيّة مسلوبة الإرادة فهي لا تصلح للصراع**

الدرامي، لأنّه ينشأ من موقف ناتج عن إرادة، ويكون بين إرادتين متقابلتين أو قوّتين، كالشرّ والخير، والعقم والخصب، وتحاول إحدى القوّتين قهر الأخرى»[١٦]، وبهذا فإنّ الصراع لا يرد عفويّاً من غير قصد أو بغفلة عن الكاتب، وإنّما يجب أن يتطوّر ويتنامى بحيث يبثّ التوتّر الدرامي[١٧] في تضاعيف الخطاب الشعري، ويشدّ من أزره، ويمنحه الحرارة التي تجعل المتلقّي دائم التحفّز مشدوداً إلى العمل بانتظار ما سيأتي وما ستكشف عنه النهايات؛ وهو ما يؤدّي إلى تحقيق المتعة الأدبيّة عبر «**جذب المستمع أو المشاهد إلى العمل الفنّي، وتعاطفه مع البطل الذي يصارع من أجل تحقيق هدفه، وبذلك ينجو العمل الفنّي من الركود والملل والبطء**»[١٨]، وبدون الصراع يتراخى العمل الأدبي، وينطفئ التشويق، فليس كلّ حدث يحتوي على الصراع، وإن أوهم الشاعر المتلقّي بذلك؛ عبر استخدام دالّات تؤشّر إلى الصراع صراحة أو عبر الإيحاء.

وبالإضافة إلى الصراع الذي يتخلّق ضمن الحدث الدرامي، لابدّ أن يكون هناك الحبكة التي هي شرط ضروري لتنظيم الحدث، ونموّه وتطوّره، وصولاً إلى تشكيله عالم النصّ الشعري؛ فالحبكة مصطلح «**يضمّ الفعل الخارجي والفعل الداخلي معاً: فهو المصطلح الذي تنطوي تفرّعاته على عموم فنّ بناء التعاقب الزمني في الفنّ**»[١٩]؛ **فالأحداث يجب أن تُقدّم محبوكة وفق تسلسل أو نظام ما يسوّغها، ويضفي عليها السمة الواقعيّة أو يوهم بإمكانيّة وقوعها؛ بوصفها «الإطار أو الخطّ الأساسي الذي يربط المواقف والأحداث في نسق متتابع بطريقة أو بأخرى،... وبدون الحبكة لا يمكن إدارة الصراع بين الشخصيّات؛ لأنّ كلّ الأحداث والمواقف ستتناثر، وبالتالي ستفقد معناها ووظيفتها**»[٢٠]، ممّا يؤدّي إلى تشتّت أوصال العمل الفنّي، ومن ثمّ افتقاد إمكانيّة إحداث الأثر المتوخّى في المتلقّي.

وتُعدّ الحبكة مؤشّراً مهمّاً إلى انتفاء الأحاديّة؛ إذ إنّ اشتمال العمل الأدبي عليها يعني بالضرورة تعدّدية الأقطاب فيه، وغناه بالحركة الناجمة عن التفاعل بين الشخصيّات والأحداث، الأمر الذي يفضي إلى تعدّد المستويات والمسارات التي يأخذها الحدث؛ وما دامت كذلك، فهي«ليست مرتهنة بشخصيّة واحدة مهما كانت محوريّة أو رئيسيّة، أو بموقف معيّن مهما كان حيويّاً أو ضروريّاً»[٢١]؛ لأنّ الأحاديّة والتسطّح هي سمة سمات التعبير الغنائي، أما التعبير الدرامي فهو يحتاجها، لأنّها بالنسبة إليه بمنزلة البوتقة التي تنتظم داخلها حركة الأحداث والمواقف والشخصيّات؛ ولاسيّما أنّها «**ترتبط ارتباطاً عضويّاً بوجود صراع وعائق أو مجموعة عوائق في العمل**»[٢٢]، الأمر الذي يجعلها ضرورة فنيّة لا غنى عنها في تنظيم العلاقات بين المكوّنات الدراميّة المتنوّعة؛ والاتّجاه بها منطقيّاً نحو الذروة والتفريغ؛ للوصول إلى خلق الأثر في المتلقّي.

وقد أولى أرسطو الحبكة اهتماماً كبيراً ووضع قواعد صارمة على كتّاب المسرحيّة في عصره، وطالبهم بأن يكون الحدث الدرامي «**فعلاً دراميّاً واحداً تامّاً في كليّته، وأن تكون أجزاؤه العديدة مترابطة ترابطاً وثيقاً، حتّى لو أنّه وضع جزء في غير مكانه أو حذف فإنّ (الكلّ التام) يُصاب بالتفكّك والاضطراب**»[٢٣]، وهي قواعد كلاسيكيّة صارمة يفلت من عقالها الشعر انفلاتاً جزئيّاً لا كليّاً؛ بوصفه يقوم على المجاز والتخييل؛ فـ«الشعرلا ينقل عالم الزمان والمكان كما هو؛ لكنّه يعيد تأسيسه وتركيبه مرّة أخرى وفقاً لنظام الخيال، ثمّ يمنحه إيقاعاً»[٢٤]، وهذا لا يعني أن تنتفي الحبكة في الشعر الدرامي جملة وتفصيلاً؛ إذ لابدّ من وجودها بوصفها ضرورة تنظم صيرورة أيّ عمل درامي؛ فكلّ بناء درامي لا بدّ له أن ينطوي على «وحدة أوّليّة وضروريّة للحبكة، حتّى لو كانت وحدة نفسيّة أو شعوريّة أو فكريّة أو منطقيّة»[٢٥].

دراميّة الحدث بحسب زاوية الرؤية

برزت في شعر نزار قبّاني قصائد اشتملت على الحدث الذي يحتوي على الصراع والحبكة، وبما أنّ المتوخّى من البحث الوقوف على دراميّة القصيدة عند نزار قبّاني، وتتبّع مسارات تطوّرها الدرامي في توظيف الحدث، فإنّ ذلك يقتضي دراسة دراميّة الحدث من خلال شخصيّة الراوي/ الشاعر، وموقعه من الحدث؛ وتنبع أهميّة ذلك انطلاقاً من أنّ شخصيّة الراوي تُعدّ وسيلة دراميّة و«فضاء مفتوحاً تندلع من خلاله الأحداث والتفصيلات»[٢٦]؛ إذ يمكن أن يكون الشاعر هو الراوي للحدث، ويمكن أن يستعين بأصوات أخرى يبتدعها تقوم هي برواية الحدث،ويوكل إليها هذه المهمّة، وتحديد هذا الأمر غاية في الأهميّة لما له من دور في خلق الحدث الدرامي الذي ينشأ في «**نقطة تقاطع زوايا النظر التي تعبّر عن نفسها من خلال لغة مكثّفة (شعريّة) في فضاء يصوّر موضوع رؤيتها**»[٢٧]، فضلاً عمّا يمكن أن ينتجه هذا الأمر من أثر جليّ يتّضح في إكساب الخطاب الشعري منحى دراميّاً يتواتر صعوداً كلّما كان صوت الشاعر محايداً؛ بوصفه راوياً لحدث غير ذاتيّ ليس مشاركاً في صنعه، ومن ثمّ تكون درجة الموضوعيّة أكبر، انطلاقاً من أنّ الشاعر ليس طرفاً في الصراع، إنّما ناقل لصراع يتجسّد أمامه بين أفعال وقوى خارجيّة متصارعة، في حين يكون مؤشّر الدراميّة متدنّياً إذا كان الراوي/ الشاعر طرفاً في صنع الحدث، وهو ما سيتّضح إجرائيّاً في دراسة قصيدة نزار قبّاني (جريمة شرف أمام المحاكم العربيّة)،التي تعتمد على تقنيّة الرؤية من خلف.

ويكون الراوي في هذا النمط «**عارفاً أكثر ممّا تعرفه الشخصيّة الحكائيّة، إنّه يستطيع أن يصل إلى كلّ المشاهد عبر جدران المنازل، كما أنّه يستطيع أن يُدرك ما يدور بخلد الأبطال**»[٢٨]، وهو ما يُطلق عليه الراوي العليم الذي يعلم بواطن الأمور والمستتر منها، كما «**يعرف كلّ شيء**

أو كلّ العلم، يتدخّل بالتعليق أو الوصف الخارجي، والوصف الداخلي (و) التأمّل والاحتكاك، وهو الذي يحرّك الأشياء وفي يديه الخيوط، وهو أكثر وعياً من الآخرين»[٢٩]، ويمكن التمثيل لهذا النمط بقصيدة (جريمة شرف أمام المحاكم العربيّة)، لنزار قبّاني.

يفتتح الراوي /الشاعر خطابه الشعريّ الموجّه مباشرة إلى الوطن العربي بالحدث الذي يشكّل العنصر المهمّ في النص (اغتصاب الوطن العربي)، والقضيّة التي تتوالد عنها الدّالّات اللغويّة اللاحقة، التي ترصد الفعل وردّ الفعل المقابل له:

... وفقدت يا وطني البكارهْ..
لم يكترث أحدٌ..
وسُجّلت الجريمةُ ضدَّ مجهولِ
وأرخيت الستارهْ..
نسيت قبائلُنا أظافرَها
تشابهت الأنوثةُ والذكورةُ في وظائفها،
تحوّلت الخيولُ إلى حجارهْ.
لم تبقَ للأمواسِ فائدةٌ..ولا للقتلِ فائدةٌ..
فإنَّ اللحمَ قد فقدَ الإثارهْ..[٣٠]

يُقدّم حدث الاغتصاب بوصفه حدثاً ماضياً، ونتيجة حاضرة لا فرار منها، ويتمّ إقراره بفعل ماضٍ واحد (فقدتَ) لكنّه ليس أيّ فقد يمكن تجاوزه من دون اكتراث، إنّه فقد للبكارة يتحوّل فيه الوطن العربي إلى أنثى، بما يمثّل هذا الدّالّ (البكارة) من انفتاح على معاني الشرف والكرامة التي يوليها العرب أهميّة قصوى، يبذلون الأرواح والدماء في سبيل الذود عنها، لكنّ هذا الفقد ينغلق على نفسه بوصفه ينفتح على مشهد سلبي، تتعدم تجاهه ردود الأفعال التي يمكن أن تنهض بصورة افتراضيّة لترقى إلى أهميّة الحدث، ويُقابَل الفعل باللافعل؛ والحركة باللاحركة، ممّا يحفّز البنية الداخليّة للنص بالتوتّر الدرامي؛ فالاغتصاب قوبل بعدم الاكتراث والتغافل وتقييد الجريمة ضدّ مجهول على الرغم من معرفة الجاني، وهو ما يشي بمفارقة حادّة في مدى التحوّل الصارخ الذي أفضى إليه المجتمع العربي تجاه القضايا المصيريّة المتعلّقة بالشرف؛ فلم تهبّ القبائل/ العرب لنصرة الوطن المغتصب، ولم يعد للخيل والسلاح فائدة في يد من لا تحرّكه النخوة، وتتعمّق هذه المفارقة في المقطع الثاني من القصيدة عبر تداخل مجريات الأحداث التاريخيّة بالواقعيّة:

دخلوا علينا..
كان عنترةٌ يبيعُ حصانَهُ بلفافتي تبغٍ..

وقمصانٍ مشجّرةٍ..
ومعجونٍ جديدٍ للحلاقةْ..
كان عنترةٌ يبيعُ الجاهليّهْ..
دخلوا علينا..
كان إخوان القتيلة يشربون (الجنّ) الليمون..
يصطافون في لبنانَ..
يرتاحون في أسوانَ..
يبتاعون من (خان الخليليّ) الخواتمَ..والأساورَ..
والعيون الفاطميّهْ..[٣١]

تبرز المفارقة بصورة جليّة عبر استدعاء عنترة الذي يرمز إلى الشخصيّة العربيّة التي لا تقبل الضيم، وهي الشخصيّة المفعمة بالرجولة عبر ما تختزن في ذاتها من قيم الغيرة والنخوة والحميّة، لكنّها هنا شخصيّة مستلبة القيم، متحوّلة بفعل العولمة والتحلّي بقيم غربيّة لا تمتّ للتاريخ العربيّ بِصلة؛ فعنترة يرمز إلى الشخصيّة العربيّة المعاصرة التي تحضر بقوّة بفعل إغناء المشهد بأدوات ووسائل حضاريّة (لفافة التبغ-وقمصانٍ مشجّرةٍ – معجون الحلاقة)، والشاعر يرصد عبر استدعائها الحركة والحركة المضادّة بين الصهيوني والعربي؛ فيعمد إلى تكرار الحدث (دخلوا علينا) مرّتين، والحدث المضاد (البيع والخدر)، وعبر رصد هاتين الحركتين تتولّد حركة التوتّر الدرامي في النصّ.

فعند دخول الصهاينة لم يكن الإنسان العربي غافلاً عن سلاحه وحصانه فحسب، إنّما كان يبيعهما بثمن بخس، ويستبدل بهما ما يجلب له الخدر واللذة، وكذلك إخوان القتيلة/ العرب، كانوا يسكرون ويبتاعون الحلي والنساء، وكأنّهم يقايضون دم قتيلتهم باللذّة أيضاً، ممّا يعكس حال التردّي التي تحوّل إليها العرب، وهنا تبرز حالة التقابل بين القيم التراثيّة والقيم المعاصرة، والصراع بين العالم الموضوعي والعالم النفسي للشاعر؛ فالشاعر يلمّح بسخرية مرّة إلى الواقع العربي المرير الذي أصبح فيه العربي يعدّ فيه الاحتفاظ بـ(سلاحه وحصانه) ضرباً من ضروب الجاهليّة، لذلك كان استدعاء عنترة إلى الذاكرة تثبيتاً لقيم الشجاعة التي تحلّى بها، وإدانة للقيم الحضاريّة التي تخلّى عبرها أصحابها عن دعائم القوّة التي تصون الشرف، وكلّ ذلك يبرزه الشاعر عبر المفارقة، التي تُعدّ «**الخاصيّة الأولى الأصيلة للدراما؛ لأنّ الفعل دائماً يفرض فعلاً نقيضاً تجاهه؛ ولأنّ أداء هذا الفعل دائماً، يفترض أداءً لفعل مختلف، أو ربّما للفعل نفسه في اتّجاه آخر؛ إنّ هذا الشكل من صراع المتغايرات وجدلها يمثّل -في الأساس- لحمة الدراما وسداها**»[٣٢]، ولا تقتصر هذه المفارقة على المستوى المعنوي،

وإنّما تبرز على مستوى الدوال، وتتحقّق عبر استخدام الفعلين الماضي والمضارع؛ بين الفعل (كان) الذي يقرّر حقيقة وقعت، والأفعال المضارعة (يبيع-يشربون-يصطافون-يرتاحون-يبتاعون) التي تؤكّد استمراريّة الفعل وتبثّ الحركة والحيويّة في المشهد السلبي الذي يمتدّ في المقاطع التالية عبر ما يحمل من إسقاطات وانزياحات:

ما زال يكتبُ شعره العذريَّ قيسٌ
واليهود تسرَّبوا لفراش ليلى العامريّهْ
حتّى كلابُ الحيِّ لم تنبحْ..
ولم تطلق على الزاني رصاصةُ بندقيّهْ
((لا يسلمُ الشرفُ الرفيعُ))!
ونحن ضاجعنا الغزاة ثلاثَ مرّاتٍ..
وضيّعنا العفاف.. ثلاثَ مرّاتٍ..
وشيَّعنا المروءةَ بالمراسم، والطقوس العسكريّهْ
((لا يسلمُ الشرفُ الرفيعُ))!
ونحن غيّرنا شهادتنا.. وأنكرنا علاقتنا..
وأحرقنا ملفّات القضيّهْ..[٣٣]

يستمرّ الشاعر في رصد جوانب المفارقة وتعميق الإحساس بها عبر استعارة صوت الماضي الذي تكرّس على مستوى الخطابات الحاضرة، ممّا يضفي على الخطاب الشعري تعدّداً صوتيّاً عبر تضمينه جزءاً من شطر شعريّ ((لا يسلم الشرف الرفيع))، يستحضر من خلاله ماضي الإنسان العربيّ الغيور على شرفه، وما آل إليه واقع حاله، فهذا الصوت لم يعد له أيّ رصيد يُذكر على مستوى الفعل، والشاعر يدمجه في الخطاب المباشر بما يتّسق والإيقاع والوزن الشعريّين بحيث يصبح جزءاً من خطابه الشعري، بغية تأكيد إفراغ القول المُتضمّن من محتواه في الوقت الحاضر؛ فحدث الاغتصاب (وهنا تبرز المفارقة)، لم يعطِ العرب درساً وحتّى المثقفين منهم المحبّين الغيورين على وطنهم الذين يرمز إليهم الشاعر بـ(قيس)، فلم نلمس هناك تحوّلاً يوازي الفعل عند المثقّف الذي بقي ينهج نهجه في الكتابة على المستوى المضموني وكأنّ شيئاً لم يحدث، فما زال يتغزّل بحبيبته (ليلى) رمز العفّة وبحبّه العذري لها، وقد اغتصب الصهاينة عرضها، كما أنّ رصاصة لم تُطلق على العدوّ، وتناسينا القضيّة وما زال التغنّي بقيم الشرف معقوداً في الخطابات وعلى الألسنة.

والشاعر يطرح كلّ ما سبق عبر رصد المتضادّات على مستوى القول والفعل، والواقع والمتخيّل؛ إذ إنّ هناك انفصالاً عن الواقع، تنعكس صوره عبر الدوال التي يقابل فيها الشاعر

بيـن الحركـة والثبات؛ الحركة المتمثّلة عبر اسـتخدام الجمـل الفعليّة التي تؤكّد اسـتمراريّة النسق في حركته الاجتماعيّة والسياسيّة بالصورة ذاتها ما قبل حدث الاغتصاب؛ من دون أن يطرأ عليها أيّ تحوّل يتّسـق والمتغيّرات الجديدة (ما زال يكتبُ شـعره العذريَّ قيسٌ-لا يسـلم الشرف...) أمّا الجمل الاسميّة فهي ترسّخ حالة الثبات والأمر الواقع (واليهود تسرَّبوا لفراش ليلى العامريّةْ- ونحن: ضاجعنا /ضيّعنا-شيّعنا-أنكرنا-أحرقنا-أنكرنا).

تبرز العلاقة بين الراوي وما يروي جليّة في كلّ ما سـبق؛ فالراوي العليم هنا مشـارك في الأحداث، بدليل استخدامه ضمير الجمع (نحن) غير مرّة (ونحن ضاجعنا.. ضيّعنا.. شيعنا/ ونحـن غيّرنا.. أنكرنا.. أحرقنا..)، وهذا الاسـتخدام لضـمير المتكلّم مـن قبل الراوي يحيل الراوي على شخصـيّة مركزيّة في النصّ المروي[٣٤]؛ فهو يتحمّل مسـؤوليّة الهزيمة كغيره من أبناء الوطن، وهو يعلم كلّ شـيء فيه، ومحيط بكلّ جوانب التحوّل التي أصـابته، كما أنّه عليم بماضي الأمّة وحاضرها ومستقبلها، ويقبض على مستوى التحوّلات التي أصابت شخصيّاته من الداخل والخارج، ويشخّص الداء، ويستمرّ الأمر مع تقدّم الراوي في السرد، فتتعدّد الأصوات في الخطاب الشـعري، وينفتح المشـهد على حوارات وشخصـيّات، وفضاء مكاني (المقهى)، فيتعمّق الصراع، وتتضح معالم الدراميّة في الخطاب أكثر فأكثر:

الشمسُ تشرقُ مرّةً أخرى..
وعمّالُ النظافة يجمعون أصابعَ الموتى..
وألعابَ الصغارْ..
الشمسُ تشرقُ مرّةً أخرى..
وذاكرةُ المدائن مثل ذاكرة البغايا والبحارْ
الشمسُ تشرقُ مرّةً أخرى..
وتمتلئ المقاهي مرّةً أخرى
ويحتدمُ الحوارْ:
- إنَّ الجريمة عاطفيّهْ..
- إنَّ النساء جميعهن مغامراتٌ، والشريعةُ عندنا
ضدَّ الضحيّهْ..
- يا سادتي.. إنّ المخطّطَ كلَّهُ من صنع أمريكا، وبترولُ الخليج هو الأساسُ، وكلُّ ما يبقى أمورٌ جانبيّهْ..
- ملعونةٌ أمُّ السياسة.. نحن نحبُّ أزنافور،
والوسكيَّ بالثلج المكسّر، والعطور الأجنبيّهْ..

- إنّ النساءَ بنصف عقل، والشريعة عندنا
ضدَّ الضحيّهْ...[٣٥]

يشتغل الفعل (تشرق) بدلالته الحركيّة المتواليّة التي تدلّ على الاستمراريّة على إقرار الحال وعدم تغيّرها، ولا سيّما مع اقترانه بـ(مرّة أخرى)، التي تدلّ على أنّ هناك استواءً في ردّ الفعل تجاه حدث الاغتصاب، فمع توالي الأحداث الصغيرة (وعمال النظافة يجمعون أصابعَ الموتى وألعاب الصغار /وتمتلئ المقاهي مرّةً أخرى) التي تردف الحدث الأم في الخطاب الشعري (الاغتصاب)، تأخذ الأمور منحى اعتياديّاً لا يرتقي ومستوى الحدث، ويأتي المكان (المقاهي) ليؤكّد هذا المنحى ويعمّقه، ويكشف مستوى جديداً من مستويات المفارقة المتحقّقة في النص، فبدلاً من أن يكون الناس في ساحات المعارك، هم كعادتهم في المقاهي، وينقل الشاعر الحوار (كما يسمّيه) الذي يدور بينهم في المقاهي، وهو في الحقيقة ليس حواراً؛ إنّما أصوات تتوالى لا ترابط بينها، فكلّ صوت يدلي بدلوه ويغيب تماماً عن المشهد، كما أنّ المنطوقات لا تعكس المستوى الفكري والنفسي والاجتماعي لأصحابها إلا في الحدود الدنيا، الأمر الذي يكشف عنه الحوار (ويشكّل إحدى وظائفه)، والشاعر ينقل هذه الأصوات بصوت أصحابها من دون تدخّل منه؛ إذ يصبح الخطاب أقرب إلى النثر، وتكاد تنعدم فيه صفة الشعريّة، رغبة في نقل الواقع، وفي جعل المشهد ناطقاً معبّراً عن نفسه، ممّا يضفي عليه بعداً موضوعيّاً، بعيداً عن ذاتيّة الشاعر ورؤيته الخاصّة، وإن كان يصبّ فيها، وموظّفاً لخدمتها، وتكمن أهميّة هذا المشهد الغني بالأصوات في كشف مستوى الصراع الذي يمور في أعماق الراوي/ الشاعر، الذي يكشف عن مستوى الانفصال بين ما هو كائن (الوعي الفعلي) وما يجب أن يكون (الوعي الممكن)؛ بين وعي أبناء الأمّة للقضيّة، ووعي الشاعر لها الذي ينبئ عن عمق الهوّة بين الوعيين، والانفصال بينهما، فالأصوات المنقولة من المقهى تتحادث في أمور عدّة (النساء-الجنس-الويسكي-العطور-...)، ولا يأخذ الحدث الرئيسي (الهزيمة/ الاغتصاب) حيّزاً من اهتمامها، وتزداد هذه الهوّة بين وعي الشاعر ووعي الجمهور مع ظهور صوت المذياع الذي يعلن تقدّم اليهود واغتصابهم للأرض والعرض من دون أن يلتفت أحد إليه، أو يوليه اهتمامه:

الناطق الرسمي يعلن أنّهُ في الساعة الأولى وخمس دقائق،
شربَ اليهودُ الشاي في بيروت، وارتاحوا قليلاً في فنادقها،
وعادوا للمراكبِ سالمينْ
لا شيءَ مثل (الجن) بالليمون.. في زمن الحروب..
وأجمل الأشداء، في اللمس، المليء.. المستديرْ..

(الناطقُ الرسميُّ يعلن أنَّهم طافوا بأسواق المدينة،
واشتروا صحفاً وتفّاحاً، وكانوا
يرقصون (الجيرك) في حقد،ويغتالون كلَّ الراقصينْ)
إنَّ السويديّات أحسن من يمارسن الهوى...
والجنس في استوكهولمَ يُشرب كالنبيذ على الموائدْ..
الجنسُ يُقرأ في السويد مع الجرائدْ..
(الناطقُ الرسميُّ يعلن في بلاغ لاحق:
أنّ اليهود تزوجوا زوجاتنا..
ومضوا بهنَّ.. فبالرفاه وبالبنينْ)[٣٦]

يستمرّ الراوي هنا في رصد المفارقة وتصوير حالة عدم الوعي بالمصيبة التي ألمّت بالأمّة العربيّة، التي غدت ذات أوجه متعدّدة، فهي تعاني مأزقين؛ مأزق الاغتصاب، ومأزق غياب الوعي لدى أبنائها؛ فالناس ما زالوا منشغلين بأوهامهم وتضييع وقتهم، في الوقت الذي يغتصب فيه الصهاينة الأمّة، ويعودون سالمين من غير سوء، ويشكّل التداخل بين صوت المذياع والأصوات الأخرى في المقهى تمثيلاً حقيقيّاً لهذه المفارقة، فكلّ بيان من المذياع يُفترض أن يحرّك المشهد ويغيّره، لكنّ الحال تبقى على ما هي عليه، فأحاديث الجنس والنساء والنبيذ هي الهمّ الشاغل لأبناء الأمّة على مستوى القول / الوهم (أحسن من يمارسن الهوى - الجنس -الأثداء- اللمس- المستديرُ- النبيذ- الجنّ)، فضلاً عن ثبات هذا الهم بوصفه صفة قارّة غير متحوّلة يثبتها الشاعر عبر التراكيب الاسميّة، على النقيض تماماً من العدوّ الذي يأخذ حلمه طابع التحوّل والصيرورة عبر مواكبته للحركة؛ فأهدافه تحقّقت أو تتحقّق في اللحظة الراهنة (شرب اليهود: ارتاحوا- عادوا- طافوا- اشتروا- يرقصون- يغتالون- تزوّجوا زوجاتنا)، فتحتدم الدراميّة وينشأ التوتّر في النصّ عبر مقابلة كلّ طرف بالآخر بصورة مباشرة، فالصهاينة ينجزون والعرب يحلمون:

الصهاينة / التحوّل-الفعل	العرب / الثبات
شربَ اليهودُ الشاي في بيروت، وارتاحوا قليلاً في فنادقها،وعادوا للمراكبِ سالمينْ	لا شيءَ مثل (الجن) بالليمون.. في زمن الحروب.. وأجمل الأثداء، في اللمس، المليء.. المستديرْ..
كانوا يرقصون (الجيرك) في حقد،ويغتالون كلَّ الراقصينْ) تزوجوا زوجاتنا.. ومضوا بهنَّ..	إنَّ السويديّات أحسن من يمارسن الهوى... والجنس في استوكهولمَ يُشرب كالنبيذ على الموائدْ

الأمر الذي يؤدّي إلى خلق حالة من اللامبالاة لدى الراوي / الشاعر (فبالرفاه وبالبنينْ)، يقدّمها عبر السخرية، يُستشعر عبرها اغترابه الذي يؤدّي به إلى نتيجة حتميّة لا مفرّ له منها، هي الغربة/ السفر، التي تشكّل الذروة التي يصل إليها الحدث:

قرّرتُ يا وطني اغتيالكَ بالسفرْ
وحجزتُ تذكرتي،
وودّعتُ السنابلَ، والجداولَ، والشجرْ
وأخذتُ في جيبي تصاويرَ الحقولِ،
أخذتُ إمضاءَ القمرْ
وأخذتُ وجهَ حبيبتي
وأخذتُ رائحةَ المطرْ..
قلبي عليك.. وأنت يا وطني تنامُ على حجرْ(٣٧)

لا يبقى الصراع مقتصراً على طرفين يتمظهران بين عالم موضوعيّ / الواقع، وعالم الشاعر النفسيّ، وإنّما يتحوّل إلى صراع نفسيّ يعيشه الشاعر،بفعل تجاذبه من قبل قوّتين متنافرتين؛ قوّة التشبّث بالوطن والارتباط به (المصرّح عنه بصورة غير مباشرة)، واغتيال الوطن عبر الهجرة، ويمكن تلمّس القوّة الأولى عبر التغنّي بمفردات الوطن وأنسنتها بصورة تشي بالرغبة في البقاء (ودّعتُ: السنابلَ والجداولَ والشجرْ- أخذت: تصاويرَ الحقولِ - إمضاءَ القمرْ-وجهَ حبيبتي - رائحةَ المطرْ)، لما لهذه المفردات من رصيد نفسيّ لدى الشاعر، وبذلك يحلُّها الشاعر مكان الناس فيه، فيغيّب كلّ العناصر والدوال الأخرى التي كانت سبباً في انهيار الوطن، وإلحاق الهزيمة المريرة به، ويكون التخلّي عن الوطن عبر السفر / الفرار هو القوّة الثانية والحل الذي تفضي إليه القضيّة، وتتفرّغ الذروة باتجاهه، والشاعر يعي خطورة ما يفعل، ويؤكّده عبر فعل (قرّرت)، ليصبح شريكاً في اغتيال الوطن، لكنّه اغتيال يسوّغه الشاعر في مقطع آخر عبر المزاوجة في توجيه الخطاب إلى الوطن والجمهور هذه المرّة:

إني قتلتك، أيُّها الوطنُ الممدّدُ..
فوقَ أختامِ البريدِ.. وفوقَ أوراقِ الطوابعِ..
وذبحتُ خيلي المضرباتِ عن الصهيلْ
إنّي قتلتك.. واكتشفت بأنّني كنتُ القتيلْ
يا سيّدي الجمهور.. سامحني
فدورُ مهرّجِ السلطانِ.. دورٌ مستحيلْ(٣٨)

يأخذ القتل هنا بعداً آخر لم يأخذه الاغتيال الوارد في المقطع السابق، إذ إنّه قتل لكلّ المظاهر المزيّفة التي كانت سبباً في الهزيمة والسقوط، هو قتل للمظاهر الخدّاعة التي تشكّل في هيئتها صورة متماسكة لوطن قائم اعتباريّاً (أختام البريد-أوراق الطوابع) لا على وجه الحقيقة، وكذلك يشكّل القتل تقويضاً لمظاهر القوّة البرّاقة التي لا تُستخدم عند الحاجة (وذبحتُ خيلي المضربات عن الصهيل)، لكنّ هذا القتل يشي بالصراع في بنيته العميقة بين الشاعر والسلطة القمعيّة الزائفة المدافعة عن مصالحها الكامنة في ضعف الوطن وانهياره، لذلك تنقلب الصورة وتحدث المفارقة التي «**تؤدّي -بالحتميّة- إلى خطّ سير واحد، وهو خطّ الصراع الدرامي الذي يؤدّي بدوره إلى النهاية أو الانقلاب**»[٣٩]، إذ يتحوّل القاتل إلى قتيل بفعل معارضته السلطة؛ كونه غير قادر على مسايرتها وتجميل قبحها (فدور مهرج السلطان.. دور مستحيل).

وممّا يمكن ملاحظته على مستوى الضمائر التحوّل الطارئ عليها في النهاية؛ ففي حين سيطر ضمير المتكلّم الجمعي (نا) على القصيدة من أوّلها إلى آخرها وذلك في سياق تحليل أسباب الهزيمة، يتحوّل الشاعر في المقطعين الأخيرين المثبتين أعلاه إلى ضمير المفرد المتكلّم، وينفصل عن الجمهور ليخاطبه بصفته الشخصيّة المفردة، وكأنّه يريد أن يقول إنّ الحلّ ينبع من الفرد نفسه ليصبّ في الجماعة، أو ليؤكّد الهوّة السحيقة التي تفصل بين وعيه ووعي الجمهور لمسألة الهزيمة، وإمكانيّة التأويل بوجهيه هنا قائمة ومتّسقة مع النسق العام، وإن كنت أميل إلى الوجه الثاني منهما؛ لأنّه يعمّق الصراع الذي يعيشه الشاعر، ويطرح مسألة البطل النموذجي، كما تجدر الإشارة إلى أنّ الشاعر بانتقاله إلى ضمير المفرد فسح المجال لعواطفه وانفعالاته أن تأخذ حيّزاً، لكنّ هذا الحيّز لم ينتقص من دراميّة المشهد الشعري؛ إذ إنّه لم يعبّر عنها بوصفها غاية في حدّ ذاتها؛ إنّما بوصفها دوافع تحرّك الحدث[٤٠]؛ وتفرّغه باتّجاه فعلي الاغتيال والقتل.

أمّا فيما يتعلّق بالحبكة، فإنّ الشاعر دأب على أن تشتمل قصيدته عليها، فهو يسوّغ الحدث ونتائجه عبر الإجابة عن السؤال الذي يختصر الحبكة «**لماذا حدث هذا؟**»[٤١]؛ وهو يقدّمه بصورة مقنعة؛ «**فإذا كانت الدراما فنَّ المواقف القصوى، فإنّ الحبكة هي المدخل المقنع الذي يؤدّي بنا إلى مثل هذه المواقف، وهي المدخل الذي يعود بنا إلى حيث كنّا إذا دعت الضرورة**»[٤٢]، إذ إنّ النظرة الشموليّة وربط البدايات بالنهايات، والنتائج بالمسبّبات تبيّن أنّ النتيجة المؤلمة (تسجيل الجريمة ضدّ مجهول) يعود أحد أسبابها إلى أنّ المثقّف لم يأخذ دوره الحقيقي في الكشف عن أسباب الهزيمة، وتعاطيه معها وكأنّها لم تحدث (ما زال يكتب شعره العذريّ قيس)، فضلاً عن تملّقه السلطة وحجب الحقيقة التي تحاول هي جاهدة إخفاءها (يا أيّها الوطن الذي شعراؤه /يضعون - كي يرضوا السلاطين /الرموش المستعاره)، وهو ما يرفض الراوي /الشاعر أن يكون عليه (فدور مهرج السلطان.. دور مستحيل).

وقد وظّف الشاعر الحبكة ذات الحدث النازل؛ إذ بدأ الراوي سرده من النتيجة / الحدث الأخير (فقدان الوطن البكارة)، ثمّ أخذ يسرد الأحداث التي سبقته زمنيّاً وأدّت إليه، وصولاً إلى الحدث الأوّل، وهو أمر مألوف في عالم السرد.

أخيراً يمكن القول إن هذه القصيدة تقدّم نموذجاً للرؤية من خلف، التي تنجز روايتها عبر السرد الموضوعي[٤٣]-بحسب ما يصطلح عليه «**توماتشفسكي**»-، **الذي يؤدّي فيه الراوي / الشاعر «عدداً من الوظائف التأويليّة، كالوظائف الإيديولوجيّة والنفسيّة وغيرها»**[٤٤].

أخيراً، إنّ التشكيل الدرامي للنصّ الشعري المعاصر، ثمرة من ثمرات الانفتاح على الأجناس الأدبيّة الأخرى ولاسيّما المسرح والقصّة والرواية فيما انتهت إليه من تجاوز النزعة الفرديّة،فاستطاع الشعر أن يمدّ يديه إليها فيوظّف بعضاً من تقنيّاتها في سبيل تقديم الرؤيا التي يطمح إلى إيصالها، ولم يكن هذا الأمر وليد المصادفة، إنّما كان ثمرة من ثمرات التجريب التي أغنت القصيدة بأساليب وتقنيّات لم يعرفها الشعر العربي من قبل.

نجح الشاعر نزار قبّاني في تشكيل قصيدته الشعرية تشكيلاً دراميّاً عبر توظيف المكوّنات الدراميّة فيها توظيفاً واعياً ناتجاً عن رغبة حقيقيّة في إرساء أسس جديدة للقصيدة العربيّة المعاصرة، فأغنى تجاربه بالتقنيات الدراميّة المتنوّعة عبر توظيف الحدث والصراع والمفارقة والشخصيّات والحوار والتعدّد الصوتي.

وقد شكّل اتّجاهه نحو التعبير الدرامي قيمة مضافة للقصيدة عنده عبر إغنائها بالتعدّديّة التي لم تعد تعدّدية صوتية فحسب، بل تعدّدية دلاليّة من خلال اكتناز الدّوال على طبقات متعدّدة من الدلالة، قادرة على بثّ الإيحاءات والإشارات المتنوّعة تبعاً للمتلقّي وثقافته، وتعدّدية فنيّة أيضاً انعكست على أدوات التعبير، وطرائقه في توظيف مكوّنات الأجناس الأدبيّة الأخرى، فلم نعد أمام قوالب جاهزة ينتظمها عمود الشعر العربي، بل أصبحنا أمام قصيدة تمتلك القدرة على كسر الأنماط والقوالب الجاهزة والثورة عليها.

الهوامش

(١)- اسماعيل، عزّ الدين: الشعر العربي المعاصر، دار العودة، بيروت، ٢٠٠٧م، ص٢٧٨.

(٢)- غنيم، غسّان: حركة القصيدة الجديدة في الشعر السوري المعاصر، مجلة الموقف الأدبي،ع٤٥٣-٤٥٤، ٢٠٠٩م، ص٩٥.

(٣)- عثمان، أحمد: الشعر الإغريقي تراثاً إنسانيّاً وعالميّاً، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،ع٧٧، ١٩٨٤م، ص١٧٧.

(٤)- عبّاس، عبد الجبّار: مرايا جديدة، وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد، الجمهوريّة العراقيّة، ١٩٨١م، ص١٩٧.

(٥)- ينظر: وادي، طه: الشعر المعاصر وقضايا المسرح، (دون دار نشر)، القاهرة، ١٩٨٢م، ص٣٩.

(٦)- إليوت، ت.س: مقالات في النقد الأدبي، ترجمة: لطيفة الزيّات، مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة، (د.ت)، ص٨٩.

(٧)- رضا، حسين رامز محمّد: الدراما بين النظريّة والتطبيق، المؤسّسة العربيّة للدراسات، بيروت، ط١، ١٩٧٢م، ص٤٢٥.

(٨)- حمادة، إبراهيم: معجم المصطلحات الدراميّة والمسرحيّة، مادة (حدث درامي).

(٩)- غريغوري، هوراس، وآخرون: الأديب وصناعته؛ دراسات في الأدب والنقد، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسّسة العربيّة للدراسات، بيروت، ط٢، ١٩٨٣م، ص٢٥٨.

(١٠)- هلال، عبد الناصر: آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربيّة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م، ص١١٦.

(١١)- اسماعيل، عزّ الدين: الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص٢٧٩.

(١٢)- اسماعيل، عزّ الدين: الأدب وفنونه، دار النشر المصريّة، القاهرة، ط١، ١٩٥٥م، ص٢٠٨.

(١٣)- حمودة، عبد العزيز: البناء الدرامي، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، (د.ط)، ١٩٩٨م، ص١٠٥.

(١٤)- رضا، حسين رامز محمّد: الدراما بين النظريّة والتطبيق، مرجع سابق، ص٤٨٥.

(١٥)- حمادة، إبراهيم: معجم المصطلحات الدراميّة والمسرحيّة، مادة (الصراع الدرامي).

(١٦)- الموسى، خليل: بنية القصيدة العربيّة المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣، ص٢٧٨.

(١٧)- التوتر الدرامي: هو اللحظة التي تبلغ فيها الحدّة الانفعاليّة لحظتها: حمادة، إبراهيم: معجم المصطلحات الدراميّة والمسرحيّة، مادّة (التوتر الدرامي).

(١٨)- دياب، عبده: التأليف الدرامي، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠١م، ص٨٠.

(١٩)- لؤلؤة، عبد الواحد: موسوعة المصطلح النقدي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٣م، مج٣، ص٤٦٤.

(٢٠)- راغب، نبيل: موسوعة الإبداع الأدبي، الشركة المصريّة العالميّة للنشر، لونجمان، القاهرة، ط١، ١٩٩٦م، ص١٢٠.

(٢١)- راغب، نبيل: المرجع السابق نفسه، ص١٢٠.

(٢٢)- إلياس، ماري،وحنان قصّاب حسن: المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط١، ١٩٩٧م، مادّة (الحبكة).

(٢٣)- أرسطو: فنّ الشعر، مرجع سابق، ص١١٢.

(٢٤)- منير، وليد: جدليّة اللغة والحدث في الدراما الشعريّة الحديثة، مرجع سابق، ص٢٠.

(٢٥)- راغب، نبيل: موسوعة الإبداع الأدبي، مرجع سابق، ص١٢١-١٢٢.

(٢٦)- العلاق، علي جعفر: البنية الدراميّة في القصـيدة الحديثة، مجلة فصـول، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة،مج٧،ع(١-٢)، ١٩٨٦م-١٩٨٧م، ص٤١.

(٢٧)- منير، وليد: جدليّة اللغة والحدث في الدراما الشعريّة الحديثة، مرجع سابق، ص٧٠.

(٢٨)- المرجع السابق نفسه، ص٤٧.

(٢٩)- هلال، عبد الناصر: آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص٤٧.

(٣٠)- قبّاني، نزار: الأعمال السياسيّة الكاملة، منشورات نزار قبّاني، بيروت، ج٣، (د.ط)، (د.ت)، ص٢٢٩.

(٣١)- المصدر السابق نفسه، ص٢٣٠.

(٣٢)- منير، وليد: جدليّة اللغة والحدث في الدراما الشعريّة الحديثة، مرجع سابق، ص٦٥.

(٣٣)- قبّاني، نزار: الأعمال السياسيّة الكاملة، ج٣، مصدر سابق، ص٢٣١.

(٣٤)- ينظر:مرتاض، عبد الملك: في نظريّة الرواية (بحث في تقنيّات السـرد)، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،ع٢٤٠، ١٩٩٨م، ص١٨٤.

(٣٥)- قبّاني، نزار: الأعمال السياسيّة الكاملة، ج٣، مصدر سابق، ص٢٣٢-٢٣٣.

(٣٦)-المصدر السابق نفسه، ص٢٣٥-٢٣٦-٢٣٧.

(٣٧)- المصدر السابق نفسه، ص٢٣٨.

(٣٨)- المصدر السابق نفسه، ص٢٤٠.

(٣٩)- رشدي، رشاد: نظريّة الدراما من أرسطو إلى الآن، دار هلا للنشر، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠م، ص٣٠.

(٤٠)- حمادة، إبراهيم: طبيعة الدراما، دار المعارف، القاهرة، (د.ت)، ص٤٧.

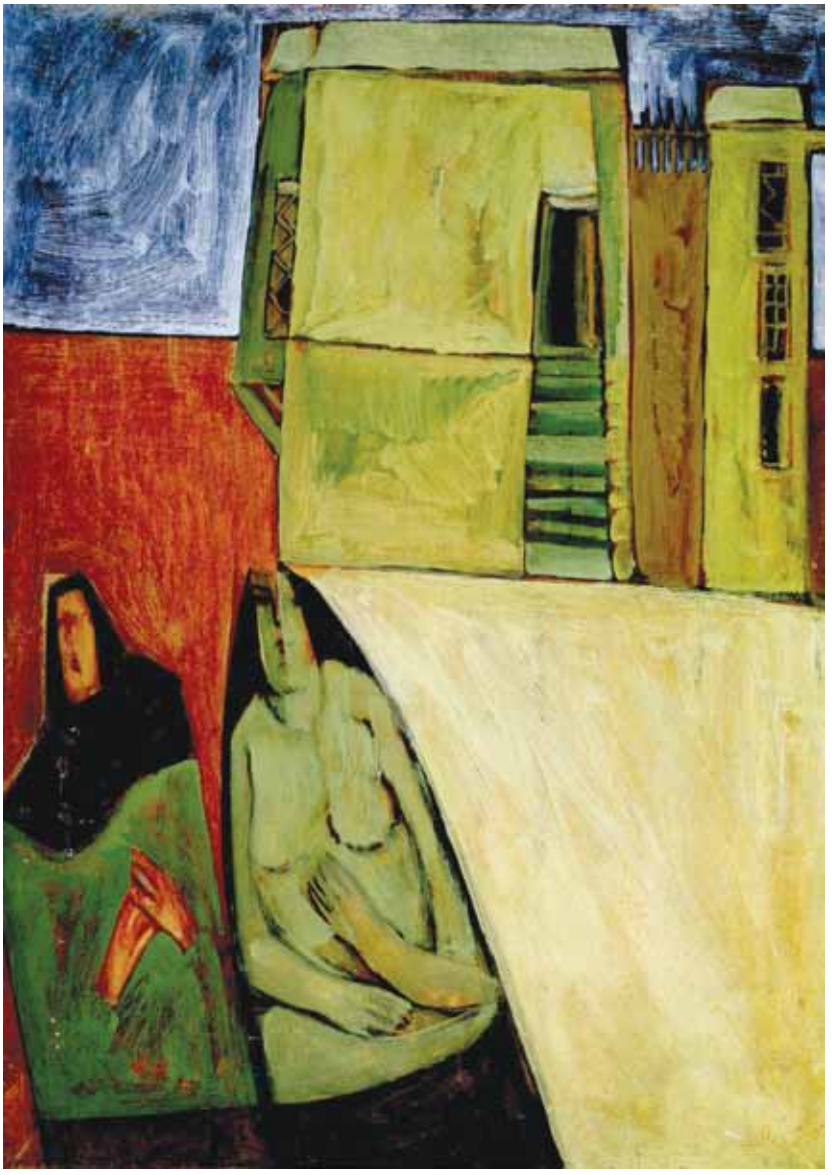
(٤١)- راغب، نبيل: موسوعة الإبداع الأدبي، مرجع سابق، ص١٢٤.

(٤٢)- المرجع السابق نفسه، ص١٣٧.

(٤٣)- ينظر: لحمداني، حميد: بنية النصّ السردي، (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١م، ص٤٧.

(٤٤)- زيدان، محمّد: البنية السرديّة في النص الشعري، الهيئة العامّة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٤م، ص١٢٦.

* * *



لوحة للفنان أسعد عرابي

السينما في شعر نزار قباني

نضال قوشحة

في نظرية السينما تعاريف عديدة لها، واحد منها يقول: إنها فن بصري ينقل المعادل الفكري للنص المكتوب إلى مشهدية خاصة توصل الفكرة للمتلقي. فالسينما فن بصري يقوم على اعتماد العين وسيلة التقاط معرفية توصلها للعقل ليقوم بفك رموز ودلالات ما يشاهد، لتكتمل العلاقة الثلاثية اللازمة لنقل الفكرة بين المرسل والمستقبل وأداة التواصل. وما دامت السينما تعتمد على التواصل البصري ونقل المعرفة من خلاله، فإن مكونات الصورة من ضوء وظلال وأبعاد وتوازن وجمال ستكون من صلب ما يجب على الفنان أن يقدمه لصالح تقديم فكرته في أحسن حال فكرياً وجمالياً. من هنا ولدت عبر تراكم عشرات السنوات نظرية السينما بقواعدها الصارمة المتضمنة شروطاً في الإمساك بالفكرة والمعالجة والحوار وطريقة التصوير ثم المونتاج والتمثيل والديكور وغيرها. وتشكلت أطياف من السينما، فكانت الوثائقية والروائية ثم الدكيو دراما. في كل ذلك، وضمن الفيلم السينمائي الواحد مهما كان شكله، يحضر الجزء الأساس، الذي هو المشهد، وهو المكون من لقطات (صور). بمعنى أن الفيلم ناتج عن اللقطة التي تنتج بمجموعها مشهداً والذي ينتهي إلى فيلم. ومن وظائف اللقطة أي المشهد أن تنفذ مسار الفيلم بمضامينه الفكرية والجمالية حسب الرؤية التي يفترض أن كاتب الفيلم ومخرجه قد وضعاها بالتعاون مع فريق العمل ككل وهي مرحلة السيناريو الأدبي ثم الإخراجي (الديكوباج) .

ثمة فكرة في السينما يجب أن تقال، وهي تمثل القيمة الفكرية المضافة فيه، ومهما تكن هذه القيمة متدنية، فهنالك ما يجب أن يقال، وهي الحكاية، عبر نسق مشهدي محدد يتضمن جهود فريق من المبدعين من كاتب ومخرج وممثل ومدير إضاءة وصوت وديكور وكثير من التفاصيل... وفي النتيجة يكون المتلقي أمام مشهدية بصرية تخرج إليه بصيغة فيلم يتكون من مشاهد ولقطات. هذه المشهدية البصرية بحالتها وتسميتها الجديدة – السينما – وجدت عالمياً في نهايات القرن التاسع عشر مع الأخوين لوميير في فرنسا، عندما ولد فن السينما بشكله النهائي، لكن من المؤكد أن ثمة إرهاصات سينمائية في كل النتاج الإبداعي الإنساني ولو على شكل الملامح.

ملامح سينمائية في الشعر...

تبدو المشهدية السينمائية موجودة في الحالة الإبداعية البشرية منذ الأزل، فمع بدء وجود الإنسان في الحياة طور من أساليب حياته بابتداع العديد من الفنون. فكانت فنون العمارة والموسيقى والرسم والنحت والشعر والرقص، ثم جاءت السينما لتكون الفن السابع كما سماها الناقد الإيطالي كانودو. ففي السينما فنون عديدة وفق هذا المعيار، والجمهور يحتفي بهذه الفنون في شكل واحد هو السينما ويتعلق بها بشغف، وهنا تكمن خاصية الشعر، كونه يستطيع عبر تكويناته وطبيعته بما يحمله من عناصر في الموسيقا (القافية والوزن) والخيال وإمكانية إيجاد رسم مشاهد حقيقية تتضمن كل ضروب الحياة أن يكون منافساً للسينما في الوصول بالمتلقي إلى حالة سينمائية متخيلة. وفي الشعر العربي شذرات سينمائية عديدة منها:

فأمطرت لؤلؤاً من نرجس وسقت ... ورداً وعضت على العنَّاب بالبرَد

ويأتي في شعر امرئ القيس معانٍ فيها مشاهد سينمائية مقطعة مونتاجياً

مكرٍ مفرٍ مقبلٍ مدبرٍ معاً ... كجلمود صخرٍ حطَّه السيلُ من علِ

فالشاعر يوجز في كلمة واحدة لقطة سينمائية تصور خيلاً في حركتها أثناء القتال، فهي في كرٍّ وفرٍّ بحيث لا يميز بينهما، ثم يأتي باستعارة موحية من حركة السيل، فرسم مشهد صخرة يجرفها سيلٌ من مكان عالٍ.

بدوره يقدم الشاعر والفارس عنترة العبسي في معلقته متخيلات سينمائية بديعة منها:

ولقد ذكرتكِ والرماحُ نواهلٌ ... وبيضُ الهند تقْطُرُ من دمي

فوددتُ تقبيلَ السيوفِ لأنها ... لمعتْ كبارقِ ثَغْرِكِ المتبسِّمِ

في البيتين مشاهد سينمائية، فالفارس العاشق يتذكر حبيبته حتى في ساحة الحرب، فرغم جو القسوة والحرب يذهب بخياله للحبيبة فيتذكرها وهو بين السيوف التي تقطر من دمه، وهذا يكوِّن سينمائياً مشهداً متكاملاً:

مشهد: نهاري. خارجي.

الفارس في قلب المعركة وسطَ ضوضاء القتال ولمع السيوف، يذهب بالذاكرة إلى مشهد مبسَم حبيبته ، يرحل بخياله بعيداً عن أجواء الحربَ، ويتمنى لو أنه يستطيع تقبيل هذه السيوفَ؛ لأنها ذكرته بمبسمها.

وفي القصيدة نفسها يقول عنترة:

ومدجَّج كره الكماةُ نزالَه ... لا ممعنٍ هرباً ولا مستسلمِ
جادتْ له كفِّي بعاجل طعنة ... بمثقَّف صَدْق الكعوب مقوَّمِ
فشككتُ بالرمح الأصمِّ ثيابَه ... ليس الكريمُ على القنا بمحرَّمِ
فتركتُه جزَرَ السباعِ يَنُشْنَه ... يقضِمنَ حُسنَ بنانِه والمِعصَمِ

في المقطع مشهد سينمائي:

نهاري خارجي موقع معركة

في وسط المعركة قتالٌ حام، يظهر فارس قوي جسور يقاتل ببسالة، ويتحاشى الفرسانُ قتاله، يباغته الفارس البطل بطعْنة قاتلة في جسمه برمحٍ معه، فيسقط أرضا، لتأتي وحوش الأرض، وتبدأ بنهش جسمه.

ولعلَّ من أوضح ما قدمه الشعر العربي القديم وأكمله في تقديم رؤية سينمائية تعتمد ليس فقط على المشهدية السينمائية، بل على وجود حكاية كاملة، فيها بداية وعقدة وحل ما جاء به الشاعر الجاهلي الحطيئة في قصيدته الشهيرة التي يصف فيها حكاية رجل خشن الطباع يعيش في الصحراء ولا يمتلك مالاً أي مواشيَ، ويعاني مع أبنائه قلة الطعام، مما يدفعهم لربط الحجارة على بطونهم مدة ثلاثة أيام، ويحل عليهم ضيف في الليل، فيدرك أحد أبناء الرجل مقدار حرج والده، فيطلب منه أن يذبحه ليقدم للضيف الطعام وبينما هما في تلك الحالة يمر بجانبهم قطيع حيوانات، فيخرج الرجل ويصطاد إحداها، ويقدم الطعام لضيفه ليسعد الجميع بما كان. تقول القصيدة:

وَطاوي ثَلاثٍ عاصبِ البَطنِ مُرمِلٍ
ببيداءَ لَم يَعرف بِها ساكنٌ رَسما
أَخي جَفوَةٍ فيهِ مِنَ الإِنسِ وَحشَةٌ

يَرى البُؤسَ فيها من شَراسَتِه نُعمى
وَأفرَدَ في شعبٍ عَجُوزاً إزاءها
ثَلاثَةُ أَشباحٍ تَخالُهُمُ بَهما
حفاةٌ عراة ما اغتذوا خبز مَلَّة
ولا عرفوا للبُّر مذ خُلقوا طعما
رَأى شَبَحاً وَسطَ الظَلام فَراعَهُ
فَلَمّا بَدا ضَيفا تَشمّرَ وَاهتَمّا
فقال هيا ربَّاه ضيفٌ ولا قِرى
بحقكَ لا تحرمه تالليلة اللحما
وَقالَ ابنُهُ لَمّا رَآهُ بحَيرَة
أيا أَبَتِ اذبَحني وَيَسّر لَهُ طُعما
وَلا تَعتَذر بالعُدم عَلّ الّذي طَرا
يَظُنُّ لَنا مالاً فَيوسعُنا ذَمّا
فَرَوّى قَليلاً ثُمّ أَحجَمَ بُرهَةً
وَإن هُوَ لَم يَذبَح فَتاهُ فَقَد هَمّا
فَبَينا هُما عَنَّت عَلى البُعد عانَةٌ
قَد انتَظَمَت من خَلف مسحَلها نَظما
عطاشاً تُريدُ الماءَ فَانسابَ نَحوَها
عَلى أَنَّهُ منها إلى دَمها أَظما
فَأَمهَلَها حَتّى تَروّت عطاشُها
فَأَرسَلَ فيها من كنانَته سَهما
فَخَرّت نَحوصٌ ذاتُ جَحشٍ سَمينَةٌ
قَد اكتَنَزَت لَحماً وَقَد طُبّقَت شَحما
فَيا بِشرَهُ إذ جَرّها نَحوَ قَومه
وَيا بِشرَهُم لَمّا رَأوا كَلمَها يَدمى
فَباتَوا كراماً قَد قَضوا حَقّ ضَيفهم
فَلَم يَغرَموا غُرماً وَقَد غَنموا غُنما
وَباتَ أَبوهُم من بَشاشَته أَباً
لِضَيفِهِمُ وَالأُمُّ من بِشرِها أُمّا

ملامح سينما في القرآن الكريم

وردت ملامح القص السينمائي في العديد من المواقع في القرآن الكريم. فورد ذلك من خلال إيراد بعض الحكايات عن سير الأنبياء أو بعض الحوادث الدينية التي ارتبطت بالأديان القديمة. وفي خط مواز وردت بعض الملامح في بعض السور في تفصيلات تتعلق بمعارك أو أحداث، منها ماجاء في سورة العاديات التي جاءت فيها ثلاث آيات شديدة الكثافة والاختصار تشكل بصرياً مشهداً سينمائياً كاملاً يعج بالنشاط والحيوية، وتدور أحداثه في ساحة القتال. تقول الآيات: فالمغيرات صبحاً فأثرن به نقعاً فوسطن به جمعاً. وتكون ترجمة الآيات بلغة السينما:

صباحي خارجي ميدان معركة.

جيش يغير في الصباح الباكر على الأعداء، وسط البراري، تثور عاصفة من الغبار الكثيف التي تحيط بالمتصارعين وخيولهم ويصبح جيش الإغارة وسط حشود جيش العدو، والقتال على أشده.

نزار قباني والرؤية الشعرية

كثيراً ما ترد حالة السينما في شعر نزار قباني، وهو أمر طبيعي ما دام قباني مهتماً بالصورة واللون وقطع الديكور وزوايا المكان بل بتفاصيل الملابس والمكياج أحياناً، هذه التفاصيل يمكنها أن تشكل مشهداً سينمائياً، جاء في قصيدته الشهيرة في دمشق .

مآذنُ الشام تبكي إذ تعانقني ... وللمآذنِ كالأشجار أرواحُ

فحالة العناق بين مئذنة وشخص بالغة الدلالة السينمائية وتصويرها بأنها تعتمر روحاً.

وفي قصيدة أخرى يقول في اسم الحبيب:

والله لو بُحْتُ بأيِّ حرف ... تكدَّس الليلكُ في الدروب

وفي قصيدة عيناك يكتب:

سفني في المرفأ باكيةٌ
تتمزق فوق الشطآنِ
أ أسافر دونكِ ليلكتي
يا ظلَّ الله بأجفاني

المقطع نابض بروح السينما التي يمكن رسمها بمشاهد موحية؛ فالسفن باكية في المرفأ تتمزق من شدة الألم، بينما يرفض العاشق الرحيل من دون الحبيبة.

على أنَّ أقرب قصيدة كتبها نزار قباني إلى روح السينما وأجوائها كانت قارئة الفنجان، التي وجدت فيها حكاية كاملة، عن عاشق يذهب إلى عرَّافة كي يعلم مصير حبه، وبعد قراءة الفنجان تتوجس خيفة من مصير مأساوي سوف يلحق بالعاشق، لتبدأ رواية مخاوفها له وتحذره من نهاية قاسية محتمة.

تبدأ قصيدة قارئة الفنجان بأسلوب سينمائي محترف، يتلمس لغة الاختصار والوصول فوراً إلى الحوار المفيد. فالقصيدة تبدأ مع جلوس العرافة وهي مسكونة بالخوف والقلق مما وجدتْه في فنجان العاشق.

جلستْ والخوفُ بعينيها...

تتأمَّل فنجاني المقلوب

قالت يا ولدي لا تحزنْ

فالحبُّ عليك هو المكتوب يا ولدي.

مقطع شعري يشكل خامة متكاملة لكتابة مشهد سينمائي.

مشهد: ليلي داخلي غرفة العرافة

غرفة فيها دلالات على أن عرافة تسكن فيها. العرافة وقد بدت عليها علامات القلق والخوف، تتأمل فنجان القهوة بين يديها تنظر توجساً إلى العاشق، تضع الفنجان جانباً تصمت قليلاً ثم تقول: يا ولدي لا تحزن فالحب عليك هو المكتوب...

يا ولدي قد مات شهيداً

من مات فداء للمحبوب.

وفي حوار أعمق تذهب العرافة إلى مناطق أبعد في مأساة العاشق مخبرة إياه عن مدى خبرتها وعمق مأساته فيما سيكون؟

بصَّرتُ ونجَّمتُ كثيراً

لكني لم أقرأ أبداً فنجاناً يشبه فنجانك

بصَّرت ونجَّمت كثيراً

لكني لم أعرف أبداً أحزاناً تشبه أحزانك

مقدورُكَ أن تمضي أبداً في بحر الحبِّ بغير قلوعْ

وتكون حياتُك طولَ العمر كتابَ دموعْ

مقدورُكَ أن تبقى مسجوناً بين الماء وبين النارْ

المقطع الأخير يحمل حالة سينمائية سوريالية نادرة يمكن أن تتشكل في عشرات الاحتمالات السينمائية وهي تضع إنساناً مسجوناً بين متضادين هما الماء والنار.

تتراجع الحالة المشهدية لاحقاً في القصيدة، ويحل مكانها الحوار الدائر بين العاشق والعرافة ، فيأتي جوابها الذي يفترض وجودَ سؤالٍ من العاشق عن ماهية الحب الذي تتحدث عنه، تقول العرافة معرفة الحب:

فبِرُغم جميعِ حرائقِه
وبِرُغم جميعِ سوابقِه
وبِرُغم الحزنِ الساكن فينا ليل نهارْ
وبِرُغم الريحِ.. وبِرُغم الجو الماطر والإعصارْ
الحبُّ سيبقى يا ولدي أحلى الأقدارْ
يا ولدي

في مقطع شعري تالٍ، يضع نزار قباني شفافيته الشعرية في مهبِّ ريح عاصفة وتكوينات ترسم ملامح إمراة خرافية تتشكل قطعة قطعة، فتكون نادرة الوصف والتكوين. يقول المقطع:

بحياتكَ يا ولدي امرأةٌ
عيناها سبحان المعبودْ
فمُها مرسومٌ كالعنقودْ
ضحكتُها أنغامٌ وورودْ
والشَّعرُ الغجريُّ المجنونْ
يسافر في كلِّ الدنيا
قد تغدو امرأةٌ يا ولدي يهواها القلبُ
هي الدنيا

يمكن لهذا المقطع الشعري أن يرتسم في أكثر من احتمال سينمائي، للفضاءات الواسعة وبالغة الشفافية التي أوجدها قباني فيه والتي تقارب الحالات الخرافية التي تذكر بأساطير الشعوب القديمة عن الحب والحياة. فالمرأة التي يتحدث عنها المقطع الشعري ستكون منحوتة الجمال، عيناها مقدستان حتى عند المتدينين وفمها مرسوم كعنقود عنب يحمل ألواناً ومكتنز الجمال، أما ضحكتها فهي طيف من الأنغام والورود، وشعرها الطويل يشبه مثيله الغجري المجنون الذي يسافر في كل بقاع الأرض، هذه المرأة التي أحبها العاشق هي كل الدنيا.

وفي انعطافة وصدمة ينقلنا نزار قباني بعد هذا الجو العابق بالحب والورود والموسيقا والخيال إلى جوٍّ آخر مناقض، حيث القسوة والمطر العاصف والطريق المسدود ويرسم في جو سينمائي مشهداً خيالياً يقطر جمالاً بصرياً وشغفاً بالدراما.

لكنَّ سماءك ممطرةٌ
وطريقُك مسدودٌ مسدودْ
فحبيبةُ قلبك يا ولدي
نائمةٌ في قصرٍ مرصودْ
مَنْ يدخلُ حجرتَها.. مَن يطلب يدَها
مَن يدنو منْ سور حديقتها.. مَن حاول فكَّ ضفائرها
يا ولدي مفقودٌ.. مفقودْ

مشهد: ليلي خارجي قصرٌ ناء

في مكان مهجور بعيد يكمن قصرُها وحيداً منعزلاً مرصوداً بحراسة خاصة، في الليل المطر ينهمر بغزارة، والطريق إلى القصر مسدود. في القصر تنام المرأة بهدوء، العيون تراقب من بعيد في الجو الماطر والخطر عما يمكن فعله وتخطر في البال التعويذات التي تعرف عنها بأن كل شخص حاول أن يدخل حجرتها أو طلب يدها أو دنا من سور حديقتها ومن حاول فك ضفائرها سيكون مفقوداً.

ويتابع نزار قباني وضع مقاطعه الشعرية بمشهدية سينمائية ليرسم لنا نهاية العاشق المأساوية وهو يجوب عنها بحار العالم ومخاطره.

ستفتشُ عنها يا ولدي في كلِّ مكانْ
وستسألُ عنها موجَ البحر وستسأل فيروزَ الشطآنْ
وتجوب بحاراً وبحاراً.. وتفيض دموعك أنهارا
وسيكْبَر حزنُك حتى يصبح أشجارا
وسترجع يوماً يا ولدي
مهزوماً مكسورَ الوجدان
وستعرف بعد رحيل العمرْ
بأنك كنتَ تطارد خيطَ دخانْ
فحبيبةُ قلبك يا ولدي
ليس لها أرضٌ أو وطنٌ أو عنوانْ

ما أصعبَ أن تهوى امرأةً يا ولدي

ليس لها عنوانْ.

مشهد فوتو مونتاج: العاشق يبحث عن حبيبته في أماكن بعيدة وعديدة، يزور بحاراً ويسأل أحجـار الشـطآن والماء والهواء والجبال... لكنه لن يجدها... يفقـد الأمل ويبكي لأنه لم يجد محبوبته رغم كل جهوده ، يبدو حزيناً... بعد حين، يرجع مهزوماً كسيراً.. ويطارد حتى حدود بعيدة خيط دخان ....

يظهر صوت العرافة مخاطباً إياه ...

سترجعُ يوماً يا ولدي

مهزوماً مكسورَ الوجدانْ

وستعرف بعد رحيل العمرْ

بأنكَ كنتَ تطارد خيطَ دخانْ

ويتابع صوتُ العرافة حاسماً الأمر ومطلقاً رصاصةَ الرحمة على العاشق في نهاية تراجيدية محكمة تحتمل أن تكون نهاية سينمائية بالغة التأثير:

فحبيبةُ قلبكَ يا ولدي

ليس لها أرضٌ أو وطنٌ أو عنوانْ

ما أصعبَ أن تهوى امرأة يا ولدي

ليس لها عنوانْ[1]

هامـش

(١) - عُمِـل على قصـيدة قارئـة الفنجان المغناة وهي معدلة عن الأصـل، كونها الأكثر شـهرة وتحتـوي على مادة سينمائية أكبر.

* * *

الظواهر الفنيّة عند نزار قباني في «كتاب الحب»[1]

نذير جعفر

ما أكثر الألقاب التي أطلقها النقّاد والقرّاء على نزار قباني (١٩٢٣-١٩٩٨م)، فهو: شاعر الحب والحرية، وشاعر الحب والتمرُّد، وشاعر المرأة والتمدُّن، وشاعر الغزَل والتّجديد، وشاعر الموقف السّياسي الجريء.. إلا أن هذه الألقاب وسواها لا تحيط بمجمل التجربة الشعرية النزارية ذات الأبعاد المتعدّدة شكلاً ومحتوىً، فهو على مستوى الشكل الفنّي كتب القصيدة العربية الكلاسيكية على بحور الخليل، وقصيدة التفعيلة، وقصيدة النثر، وأغنى هذه الأشكال بألوان متعدّدة من المجاز عبر الصور والتراكيب المبتكرة الخاصة به وحده، وألوان من البديع حيناً والكلام العادي المنطلق على سجيته من دون صنعة أو افتعال أو تنميق حيناً آخر بما يتناغم مع محاولته المستمرّة في الخروج عن المألوف، والتعبير عن مقاصده ومشاعره عبر رؤيته الخاصة للشعر بوصفه خرقاً للمعطى السائد وتجاوزاً له معنىً ومبنىً، ومن هنا كان إعجابه بأبي تمّام (١٨٨-٢٣١ه /٨٠٣-٨٤٥م) الذي خالف الأعراف السائدة في عصره وشقَّ لنفسه طريقاً خاصاً في الشّعر لا سيّما الإغراب في المعاني وفي الصور المركّبة المعبّرة عنها والمشحونة بدلالات بعيدة المرمى، وجاء شعره تعديلاً أو تحويراً في المبادئ التي كانت توجه الكتابة الشعرية عند أسلافه فكان خلّاقاً ومؤثّراً وصاحب فتوحات تعبيرية لا نجدها عند غيره[2]. ولا يمكن إطلاق لقب محدّد جامع مانع يصف تجربة نزار الشعرية من حيث المعاني والموضوعات التي ارتادها وأعاد طرحها بالتلميح الذي يغلب على التصريح خارج أفق الحساسية والتعبير السائد، فلم يتوقف عند دائرة المرأة وحبها والتغزّل بسحر جمالها ومناصرتها، أو الهمِّ السياسي الوطني

والقومي، أو استعادة صفحات وشخصيات من التاريخ العربي والإسلامي بحلوها ومرّها، أو الدعوة إلى الحرية والمساواة بدلالتهما الشاملة فحسب، بل كان شعره صورة لذلك كله في سياق مخاضات وأحداث وتحوّلات اجتماعية وخسارات لقادة وأبطال وأحباء ومواجهات مع العدو وما أفرزته من مشكلات ومعضلات ومراث، وما تركته من انعكاسات على مجمل حياة الناس وأوطانهم وأحلامهم وخيباتهم، وهي التي نجد صداها يتردّد في شعره الوجداني والاجتماعي والسياسي والإنساني العام بين ديوان وآخر.

«كتاب الحب» عنوان يشي بمضمونه، وعتبة أولى لإغواء المتلقّي بقراءته لما للحبِّ من طيف عاطفي دلالي وجداني واسع في حياة الناس ذكوراً وإناثاً من الأعمار كافة. كما عزّزت لوحة الغلاف هذا السياق عبر وجهين متباينين في الجمال لامرأتين تغمرهما زرقة السماء والبحر معاً وهما لفظان دلاليان وفضاءان كثيراً ما يتكرّران في معجم نزار الشعري لا سيّما في تشبيه سعة عيون الحبيبة بهما. ويأتي الإهداء: «إلى زوجتي الغالية بلقيس رفيقة العمر ورفيقة الشعر» كما لو أنه رسالة إليها بوصفها التجلّي الروحي والجسدي لكل وجوه الحبِّ التي يصورها الشاعر، مما يُبرِّئ ساحته من «تهمة الدونجوان» من جهة، ويشكّل بطاقة مرور إلى قلبها وقلب كل محب لحبيبة من جهة ثانية. يضاف إلى ذلك القيمة المعنوية العالية التي تشغلها بلقيس لدى الشاعر والقراء أيضاً، وحكاية تعارفهما وحبهما وزواجهما الذي لاقى ممانعة شديدة من ذويها في بغداد لم تتغير إلا بتدخل الرئيس العراقي أحمد حسن البكر آنذاك مباركاً الزواج بوصفه عنواناً للعلاقات التاريخية التي تربط بين البلدين الشقيقين سورية والعراق.

في مقدمة: «كتاب الحب» –موضوع هذه القراءة– يبيّن نزار رؤيته للشعر وفهمه المختلف له مؤكّداً أن ديوانه هذا: «محاولة لكتابة القصيدة العربية بشكل جديد وإلباسها ثوباً عصريّاً ومريحاً وعمليّاً بعد أن أُرهِق جسد القصيدة العربية طوال عصور بأثواب مُفرِطة في طولها واتّساعها ورداءة قَصَّتِها». ولأن عصرنا عصر سرعة وإيجاز وتوتّر وكثافة على حدّ تعبيره، فحلمه كما يُصرّح أن تكون لغة ديوانه «مكثّفة ومضغوطة كما لم يحدث في تاريخ العشق وتاريخ البوح»، «وأن تكونَ اللفظةُ برقاً ورفَّةَ جفنٍ والتماعةَ سيفٍ وطيرانَ عصفورٍ» وأن تصبح مساحة الكلمة في شعره بمساحة الانفعال، متوخّياً من ذلك أن يغدو «كتابُ الحبِّ» قاموساً موجزاً وعصريّاً للعشق، ونشيدَ إنشاده الذي يطمح إليه أسوة بنشيد الإنشاد الذي لسليمان كما ورد في العهد القديم بوصفه أسمى مشاعر الحب وأرقها وأنبلها وأكثرها جرأة في البوح بما يعتمل في قلب الحبيبة من رغبات جامحة للذوبان في أنفاس الحبيب روحاً وجسداً.

يتضمن «كتاب الحب» اثنين وخمسين نصّاً شعرياً قصيراً مرقمة من دون عناوين لها، يتراوح معظمها ما بين أربعة إلى ثمانية أسطر لتبدو كما أشار الشاعر في المقدمة أشبه بدفقات أو برقيات حب مكثّفة. ومع أن العَنونة ضرورية لأي نصٍّ كان طويلاً أم قصيراً لأنها تشكّل نقاط ارتكاز رئيسة يتمُّ التبئير عليها على مستوى الانزياح الدلالي والتركيبي للنّص ليؤدي رسالته في الإيحاء بموضوعه ودلالاته فإن الشاعر تخلّى عنها في المتن واكتفى بالعنوان الرئيس: «كتاب الحب» مما جعل مجمل النصوص في الديوان تنضوي تحت هذا العنوان كما لو أن الشاعر أراد أن يقول: إن الديوان قصيدة واحدة في دفقات متعددة وهذا ما تفصح عنه النصوص التي لم تغادر ثيمة الحب الرئيسة فيها كلها من بدايتها إلى نهايتها.

شاعر المرأة والحب:

منذ ديوانه الأول: «قالت لي السمراء/ ١٩٤٤» وحتى رحيله كتب نزار أربعة مجلّدات شعرية تضمّنت اثنتين وعشرين مجموعة في المرأة على مرحلتين قبل نكسة حزيران ١٩٦٧ التي وسمت شعره بالغزل الصريح وتجاوز التقاليد والأعراف التي كانت سائدة في نظرتها إلى المرأة. وبعد النكسة حيث تباينت فيها رؤيته ومواقفه عما قبلها فعبّرت قصائده عن المرأة وهمومها ومشكلاتها وعن العلاقة التي تجمعها بالرجل وما يرافقها من ملابسات وشجون ومواقف عاطفية متباينة بين القبول والرفض والفرح والحزن واللقاء والفراق ...إلخ. ومن هنا شاعت بعض ألقابه التي لم يكن محبّاً أو مؤيداً لها لأنها تختزل قارة شعرية متنوّعة الفضاءات بمساحة ضيقة، مثل: شاعر المرأة والتمرد، وشاعر الحب والحرية، وشاعر الثورة الأنثوية... في الوقت الذي امتزج فيه شعره بذلك كله وبسواه من الموضوعات عبر تفاعله الوجداني والاجتماعي والسياسي مع ما مرت به أمته من محيطها إلى خليجها مستحضراً بعض العواصم وعلى نحو خاص: دمشق، القدس، القاهرة، بغداد، بيروت، الجزائر. وقد لاقت قصائد هذه المجموعات في المرأة على تعدّد مراحل كتابتها واختلاف سَماتها واتجاهاتها إقبالاً جماهيرياً واسعاً لما تمتعت به من جمال في اللغة والصور والتراكيب والجرأة في التعبير، كما لاقت اهتماماً من الملحّنين والمطربين الأوسع شهرة في مختلف الأقطار العربية، وذاع صيتها في كل مكان حيث اجتمعت عناصر الجمال واكتملت في الكلمة واللحن والصوت، وبات نزار أيقونة في شعر الحب والغزل الصريح منه والعفيف الذي يتغنّى به الشباب والكبار من الجنسين.

الظواهر الفنيّة في ديوان «كتاب الحبّ»:

سبق للناقد المصري أنور المعداوي أن قال حينما قرأ للمرة الأولى قصيدة لنزار: «لم نسمع من قبل مثل هذا الكلام». كما عبر الكاتب جبرا إبراهيم جبرا عن إعجابه بشعر الحب عند نزار قائلاً: «سيموت كثير من شعر الحب مع مرور الزمن أما شعر نزار فسيبقى».

ولعل أسباب هذا الإعجاب والاندهاش بشعر نزار لا يعود إلى الموضوعات والحالات والانفعالات والمعاني التي عبر عنها في شعره تجاه المرأة وغيرها، إنما يعود إلى الصيغ الفنيّة التي سبك بها قلائد قصائده في ذلك كلّه. ولا يمكن في هذه الإطلالة على شعره بمناسبة مئويته أن يتوقف المرء عند جمالياته وظواهره الفنية بالتفصيل، وسنتوقف عند أبرز الظواهر الفنيّة في ديوانه العاشر «كتاب الحب» لعلَّها تكشف عن جانب من مهاراته في تشكيل عالمه الشعري.

لن يجد الدارس صعوبة في الكشف عن الظواهر والتقنيات الفنية عند نزار في ديوانه: «كتاب الحب»:

وأولى تلك الظواهر تعاضد تقنيات التكرار والتماثل الصوتي والمجاز:

ويبرز هذا التعاضد أولاً في تكرار اللفظ اسماً أو فعلاً أو جملة إنشائية أو خبرية أو تركيباً لغوياً واحداً مرات عدة، وغرضه كما هو معروف التأكيد على فكرة مركزية أو موقف أو انفعال أو رأي. وتكاد لا تخلو معظم النصوص من إحدى صيغ التكرار. نحو قوله في النص الثالث من الديوان:

الحب يا حبيبتي
قصيدة جميلة مكتوبة على القمر
الحب مرسوم على جميع أوراق الشجر
الحب منقوش على
ريش العصافير وحبات المطر

فتكرار لفظ الحب الذي جاء هنا اسماً في صيغة المبتدأ تأكيد على أنه محور الخطاب الشعري في هذا النّص المكثّف.

ويبدو التعاضد بين التكرار والتماثلات الصوتية التي تولّد الإيقاع الموسيقي العذب في هذا النّص عبر تكرار حرف الروي/ الراء في النّص: القمر، الشجر، المطر. وهذا التماثل الصوتي ينسحب على تماثل عناصر الطبيعة والتعاضد معها أيضاً كما هو ملاحظ، وينسحب على علاقات الترادف في: مكتوب، مرسوم، منقوش.

هذه الظاهرة/ التقنية في تعاضـد التكرار والتشبيه والتماثلات الصوتية نجدها بكثرة في قصائد عدة بأشكال متعددة سنكتفي بمثال آخر عليها في النص الحادي عشر:

لأن كلام القواميس مات

لأن كلام المكاتيب مات

لأن كلام الروايات مات

أريد اكتشاف طريقة عشق

أحبك فيها.. بلا كلمات

هنا جاء التكرار بصيغة تركيب: (لأن كلام)، كما جاء في لفظ (مات) الذي يحقق بتماثله الصوتي مع (كلمات) إيقاعاً موسيقياً تستعذبه الأذن.

ويتعاضـد المجـاز مع التكـرار والإيقاع الموسـيقي في المثالين السـابقين أيضـاً ليمنحا النصّـين جماليتهما التعبيرية في إيصـال المعنى ظاهراً وباطناً إلى القارئ. فيشـبّه الشاعر الحب تشـبيهاً بليغاً بقصـيدة جميلـة مكتوبة على سـطح القمر، وبلوحة مرسـومة على أوراق الشجر، وبنقش على ريش العصافير وحبات المطر. وعبر الاستعارة المكنية في المثال الثاني يشبّه كلام القواميس وكلام المكاتيب وكلام الروايات بإنسان مات لذلك يودُّ اكتشاف طريقة عشق يحبُّ فيها حبيبته بلا كلمات!

- **وثانـي تلـك الظواهر الفنية تعاضد الطباق والتشبيـه لإبراز المعنى وضده** (نجد ذلك في النص السادس عشر):

حبك يا عميقة العينين

تطرّف

تصوّف

عبادة

حبك مثل الموت والولادة

صعب بأن يعاد مرتين

فـي هـذا النص يُشَـبّه الحب بالتطـرف والتصـوف والعبادة ثـم بالموت والـولادة! وهذه التشبيهات بصيغ الطباق تبرز المعنى وضده لتبرز استحالة عودة هذا الحب مرتين.

وثالـث تلـك الظواهـر الفنيّـة تنـوع الصـور الفنيّة ما بيـن حسيّة ومعنوية كقولـه في النّص الثامن والعشرين:

حين أكون عاشقاً

تتفجر المياه من أصابعي

وينبت العشب على لساني
حين أكون عاشقاً
أغدو زماناً خارج الزمان

فإلى جانب ظاهرة التكرار في جملة (حين أكون عاشقاً) تتجاور هنا الصورة الحسية في (تتفجر المياه من أصابعي) و(ينبت العشب على لساني) مع الصورة المعنوية في (أغدو زمانا خارج الزمان).

أمّا رابع تلك الظواهر فهو بروز ضمير المتكلم الذي يتسيّد الموقف في معظم النصوص مما دفع بعض الدارسين إلى تفسير ذلك بنرجسية الشاعر كما في النّص السابع والعشرين:

حينَ أكونُ عاشقاً
أصبحُ ضوءاً سائلاً
لا تستطيع العين أن تراني
وتصبح الأشعار في دفاتري حقول ميموزا وأقحوان

ويبرز أحياناً ضمير المخاطب بوصفه الطرف الثاني في الحب كما في النّص الثالث والأربعين:

كم تشبهين السمكة
سريعة في الحب.. مثل السمكة
جبانة في الحب.. مثل السمكة
قتلتِ ألف امرأة.. في داخلي
وصرتِ أنت الملكة

تلك بعض التقنيات والظواهر الفنيّة في ديوان (كتاب الحب) الذي يمكن تناوله من زوايا متعددة لما يشتمل عليه من صور وأساليب تضع نزار قباني في مقدمة ركب الحداثة

الهوامش

(١)- قباني، نزار، كتاب الحب، منشورات دار نزار قباني، بيروت، ١٩٧١.

(٢)- برهم، لطفية إبراهيم، دراسات في نقد الشعر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠١٤.

* * *

نزار قباني في مواجهة القلعة

محمد أبو معتوق

في كتابه قصتي مع الشعر. وهو كتاب من جزأين. يحاول الشاعر الفريد نزار قباني أن يصوغ جانباً من سيرته الذاتية وجانباً أخر من رؤاه المختلفة للشعر.

لقد تمكن الشاعر عبر هذه المذكرات اللصيقة به. أن يصوغ نظرية نقدية متكاملة للشعر العربي ولعصر التحولات الكبرى والانكفاءات الكبرى التي تغالبنا ونغالبها منذ ما قبل الاستقلال وحتى الآن.

كان الشاعر يصوغ في كتابه الذي لم يقدر له أن ينتشر ويتم تداوله وإدراك مراميه وعمقه النظري كما أتيح لشعره.. لذلك لم يلتفت لأهميته الكثير من المهتمين والنقاد. كان نزار قباني يصوغ بحق نظرية للثورة الشعرية التي عمل لها وطالب بتعميقها..

ففي رؤياه ارتبطت ضرورات ثورة الشعر بوصفها المقدمة لكل الثورات والضرورات الأخرى.

لقد تجلت فرادة نزار قباني.. بأنه لم يحاول عبر هذه النظرية أن يطيح بمقومات نظرية عمود الشعر كاملة كما فعل الكثير من الشعراء والشاعرات الذين عاصروه. حيث حاول بعضهم تجاوز وحدة البحر الشعري والالتزام بوحدة التفعيلة. وقام آخرون برفض الإيقاع الخليلي وتجاوز بحر الشعر وتجاوز قصيدة التفعيلة.. وكتابة شعر لا يلتزم بأي إيقاع...

أطلقوا عليه اسم قصيدة النثر مفتتحين بذلك عصراً من الصراع على أحقية هذا الشعر أن يسمى شعراً أم لا، وسيظل هذا الصراع قائماً إلى سنين وسنين.

أمـا نزار قباني فلم يفعل مثلهم... لقد ابتكر نوعاً مغايراً من الشـعر.. شـعر يلتزم ببحور الخليـل.. ولكنه في الوقت نفسـه يقوم بتقويض بلاغة شـعر العمود السـائدة.. مبتكراً بلاغة جديدة هي بلاغة الحرية.. متحالفاً مع الأنثى وفتنتها وحضـورها الهائل في الحياة والعالم.. ليستكمل مشروعه وبلاغته الجديدة الفارهة.

لقد أدرك نزار دون سـواه في ثورته الشـعرية فتنة الإيقاع والموسـيقا التي تحرك مشاعر التلقـي الحـار لـدى الجمهور العربي. لذلـك التزم بالإيقـاع الخليلي خلال تجريبـه في إبداع شعرية مغايرة.. ضمنت لمعظم قصائده التي تتحدث عن الأنثى أن تتحول إلى أغنيات عظيمة على لسـان كبـار المغنين العرب. غيـر أن نزار قباني اسـتطاع أن يحقق النقلة المسـتحيلة.. وهي الإمسـاك بتجليات الحداثة وأطروحاتها وجدتها وسـجاياها ودمجها في أعراف قصيدة العمود. في الوقت الذي طالب فيه بتهشـيم أساليب الكتابة القديمة والبلاغة القديمة والحشو والاسترسـال والتفخيم والتقليد والمراوحة في المكان.. وانتقد الشـعر القديم إلا أقله.. وبأن الصورة فيه صورة بلاغية لا روح فيها ولا حراك صورة مكتوبة ومرصعة بالكلام البليغ وحده.. في الوقت الذي أصـر فيه الشـاعر على ضرورة أن تكتظ الصورة الشعرية المعاصرة بالموقف والرؤيـا والحركة والحياة والصـراع والحدث الشـعري.. والموقف النقـدي الاجتماعي وخلق الدلالات والصفات المدهشة حيث تجلت قصيدته بوصفها محاولة لبناء عمارة جديدة مملوءة بالروح والفرادة والنبض والحرية.

لقد فعلها نزار... وانشـطر الشـعر العربي على يديه إلى شـطرين وعالمين متصـارعين؛ عالم القصيدة القديمة وعالم القصيدة النزارية الجديدة..

١- في الشطر الأول..

وعى نزار بأنَّ محنة القصـيدة القديمة..هو انتماؤها لعالم حذر خائف باطني يحاول كتم المحاذير وعدم الإفصـاح عنها وتقييدها خوفاً من سلطة الجهل الاجتماعي.. وسلطة التكفير وسلطة الأنظمة التي عانى منها نزار طويلاً ورفض الانضواء تحت أجنحتها.

٢- في الشطر الثاني

تحاول القصـيدة النزارية صياغة عالم يحتفي بالمشاعر الحارة ويطلقها ويقوم بتسويغها جماليـاً إبداعياً وفلسـفياً.... واعتبارها أقنوماً مـن أقانيم الحياة والإبداع.. التي لا يسـتقيم دونها الجمال والحرية..

وقد أدرك نزار قباني.. أن هذا الخيار لا يتبلور ويلفت الأنظار وينهض دون المرأة وفتنة حضورها وسلطة هذا الحضور..

تلك السلطة التي تتفجر إغواءً وتشع حضوراً وتأثيراً.. ولا يكون ذلك إلا بتحرير الأنثى من أتون التبعية والتحريم ونقلها إلى فضاء الجمال. الذي زين الله به الوجود.

لقد حولت المجتمعات المتعسفة الأنثى إلى رهينة من رهائن الوجود لذلك وعى الشاعر أهمية أن يزج بالمرأة وفتنتها وحريتها في شعره بوصفها المقدمة الأولى لكل حراك وتقدم اجتماعي وإنساني في الوجود.

وقد تشكلت المرأة في وجدان نزار ليس بوصفها محركاً للغرائز وسلطتها على الوجدان العربي ولكن بوصفها المعنى الباهر للجمال والحرية والخلود.. وهذا ما كان له أن يكون لولا التضييق على المرأة وسحق حضورها ومكانتها. تحت ذريعة الحفاظ على الخلق الحميد.. والقول: إن الجوهرة الغالية.. يتم الحفاظ عليها وحمايتها في الإكثار من الحجر عليها. وبأن إطلاقها يهدر عفافها وقدسية معناها. وهذا أمر يطوح بالعدالة ويفعل فعل القوانين الجائرة بالأبرياء المتهمين.

مشاعر الحب والإفصاح عنها ينتمي في عرف هؤلاء للغرائز الدنيا ويستوجب الشجب والتنكيل.. أما الوقوع في الحب والإفصاح عنه والفرح به فهو في عرف الشاعر خشبة الخلاص للهرب من لعنة حواء وخطيئتها الأولى وصولاً إلى فضاء الحياة والحرية المجيد.

والشاعر في هذا الشأن لا يطالب بالإباحة والتفريط بالجسد.. وإنما يطالب برفض كل خطيئة يتم إلصاقها بالمرأة والجسد.. فالمرأة حرام صوتها وحرام حديثها لأنها ناقصة عقل ودين.

لقد أحدث انتحار وصال أخت الشاعر الكبرى.. الأثيرة إلى قلبه زلزالاً في وجدانه وروحه..

لأن العائلة رفضت تزويجها ممن أحبت بسبب تدني مكانته المالية والاجتماعية.. وحاولوا تزويجها لرجل من طبقة توازي طبقتهم المفتعلة التي ادّعوها وتفاخروا بها. فما كان من الصبية الباهرة الجمال إلا أن تختار العدم دفاعاً عن حرية خيارها... وقد أذل انتحارها.. أسرتها وكل من عرفها وأحبها.. حادثة انتحار الأخت.. أحدثت شرخاً دامياً في روح نزار.. وشكلت منه نصيراً لا يبارَى للمرأة وللحب.. وخصماً للتخلف والجهل والظلم الذي يحيق بالكثيرات مثلها.

ولم تعد الأنثى ولم يعد تمجيد أنوثتها وتمجيد جسـدها وحضـورها ولفتاتها عنصراً لازماً وضرورياً للشعر فحسب..

وإنما أصبحت الأنثى ممثلة بأخت نزار هي الشعر كله والحرية كلها.

ولم تعد الأنثى عند الشاعر صورة بيانية مفتعلة يتم انتزاعها من بؤرة الدنس للحكم عليها.

وإنما كيان من لحم ودم، كيان له في القصيدة اضطراب وحضور وهمٌّ.. وحركة وتأثير.. ثرٌّ.

لقـد تبدى نزار قباني بسـبب جرأته وفرادة حضـوره كائناً عجيباً ألقـي جزافاً من كواكب ومجـرات بعيدة..كائن قطع مسـافات كثيرة وامتلـك أخيلة عجيبة.. وحين سـقط على أرض الدار الدمشـقية.. بكى قليلاً مثل جنين ولد من خاصـرة أمه بسكين في زمن لم تعد فيه سوى ذكريات باهتة من سير القياصرة والمخلصين....

وبعد أن صـرخ نزار صـرخات غربته وولادته وجد نفسه يتأمل ماء ساكناً في بحرة حجريه مضـلعة في باحة بيت شـامي وارف.. وهادئ.. وفي قاع البحيرة ثمة مياه سـاكنة.. وأسـماك متوارية تحت طبقات المياه الداكنة.. أسـماك بلا ذاكرة لأنها ولدت. في الأسـر وسـتموت في الأسر على وهج زيت يغلي في حضن مقلاة متحفزة...

كيف واتت الفتى الشـاعر الجرأة في أن يصرخ صـرخته رغم يفاعته.. صرخته الشجاعة التي لم يقدر أحد أن يفهمها في وسـط متجاهل وغريب. حين قال: لا تسجنوا الماء والأسماك وتتركوها لتأسن وتموت.. والماء بضعة الخلق والحب والحنين.

وكيف ظلت الصـرخة ترج جسد نزار سـنوات طوال حتى أدرك وهو على حواف شيخوخته ولمح بأم عينيه تراجع شغف النساء به وتقدمت أكاذيبهن ورغبتهن بتركه وحده..

والهرب منه إلى قصائده..

عندها جاز له أن يصرخ صرخته العظيمة..

لقد طلقت جميع النساء وتزوجت الحرية..

.. هكذا أنت يا نزار منذ نشأتك وحتى تواريك

كائنٌ متيم بالحرية التي طالما حاولتَ إغواءها فأطلقت عليها اسم امرأة.

وتفرغت للكتابة عن الحرية والمرأة بوصـفهما كائنين سـياميين.. لا يسـتطيع أحدهما أن يلد الآخر أو ينفصل عنه..

وفي طفولتك تعرفت على الحرف العربي وذبت به شغفاً.. وحفرت له وشماً في ذاكرتك وبدأت تتهجاه.. وتتقلب على إيقاعاته ونجواه.

وتعرفت على اللغة الفرنسية وطبائعها أيام الانتداب وأتقنتها.. فأدخلتك إلى عوالم جديدة وإبداعات جديدة.. تعرفت من خلالها على شعراء المدارس المختلفة من الرومنتيكية إلى السريالية والدادائية والتكعيبية والواقعية، وتأثرت بالشعر الفرنسي وشعرائه الكبار. بودلير وأراغون وإلوار وبول فاليري وجاك بريفير.

وحاولت أن تنسج قصيدتك الشهيرة (خبز وحشيش وقمر).. متأثراً بتجليات الحداثة والتمرد لديهم.. وبسبب ظهور فلسفات تمجد الوجود والحرية والفردية تحت اسم الفلسفة الوجودية.. على يد المفكر جان بول سارتر وفلسفة الوجود والعدم على يد ألبير كامو.

لقد لعب اشتغال نزار قباني في السلك الدبلوماسي في القاهرة وعدة عواصم غربية وارتطامه بثقافات لها حضور وتأثير مهيمن دوراً كبيراً في توسيع أفق الرؤيا والمعرفة لديه.

حيث أدرك أن ثقافة المكان الواحد واللغة الواحدة والحضارة الواحدة لم تعد كافية لإنتاج إبداع عظيم.

بعد نكسة ١٩٦٧. التي زلزلت الأمة انعطف نزار برؤياه وشعريته انعطافة كبيرة تحول إثرها من شاعر الأنثى وحدها إلى شاعر هجاءٍ شكّاك ساخر لم يكتف بالسخرية من الاستبداد والأنظمة وحدهما..

ورغم سخريته المرة من العروبة..كان يتألم لألمها.. محاولاً العمل على إنقاذها عبر فتح جرح مؤلم في خاصرتها.

لقد شكل شعر الهجاء عند نزار وسعة انتشاره هماً وبذلك أفلح نزار في جذب انتباه القارئ العربي مرتين.. مرة بالمرأة وجمالها وفرادتها والجوع إليها.. ومرة ثانية بهجاء العرب وقد أفلح في المرتين في تأليب أقوى قوتين ضاربتين في المجتمع العربي ضده.. هاتان القوتان.. هما قوى التشدد المنسوب للدين بغير وجه حق وقوى الشرائح الموالية لها..

أما القوة الثانية فهي قوى السلطات المتضررة من هجائه.. وعسفها وجبروتها.. لذلك أحب أن يعيش بعيداً عن هذه السلطات، فعاش ردحاً في بيروت وردحاً في لندن وفي أماكن لا تصله فيها المكائد وسكاكين الأتباع المتحفزين....

لكن الذي لعب دوراً في تردد الكثير من الشاجبين في النيل من نزار هي المكانة الفريدة التي وصلها نزار.. أو لعل هؤلاء الشاجبين ذاتهم أحبوا شعر نزار من جهة رغم إغضابه لهم ومن جهة أخرى حاولوا إفزاعه في أكثر من مناسبة حتى لا يتمرد أكثر.

فنزار الدمشقي المفعم باللطف الدمشقي والمشتغل بحنكة الرجل الدبلوماسي الذي أتقن كتابة شعره بلغة دبلوماسية قوية الدلالات مفعمة بالسخرية لغة حادة ومجليه.

ولكنها لغة غير فاحشة مثل الكتابات التي كتبها شعراء آخرون في زمانه.

ورغم ذلك جوبه اجتماعياً أكثر من مرة فعندما أصـدر ديوانه الأول (قالت لي السـمراء) انتبه له واحد من أهم وأشـهر شـيوخ الاعتدال في دمشق وهو الشيخ علي الطنطاوي الذي أثر في أجيال كثيرة.

حيث انتقد الديوان وكاتبه.. فتقاطر الناس على اقتناء الديوان بشكل أكبر.

أمـا ديوانه طفولة نهد الذي طبع فـي القاهرة. فتم تغيير عنوان الديوان من (طفولة نهد) إلى(طفولة نهر) في مجلة الرسالة حتى تنشر مقالة عنه.

لذلك أعلن تمرده بشكل أكبر وتابع صناعة الدهشة والفرادة في أكثر من مكان ومقال..

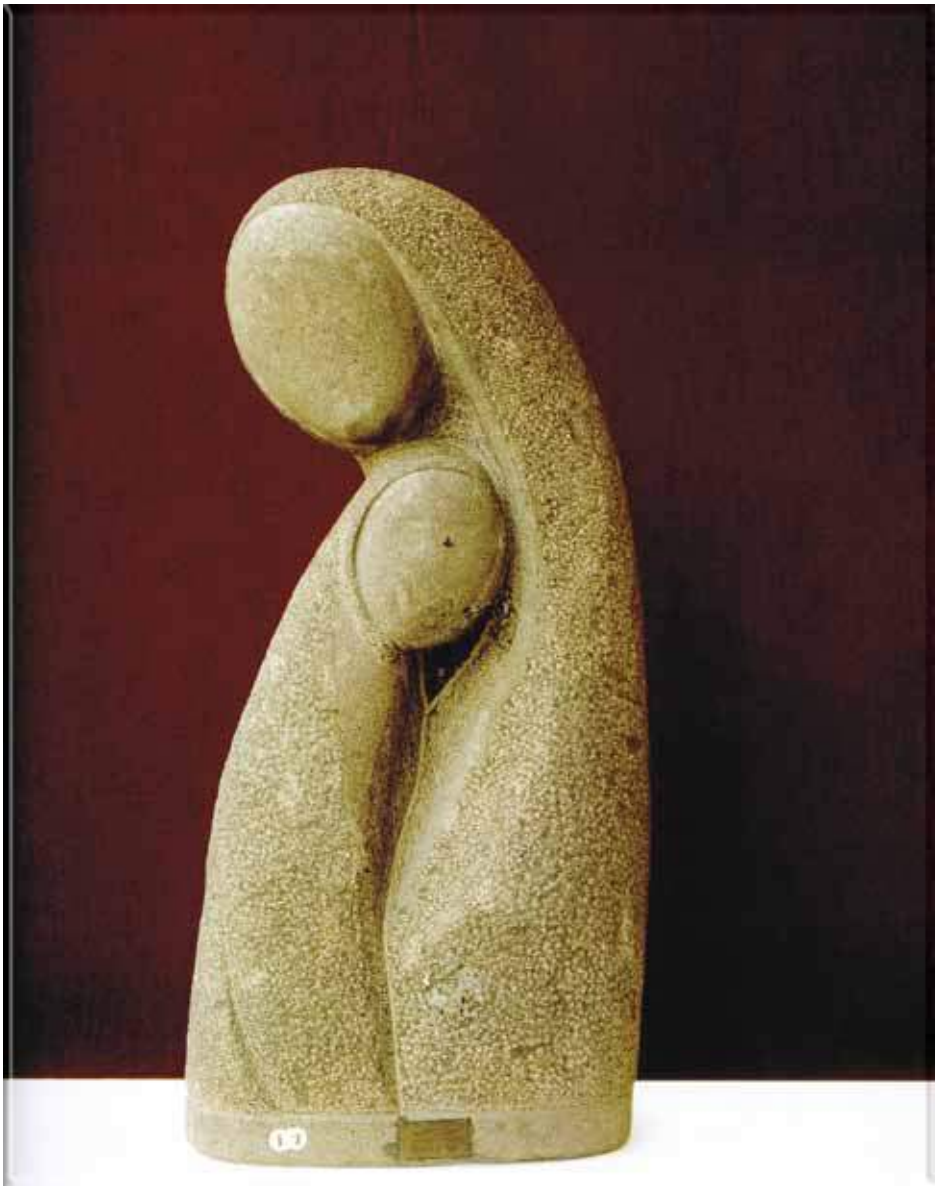
وصرخ صرخته الصادمة والمدهشة في محاولة منه لمداهمة القلعة حيث قال:

لم أعشق طوال حياتي سوى الحرية..

لذلك سأحاول أن

أغتصب العالم بالكلمات.

* * *



منحوتة للفنان معروف شقير

رؤى وقضايا في شعر نزار قباني

- نزار قباني وسيرة شعرية لحب مقهور — د. ماجدة حمود
- نزار قباني في خمسين عاماً من الحب للمرأة وللوطن — فائزة داود
- حضورُ الطفولة في شِعر الحُبِّ عندَ نزار قبّاني — قحطان بيرقدار
- البحر والخصوبة في شعر نزار قباني — جمال الطرابلسي
- هل خان نزار قباني دمشق بعشقه بيروت؟ — سمر تغلبي

نزار قباني وسيرة شعرية لحب مقهور

د. ماجدة حمود

لابد أن نتساءل في البداية: لِمَ نهتم بدراسة سيرة شعرية لحب امرأة مجهولة (لم يذكر اسمها نزار قباني) لكنها قهرته، رغم ذلك دعاها بمسك الختام وبقصيدة العمر؟ ألا نجد هذه السيرة أكثر صدقاً من أيّة لغة أخرى صريحة، سواء أكانت مسموعة أم مقروءة؟ ألا نجد فيها خلاصة أحلامه وجوهر مشاعره وصراعه مع ذاته بكل خيباتها وأحلامها؟

إذاً من الطبيعي أن يستأمن الشاعر قصيدته، فيضع فيها أسراره، ويستودعها نبضاته وأحزانه، وبذلك يتمكن من إشراك المتلقي لحظات صدق، عاشها بكل ألقها وجروحها؛ لهذا قد لا ينطبق قول فرجينا وولف: ثمة «ألف وجه ووجه للسيرة» على لغة السيرة الشعرية، إلا من خلال تأويل المتلقي، وتعدد قراءاته! وهذا ما لحظته حين درست السيرة الذاتية التي كتبتها فدوى طوقان في جزأين («رحلة جبلية- رحلة صعبة» «الرحلة الأصعب») وعلاقتها بسيرتها الشعرية، التي تلمستها في دواوينها! فبدت في قصيدتها أكثر جرأة وصدقاً في التعبير عن أعماقها وعن توهج تجربتها الشعورية، وبذلك يوثّق الشعر انفعال المبدع لحظة تأججه، في حين تُكتب السيرة الذاتية، بعد أن تنضج السنون الرؤى والمشاعر، فتخضع لمختبر الزمن والعقل وقوانين العيب و...إلخ!

إننا بفضل السيرة الشعرية، التي أبدعها نزار قباني، عايشنا تطوّر نظرته إلى المرأة، وكيف بدأ يتجاوز النظرة الضيقة إليها، التي تحشرها بالجسد والملابس وأدوات الزينة ...إلخ وقد ساعده على هذا الارتقاء السفر، أثناء عمله الدبلوماسي، فها هو ذا يعترف في «قصتي

مع الشعر» قائلاً: «**مع كل خطوة كان قلبي يكبر، وشبكة عيني تتسع، وآبار نفسي تمتلئ، والبدوي في داخلي يرقّ، ويشفّ، ويتحضر**»[1].

استطاع السفر أن يطلعه على عوالم جديدة، أغنت رؤيته للحياة، فاتسعت مشاعره الإنسانية، مما أسهم في نضج أفكاره، فاستطاع تجاوز عقلية شهريار في التعامل مع المرأة! وارتقت نظرته إليها، كما أسهم، في تطوّر نظرته تلك، لقاؤه مع نساء استثنائيات، رفضْنَّ قيود عصر الحريم (قريبته غادة السمان، كوليت خوري، نجاة الصغيرة، سعاد الصباح ...)

تُرى من تكون تلك المرأة الأكثر تأثيراً في حياته وشعره؟ من هي تلك التي آثرت أن تكون في الظل، فلم تتاجر بعلاقتها به، ككثير من النساء العاديات؟ من هي التي خبّأت رسائله أكثر من ستين عاماً، ولم تنشرها بعد؟ تُرى من هي، التي وثّق نزار قباني لعلاقته بها في عدة دواوين: الديوان الذي كتبه مع بداية قصته معها كتبه (١٩٥٨) بعنوان «يوميات امرأة لا مبالية» لكنه نشره (١٩٦٨) يلمح العنوان بأزمة ما تشوب قصة حبه تلك، تجعله يعاني من لا مبالاتها، لهذا يحاول استرضاءها، إثر عودته من الصين، في ديوانه التالي: «حبيبتي» الذي صدر (١٩٦١) فيختار عنواناً موحياً بنداء خفي، فيه نبرة استعطاف! لكن الديوان الأكثر تأثيراً في المتلقي، هو الذي كتبه بعد انتهاء العلاقة بينهما بثلاثين عاماً (١٩٩١) واختار له عنواناً شديد الإيحاء «هل تسمعين صهيل أحزاني؟» تُرى من هي التي حاول أن يلفت قلبها في قصيدة «اعترافات رجل نرجسي» لتعود إليه، بعد سنوات من فاجعة فقده زوجته (بلقيس) أثناء الحرب الأهلية اللبنانية!

وبما أننا لا نملك حتى هذه اللحظة الرسائل المتبادلة بينه وبين هذه المرأة المجهولة، أو أية وثيقة تركها نزار قباني، سنحاول التعرّف على هذه العلاقة الاستثنائية بطريقة علمية، إذ سنلجأ إلى تحليل الخطاب الأدبي الذي كتبه نزار قباني (سيرته الشعرية، ومقدمات دواوينه، وما تركه من نثر) بعيداً عن تخمينات أو أوهام لا دليل عليها!

حين نتأمل مقدمة ديوانه «يوميات امرأة لا مبالية» نلاحظ أنه يصرّح بأنه التقى بـ«**المرأة المعجزة**» ونظراً لأهمية هذا اللقاء، وثّق تاريخه بدقة (**في شتاء ١٩٥٨**) ثم أتبع ذلك، فأبرز وجه الإعجاز لدى هذه المرأة، إذ تجاوزت سياق عصرها المتخلف، الذي يسعى إلى تهميشها، ويحشرها في جدران الحريم، ليحاول منعها من التعبير عما يجول في أعماقها؛ لهذا وصفها بصفات من تتمرد على قيوده، إذ تمتلك مؤهلات غير عادية، فقد تجاوزت سياق عصرها (فترة الخمسينيات) إذ إنها «**تتكلم وتكتب أيضاً، ليس قليلاً أن تمارس المرأة في شرقنا النطق والكتابة**» لهذا حين التقاها، وصف إحساسه بأنه يلتقي بـ«المرأة الكنز» وبذلك منحها صفة

استثنائية أخرى، تضاف إلى الوصف السابق (**المرأة المعجزة**) وما يدهش المتلقي أنه يوثّق لتأثيرها على وجدانه بلغة شعرية شديدة الحساسية «**كان حضورها أقوى من كل أسئلتي، ذهبت ولم تترك سوى بصمات صوتها على جدران حجرتي**»(٢).

إن هذا اللقاء بامرأة استثنائية، تملك جمالاً نادراً (بصمة صوت ساحر، يخاطب القلب، ويهز الإحساس، وقدرة على الإبداع ...إلخ) غيّر نظرته التقليدية، التي كان قد عُرف بها، رغم لغته المتحررة من قيود، يراها تكبّل المرأة، إذ لم تكن تتجاوز، في شبابه المبكر، لغة الجسد والشكل؛ لهذا يلاحظ أنه بدأ ينتقد نفسه في مقدمة «يوميات امرأة لا مبالية» فهاجم تلك النظرة الذكورية السائدة في مجتمعنا، التي تؤسس لازدواجية، مازالت تنخر علاقة الرجل بالمرأة، فيرى لزاماً عليه أن يفضح عيوباً، يعاني منها هو وغيره؛ لذلك ينطق بصوت الجماعة: «**نحن الرجال لا نعطي شيئاً نأكل البيضة وقشرتها، ندّعي التحضر ونحن أكثر بدائية من ضباع سيبيريا...نحن الرجال خلاصة الأنانية وشهوة التملك والإقطاع، نحن النفاق يمشي على قدمين...**»(٣).

فقد عايش مع تلك المرأة المعجزة نمطاً جديداً من النساء العربيات،لم يتح له من قبل اللقاء بهن! إذ يلاحظ المتلقي تحرر وعيها، مثلما تحررت لغتها، أي استطاعت أن تجمع المجد من أطرافه، فقد تحررت جوهراً وشكلاً، لذلك بدأ يرسم، بفضلها، ملامح امرأة جديدة، تجيد التعبير عن ذاتها بجرأة وصدق؛ ومثل هذا النمط، كما يعترف، بحث عنه طويلاً، فقد رأى فيه خير مسعف لقريحته، التي تبتعد عن المألوف، لذلك نسمعه يقول: «**لابد من العثور على امرأة من هذا الشرق، تملك القدرة على الصراخ، وتملك جرأة التحدث عن نفسها وعن جسدها، دون أن تلطخها عقدة ذنب وفؤوس العشيرة. كان لابد من العثور على امرأة واحدة تنتزع القفل الصدئ عن فمها وترميه في وجه سجانها، بحثت في حفلات عرض الأزياء، حيث الحرية تتحرك على مدى عشر سنتمترات فوق الركبة ولا تتعداها إلى قلب لابسة الثوب وإنسانيتها، ما أضيقها حرية طولها سنتمترات**»(٤).

إن هذا الأفق المغلق على مظاهر تحررية جوفاء، أدخل كثيراً من النساء العربيات ظلام كهف، تتيه فيه المعاني الحقيقية للحرية، لذا عانت معظم هؤلاء من قيود جديدة براقة، تلغي مشاعرهن، وتنتهك إنسانيتهن، إذ تحولهن إلى سلعة في سوق الموضة!

إنه دائب البحث عن امرأة حرة بالمعنى الحقيقي لهذه الكلمة، تمتلك جرأة الفعل والقول، كي تلفت انتباه قريحته، وتغني عالمه الشعري، إذ من المعروف أن أيّ شاعر، يرغب بما يدهشه، ويزلزل أعصابه وخياله، ويخلخل نظرته النمطية؛ لهذا وجد ذلك كله في شخصية المرأة الأديبة، التي أدهشته، فوثّق لحظة عثوره على المرأة الكنز، مثلما ركّز في مقدمة ديوان «يوميات امرأة...»

على أهم صفة لديها: «**تتكلم بطلاقة من قضى آلاف السنوات ممنوعاً من الكلام...**» فقد ارتسمت على يديها وفي أحرفها ملامح صورة جديدة لامرأة، تتجاوز عصر الحريم المغلق في جدرانه أو حتى في انفتاحه على مظاهر تحررية جوفاء، تحصر حياتها في الملابس والمكياج! فقد تميّزت منذ وقت مبكر (أواخر الخمسينيات) بأنها ممن يجمعن أناقة الأنوثة وفصاحة الأديبة وجرأة الرائدة وصدق الإيمان بقيم أصيلة، تنهض بروحها، وتبني شخصيتها على أسس سليمة!

وبذلك أدرك، بفضل هذه المرأة، صورة جديدة عصرية للمرأة، التي لم تعد حياتها تتمحور حول أنوثتها، وكل همها جذب الذكر إليها بكل ما تملكه من وسائل خارجية (الملابس، أدوات الزينة، ...) وهذا ما يلمسه المتلقي في دواوينه الأولى («طفولة نهد» «حبيبتي» «أنت لي») فاهتزت هذه الصورة النمطية في مخيلته، فرأى امرأة عربية تكسر أغلالاً حديدية، تكبّلها؛ لهذا حاول بعد التعرّف إليها أن يلبس قصيدته «ثوباً جديداً ومريحاً وعملياً»[٥] على حد قوله في «قصتي مع الشعر».

ومما يلفت النظر، أنه في كتابه هذا وفي دواوينه الشعرية، لم يذكر اسم تلك المرأة الاستثنائية صراحة، وبذلك خالف عادة الشعراء الغزليين في تراثنا العربي، الذين اقترن اسمهم باسم حبيبة واحدة (قيس وليلى، كثير عزة، جميل بثينة...) لعل سمة المحافظة الاجتماعية، التي تتسم بها البيئة الدمشقية، عالقة في وجدانه، رغم جرأة شعره، أو ربما احتراماً لمشاعرها وخيارها، خاصة أن العلاقة لم تدم سوى سنتين، أي الفترة التي قضى معظمها مسافراً في مهمة دبلوماسية **إلى الصين** ما بين (١٩٥٨- ١٩٦٠)[٦].

وقد اختزل نزار هذه التجربة بكلمة (الحزن والكآبة) إذ كانت الصين في فترة الخمسينيات قلعة، تحاصر الشعب والدبلوماسيين؛ فتأكد في تلك الفترة أن جدار الصين العظيم ليس جداراً تاريخياً، بل جداراً حقيقياً، لن يخترقه أحد! لهذا ليس غريباً أن يدعو الدكتور طه جزاع هذه الفترة بـ(**الغامضة**) في حياته، حيث لا ذكرى ولا ذكريات ولا قصيدة ولا امرأة ولا مقال؛ فيتساءل: **أ يعقل أن يمرّ بهذه التجربة دون أثر شعري أو نثري أو حتى إنساني؟**[٧].

أعتقد أنه ترك رسائل حب، أرسلها إلى تلك المرأة الاستثنائية، فشكلت عزاء له في فترة إقامته في الصين؛ وخير دليل على هذا الاستنتاج، أنه حين عاد من السفر، وثّق تغيّر مشاعرها في قصيدة «الرجل الثاني» ذات عنوان موح، فأبرز تفاصيل دقيقة، تؤكّد واقعية قصة حبه، وأنها غير متخيلة، إذ تنطق بمعاناته، بعد أن أحسّ بأنها هجرته، وتعرّفت إلى رجل ثان؛ لهذا يستعطفها، لتعود إليه: «**أنا هنا...بعد عام من قطيعتنا/ ألا تمدين لي بعد الرجوع يداً ألا تقولين: ما أخبارها سفني/ أنا المسافر في عينيك دون هدى / حملت من طيبات الصين قافلة/**

وجئت أطعم عصفورين قد رقدا/ وجئت أحمل تاريخي على كتفي/ وحاضراً مرهق الأعصاب مضطهدا/ ماذا أصابك؟ هل وجهي مفاجأة/ وهل توهمت أني لن أعود غداً/ ما للمرايا على جدرانها اختلجت/ لما دخلت، وما للطيب قد جمدا»[٨].

يقدّم لنا تأمل هذا المقطع تفاصيل حبه الخائب، إذ نجد أن الضمير الذي يجمعه مع حبيبته، قد أسند إلى دلالة سلبية، توحي بانتهاء العلاقة (**قطيعتنا**) ونظراً لأهمية العلاقة في وجدانه، يحدد المدة بدقة (بعد عام) وأن العلاقة فصمتها المحبوبة، في حين عاد الشاعر محملاً بهدايا من (الصين) يوحي بضخامتها، فيقدّمها بمفردة ذات إيقاع فخم (قافلة) رغم ذلك يبدو أن المرأة لم تتأثر، فقد تشبثت بقرار القطيعة، لذا يستجدي عودتها (**ألا تمدين لي بعد الرجوع يدا**) وقد بدا مستفزّاً من برودها؛ لذلك يستحثّها على الاهتمام به، ويستجدي سؤالها عن غربته مدة سنتين (**ألا تقولين: ما أخبارها سفني**)

يلاحظ المتلقي إلحاحا على لغة (الأنا) التي أحس بأنها مهدّدة بالنبذ، فكررها عبر صيغة المتكلم ملحقة بما يوحي بعودته من السفر (**أنا هنا، أنا المسافر**) مثلما كررها مسندة إلى فعل ذي دلالة إيجابية (**حملتُ، جئتُ**) وقد تكررت هذه الدلالة سواء أكان هذا الضمير في حالة اتصال أو إضمار (**أطعمُ، أحملُ**) وبذلك أحضر الشاعر أناه بكل أشكالها، لعله بذلك يؤكد كينونته، التي تجاهلتها، ولم يكتفِ بذلك بل عمد إلى لغة الغزل، التي يعرف مدى ضعف المرأة أمامها (**أنا المسافر في عينيك دون هدى**) لكن عدم تفاعلها، استفزّ كبرياءه، فلفت نظرها إلى أنه ليس إنساناً عادياً؛ لترفضه، فيلجأ إلى تذكيرها بإنجازاته في الماضي (**وجئت أحمل تاريخي على كتفي**) وبعد ذلك يلجأ إلى لغة الاستعطاف صراحة، فيبيّن لها أنه يعيش (**حاضراً مرهق الأعصاب**) ولا يكتفي بالتصريح بتعبه ومعاناته بلغة عامة، بل يلمح إلى أنه بات (**مضطهَدا**) يحس بالظلم والنبذ! لعلها تصغي إلى صوت آلامه، وتتعاطف معها، فقد هيمنت عليه مشاعر القهر، التي جسّدها بسؤال استنكاري (ماذا أصابك؟) مما يؤكد أن المرأة كانت قد نفته من حياتها، ونبذت مشاعرها نحوه؛ لهذا يسألها سؤالاً تقريرياً: (**هل وجهي مفاجأة؟**) يوحي إحساسه بأنها أهملته، إلى درجة لم تعد تنتظر حضوره، يتمادى هذا الإحساس، حتى يصل إلى أثاث بيتها، فقد أنكره حين رآه، وقد اختار أكثرها التصاقا بشخصية الإنسان (**ما للمرايا على جدرانها اختلجت/ لما دخلتُ**) وبذلك نقلت سيرته الشعرية للمتلقي أدق ما خالجه من مشاعر الإحباط، بل يلاحظ المتلقي أنه جسّد إحساسه بالخيبة من هذا اللقاء بصورة مدهشة، حين افتقد عطر الحب، الذي كان بينهما، فمات كل شذى كان بينهما (**وما للطيب قد جمدا**)

برغم ما عانته العلاقة بينهما من انقطاع، لحظناه في ديوانه (يوميات...) نجد الشاعر يتابع استعطافه السابق في ديوانه التالي «حبيبتي» فيبرز صوته، الذي يصرّ على إحياء المشاعر بينهما؛ لهذا سيستخدم ضميراً، يوحّد بينهما بعد القطيعة، التي أحسها المتلقي (ووثّقها في قصيدة سابقة) فيقول: «**برغم البرد وانطفاء ابتساماتنا/ برغم انقطاع خطاباتنا/ فثمة سر خفي/ يوحد ما بين أقدارنا/ ...برغم الإناء الجميل الذي قلت عنه انكسر/ برغم رتابة ساعاتنا/ برغم الضجر/ فلا زلت أومن أن القدر/ يصرّ على جمع أجزائنا.../ نحن برغم خلافاتنا/ ضعيفان في وجه أقدارنا/ شبيهان في كل أطوارنا/ دفاترنا..لون أوراقنا/ وشكل يدينا... وأفكارنا.. فحتى نقوش ستاراتنا.. وحتى اختيار أسطواناتنا/ دليل عميق / على أنا رفيقا مصير/ رفيقا طريق/ برغم حماقاتنا**»[٩].

تطغى على هذه القصيدة الصيغة التي تجمع بين الحبيبين، إذ يسند ضمير الجماعة إلى ما هو جميل يجمع بينهما، سواء أكان معنوياً أم مادياً (**ابتساماتنا، خطاباتنا، دفاترنا، لون أوراقنا، شكل يدينا وأفكارنا، نقوش ستاراتنا، أسطواناتنا**) دون أن ينفي ما يفرّق بينهما، كما تعمّد إضافة المفردات ذات دلالة حساسة، توحي بتوتر العلاقة بينهما إلى ضمير الجماعية، وإن بدت أقل بكثير مما يجمع بينهما (**ساعاتنا، خلافاتنا، حماقاتنا**) وبذلك يعلن مسؤولية الرجل والمرأة معاً عن هذا التوتر! لكنه يكرر مفردة توحي بالتحدي والأمل معاً (برغم خمس مرات) لعله يوحي للحبيبة بالقدرة على مواجهة كل المعوقات، التي تهدّد أية علاقة (**البرد والانطفاء، الرتابة، الضجر**) لا يكتفي بلغة حساسة متحدية، بل يلجأ إلى لغة الغيب ليوحي بوجود (**سر خفي...**) يراه مكافئاً لـ(**القدر**) الذي يسند إليه أفعالاً، تستطيع إعادة العلاقة إلى ما كانت عليه (**يصرّ، يوحد، يجمع...**) ونظراً لما يعوّل على هذه المفردة، ستتكرر ثلاث مرات في هذا المقطع: مرة بصيغة المفرد ومرتين بصيغة الجمع (**أقدارنا**) ويسبقه بفعل يؤكد ثقته بالغيب (**أومن**) لهذا يلجأ إلى صيغة أكثر دقة من صيغة الجماعة، فيستخدم (المثنى) ليؤكّد حضورهما معاً، فيسند إلى هذه الصيغة تفاصيل حميمة توحّد بينهما، فهما (**ضعيفان، شبيهان**) ثم يكرر مفردة (**رفيقا**) ليركز في وجدان الحبيبة أن القدر جمعهما؛ ليسيرا معاً في(طريق) واحد، ونحو (**مصير**) واحد.

إن كل هذه اللغة الحجاجية يجعلها مكافئة لـ(**دليل عميق**) ليقوّي منطقه، ليرد على ضعف حجة الحبيبة بأن قصتهما قد انتهت! وبما أنها أديبة، فقد حرص على إنطاقها لغة تناسب مستواها الإبداعي، وتجسّد نبض صوتها، لذا تعلن نهاية قصة الحب بينهما بأن (الإناء الجميل ... انكسر) يلمح، هنا، أن جمال قصتهما كان في الشكل (**الإناء الجميل**) وبما أنه

افتقـد الجانب الإنســاني العميق في نظرته للمرأة؛ لهذا كان لا بـد أن (ينكسر) فقد تمّ تغليب المظهر على الجوهر، وهذا نقيض ما تبحث عنه المرأة المثقفة، غالباً، في علاقتها مع الرجل!

كما يُعنى الشــاعر، في قصــيدة أخرى، يختار لها عنواناً مستفزّاً، يوحي بنقيض محتواها، الذي ينطق بالثورة والغضــب «صوت من الحريم»: «**تحبني!/ كأيّ ..أيّ امرأة تحبني/ وجه أنا.. وجه أنا من الوجوه في دفترك الملوّن/ جريدة صفراء تطويني إذا ما قرأتني...**».

يوحي التكرار، الذي جاء متنوعاً، (**تحبني، كأيّ ..أيّ امرأة، وجه أنا...**) بمدى غضب المرأة أن تكون رقماً في حياة الشــاعر، أو رســماً يضــعه ضمن رســوم أخرى (**في دفتره الملوّن**) ثم تلغي الدلالة التي قد يلمح فيها المتلقي شيئاً من الإيجابية (المرأة لوحة فنية، يحتفظ الشاعر بصــورتها ضــمن مجموعة أخرى) فتتحول المرأة إلى شــيء انتهت وظيفته (**جريدة صفراء**) فتنسب إليه فعلاً، ينتزع إنسانيتها (**تطويني إذا ما قرأتني**).

يســجل للشــاعر تقديم صــوت المرأة الرافض لحبــه، فينطقها لغة حرة، تنطق بأســباب نفورهــا منــه، حتى إن تلك اللغة تبدو أقرب إلى الهجاء الســاخر؛ لهــذا يتكرر فعل (تحبني!) في بداية كل مقطع من المقاطع الخمســة، التي تشــكّل القصــيدة؛ فيبدأ صوت المرأة يصرخ باستفهام استنكاري (أ تحبني!) فتوحي للمتلقي بتوترها وغضبها من علاقتها مع الرجل، كما تحرص بذلك على جذب انتباهه ومشاركته وجهة نظرها؛ لتضمن تعاطفه معها، في حين نجد صوت امرأة عمر بن أبي ربيعة مخفيّاً، لا تجرؤ على طرح السؤال نفسه، بل يطرحه جماعة من الفضوليين؛ لهذا عبّر عنهم بضمير الغائبين:

قــالــوا: تــحــبّــهــا؟ قــلــت: بــهــراً عــدد الــنــجــم والــحــصــى والــتــراب

إذاً شتان بين امرأة تقليدية، مغيبة الصوت (أي مغيبة الشخصية بكل عواطفها وأفكارها) وبين امرأة مثقفة، ترفض الرجل، الذي يشيّئها، هنا انتصر نزار على نفسه، وتجاوز تقليديته، إذ شــكّل صــوت هذه المرأة جزءاً أساســياً في بنية القصــيدة، فقد جعل وجهة نظرها دعامة رئيســية فيها، لذلك تحضــر لغة (أنا) المرأة، لتبيّن أسباب رفضها حبّ الشاعر، فهو لا ينظر إليها نظرة استثنائية، بل بصفتها امرأة عادية، لذلك تعلن أمامه وأمام المتلقي بأنها لا تنتمي إلى ســياق فكري واجتماعي، يشكل فيه التخلف وجدانه ووعيه، ويدفعه إلى تبني رؤى تقليدية، وبذلك يمنحها الشاعر قدرة الدفاع عن وجهة نظرها النقيضة له، التي تعريه، وتكشف عيوبه، فينطقها بلغة تصــل حدّ الزجر الصــارم «**تحبنــي!/ لا..لا تُعدهــا مرة أخرى / فقــد أضحكتني يا لاعباً في السيرك..يا مهرجاً..بألف وجه مستعار..ألف وجه متقن..كفّ..كفّ..فتلك مسرحية**

مثلتها أول ما رأيتني/ وعشت عامين بها مأخوذة بكل ما أسمعتني بالضوء، بالحوار..بالحوار الروائي الغني/ فمشهد يقيمني/ ومشهد يقعدني/ وأنت فوق المسرح المضاء تستثيرني/ بالجمل الجوفاء..بالحرف الذي يؤمن/ ما أرخص الحرف إذا لم يؤمن»[١٠].

لا تكتفي المرأة بزجر الرجل ونهيه بشدة (لا..لا...) بل تعلن سخريتها (أضحكتني...) وتمنحه صفات سلبية، وتجعلها اسماً له؛ لتزيد لهجة السخرية عنفاً (**يا لاعباً في السيرك.. يا مهرجاً..بألف وجه مستعار..ألف وجه متقن**) وتأمره مكررة فعلاً شديد الإيقاع (**كفّ.. كفّ..**) عن متابعة (**مسرحية مثلتها أول ما رأيتني**) فهي متخيلة/ تكافئ حبه الكاذب لها، ولعل ما يؤكد واقعية صوت المرأة، أنها تحدد زمن استمرار العلاقة بينهما (وعشت عامين بها) أي الفترة، التي قضاها الشاعر في الصين، كما تحدد سبب إعجابها بالشاعر، فتعلن بأنها (**مأخوذة بكل ما أسمعتني**) من شعر جميل، يهزّ عواطف أية امرأة، كما أخذت بشهرته أي (**بالضوء**) الذي يحيط به أنى ذهب، لكن ما يلفت النظر أنها كانت مثقفة، جذبها إليه صفة، لا تلفت نظر المرأة العادية (**بالحوار..بالحوار الروائي الغني**) وبما أنها أديبة، تكتب صدقها على الورق، فهي تتخيله مثلها، لهذا تتأثر بكلماته، التي سرعان ما تنتقل بها من حال إلى حال، لتعيش لحظات متناقضة (**فمشهد يقيمني/ ومشهد يقعدني**) عندئذ تكتشف قدرته على التمثيل (**وأنت فوق المسرح المضاء تستثيرني**) إذ تثير كلماته غضبها، لذلك تصفها بـ(الجوفاء) وبذلك تبرز وجهتي نظر متناقضتين بينها وبين الشاعر المدّعي للحب، فشتان بين إيمانها الصادق بأهمية الحرف وبين استباحته له؛ لهذا تعلن عن سقوط علاقتها به، مع سقوط أحرفه، إذ (**ما أرخص الحرف إذا لم يؤمن**) وذلك حين لا تقترن أفعال الشاعر بأقواله، ويتحوّل إلى تاجر كلمات، لا يؤمن بها، وإنما ينصبها فخاخاً للحبيبة، وبذلك اكتشفت مدى زيف كلماته؛ لهذا لن تتأثر بها!

المدهش في هذه القصيدة أن الشاعر، يغيّب صوته لصالح صوت الحبيبة، لهذا لن نسمعه يدافع عن نفسه فكأنه، هنا، يقرّ بالتهم الموجّهة ضده، يلاحظ أن ثمة روحاً حرة ديمقراطية لدى نزار قباني، إلى درجة تدفع المتلقي، هنا، إلى التعاطف مع صوت المرأة، الذي يلمس فيه صدق النبرة وحرارتها، وهي تفضح زيف الرجل، وازدواجيته، ودونجوانيته وأنانيته، أي تفضح كل ما يناقض قيما آمنت بها! لهذا تتخذ قراراً جريئاً، قلما تلجأ المرأة إليه، هو هجره؛ بعد أن كالت إليه أثقالاً من التهم، لعلها تحاول الانتصار لكرامتها وأنوثتها، فقد قررت المرأة الاستثنائية الخروج عن صمتها، وتحطيم جدران الحريم، التي حصرها بها الرجل؛ لتكشف حقيقة زيفه وتخلفه: «**تحبني! معزوفة معادة..رخيصة الملحن/ تديرها..تديرها لكل وجه**

حسن/ ...تريدني محظية جديدة/ تدفنها...وراء جدران الحريم المزمن/ أما أنا فإنني أبحث يا مستثمري..عن رجل يحبني/ وأنت لا تعرف أن تحبني/ أنت غاوي تحف/ ميدانك العيون... لا ما وراء الأعين، وأنت طفل لاعب بالخرز الملون»[11] ص٣٥.

نسمع، هنا، صوت امرأة جديدة، هي ابنة عصر جديد، تملك شخصية حرة، ترفض أن تنتمي إلى عصر، تعيش فيه سجن الحريم، الذي يختار له الشاعر صفة (**المزمن**) وهي شديدة الإيحاء بالسلبية والمرض، والإيحاء بالقِدم والديمومة؛ لهذا تصف نظرته التقليدية بلغة تراثية، تهين المرأة (**تريدني محظية جديدة**) وهي ترفض سماع صوت الرجل مدافعا عن نفسه، إذ بدت (كلماته/ أشعاره) لها مكافئة لألحان (رخيصة) ينثرها أمام (**كل وجه حسن**) لهذا يستحق الرجل أن تصفه بلغة التجار، فتناديه (**يا مستثمري، أنت غاوي تحف**) كي تنبهه إلى مسؤوليته في تشويه العلاقة بينهما، بسبب تسليعه لها؛ لهذا لن يستطيع إنقاذ علاقتهما، إذ ثمة خلاف كبير في وجهات النظر في الحب، فهو ينظر إليها نظرة جسدية فقط (**ميدانك العيون**) في حين الحب لديها عاطفة عميقة أصيلة، تخترق (**ما وراء الأعين**) لهذا تصل إلى نتيجة (**أنت لا تعرف أن تحبني**) المدهش أن الشاعر ينطقها لغة قاسية الدلالة، فتبرز أثر نظرته التشيئية عليها، فتجعلها مكافئة لفعل يصل أقصى درجات القسوة (**الدفن**) لهذا تثأر المرأة المثقفة لكبريائها، فتنتزع منه صفة، يعتزّ بها الرجل عادة، فتخاطبه (**أنت طفل لاعب بالخرز الملون**).

نعايش في هذه القصيدة ملامح قصة قصيرة، إذ ثمة امرأة مثقفة، تعاني علاقة حب مأزومة، بسبب تباين وجهة نظرها في العلاقة مع الرجل، فالحب لديها احترام للأعماق في حين بدت نظرته سطحية، تهين إنسانيتها؛ لهذا نطقت بلغة انفعالية، تكشف معاناتها، وفي الوقت نفسه تعري الرجل، وتعلن خلاصها منه؛ كما تطلب منه أن يكفّ عن حبها (**تحبني؟/ لا..لا تُعدها مرة أخرى**) وتبلغ القصة ذروتها باستخدامها لغة عنيفة، تنتزع الرجولة منه، إذ تحوله إلى طفل يلعب بالخرز الملوّن!

يبدو التطور في علاقة نزار قباني بالمرأة واضحاً، رغم أنه يركز الضوء على صوت الرجل المقهور، وقد هزمته آلام الحياة، ولم يعد يجد أمامه ملاذاً سوى العودة إلى امرأة استثنائية، كان قد عرّفنا بصوتها في ديوان «حبيبتي» لذلك حاول بعد ثلاثين عاماً أن يقدّم صوت أعماقه في ديوان «هل تسمعين صهيل أحزاني؟ اعترافات رجل نرجسي» الذي يصرّح (في مدخل هذا الديوان) بأنه سيرة ذاتية بعد ممارسة الشعر خمسين عاماً!

يلاحظ المتلقي، منذ العنوان، أن ثمة رغبة في إثارة تعاطف المرأة مع أحزانه التي يعلنها أمامها بأعلى صوته! إنه لا يخجل من أن يبدو ضعيفاً مغلوباً على أمره، أحياناً، فيحاول استدرار

عاطفة حبيبة استثنائية، وبقيت متربعة في وجدانه وقتاً طويلاً! لذا سيكرّر في هذا الديوان زمناً مفصلياً (بعد ثلاثين عاماً) حتى أصبح أشبه بلازمة، تتكرر في عدة قصائد! ففي قصيدة «من ملفات النسـاء» تبدو هذه اللازمة افتتاحية لحديث الذكريات الجميلة، التي مازال يعيشها، لذا يتوجه بها إلى الحبيبة؛ ليعيد على مسامعها عهودها في زمن مضى، فيردد ما قالته قبل ثلاثين عامـاً «**وكنت تقولين لـي/ في زمن السذاجة والحلـم/ والفرح المستحيل/ كلامـاً جميلاً/ وكنت أصـدق هـذا الكلام الجميل سأبقى أحبك دون رجوع ودون ندامة../ من الآن.../ حتى بدايات يوم القيامـة/ وبعـد ثلاثيـن عامـاً تبخرت مثل غمامـة/ وغيرت عشريـن حباً ...وبعـد ثلاثين عاما/ بقيت مع الشعر..مثل النخيل/ لم يبق لي منك إلا.../ علامات يوم القيامة**»[١٢].

يطغى، هنا، الزمن الماضـي، زمن الحكاية (**كنت**) وحين يسـتخدم الزمن الحاضر، يبدو زمناً مسـتحيلاً، لهذا جاء في سـياق لغوي بعيد عـن الواقع (**أحبك حتى بدايات يـوم القيامة**) ويدخلـه متاهـات لا وجود لها؛ أدخل علـى الزمن الحاضـر النفي، الذي ينقله إلى الماضـي، ليمنحه دلالات نقيضـة يائسـة ومعذّبة (**لم يبق لي منك إلا.../ علامات يوم القيامة**) وبذلك يأتي بصـوت المرأة عبر زمنين، ليبرز تناقضـها بين القول والفعل، وكيف تغيّرت مشـاعرها، حين كانت شـابة غضـة، تعيش (**زمن السذاجة والحلم**) فتعده باستمرار حبها إلى الأبد (يوم القيامة) ورصـد تبدّل صـوتها، لذلك لم يبق من تلك العلاقة سـوى جحيمها! لهذا أسند إليها أفعـال التحوّل (**تبخـرت، تغيرت**) وأسـند إلى ذاته أفعال الثبـات (**أصدق، بقيـت**) وبذلك بدا صوت المرأة مدانا، هنا، والرجل هو الصادق، الذي يعاني ظلمها!

كمـا يلاحـظ تكرار هذه اللازمة في قصـيدة «اعترافات رجل نرجسـي» حيث تبدو أشـبه بقصة، تعتمد لغة الأعماق، فيستخدم تقنية العودة إلى الوراء (FLASH-BACK) ومثل هذه التقنية، أتاحت له توثيق سـيرة حبه عبر زمنين (زمن ماض، يتشوق إليه، وزمن حاضر يهرب منه) إذ يريد اسـتعادة امرأة تملك شخصـية اسـتثنائية، لم تكن أديبة مثقفة فقط، بل كانت تعيش معاني الحضـارة بـكل دلالاتها الراقية والإنسـانية الطبيعية، لهذا أضـاف إليها تمتعها بأمومة فيّاضة، وهذا ما يحتاجه نزار، ويراه ضرورياً لنجاح علاقته مع أيّ امرأة! «**بعد ثلاثين عاماً/عرفت غبائـي الشديـد/ وسخفـي الشديـد/ وأيقنـت أنك شمـس الشموس/ وبـر السلام/ وأنـي بدونـك طفل أضاع حقيبته في الزحـام/ وأنك أمي التي ولدتني/ ومنها تعلمت كيف أمشط شعري/ وكيف أذاكر دروسي...**».

لهذا يصـفها بأروع الصـفات (**شمس الشموس، وبر السلام**) فيجمع لغـة الاعتراف التي تؤكد إحساسـه بتميزها (وأيقنت أنك ...) فيكرر اسـتخدام (صيغة المتكلم) في كلّ جملة من

خطابه؛ لعله يؤثر فيها، فتتفاعل مع رغبته في العودة إليها، ثم يأتي بصفة، تعد أهم صفة، يطلقها الرجل على المرأة الحبيبة وأروعها (**وأنك أمي ...**) هنا يستجدي عاطفة، تكمن في أعماق كل امرأة، فيتبعها بمشاعر، تترجم إلى أفعال، تقوم بها الأم (**منها تعلمت كيف أمشط شعري**) إنه اعتراف بجميل امرأة علّمته مثل أيّ أمّ بيولوجية الاهتمام بمظهره وأناقته، كما تجلت، هنا، الحبيبة الأديبة؛ لهذا يعترف بفضلها: (**وكيف أذاكر دروسي**) إذ كان لنقدها له، في رأيي، أثر في تطور لغته الشعرية ونظرته للمرأة معاً، في المقابل يتواضع الشاعر في لحظة صدق مع الذات، فنجده يصف نفسه بأسوأ الصفات (**غبائي، وسخفي**) بل يؤكدها (**الشديد**) أي بما يقوي دلالتها السلبية، وبذلك يصف نفسه بصفات كأنها جلد الذات، التي لم تدرك صفات رائعة تملكها الحبيبة، وبذلك يؤسس في الوعي أثناء التلقي ندمه على خسارتها، نتيجة رعونته في الماضي؛ لهذا يؤكد لها (**وأني بدونك طفل**) لا يعرف من هو وإلى أين يمضي، فقد أضاع (**حقيبته في الزحام**) فلم يعد يملك أوراقاً، يثبت بها شخصيته!

يتساءل، هنا، المتلقي: ترى ما سبب انتقاص الذات الشاعرة، التي اعترف بنرجسيتها؟ هل هي لحظة يأس مرّ بها؟ هل هي أزمة منتصف العمر؟ فقد اقترب، عندما كتب هذه القصيدة من الخمسين؟ هل هو الندم على ضياع المرأة الكنز؟ هل هو الإحساس بمسؤوليته عن فشل العلاقة بينهما؟ هل هي مشاعر الخوف من الوحدة بعد أن فقد الزوجة والرفيقة بلقيس؟ هل هو إحساسه بأن اعترافه هذا جاء متأخراً؟ هل يمكن أن تكذب مشاعر استمرت ثلاثين عاماً؟

إنه يحاول استرجاع الحبيبة بكل ما يملكه من وسائل؛ لهذا لا يكتفي بأن يصرّح لها بمشاعره أمام الملأ، رغم مرور زمن طويل على انتهاء العلاقة بينهما؛ بل يكرر هذه اللازمة (بعد ثلاثين عاما) مشفوعة بأفعال التوكيد وأحرفه «**وبعد ثلاثين عاماً/ تأكدت أني أحبك/ بعد ثلاثين عاما/ وأنك امرأتي دون كل النساء/ وأيقنت أن جميع من كان قبلك كان سرابا.....**» إنه يعلن عن حقيقة إحساسه وحبه، فقد أكّدت له السنون أن هذه الحبيبة، هي الوحيدة، التي يراها امرأة الواقع، وأن كل من عرف من النساء، كنَّ (سراباً) وبذلك يخبرها بمدى ضياعه وخوفه ألا يجد بر أمان وقلباً، يحميه من الألم والوحدة والضعف ...إلخ فيمنحه الحب والسكينة والفرح!

وبعد ثلاثين عاماً/ طلبت اللجوء السياسي للحب../ حين اكتشفت بأني تعبت../ وأني انهزمت../ وأن إناء غروري انكسر/ حجزت لحزني بكل مطار...

وكي يزيد خطابه تأثيراً يضيف إليه لغة الاعتراف وانتقاد الذات، التي قلما نجدها لدى الشعراء، مما يتيح لنا الإصغاء إليه في لحظة ضعف، كما نصغي إلى حوار داخلي، يبرز الصراع بين وجهتي نظر المرأة والرجل!

ما يفاجئ المتلقي حقاً لغة الاعتراف لدى الشاعر ليس في تلك القصيدة التي تحمل عنوان (اعترافات رجل نرجسي...) بل في في قصيدة «تصوير داخلي» وغيرها كأنه يوحي بحقيقة كامنة في أعماقه، وهي اعترافه بجميل المرأة الحديثة عليه، فهي من غيّرته «**بداخلي../ أسست يا سيدتي حضارة عريقة كتدمر./ عظيمة كبابل/ حدودها تمتد آلاف الأميال...**»[١٣].

تشدنا لغة الاعتراف والنقد الذاتي، بعد تجارب قاسية عانى منها الشاعر على الصعيد الشخصي (استشهاد زوجته، فقدان الولد، الأم والأب والحبيبة...) فيقرر تغيير ذاته ونظرته إلى الكون وإلى علاقته بالنساء، إذ أدرك أن حب امرأة استثنائية هو أهم انتصارات الحياة!

سيصرّح في قصيدة ذات عنوان موح بدلالة السيرة الذاتية «اعترافات رجل نرجسي» في ديوان «**هل تسمعين صهيل أحزاني**» «**سيأتيً نهار/ أصحح فيه شعوري/ أذبح فيه غروري/ وأغسل إرث القبيلة في داخلي/ وأعلن فيه الخروج على شهريار .../ وأخبر شعبي/ بأن الوصول لشاطئ عينيك .../ كان أهم انتصار**»[١٤].

يجتمع في لغة التغيير فعل الإرادة (**أصحح**) والنظافة (**أغسل**) والخروج على إرث يضطهد المرأة (**شهريار**) المدهش اجتماع لغة طباقية، تجتمع في دلالتها أقصى حالات العنف (**أذبح فيه غروري**) التي تقترن بعيب لازمه زمناً طويلاً، بلغة رقيقة حساسة (**الوصول لشاطئ عينيك**) لكن ما يخالف أفق التوقع، هو استخدامه بعد هذه اللغة الشعرية، لغة الحرب (**أهم انتصار**) مما يحدث هزة تفاعلية أثناء التلقي!

إنه يعترف بأبرز عيب يعانيه الشعراء عادة «**هي النرجسية قد دمرتني/ فكل العيون محطات ليل/ وكل النساء لدي سفر/ أفتش فوق الخريطة عن وطن مستحيل/ فما من رصيف أنام عليه...**».

يخبرها بأن هذه المساوئ (**الغرور، النرجسية، التنقل بين النساء...**) وأن الزمن قد أفلح في تحطيمها، لهذا لم يجد ملاذاً له سوى هذه الحبيبة الاستثنائية، التي قرر أن يحطّ رحاله عندها، ويكفّ عن السفر بين النساء، لهذا بدت له مكافئة لـ(لوطن) الذي يجد المرء فيه الهدوء والأمان!

إنه يستعطفها بمشاعر، كثيراً ما تؤثر في المرأة، فيحدّثها عن آلام وحدته وقهر أحزانه، ثم يحاول أن يطمئنها، فيخبرها بتغيّره وبعد ثلاثين عاماً/ **خلعتُ ثياب التخلف عني/ وحمّمت عيني بماء المرايا/ وضوء الرخام/ ودخلت زمن الحضارة.**

إنه يستخدم لغة تصويرية مدهشة، ترتكز على أفعال تطهرية (**خلعت...حممت...**) تتيح له التجدد والتغير من حالة التخلف إلى حالة التحضّر (**دخلت زمن الحضارة**) وبذلك يبرز لها

تطـور نظرته إلى المرأة، فقد تخلّص من تخلفه، الذي جعله مكافئاً للدنس والقذارة «**تخلصت مـن عقـدة البـدوي فـي داخلي...**» **بـكل تخلفه وقسوتـه، وبذلك أفسـح لنفسه مجـالاً لعيش زمن جديـد، حيث تتغير رؤيته للجمـال؛ فيكتشف روعة الأحاسيس والجمال، فقد «فتّح في القلب ورد الشام» وبدأ يشمّ «رائحة الياسمين» وبدأ يركز على الانتماء المشترك بينه وبين المرأة (الوطن والإحساس بالجمـال) بل نجـده يؤكد لها تغيّره، ويخبرها بأنه كان عبـداً لضعفه وبداوته، لهذا يخاطبهـا (بعـد ثلاثين عاماً/ وجـدت بعينيك مفتاح حريتي) أدرك أنها امـرأة تزهر معها حياته من جديد، فهي الوحيدة، التي تتيح له العيش في ظلال قيم أصيلة، تمنح وجوده معنى (الحرية، تحقيـق الـذات، تجديـد طاقتـه الشعريـة والفكريـة...) وبعـد ثلاثين عاما/ بـدأت أجمـع أجزاء نفسـي/ وألصقهـا بعد طول انفصام/ وقـررت أن أستعيد لياقة فكري/ ودهشة شعري/وكنت أفكر تحت الركام/ وأكتب تحت الركام...**».

وبذلك أنضجت الشاعر نزار قباني تجارب السنين بكل صفعاتها وأفراحها، فأدرك جوهر الحياة، فرفض ماضـيه، الذي بدا له تافهاً وصغيراً (ركام) وبذلك امتلك رؤية صوفية، تجعل الحب لديه عناقاً للكون، وعناقاً للإنسان والوطن، الذي بات أجمل من كل العشيقات[١٥].

هنا يصـل اعترافه إلى ذروته، **وبعد ثلاثين عاما/ رأيت بعينيـك برهان ربي/ وشاهدت نور اليقين...وشاهدت بالعين.. رائحة الياسمين/ وشاهدت .. وشاهدت./ حتى نسيت الكلام... سماء من الكحل، تمجد سماء/ نساء تكسرن فوق نساء. وأنت ستبقين..بعد ثلاثين قرنا/ ستبقين بيت القصيد... وسفر الختام**»[١٦] اعتنى بتأريخ هذه القصيدة دون غيرها، في نيسان، ١٩٩١.

لـم يـر الجمال في عينيها فقط، بل مـا هو أقوى، رأى الإيمان، الذي هـو معجزة إلهية (رأيت **بعينيـك برهان ربي**) وبذلك عاش في علاقته بها إحسـاس المتصـوف بـ(نـور اليقين) واختلاط حواسـه (**شاهدت بالعين.. رائحة الياسمين**) التي تذكره بها، لذلك تتحول حاسـة الشمّ إلى حالة رؤيـا! تتيح له عيش الجمال بأرقى معانيه «**سماء من الكحل، تمجد سماء**» إنها تأخذه إلى حالة من الوجد، تنسيه (**الكلام**) لهذا ستبقى هذه المرأة الاستثنائية في قلبه، وتمحو أثر كل النساء اللواتي عرفهن «**نساء تكسرن فوق نساء**» فهي الوحيدة، التي ستبقى خالدة في وجدانه «**بعد ثلاثين قرنا**» وبذلك تتسع الدلالة الزمنية للأزمة؛ فشتان بين العام والقرن، مثلما تتسع دلالة اللغة!

المدهش في خاتمة القصـيدة أنه اسـتخدم في تشـبيه الحبيبة لغة الشـعر، وأهم مفردة تشـكّله؛ ليجعلها مكافئة أهميتهـا في وجدانه (**ستبقين بيت القصيد**) كما يصـوّرها، بالكتاب الأهـم الذي لا يمكنه الاسـتغناء عنه؛ لهذا باتت (**سفر الختـام**) وبذلك يوحي بأن وجودها في حياته يكافئ وجود الشعر الذي يهب وجوده معنى ونبضاً.

الهوامش

(١)- نزار قباني «قصتي مع الشعر» سيرة ذاتية، منشورات نزار قباني، بيروت، ط٨، ص٩٩.

(٢)- نزار قباني «يوميات امرأة لا مبالية» منشورات نزار قباني، بيروت، ط١، ١٩٦٨، المقدمة، ص٦.

(٣)- المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(٤)- المرجع السابق نفسه، ص٥.

(٥)- «قصتي مع الشعر»، (ص٢٢٣).

(٦)- لعلها الفترة نفسها، التي تمّ تبادل الرسائل بين نزار وتلك الأديبة.

(٧)- «سنوات نزار قباني في الصين» د. طه جزاع، موقع مقالات مختارة، الرابط،
https://www.ruslyalmaliki.com/index.php/articles/item/361article 270

(٨)- نزار قباني «حبيبتي» دار نوفل، بيروت، ط١، ١٩٦١، ص٣٠.

(٩)- المصدر السابق نفسه، ص٢٣.

(١٠)- المصدر السابق نفسه، ص٣٥.

(١١)- المصدر السابق نفسه، ص٣٥.

(١٢)- نزار قباني قباني «هل تسمعين صهيل أحزاني» منشورات نزار قباني، بيروت، ط١، ١٩٩١، ص٧٥.

(١٣)- المصدر السابق نفسه، ص٦٩.

(١٤)- المصدر السابق نفسه، ص٦٠.

(١٥)- «قصتي مع الشعر»، ص٢٢٣، بتصرف.

(١٦)- ديوان «هل تسمعين صهيل أحزاني»، ص١٠٢.

* * *

لوحة للفنان نذير نبعة

نزار قباني في خمسين عاماً من الحب للمرأة وللوطن

فائزة داود

تحدث أدونيس في حوارٍ أجرته معه إحدى الفضائيات العربية عن الشعر، وتوقف طويلاً عند مصطلح الشعر الجماهيري أو شاعر الجماهير، ورأى فيه مصطلحاً يقلل من شأن الشاعر، ويشير كذلك إلى شعر بسيط وساذج حد الابتذال في بعض الأحيان، وقال إن الشعر هو فن النخبة، وهو ليس صيحات تحفظها الجماهير عن ظهر قلب وتلقيها في المجالس العامة، أو تهتف بها في المناسبات الوطنية والاجتماعية.

هل يتماهى رأي أدونيس مع منطق الشعر بشكل خاص، ودور الأدب بشكل عام؟ وماذا عن محمود درويش ونزار قباني وآخرين اعتلوا المنابر الثقافية في القرن الماضي؟

رددت الجماهير العربية قصائد محمود درويش، وكما هو معروف للجميع فلقد نذر حياته للقضية الفلسطينية، وقدم قصائده قرابين على مذبحها الجماهيري إلى درجة يصعب فصل شعره عن فلسطين، أو التحدث عن قضية فلسطين بعيداً عن شعره، إن كان على المستوى العربي أو المستوى العالمي.

وماذا عن نزار قباني؟

وقد أعلن عن قضيته التي تذكرنا بقضية عمر بن أبي ربيعة حيث يقول في ديوانه (خمسون عاماً من حياته في مديح النساء).

«أنا ما تورطت يوماً

بمدح ذكور القبيلة..

ولست أدين لهم بالولاء

ولكنني شاعرٌ

قد تفرغ خمسين عاماً

لمدح النساء!»

يشهر شاعرنا سلاحه، ويتغنى بمجده الشعري الذي لا يشبه أمجاد الخلفاء والسلاطين.

«أنا لا أقارن مجدي

بمجد السلاطين والخلفاء.

فهم يحكمون بحد السيوف

وإني حكمت بشعر الغزل!!».

يمتطي نزار قباني صهوة مجده الحريرية حاملاً معه إغواء كلمات لم يجرؤ من سبقه على حياكتها ونثرها على أجساد النساء. فيقول عن نفسه:

.. ومن عادتي

أن أكون سفيراً لكل النساء.

وشاعر كل الفصول.

وأكتب فيهن شعراً ونثراً

فتكبر أحداقهن قليلا.

وتصغر أعمارهن قليلا.

وترقص أثداؤهن ابتهاجا

كزهر الحقول

لم يجد نزار قباني أرقى من الدبلوماسية التي عمل بها برتبة سفير كي يمدح من خلالها النساء، ويكتب فيهن أرق ما كتب في شعر الغزل الحسي، لكنه، وعلى الرغم من دبلوماسيته الشعرية هذه فهو يحذر المرأة من حروفه وكأنه بذلك يهيئنا لكلام غير مألوف بل هو خطير. فينشد:

أقول كلاماً كثيراً.

أقول كلاماً خطيراً.

فإياك أن تقبضي ما أقول.

فإني ــ بحكم احترافي ــ

أحول أية أنثى غزالا..

وأصنع من كل نهدٍ هلالا.

وأخلق من أي دبوس شعرٍ.. جمالا

فلا تشربي من نبيذ حروفي

فبعض القصائد يسكر مثل الكحول..

لابد من التوقف هنا عند الحروف النبيذية أو(نبيذ حروفي) و تحذيره للمرأة من شربها وكذلك ما يعنيه النبيذ عند المتصوفة بشكل خاص والعامة بشكل عام.

ندخل إلى مشغل نزار قباني الشعري، ونقرأ من قصائد المسكرة، علنا نعثر على علة مزجه بين الحروف والنبيذ.

كتبت تاريخ الجميلات على جبيني

من يوم كانت أمنا حواء.

كتبت عن فاطمة.

كتبت عن عائشة.

كتبت عن راوية.

كتبت عن هدباء.

فعندما أدخل أي مجلس

يقال: (هذا صانع النساء)...

فيا لها من تهمةٍ جميلةٍ

أن يصبح الإنسان من عائلة الظباء...

يكتب الشاعر هنا عن المرأة بصفتها جوهر الوجود وحاضنته السرمدية، وذلك لأنه يبدأ الكتابة عن (حواء) وحفيداتها (فاطمة وعائشة وهدباء) دون أن يتجاوز الحكاءة الأولى (راوية) أو شهرزاد، إذ لا يخفى على أحد رمزية من بدأ الكتابة عنهن، وحين قرر أن يوصل إلينا رسالته الصوفية ختم القصيدة بمقطوعة تزيل كل لبس عما أراد قوله فصاغ من نبيذ حروفه نصاً يذكرنا بوجد المتصوفة:

غنيت للنساء..

حتى صرت شيخاً

من شيوخ الصوفية..

وصار قلبي ملجأً

لطالبات العشق، والحياة، والحرية..

انتقل بعد ذلك بحروفه النبيذية إلى منحى آخر، عمل فيه كما قال على جسد المرأة أو خرائط الأنوثة، فكتب:

عملتُ في النهار والليل

على خرائط الأنوثة..

عملتُ في الصيف وفي الشتاء

دخلت في كل التفاصيل الصغيرات التي أجهلها..

دخلت تحت قشرة الأشياء.

لم أنسَ ثغراً واحداً قبلته..

لم أنسَ خصراً واحداً طوقته..

لم أنسَ عطراً همجياً كنت قد شممته..

لم أنسَ نهداً شاهراً سلاحه

دمرني عشقاً.. كما دمرته..

يصنع قباني من حروفه عالماً حسيًّاً يفقده أناه وفيزيائيته وأفكاره وكبرياءه، فيعلن من عالم العشق السحري أنه لم يصنع النساء من حروفه النبيذية ، كما كان قد أعلن، بل هنَّ من صنعنه في مختبرهن:

أريد يا سيدتي، أن تعرفي

بأنني لم أصنع النساء في مختبري

لكنني..

أنا الذي خرجتُ من مختبر النساء...

إذا أجرينا مقارنة بين المنحى الصوفي والمنحى الحسي اللذين اشتغل عليهما في القصيدتين السابقتين، سنلاحظ أنه استخدم في الأول فعل (كتبت) وفي المنحى الثاني استخدم فعل (عملت) وشتان بين ما أراد إيصاله عبر الفعلين المذكورين.

نخلص من هذه المقارنة إلى القول إنَّ حروف نزار النبيذية قد أدت مهمتها حين جعلته يصير شيخاً من شيوخ الطرق الصوفية، وكذلك حين دفعته إلى القول بأنه لم يصنع النساء في مختبره، بل هو من خرج من مختبر النساء. وهنا لنا أن نتساءل عن ماهية النبيذ الذي مزج به الشاعر حروفه المسكرة.

يحتل العطر حيزاً كبيراً في ديوان (خمسون عاماً في مديح النساء) حتى يخال لمن يقرأ قصيدة (حوار مع سفرجلتين) أن العطر هو العالم ما ظهر منه وما بطن، وكذلك المتحرك منه والساكن، المتكلم منه والصامت، الشرير والطيب، المشاكس واللطيف.

لجسمك عطر خطير النوايا..

يقيم بكل الزوايا..

ويلعب كالطفل تحت زجاج المرايا..

يعيش على سطح جلدي شهوراً.

كما وردة في كتاب.

ويضحك مني،

إذا ما طلبت إليه الذهاب...

أي عطرٍ هذا؟ وكيف يجعله الشاعر مثل رجال المباحث؟ وشتان بين عذوبة عطر الحبيب وملاحقة رجال المباحث!!

لجسمك رائحة لا تريد السفر..

تطاردني، كرجال المباحث، ليلاً نهاراً..

وتدخل في الجلد..

مثل القضاء، ومثل القدر.

وماذا عن وصفه العطر بالذكاء؟ وكيف خطر في خياله الشعري هذا الوصف الغريب؟ هل يوجد عطر ذكي وآخر غبي؟.

لجسمك عطر..

شديد الذكاء. كثير الغرابة.

ثم كيف يكون للعطر رنين الموسيقا؟ يشابه صوت الكمنجات حيناً، وحيناً يشابه صوت الربابة، وكيف يتخذ العطر رنيناً مختلفاً بخيال شاعرٍ بعينه؟

على أن السؤال الذي يفرض نفسه يتعلق بالألم الذي يسببه العطر أو رائحة جسد الحبيب حين يتحول إلى ظفرٍ يوجع الجلد. يا لهذا الألم! إنه تشبيه مجازي يقارب الحقيقة.

لعطرك ظفر طويل.. طويل

يغوص بلحمي..

ولحم الشراشف ليلاً

ويمنعني أن أنام...

يفرج نزار قباني عن قارورة العطر التي تضم كل العطور، وكل أوجاع الحنين حين يختم قصيدة (حوار بين سفرجلتين) باعتراف يقول إن رائحة جسد المرأة التي يحب لها رائحة الشام.

لجسمك رائحة الشام، تملأ صدري

فخوخ.. وتين.. ولوز.. وماء..

فكيف أشم على شفتيك الربيع؟

ونحن بعز الشتاء؟...

ركز الشاعر في معظم قصائده على الجانب الحسي عند المرأة الأرستقراطية، حيث نلاحظ أنه يفرد لها مكانة خاصة في شعره، ويبدو ذلك واضحاً في قصيدته (إلى امرأةٍ لا تقرأ.. ولا تكتب).

أضُخُك بالحب ليلاً نهاراً
وأرمي على قدميك
سلال الفواكه والياسمين..
وأتلو عليك كلاماً عن العشق
ما جاء في كتب الأولين.
ولا جاء في كتب الآخرين.
فمِن أي شيء تُرى تشتكين؟

يُظهر لنا المرأة الأرستقراطية رخية كسولة لا مبالية بالشعر ولا بالحب تنأى بنفسها وبجسدها عن كل ماله علاقة بالرغبة، لكنها تعيش تناقضاً حين تنتظر من الآخر حنيناً ولا تعرف شعور الحنين.

أضخ دمائي على ركبتيك..
وأنت محدقة في سطور الجريدة..
وأنزف عند حلول الظلام قصيدة.
وعند طلوع الصباح قصيدة.
وأنت.. ككل النساء الكسولات
تنتظرين حنيناً
ولا تعرفين شعور الحنين..

تستفز هذه المرأة نزار قباني، لكنه لا يستسلم لطبعها الرخيّ والكسول، فيستمر باستخدام فعل (أضُخُ).

أضخ دقائق عمري.. لأوقظ فيك أنوثتك النائمة..
فأنت كأية كونتيسة من زمان المليكة فيكتوريا
تعيشين أيامك الخاوية
على هامش البؤس والبائسين
وتنتظرين فطور الصباح يجيء إليك.. مع الساعة العاشرة.

يستمر نزار قباني في مخاطبة هذه المرأة وكأنها خياره الوحيد، يحاول أن يوقظ فيها أحاسيس المرأة الحقيقية من خلال النداء بعد أن استنفد كل طاقاته الشعورية والحسية.

أنادي على جسدٍ ضيع الذاكرة..

على سمك كان يسبح في فضة الخاصرة..

وأعرف أنك لا تعرفين ملامح وجهي

وأعرف أنك لا تسمعين..

أنادي على كل مشطٍ..

على كل دبوس شعرٍ

يعود بعد ذلك إلى استخدام فعل (أضُخُ) كي يعيدها إلى الحياة.

أضخك بالكلمات الجميلة

حتى تصيري امرأة...

وأحرق نفسي حياً

لعلي أحرك شهوتك المطفأة..

أضخك قمحاً.. ولوزاً.. وتيناً.. وخوخاً.

إلى أن تقولي: «شبعت»...

وأغسل بالشعر نهديك..

حتى تقولي: «تعبت».

وكيف من الشعر، سيدتي تتعبين؟

نُسب إلى نزار قباني معرفته بالمرأة أكثر من معرفة المرأة بنفسها، وكان رده على ما نسب إليه أنَّه كلما ازداد قرباً منها ازداد جهلاً بها، وهو لا يمكن أن يدعي غير ذلك. وتبدو قصيدة (هل أنت حقاً تعرف النساء) دليلاً على جهله بعالم النساء على الرغم من أنثوية القصيدة التي يكتبها على لسان امرأة:

أحبني كما أنا..

بلا مساحيق.. ولا طلاء..

أحبني.. بسيطةً، عفوية

كما تحب الزهر في الحقول، والنجوم في السماء

فالحب ليس مسرحاً تعرض فيه آخر الأزياء..

وأغرب الأزياء..

لكنه الشمس التي تضيء في أرواحنا

والنبل، والرقي، والعطاء.

فابحث عن الشمس التي خبأتها في داخلي

إن كنت حقاً تعرف النساء؟؟

تبدو قصـيدة (هل أنت حقاً تعرف النســاء) احتجاج امرأة عاشـقة لا تشـبه نســاء شاعر المرأة المحكومات بسلطة ذكور القبيلة، أو تلك النساء اللواتي فقدن الصدق والفطرة.

أحبني..

بكل ما لدَّي من صدقٍ، ومن طفوله.

وكل ما أحمل للإنسان من مشاعر جميله.

أحبني غزالة هاربة من سلطة القبيله.

أحبني.. قصيدةً ما كُتبَت..

وجنة على حدود الغيم.. مستحيله..

لا تشـبه أنثى قصـيدة (هل أنت حقاً تعرف النساء) نساء شـاعرنا الأرستقراطيات، فهي ليست رخيَّة أو كسولة، هي تريده أن يحبها لذاتها، لروحها ،لنقائها، وليس لأشكال الزينة التي اعتاد أن ينثرها على وجوه النساء وعلى أجسادهن.

أحبني لذاتي. وليس للكحل الذي يمطر في العينين.

وليس للورد الذي يُلوِّن الخدين..

وليس للشمع الذي يذوب من أصابع اليدين.

أحبني تلميذة تعلمت مبادئ الحب على يديك

وكم جميل معك الحوار

أحبني إنسانةً.. من حقها أن تصنع القرار..

ترفض أنثى (هل أنت حقاً تعرف النساء)؟ مفردات اعتاد الشاعر أن يستخدمها في غزله، وتطلب منه أن يحبها بطريقةٍ أخرى:

أحبني..

بوجهي الضاحك، أو بوجهي الحزين؟

في لحظة الهدوء، أو في لحظة الجنون.

في قلقي.. في غيرتي..

في غضبي عليك.. في حنيني..

أحبني.. من أجل حبي وحده.

لا للفراشات التي تطير من خزانتي.

أو للمناديل التي تفوح من حقيبتي.

أو للعصافير التي تنام في عيوني...

ترفض أنثى قصـيدة (هل أنت حقاً تعرف النساء) حروف نزار قباني النبيذية وتستبدلها بحروف تريدها هي، تمثل نموذجاً لا يشبه النموذج الذي عرفه في علاقاته السابقة.

أحبني.. حضارة، وقيمة، وموقفاً..

وامرأة شجاعة تحلم بالتغيير..

فالحب يا حبيبي.. قضية كبيرةً.. كبيره

فهل يا تُرى تعرف ما قضيتي؟

يا أيها العاشق، والفارس، والمكتشف الكبير؟؟

يسـأل نزار قباني نفسه في ديوانه (خمسون عاماً في مديح النساء) عمن يكون سؤاله هذا يطرحه في قصيدة (من أنا في أمريكا؟).

أعبر البحر إلى شاطئكم

باحثاً عن خاتم الحب الذي ضيعته

منذ خمسين سنة.

باحثاً عن شعر بلقيس الذي ضيعته

منذ خمسين سنة.

وسؤال واحد يقلقني

من أنا في أمريكا؟

يتابع تسـاؤله عمن يكون في زمن الحاسـوب والروبوت والقلب الصناعي وموسيقا مادونا، من يكون في زمن يصـنع الحب والجنس في عيادات الأطباء، في الأنابيب، من يكون في عالم يأتي فيه الضباط إلى السلطة عبر الأنابيب؟ ماذا يعني لكل هؤلاء شاعر الحب؟

يستحضر نزار قباني رفاق الأمس كي يخرجوه من غربته.

يا رفاق الزمن الطيب في لبنان

إني جئتكم

حاملاً من بحر بيروت

عصافير، وأصدافاً، ومنقوشة زعتر

حاملاً جرح هوىً لا يتخثر..

من يصدق أن يكون قلب شاعر الحب والمرأة مليئاً بكل هذا الحزن؟

من يصدق أن شاعراً بحجم نزار قباني يعيش كل هذه الغربة؟

يبدو الحزن والغربة قدر الشعراء وربما كانا دليلهما إلى الشعر الحقيقي.

إنني أحمل أوراقي، وأقلامي، وأحزاني على ظهري

وأبني بحروفي مدناً.

فإذا ما صادروا شمس بلادي

فبشعري سوف أبني وطناً..

ينادي الشـاعر أبناء الوطن من غربته في أمريكا يسـألهم عن الشـعر، عن غرور المتنبي وعن طموحه. وحين لا يتلقى جواباً عن أسئلته، يعلن استقالته.

أيها السادة: إني مستقيل

من صراخي واحتجاجي وجنوني

مستقيل من فمي، حتى،

ومن لون عيوني.

فاعذروني

لم أعد أؤمن أن الشعر ديوان العرب.

عندما يصدر مرسوم

بمحو الشعر من ذاكرة الناس

فماذا سوف يبقى للعرب؟؟

لا يكتفي نزار قباني بنعي الشعر في بلاد العرب، بل ينعي اللغة والوطن والأمة.

عرب اليوم

أضاعوا اللغة الأم..

أضاعوا السيف في قرطبة

وصهيل الخيل في غرناطة

وأضاعونا جميعا

وأضاعوا الوطنا..

لا يسـتثني الشـاعر نفسه من الضـياع، أو من الشـعور بالتهميش وهو في أمريكا ليقول لنا بروح شاعرة إنَّ قيمة الإنسان في أرضه وفي مكانه وبين أبناء جلدته.

مَن أنا في أمريكا؟

طائر ينقر في الأسمنت عشاً

غيمةً تبحث عن نافذة

ولد يبحث عن حلمة أمه...

يستمر نزار قباني في طرح أسئلته وتعرية تاريخ العرب، ليخبرنا أن أمريكا ليست منفاه، فأين هو منفى شاعر دائم الترحال إذن؟

من أنا في أمريكا؟

من أنا في أي أرضٍ، أو مكان، أو زمان؟

سيد العصيان في وجه أبي جهل..

وأولاد أبي جهل..

وأحفاد أبي جهل.. أنا..

فلماذا أقرأ الشعر عليكم؟

ولماذا أشعل المنبر ناراً ؟

أمريكا هي منفاكم.. وشعري

هو منفاي أنا...

حقا منفى كل مبدع ما يبدع فيه، ومن خلاله يعلن رسالته، ويبكي وجعه، ويصرخ به في وجه البشاعة بكل أشكالها وأزمنتها.

قادم من مدن الملح إليكم.

وسؤال واحد يحرقني.

ما الذي يحدث في تاريخنا؟

سمك يبلع خلفي سمكاً.

شجر يأكل خلفي شجراً.

تغلبٌ تطعن خلفي مضراً.

خالد يذبح خلفي عُمراً.

نحن لم نقتل بسيفٍ أجنبي

بل قتلنا كذئابٍ بعضنا...

ينتقل الشاعر في ديوانه إلى الهم الوطني ليكشف لنا عن وجعنا، عن أمالنا وأحلامنا، عن خيباتنا وانكساراتنا من خلال قصيدة (متى يعلنون وفاة العرب؟) التي يتحدث فيها عن حلمه في أن يكون الوطن حراً. يفيض بالجمال، يشكره حين يكتب قصيدة، يسمح له أن يمارس فعل الهوى، يصفح عنه إذا ما فاض نهر جنونه، وطن لا يتجول فيه العساكر فوق الجبين.

حاول الشاعر أن يرسم وطناً صديقا لنا جميعاً، برلمانه من الياسمين، وشعبه رقيقٌ مثل الياسمين، ولأجل ذلك حاول أن يرسم فيه مدينة حب.

أحاول رسم مدينة حب

تكون محررة من جميع العقد..

فلا يذبحون الأنوثة فيها..

ولا يقمعون الجسد!!.

لـم يتوقف نـزار قباني عن محاولاته الجميلة في جعل بلاد العرب مسـتقرة وآمنة تصـلح للعيش بحب وأمان.

أحاول رسم بلادٍ

تسمى -مجازاً -بلاد العرب.

سريري بها ثابت.

ورأسي بها ثابت.

لكي أعرف الفرق بين البلاد وبين السفن

ولكنهم أخذوا علبة الرسم مني

ولم يسمحوا لي بتصوير وجه الوطن...

لم يسـتثن نزار قباني المرأة من محاولاتـه الوطنية الجميلة، يريدها أنثى في هذا الوطن المشتهى حيث يقول:

أحاول - سيدتي - أن أحبك

خارج كل الطقوس..

وخارج كل النصوص..

وخارج كل الشرائع والأنظمة..

أحاول، سيدتي، أن أحبك

في أي منفى ذهبت إليه.

لأشعر، حين أضمك يوما لصدري،

بأني أضم تراب الوطن..

يعلن الشاعر عُمَرَ نضاله من أجل وطنٍ صالح للعيش بكرامة في قصيدة (متى يعلنون وفاة العرب؟) لنكتشف أنه يساوي الزمن الذيً قضاه في مديح النساء.

أنا منذ خمسين عاماً.. أراقب حال العرب.

وهم يرعدون.. ولا يمطرون..

وهم يدخلون الحروب. . ولا يخرجون
وهم يعلكون جلود البلاغة علكاً. . ولا يهضمون.
وهم يستلمون البريد الثقافي كل صباحٍ..
ولكنهم لا يجيدون فك الحروف.. ولا يقرأون.
أراهم أمامي. . وهم يجلسون على بحر نفطٍ..
فلا يحمدون من فجر النفط من تحتهم..
ولا يشكرون..
وهم يخزنون البلايين في بطنهم..
ولكنهم، دائما يشحذون!!.

يختم الشاعر قصيدة (متى يعلنون وفاة العرب؟) بمشهد الوطن الذي تحول إلى مسلسل رعب تخيم العتمة على أحداثه الدامية.

أيا وطني..
جعلوك مسلسل رعب..
نتابع أحداثه في المساء.
فكيف نراك إذا قطعوا الكهرباء؟.

أطرب نزار قباني الجمهور العربي في غزله، وكان ديوان (خمسون عاماً في مديح النساء) تاريخ الحب للمرأة والوطن، وصلت حروفه إلى أسماع الجميع، في أقاصي أرض العرب بشرقها وغربها، وصارت أنثى هذا الشاعر المثل الأعلى للجمال، ويخطئ من يقول إن نصف قرن من الشعر كانت فقط للمرأة. لقد كتب نزار قباني للوطن حين كتب للمرأة، ولن يستطيع ناقد على وجه البسيطة الفصل بين المرأة والوطن في كل ما كتبه الشاعر الذي وُصِف بأنه شاعر المرأة.

أخيراً، لابد من القول إن نزار قباني شاعر جماهيري لاقت تجربته الشعرية استحساناً لدى شريحة كبيرة من أطياف المجتمعات العربية، وقد يتبادر إلى الذهن تساؤل يتعلق بذلك الاستحسان، وهذا الانتشار. هل يكمن السبب في تناوله لتفاصيل جسد المرأة ورغباتها المغيبة في مجتمعات تعاني أصلاً من الحجب والكبت والحرمان، أم هي بساطته ووضوحه، وكذلك حروفه التي وصفها نزار بالنبيذية؟

* * *

حضورُ الطفولة في شعر الحُبِّ عندَ نزار قبّاني

قحطان بيرقدار

لا ريبَ في أنّ بينَ الطفولة والشِّعر علاقةً مُتجذِّرةً وراسخة، فالشِّعرُ بوصفه فنّاً إبداعيّاً يتطلّبُ في شخصية الشاعر فطرةً نقيّةً لم تُلوِّثْها تغيُّراتُ الأزمنة والأمكنة والعلاقات الاجتماعية، كما يتطلّبُ رُوحاً مُشاكسةً ومُغامرَةً وعفويّة تَقُودُها البراءةُ، تماماً كتلك الفطرة وتلك الروح التي يمتلكُها الطفل. والشاعرُ الحقيقيُّ هو الذي يستطيعُ أن يحتفظَ بالطفل وبالطفولة في داخله ليتمكّنَ عبرَهُما من اقتناص لحظات شعريّة صادقة وجميلة ومُؤثِّرة في الوقت عَيْنه. وبمُراجعة سريعة أو مُتأنّية لنماذجَ شعريّة قديمة أو حديثة، عربيّة أو غير عربيّة، نُلاحظُ في هذه النماذج نفحات طفوليّةً مُعيَّنة يُوحي بها بعضُ المُفردات أحياناً، وبعضُ التراكيب والصُّوَر والأخْيِلَة في أحيانٍ أُخرى، كما تُوحي بها روحُ الشاعر التي تتبدّى من خلال نصّه، وكذلك من خلال عاطفته ومشاعره ورؤاه، وليسَ من الصعب كثيراً على القارئ القادر القبضُ على هذه النفحات الطفوليّة في الشِّعر، وتحليلها وفهم مدلولاتها وما تُشيرُ إليه واستيعاب الغرض الذي أرادَهُ الشاعرُ من ورائها، سواء أكانَ ذِكْرُها عن وَعْيٍ من الشاعر أم على نحوٍ عفويٍّ غيرِ مباشر يُسْتَشَفُّ من قراءة ما بينَ السطور.

إنّ مرحلةَ الطفولة تُعدُّ من أهمِّ مراحل عُمرِ الإنسان عامّةً، والشاعر خاصّة، ولا ريبَ في أنَّ ما يكتسبُهُ الشاعرُ في مرحلة طفولته من علوم ومعارفَ، وما يمرُّ به من تجاربَ وعلاقات اجتماعيّة وغير ذلك، يبقى معَهُ في مراحل عُمرِهِ اللاحقة بوَصْفِهِ مُكوِّناً أساسيّاً من مُكوِّنات شخصيّة الشاعر، يبني عليه كثيراً من مواقفِهِ في الحياة، ويخرجُ منهُ إلى آفاق

رحبة مِنَ الحُلم والأمل والطموح والتَّوثُّب وحُبّ التغيير والإثارة والدهشة، ويُكوِّنُ من خلاله فلسفتَهُ في الحياة ونظرتَهُ إلى كثيرٍ من الأشياء والأحوال، وقد تحدّثَ كثيرٌ من الفلاسفة وعُلماء النَّفس مثل «فرويد» وغيره عن دور مرحلة الطفولة في تحديد ملامح شخصيّة الإنسان وميوله فيما بعد، وأثرها البليغ الذي يبقى حاضراً ما دامَ الإنسانُ على قيد الحياة، كما تحدّثُوا عن المشاعر المكبوتة وعُقَد النَّقْص وعن الحاجات والرغبات المُسْتَتِرَة مُنذُ الطفولة، ولستُ هُنا في صددِ استعراضِ ما ذهبَ إليه العُلماءُ بخصوص ذلك، إنّما حاولتُ الإشارةَ إلى أهميّة مرحلة الطفولة فحسب، لأدخُلَ مُباشرةً في الموضوع الذي سأطرَحُهُ في السطور الآتية، ألا وهو «حضورُ الطفولة في شِعر الحُبِّ عندَ الشاعر الراحل نزار قبّاني»، ولا سيّما أنّنا في العام الحاليّ (٢٠٢٣) نحتفلُ بالذِّكرى المئويّة لميلاد هذا الشاعر العظيم الذي شكّلَ علامةً فارقةً في تاريخ الشِّعر العربيّ المُعاصر برُمّته، وتأثّرَ به، وحذا حَذْوَهُ كثيرٌ من الشُّعراء في كثيرٍ من الأمصار، حتّى باتَ يُشكِّلُ مدرسةً في الشِّعر لا مثيلَ لها في العالم العربيّ، وكَثُرَ الجدَلُ حولَها، وكُتِبَتْ فيها الأبحاثُ والدراسات، ونُوقِشَتْ مراراً وتكراراً، ولا ريبَ في أنَّ الموضوعَ المطروحَ كبيرٌ وعميق، ولا يُمكِنُ الإحاطة بجوانبه كُلِّها بصفحات قليلة، لكنّني سأحاولُ أن أُقدِّمَ في عُجالة بعضَ اللمحات الطفوليّة في شِعر الحُبِّ عندَ نزار قبّاني لتكونَ في منزلةِ مفاتيحَ لبحثٍ مُوسَّع قد أنهضُ بهِ في قادماتِ الأيام، أو ينهضُ بهِ غيري.

كثيرُونَ همُ الشُّعراءُ الذينَ تحدَّثُوا عن طفولتهم واستحضَرُوها في كتاباتهم الشِّعرية والنثريّة وفي الحوارات واللقاءات التي كانت تُجْرَى معهم، لكنَّ نزار قبّاني كانَ مُميّزاً في ذلك على وجه الخُصوص، فقد عاشَتْ طُفولتُهُ معَهُ مدى عُمرِه، وحضَرَتْ في شِعره ونثره وفي كلِّ إطلالة كانَ يُطِلُّ بها على الجماهير في لقاءٍ مُصوَّر أو في مهرجان شعريّ، وإذا تصفَّحْنا أيَّ ديوان من دواوين نزار وأيَّ كتاب من كُتُبه النثريّة فسنعثرُ مِنْ فورِنا على كثيرٍ من الإشارات إلى حضور الطفولة في أدبِه بوَصْفِها عُنصُراً جوهريّاً من عناصر شخصيّته الإنسانيّة والشعريّة، وهو نفسُهُ قالَ بذلكَ لمّا أكّدَ أنَّ الطفولةَ هي مفتاحُ شخصيّتِه وأدبِه، وأنَّ أيَّ مُحاولة لفهمِه خارجَ إطارِ طفولته هي محاولةٌ فاشلة، وقد تحدَّثَ بوعي ووضوح عن طفولته، وأرّخَ لها في كتابه «قصّتي معَ الشِّعر»، فكتبَ سيرةً ذاتيّةً لهُ يَبرُزُ فيها بجلاءٍ حديثُهُ عن ذكريات طُفولتِه في حيّ مئذنة الشّحم بدمشق القديمة حيثُ وُلِدَ في (٢١ آذار ١٩٢٣)، فتحدّثَ عن أجواء مدينة دمشق القديمة وشوارعها وأزقّتها وياسمينها

وقِطَطِها ونهرها، وعن دارِ أهلِه الدِّمشقيّة الجميلة، وعن أُمِّه وأبيه وإخوته، وعن مدرستِه وتعليمه، وغير ذلكَ من التفاصيل التي تحملُ في طيّاتها وَعْياً كاملاً مِنْ نزار قبّاني بطُفولتِه وذكرياتها، وأنّها أهمُّ مُكوِّنٍ من مُكوِّنات شخصيّتِه بوَصْفِه إنساناً وشاعراً. يقولُ في كتاب «قصّتي معَ الشِّعر»:

«لا بُدَّ من العودة مرّةً أُخرى إلى الحديث عن دارِ مئذنة الشّحم لأنّها المفتاحُ إلى شِعْري والمدخلُ الصحيحُ إليه، وبغيرِ الحديث عن هذه الدار تبقى الصُّورةُ غيرَ مُكتملة ومُنتَزَعَة من إطارها».

مِنَ المُؤكَّد أنّ الدّارَ التي قضى فيها نزار قبّاني سِنِيَّ طفولتِه كانَ لها أكبرُ الأثر في شخصيّتِه وفي شِعره وفي نَظْرَتِه إلى الحياة، فقد استحوذَ هذا البيتُ الدمشقيُّ الجميل على مشاعرِه كُلِّها، كما يقول، وأَفْقَدَهُ شهيّةَ الخُروجِ إلى الزّقاق كما يفعلُ الصّبيانُ في الحارات كُلّها.

وإذا أَرَدْنا التَّوغُّلَ أكثرَ في سَوْقِ أمثلة لوصف نزار قبّاني لطفولتِه وذكرياتها فإنَّ الأمثلةَ كثيرةٌ، وهي معروفةٌ لكُلِّ مَنْ قرأَ سيرتَهُ الذاتيّة، أو تابعَ حواراً صحفيّاً أو تلفازيّاً معَهُ، أو قرأ بعضَ شِعرِه الذي يَرسُمُ فيه مشاهدَ ذكرياتِ طفولته، لكنَّ ما أراهُ أكثرَ أهميّةً وأكثرَ طرافةً وإثارةً وتشويقاً، هو الطُّفولةُ في شِعر الحُبِّ عندَ نزار قبّاني ببُعْدِها اللاشعوريّ، فقد كانتْ ملامحُ الطفولة بمَدْلُولاتها العميقة تتسرّبُ إلى نُصوصِه الشِّعريّة عفوَ الخاطر، مِنْ دُونِ تَعمُّدٍ ذلكَ أو القَصْد إليه، وهُنا بالتحديد سنُفاجَأُ بكَمٍّ هائل من اللمحات الطفوليّة ذات الأبعاد النفسيّة والاجتماعيّة المُتوغِّلة في اللاشعُور النِّزاريّ بفرادَةِ ما يَضُمُّهُ من كنوز تجعلُنا نُعيدُ النظرَ مراراً، ونحنُ نقرأُ قصائدَهُ، فنحصلُ على فهمٍ مُغايرٍ وعميق، بعيداً عن السطحيّة التي يتناوَلُ بها بعضُهُم شِعْرَ نزار.

طفلٌ مُدلَّلٌ بينَ يَدَيْ حبيبةٍ/ أُمّ

يقولُ نزار قبّاني في قصيدته «أشهدُ أنْ لا امرأة إلّا أنتِ»:

أشهدُ أنْ لا امرأةَ
أتقنتِ اللُّعبةَ إلّا أنتِ
واحتمَلْتِ حماقتي

عشرةَ أعوامٍ كما احتَـمَلْتِ

واصْطَبرَتْ على جُنوني مثلما صَبرْتِ

وقلَّمَتْ أظافري

ورتَّبتْ دفاتري

وأدْخَلَتْني روضةَ الأطفال

إلّا أنتِ. ..

يتّضِـحُ في هذا المقطع أنَّ نزاراً يُريدُ من حبيبته أن تُعامِلَهُ بوصـفِه طفلاً مُدلّلاً، فتصبر على طيشِـه وشـقاوته، وتُقلِّم أظافرَه، وتُرتّب دفاترَه، وتُدخلَهُ روضـةَ الأطفال، في إشارةٍ إلى أنَّ هـذه الحبيبةَ بسَـعةِ صـدرها ورحابـةِ احتوائها لحبيبهـا تَتقُـلُـهُ إلى عوالِـمَ مِنَ التهذيب والحضـارة، وتُبعِـدُهُ عن الطيشِ والجاهليّة والتَّصـرُّف اعتباطيّاً، ولكُلِّ ذلـكَ مدلولٌ عميق يُمكِنُ أن يأخُذَنا إلى أنَّ نزاراً لا يحتاجُ إلى الحبيبة فحسـب، بل يحتاجُ إلى الحبيبةِ الأُمِّ، وفي ذلـكَ تعويضٌ عن نقصٍ عاطفيٍّ ما في شخصـيّتِه يعودُ إلى فقدانِه المـرأةَ الأُولى في حياته، وهي أُمُّهُ فائزة، التي تفنَّنَ في وَصْفِ أُمومتها وحنانها وعَطْفها ورعايتها.

وفي السِّياقِ عَيْنِـه، يقولُ في مقطعٍ آخرَ من القصيدةِ عَيْنِها:

أشهدُ أنْ لا امرأةً

تعامَلَتْ معي كطفلٍ عمرُهُ شهران

إلّا أنتِ...

وقدَّمَتْ لي لبنَ العُصفور

والأزهارَ والألعاب

إلّا أنتِ...

أشهدُ أنْ لا امرأةً

كانتْ معي كريمةً كالبحر

راقيةً كالشِّعر

ودلَّلَتْني مثلما فَعلْت

وأفْسَدَتْني مثلما فعلتِ

أشهدُ أنْ لا امرأةً

قد جعلَتْ طُفولتي

تمتدُّ للخمسينَ

إلّا أنتِ...

لقد تعاملَتْ معَهُ حبيبتُهُ كما تتعاملُ الأمُّ معَ طفلٍ عمرُهُ شهران، ومعلومٌ أنَّ مُعاملةَ الطفل الرضيع تحتاجُ إلى اهتمام بالغ جدّاً وإلى رعاية عميقة جدّاً، فهذا الرضيعُ لا يستطيعُ التعبيرَ عمّا يشعرُ به مِنْ ألَم أو لذّة، وعلى الأمِّ التي ترعاهُ أن تكتشفَ ذلكَ بنفسها، وهذا يحتاجُ إلى أشدِّ درَجات الرِّعايةِ والانتباه والاهتمام، وفي هذا أيضاً يتّضِحُ تعطُّشُ نزار إلى الحبيبة التي تحتويه وترعاهُ، بل تُفْسِدُهُ بإفراطها في دلاله بكُلِّ ما لهذا من معنى، وهذا يدلُّ أيضاً على حاجاتِ لاشُعوريّة مكبوتة مُتأصِّلة في نَفْسِ نزار منذُ كانَ طفلاً صغيراً، ليسَ ذلكَ فحسب، بل يُقرِّرُ نزار في نهاية المقطع أنَّ هذه الحبيبةَ قد جعلَتْ طُفولتَهُ تمتدُّ إلى الخمسينَ من عُمره، فهي استطاعَتْ بحُبِّها لهُ ورعايتها واهتمامها بأدقِّ التفاصيل المُتعلِّقة به أن تجعلَهُ يحتفظُ بطفولته مهما تقدَّمَ به العُمرُ، وهذه الناحيةُ مُهمّةٌ جدّاً للشّاعر لأنَّ احتفاظَهُ بطفولته سينعكسُ إيجاباً على نتاجه الشِّعريّ الذي يجبُ أن ينبعَ مِنْ فطرةٍ بريئة وتَعامُلٍ عفويٍّ ووجهةِ نظرٍ صافية خاصّة كتلكَ المُتوافرة في شخصيّة الطفل.

ثمّ يقولُ:

أشهدُ أنْ لا امرأةَ غيرك يا حبيبتي

على ذراعَيْها تربَّى أوّلُ الذُّكور

وآخرُ الذُّكور...

في هذا المقطع، نُلاحظُ أنّ نزاراً يُسندُ الفعلَ (تربّى) إلى الحبيبة، فهي لا تُحبُّهُ فحسب، بل تقومُ بفعل تربويٍّ تقويميٍّ سُلوكيٍّ تجاهه، كما نُلاحظُ أنّهُ استعملَ كلمة (ذَكَر)، ولم يستعملْ كلمة (رَجُل)، ومعلومٌ أنَّ ثمّةَ فرقاً بينَ الرُّجولة والذُّكورة، فالذُّكورةُ هي النوعُ والجنسُ والبيولوجيا، أمّا الرُّجولةُ فهي الفكرُ والسُّلوك والموقف. وتظهرُ في هذا المقطع أيضاً نرجسيَّةٌ مِنْ نوع ما، لمّا قالَ إنَّ الذَّكرَ الذي تربّى على يدِ حبيبته هو أوّلُ الذُّكور وآخرُ الذكور، وهذه النرجسيَّةُ صفةٌ مُتأصِّلةٌ في شخصيّة نزار وغيره من المُبدعين، وتظهرُ في مواضعَ كثيرة مِنْ شِعره، ولكنْ يُمكنُ أن نذهبَ هُنا إلى أنَّهُ قالَ إنّهُ (أوّلُ الذُّكور وآخرُ الذكور) على اعتبارِ أنَّ هذه الحبيبةَ العظيمة هي التي صَنَعَتْ ذلكَ بحُبِّها وحنانها وحُسْنِ تربيتِها لهُ من النّاحيتَينِ العاطفيّة والاجتماعيّة وغيرهما.

ومِنَ المُغامرات التي يرويها عن طُفولته، أو (مُراهقته) رُبّما، ما نراهُ في قصيدة «عندَ الجِدار» التي يَصِفُ فيها حادثةً شقيّة عاشَها، وكيفَ أنّ أُمَّهُ تَلُومُهُ في نهاية القصيدة، بما يُوحي بغيرتها عليه، وباستئثارها به، فهُوَ طفلُها المُدلَّل الذي لا تسمحُ لأحد بأنْ يُبعِدَهُ عنها، وفي هذا دليلٌ على تَعلُّق أمِّه الشديد به وتعلُّقه الشديد بها. يقول:

عندَ جدارِ البيتِ ذاتَ يوم
أقْبَلْتِ نحوي تسألينَ ما اسمي
كُنتِ بعُمرِ البُرعُمِ المُندّى
أعوامَك العشرةَ لم تُتِمّي
جدائلٌ رعوشةٌ وصدرٌ
كقطعةِ الحريرِ لم يُشَمِّ
وكنتُ تحتَ الشمسِ مُستريحاً
أنقشُ في التُّرابِ ألفَ رَسْمِ
أعدُو معَ العبيرِ دُونَ هَمٍّ
وجِئْتِني أنتِ، وجاءَ همّي
سألتِني اللّعْبَ معي، ورُحْنا
نُقطِّرُ الضَّوءَ بكُلِّ نَجْمِ
ونَدرزُ الصَّباحَ وَشْوَشاتٍ
مُنْطَرِحَينِ في جِوارِ كَرْمِ
طعامُنا اللَّثْمُ، فلو نُهيْنا
عنهُ إذنْ متْنا بغيرِ لَثْمِ
وكانَ أنْ عُدتُ إلى فِراشي
فضاعَ أمْني، واستحالَ نومي
واحترقَتْ مخدّتي بناري
وأقبلَتْ على الدُّموعِ أُمّي
تقولُ: يا شَقيُّ كيفَ تغشى
زاويةَ الجدارِ دُونَ عِلْمي؟!
يا رحمةَ اللهِ على جِدارٍ
لُذْنا بهِ طفلَينِ ذاتَ يوم!

خيبةُ أملِ الطّفل في وُجودِ حبيبةٍ/ أُمّ

نلاحظُ أيضاً موقفاً مُناقضاً لِمَا رأيناهُ في قصيدة «أشهدُ أنْ لا امرأة إلّا أنتِ»، يُعبِّرُ عنهُ نزار في قصيدته «خمس رسائل إلى أُمّي» التي يقولُ فيها مُخاطباً أُمَّه:

وطُفتُ الهندَ، طُفتُ السّندَ
طُفتُ العالمَ الأصفرْ
ولم أعثرْ على امرأة
تُمشِّطُ شَعْريَ الأشقرْ
وتَحملُ في حقيبتها
إليَّ عرائسَ السُّكَّرْ
وتَكْسُوني إذا أعْرَى
وتنشلُني إذا أعثرْ
أيا أمّي! أيا أمّي!
أنا الولدُ الذي أبحرْ
وما زالتْ بخاطره تعيشُ عروسةُ السُّكَّرْ
فكيفَ فكيفَ يا أمّي
غدوتُ أباً، ولم أكبَرْ؟!

يُعبِّرُ نزار في هذا المقطع صراحةً، وكانَ قد بلغَ مُنتصَفَ العُمر، عن أنّهُ بعدَ أسفاره الكثيرة إلى بُلدان العالم، وعلى الرغم منْ كُلِّ مَنْ تعرَّفَ إليهنَّ منْ نساء، لم يجد امرأةً حبيبةً استطاعَتْ أن تُؤدِّيَ معَهُ دورَ الأمّ، فتُمشّط شعرَهُ الأشقر، وتُطعمهُ عرائسَ السُّكّر، وتُلبسهُ الملابسَ الجديدة، وتأخذ بيده إذا تعثّر، ثمّ يعترفُ صراحةً في آخر المقطع بأنّهُ على الرغم منْ أنّهُ بلغَ منَ العُمرِ ما بلغَ، وعلى الرغم منْ أنّهُ أصبحَ أباً، لكنّهُ لا يزالُ طفلاً، ولم يكبر. كما نلاحظُ في هذا المقطع نوعاً من تَنزُّل الشاعر بنفسه لمّا قال: (تُمشِّطُ شَعريَ الأشقر)، وهذا يُذكِّرُنا بعُمَر بن أبي ربيعة وما كانَ يفعلُهُ في شَعْره، ويُمكنُ أن نُزيلَ التَّناقُضَ بينَ ما رأيناهُ أولاً في قصيدة «أشهدُ أنْ لا امرأة إلّا أنتِ»، وما لاحظناهُ هُنا في قصيدة «خمس رسائل إلى أمّي»، بأنَّ نزاراً هنا يُخاطبُ أمَّهُ بالفعل، ومنَ البداهة ألّا يجدَ امرأةً تحملُ صفاتِ أُمِّه وطريقة تعامُلها معَه، وعلى الرغم من ذلك نجدُهُ قد خصَّ زوجتَهُ بلقيس بقصائدَ كثيرة تُؤكِّدُ أنَّها تُعاملُهُ كطفل، وترعاهُ كما ترعى الأمُّ طفلَها تماماً، ومِنْ هذه القصائد «أشهدُ أنْ لا امرأة إلّا أنتِ» التي كتبَها في عيد زواجهما العاشر.

إنَّ الرِّجالَ جميعَهُمْ أطفال

يُركِّزُ نزار قبّاني في مواضعَ عدّة من شعره وفي سياقات مُتنوِّعة على فكرة أنَّ الرِّجالَ كالأطفال في رأيه، وليسَ في هذا مذمّةٌ للرِّجال أو انتقاصٌ منهم، بل على العكس، يُريدُ نزار أنْ يُؤكِّدَ فكرةَ أنَّ تعامُلَ الحبيبة معَ حبيبها لا يَعْدُو أنّها تتعاملُ معَ طفلٍ بكُلِّ براءَته ومزاجيّته وطيشه وحُبِّه للّعب وضَحِكه وبُكائه وتقلُّباته العفويّة كُلّها، لكنّهُ يبقى صادقاً في حُبِّه مهما جرى، ولا بُدَّ أن يعودَ إلى الحضن الذي تلقّى فيه الحنانَ والاهتمامَ والرِّعاية. هكذا يرى نزار مِنْ خلالِ تركيزه على فكرة أنَّ الرِّجالَ كالأطفال، وتارَةً يبدُو ذلكَ في شِعْره على لسان الحبيبة التي هي بالفعل تنظرُ إلى حبيبها، كأنّهُ طفلٌ، وتارةً أُخرى يُخبِرُ هو حبيبتَهُ بذلك، هادفاً إلى إقناعها بهذه الفكرة التي لا ريبَ في أنَّ لها بُعْدَها العميقَ في شخصيّة نزار الشّاعر والإنسان. يقولُ في قصيدته «اغضبْ كما تشاء»:

حَطِّمْ أواني الزَّهْرِ والمرايا
هدِّدْ بحُبِّ امرأةٍ سِوايا
فكُلُّ ما تقولُهُ سواءُ
وكلُّ ما تفعلُهُ سواءُ
فأنتَ كالأطفال يا حبيبي
نُحبُّهم مهما لنا أساؤُوا

نُلاحظُ هنا أنّ الحبيبةَ تتفهّمُ كُلَّ الطيش والنَّزَق والمزاجيّة التي يُعاملُها بها حبيبُها، وتُبرِّرُ كلَّ ذلك، وتَقْبَلُهُ راضيةً قانعةً بقولها له: "فأنتَ كالأطفالِ يا حبيبي... نُحبُّهم مهما لنا أساؤُوا.

ويُتابعُ نزار في القصيدة عينها على لسان الحبيبة:

اذهبْ إذا أتعبَكَ البقاءُ
فالأرضُ فيها العطرُ والنِّساءُ
وعندما تُريدُ أن تراني
وعندما تحتاجُ كالطِّفلِ إلى حناني
فعُدْ إلى قلبي متى تشاءُ
فأنتَ في حياتيَ الهواءُ
لا بُدَّ أن تعودَ ذاتَ يومِ

وقد عَرفْتَ ما هُـوَ الوفاءُ

هكذا يريدُ نزار من الحبيبة أن تكون، أنْ تُعاملَهُ كأنّهُ طفل، حتّى حينَ يهجرُها فجأةً، فإنّهُ لا بُدّ أن يعودَ كالطفل إليها حينَ يحتاجُ إلى حنانها، وهي لن تَصُـدَّهُ أو تُبعِدَه، فهو طفلُها الذي تُحبُّهُ، وتَقْبَلُهُ مهما تصرَّفَ بجُنونٍ وطيش.

وفي قصـيدته «إلى تلميذة» يُعاني نزار قبّاني مِنْ أنّ حبيبتَهُ لم تفهمْ بعدُ فكرةَ أنَّ الـرِّجالَ كالأطفال، وهي بذلك تُشعِرُهُ بالضّيق، وتُسبِّبُ له مُشكلةً على الصعيد العاطفيّ، لأنّها بموقفها هذا تُخالفُ نظرةَ نزار إلى كُلٍّ مِنَ الحُبِّ والمرأة والرَّجُل. يقولُ في قصيدة «إلى تلميذة»:

ما زِلْتِ في فنِّ المحبّةِ طفلةً
بيني وبينَكِ أبْحُرٌ وجِبالُ
لم تستطيعي بعدُ أن تتفَهَّمي
أنَّ الـرِّجالَ جميعَهُمْ أطفالُ

فالحبيبـةُ فـي هذه القصـيدة ذاتُ خبرة مُتواضـعة في فـنِّ المحبّة، وينقصُـها كثيرٌ من التجارب والمُعايشـة لتُصـبحَ مثلَ حبيبها، فهي لم تستطعْ بعدُ أن تسـتوعبَ فكرةَ أنَّ الـرِّجالَ جميعَهُـم أطفال، والمُفارقةُ في هذَين البيتَين أنّ نـزار قبّاني يُخبرُ عن الحبيبة بأنّها طفلةٌ، أي ليسـتْ ذاتَ درايَة وخبـرة، ومن جهة أخرى يُخبرُها بأنَّ الـرِّجـالَ جميعَهُم أطفال، فكأنّهُ بذلـك لا يُسَـوِّغُ للمرأة أن تكونَ طفلةً أبـداً، بل يجبُ أن تكونَ واعيـةً وذاتَ قُدرة على الاحتواء والاستيعاب، وأن تُعاملَ رَجُلَها كالطِّفل تماماً، لتكونَ العلاقةُ بينهما على ما يُرامُ بعدَ ذلك.

الـحُزنُ والـحُبُّ والحاجاتُ الطُّفوليّة

نُلاحـظُ في قصـائدَ عـدّة لنزار قبّانـي تعبيرَهُ عن حاجـات كثيرة يفتقرُ إليهـا، وقد يبدُو بذلـكَ وجودُ ما يُشـبِهُ عُقَدَ نَقْص كثيرةً في شخصـيّته، فهو يحتاجُ مـن الحبيبة إلى الحنان والعطـف والـرِّعايـة، ويحتاجُ إلـى أن يبكيَ بينَ يدَيها كعُصـفور، أيّ كطفل صـغير رُبّمـا، فهو مُجـزَّأٌ ومُبَعْثَـرٌ ومُشـتَّتٌ بفعلِ الحياة وظُروفها، والحبيبةُ وحدَها هي مَنْ تجمعُ شـتاتَ نفسـهِ وعالمه، وتُعيدُ إليه توازُنَهُ العاطفيّ والشعوريّ. يقولُ في «قصيدة الحُزن»:

علَّمَني حُبُّكِ أن أحزَنْ
وأنا مُحتاجٌ منذُ عُصورْ
لامرأةٍ تجعلُني أحزنْ

لامرأةٍ أبكي بينَ ذراعَيها

مثل العُصفور...

لامرأةٍ تجمعُ أجزائي

كشظايا البلّور المكسُورْ

إنَّ حُبَّهُ لحبيبته يُعلِّمُهُ كثيراً من العادات والتَّصرُّفات، منها أنّهُ يجعلُهُ يتصرّفُ كالصبيِّ الصغير الذي يُمسِكُ قطعةَ طبشور، ويرسمُ وجهَ حبيبته على جُدرانِ الحارات والأزقّة وعلى أشرعةِ المراكب في البحر، حتّى على أجراس الكنائس. إنّها تصرُّفاتٌ طائشةٌ، ما في ذلكَ مِنْ ريب، لكنّها مِنْ وجهةِ نظرِ الطفولة مُبرَّرةٌ واعتياديّة. يقولُ أيضاً في «قصيدة الحُزن»:

علَّمَني حُبُّكِ أن أتصرّفَ كالصِّبيانْ

أن أرسُمَ وجهَكِ بالطبشُورِ على الحيطانْ

وعلى أشرعةِ الصيّادين

على الأجراسِ

على الصُّلبانْ...

لقد علّمَهُ حُبُّهُ لهذه المرأة ما لا يخطرُ ببال، فراحَ يقرأُ قصصَ الأطفال الكلاسيكيّة، ويدخلُ عوالمَها السحريّة، ويتنقّلُ في قصور ملوك الجنّ، ويحلمُ بأنْ تتزوّجَهُ الأميرةُ الفاتنة ابنةُ السُّلطان، كما يحلمُ بأنّهُ يخطفُها على حصان أبيض مثلما يفعلُ فرسانُ حكايات الأطفال، لكنَّ كلَّ ذلكَ في النهاية محضُ هذيانات طُفوليّة، فعُمرُ الشاعر انقضى، وحُلمُهُ الطفوليُّ الساحر بأنْ يتزوّجَ ابنةَ السُّلطان لم يتحقّق، وكانَ محضَ خُرافة. يقول:

علَّمَني حُبُّكِ أشياءَ

ما كانتْ أبداً في الحسبانْ

فقرأتُ أقاصيصَ الأطفالِ

دخلتُ قُصورَ مُلوكِ الجان

وحلمتُ بأنْ تتزوّجَني

بنتُ السُّلطان

تلكَ العيناها أصفى من ماءِ الخُلجانْ

تلكَ الشفتاها أشهى من زهرِ الرُّمّانْ

وحلمتُ بأنّي أخطفُها

مثل الفُرسانْ
وحلمتُ بأنّي أُهديْها
أطواقَ اللؤلؤ والمرجانْ
علَّمَني حُبُّكِ، يا سيّدتي، ما الهذيانْ
علّمَني كيفَ يمرُّ العمرُ
ولا تأتي بنتُ السُّلطان...

إنَّ الطفلَ الذي يعيشُ في وجدان نزار قبّاني يشعرُ بالخوف، ويحتاجُ إلى حبيبة تُؤْويه وتَضمُّهُ وتُشعرُهُ بالأمان، وكذلك يشعرُ بالبرد، ويُريدُ من حبيبته أن تُغطّيَهُ وتمنَحَهُ الدِّفءَ العذب. يُريدُها أيضاً أن تتوغّلَ في مُعاملته كطفل بأنْ تضطجعَ قُربَه، وتحكيَ لهُ من قصص الأطفال الشائقة، وتُغنّي له أغنيات حنونة، فهو منذُ تفتُّح وعيه على هذه الحياة يبحثُ عن وطنٍ يُريحُ فيه جبينَه، ولا يجدُ هذا الوطنَ إلّا بينَ أحضان حبيبته. يقولُ في قصيدة «زيديني عشقاً»:

أشعرُ بالخوف من المجهول، فآويني
أشعرُ بالخوف من الظلماء، فضُمّيني
أشعرُ بالبرد، فغَطّيني
احكي لي قصصاً للأطفالِ
اضطّجعي قُربي
غنّي لي
فأنا منْ بدءِ التكوين
أبحثُ عن وطنٍ لجبيني...

خربشاتُ طُفوليّة

في قصيدته الشهيرة «خربشات طفوليّة» نرى لحضور الطفولة فيها نكهةً خاصّة وأبعاداً مُميّزة، فنزار يبوحُ فيها باعترافات لها مغزاها العميق ومرجعيّاتها النفسيّة الراسخة لديه، فهو بعدَ كُلِّ تركيزه على أنَّ الرِّجالَ جميعَهُم أطفال، وأنَّ على الحبيبة أنْ تُعاملَهُ كابنها الطِّفلِ تماماً، نراهُ يُوهِمُنا باعترافه لحبيبته بأنَّ خطيئَتَهُ الكبيرة هي أنّهُ يُحبُّ كالأطفال، ليسَ ذلكَ فحسب، بل يكتبُ الشِّعرَ على طريقتهم أيضاً، ثمّ يُبرِّرُ ذلك، فيذكُرُ أنَّ أشهرَ العُشّاق كانوا من الأطفال، وكذلك أجمل الأشعار ألَّفَها الأطفال. يقول:

خطيئتي الكبيرةُ الكبيرة

أنّي، يا بحريّةَ العينين، يا أميرة
أحبُّ كالأطفالْ
وأكتبُ الشِّعرَ على طريقةِ الأطفالْ
فأشهرُ العُشّاقِ يا حبيبتي
كانوا من الأطفالْ
وأجملُ الأشعار يا حبيبتي
أَلَّفَها الأطفالْ...

إنّهُ يُؤكّدُ في هذه القصيدة ضرورةَ حُضور الطفولة في شخصيّة العاشق وفي شخصيّة الشاعر، لأنَّ الطُّفولةَ براءةٌ وصدقٌ وعفويّةٌ وذكاءٌ وانبهارٌ واستعدادٌ وتَحفُّزٌ وتَهيُّؤٌ وأحلامٌ وطموحاتٌ ولَعِبٌ ومُتعةٌ وفرحٌ وأملٌ إلى آخر ما هُنالكَ من صفاتٍ إنسانيّة طفوليّة جميلة. يقولُ في «خربشات طفوليّة» أيضاً:

خطيئتي الأُولى، وليستْ أبداً خطيئتي الأخيرَةْ
أنّي أعيشُ دائماً بحالةِ انبهارْ
وأنّي مُهيَّأٌ للعشقِ يا حبيبتي
على امتدادِ الليلِ والنهارْ

ما أجملَ أن ينظُرَ الإنسانُ إلى العالم من حوله بمنطق الأطفال ودهشتهم وتوثُّبِهم، فإنَّ في ذلكَ حياةً أُخرى أجمل وأرحب، وتستحقُّ أن تُعاشَ لِمَا فيها من جمال ومُتعة. يقول:

خطيئتي
أنّي أرى العالمَ يا صديقتي
بمنطقِ الصِّغارْ
ودهشةِ الصِّغارْ

لقد كانت الطفولةُ حاضرةً في شِعر الحُبِّ عندَ نزار قبّاني حُضوراً بارزاً ومُؤثِّراً، وفي وُجوهٍ وأشكالٍ ومعانٍ وأغراضٍ مُتنوّعة، ومردُّ ذلكَ أنّهُ عاشَ طفولةً ليستْ عاديّة، وذاقَ من الحُبِّ والحنانِ في أحضانِ أُمِّهِ ما جعلَهُ يتأثّرُ كثيراً لمّا تُوفِّيَتْ، وكذلكَ لمّا تُوفِّيَ والدُه،

يقولُ في وفاةِ أمِّه في قصيدة «أمّ المُعتزّ»:

بموتِ أمّي
يسقطُ آخرُ قميصٍ صُوفٍ أُغطّي بهِ جسدي

آخرُ قميصٍ حنان

آخرُ مظلّةٍ مطر

وفي الشِّتاءِ القادم

ستَجِدُونَني أتجوّلُ في الشوارع عارياً...

ويقولُ في آخر القصيدة:

فيا أمّي، يا حبيبتي، يا فائزة

قولي للملائكة الذينَ كلَّفْتِهم بحراسَتي خمسينَ عاماً ألّا يَتركوني

لأنّني أخافُ أن أنامَ وحدي

وفي القصيدة عينِها يقول:

كلُّ مدينةٍ عربيّة هي أمّي

دمشق، بيروت، القاهرة، بغداد، الخرطوم،

الدّار البيضاء، بنغازي، تونس، عمّان، الرياض،

الكويت، الجزائر، أبو ظبي وأخواتها...

هذه هي شجرةُ عائلتي...

كُلُّ هذه المدائن أنْزَلَتْني مِنْ رَحِمِها

وأرضَعَتْني من ثديها...

وملأتْ جُيوبي عنَباً، وتيناً، وبرقوقاً...

كلُّها هزَّتْ لي نَخْلَها، فأكَلْتُ...

وفَتَحَتْ سماواتها لي كرّاسةً زرقاء

فكتَبْتُ...

لذلكَ، لا أدخُلُ مدينةً عربيّةً إلّا وتُناديني:

يا وَلَدي...

لا أطرُقُ بابَ مدينةٍ عربيّة

إلّا وأجِدُ سريرَ طُفولتي بانتظاري...

نعـم، لقد أخذَتْ صُـوَرُ الطفولة مسـاحات واسـعةً من شـعر نزار بحيثُ يدفعُنـا ذلكَ إلى التَّسـاؤُل وإلى البحث في أسـبابِ ذلك. مِنْ هُـنا فإنّ شـعرَ نزار قبّاني وحُضُـورَ الطفولة فيه مُؤهَّـلٌ ليُدْرَسَ دراسـةً نقديّةً نفسـيّةً تعتمدُ على مناهج التحليل النفسـيّ، إضـافةً إلى تقنيّات

البحـث النقديّ الأدبيّ، ومـنَ المُؤكَّد أنَّ النتائجَ التي سنحصـلُ عليها هي نتائجُ مُهمّةٌ وثريّة، وتسـتحقُّ الوقوفَ أمامهـا مُطوَّلاً. إنّهُ لم يَكُـفَّ عن ذِكرِ الطفولة واستحضـار تجليّاتها طوالَ حياته، حتّى في وصيّتِه التي كتبَها قبلَ وفاته في (٣٠ نيسان ١٩٩٨). يقول:

«أنا المُوقِّع أدناه الشاعرُ والكاتبُ العربيّ نزار توفيق قبّاني، أُعلنُ، وأنا على سرير المرض في لندن، عن رغبتي في أن يُنقَـلَ جُثماني بعدَ وفاتي إلى العاصمة السُّوريّة دمشق، ويُدفَن فيها فـي مقبـرة الأهل. فأرجُو من جميع إخوتي وأهلي تنفيذَ هـذه الرغبة التي أعتبرُها نهائيّةً، لأنَّ دمشـقَ هي الرحمُ الذي علَّمَني الشِّـعرَ، وعلَّمَني الإبداعَ، وأهداني أبجديّةَ الياسمين. وهكذا يعودُ الطائرُ إلى بيته، والطفلُ إلى صَدْرِ أُمِّه».

إنّهُ ينظرُ إلى دمشـق أيضـاً بوَصْـفِها أُمَّـهُ الحقيقيّـة التي يرغبُ في أن يعودَ إلى صـدرها بعـدَ كُلِّ هـذا التّطواف في أنحاء الأرض كما يعودُ الطائرُ إلى عُشِّـه، وهذا ما كان، فقد نُفِّذَتْ وصـيّتُه، ودُفِنَ نزار قبّاني في مقبرة باب الصّـغير في دمشق، واحتضـنَ جُثمانَهُ ثرى دمشق الطاهـرُ كما تحتضنُ الأمُّ طفلَها.

* * *

البحر والخصوبة في شعر نزار قباني

جمال الطرابلسي

البحر واللغة

يكاد يجمع أهل اللغة على تسمية البحر بحراً، لاتساعه وانبساطه، وأضاف بعضهم ملوحته وعمقه؛ وفي الصحاح: كلّ نهر عظيم بحر، وفي القاموس المحيط: البحر كلّ ماء كثير أو المِلْح.

الماء والشعر

علاقة الشعر بالبحر علاقة واسعة الطيف ترتكز أساساً على علاقة الإنسان بهذا الأزرق العظيم، الجميل، الغامض، المُهلك، المُحيي؛ فالماء هو الحياة، ومصدرها والمكان الذي رفّت فوقه روح الله، وهذه المعاني ظلّت خالدة في الوعي الإنساني العميق، يتطهر الإنسان به، ويتعمّد، ويذرو رماد جسده فيه ليذوب في جريانه الأبديّ.

في الشعر العربيّ القديم لا تتجاوز المعاني البحريّة تلك الصفات اللغويّة، كالعظمة، والاتساع، والتسطّح، فهو كالصحراء تتهادى عليه سفن الظعائن، أو كالليل، يجثم على صدر امرئ القيس بكلّ ثقله وهمومه همّاً بعد همّ:

وليلٍ كموج البحر أرخى سدوله علـيّ بـأنـواع الـهـمـوم ليبتلي

لكنّ الغربة، والاغتراب، والبعد، ومناجاة الأحبة على الطرف الآخر، وارتباطه بالشوق والوطن، أوجدت هذه المعاني لنفسها حيّزاً واسعاً في الشعر، وخاصة في أدب المهجر، الذي تألّق منذ أواخر القرن التاسع عشر إلى أواسط القرن العشرين.

ابتكر الشعراء كثيراً من المعاني البحريّة خلال علاقتهم مع الماء العظيم، وتفرّد شعراء الحداثة برؤى ومعانٍ جديدة، ارتبطت بالوشائج الجديدة التي تأتّت من هذه العلائق التي فرضها التطوّر التقنيّ الذي مكّن الإنسان من امتطاء ظهره والغوص إلى مكنوناته، وارتبطت أكثر بالنسق الفكريّ والأيديولوجي، وصراع الإنسان مع الإنسان، والتوق إلى التحرر، والتأمّل، والفلسفة، والثورة، والقوّة، والترميز، والخيبة؛ ففي قصائد الحصار يطوّف محمود درويش على معظم المعاني البحريّة السابقة ويتّكئ عليها ليحمل معه خريف الزمن، وخريف الثورة في زمن الخيبات العربيّة حيث بات البحر منفذ النجاة الوحيد من الحصار رغم كلّ الأثقال البحريّة المدمّرة التي يحملها وتشارك في الحصار، وفي تلك الملحمة تستحوذ لفظة البحر على التكرار المتعدد المعاني يقول محمود درويش في مديح الظلّ العالي:

بحرٌ لأيلول الجديد.

خريفنا يدنو من الأبواب

بحرٌ للنشيد المرّ

هيأنا لبيروت القصيدة كلّها

بحرٌ لمنتصف النهارِ

بحرٌ لرايات الحمام

بحرٌ للزمان المستعار

ورغم الشجن، والتأمّل، والتشرّد الساكن في روح الشاعر (مظفّر النوّاب) لم يمنعه كلّ ذلك من خلق الصورة الخصوبيّة المترعة بالبهجة للبحر فيسمّيه ملك العمق ويزاوج بين نجومه ونجوم الليل، ويتماهى مع الأعراس التي خلّقها فرحاً من رحم أوجاعه، ليترك الأمل يتوالد من رحم النجوم:

مَلِكُ العُمقِ...

أَزورُ نجومَ البحرِ.. أُزوِّجُها بنجومِ الليل

أطيلُ لدى مَوضعِ أسْرارِ الخَلقِ زياراتي..

وتفتَّحَ قَلبي في الماءِ بكُلِ المِسْكِ

وأرسَلتُ يديّ إلى الأعشابِ المَسْكونَة

فالتصَقَ الشَبَقُ الوردي لماءِ الليل عليها.

الخصوبة المائية في شعر نزار

ديوان نزار الشعريّ بحر يذخر بين برّيه حياةً تشبه الأساطيرَ وأحلامَ النوم العذبة؛ فالباحث فيها كالقابض على ماء السماء براحتَي كفّيه يستطيع إنْ طال به بسطهما أن يبلل عروق حلقه بقطرات منهما، فكيف به إن أراد أن يسقي العطاش في عُجالة؟

وكان لابد من الاكتفاء ببعض ما يبقي العودَ حيّاً، فتوقفت عند ثلاث قصائد بحريّة من ثلاثة دواوين شعريّة متباعدة في الزمن بما يسمح بملاحظة التغيّرات في الملامح البحريّة النزاريّة حيث يعيد تخليق الطين الشعريّ، والمعاني الشعريّة كما يشاء، ويعيد رسم البحر كما يشاء.

لذلك نجد ملامح البحر في كلّ قصيدة تختلف بين قصيدة وأخرى وديوان وآخر اختلافاً في التفاصيل، وليس في الجوهر؛ **حيث بقي البحر عنده الماء المُخصِب واهب الحياة والحركة واللون الأزرق السرمديّ.**

القصائد المدروسة خصوبيّاً هي:

- **القصيدة البحريّة** من ديوان (الرسم بالكلمات) ١٩٦٦
- **في الحبّ البحري** من ديوان (كلّ عام وأنت حبيبتي)١٩٧٨
- **هل تجيئين معي إلى البحر** من ديوان (هكذا أكتب تاريخ النساء) ١٩٨١

الخصوبة الأنثويّة في القصيدة البحريّة

تتكوّن القصيدة البحريّة من سبعة مقاطع تبتدئ ستّة منها بقوله:

(في مرفأ عينيك الأزرق) ويختم السابع بذات الجملة اللازمة التي نجدها في قصائد أخرى كما في قصيدة **امرأة تمشي في داخلي:**

لا أحد قرأ قصائدي عنك إلا وعرف مصادر لغتي

لا أحد سافر في كتبي إلا وصل بالسلامة إلى مرفأ عينيك.

ديوان (الحبّ لا يقف على الضوء الأحمر)

فما هي مصادر لغته التي توصل إلى مرفأ عينيها؟ وهل كان نزار يخاطب واحدة من معشوقاته؟

هـذا ما يتبادر إلى الذهن في الوهلة الأولـى، لكنّ التأمّل العميق في المقاطع السبعة والتي لم يأت العدد الخصـوبيّ فيها مصـادفة وما تحمله تلك المعاني من اللغة الخصـوبية الكونيّة يحفزني إلى القول إنّه يخاطب ربّة الخصب عشتار من خلال عيون أيّ امرأة يعشقها؛ فكلّ أنثى هي عشتار في فؤاد المحبّ.

واللـون الأزرق مرتبـط بالسـماء، والماء، وصـوت الماء، كما سأفصـل لاحقاً فـي التحليل الصوتي؛ ونزار هنا كان يحاكي الشاعر بدر شاكر السيّاب في مطلع ملحمته الخصوبية (أنشودة المطر) وإن كان السـيّاب اختار اللون الأخضـر الخصوبيّ لعينيّ حبيبته عشتار فقد اختار نزار الأزرقَ الخصـوبيّ أيضـاً، وهـذا هو الفارق الجوهـريّ؛ فإن كانت الأقمار قد رقصـت والنجوم نبضـت في غوريّ نّهرَيّ عينيها عند السـياب، فقد رقصت نفس الأقمار والشموس والنجوم في البحر المُطلّ على مرفأ عينيّ محبوبته العشتاريّة ولنتأمل قول السياب من باب التّذكّر:

عيناكِ غابتا نخيل ساعـة السحرْ

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمرْ

عيناك حين تبسِمان تورقُ الكرومْ

وترقصُ الأضواءُ كالأقمار في نهَرْ

يرجّهُ المجدافُ وهناً ساعةَ السحرْ

كأنّما تنبضُ في غورَيهما النجومْ

في المقطع الأول من القصيدة البحريّة

المرفأ ابتداء البحر، ونهاية الإبحار فهو يحمل السـكينة، ويحمل القلق والاضـطراب أيضاً وهذا حال عينَي عشتار اللتين تتبدّيان لنا بلونهما السماويّ البحري، وفيهما سيمفونيّة الخصب الأبديّة، (النور والمطر) والسفر إلى المطلق تلك هي الموسيقا الخالدة التي تلتقطها الآذان.

في مرفأ عينيك الأزرقْ

أمطارٌ من ضوء مسموعْ

وشموس دائخةٌ وقلـوعْ

ترسم رحلتـها للمـطلقْ

في المقطع الثاني

يطلّ البحر على نافذتَي عينيها بكلّ ألقه، بكلّ رفيف أجنحة طيوره الحالمة مثله بالسـكون والرسوّ على جزر المستحيل، فهذا الكون الحيويّ المتحرك لن يهدأ أبداً.

في مرفأ عينيك الأزرقْ

شبّـاك بحريّ مفتـوحْ

وطيورٌ في الأبعاد تلوحْ

تبحث عن جزر لم تخلقْ

في المقطع الثالث

يجعل نزار الثلجَ يسـقط في شـهر تموز، وللشـاعر أن يعيد تخليق الكون كما يريد ويصـنع العجائب، ولكنّه أيضـاً لم يختر تموز عبثاً (فتموز هو دي موزا) الإله الخصـوبيّ الذي عبر من الموت إلى الحياة، إنّه المعادل الموضوعيّ الخصوبيّ لعشتار واستخدام الشاعر لكلمة (حُبلى) بالفيروز هو تماهٍ موضوعيّ إخصابيّ فالحبل والولادة هما من أقانيم الخصوبة أساساً.

في مرفأ عينيك الأزرقْ

يـتساقط ثـلجٌ في تموزْ

ومراكب حبلى بالفيروزْ

أغرقت الدنيا ولم تغرقْ

في المقطع الرابع

نجد الطفل العصـفور المُنعتق من الشـرط البشريّ متحرراً من الالتصاق بالتراب يركض من صـخرة إلى صـخرة ثمّ يرفّ بجناحين ويعود بكلّ الحنين والشوق كما يعود الطفل حورس إلى حضن إيزيس.

في مرفأ عينيك الأزرقْ

أركض كالطفل على الصخرِ

أستنشق رائحة البحر

وأعود كعصفور مرهقْ

المقطع الخامس

إنّه الحلم الذي يشاغب في روحه، فالمرفأ ابتداء السفر البحريّ لجمع الأقمار واللآلئ والزنابق البيضاء لتتزيّن عشتاره البحريّة في زفافها الكونيّ.

في مرفأ عينيك الأزرق

أحلم بالبحر وبالإبحار

وأصيد ملايين الأقمار

وعقود اللؤلؤ والزنبق

المقطع السادس والسابع

يبدأ (الهارموني) العجيب بالقرار وتتهادى موسيقاه الصاخبة في المقطعين الأخيرين لينهي رحلته البحريّة الأسطورية في نقطة الابتداء، ففي دفاتر عينيها التي تخبّئ الأسرار والأشعار والحكايات، يحلم بزورق جلجامش ليعود به كلّ ليلة ويرسو في عروق عينيها الدهريّتين.

تتكلم في الليل الأحجارْ

في دفتر عينيك المغلقْ

من خبأ آلاف الأشعار؟

لو أنْي.. لو أنْي.. بحارْ

لو أحدٌ يمنحني زورقْ

أرسيتُ قلوعي كل مساءْ

في مرفأ عينيك الأزرقْ

الأصوات المائيّة في القصيدة البحريّة

نزار طفرة جديدة مختلفة عمّن سبقه أو عاصره، ليس في المعاني البحريّة والصوتيات البحريّة بل في الشعر، كلّ الشعر، فتجربته فريدة متفرّدة في فلسفتها البحريّة والأنثويّة، استطاعت هذه الفلسفة التي تشطر المفاهيم التقليديّة وتصل إلى أعماق البشر فتسكنها وتكشف مكنوناتها الأكثر جمالا وعذوبة وسحراً ومحاكاة والأهم الأكثر صدقاً.

لا أعرف إنْ كانت الصوتيات البحريّة قد درست سابقاً في شعر نزار لكنّ نزار المتفرّد بحرفه الآسر ولغته الآسرة تفرّدَ بحشد صوتيات مرتبطة بالماء لم يسبقه إليها أحد بنفس الكمّ، ولا أقصد الحقل الدلالي البحريّ بل حقل الدلالات الصوتيّة المائيّة؛ لتتسق هذه

الصوتيات مع الصورة المائيّة والمعاني الجديدة أيضاً؛ وحين نتأمّل مفرداته البحريّة ونقوم بتحليل صوتيّ لها نكتشف حالة الاتساق التي ذكرتها وما سمّيته حشداً للمفردات البحريّة لا يقصد منه الصّنعة والتكلّف بل على عكس ذلك جاءت نتاج عمق الإحساس المائيّ بالكلمات التي تدور في الحقل الدلالي الصوتي للمعاني البحرية.

في قصيدته البحريّة (ديوان الرسم بالكلمات) ينثر نزار قباني لآلئه فتأتي منتظمة في عقد الجمال، صوتاً وصورة وحركة ومعانيَ ثريّة فتتعشّق فيما بينها دون أن يستخدم الطّرْق أو الحفر هكذا تتآلف لأنها من طبيعة واحدة، كما تتآلف عناصر الماء وعناصر الهواء لصنع الحياة؛ فأمطاره ضوء لا يدركه فقط بعينيه وإنما يتراسل مع منظومة الحواس عبر أيّ من جوارحه، لأنّها هارموني الحياة يُرى ويُسمع ويُشمّ ويُدرك.

محاولة لتحليل الصوتيات في بعض المفردات المائيّة في القصيدة البحرية

أغرق – الزنبق – أزرق – مرهق – زورق

وكلّ واحدة من هذه الكلمات مكوّنة من صوتين أساسيين؛ ثانيهما مرتبط بالماء وغالباً يرتبط الصوتان من حيث علاقات اللغة العربيّة ومخارج حروفها بأصوات الطبيعة المائيّة:

- (أ غ - رق) فالصوت الأول (أغ) يبدأ بالهمزة من أعماق الحلق عند اللهاة حيث تخرج الأنفاس ليستقرّ على الغين في أول الحلق من جهة الفم وهذه المنطقة الحلْقيّة هي المرتبطة عمليّا بالموت في حال الغرق لأنّ الأنفاس تختنق فيها، ثمّ يتبع الصوتُ الثاني الصوتَ الأول ويفسّره أي (رق - رق) وهذا صوت الماء المترقرق ومقلوبه في العربيّة (قرقر) الذي يدلّ على صوت الماء حين يعبر قناة أو مضيقاً ولعلّ العرب أسمت القارورة بهذا الاسم لقرقرة الماء في عنقها حين تقترب من الامتلاء.

- وفي كلمة (الزّنبق) نجد صوتيّة (بق) الوثيقة الصّلة بالماء ونقول:

بقّت السّماء إذا أمطرت بشدّة

و(البقبقة) صوت الماء، والصوت الصادر عن انسكاب الماء من قارورة أو جرّة، وصلة الزنبق بالماء في الثقافة المشرقيّة قديمة حيث يرمز الأبيض منه للسيدة (مريم) التي يعني اسمها أصلاً (سيدة الماء) في عربية الشمال الآراميّة.

- (الأزرق – أز...رق) ف (الأزّ) هو صوت الرعد الممطر ومرتبط ارتباطاً وثيقاً بالماء والبحر والمقطع الصوتيّ الآخر في الكلمة هو (رق) صوت الماء وسبق شرحها وسوف تتكرر في مفردات أخرى.

- (مرهق) (مر-هق) و(هق) هو صوت أيضاً مرتبط بالماء حال الغرق لحظة اندفاع

بعض الهواء من الحلق المملوء بالماء ويستخدمها عرب الشمال للتعبير عن (الحزقة) أو (الحازوقة) وما زالت تستخدم في اللغة الدارجة من العربية الآراميّة التي أخذها الغرب منها مباشرة فيقولون: (hiccups)

- (زورق) (زو-رق) فالمقطع (زو) هو الهلال وهذا المقطع مرتبط بالصورة أكثر من ارتباطه بالصوت لذا لن أفصّل فيه لكنّه مرتبط بالمقطع الصوتيّ المائيّ (رق) والزورق المصنوع على صورة الهلال فأيّة حركة له على الماء تصدر الصوت (رِق، رِق) فحمل التسمية المائيّة والمعنى المائيّ والصورة الهلاليّة أبد الدهر.

هذه الأصوات المائية تتداخل مع أصوات اللون، وضوء الشموس والأقمار وحركة أجنحة الطيور والركض والبحث اللاهث عن الجزر الخرافية فتشكّل منظومة بحريّة فريدة تتلبّس الشاعر في جسده، وأحلامه، وخيالاته، حتى ترهقه كما ترهق الحياة الصاخبة المسافرين على متنها، فيتوق للحظة السكون، وما من سكون في هذا المالح الصاخب إلا حيث ترسو السفائن لا سكون خارج عينَيّ معشوقته فعيناها الزرقاوان مرفأ الطمأنينة والراحة المطلقة.

الخصوبة الذكوريّة في قصيدة الحبّ البحريّ

في الحبّ البحريّ، التي جاءت بعد أكثر من عَقد على نشر قصيدته البحريّة يتمرد نزار على مرافئ السكينة التي كان يحلم بها فلم يعد البحر ضوءَ أمطارٍ وأقماراً وشموساً وطيوراً ولا صخب أقدامه طفلاً على الصخور.

لقد صار هو البحرَ معتنقاً الماء والصخب والخصوبة، هو البحر الذي لا ذاكرة له فكما لا يعرف أسماء المرافئ على حدود شطآنه كذلك نزار لا يتذكر أسماء النساء اللواتي غفون فوق صدره أو تعمّدن بعطره، إنّه البحر والذاكرة المائيّة التي لا يمكن القبض عليها والخصوبة الذكوريّة الوازنة الموازنة للحياة.

في الحبّ البحريّ

مواقفي منك، كمواقف البحر

وذاكرتي مائيّةٌ كذاكرته

لا هو يعرف أسماءَ مرافئه

ولا أنا أتذكرُ أسماءَ زائراتي

ويستمرّ في التماهي مع حالة البحر الذكر حين يتأجج الشبق المخصب من رائحة الأنثى،

فيتفرّد برسم صورة البحر الحصان الذي لا حدود لقوّته وخصوبته:

كلَّما شمَّ البحرُ رائحةَ جسمكِ الحليبي

صَهَلَ كحصانٍ أزرق

وشاركتُهُ الصهيل..

هكذا خلقني اللّٰه...

رَجُلاً على صورة بحرْ

بحراً على صورة رجُل

ويرى شاعر الحبّ أنّ الحبّ لا منطق له، تماماً كالبحر الذي لا يعرف غير الإلغاء بالتماهي، والذوبان، وكذا يتوحّد ماء الحياة الخصوبيّ بين الذكر والأنثى لتخلق حياة جديدة.

فلا تناقشيني بمنطق زارعي العِنَب والحِنطَة..

ودكاترة الطبّ النفسي..

بل ناقشيني بمنطق البحر

حيث الأزرقُ يُلغي الأزرق

والأشرعةُ تُلغي الأُفُق..

والقبْلَةُ تُلغي الشَفَه..

والقصيدةُ تُلغي ورقةَ الكتابَة

على أنّ المعشـوقة في خصـوبتها ليست سوى امتداد طبيعيّ لخصـوبة الرجل البحر، وكلّ مـا هو مطلـوبٌ منها أن تتقن اللغة البحريّة، وتلتحق بالغرائـز البحريّة وتترك المنطق البرّي، والغرائز البريّة، وتعتنق قوانين البحر فتمارس معه نفس الأسـلوب، فتشـطر حياته وأحلامه، وحين يريدها أن تفعل ذلك كسمكة فهو يقصد تماما رمزيّة السمكة في البدء الأنثويّ المخصب والتي تمثّل قوّة الماء قوّة الحياة.

أريدكِ أن تتكلّمي لغةَ البحر

أريدكِ أن تلعبي معه

وتتقلّبي على الرمل معه

وتمارسي الحبَّ معه

فالبحرُ هو سيِّد التعدُّد.. والإخصاب.. والتحوّلات

وأنوثتُكِ هي امتدادٌ طبيعي له

أنا بحرُكِ يا سيّدتي

فلا تسأليني عن تفاصيل الرحلة

ووقتِ الإقلاع والوصول

كلُّ ما هو مطلوبٌ منكِ

أن تنسيْ غرائزكِ البَرِيَّه

وتُطيعي قوانينَ البحر

وتخترقيني.. كسمكةٍ مجنونه

تشطُرُ السفينةَ إلى نصفين

والأُفُقَ إلى نصفين

وحياتي إلى نصفين

من زمن الغبار إلى الزمن الأزرق
قصيدة: هل تجيئين معي إلى البحر؟

ويعيد نزار التخليق من جديد، فيرجع هو إلى الطين ويُرجعها معه لكنّ الطين الذي أعاد منه التخليق جافٌّ مفككٌ كالزمن، كعناصر عينيها، ولم يعد لهما من ملاذ سوى عباءة البحر الزرقاء، فهي التي تعيد الندى للطين وتلملم عناصرَ عينيها قبضةً قبضةً.

هل تجيئين معي إلى البحر؟

لنحتمي تحت عباءته الزرقاء

لقد تفكَّك الزمنُ بين أصابعنا

وتفكَّكت عناصرُ عينيكِ

فساعديني على لَمْلَمَتِكِ.. ولملمة شَعْرِكِ الذي ذَهَبَ ولم يترك لي عنوانَه.

ويميز نزار في هل تجيئين معي إلى البحر بين زمنين:

زمـنٌ بريّ يابس أكلت الحرب روحه المائية كما تلفح الشـمس أسـل البحيـرات في أزمنة الجفاف وزمن أزرق، زمنٌ بحريّ مائيّ يعيد توليد الحياة:

هل تجيئين معي إلى البحر؟

هل تهربين معي من الزمن اليابس إلى زمن الماء؟

فنحن منذ ثلاث سنين

لم ندخل في احتمالات اللون الأزرق

لم نمسك بأيدينا أفقاً

أو حلماً أو قصيدة

كما أنّ الجفاف موت، فالتكرار موت، والاجترار موت، والبحر لا يكرر ذاته فهو حركة تولّد حركةً، فهو الخصوبة الدائمة التوليد.

إنّ نزار في هذا المقطع يصل إلى ذروة التصريح بالخصوبة البحريّة (فالبحر هو التغيير والولادة)؛ ولذلك فهو يدعوها إلى البحر، لتعيد تخليقه ذكراً بكل خصوبة الماء، ويعيد تخليقها أنثى بكلّ خصوبة الماء.

كلّ الطرقات إلى نهديكِ

تؤدي إلى الانتحار

فلماذا لا نخرج إلى البحر؟

إنّ البحر لا يكرر نفسه

ولا يعيد كتابة قصائده القديمة

البحر هو التغيير والولادة

وأنا أريدك أن تتغيّري وأن تغيّريني

أريد أن ألدك وأن تلديني.

أعتقد أنّ اللغة البحريّة الخصـوبيّة التي اتسـقت أصـواتها لتعبّر خير تعبير عن الحياة في مظاهرها المتجلية في (رماز) أصواتها وصفاتها وحركاتها لم تحصل على كلّ ذلك مصادفة بـل مـن خلال منظومة توليد هائلـة؛ تماماً كما لم تجتمع الأصـوات المائيّـة والمعاني المائيّة الخصوبيّة مصادفة في شعر الكبير نزار قباني.

* * *

هل خان نزار قباني دمشق بعشقه بيروت؟

سمر تغلبي

تماهى نزار قباني مع دمشق حد الذوبان، فقد بقي حبله السري متصلاً بكل ما يتصل بها من حارات ومآذن ومدارس وبيوت تعبق بالفل والريحان وعرائش الياسمين. ومع كل هذا الحب، نجده يهدي بيروت ديواناً شعرياً يحمل عنوان: «إلى بيروت الأنثى مع حبي»؛ يشتمل على خمس قصائد طويلة مهداة إلى مدينة أسماها: «ست الدنيا».

فقد نثر ياسمين الشام على مسامع العالم إلى الحد الذي تظن معه أن لا مدينة في وجدانه سوى دمشق، ولا رائحة يكتنزها في ذاكرة غربته سوى عبق دمشق، ولا حنين يعلو على حنينه لدمشق؛ إلى أن تجد ديواناً من دواوينه كُتب على غلافه: «إلى بيروت الأنثى مع حبي». فتسأل نفسك: هل يخون الشاعر مدينة حملها معه في كل حقائب سفره؟

بقليل من التأمل تتلاشى تهمة الخيانة، ليحل محلها عشق جامع للوطن الكبير ينطلق من بيروت، هذه المدينة التي منحت الشعراء والفنانين ما لم يمنحه سواها من الحب والحرية والأفق اللامحدود؛ ففي بيروت يفتح ذراعيه للأفق ويتنشق الحرية بكل معانيها، حرية الحب، وحرية الكلمة، وحرية الرأي والمعتقد؛ ففيها لن تُنصب له المحاكم تحت قبة المجلس النيابي بسبب قصيدة، كما حصل له في دمشق بسبب قصيدته «خبز وحشيش وقمر»[1]، ولن تلجأ فتاة إلى الانتحار بسبب إبعادها عمن تحب كما حدث مع أخته، الحد الذي ألهب وجدانه الغض يومئذ، وجعل منه فيما بعد شاعراً للحب وللحرية، ليصطدم مع قيود المدن العربية التي لا تؤمن

بالحب ولا تعترف بالحرية، وليجد ضالته التي يمارس فيها مطلق الحرية التي ينشدها في بيروت. تلك الحرية التي لم يركن إليها في لندن أو باريس أو بكين أو مدريد، فهذه المدن خارج مداره الوجداني المشبع عروبة ووطنية. ولهذا كانت بيروت، ولا مدينة سواها.

الله يفتش في خارطة الجنة عن لبنان

والقمر الأخضر

عاد أخيراً

كي يتزوج من لبنان

أعطيني كفك

يا جوهرة الليل، وزنبقة البلدان[٢]

دمشق وبيروت: البعد النفسي للمكان في شعر نزار

لا يخفى على أحد تعلّق نزار بدمشق وحنينه إليها، وهو يحمل حقائبه الدبلوماسية إلى غربة قسرية حيناً، ويحمل حقائب ذكرياته إلى منفاه الاختياري في مدن الحب والحرية التي لم تعرف إلى وجدانه المشبع بدمشق سبيلاً . وحدها بيروت كانت الأنس والحب والجمال في شعره، كانت وطناً اختاره جمع العروبة إلى الانفتاح والحرية؛ فكانت المكان الأسمى الذي يستحق أن يكون بلد الإقامة بعد أن وضعت حقائبه الدبلوماسية أوزار غربتها.

من منا لم يقرأ توصيف نزار لحالة عشقية فريدة بينه وبين دمشق، هذا التوصيف الذي أحفظ منه عن ظهر قلب هذه العبارات:

(لا أستطيع أن أكتب عن دمشق دون أن يعرش الياسمين على أصابعي ولا أستطيع أن أنطق اسمها، دون أن يكتظ فمي بعصير المشمش، والرمان، والتوت، والسفرجل ولا أستطيع أن أتذكرها دون أن تحط على جدار ذاكرتي ألف حمامة .. وتطير ألف حمامة).

(كل أطفال العالم يقطعون لهم حبل مشيمتهم عندما يولدون إلا أنا .. فإن حبل مشيمتي لم يزل مشدوداً إلى رحم دمشق إنها معجزة طبية، أن يبقى طفل من الأطفال يبحث عن ثدي أمه سبعين عاماً).

(دمشق ليست صورة منقولة عن الجنة إنها الجنة، وليست نسخة ثانية للقصيدة .. إنها القصيدة، وليست سيفاً أموياً على جدار العروبة .. إنها العروبة).

وفي وصف لا يستطيع إلا نزار رسمه بالكلمات، يقول من غربته الدبلوماسية في إسبانيا في إحدى رسائله الخمس إلى أمه:

مضى عامان يا أمي

ووجه دمشق عصفورٌ

يخربش في جوانحنا

يعضّ على ستائرنا

وينقرنا برفق من أصابعنا

مضى عامان يا أمي

وليل دمشق

فلٌ دمشق

دور دمشق

تسكن في خواطرنا

مآذنُها..

تضيء على مراكبنا

كأن مآذن الأمويّ

قد زرعت بداخلنا

كأن مشاتل التفاح تعبق في ضمائرنا

كأن الضوء والأحجار

جاءت كلها معنا[٣]

فدمشق في شعره تجاوزت حدود الوصف لتصبح هوية عشقية تسكنه أينما حلّ وكيفما ارتحل، لا يفارقه قمر ليلها، ولا مآذنها ولا أحجار حاراتها، وإن أراد الانغماس في حياة بعيدة عنها جاءه وجهها كعصفور ينقر أصابعه برفق، ويخربش جوانحه، كي لا تحلق مبتعدة في فضاء يغري بالتحليق بعيداً عن الجذور.

ومع كل هذا العشق، استطاع أن يجد مكاناً لبيروت في وجدانه الشعري؛ مكاناً لا يمكن أن يكون إلا لبيروت التي عاش فيها أجمل أيامه مع زوجته بلقيس، إذ اختارها مكاناً اختيارياً لإقامته بعد أن ترك العمل الدبلوماسي وتفرغ للكتابة، كيف لا وهي التي تُنبِت لعشاقها أجنحة

ليحلقوا في فضاء الإبداع، لا ترسم للكلمة الحدود ولا تشقي الحب بالقيود، ولأنها كذلك، دفعت الثمن حرباً تقتل الحب، ونارا تحرق السلام والأمان.

آه يا عشاق بيروت القدامى
هل وجدتم بعد بيروت البديلا
إن بيروت هي الأنثى التي
تمنح الخصب وتعطينا الفصولا[٤]

بكائيات: وقوف على الأطلال

ما يلفت النظر في ديوانه المهدى لبيروت أن العشق يأخذ طابع الرثاء، فالقصائد الخمس في الديوان تبدو بكائيات على أعتاب بيروت التي أنهكتها رحى الحرب الأهلية التي شهدها نزار أبان إقامته فيها، فإذا بالعشق المدفون يتفجر بكاء على مدينة تمرغ عشاقها في حضنها، ولم يلتفتوا لجمالها إلا بعد أن نهشتها أنياب الطائفية ومخالب السياسة، يقول في قصيدة «يا ست الدنيا يا بيروت»:

يا ست الدنيا يا بيروت
يا حيث الوعد الأول.. والحبّ الأول..
يا حيث كتبنا الشعر.. وخبّأناه بأكياس المخمل..
نعترف الآن بأنا كنا يا بيروت
نحبك كالبدوِ الرّحّل..
ونمارس فعل الحب.. تماماً
كالبدوِ الرّحّلْ..
نعترف الآن.. بأنك كنتِ خليلتنا
نأوي لفراشكِ طول الليلِ..
وعند الفجر نهاجرُ كالبدوِ الرّحّلْ[٥]

ثنائيات ضدية: بين الأمس واليوم

ولهذا كانت كلماته تحمل كثيراً من الثنائيات الضدية التي تقارن بيروت الأمس ببيروت اليوم؛ فبالأمس كانت حضناً دافئاً وملاذاً آمناً وملهمة للشعراء، فإذا بها تتحول إلى دمار لا يلهم الشاعر إلا بالوقوف على الأطلال، واستذكار ملامح الجمال ونبض الحياة في مدينة

أمدتـه بالحرية ومنحته من الحب والجمال ما أغنى مسـيرته الشـعرية، وفتـح له أبواب الأمل مشرعة، فإذا ما ولجها أطبقت الخناق عليه وتحولت إلى الوجه الآخر للمدينة.

لهذا نقرأ في أشعاره ثنائية الحب والحرب، والجمال والقبح، والحياة والموت؛ تلك الثنائيات المتناقضة التي اجتمعت في مدينة تستحق أن تُعشَق.. كتب إليها نزار في إحدى رسائله:

ليس سهلاً في زمان الحرب أن يسترجع الإنسانُ

وجه امرأة يعشقها..

فالحرب ضدّ الذاكرهْ..

ليس سهلاً في زمان القبح..

أن أجمعَ أزهار المانوليا..

والفراشاتِ التي تخرجُ ليلاً من شبابيك العيون الماطرهْ

قذفتني هذه الحرب بعيداً عن محيط الدائرهْ..

ألغتِ الخط الحليبيّ الذي ينزل من ثديكِ..

نحو الخاصرهْ[٦]

وبسـبب هذه الثنائيات بات يرى المدينة ظلماً وعدلاً، وجوعاً وشـبعاً، ودماء وجواهر؛ ومع كل هذه المتناقضـات، يؤكد قباني أن مكانة بيروت مازالت في وجدانه على الرغم من الدمار الذي لحق بها؛ فهو لا ينسـى أنها منحته ما لم تمنحه إياه أي مدينة عربية سـواها، فطبيعي أن يزرعها في وجدانه سـنبلة عشـق، لا تذبلها الأيام ولا يقتلعها البعد. يقول في قصـيدة «ياست الدنيا يا بيروت»:

ما زلتُ أحبكِ يا بيروت المجنونهْ

يا نهرَ دماءٍ وجواهر

ما زلتُ أحبّكِ يا بيروت القلب الطيّب

يا بيروت الفوضى..

يا بيروت الجوع الكافر، والشبع الكافرْ

ما زلت أحبّكِ يا بيروت العدل

ويا بيروت الظلم

ويا بيروت السّبي

ويا بيروت القاتل والشاعرْ[٧]

ويؤكد في آخر رسائله السبع إليها أنها ستعود، وأن العشق الأكبر الذي يحلم به فيها سوف يأتي على الرغم من الحرب التي تحاول قتل الأمل، لكن من يعشق مدينة كبيروت يتمسك بها حتى النفَس الأخير:

سرقوا مني مساحات من الزرقة ليست تستعادْ

ومساحات من الدهشة ليست تستعادْ

واحتمالات طيور سوف تأتي..

واحتمالات كلام.. سوف يأتي..

واحتمالات لعشقٍ ما أتى بعدُ

ولكن سوف يأتي..

سوف يأتي..

سوف يأتي..[٨]

وثمة وجه آخر يتعلق بالبعد النفسي لبيروت في شعر نزار، إذ يتهمها بالقسوة مع أنه في معظم أشعاره لها يُظهرها ضحية، وهنا تبرز ثنائية ضدية أخرى هي (القسوة والرقة)، إذ تتماهى المدينة مع أهلها الذين قسوا بتقاتُلهم فيما بينهم في حرب أهلية كانوا فيها الجلاد والضحية.

من أين أتتك القسوة يا بيروت،

وكنت برقة حورية..

لا أفهم كيف انقلب العصفور الدوريّ..

لقطّة ليلٍ وحشيّة..

لا أفهم أبداً يا بيروت

لا أفهم كيف نسيتِ اللّه..

وعدتِ لعصر الوثنيّة..[٩]

ويتجلى هذا الوجه الآخر بشكل أكبر في قصيدته «بلقيس» التي كتبها بعد رحيل زوجته العراقية بلقيس في حادث تفجير السفارة العراقية ببيروت، فظهرت الدلالات السلبية بشكل أوضح في موقف جدلي تجلى بالصراع الذي عاشه نزار ما بين النقمة على المدينة والتعاطف معها؛ وقد ظهر التعاطف في غير قصيدة وغير مقطع:

بعد عامين طويلين من الغربة والنفي

تذكرتك في هذا المساء

كنت مجنوناً بعينيك

ومجنوناً بأوراقي[١٠]

أمـا النقمة فقد تجلت بوضـوح في رثاء زوجته الحبيبة بقصـيدته «بلقيس» المشـار إليها سابقاً:

وبيروت التي قتلتك لا تدري جريمتها

وبيروت التي عشقتك تجهل أنها قتلت عشيقتها

وأطفأت القمر[١١]

ويقول في القصيدة ذاتها أيضاً موغلاً في النقمة على بيروت التي حرمته حبيبته:

بيروت تقتل كل يوم واحداً منا

وتبحث كل يوم عن ضحية[١٢]

قتلوك في بيروت مثل أي غزالة

من بعدما قتلوا الكلام[١٣]

يظهر في هذا المقطع من القصـيدة الصـراع الذي يجعل الشاعر يرى بيروت هي القاتلة حيناً، ومكاناً لتنفيذ جريمة القتل حيناً آخر؛ لكأنه بعد اتهامها يؤوب إلى رشـده، ويتهم القتلة الحقيقيين الذين أنهكوا بيروت بالقتل بعد أن اغتالوا الحرية التي ميزتها، وجعلت منها مدينة الشعر والشعراء.

اعتذاريات أيضاً

لـم يكتف نزار بالبـكاء على أطلال بيروت، ولا بالتعبير عن مدى التغير الذي أصـابها بعد الحـرب الأهليـة العبثية، بل ذهب إلى أبعد من ذلك، إذ حمّل العرب جميعاً مسـؤولية ما جرى لبيروت، فهذه المدينة الجميلة الوادعة دفعت ثمن الخلافات التي تنهش جسد العرب والعروبة، لتكون هي الضحية التي دمرتها التحزبات السياسية المتناحرة على أرضها،

آه.. يا بيروت،

يا صاحبة القلب الذهبْ

سامحينا..

إنْ جعلناكِ وقوداً وحطبْ

للخلافات التي تنهش من لحم العربْ

منذ أن كان العربْ!![١٤]

وفي قوله «جعلناكِ» إنما يتهم حتى نفسه بما جرى، فكل من شهد هذه التناحرات، وبقي صامتاً، مسؤول عن النتائج؛ فلا يكفي أن نبكي على الأطلال، ونكتب أشعار الرثاء والحزن على ما آلت إليه حال المدينة، ولهذا فهو يقدم لها الاعتذار في غير مكان ضمن قصائده الموجهة إليها:

سامحينا

إن تركناكِ تموتين وحيدة..

وتسلّلنا إلى خارج الغرفة نبكي كجنود هاربينْ

سامحينا..

إن رأينا دمك الورديّ ينسابُ كأنهار العقيقْ

وتفرّجنا على فعلِ الزنا..

وبقينا ساكتين..[١٥]

ويوغل في الأسى وهو يصف ما كانت عليه المدينة وما آلت إليه، ويتساءل عن الفاعل، ليصل إلى نتيجة حاسمة بأن الفاعل هو «نحن» العائدة على عشاقها الذين ما استطاعوا حمايتها مما دُبِّر لها:

يا ستّ الدنيا يا بيروتْ

من باع أساورَك المشغولة بالياقوتْ

من صادر خاتمك السحريّ،

وقصّ ضفائرك الذهبية؟

من ذبح الفرح النائم في عينيك الخضراوين؟

من شطَّب وجهكِ بالسكّينِ،

وألقى ماءَ النار على شفتيكِ الرائعتينْ

من سمّم ماء البحر، ورشَّ الحقدَ على الشّطآنِ الورديّة؟

ها نحن أتينا.. معتذرينَ ومعترفينْ

أنّا أطلقنا النار عليكِ بروحِ قَبَليّة..

فقتلنا امرأة كانت تدعى (الحرّية)..[١٦]

المدينة النزارية امرأة

في كل ما كتبه كان نزار يرى المدينة أنثى، وقد أعلن ذلك في عنوان مجموعته الشعرية «إلى بيروت الأنثى مع حبي»، فنزار شاعر المرأة لا يتخلى عن هويته ،حتى وهو يمارس وطنيته وعروبته عموماً، أو يعبر عن عشقه لبيروت خصوصاً. فالمدينة هي الأنثى التي عشقها، والتي أطلق عليها صفات المعشوقة، حين يصف حبه لها، وحين يبكيها، وكذلك حين ينقم عليها أو يعتذر منها، ففي كل هذه الحالات تخرج بيروت من بين السطور؛ لتتجسد للقارئ امرأة حسناء، تمنح الحب لعشاقها فيكثر المتربصون بها:

هذه الوردية الجسم التي تلبس في معصمها البحر سوارا

كم قطفنا البنّ من أشجار نهديها..

وحوّلنا جبال الثلج نارا..

واكتشفناها رصيفاً.. فرصيفا

وبنيناها جداراً فجدارا

كم دخلنا بيتها البحريّ أطفالاً صغارا

فلعبنا ورقصنا

وخرجنا نحمل الشمس بأيدينا

وأسماكاً وخبزاً ومحارا

فلماذا قتلوها؟

هذه الأنثى التي كانت ترش الماء في وجه الصحارى؟[١٧]

في وجه العاصفة

وفي كل ما نثره نزار في فضاء بيروت من أشعار بين البكاء والاعتذار، وبين النقمة والتعاطف، وبين القرب والهجر، لم ينس أن يوضح موقفه الداعم لبيروت، فهناك من يعمل على قطع حبل الود، ويبعد عن بيروت عشاقها الذين نهلوا الحب والحرية من فيض ينابيعها:

طلبوا..

أن نقطع الثدي الذي من خيره، نحن رضعنا..

فاعتذرنا..

ووقفنا ضد كل القاتلينْ

وبقينا مع لبنان سهولاً.. وجبالا...

وبقينا مع لبنان جنوباً.. وشمالا..

وبقينا مع لبنان صليباً.. وهلالا..

وبقينا مع لبنان الينابيعِ..

ولبنان العناقيدِ..

ولبنان الصبابة..

وبقينا مع لبنان الذي علّمنا الشعرَ..

وأهدانا الكتابة[١٨]

هذا الموقف الذي يتمثله كل صادح بالعروبة على مساحة الوطن الكبير، هو الذي أسهم في لملمــة الجــراح وكيها، كي يبقى لبنان بكامل جماله وأناقته، وتبقى بيروت بحضــورها الطاغي في الشعر الذي لا يؤمن بالقيود ولا تحده حدود.

أين دمشق من كل هذا؟

لئن كانت دمشــق هوية عشــقية في شــعر نزار، والرحم الذي يتصــل بها أدبه، فإن بيروت كانت انعكاســاً لعشــقه للحب والحرية والجمال. عزز مكانتها في شــعره إلى الحد الذي يخيّل لــك أنها تنافس دمشــق على قلبه ووجدانه، ولكنّ الشــعر يشــير إلى أنه ليس ثمــة تنافس بين المدينتين إلا بمقدار ميل الشاعر إلى جذوره حيناً، وإلى حريته حيناً آخر، غير أن دمشق تبقى في عمق وجدانه، وكأني أسمعه يؤكّد أن عشقه الأول هو عشقه الأخير، في قوله:

فرشت فوق ثراك الطاهر الهدبا

فيا دمشق لماذا نبدأ العتبا

حبيبتي أنت فاستلقي كأغنية

على ذراعي ولا تستوضحي السببا

أنتِ النساء جميعاً ما من امرأة

أحببت بعدك إلا خلتها كذبا[١٩]

الهوامـش

(١)- حدث ذلك في جلسة مجلس النواب المنعقدة بتاريخ ١٤ حزيران ١٩٥٥، والحادثة موثقة في مذكرات مجلس النواب ص٣٠٥، يمكن الرجوع إلى موقع: دار الوثائق الرقمية التاريخية /مدونة المحامي علاء السـيد/ عندما هاجم البرلمان السوري نزار قباني.

رابط الموقع:

https://www.dig-doc.org/index.php?page=YXJ0aWNsZQ==&op=ZGlzcGxheV9hcnRpY2xlX2RldGFpbHNfdQ==&article__id=ODU=&lan=YXI=

(٢)- نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ج٢، ص٥٨٧.

(٣)- نزار قباني، الرسم بالكلمات، ص١٢٩-١٣٠.

(٤)- نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ج٢، ص٦٢٧.

(٥)- نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ج٢، ص٥٨٤.

(٦)- نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ج٢، ص٥٩٤.

(٧)- نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ج٢، ص٥٨٩.

(٨)- المصدر نفسه، ص٦٠٨.

(٩)- المصدر نفسه، ص٥٨٠.

(١٠)- المصدر نفسه، ص٥٩٣.

(١١)- نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج٤، ص٣٦.

(١٢)- المصدر نفسه، ص٢١.

(١٣)- المصدر نفسه، ص٢٦.

(١٤)- نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج٢، ص٦١٣.

(١٥)- نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج٢، ص٦١١.

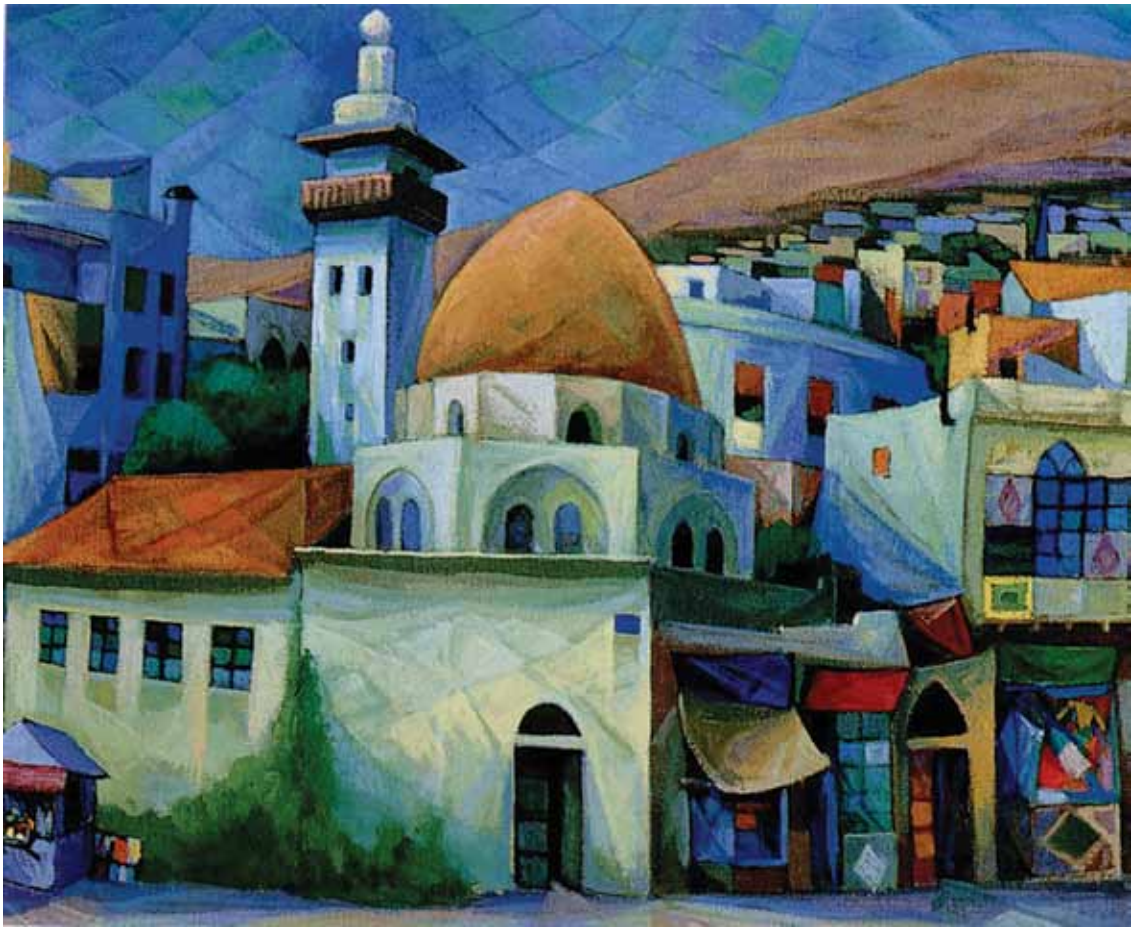
(١٦)- نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج٢، ص٥٧٧-٥٧٨.

(١٧)- نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج٢، ص٦٠٦.

(١٨)- المصدر نفسه، ص٦٠٨.

(١٩)- نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ص٤١٧.

* * *



لوحة للفنان ممدوح قشلان

نثر نزار قباني رؤى وأساليب

- الكتابة عمل انقلابيّ مواقف للمقاومة والتحرير — د. فاروق اسليم
- الشعر هذا الإبداع الأممي — د. فوزية زوباري
-منطلقاتُ الحداثةِ الشِّعريَّةِ العربيَّة عندَ نزار قبَّاني — د. ليال سعيد أبو العزّ
- سمات أسلوبية في نثر نزار قباني — د. نسرين الصالح
-قراءة في المقدمات النثرية — علي الرّاعي

لوحة عطيل- للفنان وحيد مغاربة

الكتابة عمل انقلابيّ
مواقف للمقاومة والتحرير

د. فاروق اسليم

بين الأدب والمقاومة علاقة متينة؛ فالعدوان على الأمّة يصنع حالة واسعة من التحدّي الذي يستنهض القدرات المختلفة، ومنها الوعي الفكريّ والإبداع الأدبيّ، ولكلّ منهما وسائله وشرائطه المناسبة للتّجلي والوصول إلى المتلقّين. ومن المؤكّد أنّ مستوى الوعي الفكريّ للتحدّيات يؤثّر في الإبداع الأدبيّ، وقد يتأثّر الوعي بالإبداع، غير أنّ لكلّ منهما طريقته في الاستجابة لتحدّيات العدوان.

ولتجربة نزار قباني الشعريّة في بداياتها خصوصيّة انشغال الناس بشواردها، وتخاصمهم حولها لمغايرتها المألوف الاجتماعيّ السائد في التعبير عن علاقة الرجل بالمرأة، ثمّ تحولت هذه المغايرة لتصبح سياسيّة. وكان نزار في الحالتين يأسر القلوب بلغته الشعريّة البسيطة القريبة من ذوق الناس عامّة، وبوضوح رسالته الاجتماعيّة والسياسيّة المغايرة للسائد والمألوف عربيّاً، فإبداعه حالة خاصّة من الشعر السهل الممتنع، غدت مدرسة، هي مدرسة نزار قبّاني في الإبداع الشعريّ.

وثمّة مدرسة ثانية لنزار قباني في النثر توازي مدرسته في الشعر؛ فنزار بعد نكسة حزيران سنة (١٩٦٧م) انشغل كثيراً بالسياسة في بعدها القوميّ العربيّ، وكانت القضيّة الفلسطينيّة هي البؤرة التي يقيس ببوصلتها مواقفه من القادة العرب، ثمّ جاءت حرب تشرين التحريريّة عام (١٩٧٣م) لتبعث في نفسه آمالاً واسعة، تدفعه إلى التعبير عمّا يجول في عقله، وعمّا يثور في قلبه من العواطف، استجابة لأحداث لا يتّسع الشعر لاستيعاب أحداثها السريعة المتتابعة،

فمال نزار عن الشعر إلى النثر، وكتب مقالات أسبوعيّة، كانت شواردها لا تقلّ روعة عن شوارد شعره، بل تفوقها حداثة، في رأي الباحث محمد توفيق أبو علي؛ إذ قال: «الحداثة في تجربة نزار التعبيريّة هي في نثره أقوى منها في شعره؛ فهو ينبجس في نثره المرسل بلا خوف أو مراقبة». (نزار بين الحداثة والجاهلية: الموقف الأدبي، السنة الثامنة والثلاثون، العدد ٤٤٩، ص٤٢).

و(**الكتابة عمل انقلابي**) مجموعٌ من المقالات الأسبوعيّة، كتبها نزار في زمن صعب ومجيد من تاريخ العرب، في مطلع عقد السبعينيّات من القرن العشرين، عبّر فيها بالنثر عن كثير ممّا لا يستطيع قوله بالشعر، وتجمع بينها روابط تعبيريّة لشعريّة نثريّة آسرة، لها خصوصيّة لا نجدها في شعر نزار، غير أنّ لها أيضاً رسالةً وطنيّة وقوميّة صريحة ومباشرة، تُعبّر عن رأيه بالكتابة في الزمن العربيّ الصعب، وعن انتمائه وولائه للوطن والأمّة، وعن اعتزازه الشديد بتاريخ سورية المقاوم للمشروع الصهيونيّ، وبقيادتها في مطلع السبعينيّات من القرن الماضي. وفيما يلي بيان لذلك:

١- **موقع الكاتب**: ذهب نزار في زمن الإرهاص لحرب تشرين المجيدة إلى أنّه اكتشف «أنّ شعر الشاعر لا يعبّر إلّا عن عشرة في المائة من فكره، أمّا التسعون في المائة فلا تُقال إلّا نثراً». [مقالته: ساعة الشعر... وساعة الصحافة، ص١٤، ١٩٧٣/٦/٤]. ومن المؤكّد أنّه لم يكتشف شيئاً يجهله الآخرون، لكنّه اكتشف هاجساً جديداً في داخله، حين طُلب إليه أن يكتب مقالات أسبوعيّة في مجلّة (**الأسبوع العربيّ**) اللبنانيّة، إنّه هاجس الوعي بقيمة الأرض؛ لذلك وعدَ القارئ بقصّ «أرجل السرير الذي ينام عليه العالم العربيّ منذ خمسمئة سنة... فربّما إذا اصطدمت رؤوسنا بالأرض...عرفنا قيمة الأرض». [المقالة السابقة، ص١٤].

ويبدو أنّ تنامي أحداث الصراع العربيّ- الصهيونيّ أعطى الشاعر انطباعاً بالاقتراب من حافة الحرب، ومن زمن مجيد من تاريخ الأمّة العربيّة؛ فقد أعلن في مطلع تشرين الأوّل عام (١٩٧٣م) أنّ المكان الطبيعيّ للكاتب العربيّ هو «صفوف الانقلابيّين... (وأنّ) القاسم المشترك بين كلّ من يكتبون هو الثورة، والرغبة في تغيير جلد العالم العربيّ...وتغيير دمه». [مقالته: الكتابة عمل انقلابي، ص١٢، ١٩٧٣/١٠/١].

لكنّ التغيير الذي بشّر به نزار كان تغييرَ الولادة من رحم الماضي والحاضر لبناء المستقبل، لا بالقطيعة مع الماضي، ورأى أنّ «أوّل شرط من شروط الثورة هو أن يكون وراءها قضيّة، وأهم ما يُميّز الثائر هو أنّه يحمل تصوّراً واضحاً للمستقبل، وفي غياب مثل هذا التصوّر يصبح الانقضاض على التراث بصورة مجّانيّة وغوغائيّة عملاً من أعمال التخريب». [مقالته: الهيبيون يكتبون الشعر، ص ٢٤، ١٩٧٤/٧/١].

إنّ إرادة نزار في قصّ أرجل السرير الذي ينام عليه العالم العربيّ، وفي الانقلابيّة الثوريّة لا تعني القطيعة مع الماضي؛ فقد حدّد عُمَرَ السرير بزمن الضعف العربيّ الأكبر والأطول في تاريخ الأمّة، وأعلن في مقالات أخرى حربَه على إعدام العروبة باسم التقدّميّة؛ إذ قال: «لا نسمح لأنفسنا ولا للآخرين بإعدام ديوان الشعر العربيّ كلّه بحجّة التقدّمية والثورية، كما لا نسمح بإلغاء الكلام العربيّ بحجّة أنّه صار كلاماً قديماً»،]السابقة، ص٢٤[كما كانت رؤية نزار للتجديف الإبداعي والفكري عميقة وواسعة؛ إذ رأى في مقالته (**هم يقتلون الخيول**)]ص٢٦- ٣٠، ١٩٧٤/٣/١١[أنّ الحركةَ النقدية المبشّرة بالتقدمية والثورية المنقطعة عن الجذور العربيّة تُخطّط لقتل خيول الشعر الجميلة في الوطن العربيّ، وأنّ القتلة هم مجموعة من مرتزقة النقد، وأنّ «ما يحدث على مسرح حياتنا الثقافية ليس مناقشة بريئة حول موقف أدبي...لكنّه هجمة شعوبية لئيمة على التاريخ العربيّ كلّه»؛]السابقة، ص٢٦[فاغتيال التاريخ ليس ثورة صحيحة بل محاولة لتغييب الوعي وتزييفه، تتوافق والتوجّهات العدوانيّة على العرب؛ ولعلّ من المصادفات الغريبة «أن تنشط هذه الحركات الشعريّة المشبوهة في وقت تحاول فيه قوى الاستعمار الجديد تطويق الأمّة العربيّة سياسيّاً واقتصاديّاً وعسكريّاً، ومنعها من اكتشاف ذاتها، وأخذ حجمها الحضاريّ».]السابقة، ص٢٦[لقد استوقفت نزاراً الحملةُ الشعوبيّة على الشعر؛ لأنّه شاعر، ولأنّه يعي أنّ «الشعر- وهو خلاصة وجدان الأمّة- يمثّل موقفاً استراتيجيّاً متقدّماً من مواقع الثقافة».]السابقة، ص٢٩[.

إنّ موقف نزار المناهض لتلك التوجّهات الثقافيّة لم يلغ انحيازه إلى الحرّيّة شريطة أن يكون لها «ضابط أخلاقيّ وعقلانيّ وثقافيّ وقوميّ، يجعلها في خدمة الإنسان، وفي خدمة المثل العليا»،]مقالته: عن الحرية، ص٢٤، ١٩٧٣/١٢/١٧[إضافة إلى وجوب «أن نستحقّ حريتنا»]السابقة، ص٢٤[بوعينا وسلوكنا وإرادتنا.

وبناء على ذلك راح يستهجن انشغال العرب بالأمور الصغيرة عن التحدّي الأكبر للأمّة؛ فقد هاله الانشغال بوراثة عرش الغناء العربيّ، بعد وفاة السيّدة أمّ كلثوم، «وإسرائيل ترثنا واحداً واحداً... وتتصرّف بتركتنا واحداً واحداً... وإسحق رابين يدوزن العودَ على كيفه... ويغني على كيفه... ونحن كالعادة مسلطنون»،]مقالته: ماذا بعد إسحق الموصلي، ص٤٦، ١٩٧٤/٩/١٦[وبذلك وضع نزار نفسه في الريادة، ضمن دائرة المبدعين العرب الممانعين للغزو الثقافيّ في الربع الأخير من القرن العشرين.

٢- **نبوءة الكاتب**: في مقالته (**كيسنجر...قيصراً**) ناقش نزار الضجّة الإعلاميّة حول شخصيّة المستشار الأمريكيّ كيسنجر، ورأى أنّ سياسته ستقوم «على أساس محاصرة المدّ

الثوريّ في منطقة الشرق الأوسط»،]مقالته: كيسنجر... قيصراً، ص١٠٣، ١٩٧٣/١/١٠[وخَطّأ القولَ بأن هنري كيسنجر يحمل في يده مفاتيح العالم: «هو قول خطير؛ لأنّه يلغي إرادة الشعوب»،]السابقة، ص١٠٣[كما دعا إلى عدم الانخداع بأنّ كيسنجر سيتفرّغ لحلّ قضيّة الشرق الأوسط؛ فالحلّ بيد العرب وحدهم، ومفاتيح «فلسطين موجودة في جيوب الفلسطينيّين، ومعلّقة في رؤوس بنادقهم».]السابقة، ص ١٠٥[.

وقد أثار القبول العربيّ لدعوة العشاء على مائدة الوزير-المستشار كيسنجر تساؤل نزار؛ لأنّ قائمة الطعام الأمريكيّة «لم تتغير منذ حرب حزيران (١٩٦٧م) حتّى اليوم... لقد أثبت التاريخ أنّ الذي لا يطبخ في بيته يبقى طول عمره جائعاً»،]مقالته: شوربة الوزير، ص ١٠٨-١٠٩، ١٩٧٣/٨/١٠[والبيت العربيّ فيه كلّ الموادّ الأوّليّة، «لكنّ طبّاخينا ليست لديهم الهمّة ولا الطموح لقلي بيضة...وينتظرون شوربة البحص الأمريكيّة التي ما زالت تغلي على النار، منذ ستّ سنوات، ولا زالت بحصاً».]السابقة، ص١٠٩[ونزار في المقالتين السابقتين أظهر يأسه من الحلّ الأمريكيّ، ودعا إلى الحلّ العربيّ. ومن الملاحظ أنّ تاريخ المقالة الثانية (١٩٧٣/٨/١٠) يوافق اليوم الثالث من حرب تشرين التحريريّة، لكنّه لا يشير إليها، وهذا يعني أنّها كُتبت، وأُعدّت للنشر قبل بدء الحرب، وفي ذلك ما يدلّ على شعوره بإرهاصاتها، وعلى نبوءته بقرب اشتعالها.

ولنزار نبوءة بزيارة الرئيس أنور السادات للقدس المحتلة؛ وذلك في مقالته (**مصر تريد فولا وطعمية لا رسائل غراميّة**)؛]ص٢٥١- ٢٥٦، ١٩٧٥/١/٢٠[فقد تحدّث عن معاناة مصر الاقتصاديّة بعد حرب أكتوبر؛ فهي «تضع يدها على بطنها من قسوة الجوع... الأمريكان يذهبون إليها سائحين، والعرب يذهبون إليها شمّامي هواء، قطّافي ورد»،]السابقة، ص٢٥٣[وبدلاً من أنّ يدفع العرب لمصر لأنّها حمت أرضهم... نجدها تدفع الجزية للعرب، وهي تبتسم»،]السابقة، ص٢٥٣[وذهب إلى أنّ «بإمكان الرئيس أنور السادات -إذا أراد- أن ينزع عن مصر صفة الدولة المحاربة»،]السابقة، ص٢٥٥[غير أنّ مصر اختارت قدرها الإسبارطيّ؛ يعني أنّ «الذين لا يقاتلون يدفعون لمن يقاتلون».]المقالة السابقة، ص٢٥٦[.

ونصح نزار الرئيس السادات بقوله: «لو كنت مكان الرئيس السادات لجمعت العرب في غرفة واحدة، وقلت لهم بالحرف العريض ما يلي: أنتم تملكون مالاً، ولا تقاتلون، ونحن نقاتل، ولا نملك مالاً، ومصر لا تستطيع أن تسكن إلى ما شاء الله في غرفة مرهونة، فإمّا أن تدفعوا أجرة الغرفة، أو ستُضطرون مصر إلى الانتقال نهائيّاً من الحيّ العربيّ إلى بلاد الجان، وأحضان كسرى أنو شروان».]المقالة السابقة، ص٢٥٦[وهكذا فعل السادات بعد سنوات، لكنّه انتقل إلى القدس المحتلّة في الوقت الذي انتقل فيه أنو شروان آنذاك إلى مصر.

٣- **الولادة بالحرب، والموت بغيرها:** «إنّني أشعر أنّ حرب السادس من أكتوبر هي لحظة ولادتنا الحقيقية... التي أشعرتنا أنّنا لا نزال قادرين على الإخصاب والإنجاب».]مقالته: يموتون عن العرب بالوكالة، ص١١-١١٣، ١٥/١٠/١٩٧٣[بهذه العبارة لخّص نزار الأهمّيّة التاريخيّة لحرب تشرين التحريريّة في مقالته (يموتون عن العرب بالوكالة)، وهؤلاء الذين يموتون هم من مصر وسورية اللتين احتضن جيشاهما «بصدرهما مسؤوليّة التحرير، واتّخذا قراراً بالحرب، ودخلاها بالنيابة عن بقيّة العرب، وبالوكالة عنهم».]المقالة السابقة، ص١١٠[.

لكنّ القضيةَ الفلسطينيّة «ليست ميراثَ مصر وسورية فقط...وإنّما هي دَينٌ مستحقّ على الدول العربيّة جميعاً»،]المقالة السابقة، ص١١٠[ونتيجة حرب تشرين التحريريّة لا تخصّ مصر وسورية فقط، لكنّها «ستقرّر مصيرَ النوع العربيّ كلّه...فعلى الذين لا يزالون في مقاصير المتفرّجين أن يشتركوا في مطاردة الذئب، قبل أن يرتدّ عليهم»؛]المقالة السابقة، ص١١١[فالخطر الصهيونيّ يطال العرب كلّهم، وسورية ومصر «ليستا بحاجة إلى من يرميهما بقصيدة أو بوردة، لكنّهما بحاجة إلى شركاء حقيقيين»،]المقالة السابقة، ص١١٢[يقدّمون المال والسلاح والرجال، وغير ذلك ممّا تستدعيه الحرب.

تجاهل نزار في هذه المقالة المشاركةَ العربيّة في الحرب، ويبدو أنّه كان يراها أقلّ ممّا يجب، لكنّه ذكرها حين بلغت المناصرة العربيّة لسورية ومصر أوجَها بدخول النفط في المعركة؛ فالجنود «العراقيون والمغاربة الذين قاتلوا عن عذريّة الشام أصبحوا قصيدةً على فم الشام»،]مقالته: حبيبتي تتعطّر بالنفط، ص١٢٧، ١٢/١١/١٩٧٣[وكانت حبيبة نزار في هذه المقالة تلعب بقارورة النفط التي أهداها الشاعر إليها، تضمّها إلى صدرها، وتطلب إليه أن يكتب بالنيابة عنها رسائل شكر إلى القادة العرب الذين كان لهم شرف مناصرة مصر وسورية في حرب تشرين.

وكتب نزار مقالات متتابعة تمجّد حرب تشرين؛ ففي مقالته (**وجهي وجواز سفري**)]ص١١٤-١١٧، ٢٢/١٠/١٩٧٣[تحدّث عن ولادته الجديدة في مستشفى عسكريّ نقّال، يتحرّك مع المقاتلين في سيناء والجولان، ثمّ تحدثّ عن أجواء هذه الولادة في مقالتين أخريين، تحدّث في الأولى عن مصر، وهي تضع «خاتمها الفاطميّ في يدها اليُسْرَى، وتصبح عروساً»؛]مقالته: خاتم مصر، ص١٢٠ تشرين الأول ١٩٧٣[فقد استعاد أبناء مصر خاتمها المغيب، ودفعوا مهرها، فوقف الشاعر في حفل زفافها يسأل: «هل تسمحين لي أن أكون

شاهد الزفاف؟»]المقالة السابقة، ص١٢١[وتحدّث في الثانية عن دمشق التي تزوّجت في السادس من شهر تشرين «حبيبها الذي كان ينتظرها على قمة جبل الشيخ، تزوّجته بالعنف، ونامت بعد ستّ سنوات من الانتظار بين ذراعي حبيبها».]مقالته: دمشق... تتزوج، ص١٢٥، ١٩٧٣/١٠/٢٩[

صنعت حرب تشرين جمال دمشق ومصر، فكانتا «أجمل وردتين، نبتتا في حديقة الوطن العربيّ منذ خمسمائة عام»؛]مقالته: الحرب الجميلة والسلام البشع، ص١٣١، ١٩٧٣/١١/١٩[فبهما انتسبنا إلى نادي المحاربين، فجاء العشّاق الأوروبيّون «إلى أبوابنا، يحملون باقات الورد وقصائد الغزل»،]المقالة السابقة، ص١٣٢[لذلك كان المواطن العربيّ لا يرغب في قرار وقف إطلاق النار، كيلا يفقد الجمال الذي طال انتظاره.

وَقَفَ إطلاقُ النار، «ورجعنا إلى دفاترنا العتيقة، واشتقنا إلى أيام الرقص والتثنّي»،]مقالته: التانغو الأخير في جنيف، ص ١٣٥، ١٩٧٣/١٢/٢٤[والرقص لا اعتراض عليه حين يكون متكافئاً، لكنّ تجاربنا تقول: إنّ «إسرائيل تريد أن تحتلّ ساحة الرقص بأكملها، بحيث تبقى رجلُها اليمنى مزروعةً في شرم الشيخ، ورجلُها الثانية مزروعةً في القدس ومرتفعات الجولان».]المقالة السابقة، ص١٣٥[كان نزار يدرك أنّ مؤتمر جنيف للسلام لن يقدّم شيئاً للعرب، فأعلن أنّه سيبقى «دائماً من أشدّ المتحمّسين لرقصة السيف والترس».]المقالة السابقة، ص ١٣٦[.

٤- **الكلام العربيّ**: دمشق هي المتكلّم العربيّ الأوّل؛ فمِن «أيّام النبيّ العربيّ، والشام (بتتكلم) عربي، ومنذ أيّام معاوية وهشام ومروان حتّى أيّام حافظ الأسد... والشام مواظبة على تعلّم اللغة العربيّة»؛]مقالته: الشام بتتكلم عربي، ص١٥٥، ١٩٧٤/٦/١[فصناعة دمشق الأساسيّة هي العروبة، وهي قديمة جدّاً، وهي التي كَتبتْ في اثنين وثمانين يوماً من الحرب في الجولان إلياذتها العظيمة على الصخر والثلج؛ «لذلك يخطئ الذين يظنّون أنّ دمشق بتوقيعها اتّفافيّة فكّ الارتباط قد تخلّتْ عن طبيعة المحارب».]المقالة السابقة، ص١٥٧[.

لقد حاربت دمشق، واستحقّت ثوابها باسترجاع قسم من منهوبات عام (١٩٦٧م)، وكانت سورية «في الحرب أستاذة، وكانت على طاولة الحوار أستاذة»،]المقالة السابقة، ص١٥٩[وتتكلّم بالعربيّ الفصيح الذي استمعَ إليه هنري كيسنجر طويلاً، ثمّ قال: «إنّني لا أحبّ السوريين، ولا أحمل لهم مشاعر الودّ»؛ فوفرة انتصاراته عربيّاً جعلته يكره سماعَ كلمة لا، ثمّ وجد نفسه «فجأة أمام الرئيس حافظ الأسد... غير أنّ وجه الرئيس الأسد ظلّ نحاسيّاً كوجه سيف خارج لتوّه من غبار المعركة، وظلّت قسماته هادئة... وضع حافظ الأسد ملفّات القضيّة

على الطاولة، ووضع كيساً فيه ترابُ الجولان، وكيساً ثانياً فيه ترابُ فلسطين، وكيساً رابعاً فيه جراحُ المسيح، وكيساً خامساً فيه قدرُ الأمّة العربيّة، وكيساً سادساً فيه أسماء الأسرى الإسرائيليّين الذين تحتفظ بهم دمشق. لكنّ كيسنجر مدّ يده إلى الكيس الأخير، ونسي بقيّة الأكياس، وطبعاً سحب السوريّون الكيس من أمامه».]مقالته: كازانوفا يبكي في دمشق، ص١٦٥- ١٦٨، ١٨/٢/١٩٧٤[.

كان الرئيس الأسد مفاوضاً بارعاً وصلباً، وكان كيسنجر «يخلط على ما يبدو بين الوطنيّة والمشاكسة... بين الجدال القوميّ والجدال السوفسطائيّ»؛]مقالته: نعم نحن مشاكسون، ص١٦٩، ٢١/١٠/١٩٧٤[لذلك بدأ حواره مع الرئيس حين قدم إلى دمشق ثانية، بقوله: «آمل أن تكون قد تخلّيت عن صفتك كمفاوض مشاكس (فأجابه الرئيس): أمّا عن هذا فلا أستطيع أن أضمنه»؛]المقالة السابقة، ص١٦٩[فالمشاكسة لا بدّ منها ما دام كيسنجر «يريد أن يلغي ذاكرتنا الفلسطينيّة، ونحن نريد أن نلغي ذاكرته العبريّة».]المقالة السابقة، ص ١٧٢[.

خُتم الكتاب بمقالة عنوانها]**الشركة السورية الفلسطينية للتحرير**، ص٢٦٢-٢٦٧، ٢٤/٤/١٩٧٥[وفيها حاور نزار ما طرحه الرئيس حافظ الأسد لإقامة قيادة عسكريّة وسياسيّة موحّدة بين سورية ومنظمة التحرير، وقد بدأت المقالة بقوله: «بعد الاتّكال على الله والبندقيّة تألّفت في دمشق في اليوم الثامن من شهر آذار (١٩٧٥م) بين الجمهوريّة العربيّة السوريّة، فريقاً أوّلاً، ومنظمة التحرير الفلسطينيّة، فريقاً ثانياً، شركةٌ من شركات التضامن والتكافل، تَتَعاطى أعمالَ النضال بجميع أنواعه، والجهادَ بجميع طرقه ووسائله».]المقالة السابقة، ص٢٦٢[.

وقد وقف نزار عند قول الرئيس السوريّ حافظ الأسد للرئيس الفلسطينيّ ياسر عرفات: «أنت شريكي في الحرب، وشريكي في السلام، والرغيف الذي امتلكه أقتسمه معك... وفلسطين بالنسبة لسورية ليست قضيّة عربيّة عامّة فحسب... ولكنّها الجزء الجنوبيّ من سورية... ولن أذهب لجنيف إلّا رجلي ورجلك...وإلّا فلن أذهب».]المقالة السابقة، ص٢٦٥[.

هذه اللغة هي لغة «قوميّة مشتركة، يتكلّمها كلّ السوريّين، وبكلمة أخرى: إنّ حافظ الأسد لديه وكالة عامّة من الشعب السوريّ ليقول ما قاله».]المقالة السابقة، ص٢٦٦[ناقش نزار أهمّيّة هذه الوحدة النضاليّة للشعب الفلسطينيّ، وبارك للرئيسين وللعرب «هذه الوردة الطالعة من شجر الدمع... وبساتين الشهادة».]المقالة السابقة، ص٢٦٧[.

لست أدري ماذا قال نزار بعدُ، حين رفض الفريق الثاني الدعوة، ورفع شعار القرار الوطنيّ الفلسطينيّ المستقلّ عن سورية فقط!

٥- **القائد والشعر والمعركة**: سأل الشاعرُ نزار وزيرَ الدفاع السوريّ مصطفى طلاس: هل تعتقد أنّ وزير الدفاع الذي يستمع إلى الشعر يمكن أن ينتصر؟ فأجابه: «لا بدّ لوزير الدفاع من أن يقرأ الشعر حتّى ينتصر». [مقالته: يدافعان عن الجولان.. يدافعان عن قلبي، ص٧٢، ١٩٧٤/٤/٢٥].

وحين رعت سورية نزاراً في أثناء مرضه تراءت له صورة الرئيس حافظ الأسد واللواء مصطفى طلاس آنذاك، وقد دخلا إلى غرفته في مستشفى الجامعة الأمريكيّة في بيروت، يدافعان عن قلبه، مثلما دافَعَا عن الجولان؛ فالرئيس حافظ الأسد هو صديق الشجرة والغيمة وسنبلة القمح والحقول والأطفال...والشعراء.

وعن هذا المشترك بين الشعر والنصر كتب نزار أيضاً: «قلت للرئيس حافظ الأسد: يا سيّدي الرئيس... إنّني لم أبكِ على أطلال القنيطرة كما بكى غيري، فقد كانت رائحة الورد تحاصرني من كلّ الجهات... فهل شممت -يا سيدي الرئيس- رائحة الورد مثلي؟ أم أنّي شاعرٌ يتوهّم؟ توهّجت عينا الرئيس حافظ الأسد كنجمتين صافيتين، وقال لي، وهو يودّعني: لا، يا نزار، لم تكن واهماً أبداً، فلقد شممت أنا أيضاً رائحة الورد... إنّ للبطولة رائحةً تتحدّى كلّ ما تنتجه مصانعُ العطور الفرنسية». [مقالته: رسالة من ستالينغراد إلى نيطراغراد، ص١٦٤، ١٩٧٤/٧/١٥].

* * *

الشعر هذا الإبداع الأممي

المفهوم والوظيفة عند نزار قباني

د. فوزية زوباري

على الرغم من أنَّ تعريف الشيء هو الخطوة المنطقية الأولى لتحديد ماهيته، تبقى قضية وضع الحدود، وضبط التعريفات، والكشف عن مفهوم الشعر، قضية شائكة ومشرّعة أبوابها على التيه، إن لم نقل على التعدّد والتنوّع، وأحياناً كثيرة، على التناقض، من دون الوصول إلى القول الفصل في ذلك. وربما يزداد الأمر تعقيداً عندما يتعلق بحصر تعريف للشعر وماهيته، إذ تصبح طريق الباحث، كما يقول اليوسفي محفوفة بالمزالق، طافحة بالصعوبات. وكأنَّ طبيعة الحدث الشعري نفسه هي التي تقف حائلاً دون ذلك. فالمواجهة «تتم بالعقل، في حين أنَّ منابت الحدث الشعري قائمة هناك بعيداً، في مناطق مرمية في العتمة، محتمية بالظل لا ترى، لائذة بالصمت لا تُقال.إنها مناطق تشكل بالنسبة إلى العقل، الما قبل والما بعد. وحين يرتاد العقل هذا الما قبل والما بعد يجد نفسه مهدداً في هويته وماهيته واقفاً على شفا الغياب»[1].

وقد حاول الشعراء أنفسهم، بوصفهم أصحاب القضية الشعرية، كما حاول النقاد بدورهم، وضع تعريف للشعر وتحديد ماهيته، كل من منطلقه، ونجح بعضهم في التركيز على جانب من جوانب الحدث الشعري، أو تحديد بعد من أبعاده، لكنهم، في نهاية المطاف لم يستطيعوا إدراك ماهيته، وتبيان أبعاده على وجه جامع مانع لأنَّ تعريف الشعر، أو تحديد ماهيته هو أمر يدخل في خانة السهل الممتنع.

فكما نحن عاجزون عن تعريف مذاق القهوة، أو الألوان بتعددها وتنوعها، أو الفجر والغروب، أو حتى حبّ بلادنا، هذه الأشياء المتجذرة في داخلنا، لكن لا يمكننا التعبير عنها إلا بهذه الرموز

المشتركة التي نتداولها، فما حاجتنا إلى مزيد من الكلمات؟[٢] عندما نسأل ما الشعر، فكأننا نسأل ما الزمن؟ نسمع الشعر ونقرؤه ونتذوقه، ونعرف الزمن ونحسّه، لكننا نقف عاجزين عن التعريف. يقول القديس أوغسطين «ما هو الزمن؟ إذا لم تسألوني ما هو فإني أعرفه، وإذا سألتموني ما هو، فإنني لا أعرفه»[٣] والأمر نفسه بالنسبة إلى الشعر. لقد عبّرت الشاعرة الأمريكية أميلي دكنسن عن هذه الحالة، بوصف يلخّص هذا الشعور الخفي الذي نحسّه من دون القدرة على تحويله إلى كلمات معبّرة فقالت: «إذا قرأت كتاباً وأحسست بقشعريرة لا يمكن حيالها لأي نار أن تبعث الدفء في جسدي، عرفت أني إنما أقرأ شعراً، وإذا شعرت أنَّ قمة رأسي لم تعد في مكانها، أدركت أنَّ ذلك هو الشعر. هذان هما سبيلاي لمعرفة الشعر»[٤] وقد نتساءل: هل يعطينا تعريف الشعر أو تحديد ماهيته إذناً بالدخول إلى عالمه، أو فهماً أوسع لهذا العالم؟ أو هل يقف تجاهلنا لهذا التعريف عقبة أمام هذا الدخول؟ يقول بورخيس: «إننا نقترف خطأ شائعاً جداً عندما نظن أننا نجهل شيئاً لأننا غير قادرين على تعريفه»[٥].

هذا كلّه لم يكن ليقف عائقاً، أو ليشكل حاجزاً أمام الشعراء أنفسهم، أو أمام النقاد؛ أصحاب القول الفصل في ذلك ليدلوا بآرائهم في هذه القضية، ويعبّروا عن وجهات نظرهم. وقد بدأت هذه الآراء تتبلور في القرن الثالث الهجري بعد أن كانت آراء متفرقة عند ابن سلاّم (٢٣٢هـ)، الذي تحدّث عن صناعة الشعر وثقافته التي يعرفها أهل العلم. أما الجاحظ فقد عدَّ الشعر صناعة، ولكل صناعة شكل، وجمالية الخطاب عنده لا تتولد عن المعاني بل «تنبثق من طرائق تشكيلها وصياغتها ونسجها»[٦]. وجاء قدامة بن جعفر ليأخذ على عاتقه مهمة تأصيل «علم الشعر» يميّز فيه جيّد الشعر من رديئه على مستوى الفهم والتذوق، كما حاول ابن طباطبا أن يؤسس «عياراً للشعر» يرتبط بتصورات محددة عن المهمة والماهية والأداة[٧]، ويمثّل الاثنان «مرحلة تشكيل مفهوم الشعر في القرن الرابع الهجري». وجاء حازم القرطاجنّي ليمثل مرحلة تكامل مفهوم الشعر[٨].

ولم يكن الأمر بالنسبة إلى الغرب، سواء أكانوا شعراء أو نقّاداً، أكثر تكاملاً أو وضوحاً. فاتفق الطرفان على أنّ الشعر صناعة تتطلب جهداً دؤوباً، وليست «إلهاماً صرفاً أو مسألة إلهام أعمى» كما يقول الشاعر الفرنسي مالارميه. ويعدّ إدغار آلان بو الشعر وفق تعريفه نوعاً «من الرياضيات الملهمة التي تعطينا معادلات عن الانفعالات البشرية» ويرى ت. س. إليوت أنَّ الشعر «ليس إطلاقاً لسراح العاطفة، إنما هو هرب منها... وأن ينصبَّ جهد الشاعر كله في تحويل آلامه الذاتية الخاصة إلى شيء خصب، شيء كوني عام لا ذاتي... وتحويل انفعالاته إلى عمل فني... وكلما كان التحويل أكمل كان الفن أحسن»[٩].

يساعدنا هذا المدخل في الكشف عن آراء الشاعر نزار قباني فيما يتعلق بتعريف الشعر وتحديد ماهيته كما جاءت في تصريحاته وأقواله التي أسهبت في الحديث عن كل ما يتعلق بالعمل الشعري: كيف نظر إلى الشعر، بوصفه شاعراً، كيف وصّفه، وعرّفه، وحدد مفهومه ووظيفته من خلال تساؤلات طرحها: ما الشعر؟، من أنا؟، لماذا أكتب؟، ولمن أكتب؟. وقد شكلت إجاباته عن هذه التساؤلات دليلنا إلى ما نبحث عنه من تعريف الشاعر للشعر، وماهيته ووظيفته.

١- **تعريف الشعر وتحديد ماهيته**: إنَّ وقوف الشاعر وجهاً لوجه أمام ذاته في لحظة الإبداع والخلق، متأملاً ما يجري في داخله، وتحويل إحساسه إلى كلمات تصف شعوره علانية في تلك اللحظة هو أمر شاق وعسير. فعندما يجيب الشاعر نزار قباني عن سؤال ما هو الشعر، يكاد جوابه ينطق بالحالة التي يعيشها (لا أعرف.. لا أعرف.. لا أعرف) أو (ليس عندي أي تفسير مقبول لذلك الزلزال الذي يركض تحت سطح جلدي[١٠]. لكنه، في نهاية المطاف، يحاول أن يسجل الكلمات التي تصف ذلك الشعور، وتتتالى إجاباته بشكل مباشر وصريح، وأحياناً على العكس من ذلك نفهمه من السياق الذي ورد فيه، بحيث يتشكل من اجتماع ذلك تعريف شاعر أبدع وتذوق فن الشعر، لكنّه سرعان ما يلجأ إلى وصف ما قاله بهذا الشأن بأنه مجرد قناعات شخصية لا تستهدف تعليب التجربة الشعرية[١١].

يقول نزار: «ليس هناك نظرية للشعر»[١٢]. وكتابة الشعر، برأيه، عمل سهل، لكنّ الكلام عنه صعب[١٣]. وأنَّ الانشغال بالنظرية هو إضاعة للشعر نفسه، لأنَّ ما يعنيه، في الدرجة الأولى، هو الشعر نفسه، وما دام «الشعر مزروعاً في الشاعر» فمن الصعب عليه اكتشاف الحدود. هو يكتب، لكنه يبقى أسوأ من يفسّر كيمياء الكتابة الشعرية[١٤]. وهذا يعود بنا إلى رأي الشاعر بورخيس في تعريف الشعر، وإلى رأي القديس أوغسطين في تعريف الزمن. هل هو العجز الذي يقف حاجزاً بين إحساس الشاعر الداخلي وما يعتمل في هذا الداخل، ثم نقل هذا الإحساس بالتجربة إلى اللغة، أو إلى كلام مقونن يحدد العملية الشعرية المنتجة لإبداعه الشعري وهل يحتاج الشاعر في إبداعه إلى قانون يضبط سيره لينتج قصيدته؟ من البدهي ألا يكون ذلك هو ما يشغل بال الشاعر وهو يعاني من آلام وضع القصيدة، لأنَّ عملية التنظير هذه لا تتعدى كونها وجهة نظر تحمل معاناة الشاعر أكثر من كونها مسألة وضع قوانين للشعر. إنها مجرد قناعات واجتهادات شخصية لا تستهدف تعليب التجربة الشعرية. فالشعر «حالة لا تستقر على أي حال»[١٥].

٢- **هوية الشعر**: عندما يكون الشعر إبداعاً أممياً، تفشل المحاولات كلها لربطه بدين أو جنسية، أو انتماء، أو عرق، أو مذهب، أو قبيلة، أو سلالة، أو شريحة اجتماعية معينة، فهو

المطر الذي يسقط بالتساوي على بقاع الأرض كلها، لذلك كانت جنسيته واحدة يأخذها كل شعراء العالم تلقائياً أينما ولدوا، ودمهم واحد، وإن اختلفت فصيلة الدم بين شاعر وآخر. ويشكّل شعراء العالم كلهم مجموعة من الأنهار تتجه جميعاً لتصبَّ في بحر واحد هو بحر الإنسانية[١٦] هذا الهدف الأسمى الذي يوحّد أصوات الشعراء كلهم، على تباين أصواتهم ولغاتهم، ومصادر ثقافاتهم، ليؤلفوا، في نهاية المطاف، سيمفونية عظيمة واحدة تصغي إليها كل العصور[١٧]. أليس الأدب، والشعر، على وجه الخصوص، منتجاً إنسانياً يلامس أحاسيس الإنسان وانفعالاته، وتجاربه ليعبرّ عنها باللغة؟

يقول تودوروف: إنَّ المفكرين لم يتخلوا عن قراءة الأعمال الأدبية بوصفها خطاباً عن العالم، وإن ميّزوا بين طريقين: طريق الشعراء، وطريق العلماء (أو الفلاسفة) ولكلتيهما مزايا من دون أن تأخذ إحداهما شكلاً أدنى من الأخرى: طريقان تقودان إلى الغاية نفسها هي فهم أفضل للإنسان والعالم[١٨].

٣- **لغة الشعر**: ليست اللغة وسيلة تواصل فقط، إنما هي عاطفة ومتعة، هي الكلمات التي تتحول بين يدي الشاعر إلى شيء سحري. هذه الكلمات التي يعدُّها بورخيس الحدث المركزي في حياته ولا سيّما عند «إمكانية حياكة هذه الكلمات وتحويلها إلى شعر»[١٩]، فالشاعر، كما قال الخليل بن أحمد، يتفرد، من بين البشر كلهم، بقدرته على تصريف الكلام كيفما يشاء. ألم يصفه بأنه «أمير كلام» وأنه «يفعل باللغة بواسطة اللغة ذاتها، وعن ذلك يتولد الحدث الشعري»[٢٠] وهو، بفعل ذلك، يتجاوز الآخرين بقدراته التي تمكنه من رؤية مالا يرى أولئك، فيخلق بشعره عوالم أخرى كانت محتجبة عنهم. ويتفاوت الشعراء في أساليبهم الشعرية، إذ لكل منهم لغته وأسلوبه، ولكل منهم طريقته في التعبير. وإذا كان الأسلوب يشكل انزياحاً فردياً، أي طريقة في الكتابة خاصة بواحد من الأدباء، وإذا كان الأسلوب «هو الرجل نفسه» كما يقول بوفون BUصFFON، فإن للشاعر نزار قباني أسلوبه الشعري المتميّز، ذا اللغة المميّزة التي يمكن وصفها «بالسهل الممتنع». فماذا يقول عن لغته، وكيف يصفها؟

١- **الشعر هندسة باللغة**: «هندسة حروف وأصوات، نعمّر بها في نفوس الآخرين عالماً يشابه عالمنا الداخلي[٢١] ثم إنَّ الشعراء مهندسون لكل واحد منهم طريقته في بناء الحروف وتعميرها، فالحجر متوفر للجميع، ولكن القلّة من الموهوبين هي التي تعرف أين تضعه وكيف تضعه»[٢٢].

٢- **هندسة القصيدة والحرية**: يربط الشاعر قباني بين هندسة القصيدة من جهة، والحرية التي تُمنح للشاعر بوصفه «أمير كلام» هذه الحرية التي تتيح لمهندس اللغة من

الشعراء «أن يحذف ويضيف ويعدّل في تفاصيل مخططه حتى يقتنع بكماله الفني»[٢٣]. ألا يعيدنا هذا الكلام إلى الخليل الذي وضع ثقته في الشاعر الذي يتقن كيفية التعامل مع المادة اللغوية بـ«تصريف الكلام... وإطلاق المعنى وتقييده وتصريف اللفظ وتعقيده...»[٢٤].

يذهب نزار قباني أبعد من ذلك عندما يضع «مخططاً ثورياً» لإبداعه الشعري، قوامه الثورة؛ الثورة في اللغة الشعرية، وفي المجتمع، وقائد هذه الثورة شاعر «غاضب يغتصب العالم بالكلمات، ولا يطلب شهادة سلوك من أحد إنما الوحيد الذي يطلب رضاه هو الشعر»[٢٥].

آ- الثورة في اللغة: ومفردات هذه الثورة:

١- العصيان اللغوي.

٢- القتال باللغة ضد القوننة.

٣- كسر العلاقات المنطقية بين الكلمات.

وكل مفردة من هذه المفردات تُتمم الأخرى ليقوم الشعر بدوره الفعّال وفق مفهومه للشعر. فالعصيان اللغوي ينبغي أن يكون لكل ما هو مألوف، ومعروف، ومكرّس[٢٦] للوقوف بوجه تراكمات الماضي وقيوده. والقصيدة الجيّدة، وفق رأي القباني «لا بدَّ أن تغتصب شيئاً ما.. أن تكسر شيئاً ما.. أن تلخبط خارطة الأشياء[٢٧] وتتكسّر بذلك» العلاقات المنطقية بين الكلمات، ويتغيّر مفهومها القاموسي والاصطلاحي[٢٨].

فالشعر لا يتحقق من المفهومات والتعابير الجاهزة، إنما يتحقق «بقوة تأمل اللغة وإعادة خلقها مع كل خطوة. وهذا يفترض تكسير الهياكل الثابتة للغة وقواعد النحو وقوانين الخطاب»[٢٩] كما يقول أرغون.

لقد نفَّذ نزار قباني مخططه الثوري الشعري، الذي تحول إلى انقلاب لغوي أنتج لغة شعرية سماتها الأساس السهولة والبساطة والعمق في آن. فتعامل مع مفردات اللغة بأسلوب هدفه الوصول إلى الشريحة الأكبر والأوسع من الجماهير العربية «إنني أكتب حتى أتزوج العالم.. حتى أتكاثر.. حتى أتعدد.. حتى أصبح ١٥٠ مليون نزار قباني. هذه هي خارطة طموحي، ولن أقبل أن تنقص جمهوريتي مواطناً واحداً»[٣٠] صنع الشاعر قباني حداثته الشعرية، وأسبغ عليها من روحه الثورية المتمردة على الأشكال المسبقة الصنع، والقوالب الجاهزة، بعد أن أعاد خلق اللغة العادية، لغة التخاطب اليومي لتتحول بين يديه إلى لغة تحمل نفساً جديداً بصياغتها المميّزة، وصورها التي تحمل المعاني العميقة فأصبحت لغته لغة خاصة ومتفردة في خصائصها عن لغة الحداثيين الآخرين، لغة منحته مكانته الشعرية في قلوب الشريحة

الواسعة والمتنوعة من القراء. فحقق هدفه في الوصول إلى مبتغاه، في حين بقي الحداثيون الآخرون على الضفة الأخرى من نهر الشعر ليكون شعرهم شعر الخاصة فأضاعوا بذلك «عنوان الجمهور.. فهم يقفون في قارّة ثانية وبينهما بحار من التعالي، والصلافة، وعُقَد العظمة، وبدلاً من أن تكون ثقافة الشاعر وسيلة للتفاهم والاقتراب.. أصبحت قلعة من الغرور لا يدخلها أحد.. وبوابة من الأسلاك الشائكة لا يجرؤ أحد على الاقتراب منها»[٣١]. ولأنَّ نزاراً يؤمن بأنَّ الشعر هو «فن الملامسة.. فن ملامسة الآخرين»[٣٢] ارتضى أن يكون ثورياً متمرداً على لغة الخاصة، ليكون مع الجمهور، متسلحاً بلغة شعرية بسيطة وأنيقة بصياغتها المميزة وصورها العميقة، الممهورة بتوقيعه وخاتمه.

ب- **الثورة ضد الواقع الاجتماعي:** امتدت ثورة نزار قباني الشعرية لتنال من معوقات التقدم في المجتمع العربي عموماً، وتثور على واقعه المتهالك، وكانت المرأة في هذا المجتمع هي الوجه الآخر لتلك المعوقات، بتحريرها يتحرر، وبتقدمها يتقدم، وما على الشاعر إلا أن يرمي بقنابله ومتفجراته في عمق هذا المجتمع لتحدث خرقاً في بنيته الفكرية، فتحدث الخلخلة ومن ثم التغيير.

كانت رسائل الحب والدعوة إلى الحرية والتحرر هما سلاح نزار الفتَّاك إلى المجتمع العربي؛وكان لهما دويهما الذي لا يقل عن دوي المتفجرات والقنابل، ولا سيما حين يتناولان المرأة، جسداً وروحاً، الموضوع الأهم عنده، لتكون الهدف والوسيلة في حربه ضد واقعه الاجتماعي المتخلف.

فالحب موجود بقوة الطبيعة عند البشر، وهو العاطفة التي تذكّره بوجوده الإنساني. وشعر الحب هو برقية عابرة إلى فئات المجتمع كلها، إلى نفوسهم حيث تتغلل في تضاعيف وجدانهم لتنقل لهم هذا الشعور الجميل الذي يؤكد إنسانيتهم. لكنَّ الحبّ في شعر نزار هو تفجير لطاقات الإنسان، رجلاً وامرأة، وتحقيق للذات، وهو، في آن، حرب على المستور والخفي من أمراض أنهكت كاهل المجتمع ونالت من سعادة أبنائه. وقد استمّر نزار في تصوير ثورته الشعرية على الواقع العربي ومعتقداته القديمة المناهضة والمحتقرة للمرأة، وفجّر حرباً لا هوادة فيها على هذا الواقع بتناوله للمنفي والمستبعد من جسد المرأة وعواطفها، رافضاً التستر والمداهنة، وأعاد إليها قوة الشعور بوجودها الإنساني، ووجودها الأنثوي، بعد أن كانا محرمين ومستبعدين.وكانت المرأة الحرّة بداخلها وبجسدها، هي النموذج للثورة التي أعلنها الشاعر، والنموذج للحرية التي تحمل بذور الثورة والتمرد على الواقع المتهالك، وتحاول خلخلة الموروث من قيم التحجّر التي تحجر على إنسانية الإنسان. وكان شعر نزار هو الحامل لثورته التي تغلغلت في المجتمع لتقارب خطوط التماس بين الممكن وغير الممكن، بين المسموح

والمحظور، ثم لتتجاوز الخطوط الحمراء وتتناول المحظور والممنوع، وتهتك المستور، وتتمرد على كلمات الحب المألوفة والمستهلكة، لتقوم لغته الثورية، البسيط والعميقة والمؤثّرة بحمل وزر تمرده، ولتعيد للشعر المكشوف، الذي أقصي من ساحة الشعر بعد امرئ القيس وسحيم، قيمته ووهجه. وعلى الرغم من أنَّ عدداً من شعراء الحداثة لامسوا بشعرهم هذا الجسد في صورهم المختلفة والمتعددة، كأدونيس، على سبيل المثال، فإنَّ اسم نزار كان قد اقترن بهذا النوع من شعر الحب والجسد، ليتلقى وحده سهام الغضب والتكفير من قبل النقاد والأدباء قبل جمهور العامة المتشددة، ربما لبساطة أسلوبه وسهولة لغته وعمق صوره التي مكنته من قلوب القسم الأعظم من القراء، ولا يهمّ ما دفعه من ثمن لقاء ذلك ما دام تمكّن من خلخلة الثابت من التقاليد المهترئة، وهدم المعتقدات القديمة المفروضة على المرأة، وعلى جسدها وفكرها، لتكون المرأة التي يحلم بوجودها «أودّ أن أعترف أنَّ شعري قدمني تقديماً خطيراً.. وصبغ سمعتي بالأحمر الفاقع.. وساعد على ترسيخ صورتي (الشهريارية) في رؤوسهم. لقد قدمت، بكل براءة، رأسي إلى الناس على صينية من فضة كيوحنا المعمدان»[٣٣]. ألم تكن الحرية بالنسبة إلى الشاعر من أهم مفاتيح شخصيته الثائرة، المتمردة على القهر والظلم الاجتماعيين اللذين يمارسان على المرأة تحت شعارات متنوعة من دينية واجتماعية وغيره؟ وهل من الممكن أن يقف شاعر مثل نزار في موقع الحياد أمام ذلك؟ يقول مصرّحاً «لا يمكنني أن أتصور شعراً لا ينحاز إلى جانب ما.. لا يتخذ موقفاً ما.. لا يقاتل من أجل رأي ما.. لا يرفع سيفه لرفع الظلم عن إنسان ما»[٣٤].

وظيفة الشعر

للأدب عموماً وظيفة يسعى إلى تحقيقها، وهدف يصل إليه من خلال التحليل الأدبي للشعر أو للنثر. والغاية، في نهاية المطاف، الوصول إلى معنى الأدبي، الذي سيقودنا، بدوره، إلى معرفة الإنساني في العمل، هذه المعرفة التي تهمّ الجميع، وجميع الأعمال الأدبية العظيمة يكون سياقها النهائي الأهم هو الوجود الإنساني نفسه. ولأنَّ «موضوع الأدب هو الوضع الإنساني فالذي يقرأ الأدب ويفهمه سيصير، لا متخصصاً في التحليل الأدبي بل عارفاً بالكائن البشري»[٣٥]. ولم يكن نزار قباني وشعره أقل احتفاء بالإنسان وهمومه. لذلك تصدرت الوظيفة الإنسانية لشعر نزار الوظائف الأخرى التي انبثقت عنها، وأكملت هدفها.

١ - **الوظيفة الإنسانية**: آمن نزار قباني أنَّ أجمل ما في الشعر هو أنه «سفر داخل الإنسان وأنَّ الشاعر هو ذلك المسافر الأزلي في النفس البشرية»[٣٦] ولم يكن ما سبق من حديث عن

مخطط نزار قباني الثوري إلا تجلياً لثورته الشعرية الشاملة التي جعلت من التحرير والتغيير من أجل الإنسان الهدف الأساس لها، «إذ لا قيمة لشعر لا يحدث ارتجاجاً في قشرة الكرة الأرضية، ولا يحدث شرخاً في خريطة الدنيا وخريطة الإنسان»[٣٧] وليؤدي هذا الشعر دوره ويصل إلى هدفه «لا بدَّ أن يكون مكتوباً للأسرة البشرية كلها»[٣٨]. لتصبح «مساحة الفرح في العالم أكبر.. ومساحة الحزن أقل»[٣٩].

٢- **الوظيفة التحريضية:** يعلن الشاعر صراحة أنَّ وظيفة قصيدته هي وظيفة تحريضية لا وظيفة توفيقية[٤٠] وعملها تحريضي من الطراز الأول.. وليس كرسياً هزازاً يساعد على الارتخاء، ويجلب النعاس[٤١]. ولا يرضى مبدعها أن تكون قصيدة مخدّرة، أو مسكّنة، لأن مهمتها هي المجابهة أن تشعل النار، لا أن تطفئ الحرائق... مهمتها أن تخالف جميع أنظمة السير.. لا أن تكون شرطي سير[٤٢]. أن تحول الإنسان إلى حالة صدامية مع كل ما يعوق التقدم، إلى حالة مجابهة مع كل ما يمنع من إعمال معاول التغيير من أجل إعادة بناء المجتمع أو الوطن الذي يحلم به، ويطمح إلى رؤيته. وأن تكون هذه القصيدة، باختصار، «برقية عنيفة وحارقة يرسلها الشاعر إلى العالم»[٤٣]. وهذا الدور الذي أراده نزار لقصيدته حمل بأمانة مهمة مخططه الثوري، ونفذّه أيضاً بأمانة الشاعر المسؤول، فلم يخضع لإملاء سلطة، ولا لمحاولات التدجين التي يتعرض لها الشعراء عادة.

لقد حاول الشاعر نزار قباني، من خلال ما تقدم، أن ينقل إلينا أحاسيسه الذاتية في اللحظات الخاطفة لتجربته الشعرية، حين تتحول فيها الأفكار إلى كلمات، والكلمات إلى قصائد: فعرّف الشعر من حيث لم يكن يرغب بتعريفه، وحدد ماهيته بصدق التجربة التي لامست وجدانه وعقله، وتحدّث بإسهاب عن وظيفته بروح المصلح الذي عرف الداء وأراد تقديم الدواء، بحب ورغبة،، وفي كل ما جاء به، كان هناك قدر كبير من حقيقة الشعر، وماهيته، ووظيفته كما وجدناها عند كثير من الشعراء ونقاد الشعر. لكننا، وفي نهاية المطاف نتساءل:

هل نجح الشاعر في مخططه الثوري الذي أراد له أن يشرح أو يحدد طرق العلاج؟ هل كان لشعره هذه الصبغة التحريضية المؤثرة والفاعلة في المجتمع؟ مهما يكن من أمر، فقد قرأ نزار واقع مجتمعه بعمق عالم الاجتماع، وحدد مرضه بخبرة الطبيب، ووضع يده على الجرح بنباهة الطبيب المداوي ووصف الدواء الناجع بخبرة الصيدلي الماهر، ولا يمكن لإرثه الشعري إلا أن يكون فاعلاً في جيل الشباب الذي يحمل راية الثورة من أجل التغيير، ولا سيّما أنَّ جمهور الشباب كان جمهوره القارئ والمحب دائماً.

الهوامش

(١)- ـ محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ١٩٩٢، ص٤٥.

(٢)- انظر بورخيس (خورخي لويس)، صنعة الشعر، ترجمة: صالح علماني، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط١، ٢٠٠٧.

(٣)- المرجع السابق نفسه، ص٣٢.

(٤)- عبد الصاحب مهدي علي، مقالة، في مفهوم الشعر ولغته، مجلة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد٨، العدد٣.

(٥)- بورخيس، صنعة الشعر، مرجع سابق، ص ٣١.

(٦)- الجاحظ، كتاب الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، ج٣، ص ١٣١-١٣٢، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٤٨.

(٧)- عصفور(جابر)، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، مصر، ط٥، ١٩٩٥، ص١٠.

(٨)- المرجع السابق نفسه، ص١٥٥، ص١٣.

(٩)- هايمن (ستانلي)، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة: إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، دار الفكر العربي، القاهرة، ص ١٤٦-١٤٧.

(١٠)- قباني(نزار) الأعمال النثرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، ج٨، ط١، ١٩٩٣، ص٣٢- ٣٩.

(١١)- المصدر السابق نفسه، ص ٤١.

(١٢)- المصدر السابق نفسه، ص ٢٦.

(١٣)- المصدر السابق نفسه، ص ٢٩.

(١٤)- المصدر السابق نفسه، ص٣٩.

(١٥)- المصدر السابق نفسه، ص ٤١.

(١٦)- المصدر السابق نفسه، ص ٧٨-٧٩-٨٠.

(١٧)- المصدر السابق نفسه، ص ٨٠.

(١٨)- تودوروف (تزفيتان)، الأدب في خطر، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٧، ص٣٠.

(١٩)- بورخيس، صنعة الشعر، مرجع سابق، ص ١٤٠.

(٢٠)- اليوسفي، الشعر والشعرية، مرجع سابق، ص ٢٢.

(٢١)- قباني، الأعمال النثرية الكاملة، ج٨، مرجع سابق، ص٤٣.

(٢٢)- المصدر السابق نفسه، ص ٤٣.

(٢٣)- قباني، الأعمال النثرية الكاملة، ص٤٤٧.

(٢٤)- اليوسفي، الشعر والشعرية، مرجع سابق، ص٢٢.

(٢٥)- قباني، الأعمال النثرية الكاملة، ج٨، ص ٤٤-٤٥.

(٢٦)- المصدر السابق نفسه، ص ٤٥.

(٢٧)- المصدر السابق نفسه، ص ٤٤.

(٢٨)- المصدر السابق نفسه، ص ٤٣.

(29)- Aragon (Louis). Les yeux dElsa.Paris;seghers;1940;p 14/

(٣٠)- نزار قباني: الأعمال النثرية الكاملة، ج٨، مصدر سابق، ص ٨٢.

(٣١)- المصدر السابق نفسه، ص ٤٩.

(٣٢)- المصدر السابق نفسه، ص ٨٦.

(٣٣)- قباني (نزار)، ديوان الأوراق السرّية لعاشق قرمطي، ص ١٧.

(٣٤)- قباني، الأعمال النثرية الكاملة، ج٨، مصدر سابق، ص ٥٤.

(٣٥)- تودوروف، الأدب في خطر، مرجع سابق، ص ٥٤.

(٣٦)- قباني، الأعمال النثرية الكاملة، ج٨، مصدر سابق، ص ٨٦.

(٣٧)- المصدر السابق نفسه، ص ٤٢.

(٣٨)- المصدر السابق نفسه، ص ٩١.

(٣٩)- المصدر السابق نفسه، ص ٨١.

(٤٠)- المصدر السابق نفسه، ص ٤٦.

(٤١)- المصدر السابق نفسه، ص ٥١.

(٤٢)- المصدر السابق نفسه، ص ٥٢.

(٤٣)- المصدر السابق نفسه، ص ٤٨.

* * *

منطلقاتُ الحداثة الشِّعريَّة العربيَّة عندَ نزارَ قبَّاني

د. ليال سعيد أبو العزّ

«أن يكون الإنسان شاعراً في الوطن العربي ليس معجزة، بل المعجزة أن لا يكون». نزار قبّاني

يجري الشعر دماً في جسد العربي منذ أقدم العصور، ولعلَّنا لا نُبالغ إذا قلنا: إن القرائح الشعرية هي أغنى ثروة لدى العرب، الذين جعلوا الشعر ديوان أخبارهم ومستودع أيامهم، فلا عجب أن يخرج في كل زمن شعراء أفذاذ، ورجال يغيِّرون خريطة الحياة العربية بما يجودون به من شعر وإبداع. ومثالنا في هذا المقام نزار قبَّاني، الشاعر الذي امتلك ناصية الشعر منذ نعومة أظافره، واحترف الرسم بالكلمات، وأيقظ طفولة الشعر، حين خرج شاهراً كلمته في وجه الشعراء التقليديين، ملوِّحاً بشعر جديد يرتدي عباءة العصر، الموشَّاة بلغة سلسة، وإيقاع عذب، وموضوعات طازجة، تتلهَّف إليها أذن المتلقي العربي، الذي سئم الرتابة الشعرية، والنغم الواحد، والموضوعات المبتذلة. فكان صوته خرقاً للمألوف، وصدعاً في حياة المجتمع العربي، وسيفاً مضرَّجاً بدماء العادات والتقاليد والانغلاق والجمود. من هنا تنوَّعت ألقابه فكان شاعر الحرية، وشاعر الثورة، وشاعر المرأة، وشاعر الحداثة، وشاعر الحب،شاعراً لا يشبه أحداً ممّن سبقه ولا ممّن عاصره، أبى إلا أن يشتهر بتفرّده، وببصمته الشعرية الخاصة. من الصعب أن تُنصف هذا المبدعَ لغةٌ، أو أن ترسمه ريشة، أو أن تصوغه قصيدة، أو أن تلخِّصه رسالة، لكننا سنبذل جهداً كي نضيء في هذا المقام جانباً مزهراً من إنتاج قبَّاني الفكري والنقدي، ولا سيما منطلقاته حول كيفية الخروج من عباءة التراث والانطلاق بقطار الحداثة والعصرية، فلم يكن تجديده في مجال الشعر وحده، وإنما كان التجديد عقيدة حداثية متكاملة وراسخة تؤمن بضرورة تحديث مختلف مظاهر الحياة في الثقافة العربية، سواء في ميدان الشعر، أم النقد، أم العادات والتقاليد، أم نظام الحياة عامة.

إن المتأمِّل في إنتاج نزار قبَّاني الشعري والنثري والنقدي، يلمح مجموعة مبادئ آمنَ بها ودعا إليها، وطالب الشعراء والنقّاد والقرّاء بالالتزام بها، مما يقود إلى توطيد أركان الحداثة في الشعر العربي، والفكر العربي عامة،ويُسهِم في الخروج على تراث الشعر العربي الرصين، والانفتاح على واقع الشعب العربي وهمومه ومشكلاته ومآزقه وتطلعاته، وواقع المرأة العربية المقيَّدة المستضعَفة، وطبيعة الحياة الجديدة. يمكننا أن نستخلص بعض هذه المنطلقات، كما وردت على لسانه، وفي تضاعيف كتبه كالآتي:

أولاً: تتحقَّق الحداثة في الشعر بتوافُر الشرط الانقلابي:

تلاشت، في الرؤية الحداثية، فكرة قداسة الشعر العربي القديم، وضرورة الاحتذاء بأساليبه وموضوعاته وطرائقه حتى يغدو الشاعر شاعراً من الدرجة الأولى، فقد أصبحت سمة الشاعرية ترتبط بمبدأ الكتابة الانقلابية، فمن وجهة نظر قبَّاني، يجب أن يكون الشاعر انقلابياً في تفكيره وأسلوبه وطريقة كتابته، حتى يُحدِث شرخاً وصدعاً لما هو مألوف، وخرقاً لما هو سائد، وكأنَّ على الشاعر أن يرمي حجراً في بحيرة الشعر الراكدة، ويُشعِل ثورة ضدَّ سلطة الشعر التقليدي الذي يُهيمن بكل غطرسة على أذن المتلقي العربي وذائقته، فـ«**الشرط الأساسي في كل كتابة جديدة هو الشرط الانقلابي، وهو شرط لا يمكن التساهل فيه، أو المساومة عليه**»[١]. ويقصد به التمرد على التراث، والاختلاف عنه، ومواجهته بكتابة جديدة مختلفة، أي «**خروج الكتابة والكاتب على سلطة الماضي بكل أنواعها الأبوية والعائلية والقبلية، وإعلان العصيان على كل الصيغ والأشكال الأدبية التي أخذت –بحكم مرور الزمن- شكل القدر أو شكل الوثن**»[٢].

وقد رأى قبَاني أن الشعر العربي تحديداً، بأمس الحاجة إلى الشرط الانقلابي، لأنه يُحاكي مجتمعاً محكوماً بالماضي والثبات والتقليدية، من هنا كان «**المكان الطبيعي للكاتب العربي المعاصر، هو في صفوف الانقلابيين، ومهما اختلفت المواقف الوجودية بين كاتب وكاتب.. وتباينت الرؤى بين شاعر وشاعر.. فإن القاسم المشترك بين كل من يكتبون.. هو الثورة.. والرغبة المشتركة في تغيير جلد العالم العربي.. وتغيير دمه**»[٣]. ونجده يؤكِّد مرة أخرى أن الشعر «**عملية انقلابية يخطِّط لها وينفِّذها إنسان غاضب، ويريد من ورائها تغيير صورة الكون. ولا قيمة لشعر لا يُحدث ارتجاجاً في قشرة الكرة الأرضية، ولا يُحدث تغييراً في خريطة الدنيا، وخريطة الإنسان**»[٤].

ذلك أن مهمة الشاعر العربي ليست تجديد الشعر العربي ونظامه وبنيته فحسب، وإنما تغيير طبيعة المجتمع العربي بكليته، وتغيير طريقة تفكير الإنسان العربي، ونمط حياته

وسلوكه، وعليه تكون «**مهمة الكاتب الانقلابي صعبة ودقيقة.. لأنها تتعلَّق بإلغاء نظام قائم، له جذوره الدستورية، والتاريخية، والقومية، واللغوية، وإعلان نظام بديل يصعب على الناس في بادئ الأمر الإيمان به، والاعتراف بدستوريته**»[٥].

لكن على الكاتب والشاعر أن يصمد، وأن يستمر بفرض نظامه الجديد الذي يواكب العصر وتطورات الحياة اليومية، حتى يعتاد الناس على جديده، ويغدو جزءاً مألوفاً في حياتهم، ويكون بذلك قد أدّى رسالته على أكمل وجه.

ثانياً: توفّر شرط الابتكار والجدّة:

لم تعد المحاكاة هدفاً للشعراء الحداثيين، بل على العكس تماماً نادى قبّاني بضرورة أن يكون الشعر إبداعاً محضاً بكل معنى الكلمة، وقولاً فيه ابتكار، وخلقاً، وجدّة في طرح الموضوعات، وطرائق التعبير عنها، على نحو يرتقي بالشاعر إلى رتبة النخبة والطليعة، التي تفيد من تجارب الآخرين، لكنها تنتج فناً مختلفاً لا يسير على هدى الأقدمين، فـ«**الكتابة الحقيقية، هي نقيض النسخ، ونقيض النقل، ونقيض المحاكاة الزنكوغرافية أو الطباعية**»[٦]. وبعبارة أخرى «**القصيدة الجيدة هي النسخة الأولى التي ليس لها نسخة ثانية سابقة لها أو لاحقة بها**»[٧].

يقصد بذلك قبّاني أن الشاعر يجب أن يتجنَّب التقليد والتبعية حين يُبدِع، بأن يقدِّم فناً له بصمته الخاصة المختلفة في تنوع هذا الكون، لـ«**أن كل كلمة يرسمها الشاعر على ورقة، هي لافتة تحدٍّ في وجه العصر. وأن الكتابة هي إحداث خلخلة في نظام الأشياء وترتيبها. هي كسر قشرة الكون وتفتيتها**»[٨].

ربما جاءت هذه القناعة من طبيعته الخاصة التي اشتُهِر بها، ومما تعلَّمه منذ الصغر من البيئة المحيطة فيه، ولاسيما أنه ذكر ذات مرة شيئاً عن طفولته، حين كان يحبُّ دائماً أن يجرِّب، وأن يفكِّك كل شيء يصادفه، فسوَّغت عمته لأهله ذلك بحجة أن: «**دعوه يحطِّم.. دعوه يحطِّم.. فمن رماد الأشياء المحطَّمة تخرج النباتات الغريبة...**»[٩]. ذلك أن التجديد في أي جانب من جوانب الحياة، يأتي من الجرأة، والقدرة على تحطيم ما هو مألوف وراسخ من أجل تجاوزه، وابتكار صورة جديدة أكثر تطوراً. وهو الذي كان شعاره دائماً «**أن الشعر هو إشعال عود ثقاب في أشجار الغابة اليابسة**»[١٠]. وأنه «**بدون اغتصاب لا يوجد شعر.. والاغتصاب هنا يعني تمزيق الغشاء الذي تنسجه المفردات والأفكار والعواطف حول نفسها مع تقادم الزمن**»[١١].

لا بد، إذن، من تجاوز الشعر القديم، والتراث الراسخ، والانطلاق نحو كتابة جديدة تختبر طاقات اللغة والفكر والموسيقا.

ثالثاً: ضرورة تجاوز التراث والخروج من عباءته:

شغل موضوع التراث حيزاً كبيراً من تفكير قبّاني، وكتاباته، إذ بذل جهداً كبيراً من أجل إقناع الكتّاب والقرّاء العرب بضرورة اتخاذ موقف واضح إزاء التراث من ناحية، وإزاء الحداثة من ناحية أخرى، ولاسيما أن «**علّة الشعر العربي الكبرى هي أن ذاكرته قوية، والذاكرة بصورة عامة خطر على الشعر، لأنها سهم متجه إلى الوراء.. لا سهم ذاهب إلى المستقبل. نحن لا نكتب، وإنما نمارس مجموعة من العادات الكتابية. ولا نقول الشعر، وإنما نتذكّر.. إن النسيان عامل مهم جداً في عملية الإبداع. والقصيدة التي لا تستطيع نسيان طفولتها، لا تملك القدرة على تصور مستقبلها**»[١٢].

مصيبة الشعر العربي أنه ظل بوقاً يبجّل الماضي، ويهلّل للتراث، مما جعل «**القصيدة العربية تعاني انفصاماً حاداً في الشخصية، وكنتُ أحسُّ، وأنا أقرأ شعراء عصر النهضة، أنني أحضر حفلة تنكرية.. وأن كل شاعر يستعير القناع الذي يعجبه.. هذا يستعير سيف أبي فراس.. وذاك يستعير حصان عنترة.. وثالث يستعير عباءة ابن الرومي..**»[١٣].

هذا التقليد الأعمى جعل قبّاني يدعو إلى ضرورة تجاوز التراث الشعري القديم، مما حرَّض الناس ضده، واتخذوا ذلك حجة قوية من أجل محاربته، ومنع انتشار شعره، لأنه لا يقيم وزناً لتقاليد الشعر العربي القديم، علماً أنه لا يستخف بالتراث بدليل قوله: «**لكننا لا نسمح لأنفسنا ولا للآخرين بإعدام ديوان الشعر العربي كله بحجّة التقدمية والثورية. كما لا نسمح بإلغاء الكلام العربي بحجّة أنه صار كلاماً قديماً.. أو ساقطاً..**»[١٤]. نجده يحفظ للتراث مكانته، ومكانه في الذاكرة العربية، لكن يجب تجاوزه من أجل مواكبة مظاهر العصر الذي عرف الثورة الصناعية وتقدم التكنولوجيا، وغير ذلك من الجوانب التي أصبح الإنسان بحاجة إلى الحديث عنها، وتخليدها عبر الفن. من هنا كان التراث في نظر قبّاني «**هو الرحم الذي تربَّينا في داخله، هو صديق نأنس إليه ونرتاح إلى مشورته، هو نهر عظيم شربنا كلنا منه، وليس ضريحاً ندفن فيه طموحنا،... هو مرحلة أولى، كالطفولة مثلاً، لا بد من المرور بها للوصول إلى مراحل الشباب والكهولة والشيخوخة**»[١٥].

يغدو التراث، إذن،مجرّد مرحلة أولية يمرُّ بها الأديب، ثم ما يلبث أن يرتقي إلى مراحل الحداثة، التي تفرض متطلبات جديدة ومختلفة، فـ«**هذا العصر لم يعد يبحث عن شاعر يحرِّك فيه غريزة الطرب، ويهزُّ له سريره حتى ينام.. ولكنه يبحث عن شاعر يؤرِّقه، ويثير أعصابه، ويغرز في جلده دبوساً من نار**»[١٦].

بمعنى أن بناء الشعر على إيقاع رنَّان، وموسيقا ملائمة للطرب وجلسات الأنس، لم يعد مرغوباً ولا مستساغاً في عصرنا، بل أضحى المثقَّف العربي بحاجة إلى شعر بقوة سلاح، ودوي انفجار في وجه الحياة المعاصرة.

وقد انتقد قبَّاني كتاب «ألف ليلة وليلة»، وشدة تأثيره إلى يومنا هذا في الذائقة العربية، والثقافة العربية، فيرى أن «**الخطورة في (ألف ليلة وليلة) أنها تحوَّلت من نص مكتوب إلى سلوك اجتماعي، وثقافي، وسياسي. ومن صورة ذهنية إلى واقع يومي.. ومن نكتة تاريخية إلى شهادة عار معلَّقة على صدورنا.. وكل نشرة سياحية تصدر في أوروبا عن الشرق، لا بد أن يظهر فيها شهريار، وهو منبطح كالخنزير البري على عشرين مخدة.. ومن حوله جيش من المحظيّات يحملن المراوح، ويرقصن حتى الصباح لأكبر بلطجي عرفه التاريخ..**»[١٧].

من المعيب بالنسبة إلى نزار قبّاني أن يكون العرب قد وصلوا إلى القرن العشرين، ولا زالوا يتفاخرون بالصورة النمطية للرجل الملك، وكثرة الجواري والغانيات حوله يخدمنه ويرقصن له، هذه الصورة التي عمل قبَّاني جاهداً كي تتغيّر، أو بالأحرى أن تمحي من المجتمع العربي، وأن يصل إلى مرحلة المساواة بين الرجل والمرأة، واختفاء ثقافة السيد والعبد/ الجارية. لكن هذا الأمر بحاجة إلى وقت، وإلى جهود حثيثة، وإلى ألسنة الأدباء إيماناً بـ«**أن التجديد يحدث يومياً دون أن نراه، ويجري في أعماقنا دون أن نلاحظه.. ودون أن نستعجله، كما يأخذ الشتاء وقته لتحضير الأرض، ويأخذ الصيف وقته لإنضاج الثمر.. ويأخذ الربيع وقته لإنجاز الديكورات الجميلة التي وعد بها الأرض**»[١٨].

رابعاً: الحرية الشعرية، لكن ضمن حدود:

إن أهم مقوِّم من مقوِّمات الحداثة هو أن يعتنق الأديب الحرية عقيدة، ومبدأ، وهدفاً، وتكون الحرية بالجرأة الفكرية، والإصرار على التجريب، وطرح موضوعات مستفزة للجمهور، ولكنها في الوقت نفسه تهمُّه وتنتظر رأيه ورؤيته، فيقول: «**إننا مع الحرية بدون تردد.. ومع الأحرار إلى آخر الشوط.. شريطة أن يكون لهذه الحرية ضابط أخلاقي، وعقلاني، وثقافي، وقومي، يجعلها في خدمة الإنسان، وفي خدمة المثل العليا...**»[١٩]. لكن ليست أية حرية، أو حرية مطلقة، كما قد يظنُّ البعض، وإنما حرية تحفظ الضوابط الأخلاقية المتفق عليها والأصول العامة.

خامساً: مسؤولية الشعراء تجاه الواقع والجمهور:

كما أن النظريات النقدية الغربية المعاصرة قد أولت عناية كبيرة للقارئ/ المتلقي/ الجمهور، كذلك فعل قبَّاني، حين اهتم جليّاً، وعبَّر كثيراً عن دور المتلقي، وقدرته على استيعاب النص، وتحويله عبر تفاعله معه إلى سنابل مليئة بالدلالات والإشارات.

فـ«**القصيدة، قبل قراءتها، قمحة محبوسة في داخل جارور. وحين نزرعها تحت جلد الآخرين. تصبح سنبلة.. ورغيف خبز..**»[٢٠]. إذا كان نصف المعنى في ذهن الشاعر/ الأديب، فإن النصف الباقي لا بد أن يُكمله المُتلقّي، وأن يُتمِّمه القارئ الذي يشتبك مع الأديب فكرياً وثقافياً من أجل إنجاح العملية الأدبية التي تفترض تكامل أقطابها وتواصلهم وتفاعلهم. ولذلك أكَّد قبَّاني مرة أخرى بأن «**الشعر يد.. والجمهور باب.. والشاعر الذي لا يتّجه بشعره إلى أحد، يبقى نائماً في الشارع**»[٢١]. وقد أخذ على الشعراء الحداثيين غرورهم، وتكبرهم على جمهورهم بحجّة بساطة الجمهور العربي الذي لا يستطيع أن يفقه حداثتهم، وطرائقهم الشعرية الجديدة، «**يُخطئ الشاعر حين يظنُّ أنه يكتب قصيدته وحده. هذا وهم كبير. إنني أشعر أحياناً أن البشرية كلها، والتاريخ بكل امتداده الجاهلي والإسلامي والأموي والعباسي، وكذلك الأحياء والأموات.. يشتركون في كتابة قصيدتي**»[٢٢].

هذا اعتراف بمفهوم التناصّ الحديث، الذي يفسِّر أن الأدب لا يُخلق من عدم، وإنما يشترك في إنتاجه عدد لا نهائي من النصوص السابقة والمعاصرة، العامة والفردية، بطريقة واعية وغير واعية، فهو نص من آلاف النصوص، أو هو بقايا آثار النصوص التي وضعتها البشرية كلها، فكيف يخرج أديب ويجحد الآخرين حقهم ووجودهم ودورهم الخفي!.

كما أثار استياء قبّاني «**أن ثلاثة أرباع شعرائنا الحديثين يمارسون، عن قصد منهم أو عن غير قصد، إقطاعاً فكرياً وشعرياً جعلهم منفيين خارج أسوار الذوق العام، وحوَّلهم إلى كائنات خرافية تتكلَّم لغة أخرى**»[٢٣]. **فالشاعر الحديث يقف في قارة، والناس يقفون في قارة.. بينهما بحار من عقدة التعالي.. والغرور.. وعدم الثقة..**»[٢٤]. ولعل هذه رسالة صريحة وواضحة لكل أديب، وفي كل عصر كي يلتقي بجمهوره، ويعقد معه أواصر المحبة والفكر والفن كي ينجح.

كما نصحهم بضرورة امتلاك رؤية واضحة ومتجانسة تجاه العالم والحياة والكون، لا أن يتخبَّطوا بشباك التناقض والنفاق، حيث لاحظ قبَّاني مظاهر الانفصام الحاد الواقع بين بعض شعرائنا وشعرهم، بين سلوكهم على الورق وسلوكهم في الحياة، إذ لا بد أن تكون منطلقات كل شاعر واحدة ومتجانسة في كل نشاط يمارسه، عندها يمكن أن يرتقي إلى رتبة الأدباء الطليعيين الذين يحملون راية الحداثة.

كما رفض أن تكون حداثتنا العربية مستقاة من الحداثة الغربية، على سبيل العدوى ليس إلا، من دون مراعاة خصوصية كل ثقافة، وطبيعة كل أمة، والشروط العامة التي تقتضي مظاهر الحداثة. فـ«**الحديث عن ثورة ثقافية عربية انتقل إلينا بالعدوى، كجرثومة الزُّكام.. فإذا (تزكَّمت) فرنسا أو الصين الشعبية.. فإن المفروض أن (نتزكَّم) نحن أيضاً بالتبعية.. مع حفظ الفارق بين منظور الثورتين الثقافيتين الفرنسية والصينية.. ومنظورنا..**»[٢٥].

مـن الأجدى أن يصـل العـرب إلى مرحلة الاعتمـاد على الذات، وتطويـر حياتهم انطلاقاً من متطلباتهم الخاصـة، ووفق ما ينسجم وتاريخهم الطويل وثقافتهم العربية وخصوصيتهم الحضارية، لا أن يكونوا إسفنجة تتلقّى كل شيء من الآخر بسلبية وكسل.

سادساً: اللغة جوهر الشعر ومفتاح خلوده:

نظر قبّاني إلى مكوّنات الشعر نظرة فاحصة، وأدرك أن سرَّ نجاح أي شعر، أو فشله، يكون بنضـج لغته وغناها، أو فقرها الدلالي وسـذاجتها، حيث عدَّ: «**الشعر رقص باللغة، أعيدها مرة أخرى**»[٢٦]. فاللغة مطواعة بين يدي الشاعر الحداثي، يسكبها في أصيص انفعالاته وتخيلاته وأفكاره كيفما شـاء، على نحو يختبر فيه طاقات اللغة، وشـرارة التفاعـل بين مفرداتها، ولذة تداول لغة شعرية من طراز مغاير لما هو معهود في الشعر القديم.

«**والشاعـر بحكـم تعاملـه اليومـي مـع اللغـة، يستطيـع أن يشعـر أكثر مـن غيـره باهتزازاتها وانفجاراتهـا الصغيـرة بيـن يديه. ولهذا فهو مطالـب بتسجيل هذه الاهتزازات يومـاً فيوماً على أوراقه، وإلا كان شاهد زور لا قيمة له في محكمة الشعر**»[٢٧].

فقد ألقى على الشاعر مسؤولية فهم جزئيات اللغة، واستثمارها في العملية الإبداعية، كما حمَّلهم مسؤولية تحرّر اللغة من النمطية، والإبحار بها إلى بحار التجريب والمغامرة، ولاسيما «**أن الشعـراء، لا اللغوييـن، ولا النحـاة، ولا معلّمي الإنشاء، هم الذين يحرّكون اللغة، ويطوّرونها، ويحضّرونها، ويُعطونها هوية العصر**»[٢٨].

مـن هنا لم يعد مقبولاً ولا مسـوَّغاً اسـتخدام لغة تراثية في قصـيدة حديثة وموضـوعات معاصـرة، وإنما الأجدى أن يعتمـد الأديب لغة (ثالثة) تأخذ من اللغة الأكاديمية (الفصـحى التراثيـة) منطقها وحكمتها ورصـانتها، ومـن اللغة العاميـة حرارتها وشـجاعتها وفتوحاتها الجريئة»[٢٩].

فالحداثة لا تكون بطرح موضـوعات جديدة فحسـب، وإنما بالجرأة في نشـر لغة متداولة بسيطة عفوية، تترجم انفعالات الشاعر، وقضايا مجتمعه، وهذا ما حقَّقه قبّاني في شعره.

سابعاً: شعرٌ بهوية جديدة:

أضـحى للشـعر هوية مختلفـة عما عرفها الشـعراء العرب القدماء، فلـم يعد مجرد كلام موزون مقفًّى، وإنما اكتسـب امتيازات جديدة، واصـطبغ بملامح خاصـة، فها هو قباني يقول «**الشعر عندي هو سفر إلى الآخرين**»[٣٠]. رحلة يسير بها نحو الناس، ومن أجلهم، فلا بد لشعره كي ينجح وينال الإعجاب من المتلقّي، الذي يتلقَّاه وينفعل به ويتفاعل معه. كما أن نجاح الشعر

يعتمد على أمر آخر، وهو صلاحيته لكل الأزمنة من خلال ملامسته لموضوعات إنسانية عامة، تشغل تفكير أي إنسان، فـ«**القصيدة ليست مادة منتهية، ليست زمناً ميتاً. إنها جسر ممدود على كل الأزمنة**»[٣١].

كما دعا قبّاني إلى أمر آخر يتسم به الشعر الحداثي، ألا وهو البساطة أو العفوية في القول، والطرح، والتصوير، فنجده يتساءل:

«**لماذا تكون البساطة (أي في كتابة القصيدة) عدواناً على التاريخ/ تاريخ البلاغة؟ بل لماذا تكون طفولة القصيدة سبباً من أسباب إدانتها؟**

هل تتعارض الطفولة مع البلاغة، وهل التعتيم هو الأساسي لتأكيد ثقافة الشاعر، وغنى عوالمه الجوانية؟ وبكلمة أخرى هل غموض الرؤية، وغموض الوسيلة، وغموض طريقة العرض، هي معيار أهمية الشعر وأهمية الشاعر؟»[٣٢].

إن الحداثة لا تشترط انبناء الشعر على الإبهام والغموض والترميز فقط، من أجل إثبات حداثته وبصمته الخاصة المختلفة، بل على العكس، يمكن أن تُحقِّق التلقائية والعفوية والبساطة بصمة خاصة للشعر أيضاً، وهذا ما نجده في المرحلة الحداثية للشعر فعلاً، فهناك اتجاه يؤيِّد الكتابة الرمزية المُبهَمة التي تتطلّب قارئاً على مستوى عال من الثقافة، وهناك اتجاه، وهو اتجاه نزار قبّاني، يؤيِّد الكتابة البسيطة العفوية القريبة إلى أفهام الناس.

في المجمل يبقى «**التجديد في الشعر عملية معقَّدة ومتشعِّبة، ولها أكثر من بعد واحد. بالإضافة إلى أنها ككلّ عمليات الحمل والولادة خاضعة لعوامل الزمن والتهيؤ**»[٣٣].

كما أكَّد قبّاني ضرورة «إخراج الشعر من مملكة العادة والإدمان إلى مملكة الدهشة»[٣٤]. وهذا المبدأ قد نادى به الشكلانيون الروس، الذين أسموه باسم التغريب/ أو كسر الألفة، أي أن ينحو الشاعر في شعره منحى غريباً عن المألوف، ويحقِّق فيه جانب المفاجأة والدهشة، لأنه كسر للرؤية الراسخة في أذهان الناس، فيعود إحساسهم بالأشياء من جديد، وإدراكهم لها بطريقة مغايرة، بعد أن مات إحساسهم بالعالم من حولهم نتيجة الاعتياد والألفة الطويلة. فـ«الشعر هو أكثر الفنون ضجراً من نفسه، ومن العادات التي يكتسبها مع مرور الزمن»[٣٥]. وهذا يجعل الشعر في نظر قبّاني:

«**الشعر ليس انتظار ما هو منتظَر. إنما هو انتظار ما لا يُنتظَر..**»[٣٦].

من هنا غدا الشعر الحديث فن الاختلاف، فن المفاجآت، فن التنبؤ، فن الدهشة، فن المغامرة مع القارئ، لأن «**الشعر هو هذه اللغة ذات التوتر العالي. هو الكلام المجنون الذي**

يختصر كل العقل. هو ذلك الانقلاب الحضاري الناجح. هو ذلك الفن الخارج على القانون. هو ذلك الزلزال الاستثنائي. هو تذكرة سفر تسمح لنا بالتجول داخل أنفسنا. هو هذه اليد المدهشة التي لا تستطيع أن تأخذك الحكومة بسببه إلى مستشفى الأمراض العقلية. هو مجموعة الأسئلة التي لا أجوبة لها. هو شرارات الحرية»[٣٧]. هذا الفهم الحديث للشعر، والوعي الجديد لأسرار الكتابة الشعرية، ولطبيعتها المتمرِّدة، ولأغراضها التي يجب أن تحقّقها، وللآثار التي يجب أن تخلِّفها في عقل القارئ وشعوره، فلم يعد الشعر متنفَّس القارئ الآمن، يحقِّق له المتعة واللذة الجمالية فقط، وإنما غدا بؤرة توتر، وحقل ألغام خطِر، ومصدر أرق وتشكيك بكل ما حوله، من أجل الأخذ بيده نحو دروب بعيدة، مجهولة، غريبة.

في سياق الحديث عن الشعر الحديث يقودنا المطاف إلى رأي قبَّاني حول كيفية انطلاقة الشعر العربي الحديث، وأشهر روّاده، إذ لا يرى أن الحداثة والتجديد عمليتان بسيطتان تحدثان فجأة، وإنما هما بحاجة إلى الوقت وتراكم الجهود، وتضافر الأدباء من أجل تحقيقهما، وعليه «**لا يمكننا القول بأن فلاناً هو أول من اكتشف جرثومة الشعر الحر، ... فمثل هذه الأحكام القاطعة كالسيف لا تنطبق على الشعر. لأن الشعر هو نتيجة تراكمات تاريخية ونفسية، وحضارية لا تتوقَّف**»[٣٨]. مما يعني أن هناك الكثير من المجدِّدين، ومن الشعراء الشجعان الذين بدؤوا منذ ١٩٢٥ يُعدُّون المخطَّطات للهجوم على الشعر العربي القديم، مثل إلياس أبي شبكة، وبشارة الخوري، وأمين نخلة، وصلاح لبكي، وسعيد عقل، وإيليا أبو ماضي، ونسيب عريضة، وعمر أبو ريشة، وعلي محمود طه، وإبراهيم ناجي، وآخرين، كلهم أسهموا في التمهيد لانطلاق الشعر الحديث الحر لاحقاً.

ثامناً: مفاتيح الشعر الخاصة بتجربة نزار قبَّاني:

يختلف توصيف الشعر في المرحلة الحداثية، عنه في المرحلة القديمة والتقليدية، لأن لكل شاعر حداثي تجربته الخاصة، وكتابته المنفردة، نتيجة دخولهم ملعب الشعر بحرية كبيرة، ومساحة فضفاضة، من هنا نجد قبّاني يحدِّد أن «**مفاتيح شعري ثلاثة: الطفولة، والثورة، والجنون**»[٣٩]. هذه المفاتيح، كما يلحظ القارئ، مفاتيح مستفزة بالنسبة للقارئ العربي، الذي أدمن الالتزام والرصانة والمنطق والمحاباة، فأقرَّ قبَّاني بضرورة تغيير مسار الشعر، والإنصات إلى أصوات النفس البشرية الداخلية، التي تنطق بعفوية وبراءة تارة، وجرأة وجنون تارة أخرى، وعصيان لصوت العقل والرصانة تارة ثالثة.

إن بصمة قبَّاني الفريدة تأتي من أنه أراد لنفسه أن يكون شاعراً فريد عصره، متفرِّداً، يحترم أناه، قبل أن يحترم تقاليد الشعر العربي الموروثة، يحفر استقلاليته بكل حرف خطَّه،

ولذلك قال: «**كنت أريد أن يكون لي منزل شعري صغير أرتِّبه على ذوقي.. وأوزِّع أثاثه على ذوقي.. وأختار ورق جدرانه على ذوقي..**»[٤٠]. «**أرفض أن أكون مثلَّثاً.. أو مربَّعاً.. أو دائرة.. فالشاعر ليس شكلاً هندسياً لا يستطيع تجاوز نفسه، ولا تمثالاً من البرونز في حديقة عامة لا يستطيع أن يترك قاعدته..**»[٤١].

من هنا بدت القصيدة عنده صوتاً داخلياً حراً، تنطق بلسان صاحبها، وبعفوية تخلو من التكلف والزخرفة، وبزمجرة تتمرَّد على الواقع/ على المجتمع/ على التفكير التقليدي نفسه. فما كان يهمه حقاً في تجربته الشعرية، أن يكون نزار قبَّاني وحده،لا يشبه سوى نفسه، ولا يسير إلا على خطا عقله وقلبه: «**أقول لكم إنني شاعر، قرَّر بينه وبين نفسه في الأربعينات، أن يُشعل اللغة من أول نقطة حبر حتى آخر نقطة حبر.. ويُشعل الوطن الممتد من البحر إلى البحر.. ومن القهر إلى القهر.. أردت أن أكتب شعراً يحمل توقيعي وحدي.. لا توقيع عشرة آلاف شاعر آخر يكتبون بالعربية والفرنسية والإنكليزية والتركية والإسبانية والصينية**»[٤٢].

تاسعاً: إنسانية الشعر:

لما كان الشعر فناً عالمياً، لا يقتصر على أمة دون أخرى، أو حضارة دون أخرى، كان من البديهي أن يشترط فيه قبَّاني أن يكون إنسانيَّ النزعة، يعالج موضوعات تشغل بال أي إنسان، ويهتزُّ لمشاعر تُخالج أي إنسان، ويعزف موسيقا تُطرب أي إنسان، من هنا قال: «**إنني في شعري أحمل جنسيَّات العالم كلها.. وأنتمي إلى دولة واحدة: هي دولة الإنسان**»[٤٣]. وإنسانية الشعر نزعة كل شاعر عظيم، يتجاوز حدود القبلية والقومية الضيقة نحو آفاق الإنسانية التي لا حدود لها.

عاشراً: رسالة الشعر:

لا بد أن يُولد الأدب من رحم المعاناة، والوجع، فيكون عقار دواء، وخريطة إرشاد، لا مجرَّد كلمات تُنثَر في الهواء، ولاسيما حين نتحدَّث عن الأدب في الوطن العربي، المُفعَم بالمشكلات، والقابع في الظلام وفي ظلال الصمت، فهو بأمس الحاجة لأدب ينبش أوجاعه، يضمِّد جراحه، يكفكف دموعه، من هنا اشترط قبَّاني أن يكون الشعر العربي الحديث ذا رسالة حقيقية، صادقة، متخَمة بالمسؤولية، وهو نفسه خير مثال، إذ نجده رفع صوت كلمته سيفاً في وجه الرجل الشرقيّ المتسلِّط، وفي وجه المجتمع الذكوري الجلَّاد، وفي وجه العادات والتقاليد البالية، وفي وجه أعداء الأمة العربية بعد نكسة حزيران، فهاهو يعترف بأنه «**شاهد رئيس على كل الجرائم العلنية التي يرتكبها الرجل، وتنزل عقوبتها على جسد المرأة.. لذلك يُسمّونني (شاعر الفضيحة)**»[٤٤].

فأولى المشكلات التي رهن نفسه لفضحها، هي علاقة الرجل بالمرأة، تلك العلاقة القائمة على الاضطهاد والاستغلال والقمع، حتى إنه حوّل صيغة ديكارت المشهورة: (أنا أشكُّ، إذن،

أنا موجود) إلى صيغة جديدة تعكس منظوره ورؤيته العامة وفلسفته الحياتية، «**أكتب شعراً... إذن، أنا مفضوح**»[٤٥]. يفضح أسرار المجتمع العربي، وحكاياته المسكوت عنها، ويفضح أسرار حياته الشخصية، وعلاقاته الخاصة، يفضح كل وجع، كل عيب، كل صمت غارق في صمته، من أجل معالجة المجتمع وتحقيق التصالح مع النفس، وتجاوز الأخطاء والعيوب عبر إصلاحها لا إخفائها والتستر عليها.

وقد جاءت قصائده: «(**أوعية الصديد**) و(**إلى أجيرة**) و(**رسالة إلى رجل ما**) و(**صوت من الحريم**) و(**رسالة من سيدة حاقدة**) و(**البغي**)، ... **كلها تشهيراً واحتجاجاً على شريعة الاحتكار والأنانية والإقطاع التي تتحكَّم بالمجتمع العربي في علاقاته العاطفية والجنسية**»[٤٦]. فقد وقف وقفة صامدة ضدَّ استغلال المرأة، وتسليعها، ومعاناتها من الظلم وتسلّط الرجل، وحرمانها من أبسط حقوقها في ممارسة حياتها والحب كما تشاء.

كما جعل شعره ساحة قتال بعد هزائم العرب في النكبة والنكسة، فرأى أن «**الشعر بعد حزيران، يكون قطعة سلاح أو لا يكون. يكون بندقية، خندقاً، لغماً.. أو لا يكون**»[٤٧]. فخرج شعره مشتعلاً، ثائراً، صادحاً لأن «**الخيارات أمام الشاعر العربي محدودة جداً، فإما أن تتحوَّل اللغة بين يديه إلى قنبلة موقوتة.. وإما أن تتحوَّل إلى حذاء عتيق**»[٤٨]. إن المسؤولية الملقاة على عاتق الشعراء العرب في هذه المرحلة الحرجة من تاريخ العرب كبيرة جداً، تستحثُّهم من أجل إبداع شعر يفجِّر الصمت، ويضيء العتمة، إذ «**لا قيمة لمن لا يُحدث ارتجاجاً في قشرة الكرة الأرضية.. ولا قيمة لقصيدة لا تُشعل الحرائق في الوجدان العام..**»[٤٩]. فكان الشعر بين يدي نزار قبّاني سلاحه الذي يقاتل به، وريشته التي يرسم بها خريطة العالم حوله،وقد اعترف «**أن من بعض طموحاتي أن أغيِّر جغرافية الوطن العربي بالكلمات.. قد يأخذ ذلك وقتاً طويلاً.. وعرقاً كثيراً، ودمعاً غزيراً.. ولكن نقطة شعر من هنا.. ونقطة شعر من هناك.. وينفجر الطوفان**»[٥٠]. طوفان التغيير والتطوير، طوفان الحداثة، طوفان الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية والأدبية الجديدة شكلاً ومضموناً.

هذا مفهوم الشعر الحديث، وهذه بعض منطلقات الحداثة التي آمن بها نزار قبّاني ونادى بها، ووجد فيها مفاتيح سحرية لضمان نجاح الشعر، وفاعليته، ورواجه، وقبوله جماهيرياً. يمكننا أن ننتقل الآن إلى الإنجازات التي حقَّقتها القصيدة العربية الحديثة،كما حدَّدها ورصدها قبّاني، وهي:

١- الخروج من الزمن الشعري العربي الواقف، إلى زمن تتمدَّد أجزاؤه، وتتسع في كل لحظة.

٢- قادت حركة عصيان خطيرة، ضدّ كل العادات والأنماط اللغوية والبلاغية التي التصقت بها ولادياً.

٣- لم تعد وظيفة القصيدة الحديثة أن تعلّمنا ما هو معلوم، وتنظم لنا من جديد ما هو منظوم، صارت وظيفتها أن ترمينا على أرض الدهشة والتوقع، وتسافر بنا إلى مدن الغرابة.

٤- تحرَّرت القصيدة الحديثة موسيقياً من الجبرية، ومن حتمية البحور الخليلية.

٥- هندسياً تغيَّر المخطَّط العام للقصيدة العربية تغيراً جذرياً.

٦- صارت القصيدة سهماً باتجاه العمق، بعد أن كانت دائرة مرسومة على وجه الماء، تنفلش كلما اتسع قطرها.

٧- تعاملت القصيدة العربية الحديثة مع اللامنتظَر والمجهول. فهي قصيدة صعبة، تأليفها صعب، والدخول إليها صعب.

٨- الشعر الحديث حمل إلينا التعب. لأنه حمل إلينا السر، وطرح الأسئلة، وعلَّمنا ما لم نعلم.

٩- خرج الشعر العربي الحديث من الموالاة إلى المعارضة، واستقال من وظيفته القديمة كمغنٍّ في جوقة الملك، أو كسائس لخيوله، أو كمزِّفه عن زوجاته..

١٠- تجاوز الشاعر الحديث أيضاً حدود القبيلة وتفكيرها المحلي، وهمومها الصغيرة... على أن يفكِّر تفكيراً كونياً، ويحسَّ إحساساً كونياً، ويكون جزءاً من فرح العالم ومن حزنه»[٥١].

١١- كما اعترف قبّاني بالشرعية لقصيدة النثر، ودافع عنها، وأقرَّ أن «**الخطَّ الصارم الذي تعوَّدنا أن نرسمه بين الشعر والنثر هو خط وهمي، وأن (قصيدة- النثر) ... قد استردَّت شرعيتها، وجواز سفرها، وأصبحت عضواً أساسياً في (نادي الشعر)**»[٥٢].

لم يهاجم قصيدة النثر، كغيره من الشعراء، الذين يخافون التجريب، ويهابون التحرر من القيود أياً كانت، من هنا كان لقبَّاني رأي آخر بقصيدة النثر، من حيث «**هي مصطلح جديد لمفهوم قديم. إنها موجودة منذ أن أدرك الإنسان، أن العبارة الواحدة، يمكن أن تقال بعشرات الصيغ، ولها عشرات الاحتمالات**»[٥٣]. استطاع بذكائه وبصيرته الشعرية أن يستشرف قوة قصيدة النثر، وعلة ظهورها المنطقية، حيث أوضح أنه «**في هذا العصر المتطرِّف في ليبراليته، وغضبه، وتطرفه، وملله، وتحولاته، تبدو قصيدة النثر، وكأنها الجواب المناسب لما يريد العصر أن يقوله**»[٥٤].

أخيراً، أيقظ نزار قبَّاني العقل العربي من غفلته، وطرح أمامه سبل تطوير المجتمع العربي، وتجاوز معظم العادات والتقاليد البالية التي تأسر الإنسان، وتقيِّد حريته، وصولاً إلى

دوره الكبير في نهضــة الشــعر العربي، ورســم خريطة الحداثة الشعرية والأدبية، حيث حاولنا في هذا المقال أن نضــيء بعض منطلقات الحداثة الشــعرية التي آمن بها، وتبنَّاها في شعره، وفي رؤيته النقدية، وخلال مســيرته الأدبية عامة، فنرجو أن نكون قد وُفِّقنا في ذلك، وإن كان نزار قبّاني علماً من أعلام الشــعر العربي الحديث، ومن البديهي أن تعجز بضــع صفحات عن أن تحيط بتجربته الأدبية الرائدة.

الهوامش

(١)- نزار قباني، الكتابة عمل انقلابي، بيروت، منشورات نزار قباني، ط١، ١٩٧٥، ص ١.

(٢)- نفسه، ص ٢.

(٣)- المصدر السابق نفسه، ص ٤.

(٤)- نزار قباني، الأعمال النثرية الكاملة، ج٧، كتاب: قصتي مع الشعر (١٩٧٠م)، ص ٢٦٠- ٢٦١.

(٥)- نزار قباني، الكتابة عمل انقلابي، ص ٢.

(٦)- نزار قباني، الكتابة عمل انقلابي، ص ١.

(٧)- نفسه، ص ١.

(٨)- نزار قباني، الأعمال النثرية الكاملة، ج٧، قصتي مع الشعر (١٩٧٠م)، ص: ١٩٥- ١٩٦.

(٩)- نفسه، ص: ٢٤١.

(١٠)- نفسه، ص: ٢٥٩.

(١١)- نفسه، ص: ٢٥٩- ٢٦٠.

(١٢)- نزار قباني، الكتابة عمل انقلابي، ص: ٣.

(١٣)- نزار قباني، الأعمال النثرية الكاملة، ج٧، قصتي مع الشعر (١٩٧٠م)، ص: ٢٦٥- ٢٦٦.

(١٤)- نزار قباني، الكتابة عمل انقلابي، ص: ١٢.

(١٥)- ينظر: نزار قباني، الأعمال النثرية الكاملة (١٩٩٣م)، ج٨، كتاب: ما هو الشعر؟، ص: ١٦٨- ١٦٩.

(١٦)- نزار قباني، الكتابة عمل انقلابي، ص: ٦.

(١٧)- نفسه، ص: ٤٦.

(١٨)- نزار قباني، الأعمال النثرية الكاملة (١٩٩٣م)، ج٨، كتاب: ما هو الشعر؟، ص: ١٩١.

(١٩)- نزار قباني، الكتابة عمل انقلابي، ص: ٢٢.

(٢٠)- نزار قباني، الأعمال النثرية الكاملة (١٩٩٣)، ج: ٨، كتاب: ما هو الشعر؟، ص: ١٣٦.

(٢١)- نزار قباني، الأعمال النثرية الكاملة، ج٧، قصتي مع الشعر(١٩٧٠م)، ج١، ص: ٣٥٥.

(٢٢)- نزار قباني، الأعمال النثرية الكاملة، ج٧، قصتي مع الشعر (١٩٧٠)، ص: ٣٨٧.

(٢٣)- نفسه، ص: ٣٥٦.

(٢٤)- نفسه، ص: ٣٥٦.

(٢٥)- نزار قباني، الكتابة عمل انقلابي، ص: ١١.

(٢٦)- نزار قباني، الأعمال النثرية الكاملة، ج٧، قصتي مع الشعر(١٩٧٠م)، ص: ٢٠١.

(٢٧)- نفسه، ص: ٢٣٣.

(٢٨)- نفسه، ص: ٢٣٣.

(٢٩)- نفسه، ص: ٣٠١.

(٣٠)- نزار قباني، الأعمال النثرية الكاملة، ج٧، قصتي مع الشعر (١٩٧٠)، ص: ٣٥٤.

(٣١)- نفسه، ص: ١٩٣.

(٣٢)- نفسه، ص: ٢٣٤- ٢٣٥.

(٣٣)- نفسه، ص: ٢٥٠.

(٣٤)- نزار قباني، الأعمال النثرية الكاملة، ج٧، قصتي مع الشعر (١٩٧٠م)، ص: ٢٦٠.

(٣٥)- نفسه، ص: ٤٤٢.

(٣٦)- نفسه، ص: ٢٦٠.

(٣٧)- نزار قباني، الأعمال النثرية الكاملة(١٩٩٣)، ج٨، كتاب: ما هو الشعر، ينظر: ص: ٣٥- ٣٦- ٣٧.

(٣٨)- نزار قباني، الأعمال النثرية الكاملة، ج٧، قصتي مع الشعر(١٩٧٠م)، ص: ٢٥٠.

(٣٩)- نفسه، ص: ٢٦٢.

(٤٠)- نفسه، ص: ٣٠٧.

(٤١)- نفسه، ص: ٤٢٢.

(٤٢)- نزار قباني، الأعمال النثرية الكاملة(١٩٩٣م)، ج٨،كتاب: ما هو الشعر؟، ص: ٥٩.

(٤٣)- نزار قباني، الأعمال النثرية الكاملة، ج٧، كتاب: قصتي مع الشعر(١٩٧٠م)، ص: ٢٨١.

(٤٤)- نفسه، ج١، ص: ٤٠٠.

(٤٥)- نزار قباني، الأعمال النثرية الكاملة، ج٧، كتاب: قصتي مع الشعر(١٩٧٠م)، ص: ٣٠٩.

(٤٦)- المرجع السابق نفسه، ص: ٣٩٩.

(٤٧)- نفسه، ص: ٤٣٠.

(٤٨)- نزار قباني، الأعمال النثرية الكاملة(١٩٩٣م)، ج٨، كتاب: ما هو الشعر؟، ص: ٦٦.

(٤٩)- نزار قباني، الأعمال النثرية الكاملة،ج٧، كتاب: قصتي مع الشعر(١٩٧٠م)، ص: ٤١٨ .

(٥٠)- نزار قباني، الأعمال النثرية الكاملة(١٩٩٣م)، ج٨، كتاب: ما هو الشعر؟، ص: ٨٣.

(٥١)- ينظر: نزار قباني، الأعمال النثرية الكاملة، ج٧، قصتي مع الشعر(١٩٧٠م)، ج١، ص: ٣٧٦ وما بعد.

(٥٢)- المرجع السابق نفسه، ص: ٤٤٨.

(٥٣)- نزار قباني، الأعمال النثرية الكاملة(١٩٩٣م)، ج٨، كتاب: ما هو الشعر؟، ينظر: ص: ١١٧.

(٥٤)- نفسه، ص: ١١٨.

* * *

لوحة للفنانة شلبية إبراهيم

سمات أسلوبية في نثر نزار قباني

د. نسرين الصالح

الأسلوب مكوّن فكري يتحدد بشخص معين إلا أنّه جزء من مكونات النظام اللغوي الذي يتألف منه نصٌ ما، وطريقة صياغة الأسلوب تسهم في خلق وظيفة تفاعلية بين الشاعر والمتلقي، وإذا كان الأسلوب سلطان العبارة كما يرى الشاعر الفرنسي بول فاليري، فإنّ نزار قباني سلطان الأسلوب.

إنّ محاولة البحث عن ميزة أسلوبية في الأعمال النثرية لنزار قباني هو سعي لاكتشاف العلاقات المركّبة لعلاقة النصوص بثقافة نزار قباني التي أسهمت في صياغتها، والتعرف إلى المنظومة الثقافية العربية التي شكّلت ثقافته، هو بمنزلة البحث عن كنوز في بحر لا ينتهي من التنوّع، ولعلّ القارئ يظن أنّ إبداع نزار قباني في النتاج الشعري لم يبق شيئاً في نثره، لكنّه سيكتشف أنّ إبداعه في النثر لا يقلّ عن شعره، إلى جانب أنّه يفسّره ويوضّح مقاصده ويفسّر العواطف القوية المرافقة لنصوصه الشعرية.

في هذه المقالة سنقوم بجولة تستطلع ملامح أسلوبية في كتابات لنزار قباني في (الأعمال الكاملة النثرية، الكتب: ٢٣، ٣٣، ٣٤، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٣). ومن يقرأ لنزار الكلمات الافتتاحية القليلة في هذه الأعمال النثرية يجد فيها تنوعاً كتنوع الموضوعات الشعرية في دواوينه، وتصلح معظمها أن تكون مقطوعات نثرية تحوي شعرية عالية، ومع أنّ اللقاءات في الحوارات التي أُجريت معه كانت على مدى فترات متلاحقة إلا أنّ سيرورة المحتوى الفكري هي ذاتها مع تغير بسيط يتصل بالتطور الزمني للأحداث، يجد فيها القارئ الوطن كما

يجد الحب والمرأة والحرية والسجن والغزل والألوان وكلّ شيء، ويجد شخصيات من موروثنا الديني والشعبي مثل النبي سليمان عليه السلام، وشهريار الذي مثّل عنده شخصية متعدّدة الأقنعة والمهمات، ونموذجاً متكاملاً من القبح الإنساني وغير الإنساني، وغيره من الشخصيات.

يعدّ تحديد البنية الداخلية أمراً مهماً في النصوص؛ لأنّها تخضع لتوظيف المتكلم لها، ولابدّ من ذكر ملحوظة مهمّة في مسألة الربط، وهي أنّ الكلمة أو الأداة لا تحمل بّحد ذاتها معنى الربط، بل وفقاً للسياق الموضوعة فيه ربط معنوي دلالي، والتناقض سمة دلالية عند نزار وقد جعله عنصراً مشتركاً في موضوعاته، خصوصاً أنّه حالة صحية كما رآه ويكسب حيوية للسياق، ومن يقرأ نثر نزار قباني يجد أنّ فيه سمات أسلوبية عدّة منها: التكرار، والعطف، والمفارقة، وغيرها من السمات الأسلوبية البارزة، وفي حديثه عن دمشق يقول:

«**في دمشق لا أستطيع أن أكون محايداً..**

فكما لا حياد مع امرأة نحبُّها.. فلا حياد مع مدينة أصبح ياسمينها جزءاً من دورتي الدموية، وأصبح عشقي لها فضيحة معطرة تتناقلها أجهزة الإعلام»[1] فيثير عاطفة القارئ نحو دمشق.

ما يلحظ في الكلام هو استعمال المفارقة في اختيار ربط المفردات مع بعضها (الحياد والحب، الياسمين، والدورة الدموية، أجهزة الإعلام، فضيحة معطرة) استعمل مفردات تنتمي إلى حقول دلالية مختلفة بعضها عن بعضها الآخر، أي ليس هناك تلازم بينها، ولا تجتمع معاً في الحقيقة ويزداد تأثير الكلمة كلما كانت المصاحبات بين الكلمات أقصر، مع ذلك جاءت العبارات مسبوكة لا تشعر القارئ بالتفكك، وفيها الترابط يعزّز العلاقة بين التراكيب من جهة، وصلة هذه العناصر فيما بينها التي شكّلتها التراكيب من جهة ثانية.

التكرار: معلوم أنّ الوظيفة الأولى للتكرار هي التوكيد وترسيخ المعنى والمراد لدى القارئ، والربط بين بداية الجملة وبقيتها، وجعل التكرار نقطة أكثر إشعاعاً وإغناءً في كلّ مرة، وكأنّ التكرار يسيطر على الجملة ويكسبها بُعداً جديداً، فالغاية إحداث أثر دلاليٍّ جديد في كلّ مرة، وليس إعادة الكلام حتّى يصبح ممجوجاً للسامع، ويؤثر في سبك النص، وبذلك تؤدي هذه الإعادة إلى نوع من الارتباط بين المعنى العام في النص والمعنى الخاص في كلّ جملة.

«**في الشام لا أستطيع إلّا أن أكون شامياً**

لا أستطيع إلا أن أكون حمامة.. أو بنفسجة.. أو عريشة عنب

لا أستطيع إلا أن أكون قصيدة.. أو مئذنة.. أو نهداً.. أو سفرجلة

لا أستطيع إلا أن أكون سمكةً في الفرات، أو سنبلةً في حوران، أو صدفة على رمال اللاذقية

في الشام، لا أستطيع أن أكون فيلسوفاً أو واعظاً أو حكيماً..»[٢].

«لا يمكن الفصل أبداً بين الحبر الذي أكتب به، وبين أنهار دمشق السبعة..

لا يمكن الفصل أبداً بين صوتي وبين أصوات المؤذنين الذين يؤذنون لصلاة الفجر في أحياء الميدان والقيمرية، أو سوق ساروجة، والصالحية...»[٣].

نلحظ أن نزار كرّر (بين) وفي تكرار (بين) تجاوز لغوي، وهو ليس بغافل عنه، فالأصل ألّا تتكرر إذا تمّ عطف اسم ظاهر على اسم ظاهر بعدها، ومن الممكن أن يكون نزار اعتمد في تكرار (بين) على البعد بين الأولى والثانية في كلّ سطر، ويمكن أن يكون تقصّد ذلك لترسيخ استحالة الفصل بينه وبين أحد عناصر دمشق، ففي شعره ونثره اخترع حقلاً دلالياً جديداً خاصاً بكلّ ما في دمشق من طبيعة حية وصامتة وجماد وحيوان.

كما نلحظ استعماله لأساليب (لا يمكن الفصل أبداً، لابدّ لي أن، لا أستطيع إلا أن أكون) هذه الأساليب المركّبة التي توحي بقوة خطاب القائل الذي لا يمكن أن يغيّر موقفه في مسألة حبّه للشام، وأدّى التكرار وظيفة دلالية إلى جانب وظيفته في سبك النص، وبالطبع لابّد أن تقرأ الأدوات والتراكيب وفق السياق التي وضعت فيه، ومع نزار قباني تكتسب الكلمة العادية حياة جديدة وأبعاداً متنوعة داخل نصوصه، والمألوف عادةً أن يشخّص الشاعر غير الإنساني ويسبغ عليه صفات إنسانية، أمّا هنا فالشاعر فعل العكس، وجعل من نفسه عنصراً من حقول الطبيعة والجماد، محوّلاً نفسه إلى أشياء متعددة تتوحّد في إطار دمشق، وما يجمع هذه العناصر هو تأثيرها الجمالي، وهذا يعارض الاعتياد اللغوي والبناء التقليدي للصور، وينضح النص بالحركة منذ البداية إذ يبتدئ نصّه بالأفعال المضارعة التي تدلّ على نمو المعاني وحركة الأحداث، فتكرار الفعل الحضوري يفيد الاستمرار بالحدث إلى زمن غير محدّد، أي يتكرر الحدث والحركة مع (أنّ والفعل الناقص أكون) والفعل المضارع، ويستعمل الشاعر أسلوب الحصر، ونجد هذا التركيب بتنوّع أفعاله وأدواته يثري المعنى ويرسّخ مقصده ويقويه، فالاستطاعة تقتصر على فعل الكون الناقص الذي استعمله ناقصاً؛ ليعزّز دلالة الاقتصار، وقد أدّى التركيب ربطاً موضوعياً لكامل المقطع، فتكرّرت العبارة بمفردات متعددة، وبذلك امتلكت العبارة قدرة إحالية أوسع من مفردة وحدها، وهذا ما يقتضيه التقرير الموضوعي المتمثّل بعلاقة الشاعر بالشام.

«لابّد لي أن أكون في داخل الجنون، أو في داخل الشعر

لابدَّ لي أن اخترع لغةً استثنائيةً لهذه المدينة الاستثنائية

لابّد من الذهاب إلى الحدّ الأقصى للعشق.. أو إلى الحد الأقصى للشعر.. حتى أتفاهم مع دمشق، وأتفاهم معكم»..[٤].

وتستمر علاقة التلازم بين نزار والشام، ونجد أنّها تعني له ترتيباً للعلاقة بين الوجود والعدم، ويستعمل تركيباً اسمياً في بداية الجملة المكرّرة، لينتقل إلى استعمال الفعل المضارع بعدها ليثبت علاقته المتجدّدة مع الشام، ويعلّق تحقّق وجوده على وجود الشام، فوجوده أو بالأحرى كينونته متعلّقة بحبّه للشام بوجه عام ودمشق خصوصاً، وفي العبارة الأخيرة يجعل كلّ ما فيها اسماً ليوحي للقارئ بثبوت واستمرار عشقه المطلق للشام، والحقيقة أنّ ذكر دمشق يستدعي بالضرورة ذكر نزار وكأنّ وجود أحدهما يستدعي الآخر، ولا ننسى ما للتكرار من تأثير على التوازن الموسيقي الذي يقوي الإحساس بوحدة النص وتلاحم أجزائه.

العطف: هنا خلق العطف حالة من التضافر بين الأسماء بعضها ببعض من جهة، وإحالاتها الخارجية من جهة ثانية، أي تعزَّز التعلّق الداخلي مع ما هو خارجي، ويفيد التكرار في الاختزال من حيث إنّه يشرك عنصرين في الحكم نفسه، وفيه اتساع للخيارات من خلال إيجاد علاقات نصية بين عناصر متعددة، فتتولّد دلالات جديدة بين العناصر الموجودة في السياق النصي، ونجد لكلّ حرف وتركيب ومفردة معنى ووظيفة لا يمكن أن تكون موضوعة عبثاً أو حشواً لإتمام المعنى وملء الفراغات، وبذلك يضفي العطف أيضاً نوعاً من الإحالة المشتركة للشيئين، وإن كانت دلالة (أو) التخيير، وقد استعملها نزار للتخيير، ومع ذلك جاءت دلالتها بمعنى أنّه لا فرق إن كان سفرجلة أو حمامة أو مئذنة، المهم أن يكون في إطار الشام، فأكسبها دلالة إضافية هي المساواة والمعادلة كدلالة (أم المعادلة)، فتنظيم بنية النص النثري عند نزار قباني يحيل إلى دلالة ثقافية معينة معظمها تتعلّق ببيئة الشام، لذلك تتدرّج السمات الأسلوبية عنده انطلاقاً من الشكل إلى الدلالة.

ربط اللغة بدمشق:

يقول أيضاً: «**كلّ حروف أبجديتي مقتلعة حجراً حجراً من بيوت دمشق**

وأسوار بساتينها وفسيفساء جوامعها

قصائدي كلّها مُعمَّرة على الطراز الشامي

كلّ ألف رسمتها على الورق هي مئذنة دمشقية..

كلّ ضمةٍ مُستديرة هي قبَّة من قباب الشام..

كلّ حاءٍ هي حمامة بيضاء في صحن الجامع الأموي..

كلّ عينٍ هي عين ماء..

كلّ شين هي شجرة مشمش مزهرة..

كلّ سين هي سنبلة قمح..

كلّ ميم هي امرأةٌ دمشقية.. وما أكثر الميمات في دواوين شعري

وهكذا تستوطن دمشق كتابتي وتشكّل جغرافيتها جزءاً من جغرافية أدبي..»[٥].

من أجمل النصوص التي ربط بها نزار قباني بين اللغة ودمشق، يشعر القارئ بالأصالة التي تتضح بها نصوصه عن دمشق، وقد اختار الحديث عن أحبّ الأشياء إليه وربطهما معاً اللغة ودمشق، لذلك جاءت اللغة في صياغتها على قدر عشقه لدمشق، وظهرت حروف الأبجدية تحمل دلالات مجازية وثقافية متنوعة، وغالباً ما يوغل في البنية الطبيعية، وقد استعمل التكرار بكلمة (كلّ) التي تفيد استغراق الجنس يستعمل الجملة الاسمية الدالة على الثبوت والرسوخ، وتعدّ الجملة الاسمية كذلك إذا كان خبرها اسماً، فقد استعمل الأسلوب الخبري المناسب للعرض والوصف والتكرار، والحقيقة أنّ نزار قباني في ذكره لعملية التحوّل التي حدثت لكلّ حرف وتحوّل فيها إلى عنصر من عناصر الطبيعة والجماد المتعلّقة بدمشق، ويستعمل معجمه الخاص بدمشق ويصف تجربته الشعرية هذا الترتيب البنائي الجميل في الصور، فتتحوّل أحرف اللغة عندما يكتب الشعر إلى عناصر تخص طبيعة دمشق، وقد جعل النص يتوالد بصور متنوعة من الطبيعة توحي بجمالية المكان وألفته عند نزار، وتشترك هذه المقاطع بشيء مهم هو أنّ الجمل في كلّ مقطع تمثل وحدات متسلسلة، يتقدم فيها الركن الأساسي وهو الجملة المكررة، وتأتي بعدها جمل متلاحقة، وهذا كلّه وفق منظور فكري ذاتي للشاعر ومعايشة منه للمواقف، فالعناصر تتحوّل إلى عناصر فعّالة مؤثرة تدل على الألفة والمعرفة والتواصل، إلى جانب الطاقة العاطفية القوية في طريقة تعبيره عن حبّه لدمشق.

واستعمل نزار الكناية على نحو لافت ومن حديثه عن الحزن قوله:

«هل تعرفون هذا الصبيَّ الرماديَّ النظرات الذي هو الحزن؟

هل تعرفون هذا البستاني الذي يملأ مزهرياتنا وروداً صفراء؟»

هل تعرفون هذا المسافر المجهول الذي ينقر بأصابعه النحيلة الشاحبة أبوابنا كلما هبط الظلام؟ [٦]

استعمل الكناية في حديثه عن الحزن ودمجها مع أسلوب الاستفهام بـ(هل) التي كرّرها مع الفعل (تعرفون)، وهذا الدمج بين هل التي تستعمل للتصديق والفعل (تعرفون) وتنبيهاً على السؤال المثار، وتأكيداً أنّ الجميع يعرف الحزن مهما تحول شخصيته من الولد إلى البستاني إلى المسافر ربط الحزن باللونين الأصفر والرمادي حتّى يجعل تأثيره قوياً في الأجواء.

والمفارقة عنده بين الحزن المعروف والمألوف للجميع والحب الذي لا يعرفه الوطن العربي قال فيه: «**لأنّ الحبّ في الوطن العربي.. هو هذا الطفل اللقيط الذي لا يعترف به أحد.. ولا تفتح أمامه الأبواب**»[٧].

التناقض

التناقض إشكالية موجودة في شعر نزار قباني وأقواله وفي طبيعة تجربته الشعرية نجد تناقضاً واضحاً، يتحدّث نزار قباني عن طبيعة تجربته الشعرية بلسان الناقد الشاعر، ويلحظ غلبة الطابع النقدي على حواراته، أوّل ما يظهر في خطابه التناقض في حواراته الصحفية، فمرةً يرى بأنّ الشعر لا يمكن تعريفه حتّى لا يكون بمنزلة قيد له، وفي كتاب ما هو الشعر يقول: «ليس للشعر صورة فوتوغرافية معروفة..، وليس له عمر معروف.. أو أصل معروف..، ولا أحد يعرف من أين أتى وبأي جواز سفر يتنقل»، ومع ذلك يأتي ويعرفه في كتاب (ما هو الشعر) اثني عشر تعريفاً، هذه التعاريف التي عدّها غير جامعة وغير مانعة، إلا أنّها في الحقيقة من أفضل التعريفات التي يمكن أن نفسر بها مفهوم الشعر، وجاءت التعريفات على شكل نصوص نثرية، فيها شعرية عالية والتشبيهات التي يضفيها على الشعر وتجعله يتحوّل مع كلّ تعريف إلى شيء لا يمكن أن نحدّه بتعريف وهو شيء عجائبي، وإن تحوّل بين حقل الطبيعة والجماد والأدوات، نذكر من هذه التعريفات:

الشعر: «**هو هذه اللغة ذات التوتر العالي، التي تلغي كلّ لغة سابقة، وتعيد صياغتها من جديد**»[٨].

الشعر: «**هو مجموعة الأسئلة التي لا أجوبة لها، ومجموعة الأحلام التي لا تفسير لها**»[٩].

الشعر: «**شرارات الحرية وأمطار الحزن التي تتجمع تحت جلد الشعوب، سنة بعد سنة لتنفجر أزهاراً أقماراً.. وحجارة ياقوت.. ومقاتلين..**»[١٠].

الشعر: «**هو ذلك الانقلاب الحضاري الناجح الذي تقوم به البشرية ضد نفسها، دون عنف، ودون إراقة دماء**»[١١].

فهذه التعريفات إلى جانب أنّها تنقل الشعر إلى حقل من الحقول الدلالية المتنوعة، فهي تكسبه سمة عجائبية، وتجعله يحمل الكثير من المفارقة مع كلّ تحوّل، فيحمل التضاد بين العناصر (الجنون والعقل، الفوضى والنظام، الأسئلة بلا أجوبة، أحلام بلا تفسير، انفجار مع أزهار وأقمار ومقاتلين، انقلاب ضد النفس، دون عنف)، وهذه الأضداد تُذكر لتبيّن أنّ الشعر يتحوّل إلى مفهوم واسع مرن، وهو في معظمه كناية عن الثورة والحرية والعدل والتمرّد يحمل بين طياته جميع الأضداد، لكنّه يعود بعدها ويعدّ هذه التعريفات خربشات على الدفتر، وهدية لهواة التعريفات، وتعريفاته للشعر هي شعر بحد ذاته، ولا تختلف القصيدة عن الشعر عند نزار، وقد كنّى عنها بمفردات عدّة، فاتصفت بأنّها أيضاً جامعة للأضداد، ومتمردة وهي طعنة جميلة ينبت على ضفافها القمح وشقائق النعمان[١٢].

القصيدة امرأة جميلة لا تكبر ولا تشيخ.. وليس لها تاريخ ميلاد معروف.

إنّها تولد كلما قرأناها وتتوهج كخاتم سليمان كلما فركناها[١٣].

فالخلود والتجدّد والعجائبية سمات ينبغي أن تتوافر في القصيدة عند نزار.

و«**القصيدة إذا لم تسافر إلى وجدان الآخرين تبقى كالعصفور الميّت في حلق صاحبه، تبقى كالقبلة من طرف واحد، لا طعم لها.. ولا نكهة..**»[١٤]، وتشبيه القصيدة هنا مميّز لأنّها تفسّر العلاقة بين الشعر ومتلقيه، فالقصيدة تختفي صوتاً وتذوقاً، فالصورة جاءت حسيّة وفيها صورة عاطفية معبّرة في التشبيه الثاني، وأكّد دور الجمهور المتلقي للشعر «فالشعر فن لا يكتمل إلا بالآخرين».

والأمسية الشعرية - في أبسط معانيها - هي حفلة ألعاب نارية تنتهي باحتراق السماء والأرض والسقف والجدران والمتفرجين جميعاً[١٥].

يرى نزار الأمسية الشعرية حفلة ألعاب نارية، ويستعمل مفهوم الاحتراق، لتغدو الأشياء في كلّها تتملّص من كلّ ما هو مادي، وتحترق ويستعمل الجمل الاسمية للدلالة على حتمية وثبوت الاحتراق، خصوصاً أنّه استعمل المفردة (باحتراق) اسماً ولم يستعمل الفعل، فالتشكيل اللغوي أدّى دوره في توسيع عملية الاحتراق وقوة تأثيرها، أوحت بالشمول والتعميم على كلّ الحقول، فهذا الاحتراق الذي يعنيه يجعل العناصر تتحرك بعنف بقوة انفجارية نحو الأفق المتحرر من كلّ شيء نحو إشراقة جديدة تكسب الصورة أنواراً حارّة تضيء النص، إنّها الولادة الجديدة بعد الاحتراق، والثورة على كلّ شيء سعياً نحو الحرية.

ولا ينسى نزار قباني إضفاء نوع من العجائبية عندما سئل عن نفسه من أنت، فقد جعل سيرته تنضح بالعجائبية المحاطة بحقول الطبيعة الخاصة بدمشق.

وعندما سئل لماذا أنت متناقض أجاب: «التناقض وحده الذي يميّز الإنسان عن حجر الطاحون لأنّي لم أشتغل حتى الآن جابياً في شركة الكهرباء، ولا محاسباً قانونياً في مديرية الإحصاء»[١٦].

وأيضاً عندما يتحدّث عن سبب نشره لهذه الحوارات مع أنّه ليس عنده حب الظهور لكنّه نشر أعماله؛ لأنّه رأى أنها «حوارات تتميز بالبعد الحضاري والثقافي والإنساني، وبعيدة عن السطحية وعميقة، وهي حوارات مواجهة وتحدٍّ بعيداً عن النفاق النقدي والتدليس تمليه روح الشللية والإخوانيات»[١٧]، لكن هناك تناقض في كلامه فهو لا يحب النقاد ولا تفسير الشعر ولا القصيدة ويقرّ بأن حواراته ضرورية لأنها محاولة للبحث عن الجذور والدخول تحت جلد القصيدة، وقراءة النص الشعري من موقف حضاري، ومع ذلك يعترف نزار بأن التناقض حالة صحية.

ومن التناقض قوله: وكما كان نرسيس يعشق صورته

«وما أحلى النرجسية إذا كانت تتيح لي أن أتخذ من عيونكم الطيبة مرايا أرى فيها شكل وجهي وعواطفي»، وبعد ذلك يذكر تأثيره في خارطة الشعر والتغييرات التي طرأت من ذلك، ويطلب ألّا نتهمه بالنرجسية والغرور، فنجد أن تأثير شعره كان كونياً وتأثيره الأكبر على الحب، ثمّ اللغة التي أممَّها.

ويسخر من أقرانه الشعراء بقوله حمل كاذب أي ادعاء الإبداع في الشعر، ويتحدّث عن الذين يرون الشعر مادة مستهلكة فيتحوّل إلى قيمة استهلاكية بعيداً عن الإبداع فيقول:

«ما ذنبي إذا كانت الصحافة العربية التي لا تمتلئ أمعاؤها الغليظة أبداً، تطالب الشعراء بأن يقدّموا للقراء صحناً يومياً فيه الكثير من حواضر البيت والقليل من الشعر، إنّ مطاعم الشعر تفتح كالصيدليات المناوبة، ليلاً.. ونهاراً ولكن أكثر الزبائن هربوا أو تسمموا»[١٨].

في حديثه عن طريقته في تغيير العالم بشعره، وتأثيره يقول: **أما إذا سألتموني عن تجربتي، فأقول لكم إنني حفرت في الوجدان العربي، خلال أربعين عاماً، على طريقة حنفية الماء نقطة.. نقطة.. نقطة.**

وبعد أربعين عاماً من التنقيط والري وتوزيع قنوات الماء، أشعر أنّ الأرض صارت أقلّ ملوحة، وأنّ نهد المرأة صار شجرة ياسمين، وأنّ الرجل العربي صار يستعمل الشوكة والسكين، وهو جالس على مائدة الحب، بعد أن كان يأكل بأظافره وأنيابه على طريقة الماو ماو[١٩].

نجد من خلال كلامه أن فكره يتطوّر مع تطوّر الحوار، لذلك لا يمكن أن نعدّ حديثه كلّه تناقضاً، فهو لا يأتي دائماً تناقضاً حقيقياً بقدر ما هو تطوّر إزاء المواقف إلى جانب أنّه تناقض فنيّ يثري الصور ويجعلها في حالة حيوية دائمة.

إنّ نثره وشعره إضافة مهمة للمعجم الشعري العربي؛ إذ تقفز المفردات من المعاجم إلى ساحة نصوصه بكلّ مرونة، ولابدّ أن نذكر أنّ التكرار عند نزار لم يكن بالألفاظ أو الجمل فحسب، بل أيضاً في القضايا التي ذكرها، فالحرية بوجه عام وحرية المرأة والسياسة خصوصاً، ذكرت غير مرة في نصوصه الشعرية والنثرية، واتخذت الحرية عنده نتيجة هي أنّها حقيقة موحّدة في قضايا متعددة، فالتمرّد يملأ حواراته وتصريحاته، وتغدو الدعوة للحرية مرافقة لكلّ نصوصه، ونلحظ أنّ نزاراً لم يرد حصر الشعر بتعريف محدّد، ولم يرد حصره برأي ناقد أو سؤال صحفي أو تعريف معيّن، فيرى أنّه فوق كلّ تصنيف له حرية ولا بشخص ثقته بنفسه، ونجد أن نصوصه مشبعة بعواطفه الوطنية الداعية إلى التحرر والمغايرة وكسر المألوف، فالقارئ يعي تماماً المعنى المراد وراء الصور، وقد تميّز نثره بالمفارقة العالية

والتمرّد بالأفكار الذي يظهر بحدّة في نصوصه، وهذا التمرّد سعياً نحو الحرية اللغوية التي تكسب نصوصه جمالاً خاصاً.

ويلحظ أنّ أسلوبه يعيد صياغة اللغة خصوصاً أنّه يهتم بالبناء اللغوي لنصوصه، ولا بدّ أن نذكر أنّه على الرغم من الشعرية العالية في نصوصه، إلا أنّه يجعل النص وكأنّه حديث شخصي له طابع أليف قريب من النفس، وهناك تكامل ملحوظ في ثقافته.

وفي النهاية نزار قباني يكتب للحق والخير والجمال للحرية للإنسانية كي تحيا في أجمل صورها، وإن لم يصرّح بذلك على نحو مباشر بأسلوب من الممكن أن نطلق عليه السهل الممتنع.

الهوامش

(١)- العصافير لا تطلب تأشيرة دخول، ص٢٢٥.

(٢)- المصدر السابق، ٢٢٦.

(٣)- المصدر السابق، ٢٢٨.

(٤)- المصدر السابق، ٢٢٦- ٢٢٧.

(٥)- المصدر السابق، ٢٢٧- ٢٢٨.

(٦)- المصدر السابق،ص٢٤٨- ٢٤٩.

(٧)- المصدر السابق، ص٣٠٤.

(٨)- ما هو الشعر، ص٣٥.

(٩)- المصدر السابق، ص٣٧.

(١٠)- المصدر السابق، ص٣٦.

(١١)- المصدر السابق، ص٣٥.

(١٢)- المصدر السابق، ص٥١.

(١٣)- العصافير لا تطلب تأشيرة دخول، ص٢٦٩.

(١٤)- المصدر السابق، ٢٨٤.

(١٥)- المصدر السابق، ٢٤٦- ٢٤٧.

(١٦)- ما هو الشعر، ص٧٠- ٧١.

(١٧)- العصافير لا تطلب تأشيرة دخول، ص٢٧٣.

(١٨)- لعبت دوري بإتقان، ص٣٦٩- ٣٧٠.

(١٩)- المصدر السابق، ص٣٨٥.

* * *

لوحة للفنان غسان السباعي

قراءة في المقدمات النثرية لأمسيات نزار قباني الشعرية

علي الرّاعي

في كتابه (قصتي مع الشعر) الذي نشره في سبعينيّات القرن الماضي؛ يعرض نزار قباني (١٩٢٣م – ١٩٩٨م) على قراء دواوينه، ونقادها؛ رؤيته للشعر، وموقفه من الإبداع فيه، حيث أبان رأيه في لغته التي اختارها لتقديم أشعاره فيها، وخلا له ردد عبارة (اللغة الثالثة) التي شاعت وصفاً لما يكتب نثراً أو ينظمُ شعراً بلغةٍ متوسطةٍ بين الكلام الفصيح «المُيسّر» والعامي الذي له وجهٌ في اللغة، وما قاربه نزار قباني حين تحدث عن هذه اللغة في شعره؛ فهو ينطلق من مقصدٍ واحد: اعتماده لغةً وسط بين الفصحى والعامية مع سلامتها اللغوية عامة.. وهي تماماً كما وصفها: تأخذُ من اللغة الأكاديمية منطقها وحكمها ورصانتها، ومن اللغة العامية حرارتها وشجاعتها وفتوحاتها الجريئة، كما تحاول أن تجعل القاموس في خدمة الحياة والإنسان، وتبذل ما بوسعها لتجعل درس اللغة العربية في مدارسنا مكان نزهةٍ لا ساحة تعذيب.. لغة لا هي متعجرفة ولا هي مبتذلة.. وبرأيه كانت لغة الشعر متعالية بيروقراطية لا تصافح الناس إلا بالقفازات البيضاء، ولا تستقبلهم إلا بالقبَّة المُنشَّاة وربطة العنق الداكنة، وكل ما فعله؛ أنه أقنع الشعر أن يتخلى عن أرستقراطيته، وينزل إلى الشارع..

تلك اللغة التي دفعت الدكتور محمد رضوان الداية؛ ليدخل في مرجعياتها، ويُقدمُ معجماً فيها في كتابه (معجم لغة نزار قباني الشعرية) الصادر ضمن سلسلة قضايا لغوية عن الهيئة العامة السورية للكتاب.. وهو دراسة في لغة الشاعر قباني، وقائم على فرضية مُلخصها أن الذي اعتمده الشاعر ليس لغةً ثالثة، وإنما لغة استوت للشاعر من ثقافته الواسعة، ومن معايشة

الكلام الدمشقي، والشامي – الشائع الدارج في بلاد الشام، وكذلك الشعبي الذي هو أعمّ من الشامي، وهناك (الدخيل)، وهو ما أورده الشاعر من المفردات الأجنبية، وأيضاً (المبتدع)، وهو ما ورد من مفردات من مادة لغوية عربية صحيحة، لكنه أوردها على وجه اقتراحه هو.. وائتلافه معه، وصدوره عنه، إلى مصادر جانبية أخرى أسهمت في تشكيل لغته الشعرية، واختبار مفرداته، وإنشاء عباراته، والتعبير عن ذاته. ومن هنا يؤكد الداية على أنها ليست لغةً ثالثة، وإنما لغة نزار قباني، ولغة شعره.

أركانُ ثلاثة

غير أن قبّاني وإن عُرف شاعراً كبيراً، بل وقُطباً شعريّاً سوريّاً إلى جانب الركنين (أدونيس والماغوط)، والذي صار «مذهباً» شعرياً، رواده اليوم في مختلف أرجاء العالم العربي يصوغون على منحى قوله الشعري سواء في البنية أو في شواغل القصيدة. فإذا كان نزار قباني كشاعر لغة، عندما أنزلها من أبراج جزالتها إلى صحون العامة ومطابخ ربات البيوت، والماغوط كشاعر تراكيب، الذي له اليد الطولى في زحزحة المفردات من سياقاتها المعتادة، ووضعها في عمارة فنية مختلفة، بعد منحها مهمات جمالية لغوية غير ما عُرفت به لسنوات بعيدة، وهناك أدونيس الشاعر الذي لا يهدأ على تجدد يُحرك «الثابت» في «متحوّلٍ» لا يلوي على سكون، شاعرٌ مُفكر أعلى من شأن القصيدة إلى مستوى الفلسفة.. وبتقديري إلى اليوم لا يزالُ الشعر السوري ينبعُ من القاموس اللغوي لهؤلاء الثلاثة.

المقدمات

لم يقصر نزار قباني مدونته الإبداعية على الشعر وحسب، فقد بلغ في صفحاته النثرية ما يُقارب الشعر، وربما يفوقه بلاغةً في كثيرٍ من المطارح، وهو القائل بما معناه: «إن شعر الشاعر لا يُمكن أن يُعبّر عن جوانية الشاعر المبدع، بأكثر من ثلث ما بداخله..»، ومن ثمّ كان على نزار قباني أن يفيض بالثلثين الباقيين من خلال النثر والسرد.

تحدث قباني سرداً طويلاً ربما يفوق «الثلثين» اللذين أشارَ إليهما بغير الشعر، وجاء ذلك بأساليب كثيرة.. منها مثلاً «مقدماته السردية لأمسياته الشعرية» في عدد من العواصم العربية، وخلال أزمنة مُتقاربة في ستينيات وسبعينيات القرن الماضي. والتي خصص لها فصلاً في كتابه (نزار قباني – الأعمال النثرية الكاملة الجزء الثامن، منشورات نزار قباني، ١٩٩٣). والتي سنقاربها في هذا المقال، أو المحور خلال هذا الاحتفاء بمئوية الشاعر نزار

قباني (١٩٢٣- ٢٠٢٣)، والتي يُمكن للمتابع والقارئ أن يتلمس في تفاصيلها الكثير، ليس أقلها «الاحتفاء» بالمدينة العربية، التي كان يُقيم على منابرها أمسياته الشعرية، والبحث الطويل في ماهية الشعر.. هنا حيث «كلُّ الطرق لدى الأوروبيين، تُوصل إلى روما، وكل الطرق لدى العرب توصل إلى الشعر»، هنا حيث المخزون الحضاري لهذا الذي استفاضَ في البحث عن ماهيته خلال هذه الأمسيات، فـ«ما أسهل كتابة الشعر، وما أصعب الكلام عنه»، حيث الشعر في رؤيا الشاعر هو الرقص، والكلام عنه هو علمُ مراقبة الخطوات.

وعندما يقولُ الشاعرُ نثراً في عالم فضائيٍّ رحب، ناثراً وشاعراً وفيلسوفاً وحكيماً يعرفُ من أين تؤكلُ لهفة الشعر وتُمتطى جيادُ القصيدة.. حينها فقط تصيرُ اللغةُ مطواعةً، والفكرةُ شعلةً تنيرُ عالم الأماسي. فكانت المقدمات التي استهلَّ بها الشاعر أمسياته الشعرية في عدد من العواصم العربية.. فمن دمشقَ (آذار ١٩٧٩م)، وبدعوة من اتحاد الطلبة السوريين، حيثُ أسرجَ نزار قباني حصانه، يمتطيه صارخاً، وهو يُخرجُ اللغة من قواميسها، ويُلبسها ثيابَ سرد الميدان، ومتنقلاً على خيط الشعر الرفيع من بلدٍ إلى آخر، يتوجه بتاج الملوك تارةً، ويتركه شاهداً على شيخوخة المدن تارات، وهو لا يملُّ يهرِّبه في حقائبه، مشدودَ الأعصاب متأهباً كفهد، تطارده عناصر المخابرات وخفر القطارات والمرافئ.. تنقّل به بحمله الثقيل، فتتزين له العواصم وتتكحل وتستعدُّ للقائه ملاءات النساء.

من منابر دمشق

من سورية إلى بيروت، إلى بغداد فالقاهرة، مروراً بعمّان، إلى السودان فالجزائر وأبو ظبي.. وختامها في طرابلس ليبيا؛ احتفى نزار قباني بالأمكنة، واستهلَّ أمسياته الشعرية بمقدمات نثرية، تبشرُّ بالشعر وحسب كإبداعٍ يستطيع العربي أن يفخر به، وكانت دمشق مبتدأ الحكاية.

تصدرت الكلمة التي ألقاها نزار قباني في دمشق أثناء لقائه الطلبة بدعوة من الاتحاد الوطني لطلبة سورية أولى هذه الأمسيات، فأظهر فيها مدى ارتباطه بالطلاب وسورية والشعر.. وقد مثّلت دمشق بالنسبة إليه جزءاً من دورته الدموية، فهي نقطة ضعفه وقوته، وقد أظهر عدم حياديته تجاه عاصمة الأمويين في قوله: «لا حياد مع مدينة أصبحَ ياسمينها جزءاً من دورتي الدموية، فهذه المدينة ترسمني باللون الوردي، وتوزعني قمحاً وشعراً وحروفاً أبجدية، تُغيّرُ تقاطيعَ وجهي، وتحدد طول قامتي». فقراءة دمشق هنا تجعلُ لقراءة الشعر مذاقاً مختلفاً، ونكهةً أخرى، وقراءة الشعر على طلاب وطالبات الوطن، هي نوعٌ من العزف المنفرد

على أعصاب القلب. وخلال هذه المقدمة تتدفق مجازات الشاعر كشلال من سفح القصائد، يندفعُ ببلاغته وأنت تتخيّل تدفق مائه على شكل جوري وياسمين.. هنا لابدَّ للمرء «من اختراع لغة استثنائية لهذه المدينة الاستثنائية، ولابدَّ من الذهاب إلى الحدِّ الأقصى للعشق أو إلى الجنون».. هنا كان نزار سمكةً في الفرات، وسُنبلةً في حوران، وصدفة في رمال اللاذقية، ينتمي إلى جغرافية بلده بالتساوي، وما كان هذا إلا ظلاً لفكرة الانتماء العميق إلى وطنه ببشره وحجره وفلسفته وياسمينه، فرأى في الطلبة أعظم سفرائه، فهم الذين قرأوا قصائده قبل الطباعة، وهم الذين نقشوه وحفظوه في ضمائرهم قبل أن تكون أشرطة التسجيل، وقد انتُزع منه اعترافٌ مهم وهو قوله: «لولا الطلاب والطالبات معاً- لضاقت مساحة الشعر وجفّ ماء القلب».

ومن دمشق إلى بيروت الحزينة بعد غياب دام بسبب الحرب الأهلية التي عصفت بلبنان، كانت زيارته لحضور أمسية في قاعة الاحتفالاتً الكبرى بتاريخ (١٢ أيار١٩٨٠م).. هنا في بوحه الحميمي للمكان، كثيراً ما يذهبُ صوب النستالوجيا الحارقة – الحنين إلى تفاصيل المدينة التي تتجسد امرأة بكامل حسنها ورغبتها.. المرأة التي تُفجّر عند الشاعر ينابيع القصيدة.. واللقاء الذي يستدعي الشعر دون عناءٍ أو قسر، بل يأتي كمن وجد ضالته، أو كمن يُلقي بنفسه في مياه الغدير في لهيب الصيف. يحتفي نزار بالمكان الدافئ، الذي كان يختبر فيه عظمة شعره، بعد غياب استمر خمس سنوات، وكان قد لفّه الحزنُ والضياع، وتملكّه الحنين إلى هذا المكان الذي كان منبراً يمتطيه كحصانٍ أبيض، وسماءٍ يعتلي نجومها وغيومها.. مكانٌ يمرُّ به كالفاتحين تحت بوابة الشمس.

وفي سنوات الغياب استمر في البحث عن الشعر، وعن أهل بيروت، ففي خضّم هذا الغياب القسري، فقدت الأشياء طبيعتها، وعمَّ الخراب العاطفي والشعري، وبعودته إلى بيروت، وعودة الشعر؛ اكتشفَ أنّ كلّ شيءٍ، مازال موجوداً، وعادتْ أوراقُ اعتماده مع الشعر والحب والله.. وقد قال حينها: «ركضتُ نحوكم فاتحاً ذراعيّ.. كي أتأكد أنّ الشعر لا يزالُ موجوداً، والحبَّ لا يزالُ موجوداً، والله لا يزال، موجوداً.. فشكراً لأنكم أعدتموني إلى الشعر وأعدتموني إلى الله».. ولا بأس هنا من الاستفاضة في الحديث في تعريف الشعر، التعريف الذي يكثفه ويختزله كقول مأثور، أو حكمة ناجزة: «إنّ زمان الشعر خطٌّ هندسي لا انقطاع فيه، وإنّ الشاعر الذي كتبَ قصيدة حب على حيطان مغارته في الصين، أو في أفريقيا، أو في بلاد الأسكيمو، أو في صحراء نجد؛ لا يقلُّ أهميةً وحداثةً عن الشاعر الذي يكتب قصيدته في مقهى (الفلور) في الحي اللاتيني في باريس، كلُّ قصيدةً جميلة، هي قصيدةٌ حديثة، ولو كُتبت سنة ٧٠٠ قبل

الميلاد. وفي بيروت مرةً ثانية، وبدعوة من رابطة خريجي اللسانيّات اللبنانية – الفرنسية (فندق فنيسيا ١٩٧٠)؛ يُعيد نزار قباني تعريف الشعر، الذي يراه «حوار الأشياء التي تحترق، هو احتكاك أعواد الثقاب ببعضها..»، الشعر بتقديره هو سفرُنا خارج أنفسنا، ودخولنا منطقة انعدام الوزن، ومهمته تخليصنا من جاذبية الأرض، ومن ضغط أفكارنا وثيابنا علينا.

المدينة الأنثى

ومن ثمّ فالجامعةُ الأمريكية، هي مكانٌ ذو بعدٍ عاطفي عند الشاعر؛ حيث عُلقتْ القصائد على جدرانها، ورائحتها مازالت معشعشة في سقف قاعاتها، والعلاقةُ عاطفيةٌ بحتة، أبويةٌ واندماجية، وفي طريق العودة إلى بيروت بعد حربها الأهلية لم تتغير كثيراً فقط كانت شاحبةٌ قليلاً، وناحلةٌ قليلاً، متعبةٌ العينين من قلة النوم، ولكنها كانت بيروت الجميلة التي تلوِّحُ بشرتَها شمسُ البحر وشمس الحرية.

رأى نزار قباني في بيروت أنثى متعبة، فأنسن المدينة ورسمها بروح وجسد وعينين متعبتين وشعرٍ طويل.. مدينة استطاعت أن تحرّضه شعريّاً، وهكذا يقيس نزار علاقاته بالمدينة، بقدرتها على التحريض وإعطائه الضوء الأخضر ليبدأ بالكتابة. ثم كانت المحطة التالية إلى بغداد القصيدة.. حيث يأخذ الشعر شرعية الحب، وتصيرُ بلقيسُ القصيدة، وتصيرُ القصيدةُ زوجةً، في أول مؤسسة وحدوية بين قلبين وبين وطنين.. في بغداد (١١ شباط ١٩٧٩) في مبنى الاتحاد العام لنساء العراق، كان اللقاءُ الشعري بين شاعر ونساء يرينه وطناً منذ ثلاثين عاماً كما كنّ وطنه.. في العراق سعى الشاعرُ إلى تحقيق وحدة مع (بلقيس) على مستوى كلِّ شيء، راجياً تعميم النموذج على مساحة الوطن، وحدةٌ تجعلُ سماءَ الوطن أكثر اتساعاً، ونجومه أكثر عدداً.. وبحاره أكثرَ زرقةً، وأطفاله يتكاثرون بالملايين، كما تتكاثر شقائق النعمان في أولِّ الربيع بين الرطبة وأبي الشامات.. قال متأملاً: «عشرُ سنوات، ونحنُ ننتظرُ أنْ ينضمَ إلى نادينا الصغير عشّاقٌ جدد.. يؤمنون مثلنا أنّ الحبَّ هو الحجر الأساسي في تكوين الإنسان، وفي تكوين الأوطان، كان نادينا صغيراً وجميلاً، تلتصق جدرانه من فرط الحنان، وفيه بسطٌ حمراء من شمال العراق، وستائرُ الشام، وبلحٌ من بساتين أبي الخصيب، ومشمش ودراق من غوطة دمشق و(استكانات) شاي تضيء كأنها شموس من العقيق.. ومنٌّ وسلوى، لا أدري حتى الآن إذا كانت حلاوتهما من عند الله، أم من شفتي حبيبتي».. ليختم كرنفال العشق البغدادي بالشكر لبلقيس ولكلِّ نساء العراق اللواتي كتبن معه قصيدته، فلولاهن لكانت كتابة الشعر مستحيلة، وحياته مستحيلة.

ثمّ يطيرُ الشاعر المولع بالمدن العربية إلى عمّان بثقلها المرتبط بالقدس، عشية مرور عام على سقوط المدينة المقدسة ورفضه الانصياع لساعة تأمل وخشوع، وبدعوة من جمعية أصدقاء القدس في (٥حزيران ١٩٦٨م).. وكانت مناسبة الأمسية مرور سنة على حرب حزيران، حيث سيُسهب في قراءة نتائجها، وسبل تجاوز النكسة، فكلُّ ما قبل (٥ حزيران ١٩٦٧)؛ خرقٌ بالية، وأثاثٌ مستعمل، وآثارٌ قديمة.. هنا سيرفض نزار صوفية الحدث، فالصوفية تقاعد ذهني وانسحابٌ من الحياة – على ما يرى -، والشعر يرفض الحوار مع الأشياء الميتة، والبقاء مع الأشياء التي نخسرها، رفضَ جمعَ عظام موتانا، ولملمة حدوات خيولنا المذبوحة، في هذه المقدمة سيكون له فلسفته في التعاطي مع هزائم النكسة، إذ يرفض تحويل أيّ مناسبة شعرية إلى طقس جنائزي: «حزيران كان يوماً واحداً من الزمان – والزمان ليس يوماً واحداً».. رفضَ نزار أنْ يبقى حزيران أندلساً ثانية تنظمُ فيها المراثي، ولا قبراً من الرّخام نقصدهُ كلَّ عام بأكاليل الزهر، وملابس الحداد، فحزيران بعرف قباني حفرةٌ يجب أن نقفز فوقها، وجرحٌ في الذاكرة، وليس نصباً تذكارياً.. ليختم أمسيته بقدح من الشعر والنثر والخطابة فيقول: «لن أقيم في هذه الأمسية قُدّاساً لراحة شهداء حزيران، ولكنني سأقرأ عليكم قصائدَ شديدةَ الانفجار.. لأن حزيران على ما يبدو ألغى العقلَ العربي نهائياً، وألغى الشعرَ، وألغى النثر، وألغى الخطابة.. فلنخطط لتأسيسِ عصرٍ عربيٍّ جديد، وعقلٍ عربيٍّ جديد، ولغة عربية جديدة!

على بساط الريح

وإلى القاهرة يحدونا المسير ليغرقنا نزار قباني بكاملِ الحفاوةَ، ويلفُّ بطوقٍ من التبجيل الشاعر أحمد شوقي، في دعوة إلى بيته الذي أعطى مفاتيحه لوزارة الثقافة المصرية لتجعلَ منه متحفاً، وتستقبلُ ضيوفه، وتكون الوزارة سيدة البيت في ظلِّ غياب سيّد البيت. وفي (١٥ حزيران ١٩٧٧م) يُلقي نزار قباني كلمته في منزل الشاعر أحمد شوقي في (كرمة ابن هانئ) بمناسبة تحويله إلى متحف. وهنا أيضاً تصيرُ المقدمة – الكلمة؛ قراءة في أدب أحمد شوقي وشخصيته، حيث تخرجُ قصائد أحمد شوقي كامرأة بفساتين بيضاء وخضراء ووردية لاستقبال الضيوف، تحملُ أواني العطر ومراوح الريش، وعقود الياسمين، وعلى أكمامها كُتب بماء الذهب: «ادخلوها آمنين».. يقول الشاعرُ كلماته منتشياً بالعظمة والنقلة من عالم الحجر إلى العالم الإنساني المطلق: «نحن مدعوون هذه الليلة إلى بيت شاعرٍ عظيم، مدعوون للخروج من دائرة الحجر والإسمنت التي تحاصرنا والدخول في مملكة الحلم.. مدعوون للتعرف على أنفسنا والالتقاء بإنسانيتنا.. فالإنسانُ يحتاجُ من حينٍ إلى آخر أن يتذكر أنه إنسان.. الشاعرُ ليس

هنا، إنه مسافرٌ منذ خمسة وأربعين عاماً من فرحنا وبكائنا، مسافرٌ في حزننا، مسافرٌ في كتاب حبنا، وعيون حبيباتنا، نحن في منزل الوحي، ولكن من كان يُوحَى إليه ليس هنا.».. إلى هنا تبتدئ الرحلة في بلاد الدهشة والفردوس المفقود، ومن مقاصر الجوانيات نسمع إيقاعات الشعر تأتي من البعيد البعيد.. ليختم: «إلى قناديل أحمد شوقي نلتجئُ، على صدر أحمد شوقي نضعُ رؤوسنا المتعبة ونستردُّ طفولتَنا، ونقرأ صلاتنا علّنا بالشعر نقتربُ قليلاً من ملكوت اللّه. ».. وفي غمرة كلّ هذا الاحتفاء سيُعرّج على (بحثه) الأثير في تعريف القصيدة، والتي هي دائماً بنظره «امرأة جميلة لا تكبر، ولا تشيخ، وليس لها تاريخ ميلادٍ معروف، إنها تولدُ كلما قرأناها».

وإلى السودان مرتين

تقودنا مقدمة الأمسيات مرةً أخرى إلى مدينة مازالت بخير لأنها تفتح للشعرِ ذراعيها، في لقائين منفصلين في دار الثقافة؛ الأول في دار الثقافة – الخرطوم عام ١٩٦٩م، والثاني في قاعة الصداقة في الخرطوم عام ١٩٨٠م. وفي السودان ما يحدثُ للشاعر وللشعر شيءٌ خرافي – ربما من حسن حظه لم يعش ليرى ما يجري في السودان اليوم – فثمة شيءٌ، لم يحدث في الحلم، ولا في الأساطير، شيءٌ، يشرفني ويسعدني ويبكيني.. «.. جاءَ الشاعرُ إلى السودان ليتلو عليهم شعره، وليتمم دينه، فقناعته التّامة كانتْ من لا يزور السودان لا يكتمل دينه، ولا تتأكد شاعريته.. فالمدينة هنا أي الخرطوم ذات بعدٍ عقدي، ورابط مع الملكوت، مال في تصاريف كلامه إلى التناص.. وفي لقائه الثاني؛ ركّز في قراءته الشعرية على شعر الحبِّ، لأنّ الحبّ في الوطن العربي؛ هو هذا الطفل اللقيط الذي لا يعترفُ به أحدٌ، ولا تُفتحُ أمامَه الأبواب، ومن يدري.. ربما أشعلَ السودانُ قناديلَ الأمل، و«أرجع لي حنيني الضائع، وحبيبتي التي ليس لها أرض، أو وطن أو عنوان..»، ومن هنا يرى السودان بـ«ألف خير» مادام يفتح للشعر ذراعيه، كما تفتح شجرة التين الكبيرة ذراعيها لأفواج العصافير.. ولا بأس من التخويض مرةً ثانية وثالثة في مقدرة الشعر على اختراع مُدن بأكملها، فقط بأن يقول لها كوني فتكون.. ويُخصص المقدمة في الأمسية الثانية في الخرطوم مفارقاً بعض الشيء شواغل مقدماته، بأن ركّز خلالها هذه المرة على محنة الكتّاب والكتابة في العالم العربي بشيءٍ من التفصيل، حيث الكاتب العربي مطلوب حيّاً أو ميتاً، وصوره وبصمات يديه موزعة على كلِّ المخافر ومراكز الحدود، وحيث الكتب تشنقُ نفسها صباح مساء على بوابات المدن العربية.

وأما «الجزائر»؛ فهي السيدة التي أحبّها نزار مدة ثلاثين عاماً، وبقي منتظراً على بابها، هي أميرةٌ بذّر في انتظارها خمسةً وعشرين عاماً قال فيها: «هذه هي الجزائر أخيراً..

عصفورةُ الحلم التي مازلتُ أركضُ وراءها حتى أمسكتها.. لؤلؤةُ الأساطير التي لطالما حلمتُ بامتلاكهـا.. هذه هـي الجزائر أخيراً.». وفي الزمن الشـعري الجزائـري؛ يتطهرُ من الأزمنة العربية بضـيقها واتسـاعها وهمجيتهـا ونفطها ونظامها وفوضـاها وجدواها وقلـة جدواها، ليختم أمسيته الجزائرية بـ: «يا أحبائي على أرض الجزائر العظيمة، إني أحبسُ في عيوني كلَّ دموعِ العرب، فاسـمحوا لي أن أمطر قليلاً».. فالجزائر هي المكان الذي تطهّر فيه نزار قباني واستسـلم فيه للدموع.. في الجزائر تأتي المقدمة أقرب لسـيرة الشاعر العاطفية مع المدينة ، صـحيح هذا ما نجده لديه في مختلف العواصـم العربية، غيره إنه يتوسّـع أكثر في الجزائر، وخلال ذلك يسرد سيرة علاقاته العاطفية مع المدن والنساء الجميلات، ومع القصيدة أيضاً. ولا بأس من التعريف بالشعر في أحد منعرجات القصيدة، حيث الشعر «آخر خيط حنانٍ يربط الإنسـان العربي بالإنسان العربي، وآخر سـاعي بريد يحمل مكاتيب الهوى إلى قبائل متناحرة متذابحة لا تكتب رسـائل الحب ولا تستعملها.».. والشعرُ من وجهة نظره آخر حصانٍ جميل لم يقتلوه بعد، وآخر وردة لم يأكلوها بعد، وآخر شمسٍ لم يطفئوها بعد.

وأما في أبو ظبي (الإمارات العربية المتحدة) وتحديداً في نيسان ١٩٧٦م وفي أيار ١٩٧٩م، يقرأ الشـاعر في (كتاب أبو ظبي) تاريخ السـندباد وحكاية البحارة والشواطئ، فهنا ثمة سفرٌ في المكان بين أقاصي الشرق والغرب.. فهذا الانفتاح المكاني المدهش، والتواصل مع عناصر الطبيعة والأسـاطير، جعلنا نسـتغرقُ مع نزار قباني.. فـ«للمرة الأولى أقـرأُ كتاب (أبوظبي)، ينفخُ البحر أمامي كسـيفٍ من الفيروز، قبضـته هنا، ورأسه على حائط الصين العظيم».. أبو ظبـي المكان الذي قصـدَه نزار بعـد أن احترقت مراكبه، فكأن السـندباد المطارد، قادمٌ من لبنـان فـي الزمن الرديء إلى (أبوظبي) للبحث عن زمنٍ جديد قادم من القارة التي شـاخت إلـى القـارة التي لا تزالُ تلبسُ ثوبَها الجديد.. يقول: «وصـلتُ إلى الصـفحة الألف من كتاب الخليـج إننـي أحبّ الكتب التي يتولى طباعتها البحر وتتولى نشـرها الريح».. لينادي في نهاية أمسـيته: «أيها الأحبـاء، إنني قادمٌ إليكم من عالم عربيٍّ قديـم ومحترق ومنتحر، فامنحوني الولادة.».. ففي (أبو ظبي) صـرخ وهو المكان الذي نجا من عسَس المرور، ولم يفتشوا رأسه، ولا أوراقه، ولا ملابسـه، وتركوه يصـرخُ كما يرغـب، وهم العارفون أنه يحب الصّـراخ.. وفي زيارته الثانية لـ(أبو ظبي)، يُقارن قباني بين الشاعر والظبي بطريقة مفعمة بالصور الشعرية والمجاز والبلاغة التي تأتي بمياهها من ينابيع (السـهل الممتنع)، فيرى أنّ الشـاعر والظبي ينتميان إلى فصـيلة من الحيوانات العربية تولدُ في الخـوف، وتترعرعُ في الخوف، وتموتُ في الخوف، فصيلةٌ تعيشُ ليلاً ونهاراً دائماً من يُبلغها أمر القبض عليها حيةً أو ميتة.

وفي مسك العواصم

يحطُّ نزار قباني الرحال في طرابلس ليبيا (١٩٧٥)، كشاعر زاده الكلمات، وليست أيَّ كلمات، إنها الكلمات التي تصوغُ النصوص قصائد، أو نثراً يفوقُ القصيدة شاعرية، هنا الكلمة وحسب الكتاب المقدس إنها كانت في البدء، أي أنها ولدت قبل العناصر الأربعة: (الماء، والنار والهواء والتراب).. وكما يعني بداهةً أن الكلمة قبل السلطة، وقبل السجون، وقبل محاكم التفتيش.. وليبيا بنظره عروسٌ إفريقية تتزينُ للشعر، وتتكحلُ للشعر، وتلبسُ له أساورَ الذهب، وخواتم الفيروز.. فالجماهيرية الليبية تضعُ الشعرَ في بؤبؤ عينها لأنّ وجدانها لا يزالُ نظيفاً كوردة جميلة في صحاري الملح والعطش.. وبين الزيارة الأولى ١٩٦٦م والزيارة الثانية ١٩٧٥م؛ ولدت ثورة الفاتح، فتغيّر شكلَ الشمس، وشكّلَ الشجرَ، وشكّلَ الإنسان الليبي، وشكّلَ كبرياءه وطموحه.. وخلال هذه الحقبة كسرَ الشعرُ العربي رخامة قبره، وخرج وكسر قوانينَ الزمن ومراسيمه وخرج، وأعلن عصيانه على الموت وخرج، وصار الشعرُ خارجاً عن القانون، فمن ليبيا تخرجُ اللغةُ من هدنتها الطويلة، لتلبسَ ملابسَ الميدان، وتقودَ الفتحَ باتجاه أرض الرّوم، ويصبح الثمانية والعشرون حرفاً ثمانيَ وعشرين كتيبة بدروعها وناقلات جنودها ومدفعيتها وطيرانها، وتصبحُ السينُ سيفاً يرفعه عقبة بن نافع، وتصبح الألفُ على شكل ماسورة مسدس، وتصبحُ الحاء حصاناً يركبه عمر المختار..

وفي ختام هذه القراءة لمقدمات الأمسيات الشعرية لنزار قباني؛ يُمكن أن أشيرَ إلى الملامح الآتية: -إنّ السرد الذي يسعى إليه نزار قباني، ليقول ما في جوانياته من مشاعر، وجدَ أنَّه من الأنسب قولها نثراً لا شعراً، وهو ما وصفه أو قدّره بـ«الثلثين»، اللذين لا يُمكن أن يُعبّر الشاعر عن جوانياته إلا من خلالهما.. غير إنه ليس أيُّ نثر، فالمقدمة – الكلمة التي تأتي هنا لتنافس القصيدة في شعريتها، وذلك بما يُحمّله الشاعر للغة من بلاغة تفوقُ بلاغة القصيدة من صور وخيال وتخييل وحقول واسعة من المجاز.. كما من ملامح أو لنقل من غايات هذه المقدمات وشواغلها: كان الاحتفاء بالمكان وناسه.. هنا دافعٌ جلي للشاعر شكّلَ باعثاً لقول (المقدمة)، وهو علاقة الشاعر مع المدينة العربية، إذ تفيضُ المشاعر بنزار قباني بما يشتهي المرءُ من اتحادٍ ومشاعر وحدة عربية لا يُمكن لها أنْ تغيبَ لاسيما من عاشق للعربية ونحات في لغتها وصانعَ جماليات فيها، ثمّ يُغدق في الصور البلاغية المفعمة بالمشاعر الجياشة تجاه المدينة العربية التي تصير بالنسبة إليه امرأة ملهمة لا تملُّ في إغوائها وهي تغوي الشاعر للتغزل بها طول الوقت.. وإضافة لسرد العلاقة العاطفية مع العاصمة العربية، يُقدّم تصوراته لعلاقة المدينة مع القصيدة، وهي وإن لم تكن بحثاً، فهي كانت أقرب إلى أمنيات الشاعر، الذي يُماهي بين القصيدة والمدينة، ومن ثمّ تتجلى قصيدة الحب والمرأة

الحبيبة والمدينة والوطن.. فهو يؤكد أن ما يحدد «علاقته بالمدن؛ هو قدرتها على تحريضه شعريّاً، وعلى إعطائه الضوء الأخضر ليبدأ الكتابة.. ومن ثمّ كانت كل العواصم العربية مُدناً نادرة تُحرّض أصابع الشاعر عليه، وتحرّض صوته عليه، كما تُحرّض دفاتره عليه.. هنا للمدن - العواصم وجوه كثيرة، ولعلّ وجهها الأحلى هو ذلك الوجه الذي يغسله بأمطار الشعر..

الشعر وتعريفه الذي هو أيضاً من شواغل هذه المقدمات، وقلما خلت مقدمة لم يَخُضْ قليلاً أو كثيراً في ماهية الشعر، الذي لا يملّ في البحث في محاولات تعريفه، الشعر الذي يراه أنه وحده يفتحُ ثقباً في جدار الكلس والنحاس الذي هو حياتنا، وبالشعر وحده نكسرُ بابَ المعتقل الذي لا يُسمح لنا فيه أن نُدخّن أو نبكي أو نصرخ، أو ننتحر، أو نكتب رسائل حب..

وفي هذه المقدمات لا ينسى الشاعر أن يحكي مطولاً عن الكتابة وهمومها ومعاناة الكاتب العربي، وهو ما يقود بالأوطان إلى الغياهب والخوف، حيث لامناص لانتقاء كل هذه المحن إلا بالحب، الذي يفيض به كنهرٍ ضاق بضفتيه، والذي هو من أهم شواغل القول عند نزار قباني شعراً ونثراً..

وهو في كلّ ما تقدم شاعرٌ مقدودٌ من اللغة يروِّضها كمهرة قارئة لكلِّ إشاراته، فهنا ربيعٌ يغوي ويُزهر بشتى الصور الملونة، لاسيما عندما تصير الشام هي غاية الحديث، وشواغل اللغة، ففي مقدمته خلال أمسية دمشق لن يترك مفردة مستقرة في سياقها المعتاد أو التي اعتادت الركون فيه وإليه، بل لا يملُّ يقوم بزحزحتها لخلق سياقات جديدة وسواقي جديدة يُجري من خلالها التراكيب اللغوية كجداول عذبة قادمة من رأس النّبع..

وأخيراً، مع هذا (المشهد) البصري الذي رسمه لتاريخ ميلاده: **مكان ولادتي: تحت شجرة ياسمين، تهرهرُ أقمارها على بلاط بيت دمشقي قديم، واقع في حي الشاغور، وحي مئذنة الشحم، وأما شهود الولادة: مجموعة من الحمائم والسنونو والقطط الشامية كانت مقيمة على سطح منزلنا في ٢١ آذار ١٩٢٣.**

المراجع

(١)- نزار قباني: الأعمال الكاملة النثرية١، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٣.

(٢)- نزار قباني: الأعمال الكاملة النثرية ٢، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٣.

(٣)- محمد رضوان الداية، معجم لغة نزار قباني الشعرية، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠٢١.

* * *

رسائل إلى نزار من هذا الزمان

- حوار غير رسمي مع الشاعر نزار قبّاني	توفيق أحمد
- في منتهى الياسمين إلى نزار قباني	صقر عليشي
- حوار مع نزار قباني	د. هيفين محمد
- رسالة على رقيم أخضر إلى نزار قبّاني	رولا عبد الحميد
- أسطورةُ البيانِ	فتون حسين الحسن
- وحشتنا... يا نزار!	ضحى عسّاف
- إليك يا نزار	مهند الطوفي

لوحة للفنان الياس زيات

حوار غير رسمي مع الشاعر نزار قبّاني

توفيق أحمد

أحاول؛ ولكنني لا أستطيع إيقاظكَ يا نزار؛ لكن لا مشكلة يا عزيزي؛ فأنا أستطيع أن أحاورَكَ بـكُلِّ الأشـكال والأوقات والأزمنة والأمكنة، ولا أريـد أن أتحدث عن مكان وزمان ولادتك ووالدك وإخوتك وبيئتك بشكل كلاسيكي، أريد أن أقرأكَ من جديد بطريقة الشِّعْر؛ ولسانه فقط، الشِّعْر الذي ينتمي إلى الحياة والنور والمستقبل ويرفضُ كُلَّ ماضٍ بائسٍ وَكُلَّ ما أَنْتَجَتْهُ العقولُ الضيّقةُ من معيقات الإبداع والمبدعين.

لا شـكّ أنكَ متفرّد بحضـورك الإبداعي؛ لا شـكّ أنك صـاحبُ مصـداقية عالية واستشراف للماضـي والحاضـر والمستقبل، ولا شكَّ أيضـاً أنَّكَ مغامر وحسّـي وعقلاني وجميل منذ نعومة أظفـارك، ولا شـكَّ أنّك رجل بـكلِّ معاني الكلمة وبأنّك اجْتَرَحْتَ لنفسـكَ طريقاً شـائكاً من كل النواحـي ولكنّه تأسَّـس وعُبِّد واسـتُخدم باسـمكِ شخصـياً، وهذه مأثرةٌ تُنْسـبُ لـك؛ أخلاقيةٌ وحضاريةٌ وإنسانيةٌ.

صـحيحٌ أنّ الوضـع المادي لوالدك ولأسـرتك أسـهم في تعبيد الطريق أمامك، وصـحيحٌ أنّ البيئـةَ المغلقةَ اجتماعياً التي وُلدتَ فيها أسـهَمَتْ في تكوين وإنضـاج ثورتـك على الذكورة التي طَمَسـت الأنوثةَ، وعلى التقليد الـذي مَنَعَ تَدَرُّجَ الحياة نحو التنوير في مجالات معينة، وصـحيح أن تركيبتَكَ الشخصـيّة وتكوينَكَ الطبيعي وصـفاتك التي حَمَلتها من ولادتك أسـهَمَت أيضاً في تميّزك وتخطيكَ الخطوطَ التي كانت تسمّى حُمْراً وربما أكثر من حمراء.

مع كلّ ذلك أقول أنت يا نزار نَهَضْتَ من رَحِم أمِّكَ كي تبقى الأزهار يانعةً، وكي تُعيد الأنثى إلى كونها سلطانةَ الزمان وتُبْعِدَ عنها أخطار المجتمع وهيمنة ثقافته الذكورية.

لقد ازداد عشْقُ الفرسان لأصوات خيولهم مع انبثاقكَ قامةً عملاقةً من حواري دمشق العظيمة، وديارُ النساء لم تَعُدْ ترضى بالغزاة ولا بحصار أيِّ (رُوْم) لها، وبوجودكَ لم تعد أيُّ إلهة للجمال على استعداد لبيع كحل عينيها، أيها النزار الباسقُ العالي قد عَقَدَ الزمانُ غاراً خاصّاً على جبينكَ، حيث لا يكون الغار إلا على جبين الأرواح العالية.

عندما كنتَ أيها الحبيبُ تصولُ وتجولُ في الأصقاع لم تَعُد الأشجارُ والبساتينُ تشكو جفافَها وعُرْيَها، كما أنّ الطفولات الواعدةَ للنساء لم تَعُدْ تخاف من يقتُلُها، وقد استطعت أن تكسر أقفال سجون الشرق الحزين، وتلغي كُلَّ الانتماءات سوى الانتماء للحسن والصفاء واللذائذ والجَمال، حيثُ لم يَعُدِ التراب جثّةً هامدةً يسطو عليه قُطّاع الطرق، بل تبراً تُصاغُ منه أجمل القلائد والأيقونات الجمالية.

عزيزي نزار: لك مَدارٌ يَلفّنا ويُزنّرنا في غوطة دمشق ودمشق وفي كل السنوات والفصول، وها هو ذا بردى يلقي التحيةَ بقصيدته الخاصة في حضرة عينيكَ الراقدتين خلفَ ذلك المدى، حيث قاسيون يقول له خذني معك إلى مملكة الغالي العالي نزار.

لأنك شاعرٌ ومبدعٌ كبير لم تَعْرِفْ إلاّ المصداقية والإيمان بالحقيقة وحقوق الناس ومطر العيون، أحببتَ الوطنَ العربيَّ كُلَّه؛ والإنسانيةَ كُلّها، صحيح أنّ كل الدنيا غارت من استغراقكَ بدمشق ولكن هي حالة الطيور التي تأوي إلى أعشاشها وظلالها وخياراتها.

لقد تجاوزت في أشعارك (نُعمى) و(لُبنى) و(ليلى) و(نُعم) و(بثينة) و(عزةَ) و(إلزا) و(جولييت) وغيرهن من عاشقات وحسناوات التاريخ لتصوغَ أجمل الأيقونات وتتوِّج الأنوثة سيِّدةً على كلّ شيء.

وهكذا فإنَّ للكتابة أزمانَها وجراحَها كما لكل بحر مناراتُهُ وشطوطُهُ.

أحنّ إلى معجمك الذي اخْتارتْهُ أشعارُكَ، معجمكَ الذي لا يشبه المعاجم الأخرى، إنه مُعْجَمُ مواسمكَ وانتظاراتكَ، وآصالكَ وأسحاركَ وضفافكَ ومواعيدكَ وآثاركَ.

إنّه المعجم الذي لا تعرف النساء أن تقرأ إلاّ في صفحاته، أيها النزار العروبي الذي قاتَلْتَ وقاومْت بالشِّعْر في الأوقات التي لم يستطع أحدٌ أن يُعلنَ مواقفَه وأفكارَهُ ولو همساً.

وعندما حاولوا سجن قصائدك في أقفاصهم؛ حَطَّمَتْ حروفُكَ الحديدَ والأسوارَ، غَنّيتَ للأطفال الذين احْتُلَّتْ أراضيهم، ولبيروت والأرز والجنوب والأحرار، وَلأَنْتَ الدمشقيُّ الذي جَعَل كارهي الجمال يعودون إلى رشدهم.

اعلم يا نزار الغائب الحاضـر، أن قصـائدك ترقد تحت المخدات في بيوت العواصـم والمدن العربية، عندما أباحوا كُلَّ شيء ومنعوا القصائد. جئتَ أنتَ وجَعَلْتَ القصائدَ سلطانة العروش.

أيها النزار الدمشقيُّ السوريُّ العروبيُّ:

لقد هَزِئتَ بكلِّ يمينٍ ويسارٍ، وجَعَلْتَ دمشق والعرب الأحرار والعروبة يعيشون في قلبِكَ وروحِكَ، لقد رحلت أيها العزيزُ في نيسان ولم أرَ أي نيسانٍ أبدع أيةَ وردةٍ بعد غيابكَ.

نزاري الحبيب أيها اللغز العجيب:

كمْ كنت منحازاً لجميع البائسين.

أيُّها الكبيرُ الذي لم يحتمل الصِّـغارُ وهْجَ لآلئكَ، صـغار النفوس الذين حاولوا أن يستنسـروا متناسين أنّهم من بغاث الطّير.

عندمـا لفّـوكَ بالعلم، كنتُ فـي ذات الموكب الحزين، وقد زها الغارُ وهو يطـوِّقُ تابوتَكَ، أيها الغائبُ الحاضـر: كثيرون وصـلوا إلى المجد بقصـيدة، بحكاية، بِنَسَـبٍ ما، بأمرٍ ما، لكنّكَ أنت وصلتَ إلى المجدِ في كُلِّ ما فَعَلْتَ وهكذا تُحْسَبُ أزمانُ المبدعين.

* * *

في منتهى الياسمين
إلى نزار قباني

صقر عليشي

أَميرٌ من اليَاسَمين المُضَاءْ
يَسيرُ عَلَى الأَرْضِ حيناً..
وَحيناً
يَسيرُ عَلَى طُرُقَاتِ السّمَاءْ

أَميرٌ كَمَا المُسْتَقيمْ
دَارَتْ عَلَيه الدّوَائرُ، لَكنّهُ
لَمْ يَكُنْ عِنْدَهُ الوَقْتُ لِلانْحِنَاءْ

*

يَا شَاعِراً مِنْ لازَوَرد حروفه
رقصت بهاءً وحشَةُ الصَّفحات
تَتَراكَضُ الصُّورُ الجَميلَةُ عَنْدَهُ
كَتَرَاكُضِ الصّبْيَانِ في الحَارَاتِ

*

إِذَا رَاحَ مُنْطَلقاً بالنّشيدْ
تَدَهْدَى الحَصَى تَحْتَهُ ذَهَباً،
وماج الثرى حينَ مرَّ
ظلالاً وماءْ
وَتَمْثُلُ بَيْنَ يَدَيْهِ الطّيُورُ...
وحين يُريدْ
يَمْثُلُ بَيْنَ يَدَيْهِ الفَضَاءْ

*

رَسَائلُهُ اسْتَلَمَتْهَا النّجومُ
وَحَطّتْ قَصَائدُهُ مِنْ زَمَانْ
فَوْقَ سَطْحِ القَمَرْ

وَأَطْلَعَ مِنْ غامضِ الشّيءِ نُوراً
وَشَعّ لَدَيْهِ الحَجَرْ

عَلَى مُهْرَةِ الرّيحِ عَاشَ الحَيَاةَ
كَمَا هِيَ عَادَةُ كُلّ الفَجَرْ

*

خَلَعَتْ بواديه القَصَائدُ نَعْلَهَا
وَمَشَتْ إليه جدّ مُنْكَسِرَات
وَتَلَقّفَ العُشّاقُ كُلّ مُنَزّلٍ
مِنْ عِنْدِهِ كَتَلَقّفِ الآيَاتِ

*

فَهَذَا نِزَارُ، انتَبِهْ يَانَشِيدْ
إِذَا لَمْ تَكُنْ عَالِياً مِثْلَ نَسْرِ الجِبَالِ
إِذَا لَمْ تَرُحْ فِي سَبِيلِ النّقَاءِ
شَهِيدْ
إِذَا لَمْ يَكُنْ فِي حُرُوفِكَ مُتّسَعٌ للسمَّاوات
بَعْدُ
إِذَا لَمْ تَضَعْ فَوْقَ جِيدِ الهُنَيْهَةِ
عِقْداً فَرِيدْ
تَرَاجَعْ....
تَرَاجَعْ إلى حَيْثُ جِئْتَ
وراقِبْ عوالمَهُ مِنْ بَعِيدْ
فَهَذَا نِزَارُ، انْتَبِهْ وَانْتَبِهْ....
يَا نَشِيدْ

*

لَبِسَتْ أَنَاقَتَهَا الحَدَاثَةُ وازدَهَتْ
وَمَضَتْ إليه حُلْوَةَ اللّفَتَات
تَحْتَ العَرِيشَةِ أَسْلَمَتْ زُنّارَهَا
وَاغْدَوْدَنَتْ مِنْ لَذّةٍ وَحَيَاةِ

*

نِزَارُ الّذي قَدْ أَرَانَا بِعَيْنِ الحَقِيقَةِ
خَصْرَ الجَمَالْ

نِزَارُ الّذي قَدْ أَرَانَا نُهُودَ المجازِ
تَشُبّ إِلَى فَوْقِ،
وَهْيَ تَشُقّ قَمِيصَ الخَيَالْ
نِزَارُ الّذي رَاحَ يُركِزُ بَيْرقَهْ
فِي أَعَالِي الكَمَالْ

*

أَطْلَعْتَ شَمْسَ السّاقِ مِنْ وُكُنَاتِهَا
وَأَبَنْتَ سِرّ السّرّةِ المشْكَاة
والحبُّ صَارَ مَسِيرةً سِرّيّةً
فِي وَجْهِ كُلّ فَتىً، وَكُلّ فَتَاة

*

فِي أَصِيصِ البَسَاطَةِ يَزْرَعُ أَشْعَارَهُ
وَيُوَزّعُهَا لِلنّوَافِذِ وَالشّرُفَاتْ
مِثْلَ الحَبَقْ
يُعزّزُ أَلْوَانَهُ فِي النّبَاتْ
وَيَفْرِضُ مَنْهَجَهُ فِي العَبَقْ
فِي أَصِيصِ البَسَاطَةِ يَزْرَعُ أَشْعَارَهُ
وَيَرْعَى وُرَيْقَاتِهَا فِي أَنَاةٍ... أَنَاةْ
وَمِنْ شِدّةٍ فِي الأَنَاةْ
يَنْصَبّ مِنْهُ العَرَقْ

*

يَعْرِفُ مِنْ شَكْلِهَا الكَلِمَاتْ
الّتِي عِنْدَهَا قُدْرَةٌ كَيْ تَطِيرْ
يَعْرِفُ عُمْقَ النّعُومَةِ والضّوءِ
من أبسط اللمساتْ
فِي ضَمِيرِ الحَرِيرْ
يَعْرِفُ كَيْفَ يُمَتّعُ عَيْنَيْهِ بِالبَحْرِ،
يَعْرِفُ كَيْفَ يَشُمّ العَبِيرْ
يَعْرِفُ كَيْفَ يَصُبّ الحِمَمْ

وَيَعْرَفُ كَيفَ يَكوْنُ رَقِيقاً... رَقِيقاً...
إِذَا مَالَزِمْ
وَيَعْرِفْ كَيْفَ يَقُولُ بِكُلّ البَرَاعَةِ : لاَ
وَلَكِنَّهُ،
لَيْسَ يَعْرِفُ كَيْفَ يَقُولُ: نَعَمْ

*

تَرَكتَ النهودَ لَدَيْنا
طُفُولتُها في يدِيْنَا أَمَانَهْ
لا تَخَفْ نحنُ أهلٌ لها
سَنَفتَحُ مِنْ أجلِها كلَّ يومٍ
حَضانَهْ

*

بِمَا عِنْدَهَا غُوطَةُ الشّامِ
مِنْ مُشْمُشٍ نَاضِجٍ، وَشَفَافِيَةٍ
فِي العِنَبْ

بِمَا عِنْدَهَا الشّمسُ، وَقْتَ الغُرُوبْ
مِنْ كَلاَمِ الذّهَبْ
بِما فيهِ مِنْ فِضَّةٍ بَرَدى
حينَما مِنْ رَوابِي دِمشقَ انْسَكَبْ

بِمَا عِنْدَنَا أَجْمَعِينْ
نَنْحَنِي
وَنُحَيِّيكَ
فِي مُنتَهَى الاحتِرامْ
فِي مُنتَهى الياسَمِينْ

* * *

حوار مع نزار قباني

د. هيفين محمد

هي رسالة بعيدة عن توقيتك يا نزار..... سأحدّثك فيها عن أخبار بلادك وأهلك.....

اعزف أيها العود على مقام الصّبا..... لأزفّ الرّسالة لنزار هناك.....

نـزار يـا أيّها الدّمشـقيّ الجميـل لا تنزعج من سـطوري.... إذ سـأحكي لك عـن الحرب... فمعذرة....

خطابـي قادم إليك من زمن الوجع، آتٍ من تحت الدّمـار... ما نحسّ به أكبر من أن يُكتب في أوراقنا.....

جراحنا يا نزار لا ضفاف لها فتعال..... امسح عن جبيننا الحزن والتعب.....

سأبدأ.....

كنتَ قد سألتَ .... ألا تزال بخير دار فاطمة؟!

دار فاطمة ليست بخير فهي مهدومة مغلوبة مشغولة

كنت تقول من كان يفكّر أن نتلاقى يا بيروت وأنت خراب؟!

تعال وانظر ما حدث...

كنت قد قلت في قصـيدتك غداً غداً سـيزهر اللّيمون، وتفرح السّـنابل الخضـراء والغصون، وتضحك العيون، وترجع الحمائم المهاجرة، ويلتقي الآباء والبنون.

أزهار اللّيمون تناثرت فوق صدر أبيك المتعب....
أمّا سنابل حقولنا الخضراء..... فقد أُضرمت فيها النّار.....
وأمّا عن ضحكاتنا..... فدمع العين صار أكبر من العين....
أمّا عن حمائمنا.. فلا أدري أين هي.. فقط غرابيب البين السّود تحوم في التخوم..
أمّا عن الآباء والبنين.. فبينهم الآن جبل اشتياق..
كنت قد زرعت عبير الورود والنّارنج والأضاليا في كلّ زاوية..
نحن الآن زرعنا القبور في كلّ رابية..
سقطت اللّوحات الجميلة الّتي كانت تزيّن جدراننا وصارت عارية....
شجرة البلّوط حزينة يا نزار.. نبتة الياسمين الّتي تحبّها تغيّر لونها..
وما زلنا نعيش التغيّرات والمفاجآت..... أتدري يا نزار ... ضرب سورية زلزال عنيف جدّاً... لم يكن رفيقاً بنا.... حطّمنا.....
نحن الآن جرح بملامح إنسان.... فنختلس النّظر للمرآة لنتأكّد من أنّ وجوهنا لم تتغيّر
ماذا؟.. تريدني أن أقلّب الصّفحة!! وتقول:
«اقلبي الصّفحة يا سيّدتي علّني أعثر في أوراق عينيك عن نصّ جديد
حاولي أن تفعلي شيئاً لكي يشتعل الورد وكي يأتي النّشيد».
حسن..... سأفعل
كنت تطلب اللّجوء إلى كحل عيني حبيبتك عندما كنت تريد الرّحيل..
أين هو اليوم؟ فالكحل اليوم أسود.. أسود..
كنت عندما تدخل البلدان تُخرِج ورقة فيها عينا حبيبتك..... فيتركونك تمرّ لأن جواز سفر العيون من حقّ جميع المواطنين في العالم
أمّا الآن.. فقد صنعوا مخيّمات على أطراف مدائنهم وربطوا الزّنانير على الخواصر
رحلوا..... يا نزار رحلوا.....
أفكّر..... ستحفظ تلك الأبواب أسرارهم.
سيشتاقون لسوق العطّارين
سيشتاقون لخبز التّنانير في القرى
سيعرفون أن بعض الكرامات تُهدر في صالات المطارات؟
سبعة عقود ستستمرّ حربُكم قالت لي قارئة الفنجان الّتي قرأت فنجانك
مضى اثنا عشر عاماً

.. ماذا تقول يا نزار.. اقترب لأسمع نداءك..

«...في هذه الأرض لا نستطيع أن نكون محايدين.. فلا حياد مع أرض توزعنا قمحاً وشعراً وحروفاً أبجدية..

مع أرض أصبح ياسمينها جزءاً من دورتنا الدموية...»

هات كلماتك.. لولادة يوم جديد..

* * *

لوحة للفنان أحمد مادون

رسالة على رقيم أخضر
إلى نزار قبّاني

رولا عبد الحميد

أتذكرُ يانزارُ حين مشينا على ضفة النهر
وبيدي مصباحي؟
قلت لي حينها أنا أحبكِ منذ ملايين الأعوام
وقلتَ: هبي النهر مصباحك ودونكِ القمر
وامشي الهوينى حبيبتي
أخشى أن يغار القمرُ من نور لآلئك الحسان
وقلتَ: زيديني عشقاً
يا بنة جلجاميش يابنة الآلهة العظام
أذكر حينها نما لي جناحان
وسار في موكبي ألف حصان
وقطفْتَ زهرة غارديانيا
وزرعْتَها في خصل شعري
فأورقت مساماتي
وعام البنفسج في دمي
وقلت يا أبتاه يا جلجاميش
دعْ جندك يدونوا قصائد حبيبي على الرُقُم
فحروفه يماماتٌ بيضٌ صافات
إن باح بها عمّ السلام وأزهر البيلسان

واخضوضرت أعشاب الحياة
وصارت ابنتك فاكهةَ الشعر
صارت سرب بجعات يغطي سماء الممالك
والبحار
وقلتُ: للكواكب لاتسألوني ما اسمه حبيبي
فأنا أعرف اسمه قبل أن يتعلم أبي آدم الأسماء
وجلستَ على الأريكة
تقرأ الجريدة
ثم نظرْتَ إليّ قلْتَ لي أنتِ كلُّ الأسماء
أنتِ خارطتي يا مليكتي
أنتِ الكتب والأسفار وكلمة ما قلْتُها إلا في
حضرة سليمان
فطار الهدهد حط على عرشكِ
ليقرئكِ السلام يا أنهاراً من نهوند
وأنا أعلن أني أحبّكِ قبل بدء الزمان
وما أقواني حين أكون صديقاً للحرية والإنسان
أذكر حينها أني رقصْتُ حافية القدمين
على المرج الأخضر في عينيك

وحملْتُ القيثارةَ وعزفْتُ
فسال العزف نهراً أزرق
فناديتني
آه لو أنّي زورق
فقلتُ حبيبي أنا هنا أحوك الشراع
وحطّتْ يدي على كتفك
حمامة نزلَتْ كي تشرب
فملأْتَ لي خابية زمزم من الينابيع القصية
حيث الماس والريحان
وسرنا معاً على ضفة النهر حتى مطلع نيسان
كنت قربي كنت أغصاني وجذوري
وما هدأت أشواقي وهي تغرد على مسراك
وما هدأت أشواقك يامعتق الشعر في الدنان
وقلت لي سأحبك أكثر
وأنا بك مغرم يامغزولة من غمام
في هذا العام ستكونين أنت شجرة الميلاد
ستكونين عنب العرائش وأيقونة الأعياد
ومطراً يسقي أوراقي وأقلامي والكلمات
لكني كنت صغيرة
وماعرفْتُ كيف أمشط شعرك الأشقر
فرحلْتَ وعدتني أن تأتيني بقلائد الزمرد
والمرجان
طفتَ الهند طفتَ السند
فصارت الجدران حولي جبال جليد
وانتظرتك في أول العام
انتظرتك في منتصف العام وفي آخر العام
وماعدتَ
واعشوشبَ الشوق على معصمي
جلسْتُ وحدي تحت ظل النارنج
أتأمل النافورة يرنحني السراب
وقلبي هناك حيث التفاح والعناقيد التي
تعوم في دمك
جلستُ طويلاً
سقطتْ أوراق النارنج
غطّتْ ضفائري
وغفتْ قطة الدار على ركبتي
غزلْتُ لك وشاحاً
امتد من شواطئ قلبي إلى قباب روحك
وماعدتَ
لفّني الشوق دثرني بشال من الجوى
وانتظرتك ثمانين حولاً وأكثر
وماعدتَ
فعلمني كيف يموت الحب وتنتحر الأشواق
علمني كيف أراقص أطياف هواك في الأعماق
علمني كيف يزهو قلبي بدمقس الحب العتيق
ولا يسأم
فأنا معجبة جداً بحرير كلماتك تغدو لي
ثوباً أخضر
وأبحر في يم عينيك الأزرق
أقرأ كلمات تذوبني كقطعة سكر
عدْ كي أرسو على مرفأ
وأختال بأوشحة شعرك مليكة على أردانها
يغفو الزنبق
وأغدو زهرة ليلك
عد يانزارُ
فنوافذي مشرعة لأسراب حروفك
وفي قلبي وكنات دافئات
وروحي دفتر
وأنا مشتاقة لكلمات كتبْتَها على شرياني
علمني كيف أقرأ
كلمات في محارات الحشا
وزدني أكثر

* * *

أسطورةُ البيانِ

فتون حسين الحسن

قصيدة مهداة إلى روح الشاعر نزار قباني

من سالفِ العصورِ والأوانْ
تنبّأتْ عرّافتي
بأنّ لي أسطورةَ البيانْ
وكنتُ محضَ فكرةٍ
تردّدُ اخضرارَها
في صدرِ كلِّ لحظةٍ
يزورُها الشيطانْ
وقيلَ أنّ شاعراً
تقمّصَتْ حروفُه
مواسمَ الرهانْ
وفاضَ عن دنانها بكونِه
فحرّمَتْ صفاتُه
وحوكمَتْ صلاتُه
وأُبدلَتْ عيناه قطعتين من زمرّدِ
تزيّنانِ مجلسَ السلطانْ
ها أنتَ يا نزارُ ما تزالْ
تُسائلُ الكبارَ والصغارْ
عن مجدِكَ المنذورِ للنهارْ
وتسألُ الربّانَ عن مسالكِ السفرْ
كأنّما رؤياكَ من حجرْ
أو أنَّ ما تراه من أئمّةِ الضياعِ من جنونْ
متاهةٌ وقودُها البشرْ
وقيلَ لي: فلتكتبي
عن مائةٍ مضَتْ
وإنْ عجزْتِ فاكتبي
عن نصفِها
أو ربعِها
أو كلّما

أو بعضِ ما
أو قلَّما
تحوَّلي قصيدةً تديرُ في كؤوسِها سقَرْ
أوّاهُ يا نزارْ
رحيلُكَ الأخيرُ نحو بابلِ الجمالِ
كان سكرةً
أو صحوةً
أو لحظةَ انفجارْ
يعتّقُ الخيالَ في متاهةِ الأوارْ
أوّاهُ يا نزارْ
تبتّلَتْ أحلامُ سيّداتنا
في ساحةِ القتالْ
فصرْنَ يجتبيْنَ ما يليقُ بالخواءْ
بموعدٍ حزينْ
"بطوقِ ياسمينْ"
بقبّةٍ متاعُها الأنينُ والبكاءْ
فهلْ بصرْتَ مرّةً
مساكبَ الريحانْ؟!
أو هلْ عرفْتَ موكبَ النزيفْ؟!
يتيهُ في جلالِه
معانقاً هاماتنا
مغامراً بمائنا
بآهنا
بحلمنا
كليلةٍ تصفرُّ في دنانِنا
نخالُها ترتيلةَ الخريفْ!
وهل شهدْتَ في خبائكَ الأخيرْ
جنائزَ الرثاثْ؟!
أم انتبذْتَ شاطئاً
يقيكَ ما يدورُ
في مكامنِ المَواتْ؟!
أعجوبةٌ
ولادةُ القصيدِ في زماننا!
ونحنُ خلفَ بابِنا
نراقبُ اغتيالَنا
نراقبُ انتهاكَنا
ونقتفي غياهبَ الضياعِ في الدروبْ
فتارةً
نغصُّ بالتياعِنا
وتارةً
نسرمدُ اعتدادَنا بسادةِ الغيوبْ
وأنتَ حيثُ أنتَ ما تزالُ
في قصيدكَ الهزيمْ
تصيحُ بالهطولْ
لكي يديرَ بينَنا الشَّمولْ
فتنهلَ الأنّاتُ ما تشاءُ من رَوائها الأثيمْ
تقولُ فيه مرّةً:
أعجوبةٌ أنَّ القصيدَ لا يزالُ فكرةً
تمرُّ بين النارِ والدخانْ!
وأنَّه مغامرٌ
تقدَّسَتْ خيولُهُ
ففاضَ من لهاثِها البيانْ!
أُنبيكَ يا صديقي النبيلَ
أنَّهُ غدًا
يدينُ للهوانِ
بانتمائِه لألفِ ألفِ قبلةٍ

أوّلُها ملاحمُ الحياةِ في غلالةِ الشيطانْ
«اللّهُ.. يا زمانْ!»
أوّلُها مدائحُ التاريخِ
لاعتناقِنا أكذوبةَ الربّانْ
ولالتباسِ نوئِنا بغضبةِ الإلهْ

ولاقتباسِ فجرِنا من السدى
لكي يشقَّ ليلَنا العظيمَ صولجانْ
ويشرقَ السلطانْ
من جبّةِ الردى
«اللّهُ.. يا زمانْ!»

* * *

وحشتنا... يا نزار!

ضحى عساف

* كيف لرنين الحب في بحة الحروف أن يتوقف عن الإبحار في ذاكرة الأثير؟!... يرافقه موكبٌ حافلٌ من العناقيد والتفاح... والياسمين المتناثر في أزقة دمشقَ وعلى أسوارها البيضاء.

* كيف للبحر الهادئ في عينيك... أن يقذف بموجه على شاطئ الوجد... حيث مرت عاشقة اسبانية... وعاشق مجنون... تاه بين أقاصيص الأطفال... ودخل قصور ملوك الجان... وعندما التقى بها كفت الأرض عن الدوران... بلقيس كانت أجمل الملكات في تاريخ بابل...

* كما أنت !!... في ذاكرتنا... صحواً كنت أم مطراً... وحشتنا يا نزار... ووحشنا الحب مجدولاً سكراً... ورداً...كغيم مارقٍ في سماء الشام...

* قبل النوم ألبس أجمل ما عندك...تعطر ورتب غرفتك... فبعض الذين يأتون في الحلم يستحقون حفاوة... أكثر من الذين يأتون في الواقع... وأخشى بأنك حلم لن يتكرر يا نزار...

* * *

إليك يا نزار

مهند الطوفي

أَصُوغُ حُروفي إليكَ نِزارُ ... فَبَعْدكَ كُلُّ البَيانِ فَناءُ
فَكيفَ تُضيءُ النُّجومُ بِليلٍ ... وَدُونَكَ كيفَ الشُّموعُ تُضاءُ
رَجَوتُكَ رَبِّي أَعدهُ إلينا ... فَليسَ لجرحي سِواهُ دَواءُ
نِزارُ أَيبسُمُ ثَغرُ الوُجودِ ... بِدونِ هَواكَ ويفنى النَقاءُ
أَتُشرِقُ شَمْسٌ وَيُنْثَرُ عِشْقٌ ... بِموتِ الحَصيفِ ويبقى الصَفاءُ
بَيانك نُورٌ وَنسمُ فَضاءٍ ... بِنُورِكَ أَنتَ يَليقُ الوَفاءُ
حُروفُكَ عِطْرٌ وتبقى دَليلاً ... لِكُلِّ فُؤادٍ وَروحِ دِماءُ

* * *

لوحة للفنان ميشيل كرشة

نزار في سجل مجلة المعرفة

-معركة اليمين واليسار في الشعر العربي	بقلم نزار
- عن الشعر... والقصيدة... والتجربة	بقلم نزار
- من أدب الرسائل	ظافر القاسمي ونزار قباني
هل قرأت مورافيا	
- أوتوغراف	بقلم نزار
- غرناطة	بقلم نزار

نزار قباني ورصيد مجلة المعرفة

المعرفة

نتأمل رصيد مجلة (المعرفة) الممتد منذ ستين عاماً حيناً بعد حين، وقد وقفنا بمناسبة التهيُّؤ لإصدار العدد الاحتفالي أمام أربع مشاركات لنزار قباني في أعداد المجلة اثنتان في النقد واثنتان في نصين شعريين، وفي مداولة بيننا كان رأيٌ يستبعد إدراجها في هذا العدد فهي موجودة في مواقع يمكن العودة إليها، وقد نشرها نزار في دواوينه وكتبه ضمن الأعمال الكاملة، ولكن وجهة نظر أخرى أبرزت أهمية التوثيق من جهة وإعادة القراءة لجوانب من شخصية الشاعر؛ وتطوره الفكري من جهة أخرى، وخاصة ضمن الآفاق التي تتجه نحوها الدراسات التي يضمها هذا العدد المميز بتعدد النقاد ووجهات نظرهم، فالسياق مختلف عن تلقيها منفردة خارج مؤثرات دلالية فاعلة، وهكذا استقر الرأي على إطلاع قراء اليوم على سمات تتكشف مع هذه القراءة الجديدة.

تتابعت مشاركات نزار، فكانت الأولى دراسة نقدية أو هي أول بيان نقدي له بعنوان: (معركة اليمين واليسار في الشعر العربي) في العدد الأول بتاريخ آذار ١٩٦٢، وكانت الثانية نصًّاً شعرياً بعنوان(أوتوغراف) في العدد الثالث بتاريخ أيار ١٩٦٢، وجاء الإسهام الثالث نصًّاً شعرياً بعنوان(غرناطة) في العدد الرابع والعشرين بتاريخ شباط ١٩٦٤، والإسهام الرابع نصاً نقدياً بعنوان(عن الشعر والقصيدة والتجربة) في العدد الحادي والثلاثين بعد المئة بتاريخ كانون الثاني ١٩٧٣، وهو عبارة عن أجزاء من الكتاب الذي كان يعده نزار للنشر وعنوانه(قصتي مع الشعر)، وهناك مقالة نشرها الباحث الدمشقي ظافر الصابوني بعنوان(من أدب الرسائل: هل قرأت مورافيا تحليل «سأم» لألبرتو مورافيا في رسائل متبادلة بين ظافر القاسمي ونزار قباني) في العدد الثالث عشر بتاريخ آذار ١٩٦٣.

١- تقدم مشاركة نزار الأولى(معركة اليمين واليسار في الشعر العربي) إضاءة لعلاقته بالساحة الثقافية بدمشق، وكان مقيماً بالمدينة في فاصل يعود فيه الديبلوماسيون أمداً قبل

انتقالهم من السفارة التي عملوا فيها زمناً إلى سفارة في بلد آخر، ونلحظ أنه متواصل مع الأدباء ورجال الفكر، ومتابع لمشروع إصدار مجلة ثقافية هي مشروع وطني وقومي في الوقت نفسه لأنها تتطلع إلى خدمة الثقافة العربية على نحو جادٍّ يواكب صعوداً حضارياً مبشراً في أكثر من بلد عربي، وكذلك كانت عودة دمشق إلى صحافتها التي غابت في سنوات غلبت فيها صحافة القاهرة، ونلحظ أيضاً أنها المرَّة الأولى التي يخرج فيها الشاعر نزار على الجمهور برأي نقدي في إطار الصحافة، وليس في مقدمة ديوان من دواوينه،هذا رغم أنَّه كان على تواصل منذ الأربعينات مع عدد من المجلات الأدبية والثقافية في بيروت واللاذقية(الأديب، والآداب، والقيثارة) ينشر فيها قصائده، ولم نرصد مشاركة نقدية أخرى إلا بعد سنوات في مجلة الآداب في كانون الثاني ١٩٦٧ في ندوة حول (قيمة الشعر العربي الحديث على الصعيد العالمي) شارك فيها إلى جانب نزار قباني كل من أدونيس، وبُلند الحيدري وأنطون كرم. هذا التحديد التاريخي سوف يفسِّر بعض سمات في المقالة التي واجه فيها نزار الأدباء والنقَّاد في الوطن العربي.

أعلن نزار في مفتتح مقالته أنه لا يمكن أن يكون محايداً في هذه القضية، وسيكون مع الجديد والتطور في القصيدة العربية التي ينبغي أن تكون بعضاً من عصرها الحديث وناسه كي تؤثِّر في المسار، وهذا يتم بترك قيود قديمة في اللغة والأساليب ومفهوم البلاغة والتوصيل، وتحدَّث يبيِّن التطلعات المجددة رابطاً المصطلح السياسي المزدوج: اليمين واليسار في مطلع الستينات الحافل بمؤثرات الصراع بين المعسكرين في الشرق الاشتراكي وأوراقه الماركسية والغرب الذي يقرن به الاتجاه المحافظ المتمسِّك بتقاليد لا يحيد عنها كانت في أزمنة قديمة ولم تعد صالحة للتداول، وتتسع دائرة اليسار لتكون معادلة للحداثة بمؤثرات وجودية وأسلوبية غربية انتقد نزار سلبيات فيها كما في استحضار حالات لاوجود لها في البيئة العربية، وكذلك المبالغة في تمثل الالتزام في الأدب، وكان مما امتدحه ما أخذه شعراء خاصة في مصر والعراق من ت.س. إليوت، ولعل وقفة نزار مع الموسيقا في التراث هي الوحيدة التي أراد بها أن يستفيد من المعطى القديم مع تطويره، وكان واضحاً التعميم عندما انتقد الشعرالتقليدي في الزمن الحديث، فقد وضع النتاج الشعري القديم في حزمة مع هذا المتداول عند التقليديين المعاصرين، ولهذا ستأتي كتابات نزار وحواراته في السنوات التالية لتراجع جوانب مما في هذا البيان النقدي الأول.

٢-جاءت المشاركة النقدية الثانية(عن الشعر والقصيدة والتجربة) بعد عشر سنوات على ما أسميناه البيان النقدي الأول، وهي أقسام ضمن كتاب نزار(قصتي مع الشعر) خصَّ بها مجلة المعرفة قبل صدور كتابه وكانت تربطه صلة مودَّة ثقافية برئيس التحرير الناقد الراحل محيي الدين صبحي، ولكن ترتيبها مختلف بين المجلة والكتاب، وتضمَّنت ثلاث قضايا: مصادر

الشعر؛ وهنا يعيد نزار مصدر الشعر إلى الأرض مع الشاعر في حركته لا في السماء والسحر الغريب وإلهام شياطين الإبداع كما صوَّر الأقدمون، ويعرض تجربته وتصوُّره ويوحي بأنه هو حقيقة الإبداع، والشاعر جزء من التجربة وليست هي صورة كاملة عنه، فالبعد الشامل والعميق يرتفع بها عن محدودية فردية، وفي هذه الزاوية يجد نزار أنَّ عمر بن أبي ربيعة كان الأقرب إلى الواقع وأمَّا ما جاء عند الشعراء العذريين فهو حلم/ وهمٌ مغاير لما كانت عليه الحياة في ذاك الزمن العربي القديم؛ والقضية الثانية هي: القصيدة ذلك المجهول؛ وفيها يعرض نزار كيف تتخلَّق القصيدة...كيف يتجسَّد الإبداع..ويبدو من كلماته أنَّ مخزوناً خفياً من التجارب والقضايا يمور في الوعي الباطن ثم يبزغ في جملة أو عبارة غير مكتملة يسميها برقاً ومع تعدد البروق يمسك بطرف القصيدة وينتقل من كونه محكوماً مرئياً إلى أن يكون حاكماً رائياً ويتدخل الوعي الظاهر ويعمل في صياغة القصيدة؛ والقضية الثالثة هي: سقوط الوثنيةالشعرية، يعرض نزار القصيدة العربية الحديثة بتطورها وعصريتها،وأفول القصيدة القديمة بسلبياتها التي تحول دون فاعلية لها بين الناس، وفي هذا الموضع يؤكّد نزار ما جاء في بيانه الأول، ولعل ثنائية وضعها تختزل الموقف بل تدعو إلى الدخول للاستطلاع: البرَّانية والجوَّانية.

٣- المشاركة الشعرية الأولى هي قصيدة(أوتوغراف) وهذا المصطلح الثقافي- الذي برز مع صناعة نجوم هوليوود في الغالب ثم اتسع نطاقه- يعني ذاك الدفتر الصغير يجمع فيه المعجبون عبارات وتوقيعات لنجوم السينما والمسرح والغناء والأدب بخطِّ هذه الشخصية المحبوبة، وبهذا تكون الأوراق والخطوط معبرة مباشرة عن أصحابها (auto) و(graphe)، ومفتاح هذه القصيدة هو اختلاف النص- القصيدة عن صاحبها الشاعر، وهكذا تظهر رغبة نزار في أن يقرن هذه اللمحة التعبيرية الفنية بحديثه في البيان النقدي في مجلة المعرفة، فتكون استئنافاً في الساحة نفسها في دمشق، وهي صلة وصل لما سيأتي في(قصتي مع الشعر) ومصادر الشعر، ونحن هنا لا نعرض لجماليات (أوتوغراف) فلها حديث طويل وشيِّق.

٤-المشاركة الشعرية الثانية هي (غرناطة) وكان لا بدَّ أن ينشرها نزار في صفحات دمشقية صفحات (المعرفة) لأنه في وقفته الأندلسية القديمة الجديدة ومع وجه فتاة إسبانية عربية لم تفارق دمشق رؤيته واختلاج أحاسيسه، وحضرت دارتوفيق قباني وظهرت أم نزار وهي تحنو ويشيع الدفء في القلوب، وكان انبعاث التاريخ ملوّناً تجوال العيون مع آثار الأجداد في غرناطة، وهكذا اتخذت القصيدة مكانها الأول في المجلة القريبة من صور تحركت في ذاكرة نزار، وغدت مؤثرات سيميائية تغني قراءة هذا النص الممتد من زمن طارق وعمائر الحضارة في أندلس الأجداد إلى الشام في أزمنتها.

٥- وأما الموقع الخامس الذي حلَّ فيه نزار فهو مقالة الباحث ظافر الصابوني الذي ربطته به صلة ودٍّ وصداقة أدبية، وقد دار الحديث في رسائل متبادلة حول رواية (السأم) التي كانت صدرت للكاتب الإيطالي ألبرتو مورافيا في مطلع الستينات١٩٦٢في باريس باللغة الفرنسية، ولن ندخل في تفاصيل الحديث النقدي وما كانت تحكيه الرواية من أبعاد اجتماعية ونفسية وفكرية، ولكننا نطلع على اهتمامات نزار الأدبية ومتابعته للجديد وسعيه الدائب لمعرفة الآخر في الحضارة الحديثة، وكذلك لأجواء صداقاته وعلاقاته الجادة والمضمَّخة بالفن.

ندعو قرَّاءنا الأعزَّاء إلى تجوال مع نزار قباني ومجلة المعرفة في صلة الشاعر بأهله؛ وفي دائرة تتسع للفن.

***

معركة اليمين واليسار في الشعر العربي

بقلم نزار

أتساءل، وملف قضية الشعر الحديث بين يدي، هل يحق لي أنْ أمدّ أصابعي إلى هذا الهرم المنحوت من حجارة الأعين، ومن ورق الورد ورفيف الأحلام؟

فأنا، كشاعر، جزء من القضية التي كلفت النظر فيها. فكيف ألبس ثوب القاضي وثوب المتهم في آن واحد؟ كيف أفصل في معركة أنا بعض وهجها ودخانها؟

هل أستطيع أن أكون موضوعياً إزاء موضوع اشتبك بلحمي وأنسجتي كما تشتبك خيوط كرة الصوف بين يدي قطة لاهية...؟

إنَّ الموضوعية المطلقة في الأدب شيء مستحيل. ولا يمكنني أبداً أن أتصور الناقد أنبوباً في مختبر، أو عدسة في مجهر لا تنفعل بما ينطبع عليها من خطوط وظلال. لا بدَّ لنا أن نحب أو أن نكره، أن نقبل هذه اللوحة أو أن نرفضها، أن نبارك هذه القصيدة أو أن نلعنها. أمَّا الوقوف في منتصف الطريق، كأجزاء سيارة مفككة، مختبئين وراء قناع موضوعيتنا فهو إلغاء لإنسانيتنا وحرية اختيارنا، وهبوط بنا إلى مستوى الحجارة والطحالب..

وأنا في هذا البحث عن الشعر الحديث أرفض أن أصبح حجراً أو طحلباً. أرفض أن أكون أنبوباً في مختبر لا يتذوق نكهة القصائد ولا يشم رائحتها. أرفض أن أبقى في (المنطقة الحرام) التي لا تعرف أن تحب.. ولا تعرف أن تكره..

***

موضوعي هو معركة اليمين واليسار في الشعر العربي. واحتكاك اليمين باليسار أمر حتمي في كل مجتمع صحيح البنية ومعافى. المجتمع المريض وحده هو الذي لا تشتبك كرياته الحمراء والبيضاء في صراع شريف من أجل الحقيقة.

ما هو اليمين في شعرنا المعاصر؟ ومن هم اليمينيون؟

اليمين هو الجانب الوقور الهادئ الذي يؤمن بقداسة القديم، ويقيم له الطقوس ويحرق له البخور، إنه الجانب الذي ارتبط ذهنياً ونفسياً ووراثياً بنماذج من القول والتعبير يعتبرها نهائية وصالحة لكل زمان ومكان، ويرفض أي تعديل لها أو مساس بها.

واليمينيون من شعرائنا هم تلك الفئة التي لا تزال ترى في «المعلقة» وفي «القصيدة العصماء» ذروة الكمال الأدبي وغاية الغايات.

والقصيدة لديهم هي ذلك الوعاء التاريخي الذي يتسع لكل ما يسكب فيه، والثوب الجاهز لكل المقامات ولكل الهامات. وهي لديهم قدر محتوم لا نملك له رداً ولا دفعاً.

في مواجهة القديم المتعقب لحولياته وألفياته، يقف جيل اليسار بكل طفولته ونزقه وجنونه. إنّه جيل مفتوح الرئتين للهواء النظيف، مبهور بهذه التيارات الفكرية الجديدة تهب عليه من كل مكان فتعلمه أن يثور، وأن يرفض، وأن يحفر بأظافره قدراً جديداً.

إنّه جيل يقرأ التاريخ ولكنه يرفض أن يبتلعه ضريح التاريخ.

هندسة القصيدة العربية

جيل اليسار يعتقد أن القصيدة التقليدية كما ورثناها بأغراضها المعروفة وأبياتها الملتصقة ببعضها التصاقاً صنعياً كقطع الفسيفساء هي إلى الزخرف والنقش أقرب منها إلى العمل الأدبي المتماسك الملتحم كقطعة النسيج. كما أن أسلوب بنائها يشابه بناء القلاع في القرون الوسطى.. مرمر.. ورخام.. وشموخ أعمدة. أما القصيدة الحديثة فهي أشبه بديكور حجرة صغيرة وزعت مقاعدها ولوحاتها وأوانيها بشكل ربّما لا يوحي بالثراء الفاحش ولكنه يوحي بالدفء والألفة.

القصيدة التقليدية لون من الريبورتاج السريع يجمع فيه الشاعر كل ما يخطر بباله من شؤون الحب والحياة والموت والسياسة والحكمة والأخلاق والدين. كل هذا يعرضه الشاعر بخطوط متوازية لا تلتقي أبداً.

القصيدة التقليدية مجموعة أحجار ملونة مرمية على بساط.. تستطيع أن تزحزح أي حجر منها إلى أية جهة تريد. ومع ذلك تبقى الأحجار أحجاراً.. والقصيدة قصيدة..

هندسة القصيدة التقليدية هندسة مسطحة تعتمد على الخطوط الأفقية وعلى التقابل والتناظر في حين أن هندسة القصيدة الأوروبية هندسة فراغية تعتمد على البعد الثالث. فالبيت في القصيدة الأوروبية ليس عالماً قائماً بذاته كما في القصيدة العربية. إنّه خلية حية تعيش بين مجموعة خلايا في كيان عضوي واحد، لذلك كان حذف بيت في القصيدة الأوروبية معناه تعطيل خلية عن أداء وظيفتها.

والقصيدة الأوروبية بعد ذلك تنمو نمواً داخلياً متدرجاً حتى تصل إلى نقطة التجمع الأخيرة، كما تصب الروافد الصغيرة في النهر الكبير، وكما تأخذ النغمات بأذرع بعضها لتشكل السيمفونية الهادرة.

تخطيط القصيدة العربية

إنَّ القصيدة العربية ليس لها مخطط. والشاعر العربي هو صياد مصادفات من الطراز الأول.. فهو ينتقل من وصف سيفه.. إلى ثغر حبيبته ويقفز من سرج حصانه.. إلى حضن الخليفة بخفة بهلوان.. وما دامت القافية مواتية، والمنبر مريحاً فكل موضوع هو موضوعه.. وكل ميدان هو فارسه.. من حطين.. إلى اليرموك. إلى القدس.. إلى الجزائر إلى آخر هذا الفيلم الإخباري الذي يعرضه علينا شعراء اليمين كما تعرض على الجمهور البسيط أفلام رعاة البقر، فلا تتجاوز الإثارة سطح جلده.

في هذه النقطة بالذات يتفوق اليمين على اليسار، أو هكذا يخيل إلينا. فالفخامة والجزالة وتساقط الحروف العربية وتكسرها يحقق لها نجاحاً منبرياً أكيداً لأن جمهورنا ورث مع ما ورث غريزة التطريب وحسه الموسيقي مرتبط تاريخياً بالآلات ذات الوتر الواحد أو بالأدوار الشرقية التي تعتمد على تكرار النغمة الواحدة بشكل دوري.

أمَّا الشاعر العربي الحديث فلا يحاول استعمال طريقة التخدير الموضعي هذه ولا يلجأ إليها إنّ اللغة لديه ليست غاية بحد ذاتها ولكنها مفاتيح إلى عوالم أرحب وأبعد. وقيمة الحروف تكون بقدر ما تثيره حولها من رؤى وظلال وتبعثه من إيحاءات.

إنّ البناء الموسيقي في قصيدة الشاعر الحديث مركّب من فلذات نغمية تعلو وتخف، وتصطدم وتفترق، وترق وتقسو، وتهدأ وتنفعل. ويتولد من هذه الحركة الدائمة لذرات القصيدة موسيقى داخلية هي منها إلى البناء السيمفوني أقرب إلى دقات الساعة الرتيبة.

إنَّ ثورة اليسار على ناحية الشكل في القصيدة التقليدية لا تعني أبداً رغبة اليساريين، أو المعتدلين منهم على الأقل، في إلغاء هذا الشكل أو حذفه. إن وعيهم التاريخي والجمالي بطبيعة الشعر عامة وبطبيعة القصيدة العربية خاصة وظروف نشأتها وتكونها، يمنعهم من التطرف والمغالاة.

إنّهم يؤمنون أن الإنسان هو الذي يصنع قوالبه وليست القوالب هي التي تصنع الإنسان، وليس في الفن أشكال نهائية أو أبدية. فالأثواب الجاهزة لا تطيقها أجسام الموهوبين وكل موهوب يختار الثوب الذي يستريح فيه.

إنسان اليسار يرفض أن يضع أفكاره في قوالب كلسية جاهزة وهو يرى أن البيان والبديع والطباق والجناس وما يتصل بها من فسيفساء لغوية ليست سوى (حذاء صيني) أعاق الفكر العربي قروناً عن النمو والحركة.

مأساة القافية

إنّ اليسار لا يطالب أبداً بإلغاء الأثواب الفضفاضة في شعرنا، لأنه يعرف أن التخلي عن أثوابنا القديمة معناه العري الأدبي التام. ولكنه يطالب بتعديل هذه الأثواب بشكل يجعلها عصرية.. وعملية.. ومريحة.

إنّني أستعمل هنا كلمة «مريحة» لأنها الكلمة الأصلح لما أريد التعبير عنه. فلا شاعر عربي- مهما كان مجيداً- يستطيع أن يدعي أن جميع قوافيه مستريحة وأنه دائماً في أحسن حالاته.

فالقافية- برغم كل سحرها وإثارتها- نهاية يقف عندها خيال الشاعر لاهثاً. إنها اللافتة الحمراء التي تصرخ بالشاعر «قف» حين يكون في ذروة اندفاعه وانسيابه.. فتقطع أنفاسه وتسكب الثلج على وقوده المشتعل وتضطره إلى بدء الشوط من جديد..

والبدء من جديد معناه الدخول- بعد الصدمة- في مرحلة اليقظة أي مرحلة النثر. وبتكرر الصدمات تصبح أبيات القصيدة عوالم نائية وطوابق مستقلة في بناية شاهقة.

هذه الطريقة في عمارة القصيدة العربية جعلتها قصيدة بيت واحد، نستعمله في حديثنا حكمة مرسلة ومثلاً سائراً ونعلقه على جدران بيوتنا مكتوباً بماء الذهب.

وليس «بيت القصيد» كما عرفناه سوى ذلك البيت من القصيدة الذي كتبه الشاعر وهو في لحظة انسيابه الحر.. أي قبل اصطدامه بأي حاجز مصطنع.

وربّما كانت ظروف الشاعر العربي القديم وحياته غير المستقرة وعدم توافر أدوات الكتابة بين يديه هي التي جعلت فنه مخزوناً في طرف لسانه واضطرته إلى الإيجاز والتركيز وتضمين فلسفته وعواطفه ونظراته إلى الوجود في بيت شعر مكثف يسهل حفظه وروايته.

نحو معادلات موسيقية جديدة للشعر العربي

الشعر هندسة حروف وأصوات ورؤى نعمر بها في نفوس الآخرين عالماً يشابه عالمنا الداخلي.

والشعراء مهندسون لكل واحد منهم طريقته وأسلوبه في بناء الحروف وتعميرها. فالحجر متوافر للجميع ولكن القلة من الموهوبين هي التي تعرف أين تضعه وكيف تضعه.

وعلى الرغم من اعترافنا بوجود قواعد أساسية للفن الهندسي، فإن حرية المهندس تبقى لا حدود لها، وهي التي تتيح له في كل لحظة أن يحذف، ويضيف ويعدل في تفاصيل مخططه حتى يقتنع بكماله الفني.

معنى هذا أن هندسة القصيدة، أي وضع سلمها الموسيقي، عمل مرتبط أعمق الارتباط بحرية الشاعر، ومهارته، ومعرفته بكيمياء اللفظة. ومعنى هذا أيضاً أن موسيقى الشعر ليست مخطوطة كلاسيكية محفوظة في متحف لا يسمح لنا بلمسها وبإخراجها إخراجاً جديداً وبتوزيع جديد.

إنّ بحور الشعر العربي الستة عشر، بتعدد قراراتها وتفاوت نغماتها هي ثروة موسيقية ثمينة بين أيدينا وبإمكاننا أن نتخذها نقطة انطلاق لكتابة معادلات موسيقية جديدة في شعرنا.

إنّ ذوقنا الموسيقي تطور ونما وتأثّر إلى حد بعيد بالبناء السيمفوني المركب في الموسيقى الأوروبية، وبالأصوات الحادة الممزقة التي نسمعها كل يوم كموسيقى الجاز والبوق والصنوج النحاسية.

لقد تجاوزنا مرحلة (ربابة الراعي) بإيقاعها البدائي البسيط إلى مرحلة البناء الموسيقي المتداخل وانتهت في حياتنا مرحلة (القصيدة العصماء) بأبياتها المئة تجلد أعصابنا بقواف نحاسية مرصوصة كأسنان المشط.. نعرفها قبل أن نعرفها.

ليس الشعر صنوجاً تضرب في حلقة ذكر ولا ترتيلاً مريضاً يقرأ على الأضرحة. ولكنه همس خافت يتجاوز الأذن الخارجية ليختلط بلحمنا.. وأعصابنا.. ووجودنا وإنسانيتنا.

الشعر العربي الحديث يسمع بالعين، أي أنه موسيقا مقروءة وهذا دليل آخر على دخوله مرحلة التحضير.

اليسار ولغة الشعر

الشعر هو همس الإنسان للإنسان. هذه هي حقيقة الشعر منذ هوميروس إلى فاليري. إذن فالشعر أداة نقل راقية بين الهامس والمهموس له. أداة تصلنا بالآخرين وتوحدنا معهم.

ووسيلة الشعر إلى الناس هي اللغة، وهذا يقودنا إلى طرح السؤال التالي: **هل هناك لغة شعرية؟ هل هناك حدود بين لغة نستعملها لكتابة القصيدة.. ولغة نستعملها لكتابة الرواية أو المقالة؟**

أنا شخصياً أرفض تقسيم اللغة إلى مناطق جغرافية ومناخات. **فاللغة هي هواء مشاع يتنفسه الجميع ونقد موحد مطروح في كل يد.**

وإذا كانت اللغة هي الحجارة التي نبني بها أفكارنا فإنّ الشعر هو ذلك الفن الهندسي الذي يحوّل الحجارة إلى قصور كقصور ألف ليلة وليلة.

كل الكلمات بلا استثناء هي موضوع للشعر. والفن الشعري هو ذلك الساحر الذي يحوّل النحاس إلى ذهب.. ويقلب التراب إلى ضوء.

إنّ اليمين متعصب للغة «الأغاني» و«العقد الفريد» ولديه عن البلاغة والفصاحة مفهوم لا يقبل أن يتزحزح عنه. لذلك فهو ينظر شزراً إلى كل إنتاج جديد ويعتبره مثالاً للضعف والركاكة.

أمَّا اليسار فهو يؤمن بأن لغة الحديث اليومي بكل حرارتها وزخمها وتوترها هي لغة الشعر وأن الكلمة هي الكلمة التي تعيش بيننا.. في بيوتنا.. وحوانيتنا.. ومقاهينا لا الكلمة المدفونة في أحشاء القاموس.

لقد نزل الشعر -نتيجة للمد الاشتراكي والماركسي- عن أرستقراطيته، ولم يعد متاع النبلاء.. ولهو الخلفاء.. لم يعد الشعر كأس ذهب في يد أمير بل أصبح قطعة خبز في فم كل جائع للخبز والحرية.

ونحن إذا نادينا بشعر هامس كلغة الحديث اليومي فهذا لايعني بالطبع الهبوط به إلى ظلمات الأزقة ومستنقع العامية. **كل ما نطلبه أن يكون شعرنا -في المرحلة الثقافية التي نحن فيها- صورة لهذه الثقافة وانعكاساً لها.**

إنَّ لغة المثقفين في جميع البلاد العربية هي القاسم المشترك الصحيح والمادة الأولية التي يجب أن نستعملها في كل ما نكتب من شعر أو قصة أو نقد أو مقالة.

قد لا تكون هذه اللغة (أكاديمية) مئة بالمئة.. وقد لا تكون معجمية مئة بالمئة. ولكنها على أي حال تشبهنا. إنها جزء من شفاهنا.. من كتبنا.. من جرائدنا.. من رسائلنا.

إنّها اللغة التي نحب بها.. ونضحك بها.. ونبكي بها..

من الإقليمية إلى العالمية:

إذا فرغنا من مناقشة قضية البناء الخارجي في القصيدة العربية كان علينا أن نناقش محتواها الداخلي. فهل هناك محتوى جديد للقصيدة العربية الحديثة وما هي قيمة هذا المحتوى؟

ممّا لا شك فيه أن خريطة العالم تنكمش وتضيق، وحدود الدول تذوب وتسقط ككتل الثلج. والعلم الحديث جعل سفر الأشخاص والأفكار بين قارة وقارة وكوكب وكوكب روتيناً يومياً لا يثير الدهشة. والأدب هو أكثر الكائنات قدرة على السفر والرحيل فهو روح سريع التبخر، سريع الاشتعال.

لذلك لم يعد بوسع أي أدب أن ينعزل بين جدران إقليمية ضيقة ويدفن رأسه في رمال اللامبالاة وإلّا صُنِّف في عداد الآداب الميتة.

في وسط هذه الحضارة المنتحرة يبحث الشعر العربي الحديث عن نفسه، ومن حسنات هذا الشعر أنه مفتوح العينين على الأبعاد الإنسانية الرحبة، وشديد الحساسية بتموجات الفكر العالمي وذبذباته. فكل بذور الفكر التي حملتها أمواج البحر المتوسط إلينا أخصبت في ترابنا وأعطت ورقاً.

كل الفلسفات، وكل النزعات، وكل المدارس، سواء منها الغربية أو الشرقية، البورجوازية أو الماركسية تصادمت في منطقتنا، ثم انسحبت تاركة على أرضنا مزقاً من راياتها.

طاغور، وغوته، وشكسبير، وده موسه، ومالارميه، وفاليري، وأراغون، ورامبو ولوركا، وبول إيلوار، وآخر العنقود ت.س.إليوت، كل هؤلاء مروا من هنا، ورحلوا عن هنا.. بعد أن خلفوا على فجر شعرنا شيئاً من أنفاسهم.

الالتزام، ابن الماركسية المدلل، مرَّ برؤوسنا في أوائل الخمسينات مرور الدوار المباغت فحول شعرنا إلى «مانيفستو عقائدي» واستنبت القصائد من مخيلة الشعراء الملتزمين كما تستنبت البطاطس في أحد الخولكوزات.. ثم انكفأ الالتزام عن شواطئنا تاركاً وراءه طروحاً شعرية عن ديان بيان فو وفيت مين.. وكوريا.. ولدت من دون عظام ومن دون ملامح.

ثم دقت الوجودية السارترية أبواب أدبنا بعنف.. واستطاع سارتر وكامو وكافكا وكولن ويلسن أن ينقلوا عوارض «الغثيان» والسرطان إلينا .. وحمل شعراؤنا المحدثون (صخرة سيزيف) على أكتافهم فتعبوا بها وأتعبونا معهم. وأصبح (اللامنتمي) بجنونه، وضياعه، وبلاهته، وشعره المنكوش البطل الرئيسي في كل عمل أدبي نصنعه.. وملح الطعام على مائدة شعرائنا..

وفي رأيي إن أزمة العبث والعدم واللاجدوى هي أزمة نفسية مستوردة لها ما يفسرها في الحضارة الأوروبية المتعبة. أمَّا نحن فقد نقلناها من دون تحفظ ودون أن يكون في حياتنا ما يبررها. (فالقرف) الذي يطغى على آثارنا الأدبية ليس (قرفاً عربياً) وإنما هو قرف صنع في فرنسا.. وانتقلت إلينا جراثيمه بالعدوى..

إنني لا أنكر أن الإنسانية كلها تعاني أزمة مصير وأن جيلنا هو جيل الغبار الذري، والهواء الملوث، والعقد الفرويدية المميتة. الجيل المصلوب بلا صلب، المشوه من داخله منذ ولادته.

إنني أعرف هذا، ولكنني أعرف أيضاً أن للإنسان العربي أزماته الخاصة. أزمات واقعية تتصل بالرغيف، وبالدواء، وبالعلم، وبسرطان إسرائيل، أكثر مما تتصل بالمجردات الفلسفية التي لا تلتفت إليها الشعوب إلا وهي في قمة شبعها وبطرها الفكري.

ولا يمكننا ونحن نستعرض رياح الفكر العالمي التي هبت علينا، أن نهمل التجربة (الإليوتية) نسبة إلى الشاعر الأمريكي الأصل ت.س.إليوت الذي ترك على نتاج أكثر شعرائنا المعاصرين، ولا سيّما شعراء العراق ومصر، بصمات أصابعه واضحة. فقد نقلوا عنه وعن معلمه إزرا باوند طريقتهما في كتابة الشعر الحر وفي استعمال الأساطير والرموز الدينية والتاريخية والاعتماد على طريقة التداعي بالصور (أيما جيسم).

ويقتضينا الإنصاف أن نقرر أن نتائج التجربة الإليوتية في شعرنا كانت حسنة بمجملها. فقد حقق بعض الموهوبين بقصائدهم الحرة نجاحات ملحوظة حين منحوا القصيدة العربية المعاصرة ما كان ينقصها، أي وحدة الشكل ووحدة الموضوع. وأصبحت القصيدة العربية على أيديهم كياناً عضوياً ملحتم النسيج يتغذى بموسيقا داخلية، مركبة الإيقاعات متعددة النغمات. كما أصبح للقصيدة نواة أساسية ومحور تتحرك عليه من بدايتها إلى نهايتها. وهذا في نظري أكبر نصر يسجل للقصيدة العربية الحديثة.

وإذا كانت السهولة الظاهرية لطريقة الشعر الحر قد شجعت كثيراً من الدخلاء على الإدلاء بدلوهم في هذه البئر، وعلى ظهور كثير من النماذج الرديئة أساءت إلى سمعة الشعر

الحر وإلى شـعرائه، فإن هـذا يجب ألّا يتخذ ذريعة لمهاجمة الشـعر الحديث بمجموعه، ففي كل فن يوجد موهوبون، ويوجد مزيفون. وفي الشعر التقليدي نفسه يوجد نسور تغطي أجنحتها وجه الشمس.. ويوجد هوام أجبن من أن تطير في وجه الشمس.

الشـعر العربي الحديث، يخوض بكل طاقاته وخلاياه وأعصـابه تجربة كبرى في التجديد. فلنمنحه الفرصة لإثبات وجوده.

***

لوحة للفنان وحيد مغاربة

عن الشعر... والقصيدة... والتجربة

بقلم نزار

كانت «المعرفة» قد توجهت إلى الشاعر الكبير بعدد من الأسئلة، وقد آثر أن يخص المجلة بفصول من كتابه «قصتي مع الشعر» تضمنت الإجابة عن تساؤلاتنا، فضلاً عن أمور كثيرة جديدة.

مصادر الشعر

ليس الشعر ناراً سماوية، ولا ذبيحة مقدسة، ولا خارقة من خوارق الغيب.

مصادر الشعر بشرية، وكتابته عمل من أعمال البشر. وما الحديث عن (شياطين الشعر)، وربّاته، وعن (الإلهام) والملهمين، و(الوحي) من يوحي إليهم، سوى محاولة لإعطاء الشعر صفة السحر، والشعراء صفة السحرة وأصحاب الكرامات...

والحقيقة أنني لم أؤمن في يوم من الأيام بهذه المصادر الميتافيزيقية، ولم أتحسس لتجريد الشعر من طبيعته البشرية، وإلباسه مسوح الأنبياء...

وعلى افتراض أن الشعر شكل من أشكال النبوة، فإن مفهوم النبوة لدى الشاعر لا يعني بصورة من الصور أن ينطق بلسان كائنات أخرى، أو أنه يسمع أصواتاً خفية لا يسمعها الآخرون...

إن الشاعر يستبطن النفس البشرية، ويتقمّص وجدان العالم، ويقول ما يريد أن يقوله الناس قبل أن يقولوه، وعلى هذا الضوء يمكن تفسير نبوءة المتنبي، الذي لا يزال منذ ألف سنة مستشار العرب في كل كبيرة وصغيرة من شؤون الحياة.

إننا نلجأ إلى المتنبي، لا كرسول من رُسل الله، نطلب بركاته ونؤخذ بمعجزاته، ببصيرته ورؤياه الخارقتين، أن يحوّل تجربته الشخصية إلى تجربة بحجم الكون، ويخرج من حدود الزمن العربي... إلى براري الزمن المطلق...

إن نظرية الشعر السماوي، كنظرية الحق الإلهي للملوك، نكتة تجاوزها الزمن.

إن السماء لا تكتب شعراً، لأنها بصراحة لا تعرف الكتابة. ولم يتحدث التاريخ عن ديوان شعر أصدره الملائكة...

إذن، فالشعر إفراز إنساني. ولم نسمع أن شجرة صفصاف كتبت قصيدة... أو أن بلبلاً نثر ديوان شعر...

الإنسان يقول شعراً، لأنه لو لم يفعل، لاختنق بفيضاناته الداخلية.

إن للنفس البشرية، كما للجلد البشري، مسام تتنفس من خلالها، والشعر هو مجموعة المسام النفسية التي تساعد الإنسان على التخلص من انفجارات أفكاره ومشاعره، وارتفاع منسوب المياه الجوفية في أعماقه.

كلما غاص الإنسان في لحم الحياة، واشتبك بتفاصيلها اليومية، كلما شعر بالحاجة إلى تسجيل ما حدث معه. فالإنسان ذو ولع غريب في كتابة يومياته. وليست كتابة المذكرات سوى نوع من أنواع غريزة حفظ البقاء... سوى محاولة لإطالة العمر... ولو على الورق...

إن للإنسان لذتين. لذة في أن يعيش التجربة، ولذة في أن يكتب عنها، ويمنحها شكلاً.

فالتجربة إذن شرط أساسي من شروط الكتابة، والكاتب الذي لا يعاني، لا يستطيع أن ينقل معاناته للآخرين، كالمرأة التي تريد أن تصل إلى الأمومة، دون المرور بمراحل الحمل والمخاض.

وإنني لتستبد بي الدهشة، كلما سألني سائل: «هل نستطيع أن نقول إنَّ كل ما كتبته في الحب، كان حصيلة تجارب حقيقية، أو أنه تأليف وأضغاث أحلام؟».

الواقع أن الحلم وحده عاقر. والحالمون لا يملكون القدرة على إنجاب الأطفال.

صحيح، أن الشعر العذري يشغل مساحة من ديوان الشعر العربي، إلا أن هذا الشعر كان جسماً غريباً عن الطبع العربي، ومتنافياً مع البيئة الصحراوية وشبه الصحراوية التي تتعامل مع المرأة تحت أشعة الشمس، وتنظر إلى الأشياء من زواياها الحادة.

وإذا لجأ الشعر العربي إلى الوهم، فبسبب الحواجز الدينية والأخلاقية والقبلية التي كانت تقف بين الشاعر والوصول إلى حبيبته، أو النطق باسمها.

ومن هنا يمكن عَدُّ شعر جميل بثينة، وقيس بن الملوح، شعراً يمثل حالة طارئة أو استثنائية، أملتها ظروف اجتماعية خارجة عن إرادة الشاعر.

وبكلمة أخرى، لو أن ليلى وبثينة كانتا في وضع اجتماعي أكثر تسامحاً وتحرراً، لاختلفت الصيغة التي كتب بها الشاعران قصائدهما الغزلية، ولتبدَّل موقفهما تبدلاً أساسياً.

إنني أميل إلى الاعتقاد أن شعر عمر بن أبي ربيعة كان أقرب إلى الواقعية العربية من نظرة زميليه، فهو رغم وجوده في أزهى أيام الإسلام، بقي منسجماً مع طبيعته كشاعر، ومخلصاً لموقفه الوجودي.

إذن كي نكتب عن العشق، لا بدَّ لنا أن نموت عشقاً. وكي نكتب عن النساء لا بدَّ أن نعرف امرأةً واحدةً، على الأقل.

صحيح أن هناك كتاباً يتفرَّجون على الحب... ويكتبون عنه ألوف الصفحات، وصحيح أن هناك شعراء يقومون بتركيب المرأة تركيباً ذهنياً في مختبرات أحلامهم، غير أن تجربة هؤلاء تبقى تجربة مخبرية باردة محرومة من زخم الحياة وحرارتها. وطبعاً لا يجد القارئ أيَّ صعوبة في التفريق بين امرأة من ورق، وامرأة تشطرنا كالسيف إلى ألف قطعة، وتحوّل عمرنا إلى قوس قزح...

إنني في كلِّ ما كتبتُه كنتُ جزءاً من الرواية، لا مشاهداً في مقاعد المتفرجين. فأنا لا أؤمن بوجود النار إذا لم أحترق بها، ولا أحترم بحراً لا يمنحني الإحساس بالغرق، وعلى المقياس نفسه أقول إنه من المستحيل عليَّ أن أكتب عن شعر حبيبتي الطويل، إذا لم يتكسر بين يديَّ كأعواد الزنبق...

لا يمكنني أن أشتغل بغير موادَّ أولية، تماماً كما لا يستطيع المهندس أن يشتغل بغير الحجر، والنساج بغير خيوط، والحدائقي بغير بذور وأغراس.

إن المواد الأولية شيء أساسي في كل إنتاج يدوي أو ذهني، وإلا تحوّل الكاتب إلى حاوٍ يصنع الوجود من العدم.

غير أن ثمة كتاباً يستعيضون عن التجربة الحياتية، بالتجربة الثقافية، فيتحدثون عن الأسفار دون أن يسافروا، ويصورون العشق دون أن يعشقوا، ويصفون تفاصيل الجنس دون أن يلامسوا ظفر امرأة...

ما أكثر كتابنا الذين يعيشون على تجارب غير تجاربهم، وبأجساد غير أجسادهم، فيستعيرون أفكار ماركوز، وعبثية كافكا، ولا معقول بيكيت وسادية ميللر، وشهوات الليدي شاترلي الإنكليزية، ونهَمَ مدام بوفاري الفرنسية.

إن استعارة المواقف الحضارية بهذا الشكل المجاني والاعتباطي يحرم أعمالنا الأدبية والفنية من الشرط الأساسي لكل عمل إبداعي، ألا وهو الصدق. وحين يغيب الصدق، يتشابه صوت الشاعر المولود في البصرة، أو ريف مصر، ويصبح سان جون برس مواطناً عربي الوجه والفم واللسان... يقطن في حي من أحياء بيروت.

ومع إعجابي بالشعر العربي الحديث، أحسّ أنه لا يزال واقعاً في حالة تعدد الجنسيات... وازدواج الشخصية، فهو مكتوب بلغة عربية لا غبار عليها، إلا أن مناخه العام لا يشبه مناخ دمشق، أو الكويت، أو إمارات الشاطئ المتصالح...

هذا الكلام لا يعني بالطبع أنني أريد أن أعزل الشعر العربي عن تأثيرات الفكر العالمي، ولكنني أريد أن يحتفظ هذا الشعر بشخصيته العربية، وأن تكون التجربة التي يعبر عنها تجربة عربية نابعة من واقع الإنسان العربي ومعاناته.

إن النكهة القومية في الأدب والفن شيء جميل، ولذا نتحمس لموسيقا الجاز ذات المصادر الإفريقية، وللرسومات الصينية التي تنبض على البارفانات السوداء، ولموسيقا الفاو التي تحمل حزن نساء البرتغال على الضائعين في البحر، ولشعر طاغور المسكون بروح الهند، ولرباعيات الخيام التي تفوح منها روائح تبريز وشيراز...

وليس من باب التبجح والغرور القومي أن أقول إن تجاربي، وأبطالي، وخلفية شعوري، كانت عربية مئة بالمئة، والنساء اللواتي يتحركن على دفاتري هنَّ عربيات، وهموهن، وأزماتهن، وأحزانهن، وصرخاتهن، هي هموم، وأزمات، وصرخات الأنوثة العربية.

ليت الذين يتهمونني باستعباد المرأة وإذلالها واستعمالها كدمية، يعرفون أنني نقلتُ الواقع العربي في تعامله مع المرأة، ولم أخترعه من عندي.

إذا كان في شعري نماذج لرجال يمتلكون المرأة كأنها عمارة، أو سجادة، أو كيس طحين، ولنساء يقبلن أن يدخلن في مثل هذه الصفقة البشعة، فلأن هذه النماذج تصادفك في أكثر من مدينة عربية.

إن قصيدتي (الحب والبترول) مثلاً هي صورة للإقطاع العاطفي، وللعلاقة اللاأخلاقية، التي تقوم بين رجل يستملكُ بدفتر شيكاته، وامرأة تُستَملك بسنابل شعرها الذهبي، وطفولة نهديها...

وقصيدتي (حبلى) هي صورة عنيفة بالأسود والرمادي، للظلم الواقع على جسد امرأة قليلة التجربة... سيئة الحظ...

وقصائدي (أوعية الصديد)، و(إلى أجيرة)، و(رسالة إلى رجل ما)، و(صوت من الحريم)، و(رسالة من سيدة حاقدة)، و(البغي)، أليست كلها تشهيراً واحتجاجاً على شريعة الاحتكار والأنانية والإقطاع التي تتحكم بالمجتمع العربي في علاقاته العاطفية والجنسية...

كان بوسعي بالطبع أن أكتب عن (مدينة فاضلة). يحب فيها الرجال النساء على طريقة الملائكة... ويغازلونهن على طريقة العصافير، وكان بوسعي أن أغمض عيني عن متسلسل الرعب، والجرائم العاطفية، التي تبرزها الصحف العربية في صفحاتها الأولى، وكان بوسعي أن أعدَّ سقوط رأس امرأة هربت مع من تحبه، طبيعياً كسقوط تفاحة.

لكنني رجل لا أتقن فن الخديعة، ولا أستعمل العدسات الملونة في النظر إلى موضوعاتي ولا أقبل أن أكون شاهد زور في المحاكم العرفية التي تحاكم الحب في بلادي.

ولأنني شاهدٌ رئيسي على كل الجرائم العلنية التي يرتكبها الرجل، وتنزل عقوبتها على جسد المرأة، يسمونني (شاعر الفضيحة).

والحقيقة أنني لا أضيق بهذه التسمية، ولا أفكر في دفعها، لأن كل عمل خارق واستثنائي هو فضيحة، الوردة الحمراء في شعر المرأة الإسبانية فضيحة، وصوتها المبحوح فضيحة، والقصيدة الجيدة فضيحة، واللوحة الناجحة فضيحة، والعطر الدافئ فضيحة، ويدي النائمة على يد حبيبتي، أجمل فضيحة. ولماذا نذهب بعيداً، أليس القمر هو فضيحة السماء الكبرى؟...

وحدها القصائد الرديئة هي التي تشيخ وتموت دون أن ينال أحد من شرفها.

ما شرف القصيدة؟

نحن نتصور شرف القصيدة جزءاً من الشرف العام، والمعادل الحسابي له. وهذا التصور ساذج، ومن شأنه أن يحول الشعر إلى نص من نصوص الفقه، والشاعر إلى شماس في أبرشية القرية.

فالشرف العام موقف اتباعي تحدده ظروف مكانية، وتاريخية، واجتماعية، ودينية، تتميّز بالثبات. أما الشرف الفني، فموقف إبداعي ينتقد التاريخ، ويصحِّحه ويغيّر مجراه. وبتعبير آخر إن الشرف العام والشرف الفني يسيران في خطين متقاطعين لا متوازيين.

والشعراء المجيدون في الأدب العربي هم أولئك الذين كانوا أكثر ولاءً لشرفهم الفني، من ولائهم للشرف العام، والأفذاذ منهم كأبي نواس، وأبي تمام، والمتنبي كانوا في حالة تناقض وطلاق مع مفهوم الشرف العام... لأنه يتنافى والطبيعة الانقلابية للشعر.

وفي الغرب، لم يستطع الفكر البريطاني المحافظ، ووارثو الرصانة عن العهد الفيكتوري، أن يقهروا أوسكار وايلد، ود. هـ. لورنس لأن شرفها الفني كان كافياً لتكريسهما كاتبين من أكبر كتَّاب العالم. واستطاعت (الليدي شاترلي) أن تسترد جنسيتها البريطانية، وحقوقها المدنية كاملة.

إذن، فكلُّ مبدع، هو بالضرورة صوتٌ معارض ولا قيمة لكاتب يجلس في صفوف الموالين، ويصوِّت مع الأكثرية، ويرفع يده الخشبية بالموافقة على مشروعات القوانين التي وضعها أبو سفيان...

وفي المجتمعات المتخلفة، تأخذ المعركة بين الشرف العام والشرف الفني، شكل المذبحة، ولا يبقى أمام الشاعر سوى خيارين، أن يصبح حيواناً داجناً في المزرعة الجماعية يأكل، ويشرب، ويتناسل... أو أن يخالف نظام المزرعة، فيخسر شرفه، ويربح شعره.

والحقيقة أنني لستُ نادماً على الخروج من المزرعة، لأن نهاراتها متشابهة، ولياليها متشابهة، وأحاديث رجالها متشابهة، وفضائحها متشابهة...

وقد اخترتُ الخروج، لأنني كنتُ أعرف أن البقاء في طروادة كان يعني زيادة نسبة الكولسترول في دمي ودم قصائدي...

***

أنت تمارس فعل الكتابة. إذن فأنت متهم.

وأنت تمارس الكتابة في العالم العربي بالذات فتهمتك أخطر، وعقوبتك مضاعفة.

أنت تحاول أن تخرج على غريزة القطيع، وأفكار القطيع، وقناعات القطيع، وتنفرد عن بقية حبَّات الفاصولياء المتشابهة حجماً وشكلاً، إذن فأنت متهم...

أنت تحاول أن تغير اتجاهات الطرق في مدينتك، وتغير أسماء الشوارع والساحات العامة، وأسماء الناس إذن فأنت متهم...

وأنت تحاول أن تمزق كل الفرمانات التي تحمل تواقيع أجدادك، وتعترض على تدخل الأموات في شؤونك الشخصية، ورسم خارطة عواطفك، وكلامك، ومعتقداتك، إذن فأنت تركب حصان الفضيحة...

وحصان الفضيحة حصانٌ مُتعب وشرس لكنه يبقى دائماً أجملَ الخيل...

أعود إلى المصادر، مصادري. وأول ملاحظة أسجلها هي أنني لا أحفظ شعر غيري، ولا شعري...

إنني أجد صعوبة كبيرة في تذكر شعري وروايته. وفي الجلسات الحميمة التي يُطلب مني، أن أقرأ شعري، أشعر بعقدة الذنب، ويشعر أصدقائي بأنني أتعالى عليهم، ويبتلعون اعتذاري على مضض.

الواقع أنني لا ألعب لعبة النسيان، ولكنني بالفعل عاجز عن استحضار قصيدة كتبتُها قبل خمس دقائق.

وإنني لأشعر بغيرة حقيقية من الشعراء الذين يكفي أن تضغط زراً من أزرار ذاكرتهم... حتى يبدؤوا بالغناء بدقة شريط مسجل...

لذلك أحمل جميع أوراقي إلى الأماسي الشعرية التي أعطيها، وأتلمسها على الطريق ورقة... ورقة... حتى لا أتورط.

والسؤال الذي ما زال يلاحقني ويعذبني هو الآتي:

هل نسيان الشاعر شعره، هو ظاهرة عافية أو ظاهرة مرض، وبالتالي هل الذاكرة الشعرية شرط أساسي في اللعبة الشعرية؟

أنا أتصور أن كتابة القصيدة شيء وتلاوتها أو استحضارها شيء آخر. فالكتابة بَرقٌ لا عمر له، والحفظ ملكة مكتسبة، ورياضة ككل الرياضات التي تكتمل بالممارسة.

والذاكرة، بكل أنواعها، هي نوع من الارتباط بالماضي، والعودة إليه. إننا نتذكر أحبابنا لأنهم ذهبوا، ونتذكر أمواتنا لأنهم ماتوا وعلى هذا الأساس لا أحد يتذكر مستقبله.

التذكّر التصاق. والنسيان انعتاق. وكل قصيدة نكتبها هي إشارة مرور تجاوزناها، بحثاً عن إشارات جديدة.

والبقاء عند الإشارات القديمة هو في تصوُّري، نوع من الوقوف على الأطلال... يعيق الرحلة، وينحر الطموح، ويجعل عيني الشاعر في مؤخرة رأسه...

وأعترف لكم هنا، أنني قليل الوفاء لقصائدي القديمة. فأنا لا أزورها، لا أراسلها، ولا أسأل عنها إلا في الحالات الاضطرارية، لأنني أعتقد أن كثرة زيارات الشاعر لقصائده القديمة يعطي هذه القصائد شكل الضريح...

ولا أدري، لماذا يتملَّكني الإحساس وأنا أقرأ قصيدة قديمة لي، أنني ألبس قميصاً مستعملاً، أو أسكن فندقاً غير مريح.

إن رواية الشعر، هي استعادة حالة، واسترجاع مناخ نفسي من الصعب استعادته. لذلك يصعب علي استدعاء زمن خرج من يدي.

طبعاً، هذا لا يعني أنني أتنكَّر لأعمالي القديمة، وأتبرأ منها. كل ما في الموضوع أنني أعدُّ أن هذه الأعمال قد لعبت دورها الذي مقرراً أن تلعبه وانتهى الأمر...

والملاحظة الثانية التي أريد أن أسجِّلها في سياق الحديث عن مصادري، هي غياب الطبيعة، كموضوع قائم بذاته، عن شعري، وزيادة في الإيضاح أقول إنني لم أكن واحداً من الوصَّافين العرب، كابن الرومي، والبحتري، وابن المعتز، الذين نقلوا الطبيعة إلينا نقلاً زيتياً رصيناً، وبمنتهى الحرفية والحياد.

إن الطبيعة، كعالم منفصل، لم تلعب في شعري دوراً مهماً. كان الإنسان أهم منها وأقوى حضوراً. صحيح أنني كتبت عن النجوم، والغيوم، والينابيع والبحار، والغابات، ولكنني كنت

دائماً أربطها بعلاقة إنسانية ما... وبتعبير أوضح كنت أضع كل هذه الأشياء الجميلة تحت تصرف المرأة التي أحبها، وفي خدمتها.

إنني لم أكتب عن القمر لأنه قمر، ولكنني كتبت عنه كقطعة ديكور جميلة في حضرة العشق، وزهرة الغاردينيا البيضاء لم تكن تعنيني إلا لأنها تستوطن شعر حبيبتي. وأمطار تشرين وغيومه لم تكن لتسترعي انتباهي إلا لأنها تشكل خلفية رمادية اللون لمواعيدي.

أما الكحول، كمصدر مزعوم من مصادر الإبداع، فقد كنت أرى فيها عامل إعاقة وهبوط لا عامل توهج وصعود.

إن الكتابة تحت المؤثرات الاصطناعية هي مغامرة غير مضمونة النتائج. ولا أتذكر أنني جمعت القلم والكأس في أي لحظة من لحظات العمل. فالكتابة تتطلب من الكاتب أن يكون في أعلى مراحل المسؤولية، والبصيرة، والمعرفة بما يفعل وإلا أصبحت القصيدة عملاً تتحكم به الصدفة، ودواليب الحظ، والشعر العظيم لا يعتمد أبداً عن الحظ والصدفة، وإذا كانت الخمرة تفك عقدة لساني كعاشق فإنها تربطه كشاعر، وتجعل أصابع يدي اليمنى أسلاكاً من الزجاج سريعة الانكسار.

حتى في الأمسيات التي أقرأ فيها شعري، لا أستعين لأواجه الناس، بأي عقار من العقاقير المنبهة التي يستعملها بعض الشعراء بحثاً عن شجاعة كيميائية، وبطولة غير واثقة من نفسها.

إن السكر لم يكن في يوم من الأيام وسيلة إقناع بالشعر، ولكن السكر بالشعر يأتي بعد ذلك...

القصيدة... ذلك المجهول

ليس من السهل مراقبة القصيدة وهي تتشكل، والشاعر الذي يحاول أن يتأمل حركة أصابعه على الورقة، يشبه سائق الدراجة الذي يتأمل حركة قدميه فيرتبك ويفقد توازنه...

والشاعر الذي يدعي أنه يعرف كيف تتحرك المياه في عوالمه الجوانية، يجهل حقيقة اللعبة...

وأنا أعترف هنا بكل صدق، أنني أكتب كما أسوق سيارتي، دون أن أعرف شيئاً عن ميكانيكية الكتابة، أو عن ميكانيك السيارة.

ركوب الطائرة متعة، ولكن التفكير بألوف المعادلات الحسابية التي تشيلها إلى ارتفاع ٣٣ ألف قدم يفسد متعة الرحلة.

وركوب القصيدة شيء مشابه. وقد علمتني تجربتي الشعرية أن لا أفكر كثيراً بالحقائب، وتذاكر السفر، وتأشيرات الخروج وأسماء الفنادق التي سأقيم فيها. فما يهمني هو الرحيل نفسه.

أعترف أيضاً أنني لا أفكر بقصيدتي تفكيراً سابقاً. قد يكون لدي شيء أقوله، ولكنني لا أعرف ما هو...

رأس الشاعر كبطن المرأة مجاهيل مغلقة تمتلئ بمخلوقات لا نستطيع تحديد ماهيتها، وجنسيتها، وجنسها...

لذلك يصعب علي أن أتحدث عن ميكانيكية القصيدة وطريقة تشغيلها، فليس في لعبة الشعر قواعد عامة، وإن كان فيها بعض الاجتهادات الشخصية.

فيما يتعلق بي تأتيني القصيدة –أول ما تأتي– بشكل جملة غير مكتملة، وغير مفسرة.

تضرب كالبرق وتختفي كالبرق.

لا أحاول إمساك البرق. بل أتركه يذهب مكتفياً بالإضاءة الأولى التي يحدثها.

أرجع للظلام. وأنتظر التماع البرق من جديد.

قد يطول انتظاري له وقد يقصر، ولكنني لا أحاول أبداً استحداث برق صناعي.

ومن تجمع البروق وتلاحقها، تحدث الإنارة النفسية الشاملة، وأبدأ العمل على أرض واضحة.

وفي هذه المرحلة فحسب، أستطيع أن أتدخل إرادياً في مراقبة القصيدة، ورؤيتها بعقلي وبصيرتي، وممارسة النقد الذاتي عليها.

في المرحلة الأولى أكون محكوماً، وفي المرحلة الثانية أصبح حاكماً. وبكلمة أوضح، في المرحلة الأولى أكون مرئياً وفي الثانية رائياً.

***

تجيئني القصيدة بشكل مباغت. أحياناً تدخل علي وأنا في المقهى، وأحياناً تركب معي الأوتوبيس، وأحياناً تشد معطفي وأنا أجتاز الشارع. فهي إذن حاضرة قبل حضورها، ولا تنتظر سوى الفرصة المناسبة لتفتح الباب وتدخل...

طبعاً، أنا أفكر فيها، ولكن التفكير فيها، لا يقدم ولا يؤخر في زمان حضورها. هناك قصائد –كقصيدتي حبلى– ظللت أفكر فيها عشر سنوات، ولم تحضر إلا في السنة الحادية عشرة...

***

هوايتي المفضلة هي الجلوس أمام ورقة نظيفة أنتظر السمك الذي قد يحمله البحر.

قد يجيء السمك في يوم، أو في أسبوع، أو شهر أو قد لا يجيء. فأخلاق السمك وأخلاق القصائد متشابهة. والمطلوب ممن يحب الأسماك الجميلة أن يصبر لأن البحر دائماً يكافئ الصابرين.

إذن كيف أكتب؟

كل من دخل مكتبي في بيروت يرى دائماً أوراقاً ملونة أمامي على إحداها كلمة، وعلى الثانية كلمتان، وعلى الثالثة لا شيء.

التحديق في فراغ الورقة يثيرني ويمنحني الأمل، وكما يجلس طفل على حافة بركة ينتظر قدوم السمك أجلس أنا على حافة الورقة أراقب ارتعاش خيط السنارة...

إنني شاعر غير مستعجل ولا أستعمل وسائل غير أخلاقية لرشوة السمك.

من هذا الكلام أريد أن أصل إلى نقطتين رئيسيتين:

١- القصيدة هي التي تتقدم إلى الشاعر ليكتبها لا العكس. وبتعبير آخر ليس الشاعر هو الذي يكتب القصيدة وإنما هي التي تكتبه.

٢- حضور القصيدة على الورق متأخر جداً على زمن تكونها الحقيقي. وشكلها الأخير – أي الشكل الذي نقرؤه- هو المحطة الأخيرة التي يصل إليها القطار بعد سفر طويل قد يصل إلى ألوف السنين الشمسية.

من أين يأتي الشعر؟

يخطئ الشاعر حين يظن أنه يكتب قصيدته وحده.

هذا وهم كبير. إنني أشعر أحياناً أن البشرية كلها، والتاريخ بكل امتداده الجاهلي والإسلامي والأموي والعباسي، وكذلك الأحياء والأموات يشتركون في كتابة قصيدتي.

أكيد أنني أحاول أن ألغي ارتباطاتي التاريخية والوراثية والقبلية والثقافية وأدعي الحرية والتفرد.

وأكيد أنني أحاول أن أتبرأ من المؤثرات اللاحقة لولادتي، ولكن ماذا أفعل بالمؤامرات النفسية والعضوية السابقة لولادتي، وهي كالوشم العميق لا تمحى ولا تمسح.

اللغة مثلاً، قميص جاهز لاستيعاب أجساد كل أطفال العشيرة. إنها جزء من التركة القومية، ومن الوصية المقدسة التي لا يمكن مخالفتها. وكذلك طرائق التفكير، والتعبير، ومنطلق النظر إلى الحياة والأشياء والانفعال بها، كلها قمصان معلقة في خزانة التاريخ، وتبحث عمن ترتديه...

طبعاً يستطيع بعض المشاغبين من أطفال الأسرة أن يضربوا عن ارتداء ملابس أشقائهم الكبار، ويستطيعون أن يقصوا ويفصلوا ويعدلوا القمصان التاريخية على مساحة أجسادهم، ولكن القماش يبقى قماشاً...

والخيوط القطنية، والأزرار والبطانة تبقى هي هي...

كل هذا يدل على أن القصيدة لا تنتمي مئة بالمئة إلى زمان كتابتها فحسب، ولكنها تنتمي إلى زمان مركب يمد جذوره طولاً وعرضاً في أعماق أعماق الأرض...

***

وماذا عن عملية الكتابة نفسها؟ كيف تبدأ، وكيف تنمو، وكيف تنتهي؟

علاقة القصيدة بالورقة التي أكتب عليها علاقة فيها ملامح كثيرة من لعبة الجنس. فهي تبدأ كما تبدأ كل العلاقات الجسدية، برغبة في احتلال مساحة لا نعرفها من إقليم لا نعرفه...

الورقة أمامي جسد لا أعرفه. فراغ بارد يبحث عمن يغطيه، ومرفأ مفتوح لكل البحارة، ولكل صيادي اللؤلؤ...

الورقة، كأي امرأة، يجب أن تتقن أصول اللعبة، وتعرف قواعد الصيد واجتذاب الفرائس...

الورقة الملونة بالنسبة إلي، فخ أقع فيه بسهولة، والورقة الوردية تثيرني كما يتهيج الثور الإسباني أمام همجية اللون الأحمر.

حضور القصيدة، يتوقف إذن، على شطارة الورقة وعلى استعدادها النفسي والجسدي لتقبل العشق...

أحياناً أشعر أن الورقة مستعدة، فأمارس الحب معها بنجاح...

وأحياناً كثيرة أشعر أن الورقة لا تريد. فألبس ثيابي وأنصرف...

كل شيء يمكن اغتصابه في العالم إلا الأوراق.

حين تبدأ القصيدة في ملامسة جسد الورقة، تبدأ مترددة، ومتلعثمة، وخائفة من الفشل.

ففي عملية الإبداع، كما في عملية الجنس لابد من التعرف على طبيعة الأرض التي نمشي عليها، ولابد من حدوث الألفة، والملاءمة، والصعود تدريجياً إلى حالة النيرفانا.

القصيدة وهي في طريقها لتصبح قصيدة لا تفكر بشيء، ولا تخطط لأي شيء. إنها تنفجر كالألعاب النارية في كل الجهات، وتأخذ أشكالاً غير متوقعة.

أنا لا أستطيع حين أكتب، أن أعرف إلى أين ستجرني القصيدة، ولا حجم المفاجآت التي تنتظرني معها...

تحت كل كلمة يختبئ لغم، ووراء كل فاصلة ينتظرنا مجهول جديد، واللغة نفسها تسحبنا في بعض الأحيان وراءها، كما تسحب الخيول جرَّافات الثلج...

سقوط الوثنية الشعرية

هل هناك قصيدة عربية حديثة؟

هل نستطيع أن نقول إن الأرض التي مشت عليها القصيدة العربية خمسة عشر قرناً، قد ضربها زلزال مفاجئ، فغير تركيبها العضوي والجيولوجي تماماً؟

الأكيد أن القصيدة العربية قد انفصلت عن شجرة العائلة، وهربت نهائياً من (بيت الطاعة)، ووصاية الأجداد.

والأكيد الأكيد أن القصيدة العربية اكتشفت صوتها الخاص، بعد أن كانت مجموعة من العادات اللغوية والبلاغية، أخذت مع مرور الزمن شكل المسلمات الدينية التي لا تقبل الجدل أو النقاش.

وباستثناء الأصوات المتفردة، فإن غالبية القصائد العربية كانت في حقيقتها قصيدة واحدة، تنقل عن نموذج محفوظ في الذاكرة، وسابق للتجربة.

ورغم أن الإسلام اقتلع الوثنية، وصفى قواعدها، إلا أن الوثنية الشعرية بقيت صامدة، وبقي الوثنيون يحكمون اللسان العربي، ويسيطرون على حركته بقوة الاستمرار والوراثة.

وبموت العصر العباسي، دخل الشعر في العدمية المطلقة، وصارت القصائد موتاً مكتوباً.

وقد استمرت القصيدة – الموت متمددة على حياتنا خمسة قرون، لا يجرؤ أحد على دفنها، وكانت القصائد في تلك المرحلة كأضرحة الأولياء، لا يسمح لأحد بتدنيس حرماتها والاعتداء على مقدساتها.

وحين خرج الإنسان العربي في مطلع العشرينيات من غرفة التخدير، وبدأ يستعيد وعيه الوجودي والسياسي، ويسترد تفكيره المحجوز عليه، أدرك أن وضعه الجديد يحتاج إلى كلام جديد، وأن الخروج من عصر الانحطاط لا يكون إلا بالخروج من ثياب عصور الانحطاط، وعقلية عصور الانحطاط، وقبل كل شيء، من لغة ومفردات عصور الانحطاط.

إن التحولات السياسية العنيفة التي تعرضت لها المنطقة العربية في مطلع هذا القرن، ما كان يمكن أن تتم بمنأى عن تحولات مماثلة في عقل الإنسان العربي وفي لغته.

الثورة فعل جديد وكلام جديد في آن واحد، أي تطبيق ورؤيا، ويصعب علي أن أتصور ثورة جديدة تعيد الكلام القديم نفسه.

ومن هنا، كان على القصيدة العربية أن تنسجم مع الثورة أو تستقيل، أن تتقدم نحو المستقبل، أو تدفن نفسها في ضريح التاريخ، وتتحول إلى ذكرى.

والواقع أن القصيدة العربية وصلت في نهايات القرن التاسع عشر إلى سن اليأس، وتحولت إلى عانس فقدت أملها بالزواج والإخصاب...

إذن، كان لابد للقصيدة التاريخية أن تنسحب، بعد أن أدركتها الشيخوخة، وأصبحت ثمرة من الخشب لا عصير فيها.

وهذا لا يعني بشكل من الأشكال، أن القصيدة الحديثة هي البديل التاريخي للقصيدة التقليدية، إنها على العكس نقيضها والقطب المقابل لها.

فحين ظلت القصيدة القديمة خشبة تعوم على سطح اللغة، ونوعاً من أشغال الإبرة والحفر على النحاس، ورحيلاً مضجراً داخل مملكة النحو، والصرف، والعروض، ونقلاً فوتوغرافياً للواقع بالأبيض والأسود، ألقت القصيدة الحديثة عن ظهرها هذه التركة الثقيلة، وقررت أن تنفصل عن مسقط رأسها، وتهجر البيت الأبوي.

أخطر ما فعلته القصيدة العربية الحديثة هو:

١- الخروج من الزمن الشعري العربي الواقف، إلى زمن تتمدد أجزاؤه، وتتسع في كل لحظة.

القصيدة الحديثة جاءتنا ومعها زمنها الخاص، بعد أن كان جميع الشعراء العرب يسكنون في زمن واحد. كما تسكن القبيلة في خيمة واحدة، وتغرف الطعام من إناء واحد.

وهذه السكنى في الزمن الواحد، جعلت أعمار الشعراء واحدة، سواء من وُلد منهم في القرن الثالث أم العاشر، أم الثالث عشر للهجرة.

٢- قادت حركة عصيان خطيرة، ضد كل العادات والأنماط اللغوية والبلاغية التي التصقت بها ولادياً. فالشاعر العربي الحديث هو الذي يكتب لغته، وليست اللغة هي التي تكتبه. وبعبارة أخرى لا يرتبط بأي التزام سابق يجعله موظفاً عند مفردات قصيدته.

٣- لم تعد وظيفة القصيدة الحديثة أن تعلمنا ما هو معلوم، وتنظم لنا من جديد ما هو منظوم، صارت وظيفتها أن ترمينا على أرض الدهشة والتوقع، وتسافر بنا إلى مدن الغرابة. وبهذا المعنى لم تعد القصيدة انتظاراً للمنتظر... -كما كانت على أيدي نجّاري الشعر وببغاواته خلال ما يقارب الألف عام- بل أصبحت شوقاً لما لا يأتي، وانتظاراً لما لا يُنتظر...

٤- تحررت القصيدة الحديثة موسيقياً من الجبرية، ومن حتمية البحور الخليلية، ووثنية القافية الموحدة، وكسرت إشارات المرور الحمراء التي كانت تعترض حركتها، وتقص أجنحة حريتها.

موسيقا القصيدة الحديثة، ليس لها نص مكتوب، ولا تُدوَّن كما تُدوَّن المقامات والبشارف والموشحات، ولا تُعزف عزفاً جماعياً، كما كشفت القراءات الشعرية التي قدمها الشعراء العرب المحدثون.

ذلك لأن موسيقا هذا الشعر، تأتي من فعل الكتابة نفسه، ومن المعاناة المستمرة، والمغامرة مع المجهول اللغوي والنفسي، لا من التراكمات الصوتية والنغمية المخزونة في أذننا الداخلية بشكل وراثي وعضوي.

ولأن موسيقا الشعر الحديث هي مغامرة شخصية بين الشاعر والعالم، وبين الشاعر واللغة، فلا يمكن التكهن بالصيغة النهائية التي ستصل إليها القصيدة العربية في المستقبل.

والشيء الأكيد أنه كلما كبرت الحرية، ازدادت الاحتمالات، وربح الشعر مساحات جديدة من الأرض لم يكن يحلم باستملاكها. وليست (قصيدة النثر) سوى واحدة من الجُزر الجميلة التي أهدتها الحرية للشعر العربي الحديث.

٥- هندسياً تغير المخطط العام للقصيدة العربية تغيُّراً... أزيلت الجدران الداخلية، والحواجز العازلة التي كانت تجعل من القصيدة القديمة فندقاً بمئات الحجرات... وناطحة سحاب بمئات الطبقات...

القصيدة الحديثة مهندسة بشكل مختلف، يجعلها أفقاً بحرياً مكشوفاً، يندمج فيه الماء، والسماء، والرمل، وحشائش البحر، وصواري المراكب، في زرقة موحدة...

وكما في الغابات الكثيفة الشجر والورق، وكما في السمفونيات العظيمة، ليس ثمة انفصال بين الجزء والكل، بين الشجرة ومحيطها الشجري، وبين النغمة ومكانها من الإيقاع العام، فإن بيت الشعر العربي المنعزل كقلعة أثرية، والمكتفي اكتفاءً ذاتياً بجمال صورته وبراعة صنعته، أو مأثور حكمته، لم يعد يشكل أي أهمية إستراتيجية على خارطة الشعر الحديث، حيث الشاعر يخترق جدار العالم، ويضيء كالبرق وجه الأشياء دون التوقف على محطات التموين الصغيرة التي كانوا يسمونها (أبيات القصيدة)...

٦- صارت القصيدة سهماً باتجاه العمق بعد أن كانت دائرة مرسومة على وجه الماء، تنفلش كلما اتسع قطرها.

وهذا التحول في الحركة من البرانية إلى الجوانية، ومن يقين الحواس الخمس، إلى شطحات الحلم، وتركيبات العقل الباطن، ومن اللمس بأصابع اليد، إلى اللمس بأصابع الحَدْس، ومن الإضاءة البدائية المباشرة، إلى الإضاءة العصرية التي تتقن لعبة الظل والتمويه، جعل للقصيدة الحديثة أكثر من بُعدٍ واحد.

كلُّ هذه الانقلابات في بنية القصيدة العربية الحديثة تمت بشكل انفجار مخالف لكل قوانين التاريخ الأبي وتوقعاته. وأكاد أقول أن ولادتها بهذا الشكل المباغت كان ولادةً لا منطقية،

بدليل أن الذوق العربي العام لا يزال مبهوراً ومدهوشاً أمام الطفل الجديد الذي ليس في عينيه شيء من ملامح أجداده.

أن تحفظ الذوق العربي العام، لدى قراءة القصيدة الحديثة أو سماعها، شيء منتظر وطبيعي، وهو دليل على أن هذه القصيدة أصبحت متقدمة على الذوق العربي العام، وبالتالي صارت قادرة على ترويضه وتحضيره.

٧- لأن القصيدة العربية الحديثة تتعامل مع اللامنتظر والمجهول. فهي قصيدة صعبة تأليفها صعب، والدخول إليها صعب.

القصائد القديمة سهلة. لأن طبيعتها مستوية ومكشوفة وهندستها العامة لا تحتمل المصادفات ولا المفاجآت، فهي مجموعة مقنَّنة من المهارات التشكيلية والتزيينية، يستطيع كل من تمرَّس أن ينتمي لنقابة الشعر. ومن هنا، كانت الكتاتيب، والمساجد، والتكايا، والزوايا، والمقاهي، والجمعيات الخيرية، وحلقات محو الأمية: هي الأكاديميات التي تخرَّج منها ألوف النظَّامين العرب.

٨- الشعر الحديث حمل إلينا التعب. لأنه حمل إلينا السر، وطرح الأسئلة، وعلمنا ما لم نعلم. بينما الشعر القديم، أو أكثره على الأقل، علَّمنا ما نعلم وأجابنا قبل أن نسأل، ورمانا على سجادة الكسل والطمأنينة والشعر العظيم لا يتعامل مع الطمأنينة أبداً. وبكلمة أخرى إن الشعر العظيم لا يتوخَّى سلامة من يقرؤونه، بل يتآمر على سلامتهم، ويضعهم في منطقة الخطر...

٩- خرج الشعر العربي الحديث من الموالاة إلى المعارضة، واستقال من وظيفته القديمة كمغن في جوقة الملك، أو كسائس لخيوله، أو كمرفه عن زوجاته...

ولذلك يعيش شعرنا اليوم منفياً خارج المدن التي ترفض أن تتغير. ويعيش الشاعر في حالة تصادم مستمر مع السلطة التي تريد أن تدجّنه، وتستأصل غدد الرفض فيه، وتجعل منه صوتاً في كومبارس وزارات الإعلام.

إن النُّظم بشكل عام تقف بوجه الشاعر. لأنها تمثل الاستمرار والثبات، في حين يمثل الشاعر إرادة الحركة والتحول. وهكذا تنقطع خيوط الحوار، وتنعدم الثقة، ويدرج اسم الشاعر في لوائح المخربين، والفوضويين، والخارجين عن القانون.

١٠- تجاوز الشاعر الحديث أيضاً حدود القبيلة وتفكيرها المحلي، وهمومها الصغيرة، وساعدته وسائل الحضارة الحديثة، وتقلَّص حجم الكرة الأرضية، والانفجار الثقافي والعلمي في العالم، على أن يفكر تفكيراً كونياً، ويحسَّ إحساساً كونياً، ويكون جزءاً من فرح العالم ومن حزنه.

إلا أن خوفي الوحيد على الشعر الحديث ناشئ من تشابه نماذجه، واصطلاحاته، ورموزه، بحيث أصبحت قراءة قصيدة واحدة من هذا الشعر تغنيك عن قراءة بقية النماذج. وهذه الظاهرة شديدة الخطورة لأنها ستُدخل الشعر الحديث مرة أخرى في دائرة الإعادة والتكرار، وبالتالي فإن القصيدة الحديثة ستأخذ الخط البياني نفسه الذي أخذته القصيدة العمودية، وتدخل في ن مدارها المغلق عينه.

***

من أدب الرسائل
هل قرأت مورافيا

تحليل «سأم» مورافيا
في رسائل متبادلة بين الأستاذين

ظافر القاسمي ونزار قباني

يسر (المعرفة) أن تقدم لقرائها في حقل الأدب، مقتطفات من رسائل متبادلة بين صديقين في موضوع أدبي، شغل المثقفين والأدباء في العالم، واستكتبهم مقالات ومعالجات كثيرة في مواضيع مختلفة مثل أزمة الإنسان الحديث وأخلاقية الأدب، وحرية الفنان، وجمالية الفن وفي هذه الرسائل والآراء المتبادلة، تصوير لواقع عربي، في النظر إلى المعضلات الفكرية والغنية التي يعانيها ويعالجها المفكرون والأدباء الغربيون.

***

أخي نزار

أشواقي وتحياتي... وبعد

فلعلك علمت أنني بادرت، أول ما بادرت، في باريس للبحث عن كتاب (مورافيا) -السأم- Lènnui، وقد وفقت إليه لدى أول مكتبة سقطت عليها.

وأنا لم أنس أنك أوصيتني أن أقرأه في باريس، وفي جوها، ولعلك علمت أيضاً أنني لم أوفق لأكثر من قراءة مقدمته والفصل الأول منها.

كذلك مازلت أذكر أنك احتطت، احتياط الفطن، فأوضحت أن الكتاب (وسخ)، -هذا لفظك- ولكن مؤلفه حلق في تحليل الأم من خلال القصة التي وضعها أو رواها.

ولقد طلبت إليّ رأيي في الكتاب، وقد أتممت قراءته، وإن شئت دراسته، أول أمس، وهأنذا أجد بعض الفراغ، فألبي رغبتك ورغبتي، وما كان لي أن لا أجيب طلباً لك، ولا سيما مثل هذا الطلب، الذي هو من شؤون الفكر، ومن أمور الفن الخالص.

وقد ترى أن الدراسة، مهما بلغ شأوها، ناقصة، لأنها لم تجمع شرطها الأول، وهو قراءة الكتاب في باريس. ولكنني أستطيع أن أطمئنك إلى أنني خلقت جو باريس، وأنا أقرؤه، وتصورت كل ما فيها، وما أظن أن ذلك عسير. وتقدير الدراسة، في كل الأحوال إليك لا لي، ولا يهمني إلا رأيك، لأنني أكتب رسالة خاصة، ولا أكتب بحثاً أعددته للنشر على العامة، بل خصصت به خاصة الخاصة.

لقد عذلتك يا نزار، ثم عذرتك، ثم شكرتك.

عذلتك لأنني لم أكد أمضي في قراءة القصة حتى سئمت، وبلغ بي السأم مبلغه من هذا الحوار التافه، الذي مثل له (مورافيا) عدة مرات، وقد كانت تغني فيه مرة واحدة.

وعذلتك، لأنني لا أهوى هذا النوع من القراءة، وليس لي به شغف. إن قصص الجنس متماثلة في كل الأقطار، وفي كل الأمصار، وفي كل الأدهار. ولقد بلغت من الحياة مبلغاً، لم يعد يروقني فيه هذا الحديث السافر، عن شؤون الجنس، إلا لماماً. أما الإغراق فيه إلى مثل هذا الحد، وأما الاستغراق في موضوعه إلى مثل هذا الحد، فشيء أضحت تأباه طبيعتي، ولا أجد فيه أية متعة وكم حدثتك وأنا أقرأ: ترى هل أردت أن تردني مراهقاً، هل حسبتني مولعاً بالشهوات أم هل عرفت مني (أو عني) أنني شديد الولع بهذه النغمات؟

ثم عذرتك، لأن معرفتك بي سطحية، ولم تدر شيئاً عن دراساتي في هذه الأيام، وعن الكتب التي أطالعها، والمواضيع التي أهتم بها، وتأخذ عليّ تفكيري، وتستغرق وقتي.

وعذرتك، لأنك رجل فنان، وليس للفن قواعد ولا قوانين، وإن كان ينظمه الذوق العام. وقد شئت أن ترشدني إلى ما جهلت، وأن تعرف مبلغ أثر هذا النوع من الفن في نفسي، وربما كان ذلك منك بغية اكتشاف المجهول، أو بغية الوقوف على رأيي، (إن صح أن يكون لي رأي).

ثم شكرتك، لأن هذا الكتاب -وأصارحك في هذا- هو أول كتاب من نوعه قرأته في حياتي كلها، وذكرت حديثاً جرى ربيع عام (١٩٦١) في دمشق بيني وبين عالم فرنسي

ربطتني به صداقة قديمة تعود إلى عام (١٩٢٩)، يوم كان يتابع دروس اللغة العربية في مكتب عنبر، وكان يجلس بجانبي في المقعد الأمامي. إنه (لاووست Laoust مدير المعهد الفرنسي بدمشق اليوم، وأستاذ في الكوليج دوفرانس. كان أحد المحاضرين في مهرجان ابن تيمية، وقد دعوته إلى الغداء في نادي الشرق، مع فريق من الأصدقاء، وخلال الغداء جرى ذكر (بريجيت باردو) والقانون الخاص الذي أصدرته الجمعية الوطنية في فرنسا بإعفائها من ضريبة الدخل، لأنها هددت بالانقطاع عن التمثيل إذا فرضت عليها الضريبة، ولأنه ثبت أن موارد فرنسا من القطع الأجنبي من أفلامها تعادل موارد معامل (رينو) بكاملها، أو تزيد عليها. إنني أعرف أن (لاووست) مختص بالمذهب السلفي، يدرس رجاله وآثارهم، من أمثال ابن تيمية وابن القيم ومحمد عبده ورشيد رضا وغيرهم. وكانت آخر محاضراته عن تفسير المنار في الكوليج دوفرانس، ولست ادري لماذا بدا لي أن أسأله عما إذا كان قد شاهد أفلامها، وإذا به يجيبني: نعم، شاهدت فلماً واحداً، هو أقلها خلاعة، واسمه (الحرية)، وذلك لإتمام تربيتي، قال بالفرنسية: (Pour complèter mon èducation). ذكرت هذا الحديث، وأنا في أواسط دراستي للكتاب، وقلت: هذا رجل عالم غرق في أسفار العرب الأقدمين، لا يكاد يعرف غيرها، وقد رأى لإتمام تربيته أن يقتطع، من وقته الثمين جزءاً في مشاهدة فيلم لخليعة اسمها (بريجيت باردو)، قد لا يعني شيئاً، لا بالنسبة إليه وحده، وإنما بالنسبة إلى أكثر الناس. فما بالي أضيق بقراءة كتاب قيل أنه خير ما أنتج كاتب إيطالي قصصي معاصر؟ لقد عرفت هذا من تعليق مجلة العربي (العدد ٤٨-صفحة ١٢٧) على هذا الكتاب. إنني سأضم إلى القليل الذي ثقفته شيئاً جديداً، كنت أجهله، فشكراً لك يا نزار!

وأعود إلى الكتاب لأصارحك أيضاً أن الكتاب كله في مقدمته. رأيتها طريفة حقاً، وفيها ما يستحق الوقوف عنده. وإياك أن تزعم أن مرد رأيي هو قراءتي للمقدمة في باريس، فإنها –أي مقدمة– وحدها من الكتاب، تقرأ في أي مكان، وتترك الأثر نفسه، وقد يكون لغيرها من الفصول أثر مختلف، إذا اختلفت أمكنة قراءتها.

أعجبني إيجاد صلة بين شيئين، يعتقد الناس للوهلة الأولى أنهما نقيضان، هما السأم والتسلية. وأعجبت أيضاً بتشبيه السأم بانقطاع التيار الكهربائي، وبتعليله بفقد الحيوية (ص٦).

ولقد أشار المؤلف في مقدمته إلى فكرة رددها في معظم أنحاء الكتاب، هي تعليله السأم بفقدان الاتصال، أو عدم إمكانه Incommunicabilite، فيما بين الناس والناس، أو فيما بين

الإنسان والأشياء. إن فلسفة السأم هذه التي أوضحها (مورافيا)، قد لا تكون مبتكرة، ولكنه وفق في عرضها إلى أقصى حدود التوفيق (ص٨).

لقد عرفنا مذاهب عديدة في تفسير التاريخ، ففريق ذهب إلى تفسيره بالعقيدة الدينية، أو بالمثل الأعلى، أو برغبة التسلط، أو بالتفسير المادي، أو في غير ذلك من المذاهب المعروفة. أما تفسير التاريخ العام بالسأم. فشيء جديد لم أسمع به أبداً، ولم يخطر لي في بال، اسمع ماذا يقول (ص٩):

«لقد سئم الله فخلق الأرض والسماء والماء والحيوان والنبات، ثم خلق آدم وحواء. وسئم آدم وحواء من الجنة، فأكلا الثمرة المحرمة، وأضجرا خالقهما فطردهما من الجنة. ثم أضجر قابيل هابيل فقتله. ولما بلغ السأم مبلغه من نوح اخترع الخمر. ويوم سئم الإله مجدداً من العالم أغرقه بالطوفان، ولكن الكارثة أضجرته من جديد فأعاد العهد السعيد. وهكذا دواليك. إن إمبراطوريات المصريين، والبابليين، والفرس، والإغريق والرومان، اضطربت من السأم وانحدرت إليه. إن الوثنية سئمت فأوجدت النصرانية، وولدت البروتستانتية من سأم الكاثوليكية. إن سأم أوروبا دعا إلى اكتشاف أمريكا، وسأم الإقطاعية خلق الثورة الفرنسية، وسأم الرأسمالية خلق الثورة الروسية...».

قد يكون في هذا الكلام شيء من الواقع، ولكنه لا يخلو من شيء من الفكاهة. ويقيني أن رجلاً لو عمد إلى رسم كاريكاتور للدنيا من الخليقة إلى أيامنا هذه، لما جاء بأروع من هذه اللوحة. أليس الكاريكاتور جزءاً من الواقع وجزءاً من الفكاهة، إن لم يكن الواقع في ثوب الفكاهة؟

أما السأم من المال، فأسطورة لم تعرفها الإنسانية منذ خلقت، إلا عند بعض الشواذ الذين ما وجدوا إلا لتثبيت القاعدة، أو هكذا يقولون (ص١٠). وعلى هذا فإن القول بأن الكتاب يصور فتى العصر، قول غير صحيح، عندي على الأقل. ولا أدل على ذلك من أنه استخدم مال أمه في شهواته، لا بل سرقة في بعض الأحوال.

وأمه المسكينة، التي ما انفك يهجوها من مطلع الكتاب إلى آخره، هذه الأم التي (أرادت أن تتزوج أباه بالقوة، على الرغم من أنه ردد على مسامعها دوماً أنه لا يحبها، وهجرها في أسرع وقت)، هذه الأم التي هاجمها في ذوقها، وعقلها، وفهمها، وتصرفها، وهجرها، ليعيش وحده، على الرغم من حنوها عليه، وبذلها المال له، هذه الأم لا أسيغ أبداً أن يكون حظها من الكتاب ما قرأت، لأنني لا أتصور مجتمعاً صالحاً يكره فيه الأبناء أمهاتهم على هذا النحو!

ستقول لي، إنه الفن، الذي قررت أنه ليس له قواعد ولا قوانين، ولكن الفن يا سيدي لا يجوز أن يخلو من الإنسانية، وإذا فقد المرء إنسانيته مع أمه، فمع من تراه يجدها؟

لقاء علل عزوفه عن القراءة فقال، إن الكلمة عنده رمز لشيء، فإذا ما سئم، فقد الصلة بينه وبين الأشياء، ولم يستطع القراءة، (ص١٦).

أما الموسيقا فلم يزد على أن قال، إنه في وقت السأم لم يكن غير قادر على الإصغاء فحسب، بل على السماع أيضاً، وإن هذه الفكرة كانت تقضي عليه بالكساح، أي موسيقا يمكن سماعها في ساعات السأم؟ (ص١٦).

لقد فشل في هذين، فما كانت الكلمة تعبيراً عن شيء من الأشياء إلا لدى الشعوب الابتدائية، أما لدى الشعوب المتحضرة فالكلمة تعبير أيضاً عن النفس والروح والفكر والعقل، وما أحراها، إذا كانت كذلك، أن تكون ماحية للسأم. أما الموسيقا فما عزف عنها إلا من فقد إنسانيته فالثابت أن الإنسان موسيقي بالطبع، كما هو مدني بالطبع.

هذا ما كان من أمر المقدمة.

أما القصة، فليس لي اعتراض على حبكها من حيث هي قصة، ولعلي لا أعدو الصواب إذا قلت إنها قد تضمنت بعض المزايا والعيوب الآتية:

١- في القصة إسهاب في الوصف أحياناً لا طائل تحته، ولا يعني شيئاً. كوصف بهو من الأبهاء وما فيه من أثاث مما يمكن أن يتصوره القارئ وحده، مهما كان مستواه. فضلاً عن أنه في بعض الأحوال شبيه بما يسميه التجار (الجرد).

٢- وفيها أيضاً ثرثرات طويلة، تجلت أكثر ما تجلت، في الحوار التافه.

٣- وفيها شؤون الجنس السافرة. وليس في الدنيا إنسان يكره شؤون الجنس، فيما أرى، ولكن إذا أضحت الشغل الشاغل، كانت أدنى إلى الحيوانية، منها إلى الإنسانية، وفي القصة، كانت شؤون الجنس، بحسب الظاهر، الشغل الشاغل لبطلها، وربما كان المؤلف قد اصطنع مثل هذا الوضع، ليكثر من راغبي الكتاب وطلابه، كما قال الحريري في مقدمة المقامات: (ولم أقصد إلى الإحماض فيه، إلا تنشيط قارئيه، وتكثير سواد طالبيه). لست أرى بأساً فيما سماه الحريري (الإحماض)، أما الاستغراق، فذلك أمر يدعو إلى كراهة الجنس، وما أظنك تخالفني في هذا، ألم تقل لي عن الجمال في مدريد: ينبغي أن يستمتع به وينطفئ، وإلا أضحى

كشمس إفريقية اللاهبة التي لا تورث إلا الكسل؟ إذا كان هذا رأيك في الجمال -واسمح لي أن أخالفك فيه، فأنا لا أشبع من الاستمتاع به- فما هو رأيك في الجنس؟

قل لي بربك، ما معنى هذا الوصف المكشوف لبعض الأوضاع الجنسية، التي يعرفها الحيوان بغرائزه، ويدركها الإنسان الأول، أي الابتدائي، فضلاً عن المتحضر؟ وما هو معنى هذا الحوار فيما بين (دينو) و(سيسيليا) حول لذتها، ومع من تستمتع أكثر، أمعه أم مع غريمه (لوسياني)؟ ألست ترى فيه كثيراً من البدائية، أو من حياة المواخير، أو من أساليب المتوحشين؟

٤- وأرجو أن تغفر لي قولي: إنني بحثت عن تحليل السأم في الكتاب فافتقدته، ولم أجده في المقدمة، وفي مواضيع قليلة في آخر الكتاب. لقد أدرك ذلك معلق مجلة العربي، فقال: (والواقع أن كلمة السأم العربية، ومرادفتها الكلمة الإيطالية، لا تصوران تماماً المعنى الذي قصد إليه مورافيا. فالسأم حالة عاطفية سلبية، وما يعنيه مورافيا هو انعدام الإحساس كلياً، سواء بالفرح أو الحزن (العدد ٤٩، ص١٣٧).

وأرجو أن تعلم أنني لم أقرأ تعليقاً على كتاب نويت دراسته قبل معرفة ما فيه، لئلا أتأثر برأي غيري. وهذه القاعدة قد جريت عليها منذ مطلع شبابي. فأنا لم أعرف رأي معلق العربي إلا بعد أن أتممت دراسة الكتاب، فرأيت أنه قد وجد فيه ما وجدت، فاعتذر عن المؤلف بالكلام الذي نقلته بحروفه. وهو كلام غير مفهوم، ولا يمكن أن يسمى (السأم)، مهما تمحلنا في التأويل، وفي تحميل اللفظ فوق ما يحتمل: انعدام الإحساس كلياً بالفرح أو الحزن!

أضف إلى ذلك أن اللغة الإيطالية، تعتبر من بين اللغات اللاتينية لغة (مصنفة Langue Classifiee)، كالفرنسية. أي أن لكل لفظ فيها معنى خاصاً، لا يؤديه غيره، لاسيما في شؤون العقل والنفس، فالتسمية إن لم تكن خطأ، فهي تسمية عجيبة!

٥- أما الشيء الذي وجدته عرضاً، وأكبر ظني أنه هو الذي قصد إليه المؤلف، فهو فقدان الملكية (Possession)، الذي بحث عنه بطل القصة في كل مراحلها فلم يظفر به، وهو الذي سماه (Insaisissabilire).

لقد شاقني هذا الموضوع حقاً، لأنه كان موفقاً في تحليله كل التوفيق. إنه أراد أن يمتلك (سيسيليا) بالحب، فلم يوفق، ثم حاول أن يظفر بها بالمال ففشل وسعى لامتلاكها بالشدة فأخفق، ثم باللين فعاد بخفي حنين. هذا هو أحلى ما في القصة في نظري. حلق فيه المؤلف وأجاد الإجادة كلها. ولو أنه سمى قصته اسما يدور حول هذه الفكرة، لكانت التسمية أكثر انطباقاً على الواقع.

٦- وعلى الرغم من أن الكتاب يعطي عن صاحبه فكرة في أنه يساري، إلا أن وقائع القصة المادية والعاطفية، تناقض الاتجاه اليساري، فبينما يزهد بطلها بالقصور والمال، ويعيش عيش المفلوكين من دون سبب، إذا به يقرر العودة إلى القصر يوم اعتزم الزواج بعشيقته، والاستمتاع بما فيه من أثاث، وبما لدى صاحبته (أمه) من مال. صحيح أنه علل ذلك بأنه إذا تزوجها انتهى منها، ولكنه لم يغب عنه ما في حوزته من رفاه، وعيش رغيد.

والقصة من الناحية العاطفية تدور –كما قلت- حول تلك المرأة، وفرارها منه. وهنا ترى أيضاً، أن المؤلف قد آمن بالملكية المعنوية.

٧- وفي القصة وصف جميل لحفلات الاستقبال (الكوكتيل) التي يقيمها المتغطرسون من العجائز الأغنياء. لقد صور المؤلف هذه الحفلات تصويراً جميلاً حقاً، حتى خيل إليّ أنني بين هؤلاء الشيوخ الكريهين، وهم يتحدثون في غث الأمور، وقد تحلّقوا حلقات بغيضة، ولبسوا فاخر الثياب، وتزينوا بأبهى الحلي!

وفي الكتاب أمور أخرى تستحق البحث. ولكني لا أقدم دراسة إلى أستاذي، وأنا أكتب رسالة إلى صديقي. وقد لاحظت أنني قد أطلت، فاغفر لي تجاوزي.

قد توافقني أو تخالفني في كل أو بعض ما رأيت، فلا تضن علي برأيك.

ظافر القاسمي

***

-٢-

مدريد ١٩٦٢/١٢/١٥

أخي ظافر

رسالتاك الحلوتان تخفقان أمامي كجناحي فراشة... كزورقين يقلان الطيب، والعاج، والبخور إلى شاطئ مفتوح الذراعين.

الرسالة الأولى كان فيها حديث عن الكلمة الجميلة وعن تذوقها. أنت ترسم خطاً بين صنع الكلمة الجميلة وبين الإحساس بها. أما أنا فلا أحب أن أقيم الجدران في هذا المعبد العظيم الذي نشكل نحن –أنا وأنت– سدنته وكهنته وشمعه وزيته...

في بهو هذا المعبد العظيم، يتلاقى جميع العابدين، كتفاً إلى جانب كتف. كل واحد يحمل شمعته... وكل واحد يتمتم كلمته... ومن مجموع الصلوات، والتضرعات، والتمتمات... يتكون الرب... ويتكون المعبد...

العقيدة في دفتر الشاعر... لؤلؤة في محارة، لن يشعر بها تاريخ اللؤلؤ... إلا إذا خرجت من غلافها الكلسي لترف على نحر غانية... أو أصابع متذوق...

وكذلك اللوحة والتمثال، والسمفونية، والرواية؛ والعطر الجميل، والثوب الجميل، إنها جميعاً لا تحقق وجودها إلا حين تصطدم... بعيون الآخرين... وأصابعهم... وتشتبك بلحمهم وأعصابهم...

الفن العظيم، كالقبلة الناجحة، عمل ثنائي... لا يمكن تنفيذه من جانب واحد أبداً.

تصور يا أخي ظافر مأساة نجمة لا تجد من يراها... وشقاء عينين خضراوين لا تجدان من يقول لهما إن جميع غابات التيرول النمسوي تختبئ فيهما...

هل أدركت الآن روعة مهمتك في هذه الدنيا؟

أما رسالتك الثانية فقد كانت موسوعة تتحدى الموسوعة البريطانية. فقد حملت يا أخي ظافر كتاب السأم فوق ما يحتمل... وحملتني أو حملت كلمتي إليك عنه فوق ما تحتمل. وأنا حين اقترحت عليك قراءته، لم يكن في ذهني أنك (مراهق كبير)... أو أنك (مولع بالشهوات) أو بحديث الجنس...

هذه الأشياء لم تمر بذهني إطلاقاً. ولو أن كل إنسان يوصي إنساناً آخر بقراءة كتاب ويستهدف من وصيته إرضاء نزوات الآخرين وإشباع ميولهم وتحديد موقفهم الأخلاقي لاستحال الأدب إلى خطبة من خطب الجمعة... أو إلى موعظة طويلة في تكية...

كل ما في الأمر أنك صديق أكبر في ذوقه الأدبي، ورهافة إحساسه بالأشياء الجميلة، وقد وددت، من دون فكرة سابقة، أن أسمع رأيك في هذا الأدب المتوتر النزق الذي يقول كل ما يريد بالشكل الذي يريد... والذي يرمي من النافذة كل ما يقع تحت يده من أدوات الأدب القديم بشعائره... ومحابره... ومنابره...

إن قصة مورافيا تطرح أمامنا سؤالاً حاداً: هل هناك أشياء تقال في الأدب وأشياء لا تقال؟ وبكلمة أخرى هل هناك منطقة حرام لا يسمح للأدب بأن يمد أصابعه إليها. وما هي السلطة التي تسمح وتمنع؟ ومن منح هذه السلطة سلطتها؟

يبدو لي أن الفنان –إذا كان أصيلاً ومتمكناً من فنه– يستطيع أن يغير ملامح الأشياء فيقلب القبح إلى جمال، ويجعل من الجثة قارورة طيب كما فعل بودلير. الفن يا أخي ظافر هو ذلك الساحر الذي يحول النحاس إلى ذهب في ثانية، ويقلب ثغر الحبيبة في أقل من ثانية... إلى زهرة توليب لا تشابهها أي زهرة توليب أخرى في كل حقول هولندا...

ما أروع كلمة (لاووست) عن بريجيت باردو... إنها تختصر كل الفطنة... وكل الذكاء وكل المعرفة.

المعرفة ليست طبقاً من اللحم أو الخضار نعيد أكله كل يوم ولا هي مخدة نرفض تغييرها بحجة أن رأسنا تعود عليها. لا بد من تغيير خبزنا اليومي... وإلا انقلبت حياتنا إلى فلذ زمنية متشابهة... كحياة ساعة البرامكة التي تجتر كل يوم رنين جرسها النحاسي...

كل واحد منا بحاجة إلى إتمام تربيته (كما قال لاووست) فلنمد أصابعنا إلى كل الأطباق فلكل واحد فيها نكهته... ومذاقه... ولأن يصاب الإنسان بعسر الهضم خير له ألف مرة من أن يصاب بفقر الدم... إذا تعصب لطعام واحد و(ريجيم) مرسوم...

إنني أشكرك جزيل الشكر على عنايتك بالكتاب وإنفاقك هذا الوقت الطويل في قراءته وتحليله وانتقاده، والواقع أن ملاحظاتك كانت في غاية الرهافة. أما المقطع الذي ترجمته من الكتاب والذي يتحدث عن ملل الله، وملل آدم وحواء، وملل الإنسان، وملل الحضارات من نفسها، فهو أحلى مقطع في الكتاب. واختيارك لهذا المقطع دون سواه دليل آخر على أنك صياد جمال من الطراز الأول.

نزار قباني

***

-٣-

دمشق في ١٩٦٢/١٢/٢٦

أخي نزار

رسالتك الأخيرة، قصيدة من قصائدك المرسلة، أو هي شعر منثور، تميزت به من الأقران، حتى عرف بك، أو عرفت به، ويقيني أنني لو طرحتها بين أوراق مجهولة، خالية من التوقيع، وعثر بها أي قارئ عربي، لعرف أنك أبو عذرتها، وناسج بردتها، وكفاك بذلك فخراً.

والشعر لون من ألوان الموسيقا، يأخذ بمجامع القلوب، ويسحر العقول، فيجعل ميزان الحكم، في كثير من الأحوال، بعيداً عن الصحة، مائلاً مع الهوى. فما بالك إذا تضمنت القصيدة مدح المخاطب، والثناء عليه؟ ألم يقل الرسول الأعظم: إن من البيان لسحراً؟

وما أدري، هل أوفق في رسالتي هذه، إلى تناسي سحرك، وتجاهل عبقك، وإغماض العين في فتنتك، أم أنني سأظل إنساناً، يغره الثناء، ويميله المديح، وينقاد إلى قلبه، فيتيه عن وجه الحق؟

إنني لا أقف عند بحثك عن إبداع الكلمة وروايتها، فقد قلت رأيي، وفيه جزء من الحقيقة، وقرأت رأيك وفيه جزء آخر، وقديماً قيل: اختيار المرء قطعة من عقله. والعقل عند الأقدمين، كثيراً ما عنى القلب، وربما عناهما معاً. فإذا رويت ما قال غيري وحفظته، فما ذلك إلا عنوان على عقلي حيناً، وعلى قلبي حيناً آخر، وقاك الله مزالقهما!

أما إنَّ دراسة كتاب السأم موسوعة تتحدى الموسوعة البريطانية، فقول لا أدري أمدحتني فيه أم هجوتني؟ فالموسوعات لا تقرأ، وإنما تصف على رف المكتبة، ويرجع إليها حين الحاجة. وكأني بك قد أردت مداعبتي، فنقضت الجد بالهزل، ورأيت أنني قد حملت الكتاب فوق ما يحتمل، وما كان ذلك من شأن الموسوعات، التي اصطلح الناس على أنها المرجع الأخير للعلم اليقيني، إذا اختلفوا فيما بينهم في شأن من شؤون الفكر، لا ينبغي أن ترى في بحوثها عوجاً ولا أمتاً، ولا زيادة ولا نقصاً. سامحك الله يا نزار! هل كنت تريد من رجل مثلي، أن يطلب منه رجل مثلك، دراسة كتاب ملأ نفسك إعجاباً، أن يحسو من معينه حسو الطائر، أو أن يتزود منه بزاد المسافر؟ إنني أرجو أن تصدقني يوم قلت في ختام رسالتي إليك: إن في الكتاب أموراً أخرى تستحق البحث، ورجوتك أن تغفر لي تجاوزي، لأنني لحظت الإطالة. فقد كنت في قولي جاداً، وتعمدت الاختصار خيفة الإملال، وما كنت أدري أنه (قد كان ما خفت أن يكون)!

وأعود إلى الموضوع الرئيسي من الرسالة، وهو الأدب، أو الفن. وأسارع لأقول: إن طبيعة الموضوع، تدعو لاختلاف الناس فيه، وإلا لما كان فناً، ولأضحى علماً. وما أظن أن الناس قد اتفقوا فيه حتى اليوم، ولن يتفقوا في أي يوم، ما دامت الطبائع مختلفة، والأمزجة متغايرة، والعقول متباعدة، أو متقاربة غير متطابقة. وسترى أن بحثي خالص للعقيدة، ورأيي نابع من القناعة، وما كان ذلك ابن يوم وليلة، ولكنه خلاصة التجارب والسنين، ومطالعات ابتدأت، ولعلها لن تنتهي. ولا عليك، ولا علي، في أن نختلف في مثل هذا الموضوع الذي لم يوجد إلا ليختلف الناس فيه!

والفن، ما هو الفن؟ هل يمكن أن يعرف تعريفاً جامعاً مانعاً، يرضي كل العقول، وكل الأذواق، وما أظن ذلك. ولنأخذ الشائع من التعاريف. قيل: إنه الحياة، وقيل إنه الطبيعة، وقيل إنه الإنسان. وقيل غير هذا مما أعلم، ومما تعلم، وما الله به أعلم.

فإذا كان الفن هو الحياة، فهل الحياة جنس خالص، ولا شيء غير الجنس؟ كذلك الإنسان، وكذلك الطبيعة، لقد تفرد (فرويد) وحده من بين علماء النفس برد سلوك الإنسان إلى الغريزة الجنسية، فإلى أي حد كان رأيه موافقاً للصواب، وكم عدد العلماء الذين خالفوه وانتقدوه؟

لست أشك في أن الجنس شأن من شؤون الحياة، ومن كابر في هذا، كان حقاً من الذين يريدون أن يحيلوا الأدب إلى خطبة من خطب الجمعة. أو إلى موعظة طويلة في تكية، وليس أبلغ في الرد عليهم من القرآن الكريم، الذي يتعبد به المسلمون في صلواتهم الخمس كل يوم. هذا القرآن الكريم قد تحدث في شؤون الجنس، بأشكال مختلفة، في سورة يوسف، حيث جلا أعمق الغرائز الإنسانية، وأوضحها. وفي سورة النساء، حيث نظم العلاقة الجنسية بالزواج وفي غيرهما منددا بالفاحشة، أو مرغباً بحور وولدان الجنة، لا بل حدثنا القرآن الكريم عن العلاقة الشاذة في أكثر من موضع. أفيمكن أن يقال بعد هذا إنَّ الجنس ينبغي أن يهمل؟

ولا جناح علي، إذا أنا ذكرتك أن القرآن الكريم قد أتى على هذه الشؤون كلها بأسلوب عجزت عنه الإنسانية حتى اليوم، ويقيني أنها عاجزة عنه أبد الدهر. ذلك لأن القرآن، كما قال طه حسين في بعض أماليه، ليس شعراً وليس نثراً، وإنما هو قرآن. وهل بي حاجة إلى الاستشهاد ببعض الآيات؟ إنني أكتفي بقوله تعالى: ﴿وَلَقَدْ هَمَّتْ بِهِ وَهَمَّ بِهَا لَوْلا أَن رَّأَى بُرْهَانَ رَبِّهِ﴾.

ليس الخلاف بيني وبينك في أن الجنس عنصر أصلي من عناصر الفن، ولكن الخلاف في أسلوب عرضه وكميته. وما زلت من الذين يرون أن الأسلوب نصف الأدب في لغتنا على

الأقل إن لم يكن أكثر من نصفه. فمن قدر على امتلاك ناصية اللغة، قدر على أداء المعاني المبتذلة، وإساغتها للقارئ بكثير من السهولة. فأنا من أعداء الأسلوب السافر الذي يكشف كل شيء، لأنه يحرم الأدب من لذة التطلع إلى المجهول، ومن لذة التخيل، ويجعله مثل بائع (البسطة) الذي يعرض كل ما لديه على أنظار المشترين، وأنا من أعداء الأسلوب السافر، لأنه إذا اتفق مع أذواق وأمزجة بعض الناس في سن مبكرة، فإنه، في نظري على الأقل، يتناكر مع أذواق أكثر الناس، بعد المراهقة، وأنا من أعداء الأسلوب السافر، لأنه يقف في وجه تربية الذوق وصقله هذا من الناحية الفنية المحضة، دع عنك الناحية الأخلاقية، وخلاك ذم.

هذا رأيي في أسلوب العرض، ولعلك عرفت الآن تعليل ما ذهبت إليه في نقد (مورافيا)، أما الكمية، فإني لا أخاطب فيك إلا الرجل المرهف الحس، المفرط الذوق. قل لي بربك أليس من المتعب أن لا تجد بين دفتي كتاب من ألفه إلى يائه إلا شؤون الجنس؟ ألا يدعو هذا إلى الملل والكسل؟ أليس الحديث الطويل عن الجنس، كالطريق الصحراوي الطويل، الذي لا نبت فيه ولا ماء ولا ظل؟ ومن يزعم أنه يستطيع أن يصبر على حياة ليس فيها إلا الجنس.

أنا أعلم أنك لم ترد هذه المعاني، وأنها لم ترد في رسالتك. ولكنني ذهبت إلى أبعد مما في بحثك الشعري الجميل، وأردت أن أدلي لك برأيي في الكتب التي استفاضت في هذه الأيام، واعتبرت لوناً من ألوان الأدب الذي ينبغي أن يعيش، وأن تكون النظرة إليه كالنظرة إلى الألوان الأخرى. اسمح لي يا سيدي أن أخالف. قرأت شيئاً من هذا لزعيم الوجوديين (سارتر) في كتابه (سن الرشد Lège de raison)، كان موضوع الجنس فيه لا يذكر بالنسبة لما قرأت في (السأم)، فاستسغته نسبياً، ولكني بحجته كلياً، لدى (مورافيا)، لأنه كان حقاً كشمس أفريقية اللاهبة لا تدعو إلا إلى الكسل. ومن هنا أستطيع أن أقول إنَّ الفن الصحيح بعيد عن مثل هذه الكتب، لا بل إنها تسيء إلى الفن، وإلى القراء، بإفساد أذواقهم على الأقل.

ولعلي لا أخرج عن الموضوع إذا استشهدت بشيء من كلام (موروا) حول هذا الموضوع. قال موروا في كتابه (حوار الأحياء Dialogues des vivants) –ص٥٠–: ليس الفن الطبيعة وحدها، وإنما هو كما كان يقول باكون: الإنسان مضافاً إلى الطبيعة ά Lhomme ajoutè Lanature. ليست مهمة الفنان في أن ينقل الطبيعة، ولكن في أن يحولها.

وقال في موضع آخر (ص١١٠): ما هو الفن؟ إنه خلق عالم يختلف عن العالم الحقيقي قام الفكر البشري بتنظيمه. لقد قيل: (إنه زاوية من الخلق نظر إليها من خلال مزاج من الأمزجة)، وهو تعريف حسن إذا أضيف إليه: (نظمها فكر بشري). لاحظوا أنني لا أعارض

الفن بالطبيعة. إن الفنان يستخدم بعض عناصر الطبيعة، وإذا وجد أحياناً في الطبيعة قطعاً من آثار الفن، فما ذلك إلا المصادفة السعيدة. إن الأثر الفني الكامل يستثير الطبيعة، ولا يقلها، إنه يحلق فوقها. إن الفن ينتزعنا من عالم الواقع، حتى حينما يصفه...

هذا كلام لا أتصور أنني وفقت إلى ترجمته كما اشتهي، فما زلت أحس أن فهمي له بالفرنسية أعمق من ترجمتي له بالعربية، وأني لأشعر وأنا أعيد قراءته بضيق في صدري، لأنني لم أؤد معاني موروا حقها من التعبير. أرجوك أن تعود إليه بالفرنسية، فسترى ما في هذا الكلام من السمو.

الإنسان مضافاً إلى الطبيعة. ما هو حاصل الجمع؟ إنه في نظري المجتمع الصالح، الذي يقوم على العلم والأخلاق، كما يقوم على الذوق والتفهم، وكما ينبغي له الترفيه والسرور.

خلق عالم يختلف عن العالم الحقيقي (أو الواقعي)، قام الفكر البشري بتنظيمه، ولو أن الفن صورة عن العالم الواقعي لكان فاتراً، لا حاراً ولا بارداً، وذلك أسوأ أنواع الفن، كما قال الجاحظ قبل أكثر من ألف سنة.

لقد قلت شيئاً يشبه هذا الكلام، إن لم يطابقه في كثير من معانيه. قلت: إن الفنان –إذا كان أصيلاً ومتمكناً من فنه– يستطيع أن يغير ملامح الأشياء، فيقلب القبح إلى جمال، ويجعل من الجثة قارورة طيب، كما فعل بودلير...

هذا كلام جميل، فيه السمو والعمق اللذين ينشدهما الفن، ولكن هل كان كذلك صاحبنا، مورافيا؟ أجزم أنه كان عامياً مبتذلاً، نقل قارئه إلى المواخير، دون زيادة أو نقصان. وعلى حد تعبيرك أنت، لم يغير ملامح الأشياء، فأبقى القبح قبحاً، وترك الجثة بكل ما فيها من صديد ونتن! ولا أدعوك أكثر من الرجوع إلى الكتاب.

وأرى أن هذا الموضوع الذي أتناوله مروراً، وتناولته أنت، ليس فيه قديم ولا حديث وإنما فيه جمال وذوق، وجد منذ أزل الدهر، وسيبقى إلى أبده، ولهذا لست أرضى لك أن تؤيد هذا (الأدب المتوتر النزق، الذي يقول كل ما يريد، بالشكل الذي يريد... والذي يرمي من النافذة كل ما يقع تحت يده من أدوات الأدب القديم، بشعائره... ومحابره... ومنابره...) إن هذا الأدب المتوتر لن يفيد الإنسانية شيئاً، وسيفقدها كل شيء إذا هو استغنى عن شعائر الأدب القديم ومحابره ومنابره، فليس في الدنيا جديد لم يسبقه قديم، ولم يعتمد عليه في كثير أو قليل.

ومالي أراك تفضــل الإصابة بعسر الهضــم على الموت بفقر الدم؟ أليس ممكناً اجتنابهما معاً! وهل خلق الفن ليضــع الإنسانية في مضيق نختار فيه أحد هذين الشرين؟ وما أظن ذلك، تربت يد أعدائك.

لقد أحسنت إلي يا نزار على أن دفعتني إلى الكتابة في مثل هذه المواضيع، فنقلتني من هذا العالم الواقعي، إلى سحب الفن وسماواته. وتلك يد لك علي لن أنساها ما حفلت نفسي بالحياة.

ظافر القاسمي

* * *

أوتوغراف

شعر: نزار قباني

قالت: أتسمحُ أن تزين دفتري
بعبارةٍ، أو بيت شعرٍ واحد؟

بيتٍ، أخبئه بليلِ ضفائري
وأريحه كالطفل فوق وسائدي

قُل ما تشاءُ، فإنَّ شعرك شاعري
أغلى وأروعُ من جميع قلائدي

ذاتَ المفكرة الأنيقة... أعذُري
ما عاد ماردُكِ القديمُ بمارد

من أينَ؟ أحلى القارئاتِ، أتيتني
أنا لستُ أكثر من سراج خامد

أشعاري الأولى... أنا أحرقتُها
وطويت كلّ مزاهري وموائدي

أنتِ الربيع بدفئه... وشموسه
ماذا أريدُ من الربيع العائد؟

لا تبحثي عنّي خلال كتابتي...
شتّانَ ما بيني وبين قصائدي

أنا أهدم الدنيا ببيتٍ شاردٍ
وأعمِّر الدنيا ببيتٍ شارد

بيدي صنعتُ جمالَ كلّ جميلةٍ
وأثرتُ نخوةَ كلّ نهدٍ ناهد

أشعلتُ في حطب النجوم حرائقاً
وأنا أمامكِ كالجدار البارد

كُتُبي التي أحببتها وقرأتها
ليست سوى ورقٍ وحبرٍ جامد

لا تُخدعي ببروقها ورعودها
فالنار ميتةٌ بجوف مواقدي

سيفي أنا خشبٌ... فلا تتعجبي
إن لم يضمّك، يا جميلة، ساعدي

إني أحاربُ بالحروف وبالرؤى
ومن الدخان صنعتُ كل مشاهدي

شيَّدتُ للحب الأنيق معابداً
وسقطتُ مقتولاً أمام معابدي

قزحيّةَ العينين... تلك حقيقتي
هل بعد هذا تقرئين قصائدي؟

قصر غرناطة

غرناطة

شعر: نزار قباني

في مدخل (الحمراء) كان لقاؤنا
ما أطيبَ اللُقيا بلا ميعادِ
عينان سوداوان... في حجريهما
تتوالد الأبعادُ من أبعادِ...
هل أنتِ إسبانيةٌ؟ ساءلتها
قالت: بلى... غَرناطةٌ ميلادي...
غرناطةٌ!؟ وصَحَت قرونٌ سبعةٌ
في تَيْنِكَ العينين.. بعد رقادِ
وأميةٌ... راياتُها مرفوعةٌ
وجيادُها موصولةٌ بجيادِ
ما أغربَ التاريخَ... كيف أعادني
لحفيدةٍ سمراءَ من أحفادي
وجهٌ دمشقي... رأيت خلالهُ
أجفانَ بلقيسٍ وجيدَ سُعادِ
ورأيتُ منزلنا القديمَ... وحجرة
كانت بها أمي تمدّ وسادي
والياسمينةَ رُصِّعَتْ بنجومها
والبَحْرةُ الذهبيّة الإنشادِ

***

ودمشقُ. أينَ تكونُ؟ قلتُ ترَينها
في شَعْرِكِ المنسابِ... نهرَ سوادِ
في وجهكِ العربي... في الثغر الذي
ما زال مختزناً شموسَ بلادي
في طيب (جنات العريف)... ومائها
في الظل... في الشمشير... في الكباد...

***

سارت معي... والشعرُ يلهثُ خلفها
كسنابلٍ تركتْ بغيرِ حصادِ...
يتألقُ القرطُ الطويلُ بجيدها
مثل الشموعِ بليلة الميلادِ...
ومشيتُ مثل الطفل... خلف دليلتي
ووراءَيَ التاريخُ كومُ رمادِ
الزخرفات أكادُ أسمع نَبْضَها
والزَرْكشاتُ على السقوف تنادي
قالت: هنا الحمراءُ... زَهْوَ جدودنا
فاقرأ على جدرانها أمجادي
أمجادُها!! ومسحتُ جرحاً نازفاً
ومسحتُ جرحاً ثانياً بفؤادي...
يا ليتَ وارثتي الجميلة أدركت
أن الذين عَنَتهمُ أجدادي...

***

عانقتُ فيها... عندما ودعتها
رجلاً... يُسمى (طارقَ بنَ زيادِ).
غرناطة

أيظن وأخواتها..

رَئيس التحرير

ملأت الأسماع وغدت لحناً تبثه كل الإذاعات العربية في الفواصل الغنائية، وضمن برامج حوارية أو فنية، وصارت حديث الناس في سهراتهم.. واحتفلت بها صفحات المجلات.. إنها أغنية (أيظن) التي اختارها الموسيقار محمد عبد الوهاب من شعر نزار قباني وغنتها المطربة نجاة الصغيرة كما كانت تسمَّى في سنوات صعودها الأولى، وكان وقعها كبيراً لديَّ وأنا أستطلع عالمي الجديد..أغادر المرحلة الابتدائية وأقبل على مدرسة الكبار..أودِّع مجلة سندباد وأنبش رفوفاً في البيت عليها مجلات الكواكب والمصوَّر وآخر ساعة من القاهرة، وأعداد مجلة الدنيا الدمشقية وكتب أهدتها إلى قرَّائها، ومجلات لم تُعَمَّر طويلاً.. الجامعة وعصا الجنة.. واتسعت ألوان الأغاني فمع عبد الوهاب وأم كلثوم وأسمهان اقتربت ليلى مراد في الأفلام وشادية وكان النجم الساطع عند أخ لي وأصحابه هو عبد الحليم حافظ بأغانيه وأفلامه.

كان عبد الوهاب الملحن والمطرب فناناً يسابق الزمن، حافظ على مكانة في صدارة الإبداع، وظل محطَّ الأنظار والاهتمام الإعلامي، فهو يجدِّد أساليب التلحين، ويزاوج دائماً بين نصوص شعرية فصيحة وأخرى باللهجة المصرية، واتجه إلى الأصوات الشابة المميزة في الخمسينات من القرن

الماضي لتحمل ألحانه بعد تراجع طبقات صوته، فتعاقد مع عبد الحليم حافظ والتفت إلى صوت نسائي مختلف عن الأصوات الأخرى وأكثر تعبيراً عن المرأة الشابة المعاصرة؛ وهو صوت نجاة الصغيرة، وأراد أن يفتتح العقد الجديد في ١٩٦٠ بأغنية لافتة، فكان نص نزار قباني(أيظن) هو القادر على إحداث هزَّة وإضاءة للمشهد من حوله، وقد غضب عدد من الفنانين والنقاد لما رأوه من الكلام العادي في النص وابتعاده عن فخامة العبارات وأناقتها، فَكان عبد الوهاب يرد: إني أقدم ما يستهوي أبناء اليوم والغد، وهذه هي لغة التداول؛ وهذه هي البلاغة العصرية.. وجاءِ اللحن جذاباً للشباب والشابات ومحركاً للأذواق عند الأجيال الأكبر سواءٌ أعجبوا أو لم يرضوا، فمع (أيظن) لا نصادف ذاك التطريب، وإنما هي موسيقا تعبيرية مع أداء الكلمات تموَّجت وفق الحالات النفسية لهذه المرأة الشابة إذ تكون غاضبة متحدية ومتعالية على الهزيمة، وتفاجأ بتطور يعود فيه ذاك المحب، ويأتي التدرج في التأمل إلى أن يصل الموقف إلى الرضى والانطلاق في بهجة غامرة، وقد حقق عبد الوهاب الأغنية الدرامية وفي وقت قصير لبضع دقائق، فوصلتنا الرسالة، والطريف أن كلمات نزار التي اختارها الملحن استطاعت أن تبلغ أسماع الصغار على هامش التلقي، ولن ينسوا وقع الموسيقا مع كلمات من عالمهم ودلالاته البسيطة: لعبة..وفساتين.. والأطفال.. وطفل.. أبويه..

تابعنا عبر سنوات أغنيات نزارية مع نجاة وألحان عبد الوهاب.(.ماذا أقول له؛ ومتى ستعرف؛ وأسألك الرحيلا)، ولكن أغنيتين كانتا صادحتين وارتفع اسم نزار معهما إلى أفق واسع عايشتُه في القاهرة مع الجمهور يستقبل عبد الحليم الفنان الذكي والبارع في إدارة عمله الفني واتخاذ موقعه بين الناس و(رسالة من تحت الماء) (وقارئة الفنجان) بألحان عميقة البناء الدرامي صاغها محمد الموجي، وجاءت أغنية تحمل زاوية معاصرة بلحن يحمل الشجن واليقظة بعد الاوهام، وأداء عميق التأثير هي (رسالة من امرأة) لفايزة أحمد ولحن محمد سلطان.

وصلتني وجيلي من الشباب كلمات نزار عبر تلك الألحان، فكان التلقي المعاصر مع اتساع الفضاء في التلفزة وأشرطة التسجيل والسماع المتعدد المرات، ومنها انتبهتُ إلى قصائد في أعداد مجلة الآداب القديمة التي كانت على الرَّفوف، وتظل واحدة منها لا تفارق الذاكرة لما وجدت من حدِّة ودلالة عنيفة فيها وهي قصيدة (أوعية الصديد)، وقد اقتربَ نزار من جمهوره، وعقد آصرة وثيقة عندما واكبت الانتشارَ الغنائي لشعره مكاشفتُه في كتابه(قصتي مع الشعر)، واستكمل ملامح النجوم الذين تحكي الصحافة وكتب سيَّارة عن حياتهم وجوانب حميمة فيها، بل تسهم صور في التقارب مع النجم الذي يشعر جمهوره أنه رغم الهالات الكبيرة فهو بجانبهم لا يبتعد في مكان منفصل عنهم، وقد تبادلنا في القاهرة أنا والأصدقاء نسخة من الكتاب واستقطعنا أوقاتاً من الدراسة نتحدَّث فيها عن جوانب من حياة نزار وآرائه وتصوُّراته للشعر وعلاقاته، وعن عدد من قصائده.

إنني عندما أعود إلى أول قصيدة نشرها نزار قباني وهو طالب على مقاعد الجامعة بدمشق ١٩٤٣ في مجلة (الأديب) البيروتية، وعنوانها(إلى زيتية العينين) أتأكَّد أنه من الخطوة الأولى أراد لشعره أن يكون حاملاً حرارة اليومي، ورغب في تحد بين الزملاء والأصدقاء؛ وكان عبد السلام العجيلي بينهم؛ أن يحوِّل الكلمَات العادية والعبارات الشعبية الطريفة إلى إيقاع موسيقي ودلالات على الطريق، ويخطر في البال عبارة نقلت عن الموسيقار المبدع سيِّد درويش في موقف التحدِّي «أنا أقدر ألحن الجورنال» أي أنه يلحن الكلام العادي وحتَّى الإخباري في الجريدة، وقد كان له تفوُّق في ألحان المسرح وأغانيه وحواراته.. ويذهب التصوُّر.. ما الذي كان يتمُّ لو التقى نزار قباني وسيِّد درويش...؟

* * *