الوعي الشعريّ في ديوان (الرسم بالكلمات) لنزار قباني

د. محمود محمد محمدين

مدرس الأدب والنقد

قسم اللغة العربيَّة وآدابها

كلية الآداب – جامعة كفر الشيخ

ملخص:

تنطلق هذه الدراسةَ من التساؤل حول الوعي الكتابي الشعري لدى الشاعر (نزار قباني) في ديوانه (الرسم بالكلمات)، وحاولت الإجابة عن سؤال مُحَدَّد، هو: ما هي ملامح الوعي الشعري في هذا الديوان الذي يمثِّل علامة بارزة في إبداع الشاعر؟ ومن هنا تقوم الدراسة باستنطاق نصوص الديوان التي تناول الشاعر فيها الحديث عن تجربة الكتابة وعن جوهر الإبداع الشعري وما يحيط به. والبحث على الرغم من كثرة ما كتب عن نزار وأدبه شعرًا ونثرًا، فإنّه يعدّ جديدًا لم يدرس من قبل في هذا الديوان، ولا في غيره من دواوين نزار قباني.

وقُسِّم البحث إلى تمهيد وسبعة مباحث، يجيب التمهيد عن سؤالين، الأول هو: لماذا كان اختيار ديوان (الرسم بالكلمات) من بين دواوين الشاعر الكثيرة؟ أما السؤال الثاني فهو: ما المقصود بالوعي الشعري؟

أما المباحث فقد جاءت تابعة للقراءةِ الاستقرائية التحليلية لنصوص الديوان، وهذه المباحث هي:

١- المحدّدات النقدية للاستهلال

٢- الرسم بالكلمات أو الرسم باللغة

٣- قدرية الشعر ورفض المجتمع

٤- العاطفة والخيال ودورهما في التجربة الشعرية

٥- حب الكتابة ولذتها، ولذة النص

٦- تجارب الديوان بين الذاتية والموضوعية

٧- الموضوع والقيم الفنية: أيهما الغاية؟ وأيهما الوسيلة؟

وختمتُ البحث بخاتمة تلخص أهم نتائجه.

كلمات مفتاحية: الوعي الكتابي الشعري، الرسم بالكلمات، نزار قباني، الذاتية والموضوعية، لذة النص.

Abstract

This study arises from the question about the poetic writing consciousness of the poet (Nizar Qabbani) in his book **(drawing with Words)**, and it tried to answer a specific question, which is: What are the features of poetic consciousness in this book, which represents a prominent sign in the poet's creativity? Hence, the study examines the texts of the Diwan, in which the poet talked about the experience of writing and about the essence of poetic creativity with its surroundings. The research, despite the large number of books written about Nizar and his literature in poetry and prose, is considered novel and has not been studied before in this book, nor in any of Nizar Qabbani's collections.

The research was divided into a preface and seven chapters. The preface answers two questions, the first is: Why was the selection of Diwan **(drawing with Words)** among the poet's many collections? The second question is: What is meant by poetic consciousness?

Regarding chapters, they came dependent on the inductive and analytical reading of the texts of the Diwan, and they are:

1- Monetary determinants of initiation
2- Drawing with words or drawing in language
3- The fatality of poetry and the society rejection
4- Emotion and imagination and their role in poetic experience
5- The passion and pleasure of writing, and the pleasure of text
6- The Diwan's experiences between subjectivity and objectivity
7- Subject and artistic values: which is the purpose? Which is the method?

The research was finally concluded with a summary of its main results.

Keywords: poetic Consciousness, drawing with words, Nizar Qabbani, subjectivity and objectivity, pleasure of the text.

مقدمة

الحمد لله عددَ خلقه ورضا نفسه وزنةَ عرشهِ ومدادَ كلماتهِ. اللهمَّ صلِّ وسلِّم وباركْ على محمد رسول الله، وعلى آل محمد عددَ ذرات الكون وكائناته.

اللهم يسِّرْ وأعِنْ.

أما بعد..

فإنّ هذه الدراسةَ تنطلق من التساؤل حول الوعي الكتابي عند الشعراء وطبيعة تجربة الكتابة الشعرية لديهم؛ فدراسة الوعي الشعري عند الشعراء لها أهمية بالغة في فهم طبيعة إبداعهم والرؤى الفنية والفكرية لأعمالهم الشعرية.

ولكنّ التجربة الشعرية ليست شيئًا واحدًا عند جميع الشعراء، فهي تختلف من شاعر إلى آخر؛ ولهذا فإنّ دراستها عند جميع الشعراء في دراسة واحدة أمر محال، بل إنّ التجربة قد تختلف طبيعتها عند الشاعر الواحد من ديوان لآخر. ولهذا اختارت الدراسة نصًّا محددًا هو ديوان (الرسم بالكلمات) للشاعر (نزار قباني)، وقنعت بمحاولة الإجابة عن سؤال مُحَدَّد، هو: ما ملامح الوعي الشعري في هذا الديوان الذي يمثِّل علامة بارزة في إبداع الشاعر؟ ومن هنا تقوم الدراسة باستنطاق نصوص الديوان التي تناول الشاعر فيها الحديث عن تجربة الكتابة وعن جوهر الإبداع الشعري وما يحيط به. والبحث على الرغم من كثرة ما كتب عن نزار وأدبه شعرًا ونثرًا، فإنّه يعدّ جديدًا لم يدرس من قبل في هذا الديوان، ولا في غيره من دواوين نزار قباني.

إنّ تسمية (نزار قباني) ديوانَه (الرسم بالكلمات) بهذا الاسم لم تكن من قبيل العبث، أو لأنّ إحدى قصائد الديوان تحمل هذا الاسم، ولكنَّ العنوان يحمل فلسفة نزار الشعرية في ديوانه هذا خصوصًا، وفي معظم شعره عمومًا... وبدايةً فإنّ العنوان يوحي بأنّ نزارًا يرى القصيدةَ التي يبدعها الشاعر بكلماته وصوره مثلَ اللوحة التي يرسمها الفنان مستعملًا ريشته أو فرشاته وألوانه.

فهل هذا فقط هو ما يراه نزار في تجربة الكتابة الشعرية؟ أم أنّ هناك أمورًا أخرى؟ هذا كله تحاول هذه الدراسة استجلاءه وتحليله.

ولهذا قُسِّم البحث إلى تمهيد وسبعة مباحث، يجيب التمهيد عن سؤالين، الأول هو: لماذا كان اختيار ديوان (الرسم بالكلمات) من بين دواوين الشاعر الكثيرة؟ أما السؤال الثاني فهو: ما المقصود بالوعي الشعري؟

أما المباحث فقد جاءت تابعة للقراءةِ الاستقرائية التحليلية لنصوص الديوان، وهذه المباحث هي:

١- المحدّدات النقدية للاستهلال

٢- الرسم بالكلمات أو الرسم باللغة

٣- قدرية الشعر ورفض المجتمع

٤- العاطفة والخيال ودورهما في التجربة الشعرية

٥- حب الكتابة ولذتها، ولذة النص

٦- تجارب الديوان بين الذاتية والموضوعية

٧- الموضوع والقيم الفنية: أيهما الغاية؟ وأيهما الوسيلة؟

والله الموفق إلى ما فيه الخير والسداد.. عليه توكلت، وبه أستعين..

تمهيد:

أولا: لِمَاذا (الرسم بالكلمات)؟

صدر ديوان (الرسم بالكلمات) [١] للشاعر نزار قباني عام ١٩٦٦م؛ وهو نتاج المرحلة الإسبانية أي الفترة التي كان عمله الدبلوماسي في مدريد بين عامي (١٩٦٢- ١٩٦٦م). وكان لهذه الفترة التي سماها الشاعر "المرحلة الوردية" شأن خاص في حياته وفي شعره ونكهة متميزة كمًّا ونوعًا [٢].

وهذا الديوان يمثل علامة فارقة في مسيرة الإبداع النزاريّ فنيًّا وموضوعيًّا؛ فمن الناحية الفنية نجد الشاعر يزيد في تأنُّقه التصويري، وفي اتجاهه نحو الإيجاز والتكثيف. وقد ربط الشاعر اتجاهه نحو الإيجاز باستفادته من اللغة الإنجليزية؛ إذ يقول في كتابه "قصتي مع الشعر" (١٩٧٠م): "ولقد انتفعتُ كثيرًا من هذه اللغة الاقتصادية التي لا تعرف التهوّر والإسراف، وجربت في كثير من شعري تطبيق مبدأ التقنين الإنكليزي، والاستغناء عن كلّ القماش اللغويّ المهدور الذي يشوِّه جسدَ القصيدة العربية، ويجعلها مترهِّلةً بشحم ألوف المفردات والتراكيب التي لا قيمة غذائية فيها" [٣]. ويذكر ديوانه (الرسم بالكلمات) ضمن الدواوين التي اتبع فيها نهج الإيجاز والتكثيف.

وهو يوازن بين مرحلتين إبداعيتين له: الأولى كان شغوفًا فيها بالموسيقا والنغم، وكان نتاجها دواوينه الأولى [٤]، ومرحلة أخرى تحول فيها إلى هندسة القصيدة

---

(١) ديوان (الرسم بالكلمات) هو الديوان السابع لنزار قباني، ويشتمل على ثلاث وأربعين نصّا شعريًّا معظمها قصائد وبعضها مقطوعات، طبع الديوان وحده (١٩٦٦م) في قطع صغير من (١٩٠) صفحة. وعندما طبعت الأعمال الكاملة (١٩٩٣م) وقع الديوان في الجزء الأول من الأعمال الشعرية الكاملة، من ص٤٥٩ إلى ص٥٦٩.

(٢) يُنظر: المرحلة الإسبانية في حياة نزار قباني وشعره، محمد طربية، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة، سوريا، ع ٦٦٩، حزيران، ٢٠١٩، ص ٢٠٩ – ٢١٠.

(٣) الأعمال النثرية الكاملة، نزار قباني، منشورات نزار قباني، بيروت، ط١، ١٩٩٣م، (ج٧)، ص ٢٣٠.

(٤) وهي: (قالت لي السمراء) و(طفولة نهد)، و(سامبا)، و(أنتِ لي).

وتصميم بنائها فنيا كما يفعل المهندس المعماري في تصميماته والرسام في لوحاته، ولهذا سمى ديوانه (الرسم بالكلمات)؛ يقول: "كانت جملة فاليري "الموسيقا ولا شيء غير الموسيقا" تلاحقني باستمرار عندما أكتب، وكنتُ أعتبر القصيدةَ نوعًا من التأليف الموسيقيّ. بعد هذه المرحلة ركبني هاجس الخطوط والأشكال. وصارت الحروف عندي تأخذ أشكالا مختلفة، فهي مرةً خطوط مستقيمة، ومرةً خطوط منكسرة، ومرةً خطوط منحنية. وللمرَّة الأولى، صرتُ أفكِّر هندسيًّا، وصارت القصيدة عندي عمارةً أخطِّطُ لها كأيِّ مهندس معماريّ. بعبارة أخرى صرتُ (أرسم بالكلمات)" (٥).

أما من الناحية الموضوعية فإننا نجد في ديوانه هذا تجارب متنوعة، ليست تجاربه الشخصية وحدها، ولكنّ منها تجارب تمثلها، وعبّر عنها وكأنه صاحبها. ولهذا نجد وجهات نظر متعددة، وأحيانًا متضاربة؛ لأنها تعبّر عن أصوات مختلفة، لا صوت الشاعر وحده. وكذلك تتنوع الموضوعات فيه، فهي تتراوح بين قصائد الحب، وقصائد المرأة ما بين دفاع عنها وسخط على بعض النساء، وحديث بصوتها في تجارب متنوعة، وقصائد الشاعر التي يتحدث فيها عن إبداعه، وقصائد وصف الحياة في إسبانيا مع ما فيها من تأملات، والحنين إلى الوطن في رسائله إلى أمه، وقصائد الفخر بماضي العرب المجيد في الأندلس، مع الأسى على زواله...

فالمرحلة الإسبانية التي يمثلها هذا الديوان "تفجّرت فيها ينابيع إبداعه الشعريّ نتيجة عوامل فنية وقومية وشخصية وحضارية متداخلة أوصلت إنتاجه الشعريّ إلى قمم من الإبداع، وأنتجتْ آثارًا أدبية قلَّ نظيرها ستبقى خالدة على مرّ الزمن" (٦). وقد ورد في كتاب نزار (عن الشعر والجنس والثورة): "إنني منذ ١٩٦٦، وعلى وجه التحديد، منذ أنْ أصدرتُ مجموعتي الشعرية (الرسم بالكلمات)، أدركتُ أنَّني أنهيْتُ دورةً شعرية كاملة" (٧). وعلى هذا فإنَّ ديوان (الرسم بالكلمات) يمثل قمة المرحلة الشعرية لدى نزار قبل أن يبدأ في تجريب كتابة قصيدة النثر.

(٥) الأعمال النثرية الكاملة (ج٧)، ص ٢٤٣.

(٦) المرحلة الإسبانية في حياة نزار قباني وشعره، ص ٢١٨.

(٧) الأعمال النثرية الكاملة (ج٧)، ص ٤٨٢.

* * *

ثانيًا: ما المقصود بالوعي الشعريّ؟

الوَعْيُ لغةً: حفظُ القلبِ الشيءَ؛ ووَعَى الحديثَ: حفظه وفهمَه وقَبِلَه. وفي حديث أبي أمامة: (لا يعذِّب اللهُ قلبًا وَعَى القرآنَ)؛ قال ابنُ الأثير: "أي عقله إيمانًا به وعملًا، فأمّا من حفظ ألفاظَه وضَيَّع حدوده فإنَّه غير واعٍ له" [٨].

والوَعْيُ هو الدراية بالشيء أو الموضوع؛ وكلمة الوعي Consciousness "تدلُّ على معية الشيئين: الإحساس والمحسوس، فكلاهما حاضر أمام العقل الواعي؛ فالإنسان الذي يعي غضبَه ليس إنسانًا يشعر بالغضب فحسب، بل هو على دراية بالغضب، وعلى دراية بذاته وهي تشعر به [٩]؛ فالوعي بالشيء هو الحضور الواضح الحيوي للشيء موضوع الوعي، مما يتيح الرؤية الواعية له؛ والوعي يتضمّن قدرة تأملية وقدرة على الإفصاح عن مكنون الذات تجاه موضوع التأمّل [١٠].

وأضيفت كلمة (الوعي) في عنوان البحث إلى كلمة الشعريّ، لتدل على أنّ المقصود هو وعي الشاعر بهذا الموضوع (الشعر) في ديوانه (الرسم بالكلمات)، وقد تحوّل إلى أفكار ذات صبغة نقدية. والوعي هنا لن ينظر إلى الشعر من حيث ماهيته، فهذا أمر يناقشه فلاسفة النقاد، أما الشعراء فلا يهتمون به [١١]، وإنّما ينظر

---

(٨) ينظر: لسان العرب، ابن منظور، مادة (وعى).

(٩) مبادئ الفن، روبين جورج كولنجوود، ترجمة: أحمد حمدي محمود، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٦٦م، ص ٢٦١.

(١٠) ينظر: الشعرية والثقافة مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم، حسن البنا عز الدين، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٣م، ص ٧١.

(١١) شاهدنا هنا هو نزار نفسه؛ إذ قال في كتابه (قصتي مع الشعر): "ليس عندي نظرية لشرح الشعر. ولو كان عندي مثل هذه النظرية لما كنتُ شاعرًا. إنّ المعرفة بما نفعله يعطِّل الفعل، تمامًا كما يرتبك الراقص حين يتأمّل حركة قدميه." (الأعمال النثرية الكاملة (ج٧)، ص ٢٠١). وقال أيضًا: "إنني أكتب الشعر ولا أدري كيف؟ كما لا تدري السمكة كيف تسبح؟ والعصفور كيف يطير" (نفسه (ج٧)، ص ٢٠٢).

الوعيُ الشعريُّ إلى ما يشكِّل الشعرَ ويصنعه، وإلى ما هو له مادة أساسية، وإلى ما كان حافزًا ودافعًا له، وكذلك ما يكون له من غايات وأهداف.

* * *

١- المحدّدات النقدية للاستهلال:

يعدّ الاستهلال من العتبات النصية المهمة، وهو نص افتتاحي اختياريّ قد يحضر وقد يغيب، ويأتي تحت عناوين متعددة: (مقدمة، مدخل، تمهيد، ديباجة، توطئة، تقديم، مطلع، فاتحة، مفتتح، خطبة الكتاب...)؛ والاستهلال يتصدّر الكتاب ليكون مسوِّغًا لتقسيماته وشارحًا للنص الأصلي [١٢]، كما أنه "مفتاح إجرائي وتوجيهي لتقييم الكتاب عامة، وفهم النص وتقييمه من طرف القارئ" [١٣].

والمقطوعة الأولى في الديوان (التي جاءت بعد أبيات التصدير) عَنْوَنَها الشاعر باسم (مدخل) [١٤] مما يؤهلها لأن تكون استهلالًا للديوان، آثر الشاعر أن يأتي شعرًا على صورة مادة ديوانه، وفيها نكتشف أنّ قضية نزار ليست الحبَّ ولا العشقَ، بل هي رسم القصائد بالكلمات، رسم فيه الإبداع والتجديد والتميُّز:

إذا تصـــفحْتِ يومًا يا بنفسـجتي
هذا الكتـابَ الذي لا يُشْـــبِهُ الكتُبا

رسم أدواته سامية في سماء الأدب، فحق له أن يكون مصدرًا للبركات الأدبية:

تَبــاركي بحروفي.. كلُّ فاصـــلةٍ
كتبتُها عنْكِ يومًا أصـــبحتْ أدَبا

رسمٌ أدواته (كلماته) كالضوء الذي يشعّ على الأنحاء ويطول مداه في أسرع ما يكون:

---

(١٢) يُنظر: عتبات. جيرار جينيت من النص إلى المناص، عبد الحق بلعابد، منشورات الاختلاف، الجزائر & الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ٢٠٠٨، ص ١١٢ – ١١٥.

(١٣) نفسه، ص ١١٩.

(١٤) الرسم بالكلمات، نزار قباني، منشورات نزار قباني، بيروت، ١٩٦٦م، ص ١١ – ١٢. ولأنّ الشاعر هو عينه الناشر سأورد القصائد بالشكل الطباعي الذي أقره الشاعر في الديوان.

كتبتُ بالضوء عنْ عينيكِ. هل أحدٌ
سواي بالضوءِ عن عينيكِ قد كتبا؟

رسمٌ يكشف عن بقاعٍ من الجمال مجهولةٍ في كونِ الناس:

وكنتِ مجهــولةً، حتى أتيْتُ أنـــا
أرمي على صدركِ الأفلاكَ والشُّهُبا

رسم له قيمته الفنية التي تحول مفردات الكون وخلاياه في قيمتها من التراب إلى الذهب:

أنا.. أنا.. بانفعـــالاتي وأخْيـلَتي
تـراب نهـديْكِ قد حولتُـــه ذَهَبـــا

والذهب يقصد به فنه وشعره. أما الطاقة التي قامت بهذا التحويل السحري فهي طاقة العاطفة (بانفعالاتي) والخيال (وأخيلتي).

هي رؤية مفعمة بالنرجسية، لكنَّ كثيرًا من الشعراء يرى في شعره هذه الرؤية النرجسية المتفاخرة بقدرته الشعرية؛ وهي محض ادّعاء، قد يؤكده النقد ويقبله المتلقون، وقد يرفضه أحدهما أو كلاهما.

وفي هذا المدخل الشعريّ تبرز عدة محددات:

أولا: اختيار المتلقي؛ فالشاعر يوجه خطابه إلى المرأة خصوصًا (إذا تصفَّحتِ...)؛ بوصفها المحور الرئيس لمعظم قصائده، والمنبع الأول لإلهامه، و(الموديل) التي سخّر كلّ إمكانياته الشعرية من أجل رسمها في لوحات متعددة تحاول أن تستوعب حالات مختلفة لها.

ثانيا: التعليق الشعري على عنوان الديوان، فالرسم يستدعي الضوء والظل (كتبت بالضوء)، كما يستدعي الألوان التي يرسم بها على اللوحة، ولكن اللوحة الفارغة هنا هي صدر المرأة يرمي عليه ألوان الأفلاك والشهب.

ثالثا: مفاتيح القراءة؛ فهو ليس كتاب علم أو فكر، وإنما كتاب إبداع أدبي (لا يشبه الكتبا)، (أصبحت أدبا)، صاغ الشاعر فيه تجاربه بالعاطفة والخيال (بانفعالاتي وأخيلتي)، ولهذا ينبغي أنْ يُقرأ كما يُقرأ الشعر، لا الأخبار الصحفية أو الكتب العلمية.

رابعا: الإيماء بالقصد، وهو إبداع الجديد الذي (لا يشبه الكتبا)، والرسم الفني بالكلمات.

خامسًا: مؤشر السياق؛ أي إبراز السياق الموضوعي الذي يتناوله الديوان (كتبت بالضوء عن عينيك)؛ فالكتابة عن عينيها، أي عنها بوصفها موضوعًا أو فكرةً أو معادلًا.

سادسا: هيئة التلقي؛ فالشاعر يعي أنه يقدم للمتلقين نصًّا مكتوبًا يُقرأ لا نصًّا منطوقًا يُسمَع، ولهذا ذكر (الكتاب، كتبتها)، وقال: (كتبت بالضوء)، ولم يقل مثلا: (نظمتُ بالضوء). والكتابة هنا أكثر اتساقًا مع الرسم بالكلمات؛ لأنّ الكتابة تنتمي إلى عالم الخطوط والأشكال الفنية. والخط العربي يمثل لونًا من أرقى ألوان الفنون البصرية؛ ونزار نفسه كان يهتم بالخط العربي، وذا موهبة فيه؛ وقد طبع بعض دواوينه بخطه الشخصي، مثل ديوان (قصائد متوحشة) ١٩٧٠م، (قصيدة مايا) ١٩٩٣م.

سابعًا: قدسية الفنّ الشعري والكتابة عند الشاعر (تباركي بحروفي). ويؤكد ذلك أيضًا قوله في حوار معه نشرته مجلة الشراع (بتاريخ٢٠ مايو ١٩٨٥م): "على الكاتب العربيّ أنْ يتوضّأ قبل أنْ يلامس ورقة الكتابة، وأنْ يخلع نعليه قبل أنْ يدخل عليها"(١٥).

* * *

(١٥) الأعمال النثرية الكاملة (ج٨)، ص ٥٠٠.

٢- (الرسم بالكلمات) أو الرسم باللغة:

أولا: العنوان وفحواه:

عنوان الديوان هو نفسه عنوان القصيدة الأولى بعد مقطوعة المدخل، وهي قصيدة مشهورة، أثارت على الشاعر الكثير من الجدل؛ فقد فهمها معظم القراء والنقاد فهمًا مباشرًا يسيء إلى القصيدة، على الرغم من أنه وضع مفتاح فهم القصيدة في بيتها الثاني، يقول:

لا تطلبي مِنِّي حســـابَ حياتي
إنَّ الحديثَ يطـولُ يا مـــولاتي
كلُّ العصـــورِ أنا بها.. فكأنَّما
عُمري ملاييـــنٌ مِنَ الســنواتِ
تعبتْ من السفرِ الطويلِ حقائبي
وتعبتُ من خيلي، ومنْ غزواتي
لم يبقَ نهــدٌ.. أســودٌ أو أبيضٌ
إلا زرعْتُ بـأرضـــــــهِ رايـاتي
لم تبقَ زاويـــةٌ بجســمِ جميـــلةٍ
إلا ومـرَّتْ فـــوقَها عرَبـــــاتي
فصَّـلتُ من جلدِ النســاءِ عَباءةً
وبنَـيْتُ أهْـرامًـا من الحــلَمـاتِ
وكتبتُ شِـــــعرًا لا يشـابِهُ سحرَه
إلا كلامُ اللهِ في التـــــــــوراةِ
واليومَ أجلسُ فوقَ سطحِ سفينتي
كاللصِّ أبحثُ عن طـريقِ نجاةِ
وأديرُ مفتـــاحَ الحريمِ.. فـلا أرى
في الظلِّ غيرَ جمـــاجمِ الأمواتِ
أينَ السَّـبايا؟ أين ما ملكتْ يدي
أينَ البخورُ يضوعُ من حُجُراتي؟

اليومَ تنْـتقمُ النهـودُ لنفسِـــــــها
وتردُّ لي الطعَنـاتِ بالطعَنـــاتِ

لقد أدرك هذا الرجل أنه لم يعش العشقَ، بل عاش شهوة الجنس، فعرف النساء ولم يعرف المرأة، عرف الأجساد ولم يعرف الروحَ، ولم يشغل نفسه بمعرفتها، وكانت علاقته بالنساء هي علاقة الغازي المنتصر بالسبايا، ففَصَلَ نفسه عن المرأة قسيم روحه ونفسه، وصار يعاني الوحدة الوجودية بعد أن صار عدوًّا لمن يجب أن تكون صديقتَه؛ وقد نهضت المرأة بعد كبوة الدهور لتطالب بحقوقها، وتردّ للرجل طعناته بطعنات مماثلة، ووجد نفسه في مأساة:

مأســـاةُ هـــارون الرشـــيدِ مريرةٌ
لو تدركينَ مـــرارةَ المأســـــــاةِ
إني كمصـــباحِ الطريقِ صديقتي
أبكي.. ولا أحـدٌ يـرى دَمْعـــاتي
الجنسُ كان مُسَـــــكِّنًا جرَّبتُـــهُ
لم يُنْـهِ أحْـــزاني، ولا أزمَـــاتي
والحبُّ.. أصبحَ كلُّه مُتشـــــابهًا
كتشـــــابهِ الأوراقِ في الغاباتِ
أنا عاجزٌ عن عشـــقِ أيةِ نملةٍ
أو غيمةٍ.. عنْ عشقِ أيِّ حصاةِ
مارسْـــــتُ ألفَ عبادةٍ وعبادةٍ
فوجدتُ أفضلَها عبادةَ ذاتي (١٦)

فالشاعر في هذه القصيدة لا يتحدّث عن نفسه، ولا يتكلّم بلسانه الشخصي، وإنّما يتحدّث عن الرجل الذَّكر، بوصفه جنسًا عامًّا لا شخصًا محدّدًا، وهو يتحدّث بلسانه، لا ليدافع عنه، بل ليدينه ويجعله يعترف بجرائمه في حقّ المرأة عبر العصور. وها هو ذا يُكمل جريمته عندما يعبد ذاته، فلا يعبأ بشريكته في الحياة والمصير، ولا يرى خالقه الإله الحقّ المستحقّ للعبادة وحده، فتجعله عبادته ذاته لا

(١٦) الرسم بالكلمات، نزار قباني، ص ١٣ – ١٧.

يرى إلا نفسه ولذّته وما يحقّق ذاته عن طريق الفتوحات الأرضية والجنسية ورسم خرائط توسعاته بالغزو والعربات والشعر. وحديثه عن الشعر الجميل الذي كتبه الشعراء الرجال منذ أقدم العصور في قوله:

وكتبت شعرًا لا يشـابه سحرَه
إلا كلامُ الله في التـــــــوراة

هو فضح لغرور هؤلاء الشعراء، والشاعر أحدهم، حيث طار بهم الغرور الإبداعي والنرجسية الشعرية إلى أنْ ظنُّوا أنهم تساموا بنظمهم وشعرهم إلى أفق النصّ الإلهي المقدس.

ونزار لا يتحدّث هنا بلسانه الشخصيّ، بل يرسم قصيدته هذه عن طريق القناع، قناع الرجل الذكر، الذي أخذ يعترف بجرائمه وساديته عبر العصور. ويقابل الشاعر بين زمنين للشخصية الساردة صاحبة القناع: الزمن الماضي، حيث الرجل الغازي صاحب الفتوحات الذي يراه الشاعر قد استعبد المرأة، وكانت النساء جواريَ لديه، وكان يتباهى بقوته وبشعره، والزمن الحاضر (اليوم)، حيث الرجل يجد نفسَه مطارَدًا بجرائم الماضي، يهرب كاللصّ، ويبحث له عن سبيل نجاة، وهو لا يستطيع أنْ يعيد الماضي، فقد تحرَّرت المرأة من أسره، وخرجت من (الحرملك) ولم يعد الحاضرُ كالماضي، وقد أخذت النساء تنتقم لنفسها من الاستعباد الطويل [١٧].

ولكنّ الشاعر لا يستطيع الاختباء وراء القناع إلى النهاية، بل يخرج من خلف القناع عند نهاية القصيدة ليقول:

فمُك المطيَّبُ لا يحلُّ قضـــــيَّتي
فقضـــــيتي في دفتـــــري ودواتي

(١٧) بعد أن كتبتُ هذا التحليل بأسابيع وجدت للشاعر كلامًا يؤيده قاله في حوار مع مجلة الكرمل (نيقوسيا، العدد ٢٨، ١٩٨٨م) بعنوان (لعبت بإتقان وهذه مفاتيحي)، حيث قال: "الكلام بضمير المتكلم في قصيدتي (الرسم بالكلمات) سبَّب لي الكثير من المشكلات والإدانات، وانضم المثقفون إلى الجوقة ليفتحوا عليّ النار ويدينوني بتجارة الجواري. القصيدة لا تُقرأ بمثل هذه النظرة المباحثية أو البوليسية. وإنما تُقرأ على ضوء علم الاجتماع، وضمير المتكلم فيها هو ضمير الجمع، أي ضمير جميع ذكور القبيلة الذين اعتبروا جسد المرأة ورشة للقصّ والتفصيل والخياطة" (الأعمال النثرية الكاملة (ج٨)، ص ٤٠٩).

كلُّ الدروبِ أمامَنا مسْـــــــدودةٌ
وخَلاصُنا في الرسمِ بالكلماتِ [١٨]

فالشاعر هنا يخلع قناع الرجل (الرجل جنسًا وتاريخًا)، وينفصل عن جنسه، ليترك الرجلَ في العراء موصومًا بجرائمه القديمة، يبحث له عن خلاص. ويكتشف نزار الحلَّ الخاص لقضيته، من وجهة نظره، أما مأساة الرجل التي تخيَّلها وتحدّث عنها طوالَ القصيدة، فلم يقترح لها إلا حلًّا شخصيًّا، وكأنّ على الرجال جميعًا أن يأخذوا بهذا الحلّ الشخصيّ الذي ارتآه لنفسه ولهم.

فقضيته كقضية كلّ رجل: تحقيق الذات. ولكنْ، إذا كان الرجل القديم قد حقّق هذه الذات عن طريق سادية الفتوحات الأرضية والجنسية، وعن طريق العشق والشعر، فالرجل في العصر الحديث عاجز عن هذا كله، ولعلّه صار يشعر تجاه المرأة بالإثم والخزي والعار. وعلى هذا، فعليه أن يبحث عن طريق أخرى يحقق فيها هذه الذات. أما الشاعر فيقرِّر أن قضيته وحلها ليست في الحبّ ولا الجنس (فمكِ المطيَّب لا يحلُّ قضيتي)، بل في دفتره ودواته، ووجد خَلاصَهُ من الإثم الأزلي، الذي حمله الرجل في التاريخ والعقل الجمعي، وجَسَّده في القصيدة في شخصية هارون الرشيد [١٩]، فالشاعر وجد خلاصَه في الإبداع الشعري والرسم بالكلمات. وكأنّ الشاعر هنا يشعر بأنّه بوصفه أحدَ الرجال فإنه مطارد مثلهم بالإثم القديم في استعباد المرأة، وأنه وجد خلاصه في (الرسم بالكلمات)، وعلى الآخرين أن يجدوا خلاصهم الخاص، أو يظلوا حاملين هذه الأوزار القديمة حينما يمارسونها في حياتهم ضد المرأة.

(١٨) الرسم بالكلمات، نزار قباني، ص ١٧.

(١٩) يعتمد الشاعر في هذا على الصورة المغلوطة التي رسمتها بعض كتب الأخبار الأدبية وقصص (ألف ليلة وليلة) للخليفة العباسي العظيم هارون الرشيد، وتناسى الصورة الحقيقية التي تقدمها لنا كتب التاريخ عنه.

والخلاص "يعني راحة الإيمان بوجود وسيلة بين يديك تغيِّر العالم أو تطهر نفسك، أو أنها تعني الأمرين معًا" [٢٠]. فهذه ركائز ثلاث للخلاص.

ولكنّ ثمَّة سؤالين:

الأول: لمَ قرن الكلمات بالرسم وليس النظم مثلا؟

يجيب الشاعر في كتابه (ما هو الشعر؟) قائلا: " الشعر والرسم توأمان سياميان ملتصقان ببعضهما التصاقًا عضويًّا. ومن الصعب عليّ أنْ أتصوّر شاعرًا لا يرسم، أو رسامًا لا يحبّ الشعر.. إنني أفكّر لونيًّا.. وتسمية إحدى مجموعاتي الشعرية (الرسم بالكلمات) لم تكن مجازًا ولا تشبيهًا جميلًا ولا مصادفةً. أنا بالأصل رسام انتصر الخيار الشعريّ لديه على الخيارات الأخرى..." [٢١].

والسؤال الثاني: كيف يكون (الرسم بالكلمات) خلاصًا؟

ينكر الدكتور محيي الدين صبحي إيمان الشاعر بأي ركيزة من الركائز الثلاث للخلاص؛ "فهو [نزار] هاربٌ إلى الجنس أو هارب إلى الشعر، وشتان ما بين الإيمان بالشيء والفرار إليه. صحيح أنه بالشعر يخلق الجمالَ ويتحدّى المجتمع، إلا أنه بذلك يدافع عن أصالته الفردية، وليس عن رؤية كونية شاملة" [٢٢].

وفي هذا الرأي بعض الصحة وكثيرٌ من المبالغة، وقد جاءت المبالغة نتيجة فهم القصيدة الخاطئ على أنّ الشاعر يتحدث بضميره الشخصيّ لا الضمير العام للرجال.

ولعلّ الشاعر يعني أنه سيحمل قلمه الشعري ويسخِّر حبر دواته من أجل الدفاع عن قضية المرأة وحريتها في الاختيار. ويكمن وراء هذا دافع نفسي يشكل عقدة في وجدان نزار، منذ انتحرت شقيقته (وصال)، بسبب الحبّ [٢٣]، وهو ما ترك

---

(٢٠) الكون الشعري. الشعر والشاعر في إنتاج نزار قباني، محيي الدين صبحي، مجلة الموقف الأدبي، العدد ٧٢، نيسان ١٩٧٧م، ص ٢٥.

(٢١) الأعمال النثرية الكاملة (ج٨)، ص ١٦٤.

(٢٢) الكون الشعري. الشعر والشاعر في إنتاج نزار قباني، محيي الدين صبحي، ص ٢٥.

(٢٣) لعلّ لموت شقيقة نزار الكبرى منتحرة أثرًا كبيرًا في شعره وفي محاربته من أجل الحبّ وحرية المرأة، حيث رأى أن انتحار شقيقته كان استشهادًا في سبيل الحب، كتب نزار في كتابه (قصتي مع الشعر): "هل كان موت أختي في سبيل الحب أحد العوامل النفسية التي جعلتني أتوفر لشعر الحب

أثرًا عميقًا في نفسه، وربَّما ساعد في صياغة فلسفته العشقيّة لاحقًا ومفهومه عن صراع المرأة لتحقيق ذاتها وأنوثتها.

ولعله يعني أيضًا أنه لم تعدْ تشغله المرأة بوصفها مادة جنسية يتفاعل معها جسديًّا لإشباع الغريزة وإطفاء نار الشهوة؛ فهو يكره المرأة "المدمرة التي لا تستطيع أنْ توحي له بالشعر؛ لأنّ غايتها هي أن تمتص نسغ الشعر في أعراقه" (٢٤)، بل الذي صار يشغله هو الإبداع رسمًا بالكلمات، ومنه رسم هذه المرأة صورتها ومفرداتها وأشيائها وحياتها وقضاياها، كما يتخيلها بالكلمات.

***

بكل طاقاتي، وأهبه أجمل كلماتي؟ هل كانت كتاباتي عن الحب، تعويضا لما حرمت منه أختي، وانتقاما لها من مجتمع يرفض الحب، ويطارده بالفؤوس والبنادق؟" (الأعمال النثرية الكاملة (ج٧)، ص ٢٥٣- ٢٥٤). وفي كتابه (لعبت بإتقان وهذه مفاتيحي) أكد ذلك بقوله: "بعد مصرع أختي قررتُ أنْ أنتقم لها بالشعر، وبدأتُ بتحطيم كل (التابويات)، والخرافات السائدة، والقناعات التي كانت تعتبر المرأة شريحة لحم، يأكلها الرجل بدقيقتين، ثم ينكش أسنانه.. بعد مصرع أختي قررتُ أنْ أكسر أبواب سجن النساء، وأعتق جميع النساء المعتقلات... إلخ". (الأعمال النثرية الكاملة (ج٨)، ص ٥٤٠- ٥٤١). ولموت أخته روايتان يمكن معرفتهما بالرجوع إلى مقال لجهاد فاضل بعنوان: (كوليت خوري ونزار قباني، جريدة الرياض، العدد ١٣٦٧٩، ٦ ديسمبر ٢٠٠٥م، https://www.alriyadh.com/113307).

فهل استغل الشاعر هذا الموضوع بالذات؛ لأنه رأى فيه رواجًا لشعره، وسببًا لإحداث ضجة تؤدي إلى شهرته، واستغل انتحار أخته، ليكون تكملة للصورة، أم أنّ هذه الدوافع حقيقية وتمثل إيمان نزار بهذه القضية؟ حول هذا السؤال قد يختلف النقاد كثيرًا، وهو لا يمثّل سؤالا جوهريًّا بالنسبة لهذا البحث، بل لا ينتمي إلى أفكار هذا البحث وموضوعاته، ولهذا فلن نتعرض له بالمناقشة.

(٢٤) اتجاهات الشعر العربي المعاصر، إحسان عباس، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة "عالم المعرفة"، الكتاب رقم ٢، فبراير ١٩٧٨م، ص ١٧٧.

ثانيا: الرسم باللغة:

الكلمات إذن هي الأداة التي يرسم بها، ويحقق بها خلاصه الخاص، وهنا أستطيع أن أقول إنّ قضية نزار شعرية في المقام الأول؛ فهو يريد أن تكون له لغته الخاصة وأسلوبه الخاص. لا يريد أنْ تكون لغته تكرارًا لشاعر آخر، ولا يريد أن تكون لغته هي اللغة العتيقة (المتعجرفة) لغة شعر القدماء، ويشعر أنّ اللغة الشعرية القديمة سجن، وأنها تحمل خصائص المستبدّ القديم، وأنّ عليه أنْ يتحرر منها وينطلق إلى لغة جديدة، ليست بنت عصره فحسب، بل أيضًا بنت شعوره وإحساسه، وهذا ما ذكره صراحة في كتابه (قصتي مع الشعر) [٢٥]. ومن ذلك قوله: "... كان لا بدَّ من فعل شيء لإنهاء حالة الغربة التي كنّا نعانيها. وكان الحلُّ هو اعتماد (لغة ثالثة) تأخذ من اللغة الأكاديمية منطقها وحكمتها، ورصانتها، ومن اللغة العامية حرارتها، وشجاعتها وفتوحاتها الجريئة. بهذه (اللغة الثالثة) نحن نكتب اليوم. وعلى هذه اللغة الثالثة يعتمد الشعر العربي الحديث في التعبير عن نفسه، دون أنْ يكون خارجًا على التاريخ، ولا سجينًا في زنزانة التاريخ... إنّ لغتي الشعرية تنتمي إلى هذه (اللغة الثالثة) التي تحدثتُ عنها" [٢٦].

ويعلن أنّ اللغة التي استعملها، حتى صارت علامةً من علاماته المميزة، هي اللغة المتداولة على شفاه الناس؛ يقول: " وبكلمة واحدة، رفعتُ الكلفة بيني وبين لغة (لسان العرب) و(محيط المحيط)، وأقنعتها أنْ تجلس مع الناس في المقاهي، والحدائق العامة، وتتصادق مع الأطفال والتلاميذ، والعمّال والفلاحين، وتقرأ الصحف اليومية، حتى لا تنسى الكلام" [٢٧].

ولقد كان شعر نزار عمومًا مصداقًا لهذا القول؛ بل إنه في كل ديوان جديد كان يقترب أكثر من لغة الناس في الشارع. وإذا تأمّلنا شعره عمومًا، وليس (الرسم بالكلمات) فقط اكتشفنا صدق مقولته السابقة في تعمّده اللغة البسيطة السهلة القريبة من لغة الصحيفة اليومية والشارع، ليس فقط في الألفاظ التي لا نجد فيها لفظة غريبة

(٢٥) يُنظر: الأعمال النثرية الكاملة (ج٧)، ص ٣٠٠ – ٣٠٤.
(٢٦) الأعمال النثرية الكاملة (ج٧)، ص ٣٠١ – ٣٠٢.
(٢٧) نفسه (ج٧)، ص ٣٠٤.

مستقاةً من المعاجم لا من كلام الناس، ولكنْ أيضًا في التراكيب التي جاءت بسيطة قصيرة في معظمها، تمتلئ كثيرًا بخصائص اللغة الشعرية البسيطة، كالتكرار: تكرار الألفاظ، وتكرار التراكيب، وتكرار النمط التركيبي مع تغيير الألفاظ؛ والإكثار من العطف؛ كما أنّ الصور البيانية تأتي لديه قريبة واضحة، ليس فيها غموض، ويغلب عليها الطابع الحسي الذي يسهل إدراك معناه سريعًا؛ مما يجعل شعره صالحًا للإلقاء قابلا للفهم لحظة استماعه؛ وهذه الخاصية ساعدت على انتشار شعره وزيادة جمهوره. ولا نحتاج إلى ذكر شواهد هنا من الديوان، فكلُّ ما أتى وسيأتي في البحث من شعر الديوان دالٌّ على ذلك.

ونزار لا يكتب الشعر السهل البسيط استسهالًا لأمره؛ فمَنْ يدرك مسالك الشعر يعرف أنَّ الشعر الذي يجمع الجمالَ والبساطةَ معًا، وكأنه السهل الممتنع، هو الأصعب. إذن، لِمَ اتجه نزار إلى كتابة الشعر بسيطًا ذا لغةٍ سهلة مأنوسة؟

يقول نزار: "الشعر عندي هو سفر إلى الآخرين... إنني لا أرقص على أوراقي كدرويش خائب ملتذًّا بطقطقة مسبحتي، ودَوَراني حول نفسي. أنا شاعر يريد أن يلعب لعبته في الهواء الطلق، ومع بشر حقيقيين" (٢٨).

فهو يعي وعيًا كاملا أنَّ الشعر موجّه إلى جمهور، وأنّ عليه أنْ يتواصل تواصلا لغويًّا جيدًا مع هذا الجمهور، حتى يتمكن من بلوغ قلبه وعقله. قال: " الشعر يد، والجمهور باب.. والشاعر الذي لا يتجه بشعره إلى أحد، يبقى نائمًا في الشارع.. شعراء كثيرون لا يزالون نائمين في الشارع؛ لأنهم لا يحفظون التميمة التي تفتح مغارة (علي بابا). إذن، فالشعر خطاب نكتبه للآخرين. خطاب نكتبه إلى جهة ما.. والمرسل إليه عنصر هام في كلّ كتابة، وليس هناك كتابة لا تخاطب أحدًا.. وإلا تحولت إلى جرس يقرع في العدم" (٢٩).

لقد سعى نزار إلى "تحويل الشعر إلى قماشٍ شعبيّ يلبسه كل الناس" (٣٠)؛ ولهذا كتبَ ما يفهمه الناس، وما يمكن أنْ يتفاعلوا معه اهتزازًا بموسيقاه، وإعجابًا

(٢٨) نفسه (ج٧)، ص ٣٥٤.
(٢٩) نفسه (ج٧)، ص ٣٥٥.
(٣٠) نفسه (ج٧)، ص ٣٥٦.

بصوره، وإيمانًا أو كفرًا بما يطرحه من أفكار تستفزّ عقولهم وتجادل قناعاتهم. ولكن ليس معنى هذا أنه كتب كلامًا عاديا؛ فشعره يحتوي لغةً شعرية خاصة في كيفيتها وعلاقاتها التركيبية، أما المفردات فالشاعر صار يؤمن بأنه ليست هناك كلمات شعرية وأخرى غير شعرية [٣١]. وهذه رؤية سديدة؛ لأنّ الشعرية ليست سمة كامنة في الألفاظ المفردة، ولكنّ السياق التركيبي الذي يشكله الشاعر في قصيدته هو الذي يسم الألفاظ بسمة الشعرية أو النثرية.

٣- قدرية الشعر ورفض المجتمع:

وفي قصيدته (ثمن قصائدي) يشكو رفض مدينته إياه لأنه شاعر، فهي مدينة جامدة ميتة القلب:

مدينة القصديرِ والصفيحِ، والحجرْ.
تلكَ التي سماؤُها لا تعرفُ المطرْ..
وخبزُها اليوميُّ..
حقدٌ وضجرْ..
تلكَ التي.. تطاردُ الحرفَ..
وتغتالُ القمرْ [٣٢]

والمدينة (لا تعرفُ المطرْ) و(تغتالُ القمرْ) كناية عن جفاف عاطفتها وخيالها، وهي (تطارد الحرفَ) كناية عن آليتها، ورفضها الإبداع، وعن بوار سوق الأدب فيها؛ ولهذا يتمنى الشاعر أنْ لو لم يكن شاعرًا، ولكنها أمنية مستحيلة؛ لأنّ قدره أن يكون شاعرًا:

يا ليت باستطاعتي..
يا نجمتي،
يا كرْمتي،
يا غابتي،
أنْ لا أكون شاعرًا..

---

(٣١) يُنظر: نفسه (ج٨)، ص ١٠١.

(٣٢) الرسم بالكلمات، نزار قباني، ص ٧٠ – ٧١.

لكنما الشعر قدَرْ.. [٣٣]

ويرى مختار عليّ أبو غالي أن نزارًا "من شعراء المدينة الحديثة، فلم يثبت أنه صدم بالمدينة، بل الثابت أنه فرحٌ بها، معتنقٌ لرموزها ومعانيها، مصوّرٌ لنهر الحياة فيها" [٣٤]، ويؤكد نايف العجلونيّ أنَّ نزارًا "شاعر المدينة الأكبر بين معاصريه الرواد ومن جاء بعدهم. فلم تكن هناك جفوة تُذكر بينه وبين الحياة المدينية" [٣٥]، ولهذا أرى في لفظ المدينة هنا مجازًا عن المجتمع والناس في الوطن العربي كله.

وهو في القصيدة يشكو الرؤية المشوّهة التي يراها الناس للشاعر، فيرونه مهرجًا وقرصانًا وساحرًا، كما يشكو من أنّ الأدب والشعر لا يُقرأان لما فيهما من فنّ، بل لمعرفة أشياء تافهة ليست من الأدب والفنّ بشيء:

ما أصعب الأدبْ!
فالشعر لا يُقرأ في بلادنا لذاتهِ..
لجرْسِهِ..
أو عمقهِ..
أو محتوى لَفْظاتِهِ..
فكلُّ ما يهمُّنا من شعر هذا الشاعرِ..
ما عَدَدُ النساءِ في حياتهِ؟
وهلْ له صديقةٌ جديدةْ؟
فالناسُ..
يقرؤون في بلادِنا القصيدةْ..
ويذبحون صاحبَ القصيدةْ.. [٣٦]

---

(٣٣) نفسه، ص ٧١.

(٣٤) مختار علي أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة "عالم المعرفة"، الكتاب رقم ١٩٦، ١٩٩٥م، ص٨١.

(٣٥) الرؤية الحداثية في شعر نزار قباني، نايف خالد العجلوني، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، المجلد ١٣، العدد ٢، ٢٠١٦، ص ٢٧٠.

(٣٦) الرسم بالكلمات، نزار قباني، ص ٧٣.

فالمجتمع العربيُّ في نظر الشاعر مجتمع غير ناضج فكريًّا؛ فهو يفتقد الوعيَ الفكري في نظرته إلى الإبداع الأدبيّ والشعريّ، وكأنه يشير إلى هؤلاء النقاد الذين نظروا إلى شعره نظرةً سطحية، فرأوه تعبيرًا مباشرًا عن حياة الشاعر ومغامراته النسائية، لا أنه يتناول بالفنّ موضوعات الحياة المختلفة، سواءً أعاشها بصورة مباشرة أم تمثَّلها بخياله وعالجها بإبداعه. وفي ظنّي أنّ تصوُّر النقاد السطحيين – أنّ الشاعر قد عاش في حياته الواقعية كلّ هذه التجارب التي تحدَّث عنها في شعره – يعدُّ شاهدًا على نجاح الشاعر في تمثُّل تجارب الآخرين وأنْ يعيشها عاطفيّا وفنيًّا، ويقدمها في صورة شعر ذاتي، وكأنّها تجربته الخاصة وحده.

وهذه القصيدة تقترب بروحها من الكلام النثري، وما هي بنثر، وإنّما هي شعر يسير في ركاب تيار يسعى إلى تغيير وجه الشعر وأزيائه القديمة ليرتدي ما يناسب المدينة الحديثة من أزياء الألفاظ، والتراكيب، والصور، والإيقاع. " وكان الهدف توسيع دائرة تلقِّي الشعر من ناحية، واستعادة علاقته الحميمة بواقع الحياة في المدينة من ناحية ثانية، وامتدادًا بأفق المفردات اللغوية وفتحها على متغيرات اللغة المدينية وتحولاتها عبر الزمن من ناحية أخيرة. ولم يكن من الممكن لهذا الهدف أنْ يتحقّق إلا إذا أصبحتْ القصيدة مفهومةً من الناس البسطاء، متخليةً بإرادتها عن برجها العاجيّ التقليديّ" (٣٧).

والأمر الذي ركز عليه الشاعر في القصيدة أنّ الشعر هو قدره الذي لا يستطيع منه فكاكًا، ولا يملك منه مهربًا. وقد جانبتْه الدقّة في هذا الأمر؛ لأنّ القدر يُعطي الموهبةَ، فهناك من يكتشفها ويستثمرها وينمّيها بالجهد والاطلاع والدراسة الجادّة، وهناك من يدفنها تحت تراب الاهتمامات الأخرى؛ فالقدَرية هنا ليست إلزامية، بل تشاركها الإرادة الإنسانية بالاختيار والعمل؛ ولكنَّ الشعراء لا يبحثون عن الدقة، ويغلب على أساليبهم التعميم والإطلاق.

لقد تمنى أمنيات أخرى غير أنْ يكون شاعرًا، فرارًا من مطاردة المدينة لحروفه أو اغتيال قمره الشعري الجميل:

---

(٣٧) رؤى العالم عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، جابر عصفور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١١م، ص ١١٦.

يا ليتَ باستطاعتي
أنْ لا أكونَ شاعرًا..
يا ليتني..
أقدرُ أنْ أكون شيئًا آخَرا

ثم يطرح أمنيات صادمة لمن يقرؤها أو يسمعها (مرابيًا، أو سارقًا، أو قاتَلا، أو تاجرًا... لصًّا على سفينة)، فهذه الأمنيات تخرج عن إطار الأمنية الصادقة إلى الحقيقة الصادمة.. فهذه المدينة (المجتمع) قد تلوثت بمادية قاتلة، ولم تعد تقبل إلا أصحاب المال، حتى لو كان مالُهم ملوثًا بدماء الأبرياء ولحم الفقراء:

فربّما تَقْبلُني المدينةْ..
مدينةُ القصديرِ والصفيحِ، والحجرْ.

لقد تمنَّى لو كان باستطاعته ألّا يكون شاعرًا، في هذا العالم الماديّ الذي لا يحترم أصحاب الكلمة الجميلة، وإنّما يركع لأصحاب الخزائن المليئة، ولو كانوا من أسوأ الناس وأقبحهم فعلًا. لكنه لم يستطع أنْ يكون شيئًا آخر؛ لأنَّ الشعر – كما يقول – قدر يلازمه، ولا خلاص له منه؛ قال في كتابه (قصتي مع الشعر): "خلاص الشاعر من شعره، والسمكة من مائها، لا يكون إلا بالموت" (٣٨).

إذنْ، الشعر الذي رأيناه سابقًا وسيلة الشاعر للخلاص، قد تلبّس به، وصار قدرًا ملازمًا ملازمةَ الروحِ الجسدَ ما دامتْ به حياة، وصار كلاهما – أي الشعر والشاعر – شيئًا واحدًا، ولم يعدْ له منه خلاص. ومعنى هذا أنّه منتِج متخصِّص موهوب في هذا الجانب من جوانب النشاط الإبداعي، أي الشعر، كما أنه يرى ويسعى دائمًا لأنْ يكون لعمله الشعري خصوصية إبداعية تميزه عن غيره من الشعراء؛ ولهذا فهو يحاول دائما أن يحقق شروط الخصوصية الإبداعية التي تتمثَّل في الأصالة، والذاتية، وتَميُّز القيمِ الفنية الشعرية كاللغة والتصوير والإيقاع.

***

(٣٨) الأعمال النثرية الكاملة (ج٧)، ص ٤٨٢.

٤- العاطفة والخيال ودورهما في التجربة الشعرية:

يدرك نزار أنّ القوى المحركة لإبداعه تكمن في قوتين أساسيتين، الأولى هي العاطفة، ويسميها الانفعال، والقوة الأخرى هي الخيال:

أنا.. أنا.. بانْفِعـالاتي وأخيلتي
ترابُ نَهْديْكِ قدْ حوَّلتُهُ ذهَبا (٣٩)

وهي رؤية مستقاة من ينابيع نظرية الأدب الرومانتيكية التي تُعلي من شأن هذين الأمرين: العاطفة والخيال؛ فالشاعر والناقد الرومانسي عبد الرحمن شكري يرى أنّ الشاعر الكبير لا ينظم "إلا في نوبات انفعال عصبيّ، في أثنائها تَغلي أساليب الشعر في ذهنه، وتتضارب العواطف في قلبه، ولكنْ تضاربًا لا يُزعج نَبضُه طيورَ الأنغام الشعرية التي تغرِّد في ذهنه، ثم تتدفقُ الأساليبُ الشعرية كالسيل من غير تعمُّد منه لبعضها دون بعضها. أما في غير هذه النوبات، فالشعر الذي يصنعه يأتي فاتَر العاطفة، قليل الطلاوة والتأثير" (٤٠).

ولعلَّ شكري يريد بمصطلح (النوبة الانفعالية) الدلالةَ على مرحلة التهيُّؤ النفسيّ التي تسبق مرحلة الإنشاء الشعريّ، وهو ما يسميه نزار اختصارًا (انفعال)، ويعبّر عنه بلفظ الجمع الذي ينسبه إلى نفسه (انفعالاتي)، للدلالة على أنها خاصة به منبعثة عنه، وأنها ليست حالة انفعالية عاطفية واحدة ينطلق منها في كل شعره، بل لكلّ قصيدة انفعال مختلف تابع لطبيعة تجربة القصيدة وموضوعها. وهذا الانفعال يمثّل مرحلة المخاض الشعريّ لعملية إبداع القصيدة.

أمّا الخيال الشعري فهو أبرز ما قدمته نظرية الأدب الرومانتيكية التي مجّدت الخيال وصنعت منه قوة جبارة خارقة؛ "فكان بليك يرى أنّ الخيال قوة إلهية، وأنّ كلّ شيء حقيقيّ يصدر عنها، أمّا كيتس الذي كان أكثر تعاطفًا مع عالم الحسّ من بليك فكان يرى الخيال قوة تخلق وتكشف، أو تكشف من خلال الخلق؛ ومن طريق الحس كان كيتس يرتفع إلى عالم آخر، ومن خلال الجمال يبلغ الحقيقة

(٣٩) الرسم بالكلمات، نزار قباني، ص ١٢.

(٤٠) ديوان عبد الرحمن شكري، مؤسسة هنداوي، القاهرة، ٢٠١٤م، ص ١٥٠-١٥١.

القصوى. وكذلك كان الخيال عند غير هذين من الشعراء الرومانطيقيين، وإنْ تفاوتت النظرة بعض التفاوت (٤١).

وقد تحوَّل الخيالُ عند نزار إلى أخيلة متعددة (وأخيلتي)، لها قدرة أسطورية على تحويل التراب إلى ذهب.. إنّه الإيمان الرومانتيكيّ بقدرة الخيال الإبداعية على تخطّي الحدود وتجاوز الإمكانيات البشرية المحدودة إلى إمكانيات إعجازية قادرة على تغيير طبائع الأشياء.

هذا الخيال هو الذي يشكل الرؤية الشعرية التي تتحول إلى مادة إبداعية شعرية عن طريق الكلمات:

سـيفي أنا خشبٌ.. فلا تتعجبي
إنْ لم يضمُّكِ، يا جميلةُ، ساعدي
إني أحـاربُ بالحـروفِ وبالرؤى
ومن الدخانِ صنعتُ كلَّ مشاهدي
شـيدتُ للحبِّ الأنيـقِ معـابدًا
وسقطتُ مقتولًا.. أمام معابدي (٤٢)

فثمة هوة شاسعة وتناقض بيّنٌ بينَ قوة الشعر نتيجة الخيال، وضعف الإنسان (الشاعر)، الذي يمثل الواقع، بين حرارة القصيدة وبرودة صاحبها، بين ثورية الكلمات وجمود مَنْ أبدعها، بين حياة قصائد الحب الأنيق التي شيّدها ومصرع مَنْ شيدها. لقد وظّف طاقته البشرية في سبيل شعره، ولم يعدْ له طاقة جسدية للعشق وتوابعه، مما يشير إلى أنّ حبه للقصيدة والشعر أقوى من رغبته الجنسية وحبه للمرأة.

والشوق يمثّل لدى نزار أبرز الدوافع لإثارة الخيال وانطلاقه في آفاق غير محدودة، تغنيه عن الحقائق المادية الموجودة أمامه، وتمكنه من تشكيل إبداعه الشعري:

فالشـوقُ يفتحُ ألفَ نافـذةٍ
خضراءَ عنْ عينيكِ تغنيني (٤٣)

(٤١) فن الشعر، إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط٣، ١٩٩٣م، ص ١٤٧-١٤٨.
(٤٢) الرسم بالكلمات، نزار قباني، ص ٤١.

ويصير للخيال لديه قدرة عجيبة على إعادة تشكيل الوجود خلال تجربة كتابة الشعر:

فبــالوهْمِ أخـــــلقُ منْـكِ إلـهًا
وأجعلُ نهْدَكِ قطعـةَ جوهـــــرْ
وبالوهْــمِ أزرعُ شَـــعْرَكِ دِفلى
وقمحًا ولوزًا وغابات زعترْ (٤٤)

وهو هنا يسمي الخيالَ وهمًا متابعة للمعاجم العربية؛ حيث نجد التخيُّلَ أحد معاني التوهم: "تَوَهَّمَ الشيءَ: تخيَّله وتمثَّله، كان في الوجود أَو لم يكن" (٤٥)؛ وهو ما استعمله الحارث المحاسبي حينما سمى أحد كتبه (التوهم) وهو يريد (التخيل)، أي تخيل رحلة إلى الآخرة، دار الثواب والعقاب، يرينا فيها بصورة حسية ما أعدّ الله فيها للمحسنين من ثواب وللمذنبين من عقاب (٤٦). ولكنّ المصطلح النقديّ عند كولردج يفرق بين الخيال Imagination والوهم Fancy؛ إذ يرى أنّ الوهم هو القوة القادرة على جلب صور متباينة لشبه ما فيما بينها، ولكنّ هذه الصور مفرقة جُمعت جمعًا عقليًّا تعسفيًّا، وليس بينها علاقة طبيعية، أما الخيال فهو القوة القادرة على الخلق والتوحيد والتركيب بإقامة علاقات طبيعية جوهرية بين العناصر المختلفة، والاتحاد بين الشاعر والطبيعة أو الحياة من حوله، ولا يتم هذا الاتحاد إلا بتوافر العاطفة التي تهزّ الشاعر هزًّا (٤٧). أما روبين جورج كولنجوود فيرى الوهم "يمثل الخيال عندما يعمل في صورة منحرفة، متأثرًا بقوى منحرفة" (٤٨)؛ أي "عندما يعمل تحت رقابة

(٤٣) نفسه، ص ١٠٨.

(٤٤) نفسه، ص ٢٣.

(٤٥) لسان العرب، ابن منظور، مادة (وهم).

(٤٦) ينظر: كتاب التوهم، الحارث بن أسد المحاسبي، تحقيق آرثر آربري، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٣٧م.

(٤٧) ينظر: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، محمد زكي العشماوي، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٤م، ص٧٩-٨١؛ وينظر: فن الشعر، إحسان عباس، ص ١٥٠-١٥٣.

(٤٨) مبادئ الفن، روبين جورج كولنجوود، ص ١٧٥.

الرغبة... الرغبة في أنْ يكون الموقف المتخيل حقيقيًّا"[٤٩]؛ وذلك لإشباع هذه الرغبة الحسية.

ونزار بهذا الخيال (الذي سماه وهمًا، وليس بوهم تبعا للاصطلاح) صنعَ للحبيبة صورة مختلفة تحولت فيها المرأة إلى كائن خياليّ، وكأنّها الطبيعة الأم التي كان الإنسانُ البدائيُّ يؤلهها؛ فنهدُها صار جوهرةً. والنهد مجازٌ مرسل عن جسدها كله، وكأنه تحول في وهمه وخياله إلى جوهرة فريدة ضخمة، وشعرها أضحى غابات من الزعتر وحقولًا من القمح وحدائق من أشجار اللوز تحيط بها أشجار الدِّفْلَى الدائمة الخضرة التي تتَّخذ للزينة.

أما المشغِّل لطاقة الخيال هذه فهو الذهن الذي يبصر بعين البصيرة المبدعة، فيرى غير ما تراه العين:

فــلا تحســــــبي أنَّني لا أراكِ
فبعضُ المواضيعِ بالذهنِ يُبْصَرْ
ففي الظلِّ يغدو لعطرِكِ صوتٌ
وتصــبحُ أبعـــادُ عينيْكِ أكبرْ
أحبُّـكِ فـــوقَ المحبَّـــةِ.. لكنْ
دعـيني أراكِ كمـا أتَصَـــــوَّرْ

فخيالهُ يأبى أنْ تتحكم العينُ فيه، فترسم له سبيل التصوير الكلاسيكي الذي يحاكي الطبيعة والحياة.. إنّه يريد إعادة تشكيلها، وتخيُّل موضوعه الشعريّ بذهنه بصرف النظر عن صورته المادية المرئية؛ فهو لا يريد أنْ تتحكم فيه هذه الصورة المرئية، لا يريد أن يكون مرآة تعكسها، بل يريد إعادة صياغتها وإبداعها من جديد، كما يتخيَّل ويتصوّر.

* * *

(٤٩) نفسه، ص ١٧٥-١٧٦.

٥- حب الكتابة ولذتها، ولذة النص:

في الديوان قصيدة يتحدث فيها عن التجربة الشعرية لديه، ولكن العنوان لا يُظهر ذلك بشكل مباشر، وإنما عن طريق المسكوت عنه في العنوان، ولكنْ تُظهره القصيدة، أما العنوان فيقوم بدور المثير للسؤال: لماذا يطلب منها هذا الطلب الغريب؟

في قصيدته (لا تحبيني) [٥٠] يصرِّح بأنَّ الهوى لم يعد يغريه، وبأنّ الحبَّ وَهْمٌ، وأنّ جمالَها الطبيعيّ ليس بشيء أمام الجمال التصويري الخياليّ الذي رسمه لها في شعره:

هـذا الهـوى ما عـادَ يُغْـريني!
فلتســـــتريحي.. وَلْتُريحـــيني
إنْ كانَ حبُّـــك.. في تقلُّبِـــه
ما قـد رأيتُ.. فـلا تُحبيـــني..
حُبّي.. هو الدنيـــــا بأجمعِها
أمَّـــــا هَواكِ، فليسَ يعنيني..
أحزانيَ الصُّـــــغرى.. تُعانقني
وتزورُني.. إنْ لمْ تـــــزوريني
ما هَمَّـني ما تَشْـــــعرين بهِ..
إنَّ افـــتِكاري فيـــكِ يَكـــفيني
فالحبُّ وهْـمٌ في خَـواطـــــرِنا
كالعطرِ، في بالِ البســـــاتينِ
عينـــــاكِ من حُزني خلقتُهما
ما أنتِ؟ ما عيناكِ؟ مِنْ دُوني
فمُك الصغيرُ.. أدرتُه بيـــدِي
وزرعتُـــــه أزهـــــارَ ليمونِ..

(٥٠) الرسم بالكلمات، نزار قباني، ص ١٠٥ – ١٠٨.

فهي ليست مطلوبة لذاتها، وإنما لتكونَ مثيرًا للكتابة والوصف، بل إنه قادر بالخيال والشوق أنْ يستعيض عنها، ويستبدلها مستحضرًا صورة جمالٍ بديلة عن جمالها الذي لم يعدْ يذهله أو يثيره، ولا حبّها إياه الذي لم يعدْ يحركه ولا يعنيه:

حتى جمـــالكِ ليسَ يُذهلُني
إنْ غابَ من حينٍ إلى حين
فالشـــوقُ يفتحُ ألفَ نافذةٍ
خضراءَ عنْ عينيْكِ تُغنيني
لا فرقَ عندي يـا مُعذِّبتي:
أحببتِني، أمْ لمْ تُحبِّيـني..

ولكنه يأتي في نهاية القصيدة بما يصدم المتلقي ويخالفُ أفقَ توقُّعه، فهو لا ينسى، وهو يطلب منها أن تستريح من هواه، أنْ يختمَ القصيدة بطلبه ألّا تريحه؛ إنَّه يريدها تعذيبًا وإثارةً للشعر من داخله، وهذا لا يتأتى بالإشباع العاطفي والجنسيّ، وإنّما يأتي بتجويع شهوة الجسد وإظماء العاطفة:

أنتِ استريحي مِنْ هَوايَ أنا
لكنْ سـألتُكِ: لا تُريحيني..

فالكتابة عنده هي حبُّه الأكبر الذي يُضحِّي بأي حبٍّ آخر في سبيله، لكنَّه لا يستطيع الكتابة حقًّا بدون تجربة تثيره؛ ولهذا قد يسعى إلى التجربة لا ليعيشها بصدق في حياته، وإنما ليرسمها بعمق في شعره؛ فقد كتب يقول في كتابه (قصتي مع الشعر): "إنّ للإنسان لذتين: لذة في أنْ يعيش التجربة، ولذة في أنْ يكتب عنها، ويمنحها شكلًا؛ فالتجربة إذنْ شرط من شروط الكتابة. والكاتب الذي لا يُعاني، لا يستطيع أن ينقل معاناته للآخرين، كالمرأة التي تريد أن تصل إلى الأمومة، دون المرور بمراحل الحمل والمخاض" (٥١). وهي نظرة فيها مبالغة خاطئة؛ وبعضُ شعر الشاعر الذي لا يمثِّل تجربته الخاصّة يأتي تكذيبًا لهذا الكلام النظري.

***

(٥١) الأعمال النثرية الكاملة (ج٧)، ص ٣٩٣-٣٩٤.

وفي قصيدة (صباحك سكر) [٥٢] يرسم الشاعر صورة الصمت في مقام الجمال والحبّ، وانشغال الشاعر عن الحبيبة الحاضرة بالكتابة عنها من خلال صورتها المرسومة في خياله؛ وتملُّ الحبيبة من صمته، وتظنُّه انصرافًا عنها وعن حبِّها، ولكنَّه يُغالطها في الحجاج، فيجعل من صمته هذا دليلًا على زيادة حبّه:

إذا مرّ يـــومٌ، ولمْ أتـــــذكَّـرْ
بهِ أنْ أقولَ: صباحُكِ سُـــــكَّرْ
ورحْتُ أخطُّ كطفـلٍ صغيـــرٍ
كلامًا غريبًا على وَجْهِ دفتـــــرْ
فلا تضْجري من ذُهولي وصمتي
ولا تحســبي أنّ شـــيئًا تغَيَّــرْ
فحينَ أنـــا لا أقـــــولُ: أحبُّ..
فمَعْنـــــاه أنّي أحبُّــك أكثــرْ

هذه القصيدة بناها الشاعر من ثلاث مقطوعات، كلها تدور في بنية سردية واحدة؛ فكل مقطوعة تقوم على شرط بـ (إذا) وجواب الشرط. وكلّ مقطوعة تتناول الموقف الحكائيّ ذاته، يعيد سرده بتفاصيل أكثر، مستخدمًا الحجاج للدفاع عن وجهة نظره.

والشاعر يرسم في المقطوعة الثانية تفاصيل أكثر للمشهد الحكائيّ عندما جاءته الحبيبة تخطرُ في مفردات جمالها الشهيّ، ولكنّ الشاعرَ بدا باردًا صامتًا أمام هذا الجمال المتوهج الصارخ:

إذا جِئْتِنِي ذاتَ يـــومٍ بثـوبٍ
كعُشْبِ البحيراتِ أخضرَ أخضرْ
وشـــــعرُك مُلْقًى على كتفيْكِ
كبحْـــرٍ.. كأبعـــادِ ليْـلٍ مُبعثَرْ
ونهْـدُكِ تحتَ ارتفـافِ القميصِ
شــهيٌّ.. شهيٌّ.. كطعنةِ خنجرْ

(٥٢) الرسم بالكلمات، نزار قباني، ص ٢١ – ٢٤.

ورحْتُ أعبُّ دُخـــاني بعمْــقٍ
وأرشــفُ حبرَ دَواتي وأسْـــكَرْ

فالمرأة رمز للخصوبة وتجدّد الحياة، وقد جاءتْه في ثوب أخضر، هو لون الطبيعة الخصبة، كما أنه يمثل التجدُّد والنمو (٥٣). وهذه المرأة شابة جميلة ذات شعر طويل أسود ينسدل على كتفيها كأمواج بحرٍ وأبعاد ليل، وتفاصيلُ جسدها شهيَّة، وهو يختصر هذه التفاصيل في صورة نهدٍ متماسك منتصب، لا ترهلَ فيه، كأنه طعنة خنجر، كناية عن شبابها ونضارتها.

ولكنّ الشاعرَ على الرغم من كلّ هذه الإثارة يبدو متأمِّلًا في برود. إنّه مشغول عن الجمال بإبداع الجمال، وهو يسكر وينتشي لا بشرب خمر ولا بارتشاف ريق الحبيبة، وإنّما بحبر دواته، وهو تعبير مجازي عن إبداعه الشعريّ، فهو ذاهل في لحظات الإبداع، مخمور منتشٍ بلذة الكتابة.. وهنا تصير الكتابة فعلًا يحقِّق نشوةً ولذة كنشوة السُّكر بشرب الخمر ولذة ارتشاف ريق الحبيبة الحسناء.

ولكنَّ الحبيبة بسبب هذا الذهول والصمت الذي يؤذيها نفسيًّا وعاطفيًّا تتهم الشاعر بموت الشعور وتحجُّر القلب، لكنّه يحتجُّ لنفسه ويدافع عنها بأنها هي الحاضرة في وهمه وخياله وقت ذهوله:

فلا تتعتيني بمَوتِ الشـــعورِ
ولا تَحســـبي أنّ قلبي تحجَّرْ
فبــالوهْمِ أخلقُ منْـــكِ إلهًا
وأجعلُ نهْــدَكِ قطعــةَ جوهرْ
وبالوهمِ أزرعُ شَـــعرَكِ دِفلى
وقمحًا ولوزًا وغابـــاتِ زعترْ

ولكنَّ دفاعه ليس بالذي يُبرِّئه أمامَها، وإنّما يكشف عن غرور الشاعر وانشغاله عن محبوبته بإبداعه الشعريّ ومجده الأدبيّ؛ إنه يبيع لحظة اللذة الآنية الحاضرة مع الحبيبة بخلود الإبداع الشعري الذي يرسمه بكلماته، ويستعيض عن لذته

(٥٣) يُنظر: اللغة واللون، أحمد مختار عمر، دار البحوث العلمية، الكويت، ط١، ١٩٨٢، ص ١٨٥.

مع الحبيبة بلذة أعظم منها، هي لذّة الكتابة ومتعة الخيال، أو كما سماه هنا (الوهم)، ويشتري برضاها رضى جمهوره.

وفي المقطوعة الثالثة من القصيدة يكمل تفاصيل المشهد، حيث جلست الحبيبة في صبر، تنتظر هذا التمثال أن ينطق، أو يقوم بضمِّها وقد حضرتْ بجمالها وعطرها وكامل زينتها:

إذا ما جلسْـــتِ طويـلًا أمامي
كممـــــلكةٍ مِنْ عبيـــرٍ ومَرمـرْ

ولكنه يغمض عينيه عن تلك الطيبات الشهية، وكأنّه يسدّ أذنيه عن سماع توسلات هذا الجمال:

وأغمضْتُ عن طيّبـــاتِك عيني
وأهملتُ شكوى القميصِ المعطَّرْ

إنّه ليس الذهول بالجمال الحاضر، ولكنه ذهول عنه بالجمال المستتر في خيال الشاعر. وهو في لحظة الخلق والإبداع يريد إخراج هذا الجمال الإبداعي من رحم العقل والوجدان إلى دنيا الناس، من عالم الكمون إلى عالم الواقع:

فـلا تحســـــبي أنَّني لا أراكِ
فبعضُ المواضيعِ بالذهنِ يُبْصَرْ
ففي الظلِّ يغدو لعطرِكِ صوتٌ
وتصـبحُ أبعـــادُ عينيكِ أكبـرْ
أحبُّـكِ فـــوقَ المحبَّـــةِ.. لكنْ
دعيني أراكِ كمـا أتصـــــوَّرْ

إنّه يدَّعي أنه يحبُّها فوقَ المحبَّة، ولكنَّه يكذِّب نفسَه عندما يقول: (لكنْ دعيني أراكِ كما أتصوَّرْ)؛ فهو يحبُّ صورتَها التي يراها خيالُه وترسمها كلماتهُ في لوحاتٍ شعرية أثيرة يهواها أكثر من هواه حبيبته الماثلة أمامه بمفاتنها الحسية.

إنّه يتلذَّذ بهذه الصورة الخيالية (الوهمية) التي رآها لها، ورسمها شعرًا في قصيدته؛ ليشاركه المتلقِّي هذه المتعةَ الخيالية واللذةَ الشعرية، فتتحول لذة الإبداع إلى

لذة النص بوصفها قيمة تجريدية، لتقدِّم لذة التلقّي، وهي الغاية النفعية لهذا السلوك البرناسيّ (٥٤) الذي قام الشاعر به.

فقصيدة مثل هذه القصيدة ليست لقضية من قضايا المرأة أو الحبّ؛ وإنّما هي شعر من أجل فن الشعر، ومن أجل اللذة بالشعر، لا بوصفه فنًّا من الفنون فحسب، بل بوصفه سيِّدًا للفنون، يجمع في طيّاته وكلماته كلَّ أنواع الفنون، خصوصًا الموسيقا والرسم. وليس معنى هذا أنّ نزار قباني ينتمي إلى البرناسية، فهو شاعرٌ يتأبّى على التنميط، قد تجد لديه قليلا من الملامح الرومانسية، وبعضًا من الملامح الكلاسيكية، وملامح من البرناسية، وقد تجد بعض معالم الواقعية في شعره السياسي بخاصة. لكنه لا ينتمي إلى أي مذهب من هذه المذاهب.

***

٦- تجارب الديوان بين الذاتية والموضوعية:

كثير من النقاد قرؤوا قصائد نزار بوصفها شعرًا ذاتيًّا عبَّر الشاعر فيه عن تجاربه الشخصية الخاصة، سواء أكانوا من مُحبّي نزار أم مِنْ مُبغضيه؛ فأدَّى هذا إلى رؤية غير موضوعية تجاه الشاعر وشعره.

ومثال مُحبيه الدكتور ماهر حسن فهمي الذي قرأ تجارب شعر نزار وعرضها في كتابه (نزار قباني وعمر بن أبي ربيعة دراسة في فن الموازنة) على أنها كلها تجارب ذاتية شخصية تعبّر عن الشاعر ذاته (٥٥).

ومثال الفئة الأخرى من نقاد نزار الدكتور خريستو نجم الذي وضع شعر نزار تحت مجهر التحليل النفسي بنظريات فرويد، فلم ير في شعر نزار إلا تجارب

---

(٥٤) البرناسي نسبة إلى البرناسية Parnassianism، وهي مذهب أدبي نشأ في فرنسا في أواخر القرن التاسع عشر، وهي تَعُدّ كلًّا من الفنِّ والأدب غايةً في ذاته، وتدعو إلى استقلال الشعر عن كل غاية سياسية أو اجتماعية أو خلقية. (يُنظر: معجم المصطلحات الأدبية والنقدية، أسامة محمد البحيري، دار النابغة، طنطا، ط١، ٢٠٢١م، ص ٢٠).

(٥٥) ينظر على سبيل المثال عرضه لتجارب قصائد (الرسم بالكلمات) في كتابه هذا (نزار قباني وعمر بن أبي ربيعة دراسة في فن الموازنة، ماهر حسن فهمي، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧١م، ص ١٩٨-١٩٩).

ذاتية تدلّ على ما تفيض به نفس نزار من نرجسية جمعت السادية والمازوشية في بوتقة واحدة [٥٦].

وكذلك قام الدكتور محمد مصطفى هدارة بقراءة قصيدة نزار (الرسم بالكلمات) على أنها تجربة ذاتية شخصية تعبّر عن سلوكيات الشاعر ومنهجه في الحياة [٥٧].

ومنهم أيضًا جهاد فاضل الذي قام في كتابه (نزار قباني الوجه الآخر) برفع العصا الغليظة على الشاعر [٥٨]. وكذلك الدكتور محمد عبد الرحمن مصطفى في كتابه (قصيدة الغزل عند نزار قباني دراسة أسلوبية) [٥٩].

ولكنّ قراءة الباحث لديوان (الرسم بالكلمات) وجدتْ كثيرًا من قصائده تتسم تجاربها بالطابع الموضوعي؛ حيث يعيش الشاعر في كلّ قصيدة منها تجربة مختلفة، بعض هذه التجارب ليست تجربة نزار الإنسان وقت كتابة القصيدة، وإنّما هي تجربة موضوعية تمثّلها نزار الشاعر بمشاعره وعاشها بخياله وعبَّر عنها وصوّرها بكلماته، ولكنّه جمع بين الموضوعية والذاتية، أو بين تجربته ومشاعره وبين تجارب الآخرين ومشاعرهم. وهذا ما كان يفعله الشاعر عن وعي؛ إذ قال في كتابه (قصتي مع الشعر): "إنّ الشاعر يستنبط النفس البشرية، ويتقمص وجدان العالم، ويقول ما يريد الناس قبل أن يقولوه" [٦٠]، وقال في كتابه (ما هو الشعر؟): "مهمة الشاعر أنْ يكون جهاز الرصد الذي يلتقط كل الذبذبات والاهتزازات والانفجارات التي تحدث في داخل

---

(٥٦) يُنظر: النرجسية في أدب نزار قباني، خريستو نجم، دار الرائد العربي، بيروت، ١٩٨٣م، ص ٢٠٣-٢٤٢.

(٥٧) يُنظر: دراسات في الأدب العربي الحديث، محمد مصطفى هدارة، دار العلوم العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٨م، ص ١٣٦-١٣٧.

(٥٨) يُنظر: نزار قباني الوجه الآخر، جهاد فاضل، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٠م، ص ٥٢-٥٣.

(٥٩) يُنظر: قصيدة الغزل عند نزار قباني دراسة أسلوبية، محمد عبد الرحمن مصطفى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ٢٠١٩م، ص ٢١.

(٦٠) الأعمال النثرية الكاملة (ج٧)، ص ٣٩٢.

الأرض، وفي داخل الإنسان" [٦١]. وقال في كتابه (عن الشعر والجنس والثورة): "كل تجاربي الصّغيرة هي في الوقت ذاته تجربة العالم كله؛ فأنا حين أتحدَّث عن حبِّي إنّما أتحدّث عن حبّ العالم كلّه، وحين أتحدّث عن حزني إنما أتحدث عن حزن الدنيا بأجمعها. تخطئ حين تظنّ أنّ تجربة الشاعر الجزئية تجيء من برزخ آخر؛ فالشاعر جزء من أرض، ومجتمع، وتاريخ، وموروثات: ثقافية ونفسية وعضوية. وكلُّ كلمة يضعها الشاعر على الورقة تحمل في ثناياها الإنسانيةَ كلَّها..." [٦٢].

ففي الديوان تجارب تَمثَّلَ الشاعر فيها المرأة في أحوال متباينة متحدِّثًا بلسانها، ففي قصيدته (ماذا أقول له؟) [٦٣] يرتدي قناع امرأة محبّة تحاول صدّ حبيبها وإنهاء العلاقة معه، لكنّ حبها إياه وشوقها إليه يغلبانِها، فتراه قدرَها، وتستحيل خطاياه مزايا، وتصرّح بحبّها المضاعف له.

وفي قصيدته (اغضبْ) [٦٤] يلبس قناع الأنثى المحبة الوفية الصابرة على عبث محبوبها الطفولي ونزواته المراهِقة، فمشاعرها أقرب ما تكون إلى أحاسيس الأم نحو طفلها.

وفي قصيدته (تعوّد شَعْري عليكَ) [٦٥] يتناول أيضًا بلسان المرأة تجربة امرأة والِهة متيَّمة، قد أدمنتْ محبوبها وشؤون الحبّ التي تعوَّدتْ عليها معه، لكنّ حبيبها ملَّها ويريد هجرانها، وهي شديدة التمسُّك به.

وفي مقطوعته (ماذا ستفعل؟) [٦٦] يتمثل موقفًا هزليًّا لفتاة رقيقة لا تتحمل قبلات حبيبها الملتهبة العنيفة.

وفي الديوان تجارب كثيرة جدا يتحدث فيها بلسان الرجل في مواقف مختلفة وشخصيات متباينة، وقد تحدثنا سابقا عن قصيدته (الرسم بالكلمات) وأنه ارتدى فيها

---

(٦١) نفسه (ج٨)، ص ١٩٢.

(٦٢) نفسه (ج٧)، ص ٤٦٢.

(٦٣) الرسم بالكلمات، نزار قباني، ص ٧٩ – ٨٣.

(٦٤) نفسه، ص ١٠٩ – ١١٢.

(٦٥) نفسه، ص ١١٨ – ١٢٢.

(٦٦) نفسه، ص ١٦٢.

قناع الرجل بوصفه جنسًا، وكيف جمعت القصيدة بين موضوعية الفكرة والقناع وبين ذاتية الشاعر.

وفي قصيدته (أحلى خبر) [٦٧] يتقمص روح العاشق الشابّ المراهق الذي يحبّ حبَّه الأولَ، فيكتب كلمة (أحبك) لحبيبته على كلّ شيء يمرُّ به، بل هو يمرّ بكلّ شيء ليسجِّل عليه أحلى خبر مرّ به، وهو هذا الحدث، أي حبه إيّاها، وكأنّه بهذه الكتابة المتواصلة يريد تحدِّي الزوالَ والنسيانَ.

وفي قصيدته (تريدين) [٦٨] يتكلم بصوت عامل شاب فقير، ليعبِّر عن تجربة معظم الشباب الفقراء الذين يحبّون، ولكنّ المحبوبة لا تَقْنع بهذا الحبيب وحاله، بل تريد الغنى والرفاهية، وهو عاجز عن تحقيق ذلك لها، ولا يملك إلا كرامته وكبرياءه.

بينما يعيش في قصيدته (يوميات قرصان) [٦٩] تجربة الشيخ الكبير الذي تعودُ له المراهقة، فيقيم علاقة حبّ مع فتاة صغيرة بريئة كالأطفال، لعلّها رأتْ فيه حنانَ الأب، ولكنّه يقف وقفة صدْق مع نفسه يرى فيها نفسَه قرصانًا يسطو على لؤلؤة كريمة ليست له.

وفي قصيدته (بعد العاصفة) [٧٠] يرتدي قناع المحبّ المتسامح الذي يهدر كرامته تحت قدمي حبيبته، فيغفر لها إساءاتها وخياناتها، حتى إنه لا يذكر ولا يريد أن يذكر هذه الخيانات.

لكنّ له عددًا من القصائد يتناول فيها ردّ فعلٍ معاكس أو مغاير لهذا؛ ففي مقطوعته (حصان) [٧١] يرتدي قناع شمشون، متمثِّلًا أحاسيس رجل عزيز النفس له كرامته التي تجعله لا يتسامح مع أي إساءة تتناول هذه الكرامة، حتى لو صدرت الإساءة من محبوبته.

---

(٦٧) نفسه، ص ١٨ – ٢٠.

(٦٨) نفسه، ص ٩٨ – ١٠٤.

(٦٩) نفسه، ص ٦٢ – ٦٦.

(٧٠) نفسه، ص ٤٧ – ٥٢.

(٧١) نفسه، ص ٦٧ – ٦٨.

وفي قصيدته (إلا معي) [٧٢] يلبس قناع رجل يتباهى بفحولته ورجولته أمام عشيقته التي لا تشبع من الجنس، ولا تكتفي بعشيقها وحده، ويذكِّرها بأنها لن تحسّ بأنوثتها إلا معه وحده.

أما قصيدته (امرأة من زجاج) [٧٣] فيعيش فيها تجربة رجل لا يتسامح مع خيانة محبوبته، ويقف منها موقف التهديد والتحقير، منها ومن حبيبها الثاني.

وتدور قصيدته (ساعة الصفر) [٧٤] قريبًا من هذا الموضوع، حيث يتوجَّه فيها بالخطاب إلى امرأة صار يبغضها؛ لأنه اكتشف أنها لم تكن أبدًا وفيَّةً له، فهي له ولغيره، عاهرة تجمع سيوفًا متعددةً في غمدٍ واحد، فيلعن زيفها ويتعجب (كيف لم أقتلك من خمس سنين؟)، مما يشير إلى أن اكتشافه خيانتها كان قديمًا، ولكنه تسامح معها، وظنها ستصدق في اعتذارها وتوبتها، ولم يحدث. وبعد أنْ ملَّ تكرار خداعها إياه يطلب معطفه ليهجرها، ويعلن قتلها في وجدانه وإخراجها من حياته (أنتِ عندي في عداد الميتين).

وتدور قصيدته (مُهَرِّجة) [٧٥] في الإطار نفسه؛ إذ يخاطب امرأةً تريد تغيير طبيعة العلاقة بينها وبين محبِّها، من عشق إلى صداقة؛ لأنها وجدتْ عشيقًا غيره، فيعلن أنه سيظلّ سيّدًا حرًّا لا يريق كرامته، ولا يبيع حرّيته ليصير عبدًا لها وقطًّا أليفًا لديها.

ويبلغ قمة هذه التجربة في قصيدته (ديك الجن الدمشقيّ) [٧٦]، حيث يرتدي قناع الشاعر العباسيّ عبد السلام بن رغبان بن عبد السلام الكلبي الحمصيّ، الملقب بديك الجنّ، معبِّرًا عن مأساته عندما ظنّ – نتيجة مكيدة وإشاعات – أن زوجته الحسناء التي يحبّها تخونه، فقتلها، ثم يكتشف الخديعة، فيندم على قتلها. والشاعر

(٧٢) نفسه، ص ١٣٣ – ١٣٤.
(٧٣) نفسه، ص ١٥٣ – ١٥٦.
(٧٤) نفسه، ص ١٣٥ – ١٣٩.
(٧٥) نفسه، ص ١٤٠ – ١٤٢.
(٧٦) نفسه، ص ١٥٧ – ١٦٠.

في قناعه يغيّر من القصة الأصلية [٧٧]؛ إذ يجعل الخيانة صحيحة لا خديعة (طبقًا لرواية العاملي المصنوعة في كشكوله). ولكنه لا يغير النهاية النادمة (وهي ثابتة في كل روايات القصة)؛ إذ يعلن أنه لم يقتلها هي، بل قتل نفسه فيها. فهنا يجد نزار "في قناع ديك الجن ضالته الفنيّة التي يستطيعُ من خلالها أن يعبّر عن طيفٍ عريضٍ من مشاعر فريق من الرجال تجاه نموذجٍ معيّن من النساء" [٧٨].

وفي قصيدته (دموع شهريار) [٧٩] يقف موقف الرجل (الذكَر) المتّهم الذي تتهمه الأنثى بكبتِ حريتها واستعبادها واستغلالها جنسيًّا... إلى آخر هذه التهم المعلَّبة، وهو يدافع عن موقفه، مرتديًا قناع شهريار ليدافع عنه، ويبرّر موقفه، ويتعاطف مع مأساته.

أما قصيدته (النقاط على الحروف) [٨٠] فتقدّم مونولوجًا يتقمَّص فيه الشاعر دور المدَّعي الذي يدمغ المتهَمة بجرائمها ليسحب منها الاعتراف؛ ولهذا تتوالى الأسئلة القاسية في النصف الأول من القصيدة، ثم تتوالى الإجابات في صورة اتهامات في النصف الثاني من القصيدة.

وفي قصيدته (الدخول إلى هيروشيما) [٨١] يتناول تجربةَ مَن امتلأ قلبه حزنًا وضياعًا وألمًا وضجرًا، حتّى تغيَّرت طبيعة قلبه، وصار كالمدينة الملعونة (هيروشيما) أو (سدوم).

أمّا قصيدته (مرثاة قطة) [٨٢]، فيرثي فيها موت البراءة في شخصية فتاة كانتْ نقيةً صافيةَ القلبِ بريئةً طفلةَ الملامح والمشاعر عذبةً خجولةً، ثم صارت امرأة غجرية رعناء قد زال سرُّ حسنها عندما افتقدت الحياء والبساطة.

---

(٧٧) لمراجعة قصة مأساة الشاعر ديك الجنّ ينظر: ديوان ديك الجن، تحقيق: أحمد مطلوب وعبد الله الجبوري، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٤م، ص ١٠-١٢.

(٧٨) خلف عربة الشعر دراسات في الشعر العربي المعاصر، ثائر زين الدين، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٦م، ص ٣٠.

(٧٩) الرسم بالكلمات، نزار قباني، ص ١٤٩ – ١٥٢.

(٨٠) نفسه، ص ١٤٥ – ١٤٨.

(٨١) نفسه، ص ٥٣ – ٥٦.

(٨٢) نفسه، ص ٧٥ – ٧٨.

وفي قصيدته (المجد للضفائر الطويلة) [٨٣] يخترع قصة أسطورية لتمجيد الشِّعر، والجمال، والحبّ، والحرية.

كما أن الشاعر يقدِّم التجربة القومية والتجربة الإنسانية العامة في (أوراق إسبانية) [٨٤]، فيعيش في مقطوعات (الجسر، سوناتا، اللؤلؤ الأسود، دونيا ماريا، بقايا العرب) تجربة قومية باكية على زوال مجد العرب من الأندلس. وفي مقطوعتيه (الثور، نزيف الأنبياء) يقدّم تجربة إنسانية تتفاعل مع مخلوقات الكون وتعيش مشاعرها، حيث تعاطف مع الثور المقتول في ساحة مصارعة الثيران ليرى أنّه كالشهيد، وأنّه أجلّ وأعظم من قاتليه الذين فقدوا إنسانيتهم، فانطلقوا يقتلون من أجل التسلية والمرح.

أما قصيدته (أحزان في الأندلس) [٨٥] فهي تجربة قومية بامتياز، يستعرض فيها الماضي المجيد للعرب في الأندلس، وإلى ماذا صاروا، وكيف ذهبت ريحهم، ولم يبقَ منهم إلّا شواهد آثار حضارتهم في مآذن باكية وقصور عارية، ولكنّ العربَ لم يتَّعظوا مما حدث، بل ظلُّوا على خلافاتهم وصراعاتهم فيما بينهم، والعروبة زهرة حزينة تبكي حظها العاثر معهم.

وفي قصيدته (غرناطة) [٨٦]، التي يبنيها بناءً سرديًّا، يتناول التجربة القومية عينها، ولكن في شكل أقرب إلى الغزل، حيث يلتقي بفتاة إسبانية غرناطية، هي دليلته السياحية، ولكنه يرى فيها الوجه العربي الذي يختزن ملامح الحضارة العربية الأندلسية... وعندما يعانقها مودِّعًا يتوهّم فيها صورة البطل الفاتح طارق بن زياد، وكأنّما يعانقه هو لا هي.

وهكذا فإنّ معظم قصائد الديوان ليست ذاتية خالصة، بل مزج الشاعر فيها ذاته بالموضوع. وموضوعات القصائد متعدِّدة، ذات تجارب مختلفة، وكأنّها قصائد

(٨٣) نفسه، ص ٨٤ – ٨٨.

(٨٤) نفسه، ص ١٦٥ – ١٧٥.

(٨٥) نفسه، ص ١٧٦ – ١٨٠.

(٨٦) نفسه، ص ١٨١ – ١٨٥.

أصوات متعددة، تختلف فيها اللهجة والموقف، لكنّ ملامح الأسلوب واحدة، هي أسلوب الشاعر المتفرّد.

❋ ❋ ❋

٧- الموضوع والقيم الفنية: أيهما الغاية؟ وأيهما الوسيلة؟:

كتب الشاعر في تصديره للديوان ثلاثة أبيات (٨٧)، وضعها عتبةً أولى لديوانه بعد صفحة العنوان، ويقول فيها:

عشرونَ عامًا فوقَ دربِ الهوى
ولا يـــــزالُ الدربُ مجْهـــولا
فمـــرّةً كُـنْتُ أنـــا قـاتـــلًا
وأكثـــرُ المـرّاتِ مقْتـــــولا
عشـرونَ عامًا يا كتابَ الهوى
ولم أزلْ في الصَّــفحةِ الأولى

والأبيات توحي بأنه يتحدث عن الحبّ ومغامراته وأشكاله ومشكلاته وقضاياه المختلفة، ولكنّ الشاعر يعلن في قصيدة (الرسم بالكلمات) أنّ خلاصه هو في الرسم بالكلمات، فهل يشير بهذا إلى أنّ غايته صارت في إبداع الجمال شعرًا، وبناء قصائده رسمًا بالكلمات، وأنّ غايتَه غايةٌ فنية فقط، كما هو الحال عند البرناسيين؟ أم أنّه يريد بالرسم بالكلمات، أي الكتابة الشعرية، ما وراء هذا من موضوع وأفكار يجب أنْ يهتم بها وأن يتناولها، ولكنْ تناولا فنيا عن طريق رسمه بالكلمات؟

وهل الموضوع لديه في شعره، لا يمثل أهمية سوى أنه مثير أوّليّ للكتابة؟ أم أنَّ للموضوع الأهميةَ الأساسية، حيث يقدم رسالتَه إلى قرائه مستفزًّا ما استقرّ من أفكار لديهم؟

(٨٧) أبيات التصدير الثلاثة هذه هي المقطوعة الوحيدة التي لم يضع الشاعر لها عنوانًا في ديوانه.

إنّ رؤية نزار أنّ الشعر "رسم بالكلمات" ليست نظرية جديدة؛ فقد سبقه الجاحظ (١٥٩هـ – ٢٥٥هـ) في تراثنا العربي إلى هذه الرؤية عندما قال: "فإنّما الشعر صناعةٌ، وضَرْب من النسج، وجنس من التصوير"(٨٨)، وفصَّلها أبو نصر الفارابيّ (٢٦٠هـ – ٣٣٩هـ) عندما قال في حديثه عن الشعر: "إنَّ بين أهل هذه الصناعة وبين أهل صناعة التزويق مناسبة، وكأنهما مختلفان في مادة الصناعة ومتفقان في صورتها وفي أفعالها وأغراضها، أو نقول: إنَّ بين الفاعلين والصورتين والغرضين تشابهًا؛ وذلك أنّ موضع هذه الصناعة الأقاويل، وموضع تلك الصناعة الأصباغ، إلا أنَّ فعليهما جميعًا التشبيه وغرضيهما إيقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم"(٨٩)، وأكدَّها عبد القاهر الجرجاني (٤٠٠هـ – ٤٧١هـ) ، ووسع إطارها لتشمل الكلام الأدبيّ كلِّه؛ عندما قال: "ومعلوم أنَّ سبيلَ الكلام سبيلُ التصوير والصياغة" (٩٠)؛ فكلٌّ منهم يربط الكتابة الأدبية بفنّ الرسم والتصوير..

فنزار إذنْ يرى القصيدة مثل اللوحة التي يرسمها الفنان مستعملًا ريشته أو فرشاته وألوانه. ويراها أيضًا مثل الرسم الهندسي للمخطط المعماري في قوله: "صرتُ أفكِّر هندسيًّا، وصارت القصيدة عندي عمارةً أخطِّطُ لها كأيِّ مهندس معماريّ. بعبارة أخرى صرتُ (أرسم بالكلمات)" (٩١). فهل معنى هذا أنه لا يهتم إلا بشكل القصيدة والقيم الفنية في صياغة الشعر من إيقاع وكلمات وتصوير وبناء كليّ فيه الانسجام والتماسك؟ وهل معناه أيضًا أنه لا يهتم بالموضوع والأفكار أو أنه يوليهما مرتبة ثانية من الأهمية؟ أم أنه يعني فقط أنه سيتّخذ في ديوانه هذا نهجًا تصويريًّا في التعبير

(٨٨) الحيوان، الجاحظ، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ط٣، ١٩٦٩م، ج٣، ص ١٣٢.

(٨٩) فن الشعر لأرسطو طاليس مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمه وشرحه وحقق نصوصه: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٥٣م، ص ١٥٧–١٥٨.

(٩٠) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلّق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة – القاهرة، ط٣، ١٩٩٢م، ص ٢٥٤.

(٩١) الأعمال النثرية الكاملة (ج٧)، ص ٢٤٣.

عن تجاربه الشعرية يسعى فيه إلى أن يحقِّق في القصيدة ما يحقِّقُه الرسامُ في اللوحة؟

لقد شكا الشاعر من أنّ المجتمع العربي يسيء قراءة الشعر:

ما أصعبَ الأدبْ!
فالشعرُ لا يُقرأ في بلادنا لذاتهِ..
لجرْسِهِ..
أو عمقهِ..
أو محتوى لفْظاتِهِ.. (٩٢)

فالشعر في نظره ينبغي أنْ يقرأ لعدة أشياء: لذاته، لجرسه، أو عمقه، أو محتوى لفظاته.

و(ذات الشعر) عبارة مبهمة تحيل على شعار البرناسيين (الفن للفن) أو (الشعر للشعر)، بمعنى أنّ الشعر يمثل قيمة في ذاته لا من أجل هدف آخر، وأنّ تجربة الشعر إبداعًا وتذوقًا "غاية في ذاتها تستحقّ ما يبذل فيها على وجهها، وأنّ قيمتها الشعرية هي ذلك الاستحقاق الذاتي وحده" (٩٣). ويمكننا أن نفسر عبارة (ذات الشعر) على أنها تعني ما يتحقق به الشعر بوصفه فنًّا لغويّا له طريقة خاصة في الإبداع، وهذا يتمثل في كلمات القصيدة وما تحمله من إيقاعات ومعانٍ شعرية وردت في صور مشبعة بالعاطفة. وهذا عين ما يهتم به البرناسيون.

و(الجرس) هو الموسيقا أو الإيقاع، وهو خاصة من خصائص الشعر، تدخل ضمن المفهوم السابق (ذات الشعر)، ولعله أفردها هنا لأهمية أو خصوصية كان يراها للشعر حينها.

أما (العمق) فهو مخصوص بالأفكار والمعاني من حيث طريقة تناولها وتصويرها.

وأمّا (محتوى لفظاته) فهو المعاني والأفكار التي تشتمل عليها القصيدة، وكان يجب أن يذكرها قبل أنْ يذكر عمق التناول. لكنه قدَّم عمق التناول الذي يدل

(٩٢) الرسم بالكلمات، نزار قباني، ص ٧٣.
(٩٣) فن الشعر، إحسان عباس، ص ١٨٢.

على طريقة العرض، قدّمه على الفكرة والموضوع أو محتوى القصيدة لأهمية طريقة تناول الفكرة في الشعر على الفكرة ذاتها لديه؛ ويؤيد ذلك قوله: "أمّا طريقة العرض في الشعر فهي بمنتهى الأهمية؛ فالقماش الشعري كثير جدًّا، ومتنوِّع جدًّا. والمادة الشعرية الخام موجودة في كلِّ ذرة من ذرّات الكون، وهي تحت تصرّف جميع الشعراء. ولكنّ تحويل هذه المادة الشعرية وتصنيعها وطريقة عرضها تختلف ما بين شاعر وشاعر" (٩٤). ودفاعًا عن مكانة طريقة العرض في الشعر كتب يقول: "عندما أقرأ شاعرًا من الشعراء، فإنني لا أهتمّ بما يقوله؛ فكل شعراء العالم ينفعلون بذات الطريقة، ولكنّ كلّ واحدٍ منهم (يعرض) انفعالَه بطريقته الخاصّة. إنّ فن الشعر هو أولًا وأخيرًا (طريقة عَرْض). والشعراء الذين لفتوا نظر الدنيا إلى شعرهم، هم الشعراء الذين عرضوا عوالمهم الداخلية، بطريقة متفرّدة واستثنائية" (٩٥).

والشاعر ببدئه بذات الشعر وجرسه يقول إن القيم الفنية من تصوير وإيقاع وما إلى ذلك أهم لديه من الموضوع والأفكار التي تحملها القصيدة. ويؤكد هذا صراحة في كتابه (عن الشعر والجنس والثورة) بقوله: "إنّ موضوع القصيدة مهما بلغ من القداسة، لا يشكِّل درعًا واقيًا لها، ولا يحقنها بالفيتامينات الضرورية لإطالة حياتها" (٩٦). فالاهتمام بالمستوى الفني لقصيدته هو الغاية التي تشغله، كتبَ في مقدمة كتابه (الشعر قنديل أخضر): " قضية المستوى الفنيّ تظلّ عقدتي المزمنة التي لا أشفَى منها، ولا أريد أنْ أشفى منها. إنّها الصداع الذي يفترسني دائمًا قبل أنْ أجتاز باب المطبعة" (٩٧).

وليس معنى هذا أنّ الموضوع لا أهمية له لديه، ولكنّ أهميته لدى الشاعر تأتي في مرحلة تالية للقيم الفنية الإبداعية التي تميّز العمل الجيد من الرديء، والمبدَع المتفرد من التقليديّ المستهلَك. والدليل على أهمية الموضوع أيضًا اهتمامه في قصائده باختيار الموضوعات التي تهمّ قراءَهُ وجمهوره، وتستدعي عنايتهم،

(٩٤) والكلمات تعرف الغضب، نزار قباني، منشورات نزار قباني، ط١، ١٩٨٣م، ج٢، ص ١٨١.
(٩٥) الأعمال النثرية الكاملة (ج٨)، ص ١٢٥.
(٩٦) نفسه (ج٧)، ص ٥٢٤.
(٩٧) نفسه (ج٧)، ص ١٠.

ويعرض فيها من الأفكار ما يستفزّ ثوابت أفكارهم، ولكنْ في لغة تتفاعل معهم ويتفاعلون معها، وفي هيئة تثير إعجابهم، وطريقة عرض مبدعة تستدعي تصفيقهم.

❋ ❋ ❋

الخاتمة

لدراسة الوعي الشعري عند الشعراء أهميةٌ بالغة في فهم طبيعة إبداعهم والرؤى الفنية والفكرية لأعمالهم الشعرية. وقد قمت بدراسة هذا الجانب عند شاعرٍ شغل الناسَ والنقاد بشعره، وما زال له جمهور كبير يُعجب بشعره الذي يُعدّ حلقةَ وصل ما بين الشعر القديم والاتباعيّ بنسقه الإيقاعي والتركيبي وبين شعر الحداثة بما يمثله من ثورة على النمطية والثوابت، هو الشاعر نزار قباني. وركَّزت الدراسةُ على عملٍ له موقع خاص في الرحلة الشعرية لهذا الشاعر، هو ديوان (الرسم بالكلمات).

وقد ظهر في الدراسة مدى وضوح الوعي الشعري لدى هذا الشاعر في المنهج الذي اختطه لنفسه فنيًّا وموضوعيًّا، نظرًا وتطبيقًا؛ حيث جاء شعره تصديقًا للأفكار التي آمن بها وأخذ في بثها عبر كتبه الشعرية والنثرية معًا.

لقد بدت ملامح الوعي الشعري بوضوح لدى نزار بدايةً من عنوان الديوان؛ حيث حدَّدَ رؤيته للعملية الإبداعية الشعرية، على أنها رسم فني أداته الكلمات. وفي المدخل الذي مثَّلَ استهلالًا شعريًّا للديوان رأيناه يُحدِّد المتلقي، ويعلِّق على عنوان الديوان مضيفًا إلى الرسم أو الكتابة عنصر الضوء، كما حدَّد المفتاح الأساسي لقراءة كتابه هذا، وأومأ إلى قصده الإبداعي، مُبْرزًا السياق الموضوعي لشعره في ديوانه هذا، وما سبقه من دواوين، كما حدَّد هيئة التلقّي التي تقوم على القراءة في نص مكتوب، وأوحى بقدسية العمل الإبداعي الكتابي.

ثم رأينا الشاعر يرى أنَّ هذا الرسم بالكلمات هو خلاصه؛ والخلاص هنا يحتمل أمرًا من أمرين، أو كليهما معًا: إمّا أنّه سيُسخِّر إبداعه من أجل الدفاع عن قضيّة المرأة وحريتها في الاختيار، أو أنْ يكون هذا الخلاص هو اختيار المنهج الفنيّ والأسلوب الخاص به في إبداع الشعر، واللغة الخاصة التي تميِّزه عن غيره من الشعراء، وقد حدَّد ملامح هذه اللغة نظريًّا في كتبه النثرية، وطبَّق نظريته عمليًّا في شعره. كما أنه في الجانب الفنيّ عمومًا واللغوي خصوصًا كان يعمل على تحقيق

أفضل السبل للتواصل مع الجمهور العربي العام المتذوق للشعر. ونجد اهتمامه بهذا الجمهور يوجّه طريقته التعبيرية لتكون أقدر على اقتناص اهتمامهم وإعجابهم.

ويرى نزار أنه لم يختَرْ أنْ يكون شاعرًا، وإنّما قدره أنْ يكون شاعرًا. وقد جانبتْه الدقّة في هذا الأمر؛ لأنّ القدر يُعطي الموهبةَ، فهناك من يستثمرها وينمّيها بالجهد والاطلاع والدراسة الجادّة، وهناك من يدفنها تحت تراب الاهتمامات الأخرى؛ فالقدَرية هنا ليست إلزامية، بل تشاركها الإرادة الإنسانية بالاختيار والعمل. وتناوَلَ الشاعرُ القراءةَ (البوليسية) المغرضةَ للشعر، تلك التي تبحث عن أخبار الشاعر وفضائحه في شعره، وتتشمم من كلمات الشاعر معلومات عن حياته ومحبوباته. وهي قراءة لا تنتمي إلى عالم الشعر؛ فالشعر عند نزار يُقرأ لذاته وجرسه أو عمق صوره أو للمحتوى المعنوي لكلماته وتراكيبه؛ وهذا يدلُّ على أنّ الشاعر اهتمَّ بهذه الأمور في شعره ليحقِّقَ بها شروط الخصوصية الإبداعية.

ولم يغفل نزار في ديوانه عن تناول الحديث عن الانفعال (العاطفة) بوصفها قوة دافعة، وروحًا للإبداع، وكذلك (الخيال) بوصفه طاقّة خلاقة للإبداع الشعري والفني. وكلاهما (العاطفة والخيال) شرط أساسي في الشعر، قد تختلف درجته وكيفيّتُه من شاعرٍ إلى آخر، لكنَّهما يظلان من أبرز الفروق بين الشعر و(اللا شعر). والخيال لدى نزار يمثِّل – كما هو الحال عند النقاد المحدثين – إعادةَ تشكيل للوجود، يرسم به صورًا إبداعية جديدة فيها حرية الإبداع وانطلاقه، وهي تختلف عن الصور النمطية المستهلَكة لأكثر الشعر التقليديّ، الذي يحتذي النماذجَ القديمة، ويخشى التحرُّر من أسرها.

ولم ينسَ الشاعر في تأسيسه لوعيه الشعريّ أن يتناول الحديث عن لذة الإبداع ولذة النص، تلك اللذة التي فاقت لديه اللذة الحسية بالمحبوبة أو المرأة؛ حيث أضحتْ المرأة مثيرًا للكتابة والإبداع، أيْ وسيلةً، أما الغاية فهي القصيدة المبدَعة أو الشعر. وهو ليس مثل الرسام الكلاسيكي الذي يحتاج إلى حضور المشهد المرسوم ليصوره، بل إنّه قادر بخياله وأشواقه على استحضار صورة وهمية للحبيبة وخيالية للتجربة، وهو يتلذَّذُ بالصورة الخيالية التي رآها بخياله للمرأة ورسمها شعرًا بكلماته أكثر من تلذُّذه بالمرأة نفسها.

أمّا عن موقع شعره بين الذاتية والموضوعية، فقد رأينا الشاعر يجمع في تجارب شعره بين الذاتية والموضوعية، بحيث يشعر القارئ بالتجربة، وكأنها تجربته هو، لا تجربة الشاعر. كما أنّ كثيرًا من القصائد، كقصائده التي تحدّث فيها بلسان المرأة مثلا، لا تمثّل تجربة الشاعر الشخصية، وإنما هي تجارب عاشها الشاعر بخياله، وتقمّص روحَ الشخصية التي اتخذها قناعًا، ومرَّر التجربة عبرَ مرشَّح الذات. وبسبب هذه القدرة الفنية على إيهام القارئ بذاتية التجارب التي عالجها وقع عددٌ من النقاد في شرَك القراءة الخاطئة لشعر نزار على أنّه كله تجارب شخصية بحتة، وهو ما شكا منه الشاعر. وقد بدأ نزار في هذا الديوان تناولَ التجربة القومية في قصائده الأندلسية، مما يمكن أنْ يعدّ إرهاصًا وتمهيدًا للتحوّل الموضوعي في شعر الشاعر عندما صار يكتب شعره السياسي بعد نكسة ١٩٦٧م.

أمّا عن مكانة كلٍّ من القيم الفنية والقيم الموضوعية في شعره، فقد تبيَّن أنّه يهتمّ بالأمرين، لكنّه يقدّم القيمَ الفنية – من إيقاع وتصوير وخيال ولغة وبناء للقصيدة – في الأهمية على الموضوع؛ لأنّ الموضوع في رؤيته عامل مشترك بين جميع الشعراء، بينما تمثّل القيم الفنية الفارقَ الإبداعي الذي يميّز الشاعر المبدع عن المقلّد.

* * *

المراجع

١) اتجاهات الشعر العربي المعاصر، إحسان عباس، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة "عالم المعرفة"، الكتاب رقم ٢، فبراير ١٩٧٨م.

٢) الأعمال النثرية الكاملة، نزار قباني، منشورات نزار قباني، بيروت، ط١، ١٩٩٣م.

٣) الحيوان، الجاحظ، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ط٣، ١٩٦٩م.

٤) خلف عربة الشعر دراسات في الشعر العربي المعاصر، ثائر زين الدين، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٦م.

٥) دراسات في الأدب العربي الحديث، محمد مصطفى هدارة، دار العلوم العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٨م.

٦) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلّق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة – القاهرة، ط٣، ١٩٩٢م.

٧) ديوان ديك الجن، تحقيق: أحمد مطلوب وعبد الله الجبوري، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٤م.

٨) ديوان عبد الرحمن شكري، مؤسسة هنداوي، القاهرة، ٢٠١٤م.

٩) الرسم بالكلمات، نزار قباني، منشورات نزار قباني، بيروت، ١٩٦٦م.

١٠) رؤى العالم – عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، جابر عصفور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١١م.

١١) الرؤية الحداثية في شعر نزار قباني، نايف خالد العجلوني، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، المجلد ١٣، العدد ٢، ٢٠١٦م.

١٢) الشعرية والثقافة مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم، حسن البنا عز الدين، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٣م.

١٣) عتبات. جيرار جينيت من النص إلى المناص، عبد الحق بلعابد، منشورات الاختلاف، الجزائر & الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ٢٠٠٨م.

١٤) فن الشعر لأرسطو طاليس مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمه وشرحه وحقق نصوصه: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٥٣م.

١٥) فن الشعر، إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط٣، ١٩٩٣م.
١٦) قصيدة الغزل عند نزار قباني دراسة أسلوبية، محمد عبد الرحمن مصطفى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ٢٠١٩م
١٧) قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، محمد زكي العشماوي، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٤م.
١٨) كتاب التوهم، الحارث بن أسد المحاسبي، تحقيق آرثر آربري، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٣٧م.
١٩) الكون الشعري. الشعر والشاعر في إنتاج نزار قباني، محيي الدين صبحي، مجلة الموقف الأدبي، العدد ٧٢، نيسان ١٩٧٧م.
٢٠) اللغة واللون، أحمد مختار عمر، دار البحوث العلمية، الكويت، ط١، ١٩٨٢م.
٢١) مبادئ الفن، روبين جورج كولنجوود، ترجمة: أحمد حمدي محمود، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٦٦م.
٢٢) مختار علي أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة "عالم المعرفة"، الكتاب رقم ١٩٦، ١٩٩٥م.
٢٣) المرحلة الإسبانية في حياة نزار قباني وشعره، محمد طربية، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة، سوريا، ع ٦٦٩، حزيران، ٢٠١٩م.
٢٤) معجم المصطلحات الأدبية والنقدية، أسامة محمد البحيري، دار النابغة، طنطا، ط١، ٢٠٢١م.
٢٥) النرجسية في أدب نزار قباني، خريستو نجم، دار الرائد العربي، بيروت، ١٩٨٣م.
٢٦) نزار قباني الوجه الآخر، جهاد فاضل، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٠م.
٢٧) نزار قباني وعمر بن أبي ربيعة دراسة في فن الموازنة، ماهر حسن فهمي، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧١م.
٢٨) والكلمات تعرف الغضب، نزار قباني، منشورات نزار قباني، ط١، ١٩٨٣م، ج٢.