نزار قبّاني

الشّاعرُ المختلِفُ

تحرير

أ . د . إبراهيم السّعافين

طُبع بدَعْم كريم من مملكة البحرين

نزار قباني، الشاعر المختلف. تقديم: د. عبد الله حمد محارب، مقدمة: إبراهيم السعافين. الكُتاب: د. إبراهيم السعافين، د. أحمد يوسف، د. جمال مقابلة، د. سعد عبد العزيز مصلوح، د. ضياء الكعبي، أ. عبد العزيز قاسم .

تونس: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم 2016 . 461 صفحة

ردمك: 2 - 369 - 15 - 9973 : ISBN

لا يسمح بإصدار الكتاب أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأيّ شكل كان أو بواسطة وسائل إلكترونية أو كهروستانية أو أشرطة ممغنطة أو وسائل ميكانيكية أو الاستنساخ الفوتوغرافي أو التسجيل وغيره بدون إذن خطي من المنظّمة.

المحتوى

تقديم

معالي الدكتور عبد الله حمد محارب 7

مقدمة

أ . د . إبراهيم السّعافين 11

الأبحاث

أ. د. إبراهيم السعافين:

الصّورةُ والدّلالةُ في شِعْرِ نزار قَبّاني 21

أ. د. أحمد يوسف:

الشّعْرُ والرّهانات السّرْدِيّة قراءةٌ في قصيدة "غَرْناطَة" لنزار قَبّاني 131

أ. د. جمال مقابلة:

"كلمات ليست كالكلمات" غنائيّة نزار قبّاني 233

أ. د. سعد عبد العزيز مصلوح:

سر صناعة المجاز: دراسة في "القصيدة البحرية" لنزار قبّاني 319

د. ضياء الكعبي:
تمثيلات المرْأة في شِعْر نزار قَبّاني 357

أ. عبد العزيز قاسم:
الحالة الشعرية عند نزار قبّاني 411

سموّ الأمير عيسى بن سلمان آل خليفة أمير البحرين يستقبل الشاعر نزار قباني.

المنامة 9 - 12 - 1995

تقديـــم:

الشّعر عريقُ الحضور ومتأصّل في تاريخ ثقافتنا العربية، عُرفت بداياتُه الموغِلةُ في القِدَم، واستمرّت تقاليده على مدَى الأزمنة المتعاقبة، يرتاده شعراءٌ كبار أبدعوا وأثّلوا تراثَ هذا الفنّ الإنسانيّ الخالد، فحفظته الأجيال بالرّواية والتّدوين مقترنًا بأسماء مُبدعيه الذين أَوْدعوه أَسْرارَ نفوسهم ونَوازع باطِنِهم، واصْطنعوا لرَسْم صُورهم معجمَ تعبير رَوّضه كلّ شاعر لنفسه واقترنَ به، وهو ما عَبّروا عنه "بالنَّفَس الشّعري" الّذي يجعلك تذكر صاحبَه عندما يَسْبق إليك شعرُه، كما يصْنعه بك شعرُ البُحتري والمتنبيّ وأبي العلاء وشوقي.

وفي عصرنا الّذي أدركنا فيه حركات مدارس الشّعر العربي المتنوّعة والزاخرة، تجمّعت أكثر خصائص التّعريف في "نَفَس" شاعر ارتبط بزمانه وتمدّد في أكثر من أفق وملأ بشعْره الدنيا، ذلك هو نزار قبّاني الشّاعر والرسّام الّذي يُجيد احتواء صُوَره بأكثر من بُعْدٍ، ويحرّرها ويلَوّنها ويُبرز مكامِنَ الإثارة فيها بترادُف التّداعيات وتَتاليها.

لقد طَوّع نزار لنفسه مُعْجمًا حَمّلَه شعره وائتمنه ناطقًا بسرائره، ونابضًا بروحه، وخافقا بأنْفاسه، وعارضًا لرسومه المجرّدة والكاسية. وهو مُعجم خاصّ به من الميَسّر المُسْتَعْصي، أو ما يُسمّيه أهل البلاغة بالسّهل الممتنع. وبموادّ معجمه الميسّر كتَب شعره الغزير الذي طوّف به في عوالم غير مُرْتادة من عوالم الجمال والمرأة والوطن واليأس ومَرارة الأَلم. وبلُغَته السّهلة التي حَمَّلها أعمقَ المعاني نجح في العُبور بشعره إلى عالم واسع من القُرّاء، تلمّسوا فيه ما يحقّقه الشّعرُ في النّفْس والعقل من قُدْرة على كشف العَوالم الغامِضة التي يُدْركها الشّاعِرُ الشّاعِرُ ويقدّمها للمُنْجذبين إليه.

وقد أعطاهُ هذا الانتشار الواعي إحساسَ الواثق ليؤكّد تفرّده وانْفكاكه من تَقْليد المدارس الثّابتة في البناء الهيكلي للشّعر، يقول:

ما تتلْمذتُ على شعر المعريّ
ولم أقرأ تعاليم سُليمان الحكيم
إنّني في الشّعـر لا آباء لي

لقد مكنته لغة معجمه المباشرة ليكون بها رَسّامًا يصنع مَشاهده أو يلْتقطها ويُنَمّقُها بألوانه الجاذبة، وقد يرُشّها بالطّيوب، فكأنّك تقرأ لوحةً ممدّدة الآفاق، تصطخب الحياة فيها بالحركة واللّون، وتفضي بما تُسِرّ به إليك ممّا لم يُكتب ولم يَحمله صوت.

ولُغة معجمه لها رنين ناعم هامس، يُشْعر بإيقاع حُروفها السّارب في ثَناياها فكأنّها تغنّي، وقد شفَّ عن معانيها الكامنة كبارُ الملحّنين الذين يجيدون الغوص والنّفاذ بين دلالات الحروف المتلاصقة والنّابضة بما في أعماق شاعر تَوحَّدَ مع أسرار قضايا كونه الكبير. وجنّحت الألحان النّاطقة بأصوات المبدعين والمبدعات من نوابغ العصر بأجود ما عرف الغناء العربي فيما بلغنا وفيما سمِعْنا، ولعلّ هذا التّكامل والتّمازج بين كل عناصر الإبداع: الصّورة والإيقاع والكلمة المعبرّة بصوتها عن "ذبذبات النّفس"، هو الّذي أسهم في انتشار شاعِر وشِعْر.

لقد كان لانجذاب نزار للرّسم بالكلمة مرجعيّة قديمة في حياته، يذكر في قصّته مع الشّعر [ص 60 – 61] أنّ الرّسم كان سيصنع قدرَه، يقول: "غرقت سنتين أو ثلاثًا في قوارير اللّون والصّباغات والأقمشة، رسمت بالماء وبالفَحْم وبالزّيت، رسمت أزهارًا وثمارًا وبحارًا ومراكبَ وغابات... لم أكن رسّامًا رَديئًا ولكنّي لم أكن رسّامًا جيّدًا، إذن لقد كان الرّسم نَزْوةً، ولم تستطع لوحاتي أن

تمتصَّ "ذبذبات نفسي"، واستمرّ البلبالُ يحفّزني من الدّاخل، كنت أشعر أنّ اللّون لا صوتَ له، وأنه طفل جميل لكنه أخرس".

وحاول الوصلَ مع الموسيقى وعَرف عن مَداخلها، ثم أَعْرض وقال: " إنّه إذا كانت تجربتَا الرّسم والموسيقى قد فشلَتَا وانتهتَا(...) فإنّهما لَعِبتا بعد ذلك دورًا أساسيًّا في تكويني الفنّي وفي تشكيل لُغتي الشّعرية" [قصّتي مع الشّعر 62].

إن استعماله لتلك اللّغة الشّعرية التي سجّل بها أحبّ الموضوعات إليه: المرأة والوطن، أحيَتْ علاقة النّاس بالشّعر، وعَبَّرت عنهم، وكشفت لهم عن عوالم متشابكة ومتداخلة من الأحاسيس المتقابلة ومن الجمال الذي لا تَراه العين، ويثير في النّفس السَّاكنَ من الرّؤى والمشاهد.

إنّ المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم وهيئة البحرين للثقافة والآثار، وهما تحتفلان باليوم العربي للشّعر في دورته الثانية في المنامة عاصمة مملكة البحرين، ارتأتا أن يكون "الشّاعر المختلف" نزار قبّاني محورَ هذا اللقاء، وبهذا تكونا قد أضافتا إلى ما كُتب عنه من الأبحاث هذه المجموعةَ القيّمة من الدّراسات المتعَمقة الجيّدة التي قدّمت الجديد عن الشاعر وشِعره، تقرأونها في هذا الكتاب. وستكون هذه الأبحاث موضوع ندوة يلتقي عليها كتّابُها ببعض الشّعراء والنّقاد.

وهذا كلّه تقدير مستحقّ نجتمع عليه حول هذا الّذي تميّز بما مَلأَ الدّنيا وشغل النّاس.

لقد سُئِل أبو حيّان التّوحيدي عن التميّز عند الجاحظ، فقال:

مَذْهب الجاحظ مدبَّرٌ بأشياء لا تلْتقي عند كلّ إنسان، ولا تَجتمع في صَدْر كلّ واحد، بالطّبع، والمنشإ، والعلْم، والأصول، والعادَة، والعُمْر، والفَراغ، والعِشْق، والـمُنافَسة، والبُلوغ، وهذه مَفاتيح قَلّما يملكها واحد، وسِواها مَغالق قَلَّما يَنفكُّ منها واحد".

د . عبد الله حمد محارب

المدير العام

مقدمة

نزار قبّاني: "الشاعر المختلف"

يـــــا ســـــــــيّـــــــدتي
لا يـتـغـيّـــر شيءٌ في عاطـفـتـي
في إحـــــــــــــســـــــــاسي
في وجـــــــداني... في إيـــمـاني
فأنا سوف أظلُّ على دين الإسلامْ

نزار قباني

لم يكن نزار قباني شاعرًا يمتلك صوته الخاص، وشخصيته المتفرّدة، وخصائصه الإبداعية اللافتة، وحسب، ولكنه ظاهرة فنية وإنسانية ملأت العصر حركة وضجيجًا؛ كسب المعجبين حدّ العشق والوله، وكسب الخصوم حد اللعن والمقت، بيد أنّه لم يكنْ عند الأنصار والخصوم إلاّ شاعرًا كبيرًا، له حضوره وسطوته وذيوعه بين مستويات مختلفة، وأجيالٍ متعاقبة، فلم يعرف العصر الحديث شاعرًا نال شهرةً واسعةً، وشعبيةً عريضة مثل ما نال نزار قباني الذي ذاع ذكره على كل لسان، فملأ الدنيا، وشغل الناس.

كان من اليسير على شاعر من مثل نزار، يمتلك صوته الخاص، ولغته الخاصة المدهشة، وبساطته العصيَّة، أن يحظى بإعجاب الكثيرين في الوطن العربي من مشرقه إلى مغربه؛ فقد فتن شعرُه الناس من فئات اجتماعية قد تُنكر عليه بعض ما في شعره، وراج بينهم وتداولوه، بحثاً عن

اللغة الآسرة، والصورة الفاتنة، وأقبلوا عليه ولو شعروا ببعض تأثُّمٍ يتلاشى شيئاً فشيئاً، وهم يعيشون اللغة، ويتعرفون الواقع في المجاز المدهش، ويندمجون في الفكرة والصورة.

لم يكن شعر نزار قباني مستغلقاً، أو غامضًا، بل كان بسيطاً قريبًا، ولكنها بساطة الفن الراقي، وقرب الحكمة الشفافة الآسرة، فحظي فنّه الصادق الأصيل بالجماهيرية والمقروئية، وظلّ نتاج شعره الغزير الخصب في كلّ مراحله حاضرًا في وجدان الأجيال، على مستوياتها الثقافية والاجتماعية، لا يغيب.

لقد جعل كلُّ أولئك نزار قباني أحد الشعراء العرب القلائل في العصر الحديث، ولعلّه الشاعر الوحيد، الذي حطّم مفهوم الرعاية منذ الأعشى إلى يوم الناس هذا، ليعيش من سن قلمه بزهوٍ وكبرياء، ولعلّه الأقرب إلى الدكتور جونسون حين تخلى في رسالته الشهيرة عن رعاية اللورد تشسترفيلد، وجعل راعيه الوحيد جمهوره الواسع الذي آزره ورعاه.

ولعل ما ذاع عن نزار من تبذّل وشهوانية، ومن ذاتية وفرديّة ونرجسيّة، جعل كثيرًا من الخاصة والعامة يزورّ عن نزار الإنسان أكثر مما يزورّ عن نزار الشاعر، فلم يظفر شعره على أهميته بدراسات جادة، إلا في الأقل، تناسب مكانته الشعرية المتميزة، تُنصف منجزه الشِّعريّ، وتضع أيديها على مواطن تفوقه وعبقريته، وتردد صدى شهرته التي طبّقت الآفاق، فباستثناء عدد قليل من الكتب، والدراسات، والبحوث، والمقالات، والأطروحات الجامعية، والندوات والمؤتمرات، لم تحظ هذه القامة الشعرية السامقة بما تستحق من متابعةٍ واهتمام. على أنَّ إغفال كثير من الباحثين هذه القامة الشعرية العملاقة قد يعود لأسباب مختلفة لا تصمد في النهاية أمام قراءة موضوعية منصفة.

ولعل الكتاب التكريمي" نزار قباني- شاعر لكل الأجيال" الذي أشرفت عليه مؤسسة سعاد الصباح، وأعده وحرّره العالم الناقد الراحل محمد يوسف نجم، من أهم الأعمال التي تناولت منجز هذا الشاعر الكبير؛ فقد ضمَّ دراسات وشهادات بأقلام صفوة من الكتاب والشعراء والأدباء والفنانين.

وقد وُفق الأستاذ العالم الباحث الدكتور عبد الله حمد محارب المدير العام للمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم حين اعتمد أن يكون الشاعرُ الكبير نزار قباني محور التكريم بمناسبة الاحتفاء بيوم الشعر الثاني (12 جمادى الثانية 1437 / 21 مارس 2016) وعقد ندوة نقدية عنه في رحاب مدينة المنامة عاصمة مملكة البحرين.

لقد تهيبّت الموقف حين فاتحاني الصديق العلامة الأستاذ إبراهيم شبوح والدكتورة الفاضلة حياة القرمازي بمهمة الإشراف على كتاب تكريمي يليق بشاعر العربية الكبير نزار قباني، يضم بحوثاً لعلماء مقتدرين، يدرسون فيها جوانب بارزة من تجربته الشعرية، احتفاءً بمكانته المتميزة. على أنّ استجابة صفوة جادة من العلماء والنقاد الباحثين العارفين بتجربة نزار قباني على مدى أربعة وخمسين عامًا والمتعمقين في عناصرها وملامحها وظواهرها جعلت هذا الحلم أمراً واقعاً.

إنّ أهم ما يميز نزار قباني صدقه في الفن وفي الحياة، لم يكن يماري ولم يكن يداجي، وإذا كان ثمّة ما لا يطيق التصريح به فيلتزم الصمت ولا يقول بخلاف ما يعتقد. عرفت نزار قباني عن قرب عام 1980، واستمعت إليه في مناسبتين ما يزيد على خمس ساعات، كانت تؤرقه قضيتان: أما الأولى فهي قضية المرأة، وخِلْتُ أنه يقدم مرافعة حارة في رفض فكرة عامة ذاعت على لسان محمود عباس العقاد: "إن نزاراً دخل مخدع المرأة ولم يخرج منه". أصرَّ نزار على أنه في شعره، وفي

كتاباته، أبرزُ من عمل على تحرير المرأة، وأنّه أشدّ إخلاصاً لقضيتها، وروى لي قصة تثبت أن من كانوا يهاجمونه كانت نساؤهم تحفظ شعره عن ظهر قلب، وهنّ الحرائر المصونات ذوات الشأن ثقافيًا واجتماعيًا.

والقضية الأخرى هي قضية التنافس بين الشعراء الذين تخلّوا عن الشعر إلى النميمة، واتهموه في وطنيته وانتمائه الطبقي والاجتماعي، وأَزْروا عليه في فنه أيضًا، وتحدث طويلاً، بزهوٍ شديدٍ، عن ذيوع شعره بين الناس وضآلة نصيبهم من القرّاء، حتى إنَّ أحدهم سأل ناشره: كم نسخة باع من ديوانه فقال له: نسختين فقط.

وبعيدًا عن هاتين القضيتين كان مملوءًا حزناً على ما آلت إليه أحوال الوطن العربي من تراجع على المستويات كافة، ولم يكن كما صوّره بعض الخصوم أو الشتامين شاعراً يبحث عن شهواته ولذائذه ويعيش في شرنقة نرجسيته، وأن حديثه عن النكسة والعمل الفدائي نزوة من نزواته الكثيرة، بل كان مهموماً بقضايا أمته، وقد أفضى بكثير من هذه الهموم وهو يتأمل المأساة تلو المأساة، ويشهد شعره على هذا الهمّ حتى رحيله عن هذه الدنيا. قال لي نزار ذات لقاء قبل خمسةٍ وثلاثين عاماً: أنا لا أكتب بإصبع واحدة أو إصبعين، أنا أكتب بالخمسة، فالذي يتهيب الكلام أو يعبر عن نصف الحقيقة أو نصف الموقف لا يعبر عن شيء إطلاقًا.

لقد ضمّ هذا الكتاب الذي بين أيدينا ستة بحوث، تناولت موضوعات مهمة في تجربة نزار قباني؛ فقد أفرد الأستاذ الدكتور سعد مصلوح بحثه لموضوعٍ مهم هو " سرّ صناعة المجاز في شعر نزار قباني" يشير إلى ما هو أكثر من الابتكار والتجاوز في شعر الآخرين؛ إذ افتتح البحث بمقدمة ضافية عن دراسة المجاز والاستعارة في الدراسات المعرفية واللسانية، واختار لدراسته نص

" القصيدة البحرية" مستهديًا بالمفهوم الغربي للاستعارة, متناولاً الاستعارة من الناحيتين المعرفية، والدلالية اللسانية، وجلاء التباين بين الرؤيتين. وقد استند في بحثه إلى مجموعة من المصطلحات القارّة في دراسة المجاز والاستعارة بعضها قائم في المنجز البلاغي واللساني الغربي، وبعضها قائم في الثقافة العربية والغربية على السواء. وقد تطرقت الدراسة إلى أن الدراسة الميتة لم تعد استعارة، وأن الاستعارة هي الحيّة المدهشة المعجبة، وهي الاستعارة التي صنعها نزار على عينه كما تجلت في الدراسة. وتأتي هذه الدراسة ضمن مشروع علمي بدأه ببيان طبيعة الاستعارة على ضوء الرؤيتين المعرفية واللسانية الدلالية عند شعراء سابقين: البارودي وشوقي والشابي، وإشارة إلى ما يمكن أن يقوم به الباحثون الذين يرودون طرقًا جديدة" في فحص الكيفيات التي توظّف بها الرؤية المعرفية في دراسة المجاز القرآني، والكشف عما يمكن أن تقتضيه المحاذير العقدية من ضرورة المواءمة بين النص المقدس وبين مفاهيمها الخاصة بالفضاء الذهني وفضاءات المُدخَل والجمع والمزج المفهومي، وما يمكن أن ينجم عن إعمالها عند تحليل المجاز في هذا الضرب من النصوص ذات الطبيعة الخاصة. ونحسب هذا التحدي من أخطر ما يواجه الرؤية المعرفية للاستعارة في الثقافة العربية الإسلامية".

وأغرتني الصورة التي تحظى برسوخ واضح، أن أكتب بحثي عن الصورة والدلالة في شعر نزار قباني، وقد نبهني على هذا المعنى حوار جرى بيني وبين أستاذي العلامة شوقي ضيف منذ ما يزيد على أربعين عاماً حين أدهشني، وكنت أحسبه المسكون بمعايير التراث، حين قال: إن نزار قباني هو شاعر الصورة في العصر الحديث، ولقد فوجئ نزار من هذا الرأي حين نقلته إليه كما فوجئت أنا.

إن الصورة في شعر نزار قباني جوهر لغته، وهي ليست صورة خارجية بأي مقياس، بل هي صورة تنقل ما تترجم عنه الحواس بصدق يُحيل إلى العقل، فلا يغدو موضوع الصورة زخرفاً أو عنصراً فاتنًا وحسب، بقدر ما ينبه العقل والحس على موضوعٍ وقضية، موضوعٍ يمس الإنسان في كل العصور، وقضية لا تخبو ولا تهدأ، لأنها قضية العلاقة الممتدة بين الناس، ولاسيما المرأة والحب والمجتمع والوطن.

اختار نزار قباني أن يكون صادقًا، فجاءت الصورة ترجماناً لهذا الصدق، وإذا كان الصدق قرين الابتكار فإن نزاراً سلك دروب الجرأة فغامر في الموضوعات التي عالجها بقدر ما غامر في اللغة، ولم يترك باباً أحجم دون طرقه الشعراء إلا ودخله بجرأة ويسر وبساطة. وكأنه يقوم بعمل عادي غير آبهٍ بالعواقب والمحاذير، فجعل من جسد المرأة مقدساً، ولا إخال شاعرًا في الدنيا، فيما أعلم، احتفى بجسد المرأة كما احتفى نزار، ولم يقف شاعر أمام النهد وكأنه التمثال المقدس كما فعل نزار. كان صادقاً وهو يصور المرأة والحبيبة، في إقباله عليها وفي ثورته ضدها، وكان صادقاً في تصوير الناس نُخبة وعامّة، وفي تصوير لحظات التوهج، وزمن الخيبة والانطفاء، وجعل من لغته تتسع لكل شيء في معجم الشعر، اقترب من العامية فحقنها بطاقة الشعر وكثافته، واختار البساطة التي تحمل الدلالات العميقة، والرؤية الكونية، والتجربة الإنسانية الغائرة في الواقع والتاريخ. بدت صوره عناقيد متجاورة ومترابطة ومتنامية تأتلف منها الصور الكلية والمشاهد التي تبدو قريبة الصلة بالسرد ..

والذي يقف عند مجالات الصورة وحقولها وصورها الجزئية وصورها الكلية أو مشاهدها يعيش سحر اللغة بكل تجلياته، وإذا كان بعض الباحثين يرون أن إبداع نزار قباني هو إبداع في

اللغة، ولم يلجأ إلى إقامة بناء فلسفي، فإن اللغة التي وسعت عالم نزار بكل تفاصيله هي التي تقيم هذا البناء الفلسفي، وإن بدت البساطة مظهرًا خارجيًا خادعًا، وأولى خطوات التفلسف الصدق في البحث عن الحقيقة والتعبير عنها.

ويناقش الدكتور أحمد يوسف في بحثه "الشعر والرهانات السردية" قضية تداخل الأجناس أو الأنواع وهو يقف عند قصيدة "غرناطة" على ضوء مسيرة النظرية النقدية منذ اليونان القدماء، فاحصًا ما قيل عن الشعر العربي بأنه شعر غنائي صرف. وقد أفاد في تحليله لهذه القصيدة من مفهوم تداخل الأجناس بعيدًا عن المفهوم التقليدي لنظرية الأنواع الأدبية، ولاحظ العناصر السردية والدرامية في هذه القصيدة التي عدّها نزار قباني من قصائده المختارة الأثيرة، وقد ذهب الدكتور أحمد يوسف في تأكيد المكون السردي في هذه القصيدة إلى حدّ أنه طّبق عليها نتائج الدراسات البنيوية في السرد، مستعيناً بأطروحات جيرار جينيت في خطاب الحكاية.

وقد رأى أن التداخل بين الشعر والسرد جدلًا نقديًا في نظرية الأجناس الأدبيّة، وأضفى على شعر نزار قبّاني سمة أسلوبيّة انمازت بها لغته الشعريّة، وقد اتكأ في دراسته على بنية الشعر الغنائي وتداخله مع الدرامي والقصصي في التاريخ.

وقد بين في تحليل البعد السردي في هذه القصيدة عناصر السرد بدءًا من الشخصية أو الراوي والحكاية والأحداث وعناصر الزمن والتواشج بين البعدين السردي والموسيقي،"، ورأى أن ذلك قد حدث" دون أن يتفجر النوع، وسيظل النص شاهدًا على شعريته وسرديته في آن واحد".

ويكشف بحث الدكتورة ضياء الكعبي حول تمثيلات المرأة في شعر نزار قباني عن تحولات الرؤيا عند نزار قباني تجاه المرأة، وتخرج بنا عن المقولات العامة حول موقف نزار من المرأة، فحين التفت إلى مأساة أمته، ووضع إصبعه على الجرح ثار في وجهه الذين فهموه على وجه واحد، وقالوا فليذهب إلى فساتينه ومعشوقاته.

حاولت الدكتورة ضياء الكعبي استقراء تمثيلات المرأة في شعر نزار قبّاني، وتعرّف مكوناتها الجمالية ومرجعياتها والأنساق الثقافية في شعره كله في مراحله المختلفة. وقد بينت موقف النقاد من شعره في المرأة، ووقفت عند تلقيهم لشعره وتأويله باختلاف مناحي ذلك التأويل ومرجعياته. وفحصت الدراسة سؤالاً حول تمثيل المرأة في شعر نزار، وهل يمكن اختزال تمثيلاتها وأنساقها الثقافية في نمطٍ واحد، أو أنّ تمثيلاتها متعدّدة قابلة لصور متعددة من التأويل، مستعينة بشعره ونثره. وقد أقامت بحثها على أربعة محاور أساسية في تمثلات المرأة في شعره هي: مجاز المرأة بوصفها تاريخاً في شعره،الذاكرة وفعل النسيان، والنساء والمدن في شعره، والمرأة وتمثيلاتها السياسية عنده، والمرأة جسدًا؛ جسد المرأة وجسد القصيدة. متكئة في دراستها على النص الشعري وعلى المصطلح الذي تمثّل بمصطلحات التمثيل والتأويل والأنساق الاجتماعية مستفيدة من مناهج الدراسات الثقافية والألسنية.

وليس من شك في أن ظاهرة الغناء لافتة في شعر نزار قباني؛ فقد أشارت الدراسات حول قصائده المغناة إلى أنه أكثر الشعراء حظوة لدى الملحنين والمطربين الذين اختاروا نصوصه دون غيرها، وفي ذلك مجال واسع لدراسة العلاقة بين الشعر والموسيقا والغناء، والعلاقة بين ذوق

الشعب والتلقي على تعدد المستويات الثقافية والاجتماعية، وعلى قراءة العوامل الخارجة على الفن في صنع قيم ومعايير مضللة بعيدة عن الفن وطبيعة الشعر بوجه خاص.

وما التفت إليه الدكتور جمال مقابلة في بحثه"كلمات ليست كالكلمات- غنائية نزار قباني" عن قصائده المغنّاة تحملنا على الوقوف عند خاصية فريدة في شعره، جعلته متفرداً بين أقرانه من الشعراء، ومكنته من أن يحظى بطيف واسع من الملحنين والمطربين، تجلى إبداعهم على نحوٍ لافت في شعره، في حين استعصى شعر آخرين على النهوض بمستوى راقٍ من الغناء، فبعض الشعر لا يتفجر بمتطلبات الغناء إبداعاً وتلقياً، وبعضه الآخر فشل في أن يُتقبَّل أو يَلقى قسطًا من الرواج. فلقد كان شعر نزار جماعاً لعددٍ من الفنون التقت فيه بانسجام: الشعر والرسم والموسيقا، ولعل حضوره الحيَ الذي كان يفيض أناقةً وذوقاً في بشاشته وذوقه وحسن مظهره يشي بهذا الانسجام في روحه وموقفه وإبداعه، ورسم حروفه، وكأنَّ كل هذا الانسجام في المظهر والجوهر كفيل بالتعبير عن مبدعٍ حقيقي، متميز ومختلف.

وهذا الكلام الذي سقناه يصب كله في الموقف الاستثنائي لعبقرية نزار التي عبر عنها الأستاذ عبد العزيز قاسم في بحثه" الحالة الشعرية عند نزار قباني" وهي التي يأتلف فيها الإنسان والفنان والموقف واللغة والعبقرية الشعرية التي جعلته ممتداً في حياته وبعد رحيله. ما يميّز دراسة الأستاذ قاسم أنها تناولت نزار قباني الفنّان على ضوء تجربته الحياتية إنسانًا يعيش في مجتمع ويكتشف حضارات، فلم يعزل النص عن كاتبه، ولم يغلقه على الحياة الرحبة الواسعة، فربط بين الشاعر ونصه، وبنى رؤيته متدرجة من تفاعل شعره مع الناس والمجتمع كأنه الشرارة التي أشعلت النار في الهشيم، يكتب شعر الحب والوطن العربي يمر بأزمات قاسية إلى التفاته إلى المجتمع وأنظمة

الحكم والمقاومة، لا يفصل المرأة عن المجتمع والحكم والسياسة. وقد التفت الأستاذ قاسم إلى ظواهر فنية وأسلوبية وسمت شعر نزار وحققت له الفرادة، مناقشًا بعض ما استوقفه من شعر نزار وآرائه متكئًا على لمحات نقدية مقارنة لافتة تصله بكبار الشعراء العالميين وببعض الظواهر المقارنة البارزة.

ولا ننسى في نهاية هذه الكلمة الموجزة أن نشير إلى أن نزار قباني لم يؤثر في وجدان الناس طوال حياته وحسب، ولكنه أثر في حركة الشعر العربي، فكثير من الشعراء استلهموه في لغته وصوره وإيقاعاته، وجرأته وبساطته واقترابه من تخوم العامية.

وأود أن أشير إلى قضية مهمة في تلقي الشِّعر تتصل بقضية التأويل؛ فليست لغة الأدب عامة، ولغة الشعر خاصة، تنتسب إلى اللغة الطبيعية أو اللغة الصفرية، التي لا ظل لها، ولا تقبل الانزياح؛ فلغة الشعر لغة خاصة، تتضمن وتحيل وتشير وتتناص، لغة مكثفة مخاتلة مراوغة، لا تقبل القراءة الظاهرية أو السطحية، خارج سياقها وشروطها ومواضعاتها، فثمة جرأة وشطحات وفظاظة ظاهرية قد تختلف دلالاتها إن نحن أمعنا النظر فيها، وأجرينا عليها عمليات التأويل بمحبة وقصد حسن.

ولعل دراسات أخرى نقدية ولسانية واجتماعية ونفسية وتاريخية تظهر في المستقبل، تُسهم في الكشف عن شخصية نزار الشاعر والإنسان، وتبيّن جوانب الريادة في شعره وفكره، وتجلو ما كان خافيًا، بعد أن لقي ما لقي من بعض النقاد من تجاهل وظلم وتعتيم.

إبراهيم السّعافين

أ . د . إبراهيم السّعافين۞

الصّورةُ والدّلالةُ في شِعْرِ نزار قَبّاني

۞ أستاذ النقد الحديث بالجامعة الأردنية سابقًا.

مفهوم الصورة:

من المستقرّ في الدراسات الأدبية أنّ اللغة هي أداة المبدع ومادة النص الأدبي، يتصرف بها ليعبر جماليًّا وفكريًّا ولا شيء في النص الأدبي خارج اللغة، فكل شيء غير أدبي آتٍ من خارج الأدب من حقول معرفية وعلميةٍ أخرى يتأيّنُ داخل النص الأدبي، ويصبح ضمن لغة الأدب. ولعلّ الصّورة من أهم العناصر اللغوية، ويكفي، في رأي بعض النقاد أن ينفرد الأديب بصورة مبتكرة حتى يتكرّس أديبًا ذا شأن، وقد " أشار إزرا باوند مرة إلى (أنه من الأفضل أم تقدم صورة شعرية واحدة طوال الحياة من أن تنتج كتباً عديدة)"[1]. وإذا صحّ ذلك فإنّه يصحّ أكثر ما يكون في حقل الشعر. إذ يصبح الابتكار في الصورة، والانزياح بها عن المألوف والنمطي من أهم عناصر التقويم في تقدير موهبة الشاعر وعبقريته.

ولا يمكن أن نرى الصورة بمعزل عن الدلالة ولا العناصر الشكلية ولاسيما المفارقة والتناقض الشكلي والتضاد التي تبعث الطرافة والحيوية والفكاهة والسخرية والإضحاك وتنبه الوعي وتوقظ الذهن. وليس ممكناً، في رأيي، أن نعزل حياة المؤلف المكرّس: أفكاره وشخصيته كما تتجلى في رسائله ويومياته وأحاديثه المسجلة مع أصدقائه، كما يذهب كلينث بروكس[2] دون أن نجعل لها الصدارة في التحليل والتقويم. فالنقد نظريات ومناهج متناسلة متجادلة، يلغي بعضها بعضاً في جوانب مختلفة،

---

(1) سي دي لويس، الصورة الشعرية، (1982)، ترجمة، أحمد نصيف الجنابي، ومالك ميري، وسلمان حسن إبراهيم، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ص29.

(2) Cleanth brooks, Literary theory (2004), second edition, edited by Julie Rivkin and Michael Ryan, Blackwell publishing, USA, P: 23.

ولكنها في النهاية تتكامل وتبقى بعض شروطها قائمة. وكما يقول توماس ماكلوهن في حديثه عن" اللغة المجازية" وهو بصدد تحليل قصيدة" المصباح" لوليم بليلك:

" إذا كانت كل مستويات التفكير مجازية فإنه يبدو أنّ القوة في فعل الفهم والتحليل تكمن في اللغة. إنّ الصورة التي نطوّرها تبدو في تصويرها عالماً سلبيًّا يعطي الناس له شكلا من خلال اللغة. بيد أنّ اللغة ليست مستقلة، وليست كياناً له القوة الكلية. إنها تشكل فهمنا، ولكنها تتشكل هي أيضاً بواسطة سياقها الاجتماعي، إنّ اللغة جزء من نسيج الحياة الاجتماعية والسياسية. لأنّه بسبب دورها الاستراتيجي في الفهم، يجب أن تُشكّل اللّغة لتخدم حاجات الجماعات المتنفذة أو المسيطرة."[1]

وكما يقول سي دي لويس" فأول خطوة في خلق الصور هو أن يقرن الشاعر نفسه إلى الأشياء التي تستهوي حواسه" وتحدث عن القابلية على تقبل الانطباعات المرتبطة بالخيال، وقدم تحليلاً للفرق بين الشاعر القديم الذي كان يبدأ بالفكرة المجردة والشاعر الحديث الذي يبدأ بالصورة" وعليه فإن الشاعر يبدأ بانطباع أو قطرة من نهر التجربة، قد تكون متبلورة في صورة، أو لنقل هذا شأن الشاعر اليوم لأنه مرت أزمنة كما لا حظنا ، كان الشاعر يبدأ بفكرة مجردة ويشرع في تحويلها إلى شعر، ولكن الطريقة الحديثة ومدى اختلافها عن الطريقة التقليدية، مشار إليها في كلمات "جوته": لم تكن على وجه العموم طريقتي كشاعر، محاولة تجسيد الأشياء المجردة؛

(1) Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin, editors, *Critical terms literary study*, second edition,(19950), Ethics, *Popular culture*, CLASS, Desire, *Imperialism, Nationalism, Diversity*, Chicago university press, Chicago & London, p:87

فإني تلقيت الانطباعات داخل نفسي - انطباعات من مئات الأنواع، جميلة وحية، ومحببة، ومتعددة الألوان- كما قدمتها الطاقة الخيالية اليقظة)"[1].

ومصطلح الصورة او التصوير له أكثر من معنى ومضمون؛ فالمعنى العام للتصوير يغطي استخدام اللغة، ويمثل الموضوعات والأحداث والمشاعر والأفكار والعقائد والحالات الذهنية أو أي تجربة حسية أو ما فوق حسية، وليس من الضروري أن تعني الصورة تمثلاً او صورة ذهنية أو فكرية[2].

وقد عرف بعضهم التصوير Imagery بأنه نماذج أو أنماط من الصور التي هي لفظية معادلة للتجربة الشعورية في نص أو قطعة من النص. فكل مجاز او تشبيه يتشكل بوصفه صورة.(...) فمن منظور النقد الجديد تقدم نماذج أو أنماط الصور في القصيدة او المسرحية أو الرواية المفتاح لنسيج النص. وفي رأي آخرين فإن التصوير يفتح مغاليق الرؤية الأخلاقية للمؤلف. وتظل بالنسبة لآخرين تُشرك القراء على مستوى التجربة الشعورية، وتمكنهم من إعادة خلق النص [3].

والحق أن التصوير فائق التماسك والقوة والصلابة يُقوّي القصيدة ويساعد في جعلها أكثر من كونها وعظاً مبتذلاً مضجراً.[4] ويرى الدارسون أن التصوير لا يقتصر على المفهوم العام الذي يشترك

---

(1) الصورة الشعرية 76-78

(2) J.A.Cuddon, *Dictionary of literary terms& Literary theory*(1999), Penguin reference ,p: 413

(3) Edward Quinn, *A dictionary of literary and thematic terms*, second edition, check book New YORK, (2006), U.S.A,P: 206

(4) Marjorie Boulton, *The anatomy of poetry*, Revised edition,(1982), Great Britain, p: 1982

فيه الشعراء جميعاً، ولكن يقفون عند التصوير الذي يساهم في إغناء تجربة الشاعر الفردية، ويشيرون إلى حالة الشاعر وموقفه تجاه العالم؛ فالشاعر يجابه عالماً مضطرباً غير منظم، ويحاول أن يقدم نوعاً من الاستجابة المنظمة في شعره. وعلى هذا النحو فإن التصوير المجازي قد يضيف في الحالتين حالة الفوضى وحالة النظام [1].

وقد أعاد النقد البلاغي الجديد النظر في التعبير التصويري وفي الوصف عامة، حين لم يقف النقّاد البلاغيون الجدد عند حدود المطابقة والمشابهة واستقصاء الصورة من كلا طرفيها وحسب، بل وقفوا عند اهمية التباين والاختلاف وليس التماثل في بناء الصورة، وعند أهمية المفاجأة وإحداث الدهشة في التعبير التصويري، عبر التخالف بين الطرفين المجموع بينهما في الخطاب الواحد، وعند تعاضد الحواس كلها وليس حاسة البصر وحدها في بناء الصورة، وهذا المعنى فتح المجال أمام وسائل إدراكية أخرى لتنهض بالصورة نشأةً وتلقيًا مثل التذكر والخيال والحدس والشعور [2].

وقد توسع مفهوم الصورة بحيث لا يقف عند الصورة البيانية التي هي في الأغلب الأعم صورة جزئية تقوم على مبدأ المشابهة في الأغلب من استعارة وتشبيه ومجاز، ولكن الصورة كما يرى محمد العمري في البلاغة الجديدة أصبح لها وجهان؛ احتلت المركز/ الصورة البيانيةimage والتعبير

(1) John Peck and Martin Coyle, *Literary terms and criticism*,(1984), Macmillan ,London, P:38

(2) نجوى الرياحي القسطيني، في نظرية الوصف الروائي، ط1(2008) دار الفارابي ص ص 81-92

التصويري المجازي وفي جوهر جوهرها الاستعارة "وتضع على المحيط حماية للحدود كلمة figure لصبغ بقية الصور التي يُحتاج إظهار طابعها التصويري إلى تأويل واجتهاد"[1].

وإذا كان الشعر يرتبط في الأساس بمبدأ الكلية، وأن كل جزئية في القصيدة ترتبط بمبدأ الوحدة الذي يضم أجزاء القصيدة كلها، إذ إن افتراض الكلية في القصيدة مثل افتراض التماسك في النقد هو مبدأ تأويلي تُبُنِّيَ لمعرفة النتائج المتحصلة منها[2] فإن الصورة مهما تبدُ متناهية الصغر في النص الشعري، فإنها يجب أن ترتبط بالصورة الكلية للقصيدة أو المشهدية التي تقابل في الأغلب الفكرة الكلية التي تنبني عليها القصيدة.

وليس من شك في أنّ الصورة مرتبطة بالفكر، ولكنها لا تحاكي الواقع أو المعرفة العلمية، وتسعى إلى خلق التوازن والتوحّد والتناغم، والربط الوثيق بين الفكري والعاطفي، وترتبط بالجدة والإيجاز وقوة الإيحاء، إذ يرى لويس أن ما يتطلع إليه النقاد المحدثون في الصورة ينصبُّ" على جدتها وإيجازها، وقوة إيحائها، فإن جدة الصورة، وقوتها، والأسلوب المستخدم، ومادتها، أو كليهما، لتكشف عن شيء لم ندركه من قبل(...) إن ما أعنيه بلفظة الإيجاز ، هو تركيز ما له أهمية كبيرة في حيز صغير. ومن الجدير بالملاحظة أن الاستعارة في الشعر الحديث، لها الغلبة على التشبيه"[3].

---

(1) محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول (2012)، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء،211

(2) Northrop Frye, *Words with power*,(2007) penguin books, U.S.A. P:71

(3) الصورة الشعرية (مرجع سابق) ص 44

ويرى لويس أنّ" قوة الصورة الشعرية تكمن في إثارة عواطفنا واستجابتنا للعاطفة الشعرية، ولا تحتاج الصورة إلى أن تكون جديدة لإحداث هذه الاستجابة فهناك كلمات آكل عليها الدهر وشرب كالقمر والورد والجبل والغروب، وهي صور عظيمة التركيز(...) وهذه الصور بمقدورها خلق هذه الاستجابة، وعلى النقيض من ذلك يمكننا أن نستحسن صورة بسبب جدتها بدون أن تهز مشاعرنا ذلك لأن إثارة المشاعر رهينة بالفرد ذاته، وكذا جدة الصورة البلاغية وشدة تركيزها يمكن قياسهما حسب معايير نقدية موضوعية"[1].

على أنّ الجدة تبدو في تشكيل الصورة على نحو معيّن يرتبط بقدرة الصورة على الإثارة الفكرية والعاطفية معاً في انسجام مع عملية التلقي المعقدة التي تتصل بطبيعة الصورة وثقافة المتلقي وموقفه وحالته النفسية وموقعه الثقافي والاجتماعي.

فحين نقرأ القصيدة ثمة أشياء متعددة نستجيب لها. فابتداء نحن نتبع القضية او القصة، محاولين أن نقرر ما الذي تتحدث عنه القصيدة أو ما موضوعها، فإذا لم نستطع أن نرى ذلك في الحال، فإنه مما يسعف هنا أن ننظر إلى بعض المتضادات البنائية، وحال إمساكنا بثيمة القصيدة فبإمكاننا حينئذٍ ان نبدأ باختبار عناصرها الدقيقة وكيف تصنع أثرها في القارئ. وأحد اتجاهات ذلك هو كيف ينظّم الشاعر القصيدة (استخدامه للمقطع الشعري والقافية والتركيب لخلق بعض التأثيرات) ولكن أهم شيء يجب أن نلاحظه هو ما الذي يفعله الشاعر في اللغة. فمصطلحات من مثل الجناس والسجع تغطي تأثيرات الأصوات في سلسلة متعاقبة من الكلمات، ولكن ما هو اهم

(1) الصورة الشعرية (مرجع سابق) ص 44-45

اختيار الكلمات المفردة. إن أكثر طريقة ملائمة لوصف الكلمات المفتاحية في قصيدة ما هو استخدام المصطلح" التصوير"؛ فالتصوير يغطّي كل موضوع وحدث وشعور متماسك في القصيدة إلى جانب التشبيهات والاستعارات [1].

وقد عاب ريتشاردز على أرسطو حديثه عن الاستعارة بأنّ" أعظم شيء هو القدرة على صياغة الاستعارة... وهذا وحده لا يمكن أن ينقل إلى الآخر على أنّه علامة العبقرية. إن صياغة استعارات جديدة يعني القدرة على رؤية المتشابهات"، إذ رأى في ذلك ثلاثة افتراضات فاسدة أولها: إن القدرة على رؤية المتشابهات قدرة يمتلكها بعضهم دون بعضهم الآخر، والافتراض الثاني عدم نقل موهبة صياغة الاستعارة إلى الآخرين، والافتراض الثالث أن الاستعارة شيء خاص واستثنائي في الاستعمال اللغوي أي إنها انحراف عن النمط العادي للاستعمال، بدلاً من أن تكون المبدأ الحاضر أبداً في نشاط اللغة الحر [2].

وقد شرح مقولة شيلي: إن" اللغة في جوهرها استعارية" بأن اللغة تغير العلاقات غير المدركة قبلاً للأشياء وتعمل على إدامة هذا الإدراك أو الفهم، وبمرور الوقت تصبح الكلمات التي تمثلها رموزاً وعلامات لأقسامٍ أو أصناف للتفكير بدلاً من أن تكون صوراً لأفكار متكاماة. ومن ثم إذا لم يظهر شعراء جدد يعيدون خلق الارتباطات المتخلخلة، فستصبح اللغة ميتة بالنسبة إلى أهداف التعامل الإنساني النبيلة.[3] وعلى هذا النحو يرى ريتشاردز أن الاستعارة هي المبدأ القائم

(1) John Peck and Martin Coyle, *Literary terms and criticism* ,(1984), Macmillan ,London, p:36-37.

(2) آ.أ. ريتشاردز، فلسفة البلاغة(2002) ترجمة سعيد لغانمي وناصر حلاوي، إفريقيا الشرق، بيروت ص91-92

(3) فلسفة البلاغة(مرجع سابق) ص 92

في اللغة، وحتى في اللغة اليومية لا نستطيع أن نتجاهل وجود الاستعارة، على رأي من عنون كتابه" الاستعارات التي نحيا بها"، بيد أنّ ثمة فرقًا بيّنًا بين الاستعارات الحيّة التي تتجدّد في لغة الكتاب والشعراء والاستعارات التي تدور على الألسنة بوصفها استعارات ميتة.

ففي تحليل أية قصيدة لا بد من أن نورد الصور الأساسية المستخدمة، وكيف صنعت أرضية القصيدة في تجربة وسياق مخصوصين.[1] فالشعر يستخدم لغة مجازية وليست طبيعية، وإن كانت الصور تأتي في الأجزاء العادية أو المعتمة من القصيدة.

على ان القصيدة الحديثة في بعض صورها أفادت من اللغة اليومية، ولم تعد تلك الصورة التقليدية ذات الحدود الجاسية، بل اتكأت على عناصر مختلفة، فتعدد القراءات لوظيفة الصورة ليس فوضوياً على أي حال، ولكنه يعتمد على أنواع مختلفة من المعرفة: تطبيقية ومحلية وثقافية وجمالية مختزنة ومستثمرة في الصورة، وهذه الأنواع يمكن ان تُبوب وتُصنف. ويمكن للصورة نفسها ان تقدم ذاتها بإحكام في عملية القراءة لعدد من القراء الذين يمكن أن يوجدوا معاً، وكأنهم قارئ واحد وليسوا قراء مختلفين[2].

والحق ان الصورة وكذلك الرمز هما، معاً بمعنى واحد، نتاج لدافع الشاعر لإدراك الوحدة في التنوّع، أو ليرينا عدداً من التجارب غير المترابطة في الظاهر أو للتواصل من خلال وضع المعاني الناقصة أو المحجوبة خلف مصادر اللغة المباشرة. والصور تختلف في عمقها أو تعقد معانيها المتضمنة

---

(1) *Literary terms*, p: 37

(2) Roland Barthes, *Image, music*, text,(1977) translated by Stephen Heath, Hill and Wang, New York, p: 46

مثلما يتضح ذلك في الهدف والأصل، ويمكن لهذه الصور اشتقاق قوة إضافية وحيوية من علاقتها السياقية بصور أخرى في القصيدة[1].

موقع نزار في حركة الشعر الحديث:

إنّ الصورة في شعر نزار قبّاني تكشف عن حالةٍ شعريّةٍ متفردة، ميّزت حقبة من الزمن في أربعينات القرن الماضي، حين كانت الحركة الشعرية موّارة باتجاهات ومواقف وأفكار، رسّخت مفهوم الشعر الحديث في آثار غياب بعض شعراء الإحياء البارزين من مثل شوقي وحافظ، وبزوغ نجم آخرين من مثل الجواهري وبدوي الجبل، وفي ظهور مجموعة من الشعراء المتأثرين بالحركة الرومانتيكية من مثل شعراء المهجر الشمالي وشعراء جماعة الديوان وجماعة أبولو.

وعلى الرغم من التجديد في شعر المتأثرين بالرومانتيكية فإن التجديد كان أقرب إلى التجديد في التيار، أو في الاتجاه، ولم يكن التجديد يتصل بظاهرة فردية مثل ظاهرة نزار قبّاني الذي انطلق من موقف مركب من الثقافة والطبقة والفكر والثورة والتمرد على الموروث وعلى المجتمع في الوقت ذاته.

ولعلّ نزار قباني اقترض عبارة قالها الشاعر سي دي لويس في كتابه النقدي ذائع الصيت " الصورة الشعرية" أن الصورة الشعرية صورة فوتوغرافية تتألف من كلمات"[2] وضمنها قصيدته"

---

(1) *Encyclopedia Britannica* (*poetic imagery*) 2016.

(2) M. H. Abrams, Geoffrey Galt Harpham, *A GLOSSARY OF LITERARY TERMS*, eight edition (2005), Thomson- wads worth, U.S.A., 129

الرسم بالكلمات"، فثمة اقتران بين قدرة القصيدة التي تستخدم التصوير على التماسك وعلى الاكتناز بالدلالة وعلى القدرة على الإيحاء في مقابل اللغة التجريدية.

مجالات الصورة:

الذي يتأمل شعر نزار قباني يلاحظ دورانه على حقول معينة ينوع على إيقاعها ولا يضيره أن يعمد إلى تكرار الدلالة والفكرة والصورة، إذ يبدو في الظاهر غير عابئ بالتحكيك والصقل وحذف الزوائد إذا كان ذلك لا يمس بناء القصيدة، بيد أن هذه الغزارة في الإنتاج تضم صوراً مبتكرة، يتكرر الابتكار فيها في كل سياق، فقد وقف عند جسد المرأة وتأمله وكأنه يحمل إزميل نحت وقف عند النّهد، وعند الشّعر، وعند العينين، وعند الوجه، وعند الساقين، ولعل وصف النهد ظاهرة انفرد بها نزار قباني، ولم تبد على هذا النحو عند شاعرٍ غيره ، فقد عَمَّ وصف النهد شعره كلَّه، وكأنّه الموطن الذي يتلذذ بالحديث عنه في مراحل عمره كلها، ولم تأت صورته على نحو معين، بل تعددت الصور، وكأن النهد أحد بواعث عبقريته، ولم يغفل ذكر النهد حتى في قصائد الرثاء على نحو ما نرى في قصيدته الشهيرة " بلقيس" في رثاء زوجته بلقيس الراوي.

وقد بدا الحب المجال الأوسع في شعره كله، وبدا شعره في المرأة أوسع من مجال الحب؛ فالمرأة لديه الحبيبة التي يرفعها إلى مكانته حين تتمرد وتثور، والمرأة الحبيبة التي تقصر عن بلوغ ما يريد ويمنّى، والمرأة السلبية الغبية أو المغرورة أو المخادعة أو الساقطة، وفي كل من هذه النماذج يصف ويتعاطف ويهجو ويتغزل.

ولكنه في شعر الحب والمرأة يجد فرصة للنقد الاجتماعي والسياسي، فهذا المجال رحب في ملاحظة الظواهر السلبية اجتماعياً وسياسياً وحضارياً. وقد اختلفَ مع الذين يرونه نرجسياً يهوّن من شأن المرأة في وصفها وفي الحديث عن مغامراته معها، ورأى أنه المدافع الأول عن حرية المرأة وحقها في الحب والحرية والتعليم والحياة[1].

ومن المجالات التي وردت في شعر نزار وصف الطبيعة والحياة الاجتماعية التي تتصل بها؛ فثمة حديث دائم عن مجالي الطبيعة البحار والأنهار والبحيرات وأنواع الأشجار وأنواع الأزهار والثمار ومساقط المياه والغيم والسحاب والبروق والرعود والمطر والثلج والجبال والتلال، ويتخذ رموزاً من النخل والبرتقال، ويتحدث عن البيوت ولاسيما البيوت الدمشقية ويتحدث عن طرزها المعمارية وما فيها من أثاث ورياش وزينة معمارية وطبيعية. وكثيراً ما مزج الطبيعة بمفاتن المرأة وجعل الدلالة تنبثق من صورة طبيعية وحّد بينها وبين جسد المرأة، وربما أفاد من الطبيعة في تصوير الشيء ونقيضه من مثل النضج أو التفتح، والنشافة واليباس.

ومن المجالات التي وردت في شعره الموقف من السلطة ومن السياسة، إذ بدا نزار في شعره منتقداً للسلطة قبل نكسة حزيران، واشتد الموقف في النقد والاحتجاج بعد النكسة، فبدا مهتماً بشؤون وطنه، ينقد السلطة التي حجبت الرأي، وألغت الحريات، وعززت أجهزة القمع والفساد. وقد تكرست صور ورموز في شعره تعبر عن فساد السلطتين السياسية والاجتماعية؛ فتناول الهزائم والحروب والمقاومة والحرب الأهلية اللبنانية، وارتد إلى التاريخ يتحدث عن أعلامه

(1) من حديث لي مع الشاعر نزار قباني في1-10-1981 في مكتبه بمنشورات نزار قباني ببيروت.

مشيداً أو منتقداً، وتحدث عن الخلفاء والسلاطين والأنبياء والقادة والمفكرين والشعراء وتحدث عن الأبطال الشعبيين والقصص الشعبي، وأشار إلى ثنائيات التقدم والتخلف، والحرية والعبودية، والعلم والجهل، والتنوير والخرافة، والشجعان والجبناء، والوطنيين والخونة، والرجال والمخصيين، وتحدث عن الفدائيين والمهرجين والبهلوانات والأراجوزات والمخبرين والجواسيس، وأكثر من الحديث عن المخافر والشرطة والسجانين والمشانق والاستجواب والقمع والإرهاب والسياط والحجّاب، وتحدث عن الجنس والبغاء وأقبية اللذة في مقابل البسطاء والفقراء والمناضلين والذين يفعلون والذين لا يفعلون، وتحدث عن السلاح والخيل وأدوات القتال برموزه القديمة والحديثة. وأشار إلى رموز الحياة العربية مثل البن والمهباج والدبكة والموال والكوفية والعقال والرايات. وتحدث عن المدن رموزاً للمقاومة من مثل القدس وغزة وأريحا والناصرة ويافا ورام الله وحيفا ومدن الجولان وبيروت وعن المدن المسبية، وأشار إلى الأماكن والأحياء الرمزية من مثل دمشق وأحيائها وأحياء مثل الرصافة والكرخ، وعن مدنٍ مثل راوا ودمشق والأعظمية ونينوى والبوكمال وطرطوس وحمص وبابل وكربلاء والقاهرة وغرناطة وقرطبة رمزًا للوطن العربي الواحد، وتحدث عن أسماء المعارك رموزاً للقوة والعزة: بدر واليرموك وحطين، وتحدث عن البترول ورموزه، وتحدث عن أدوات الموسيقا ومتعلقاتها من مثل الرقص والعزف على المزمار وحلقات الذكر ورقص الزار وزفة الأبواق والطبول رمزاً للتخلي عن المقاومة والخنوع، وسخر من سلطنات القش والممالك التركيبة ومشيخات النفط وزواج المتعة، وسخر من المرابطين والموحدين الجدد الذين بلا أفعال، واستعاد صورة غرناطة المغلوبة، وورد في مجال السياسة ولاسيما السلطة السيّاف مسرور والمغول وهولاكو وقيصر والخديوي ومحكمة الأمن، ونرى الأشهر ترمز لمعانٍ مختلفة مثل حزيران وتشرين

وآذار ونيسان، وتحدث عن القصيدة وعناصرها وعن الشعر وماهيته وأقسامه وظهرت لديه الميتا قصيدة والميتالغة. وسنختار بعض القصائد التي مثلت علامات فارقة في شعره، تمثل مفهوم الصورة الكلية أو المشهدية، ثم نقدم طيفًا من الصور الجزئية التي برزت في مجالات الصورة وفي حقول شعره الدلالية.

الصورة في قصيدة "خبز وحشيش وقمر":

ولعلّ قصيدته" خبز وحشيش وقمر"[1]التي كتبها في لندن عام 1954تكشف هذا المنحى المتمرّد الساخط على القيم المتوارثة وعلى المجتمع بنقائه وبساطته، ونفاقه وريائه، ولكن هذا التمرد لا يبدو منسجماً في نقده للصورة الرومانتيكية لرؤية الناس، بقدر ما تحمل انتقاداً لعبادة العادة نقيض الحرية وتأكيد الذات، بل إنها تستلهم من الرومانتيكية كثيراً من مبادئها في الخروج على أبهة اللغة وفي استخدام الكلمات الدارجة والاقتراب من العامية:

عندما يُولَدُ في الشرق القمر
فالسطوح البيض تغفو
تحت أكداس الزَّهَر
يترك الناسُ الحوانيتَ ويمضون زُمَر
لملاقاة القمر...
يحملون الخبز... والحاكي.. إلى رأس الجبال

(1) الأعمال الكاملة- الأعمال السياسية الكاملة، المجلد الثالث (2015) دار نوفل، بيروت، ص11-17

ومـــــعـــــــــدات الـــخـــدر

ويـــبـيـــعـــون. ويـشـــرون خـيـال

وصـــــــــــــــــــــــــــور..

ويـــمـــوتـــــون إذا عـــاش القمر...

مـــــا الذي يفـعله قـــــرص ضـيـاء؟

بـــــــــــــــبـــــــــــلادي...

بـــــبـــــــــلاد الأنـــــبـــيـاء...

وبـــــــلاد البـــــــــســـــــطاء...

مـــــاضغـــــي الـتـبـغ وتـجار الخدر...

مـــــا الذي يـــــفـــــعله فـينا القمر؟

فنـــــضـــــــــيع الكـــــبـــريـاء...

ونعـــــيـش لنـــــستـجـدي السماء...

مـــــــا الذي عـــــــنـد السـمـاء؟

لكـــــــــــسالـــــى.. ضـــــــعفاء...

يستحـيـلون إلى مـوتى إذا عاش القمر...

ويـــــهـزون قـــــبـور الأولـــياء...

علها ترزقهم رزًّا... وأطفالاً... قبور الأولياء

ويـمدون السجاجـيد الأنيـقات الطُّـرَرْ..

يـتسلون بأفـــيـــــونٍ نـسـميه قَدَرْ

وقـــــــــــــضـــــــــــــــاء...
فـــــــي بـــــــــــــــــــلادي،
في بـــــــــــــــــــلاد البسطاء...

والذي يتأمل هذا المقطع من القصيدة يجد أنه يمثل جزءاً من الصورة الكلية، فالصورة الجزئية التي تتمثل في التشبيه والاستعارة والمجاز والتجسيد والتشخيص لا تقدم الإطار الكامل للصورة الدلالية التي ترسمها الصورة الكلية. مثلما يلاحظ هذه اللغة الجديدة التي ترسم الصورة وتبني الدلالة. ومن الواضح أنّ الشاعر يقدم صورة أقرب إلى البانورامية في احتفال الناس بميلاد القمر، ولكن هذا الاحتفال الذي يعتمد الصورية وكأن القصيدة عناقيد من الصور، لا يقدمها على نحو بلاستيكي يكتفي بالجمال الشكلي، ولكن يبدو التوظيف الدلالي لهذه الصورة الدلالية أو المشهدية بارزًا، فنحن نرى هذا الاحتفال في خروج الناس لملاقاة القمر حاملين الخبز والحاكي إلى رؤوس الجبال، وتغمر السطوح البيض أكداس الزَّهر، وحين نتأمل هذا الاحتفال لا نجده احتفالاً شعبياً مليئاً بالفرح والنشاط والكبرياء، ولكنه الاحتفال الذي يغيب فيه الوعي، وتسوده السذاجة والاتكال والبلادة والعيش في غيبوبة المخدرات والركون إلى أملٍ لن يتحقق، ويتسلون بمفهوم غير واعٍ للقضاء والقدر. هذه الصور الجزئية التي تشكل صورة مقطعية جديدة كل الجدة في لغتها، وكأنها مشتقة من حياة الناس وقريبة من لغة التداول المفصّحة، هذا القمر الذي يفعل فعله ويجعل الناس أسرى حالة من الذهول والشطح، غائبين عن واقعهم، يزورون قبور الأولياء بدل التفكير في واقعهم، وقد جعل الشاعر هؤلاء الناس يمجدون القمر على نحوٍ لا نعرفه في حياة الناس واحتفالاتهم الشعبية ما يجعل القارئ يرى رمزاً وراء هذه المفردة التي شاعت على ألسنة الشعراء

الرومانتيكيين ولاسيما في الحقليين الدلاليين: الحب والطبيعة. ولا أظن ما يمنع من إعطاء القمر بعداً دلالياً آخر، وهو الزعيم المتفرّد أو الديكتاتور الذي يطيعه الناس ويتقربون إليه ويتعبدون في محرابه في انقيادٍ لا يقبل السؤال والجواب. فكل ما لديهم استسلام وطاعة وغباء وبلادة، وهو ما يقف مقابلاً للاحتفالات الشعبية المفعمة بروح الجد والنشاط والتطلع نحو المستقبل. وهو ما يفسح دلالة الصورة لتتجاوز دلالة التشابه إلى الاختلاف.

وتمتزج الصور المبتكرة مع المباشرة واللغة اليومية التي تسري على ألسنة الناس في مجالسهم أو في خطب الهجاء، فلم تعد الزخرفة هي التي تميّز الفن، بل بدا الفن ينحو منحى البساطة التي أصبحت من سماته، ويصبح مفهوم " البساطة" قيمة فنية بخلاف الزخرفة، إذ يرى لوتمان أن" (البساطة) من منظور بنائي هي ظاهرة أكثر تعقيدًا إلى حد كبير من ظاهرة (الزخرفة)"[1] كأن يقول مثلاً:" أيّ ضعف وانحلال"، هذه اللغة اليومية تعطيها دفقة الجمال ما يليها من مجازات تميّز لغة نزار قباني وصوره، فيقترن النور المتدفق بقداح الشاي والسلال، وتبدو المتناقضات التي يجمع بينها في وحدة دلالية، فهم يصلون ويمارسون الزنا، ولا فرق بين الفعلين في الجوهر كما يرى نزار، لأن كليهما منطلقٌ من خدر ولا وعي":

" فـــــــــــي بـــــــــلادي
حـيث يحيا الناس من دون عيون...
حـــيـــــث يبكي الســاذجــون

(1) يوري لوتمان، تحليل النص الشعري" بنية القصيدة، (1995) ترجمة محمد فتوح أحمد، دار المعارف بمصر ص47

ويـــــــــصـــــــــلـــــــون...

ويـــــــــــــزنـــــــــــون...

ويـــــــحـــــــيـــــــون اتـكـالْ

مـــــــنـــــــذ أن كـــــــانـوا...

يـــــعـــيـــــشـــــون اتـــكال...

ويـــــنـــــــادون الـــــهـــــلال:

" يـــــــــــا هـــــــــلال...

أيـها النـــــبـــــــع الذي يمطر ماسْ

وحـــــشـــــــيشًـا... ونـــــعـــاسْ

أيـها الـــــــرب الرخامـــي الـمعلّق

أيها الشيء الذي ليـــس يـــصـدَّق

دمـــــت للـــــــــشـــــرق... لنا...

عـــــنـــقـــــــــود مـــــاسْ...

للملايين التي عُطِّلت فيها الحواسْ..."

ويتضح من المقطع الثاني من القصيدة أن الصورة لا تتكامل على نحو مكثف، ولكنها تتراكم فيما يشبه لونًا من الاستطراد، فما يزال الشاعر يتكئ على ما قرره في الصور الجزئية والكلية والمشهدية فيما سبق، فهو يعطي الهلال صفاتٍ مشتقة من رؤية البسطاء والمخدرين" أيها الرب الرخامي المعلق" وهو الذي يمطر أشياء متباعدة "الماس والحشيش والنعاس" ولكنها على الرغم من تباعدها تتّحد.

ويكمل الصورة المادية الطبيعية الرامزة لوضع الشرق المختصر في صورة الدمشقيين الذين يمارسون طقوساً معينة تمثل الشرق كله، فالشرق فقير، يتعرى من أي كرامة ونضال، وملايينه يركضون حفاةً يؤمنون على الرغم من ذلك بالزواج من أربعة وهم لا يجدون الخبز إلا في الخيال" والتي تسكن في الليل بيوتاً من سعال" ويبكون أمام العود والغناء والطرب ويجترون التواشيح القديمة التي هي السل الذي يفتك بالشرق"

شـــرقنا المـجـتّر تـاريـخًا
وأحـــــلامًا كـــــــسـولـة
وخـــــــرافات خـــوالي...
شرقنا، الباحث عن كل بطولة
في أبـــي زيـــد الهلالي..."

هذه الصورة الكلية صورة بانورامية، تتشكل من صور جزئية فيها جدة وابتكار حين يشبه الأحلام بالكسلان، وحين يشبه التواشيح القديمة بالسل، فالشرقيون حفاة عراة مرضى يبكون أمام التواشيح القديمة، ومخدرون لا يصحون، بل هم غائبون عن الوعي، وللوعي دلالتان مادية ومعنوية، وإذا أضفنا إلى ذلك رمز القمر ينكشف لدينا المغزى الذي تخفيه القصيدة، فالناس لا يشعرون بكرامتهم الفردية أو إحساسهم الذاتي بقدر ما هم خانعون مقودون مستسلمون يفهمون القضاء والقدر على غير وجهه.

والذي يتأمل لغة هذه القصيدة زمن كتابتها يدرك إلى أي حد كانت هذه اللغة جديدة طازجة وجريئة في التشبيهات والاستعارات والرموز والصورة الكلية للمجتمع، من مثل تشبيه

الهلال" بالرب الرخامي المعلق" أو تشبيه المرضى في البيوت التي لا تحوي سواهم" تسكن في الليل بيوتاً من سعال" أو " أيها النبع الذي يمطر ماس / وحشيشًا ونعاس " وحين نرى الناس يصلون ويزنون في تناقض ظاهر، وهي صورة صادمة، تفتح العيون على صورة المجتمع بخلاف ما هو قار في الوعي المألوف الذي يرى النمطي والعادي ويتعايش معه كما لو أنه النموذج والمثال. ولعل "خبز وحشيش وقمر" تذكر بقصيدة" سوق القرية " لعبد الوهاب البياتي التي قدمت صورة بانورامية من عناقيد من الصورة لتقدم دلالة كلية شاملة. ولا نستطيع أن نقطع بأن نزار قباني تأثر الشعراء الصوريين imagists على النحو الذي تأثّرهم السياب والبياتي وغيرهما من رواد الشعر الحديث.

الجرأة في التصوير- الرسم بالكلمات:

ونزار، على هذا النحو، يمعن في جرأته فيمزج بين الخرافة والدين، من دون أن يتستر بدوالٍ تحتمل التأويل والتفسير في الأغلب. هذه الجرأة في نحت اللغة أو في بناء الصور أو تقديم الدلالة من خلال الصورة يتضح في شعره منذ أن بدا ثائراً على القيم والمواضعات الاجتماعية، فوجد في الحديث عن المرأة موضوعه الأثير، ورأى أن لغته الشعرية جعلت كل قصائده متزوجات في حين نجد كثيراً من قصائد الآخرين عوانس، فنرى الجرأة مثلاً في هذه الصورة التي تلج باب الفظاظة من قصيدته "الرسم بالكلمات"[1]:

(1) الأعمال الشعرية الكاملة المجلد الأول ص 456-458

تعبت من السفر الطويل حقائبي
وتعبت من خيلي ومن غزواتي..
لم يبق نهد... أسودٌ أو أبيضٌ
إلا زرعت بأرضه راياتي..
لم تبق زاوية بجسم جميلةٍ
إلا ومرت فوقها عرباتي..
فصلت من جلد النساء عباءةً
وبنيت أهرامًا من الحلمات
وكتبت شعرًا لا يشابه سحره
إلا كلام الله في التوراة
جربت ألف عبادة وعبادة
فوجدت أفضلها عبادة ذاتي

على الرغم من أنه ينهي القصيدة برؤية العبث في كل هذ واللاجدوى، وينتهي إلى أن الباقي هو الشعر، فالذي انتقم منهن ينتقمن منه ويقول:

" فمك المطيّب.. لا يحل قضيتي
فقضيتي في دفتري ودواتي
كل الدروب أمامنا مسدودةٌ
وخلاصنا.. في الرسم بالكلمات."

هذا الشعر المتدفق الذي يتقاطع مع الشفاهية يجعل القارئ يتوهم بأنّ نزاراً قد بذل جهداً في تركيب الصورة وفي ابتداعها. ولكن قصيدته تدل على أن وراءها صناعة خفية لا تظهر للعيان، وهذا هو سر نصاعة الصورة واحتفاء القراء بها من مستويات ثقافية متعددة.

الصورة في قصيدة" هوامش . . . على دفتر النكسة":

وفي قصيدته " هوامش ... على دفتر النكسة"[1] تتآزر الصورة الجزئية لتبني الصورة الكلية، فتتجلى الفكرة والدلالة الكلية في الصورة الكلية البانورامية؛ وقد افتتح القصيدة بعوامل النكسة من وجهة نظره، وهي كل شيء قديم لم يتخط عتبة الحداثة:

"أنعى لكم، يا أصدقائي، اللغة القديمة
والكتب القديمة
أنعى لكم
كلامنا المثقوب، كالأحذية القديمة
ومفردات العهر، والهجاء، والشتيمة...
أنعى لكم...
أنعى لكم...
نهاية الفكر الذي قاد إلى الهزيمة."

(1) الأعمال السياسية الكاملة المجلد الثالث ص 49-71

قدم فكرته الأولى من خلال الصورة، فحمّل القديم عوامل الهزيمة. والقديم هنا غائم في جانب منه، يضيء دلالته القديم الذي سبق الهزيمة، وقد يحمل دلالة القديم بالمطلق؛ الأفكار والعادات والممارسات والعقائد والطقوس. فثمة استمرار في مفردات اللغة ومحمولاتها، حيث المسافة الهائلة بين القول والفعل، والنزعة الفردية التي تتحكم في قرار السلطة الذي لا ينبني على العقل والحكمة والمعرفة والتروي، بل على السفه والطيش" ويتوسل بمفردات العهر، والهجاء، والشتيمة". يظل المتلقي بين قديمين، قديم أشار إليه في قصائده الأولى، وقديم جديد قاد مباشرة إلى الهزيمة، ولا تخلو مفردات نزار من هذه اللغة التي تجنح أحياناً إلى الهجاء والفظاظة. فهو يهجو القديم ويتفاءل بما سيأتي بعد الهزيمة وكأننا أمام مرحلتين حاسمتين. ولعل الصورة الدالة في هذا المقطع" كلامنا المثقوب كالأحذية القديمة." تدل على عناصر القديم كلها، اللغة والكتب والفكر الذي قاد إلى الهزيمة.

والحق أن الصورة على هجائيتها وفظاظتها معبرة أشد التعبير عن الفكرة، وكأنّ الفكر الذي سبق الهزيمة يمتد في قرون وقرون من النزاع والفرقة والشتم وهجران العمل للمستقبل، فثمة شبه بين الفكر والحذاء عند نزار قباني في أنه استعمل طويلاً حتى اهترأ، ولم يكن ليجرؤ أحد ليقيم صلة بين قداسة الفكر ووضاعة الحذاء إلا نزار.

وتعبر الصور عن الحالة أيضاً، فالشاعر في مرارة وفي نكد، ولا يطفو على خياله إلا صورة الفجيعة، فيرى كل شيء يبعث عليها؛ ففي المقطع الثاني يقول:

"مالــحــةٌ في فـمنا القصائـدْ

مالــحةٌ ضفـائــر النـسـاءُ

والليل، والأستار، والمقاعدْ
مالـــــحةٌ أمامنا الأشياءْ...

فأمامنا هذا المقطع الذي يقدم صورة ذوقية، ولكنها تمتزج بالبصري واللمسي، بل بالحواس كلها، فتتماهى الرؤية والرؤيا والفكر في هذا المقطع، حين تدلهمّ الرؤية، وتغيم الملامح، ويغيب الجمال عن الأشياء، صورة يهيل عليها الشاعر كل أحاسيس اليأس والقنوط، لأنه أمام الفجيعة لا يترك مسافة للتأمل والتفكير.

وأمام هذه الحالة المفاجئة ينتقل للمقطع الثالث:

"يا وطـــــــــني الـــــحـزينْ
حـــــــوّلـتـنـــــي بـلــحـظةٍ
من شاعرٍ يكتب للحب وللحنينْ
لشاعرٍ يكـتـب بالـســـكـينْ..."

وهو في هذا المقطع يبدو وكأنه ينتبه من وهدة المفاجأة، فيرى الواقع الجديد، ويرى الانقلاب الذي حدث داخله، هذا التحول من الضد إلى الضد، فيرى لغته تتغيّر" يكتب بالسكين" وهي صورة طريفة معبرة عن التحول الحاد في حياته وفكره وشعره، وهو تحول ظاهري في الأغلب، لأن المجتمع الذي نقده في قصائده الأولى لم يتغير كثيراً وإنما الذي تَغَيّر هو الوهم الذي علق بخياله طوال هذه السنين.

ومن الطبيعي أن تدخل لغة المباشرة إلى القصيدة وكأنه يثور بين الحين والآخر على جماليات القصيدة، ففي سياق الهزيمة يبدو كل شيء مهزوماً حتى الشعراء الذين يخجلون من شعرهم:

لأن ما نحسه أكبر من أوراقنا...
لا بد أن نخجل من أشعارنا
إذا خسرنا الحرب، لا غرابةْ
لأننا ندخلها بكل ما يملكهُ الشرقيّ من مواهب الخطابة
بالعنتريات التي ما قتلت ذبابة
لأننا ندخلها بمنطق الطبلة والربابة..
السر في مأساتنا
صراخنا أضخم من أصواتنا
وسيفنا...
أطول من قاماتنا...
خلاصة القضية
توجز في عبارة
لقد لبسنا قشرة الحضارة
والروح جاهلية..."

ومن الواضح أن اللغة مباشرة أقرب إل اللغة اليومية، بيد أن هذه اللغة تظل تتكئ على الصورة القريبة الدالة" صراخنا أضخم من أصواتنا" حيث نقف أمام العلاقة بين الصوت والصراخ،

الصوت الذي يرتكز على حجم الشخصية وقدرتها ومقوماتها، والصراخ الهش الذي يصدر عن الطفل الضعيف، أو غير القادر والمهزوم، والذي يعبر عن صوت بلا مضمون. ومن مثل" سيفنا أطول من قاماتنا" وهي صورة تقول كل شيء بعبارة حميمة وقريبة ولكن دلالتها واسعة جداّ، ذلك الذي يحمل سلاحاً ينوء به كاهله ولا يحسن استخدامه، وهذا سرّ إبداع نزار الذي يقول كل شيء ببساطة ظاهرية، لكنها عصية إلا على فنان من مثل نزار. وعلى هذ النحو تتسلل في ثنايا هذه اللغة المباشرة صورٌ تتأيّن بها القصيدة. إلى جانب ما ورد في تشخيص الحالة الحضارية بين الحضارة والجاهلية من دون أن نتأمل حقيقة الجاهلية وقيمها وأخلاقها.

وعلينا أن نتذكّر أن هذه القصيدة أقرب إلى القصائد الشفاهية لأنها صدرت عن صدمة وجرح مفاجئ، ولذا تجنح إلى التقرير وكأنه يعتلي منبراً ليهجو ويحلل ويشخص ويعظ من دون الخروج على قواعد اللعبة الشعرية:

" بالـــــنـــــاي والـــمـــزمـار
لا يـــــحـــــــدث انـتصار...
كلـــــفـنا ارتـــــــــجـــالـنـا
خـــمسـون ألف خيمةٍ جديدة...
لا تلـــــعـــــنـــــوا السماء..
إذا تـــــــخـلـــت عـــنـكم
لا تلـــــعـــــنـــــوا الـظـروف
فالله يـــــؤتي النـــصـر من يشاء

وليس حداداً لديكم... يصنع السيوف...

وحين يتحدث عن تحديد عوامل الهزيمة يقدم صوراً مكافئة دالة تنضح بالسخرية والنقد الذاتي، فالسلاح الذي نجابه به العدو: الناي والمزمار، وهما تعبير عن الاستخفاف والتهاون وعدم الجدية، ولنا أن نتخيل من يسهرون الليل والنهار يُعِدّون ويصنعون ويطورون، ومن يقفون في مواجهة القوة والإرادة لا يعبؤون، سلاحهم الناي والمزمار لا غير، وكم هو قاسٍ أن نتصور نتيجة الارتجال والاستهتار (خمسين ألف خيمة جديدة" كم تبعث هذه الصورة دلالة مرعبة تحز بالسكين. وأجمل من هذه الصورة ما حملته صورة الله الذين يريدون أن يفرضوا مشيئتهم عليه رغم استهتارهم وهوانهم" ليس حداداً يصنع السيوف"، فالله صاحب المشيئة والله يعطي النصر من يشاء، في تقريع جميل لذوي التواكل والكسل والصراخ الذين يتوسلون للنصر بالطبلة والناي والمزمار.

ويقف هنا أمام موعظة جديدة تلبس صورة فنية جميلة ولكنها فاجعة، تنفسح لدلالات واسعة عميقة:

"يوجعني أن أسمع الأنباء في الصباح
يـــــوجـــــعـــــنـــــي...
أن أســـــــمـــــــع الـنـبـاح...
ما دخـــــــل اليـهـود من حدودنا
وإنـــمـــــــــــــــــــا...
تســـربـــــــوا كالـنـمل من عيوننا..."

إنه يُتبع الحرقة في سماع الأنباء، بسماع النباح، ولعل صلة بين الأنباء والنباح، في سياق النقد الذاتي أو رؤية المشهد العام، ليقرر بأن اليهود لم يدخلوا عبر الحدود، وإنما تسرّبوا، والتسرّب يعني أنهم مروا بمراحل مختلفة بالتدريج، وخططوا بوسائل كثيرة، ليستقروا في البنى الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والفكرية والأخلاقية حتى تمكنوا من هزيمتنا من دون أَنْ نَعي أو ندري، ومن أبدع ما قرأت تسرّبهم كالنمل من العيون، عيون الرؤية وعيون الرؤيا، وفي هذا يكونون قد دخلوا من أهم منفذين فينا واستطاعوا اقتحام حصوننا من أبوابها الحصينة.

ومن جزئيات الصورة البانورامية يلقي الضوء على مساحة واسعة من التشكيلات الصورية للدلالة على حالة التخلف التي قادت إلى الهزيمة:

خـــــــمســـــة آلاف ســنـة...
ونـــــحـــــن فـــي الـســرداب
ذقـــــــونـــــنا طـــــــويـلـة
نـــــــقـــــودنـــــا مـجـهـولة
عـــيـــــونـنـا مـــرافـئ الـذبـاب...
يـــــــــــــا أصـــــــدقـائـــي:
جـــــــربـــوا أن تكسروا الأبواب
أن تـــغـــــــســـــــلوا أفـكـاركم
وتـــــغـــــســـــلـــــوا الأثواب
يـــــــــــــا أصـــــــدقـائـــي:

جـــــربـــــوا أن تـقـــرؤوا كـتاب...
أن تـكـــــتـــــبـــــوا كـتـاب...
أن تـــــــــــزرعـوا الـحـروف...
والـــــــــــــــــــرمّـــــان...
والأعـــــــــــــنـــــــــاب...
أن تبـحـروا إلى بلاد الثلج والضباب
فالناس يجهلونكم... في خارج السرداب
الناس يـحسبونكم نوعًا من الذئاب..."

لقد قدم صورة بانورامية تنمو تدريجيًا نحو الصورة الشاملة الكاملة، صورةً تعتمد المبالغة ولكنها مبالغة تتسرب في وعينا دون أن نحس بوطأة المبالغة فيها، إذ نتصور هذا الشرق يأوي إلى ما هو أكثر انغلاقاً من الكهف، وهو السرداب وهو أشدُّ وطأة، وأبعث على الشعور بالحصار والضيق حين يكون المكان سرداباً والزمان أوغل في القدم: خمسة آلاف سنة، ونرى الإنسان الذي يعمر المكان يجتمع عليه ثالوث الجهل والفقر والمرض، فهو يتقرب من المخاطبين الإخوة والأصدقاء وأبناء العم ويناجيهم بمحبة: أن يغسلوا الأفكار وأن يقرؤوا كتاباً وأن يكتبوا كتاباً، وأن يبحروا إلى بلاد الثلج والضباب؛ فإنسان هذه الأرض يعيش جاهلاً بما يجري في العالم، يبدو مكتفياً بذاته الخاوية المنخوبة المنخورة، لا يعرف شيئاً خارج السرداب الذي يعيش فيه منذ خمسة آلاف سنة، والزمن هنا للشعور بوطأة الانغلاق وليس المقصود حساب الزمن. ولعل صورة غسل الأفكار التي اقترنت بغسيل الأثواب توحي بمدى ما علق بهذه الأثواب من قذارة طوال هذه المدة، وكم تراكم من

القذارة والاتساخ على الأفكار التي هي في حاجة إلى جهد جبار من أجل أن تتفتح في الضوء والهواء تحت الشمس. فهم لا يقرؤون ولا يكتبون، وهم مرضى وفقراء يعشش في عيونهم الذباب(هذه الصورة البديعة:" عيوننا مرافئ الذباب" كم تبدو دالة على الفقر والمرض حين تصبح هذه العيون مرافئ يؤمها الذباب من جهات العالم كله.

وفي هذا السياق نرى هذه الصورة الجزئية من الصورة البانورامية الشاملة تصور الكسل والخنوع وعدم الإسهام في الإنتاج(الزراعة بمعناها العام: زراعة الحرف والرمان والأعناب) ورؤية العالم بعيداً عن الانغلاق. فهم لم يقدموا أنفسهم للعالم بعلمهم وفنهم وفكرهم فأصبحوا في نظر الآخرين الذي يجهلونهم متوحشين برابرة" نوعاً من الذئاب" فنحن أمام شاعرٍ يرسم صوره ليدل على خلاصة رؤيته وتجربته بصدق، بعيداً عن الموقف الشخصي الذي يخط ويمحو بفعل عوامل إنسانية حياتية عابرة.

ويستعير صوراً من اللغة اليومية على النحو الآتي:

" جـــــلـــــودنا ميـتـة الإحسـاس
أرواحـــــنـــا تـشـــكـو من الإحساس
أيامـــــــــنا تـــدور بيـن الـزار...
والشـــــــــطـــــــــرنـــج...
والـــــــــنـــــــــعـــــــاس...
هل(نحن خير أمة قد أُخرجت للناس)؟؟
كان بـوسع نـفـطـنا الـدافـق في الصحاري

أن يـــســـــتـحـــيـل خـــنـجرًا...

مـــــن لـــــهـــــــب ونـــار...

لـــــــكـــــــــــنـــــــه...

واخـــــــجـــــلة الأشـراف من قريش

وخـــــجلة الأحـــرار من أوس ومن نـزار

يُـــــراق تـــــحت أرجـل الـجواري...

نـــــركـــــض فـــي الـــشـــوارع

نـــــحمل تـــحـــت إبـــطنا الحِبالا

نـــمـــارس السَّـــــــحْـلَ بلا تبصُّرٍ

نـــحـــطم الـــــزجـــاج والأقـفـالا

نـــــمـــــدح كالـــضـــــفـــادع

نـــــشـــــتـــــم كالـــــــضفادع

نـــــجـــعل مـــــن أقـــزامـنا أبطالا

نـــــجـــعل مـــــن أشـرافـنـا أنذالا

نـــــرتـــــــجل الـــــبـطولة ارتجالا

نـــــقـــــعـــــد في الـجـــوامع

تـــــنـــــــــــابـــلاً، كـسـالى

نـــشطّـــــر الأبيات، أو نؤلّف الأمثالا

ونـــــشـــــحـــذ النصر على عدونا

مـــــــن عـــــــــنـــــــده تعـالى..."

فنراه يزاوج بين صور مشتفة من حياة الناس في سياق الصورة البانورامية للمجتمع، وصورٍ تتصل بالسلطة؛ فالناس جلودهم مات فيها الإحساس، وأرواحهم كذلك، فهم موتى او مخدرون يرقصون الزار أو يلعبون الشطرنج يفتقدون النشاط والحماسة، هذا الواقع المرير يجعله يتأمل قومه ويسائل التاريخ باستغراب مستحضراً الآية الكريمة ووراءها سطور بياض في الأسئلة والأجوبة، في المقدمات والنتائج. فالمساجد لا تلبي حقيقة تاريخها، وأهل العلم لم يعد لهم دور ولا طموح إلا في الألعاب والهلوانيات. وفي إطار لغته الهجائية يسأل بسخرية وتهكم عن واقع السلطة، النفط يتدفق في الصحارى، ويراق تحت أرجل الجواري، ولا دور له ولا فعل، مستحضرًا التاريخ الفعل ليقابل صورة الحاضر الشائهة، فأشراف قريش، وأحرار أوس ونزار استحالوا في العصر الحاضر لا همَّ لهم إلا نَصْب المشانق وممارسة السحل والتدمير، وقد انقلبت الحال والمفاهيم، فالأمة آثرت القعود تشحذ النصر من الله بلا عمل، والحاكم مكتفٍ بالشعراء ورجال الإعلام الذين يرفعون ويخفضون بلا حساب.

هذا جزء من الصورة البانورامية التي تقدم المشهد العريض لرؤية المشهد العربي قبل الهزية وغداتها. قبل أن يفيض بالشاعر الكيل ليهجو الحاكم العربي الذي كان من أهم عوامل الهزيمة، لقد قدم صورة جزئية من المشهد العام، تتصل بالحرية والانغلاق التي لا تكشف الواقع ولا تعرضه للنور، وهي أيضاً صورة تنال ميزتها من خاصيتها الدرامية التي ترى فيها الفرد والسلطة في مشهدٍ أشبه بالمطاردة. إذ يقول:

لـــــو أحـــــدٌ يـمـنـــحـنـــي الأمـان

لو كـــنت أستـطيع أن أقابل السلطان

قلـــــــــت له يا ســـيـــدي السلطان

كـــــــــلابك المـفـتـرسات مزّقت ردائي

ومـــخـــبـــــــروك دائـمًا ورائـــــي...

عـــــــيـــــــــونـــهـــــم ورائي...

أنـــــوفـــهـــــــم ورائـــــــــــي...

أقـــــــدامـــهـــــــم ورائـــــــي...

يـــــســـــــتـجـوبـــون زوجـتـــي...

ويـــكـــــــتبـون عنـدهم أسماء أصدقائي...

يـــــا حـــــضـــــــرة الـــــسلطان

لأننـي اقتـــــربت مـن أسوارك الصمّاء

لأنـــــــــــــــــــنـــــــــــــــي...

لأنني حـاولت أن أكشف عن حزني وعن بلائي

ضـــربـــــــــــت بالـحـــــــــذاء...

أرغـمـنـــي جـنـدك أن آكل من حذائي...

يا ســـــــــيـــــدي... يا سيّدي السلطـان

لـــــقـــــد خـــــســـــرت الحرب مرتين

لأن نـــــصـــــف شـعـبنا.. ليس له لسان

ما قيمـة الـــــشعب الذي ليس له لسان؟

لأن نـصـف شعبنا مـحـاصرٌ كالنمل والجرذان

في داخـــــــــــــل الـــــجـــدران...

لـــــو أحـــــد يـمـــــنـحـنـــي الأمان

مـــــن عـــــــسكـــــــر السـلطان

قـــلـــــــــت له: يا حـــــضرة السلطانْ

لـــــــــــقـــد خـــــسرت الحرب مرتـين

لأنـــــك انـــــفصلت عن قضية الإنسان

وهذه الصورة الجزئية من الصورة البانورامية الشاملة تتصل بالسلطة والسلطان، تمرُّ عبر مفردات السلطة، الحجّاب الذين يحولون بين الحاكم وشعبه، والجلادون الذين لا يصدرون عن روح إنسانية أو وعي ، فهم كالكلاب، ليس الكلاب الأليفة التي تحيط بعاقل كريم اعتادت الصلة بين الضيف والمضيف، ولكنها الكلاب التي اعتادت الحصن المعزول، ولا يزوره إلا مجرم في عين الحاكم ،فليس له إلاّ النهش والتمزيق من كلاب مفترسة. ومن بين المفردات المخبر الذي يملأ قلب المواطن بالرعب يتبعون المواطن رؤيةً وشماً وحركةً (اقتفاءً)، وينتهي هذا التتبع بمجموعة من الإجراءات التي تسير في خط سردي ودرامي (استجواب الزوجة، وكتابة أسماء الأصدقاء) وهو فعل يحيل إلى القمع والحصار، ويعود إلى مفردة الحجّاب فالحاجب لا يحول دون تمكين المواطن من بث الحاكم شكواه، ولكنه يمارس ضده أبشع صور الإهانة (الضرب بالحذاء)، وإرغامه على أكل الحذاء ليصمت إلى الأبد. وهنا يوصل إلى السلطان ما حال دونه الحجاب، وهي خلاصة مقررة، في أنه خسر الحرب

مرتين لأن نصف الشعب محاصر كالنمل والجرذان ومنغلق على ذاته، ولأن الحاكم انفصل عن قضية الإنسان.

والذي يتأمل هذه الصورة البانورامية الجزئية يلحظ أنها تتآزر مع الصور المشهدية السابقة في تجلية المشهد العام، وكأنه يحمل آلة التصوير ليلتقط المناظر والمشاهد بلغة تجمع بين السردية والدرامية، وليس من صور بيانية إلا تشبيهه رجال الحكم بالكلاب المفترسة، أو تشبيه الشعب في حصاره بالنمل والجرذان، أو وصف الأسوار الصماء التي لا تسمع ولا تشفّ، أو بعض الكنايات التي تصح أن تكون على الحقيقة، من مثل الضرب بالحذاء أو آكل الحذاء.

لقد كانت أجزاء الصورة في معظمها تتصل بالجانب الواقعي السلبي الذي قاد إلى الهزيمة، ولكنه رأى الصورة المستقبلية المتخيلة، مستعلياً على حالة اليأس المستبدة، فيسترجع حالة لو امتدت لما وقعت الهزيمة، ويرى صورة المستقبل في الأطفال الذين يجب أن يروا ما لم نره في أجيال الهزيمة:

" لو أننا لم ندفن الوحدة في التراب
لو لم نمزق جسمها الطريّ بالحراب
لو بقيت في داخل العيون والأهداب
لما استباحت لحمنا الكلاب..."

في هذا الحلم الرغائبي يقدم لنا عدداً من الصور البيانية، مثل دفن الوحدة، وتمزيق جسمها الطري بالحراب، وأن تبقى في العيون والأهداب، وهي في العموم صور جديدة بارعة قريبة التناول أقرب إلى الصورة في اللغة اليومية.

وحين يخاطب الأطفال نرى صورة بانورامية شاملة ولكنها أضيق بكثير من مساحة الهزيمة:

نـــريد جـــيـــــلاً غـــاضـــبًـا
نـــريد جـيـــلاً يـــفـلح الآفـاق
وينكـــش الـتـــاريـــخ من جذوره
وينكـــش الـفـكـر مـن الأعـمـاق
نـــريد جـيلاً قادمًا مـختـلف الملامح
لا ينـحـنـي... لا يعـرف الـنـفـاق..
نـــريد جـــيـــلاً، رائـدا عملاق..
يـــا أيـــــــها الأطـــفـــال:
من المحيط للخليج، أنتم سنابل الآمال
وأنتم الـجيـل الذي سيكسر الأغلال
ويـقـتـل الأفـــيـــون في رؤوسـنـا
ويـــقـــتـــــل الـــخـيـال...
يـــا أيها الأطفال أنتم- بعدُ- طيبون
وطاهـرون كالـندى والثلج، طاهرون
لا تقـرؤوا عـن جيلنا المهزوم يا أطفال
فـــنـــحن خـــائـــبـون
ونـحـن، مثل قشرة البطيخ، تافهون
ونـــحـــن مـــنـخـورون...

مـــــــــــــــنـــــــــــــــخـــورون...
مـــــــــنـــــــــخـــــــورونَ كالنعال...
لا تـــــــقـــــــــــــــــرؤوا أخـبـارنـا
لا تـقـــــــــــتـــــــــفـــــــوا آثارنا
لا تـــــــقـــــــــبـــــــلوا أفـكـارنـا
فنـحـن جيل القيء، والزهري، والسُّعال
ونحن جيل الدجل، والرقص على الحبال
يـــــــــا أيـهـــــــا الأطـــــــفـال:
يـا مـطـــــر الربيع، يا سنابل الآمال
أنتـم بـذور الـخـصب في حياتنا العقيمة
وأنتـم الـجـيل الذي سيهزم الهزيمة..."

وإذا كانت هذه اللغة بسيطة تقترب من اللغة اليومية، وإذا كانت الصور قريبة التناول، والسمة هي اللغة المباشرة التي تتقاطع مع لغة الوعظ، فإنّ ثمة صورًا جديدة وكنايات بارعة، فنكش التاريخ ونكش الأفكار كناية عن التعشيب التي تشير إلى إعادة القراءة والمعاودة، أو التعبير عن تفاهة جيل الهزيمة بأنه كقشرة البطيخ، أو منخورون كالنعال المهترئة، أو الجيل المريض المتهالك التي تعشش فيه أمراض اللذة المحرمة، إلى جانب الصور التي تقاطعت مع صور الخصب والانبعاث التي

تلي صور القحل والعقم والخراب، وما التقريرية والمباشرة، إن تجلت في يد شاعر عبقريّ، بعيب أبدًا[1].

الصورة في "منشورات فدائية على جدران إسرائيل":

ولا تختلف قصيدته "منشورات فدائية على جدران إسرائيل"[2] التي تحمل الصورة الأخرى للهوامش في طبيعة لغة نزار قباني، وإن كانت تحمل التفاؤل مقابل الفجيعة، بيد أن حقوله الدلالية أصابها نوع من الاختلاف باختلاف الدلالة، ولعل بعض صوره جنحت للتناص مع لغة شعراء المقاومة، والإفادة من لغة التحدي والمقاومة والانتصار ممثلة برموزها وأبطالها وأشيائها وأمكنتها، إذ يحضر عمر والحسين والزهراء وأبو عبيدة ومعاوية والحجاج والمنصور وهارون الرشيد، وتحضر بدر وأحد وكربلاء، وتحضر هانوي وفيتنام والأوراس وصحارى ليبيا، ويحضر امرؤ القيس وأبو تمام امتداداً لشعراء هذه الأمة، وتحضر الكوفية البيضاء والسوداء ويحضر القرآن الكريم "نصر من الله وفتح قريب" ويحضر المسيح والنااصرة" وتحضر قصة التيه لبني إسرائيل، وتحضر الأماكن والشيات العربية والفلسطينية خاصة، من مثل المسجد الأقصى والنيل والفرات وأحجار فلسطين والكنائس والمزاريب وأجنحة الحمام والخرائط الملونة وخربشة الأقلام ومصر التي جاء في القرآن منها بأنهم سيخرجون والسلاح والأعور الدجال والحدائق والبرتقال ومعاصر الزيت والأنوال والشعر

(1) انظر: بحث" لغة الشعر العربي الحديث بين المباشرة والسخرية قصيدة المواجهة نموذجًا في: إبراهيم السعافين، لهب التحولات، دراسات في الشعر العربي الحديث،(2007) دار العالم العربي، دبي، ص ص 231-257

(2) نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، المجلد الثالث ص 115-144

والأزجال وعطر المناديل والدبكة والموال والكوفية البيضاء والعقال والخيل والقصص الشعبية والمهباج والبن وتحية الرجال للرجال وسنابل القمح والهلال وخواتم الخطبة وأسرّة الأطفال والحصان والإسطبل والبارودة والتوت واللبلاب ومقابض الأبواب والبرك وثرثرة المزراب. وخرج على مألوف الموقف من النبي موسى عليه السلام عند المسلمين فجعله في صف اليهود الصهاينة التي سلبوا فلسطين وشردوا أهلها.

على أنه وسّع في هذه القصيدة من مجال حقوله الدلالية وسحب كثيراً من التضمينات الثقافية إلى فضاء صوره البيانية أو صوره الكلية ونوّع في صوره الذهنية والحسية، وهو لا يميل في كل ذلك إلى التأمل الذهني الذي يذهب إلى التفلسف والاستبطان بقدرما تبدو الصور متكئة على حماسة وانفعال لا تنفصل عن الانفعال القومي بهذه الظاهرة الجديدة.

وقد استخدم بعض المفردات التي تصور معنى الثبات في الأرض "مشرشون" وهي كلمة عامية تشير بقوة إلى معنى" التجذر"، فثمة رمز الهنود الحمر الذي يعني الإبادة والاجتثاث في مقابل المستوطنين البيض، لكن كلمة" المشرشون" هي النقيض في التشبث بالأرض، ولعل اختيار الكلمة العامية المشتقة من الشرش "الجذر" أبلغ في الدلالة على حالة التشبث بالأرض والوجود، فقد أشار بعض الباحثين إلى أن نزار قباني تميز بلغته الشعرية وأنه كان" رائداً في استخدام لغة الحديث اليومي في الشعر" [1] وإذا كنا لا نتفق مع هذا التعميم فإنه واحد من الشعراء:

" لن تـــــــجـــــــــعلـــوا مـــن شعـبـنـا

(1) غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟ ط2 (1978) دار الآفاق الجديدة، بيروت، ص 158

شـــــعـــب هـــنـــــود حـــمـــــــرْ

فنحن باقون هنا... في هذه الأرض التي تلبس في معصمها

إســـــــــــوارة مـــــــــن زهـــــر...

فـــــهـــــــــــذه بـــــــــلادنـــا

فـــيـــــها وجـــــــدنا منذ فـــجـــر العمر

فـــيـــــــها لعـــــبـــــنا... وعـــشـقـنا...

وكـــــتـــــــبـــــــــنا الـــــشـــــعر...

مشـــــرشـــــــــون نـــحـــن في خـلـجانها

مـــــثـــــــل حـــــشـــــيـــــش البحر

مـشـــــــرشون نـــحـــــــــن في تـــاريخها

في خبـــزها الـمـــــــــرقـــــــوق... في زيتونها

في قـــــمـــــــحـــــهـــا الـــمـــصـفـر...

مـــــشـــــرشـــــون نـــحـــن في وجـدانـهـا

بـــــاقـــــــــــــون في آذارهـــــــــا...

بـــــاقـــــــــون في نـــــيـــــســـانهـا...

بـــــاقـــــــــون على الـــــحـفْـر على صُلبانهـا

بـــــاقـــــــــون في نبيها الكـــــريم، في قرآنها

وفي الـــــوصـــايـــــــا العـــــــشـــــر...

لا تـــــسكـــــــــــــروا بـــــالـــــنصر

إذا قـــتـــــــلـــــــتـــــــــــم خـــالدًا
فـــــســـــــــــــوف يأتـــــي عـمـرو
وإن ســـــــحـــــقـــــتـــــــــــم وردةً
فـــــســـــــــوف يـــــبـــقى الـعـطر..."

لقد قدم صورة بصرية تكرس معنى التشبث بالأرض والتجذر فيها ولجأ إلى التكرار من أجل تثبيت هذا المعنى، وقدم صورة للانقضاض على العدو من كل ناحية، فكل الأمكنة أمومية للعربي والفلسطيني معادية للصهيوني، من قصب الغابات ومن رزم البريد ومن مقاعد الباصات ومن علب الدخان ومن صفائح البنزين ومن شواهد الأموات ومن الطباشير ومن الألواح ومن ضفائر البنات، ومن خشب الصلبان ومن أوعية البخور ومن أغطية الصلاة ومن ورق المصحف ومن السطور والآيات، وكأن الكون كله مسكون بالمفاجآت المتوقعة وغير المتوقعة، ولا يبقى في الكون من ريحٍ وماء ونبات إلا وفيه يستقر الخطر الذي يتهددهم، حتى القتيل لا يموت أول مرة بل:

"كل قتيلٍ عندنا يموت آلافًا من المرات"

ففي شيات الحب يكمن الموت:

في كل وجه عابر... أو لفتةٍ... أو خصر...
الـمـــوت مـــخـــــــبـــوءٌ لـكـم
في مـــشـــــــط كـــل امـرأةٍ...
وخـــصـــــلـة مـــن شـــعـــر..."

ومثلما كرّر لفظة "مشرشون" ثلاث مرات يعود ليكرر" باقون" سبع مرات في صور مختلفة لها صلة بالأماكن والممارسات والشعر والأصوات:

" ونـحن باقون على صدوركم كالنقش في الرخام
بـاقـون في صوت المزاريب... وفي أجنحة الحمام
بـــاقـــون في ذاكرة الشمش، وفي دفاتر الأيام
بـاقـون في شيطنة الأولاد، وفي خربشة الأقلام
باقون في شعر امرئ القيس، وفي شعر أبي تمام
بـــاقـــون فـي شـــفـــاه من نـــحبهم
بـــاقـــون في مـــخـــارج الكلام..."

وليس غريباً أن يفاجئ العربي والفلسطيني العدو في كل مكان، وهو يستوطن في المكان والزمان والإنسان. ويتابع صور التجذر في مفردة" باقون" وتجلياتها في مواطن أخرى من القصيدة. إذ يكررها سبع عشرة مرة ليقدم أماكن ورموزاً جديدة تكمل صورة الحصار للعدو.

الصورة في" أشهد أن لا امرأة إلا أنت":

ويمكننا أن نختار قصيدة بعد أكثر من عقد من الزمان هي قصيدة الديوان" أشهد أن لا امرأة إلا أنت"[1] وعتبة القصيدة" العنوان" فيها تناص جريء يحيل إلى الشهادة الأولى في العقيدة

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني، (2013) دار نوفل، بيروت ص ص 523-530

الإسلامية" أشهد أن لا إله إلا الله" وهي توحيد الله التي سحب دلالتها من سياق العقيدة إلى سياق الموقف من الحبيبة، بما في ذلك من فاعلية في توكيد حبه لهذه المرأة التي لا يحب امرأة غيرها؛ فهي الوحيدة في عالمه الذي تتزاحم فيه النساء. وهذه القصيدة ترسم نموذج الشاعر للمرأة وهي امرأة وحيدة ومختلفة، تبدو هي ربة الفعل حين تكون فاعلةً ومنفعلة. وإذا كانت القصيدة ترسم صورة المرأة فهي في الوقت نفسه ترسم صورة الشاعر وتبادل الفعل، وهي في نهاية المطاف المرأة النموذج في عين الشاعر بعيدًا عن الصورة النمطية أو النموذجية في عين المجتمع أو القبيلة:

أشهد أن لا امرأة أتقنت اللعبة إلا أنت
واحتملت حماقتي
عشرة أعوام كما احتملت
واصطبرت على جنوني مثلما اصطبرت
وقلمت أظافري
ورتبت دفاتري
وأدخلتني روضة الأطفال
إلا أنت..
أشهد أن لا امرأة..
تشبهني كصورة زيتية
في الفكر والسلوك إلا أنت
والعقل والجنون إلا أنت
والممل السريع

والتـــعـــــــــلـــق الـسـريع
إلا أنـــــــــــــــــــــــت..
أشـــهـــــد أن لا امـــــــــرأة
أخـــــــذت مـــــن اهـتـمـامي
نـــــصـــــف مـــــــا أخـذت
واســـتـعـمـرتـنـي مـثل ما فعلت
وحـــــررتـــــنـي مـثـل ما فعلت
أشـــــهـــــد أن لا امـــــــرأة
تعاملـــت مـعـي كطفل عمره شهران
إلا أنـــــــــــــــــــــــت..
وقـــــدمـت لـي لبـــن العـصـفور
والأزهـــــــــار والألـــعـــاب
إلا أنـــــــــــــــــــــــت..
أشـــهـــــد أن لا امـــــــرأة
كانـــــت مـــعـــي كريـمـة كالبحر
راقـــــيـــــةً كـــــالـــشـعـر
ودللـــــتـــــني مـثـلمـــا فعلت
وأفـــــســـــدتـني مـثـلمـا فعلت
أشـهد أن لا امرأة قد جعلت طفولتي

تـمـتـــد للخـــمـــسين.. إلاّ أنت"

في هذه الصورة الجزئية المطولة من صورة حبيبين عاشقين زوجين، تبدو صورة الأنثى الفاعلة التي تمتلك مصير الشاعر، فيصبح عجينة تشكلها وتصنعها على عينيها، ولم نر من صفاتها إلا ثلاث صفات: التشابه في الفكر والسلوك، جنونها وعقلها، ومللها السريع وتعلقها السريع، أما الباقي فمتصل به: اتقنت اللعبة واحتملت الحماقة وقلمت الأظافر ورتبت الدفاتر(كايةً) وأدخلته روضة الأطفال، وأخذت اهتمامه كله، واستعمرته وحررته، وتعاملت معه كطفل وقدمت له كل ما يريد وكانت كريمة كالبحر(صورة تقليدية) وراقية كالشعر المثال، ودللته، وأفسدته، وجعلت طفولته تمتد للخمسين.

لقد رسم صورة نفسية للعلاقة بين المحبين، فهي التي غيّرت شخصيته وصنعته خلقاً جديداً، فأصبح طفلاً في الخمسين، ولكن هذه الطفولة كانت الوجه الآخر للرجولة والحب والشبق والولع الجنسي على نحو ما يتبدّى في الصور الجزئية المشتقة من الصورة البانورامية الشاملة للعلاقة الاستثنائية بين ذكر وأنثى:

أشـــــهد أن لا امرأة تقول إنها النساء.
إلا أنـــــــــــــــــــــــــــــــت
وأنّ فـــــــــــــي ســــــــــرّتها
مـــــــركز هـــــــــــــــذا الكون
أشـــهـــــــد أن لا امـــــــــــــرأة
تـتـبـــــعـــــها الأشـــجار عندما تسير

إلا أنـــــــــــــــــــــــــــت..

ويـــشرب الـحـمام من جسمها الثلجي

إلا أنـــــــــــــــــــــــــــت..

وتأكل الخراف من حشيش إبطها الصيفي

إلا أنـــــــــــــــــــــــــــت

أشـــهـــــــــد أن لا امـــــــــــرأة

اخـــــتـصرت بكلمـتيـن قصة الأنوثة

وحـــــرَّضـــــــت رجـــــولتي عليّ

إلا أنـــــــــــــــــــــــــــت.."

هذه صور مبتكرة في قوتها أو ضعفها، فامرأته هي النساء في الجوهر وليست كل النساء، وفي سرتها مركز الكون وهي صورة تمتلك كل الإدهاش وكل الفرادة، وهي التي اختصرت قصة الأنوثة، وهي التي تحرض عليه رجولته، وهي التي تتبعها الأشجار عندما تسير طلباً للضوء وطلباً للهواء وطلباً للماء، إنها خلاصة الحياة، وهي حقاً صورة مبتكرة مدهشة، تتسق مع الصور الجزئية الأخرى لتقدم لنا صورة طقسية لمن هو خارج عن النسبي والمحسوس والجزئي، فلا نرى هذا الكيان إلا في الغريب والعجيب والخارق والمدهش.

وفي الجانب الآخر" يشرب الحمام من جسمها الثلجي، وهو ما فيما أرى نقيض لتحريض الرجولة، وكأن الجسد من شمع لا من نار الشهوة، وبقدر ما في صورة الخراف وهي تأكل من

حشيش إبطها الصيفي، بقدر ما فيها من منفرات لذوق الذي يتامل العلاقة بين عاشقين أو بين الذكورة والأنوثة في جانبها الشبقي.

على أنّ هذا التصوير لهذه المرأة المتفردة التي تتجسد فيها النساء الجوهر، لا العرض الذي يصوّر نقصهن وقصورهن، يلجأ إلى نحت صور تبقى أقرب إلى جمود الرخام الذي ينتظر حياة جالاتيا فتاة بجماليون على نحو ما نرى في بعض ما يأتي:

أشـــــهـــــد أن لا امـــــــــــــرأة
تـــوقـــــف الـزمـان عـنـد نهدها الأيمن
إلا أنـــــــــــــــــــــــــــــت..
وقامت الثوراتُ من سفوح نهدها الأيسر
إلا أنـــــــــــــــــــــــــــــت..
أشـــــهـــــد أن لا امـــــــــــــرأة
قد غـيـــرت شـــرائـــع العـالم إلا أنت
وغـــــــــــــــــيـــــــــرت
خـــــــريطـــــــة الحلال والحرام
إلا أنـــــــــــــــــــــــــــــت.."

فمن هي المرأة التي يتوقف الزمان عند نهدها الأيمن، وتقوم الثورات من سفوح نهدها الأيسر، وتغيّر شرائع العالم وتغير خريطة الحلال والحرام، هل هي المرأة في دورها الحديث عامة، أو هي امرأة نزار قباني الأسطورية. إن هذا التدفق في تصوير هذه المرأة يجعل الإتقان لعبة خطرة،

فالتدفق يحصد في طريقه الأخضر واليابس، لكن هذه الفرادة في اجتراح الصورة تظل مقرونة بجرأة عجيبة في اللغة وفي صنع الدلالة.

ولقد استخدم قباني لغة جديدة في التصوير، وجاء بلغة هذه الصور من حقول دلالية جديدة أيضاً لم يألفها القراء في شعر الغزل، إذ تحضر معاني الثورة والزلزال والحرق والإغراق والاشتعال والانطفاء والاحتلال والاستعمار والكسر والزرع، ويتبادر للشاعر في صوره ما لا يخطر على البال في العادة من انزياحات تخرج كلية عن موضوع الغزل وعن معجمه وحقوله الدلالية:

" أشهد أن لا امرأة تجتاحني في لحظات العشق كالزلزال
تحرقني.. تغرقني
تشعلني.. تطفئني
تكسرني نصفين كالهلال
أشهد أن لا امرأة
تحتل نفسي أطول احتلال
وأسعد احتلال
تزرعني
وردًا دمشقيًا
ونعناعًا
وبرتقال

يـــــــــــــــا امـــــــــــــــــــــــــرأة
أترك تحت شعرها أسئلتي، ولم تجبْ يومًا على سؤال
يـــــــا امـــــــــــــرأة هـــــــــي اللـــغـات كلها
لـــــــكـــــــــــــــــنـــــــــــــــــها
تُـــــــــلـــــــــــمـــــــس بالـــــذهـــن ولا تقال"

هذه امرأة غير عادية، فهي ليست عادية في صفاتها وملامح جمالها، أو تقاسيم حسنها، وغير عادية في أفعالها، فكل شيء جديد، ينزاح عن العادي في ما جرى عليه الشعراء قاطبة، فكل ما يصف به امرأته مدهش وطريف.، هذه المرأة التي يضع تحت شعرها أسئلته ولم تجب عن أي سؤال، فأي الأسئلة عنى؛ هل هي أسئلة الشعر الجميل الذي لا يشبهه شعر، أو هو الشَّعر الضافي الذي يخبئ تحته أسئلة الجمال والفلسفة والوجود والموت والحياة، هذه المرأة التي تجتمع فيها اللغات كلها بل هي اللغات كلها، يمكن أن يلامسها العقل أو الخيال لكنها لا تتعين في كينونة الملفوظ. هذا غزل جديد كل الجدة لأنه امتلك الجرأة التي لا يلامسها قيد أو محظور.

وفي هذا الاندفاع الروحي والشبقي معاً، يتدفق لغة مجازية وأفكاراً حرّيفةً حارقة تناسب هذه الرؤية التي تتسع وتتسع ولا يقيدها معنى، فتستعصي الصور أيضاً على التقييد من مثل بحرية العينين، وعلى محيط خصرها تجتمع العصور، وألف ألف كوكبٍ يدور، وعلى ذراعيها تربى أول الذكور وآخر الذكور:

" أيـــــتـــــها البحـرية العينين
والشـــــــــمعيـة الـــيـدين
والـــــــرائـــــعـة الـــــحـضور
أيـتـــها البيـــضاء كـــالـفـضّة
والـــمـــــــلـــساء كـــالبلّور
أشـــــــــهد أن لا امـــــــــرأة
على محيط خصرها.. تجتمع العصور
وألـف ألـف كـــوكـــبٍ يـدور
أشهد أن لا امرأة.. غيرك يا حبيبتي
على ذراعـــــيـها تربى أول الذكور
وآخـــــــــــر الـــــــذكور"

وإذا ابتعدنا عن هذه الصفات الحسية التي قد لا تروق لبعض القراء والنقاد مثل الشمعية والفضية والبلورية، فإن نزارًا يدهشنا بما يلتفت إليه من صفات مبتدعة قلما يتناولها شاعر من شعراء العصر الحديث.

ولعل نزار قباني يظل يستحضر صعوبة التصوير أمام مشهد منفتح على الجهات لا تحيط به الصّفة، فيراكم أوصافاً لا تحيط بهذه المحبوبة المتفردة الاستثنائية، فإذا كانت الآلهة التي تتعدد تنحصر في إله لا إله غيره، فإن النساء كل النساء يغبن من الوجود فلا امرأة سواها:

" أيتـــــــــــها اللمـــاحة الشفافـة

العـــــــادلـــــــة الـــجـــمـيـلة
أيتـــــــها الشـــــــهـــــــيـة البهية
الـــــــدائـــــــمة الـــــطـــفـولة
أشـــــــــــــهد أن لا امـــــــــرأة
تحررت من حكم أهل الكهف إلا أنت
وكـــــــســـــرت أصـــنـــامـهـم
وبـــــــــــددت أوهـــــــامـــــهـم
وأسقطت سلطة أهل الكهف إلا أنت
أشـــــــــــــهد أن لا امـــــــــرأة
اســـتـقـبـلت بصدرها خناجر القبيلة
واعـــتـبـــــرت حـــــبـــي لـــهـا
خـــــــلاصـــــــة الـقـــبـــيلة"

فالحبيبة، هنا، تمتلك المطلق من الصفات الحسية والروحية، فهي النموذج والمثال، وهي فوق ذلك تنطلق من الذات إلى الفعل الذي يحاول أن يحيط بصفاتها التي لا يمكن أن يحاط بها، في تناصات مع أحداث لها حضور في الذاكرة الجمعية من مثل تكسير الأصنام والأوثان التي كان الجاهليون يتعبدون لها، وتبديد الأوهام، وإسقاط سلطة أهل الكهف، وأهل الكهف لا تحيل إلى قداسة أهل الكهف بل إلى الصورة النمطية المتداولة حول مجانفة الحياة المعاصرة والتخلف. هذه المرأة الشجاعة التي جابهت سلطة القبيلة بصدرها مُعلية من سلطة الحب التي لا سلطة فوقها أو إلى جانبها.

والحق أن نزارًا لا يفاجئنا بصوره البيانية وحسب من استعارات وتشبيهات ومجازات، ولكنه يفاجئنا في استحضار مجموعة الأفعال التي تصدر عنهما معًا، في أحوالهما كلها:

" أشـــــــــــــــهد أن لا امـــــــــرأة
جـــــاءت تمـــــامًا مثـلـمـــا انتـظرت
وجاء طول شعرها أطول مما شئت أو حلـمـت
وجـــــــاء شـــــــكـــــل نـــــهـدها
مـــطـــابقًا لكل مـــا خـطـطت أو رسمت
أشـــــــــــــهد أن لا امـــــــــــــرأة
تـــــخـرج من سـحـب الدخان.. إن دخّنت
تطير كالـحـمامة البيضاء في فكري.. إذا فكّرت
يـــــا امـــــــرأة.. كـتـبـت عنها كتبًا بجالها
لكـــــنـــــها برغـــــم شـــعـــــري كله
قـــد بـقـيـت.. أجـمـل مـــن جميع ما كتبت
أشهد أن لا امرأة مارست الحب معي بمنتهى الحضارة
وأخـرجـتـنـي مـــن غـبـــار العالم الثالث
إلا أنـــت
أشـــــــــــــــهد أن لا امـــــــــــــــرأة
قـبـــــــــلك حـــــــلـــــــت عـــــقـدي
وثـــــقـــفـــــــــــت لـــــي جـسـدي

وحـــاورته مثلـــــما تـــــحاور القيثارة

أشـــــــــــــــــــهد أن لا امـــــــــرأة

إلا أنـــــــــــــــــــــــــــــــــــــت..

إلا أنـــــــــــــــــــــــــــــــــــــت..

إلا أنـــــــــــــــــــــــــــــــــــــت.."

إن هذه الصورة الجزئية من الصورة الشاملة تدل أشد دلالة على ارتباك الشاعر أمام هذه المرأة المثال، ففي كل تفاصيل جسدها ما هو متوقع وما هو أكثر من متوقع في الشعر والنهد.. تستحوذ عليه وتسيطر على فكره وحواسه حاضرة في دخانه وفكره، لا تحيط بها كل كتبه ولا كل شعره، متحضرة في حبها وجسدها، وقد عبر عن ذلك بصور مبتدعة" حلت عقده، أخرجته من غبار العالم الثالث، ثقفت جسده، حاورته حوار القيثارة" كل هذه الصور والأقوال والأفعال والصفات جاءت لمحاولة الإحاطة بهذه المرأة الواحدة الوحيدة، مُلحًّا على واحديتها، غير عابئ بالتكرار، بل جعل من التكرار عنصراً مهماً في إنتاج الدلالة.

على أن هذه الصورة المثال هي صورة غير واقعية أو محدودة بحدود التجربة الواقعية في الموقف من المرأة، لكنها تحتفظ بمثاليتها في التجربة الشعرية حين يوازن بين المرأة والقصيدة، فثمة صراع في التجربة الشعرية بين المرأة والشعر، أو بين صورتين للمرأة: النموذج المطلق، المثالي، الخالد، للأنوثة واهبة الحياة. والنماذج الكثيرة لنساء "يلعب" بهن الشاعر، ولا يلبث أن يشعر

بالسأم حين يجدهن خاويات من الداخل، ولذلك يبقى الشعر لعبته المفضلة(...). ولكنه في هذا البحث الدائب عمّا لا وجود له، يخترع أشياء كثيرة جميلة"[1].

ولعل شعر نزار يمثل مرآة لكل من الشاعر والمرأة ولكل الرجال والنساء يرون فيها الإنسان بتناقضاته الذاتية.[2]

الصورة في قصيدة "الحزن":

ويمكننا أن نختار قصيدة" الحزن" [3]للدلالة على عالم الصورة عند نزار قباني، وعلى بعض الحقول الدلالية التي تحضر بقوة في شعره؛ فهو يقيم عالماً صورياً للدلالة على الحالة العاطفية الشاملة، مستخدماً لغة شفافة وقريبة التناول، حتى إنها تجنح أحياناً إلى ضفاف اللغة اليومية، لكنها لغة لا يتقن معجمها وصوتها وتركيبها إلا نزار، يشتقها من واقع الحياة ولكن يعيد صياغتها حتى تحمل اسمه بلا منازع:

"علمني حبُّك.. أن أحزن
وأنا محتاج منذ عصور
لامرأة تجعلني أحزن

(1) شكري محمد عياد، مقالة "نزار قباني ولعبة اللغة" نزار قباني شاعر لكل الأجيال، م1(1998) إشراف سعاد محمد الصباح، إعداد وتحرير محمد يوسف نجم ص313، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الكويت

(2) عبد السلام المسدي، مقالة" الصورة الفنية في شعر نزار قباني ومكوناتها الأسلوبية واللسانية، من كتاب" نزار قباني شاعر لكل الأجيال ص427

(3) م1 ص 674-679

لامـــــرأة أبـكـــي بيــن ذراعـيـها
مـــــــثـــــــــل الـــعـــصفور..
لامـــــــــرأة.. تـــــــجمع أجـزائي
كـــشـــــــظايا البلور المكسور
علـمـني حـــــبّـــــك.. سـيـدتـي
أَســـــــــــوأ عـــــــــادات
علمـنـــــي أفـــتـــــح فـنـــجـاني
في اللـــــيـلة آلاف الـــــمـرّات..
وأجـــرِّب طـــــبّ العـــطّارين..
وأطـــــــــرق باب العـــــــرّافات..
علّمنـــــي.. أخـــــرج من بيتي..
لأُمـــــــشِّـــط أرصـفـة الطُّرقات
وأطـــــــارد وجـــــــــهـك..
في الأمطار، وفي أضواء السيـارات..
وأطـــــارد طـيـفـك.. حـتـــى..
في أوراق الإعـــــــــلانـــات..
علمـــــنـــــــــي حـــــبُّـك..
كيف أهيم على وجـهـــي.. ساعات
بـــحـثًا عن شـــــعـر غـجـريٍّ

تـــحســـــده كل الغـــــجـــــريّات
بـــــحثًا عـــــن وجهٍ .. عن صوتٍ..
هو كل الأوجـــــــه والأصـــــوات"

لا يقف نزار قباني في تصويره عند حد، فهو في كل مرةٍ يفاجئنا بما يثير الدهشة، فهل الحزن حاجة إنسانية؟ وهل هذه الحاجة مقترنة بالمرأة أو بالحبيبة على وجه الخصوص، حزن طفلٍ يليق بحبيب مكتمل الرجولة "يبكي بين ذراعيها كالعصفور" في براءته ووداعته"، هذه المرأة التي تقف أمام حبيب متشظٍ، مبعثر الأجزاء، وكم تبدو مهمتها صعبة، فالصورة البديعة تقدم دلالة عميقة تفصيلية لحالة العاشق الوجدانية والنفسية، فهو ليس متشظيًا كأي أحد، وليس مبعثراً كأي مبتلى، بل هو في حالة تستعصي على اللم بعد هذه البعثرة "تجمع الأجزاء كشظايا البلور المكسور"، وليس من السهل العثور على شظايا البلور المكسور التي تستحيل شظايا مختلفة الحجوم، يصبح من العسير لُمُّها وترميمها بعد أن تهشمت وتبعثرت.

وهو، إذ يرسم صورة بصرية للعصفور وللبلور، يقدم صورة حركية درامية، فنراه وهو يستجيب لانفعالات الحب العميق، يتعلم فتح الفنجان، وتجريب طب العرافين، وزيارة العرافات، والخروج من البيت هائماً على وجهه على الأرصفة، باحثاً عنها أو عن وجهها في كل ما يراه في المطر وفي أضواء السيارات، مشيراً إلى عالمها الكلي ببعض ملامحه وهو الشعر الغجري الذي ليس لغجرية شعر مثله، ويبحث عن وجهٍ وعن صوتٍ، ولكن الوجه متفرد والصوت متفرد. لقد استطاع نزار قباني من خلل هذه الصور البصرية والحركية أن يقدم لنا مقطعاً صورياً باذخاً لهذه

الحبيبة، وأن يقدم صورة دلالية عميقة لعلاقة الحبيب بحبيبة استثنائية، جعلته لا يرى في النساء بل في الكون إلا هي.

وإذا كان من دأب نزار أن يلجأ إلى التكرار بغية استيفاء الدلالة، فإنه يقف عند الحزن الذي بحث عنه ولم يجده إلا لدى هذه الحبيبة. ليس هذا الحزن شفيفاً ورقيقاً وحسب، ولكنه الحزن المشتعل بفعل الحب الذي يقيم مفارقة بين التعقل والتصرف الطائش على، نحو ما نرى في قوله:

" أدخـــــلـــــني حـــــبّـــــك.. ســـيـدتـي
مـــــــــــــــدن الأحـــــــــــــــزان..
وأنـــــا مـــــن قـــــبـــــلك لـــم أدخـــــل
مـــــــــــــــدن الأحـــــــــــــــزان..
لم أعـــــــــــــــــرف أبـــــــــــــــدًا..
أن الـــــــــــــدمـــــــــــع هـــــو الإنسان
أن الإنـــــــســـــــــــان بـــــلا حـزنٍ
ذكـــــــــــــــرى إنـــــــــــســـــان..
علمـــــنـــــــــــي حـــــبـــــــــــك..
أن أتـــــــصـــــــرَّف كالـــــــصِّـــــبْـــيان
أن أرســـــــــــــم وجـــــــهـــــــك..
بالطـــــــــــبـــــــــشور على الـــــحيطان..

وعلى أشـــــــــرعـــــــــــــة الصـــــــيادين

على الأجـــــــــــــــــــــراس.. على الصلبان

علمـــــــــــــــي حـــــــبُّـــــــــــك..

كيف الحب يغير خارطة الأزمان.. علمني أني حين أُحبّ..

تكـــــف الأرض عـــــــــن الـــــــــدوران

علمـنـــــــــــي حـــــــبُّـــــــــــك أشـيـاءً..

مـــــا كانـــــــت أبـــدًا في الـــــــــحســـبان

فقـــــــــرأت أقـــاصـــــيـــــــص الأطـفـال..

دخـــــلـــــت قـــــصـــــور مـلـــوك الـجـان

وحلـــــمـــــــت بأن تـتـــــزوجني بنت السلطان..

تلك العيـــنـــــــــاها.. أصـــــفى من ماء الخلجان

تلك الشـــــــفتـــــــــاها.. أشهى من زهر الرمان

وحـــــــلـــــــمـــــت بأنـــــي أخـــــطـفـــها

مـــــــــثـــــــــــــل الفـــــــــــرسان..

وحـــــــلـــــــمـــــت بأنـــــي أهـــــديـــها

أطـــــــــواق اللـــــؤلـــــــؤ والـــــــمـــرجان..

علـــــمـــــــــني حـــــبـــــك سـيدتي، ما الهذيان

علمـــــــنـــي كيف يمرُّ العمر.. ولا تأتي بنتُ السلطان.."

وهذه صورة جزئية أخرى من الصورة الكلية تتداخل وتتكامل مع صور سابقة ولاحقة، فهو يتحدث عن دخوله مدن الحزن، وهو الباحث عن امرأة تدخله عالم الحزن الذي اختبره من الأعماق فأدرك معنى القيمة الحقيقية للحزن معايشةً ونتيجةً، ووجد أن الذي بمنأى عن الحزن فاقد لمعنى الإنسان ومغزاه، وما الحزن في هذه العوالم إلا قرين الحب. ليس الحزن وحده من أثر الحب، ولكن الطَّيش وتصرف الصبيان، وهذا الإلحاح العجيب على استحضار صورتها بالرسم بالطباشير على الحيطان، وعلى أشرعة الصيادين، وعلى أجراس الكنائس. وكأنه يفقد التعقل والاتزان ويقدم نموذج الحب العذري في الذُّهول، وفي رؤية الحبيبة في الكون ولا شيء سواها، على نحو ما نرى لدى مجنون ليلى وأضرابه، ولكن من دون أيّ احترام للقواعد والواجبات والمعايير الكلاسيكية. وإذا كان الرومانتيكيون يتوحدون مع الطبيعة ويخلعون مشاعرهم عليها في ما يُدعى بالمغالطة الوجدانية، فإن نزار قباني لا يخلع مشاعره على الطبيعة وشياتها ورموزها وحسب وإنما يخلعه على الزمن وقوانين الطبيعة، فالحب يغيّر خارطة الأزمان، والحُّب ليس له زمن أو عصر، ففي الحبِّ وحده تَجتمع الأعمار والعصور والأزمان، وفي هذا الحب الاستثنائي تكف الأرض عن الدوران، وكأنه يذكر بأمنية مجنون بني عامر، وهو يحلم بأن يتوقف الزمن عند لحظةٍ معينة:

تـعلَّقْتُ ليلى وهي ذاتُ ذُؤابـةٍ ولم يبدُ للأتراب من ثديها حجمُ
صغيرينِ نَرعى البَهْمَ يا ليتَ أَنّنا إلى اليوم لم نكبُرْ ولم تكبُرِ البَهْمُ

ولا تقف الصورة لديه عند الصورة البيانية وحسب، مثل وصف العينين بأنهما أصفى من ماء الخلجان وهي صورة فريدة مبتكرة بارعة في قوة الدلالة، وفي وصف شفتيها بأنهما أشهى من زهر الرمان ولها دلالة حسية مكانية قد ترتبط بالذاكرة الدمشقية، وإنما تتمدّدُ إلى أن تدخل في صور

حكائية تحيل إلى القصص الشعبي والقصص الخرافي، زواجه من بنت السلطان على نحو ما نرى في القصص الخيالي الشعبي" الرومانس"، والقصص الخرافية في دخول البيوت التي يملكها ملوك الجان لتوسيع دائرة الصورة معادلاً لتوسيع أثر الحب، ويقرأ قصص الأطفال الذين يعيشون العوالم الشعبية والخرافية؛ فالعاشق الفقير يتزوج من بنت السلطان، ويحلم بأن يَهديها أطواق اللؤلؤ والمرجان. هذه الصور السردية تمنح الصورة الكلية والدلالة الكلية للصورة مذاقاً فريدًا.

لقد قدم لنا في هذا المقطع الصوري مشهداً لهذه الحبيبة التي لا تُنال إلا في الخيال، ولأنها استثنائية لجأ إلى عالم الخيال والأحلام، ليتزوّج بنت السلطان، ويدخل قصور الجان، ويخطفها كما يخطف الفارس سندريلا أميرة الأحلام. ويتبيّن من تحليل النص أنّ الشاعر لا يوغل في التضمينات الثقافية، ويقف عند حدود القريب المتوارث من الحكايات والخرافات الشعبية وأساطير الموروث. وهذا دأب نزار قباني الذي أمضى عقدًا مع القارئ في أن يكون قريبًا منه، وأن تذوب كل ثقافته في جسد النص.

ونراه في مقطع مشهدي آخر يُحيل إلى الحياة اليومية: الفنادق والمقاهي والكنائس والبحارة وعالم بيروت والروشة والحمراء:

" علمـــنـــي حـــبُّـكِ..
كـيـــف أُحِـبُّكِ في كل الأشياء
في الـــــشـــجـــر العاري..
في الأوراق الـيـــابـسة الصفراء
في الـجـو الـماطر.. في الأنواء..

في أصـــــغـــــر مـــــقـــهى..
نشرب فيه، مساء، قهوتنا السوداء..
علمـــــنـي حـــــبُّكِ أن آوي..
لـــــفـــــنادق ليس لها أسماء
وكنـــــائـــــس ليس لها أسمـاء
ومـقـــــاهٍ ليـــــس لها أسمـاء
علمـــــنـــــي حـــــبـــــك..
كيف الليل يضخّم أحزان الغربـاء..
علـمـنـي.. كـيـف أرى بيـروتَ
امـــــــرأة.. طـــاغـية الإغراء..
امـــــــرأة.. تـلـبـس كل مساء
أجـــــمـل ما تـمـلك من أزيـاء
وتـــــــرش العطر.. على نهديهـا
للبحـــــــــارة.. والأمـــــراء..
علمـــــنـــــي حُـــــبُّـــــك..
أن أبـــــكـــــي مـــن غير بكاء
علـمـــــنـــــي كـيف ينام الحـزن
كـــغـــــــلام مقطوع القدمين..
في طرق(الروشة) و(الحمراء).."

هذه الصورة المشهدية التي تشخص الحب وتجسده في الأشياء، حيث يرى الحبيبة في الأشاء ومجالي الطبيعة، فكل الأشياء تُحيل إليها بل تتوحد بها، وتتماهى الحبيبة في الأشياء المختلفة والمتناقضة، الشجر العاري والأوراق الصفراء والجو الماطر والأنواء والمقهى. إلى جانب هذا الجانب الحركي من المشهد يأوي للفنادق وللكنائس، وللكنائس هنا دلالة خاصة ليس بوصفها دالاً على دين او طائفة، بقدر ما يشير إلى هويّة الحبيبة. ومن مكمّلات هذه الصورة المقطعية من المشهد علاقة الشاعر ببيروت، وهي علاقة غير تقليدية، فالشعراء الذين انطلقوا من رؤية رومانتيكية للمدينة عابوا على المدينة احتضانها للطبقة الثرية المترفة المستغلة، وتعاطفوا مع الطبقات الهامشية من مثل العمال والخدم والبغايا، بيد أنّ نزار قباني في هذا المقطع يربط بين حب حبيبته ورؤية بيروت امرأة طاغية الإغراء، هذه المرأة لها من صفات المرأة الأرستقراطية المتبرجة(طاغية الإغراء، وتلبس كل مساء أجمل ما تملك من أزياء، ولها من صفات المومس(ترش العطر على نهديها للبحارة والأمراء)، فأي علاقة إيجابية بين حب الحبيبة ورؤية بيروت على هذا النحو، إذا لم يكن نزار قد وحد بين الحبيبة وبيروت التي يراها امرأة في الأبهة والإغراء، وكالمومس في إثارة الشبق والشهوة. ولعل الصورة البيانية الأخيرة تبتعد في دلالتها عن الجو العام لهذا المقطع المشهدي، فكيف يعلمه الحب كيف ينام الحزن (كغلام مقطوع القدمين.. في طرق الروشة والحمراء)، فمهما تتعدد دلالات التلقي فإنه يصعب على الذائقة أن تتقبل هذه الصورة المتنحّية عن الجو العام للصورة الدلالية للمقطع المشهدي.

ولعل هذه الصورة جعلت ختام القصيدة محتاجاً لصور قديمة وردت في بدايات القصيدة حتى تنسجم الخاتمة مع المشهد الصوري العام والدلالة الكلية للقصيدة، من الاقتران العضوي بين الحب والحزن الشفيف، ومن الاقتران بين دفء الحب وملمة شظايا المحبّ:

" علـــــمـنـــي حـــبُّـك أن أحزن..
وأنـــــــا مُـــــحـتـاجٌ مـنذ عصور
لامـــــــــرأةٍ.. تـــــجـعـلـني أحـزن
لامرأة أبكي بين ذراعيها.. مثل العصفور..
لامـــــــرأة تـــــجـــــمع أجزائي..
كـــــــشـــــــظايا البلور المكسور.."

وهذا التكرار يصنع أثراً محدداً، وهو شوق حزين لهذه المرأة. ولا يتم ذلك بغير الصورة القوية، فالشاعر لا يتحدث على نحو مجرد عن مشاعره ولكنه يتحدث عن تجربة خاصة في سياق معيّن.[1]

ومهما يكن لأحدهم القدرة على التأويل، فإن الحزن يصل للقارئ عبر صورٍ تجعله أقرب إلى حزن المتأمل الذي يمس الظاهر، بغية المتعة واسترجاع صور جميلة أو الوقوف على ضفاف أفكار وجودية، ولكنه ليس الحزن الذي يصيب المحب بالوجع الذي يسري في الأعماق نتيجة البعد أو الصد والهجران.

---

(1) Literary terms and criticism, p:37

صور كلية في قصائد أخرى:

ومن القصائد التي تتمثل فيها الصورة الكلية قصيدة" السيرة الذاتية لسيّاف عربي" حيث تبدو الصور متجاورة ومتنامية أيضاً ترسم الحاكم الفرد الطاغية، وتمزج بين وصف الحال والسخرية، منتقدة الحاكم والمحكوم معاً.[1] وكذلك قصيدة" من يوميات شقة مفروشة"[2] وفي " رافعة النهد" حيث تجتمع صور جزئية متلاحقة لاستكمال المشهد وكذلك في قصيدة " نهداك".[3] إذ يقول فيها:" نهداك ما خلقا للثم الثوب.. لكنْ.. للفم" ويقدم مشهداً بانورامياً من مجاميع من الصور على نحو ما نرى في قصيدته" وشاية"[4] وفي قصيدة "حبيبي"[5] وتبدو الصورة الكلية المشهدية في قصيدة" أوعية الصديد"[6] و" القصيدة البحرية"[7] وقصيدة "قراءة في تاريخ نهد.." التي تجتمع فيها مشاهد مكثفة أو صوراً ممتدة من مثل قوله"

تبـــارك نـــــهـــــدك..
يــصرخ كالـديك عند الصباح

---

(1) الأعمال السياسية الكاملة، المجلد السادس ص269-288.

(2) المصدر السابق ص 541-554.

(3) المجلد الأول ص 63-64، 65-67

(4) المصدر السابق ص233.

(5) المصدر نفسه ص243

(6) المصدر نفسه ص338-340

(7) المصدر نفسه ص 470-471

ويتـرك فوق الشراشف ريشًا

وفــوق الســتـــائـــر ريشًا

ويملأ بالفستق الحلبي جيوبي

ويـمـنـعـني أن أنـــــامْ"[1]

ومن القصائد المشهدية قصيدة "غرناطة" التي يأتلف فيها الغنائي مع السردي والدرامي[2].

وقد ابتدع صوراً مبتكرة في هجائه السياسي كما في قوله:

" يـــــا صـــــلاح الـدين...

هـــــذا زمـــــــن الـــــردة...

والـــــمد الشـــعـــوبـــي القـويّ

أحـــــرقـــــوا بـيـــــت أبي بكرٍ...

وألقوا القبض في الليل على آل النبي

فـــــــشـــــــريـــــــفات قريشٍ

صرن يغسلن صحون الأجنبي..."[3]

الأجنبى..."[3]

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد التاسع، (2002)، ص 351 ، منشورات نزار قباني، نوفل

(2) المجلد الأول ص 563-565

(3) الأعمال السياسية الكاملة، المجلد الثالث، ص360

أو حين يقرن السياسة بمفردات الفظاظة " مراحيض السياسة" ومن مثل تصويره للعلاقة بين بيروت والذين يؤمّونها:

"نعترف الآن... بأنّا كنّا يا بيروت،
نحبّك كالبدو الرحَّل...
ونمارس فعل الحبِّ... تمامًا...
كالبدو الرحّل...
نعترف الآنَ بأنك كنت خليلَتنا...
نأوي لفراشك طول الليل...
وعند الفجر، نهاجر كالبدو الرحّل
نعترف الآن... بأنّا كنّا أميّين...
وكنّا نجهل ما نفعل..."[1]

ويصور مأساة بيروت على نحو مثير حين يستحضر صورة العصفور الرقيق

" طاردوها مثل عصفورٍ ربيعيٍ إلى أن قتلوها(...)
كم قطفنا البنّ من أشجار نهديْها...
وحولنا جبال الثلج نارا..."[2]

(1) الأعمال السياسية الكاملة، المجلد الثالث، ص418

(2) المصدر نفسه 435

أو حين يقدم صوراً لانهيار القيم:[1]

" في عصر زيت الكاز، يطلب شاعرٌ ثـــوبّـــا، وتــرفل بالحرير قحاب

❁ ❁ ❁

قبـــلاتــهم عــربيةٌ... من ذا رأى فيـمـا رأى، قُـــبَـــــلاً لها أنيابُ

❁ ❁ ❁

والعـــــالم العــربـيّ ... إما نعجةٌ مـذبـــــوحـةٌ، أو حاكمٌ قــصّابُ

❁ ❁ ❁

مـا هـذه مـصرٌ... فإن صَلاتهـــا عبـــريّـــــةٌ... وإمامـهـا كـذّابُ

❁ ❁ ❁

إن جـــــاء كافــورٌ... فكم من حاكمٍ قــهــر الشعوبَ، وتاجُـهُ قُـبْـقابُ

❁ ❁ ❁

وإذا قسوت على العروبةِ مرّةً فلقد تضيق بكحلها الأهدابُ

وعلى الرغم من اختلاف الصور في براعة تأملها، أو في طيشها ونزقها، فهي صور مبتكرة يصنعها الشاعر على عينيه. ومن أطرف صوره تلك التي يصور فيها منزلة الشاعر الاجتماعية في نظر نفسه، وفي نظر السلطة:

(1) الأعمال السياسية الكاملة، المجلد الثالث، ص467-471

"كـيـف، يا سـادتي، يغني المغني
بعـد مـا خـــيّـــطوا له شـفـتـيهِ
هـــــل إذا مـــــات شـاعرٌ عربيٌ
يــجـد اليومَ، مـن يصلِّــي عليهِ؟
لا يبـوس اليدين شعري.. وأحرى
بالسّلاطين.. أن يبوسوا يديه.."[1]

أو في قوله مصوراً انقلاب الحال والمفارقة:

" يـــــدهـــــشـــــــني
بـأن كل وردة في وطني
تـلـبـــس في زفـــافـها
مـــلابـس الحدادْ.."[2]

وعن حال العرب" وهم يعلكون جلود البلاغة علكًا.. ولا يهضمون.."[3]

وقد تنبه الباحثون على نزعة نزار قباني إلى الاهتمام بالتفاصيل الصغيرة التي تظهر في شعر الحب، إذ يتناول فيه تفاصيل جسد المرأة وأدواتها وشياتها في جانب التعبير والتصوير: " فإن

(1) الأعمال السياسية الكاملة المجلد السادس (2008) منشورات نزار قباني، نوفل ص 10

(2) المجلد التاسع ص 448

(3) المصدر السابق ص 476

الدخول إلى هذه الجزئيات، لم يكن مما يعني الشاعر كثيراً قبل نزار، كما أن ابتكار الصور الملائمة لهذه المجالات الصغيرة، والجرأة في اللغة والصورة، هما أقوى ما يميز هذا المنزع الشعري الجمالي"[1] لقد بدا خلق الصورة الفنية عند نزار طاقة لا تنضب، ولقاحاً ضامناً لديمومة الفتوة الشعرية لديه.[2]

إن من يتأمل شعر نزار يلاحظ أنه يجنح إلى التعامل الحسي مع المرأة ومع الحب، حتى لتبدو العاطفة القوية مرتبطة بالشهوة والشبق، ولكن ذلك كله يرتبط بالمرأة وبالشاعر في كل الحالات، فتصبح حالة الحب أو الشبق محرضاً لبزوغ القصيدة واكتمالها، بيد أن هذا لا يلغي الحسية ولا الشهوانية في الدافع والنتيجة، ولعلنا لا نوافق من ذهب بعيداً، فألغى واقع الحال بحثاً عن طلب لحالة شعرية مثالية:

"إن الصورة الجسدية في شعر نزار قباني تحل نفسها ضمن معطيات الطبيعة الجسدية ثم ترتفع مرات عديدة بقوة الصور الحرة حتى تتجرد من أصلها الحسي وتستحيل إلى جمال فنيّ لا يصلح إلا للنشوة الشعرية والتذوق الفني الرفيع. فهو ليس شاعر شهوة بقدر ما هو شاعر تذوق وتأمل وانفعال فني يخضع مرئياته لسحر الكلمات وفتنة تشكيل الصور الجميلة في ذاتها، مما يبتعد بشعره عن موضوعه الأساسي، ويحل الفن لديه محل الرغبة،.."[3]

وإذا كان النقاد لاحظوا على أسلوب نزار قباني بأن معجمه محدود يقدره نزار نفسه بألف كلمة وان إحصاءً ترددياً وقف عند خمسة أسماء احتفى بها نزار احتفاء خاصاً وهي النهد والشفة

(1) إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ط2(1992) دار الشروق، عمان، ص137.

(2) عبد السلام المسدي، الصورة الفنية في شعر نزار قباني ومكوناتها الأسلوبية واللسانية ص434

(3) محي الدين صبحي، الكون الشعري عند نزار قباني، (1977)، دار الطليعة، بيروت، ص 72

(الثغر) والجسد، والشعر، والعيون في دواوينه الأربعة عشر الأولى فاز النهد بالاستخدام الأوسع وأن صفتين أخريين تطغيان على شعره وهما الحسية وارتباطه بالغريزة الجنسية فإنه من خلال هذ المعجم المحدود قدم ابتكارات جديدة في الصورة والأسلوب.[1]

صور جزئية وبيانية مبتكرة:

وتتبدى الصور الجزئية المبتكرة تمزج بين التشبيه والاستعارة والرمز مستعيرةً ما فعله الرمزيون في تبادل الحواس، فمن طرائف صوره ما يقع بين الذوق والبصر وبين المتحرك والساكن" أشرب ضوء القمر الطالع من حدائق العيون" موسعاّ دائرة المكان من عيني الحبيبة إلى الحدائق الواسعة، وها هي الحركة تلتقي مع الرائحة والكثافة والتجمع والحرائق والموت والتوجع، محاولاً الانحراف نحو اللامستقر وغير الثابت:

" أدخـــــل في رائـحـة النعناع،
في كـــــــثـافة الســـمّـــاقِ،
في تـجـمـع الـمـياه تـحـت الأرض،
في حرائق العقيق، في توجّع الليمون..
ارتكـب الموت على نهدين طائشينِ
يـجـــهـــلان، ما هـو القانون؟؟"

(1) شكري عياد، نزار قباني ولعبة اللغة، نزار قباني شاعر لكل الأجيال ص 316

ويعمل خياله العبقري بحرية وتلقائية ليقيم هذا البناء وهذه الدلالة غير المقيدة، كما نرى في وصفه عطر الحبيبة بالخرافي الذي يخترق الأعماق كالسكين، أو وصف الخصر في دقته؛ إذا تمسّكت به يغيب كالظنون.[1] وحين يصف الكحل بعينيها وربما إذا ترقرق الدمع في العينين بمجالي: الطبيعة والإنسان، ولكن كلاً منهما مخالف للاعتيادي والمألوف: "المطر الأسود في عينيك كالمجنون" وهذا يحتمل أن يكون الشاعر كالمجنون ويحتمل تركيبياً أن يكون المطر نفسه.[2] وحين يقول:" وأعينهن غناء فلامنكو حزينْ"[3] أو " أيتها الأنثى الذي يختلط البحر بعينيها مع الزيتون"[4] وحين يحب الحبيبة:

" يـــخـــرج مـــن أجـفانـي قـمح..
عـنـــــبٌ. تيــنٌ. لـيـمـونٌ. ريحانْ"[5]
وعـــيـنـاك مـــــن عسلٍ حـــجـازيٍّ
وخـــصـــرك بـعـض ما غـــزل الغـمـام
... وأنا أمام تحولات الكحل في العينين،
طـفـــــل ضائـــعٌ وســـط الزحام.."[6]

---

(1) المجلد السادس ص 24-25

(2) الأعمال السياسية الكاملة، المجلد السادس ط 3 (2008) ص 26.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني، ص141

(4) المصدر السابق ص534

(5) المجلد الخامس ص17

(6) المصدر السابق ص 535

أو:

"كيف تغفو بين أهدابك آلاف الطيور"[1]

وحين يصف سواد العينين المخدِّر:

" تعودتُ عينيكِ
مثل حشيشة كيفٍ
فما عدت أُبصر
بين العيون الكبيرة..
إلا السواد..."[2]

ونرى علاقة حب وتوحد بين البحر وعيني بلقيس:

" البجر في بيروت..
بعد رحيل عينيك استقال.."[3]

أو:

"افرشي شعرك فوقي...[4]
فوقِ...[4]

(1) المجلد الثاني ص 37

(2) المجلد التاسع 191

(3) المجلد الرابع ص 54

(4) المجلد الثاني ص555

مثـــــل غـابات النخيل"

أو "كيف يغدو شعر من نهوى سريرًا من ذهب"[1]وليس من شك في أنه تأثر بالشعراء القدماء والمحدثين عرباً وأجانب، ولكنه في فرط اعتداده لا يعترف بآباء، لأنه المتفرد والمتجاوز:

" مـا تتلمـذت على شـعـر الـمعريِّ،
ولم أقـرأ تعاليـم سـليـمـانَ الـحـكيم
إنـني في الشعـــر لا آبـــــاء لـي.
فقد ألقيت آبائي جـمـيـعًا في الـجحيم
مــن هـو الشـاعـر، يا سـيـدتـــي؟
إن مشى فوقَ الصراطِ المستقيم؟.."[(2)]

ويقول أيضًا:

" أحـاول مـنـذ الـبـدايـاتِ
أن لا أكون شبيهاً بأي أحد..
رفضت الكلام المعلّب دومًـا
رفضـت عبادة أي وثن.."[(3)]

صوره في احيان كثيرة إلى المباشرة، فقد يقول في سياق ما قال المعري ذات يوم:

(1) المجلد الثاني ص 47

(2) المجلد السادس ص 154.

(3) المصدر نفسه ص 313

ملّ المقام، فكم أعاشر أمة حكمت بغير صلاحها أمراؤها
حكموا الرعيّة واستجازوا كيدها وعدَوْا مصالحَها وهم أجراؤها

إذ يقول:

"في هذا الزمن اللامعقول
أصبحنا نجلس - حتى نكتب -
بين شفاه الغول.
ونغني.. بين عبوس العبد الأسود..
والسيف المسلول..
لا نعرف في أيِّ اللحظاتِ
ستُفصَلُ رَقْبَتُنا
وبأي لسانٍ سوف نقول..."[1]

ومن صوره المبتكرة التي تأتي في سياق السخرية" ولا تقلْ لحاكمٍ:

إن قباب قصرهِ
مصنوعة من جثث الرعيّة..."[2]

(1) المجلد السادس ص217

(2) المصدر نفسه ص 255

ونراه يصور العصر بأسلوب النسبة فهو عصر ماضوي فوضوي قبلي سلطوي دموي.[1] ويقدم صورة جميلة يختلط فيها المطر بالدم" وأنا مضرج بأمطار حنيني"[2] أو " الكحل صدّاحُ"[3] أو " يتكسر وطني مثل قوارير الفخار"[4] أو:

" من قـــمـــر اللـــيـل
حين يمشط شعر المساء"[5]

وفي صوره يجتمع الشفاهي بجمالية الكتابي على نحو ما نرى في قوله:" أعبئ جيبي نجوماً" أو " ونتّفت في الجو ريشي"[6] أو:

" أما زرعنا الرصد والميجنا
هنـاك في جنينة النجم"[7]

(1) الأعمال السياسية، الكاملة المجلد السادس، ص 349.

(2) المصدر السابق ص 417 .

(3) المصدر نفسه ص 422

(4) المصدر نفسه ص 590

(5) المصدر نفسه ص599

(6) الأعمال الشعرية الكاملة المجلد الأول ص 9-10

(7) المصدر السابق ص 29

أو: "كقطيعٍ من المواويل"[1] حيث تجتمع الصورة من مكون بصري من عالم الحيوان مع مكون آخر سمعي هو الموسيقا في قَرَنٍ واحد، ويجتمع الحسي الذوقي بالمعنوي السمعي من مثل " أشرب الصمت في حمى أعشابك"[2] وهناك الصور الباهرة من مثل قوله:

" يثب الفنجـــان من لهفته
في يدي شوقًا إلى فنجانها"[3]

أو:

" ونكسر النجوم ذراتٍ
ونحـــصي ما انكسرْ
فيستحيل حـــولنا
الغروب شلال صورْ"[4]

حيث تبدو الصورة طفلية حلمية أو الصورة التشخيصية التي تجعل من الشجرة صبية تغسل رجليها في النهر:

" يروون لي أخبار صفصافةٍ
تغسل رجليْها على الأنهر.."

(1) الأعمال الشعرية الكاملة المجلد الأول، ص 33

(2) المصدر نفسه ص 59.

(3) المصدر نفسه ص 31

(4) المصدر نفسه ص 110

أو وصفه للشَّعر:

" وأعي إذ أعي.. انفلاتة شعرٍ
غجريٍ.. أرخى عليّ خيالهْ"[1]

أو:

" بالوهم.. أزرع شعرك دفلى
وقمحاً.. ولوزاً.. وغابات زعتر.."[2]

أو:

" واختفينا
أنت.. في قرميد نجمة.
وأنا.. في قطن غيمة.."[3]

أو " أكوّم النجمات في سلتي"[4] أو "قدماك... جدولان من الحنين" إلى جانب الصور الغريبة " عند نهديك يؤمن الإلحاد"[5]، أو:

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة المجلد الأول، ص 134

(2) المصدر نفسه ص 462

(3) المصدر نفسه ص 184.

(4) المصدر نفسه ص 309

(5) المصدر نفسه ص 102

" ووراء الوراء.. ثمة خيط
أكلتْ منه حلوةٌ بيضاءُ"[1]

أو " وثدياً.. كزوبعة الفلِّ "[2] أو" أو أُفلتت حلمتها.. صدفةً حدجتها بعين جزّار.."[3] أو:

" يـــا لـــــنـــهـدِ
نزق المنقار.. أبيض
مثل عصفورٍ.. تنفَّضْ
بيـــــن ورد.."[4]

وللثدي ومشتقاته حضور راسخ يتكرر في صورٍ مختلفة. فالنهد كسلّة من ياسمين يقعد، وهو كوم اناقة، والناهد شبعان عزاً، والحلمتان كاندفاع الهودج فوق حُقَّيْ أَرجٍ تطفران:

"فهما جولا نبيذٍ وقهوة
وهما دورقا رحيق ونور
وهما ربوة تعانق ربوة.."[5]

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة المجلد الأول، ص 132

(2) المصدر نفسه ص 155

(3) المصدر نفسه ص 158

(4) المصدر نفسه ص 182

(5) المصدر نفسه ص 205

ويشبه صدرها بالطفل ويقول " وحلمتاك عليه، قطرتا نور" و:" نهيداً.. راعش المنقار/ كالثلج النديف/ و" نهدها فلقة تفاحة" و "جمز وجاق النار/ في حلمتي رعشة/"[1] أو "كان في صدرك ديكان جميلان../ يصيحان كثيرًا.../ ويناميان قليلا.../ وأنا كنت بلا نومٍ.../" هذه الصورة البديعة التي تأتلف من حواس مختلفة، أو" كان نهداك خروفين صغيرين.../ وكانا...يأكلان العشب من صدري.../" أو "...كان نهداك حصانين بلا سرجٍ.../وكانا يشربان الماء من قعر المرايا... /" أو "إنني أحفظ جغرافية النهدين...يا سيدتي/ عن ظهر قلب.../"[2] أو " ونهد أربيّه مثل الطيور الأليفة"[3] ونرى النهدين يشبهان السفرجل" سفرجل نهديك" ونرى النهد يعقل ويمارس ما يقوم به الإنسان:" ونهدك.. يخرج كي يتنفس بعض الهواء النقي../ وبعد قليلٍ.. يعودُ./"[4] والنهدان يخططان لأول انقلاب وأخطر انقلاب في العالم الثالث،[5] ومن صوره الطريفة" سأدخل../ غابة نهديك ليلاً.. لأقتل كل الطيور التي تتخبأ بين الشجرْ"[6] ونرى الشاعر الشاعر نزار قباني ماهراً في استقصاء الصورة على نحو ما نرى في قصيدته" إلى مضطجعة.."[7] فالساقان العاريتان مزرعتان للفل، وأشرطة الحرير وأنبوبان من طل، وشلالان من ذهب" في

(1) الأعمال الشعرية الكاملة المجلد الأول، ص 265

(2) المصدر نفسه، ص121

(3) المصدر نفسه ص596

(4) المجلد الخامس ص 23,24.

(5) المصدر نفسه ص39

(6) المصدر نفسه ص 186

(7) المجلد الأول ص 138

جورب كالصبح مبتل". ويصفها كعشتار التي تخرج من رغوة البحر و" تلبس الشمس بساقيها سوارا"[1] واليدان "سحابتان ربيعيتان"[2] وأما الفم " أغنى من اللوزة فلقتاهُ"[3] والعصافير التي تلتقط القمح من شفتي الحبيبة، وتظهر الصور التي تشيع لدى أصحاب الفن من مثل الموسيقا" ركزي يا هند شالي.. فعلى/ سحبات الرصد ميعادي معه/" أو " في دوزنات الكمان"[4] وسحبة قيثارة[5] و"فأشرب من قرار الرصد" و" رُشّي الليل.. موسيقا"[6] و "أناملٌ تلك التي صفقت/ أم أم أنها للرصد أنهار/"[7] أو "حديثك سجادة فارسية" حيث تلتقي حاستان: السمعية والبصرية، أو أو "مائية الصوت وخضراء العيون" حيث يجتمع الماء والخضرة في السمع والبصر، ومن الصور المبتكرة" شفتي خوخ.. وياقوت مكسر/ وبصدري ضحكت قبة مرمر/"[8] ونرى النهدين زوجين من حجل والنهد كذئب جائعٍ خطر، والنهد بطة بيضاء، والثغر كوزٌ من العسل، ومرسوم كالعنقود، والضحكة موسيقا وورود. وتجتمع في الحبيبة لديه عناصر تأتلف، لعلّها تقترب من صورتها الحقيقية، وكأنها الذي لا تحيط به صفة ولا يُحَدُّ ولا يُقَيَّد، فتضيق العبارة أمام المشهد المهيب (عصفورة

(1) المجلد الرابع ص318

(2) المصدر نفسه ص392

(3) المصدر نفسه ص238

(4) المجلد الأول ص 194، 195 .

(5) المصدر نفسه ص209

(6) المصدر نفسه، ص216

(7) المصدر نفسه ص 294

(8) المصدر نفسه ص388.

قلبي، نيساني، رمل البحر، غابات الزيتون، طعم الثلج وطعم النار، ونكهة الكفر، واليقين)[1] ومن بديع صوره فعل الموت حين خطف ابنه الشاب توفيق" يهاجمنا الموت من كل صوب.../ ويقطعنا مثل صفصافتين/ فأذكر، حين أراك، عليًّا/ وتذكر، حين تراني، الحسينْ/"[2] وبعد رحيل بلقيس يصبح وحيدًا" شاءت بأن أبقى وحيدًا../ مثل أوراق الشتاء/" [3] ونرى صورة الحبيبين يبكيان كجنود هاربين[4] ورسم في المقابل فعل الشهوة في صورة مفارقة:" النهد... مثل القائد العربي يأمرني:/ تقدم للأمام.../ والفلفل الهندي في الشفتينِ يأمرني:/ تقدم للأمام.../"[5] أو "مايا لها نهدان شيطانان همُّهما مخالفة الوصايا..."[6] أو "ونهداها يقيمان مع الله حوارا.."[7] والنهد يعبق مثل مثل حقول التبغ ويركض نحو الشاعر كحصان.[8] أو " أنا قاب نهدين منك"[9] أو يقدم هذه الصورة الطريفة عن النهد القائد المظفر وهو سجين:

" أعـطـي لـنـهدك فرصةً

---

(1) المجلد الثاني، ص 28

(2) المصدر السابق ص 214

(3) المجلد الرابع ص 66

(4) م2 ص 261

(5) المصدر نفسه 609

(6) المصدر نفسه ص 613

(7) الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الرابع، ص 318

(8) المصدر نفسه ص 183

(9) المجلد التاسع ص31.

حتـى يــحـــطـم قـيـده

ويقود جيش الثائرين.."[1]

وكثيرًا ما يصف جسدها بالثمار والفواكه والنقل والورود من مثل:

" لا تُــحـرجيني.. يا بنفسجتي

أشــجـار لــوزك لا وصــول لـها

وثمار خوخك.. فوق إمكاني."[2]

ويتحدث عن مواسم لوزها وخوخها وسفرجلها الذهبي ويصف الشاعر نفسه بأنه عاشق متفرغ، وأنه حمامٌ زاجل.[3] وهو طفلٌ أضاع حقيبته في **الزحام**،[4] ويتحدث عن حقول الجليد وحقول اللهب[5].

(1) المجلد التاسع 164

(2) المجلد الخامس ص 430

(3) المجلد الخامس ص439

(4) المصدر نفسه ص454

(5) المصدر نفسه ص508

خاتمة:

يتضح مما قدمنا أن نزار قباني ظاهرة فريدة في تاريخ شعرنا العربي الحديث، له صوته الخاص المثقف الذي برز فريدًا في لغته وفي موضوعه وفي شخصيته، وقد ظهر تميزه الساطع في الصورة الفنية التي جعلته بحق شاعر الصورة في العصر الحديث. وقد تميز بجرأته في اختيار موضوعاته وصدقه في التعبير عن أفكاره ومشاعره، وعزوفه عن الاستماع إلاّ إلى هواجسه وصوته الداخلي، فتفرد وتميز، وكان التفاته إلى المرأة عشقًا وقضيةً جانباً من جوانب تميزه، فجعلته جرأته يدخل بقوة إلى عالم التصوير الفني مبتكراً وصانعاً، يضيف إلى تراث الصورة الجديد، ولعل هذه الإضافة تتجاوز ما نحت الشعراء من صور ولاسيما في الحب ووصف المرأة فكراً، وروحاً وجسداً وأنثى في تراث الصورة العالمي.

ولعل جمال صورته وقربها، على عمقها وقوة دلالتها، قرَّبته من الناس، فدخل القلوب بتلقائية ومن دون استئذان، وقد عاش صورته مثلما مزج أسلوبه الشفاهي بالكتابي، وهذا ما يبرز بساطته الآسرة العصية على الوصف والتحليل، يكمن وراءها ذكاء نادر، وثقافة فنية ذابت في جسد القصيدة، وجمعت في أعطافها الشعر والرسم والموسيقا واستبطنت فلسفته الخبيئة، فحظي شعره المكتنز بالصور المبتكرة المدهشة بالاستقبال الاستثنائي والمقروئية التي جعلته من الشعراء العرب القلائل الذين عاشوا من سن قلمهم، لقد رسم المرأة مثلما رسم الطبيعة وحدق في الأشياء وتفصيلاتها وكأنه يتناولها من الخارج، ولكن المتأمل يدرك أنه يغوص إلى الأعماق ليكتشف وليكشف. ولا تخطئ العين أثره في أجيال مختلفة من الشعراء حالت ظروف كثيرة دون إبرازها

وبيان تأثيرها. لقد كان ذكاؤه وصدقه وقربه من الناس، وثراء صورته جعل شعره يمثّل مساحات مختلفة من التنوع؛ من الأبهة والأرستقراطية، والرومانسية الحالمة، إلى اللغة اليومية والبساطة.

والذي يقرأ شعر نزار قباني لا يمكنه إغفال أثر نزار قباني في وجدان أجيال متعاقبة، وسيظل هذا التأثير ينتقل من جيلٍ إلى جيل. ولن تخطئ العين الفاحصة أو الأذن المرهفة أثر نزار قباني، كما أشرنا، في كثير من الشعراء النابهين على مستوى الأسلوب واللغة والفكرة والدلالة والإيقاع. ولعل قيمة نزار قباني الحقيقية ستتبين لاحقاً، لأن المعاصرة عند كثير من النقاد وأصحاب الهوى حجاب.

المصادر والمراجع:

أولاً:

المصادر:

نزار قباني الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول، (2014)، دار نوفل، بيروت.

الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني، (2013) دار نوفل، بيروت

الأعمال السياسية الكاملة، المجلد الثالث، (2015)، دار نوفل، بيروت.

الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الرابع، ط3،(2002) منشورات نزار قباني، دار نوفل، بيروت.

الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الخامس، ط3، (2002)، منشورات نزار قباني، دار نوفل، بيروت.

الأعمال السياسية الكاملة، المجلد السادس، ط3 (2008) منشورات نزار قباني، دار نوفل، بيروت

الأعمال النثريه الكاملة، المجلد السابع، ط2،(1999)، منشورات نزار قباني، دار نوفل، بيروت.

الأعمال النثريه الكاملة، المجلد الثامن، ط2، (1999) منشورات نزار قباني، دار نوفل، بيروت.

الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد التاسع،(2002)، منشورات نزار قباني، دار نوفل، بيروت

ثانيًا:

المراجع:

- إبراهيم السعافين، لهب التحولات، دراسات في الشعر العربي الحديث،(2007) دار العالم العربي، دبي.

- آ. أ. ريتشاردز، فلسفة البلاغة(2002) ترجمة سعيد الغانمي وناصر حلاوي، إفريقيا الشرق، بيروت .

- إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ط2(1992) دار الشروق، عمان.

- سي دي لويس، الصورة الشعرية، (1982)، ترجمة، أحمد نصيف الجنابي، ومالك ميري، وسلمان حسن إبراهيم، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد.

- شكري محمد عياد، مقالة "نزار قباني ولعبة اللغة" نزار قباني شاعر لكل الأجيالم1،(1998) إشراف سعاد محمد الصباح، إعداد وتحرير محمد يوسف نجم، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الكويت.

- عبد السلام المسدي، الصورة الفنية في شعر نزار قباني ومكوناتها الأسلوبية واللسانية، نزار قباني شاعر لكل الأجيال م1،(1998) إشراف سعاد محمد الصباح، إعداد وتحرير محمد يوسف نجم دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الكويت.

- غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟ ط2 (1978) دار الآفاق الجديدة، بيروت.

- محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول (2012)، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء.

- محي الدين صبحي، الكون الشعري عند نزار قباني،(1977)، دار الطليعة، بيروت.

- نجوى الرياحي القسنطيني، في نظرية الوصف الروائي، ط1(2008) دار الفارابي.

- يوري لوتمان، تحليل النص الشعري" بنية القصيدة، (1995) ترجمة محمد فتوح أحمد، دار المعارف بمصر.

- Edward Quinn, *A dictionary of literary and thematic terms*, second edition,(2006), U.S.A.

- *Encyclopedia Britannica* (poetic imagery) 2016.

- Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin,editors, *Critical terms*

- literary study, second edition,(19950),

Ethics, *Popular culture*,

Class, Desire, *Imperialism, Nationalism*, Diversity, Chicago university press, Chicago & London.

- J.A.Cuddon, *Dictionary of literary terms& Literary theory*(1999), Penguin reference, Great Britain.

- John Peck and Martin Coyle, *Literary terms and criticism*,(1984), Macmillan ,London

- Marjorie Boulton, *The anatomy of poetry*, Revised edition,(1982), Great Britain.

- Marjorie Boulton, *The anatomy of poetry*, Revised edition,(1982), Great Britain.

- M. H. Abrams, Geoffrey Galt Harpham *A GLOSSARY OF LITEARYR TERMS*, eight edition(2005), Thomson- wads worth, U.S.A.

- Northrop Frye, *Words with power*,(2007) penguin books, U.S.A.

- Roland Barthes, *Image*, *music*, *text*,(1977) translated by Stephen Heath, Hill and Wang, New York.

قصائد مختارة:

خبز وحشيش وقمر

عـنـدما يـولـد في الـشـــرق القمر ..
فالســـطـــوح الـبـــيـــض تـغـفو
تـحـــت أكـــــداس الـزهـــر ..
يترك الناس الحوانيت ويمضون زمر
لـــــمـــــلاقـــــــاة الـــقـمر ..
يحملون الخبز.. والحاكي.. إلى رأس الجبال
ومـعـــــــدات الـــــخـــــدر ..
ويـبـــــيـعون.. ويـشـــرون.. خيال
وصـــــــــــــــــــــــور ..
ويـمـــــــــوتـــون إذا عاش القمر ..

❁ ❁ ❁

ما الذي يـفـعـلـــه قـــــرص ضياء؟
بـــــــبـــــــــــــــلادي ..
بـبـــــــــــــــلاد الأنـبـــيـاء ..
وبـــــــــلاد الـــــبـسـطـاء ..

مـاضغـي الـتبـغ وتـجـار الخـدر ..
مـــــا الذي يـفـعـله فـينـا القمر؟
فـــنـــضـــيع الكـــــبـــرياء ..
ونـعـيـش لـنـستـجـــدي السماء ..
مـــا الـــــذي عـــنـــد السماء؟
لكـــــــســـــــالـى.. ضـــعـفاء ..
يستـحـيلون إلى موتى إذا عاش القمر ..
ويـــهـــزون قـبـــور الأولـيـــاء ..
علها ترزقهم رزاً.. و أطفالاً.. قبور الأولياء
ويـمدون السجاجيد الأنيقات الطرر ..
يـتـــسلون بأفـيـــونٍ نسميه قدر ..
وقـــضـــــــــــــــــاء ..
في بـــلادي.. في بـــلاد البسطاء ..

❁ ❁ ❁

أي ضـــــعـــفً وانـــــــحلال ..
يـــــتـــــــــولانا إذا الضوء تدفق
فالســـجـــاجيد.. وآلاف السلال ..
وقداح الشاي .. والأطفال.. تحتل التلال
في بـــــــــــــــــــــلادي

حـــيـــث يـبـكـــي الساذجون

ويعيشون على الضوء الذي لا يبصرون ..

في بـــــــــــــــــــــلادي

حيـث يحيا الناس من دون عيون ..

حيـــــث يـبـــكي الساذجون ..

ويـــــصـــــلـــــــــون ..

ويـــــــــــــزنـــــــون ..

ويـــــــحـــــيـــــون اتـكـال ..

مـــنـذ أن كـانـــوا يعيشون اتكال ..

ويـنـــــــــادون الـــــــهـلال:

يـــــــــــــا هـــــلال ..

أيـــــها الـنـبع الذي يـمـطر ماس ..

وحـــــشـــــيـشـــيًا.. ونـعـاس ..

أيـــــها الرب الرخامـــي الـمـعلق

أيـــــها الشيء الذي ليس يصدق .."

دمـــــــت للـــــشـــرق.. لـــنا

عـــــــنـــــقـــــــود ماس

للمـلايين التي عـطـلت فيها الحواس

❁ ❁ ❁

في لـــــيـــــالـي الشــرق لـما ..
يـبـــلغ الـبـــــــــدر تـمـامه ..
يـــــتـــــعرى الشرق مـن كل كرامه
ونـــــــــضـــــــــــــال ..
فالـملايين التي تركض من غير نعال ..
والتي تـــؤمـــــن في أربع زوجاتٍ ..
وفي يـــــــــوم الـــــقـــيـامه ..
الـــــملاييـــن التي لا تلتقي بالخبز ..
إلا في الـــــــــخـــــــــيـال ..
والتي تسكن في الليل بيوتاً من سعال ..
أبـــدًا.. مـــا عرفت شكل الدواء ..
تتــردى جـــثـثًا تـحـت الضياء ..
في بلادي.. حيث يبـكي الأغبياء ..
ويـمـــــــوتـــــــــــون بكاء ..
كلما حـــركهم عودٌ ذليلٌ.. و"ليـالي "
ذلك الـمــوت الذي ندعوه في الشرق ..
"ليالي".. وغـــــــــــــنـــــاء
في بـــــــــــــــــــلادي ..
في بـــــــلاد الـــبـــســطاء ..

حيث نـجتــر التواشيح الطويلة ..
ذلك السـثـل الذي يفتك بالشـرق ..
التـــــواشـــــيـــــح الطويلة ..
شــرقـنـا المجـتـــر.. تاريـــخًـا
وأحـــــــــلامًـــــا كـســولة ..
وخـــــــرافـــــــاتٍ خــوالي ..
شرقنا، الباحث عـــــن كل بطولة ..
في أبـــــــي زيـــد الهلالـــي ..

هوامش عل دفتر النكسة

1 أنعـي لكم، يا أصـدقـائي، اللغة القديمـه
والكـــــــتـــــب الـــقـــديـــمـه
أنـــــعـــــي لـــــــكـــــم ..
كـــلامنا المـثقوب، كالأحذية القديـمه ..
ومـفـــردات العـهـر، والهجاء، والشتيـمه
أنـــــعـــي لـكـم.. أنـــــعـي لـــكـم
نـــهـاية الفكر الذي قاد إلى الـــهـزيـمه

2

مـالــحـــــــةٌ في فـمـــنـا القـصائد
مـالــحـــــــةٌ ضـفـــائـــر الـنـساء
واللـــيـــــل، والأســـــتـار، والـمقاعـد
مـالــحـــــــةٌ أمامـــنا الأشـــيـاء

3

يـــــا وطـــــنـــــي الـــــحـزيـن
حـــولتـــــنـــــي بـــلحـــظـــــةٍ
من شاعـــــــرٍ يكتب الحب والحـنـين
لشاعـــــــــــرٍ يكتـب بـالـــسـكين

4

لأن مـــا نـــحـــسه أكـــبر مـن أوراقنا
لا بـــد أن نـــخـــــجـل مـــن أشعارنـا

5

إذا خـــــســـــــرنا الـحـرب لا غرابـه
لأنـــــــــنـــــا نـــدخـــــلـــها ..
بكل ما يـملك الشرقي من مواهب الخطابه
بالعـنـتـــــريـــــات التي مـا قتلت ذبابه
لأنـــــنـــــــا نـــــــدخـــــلـها ..
بـــــمـــــنطق الطـــبـــلة والـربابـه

6

السـر فـي مـأسـاتنـا
صـراخنا أضـخـم مـن أصواتنا
وسـيـفـنا أطـول مـن قاماتنا

7

خـلاصـة الـقـضـيـه
تـوجـز في عـبـاره
لقـد لـبـسنا قشرة الحضاره
والـروح جـاهـلـيه ...

8

بالـنـاي والـمـزمار ..
لا يـحـدث انـتـصار

9

كلـفـنـا ارتـجـالنا
خـمـسين ألف خـيـمـةٍ جديـده

10

لا تـلـعـنـوا السماء
إذا تـخـلـت عـنـكم ..
لا تلـعـنـوا الـظـروف
فالله يـؤتـي الـنـصـر من يشاء

وليس حـدادًا لـديكـم.. يصنع السيوف

11

يـوجـــعني أن أسمع الأنباء في الصبـاح
يوجـعنـــــي.. أن أســـمـــع النباح ..

12

مـــــــا دخـــــل اليـهود من حدودنا
وإنـــــــــــمـــــــــــــــا ..
تســـــــــــربـوا كالنـــمـل.. من عيوبنا

13

خـــــمـــســـــــــة آلاف سنه ..
ونـــــحـــــــــن في الـــــــــسرداب
ذقـــــونـــــــنـا طـــــــويـــلـةٌ
نـــــقـــــــــودنـــا مـــجـــهـــولةٌ
عيـــــونـنـــــــا مرافئ الـذبـاب
يـــــــــا أصـــــــدقـــــائـــــي:
جـــــربـوا أن تـكـــســروا الأبواب
أن تـــــغسلوا أفكاركم، وتغسلوا الأثواب
يـــــــــا أصـــــــدقـــــائـــــي:
جـــربـــوا أن تـــقـــرؤوا كـتـــاب ..
أن تـكـتـــبـــوا كـــــــــتـــــــاب

أن تـزرعوا الحروف، والرمان، والأعناب
أن تبـحـروا إلى بـلاد الـثـلـج والضباب
فالناس يـجـهـلونكم.. في خـارج الـسرداب
الناس يحـسبـونكـم نوعًـا من الذئاب ...

14

جـــــلـــودنـــــا مـيـتـة الإحسـاس
أرواحـنـــــا تـــــشـكـو من الإفلاس
أيامنا تدور بين الزار، والشطرنج، والنعاس
هل نحن "خير أمةٍ قد أخرجت للناس" ؟ ...

15

كان بـوســـع نـفـطنا الـدافـق بالصحاري
أن يـســـتـــحـــيـــل خـنـــجرًا ..
مـــــن لـــــهـــــــبٍ ونـــــار ..
لكـــــــــــنـــــــــــــــه ..
واخـجـــــلـة الأشـــــراف مـن قريشٍ
وخـــــجـــــلة الأحرار من أوسٍ ومن نزار
يـــــراق تـــحـــت أرجـل الـجـواري ...

16

نـــــركـــــــض في الـــــشـــــوارع
نـــــحـــــمل تـحـت إبـطـنا الحبالا ..

نـــــمـارس الـــســـــحل بلا تبصرٍ
نـــحـــطم الـــــزجـاج والأقـفـالا ..
نـــمـــــــدح كـــــالـــضـفـادع
نـــشـــــتـــــم كـــــالـــضـفـادع
نـجـعـل من أقـــــزامـنـا أبـــطـالا ..
نـجـــــعل مـــــن أشـــرافنا أنذالا ..
نرتـــجـــــــل البـطـــولة ارتـجالا ..
نـــقـــعـــــــد في الـجـوامع ..
تـــــنـــــابـــــــلاً.. كـــــسالى
نـــشطر الأبيـات، أو نـــؤلف الأمثالا ..
ونـــــشـحـذ النـــصـــر على عـدونا ..
مـــن عـــــــنـــــده تـــعـالى ...

17

لـــو أحـــــــدٌ يـــمـنـحني الأمان ..
لو كـنـت أسـتـــطيع أن أقابـل السلطان
قـــــلـت له: يـــا ســـيـدي السلطان
كـــــلابك الـمـــفـتـرسات مزقت ردائي
ومـخـــــــبـــروك دائـــــمًا ورائي ..
عـــــيـــــونـــــهـــــم ورائـي ..

أنـــــــوفـــــــهـــــــم ورائي ..
أقـــــــدامـــــــهـــــم ورائي ..
كالـــقـــــــدر المحـتوم، كـالـقـضـاء
يـــســـــتـــجـــوبـــون زوجتـي
ويـــكـــــتـــبـــون عـنـدهم ..
أســـــمـــــاء أصـــدقـــائي ..
يـــا حـــضـــرة الـــسـلطان
لأنني اقتـــربـت مـــن أســوارك الصماء
لأنـــــــــنـــــــــي ..
حـاولت أن أكشف عن حزني.. وعن بلائي
ضـــــربـــــــت بالـــحـــذاء ..
أرغـــمـــني جـنـدك أن آكل من حذائي
يـــــــــا ســـــــيـــدي ..
يـــــــــا ســـيـدي الـسلطـان
لقـــد خـــســرت الـــحـــرب مرتين
لأن نـــصـف شـعـبـنا.. لـيس له لسـان
ما قيـــمة الشعب الذي ليس له لسان؟
لأن نـــــصـــــف شـــــعـبـنـا ..
مـــــحاصـــــرٌ كالـنـمل والـجرذان ..

في داخـــــــــل الـــــــجـدران ..
لو أحـــــــدٌ يـــمـــنـــحـني الأمان
مـــــن عـــســـــكـــر السلطان ..
قلت له: لقـــد خـسرت الـحرب مرتين ..
لأنك انـفـصـــلت عــن قضية الإنسان ..

18

لو أنـــــنـــا لم نـــدفن الوحدة في التراب
لو لم نـمـــزق جسمـها الطري بالـحراب
لو بقيت في داخـــــل العيون والأهداب
لـما استباحـــت لـحـمـنـا الكلاب ..

19

نـــــريـــــد جـــيـلاً غـــاضـبًـــا ..
نـــــريـــــد جـــيـلاً يـفـلـح الآفـاق
ويـنـكـــش الـتـاريـخ مـــن جـذوره ..
ويـنـــكـــش الـفـكـــر مـن الأعـمـاق
نـــــريـــــد جـــيـلاً قـــــادمًـا ..
مـــــخـــــتـــــلـــف الـــمـلامـح ..
لا يغـــــفـــر الأخـــطـاء.. لا يـسامح ..
لا يـــــــنـــــحـــــنـــــي ..
لا يـــــعـــــرف الـــــنـــــفاق ..

نـــــــريـــــــــــد جـــــــيلاً ..
رائـــــــــــــــــــــــــــــدًا ..
عـــــــــــــمـــــــــــــلاق ..

20

يـــــــــــا أيـــــها الأطـــــفـــال ..
من الـمـحـيـط للخليج، أنتم سنابل الآمال
وأنتم الـــــجيل الذي سـيـكـسـر الأغلال
ويـــــقـــــتـــــل الأفـيـون في رؤوسنا ..
ويـــــقـــــتـــــل الـــــخـــــيـــــال ..
يـا أيـــها الأطـفـال أنتم - بعد - طـيـبـون
وطـــــاهـرون، كالندى والثلج، طاهرون
لا تـــــقـرؤوا عن جيلنا الـمهزوم يا أطفال
فـــــنـحـــــــــن خـــــــــائـــبون ..
ونـــــحن، مثل قشرة البطيخ، تافـهـون
ونـحن منـخـورون.. منـخورون.. كالنعال
لا تـــقـــــــــــــــــرؤوا أخـــــبارنـا
لا تـــــــــقـــــــتـــــــفـــــوا آثارنا
لا تـــــــقـــــــبـــــــلـوا أفـكـارنـا
فنـــحـن جيـل القيء، والزهري، والسعال

ونـحن جيل الدجل، والرقص على الـحبال
يـــــــــــا أيـــــها الأطـــــفـــال ..
يا مـطـــــر الـــــربيـع.. يا سنابل الآمال
أنتـم بـذور الـخـصـب في حياتنا العقيمه
وأنتم الـجـــيـــل الذي سيهـزم الهزيـمه

أشـهـــد أن لا امرأة إلا أنـت .. إلا أنت
أشـــــهـــــــــــــد أن لا امـــــرأةً
إلا أنـــــــــــــــــــــــت .. إلا أنت
أتـــقـــــنـــــــــت اللعـــبـة إلا أنت
واحـــــــــــــتـــــملـــــت حماقتي
واصـطـبـرت على جـنـوني مثلما صبرت
وقـــــلـــــــــمـــــــت أظـــــــافري
ورتـــــــــبـــــــــــت دفـــــاتـــــري
وأدخـــــلـــــــتـــــــني روضـــــة الأطفال
إلا أنـــــــــــــــــــــــــــــت ..

2

أشـــــهـــــــــــــد أن لا امـــــرأةً

تـــــشبـــــــهـــــــــني كصورة زيتية
في الفكـــــر والـــــســـــلـــوك إلا أنت
والعـــــــــقـــــل والـــجـــنـــون إلا أنت
والـــــــــــــمـــــلل الـــــســـــريـع
والتـــــــعـــــــلـــــق الـــــســـريع
إلا أنـــــــــــــــــــــــــــت ..
أشـــــهـــــــــــــــد أن لا امـــــرأةً
قـــــــــــد أخـــــــــذت مـن اهـتـمـامي
نـــــــصـــــــــــــف مـــا أخـــذت
واســـــتـــــعـمـرتـنـــــي مثلما فعلت
وحـــــــــررتـــــــنـــــي مثلما فعلت

3

أشـــــهـــــــــــــــد أن لا امـــــرأةً
تـعـامـلـت مـعـــي كـطـفـل عـمـره شهران
إلا أنـــــــــــــــــــــــــــت ..
وقـــــدمـــــــــت لي لـــــبـــن العـصفور
والأزهـــــــــــــــار والألـــــــعـاب
إلا أنـــــــــــــــــــــــــــت ..

أشـــــهـــــــــــــد أن لا امـــــرأةً

كانـــــــت مـــعـــي كـــريـمـــة كالبحر

راقـــــــيـــــــــــة كـــــالـشـعـر

ودللتـــــنـــــي مـــــثـــلمـــــا فعلت

وأفـــــســـــــدتـــنـــي مـــثـلمـا فعلت

أشـــــهـــــــــــــد أن لا امـــــرأةً

قـــــــــد جـــــعـــــلـت طـــفولتي

تـــــــمـــــتـــــد للـخـمسين .. إلا أنت

4

أشـــــهـــــــــــــد أن لا امـــــرأةً

تقـدر أن تقـول إنـهـا النـســـاء .. إلا أنت

وإن فـــــــــــي ســـــــــرتـــــها

مـــــــــــركز هذا الـــــــكـــــــون

أشـــــهـــــــــــــد أن لا امـــــرأةً

تـتـبـــعـــها الأشـــــــــجـار عندما تسير

إلا أنـــــــــــــــــــــــــــــت ..

ويـشـرب الـحـــــمام من مياه جسمها الثلجي

إلا أنـــــــــــــــــــــــــــــت ..

وتـــأكل الخراف من حشيش إبطها الصيفي

إلا أنـــــــــــــــــــــــــــــــت

أشـــــهـــــــــــــــد أن لا امـــــرأةً

اخـــــتـــــــصرت بكلمتين قـصـة الأنوثة

وحـــــرضـــــــــت رجـــــولتـــــي علي

إلا أنـــــــــــــــــــــــــــــــت ..

5

أشـــــهـــــــــــــــد أن لا امـــــرأةً

توقف الزمان عند نـــــهدهـــــــا الأيـمـــن

إلا أنـــــــــــــــــــــــــــــــت ..

وقامـت الثورات من سفـــوح نهدها الأيسر

إلا أنـــــــــــــــــــــــــــــــت ..

أشـــــهـــــــــــــــد أن لا امـــــرأةً

قـــــد غيـــرت شـــــرائـــع العالم إلا أنت

وغـــــــــــــــيـــــــــــــــرت

خـــــــــريـــــــطة الحلال والـحـــرام

إلا أنـــــــــــــــــــــــــــــــت ..

6

يـــــــــــــا امـــــــــــــــرأة

تـجـــتاحني في لـــحـظات العشق كالزلزال

تـــــحـــــــرقـــــنـــــي .. تـغـرقـني

تـــــــشـــــــعـــــــــلني .. تطفئني

تـــــكـــــــــســـــرنـــي نصفين كالهلال

يـــــــــــــا امـــــــــــــــرأة

تـــــحـــــتل نـــــفسي أطـول احتلال

وأســـــــــــــعـــــــد احـــــــتـلال

تـــــــــــــــزرعـــــــــنـــــــي

وردا دمـــــــــــشـــــــــــقـــــيـا

ونـــــــــعـــــــنـــــــــــــاعـا

وبـــــــــــــــــرتـــــــــقـــــال

يـــــــــــــا امـــــــــــــــرأة

اترك تـــــحـــــــت شـــــــعـرها أسئلتي

ولم تـــــــــجـــب يـــــوما على ســـؤال

يا امـــــــرأة هـــــــــي اللـــــغـات كلها

لـــــــــكـــــــــــــــنـــــــــها

تـــــلـــــمس بالـــــــذهـن ولا تقال

7

أيـــــتـــــها الـــــبحرية العينين
والـــشـــــمـــــعـــــية الـيـديـن
والـــــــرائـــــعـــــة الـــحضور
أيتها الـــــبيـــضاء كـــــالـفـضة
والـــمـــــلـــــســـــاء كـــالبـلور
أشـــــهـــــــــــد أن لا امـــــرأةً
على مـــحيط خصرها . .تجتـمع العصور
وألـــف ألـــف كـــوكـــب يـدور
أشـهـــد أن لا امـــرأةً .. غيرك يا حبيبتي
على ذراعـــيـــــها تربـى أول الـذكـور
وآخـــــر الـــــــــــذكـــــور

8

أيـــــتـــــها اللـــــمـــاحـة الشفافة
الـــــعـــــادلة الـــــجـــمـــيلة
أيتـــــــها الشـــــــهـــــــية البـهية
الدائـــــــــمـــــة الطـفـــــــولـه

أشـــــهـــــــــــــد أن لا امـــــرأةً
تـحررت من حكم أهـل الكـــهف إلا أنت
وكـــــــســـــــرت أصـــــــنـامـــهـــم
وبـــــــــــددت أوهـــــــــــامـهـم
وأسـقـطـت سـلـطـة أهـل الكهف إلا أنت
أشـــــهـــــــــــــد أن لا امـــــرأةً
اســـتقبـلـت بصـدرهـا خـنـاجـر القبيلة
واعـــتـــــــبـــــــرت حـــبـي لـهـا
خـــــــلاصة الفـــــضـــــــيـــله

9

أشـــــهـــــــــــــد أن لا امـــــرأةً
جـــاءت تـــــماما مـثـلـمـــا انتـظرت
وجاء طول شعرها أطول مما شئت أو حلمت
وجـــــــاء شـــــكـــــل نـــــهـدهـا
مـطـابـقا لكـل ما خـطـــطت أو رسـمـت
أشـــــهـــــــــــــد أن لا امـــــرأةً
تـــــخرج من ســحب الدخان .. إن دخنت
تطير كالحمامة البيضاء في فكري .. إذا فكرت

يا امرأة ..كـــــتبت عنها كتبا بــحالها
لكنـــهـــــا برغـــم شـــــــعري كله
قـــــد بقيت .. أجمل من جميع ما كتبت

10

أشـــــهـــــــــــــد أن لا امـــــرأةً
مارست الـــحب معي بـــمـنـتهى الحضاره
وأخـرجـتـنـــــــي من غبار العالم الثالث
إلا أنـــــــــــــــــــــــــت ..
أشـــــهـــــــد أن لا امـــــــــــــرأةً
قـــــبـــــــلك حـــــلـت عـقـــــدي
وثـقـــــــــفـــــــت لـــــي جـــسـدي
وحـــــــاورته مثلما تـــــحاور القيـثـاره
أشـــــهـــــــد أن لا امـــــــــــــرأةً
إلا أنـــــــــــــــــــــــــت ..
إلا أنـــــــــــــــــــــــــت ..
إلا أنـــــــــــــــــــــــــت ..

د . أحمد يوسف۞

الشّعْرُ والرّهانات السّرْدِيَّة
قراءةٌ في قصيدة "غَرْناطَة" لنزار قَبّاني

ما أَسْهل كتابة الشّعْر
وما أصْعبَ الكلام عنه

نزار قباني

۞ جامعة الجزائر 2 / جامعة السلطان قابوس.

مقدمة:

تسيّج هذه الدراسة فرضية ترعم أن الأنواع[1] الأدبية فاقدة للصفاء المطلق، ذاهبة إلى الاختلاف، متحيزة إلى التنوع، نزّاعة لدعوى تشابك الأشكال والصيغ في الكتابة الأدبيّة الحداثيّة تشابكًا متفاوت الدرجات؛ ولا سيما ما حام حول "الشعر الغنائيّ" ذلك الذي يعد "في الحقيقة كلام المستحيل"[2]. وهو "الأكثر سموًّا وتميّزًا"[3]؛ لأنّه جنسَ (genre) لم تمنعه "غنائيته" من إعادة احتضان بعض الأنواع الأدبية. ومنها تلك الأنواع التي تنضوي تحت السرد[4]. وقد يأخذ هذا التداخل مسارات مختلفة مثل: "الامتزاج" والتشابك" و"التفاعل" في مقابل "الصفاء" و"التباعد" و"التراتب".

يتشكل النوع[5] (espece) من جملة النصوص المتراكمة، ذات الخصائص المشتركة المتواترة، المتواترة، بعضها متأت من المواضعات، وبعضها الآخر يعدل في قواعدها عن طريق الإكراهات الإبداعيّة. ولا يستقر مفهوم النوع إلا إذا ارتقى إلى درجة الأنموذج المتبع والمنوال المُحاكَى والنمط المقلد. ولكل مصر وعصر أنواعه الأدبية التي تحيا وتموت وتنبعث؛ ولكنّها تتميز بأشكالها وصيغها مثل

---

(1) من الدلالات المعجميّة لكلمة النوع الاختلاف والكثرة والتحول والتخصيص. ويعرفه الشريف أبو الحسن الجرجاني (ت. 816 هـ) بأنّه "اسم دال على أشياء كثيرة مختلفة بالأشخاص"، التعريفات، وضع حواشيه وفهارسه محمد باسل عيون السّود، بيروت، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلميّة، ط. 2، 2003، ص. 243.

(2) مفاهيم نقدية، ص. 321.

(3) جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، تر. عبد الرحمن أيّوب، بغداد، دار الشؤون الثقافيّة العامة، الدار البيضاء، دار توبقال،

(4) من المعاني اللغوية للسرد "هو تقدمة شيء إلى شيء تأتيه متسقا بعضه في أثر بعض متتابعا"، ابن منظور، لسان العرب، مادة [سرد]، بيروت، دار إحياء التراث، 1992، ط.2، 233/6. فيعني السرد متابعة الحديث تتابعًا منظمًا ضمن سياق محكم.

(5) النوع أخص من الجنس؛ لأنه وجه من وجوه الكلام الذي يصير منوالا يحاكي في فنون القول. والكلام المعقول المنطقي يعد في نظرنا "جنس الأجناس".

"النثر[1] والنظم[2]"، وبأغراضها الثقافيّة (المأسوي والهزلي والملحمي...)، وأنماطها اللسانيّة والنصية التي صنفها إميل بنفينست مثل (القصة والمحكي والخطاب) أو (القصة والخطاب) لدى تزيفطان تودوروف.

ولفحص الفرضية السابقة سنتخذ تجربة نزار قباني الشعريّة مدونة لتأمل "جدل النوع" الذي هو أقرب إلى الجزئي منه إلى الكلي[3]"، وإلى الخاص منه إلى العام؛ لأن "العام جنس، وما تحته نوع"[4]، وبيان رهانات تضايف "الشعريّ والسرديّ" وإكراهاته انطلاقًا من تحليل عيّنة من هذه المدونة؛ إذ نقف على طبيعة جدل الأنواع في تجربته الشعريّة على وجه العموم وقصيدة غرناطة[5] على وجه الخصوص.

ولذاك درجنا من البعد النظري الذي خصصناه لفلسفة الأجناس الأدبيّة وأنواعها، فدلفنا إلى الحديث عن طبيعة الجدل في نمط الكتابة الشعرية في تجربة نزار قباني؛ وقسنا ذلك بناء على ما

---

(1) القصة (الطويلة، والقصيرة، والقصيرة جدًا) والرواية والحكاية (الشعبية والخرافية والعجيبة) والخرافة والأسطورة والمقامة والأمثال والحكم والرحلات والسير واليوميات والمذكرات والرسائل والخطب والوصايا والأخبار والمقالات والبيانات والتقريرات والأطاريح الجامعيّة.

(2) الملاحم والأغاني والأناشيد والشعر ذو الشطرين وشعر التفعيلة وقصيدة النثر والخرافة (fable) والسونيتات والأود (ode) والكاليغرام (calligramme)

(3) "الكليّ جنس، والمقول على واحد إشارة إلى النوع المنحصر في الشخص"، الشريف أبو الحسن الجرجاني (ت. 816 هـ)، التعريفات، وضع حواشيه وفهارسه محمد باسل عيون السّود، بيروت، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلميّة، ط. 2، 2003، ص. 243.

(4) ابن يعيش، شرح المفصل، بيروت، منشورات عالم الكتب، د. ت.، 19/1.

(5) قصيدة "غرناطة" من قصائد ديوان "الرسم بالكلمات"، وهي متضمنة في الأعمال الشعرية الكاملة الجزء الأول، بيروت، منشورات نزار قباني، 1966، ص. 566.

درج في باب المشهور قصد تثبيت الفرضية لمن لم يقو على استخلاص النتائج من سلامة المقدمات، ثم قفينا على آثارها بتحليل قصيدة "غرناطة" تحليلًا ينظر إلى فعل القراءة على أنه عملية بناء[1]، ويصادر على أن القصيدة ذات طبيعة سير ذاتية يكون بيانها بالعبارة، ويتطلع إلى رفع الخصومة عن طلب الحقيقة.

هناك صعوبة بالغة تواجه كل مسعى تنظيري أو محاولة نقدية تروم تعريف الشعر؛ إذ نجد أنفسنا أمام "حركة اللغة" و"إيقاع الموسيقى[2]" و"سحر الصورة"، و"جمال العمارة"، و"متعة الألوان". لقد حاول هذا الجنس أن يضع لنفسه القواعد، ويتمرد عليها في الآن ذاته؛ إذ لا يمكن الخوض في مسألة تداخل الأجناس الأدبيّة دون الوقوف على سؤال ما الأدب[3] تعميمًا، ودون العودة إلى أرسطو وهوراس[4]؟ وسؤال ما الشعر تخصيصًا؟ ويعد سؤال (ما الشعر؟) عنوانًا من عناوين كتب نزار قباني الذي يرى أن كل الطرق عند العرب تؤدي إلى الشعر[5]. وإذا استأنسنا

---

(1) T. Todorov, Poétique de la prose: Nouvelles recherches sur le récit, (La lecture comme construction), Paris, éd. Seuil, coll. «Points», n° 120, 1980.

(2) قال نزار قباني "كانت حروفي الأبجديّة تمتد أمامي كالأوتار والكلمات تموج حدائق من الإيقاعات. كنت أجلس أمام أوراقي كما يجلس العازف أمام البيانو أفكر بالنغم قبل أن أفكر بمعناه، وأركض وراء رنين الكلمات قبل الكلمات". قصتي مع الشعر، ص. 62.

(3) ينظر كتاب "ما الأدب؟" لجون بول سارتر

Jean- Paul Sartre, « Qu'est-ce que la littérature? », *Situations II*, Paris, éd. Gallimard, 1948.

(4) يراجع نظرية الأدب لرونيه ويليك وأوستين وارين، فصل الأجناس الأدبيّة الذي حرره أوستن وارين.

(5) نزار قبّاني، ما هو الشعر؟ بيروت، منشورات نزار قباني، 1981، ص. 4.

بإرشادات أرسطو الذي سكت عن "الغنائيّة" سكوتًا نحسبه واعيًا؛ فإن الطريق إلى تعريف الشعر يجد ضالته "في تحليل تركيبه النوعي" القائم على "المادة والموضوع والأسلوب" دون الالتفات إلى الفنون الأخرى ذات الأنساق السيميائية غير اللسانية، فنكون بذلك ضمن متصورات "سيميائيات الأدب".

الكلمات المفتاحية: الشعر، النثر، السرد، الجنس، النوع، القصة، الغنائي، الدرامي، نزار قباني، غرناطة.

الإشكال:

ما المسوغ النظري للانتقال من دعوى الفصل بين الأجناس الأدبيّة إلى دعوى التداخل بينها؟

هل هذا الانتقال ضرب من "التفجير" الذي يهدم وحدة الأجناس أم أنه مجرد "تهجين عابر" بين الأنواع؟

ما التراكم الإبداعيّ الحاصل بين الشعريّ والسرديّ حتى يتيح الحديث عن مسألة التداخل؟

ما مدي حضور هذه الظاهرة إن سلمنا جدلًا بوجودها في منجز قباني الشعريّ؟

ما الإكراهات والرهانات المترتبة على المكونات السرديّة في النص الشعري، وبخاصة مقولة السارد؟

إلى أي مدى يسعفنا تحليل قصيدة "غرناطة" في الوقوف على ما افترضناه، وبسطناه فيما سبق؟

أهداف الدراسة:

تروم هذه الدراسة الإسهام في رفع الضيم عن الشعر العربي الذي حصرته بعض الأفهام في الغنائية المغيّبة للأصوات الأخرى، وإزالة "وهم الاعتقاد" بأن السرد نثري خالص، والتسليم بهشاشة الحدود بين الأجناس والأنواع الأدبية، وإلغائها في النص الواحد[1]. كما أن إثراء الشعر بأنواع أدبيّة أخرى لا يمثل خسارة لجنس الشعر فـ: (التناص) عنصر مهم من عناصر مبدأ النصيّة التي أوضحها روبر دو بوجراند[2]؛ الأمر الذي يسمح باستيعاب شعر نزار قباني لطرائق تعبير الأنواع الأدبية الأخرى مثل: القصة والأقصوصة والحكاية والمسرح[3] والملحمة.

كل ذاك متأتٍ من نتيجة اقتراب الشعر من فلسفة الواقع وثراء الخيال، وتداخل المقصديات بين (الذات والنص والعالم)؛ لأن فكرة "تداخل الأجناس" تنطلق من متصورات فلسفيّة، ومعطيات سوسيو ثقافيّة؛ ولكي نرى إلى أي مدى يمكن أن يؤانس السردُ الشعرَ بناء على الاعتقاد "كيف يؤانسك من لا يجانسك[4]"؟. وأن هذه الدراسة تنظر أيضًا في الطرائق التي ينتقل فيها السرد في الشعر من طور التلوين إلى طور التمكين.

---

(1) محمد بنّيس، الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها: مساءلة الحداثة، الدار البيضاء، المغرب، دار توبقال، 1991، 10/4.

(2) روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، تر. تمام حسان، القاهرة، عالم الكتب، ط. 1، 1998، ص. 104.

(3) ألف نزار قباني مسرحية "جمهورية جنونستان: لبنان سابقًا"، عام 1977 في بداية الحرب الأهليّة اللبنانيّة، ونشرها عام 1988. الأعمال النثرية الكاملة، بيروت، منشورات نزار قباني، ط. 1، 1993، ص. 667.

(4) الزمخشري، أساس البلاغة، تح. عبد الرحيم، محمود، بيروت، دار المعرفة للطباعة والنشر، 1979، ص. 66.

أهميّة الدراسة:

تتمثل أهميّة الدراسة في إعادة النظر في مسائل جدل النوع، وتداخل الشعري والسردي، وما يترتب على ذلك من رهانات المقولات السرديّة وإكراهاتها ودرجة حضورها في الشعر. وبات من الضروري فحص مسألة إعادة "تشكيل الأجناس من قبل الاستخدام المتعدد للخطاب السرديّ"[1]؛ وقد يسمح لنا ذاك معرفة كيف رويت قصة لقاء السارد بالدليلة الإسبانيّة، والآليات السردية التي استعملها في تشييد معمار الخطاب السردي في القصيدة بطريقة ترتيب أحداثها وأمكنتها وزمانها ولغتها وتعدد أصواتها، فتصبح راهنيّة في زمن القراءة؛ وكأننا نعيش أحداث القصة مع السارد.

ولشعر نزار قباني سهم وافر من هذه السيرورة في التطور إلى درجة اجتراح لغة ومعجم خاصين بتجربته الشعرية على الصعيدين (الكمي والكيفي). وقد حققت نسبة كبيرة من التلقي[2]، وقدحت في حدود الأنواع. ومن المهم النظر الصحيح في المطلوب؛ لأنها تحتاج إلى قدح المسألة في الأذهان حتى يتسنى للقارئ إدراك مرامي هذا الجدل الدائر حول الأجناس الأدبيّة وأنواعها منذ غابر الأزمان. ولا سيما أن تجربة نزار قباني تمثل نسقًا شعريًا متكاملًا ومنسجما ومنفتحًا على لغة الحياة بتفاصيلها ما يجعلها أقرب إلى لغة السرد دون أن يفقد هذا النسق وهجه الدراميّ. وهذا ما سيتجلى في القراءة التطبيقيّة لقصيدة "غرناطة".

---

(1) René Audet et Andrée Mercier (sous la direction de), *La littérature et ses enjeux narratifs*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2004, p. 7.

(2) والدليل على ذلك عدد الطبعات لدواوينه وكتاباته.

مقاربة الموضوع:

تحاول السرديات من حيث إنها نظرية وعلم للسرد استكشاف الآليات السرديّة ووصفها وفهمها وتفسيرها، والوقوف على عناصر المحكي الشكلية (littérature de diction) والتخييليّة (littérature de fiction). ويعد هذا المحكي نتاج فعل التلفظ الذي يمكن أن يحمل المؤهلات السرديّة بغض النظر عن هويته الأجناسيّة؛ وذلك ما لا تنصرف إليه السرديات الحصريّة (narratologie restreinte). وسنستفيد من السرديّات في معاينة ترتيب الوقائع وتنظيم الأحداث ضمن نسق متسلسل ذي بنية سردية.

يكمن الهدف المنشود من الدراسة السردية لقصيدة "غرناطة" الوقوف على الأفعال التي تنتج المحكي، ومقام التلفظ والمحافل السردية والإشاريات التلفظيّة وثنائيّة "السارد والمسرود له"؛ ومن ثمّ فإن هذه الدراسات تسعى سعيًا فيه شيء من الصرامة العلميّة إلى استكشاف مبادئ السرد، وإيضاح مسألة إمكانات توصيف محكي النص الشعري الذي نحن بصدد مقاربته، وكشف الغمّة عن وهم الاعتقاد بحصر الشعر في الغنائية، والسرد في النثريّة، وهي مسألة لم تُقصِّر بعض الدراسات العربيّة في الإشارة إليها؛ إذ لا يوجد سرد خالص إلا في عالم الخيال والتجريد[1].

نماذج من الدراسات السابقة:

(1) جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، تر. عبد الرحمن أيّوب، ص. 34.

لسنا بدعًا من الدراسات السابقة التي عالجت علاقة السرد بالشعر إمّا استحسانًا وإمّا استهجانًا، فوقفنا على بعضها وقوف الواصف والناقد. وبما أن المطلوب ليس التأريخ لها، فلم نشغل أنفسنا بالمسح الشامل لما كُتِب في هذا الباب، وهو من الكثرة[1] ما يجعله موضوعًا قائمًا بذاته، صالحًا للتأمل والمدارسة في باب نقد النقد؛ وعليه فقد حاولنا أن نقدم بعض هذه الدراسات لغرض التمثيل لا الحصر. وبعضها الآخر أشرنا إليه في أثناء هذه الدراسة كلما دعت الحاجة إلى ذلك، فاكتفينا بثلاثة نماذج منها، وركزنا على فكرة التصوير القصصي وقضية النزعة الدراميّة والغنائية الفكريّة، وانتهينا إلى طرح علاقة الشعر بالسرديات من منظور الدراسات الغربيّة دون الخوض في ما أسماه حاتم الصكر[2] "قصيدة السرد الحديثة" علمًا بأنه فزع هو الآخر إلى علم السرد؛ لأنّه - في نظره- "ينظم السرد بشكل علميّ يسمح معاينة وجهات النظر، والشخصيات، وفضاء النص وزمانه، ومداخله الاستهلاليّة وخواتمه، وتلفظاته ومحاوراته"[1]. وتعد هذه الدراسة طريفة في

---

(1) نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

- شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة: تحليل نصي، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ط. 1، 1988.

- فتحي النصري، السردي في الشعر العربي الحديث: في شعرية القصيدة السردية، تونس، الشركة التونسية للنشر والتوزيع، ط. 1، 2006.

- جلال الخياط، الأصول الدراميّة في الشعر العربيّ، بغداد، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، 1973.

- حاتم الصكر، مرايا نرسيس: الأنماط النوعية والتشكيلات البنائيّة لقصيدة السرد الحديثة، بيروت، المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع، ط. 1، 1999.

(2) حاتم الصكر، مرايا نرسيس: الأنماط النوعية والتشكيلات البنائيّة لقصيدة السرد الحديثة، بيروت، المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع، ط. 1، 1999.

معالجة موضوعها، ونتقاسم معها وجهات نظر كثيرة؛ لكنها تناولت نصوص (السيّاب وأدونيس وعبد العزيز المقالح وأمل دنقل وحسب الشيخ جعفر ومحمود درويش)، ولم يكن نزار قباني من عيّنات هذه الدراسة.

1 – التصوير القصصيّ:

تكاد تشير الدراسات التي تقترب من تخوم "تداخل الأنواع" في الشعر العربي الحديث إلى كتاب عزيزة مريدن الموسوم بـ" القصة الشعرية في العصر الحديث[2]" الذي انطلق من مدونة شعريّة تضم مئتي قصيدة؛ إذ لاحظت الباحثة أن هذه النماذج الشعريّة يهيمن عليها النوع القصصي بشقيه القصير والطويل. فخصصت تمهيدًا للقصة ومقوماتها الرئيسة، فكانت مراجعها متواضعة للغاية باستثناء كتاب "فنون الأدب "لـ: هـ. تشارلتون الذي عرّبه زكي نجيب محمود، ولكنها حاولت أن تفند بعض الدعاوى التي لا تؤمن بتداخل الأنواع الأدبيّة في الشعر مثل: موقف محمد مندور[3]، فخصصت الباب الأول للقصة في الشعر العربي القديم لدى عنترة بن شداد وامرئ القيس وزهير ابن أبي سلمى والنابغة و(الضيافة العربيّة) للحطيئة والحوار القصصي في شعر جميل بثينة وعمر بن أبي ربيعة ومجالس الشرب وقصة الذئب في قصيدة البحتري ... إلخ.

---

(1) الصكر، مرايا نرسيس: الأنماط النوعية والتشكيلات البنائيّة لقصيدة السرد الحديثة، مرجع سابق، ص. 8.

(2) الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، تاريخ الإيداع، 1988.

(3) ينظر محمد مندور، محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي، القاهرة، معهد الدراسات العربيّة العالمية، 1949، ص.20.

أوضحت طريقة معالجتها بأنها لا تقف "إلا وقفة سريعة عند مضمون كل قصة"؛ بيد أنها أطالت "الوقوف عند بنائها ونسيجها"، ومرت "مرورًا سريعًا على عباراتها وألفاظها، وتمهلت "قليلًا عند الصور والأخيلة والأسلوب القصصي من الناحيّة الشعريّة"[1]؛ غير أنها مالت كل الميل إلى التصنيف الغرضي (الموضوعاتي)؛ إذ قسمت الأقصوصة في الشعر العربي المعاصر في الباب الثانيّ إلى تاريخية وأسطورية رمزيّة ووعظيّة تعليميّة وعاطفيّة أو وجدانيّة واجتماعيّة ووطنيّة وقوميّة أما في الثالث والأخير فخصصته للقصص الشعرية الطويلة، ولم تخرج عن التصنيف الموضوعاتي ذي الصبغة المضمونيّة، وكانت تنهي دراستها لكل تصنيف باستخلاص خصائصه.

وما يهمنا في هذه الدراسة أن عزيزة مريدن قد خصصت قصتين شعريتين لنزار قباني في الباب الثاني من الفصلين الرابع والخامس. فالقصة الأولى "طوق الياسمين[2]" من ديوان (قصائد) الصادر سنة 1956، وصنفتها تحت مسمى "الأقصوصة الاجتماعية"، وهي من النماذج النسائيّة التي برع نزار قباني في وصف فتاة أهداها "طوق الياسمين"، فطلبت منه أن يختار لها فستانا لترتديه واهمًا أن هذا الصنيع لجمال عيونه؛ لكنه سرعان ما اكتشف هذا الوهم حينما لاحظ بأن طوق الياسمين قد سقط من جيدها وهي تراقص عشيقها، ولم تبالي به، بل صرفت فارسها الذي همّ بالتقاطه من الأرض قائلة: (لا شيء يستدعي انحناءك / ذاك طوق الياسمين).

(1) عزيزة مريدن، القصة الشعريّة في الشعر الحديث، مرجع سابق، ص. 9.

(2) نزار قباني، الأعمال الشعريّة الكاملة ج. 1، بيروت، منشورات نزار قباني،

تمثل هذه القصيدة في نظر الباحثة "صورة قصصية موجزة...واضحة المعالم، بيّنة السمات، عميقة الإيحاء والتعبير"[1]. وما لفت انتباهها في هذا النص الصور الحركية والبصرية والسمعية التي تنساب عبر "موسيقى سريعة هادئة"؛ وعليه فنحن لسنا أمام قصة شعرية بقدر ما نحن أمام صورة قصصية قوامها الإيجاز والإيضاح والإيحاء. وعلى هذا المنوال قدمت لنا قصة "راشيل شوارزنبرغ" التي صنفتها في فصل الأقصوصة الوطنيّة والقوميّة. وهي من الأقاصيص التي تتحدث عن موضوع فلسطين. وبخلاف قصيدة "طوق الياسمين" الموجزة؛ فإن قصيدة "راشيل شوارزنبرغ" أوغلت في التفاصيل، وعرضت صورًا متعددة. ويُلاحظ أن النتيجة في النهاية تناقضت مع عنوان الدراسة. وعلى الرغم من أن القصيدة تعد من المطولات حينما ترى بأن القارئ لا يتوقع "أن يجد في مثل هذه القصة عقدة معيّنة تتأزم المواقف عندها؛ لأنها تتألف من مشاهد قصصيّة تعتمد على تصوير الحوادث ورسمها وعرضها، أكثر من اعتمادها على الخبر أو القصة في حد ذاتها"[2]. إن هذه الدراسة على أهميتها في زمانها؛ فإنها كانت تفتقر إلى التأطير الفكريّ والفلسفيّ في تناول ظاهرة تداخل الأنواع الأدبيّة.

2 – النزعة الدرامية والغنائيّة الفكريّة:

(1) عزيزة مريدن، القصة الشعريّة في الشعر الحديث، مرجع سابق، ص. 285.

(2) المصدر نفسه، ص. 351.

درس عز الدين إسماعيل في مؤلفه الذي خصصه لـ:" قضايا الشعر المعاصر: قضاياه وظواهر الفنية والمعنويّة" ظاهرة النزعة الدراميّة مفتتحًا حديثه بمقولة شوبنهاور التي تزعم أن الأشكال الفنيّة المختلفة صائرة – لا محالة – إلى منزلة التعبير الموسيقي، وأعمل القياس على تلك المقدمة لينتهي إلى "أن كل الأنواع الأدبيّة تصبو إلى الوصول إلى مستوى التعبير الدراميّ"[1]، وأن أرقى صور التعبير الأدبي لديه "التعبير الدراميّ"؛ وبناء على مقدمة قد تعوزها الحجة البالغة، وتطاولها الحاجة إلى قوة النظر فيها لكونها تستند إلى منطق القياس الإضماريّ؛ إذ بنى تصوره على مقولة شوبنهاور من أن "العمل الأدبي الدرامي يلخص كذلك كل القيم التعبيريّة في سائر فنون القول"[2]. وحدد فكرة أن الدراما قائمة على التناقض والصراع والحركة والإيجاب والسلب والظاهر والباطن.

إن البنيّة الدراميّة أساس فلسفة الحياة، وأن للشعر صلة وطيدة بالفكر في إطار ما اصطلح عليه بـ: "الغنائيّة الفكريّة". والدليل على ذلك – في نظره – أن "أروع القصائد الحديثة العالميّة هي أولًا وقبل كل شيء قصائد ذات طابع دراميّ من الطراز الأوّل. وكما تذكر القصة الدرامية عند تصنيف الأنواع القصصيّة فكذلك تذكر الـode أي القصيدة ذات الفكرة أو الموقف الفكريّ – عند تصنيف الأنواع الشعريّة"[3]. ومن هنا تتأتى مسألة "جدل النوع" في رحاب جنس الشعر الذي يصطرع فيه "التجريد" و"التجسيد". لكنّ ثمة فرقًا بين الفكر الذي ينزع إلى التجريد في طلب

(1) عز الدين إسماعيل، قضايا الشعر المعاصر: قضاياه وظواهر الفنية والمعنويّة، دار الفكر العربيّ، ط. 3، ص. 278.

(2) المصدر نفسه، ص. 278.

(3) المصدر نفسه، ص. 281.

المعنى بصحيح النظر فيه، والتفكير الشعريّ الذي ينهض على التأمل في الطبائع والوقائع؛ ولهذا يغدو ضربًا من "التفكير المجسم لا التفكير المجرد". فالتعبير الدرامي في الشعر قلّما يفلح في التجريد على نحو ما نلفيه في أنموذج يوسف الخال[1].

إذا قارنا بين ما أتت على عرضه وبسطه عزيزة مريدن، وما وقف عليه عز الدين إسماعيل في النزعة الدراميّة في الشعر العربيّ المعاصر لألفينا البون شاسعًا بين الدراستين على أهميّة كل منهما في زمانها. فالمنطلق الفلسفي الذي أطّر نظرة صاحب قضايا الشعر المعاصر أضفى بعض العمق المتأتي من الاطلاع على الثقافات الأجنبيّة التي ساعدته على إدراك طبيعة القصة ذات الروح الدراميّة، والنظر إليها على أنها "أرقى أشكال التعبير القصصي المعاصر"[2] لما في الدراما من نزوع موضوعيّ؛ بيد أنّه اشترط ألّا يغرق الشعر في التفاصيل حتى لا يغيب الجوهري علما بأن هذا المفهوم هلامي وميتافيزيقي، ومن الصعب قياسه، وأن كلمة التفاصيل توحي بفكرة تشتيت الجوهر، وقد تكون دالة من وجوه على النثر الذي تصيبه شقوة الوضاعة والارتياب والضرر في مقابل فكرة النبل والأمانة والحسن والتداول[3].

من الأهميّة بمكان اقتفاء مظاهر "البنيّة الدراميّة" في الشعر التي تتجاوز "الزخرفات اللفظية" انطلاقًا من "الصراع وتناقضات الحياة" في المعيش اليوميّ؛ ولكن ذلك قد تلتقطه عين "السرد القصصيّ" دون أن يكون له بعض الحظ من "التعبير الدراميّ". وقد يستنتج القارئ من ذلك أن

(1) عز الدين إسماعيل، قضايا الشعر المعاصر: قضاياه وظواهر الفنية والمعنويّة، دار الفكر العربيّ، ط. 3، ص. 310.

(2) المصدر نفسه، ص. 279.

(3) هذه المعاني عبّر عنها ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر ونقده، تح. محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، 1934، 7/1.

"السرد القصصيّ" قد ينصرف إلى العرضي في تناقضات الحياة والصراع فيها؛ بينما يسلك "التعبير الدراميّ" سبيل البحث عما هو جوهري في هذا الصراع الذي يعيشه الإنسان في الحياة، والمعارك التي يخوضها.

وبناء على هذه القراءة لفلسفة التعبير التي تستبطن "القيم الدراميّة" تنشأ تراتبيّة الأنواع والتفاضل بينها على أساس ميتافيزيقي يصطرع فيه الذاتي بالموضوعي؛ وذلك من منطلق الاعتقاد بأن الطبيعة الدراميّة مركوزة في نفس الفنان وجوهر التعبير.؛ وبناء عليه أليس الأدب بقصة تروى بطرائق قددا؟ فالأدب وُجد بالآخر، ومن أجل الآخر كما قال جون بول سارتر[1]. وهذا الآخر سواء أكان داخل النص أم خارجه إلا أن ذلك لا يمكن طلبه إلا من جهة فن استعمال اللغة[2] الذي به تمتاز عن الفنون الأخرى التي تنهض على الأنساق السيميائية غير اللسانية.

لا تقوم التجربة الشعريّة في استدراج السرد القصصي والحوار المسرحي والروح الملحمية إلى عالمها على فلسفة تسعى إلى تفسير جوهر التناقض في الحياة، أو حتى نقد طبيعة الصراع في الوجود؛ وإنما تذهب "الغنائية الدراميّة" مذهبًا تسهم في "بناء الحياة وتشكيلها"[3] إسهامًا تُراعَى فيه طبائع الفن والواقع. لقد عزز غز الدين إسماعيل وجهة نظره بجملة من النصوص الشعرية التي أراد لها أن تستجلي العناصر الدراميّة المتمثلة في الصراع والتناقض والحركة والحوار والسرد القصصيّ

(1) Jean- Paul Sartre, « Qu'est-ce que la littérature? », *Situations II*, Paris, éd. Gallimard, 1948, p.105.

(2) Voir Gérard Genette, Fiction et diction, Paris, éd. Seuil, 1991, p. 11.

(3) عز الدين إسماعيل، قضايا الشعر المعاصر: قضاياه وظواهر الفنية والمعنويّة، مرجع سابق، ص. 285.

مثل نصوص[1]: (بدر شاكر السيّاب ونونيّة أحمد شوقي وعبد المعطي حجازي وأحمد عبيدة ويوسف الخال وصلاح عبد الصبور). إن عبارة شتورم[2] التي فحواها أنّ "القصيدة الغنائيّة" بلغتها ووزنها وإيقاعها تتجاوز فكرة أن تكون أساس الحياة، إلى فكرة أنها هي "تجربة هذه الحياة "لا تكاد تخلو من وجاهة في نظرنا، حتى وإن كان الحفر الفيلولوجي لكلمة "التجربة" من قِبل غادامير في اللغة الألمانية قد يفضي إلى التشكيك في الدلالات التي نضفيها عليها في الاستعمال.

على الرغم من أن هذه المقاربة لا تناقش الموضوع من منظور فلسفة الأجناس الأدبيّة وجدل الأنواع في الكتابة الشعريّة العربيّة المعاصرة فإن ما استرعى انتباهنا فيها وقوفها على كثير من القضايا ذات الصلتين المباشرة وغير المباشرة بموضوعنا؛ ولا سيّما في الجوانب التطبيقيّة. ومنها ما هو فلسفي وفكري، ومنها ما هو فني وجمالي. ونذكر – في هذا السياق– ما أشارت إليه الدراسة من "قضية شيوع الأسلوب الروائي في شعرنا المعاصر"[3]، ومصطلحي الحوارين: الخارجي والداخلي المستخدمين في "الأدب المسرحيّ.

إن ثمّة تحفظًا يبديه الكاتب من الأسلوب القصصي، ويحدد طبيعة القصّة في الشعر الغنائيّ من أنها مجرد استعمال الشاعر "لبعض أدوات التعبير التي يستعيرها من فن آخر هو فن القصص دون أن يكون هدفه كتابة شعر قصصي. والقصة أو القصص المستخدمة في مثل هذه الحالة لا تعدو أن تكون تطويرًا عصريا لما كان يسمى في البلاغة القديمة بالتمثيل، فقامت القصة لتؤدي في

(1) وقد استشهد كذلك بنص من نصوصه.

(2) مفاهيم نقديّة، ص. 330.

(3) عز الدين إسماعيل، قضايا الشعر المعاصر: قضاياه وظواهر الفنية والمعنويّة، مرجع سابق، ص. 293.

القصيدة نفس الدور البلاغي الذي كان التمثيل يؤديه في الشعر القديم"[1]. والملاحظ أنه يتبنّى فكرة أن الغنائيّ لا ينهض على مبدأ الفعل خلاف الملحمي والمسرحيّ، ويميز بين الأجناس الأدبيّة تمييزًا جليًّا إلى درجة رد القصة في الشعر إلى ما يشبه "التمثيل في البلاغة القديمة"، وأنه لا يريد من هذا الاستخدام لأدوات الفن القصصيّ سوى "التعبير الدراميّ". بل الأمر على غير ما عُرِض؛ لأن القصة تمثيل ذهني لإبداع معرفيّ قد يحيا في أي نوع من الأنواع الأدبيّة؛ وذلك متوقف على البراعة في الإبداع، والمهارة في الفن. ولا خشية من ضياع "الجوهري" في نثر "العرضي".

لقد بلغ مبلغًا صادر فيه حتى على نوايا الشعراء في كتابة شعر قصصيّ؛ ولكنّه خالف ذلك في أثناء تعليقه على قصيدة "مذبحة القلعة" لأحمد عبد المعطي حجازي مستعملًا أسلوب الارتياب "وربما كان كذلك في نيّة الشاعر منذ البداية أن يكتب قصة شعريّة حين فكّر في كتابتها"[2]. وأن المدونة الشعريّة التي درستها عزيزة مريدن كفيلة بأن تشكك في روح الإطلاق التي تضمنها حكم عز الدين إسماعيل، كما أنّ النّصّ المستشهد به كان "سيء التمثيل"؛ لكونه يصب في مجرى إمكان وجود نصوص خارج التصنيف الأجناسيّ أو التعسف في حشرها في خانة من الخانات النوعيّة.

يمضي المؤلف على هذا المنوال في فحص بعض المصطلحات التي أخذت طريقها إلى أدبيات النقد مثل: "التفكير الشعريّ"، و"الغنائية الدراميّة"، وهي مصطلحات يذيعها، ويتشيّع لها؛ بينما يقف شاكًا ومشكِّكًا في مصطلح "القصيدة القصصيّة[3]" متسائلًا هل نقرأ في مثل هذه النصوص

(1) عز الدين إسماعيل، قضايا الشعر المعاصر: قضاياه وظواهر الفنية والمعنويّة، دار الفكر العربيّ، ط. 3، ص. 300.

(2) المصدر نفسه، ص. 304.

(3) عز الدين إسماعيل، قضايا الشعر المعاصر: قضاياه وظواهر الفنية والمعنويّة، دار الفكر العربيّ، ط. 3، ص. 301.

الشعر أم القصّة؟ فهو لا يعتقد بأن ثمة قدرة على الجمع بين الشعر والقصّة جمعًا متساويًّا من حيث المقدار. وهو أمرٌ ليس في متناول أي شاعر. ومن البيّن في هذا الأسلوب الحجاجيّ الذي يناقش فيه مسألة "تداخل الأجناس الأدبيّة" أن أفق توقعه لم يستطع استقبال هذه المسألة استقبالًا حسنًا؛ إذ ما زالت ثنائية "النظم والنثر" مترسبة في الأذهان، ظاهرة للعيان، غالبة على الأفهام.

وبمهارة نقديّة حاول أن يعزّز موقفه مستدركًا بأن الشعراء أحسنوا استعمال أدوات التعبير القصصي أول مرّة استعمالًا ناجحًا إنْ بطريقة إرادية، وإنْ بطريقة غير إراديّة. وهذا النجاح قد أغراهم في المضي "إلى كتابة القصة الشعريّة التي تنتظم القصيدة من أوّلها إلى آخرها. وعند ذاك صار من الصعب تقرير ما إذا كانت القصة المنظومة في القصيدة مجرد وسيلة تعبيرية لا تقصد لذاتها؛ وإنما لإيحاءاتها وتأثيرها الدرامي أم أنها قصة في المقام الأول تتركز فيها أهميّتها"[1]. ولا ندري ما الاستقراء الذي أجراه حتى قرر بأن القصيدة القصصية (أو القصة المنظومة في القصيدة) الموغلة في التفاصيل تردى الشعر فيها ترديًّا "لا مزيد عليه"[2]. فهل قصيدة "قصة الصيّاد" لأحمد عبيدة منوال يقاس عليه؟ وهي ما هي عليه من الركاكة حتى في التركيب والتعبير؛ كما أنه ألمح إلى التشكيك في أصالتها: "لست أذكر الآن أين أتيح لي قراءة نفس القصة في شعر أجنبيّ"[3]، ثم لا يلبث أن يجيبنا على تساؤلنا حول طبيعة الاستقراء، ويرجع ذلك إلى العناء في الاختيار، وأن حيز الدراسة لا يسمح

(1) المصدر نفسه، ص. 301 - 302.

(2) المصدر نفسه، ص. 302.

(3) المصدر نفسه، ص. 302.

بعرض كل ما اطلع عليه. وهذا لا غبار عليه؛ بيد أن النماذج المختارة لم تحقق المطلوب، ولم تقنعنا بالتراجع عن تساؤلنا السابق.

إن الأمر قد يتعلق بالخوف من "تفجير" وحدة[1] الأجناس الأدبية في الشعر العربي المعاصر؛ ولكن السعي يتأتى من الرغبة في "التهجين" الذي صار سمة من سمات الشعر العالمي على نحو ما أشار إليه ثيري بيسونات (Thierry Bissonnette) ولوك بونوفان (Luc Bonenfant) في معرض دراستهما[2] لقصيدة النثر؛ إذ إن الإرادة تتجه إلى تجديد الأشكال أكثر من تفجير الأجناس، ونحن من الذين يطمئنون إلى مثل هذا المذهب. كما ينبغي ألا يتجه التفكير إلى السجال الحاد بخصوص تداخل الأجناس الأدبيّة بمجرد الحديث عن "السرديّة" في الخطاب الشعري العربي؛ ولا سيما أن مفهوم السرد لم يعد وقفًا على جنس من الأجناس الأدبيّة بما في ذلك الصور والأفلام التي هي من الأنساق السيميائيّة غير اللسانيّة. إن ثمة بعض التشكيك في هويّة الأجناس الأدبيّة وأسمائها وتصنيفاتها وانزياحاتها. ولا سيما أن تصنيف الأجناس لم يعد وقفًا على الإنتاج، بل امتد إلى التلقي. فكل جنس أدبيّ يصنع لنفسه "أفق توقع" كما يعتقد روبرياوس[3].

3 – الشعر والسرديات المعمّمة:

(1) تعود فكرة وحدة الفنون الجميلة على القس لابي باتو (L'abbé Batteux) في القرن الثامن عشر كما يشير ذلك ج. جينيت، مدخل إلى جامع النص، تر. عبد الرحمن أيوب، ص. 19.

(2) - René Audet et Andrée Mercier (sous la direction de), La littérature et ses enjeux narratifs, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2004, p. 103.

(3) H. R. Jauss, Littérature médiévale et théorie des genres, in Poétique, n° 1, 1970, p. 81.

أثار بريان ماكهال[1] (Brian McHale) في بحثه الموسوم بـ:"بداية التفكير حول السردية في الشعر" الذي ظهر سنة 2009، وقدم تصورًا لقراءة السردية في الشعر متجاوزًا موضوع "الغنائيّة" بوصفها خصيصة أنطولوجيّة مرتبطة بالتجربة الوجوديّة غالبًا ما تهيمن فيها ذات الشاعر؛ ومن ثمّ لم تكن موضوعًا للدراسات السرديّة؛ لهذا ضرب علماء السرد صفحًا عن مدارسة الشعر الغنائيّ[2] الذي لا حشد فيه للأفعال. وهو يطرح مسألة منهجية في غاية الأهميّة تتمثل في وجود كفاية وحيدة لدى الباحثين في مجال اختصاصهم لا تسمح لهم بتوسيع دائرة بحوثهم.

وإذا فحصنا هذا الطرح أمكننا فهم المسألة فهمًا شاملًا؛ لأنّ أغلب الدراسات كانت تميّز تمييزًا واضحًا بين الشعر الغنائيّ الذي كانت تصاحبه القيثارة تاريخيًّا في الغرب والأدب السرديّ (النثريّ) ضمن ثنائيّة "النظم والنثر" و"الشعر والسرد". وهاتان الثنائيتان قائمتان على طبيعة فنيّة متباينة. فقصيدة غرناطة مثلًا تمثّيلٌ لما هو حاصل؛ بينما السرد القصصي يروي أحداثًا مضت وانقضت، ويجمع بينها خيط ناظم.

تستكشف القراءة الأوّليّة للقصيدة "عُوار" هذا التصور الذي يبخس حق "الشعر" حينما يحصر غنائيّته في الحوامل الذهنيّة والنفسيّة. والدارسون-في كل الأحوال- لا يفلحون إلا في تحديد

(1) Brian McHale, Beginning to Think about Narrative in Poetry, Narrative 17, 2009. https://muse.jhu.edu/journals/narrative/v017/17.1.mchale.pdf

(2) Brian McHale, Beginning to Think about Narrative in Poetry, *Narrative* 17, 2009, p. 12.

«Contemporary narrative theory's blind spot with respect to poetry is partly to be explained in institutional terms, as an artifact of specialization. Some scholars specialize in narrative; others specialize in poetry; few specialize in both».

"النزعة الغنائيّة" حسب ماكهال[1]، ويحصرون الشعر في الغنائيّ فقط، ويغضون الطرف عن الأنواع الأخرى مثل: المسرحي والملحمي والهزلي. وينتقد كل الدعاوى التي تنفي حضور السردية في الشعر، وتتحفظ على التطبيقات السردية في مدارسة الشعر.

ستجد "السرديات الحصريّة" صعوبات جمّة إن هي أبقت على صلابة أدواتها التي قد لا تتلاءم تلاؤمًا مرنًا مع طبيعة النصوص الشعرية. فهو لا يرى صعوبة في الأمر سوى تطويع جهاز المفاهيم (performativity for defining feature of performance) حتى تصبح المصطلحات صالحة لمقاربة حالة الشعر (the equivalent term in the case of poetry). ويقدم متصوّرًا جديدًا مستمدًّا من راشال بلو دي بليسيس (Rachel BlauDuPlessis) قائمًا على المقطعيّة (segmentivité) الملازمة لطبيعة "النظم"التي لا تتوافر في "النثر" حسب وجهة نظره[2].

تتجلى خصوصيّة النص الشعريّ (الملحمي والتمثيلي والتعليمي والغنائي والهزلي...) في مبدأ "المقطعيّة" المرتبطة بشكله والطريقة التي تتجزّأ بها المقاطع، وتتوزَع على الورقة[3]. وقد يبدو هذا المقترح على عدم يسره في التطبيق صالحًا في الشعر ذي الطبيعة البصريّة لا الشعر المتحرر من الوزن والقافيّة. وهذا يعيدنا طورًا آخر إلى الوقفات الثلاث التي طرحها جون كوهن (Jean Cohen)، وتنطبق على الشعر الذي يخضع للوزن بخلاف قصيدة النثر التي ترتكز بخاصة على

(1) Brian McHale, Beginning to Think about Narrative in Poetry, Narrative17, p. 13.

(2) Ibid., p. 14.

(3) McHale, Beginning to Think about Narrative in Poetry, Narrative17, p. 15.

المقطع الدلالي بدل الفضاء الذي يتقصده "الشعر البصريّ". وقد نال حظه من الدراسة من قِبل بريان ماكأليستير[1] (McAllisterBrian)؛ إذ رافع على حضور الظاهرة السرديّة في هذا اللون من الشعر، وتجليها نتيجة تعالق الشكل والعمق، واستدعاء فنون أخرى مثل العمارة والنحت والرسم. كما سبق لأرسطو أن ربط الشعر بالرسم[2]، ورأى أن دور الشاعر أن يبتدع قصصًا أكثر مما ينظم شعرًا؛ لأنه شاعر بالمحاكاة لا بالأفعال[3].

يبدو أن الشعر الغنائيّ كان قليل الحظوة من هذه المحاكاة، هو مجرد نشيد قد ترافقه القيثارة، فيثير الإعجاب من وجهة احتفاليّة، وقد انتبه النقاد العرب القدامى مثل: الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجنّي وابن رشيق إلى الانفعال الذي ينبعث من الشعر الغنائيّ، فأشاروا إلى الغرابة والطرب. وهذه من ظواهر الحسّ التي يتقصد الشاعر تمثيلها؛ وإذا سلمّنا بصحة هذا الافتراض فإن الغنائيّة ليست فاقدة للفعل الغرضي لكونها تتضمن فكرة تجعل ملفوظها إنجازيًّا من الوجهة التداوليّة، وتلك مسألة أخرى، لا يسمح المقام ببيانها.

(1) Brian McAllister, Narrative in Concrete/ Concrete in Narrative: Visual Poetry and Narrative Theory, Narrative, n° 22, 2014, pp. 234-251.

(2) قال نزار قباني: "الرسم ربما هو كان قدري. فقد غرقت سنتين أو ثلاثا في قوارير اللون والصباغات والأقمشة رسمت بالماء وبالفحم وبالزيت رسمت أزهارًا وثمارًا وبحارًا ومراكب وغابات وشواطئ ونساء عاريات. لم أكن رساما رديئا؛ ولكنني لم أكن أيضًا رسامًا جيدًا. إذا فقد كان الرسم نزوة، ولم تستطع لوحاتي أن تمتص ذبذبات نفسي، واستمر البلبال يحفزني من الداخل كنت أشعر أن اللون لا صوت له، وأنه طفل جميل لكنه أخرس". قصتي مع الشعر، صص. 60-61.

(3) أرسطو، فن الشعر، تر. عبد الرحمن بدويّ، 55،

يسهم تراكم المقاطع في إعطاء هويّة أجناسية للشعر، ويحافظ على الطابع السردي الذي يتخلق بين بياض المقاطع ومسافاتها؛ ومن ثمَ فإن السرديّة قَدَرٌ لا مفر منه للشعر؛ ولكن هذه الدراسة الرصينة لم تلتفت إلى العون السرديّ، ولم تشر إلى دور السارد. يؤكد ماكهال استقلال الطاقة السرديّة في الشعر عن الغنائيّة. ولكن ما ملامح هذه الطاقة السرديّة؟ من الواضح أن الحكاية والحبكة أكبر تحد تواجه السرديّة في الشعر؛ لأن غياب الحكاية أو ضعفها يترتب عليه انتفاء حضور السارد الذي يروي للمسرود له هذه القصة أو تلك. ونحن نعتقد أن موطن الضعف في طرح ماكهال هو القصة ووضع السارد في الشعر.

إذا كان السارد موضع تعمية في الشعر؛ فإن المسرود له لا سبيل إلى الاهتداء إليه؛ ولا حيلة للدارس في هذا الباب سوى التسليم باستبداله بالقارئ بعامة والضمنيّ بخاصة، وهو مكره على الخروج على شِرْعَة الشعريات البنوية، والقبول بفكرة التفاعل بين النص والقارئ والفراغات البيانيّة على نحو ما دعت إليه مدرسة كونسطانس وتحديدًا فولف غانغ إيزر. وهذا قد يجيب عن سؤال ضمني: هل السرد ظاهرة نصيّة محايثة أم هي ظاهرة جمالية تستدعي فعل القراءة؟

القسم الأوّل: الأجناس الأدبيّة: مهاد نظري

بما أن الشعر – في نظر كرستيان بوبان (Christian Bobin) – يعد "حلقة من الصمت آيلة إلى الحجارة الملتهبة"[1]؛ فإن تاريخ الأدب ونظريته ونقده قد جابه إشكال الإحاطة بتصنيف أشكال التعبير المختلفة التي أنتجها الإبداع البشري، وتفاوتت المذاهب الأدبية في توصيف هذه

(1) Christian Bobin, L'Homme-joie, Paris, L'Iconoclaste, 2012, p. 86..

الأشكال، وتفريعها إلى أجناس وأنواع وفق متصورات نظرية للأدب وفلسفة الفن والجمال والتحقيب التاريخي للأدب. إن المسألة تتجاوز حدود التسمية الضيقة؛ لأن العمل الإبداعي رحم تتخلق فيه هذه الأشكال، وتتوالى عملية خرق الأعراف الجمالية لتتأسس هوية جديدة للنص. لسنا معنيين بتتبع كل ما قيل في مسألة الأجناس والأنواع الأدبيّة إلا بما كان سندًا لهذه الدراسة.

وكثيرا ما تحولت هذه الأعراف الجمالية إلى ما يشبه الميثاق الذي يتشكّل عبر تراكم التجارب الإبداعيّة، فيهدم آفاق التوقع، ويبني آفاقًا جديدة؛ بيد أن هذه الأعراف سرعان ما تتحول إلى عائق أمام صمت الحجارة الملتهبة، وهديرها الجارف؛ لكونها تصبح قوانين معيارية بها تتحدد الأجناس والأنواع. وهي مسألة خاصة بالأدب أكثر من الفنون الأخرى مثل: الموسيقى والرسم[1] وحتى الخطابات الشفاهية على نحو ما يشير إلى ذلك جون ماري شيفير.

يركّز صاحب "ما الجنس الأدبيّ؟" على التمييز بين الأنواع لكونه فعلًا مركوزًا في النفوس؛ وعليه فإننا نلفي هذه التمييزات "موجودة في كل أحاديثنا عن الممارسات الثقافية"[2]. فكيف يمكن التعامل مع النص الافتتاحي الذي استهل به ديوان "الرسم بالكلمات"، وهو يتألف من ستة أسطر لا عنوان له؛ فهل ننظر إليه على أنه عتبة نصية ليس له صلة مباشرة بمتن النص؛ وبخاصة أنه مذيل باسم نزار المطابق لاسم الشاعر أم أنه نص من نصوص الديوان؟ وهل يمكن التعامل أيضًا مع النص الثاني على أنه مدخل[3] مثل مداخل كتب النثر التأليفي على الرغم من أنه نص فيه

(1) قال نزار قبّاني: "إذا كانت تجربتا الرسم والموسيقى قد فشلتا، وانتهتا بالخيبة؛ فإنهما لعبتا بعد ذلك دورًا أساسيًّا في تكويني الفني، وفي تشكيل لغتي الشعريّة"، قصتي مع الشعر، ص. 62.

(2) جان ماري شيفير، ما الجنس الأدبي؟ تر. غسان السيّد، دمشق، منشورات اتحاد كتاب العرب، ص. 13.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة، ج. 1، ص. 463.

مواصفات الشعر "التقليدية"؟ وعليه فإن الحاجة إلى التمييز "المرن" بين الأنواع قائمة في الخطابات الأدبية وغير الأدبيّة. وليس أدل على ذلك من أن نزار قباني كان واعيًا بفكرة التراتبية بين جنسي الشعر والنثر. "إن الذين يكتبون النثر، من قصة ورواية ومسرحيّة لا يعانون من أي مشكلة.. فهم يمشون مشيًا طبيعيًّا، ويسيرون على الأرصفة المخصصة للمارة.. أما الشعراء فهم يؤدون رقصة متوحشة ، يتخطى فيها الراقص جسده، ويتجاوز الإيقاع الموضوع؛ ليصبح هو نفسه إيقاعًا"[1].

وهـم نقاء النوع:

ثمة اختلاف بارز للعيان في الشعريات الغربية والعربية على السواء حول مفهومي "الجنس" و"النوع". وهذا ما سنشير إليه إشارة مختصرة في إبّانه لكون هذا ليس المطلوب في ذاته. ويبدو أن تصنيف الشعر[2] إلى غنائيّ وملحميّ ومسرحيّ متأخر عن زمن أفلاطون وأرسطو؛ لأن كليهما سيتجنب الحديث عن الشعر الغنائيّ، واعتقد أهل الحرفة من الدارسين والأدباء والنقاد أن هذا التصنيف يرجع إلى المعلم الأول وشيخه أفلاطون. وقد تبناه واضع الجماليات (Aesthetica) بومغارتن إلى أن صار من المسلمات التي شكك فيها ج. جينيت.

(1) ما هو الشعر؟ ضمن الأعمال النثرية الكاملة، مرجع سابق، ص. 30.

(2) يعود ذلك في نظر ج. جينيت إلى الإيطالي منتورنوواملتون، مدخل لجامع النص، ص. 41.

من ثلاثية أفلاطون إلى ثنائيّة أرسطو:

صنّف أفلاطون الأجناس الأدبيّة إلى السردي (الأنشودة المدحيّة) والمزدوج (الملحمة) والدرامي (التراجيديا والكوميديا)؛ بينما اكتفى أرسطو بالسردي (الملحمة) والدرامي (التراجيديا والكوميديا). وعلّق جيرار جينيت على أنّ هذا الانتقال من الثلاثي إلى الثنائيّ "لم يحصل بإسقاط المزدوج، وإنّما بتلاشي السرديّ النقيّ؛ لأنه غير موجود، وانقلب المزدوج إلى سرديّ؛ لأنه السرديّ الوحيد الموجود"[1]. وظل التمجيد للملحمة والتراجيديا من أيام أرسطو مستمرّا. ولم تفلح "الأجناس الجديدة التي برزت خلال القرن التاسع عشر، في أن تغير التصور القديم..."[2]. وسار بوالو[3] على هذا المنوال؛ إذ لم يتبوأ الشعر الغنائي المنزلة الأولى مع الملحمة والتراجيديا والكوميديا. والملاحظ أن أفلاطون وأرسطو اهتما بالشعر التمثيليّ لا غير؛ مما أعطى الامتياز للتراجيدي على السردي غير التمثيلي، ورجّح جيرار جينيت[4] بأنهما كانا على وعي بإقصاء الشعر الغنائيّ أو إهماله والسكوت عليه.

بنى أفلاطون تصنيفه للشعر على مبدأ المحاكاة. فكل قصيدة عبارة عن حكاية "diégésis" تسرد أحداثًا في الماضي أو الحاضر أو المستقبل، ويسلك السرد فيها "أشكالًا ثلاثة: إمّا الشكل السرديّ الصرف أو الشكل الإيمائيّ أي الذي يقوم على الحوار بين الشخصيات مثلما يحدث ذلك

---

(1) مدخل لجامع النص، مرجع سابق، ص. 35.

(2) المرجع السابق، ص. 38.

(3) المصدر نفسه، ص. 39.

(4) المصدر نفسه، ص. 27.

في المسرح أو الشكل المزدوج أي التناوبيّ الذي التجأ هوميروس إلى استعماله كلّما قرن سرد الأحداث بالحوار"[1]. فأفلاطون يعني بالسرد الحكاية التي تُروى من قبل الشاعر؛ ولكنه طرد هوميروس (Homère) من المدينة الفاضلة باسم اللوغوس؛ لأن فضل المدينة قائم على الجمال، ووطن الجمال الفلسفة لا الفن.

لم يأخذ أفلاطون في حسبانه (الأشكال الشعرية "السردية" بالمعنى الواسع للكلمة؛ بينما سيُدخل التراث الأدبيّ اللاحق وخاصة بعد أرسطو تغييرًا على المصطلحات، فيعتبر الإيمائي أو "المماثل" الشكل الشعريّ الذي "يسرد" أحداثًا واقعيّة أو خياليّة. فأفلاطون قد أهمل عن قصد كل الشعر اللاتمثيلي، أي الذي نعتبره نحن الشعر الغنائيّ الحقيقي)[2]. وقد ميّز بين السرد الخالص (الأنشودة المدحيّة المفقودة) والسرد المزدوج (الملحمة). فالملحمة سردية بخلاف التراجيديا والكوميديا. وعليه فإن أفلاطون حسب ج. جينيت اعتمد على (الأشكال الشعريّة "السرديّة" بالمعنى الواسع للكلمة)[3]. وعلى هذا النحو كانت فكرة الأجناس لدى أفلاطون ثلاثيّة، وانطلقت من تصور ثيولوجي أخلاقي للفن تعميمًا والشعر تخصيصًا.

آمن أرسطو بأن الشعر متأصل في الإنسان لكونه أكثر المخلوقات استعدادًا للمحاكاة. والتمثيل ملكة فطرية فيه، فبها يرتقي في طلب المعارف، وتحصل له أسباب المتعة في أثناء تمثّلها، ومع أنه في الإمكان "أن نتألم لرؤية بعض الأشياء، إلا أننا نستمتع برؤيتها هي نفسها وهي محكية في

(1) مدخل لجامع النص، مرجع سابق، ص. 22.

(2) المصدر نفسه، ص. 23.

(3) المصدر نفسه، ص. 23.

عمل فنيّ محاكاة دقيقة التشابه، وذلك مثل أشكال أحط أنواع الحيوانات وجثث الموتى"[1]. فالمتعة الحاصلة من رؤية الصورة نابعة من التعلم، وأن الشعر الغنائيّ قائم على شخصية الشاعر نفسه، وعلى كل ما هو حميم، فهو يهز النفوس، ويحرك الطباع[2].

يصنف أرسطو أنواع الشعر حسب الأسلوب الذي يصطنعه الشاعر "إما بأن يستخدم السرد في جزء، وفي جزء آخر يتقمص شخصية أخرى غير شخصيته، ثم يروي القول على لسانها كما كان يفعل هوميروس. وإما أن يتكلم بلسانه هو دون إحداث مثل هذا التغيير، وإما يعرض الشخصيات، وهي تؤدي كل أفعالها أداء دراميّا"[3]. ولهذا ما زالت الشكوك تحوم حول صحة إسناد تصنيف الشعر إلى غنائيّ وملحميّ ودراميّ إلى أرسطو. فالشعر الملحميّ الذي يروي الوقائع بأسلوب واضح (الرواية) يتحدث الشاعر جزئيًّا بشخصه بوصفه ساردًا، ويترك المجال لشخصياته تتحدث بنفسها جزئيًّا في حوار مباشر (سرد مختلط). أما الشعر المسرحيّ فيختفي الشاعر وراء شخصياته المسرحيّة.

يعطي أرسطو في هذا المقام الامتياز إلى النص لا إلى العرض. فالتأثير الذي يأتي من العرض المسرحي وحده "أمر بعيد عن الفن الصحيح"[4]. والسبب في البعد عن الصحة راجع إلى استعانة النص التراجيدي بأنساق سيميائيّة مساعدة في أثناء العروض المسرحيّة؛ ولذا رأى أرسطو

---

(1) أرسطو، فن الشعر، ص. 79.

(2) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح. محيي الدين عبد الحميد، بيروت، دار الجيل، 1981، 128/1.

(3) فن الشعر، ص. 72.

(4) أرسطو، فن الشعر، تر. وتق. وتع. إبراهيم حمادة، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصريّة، د. ت.، ص. 141.

بأنّه "لا ينبغي ألا نطالب التراجيديا بكل نوع من مسببات المتعة، ولكن نطالبها فقط بمتعتها الخاصة"[1]. وهذا الرأي يندرج في إطار البحث عن تشاكل الخصائص الداخلية للأنواع الأدبيّة التي تنضج حتى تؤول إلى الجنس الواحد الذي يكون في الغالب أعمّ من النوع[2]؛ لأن الأصوليين يرون بأن الجنس أخص من النوع على نحو ما يذكر الكفوي[3]، وأن النحاة يرون أن كل "جنس اسم جنس بخلاف العكس"[4].

تقوم شعريات هوراس على تمجيد الأفذاذ من الشعراء مثل: هوميروس في ملاحمه وسبك القواعد الدراميّة في تراجيديات إسخيلوس وسوفوكلس ويوربيدس. واستمر الشعر الغنائيّ في التهميش لديه على الرغم من أنه شاعر غنائيّ. وقد احتفظ التاريخ بأسماء شعراء غنائيّين مثل الشاعرة سافو وألسي وبندار. والأمر ينطبق حتى على كانتيليان الذي لم يعد الشعر الغنائيّ في تصوره "سوى جنس من الأجناس غير السرديّة وغير الدراميّة، فهو بالتالي، جنس – وفي الحقيقة شكل– نطلق عليه الأنشودة الغنائيّة"[5]. وحتى الكلاسية الجديدة لم تفسر الأجناس الأدبيّة أو

(1) أرسطو، فن الشعر، تر. وتق. وتع. إبراهيم حمادة، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصريّة، د. ت.، ص. 141

(2) الفارابي، كتاب الحروف، تح. محسن مهدي، بيروت، دار المشرق، ط. 2، 1990، ص. 166.

(3) الكفوي، الكليات، قابله ووضع فهارسه، عدنان درويش، ومحمد المصريّ، القاهرة، دار الكتاب الإسلاميّ، ط. 2، 1992، ص. 150.

(4) الجرجاني، التعريفات، ص. 29.

(5) المصدر نفسه، ص. 36- 37.

تشرحها. والذي حيّر جينيت[1] ما ذهب إليه ميخائيل باختين من أنّ نظرية الأجناس الأدبية الحديثة لم تضف جديدًا لما انتهى إليه أرسطو.

لا يمكن في نظر جون ماري شيفر مقارنة سيميائيات الأدب بسيميائيات الفنون الأخرى. ذلك أن أرسطو تعامل مع نظرية الأجناس على أنها "موحدة من خلال الخصوصية الدلالية للمحاكاة الأدبية"[2]. وكذلك دمج في أرغانونه هذه النظرية بمتصورات الفلسفة اليونانية التي افتتحت درسها الفلسفي بموضوعيْ الطبيعة والإنسان؛ وبناء على ذلك كان مسعاه يتجه إلى "مزج الفلسفة الإنسانية ذات الأصل السقراطي مع فلسفة الطبيعة للفلاسفة قبل سقراط"[3].

تعاملت النظرية الرومانطيقية وما بعدها مع الشعر (الغنائيّ والملحمي والدرامي) على أنها أنواع أدبيّة[4]، وأن معضلة الأجناس الأدبيّة مرتبطة بتحديد صفتها، وفي أمر الأدبيّة كما طرحها رومان ياكبسون، والمقاييس التي تعتمدها في تصنيفها، وإضفاء المشروعيّة عليها. لقد صنف فريدريك شليجل الذي يصف ويليك طرحه بالأصالة والجرأة الأجناس على أساس معيار "الذاتي والموضوعي" وفق الصيغة الآتية: "الملحمة شعرا موضوعيا، والقصائد الغنائيّة شعرًا ذاتيًّا، والدراما شعرًا موضوعيًّا ذاتيًّا"[5]، ومن منطلق أن الملحمة محورية وأصل للكل. فإذا تحققت الأصالة في

(1) الجرجاني، التعريفات، ص. 19

(2) جان ماري شيفير، ما الجنس الأدبي؟ تر. غسان السيّد، دمشق، منشورات اتحاد كتاب العرب، ص. 14.

(3) المرجع السابق، ص. 16.

(4) جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، تر. عبد الرحمن أيّوب، ص.73.

(5) مفاهيم نقدية، ص. 325.

الشعر الغنائيّ حسب شليجل انتفت عنه صفة المحاكاة[1]. ويسود الاعتقاد أن تاريخ الأجناس الأدبيّة من العصور القديمة إلى هيجل وبرونتيير لم يحظ بمدارسة عقلانيّة لفلسفة التصنيف، بل لاحظنا أن مساره انحرف عن الإشارات اللطيفات التي قدمتها شعريات أرسطو، ولم تتبنّ رؤية مفتوحة يمكنها أن تتكيّف مع الأشكال التعبيريّة الجديدة.

لقد اهتمت نظرية الأدب والشعريّات الحديثة بمسألة الأجناس الأدبية، فوقفت على تطورها، واستمرّ السجال حول مفاهيمها، إلى درجة التشكيك في مقولة "النوع" من قِبَل عالم الجمال الإيطاليّ بنديتو كروتشه. إن الفرق بين الأنواع الأدبية – في نظررونيه ويليك– "لم يعد ذا أهمية في كتابات معظم كتاب عصرنا. فالحدود بينها تعبر باستمرار، والأنواع تخلط أو تمزج، والقديم منها يترك أو يحور، وتخلق أنواع جديدة أخرى إلى حد صار معها المفهوم نفسه موضع شك"[2]. وفي ذلك إشارة إلى كروتشه.

جاءت فكرة نقاء النوع ردًا على استباحة التهجين الأجناسيّ بين التراجيدي والكوميدي التي مارستها المأساة الإليزابيثية في "حفار القبور" في هاملت و"البواب المخمور" في ماكبث لشكسبير؛ وهذا بخلاف ما دعا إليه أرسطو؛ إذ رأى بأن متعة التراجيديا نابعة من إتقان الحبكة التي تجعل من يسمعها دون أن يراها بالضرورة تمتلئ نفسه بالرعب، وتأخذه الشفقة فهي "تطهر الأهواء"[3].

---

(1) جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، تر. عبد الرحمن أيّوب، ص. 49.

(2) رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، تر. محمد عصفور، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، رقم 110، فبراير 1987، ص. 311.

(3) Ch. Batteux, Préface de la poétique d Aristotetrad. Ch. Batteux, Paris, éd. Imprimerie et librairerieclassiques, 1874, p. 1.

وسنقف على شعريّة المأسويّ في خاتمة قصيدة "غرناطة" التي تحولت من ملفوظ وصلي إلى ملفوظ فصلي.

لقد أشارت عزيزة مريدن إلى أن محمّدًا مندور قد رفض تهجين الشعر بالقصة؛ إذ يقول مندور "... الشيء الذي نستطيع فهمه، ونرى فيه عبثًا وتبديدًا للطاقة الشعريّة، هو أن نرى شاعرًا يحاول أن يكتب قصصًا – ولا أقول أقاصيص– شعرًا، مع أن فن القصة قد نشأ نثرًا، ولا يزال النثر أكثر طواعيّة ومرونة وقدرة على الوصف والتحليل، فضلًا عن السرد والقصص"[1]. وهذا الموقف يكاد يتبناه عز الدين إسماعيل.

نظرات في النقد الأدبي العربيّ الحديث:

يتباين التفاضل بين الأجناس الأدبيّة وأنواعها من عصر إلى عصر، ومن ثقافة إلى ثقافة. ومرد التباين والتراتب راجع إلى درجة المتعة وكمها وتغيّر آفاق الوقع. لقد كانت عناية العرب بالشعر أكثر من عنايتهم بفنون القول الأخرى؛ لأنه كان بالنسبة إليهم يمثل ديوان العرب، بل لم ينظروا إلى مسألة الأجناس الأدبيّة الأخرى نظرة اهتمام، وسفهوا بعض نقادهم ذلك الشعر الذي قد تصيبه شقوة بالسرد، لأن أفق توقع القارئ العربيّ تشكّل عبر عقود من الزمن على هذا النمط من التشكيل الشعريّ؛ وإذا حدث شيءٌ لم يكن قبله في البناء الفنيّ فإن أفق توقع القارئ يرصده إنْ عن طريق "الأذن"، وإنْ عن طريق "العين"، ويتخذ منه موقفًا بالتقبل أو الرفض؛ لأنه يكون قد أخلّ بمكوّن أو مكونات "الجنس الأدبيّ" التي درج على سماعه أو قراءته.

(1) محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي، القاهرة، معهد الدراسات العربيّة العالمية، 1949، ص.20.

إذا تراكمت خصائص مشتركة في أثر من الآثار الأدبية، واطّردت ألّفت ما يمكن أن يندرج تحت مسمّى "الجنس الأدبيّ" وما يندرج فيه. ومن هذه الخصائص المشتركة ما هو "رئيس"، وما هو "ثانويّ". فإذا اختلت الخصائص الرئيسة اختل التقليد الأدبيّ الذي يمنح هذا الأثر صفة "الجنس" أو "النوع"؛ بينما قد لا يتأثر كثيرًا إذا اختلت بعض الخصائص الثانويّة. وإذا حدث أن تخلت هذه القيم الفنيّة المشتركة عن "هيمنتها" و"اطرادها" يمكن أن تكتسب مواصفات تجعلها تنتمي إلى "جنس" أو "نوع" أدبيّ آخر؛ علمًا بأن "الجنس" و"النوع" مقولتان من مقولات فلسفة المنطق، وامتدت إلى بيئة المتكلمين والفقهاء. لقد كان النقد الأدبيّ دوما الحارس الأمين للحفاظ على الخصائص العامة للأجناس الأدبيّة يذود عن حياضها، فيُخرج كل نص من دائرة الإبداع إذا لم يلتزم بالقواعد التي جرى عليها الاستعمال، فصارت معيارًا تقاس به أدبيّة الأدب.

لا تستقر هذه الخصائص المشتركة في "جنس" من الأجناس، وتصبح وسمًا له إلا إذا كان ما يقابلها أو يعارضها من مكوّنات بنيوية في "أنواع" أدبيّة أخرى. فبهذا التقابل أو التعارض تتضح السمات المميزة لكل جنس أدبيّ، وتبرز خصائص كل منها. وهذا ما جعل جورج لوكاتش يصف "الروايّة" بأنها "ملحمة "برجوازيّة" على أساس تطور المجتمعات وأنظمتها الماديّة والاقتصادية والاجتماعيّة. فالتباين أساس الوقوف على القيم الفنيّة والجماليّة الموجودة بين الأجناس الأدبيّة. فإذا هممنا بدراسة نوع الرواية فإننا لا محالة نضع في حسباننا الأنواع الأدبية الأخرى (الشعرية والسردية والمسرحية والحجاجية) التي تتقاطع أو تتجاور أو تتباين معها. وهذا يجعل القارئ يتهيأ بمجرد أن نقدم له نصًّا لنزار قباني أن يصنفه في دائرة "الشعر" إن استمع إليه أو قرأه؛ ذلك أن الأذن والعين حاستان تحددان طبيعة النوع الأدبي؛ ولا سيما إذا تعلق الأمر بالشعرين الشفوي والبصري.

لقد ارتبط تصنيف الأنواع بموضوعاتها وأغراضها مثل: المديح والهجاء والغزل (التشبيب والنسيب/ الحسي والعذري) والرثاء (الأبناء والأزواج والمدن) والوصف والاستغاثة والزهد والخمريات والاعتذار...إلخ. وفي هذا المقام تدخل العنصر الأخلاقي في التنظير للأجناس الأدبية كما ألمحنا إلى ذلك لدى أفلاطون وأرسطو انطلاقًا من نظرية محاكاة الطبيعة وأفعال البشر؛ وعليه ألفينا أنواعًا توصف بالنبل مثل التراجيديا وأخرى بالوضاعة مثل الكوميديا[1]، وهذا ينسحب على وصف المعنى في أدبيات النقد العربي القديم بالشرف. وكل ذلك يعد دليلًا على أن وراء الأجناس الأدبية نظرية فلسفيّة وإطارًا سوسيوثقافيًّا.

إن غياب اهتمام النقد العربي بنظرية الأجناس الأدبية جعل مترجم كتاب "ما الجنس الأدبي؟" يشير في مقدمته إلى أن هذه النظرية لم تلق عناية واسعة من الدراسات النقديّة العربيّة نظرًا لتركيزهم على جنس الشعر. "أما الآن وبعد أن دخلت أجناس جديدة إلى الأدب العربي بفعل الاحتكاك بالغرب (القصة والرواية والمسرح) فإنه من الواجب إعطاء هذه المسألة الأهمية التي تستحقها"[2]. لكن في نظره لا سبيل إلى تحقيق ذلك إلا بالاعتماد على التنظير الغربي في هذه المسألة، وحجته في ذلك "ندرة الدراسات في اللغة العربية". وهذه مسألة فيها نظر.

(1) Aristote, Poétique, trad. Ch. Batteux, Paris, éd. Imprimerie et librairerieclassiques, 1874, p. 9.

(2) غسان السيّد، مقدمة كتاب "ما الجنس الأدبيّ؟ لجان ماري شيفير، تر. غسان السيد، دمشق، منشورات اتحاد كتاب العرب، ص. 9.

القسم الثاني: جدل النوع في قصيدة "غرناطة"

تجليات بعض الأنواع في منجز نزار الشعري:

إذا سلمنا جدلا بفكرة أوستن وارن بأن النوع الأدبيّ "مؤسسةّ[1]، وإذا قارناه بالكائنات الأخرى مثل: الإنسان والحيوان والنبات؛ فإن تجربة نزار قبّاني داخل مؤسسة النوع الأدبي لم تكبل القيود والقواعد الشعريّة الموروثة والمكتسبة روحها الإبداعيّة؛ وإنما قابلتها بالتمرد طورًا، وبإثرائها بالسلاسة الممتنعة والبساطة العميقة طورًا آخر. إن مدار المحكي في شعر نزار قبانيّ على موضوعات المرأة (أُمًّا وزوجة وأُختًا ومعشوقة ومناضلة) والحرية والسياسة التي هي بمثابة "أُسْطُقُسَات" عالمه الشعريّ. فهو يرفض أن يسجن في خانة "شاعر المرأة"، التي أضاف لها "الوطن" ليكون "ضرة" أخرى. وكثيرا ما اعترض عليه الذين كانوا يعتقدون أنه سكن مخدع الحريم، وصار أسيرًا له. وعندما خرج من أسر مملكة المرأة بعد هزيمة حزيران وصفوه بأن صار هجّاءً سياسيّا يمارس جلد الذات، ويقدح في شرف الأمة.

لا يبتغي النوع في منجز نزار قباني الشعريّ التاريخ قبلة له، ولا يتحدد بالزمان والمكان، وإنما هو عمل ينظم وينتظم داخل أنماط التعبير الأدبية (الملحمي والمسرحيّ والغنائيّ). يروي نزار قبّاني حكايته عبر أسلوب سردي يتفاوت حضوره من قصيدة إلى قصيدة، ومن ديوان إلى ديوان. وكأن

(1) رونيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، تر. محيي الدين صبحي، مر. حسام الخطيب، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنضر، ط. 2، 1981، ص. 237. وينظر رونيه ويليك، مفاهيم نقدية، تر. محمد عصفور، ص. 311.

اللغة الشعرية أضحت في ظل مؤسسة النوع كيانا معزولا عن بقية الأجناس الأدبية الأخرى أو هكذا ورث أفق توقعنا أنها جسمٌ منبتٌّ.

كل إبداع تتجلى فيه الحريّة، تسمو فيه الأنواع، وتتنوع فيه اللغة، وتتعدد فيه الأشكال. وبهذه الحرية لبس نزار اللغة التي شاء، ونوّع في الأشكال التي أراد، فنظم المعلقة الطويلة مثل قصيدة "بلقيس"، والقصائد القصيرة ذات الومضة. وقد يَقِلُّ منسوب الإيحاء الشعري في بعض نصوصه إلى درجة "النثرية"؛ وكأنه يخطب "على طريقة قس بن ساعدة"؛ مثلما نجد ذلك في قصيدة[1] "رسالة إلى جمال عبد الناصر"؛ ولهذا ألفيته يقول: "لقد أكتب قصيدة التفعيلة.. أو القصيدة الدائريّة.. أو قصيدة النثر. ولقد أتزوج القافية ذات ليلة.. وأطلقها في اليوم التالي. وقد أتصعلك كعروة بن الورد...إن حريتي تدفعني إلى ارتكاب حماقات كثيرة.. ولكنني لا أعتذر.. ولا أندم .. فالشعر، بدون حماقة، هو موعظة في كنيسة.. وبيان انتخابي لا يقرؤه أحد"[2]. فالحماقات تصنع الطرافة في الشعر.

كانت الغنائية طاغية في منجزه الشعري الذي نجد فيه الرومانسيّة الحالمة والنزعة الملحمية المتضخمة والروح القصصية المفعمة بالواقعية. ولا غرو أن تكون الأنواع الأدبية المنتسبة إلى كتابة الأنا مثل: اليوميات والرسائل والرحلة...إلخ حاضرة في كتاباته. والواقع أن الحريّة في الإبداع مكفولة لنزار قباني ولغيره. إن هذا المنجز يجمع بين الجمالية المتأنقة والرفعة في تصوير "المبتذل" والعراقة غير المتكلفة. ففيه الغث وفيه السمين.

---

(1) نزار قباني، لا، بيروت، منشورات نزار قباني، ط. 4، 1973، ص. 28.

(2) نزار قباني، هل تسمعين صهيل أحزاني؟ بيروت، منشورات نزار قباني، ط. 4، 1998، ص. 22- 23.

يتسع الشعرُ للتفاعل مع أجناس الكلام الأخرى، فأصالته نابعة من فلسفته التي تحرص على الإخلاص لدوائره المنفتحة على العوالم الأخرى، وعلى تحولات أشكاله التعبيريّة التي تستطيع أن تستوعب الأصوات الآتية من أقاليم الأنواع الأدبيّة الأخرى. وهذا ما يقف عليه أي قارئ لشعر نزار قباني الذي استطاع أن "يُجَمْهِر" الشعر العربي الحديث الذي كان يتهم بأنه غارق في عوالمه "البرجعاجية"، وطلاسمه البعيدة عن جمهوره، وخصوصًا أنه تجاوز – حسب قوله – "شعر النمنمات والزركشات" التي فيها روح الصنعة والتكلف، وصار يكتب كما يتنفس. إن السرديّة التي سنبحث عنها في قصيدة "غرناطة" قائمة على تتابع الأحداث وتحولاتها، ووضع الحبكة والمسافة التلفظية، والإطار المعرفي (cognitif). وبناء على هذا التنوع في التجربة ارتسمت في شعره بعض خصائص "كتابة الأنا" مثل اليوميات والسيرة الذاتية والمذكرات والاعترافات والرحلات والرسائل. وسنمثل لبعض منها فيما سيأتي:

اليوميّات:

لقد عهد إلينا الشعر أنه يقول شيئًا ما أكثر مما يسرد لنا قصة. ولقد أفادت اللغة الشعرية من زخم الحياة اليوميّة وثراء الخبرات الإنسانيّة البسيطة حتى يبدو خطابها شفّافًا ومتساوقًا مع الحداثة. هذا الذي دفع نزار قباني إلى القول: "إيماني بديمقراطية الشعر، دفعني إلى التفتيش عن لغة... تحب الجلوس في المقاهي الشعبيّة، وتشرب القِرفة والبانسون، وتلعب (الكونكان)، وتركب أوتوبسات الحكومة؛ وتنزل في فنادق الدرجة الثالثة، وتشاهد مباريات القدم، ومسرحيات عادل إمام، ودريد

لحام، وتقرأ سيرة أبي زيد الهلالي"[1]. ومثل هذه المشاهد الحيّة تحتاج إلى عين نزار الشعرية الراصدة التي تلتقط خامات الإبداع، وتتجاوز فكرة ابتذال لغة الصحافة لتمتح منها سرد الوقائع بروح "التقارير الصحفيّة" (الروبورتاج) مثلما اصطنع ذلك في قصيدة "هوامش على دفتر النكسة".

إذا كان اليوميّ يجد ملاذه – عادة – في السرد؛ فإن الشعر – في نظره – "موجود بكل تفاصيله في الشعر"[2]. ولا غرو أن تكون بعض دواوينه وقصائده تحمل كلمة "يوميات" مثل ديوان "يوميات امرأة لا مباليّة" وقصيدة "يوميّات قرصان" في ديوان الرسم بالكلمات وقصيدة "يوميّات رجل مهزوم" في ديوان يوميّات امرأة لا مباليّة. والمفترض في اليوميّات أن يسكنها الحميميّ، ويكتنفها "المسكوت عنه"، وأن تكون غارقة في الذاتيّة على نحو مخصوص.

أولى نزار قبانيّ أهمية لليوميات والمذكرات في حفظ البقاء كما صرح في كتابه "قصتي مع الشعر" (...الإنسان ذو ولع غريب في كتابة يوميّاته. وليست كتابة المذكّرات سوى نوع من أنواع غريزة حفظ البقاء.. سوى محاولة لإطالة العمر.. ولو على الورق)[3]. فالدافع إلى حضور اليوميّ في الشعر حسب نظره هو مواجهة الموت، والتغلب على سطوة الفناء.

إذا كانت اليوميّات تكتب يوميّا، وترصد الأحداث في إبّانها، فكذلك الشعر قد يشترك مع هذا النوع من كتابة الأنا في رصد حدث من الأحداث أو واقعة من الوقائع، مثل لقاء المتكلم في قصيدة "غرناطة" بالدليلة الإسبانية في مدخل غرناطة. وهذا مشهد من مشاهد قصة حياة هذا

(1) نزار قباني، هل تسمعين صهيل أحزاني؟ بيروت، منشورات نزار قباني، ط. 4، 1998، ص. 25.

(2) ما هو الشعر؟ ص. 8.

(3) نزار قبانيّ، قصتي مع الشعر (سيرة ذاتية)، مرجع سابق، ص. 195.

المتكلم الذي تماهى فيه السارد بالمؤلف دون وجود ميثاق شعري سردي. لكن الأنا "البغيض" يعدّ الآخر لدى رامبو، وجحيم الذات لدى سارتر.

لليومي صلة متينة بأدبيّات الحداثة الشعرية الغربية والعربيّة، فتاريخ هذا النوع الأدبي فتح له المجال كُتَّاب ذوو شهرة واسعة من أمثال "ستاندال" و"أميال"، وبخاصة أندري جيد 1939، ويمكن أن نعزو هذه اليوميات في شعر نزار إلى حالات الإحباط التي كان يعيشها الرجل المهزوم والمرأة اللا مباليّة ضمن سياق حضاري جعل الإنسان أكثر تشيؤًا من وجهة، ورغبته في التحرر من كل القيود من وجهة أخرى. فالشعر رصد لهذا اليومي. ومن الآيات التي تدعم هذا الرأي البساطة في لغة التعبير. فهذه النصوص تخاطب الإنسان المسلوب الحريّة سواء أكان امرأة أم رجلًا.

لا تنفصل المرأة في خطاب نزار الشعريّ عن الحرية، والحرية ممارسة يوميّة. ومدار حرية الإنسان على يوميّاته وسلوكه المعيش دون أن نُحَجِّم هذه القيمة الإنسانية الكونيّة، ونحصرها في دائرة الإيديولوجيا الليبراليّة. فاليوميات قد لا يحتاج إلى الذاكرة على نحو ما نلفيه في أنواع أدبيّة أخرى مثل المذكرات والسيرة الذاتيّة وحتى أدب الرحلة؛ ولهذا فهي أميل إلى الخصوصيّة التي قد يعبّر عنها الشعر بالإيحاء والرمز. ونحن بذلك نمارس عن سبق الإصرار والترصد خرق الميثاق السيرذاتي الذي وضعه فيليب لوجون من كوننا ندرج الشعر في هذا الضرب من الجنس الأدبيّ؛ لأن الشعر كان في قديم الأزمنة "يعتمد على السيرة الذاتية اعتمادًا ملموسًا"[1]. وقد خصص نزار قبّاني كتابًا

(1) رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ص. 329.

لقصته مع الشعر، وكان يستفتح بهذا اللون من الكتابة بعض دواوينه[1] مثل: "خمسون عامًا من الشعر": سيرة ذاتية قصيرة.

ولعل ما يزيد تعزيز هذا الاقتناع أن اليوميّات بقدر ما تحتفي بالذات فإنها تقيم للآخر وزنًا. وهذا ما اصطنعه خطاب نزار الشعري في الاهتمام بيوميّات "الرجل المهزوم" و"رائد فضاءّ و"المرأة اللامباليّة"، فسرد حيوات المرأة في نصوص شعريّة تتفاوت في الطول والقصر، وتلجأ إلى لغة البرق لكي لا تهدر كيان الشعر، وتطعمه بالقص الحيوي، وكثيرًا ما تكون بينتها متشظيّة قد تفتقر إلى السببيّة التي تكون وراء انسجام منطق المحكي وبنائه الداخلي.

يلتحم زمن الشعر بزمن اليومي؛ لأن كليهما ينهض على الاقتصاد في العبارة، وعلى التقاط المشاهد الجزئية، وأحيانا تكون معزولة، وتحتاج إلى شراكة المسرود له من وجهة، والقارئ من وجهة أخرى. والحال أن هذا اليوميّ حاضر في قصيدة "غرناطة" بالوجه الذي قدمناه، كما أنه يلتحم أيضا بالرحلة، التي قادت المتكلم إلى مدخل الحمراء واللقاء بالدليلة الإسبانيّة، فرصد لنا هذا المشهد في درج زيارته لقصر الحمراء[2] بمشاعر فيّاضة، وهذا ما يجعل زمن اليوميّ مفتوحًا على أفق التوقع، ولم يكن الشعر بدعًا في استدعاء اليوميّات فكذلك تشبهت به الرواية مثل: أيام طه حسين ويوميات توفيق الحكيم.

---

(1) هل تسمعين صهيل أحزاني؟ ط. 4ن 1998.

(2) قصر بناه محمد بن يوسف بن الأحمر في مدينة غرناطة أيّام حكم المسلمين للأندلس.

الرحلات:

يشير نزار قباني في ثنايا قصته مع الشعر أن تجربته في الحياة والفن عبارة عن رحلة عكف على كتابتها "... هذا هو دفتر مذكّراتي، سجّلت فيه كلّ تفاصيل رحلتي في غابات الشعر"[1]. قصيدة "رحلة في العيون الزرق" من ديوان (قصائد)، و"تذكرة سفر لامرأة أحبها"، و"أسألك الرحيلا" من ديوان (يوميات امرأة لا مبالية). ومدار قصيدة "غرناطة" التي سنحلل البنية السردية فيها على الرحلة؛ ولكنها رحلة لا ترصد لنا الآخر كما هو شائع ذائع في أدب الرحلات؛ وإنما فتحت "جرحًا نازفًا" في الذات التي فقدت تاريخًا مأسوفًا عليه.

الرسائل:

لقد خصص ديوانًا[2] كاملًا لرسائل الحب فحمل عنوان "مئة رسالة حب"؛ مما يجعله أقرب إلى كتابة الأنا، وفيه الكثير من الحميمية والجرأة في نشر الرسائل دون خيانة للشريك العشيق أو الاعتداء على "عذرية أحد" أو الخجل من تاريخ تراث عشقه. ولكنه فكر في حرق هذا التراث. (وأنا لا أنكر أنّني فكرت في النّار، كحل أخير يحرّرني من هذه التركة الثقيلة من الرسائل التي أحتفظ بها... ويحرر جميع حبيباتي)[3]. وهذا ما يجعل هذه الرسائل تصنف في أدب الذات دون أن

(1) نزار قبانيّ، قصتي مع الشعر (سيرة ذاتية)، بيروت، منشورات نزار قباني، ط. 1، 1973، ص. 10.

(2) نزار قبانيّ، مئة رسالة حب، بيروت، منشورات نزار قباني، ط. 11، 1973.

(3) المرجع السابق، ص. 7.

يكون هناك داع للحسم في مرجعيتها، وتنزيهها عن التخييل، وهذا التصريح يضفي عليها بعض الاعترافات، ولكنها تندس في المجازات والتشبيهات.

إن المرأة في منجز نزار قباني الشعري موضوع يشتبك فيه الخيال بالتاريخ. فهناك المرأة التي لها مرجع في التاريخ مثل رثاء شقيقته وزوجته بلقيس[1] التي حظيت بقصيدة بلقيس[2] المطوّلة التي حازت على ديوان كامل. وقد اصطنعت تقنية الاسترجاع وأسلوب المفارقة. وهناك قصيدة "رسالة حب صغيرة" و"رسائل لم تكتب لها" و"رسالة من سيّدة حاقدة" من ديوان (قصائد) و"الرسائل المحترقة" و"خطاب من حبيبتي" و"رسالة جندي في جبهة السويس" من ديوان (حبيبتي) و"خمس رسائل إلى أمّي" من ديوان (الرسم بالكلمات)، ورسالة من تحت الماء" من ديوان (يوميات امرأة لا مبالية).

طوع نزار قباني اللغة الشعرية لتكون في متناول القارئ على اختلاف تكوينه الثقافي، واستدعى إلى عالمه الشعريّ مواضيع مثل الحب والحرية والسياسة ولفرط تكريرها عُرف بها مثل ما وصف بأنه شاعر الحب والمرأة، ونظم على منوال الشعر التقليدي والرومانسي والحداثي (التفعيلة وقصيدة النثر). وهذا الأسلوب في النظم القريب من لغة الرسائل والحياة اليوميّة ساعد على توسيع قاعدة تلقي الشعر "الحداثي" الذي أصبح له جمهور متنوع ومتعدد، وهذا مربط الفرس في عناق الشعر بالسرد في أغلب نصوص نزار قباني الشعريّ.

---

(1) وكذلك رثاؤه لابنه توفيق وأبيه

(2) نزار قبانيّ، قصيدة بلقيس، بيروت، منشورات نزار قباني، ط. 6، 1998.

قصيدة "غرناطة":

استهلّ نزار قبّاني مسيرته الشعريّة بديوان (قالت لي السمراء) الذي رسم فيه الملامح الأولى لعالمه الشعري، فلاحت فيه بوادر التمرد على التقاليد الشعريّة القديمة، ثم ظل منجزه الشعريّ يتطور من ديوان إلى آخر، ففتح له آفاقًا جديدة في موضوعات ظن القارئ أن الشعر العربيّ احتكرها ردحًا من الزمن مثل: "المرأة والحب" والرثاء والسياسة، وحصل له الاعتقاد بأنه لا إضافة في هذا الباب؛ لكن خطابه الشعريّ اخترق "الخطوط السوداء" للمحرمات (tabos) الثلاثة "الجنس والسياسة والدين". انطلاقًا من الجرأة التي نقرأها في سيميائيات العنوان مثلما هو الشأن في مجال الجنس ديوان (**طفولة نهد**) الذي حرّفت فيه علامة "نهد" بعلامة "نهر" دفعًا لشبهة "خدش الحياء[1]". وفي مجال الدين ديوان (**أشهد أن لا امرأة إلا أنت**) و(**لا غالب إلا الحب**)، وفي مجال السياسة ديوان (**أشعار خارجة على القانون**).

هناك فارق زمني كبير بين ديوانيْ "قالت لي السمرّاء" (1944) و"الرسم بالكلمات" (1966) ما ينيف عن العقدين، وبينهما صدرت دواوين عديدة: "طفولة نهد" (1947) و"سامبا" (1949) و"أنت لي" (1950) و"قصائد" (1956) و"حبيبتي" (1961) و"يوميات امرأة لا مبالية" (1958- 1968)، وتلا ديوان "الرسم بالكلمات" دواوين أخرى انتهت بانطفاء شمعة نزار قبّاني في مشفى لندن.

(1) فقد وُصف بأنه شاعر النهد. وحرّف عنوان الديوان حتى يسمح له بدخول بلد عربي.

يمثل ديوان "الرسم بالكلمات" تطورًا ملحوظًا في مسيرة نزار قبانيّ الشعرية الذي زاوج بين أشكال التعبير الشعري مستفيدا من صدى ديوان "قالت لي السمراء" ومتجاوزًا له؛ إذ تزامن ظهور هذا الديوان باستقالته من العمل الحكوميّ (الدبلوماسيّة). وبعد سنة من طباعة هذا الديوان حلت هزيمة 67، فأحدثت تحولًا جذريًّا في رؤيته للذات والعالم. وقد تراوحت قصائد هذا الديوان بين الطول النسبيّ والقصر على نحو ما نقف عليه في المقطوعات الشعريّة الآتيّة. ومن نصوصه القصيرة مقطوعة "من منكما أحلى":

شِعْري ووجْهُكِ.. قطعتا ذَهَبٍ
وحمامتانِ. وزهرتا دِفْلى..
ما زلتُ محتاراً.. أمامكما..
مَنْ منكُما.. مَنْ منكُما أحلى؟

مقطوعة "قبل وبعد":

قصائدي قبلك. يا حلوتي
كانت كلاماً.. مثل كل الكلام
وحين أحببتك صار الذي
أكتبه للناس أحلى الكلام

مقطوعة "أخاف":

أخافُ أن أقولَ للتي أُحبُّها
(أُحـــــــبُّـــــــها)
فالـخـمـرُ في جِـرارِهـا
تــخـســـرُ شــيـئًـا
عـــــنـــدما نـصـبُّها..

مقطوعة "ماذا ستفعل؟":

لا تُـقـبِّـــلـنـــي بعـنـفٍ..
زهرةُ الرُمَّانِ ليستْ تتحمّلْ..
لا تـــقـــــبّـــلـنـــي..
فـــــلـــو ذابَ فـــمي..
مـــــاذا ســـتـفـعـــلْ؟

مقطوعة "حديث يديها":

قـلـــيـلاً مـــن الصَمْت..
يـــــا جـــاهـــلَـــهْ..
فأجملُ من كلِّ هذا الحديثْ

حـــــديـــــثُ يـديْـكِ

عـــــلى الطـــــــاولَهْ..

مقطوعة "استحالة":

ليـــــس هـــنـــــاك امـرأةٌ
تـغـــتـــــصـــب اغـتـصاب
هـــــــــل مـــمـكـــــنٌ
أن يـقـرأ الإنـسـانُ فـي كـتـاب
حين يكون مغلقاً أمامه الكتاب؟

فمك المطيب لا يحل قضيتي فقضيتي في دفتري ودواتي

كل الدروب أمامنا مسدودة وخلاصنا في الرسم بالكلمات

تحليل قصيدة "غرناطة":

يتألف الأنموذج المعرفي البنائيّ للمحكي من المكونين الآتيين:

– المكون الزمانيّ: وفيه تنبثق الأحداث وفق ترتيب معطى.

– المكون المكاني: الفضاء تتحرك فيه الشخصيات، وتتطور في الأحداث والأشياء.

وقبل ذلك نفحص بعض المفاهيم ذات الصلة بموضوعنا مثل المؤلف الواقعي والسارد الذي يمثل تحديًّا كبيرًا في السيرورة السردية داخل النص الشعريّ الذي نناقش هويته الأجناسيّة من زاوية هذا التحليل.

نزار قبّاني "المؤلف":

على الرغم من أن نزار قباني طرح على نفسه السؤال الآتي[1]: (من أنا؟)، وقدم إجابة فحواها أنه شاعر تصادميّ ومتناقض يبحث عن الأصالة (أكتب شعرا يحمل توقيعي وحدي) والنص المستحيل (أفتش عن الحرف التاسع والعشرين من الأبجديّة العربيّة)؛ فإنه من الصعوبة بمكان تدوير مفاهيم المؤلف والسارد والشخصية الرئيسة في نص مثل: قصيدة "غرناطة"؛ إذ يَحَار القارئ أيّما حيرة في التمييز بين صورة الشاعر نزار قباني المؤلف الواقعي، والسارد الذي يقدم قصة اللقاء بالفتاة الإسبانيّة. هل يمكن التخلص من هذه الحيرة باستبدال مصطلحات المؤلف والسارد والشخصية الرئيسة بمصطلح "الصوت أو الأصوات"؛ ومن منطلق أننا لسنا أمام كيانات من لحم ودم لكي نتحدث عن شخوصها، وإنما نحن أمام كائنات مجردة لا حيلة لنا في إدراكها إلا عبر أصواتها في النص. وسنردد في هذا المقام استعارة رولان بارت بأنها "كائنات ورقيّة"؛ ولهذا تصبح العلاقة بين الشاعر نزار قبّاني وقصيدته "غرناطة" في غاية التعقيد من هذه الوجهة البنوية.

لقد حاولت المقاربات البنيويّة ذات الطبيعة المحايثة أن تخلصنا من النزعة النفسانيّة، وتلقي بنا إلى عالم "غرناطة" الداخلي بمحافله السرديّة؛ لكننا ألفينا أنفسنا أمام فراغ لا ندّعي القدرة على

(1) الأعمال النثرية الكاملة، مرجع سابق، ص. 61.

تحديد سعته بين الفم الذي تَلَفَّظَ بهذا النص، والأذن التي استقبلته، أو بين اليد التي كتبت، والعين التي قرأت. لقد ألمح نزار إلى ما يشبه الإقرار بالميثاق السيرذاتي في معرض رده مندهشًا عمن يسأله: "هل نستطيع أن نقول إن كلّ ما كتبته في الحب، كان حصيلة تجارب حقيقيّة، أم أنه تأليف وأضغاث أحلام"[1]؛ واعتبر الشعر العذريّ حالة طارئة واستثنائيّة، أمّا عمر بن أبي ربيعة فقد تصالح مع نفسه.

سيظل اسم نزار قباني الناحية التاريخيّة حاضرًا وشاهدًا على هذا المحكي الذي ألقى به إلى المتلقي؛ ولكن ذلك لا ينهي الخلاف إنْ وُجد بين المقصديات الثلاث: (المؤلف والنص والقارئ). يقول نزار قباني: "إنّني في كلّ ما كتبتُه كنت جزءًا من الرواية، لا مشاهدًا في مقاعد المتفرّجين... إنه من المستحيل عليّ أن أكتب عن شَعر حبيبتي الطويل، إذا لم يتكسّر بين يديّ كأعواد الزنبق.."[2]؛ بيد أن هذه التجربة الواقعيّة التي يقول فيها الشاعر ما يفعل تصبح تاريخًا بمجرد أن تتحول إلى نص شعريّ؛ وتصبح تمثيلًا لهذه التجربة "المنجزة" التي يقر الشاعر نفسه بأنه لا يعلق منها شيء بذاكرته؛ إذ لا يحفظ مما ينظم شعرًا. وتلك مسألة لو ناقشناها بإسهاب لانحرفت بنا عن المطلوب.

هناك توجس كبير في إدراج فكرة الكيان أو الجسم المجرد بين الشاعر والشعر، ومن المسلم به أن فيض الكلمات التي تنساب من الشاعر تتسرب في مسامات القراءة. فمن الصعب قبول غير فكرة الشاعر في ظلال الشعر الغنائي الذي تبدو فيه "السردية" في الدرجة الصفر؛ ولكن لا ترقى

(1) نزار قبّاني، قصتي مع الشعر، مرجع سابق، ص. 196.

(2) المرجع السابق، ص. 197- 198 .

إلى أن تكون في وضع العدم بمجرد ضعف الحكاية. والسؤال المُحرج الذي سيظل مطروحًا ومن دون إجابة حاسمة: من يتكلم؟ ومن يتوجه بكلماته إلى القارئ؟ لقد أجاب رولان بارت عن هذا السؤال بقوله: إن "الذي يتكلم في القصة ليس هو من يكتب، وأن من يكتب ليس هو الكائن الحي"[1]. لكن هذه الإجابة لم تغلق باب الأسئلة القلقة حتى وإن بدا في ظاهرها بعض الغباء.

ماذا بعد أن صار نزار قباني في الأجداث؟ من يخاطبنا في شعره؟ هل "الصوت الشعريّ" الذي تعودنا عليه ونحن أحياء في زمنه أم هناك صوت في النص لا يموت؛ وهو الذي يردم الهوة بين المرجعي والتخييلي؟ قد تكون البنيوية قد حسمت الأمر، وأسلمت المؤلف إلى الراحة الأبدية وهو ينام ملء جفونه، وسيترك القوم خلفه يسهرون على شعره، ويختصمون جراء علاماته.

إن نزار قبانيّ "المؤلف الواقعيّ" الذي دّون اسمه فيما نشر من أشعار وكتابات نثرية وحوارات صحفيّة- مسؤول عمّا نظم وكتب، وتحفظ له ولمن أوصى بتوريثه حقوقه دون المساس بالتصرف في شعره، بل صرح بأن "**التطابق بين الكاتب وكتابته شيء في منتهى الأهمية**"[2]. ومذهبنا في النظر إلى مقولة "المؤلف" يدعونا إلى وضعه بين قوسين في أثناء تحليل نصوصه، وفك الأقواس عنه عند الضرورة؛ على الرغم من أن مذهبه في الفن أن يكتب ما يعيشه في الواقع لا ما يستعيره من تجارب الآخرين. "ما أكثر كتّابنا الذين يعيشون على تجارب غير تجاربهما وبأجساد غير أجسادهم، فيستعيرون أفكار ماركوز، وعبثية كافكا، ولا معقول بيكيت، وساديّة ميللر، وشهوات

(1) Roland Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récit, in Communication*, n° 8, Paris, éd. Seuil, 1966, p 26.

(2) نزار قبّاني، الكتابة عمل إنقلابيّ، بيروت، منشورات نزار قباني، ط. 1، 1975.

الليدي شاترلي الانكليزية، ونهم مدام بوفاري الفرنسيّة"[1]. لأن قصيدة "غرناطة" وإن حملت توقيع "الشاعر" فإنها صارت ملكًا لقارئها بمجرد نشرها.

يصبح الصوت المتكلم مندمجًا في النظريّة العامليّة التي ابتدعها غريماس وأشياعه. وهذا ما جعل ملارميّه يرى أن اللغة هي الصوت الذي يتكلم في النص وهو جوهر الغنائيّة التي كانت على أيام أفلاطون خارج التمثيل. ولكن المؤلف يمكن وصفه بأنه عون لتنظيم عالم الخطاب كما زعم ميشال فوكو، وضامن لوحدة النص وشرطه التاريخي ووضعه في سياقه الثقافي. وإذا انطلقنا من فرضية أن المؤلف علامة فيصبح إمكانًا قابلًا للتأويل يجد انتظامه في كتابة الذات.

القصيدة جدل بين الماضي والحاضر، واسترجاع زمن يعود إلى سبعة قرون، وإثبات الأصول العربية للمرأة الإسبانيّة، والحوار بين السارد والشخصيّة قائم على جدل الهويّة، والجرح التاريخي النازف؛ وهو يتحدث عن خصوصيات حميمة، ويحاول السارد أن يسلك سبيل لغة التنبيه؛ ليعرب ما في ضميره للمخاطَب، الذي يجهل حقيقة الهويّة المشتركة بينهما؛ على الرغم من أننا نجهل لغة الحدث، ونعلم لغة المحكي. وهذا إذا سلمنا جدلًا بأن لغة المخاطب كانت الإسبانية؛ فإن ذلك لا يعد عائقًا إذا خرجنا من حدود النسق، واستدعينا السياق الخارجي الذي يدلنا فيه صاحب "قصتي مع الشعر" بأنه تعلم الإسبانية في أثناء عمله الدبلوماسي في مدريد.

(1) نزار قبّاني، قصتي مع الشعر، مرجع سابق، ص. 198.

جدل النوع:

ثمة ميثاق ضمني بين القارئ والنص في الاقتراب من عالم القصيدة؛ إذ إن العتبات السيميائية المتمثلة في الغلاف والعنوان والمؤلف والرسم والصورة، ثم الإدراك البصريّ لفضاء النص قد يساعد على التعرف إلى هويّة النص، فضلا عمّا يتيحه القاموس والموسوعة من تذليل لكثير من الصعوبات التي قد تعترض فعل القراءة. وإذا وقفنا على عنوان النص دون الأخذ بالحسبان الأثر الذي ينتمي إليه، ونقصد المجاميع النصية الموسومة بالدواوين، فإن العنوان وحده مجرداً من مرجعيته المحددة في "اسم المؤلف" أو صورته أو نسبته إلى ديوان يظل علامة مفتوحة؛ إذ تحتمل علامة العنوان مسالك متعددة يسلكها السالكون في معرفة هل هذا النص: (شعر أم قصة أم تاريخ أم جغرافيا أم تحقيق صحفي أم آثار أم سياحة...؟). ولكن بمجرد الاطلاع على غلاف الكتاب الذي يحمل علامة (ديوان أو أعمال شعريّة) أو اسم نزار قباني أو صورته يبدد اللبس.

إذا انعدمت هذه العلامات يمكن للإدراك البصري للفضاء الذي تتوزع فيه العلامات أن يقف على جنس النص. لكن الإشكال كل الإشكال أن هذه العتبات السيميائية لا تدل القارئ بحال من الأحوال على "جدل النوع" في مثل هذه النصوص؛ وعليه فإن الميثاق الضمنيّ الذي قد يستخلصه المتلقي من تلك العتبات لا يقدم له العون المطلوب في تهيئته لتقبل حالة الاشتباك الأجناسي في هذا النص؛ ولا سيما أن الإدراك البصريّ بحكم أفق التوقع قد يعقد مسعى القراءة. فكل نص تتوزع علاماته اللسانيّة على نحو مخصوص على بياض الورقة، ويطبع وفق هذا التوزيع اللساني والسيميائي للعلامات تتشكل هويّته الأجناسيّة.

إن نص "غرناطة" من النصوص التي لا تخطئ العين في نسبتها إلى الشعر؛ لكونه من الناحيّة البصريّة جاء منظوما نظمًا عموديًّا وفق ما اعتدنا على تسميته تسمية غامضة بالشعر العمودي[1]؛ إذ إن مصطلح "عمود الشعر" في أدبيات النقد الأدبي القديم الذي انبثق من السجال الدائر حول مذهب أبي تمام (ت. 284 هـ.) في النظم وأصحاب "البديع".

إذ لا وجود لأي صلة بين مصطلح "عمود الشعر" كما أوردنا عناصره في أسفل الصفحة، وبين ما نتداوله الآن في التمييز البصري بين أطوار الشعر العربي (الشعر التقليدي، الموشح، شعر التفعيلة، قصيدة النثر...). فالنص موزع وفق نظام الشطرين، وينتهي الشطر الثاني بحرف الرويّ (الدال). وفي أثناء القراءة يأتي الإدراك السمعيّ لمن يمتلك ذائقة شعرية، وأذنًا موسيقيّة يدرك في أثناء سماعه أو قراءته بأن هذا الكلام منظوم، على أساس الوزن (تفعيلة الكامل والتفقية)؛ ومن ثم ينتهي إلى تصنيفه في جنس الشعر.

تتوافر قصيدة "غرناطة" على وحدة داخلية منتظمة تؤهلها لأن تكون نوعًا يجمع بين الشعر والسرد. ولها مضمون لا تخطئ الأذن والعين شكله وطبيعته الخاصة ما أحوجنا العودة إلى متصورات أرسطو في الجمع بين الأبعاد الفلسفية للشعر وطبيعته الخاصة. فكانت له عين على ما ورثه من سقراط وأفلاطون وعين على الفلسفة الطبيعية التي ابتدعها فلاسفة ما قبل سقراط

---

(1) والمصطلح يعود –كما يعلم ذلك جمابذة النقد- إلى أبي عبادة البحتري (**ت. 231 هـ.**) القائل حين سئل على شعر أبي تمام: "**كان أغوص على المعاني مني، وأنا أَقْوَمُ بعمود الشعر منه**" يشترط أن تتوافر فيه العناصر الآتية:

1- شرف المعنى وصحته؛ 2- جزالة اللفظ واستقامته؛ 3- الإصابة في الوصف؛ 4 – المقاربة في التشبيه؛ 5 – غزارة البديهة؛ 6 – كثرة الأمثال السائرة والأبيات الشاردة؛ 7 – التحام أجزاء النظم وائتلافها على تخير من لذيذ الوزن؛ 8 – مناسبة المستعار منه للمستعار له؛ 9 – مشاركة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائها للقافية.

Socrate (ديمقريطس وهراقليطس وأمبادوقليس وفيثاغورس) الذي أعاد نيتشه إلى بعضهم حضورهم في تاريخ الفلسفة الحديثة.

سنرى في فاتحة النص الشعري كيف تنتقل الذات المتكلمة من "السعادة باللقاء" إلى "ألم الفراق الشقاء" كما يرافع عليه صوتها الحاضر في النص. وهذا ما كان يحيّر أرسطو في تنظيره للفن التراجيدي عندما ينتقل الإنسان الشرير للغاية من السعادة إلى الشقاء. فالشعر عندما يحاكي الموضوعات النبيلة يصبح "تراجيديًّا/ مدحيًّا"، وعندما يحاكي الموضوعات الوضيعة يصبح "كوميديًّا/ هجائيًّا". ويمكن أن نغير المعادلة، ونقول كيف ينتقل الإنسان كونه صاحب حق إلى إنسان فاقد للحق، ومن إنسان كان يملك الماضي، فصار فاقدًا له في الحاضر.

إن الكتابة الشعريّة – حسب نوار قباني – حالة "انقلابيّة" على رتابة التكرير والتنميط وصفاء النوع؛ لأن فعل الكتابة لا يجتر الأحداث والوقائع، ولا يكتفي باستدعاء ما هو معلوم؛ وإنّما كل ما يمكن أن ينتهي إليه أنه يتخيل "التاريخ الضائع"، ويستعيده عبر المحاكاة والتمثيل. إننا لا نتعامل في تحليلنا لقصيدة "غرناطة" على أنها متتالية من الأحداث المروية؛ وإنما ننظر للسرد فيها على أنه خطاب أنتجه السارد بما يمتلكه من قدرة على التنبيه الذي ستعرف به الأحداث الآتية مجملة.

يساعدنا هذا الاتجاه على الاعتناء بصورة الذات في الخطاب التي ترتبط بالمحكي، والتي طاولها المحو من قبل البُنيويَّة الشكلانية، وبتعبير أرسطو فهي ((تُبْنى بناء مأساويًّا)). وهذا حاصل في قصيدة "غرناطة" التي تبنى على الوزن الشعري التقليدي من حيث إن الإحساس بالإيقاع والوزن جبلة في النفس من منظور الرؤية الأرسطية، وأن فعل المحكي فيها واحد؛ ولكن من

الصعب أن نجاري أرسطو[1] في أن يكون النص – في قصيدة غرناطة – تامًّا على الرغم من أن له بداية ووسطًا ونهاية؛ وإنما نميل كل الميل إلى النظر إليه على أنه نص خداج (génotexte) لكونه يختلف عن "التاريخ الذي لا يعالج بالضرورة فعلًا واحدًا؛ ولكنه يعالج فترة زمنيّة واحدة، بكل ما يقع خلالها من أحداث لفرد واحد. وهذه الأحداث المتعددة، قد يكون بينها روابط عارضة"[2]. لكننا سنبتعد عن الأرسطية بعدًا يمليه التطور الحاصل في الإبداع أولًا، ثم في التنظير للأجناس الأدبيّة ثانيًا.

لا تكتفي قصيدة "غرناطة" بأن تخلصنا من شقائنا؛ بل تزيدنا إحساسًا بالأسى من حالة فقد "زهو الماضي"، وتفتح عيوننا على الحاضر المأساوي فيصير وعينا وعيًّا شقيًّا، ولا يبقي هذا الوعي الشقيّ للسعادة بقيّة في ظل "الخراب" الذي نعيشه على الصعيديْن الروحي والمادي. وحينما استحضرنا أرسطو في هذا المقام فلأننا ندرك إدراكًا متبصّرًا بأن تمثيل قصيدة "غرناطة" تختلف اختلافًا بيّنًا عن فلسفة المحاكاة التي انطلق منها أفلاطون وأرسطو. وهي لا تُكَلَّس في قالب المعياريّة التي أحاطت بنظرية الأجناس، وفرقتها أُممًا وأشياعًا، ولا تلقي بها في غيابات "الجوهرانية" وإن كنا ندرك – لا محالة – أن جدل النوع في هذه القصيدة لا يكاد يفلت من أسرها "الساحر"؛ وعليه فقد انتصرنا إلى الرؤية الوصفية التحليليّة للسردية في النص الشعري أملًا في استجلاء "تداخل الأنواع" في النص الذي نحن بصدد تحليله. علمًا بأن هذا التداخل لا يسقط خصائص الشعر الذي يسلم رولان بارت بأنّه "مغاير للنثر؛ ولكن الفرق بينهما ليس في الجوهر؛ وإنما في الكم، فهو فرق لا

(1) فن الشعر، ص. 197.

(2) المصدر نفسه، ص. 197.

يمس وحدة اللغة. فأساليب التعبير تختلف، ولكنها تظل في جميع الأحوال لغة واحدة تنقل مقولات الفكر الخالد"[1]. فالوحدة نابعة من الكليّ والجوهريّ. وهذا ما يضفي المعنى على المحكي، ويجعله ذا "غرض" شامل، ويمثل بنيته الدلاليّة الكبرى[2] التي تتجلى في السرديّة.

السردية:

يقدم نص غرناطة لقارئه حدثًا مرويًّا (حقيقيًّا أو تخييليًّا)، فيبدأ بوضعية قائمة على المفاجأة التي يصفها السارد بالسارة، ويتحرك الحدث عبر السرد والوصف والحوار لبناء الحبكة التي تتدرج في التأزم، ثم تنتهي إلى الانفراج المأساوي. ويتحدد فيه مظاهر التلفظ والمعينات التلفظية. وعلى الرغم من أن المحكي في النص الشعريّ وهو يتخلى ظاهرًا عن تماسكه الأجناسيّ ووحدته الأسلوبيّة وأبعاده الدلاليّة؛ فإن السرديّة صائرة فيه – لا محالة– إلى مبدأ الكليّة[3]؛ ولا سيما ما يتجلى في العلاقة بين الشعر والقصة وحتى المقالة التي اهتم بها رونيه أوديت (René Audet) وثيري بيسونات (Thierry Bissonnette) والجامع في هذه الكليّة التمثيل لرؤية العالم عبر المحكي التي تسهم في بناء الوحدة الدلاليّة للنص.

---

(1) الدرجة الصفر للكتابة ،تر. محمد برادة، الشركة الغربية للناشرين المتحدين، ط. 3، 1985، ص. 60.

(2) Jean Michel Adam, Le récit, Paris, éd. PUF, Que sais-je ? 1984, p. 21.

(3) René Audet et Andrée Mercier (sous la direction de), *La littérature et ses enjeux narratifs*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2004, p. 13.

لقد كان اللقاء في مدخل الحمراء وهو يمثل الوضع البدئي (ملفوظ وصليّ)، والفراق عبر العناق الوضع النهائي (ملفوظ فصليّ)، وبين الوضعين حدثت وقائع وتحولات جسدها في القصيدة السرد الذي قصّ حدثًا مضى وانقضى؛ إذ اشتبك فيه المرجعي بالتخييلي اشتباكًا يفكّ سننه المسرود له والقارئ على السواء إنْ من وجهة المقاربة البُنيوِيّة وإنْ من وجهة المقاربة السرديّة التلفظيّة. وهذا الضرب لا تختص به قصيدة "غرناطة"؛ وإنما يمتد ليشمل أدب الوقائع والرحلات التي نجد لها بعض الظلال في هذا النص كما بينا سابقًا.

من المعلوم أن النص الذي نحلله لا يشكل صعوبة كبيرة لمن ألقى السمع وهو يمتلك خلفيّة أدبيّة في الإعراب عن هويته الأجناسيّة؛ وإنما الغرابة أو بعض الغرابة في إسناد السرديّة لمثل هذه النصوص التي لا تخطئ العين في توصيف نوعها الأدبيّ. ونحن هنا أمام نص يستدعي السرد الإفرادي (Récit singulatif) إلى عالمه الشعريّ، وهو لا يكاد يحيد عما نلفيه في شعر نزار قبّاني، وبخاصة ديوانه "الرسم بالكلمات" الذي تهيمن فيه ثيمات "الطفولة" و"الأم" و"الحنين". فكانت هذه القصائد تعبر عن حنين الطفل إلى الأمومة. وهذا ما يضفي على المحكي بعد السير الذاتي؛ لأنه يسترجع طفولته مع أمه.

تنهض هذه القصيدة على حدث تاريخيّ واقعيّ استثمره عنوان النص، فاكتسى بعدًا مرجعيًّا له علاقة بالسياق الخارجي لمن يقف وراء العون السرديّ في انتمائه لتاريخ الحضارة الأمويّة التي انتقلت من الشام بعد سقوطها إلى الغرب الإسلاميّ بقيادة عبد الرحمن الداخل (صقر قريش)، وفي مسار المؤلف الواقعيّ ثمة علاقة شخصيّة بينه وبين هذا المكان الجغرافي التي اشتغل فيه أثناء الخدمة الدبلوماسية. وهذه الإحالة المرجعيّة تعزز الإيهام بالواقع. وقد نقف على الكثير من هذه

الإحالات في قصائده التي استلهم فيها الأندلس تاريخًا وحضارة مثلما هو الشأن في قصيدتيْ: "مراوح الإسبانيات[1]"، و"أحزان الأندلس[2]".

كـتـــبـــتِ لـي يـا غـــاليـه..
كـتـبـــــتِ تسألـيـــنَ عـن إسـبـانيه
عن طـارقٍ، يفتحُ باسم الله دنيا ثانيه..
عـن عـقـــبـــة بـــن نـــافـــعِ
يـــــــزرع شـــــــتـلَ نـخـلـةٍ..
في قـــلـــبِ كـــــلِّ رابـــــيـه..
ســـــألـــــــتِ عـــــن أمـيـةٍ..
ســـــألـــــتِ عـن أميرها معاويه..
عـــــن الســـــرايا الـــــزاهـيـه
تـــحـملُ من دمـشـــقَ.. في ركـابِـها
حـــــضـــــــارةً وعـــافـــيـه..
لـــم يـــبـــــقَ فـــي إسـبـانـيـه
مـــــــنّا، ومـــن عـصـــورنا الثمانيه

(1) ديوان الرسم بالكلمات، الأعمال الشعرية الكاملة، 559/1.

(2) المصدر نفسه، 563/1.

غـــيـــرُ الذي يـبـقى مـــن الـخمرِ،
بـــــجـــــوف الآنـــــيـــــه..
وأعـيـــــنٍ كـــــبيـرةٍ.. كـــــبيرةٍ
مـازال في سوادها ينـامُ ليـلُ البـاديه..
لم يـــــبـــــــقَ مـــــن قـــــرطبـةٍ
ســـــوى دمـــــوعُ المـئذناتِ الباكيه
سـوى عبيرِ الورود، والنارنج والأضاليه..
لم يبق من ولاّدةٍ ومـــن حكـايا حُبها..
قـافـــيـــــــةٌ ولا بقـــايا قـافيه..
لم يـبـــقَ مـــــن غـــــــرناطـــةٍ
ومـن بني الأحمر.. إلا ما يقول الراويه
وغيـرُ "لا غـــــالـــــبَ إلا الله"
تـلـقـــــاك في كـــــــلِّ زاويـــه..
لم يـــــــبـــــــقَ إلا قـــصـرُهـــم
كـامـــــرأةٍ مـــن الـــرخـام عـاريـه..
تـعـــيـــــشُ - لا زالـــــت - على
قـــصَّـــــةِ حُـــــبٍّ مـــــاضيـه..
مـــــضـــــت قـــــرونٌ خـمسـةٌ

مـذ رحلَ "الخليفةُ الصغيرُ" عن إسبانيه
ولم تـــــزل أحـــــقـادنا الصغـيره..
كـــــــــــــــمـــــــــــا هـــــــي..
ولم تـــــزل عـــقـلـــيـــــةُ العشيره
في دمـــــــنـــــــا كـــــــمـا هـــي
حـــــــــوارُنا اليـــــوميُّ بالخناجرِ..
أفـــــــــكارُنا أشـــــــبـهُ بالأظـافـرِ
مَـــــضـــــــــت قـــــرونٌ خـمسةٌ
ولا تـــــزال لـــــفـــظـةُ العـــروبه..
كـــزهـــــرةٍ حـــــزيـنـةٍ في آنـيـه..
كـــــطـــــفـلةٍ جـــائـعـــةٍ وعـاريه
نـــصلبُها على جدارِ الـحقدِ والكراهيه..
مَـضـت قـــرونٌ خـمسـةُ.. يا غاليه
كأننا.. نـخـرجُ هـذا اليومَ من إسبانيه..

وله في رثاء الأندلس:

كـــتـــبـــــتِ لـي يـا غـــالـيـه..
كـتـبـتِ تسألـيـــن عـــن إسـبـانـيـه

عن طـارق، يفتحُ باسم اللهِ دنيا ثانيه..
عــن عــقــبــــةَ بـــــن نـافـعٍ
يـــزرعُ شـــتـــــــلَ نـــخـلـة..
فـي قـــــلـــــــبِ كل رابـيـه..
سألـــــــــتِ عـــــن أمـــيـةٍ..
سألـــــــتِ عـــن أميـرِهـا معاويه..
عـــن الســـــرايـا الـــــزاهـيـه
تـحـمـلُ مـن دمـشـــق .. في ركابها
حـــــضـــــــارةً .. وعـــافيه..

❁ ❁ ❁

لم يـبـــــــــقَ فـــي إســـبـانـيـه
مـــنـا، ومـن عـصـورنا الثمانيه
غيـــرُ الـذي يـبـقـي مـــن الـخمر،
بـــــجـــــوفِ الآنـــــــيـــــه..
وأعـــيـــنٌ كـبـيـــرةٌ .. كـبـيـــــرةٌ
مـا زال في سـوادِهـا ينامُ ليلُ الباديه..
لم يـــبـــــــــقَ مـــــن قـــرطبـه

سِـــوى دمــوعُ الـمـئـذنـاتِ البـاكيه
سِوى عبيرُ الوردِ، والنارنجُ والأضاليه..
لم يـبــق مــن ولادة ومن حكايا حبها..
قافيـــــة. ولا بـــــقـايـا قـافـيـه..

❁ ❁ ❁

لم يـــــبـــــق مـــــن غـــــرنـاطـة
ومن بني الأحمر.. إلا ما يـــقول الراويه
وغـــيـــــرُ "لا غـــــالـب إلا الله"
تـــلـــــــــقـــــاكِ بـكـــل زاويه!!!
لم يـــــبـــــــــق إلا قـــصـــــرُهم
كامـــــــرأةٍ مـــــــن الـرخامِ عاريه..
تعيشُ - لا زالت - على قصةِ حُبٍّ ماضيه..

❁ ❁ ❁

مـــــضـــــت قـــــرونٌ خـمـسـةٌ
مـنـذ رحل "الخليفة الصغير" عن إسبانيـه
ولم تــزل أحـقـــــادنا الـصـغـيـرة..
كـــــــــمـــــــــــا هِـــيَه..

ولم تـــــزل عـــقـــلـية العشـيره

في دمـــــــنـــــــا كـــــمـا هـيه

حـــــــوارُنا اليـــــومي بالـخـناجر..

أفكـــــــــارُنا أشـــــبـهُ بالأظـافـر

مضـــــــــت قـــــرون خـمـسـة

ولا تـــــــــزال لـــــفظـة العروبه

كـــــــزهـــــرة حـــزينة في آنيه..

كـطـفلة، جـــــائـــعـــــة.. وعاريه

نـصلبها .. على جدار الحقد والكراهيه!!!!

❁ ❁ ❁

مـــضـــــت قـرون خـمسة .. يا غالية

كأننا .. نـخـرج هـذا اليوم من إسبانيه

السيرورة السردية وتقطيع الخطاب:

استهلّ النص بفاتحة تعد عاملًا من عوامل التحفيز السرديّ؛ إذ انطلق من استرجاع حدث اللقاء، ووصف الهيأة الجسميّة للمخاطَب مع ما رافق ذلك من فيض عاطفيّ دلت عليه الصفات وأسماء التفضيل (ما أطيب اللقيا.. ما أغرب التاريخ). إن معمار القصيدة بدأ بفاتحة سرديّة ذات

ملفوظ وصليّ، وانتهى بقفل سرديّ ذي ملفوظ فصليّ، وبين الفاتحة والخاتمة السرديتيْن يتناوب الوصف والحوار والسرد. وقد بُنِي معمار القصيدة على التسلسل الآتي:

سرد .. وصف .. حوار .. سرد .. وصف.. سرد..حوار..سرد .. وصف .. سرد .. حوار .. سرد

يؤلف هذا التناوب بين المكونات السردية ما يسميه توماتشوفسكي بالمتن الحكائي في القصيدة فهو عبارة عن جملة من الوقائع التي نتصور أنها حدثت في الأعيان وفق ما يقتضيه المنطق الزمني في عالم الشهادة من تسلسل وترتيب. ولا سبيل إلى الاهتداء إلى هذا المتن إلا ما يتيحه لنا "المبنى الحكائي"؛ إذ تتجلى وقائع اللقاء ضمن زمن يكون معلومًا بالضرورة. ولكن هذا الزمن لا نقف عليه في السيرورة السرديّة إلا ما أتاحه لنا الإنتاج اللغوي الذي يجسده الخطاب السردي المكتوب، وهو لا يقيم للترتيب الزمني لحدث اللقاء وزنًا.

لا تتسم السيرورة السرديّة في القصيدة بالتعقيد، بل تتماز بالبساطة والشفافيّة والوضوح للمضمرات الحاصلة في دائرة المعارف، والإيقاع الناتج عن التناوب بين السرد والوصف والحوار. وكما أشرنا سالفًا أن المبتدى والمنتهى سرديان بناء على إيقاع زمنيّ يبدأ بالماضي، وينتهي بالحاضر الذي يعانق الماضي. لقد بدأ المحكي بالمسرّة، وانتهى بالحسرة.

يمكن تقطيع النص تقطيعًا وفق المكونات السردية الثلاثة (السرد والوصف والحوار):

السرد:

في مـــدخل الـحـمـراء كان لـقاؤنا ❁❁ مـا أطـــيـب الـلـقـيـا بلا مـيـعـاد

الوصف:

عينان سوداوان في حجريها ۞۞ تتوالد الأبعاد من أبعاد

الحوار:

هل أنت إسبانية؟ سائلتها ۞۞ قالت: وفي غرناطة ميلادي
غرناطة؟ وصحت قرون سبعة ۞۞ في تينك العينين.. بعد رقاد

السرد:

وأميّة راياتها مرفوعة ۞۞ وجيادها موصولة بجياد
ما أغرب التاريخ كيف أعادني ۞۞ لحفيدة سمراء من أحفادي

الوصف:

وجه دمشقي رأيت خلاله ۞۞ أجفان بلقيس وجيد سعاد

السرد:

ورأيت منزلنا القديم وحجرة ۞۞ كانت بها أمي تمد وسادي
والياسمينة رصعت بنجومها ۞۞ والبركة الذهبيّة الإنشاد

الحوار:

ودمشق، أين تكون؟ قلت ترينها ۞۞ في شعرك المنساب .. نهر سواد
في وجهك العربي، في الثغر الذي ۞۞ ما زال مختزنًا شموس بلادي
في طيب "جنات العريف" ومائها ۞۞ في الفل، في الريحان، في الكباد

السرد:

سارت معي.. والشعر يلهث خلفها ۞۞ كسنابل تركت بغير حصاد

الوصف:

يتألق القرط الطويل بجيدها ۞۞ مثل الشموع بليلة الميلاد

السرد:

ومشيت مثل الطفل خلف دليلتي ۞۞ ووراءي التاريخ كوم رماد

الزخرفات.. أكاد أسمع نبضها ۞۞ والزركشات على السقوف تنادي

الخطاب المرويّ: (الحوار)

قالت: هنا "الحمراء" زهو جدودنا ۞۞ فاقرأ على جدرانها أمجادي

أمجادها؟ ومسحت جرحًا نازفًا ۞۞ ومسحت جرحًا ثانيًا بفؤادي

السرد:

يا ليت وارثتي الجميلة أدركت ۞۞ أن الذين عنتهم أجدادي

عانقت فيها عندما ودعتها ۞۞ رجلًا يسمى "طارق بن زياد

ويتبين من هذا التقطيع للنص الشعريّ بناء تقنيات السرد وآلياته، أنه محكي أفعال أكثر منه محكي أقوال. فالسرد غالب على الوصف، ثم يأتي بعد الحوار، ثم يأتي الوصف في الرتبة الأخيرة. وفي ذلك دلالة على الحركة والإيقاع التواصل كما يبينه لنا الجدول الآتي:

النوع	الأبيات
السرد	1، 5-6، 8-9، 13، 19-20.
الوصف	2، 7، 14.
الحوار	3-4، 10-12، 15-18،

درجة السرديّة:

يظهر معمار القصيدة درجة السردية التي هيمن فيها خطاب السارد على خطاب الشخصيّة. والملاحظ أن القصيدة تتضمن أغلب المكونات السردية المشار إليها أعلاه، كما تتفاوت درجات حضورها، وأن النواة الدلاليّة قابلة للمعاينة من المنظور السرديّ؛ لأن تلك المكونات متجلية وملموسة في النص الشعريّ نظرًا لبساطتها وبعدها عن التعقيد، ولها وجود بالقوة والفعل على السواء. وكل فراغ في هذا الكمون السردي يمكن أن يتيح للقارئ إمكانات الإسهام في إنتاج المعنى عن طريق الفهم والتأويل الدلاليّ. وهذا يقلل من الاعتقاد بأن الشعر يفقد القدرة على الحكي بناء على متصورات الأجناس الأدبية التقليديّة التي كانت ترى في الغنائية عائقًا أمام انصهار الشعر بالسرد.

لا هويّة للشخصيات في محكي القصيدة خارج نسق النص الشعريّ؛ وأن السارد يبذل كل إمكاناته لربط هويته بهوية الشخصية المخاطَبة (الفتاة الإسبانيّة) الذي يفشل في إقناعها بمراده (يا ليت وارثتي الجميلة أدركت...)؛ ولهذا يظهر أن شخصيّة السارد تمتلك القيم الجهيّة (الكفاية والمعرفة والإرادة والوجوب)، من أجل تحويل حالة الفقد والانفصال عن التاريخ إلى تحقيق الوصل عبر انصهار الحاضر بالماضي بمعانقة طارق بن زياد عن طريق المرأة الإسبانيّة. من الواضح أن المحافل

السرديّة التي تحمل أسماء مثل بلقيس وسعاد وأميّة وطارق بن زياد علامات لا أقوال ولا أفعال لها في المسار السرديّ.

السارد:

سيكون الوضع محيّرًا إذا انزوى السارد في النص السرديّ، وخلد إلى الصمت فمن يضطلع بالفعل؟ ومن تكون له اليد الطولى على الزمن والمكان[1]؟ ولعل أبرز الصعوبات التي تواجه دعوى التسليم بوجود السرد في الشعر وضع السارد؛ ولهذا فزعت السرديات إلى دفع اللبس القائم بينه وبين المؤلف الواقعيّ.

فهما كائنان أحدهما من لحم ودم وهو الذي ندعوه بالمؤلف الذي له وجود مرجعي، يوقع باسمه على ما يكتبه ويطبعه من آثار شعريّة، ويسمح بوضع صوره وحتى صورة زوجته بلقيس على غلاف الديوان وحتى أبنائه ، وسبق أن تحدثنا عن نزار قباني بوصفه المؤلف الواقعيّ، والآخر من ورق يتشكّل في حضرة اللغة، فيصبح له صوت، وقد يُمنح له اسم، أو يُعبر عنه ضمير. إنه عون سردي يندرج ضمن إستراتيجيات النص.

إذا سلمنا بأن قصيدة "غرناطة" نص تخييليّ، وتجاوزنا فكرة تطابق "الفن" و"المعيش" التي يحرص عليها نزار قباني أيما حرص، فإن القارئ لا يمكنه أن يدرك اللقاء وما دار فيه بحسب ما وصفه النّصّ. وكل ما تستطيع أن تقف عليه القراءة حسب تودوروف[2] هو تمثل إدراك السارد

(1) بناء على توصيف أتو لودفيغ (Otto Ludwig)

Wolfgang Kayser, *Qui raconte le roman? In Poétique du récit*, Paris, éd. Seuil,1977, p. 81.

(2) T.Todorov, *Catégories du récit littéraire*, p. 147.

للأحداث. وهو وجه من وجوه المحكي Aspects du récit؛ ولكننا سنتهي في المقابل إذا سلمنا أيضًا بأن النص ذو روح سيرذاتية بأن السارد قد يتطابق مع المؤلف؛ وعليه نكون قد صدقنا فكرة تطابق الفني والمعيشي حتى لا أقول الواقعيّ لكوننا أمام نص يستلهم روح السيرة الذاتية، وحَمَلْنَا رأي جاب لنتفلت[1] Jaap Lintvelt على محمل الشك؛ لأنه يراهن على استقلال السارد عن المؤلف، ولكن في كلتا الحالتين نحن أمام تشابك الموضوعي والذاتي، الشعريّ والسرديّ، المرجعيّ والتخييليّ.

هناك تناظر بين الموقفين الإيديولوجيين للسارد والشخصية؛ إذ لا تشارك الشخصية المنظور الأيديولوجي والموقف من العالم والتاريخ للسارد؛ لأنها فاقدة لوجوب المعرفة وحتى إرادتها. ولهذا يلجأ السارد إلى خطاب الجوقة للتعليق على أجوبة الشخصية (غرناطة؟ أمجادها؟)، فيعلق على ملفوظات الشخصيّة، ويترتب على هذا التعليق موقفًا أيديولوجيًّا يؤول إلى اليوتوبيا في نهاية النص (عانقت فيها عندما ودعتها رجلًا يسمى "طارق بن زياد").

وبناء على ذلك فإن العالم في النص يشيده وعي السارد أكثر مما يبنيه وعي الشخصيّة؛ مما جعل هذا العون السرديّ يمارس لعبة الإيهام بالواقع، ويحاول أن يقنعنا بموضوعية ما يسرد؛ ولا سيما أنه يتعمّد تعمية اسم الشخصية، ويسمي أخرى لا فعل لها في السيرورة السردية إلا ما تعلق بالإسناد التاريخي، وتعزيز الموقف الأيديولوجي للسارد، ويحدد المكان الجغرافي الذي التقى فيه بالشخصيّة. ومن أمارات الإيهام بالواقع الاستخدام المحتشم لتقنية الخطاب غير المباشر الحر في

(1) ينظر جاب لنفلت، مستويات النص السردي الأدبي، تر. رشيد بنحدو، المغرب، مجلة آفاق، ع. 8-9، ص. 85.

الملفوظ الآتي المجرد من لفظة "قالت": (ودمشق، أين تكون؟) فناب السارد الذي هيمن صوته في القصيدة عن الشخصيّة، ولم يتح لها المجال لطرح السؤال بصوتها، ومهما يقل بأن ذلك من قبيل الإيجاز والاقتصاد الذي يسلكه الشعر في العبارة؛ فإن ذلك لا ينفي عنه صفة الحجر على صوت الشخصيّة.

يشبه وضع السارد في القصيدة مقامه في جنس السيرة الذاتيّة؛ لأنه يلتبس باسم الشاعر. وهذا ما أشار إليه فليب لوجان[1] (Philippe Lejeune) في الميثاق السيرذاتي حول تطابق المؤلف مع السارد والشخصيّة الرئيسة؛ ذلك أن المؤلف يضطلع بسرد تاريخه الشخصي، ويركز على حياته الفرديّة مستعملًا في الغالب الضمير المتكلم، ويقدم إقرارًا صحيحًا عن صدق ما يروي؛ وإن كان جورج ماي قد شكك في صلابة هذا الميثاق السيرذاتي. فإن القارئ قد يلمس أن ذلك يمكن أن يكون محل نظر في شعر نزار قبانيّ تعميمًا، وقصيدة "غرناطة" تخصيصًا؛ ولا سيما إذا ربطنا ذلك بمحكي حياته الشعرية[2]، ولكن جيرار جينيت (Gérard Genette) دافع عن الفصل بين المؤلف والسارد في الخطاب من حيث إنه ترهين للمحكي.

ومن الواضح أن النظريات السردية لدى ج. جينيت أو ف. لوجان أو ج. ماي تناولت المحكيات النثرية لا الشعريّة بمتصّور التصنيف التقليدي للأجناس الأدبيّة. وإنه من الصعوبة بمكان أن تذلل نظرية "الميثاق السيرذاتي" الصعوبات المنهجيّة التي تعترض طريقنا في اختبار مبدأ التصديق في فحص فكرة التطابق بين المؤلف والسارد والشخصية الرئيسة داخل السيرورة السردية

(1) Philippe Lejeune, *Le Pacte Autobiographique*, Paris, éd. Seuil, *collection 'Poétique'*,1975, p. 36.

(2) نزار قبانيّ، قصتي مع الشعر (سيرة ذاتية)، بيروت، منشورات نزار قباني، ط. 1، 1973.

في القصيدة. فلا تقدم لنا نظرية فيليب لوجان أي ضمانات لندرك العلاقة المباشرة بين النص والواقع، وأن ما نقرأه في قصيدة "غرناطة" ينتمي إلى الواقع لا إلى الخيال على أن الحدود بينها فيها نظر كثير.

إن السارد والشخصيّة بلا اسم، ما عدا ذكر اسم تاريخي له صلة بسياق الحدث؛ وذلك في لحظة الانفراج الذي نقف عليها في نهاية النص عندما عانق السارد المرأة في لحظة الفراق؛ إذ أخبرنا بأنه لم يعانق فيها سوى "طارق بن زياد"؛ وهذه الصورة تضعف من وجوه الإحالة المرجعيّة، وتغلب أسلوب المفارقة، وحفاظ النص على إستراتيجية التعمية؛ ولكن النظر إلى الإحالة على شخصية طارق بمثابة إرصاد (mise en abyme) وضرب من التناص الذاتي. وهذه الإحالة تمارس خداعًا لكي تعكس المغزى العام للسرد في القصيدة. وبالإشارة إلى موقع الإرصاد في الخاتمة فإنه يضفي على النص دلالة مفتوحة تفكك وحدة الحدث الذي استدرجنا السارد إلى التفاعل مع قصة اللقاء ووصف المرشدة السياحية والتفاعل مع الحوار الذي دار بينهما؛ لكن النهاية تربك هذه الوحدة، وتغير مسار النسق الرمزي وزمنية الخطاب؛ إذ انتقل السرد من الحاضر إلى الماضي، ومن التصريح إلى التلميح.

ولعل ذلك ما جعل صاحب الميثاق السيرذاتي نفسه لا يغامر في إدراج الشعر في دائرة "الأدب المرجعي"، وحصر دائرتها في السيرة الذاتية المؤلفة نثرًا. على الرغم من أن نزار قبانيّ يصرح بقوله: "وأنا لا أفهم كيف يمكن لشاعر أن يتحدث عن المثل الأعلى ولا يطبقه، وأن يتغنى بالجمال ونفسه مسكونةٌ بالبشاعة، وأن يكتبَ عن الطهارة ولسانه غارقٌ في الوحل! ....وحين يعجز الشاعر

عن إقامة التوازن بين فنه وموقفه من العالم، فإن عليه أن ينسحب فورًا"[1]. توحي هذه الملفوظات بأننا أمام سرديّة مرجعيّة أو أنها تمارس الإيهام بالواقع. ويظهر أن السارد يملك ظنونًا لا ترقى إلى اليقين، وأنه لا يعرف إلا بمقدار ما تقدمه له الشخصيّة، وأن رؤيته للأحداث رؤية مصاحبة أو ما اصطلح جينيت عليها بـ: "التبئير الداخليّ"، ويتجلى ذلك في ملفوظ السارد (...أدركت أن الذين عنتهم أجدادي). لقد بدت جهة المعرفة لدى السارد ضبابيّة ما يدفع عنه فكرة العلم المحيط بأحوال الشخصية؛ ولهذا كانت رؤيته مصاحبة لوقائع المحكي.

إذا كانت قصيدة "غرناطة" تمثيلًا للمعنى الثّر للعالم الذي تقدمه لنا، وإذا كان "المؤلف الواقعيّ" علامة إمكان لها دور في تنظيم عالم الخطاب الشعريّ؛ فإنها تحتاج إلى عون يضطلع بدور التمثيل وسرد الأحداث، وهو لا يغيّب مقام الذات المتكلمة في النص. ويمكن تقفي آثاره ومقامه في الزمان والمكان وقدرته على معرفة ما يدور في عالم الخطاب الشعري، وهو في قصيدة "غرناطة" سارد وشخصيّة عربيّة، يقدم لنا شخصية المرأة التي التقى بها في مدخل قصر الحمراء. إنّه يتحدث من داخل القصيدة، فهو جزء من المحكي؛ لكونه عنصرًا مشاركًا ومصاحبًا للحدث المرويّ. إن محو الذات التي تتلفظ، وتتكلم يعد من خصائص تلفظ المحكي؛ فالملفوظ يبدو عموما مفصولا عن مقام التلفظ. ولكن نص القصيدة تُظهر ذات التلفظ غير مفصولة عن ذات الملفوظ.

(1) نزار قبانيّ، الكتابة عمل إنقلابي" (الشاعر وصورته)، بيروت، منشورات نزار قباني، ط. 1، 1975.

علامة الشخصية:

لقد جردت الشعريات البنيويّة الشخصيّة من إطارها التاريخي ووضعها البيولوجي إلى مجرد صناعة ورقيّة؛ إذ ليس لنا ما يثبت من أن هذه الشخصية الرئيسة التي التقى بها السارد في مدخل الحمراء لها وجود حقيقي وتاريخي مثلما هو الحال بالنسبة إلى شخصية طارق بن زياد الذي عانقه السارد/ الشخصية في نهاية اللقاء. وكل ما في الأمر أن هذه العلامات اضطلعت بدور عامليّ مداره تمثيل عالم المحكي ليتجسد في إنتاج الدلالة وطاقتها التعبيريّة؛ ولا يمكن أن تكتمل القدرة الإنتاجيّة إلا بمشاركة فعالة من قبل القارئ عبر سيرورة التلقي.

يتوافر نص "غرناطة" على شخصيّة السارد الذي قد يجد فيه القارئ بصمات المؤلف وآثاره، وشخصية المرأة الدليلة التي تقدم نفسها للسارد على أنها إسبانيّة مولودة في غرناطة، وطارق بن زياد تلك الشخصيّة التاريخيّة التي استدرجها المسار السردي للحضور في نهاية النّصّ الشعريّ؛ إذ هي عماد المحكي. فهي المبتدى والمنتهى. ولكن هذه الشخصيّة جردها التعبير الاستعاريّ من قوتها المرجعيّة إذ لم تُستحضر إلا في أثناء العناق، وأن زمن شخصية طارق بن زياد مفارق لشخصية المرأة الإسبانيّة انطلاقًا من وعيها بهويتها، فهي عربيّة ودمشقية وحفيدة سمراء ووارثة جميلة من منظور السارد.

لم نعرف شخصية المرأة التي التقى بها السارد من الوهلة الأولى؛ إذ استدرجنا النص عبر مساره السرديّ شيئا فشيئا ليرسم لنا ملامحها حتى نهاية القصيدة عبر آليات الوصف والسرد والحوار، والخطابات المباشرة وغير المباشر والخطاب غير المباشر الحر الذي كان نادر الاستعمال؛ لأن المعلومات التي كان يقدمها النص عن الشخصية جاء وفق منطق سرديّ متدرج. فاعتمد السارد

إستراتيجيا التعمية، والضبابيّة في تحديد عدد من التقى بهم، ومعرفة هويّتهم، وزمن اللقاء في فاتحة النص، فاستعمل الفعل الناقص (كان) الذي لا يقدم لنا تحديدًا زمنيًّا، كما استعمل ضمير المتكلمين (لقاؤنا)؛ لكنه أعرب عن طبيعة الانفعال الذي صدر عن هذا اللقاء الذي لم يكن نتيجة ميعاد. فقد ورد في صيغة التعجب (ما أطيب اللقيا بلا ميعاد)؛ ولأن التعجب انفعال حاصل في النفس، لا تعرف علته من قبل المنفعل؛ بسبب جهل أسبابه.

ولما انتقل السرد إلى الوصف، تبيّن لنا العدد. فانكشف حجاب التعمية الذي تلبس بضمير المتكلمين، وأن اللقاء كان بين اثنين، بين السارد وشخصيّة أخرى، لم نعرف من ملامحها الجسمية في البيت الثاني سوى العينين السوداوين، وبقي جنسها مجهولا. هل هي ذكر أم أنثى؟ وفي المقابل يمكن أن تسعفنا الموسوعة إذا سلمنا جدلًا بأن النص الذي نقرؤه ذو طبيعة مرجعيّة، وربطنا ذلك بمعرفتنا بالشاعر نزار قبّاني الذي نعلم بأنه صنّف بأنّه "شاعر الحب والمرأة"، بل قيل عنه بأنّه دخل خدرها، ولم يخرج منه. وهذه المصادرة معلّقة بما سيضخه لنا النص من معلومات تِباعًا؛ لأنه - كما قلنا - قد انتهج إستراتيجيا سرديّة ضبابيّة لا تقدّم المعلومات لقارئها إلا بمقدار. ولم يتضح لنا جنس هذه الشخصيّة إلا عبر آلية الحوار.

إذا كان السرد قد لجأ إلى الاقتصاد في الإخبار؛ فإن الحوار أسهم في إظهار صدق شكوك السارد في ربط العيون السوداء بالانتماء العربيّ:

هـل أنـت إسـبـانيـة؟ سـائـلـتـها ❁❁ قـالـت: وفي غـرنـاطـة مـيـلادي
غرنـاطـة؟ وصحـت قـرون سبعة ❁❁ في تـيـنـك الـعـيـنـين.. بعـد رقـــاد
ودمشق، أيـن تكـون؟ قلت ترينها ❁❁ في شـعـرك المـنـساب .. نهر ســواد

في وجهك العربي، في الثغر الذي ❁❁ ما زال مختزنًا شموس بلادي
في طيب "جنات العريف" ومائها ❁❁ في الفل، في الريحان، في الكباد

يهيمن في النص صوت المتكلم الذكوري[1] (السارد المخاطِب) على صوت الشخصيّة الأنثويّة (المخاطَبة)، التي لم يخبرنا السارد باسمها، ثم توالى ورود بعض الأسماء التي لم يكن لها دور فاعل سوى الأدوار التصويرية والموضوعاتيّة مثل: الإحالة التاريخيّة على الماضي المجيد، ومنها:

1- أمـــيّـــة التي كانت (راياتها مرفوعة وجيادها موصولة بجياد)

2- بلقيس التي استدعت أجفانها (الوجه الدمشقيّ للشخصيّة)

3- سعاد التي استدعى جيدها مع أجفان بلقيس أيضًا (الوجه الدمشقيّ للشخصيّة)

4- أم السارد (الذي جاء ذكرها حينما رأى في الوجه الدمشقيّ منزله القديم والحجرة التي كانت بها أمّه تمد وســـاده)

5- الطفل (صورة السارد في صغره حينما تذكر حجرة أمّه، والتشبيه الوارد في الشطر الأوّل: (ومشيت مثل الطفل خلف دليلتي)

6- جدود الشخصية "جمع كثرة" (قالت: هنا "الحمراء" زهو جدودنا ...)

7- أجداد السارد "جمع قلّة" (... أدركت أن الذين عنتهم أجدادي)

8- طـــارق بـــن زياد (عانقت فيها عندما ودعتها رجلًا يسمى "طارق بن زياد)

(1) إن العلامة الدالة على جنس المتكلم الذكوري واردة في البيت الخامس عشر. (ومشيت مثل الطفل خلف دليلتي...).

تكتسي هذه العوامل أهميتها من كونها تسهم في بناء الحدث وإنجازه، وتعد مكونًا رئيسًا يقوم بإنجاز الأفعال في ضوء العلاقات النحوية السردية التي لها قانونها الداخلي الذي تحتكم إليه؛ ولهذا لا حاجة لنا لتقفي آثار حيواتها خارج سياق النص وبنياته؛ لأن شخصيتي سعاد وبلقيس ميّتة مرجعيًّا، وشخصية طارق بن زياد حيّة سرديًّا.

القصة:

تعد القصة في قصيدة "غرناطة" ملفوظًا لكونه نتاج فعل لغويّ وحدث كتابيّ ضمن سياق لغويّ معطى سلفًا، وهو متجرد من كل إحالة على التلفظ الذي تنظر إليه السيمائيات والتداوليات ولسانيات الخطاب على أنه عمل لغويّ ينجزه الاستعمال الفردي للسان. فالتلفظ يتعلق بمسألة فعل إنتاج الملفوظ. إن محو الذات التي تتلفظ، وتتكلم في القصة يعد خصيصة من خصائص تلفظ المحكي. فيبدو الملفوظ القصصي في نص نزار مبتورًا من مقامه التلفظي. فليس نزار الذي يتكلم؛ وإنّما الأحداث هي التي تروي نفسها بنفسها وفق تنظيم مخصوص. فالزمن الأساس aoriste (du grec ἀόριστος) هو زمن الحدث الذي يقع في الماضي (البسيط أو المركب كما هو في الفرنسيّة)، ويكون حالئذ خارج شخص السارد[1].

يتجلى حضور السارد في محكي "غرناطة" في أحكام القيمة التي يصدرها (ما أغرب التاريخ/ وجهك العربيّ/ ووراءي التاريخ كومة رماد...)، واستعمال زمن الحاضر والإشاريات (déictiques) [في مدخل الحمراء/أنت/تينك العينين/خلف دليلتي/ورائي التاريخ/هنا الحمراء)

(1) Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, t. 1, Paris, éd. Gallimard, 1966, p.241.

التي تؤشر أيضًا على انتهاك (intrusion) السارد لحرمة المحكي. وهنا تتأكد ما ذهب إليه بنفينست من أننا ننتقل في هذه القصيدة من المحكي (في مدخل الحمراء كان لقاؤنا...) إلى الخطاب (هل أنت إسبانيّة؟) انتقالا فوريًّا، كما أن السارد ينقل لنا خطاب الشخصية (قالت: وفي غرناطة ميلادي). وعليه فثمة مؤشرات شكلية مضاعفة للقصة أو المحكي:

– الضمير الغائب (كان لقاؤنا...)

– النسق الزمني (الماضي البسيط أو المركب أو المستمر)

– الظروف المكانيّة والزمانيّة

المكون المكانيّ:

احتل الفضاء والزمان الحيز الأكبر من القصيدة على الرغم من الشعريّات زهدت أوّل مرة في مدارسته باستثناء الدراسة المرجعيّة لغاستون باشلار[1] (Gaston Bachelard)، وأن المكان بأبعاده لم يكن إلا مطية لاسترجاع الماضي المفقود؛ ومن ثمّ فإن المكان - حتى وإن كان له دور في التصعيد الدرامي- بين السارد والشخصية يلازم البعد الزماني الذي يستدرج المرأة في أثناء الحوار لتقديم وجهة نظره حيال أصلها وهويتها، ولم يقدم لنا النص تغيير اعتقاد المرأة الدليل بأنها إسبانية مولودة في غرناطة؛ وكأن ملفوظات السارد تسعى إلى إقناع نفسها عبر حوار داخلي أكثر من

(1) Voir Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, éd. PUF, 9°éd Quadrige, 2005.

وقد ترجم الكتاب إلى اللغة العربية: جماليات المكان، تر. غالب هلسا، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط. 6، 2006.

إقناع الشخصية المُخاطَبة. وهذا ما يفسّر أن خطاب السارد الذكوري كان أكثر بكثير من خطاب شخصية المرأة. وأن آليتي الوصف والحوار تنتظمان في سببية المنطق السرديّ دون أن تخل بخصيصة الخرق الأسلوبي الذي يمتاز بها جنس الشعر وطبيعة الإيقاع المتموج. وكلاهما يتقصد الإمتاع من وجهة، والإقناع من وجهة أخرى.

الأمكنة:

يلاحظ أن الفضاء ذو سمة مرجعيّة حتى وإنْ قدرنا بأنه فضاء تخييليّ في "عرش النص"؛ وذلك أن القارئ يمكنه أن يقف على هذه الأمكنة (lieux) في الواقع. ومما لا شك فيه أن المكان هنا لا يقل أهميّة عن البعد الزمني. فبين دمشق وغرناطة تواشج زمني قديم وحديث. وهذا التواشج لا يكاد يخلو من مفارقات أسهمت في حركة إيقاع المحكي. ولهذه الأمكنة صلة وطيدة بالشخصيات وبالسارد على وجه الخصوص. إن علاقة الفضاء وأبعاده المكانيّة بالزمن والشخصيات يتمخض عنه نسق سيميائيّ دال وحامل لقيم رمزيّة وإيديولوجيّة. ومن ذلك فإن المكان بخلفيته التاريخية والثقافية "انعكس" على ذهنيتين ليس بينهما أي تقارب. هناك ذهنية السارد المثقلة بعبء التاريخ، والفاقدة للحاضر، وشخصية الدليلة المشبعة بالحاضر والمزهوة بالماضي، ولكنها تعيش وهمًا في نظر السارد.

وفي هذا السياق يمكن الأخذ بمقترحات هنري ميتيران[1] (Henri Mitterand) الذي يرى أن المكان قابلًا للتوظيف السرديّ الذي بالفعل قد عزز فكرة الإيهام بالواقع، وكأن الأمكنة التي يتحدث عنها ليست من بنات الخيال، وإنما هي أمكنة واقعيّة لا مكان للشك من حيث

(1) Voir Henri Mitterand, Le discours du roman, Paris, éd. PUF, 1986.

مرجعيتها؛ لكنها تفقد هذه الواقعية في نهاية المحكي حينما تُستدعى شخصية "طارق بن زياد" إلى "الحمراء" لحظة الوداع. فالمكان عندما ارتبط بالشخصية أخرجه من حيز الواقع، وقذف به إلى حيز الخيال؛ ولا سيما أن الزمن فضح "الإيهام بالواقع"؛ لأنه متحرك، والمكان ثابت.

كانت الغلبة للأمكنة المحددة في النص مثل: (مدخل الحمراء.. غرناطة.. المنزل القديم.. البركة.. دمشق.. البلاد.. نهر.. جنات العريف.. حجرة.. الحجران.. السقوف.. الجدران)، في حين نجد مكانا واحدا مفتوحًا (بلادي). وهذه الأمكنة تكتسي أهميتها من فعل السرد الذي يضطلع به السارد، ولا قيمة لها خارج أفعال الشخصيات (زيارة السارد لغرناطة وقصر الحمراء واللقاء بالدليلة والمحادثة بينهما). وأن القيام بزيارة المكان المحدد يقتضي أيضًا زمنًا معلومًا تنتهي فيه زيارة المواقع الأثريّة والسياحيّة.

لقد استُهِلّ المحكي بمدخل الحمراء وهو مكان محدد، وأن وقائع هذا المحكي ستكون في حدود القصر المغلقة، وما عداه فإن الأمكنة الأخرى المشار إليها في النص قد استدعاها الزمن الاسترجاعي وتداعي الوعيّ فثمة تقابل بين دمشق وغرناطة من حيث الجغرافيا، ولكن بين المدينتين تجانسًا على صعيد الزمن الماضي، والجامع تاريخ بني أميّة وحضارتها.

لقد تدخل الوصف لتأثيث هذه الأمكنة وتحديدها طوبوغرافيًّا وزمنيًا. فمنزل السارد قديم، ثم انتقل من العام (البلاد، دمشق)، ثم إلى البيت القديم، وحجرة النوم التي كانت أمه تمده بالوساد. كما تدخل الحوار ليسمح بالتحديد الجغرافي سواء بالنسبة إلى الدليلة السياحيّة حينما اتجه سؤال السارد إلى العموم في طلب معرفة هويتها: هل أنت إسبانيّة؟ فكانت إجابتها خروجًا إلى وجهة الخصوص (وفي غرناطة ميلادي)، ثم إلى الأخص "الحمراء" (قالت: هنا الحمراء)، وعلى إثر هذه

الإجابة الدالة على ثقة المجيب، ودهشة السائل تداعى الوعي إلى جغرافيا قديمة تعود إلى تاريخ بني أميّة وأمجادها التي صارت "كوم رماد" مما ساعد المكان على إظهار حالة الاغتراب التى عاشها السارد، وحالة الانفصام في شخصية الدليلة كما وصفها.

فسحت إستراتيجيا النص المجال لتبادل الأدوار في استخدام آلية السؤال والجواب استخدامًا سرديًّا وحجاجيًّا، فأصبح المجيب سائلًا، والسائل مجيبًا. وانتقل التحديد الجغرافيّ من إسبانيا وغرناطة إلى الأمويين ودمشق. فكان سؤال الدليلة عن موقع دمشق (ودمشق أين تكون؟). وسيتولى السارد بوصف المكان الذي يعبق بالتاريخ. والغرابة أن تحديد المكان سلك مسلكًا سيميائيًّا وجد ضالته في جسم الإسبانيّة (الشعر والوجه والثغر والعينين والأجفان والجيد). كل هذه العلامات دالة من وجوه على مكان دمشق. ينضاف إليها العناصر الطبيعيّة مثل: الماء والنبات ("جنات العريف"، الفل، الريحان، الكباد). إن هذه العلامات المكانيّة دالة على أبعاد حميمة وقيم رمزيّة كان السارد وراء تحديدها في الغالب.

هل هذه الأمكنة دالة؟ سؤال له علاقة بزمن القراءة. فالقارئ هو من يتولى تحديد دلالتها؛ ويبدو من هذه القراءة ألا مكان للاعتباطيّة في هذه العلامات، فكل ما فيه دال حسب مقولة بارت. وأن الأمكنة التي استدعاها الارتداد إلى الماضي هي العلامات المهيمنة في النص. ولكن لا تكاد هذه الأمكنة تنفصل عن هوية السارد والشخصية، وهي سياج للمحكي في زمن الخطاب وانفتاح على الماضي بمجاله المعلوم (من زمن بني أمية إلى زمن اللقاء في مدخل قصر الحمراء). وسيلاحظ القارئ أن للبيت القديم والحجرة والوسادة دلالات سيميائيّة تحيل على زمن الطفولة الذي له علاقة بالفضاء السيرذاتي حتى وإنْ كان المحكي شعريًّا؛ لأن وجه الاعتبار في هذه الإشارة

توكيد التشابك بين المرجعي والتخييليّ. وهو واقع تسنده كتابات "المؤلف الواقعي" النثرية وحواراته الصحفيّة. ولكن الأهم في التوظيف السرديّ للمكان صلته بحدث اللقاء. وتنبثق الدلالات السيميّائية بهذا المكان الوحيد (قصر الحمراء بغرناطة) الذي يدور فيه الحدث. لقد تمخض عن وحدة المكان انفعالات حادة للسارد وخيبته والشخصية وعدم مبالاتها بهواجس السارد.

المكون الزمني:

هناك أزمنة خارج النص وهما زمنا الكتابة والقراءة، وأزمنة داخل النص، وتتمثل في زمن القصة والخطاب.

زمن الكتابة:

اهتمت القراءات السياقية بزمن الكتابة أكثر مما اهتمت به القراءات السياقيّة؛ ولكن التداوليّات التفتت لسياق الإنتاج اللغويّ وطبيعة الاستعمال وفلسفة الفعل. ونحن لا نعوّل عليه كثيرًا، وسنقتصد في الحديث عنه. فمن الناحية الاستدلاليّة فإن كتابة القصيدة كانت بعد بناء قصر الحمراء إذا ربطنا ذلك بالمحكي، وبعد سقوط الأندلس؛ لأن الدليلة السياحيّة تنكر جذورها عن علم أو جهل بأصولها العربيّة، بل الأكيد أنها نُظِمت بعد سنة 1923 تاريخ ميلاد المؤلف الواقعيّ، وتحديدًا بعد تاريخ نشر ديوان "قالت لي السمراء".

وقد قيل بأنها نُظمت مساء السبت الثامن عشر من مارس 1963 بعد أن زار السفير السوري في مدريد وزوجته ونزار مدينة غرناطة، وقضوا فيها يومين. صرح الشاعر بأنه كان – قبل أن يدرس الإسبانيّة – تحت تأثير اللغة الإنجليزية التي تعلمها عندما كان يعمل في السفارة

السورية بلندن لمدة ثلاث سنوات (1952- 1955)؛ إذ يصف هذه اللغة بالدقة والوضوح، ويشبهها بلغة الاقتصاد والتقنين الخالية من الحشو والإضافة. "إن تأثيرات اللغة الانكليزية على مجموعتي (قصائد) وما صدر بعدها من مجموعات مثل (حبيبتي) و(الرسم بالكلمات) كانت تأثيرات هامة تتعلق بمنطق اللغة، وطريقة التعامل معها"[1]. لا ندري كم استغرق زمن الكتابة؟ هل كتبت دفعة واحدة؟ أم على مراحل؟ ولكن هل من فائدة وراء هذه الأسئلة؟

تجلى تأثير الإنجليزية في معمارية محكي النص الشعري، وأفاد من من تجربة ديوان "كتاب الحب" الذي ظهر سنة 1970، ثم ديوان "قاموس العاشقين" الذي أعمل فيهما نزار قباني مقص أوكام لبتر الزوائد اللغوية التي تضخمت بها القصيدة العربيّة، وتكدّست على جسمها الدهون والشحوم، فترهلت وحرمتها من الرشاقة والخفة. ويعتقد نزار أن هذا العصر لا مكان فيه "للطرب الطولاني.. والقصائد الطولانية.. والملاحم، والمواويل، والتقاسيم، والتواشيح"[2]. لقد صرح بأن عمله الديبلوماسي في مدريد (1962-1966) حفّزه على تعّلم اللغة الإسبانيّة، وجعله يتعاطف معها في وقت من الأوقات وكما قال لقد: "وصلت علاقتي باللغة الإسبانيّة إلى مستوى العشق، ولا سيما حين استطاعت هذه اللغة أن تحتويني احتواءً تاما...عاشت فيها اللغة العربيّة واللغة الإسبانيّة معا في شهر عسل استمرّ سبعمئة عام... ليس في اللغة الإسبانيّة حياد.. فهي لغة عشق وثورة

(1) نزار قبانيّ، قصتي مع الشعر (سيرة ذاتية)، مرجع سابق، ص. 48.

(2) نزار قباني، قاموس العاشقين، بيروت، منشورات نزار قباني، ط. 6، د. ت.، ص. 13-14.

معا"[1]. ونحن نستجير بفك الأقواس عن المؤلف، ونقدر أننا أمام نص يشتبك فيه المرجعي بالتاريخي.

ولا يمكن الجزم بحقيقة ما يقدمه السارد في مطابقته للمؤلف في نص يصنّف في جنس الشعر. ويكون النص قد نظم في المدة التي تعلم فيها الإسبانية؟ وقد نشر ديوان "الرسم بالكلمات" في سنة 1966. وسواء أكانت لغة الدليلة السياحيّة إسبانيّة أم قام السارد بترجمتها إلى العربية. وفي كل الأحوال لا يوجد ما يشير إلى ذلك في النص؛ بيد أن لمفردة "إسبانيا" و"الأندلس" ومدنها حضورًا لافتًا في معجمه الشعريّ. وقبل المُضي في تحليل القصيدة لا بد من الوقوف على حدّها الأجناسي. وما نستخلصه من القصيدة أنها تنتمي إلى حقبة الشعر العربي المعاصر، وأن زمن الكتابة ينتمي إلى زمن هذه القراءة. ومن فرط البداهة القول بأنه سابق عليه.

زمن القراءة:

يعود زمن قراءتي لشعر نزار قباني لأيام الدراسة في الثانويّة والجامعة. وكان موقفي الذاتي ومازال من هذا الشعر أنه لم يكن يستهويني إلى درجة الحماسة. ولكن من الناحية الموضوعيّة وبحكم مهنتي الأكاديمية فقد درست هذا الشعر، وما زلت أدرسه لطلبتي، وتحديدًا قصيدة "غرناطة" في جامعة السلطان قابوس. إذا كان زمن الكتابة غامضًا بعض الغموض، فإن زمن هذه القراءة معلوم بتاريخ التكليف للكتابة بهذا الموضوع، وينتهي بالتسليم والنشر.

(1) نزار قبّاني، قصتي مع الشعر، مرجع سابق، ص. 198.

ماذا يضيف هذا الزمن لنص القصيدة؟ إنه يقدم قراءة أعربت عن إستراتيجيتها وأهدافها وأهميتها ومقاربتها في مقدمة هذه الدراسة. والثابت لدينا أن الآليات التي نقرأ بها الآن منجز نزار قباني تختلف اختلافًا تامًّا عن زمن القراءة الأوّل. والفائدة التي حصلنا عليها من زمن القراءة الفعليّ أنه تبيّن لنا ضعف بعض أحكام القيمة التي كانت تقيد رؤيتنا الذاتية لهذه التجربة الشعريّة؛ ولكنها لم تصل إلى الدرجة التي تغير فيها موقفنا تغييرًا جذريًّا.

وكما سبق القول فإن زمنيْ الكتابة والقراءة ليس لهما تلك المنزلة التي تعني هذه الدراسة عناية مباشرة كما هو الشأن بالنسبة إلى زمن القصة والسرد والخطاب. وهي من المسائل التقنيّة الدقيقة التي أبرزتها السرديات المعممة والحصرية على السواء وكذا السيميائيات السردية التي لم نستعمل جهازها المفاهيمي في هذه الدراسة إلا باستحياء. وصفوة القول إن زمن القراءة يظهر وجهًا من وجوه التلقي، ومن التغيرات الحاصلة في آفاق التوقع التي يسهم في بنائها نظرية الأجناس الأدبيّة، وجدل النوع في النص حول الشعر والرهانات السرديّة.

زمن القصة:

إن زمن لقاء السارد بدليلته في عالم القصة معلوم وموضوعي، وقد يقاس بالثواني، والدقائق، والساعات[1]. إنه زمن محدد بالمدة التي تسمح بها الزيارة لقصر الحمراء. وفي كل الأحوال لا يتجاوز هذا الزمن يومًا واحدًا إذا كان السارد الزائر مهتمًا بتفاصيل المكان، وحتى طبيعة الجنس الأدبيّ تختار الإيجاز والتقليص، فلم يخبرنا السارد بالفصل والشهر واليوم والساعة الذي حدث فيه اللقاء. من المنطقي أن السارد لا يتحمل العبء كله للاستجابة لما يتوقعه أفقنا؛ لأنه محكوم باشتراطات

(1) Gérard Genette, Figures III, Paris, éd. Seuil, 1972, p. 123.

الجنس الأدبيّ الذي يتطلب الحذف والإضمار والتلخيص والإجمال والتوقف؛ ولا سيما إذا كانت أحداث المحكي تخيليّة أو كانت مرجعيتها باهتة.

لا نعلم المدة الزمنية التي سبقت اللقاء، وكم دام اللقاء، والجرح النازف وكم استغرقت مدة السير معها، والمشي خلفها، وعناقها. والملاحظ أن كل هذه الأزمنة تضمر أفعالًا وأحداثًا لم يخبرنا عنها الخطاب. وبعض هذه الأزمنة في حكم الموات؛ لأن بياض الصفحة لم يسع هذه الأزمنة الميتة أو هي في درجة الصفر. وبها حذوف محددة (Ellipses déterminées) مثل (وصحت قرون سبعة...)، وأخرى غير محددة مثل (ووراني التاريخ كوم رماد). وقد تعمد السارد منذ استهلال القصيدة ذكر التاريخ مرتين.

بخلاف زمن القصة فإن زمن الخطاب يقاس طوله بأبيات القصيدة التي يبلغ عددها عشرين بيتًا، وعدد صفحاتها حسب حجم الخط، ومقاييس إعداد الصفحة والطباعة، وهو يخضع لاشتراطات التخييل. ولكن لاحظنا أن الخطاب يخرق التطابق بين زمن القصة، والاسترجاع سبعة قرون إلى الوراء (وصحت قرون سبعة في تينك العينين)، فيحدث تنافر زمنيّ (Distorsion temporelle.) في السيرورة السرديّة. ويعتمد على سرد هذه القرون السبعة وطفولة السارد في ملفوظات قصيرة لا تكاد تتجاوز الصفحات المعدودة التي طُبِعَت فيها. وأن لجوء السارد إلى تقنية "المجمل" (Sommaire) حاجة سيميائيّة يقتضيها النوع الأدبي طلبًا للإيحاء والإيجاز والتسريع. وهذه التقنية السرديّة هي من وجوه استجابة لمقتضيات التلقي؛ وعليه كانت الأفعال والأقوال في القصيدة مقتضبة. وهذا ما يفسر أيضًا هيمنة صوت السارد على الأصوات الأخرى التي لم يتح لها الكلام مثل والدته وبلقيس وسعاد وطارق ابن زياد.

لا نقف في النص على زمن محدد يخبرنا بتاريخ اللقاء كما أخبرنا بمكانه. بل إن الفعل الناقص (كان) يدل على أن زمن السرد لاحق على زمن القصة، ويترك الانطباع لدى القارئ بأن الزمن القصصي مفتوحٌ. وهو مما لا شك فيه زمن يبدأ من لحظة بناء قصر الحمراء في غرناطة بالأندلس؛ علمًا بأن هذا التاريخ مرجعي يمكن تحديده، وينتهي بزمن اللقاء الذي نجهله. "فقد لا يطابق الزمن السردي الزمن الوقائعي الذي يحيل إليه، وقد لا يتّبع تسلسله فالراوي يتفنن في سرد ما يحدث: يقدم ويؤخر فعلا على فعل، ويلعب وفق ما يراه مناسبًا للمسار الذي يبني، أو (لسؤال التشويق الذي يحاول أو العقدة التي يعقد"[1]. كما أن سياق النص يساعدنا على حصر زمن اللقاء بعد سقوط غرناطة؛ وبذلك يتلبس المحكي روح السيرة الذاتيّة التي تعتمد على تقنية الزمن الاسترجاعيّ. فالمحكي في النص يظهر الحقيقة بخلاف ما هي عليه.

وهنا نكون أمام زمنيْن: الزمن الماضي البعيد الذي يمتد إلى سبعة قرون (زمن بني أميّة)، والزمن الحاضر بالنسبة إلى حدث اللقاء الذي سيتحول إلى زمن ماض قياسًا إلى زمن الكتابة. وهذه المسافة الزمانية لا نستطيع تحديدها. وقصارى ما نستطيع تحديده هو زمن يقع بعد سقوط غرناطة وعودتها إلى إسبانيّا إلى لحظة كتابتها أو إذاعتها أو نشرها. وهذا أمر يستطيع القارئ إليه سبيلًا.

قد لا يتسع صدر هذا النص لأسئلتنا المفتوحة؛ ذلك أن طبيعة الاقتصاد الذي يسلكه هذا النوع من النصوص (الشعر، الأقصوصة، القصة القصيرة، والقصيرة جدا...) لا يتيح تقديم إجابات

(1) يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، ط. 1، 1990، ص. 68.

لكل الأسئلة؛ ولكن فعل القراءة من النواحي الفلسفيّة والمعرفية والعلمية ينهض على منطق "السؤال والجواب".

زمن الخطاب السردي:

لا يمكن أن تقفز أي قراءة على زمنيّة نص "غرناطة" بأبعادها وآفاقها. من الواضح أن النص الشعري ينحاز إلى الزمن الوجودي الذي يرتسم في المطلق؛ فإن السردي في القصيدة لا حيلة إلى فهمه وطلب معناه خارج إطار الزمنية. فمن الممكن تمويه المكان وتعميته في أثناء سرد أحداث اللقاء بين السارد والمرأة الإسبانية، ولكن ذلك لا ينسحب على مبدأ الزمنيّة[1]؛ لأن زمن الأفعال جوهريّ في السرد. والسؤال الذي لا يستطيع القارئ أن يتجنبه "متى حدث اللقاء؟".

لا يعني ما سبق بأي حال من الأحوال التقليل من المكان وأهميته، بل إن حضوره في النص المدروس على درجة غير قليلة من الاعتبار. لكنه في المقابل دون الزمن في درجة التعقيد؛ لأن ثمة تلاعبًا بالتقنيات الزمنية من قبل السارد. ولهذه التقنيات تأثير مباشر في تشكيل فضاء القصة. علمًا بأن "زمنية الخطاب أحادية البعد وزمنية التخيل (القصة) متعددة"[2].

– الماضي: (كان (2).. ساءلتها.. قالت (3).. صحت.. أعادني.. رأيت (2).. رصعت.. ساءلتها.. سارت.. تركت.. مشيت.. مسحت.. أدركت... عنتهم ... عانقت.. ودعتها). تتوزع هذه الأفعال

(1) Gérard Genette, *Figures* III, Paris, éd. Seuil, 1972, p. 228.

(2) تزفطان تودوروف، الشعرية، تر. شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ط. 2، 1990، ص. 48.

بين السرد (كان.. صحت.. أعادني.. سارت.. ساءلتها ... إلخ)، والحوار (سائلتها.. قالت)، والوصف (رصعت.. عانقتها)، والحركة والأفعال (ساءلتها.. تركت.. مشيت.. مسحت.. أدركت.. عانقت.. ودعتها). وهذا الزمن مؤشر على أن السرد لاحق على زمن القصة.

- الطلب (الأمر): اقـرأ، وهو زمن تفاعلي بين الآمر والمأمور. وهو ليس بإلزاميّ بدليل أن السارد يصوّر الشخصيّة واهمة في اعتقادها.
- الحاضر: (تتوالد.. تمد.. تكون.. ترينها.. يلهث .. يتألق .. أكاد... أسمع.. يسمى)، وتؤشر بعض هذه الأفعال إلى السرد المتزامن مع زمن الأحداث.

قد يدل غلبة الماضي في الزمني النحويّ على "غنائيّة النص وفق تقسيم شتايغر المتأثر بفلسفة هايدجر للزمان؛ ويكون الماضي هنا للاستذكار. والحاضر للعرض، والمستقبل للتوتر. وإذا سلمنا جدلًا بتصنيف شتايغر للشعر وفق معيار الأبعاد الزمنيّة لا معيار المتكلم؛ فإن قصيدة "غرناطة" تتوافر على الغنائيّ والملحميّ والدراميّ. فالماضي يتصل " بالغنائية، والحاضر بالملحميّة، والمستقبل بالدرامية"[1]. وفي هذا السياق ميّز هومبلدت[2] أيضا بين الملحمة والمأساويّ على أساس ثنائيّة "الماضي والحاضر". وإذا سلمنا بفكرة فريدريك فيشر ذات الأصول الهيجيليّة التي تربط الشعر الغنائيّ بالزمن الحاضر فإن قصيدة "غرناطة" لا ينطبق عليها التصنيف الغنائيّ لكون الماضي طاغيًا عليها، وهي بذلك تقتبس من الروح الملحميّة.

---

(1) مفاهيم نقديّة، ص. 321.

(2) المرجع السابق، ص. 326.

الوصف:

توقف السرد ورسم صورة الشخص الذي التقى به المتكلم. فالوصف حاضر حضورًا بارزًا في الشعر العربيّ تعميمًا وقصيدة غرناطة تخصيصًا؛ وهو لا يقل أهميّة عن مجريات أحداث القصة في القصيدة؛ لأن الوصف كما لهجت به ميك بال (Meike Bal) كان يعد "ترفًا سرديًّا يقع في مستوى النّصّ"[1]. ويأخذ الوصف طريقه في القصيدة ابتداء من البيت الثاني؛ إذ يسهم في رفع اللبس عن هوية المخاطَب؛ الذي لا نعلم عنه شيئًا كثيرًا في فاتحة النص. فالسؤال الذي قد يطرحه المتلقي في مستهل القصيدة من المخاطب؟ وما هُوِية الذي التقى به السارد؟ وما جنسه؟ وما وظيفته؟... إلخ.

يسهم الوصف إسهامًا نوعيًّا في إنتاج المعنى، وإخراج السرد من الرتابة، والدفع به إلى جهة الحركة. فالوصف في القصيدة ذو طبيعة إبداعيّة تعمل على استدراج القارئ إلى عالم القصيدة الذي يتدرج من المجهول نحو "المعلوم المفارق" الذي تمثله لحظة العناق بطارق بن زياد. ونحن نقدر أن بداية اشتغال الوصف في القصيدة من البيت الثاني لا يوحي على نحو ما هو معلوم في الأدبيّات السرديّة بأنّه استراحة نتيجة طول سرد الوقائع والأحداث.

استجاب النص استجابة فعليّة للأسئلة التي يُفترض طرحها من قِبل متلقي النص الذي يحركه الفضول في معرفة الشخص أو الأشخاص الذين التقى بهم المتكلم في فضاء الحمراء، وكان سعيدًا بلقائهم دون ميعاد. ونعتقد أن إستراتيجية استهلال النص نجحت إلى حد ما في استدراج

(1) Meike Bal, *Narratologie*, Paris, éd. Klinckseick, 1977, p. 89.

القارئ إلى عالم القصيدة عبر إثارة فضوله، وتشويقه لإشباع هذا الفضول، وإخراجه من دائرة المجهول.

يتوقف السرد لإتاحة المجال للوصف لكي يلج في المجهول، وتحويله تدريجيًّا إلى معلوم، وذلك بإعلامنا بأننا أمام كائن حيّ له عينان سوداوان يوحيان بالزمان التاريخي البعيد. ولقد ابتدأ وصف الكائن من أعلى الجسم، واختار له العينين، ثم حدّد لونهما. وهكذا تصبح علامة سواد العينين ذات دلالات مفتوحة. فإذا ربط القارئ هذه العلامة بأفق وقعه الذي ينتظر ألا ينفك اللون الأسود للعينين عن الجمال -إذا كان من أهل الذوق الذي يميل إلى هذا اللون دون غيره من الألوان الأخرى التي تكون محل فتنة من قبل البشر- فإنّه سيكيف غرض هذه القصيدة ضمن دائرة "الشعر الغزلي"، وسيجد في اسم الشاعر سندًا قويًّا له في إثبات ما استخلصه انطلاقًا من خلفيته المعرفية عن الشعر والشعراء. ولكن سيهتز استنتاجه حينما يدرك العلاقة بين لون العينين (علامة السواد) وكنف العينين الموحيتين بالتاريخ البعيد.

ومثل هذه العلاقة تضعف الاستنتاج السابق، وتعلق الفهم بناء على ما يترتب عليه في اللاحق. وعليه فإن الوصف ها هنا لم يشبع الفضول، بل أجّل ذلك لغرض الاستدراج والتشويق؛ ولكن من ناحية المقترب السيميائيّ نحن أمام هويّة غامضة وغير ومحددة، وأمام علامتي "العلو" و"اللون". كما أن الوصف يعد إستراتيجية خِطابيّة لإنشاء علاقة تواصليّة بين السارد والشخصيّة الغرض منها تنظيم السرد وتدبير شأنه على ما يطلق عليه جينيت بـ:" Fonction de Régie".

ومن أجل رفع اللبس عن هوية المخاطَب ينضاف اللون الأسمر الذي يرتبط في منجزه الشعري بالنهد والأرض (الصحراء والرمل) والفرس إلى الجلد كما انضاف اللون الأسود إلى العينين والشَعر المنساب[1]، وتتضح بذلك الملامح العربية في الوجه الدمشقي العربي، ليخبرنا السارد بأن هذه المرأة التي التقى بها في مدخل الحمراء ما هي إلا "حفيدته"، و"وارثته". وهذا ما يجسده الوصف الآتي:

في مدخل الحمراء كان لقاؤنا ❁❁ ما أطيب اللقيا بلا ميعاد
وجه دمشقي رأيت خلاله ❁❁ أجفان بلقيس وجيد سعاد
يتألق. القرط الطويل بجيدها ❁❁ مثل الشموع بليلة الميلاد

إن اختيار العينين السوداوين من جسم الشخصية لا يراد به الجمال واللذة الحسيّة فقط؛ وإنما يراد به رسم ملامح هوية الشخصية التي التقى بها بلا ميعاد، ومن أجل استرجاع الزمن الذي قدّره السارد بسبعة قرون، ثم انتقل إلى وصف جلدها. فأخبرنا بأنها سمراء اللون. ولقد لجأ إلى التصوير الحسيّ للإبلاغ عن هويّة الصوت الذي التقى به. وهكذا سلك الوصف مسلك الحجاج من أجل إقناعنا بأن هذه الدليلة عربية، وليست "إسبانية" كما تعتقد؛ لأنها تجهل أصولها في تقديره. فعيناها السوداوان ووجهها الدمشقي، وأجفانها التي تشبه بلقيس، وجيدها الذي يشبه سعاد؛ والقرط الطويل المتألق في الجيد الذي كان له حضور ملازم في القصيدة الإحدى والعشرين

(1) يتداخل مع وصف عمر أبي ريشة لغادة من الأندلس: ... شعرها المائج غُنجًا ودلالا. وهذه القصيدة ظلالها وارفة في قصيدة "غرناطة" لنزار قباني.

"القرط الطويل" من الديوان الأول "قالت لي السمراء[1]"- والثغر المختزن لشموس البلاد، والشعر الأسود المنساب الذي يلهث خلف السارد. كل هذه الأوصاف تصب في مجرى رسم الهوية لهذه الحفيدة السمراء، والوارثة الجميلة.

وكما بينا لم يرق الوصف إلى أن يكون عنصرًا مستقلًّا بنفسه مثله كمثل المكونات السردية الأخرى. وفي هذا السياق يرى جيرار جينيت[2] أنه من غير الصعوبة أن نقف على وصف خالص في كل مكوّن سردي؛ ولكن العكس لا يتحقق دائمًا. فمن غير المنطقي أن نتطلع لمعرفة هوية المخاطب وجنسها دون توقف السرد أو ما يعرف بالوقفة الوصفية (Pause déscriptive) التي تنطلق من البيت الثاني، ثم في البيت الرابع وهو يسترجع زمن الأمويين حينما كانت راياتها مرفوعة، وجيادها جرارة، ثم يتخلل الوصف السرد والحوار ليشمل أوصاف الحفيدة الجميلة ابتداء من عينيها ووجهها وبشرتها وشعرها وثغرها وجيدها، وأوصاف الرايات والمنزل والياسمين والنجوم والبركة والنهر وجنات العريف والسنابل والقرط والشموع والزخرفات والزركشات والسقوف والجدران والجرح.

كل ذلك يعد أساس معمار القصيدة؛ إذ بدون الوصف لم يكن ممكنًا معرفة وضع الرايات وحركتها وبقية الأشياء وجسم المرأة. والحق أن الوصف في قصيدة "غرناطة" لم يكن فضلة سرديّة، بل عنصر مهم في بناء العمليّة السرديّة. فبفضل الوقفات الوصفية تدفقت جملةٌ من المعلومات حجبها الحذف والإضمار حتى وإن توقفت الحركة فإن السرد لم يصبه التضخم، ولم نشعر بأن تلك الأوصاف لجسم المرأة وأعضائها وللأمكنة والأشياء كانت مجرد زينة أو من المحسنات البديعية التي

(1) نزار قباني، قالت لي السمراء، بيروت، منشورات نزار قباني، ط. 27، 1944، صص. 64-65.

(2) Gérard Genette, *Frontière du récit, in communications* n° 8, Paris, éd. Seuil, 1981, p. 162.

تجمل الديكور؛ وعليه فإن تدخل الوصف لم يقلل من زخم السرد وتدفقه، ولم يطمس بنيته، بل أضفى حيوية داخل السيرورة السرديّة.

الحوار:

يفصح السائل عن "جنس" المسؤول. وندرك بأن الذي التقى به في مدخل الحمراء امرأة، وأنه قدر بأنها إسبانية. ولكن الاستفهام ورد استنكاريًّا؛ وكأنه يراد منه التأكد من بعض الشكوك التي راودت السائل؛ إذ أراد السارد استعلام ما يعتمل في ضمير المخاطَب، بغية الحصول على حقيقة الهوية في الذهن. ومنها تنبثق الصورة من حيث إنها مقدار بين ما يظنه السارد المخاطِب، وما تعتقده المرأة المخاطَبة. وهذا يؤول إلى باب التصديق، لا إلى حال التصوّر.

لم يساعد الحوار كثيرا في إنماء العقدة، وإذكاء فعل التوتر الدراميّ، ولا في إحداث انفراج؛ وكل ما أداه الحوار إظهار جهة "المعرفة" لدى السارد، و"نقصها" لدى المخاطب الذي لا يدفعه المحكي إلى استدراك عدم معرفته، وتحريكه لفهم مرامي السارد ومقاصده. ويستكشف لنا البيت الثالث أن السارد ليس بعليم، أو يوهمنا بأنه كذلك عبر آلية الحوار.

الخاتمة:

أحدث التداخل بين الشعر والسرد جدلًا نقديًّا في نظرية الأجناس الأدبيّة، وأضفى على شعر نزار قبّاني سمة أسلوبيّة انمازت بها لغته الشعريّة، وهو ليس بدعًا في ذلك إنْ في الشعر العربيّ قديمه وحديثه وإنْ في الشعر الغربيّ. فالنزوع الدراميّ ماثل في الشعر الإنسانيّ بما في ذلك الغنائيّ؛ ولهذا فإنّ "كل الأنواع الأدبيّة تصبو إلى الوصول إلى مستوى التعبير الدرامي"[1]. ومن هنا أضحى مصطلح الأدب لا يتسع لهذا الدفق من أشكال الإبداع ما جعل الخطاب النقديّ الحديث يلوذ إلى مصطلح "الكتابة" و"النص" للخلاص من واقع "دق الإسفين بين الشعر والسرد". والحال أن الباقلاني وهو يسفه شعريْ امرئ القيس والبحتريّ لم يكن أقل مما فعله أرسطو حينما نزّه الشعر، ورفع مقامه عن التاريخ.

لم تهتد البلاغة العربيّة التي أصابت بعضها روح "النسقية الأرسطيّة"، فانصرفت إلى البحث في الصنعة والأسلوب من أجل تحديد الخصائص الفنيّة للنوع الأدبيّ؛ وكأن الشعر جنس أدبيّ يفضي بعضه إلى بعض. مثل هذه القُدمة في طرح مسألة "الأجناس الأدبيّة" جنّبتنا التقصي التاريخي لهذا الموضوع، وجعلتنا نركّز على حضورها في مدونة الدراسة.

اضطلعت قصيدة "غرناطة" بتمثيل حكاية المرأة الإسبانيّة التي قامت بدور الدليل، وهي تجهل أصولها العربيّة، ولا تعرف تاريخها الذي يعود إلى سبعة قرون؛ علمًا بأن كل تمثيل يكون من وجوه تأويل. ويمثل السارد صوت الشاعر؛ فينقل أقوال الشخصية، وأحواله المصاحبة لحدث

(1) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنويّة، دار الفكر العربي، ط. 3، ص. 278.

اللقاء بها، ويتابع وقائع القصة بعين ليست محايدة، فيبدأ الحكاية بالسرد، ثم يصبح جزءًا من المسار السردي عبر الوصف والحوار، وعلى الرغم من الإطار الموسيقى الذي تشكل فيه النص الشعري (البحر الكامل) والوقفات العروضية فإنه لم يُعق مسير الحكاية؛ فظهرت البراعة في التواشج بين الإيقاع الموسيقيّ والأساليب السردية، دون أن يتفجر النوع، وسيظل النص شاهدًا على شعريته وسرديته في آن واحد.

المصادر والمراجع:

أعمال نزار قباني الشعرية والنثرية:

الأعمال الشعرية الكاملة، بيروت، منشورات نزار قباني، ط. 1، 1993.

الأعمال النثرية الكاملة، بيروت، منشورات نزار قباني، ط. 1، 1993.

ديوان قالت لي السمراء، بيروت، منشورات نزار قباني، ط. 27، 1944.

ديوان قاموس العاشقين، بيروت، منشورات نزار قباني، ط. 6، د. ت.

ديوان قصيدة بلقيس، بيروت، منشورات نزار قباني، ط. 6، 1998.

ديوان لا، بيروت، منشورات نزار قباني، ط. 4، 1973.

ديوان مئة رسالة حب، بيروت، منشورات نزار قباني، ط. 11، 1973.

ديوان هل تسمعين صهيل أحزاني؟ بيروت، منشورات نزار قباني، ط. 4، 1998.

كتاب قصتي مع الشعر (سيرة ذاتية)، بيروت، منشورات نزار قباني، ط. 1، 1973.

كتاب، الكتابة عمل إنقلابيّ، بيروت، منشورات نزار قباني، ط. 1، 1975.

المراجع:

أرسطو، فن الشعر، تر. وتق. وتع. إبراهيم حمادة، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصريّة، د. ت.

تزفطان تودوروف، الشعرية، تر. شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ط. 2، 1990.

جاب لنفلت، مستويات النص السردي الأدبي، تر. رشيد بنحدو، المغرب، مجلة آفاق، ع. 89، 85.

جان ماري شيفير، ما الجنس الأدبي؟ تر. غسان السيّد، دمشق، منشورات اتحاد كتاب العرب.جيرار جلال الخياط، الأصول الدراميّة في الشعر العربيّ، بغداد، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، 1973.

جينيت، جيرار، مدخل لجامع النص، تر. عبد الرحمن أيّوب، بغداد، دار الشؤون الثقافيّة العامة، الدار البيضاء، دار توبقال،

حاتم الصكر، مرايا نرسيس: الأنماط النوعية والتشكيلات البنائيّة لقصيدة السرد الحديثة، بيروت، المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع، ط. 1، 1999.

ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر ونقده، تح. محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، 1934.

ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح. محيي الدين عبد الحميد، بيروت، دار الجيل، 1981

روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، تر. تمام حسان، القاهرة، عالم الكتب، ط. 1، 1998.

رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة ،تر. محمد برادة، الشركة الغربية للناشرين المتحدين، ط. 3، 1985.

رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، تر. محيي الدين صبحي، مر. حسام الخطيب، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنضر، ط. 2، 1981.

رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، تر. محمد عصفور، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، رقم 110، فبراير 1987.

الزمخشري، أساس البلاغة، تح. عبد الرحيم، محمود، بيروت، دار المعرفة للطباعة والنشر، 1979.

شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة: تحليل نصي، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ط. 1، 1988.

الشريف أبو الحسن الجرجاني (ت. 816 هـ)، التعريفات، وضع حواشيه وفهارسه محمد باسل عيون السّود، بيروت، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلميّة، ط. 2، 2003.

عز الدين إسماعيل، قضايا الشعر المعاصر: قضاياه وظواهر الفنية والمعنويّة، دار الفكر العربيّ، ط. 3.

غاستون باشلار، جماليات المكان، تر. غالب هلسا، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط. 6، 2006.

الفارابي، كتاب الحروف، تح. محسن مهدي، بيروت، دار المشرق، ط. 2، 1990.

فتحي النصري، السردي في الشعر العربي الحديث: في شعرية القصيدة السردية، تونس، الشركة التونسية للنشر والتوزيع، ط. 1، 2006.

الكفوي، الكليات، قابله ووضع فهارسه، عدنان درويش، ومحمد المصريّ، القاهرة، دار الكتاب الإسلاميّ، ط. 2، 1992.

محمد بنّيس، الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها: مساءلة الحداثة، الدار البيضاء، المغرب، دار توبقال، 1991.

محمد مندور، محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي، القاهرة، معهد الدراسات العربيّة العالمية، 1949

ابن منظور، لسان العرب، بيروت، دار إحياء التراث، ط.2، 1992.

ابن يعيش، شرح المفصل، بيروت، منشورات عالم الكتب، د. ت.

يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، ط. 1، 1990.

المراجع الأجنبيّة:

Aristote, *Poétique*, trad. Ch. Batteux, Paris, éd. Imprimerie et librairerie classiques, 1874.

Brian McHale, *Beginning to Think about Narrative in Poetry*, Narrative 17, 2009.

https://muse.jhu.edu/journals/narrative/v017/17.1.mchale.pdf

Brian McAllister, *Narrative in Concrete*/ *Concrete in Narrative*: *Visual Poetry and Narrative Theory*, Narrative, n° 22, 2014

Ch. Batteux, *Préface de la poétique d'Aristote* trad. Ch. Batteux, Paris, éd. Imprimerie et librairerie classiques, 1874.

Christian Bobin, *L'Homme joie*, Paris, L'Iconoclaste, 2012.

Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, t. 1, Paris, éd. Gallimard, 1966.

Jean Michel Adam, *Le récit*, Paris, éd. PUF, *Que sais-je* ? 1984.

Jean Paul Sartre, « *Qu'estce que la littérature*? », *Situations II*, Paris, éd. Gallimard, 1948.

Hans Robert Jauss, *Littérature médiévale et théorie des genres*, in *Poétique*, n° 1, 1970.

Henri Mitterand, *Le discours du roman*, Paris, éd. PUF, 1986.

Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, éd. PUF, 9°éd Quadrige, 2005.

Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, éd. Seuil, 1991.

Gérard Genette, *Figures III*, Paris, éd. Seuil, 1972.

Gérard Genette, *Frontière du récit, in communications* n° 8, Paris, éd. Seuil, 1981.

Meike Bal, *Narratologie*, Paris, éd. Klinckseick, 1977.

Philippe Lejeune, *Le Pacte Autobiographique*, Paris, éd. Seuil, collection 'Poétique',1975.

René Audet et Andrée Mercier (sous la direction de), *La littérature et ses enjeux narratifs*, Québec, *Les Presses de l'Université* Laval, 2004.

Roland Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récit*, in Communication, n° 8, Paris, éd. Seuil, 1966.

T. Todorov, *Poétique de la prose*: *Nouvelles recherches sur le récit*, (*La lecture comme construction*), Paris, éd. Seuil, coll. «Points», n° 120, 1980.

Wolfgang Kayser, *Qui raconte le roman*? In *Poétique du récit*, Paris, éd. Seuil,1977.

ملحق: نص القصيدة

1 في مدخل الحمراء كان لقاؤنا ما أطيب اللقيا بلا ميعاد

2 عينان سوداوان في جحريهما تتوالد الأبعاد من أبعاد

3 هل أنت إسبانية؟ ساءلتها قالت: وفي غرناطة ميلادي

4 غرناطة؟ وصحت قرون سبعة في تينك العينين.. بعد رقاد

5 وأميّة راياتها مرفوعة وجيادها موصولة بجياد

6 ما أغرب التاريخ كيف أعادني لحفيدة سمراء من أحفادي

7 وجه دمشقي رأيت خلاله أجفان بلقيس وجيد سعاد

8 ورأيت منزلنا القديم وحجرة كانت بها أمي تمد وسادي

9 والياسمينة رصعت بنجومها والبركة الذهبية الإنشاد

10 ودمشق، أين تكون؟ قلت ترينها في شعرك المنساب .. نهر سواد

11 في وجهك العربي، في الثغر الذي ما زال مختزنًا شموس بلادي

12 في طيب "جنات العريف" ومائها في الفل، في الريحان، في الكباد

13 سارت معي.. والشعر يلهث خلفها كسنابل تركت بغير حصاد

14 يتألق القرط الطويل بجيدها مثل الشموع بليلة الميلاد

15 ومشيت مثل الطفل خلف دليلتي .. ووراثي التاريخ كوم رماد

16 الـزخـرفـات.. أكـاد أسـمـع نبـضـهـا والـزركـشـات على الـسـقـوف تـنـادي

17 قـالـت: هـنـا "الـحمراء" زهو جدودنـا فـاقـرأ عـلـى جـدرانـهـا أمـجـادي

18 أمـجـادهـا؟ ومـسـحـت جـرحًـا نازفًـا ومـسـحـت جـرحًـا ثـانيًـا بفـؤادي

19 يـا لـيـت وارثتي الـجـميلـة أدركـت أن الـذيـن عـنـتـهـم أجـدادي

20 عـانقت فيـهـا عـنـدمـا ودعـتـهـا رجـلًا يـسـمـى "طـارق بـن زيـاد

أ. د. جمال مقابلة۞

"كلمات ليست كالكلمات"

غنائيّة نزار قبّاني

۞ قسم اللغة العربيّة وآدابها/ جامعة الإمارات العربيّة المتّحدة.

تدرس هذه الورقة قصائد نزار قبّاني (1923 - 1998) التي غنّاها المطربون ملحّنة ومصحوبة بالآلات الموسيقيّة، منذ العام 1958 إلى الآن؛ لأنّ نزار قبّاني كان الشاعر الأوفر حظًّا بين شعراء العربيّة بالاستئثار بهذا الأمر، حتّى عُدّ شعره في هذا الباب أشبه بالظاهرة، فلعلّه أكثر شاعر عربي غنّيت قصائده بحسب استطلاع أوّلي تزعمه هذه الدراسة التي تحاول الوقوف على أبعاد "غنائيّة الشعر وشعريّة الغناء" في قسمها الأوّل، ومن ثمّ "غنائيّة نزار قبّاني" تحديدًا دون غيره من الشعراء أخيرًا. فإذا كان الشعر بعامّة متّصلاً اتّصالاً وثيقًا بالغناء في أصل نشأته، فإنّ نزار قبّاني قد حقّق معنى هذا الاتّصال في مفهومه العميق للشعر الذي عبّر عنه في قصائده تعبيرًا صريحًا، وفي تلقّي القرّاء وعلى رأسهم المغنّون أو المطربون والملحّنون وجمهور متذوّقي هذا الشعر - الذي انماز حتّى غدا "كلمات ليست كالكلمات" بحسب تعبير صاحبه، في سياق ما، بتحويل عدد من قصائده إلى أغان يُصدح بها صباح مساء. من هنا يتحدّد الجهد النقدي في هذه الورقة ببحث هذه القصائد المغنّاة دون غيرها، لتناقش في وقوعها بين فنّين عريقين من الفنون التقليديّة الخالدة هما فنّ الشعر وفنّ الموسيقى معًا.

- غنائيّة الشعر وشعريّة الغناء:

بداية لا بدّ من قراءة (الشعر والغناء) قراءة حضاريّة، باستعراض معنى الشعر قديمًا وحديثًا، وتحوّلات الشعريّة في الشكل والمضمون، في اصطلاح النقّاد من أهل الأدب والفنون. وفي الوقت ذاته لا بدّ من أن نفرد للغناء نقاشًا مستفيضًا وموازيًا للشعر، فكثيرًا ما نسمع نعت الشعر العربيّ بعمومه بأنّه شعر غنائيّ، ولا نقف على معنى واضح لهذا النعت الذي يتناوب مع الذاتيّة لدى كثير من النقاد. في حين يغيب عن تراث العرب الشعر الملحمي والشعر التمثيلي معًا، -

وإن ظفرنا في ذلك التراث بعدد من قصائد الشعر التعليمي الرابع المتّمم لفنون الشعر الثلاثة في النظريّة الإغريقيّة القديمة- من زمن أفلاطون وأرسطو، فقد تقرّر في تلك النظريّة منذ القدم تقسيم الشعر انطلاقًا من صيغ التلفّظ، فالشعر الدراميّ هو الشعر الذي تتكلّم فيه الشخصيّات حسب، والشعر الغنائي هو الذي يتكلّم فيه الشاعر وحده، في حين يتكلّم الشاعر والشخصيّات معًا في الصنف الثالث وهو الشعر الملحمي، يقول جيرار جينيت: "لقد اجتهدت الشعريّة الغربيّة منذ أرسطو في أن تشكّل من هذه الأنواع نظامًا موحّدًا قابلاً للإحاطة بكامل الحقل الأدبيّ. ولم تتمّ تلك الجهود من غير التباسات، أهمّها التقسيم الثلاثيّ المعترف به من القرن الثامن عشر، والذي أسند خطأ لأرسطو نفسه، وهو تقسيم الحقل الأدبيّ إلى ثلاثة "أنماط أساسيّة" صُنّفت تحتها جميع الأجناس والأنواع الأدبيّة: الغنائي، والملحمي، والدرامي"[1] وقد حافظ هيجل على هذا التقسيم الثلاثي، لكنّه انطلق من الموضوع فرأى أنّ "الغنائي يعبّر عن الإحساس، والملحميّ عن المعرفة، والدراميّ عن الإرادة والفعل"[2].

فالغنائيّة في أصل معناها تدلّ على ضرب من الشعر الذي قيل ليغنّى مصحوبًا بالموسيقى، فقد كان لدى الإغريق آلة موسيقيّة تشبه القيثارة تسمّى (لير Lyre) فصار الشعر الذي يغنّى بمصاحبتها الشعر الغنائي (ليريك Lyric)، وصار هذا التعبير يطلق على أي شعر يعبّر عن

(1) جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، دار الشؤون الثقافيّة العامّة آفاق عربيّة، ودار توبقال للنشر (مشروع النشر المشترك)، بغداد د. ت. ص 5.

(2) جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ص 73؛ وانظر: نورالدين الحاج، الأنا الغنائي في "لماذا تركت الحصان وحيدًا"، دار أمل للنشر والتوزيع، ط1، صفاقس 2008، ص 23.

الانفعالات الشخصيّة[1].. وما من شكّ في أنّ هذه الآلة كانت ترافق الشعر الملحمي في بعض الأوقات ولكنها اختصّت بشعر الصوت الأوّل بحسب تعبير إليوت المعرّف للشعر الغنائي بهذا التعبير، والجاعل من الشعر الملحميّ صوتًا ثانيًا ومن التمثيلي صوتًا ثالثًا[2] .

فما نلحظه في هذه الإشارات الأولى لمعنى الغنائيّة لدى الإغريق يبدأ من النسبة للآلة المصاحبة في الأداء والإلقاء، ثم يتحوّل المعنى ليدلّ على نعت محدّد لطبيعة الشعر الحامل للانفعالات الشخصيّة، ومن ثمّ يصير التحديد بالصوت الأوّل، الشكلي الطابع، دالاً على المعنى العميق لجنس الشعر أو نوعه في اختلافه عن النوعين الآخرين الملحمي والدرامي، أو قل الصوتين الآخرين معًا، لا فرق.

وهذا يحيلنا على الالتباس العام في لغة النقد غربيًّا وعربيًّا حيال هذا المصطلح قديمًا وحديثًا حتّى يُقال "إنّ مفهوم الغنائيّة من أكثر المفاهيم إثارة للجدل رغم بساطته الظاهرة، ورغم كثرة استعماله، وهذا ما يفسّر كثرة التعريفات وتباينها، وقد يعود هذا الأمر إلى غياب جهاز اصطلاحي وإجرائي دقيق نستطيع من خلاله أن نتعرّف على الخصائص الشكليّة والدلاليّة للنصّ الغنائي، والحقيقة أنّ هذا الوعي بقصور النقد عن الإحاطة بهذه الخصائص قد عبّر عنه كثير من النقاد. فهذا هنري موشينيك مثلاً، يرى أنّنا نتحدّث عن الغنائيّة الجديدة، ولا نعرف ما هي الغنائيّة القديمة على وجه الدقّة"[3].

---

(1) انظر: أحمد الجوّة، الغنائيّة وقضايا الالتزام في شعر محمود درويش، كنوز المعرفة، ط1، عمّان 2005، ص 13 – 25؛ شوقي ضيف، العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة د. ت. ص 190؛ نور الدين، الأنا الغنائي، ص 17.

(2) ت. س. إليوت، الأصوات الثلاثة للشعر، 1954. مقالات في النقد الأدبي، ترجمة لطيفة الزيّات.

(3) نور الدين، الأنا الغنائي، ص 21.

فإذا كان جيرار جينيت قد حاول الخروج من التقسيمات العديدة القديمة والجديدة لأنواع الشعر باقتراحه الشهير في جامع النص، فإنّه يعبر، تلميحًا وتصريحًا، عن هشاشة الحدود التي كان يقيمها النقاد بين تلك الأنواع أو الأجناس التي بقي الخلط قائمًا فيها على كثير من المستويات، ومنها مستوى التمييز بين كلمتي النوع والجنس ذاتهما، في الاصطلاح وفي التصوّر لعلاقة هذا الفنّ بذاك.

وعلى ذلك فإنّ من معاني (الغنائيّة) في النقد؛ عربيّه وغربيّه، لن تدلّ على الشعر بإطلاق، وقد تعني في أحد تجلّياتها مفهوم الشعريّة ذاته، لذا "يذهب بعض النقاد إلى أنّ الشعر والغنائيّة دالاّن لمدلول واحد"، يقول صبحي حديدي:" القصيدة الغنائية اختصار الشعر بأسره أو هي تسميته الثانية" ويرى جون كوهين أنّ الشعر لا يكون إلاّ غنائيًّا فيعلن أنّ "كلّ شعر غنائي"، وإذا كان كذلك، فهل يصبح السؤال عن مفهوم الغنائيّة سؤالاً عن ماهيّة الشعر مطلقًا؟"[1] .

فإذا كان الشعر العربيّ غنائيًّا أو ذاتيًّا كما يقولون بإطلاق، فما المقصود بهذه الغنائيّة؟ وكم هي ضامنة - أقصد هذه الغنائيّة- لتحقيق الشعريّة بأبعادها المتعدّدة؟[2] ثمّ ما صلة هذه الغنائيّة بالغناء الذي رمى إليه حسّان بن ثابت حين قال:

تَغَنَّ بالشعرِ إمّا كنتَ قائلهُ إنَّ الغناءَ لهذا الشعرِ مضمارُ

فلا بدّ، والأمر كذلك، من تأمّل الأقدار التي جعلت أكبر موسوعة في تاريخ الأدب العربي تأخذ عنوان "كتاب الأغاني" الذي وقفه مؤلّفه أبو الفرج الأصفهاني على المائة الصوت التي انتقاها

(1) نور الدين، الأنا الغنائيّ، ص 22.

(2) انظر: شوقي ضيف، العصر الجاهلي،. ص 189 - 194 .

ممّا غُنّي في ذلك الزمن، وجعلها مفتاحًا لتأريخ الأدب والشعر والموسيقى وحياة الفنّ لدى العرب في عصره وفي العصور التي سبقته[1].

ولا ننسى ما أطلقه العرب على فعل الإلقاء الشعري لديهم بإطلاق من نعت "الإنشاد"، فقد كان دأبهم أن يقولوا (أنشد فلان) في حال ترديد الراوي لشعر الشاعر، فكأنّما هو إذ ينشده إنشادًا يترنّم به ويغنّيه مُرجّعًا، وبذا يعيده إلى أصل نشأته، ويحاكيه في جوهر انطلاقه، وهذا من باب التلازم الطبيعي بين الغناء والشعر، بله الشعريّة المتحقّقة بالسماع.

ويذهب اللغويون إلى أنّ الرجز هو في أصل معناه غناء الماتح من البئر، فكان أوّل الشعر هو ذاك الصنف من الغناء، بحسب كثيرين ناقشوا نشأة الشعر واتّصاله بالغناء، ورأوا خصائص هذا البحر العروضي الأوّلي الطابع، والمشكّل من وحدتين صغريين أشدّ انفصالاً من شطري البيت الشعري الواحد في البحور الشعريّة الأخرى، ولعلّ الزحافات العديدة للوحدة العروضيّة (مستفعلن) المكرّرة في الرجز، تجعل منه الكلام الواقع بين الشعر والنثر، فهو آخر المنثور، وأوّل المنظوم، وهذا ما جعل القدماء يطلقون عليه نعت حمار الشعراء[2].

(1) وكذلك ما اشتهر من كتب بهذا العنوان وحديث عن المغنّيات والمغنّين في العصر العباسي على امتداده.

(2) انظر: شكري عيّاد، "موسيقى الشعر العربي: مشروع دراسة علميّة، دار المعرفة، ط1، القاهرة 1968، ص 84؛ ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق محمّد قزقزان، دار المعرفة، بيروت 1988، حيث يقول في باب الرجز "زعم الخليل أنّه ليس من أوزان الشعر" انظر: شوقي ضيف، العصر الجاهلي، ص 190.

وما لفظ الحادي وصنيعه وغنائيّته بغائبة عنّا، فقد كان العربي يحدو إبله ويغنّي لها في سياق من سياقات العيش الطبيعي، كدحًا وفرحًا، وفي التقوّي على احتمال مشقّة حياة الضرورة، ومكابدة عناء الكائن في هذا الوجود.

وليس يخفى علينا أنّ تعريف العرب القدماء المشهور للشعر بأنّه "كلام (أو قول) موزون مقفّى، [دال على معنى]"[1] ينطلق في القسم الأوّل منه من الاعتبار الشكلي، فهو يدين بذلك للخاصيّة الغنائيّة؛ أي الأداء الكلامي المخصوص بالغناء، وهذا التعريف هو ما شاع لدى العرب، وهو ما ذهب إليه الإغريق، ومنهم الفيلسوف الرياضي الإغريقي فيثاغورس، وسقراط وأفلاطون، قبل أرسطو الذي أكّد خاصيّة المحاكاة أكثر من الوزن والقافية في فنّ الشعر. وقد يغرينا هذا النظر بتتبّع تحوّلات التعريف ومن ثمّ تجلّيات المفهوم، والتفنّن في الاصطلاح الذي اكتنف الشعر قديمًا وحديثًا لدى العرب والغربيين؛ لأنّه سيلقي مزيدًا من البيان الموضّح للتلازم ما بين جوهر الشعر وجذر الغناء في النفس البشريّة، حتّى حين يكون الكلام في تلك التعريفات منصبًّا على المضمون في ظاهره، ولست أغالي حين أقول إنّ المعنى اللغويّ الصرف في العربيّة للشعر، وتحوّلاته وتجليّاته في الطريق إلى الاصطلاح، قد عبّرت جميعها عن ذلك بكفاءة تؤكّد مقدار التلازم ما بين الشعر والغناء.

(1) الآمدي أبو القاسم الحسن بن بشر، المؤتلف والمختلف في أسماء الشعراء وكناهم وألقابهم وأنسابهم وبعض شعرهم، صحّحه وعلّق عليه، فريتس كرنكو، دار الجيل، ط1، بيروت 1991، ص 82؛ قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعليق محمّد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلميّة، بيروت 1966، ص 64، وص 68؛ حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمّد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط 2، بيروت 1981. ص 71.

قال عبد الله بن رواحة - وقد سئل عن الشعر-: هو "شيء يختلج في صدري فينطق به لساني"[1]. وقال عمر بن الخطّاب: "كان الشعر علم قوم، لم يكن لهم علم أصحّ منه"[2]. وقيل لعبيد الله الهذلي المدني: "كيف تقول الشعر مع الفقه والتنسّك؟ فقال: لا بدّ للمصدور من أن ينفث"[3]. ولمّا سئل الأعرابي؛ "ما بال المراثي أجود أشعاركم؟ قال: لأنّا نقول وأكبادنا تحترق"[4]. وقال الجاحظ: "الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير"[5]. وقال البحتري: "والشعر لمح تكفي إشارته وليس بالهذر طوّلت خطبه". وقال قدامة بن جعفر: "إنّه قول موزون مقفّى يدلّ على معنى". وقال عنه ابن طباطبا العلوي: "كلام منظوم بائن عن المنثور ... ونظمه معلوم محدود، فمن صحّ طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه"[6]. وقال الفارابي: "الشعر هو الصناعة التي يقدر بها الإنسان على تخييل الأمور التي تبيّنت ببراهين يقينيّة في الصنائع النظريّة والقدرة على محاكاتها بمثيلاتها". وقال أبو هلال العسكري: "كلام منسوج ولفظ مضموم". وقال ابن سينا: "الشعر كلام مخيّل مؤلّف من أقوال ذوات إيقاعات متّفقة، متساوية، متكرّرة على وزنها، ومتشابهة حروف الخواتيم". وقال أبو العلاء المعرّي: "الشعر كلام موزون تقبله الغريزة على شرائط، إن زاد أو نقص أبانه الحس". وقال ابن رشيق: "الشعر يقوم بعد النيّة

---

(1) ابن عبد ربّه، العقد الفريد، دار الكتاب العربي، ط2، بيروت 1953، 111/6.

(2) ابن سلّام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، نسخة الورّاق الالكترونية، تقيم آلي ص 4.

(3) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمّد هارون، مطبعة الخانجي، القاهرة 1998، 2 / 62.

(4) الجاحظ، ، البيان والتبيين، طبعة دار الجيل، 2 / 320.

(5) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، تحقيق عبد السلام محمّد هارون، دار الفكر، بيروت د. ت. 2 / 320.

(6) ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق محمّد زغلول سلّام، مطبعة التقدّم، منشاة المعارف، الإسكندريّة 1984، ص 41.

من أربعة أشياء وهي؛ اللفظ والمعنى والوزن والقافية، فهذا هو حدّ الشعر؛ لأنّ من الكلام موزونًا مقفى، وليس بشعر، لعدم القصد والنيّة، كأشياء اتّزنت من القرآن ومن كلام النبيّ -صلى الله عليه وسلّم- وغير ذلك مما لم يطلق عليه بأنّه شعر". وقال حازم: "الشعر كلام موزون مقفّى". وقال ابن خلدون: "هو كلام مفصّل قطعًا قطعًا، ومتساوية في الوزن، متّحدة في الحرف الأخير من كلّ قطعة"[1].

حشد رابح العوبي تعريفات الشعر هذه أو مفاهيمه وخلص إلى نتائج خمس أجملها فيما يأتي: مفاهيم لا تفصح عن حدّ الشعر بقدر ما توحي بجوهره. مفهوم يخرج الشعر عن حقيقته ويجعله علمًا. وآخر يحصره في الإيجاز، ومفاهيم تعتد بالشكل في الوزن والقافية، واللفظ والمعنى، والأسلوب والمحسّنات. وأخيرًا رأى في كلّ هذه المحاولات تباينًا دالاً على تباين الذهنيّات ودالاً على مدى إدراك العمليّات الشعريّة والقدرة على تفهّم الشعر، لما له من قيمة في النفوس، تُوائم ما قال عنه النبيّ محمّد -عليه الصلاة والسلام- "إنّ من البيان لشعرًا؟"[2].

والحقّ أنّ ما يخلص إليه الناظر في هذه التعريفات يدلّ على عمق تأصّل فنّ الشعر في نفوس العرب قديمًا، واتّصاله الحميم بالمعنى اللغويّ ابتداء في مقالة عمر بن الخطاب بأنه علم أي شعور وحسّ وإدراك، وهذا جذر مكين في التعريف، لعلّه ما زال متمكّنًا من نفوس العرب في تفكيرهم وفي طبيعة تفاعلهم مع لغتهم، وفي رؤيتهم للعالم من خلال تلك اللغة، وليس أدلّ على ذلك من ختم الخلاصة لدى العوبي بكلام جامع للنبيّ ينقله من كتاب (العمدة) معدولاً عن أصله في

(1) انظر: رابح العوبي، حدّ الشعر لدى روّاد التفكير النقدي العربي الحديث، مطبعة المعارف، ط1، عنّابة 2003، ص 25.

(2) انظر: رابح العوبي، حدّ الشعر، ص 24 – 29.

الحديث المشهور "إنّ من البيان لسحرًا" الوارد في باب الطب من صحيح البخاري، برقم 5434 ، وكذلك الوارد بصيغ أخرى في البخاري وغيره، وهي: " إنّ من [بعض] البيان لسحرًا، وإنّ من الشعر لِحِكْمَة [أو لِحِكَمًا]". ففي هذا التوسّل بكلام النبيّ ما يدلّ على المنشأ الديني للشعر وللإحساس به، وفي النظر إليه كونه من طبقات الكلام الطقوسي والمعجب والمدهش، ويسترعي انتباهنا إشارة ابن رشيق نفسه إلى النيّة في حدّ الشعر؛ لينفي عن بعض آي القرآن الكريم وكلام الرسول -عليه الصلاة السلام-، الموزون والمقفّى، صفة الشعر.

وإذا أنعمنا النظر في تعريفات الشعر، وأقصد هنا الشعر الغنائي تحديدًا، لدى النقاد الغربيين، ولدى نقاد العرب المحدثين المتأثّرين بالعرب القدماء والإغريق معًا، نجد الأمر ماثلاً كما هو هنا تمامًا؛ فرومان ياكوبسون يذهب إلى أنّ الشعر الغنائي "الموجّه نحو ضمير المتكلّم شديد الارتباط بالوظيفة الانفعاليّة"[1]. ويعرّف إبراهيم فتحي القصيدة الغنائيّة قائلاً: "هي قصيدة قصيرة ذاتيّة تتفجّر فيها أعمق معاني المؤلّف ومشاعره"[2]. ويذهب دومنيك راباتي إلى أنّ غنائية وغنائي مفهومان غائمان في النقد، "وغير محدّدين بدقّة، وكثيرًا ما يقرنان بدفق التعابير التلقائية للأحاسيس" ولا يحدّد راباتي معنى الغنائية بوضوح، لكنّه يرى أنّ صميم إشكاليّة الغنائيّة تتمثّل في "علاقة الذات بفعلها الشعري"[3]. وعند جون - ميشال مولبوا أنّ الغنائيّة "تعني رغبة الذات في الخروج من أصلها ومن العالم لترحل مغامرة في اللغة، وهي تترجم حاجتنا المتواصلة إلى اللغة؛ لأنّها

(1) نور الدين الحاج، الأنا الغنائي، ص 18.

(2) المصدر نفسه، ص 18.

(3) المصدر نفسه، ص 18 - 19.

سبيلنا إلى التعرّف على ذواتنا وعلى وجودنا، ثمّ إنّ الغنائيّة هي قدرة اللغة على جعل الذات تقيم مسلكًا إلى المطلق، وهي أيضًا تعبّر عن وعي الذات بحدود منزلتها وبقصورها عن سعيها الدؤوب إلى تجاوز هاوية العدم، فتغزل باللغة وفيها وجودًا بكرًا لا يطوله البلى، وتجدّد العالم فتبعثه فتيًّا قابلاً للسكنى حتّى كأنّها نشيد يعلّم الموت تصدح به الذات لقهر الفناء" وهذا يجعل الغنائيّة هي الشعر بإطلاق، ويجعل منها وظيفة اللغة في الشعر عمومًا بحسب ما يرى مارتن هايدجر[1].

فليس لنا في معاينة الشعر الغنائي سوى الدهشة والبهر، وعلى ذلك فقد نعتُّ الشعر في مقام ما بأنّه "فعل الوجود المطلق"، وقلت: والشعر في أصل معناه اللغويّ شَعرٌ مستوطن في الجسد، أو نابت منه، لكنّه يحاول جاهدًا التمدّد خارج أسوار ذلك الجسد، هو شَعرٌ ذاهب ليحسّ بالوجود الفائض عن حدود الذات، كيما تحسّ هذه الذات بالوجود، فتشتعل توتّرًا به، أو تغفو على زنده وتنام.

فلمّا امتدّ الشعر إلى شعور، وإحساس، ومشاعر، وشعائر، صار جامعًا كلّيًّا لأفعال الإدراك والعاطفة والحسّ الماديّ، ونشوة الفعل الجنسيّ، ولذّة الطقس التعبّديّ على حدّ سواء.

لذلك اختار الشاعر من اللغة طاقة خلقها وإبداعها، أو قُل انفعل بها لتخلق هي تجربته، أو ليخلقها هو من جديد. من هنا صار الشاعر ملتبسًا في علاقته باللغة؛ أهو من يمتطيها ويخرق مواضعاتها ويفترع عذريّتها، أم هي التي تخونه مع كلّ عشّاقها من السادة الهائمين الشعراء، والأتباع الغاوين من بقيّة البشر.

---

(1) نور الدين الحاج، الأنا الغنائي، ص 20 – 21.

أغلب الظنّ أنّ الشعور الذي يعتري الشاعر في حالة الإبداع هو شعور مختلط، بين فعل يقوم هو به، وانفعال يقع هو ضحيّة له، فعل يشعره بأنّه ابن السماء المدلّل الذي يعلّم الأرض أسماءها، وانفعال يشعره بأنّ طين اللغة هو حدّه القاسي، وسياجه الجالب لمتعة التمكين. ولعلّ طاقة اللغة هي التي تهبه كلّ هذا الفيض من الاختلاط، فيواقعها وتواقعه، ولا يبقى في ساحة النزال غير الانكشاف على الذات في أخصّ خصائصها، فلا يعود الشاعر يخجل من العري، ولا تعود اللغة هي كذلك تخجل منه، وهنا تتولّد القصيدة، من حمأة الطين الجسد، ومن فضاء الروح بنوع من المدد، معبّرة عن الدهشة، دهشة الخلق، ودهشة الاندماج بالحقّ، فتصير القصيدة بسبب ذلك كلّه فعلاً وجوديًّا بامتياز.

ومن إشارة الحديث النبويّ إلى الشعر، ومن التباس البيان بالسحر، والشعر بالحكمة، والشعر بالغناء، والقرآن الكريم بالتلاوة والتجويد، كان الحثّ على التغنّي بالقرآن الكريم ديدنًا لدى العرب القدماء، حتّى سار على الألسنة في الأثر قول ذائع الصيت، أو هو حديث نبويّ آخر، يجعل التغنّي بالقرآن سمة ملازمة للانتماء للغة العربيّة وللإسلام وعلامة عليهما معًا "ليس منّا من لم يتغنّ بالقرآن"[1]. فلربّما كان لتلاوة القرآن الكريم ولتجويده في الثقافة العربيّة الإسلاميّة على مرّ العصور بأصوات فريدة ومعجبة، وعلى مقامات وأساليب وطرق أداء، باستثمار الأحرف والقراءات وتلويناتها لنصّ واحد هو الذكر الحكيم في المصحف المعروف، ما يسدّ حاجة من حاجات الفنّ والتطريب والموسيقى في النفس العربيّة المسلمة، جعلت كثيرين يستغنون عن بقيّة أنماط السماع وأنواعه، فأغناهم تجويد القرآن عن الغناء؛ لأنّه كان كافيًا لهم، وكان في تجويده لدى كثير

(1) (البخاري 6/ 2737، وتجده لدى أحمد 1 / 172، والحاكم 1 / 758 وابن حبّان 1 / 327، والدارمي 1 / 417 وغيرهم).

منهم كلّ ذاك الغَنَاء. فقد وقف نفيد كرماني دراسته الرصينة وأطروحته الجامعيّة الدقيقة "بلاغة النور: جماليّات النصّ القرآني"[1] على بحث استقبال القرآن من جمهور متلقّيه المسلمين عبر العصور، وأشار إلى مثل هذا الاستنتاج على امتداد الكتاب.

ويكفي أن ننظر في سلسلة المغنّين والمطربين الذين بدأ اكتشاف طبقات أصواتهم من حلقات التجويد، وتلاوة القرآن الكريم، من مثل أمّ كلثوم وصباح فخري، ولعلّ النظر في الجهود التي يبذلها شيوخ القرّاء من مثل البهلول سعيد أبو عرقوب من ليبيا[2]، يكشف عن عناية هؤلاء بالمقامات في السماع الطبيعي لاكتشاف قدرات المقرئين وبقيّة بني البشر في حقل التجويد والغناء والموسيقى بعامّة.

ولا يزال هذا الأثر الخالد، والتأثير العظيم، لأداء النصّ القرآني في النفوس من المكانة ما يجعل فنّ السماع وأشكال الطرب الأصيل تتّصل بالشعر العربيّ القديم وبالقرآن الكريم اتّصالاً لا تنفكّ عراه، ولا يغيب عن مشاهد الحداثة والتحديث في أخصّ أشكالها الفنيّة الراقية الدالّة على أنّ التراث بتجلّيات الذوق السماعي فيه، يحضر في وعي المبدعين، فينطلقون منه، ويصلون إلى غايات لهم رسموها في عمليّة التحديث والتجديد، ففي مناقشة "بدايات القصيدة الغنائية وفرسانها في العصر الحديث" لدى إلياس سحاب مثلاً؛ لا بدّ من الانطلاق من هناك "من التواشيح الدينية إلى التعبير الدرامي" لذا نجده يذهب إلى أنّ العصور العربية الذهبية ظلت فيها القصيدة الفصحى

(1) انظر: نافيد كرماني، بلاغة النور: جماليات النصّ القرآني، منشورات الجمل 2008

(2) انظر: الحلقات المتسلسلة (1 – 10) لمسابقة المزمار الذهبي "اطرب تؤجر" التي يقدّمها البهلول سعيد أبو عرقوب، كلّيّة الدعوة الإسلاميّة، طرابلس الغرب، وبثّتها قناة المجد التلفزيونيّة تباعًا، وهي متاحة على (Youtube).

العمود الفقري لفنون الغناء والموسيقا. وإن نظرة شاملة سريعة إلى المسار التاريخي لتطور الموسيقا العربية المتقنة (أي الموسيقا التي أبدعها فنّانون محترفون) تكشف لنا عن ثنائيتين متلازمتين حكمتا هذا المسار حتى العصور الحديثة "الثنائية الأولى: تلازم الموسيقا والغناء. فالنتاج الرئيسي لتأليف الموسيقا الجادة المتقنة في الحضارة العربيّة كان (فيما عدا استثناءات قليلة في القرنين الأخيرين) يعبّر عن نفسه بتلحين الصوت البشري، جماعيًّا أو فرديًّا، حتّى صار تاريخ الموسيقا العربيّة هو نفسه تاريخ الغناء العربيّ. الثنائية الأخرى: تلازم الغناء العربيّ والقصيدة الفصيحة. ومع أن الحدود بين العامية الحجازية ولغة العرب، كانت متداخلة أو منعدمة في صدر الإسلام. فإنّ القصيدة الفصيحة بقي لها مركز الصدارة في الغناء العربيّ المتقن، برغم ظهور اللهجات المحلّيّة المحكيّة، التي اقتصرت على الغناء الشعبيّ المصنف بأنّه (فولكلور) في التعبير الأوربي. ومع أن الموشّح قد عاد في العصر الأندلسي إلى تضييق الهوّة بين الفصيحة والعامّيّة، باستنباطه لونًا لغويًّا ـ غنائيًّا يبسط الفصيحة، ويتلاعب بها في مزيج غريب بينها وبين اللهجات المحكيّة، فقد بقيت القصيدة الفصيحة، حتّى في أوج ازدهار فنّ الموشّح، في مركز الصدارة في الغناء العربيّ المتقن. حتّى إنّ عددًا لا بأس به ممّا وصل إلينا من الموشّحات القديمة، وما جرى تلحينه من الموشّحات في القرنين الأخيرين التاسع عشر والعشرين، فيما بين حلب والقاهرة، وألوان المألوف السائدة في بلاد المغرب العربيّ، يعدّ امتدادًا لفنون الموسيقا والغناء الأندلسيّين، إنّ هذا التراث من الموشّحات ظلّ يعتمد إلى حدٍّ كبير على القصيدة العربيّة الفصيحة[1].

(1) انظر: إلياس سحاب، بدايات القصيدة الغنائية وفرسانها في العصر الحديث، مقالة على الشابكة "النيت".

لنا أن نعقّب على ما سبق من كلام، فنتابع قائلين: إنّ هذه القصيدة العربيّة الفصيحة، ومعها الآن قصائد نزار قبّاني المغنّاة، كان لها قديمًا، وسيبقى في المستقبل، الفضل في رفع سويّة الغناء العربيّ والرقيّ به، ذوقًا فنيًّا، ومزاجًا غنائيًّا، وصياغات لغويّة، وإنشاءات بلاغيّة، ومعاني نفسيّة. فلعلّ القصيدة المغنّاة هذه قد أدّت وظيفتين مزدوجتين عبر التاريخ؛ الوظيفة الأولى تتمثّل في رفع السويّة المشار إليها آنفًا، والوظيفة الأخرى هي بلورة مفهوم عامّ للغنائيّة وللذاتيّة وللشعريّة معًا، أقصد بلورة مفهوم للشعر لدى السامع من خلال هذه النماذج التي تتيح له حصريًّا أن يعرف من خلالها شعر أمّته، إن كان لا يقرأ الشعر البتّة في الغالب ويكتفي بالسماع.

إذًا سنقف على معنى الغنائيّة أو الذاتيّة السائرة في الاصطلاح النقدي، وعلى معاني الشعريّة المتّصلة بها إلى درجة الترادف أو التطابق، في مقابل النثر الذي يقف على الجانب الآخر، بحسب رأي جان كوهين، وسندرك أنّ معناها؛ أي الغنائيّة، يتغيّر على الدوام، كما يقرّ بذلك هنري ميشونيك[1]، ثمّ نخلص إلى تحرير معناها من معنى الغناء الكائن أداءً مخصوصًا للشعر بعامّة، أو لشعر ما من أنواع الشعر فصيحه ومحكيّه، كتبه صاحبه من أجل أن يكون أغنية في أصل قوله وفي أسّ إبداعه.

وسيحيلنا هذا الأمر إلى مناقشة الذوق السائد في تلقّي الشعر العربيّ على مرّ العصور، وسيكون من الحريّ بنا أن نقف على تلقّي الشعر وغنائه ونقده في زمننا هذا، وقد غالبه الذوق العام، حين أنكر كثير من المنظّرين له تحقّق الشعريّة فيما غُنّي من الشعر، جريًا وراء شعر النخبة المثقّفة، وسكنة الأبراج العاجيّة، وحين أنكر آخرون ممّن تسلطوا على الجماهير، وشهروا سيف

(1) نور الدين الحاج، الأنا الغنائيّ، ص 22.

التحريم على الموسيقا، وعلى الغناء بإطلاق، حتّى بات الشعر ذاته طريدًا، فكيف بما غُنّي منه، أو أنشد مصحوبًا بالمعازف والقيان في هذا الزمان؟ وحين أعرض نقاد كذلك عن الذاتية في الشعر، واقبلوا على السرد بعامّة ينشدون الموضوعيّة فيه، فاحتفلوا بالرواية تحديدًا؛ لأنّها ملحمة العصر، كما يرون!

للقصيدة الغنائيّة كما يراها صبحي حديدي أسس خمسة تمنحها شخصيّتها التي تميّزها عن الملحمة والدراما، هي؛ التعبير عن "إيجاز التجربة الإنسانيّة" والتعبير عن "ضمير المتكلّم بصيغة المفرد" وكذلك شدّة تأثيرها في المتلقّي، بما يسمّيه "تقريب القارئ من برهة الرؤيا الكثيفة" ثمّ هي قصيدة "ذاتيّة في التقاطها للعالم الخارجي، ومتخفّفة من - وأحيانًا خالية تمامًا- من البنية الدراميّة والخطّ السردي" وأخيرًا إنّها قصيدة "عالية التركيز في طرائقها التعبيريّة"[1].

ويرى فيليب هامون أنّ للنصّ الغنائيّ ثلاثة خصائص أو سمات تميّزه عن غيره هي؛ السمة الأولى: الحنين المضاعف، وهذه سمة ذات صلة بالمشافهة، والحنين فيها ضربان؛ أوّلهما: حنين إلى الفقد القائم على حضور ظاهر لأساليب التعجّب والنداء في النصّ. والآخر: حنين إلى الأسلوب الإنجازي، الذي يرى فيه النموذج المثاليّ والفردوسيّ للغة وجنّتها الضائعة، حيث لا انفصال بين القول والفعل والوجود، وحيث يتحقّق في القول وبه التحوّل السحريّ للعالم الواقعيّ. والسمة الثانية: ضرب من التردّد الوضعيّ، ويقصد به ما يتميّز به النصّ الغنائيّ من حركة ثنائيّة متواصلة ناجمة عن طبيعة الأنا الغنائيّة التي هي في تأرجح مستمر بين التمركز والتشظّي بين الداخل والخارج، بين الحميميّة والإلهام. والسمة الأخيرة: تتمثّل في التردّد في النصّ الغنائي بين نموذجين متخيّلين، أوّلهما

(1) انظر: القصيدة الغنائيّة، صبحي حديدي، مجلّة الكرمل، ع 68، رام الله، صيف 2001 ص56 – 66.

الأنا الغنائي باعتباره غرفة للصدى ليصير موضع ترجيع انتقالي لا يكتفي بالإصغاء إلى عالم متعدّد الأصوات، وإنّما يعيد هذه الأصوات ويردّدها، وهذا ما يفسّر الحضور الظاهر للتكرار في النصّ الغنائيّ. والنموذج المتخيّل الآخر هو الأنا الغنائيّ كونه صندوقًا للصور، يستقبلها ثمّ يعيد إنتاجها وتوزيعها، حتّى يصل درجة من الافتتان بها، فيمثّل افتتانًا بالهويّة كما يحدث في التضمين وتقنيّة المرائي[1].

وإذا كانت نظريّة أفلاطون للشعر تجعله في ثلاثة أقسام غنائي وملحمي ودرامي اعتمادًا على صيغ التلفّظ، فإنّ ياكوبسون يعتمد الضمائر في تقسيمه، الغنائي ضمير المفرد المتكلّم، والملحمي ضمير الغائب، والدرامي ضمير المخاطب المفرد. ويقترح إميل ستايجر مقياسًا زمنيًّا يختصّ به كلّ قسم من هذه الأقسام الثلاثة: الغنائي الحاضر، والملحمي الماضي، والدرامي المستقبل. أمّا شليجل فيرى أنّ "الغنائي ذاتي والدرامي موضوعي والملحمي ذاتي وموضوعي"[2].

لكن سيطال التغيير هذه القسمة في العصر الحديث، لتغدو قسمة ثنائيّة بدلاً من الثلاثيّة، وذلك ضمن "منطق الأجناس الأدبية" الذي تطرحه كايت هامبورجر مستفيدة في ذلك من الدرس اللساني الحديث القائم على ربط الأجناس الأدبيّة بالنظام التلفّظي للغة، فيصير لدينا جنسان؛ أوّلهما الجنس التخيّلي الذي تكون مهمّته محاكاة الواقع وبناء عالم مواز له في غياب مصدر التلفّظ. فوظيفة اللغة في هذا الجنس تشبه وظيفة الوسيط في الفنون كالرخام في النحت والألوان في الرسم والصوت في الموسيقا فليس من قيمة جماليّة للكلمة في ذاتها؛ لأنّها إنّما تستجلب لتشكيل عالم

(1) انظر: نور الدين الحاج، الأنا الغنائيّ، ص 19 – 20.

(2) المصدر نفسه، ص 23.

متخيّل حسب. أمّا الآخر فهو الجنس الغنائي الذي يختصّ بذات متلفّظة واقعيّة، هي الأنا الغنائي؛ لأنّها العنصر البنائي المنشئ للتلفّظ الغنائي[1]. لذلك قال جيرار جينيت اعتمادًا على هذا التقسيم الجديد إنّ الأدب من هنا فصاعدًا سيقع تحت نوعين كبيرين هما: النوع التخييلي (المسرحي والسردي). والنوع الآخر الشعر الغنائي الذي صار يطلق عليه اختزالاً الشعر[2]، وهكذا بات الشعر يعني الغنائيّة. في الوقت الذي غدا فيه المسرح نثرًا وسردًا، وأعيد النظر في جوهر المحاكاة في الملحمة؛ لتصنّف استرجاعيًّا، وكأنّها سرد هي كذلك، فتخلفها الرواية ملحمة العصر الحديث.

وقد أدّى هذا الترادف بين الشعري والغنائي في النقد الحديث لدى الغربيّين بحسب جيرار جينيت ذاته إلى نتيجتين: أولاهما أنّ الشعر غدا كلّه غنائيًّا في الوقت الحاضر، فصار الشعري والغنائي صفتين لموصوف واحد. والنتيجة الأخرى أنّ مفهوم الغنائيّة في الزمن الحاضر هو ذاته مفهوم الشعر الحديث مطلقًا، وهذا هو السبب في اختلاف حدود الغنائيّة وفي استحالة صوغ حدّ جامع ومانع لها[3].

ويبدو أنّ الأمر قد ألبس على النقاد العرب في هذا العصر، حين حاولوا تقييم حركة الشعر العربي الحديث، وتعريف الشعر الحر واتّجاهاته وتحوّلاته عن القالب القديم الذي لازمه لعدّة قرون، وهذا في ظنّي سيجعل الشعراء الأقرب إلى مفهوم الغنائيّة والأكثر وفاء لها مثل؛ نزار قبّاني ومحمود

(1) انظر: جيرار جينيت، مدخل لجامع النصّ، ص 75؛ أحمد الجوّة، الغنائيّة، ص 21 – 23؛ ونور الدين الحاج، الأنا الغنائيّ ص 24 – 25.

(2) انظر: جيرار جينيت، ص 75؛ نور الدين الحاج، الأنا الغنائيّ، ص 24 – 25.

(3) انظر: جيرار جينيت، ص 82؛ نور الدين الحاج، الأنا الغنائيّ، ص 25.

درويش وسعيد عقل، يتعرّضون لانتقادات لاذعة من هذا الباب، وإذا كان الملمح الأبرز في شعر نزار تحديدًا غنائيّته تلك، فلعلّه سيكون الخاسر الأكبر في ميزان النقّاد، كما سنرى.

يرى نور الدين الحاج في مقدّمة كتابه "الأنا الغنائي في لماذا تركت الحصان وحيدًا" أنّ سبب إعراض النقاد العرب عن عبارة (الأنا الغنائيّ) هو موقف الكثير منهم من القصيدة الغنائيّة ورؤيتهم للحداثة الشعريّة العربيّة، فهم يرون في هذه العبارة تمجيدًا للشعر الغنائيّ، علمًا بأنّ أغلبهم يظنّون أنّ القصيدة العربيّة الحديثة استحقّت أن تكون حديثة بجدارة حين تخلّصت من الغنائيّة التي لازمتها طويلاً، فاستحالت قصيدة دراميّة أو ملحميّة. "فالرأي الشائع في مدوّنتنا النقديّة الحديثة يتمثّل في أنّ القصيدة العربيّة الحديثة تتأسّس على تجاوز الغنائيّة، بل عُدّ ذلك من أوكد غاياتها وأقصى رهاناتها حتّى كأنّ الغنائيّة ضدّ الحداثة الشعريّة، نقيض لها"[1].

فهذا عز الدين إسماعيل يقرّر أنّ القصيدة الغنائيّة "قصيدة تجسّم موقفًا عاطفيًّا مفردًا أو بسيطًا"[2]، أمّا "التعبير الدرامي فيمثّل أعلى صورة من صور التعبير الشعريّ"[3]، ويذهب إلى أنّ "كلّ الأنواع الأدبيّة تصبو إلى الوصول إلى مستوى التعبير الدرامي"[4]. ويرى أدونيس أنّ تحديث القصيدة العربيّة يكون بتخليص وعينا من الغنائيّة الفرديّة"[5]. وفي الاتجّاه ذاته يرى محمّد بنّيس أنّ

(1) نور الدين الحاج، الأنا الغنائيّ، ص26.

(2) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة، ط 3، دار الفكر العربي، القاهرة د. ت. ص 246.

(3) المصدر نفسه، ص 278.

(4) المصدر نفسه، ص 278.

(5) أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، ط 3، بيروت 1983، ص 22.

"القصيدة ذات العناصر الدراميّة أو ذات العناصر المسرحيّة تمثّل قمّة التصعيد الشعريّ"[1]. ويذهب صلاح فضل إلى أنّ مهمّة صلاح عبد الصبور وأبناء جيله من شعراء الحداثة تكمن في أسلبة الشعر دراميًّا بإدخال كلّ "أصوات العصر" -على حدّ تعبيره-، في بنية الطبقات الدلاليّة المتوتّرة للقصيدة وتقنيّاتها التعبيريّة، لتحوّلها جذريًّا عن "عمود الشعر العربي"، وليصل بها إلى ذروة التعبيريّة المعاصرة التي من شأنها أن تؤدّي إلى "احتراق الغنائيّة" التي باتت تسبح على فضاء الهامش الإبداعي، وإنّ مهمّة هذا النمط من "أسلبة الدراما" في القصيدة الحديثة لدى عبد الصبور بنظر صلاح فضل أن يبطل النمط "الغنائيّ الخطابيّ" السابق عليه[2]. وبخصوص تقنيّات القصيدة الحديثة، ومنها القناع مثلاً، يذهب محمّد الغزّي إلى القول "إنّ وظيفة القناع الأولى تتمثّل في إضفاء الطابع الدرامي على القصيدة العربيّة المعاصرة وفكّ أسرها من حدود الذاتيّة والغنائيّة"[3]، وقريب من هذا ما يذهب إليه حاتم الصكر الذي يرى أنّ "الاتّجاه صوب المعين الرمزي والأسطوري ليس إلاّ جزءًا من رسالة القصيدة الحديثة في هجر الغنائيّة والامتلاء بالدراما"[4] التي جاءت "لتحرير القصيدة من المنظور الغنائي المثقل بالميوعة العاطفيّة والفضاءات اللغويّة المجرّدة والموضوعات المكرّرة"[5].

(1) محمّد بنّيس، الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاته، ج 4 مساءلة الحداثة، دار توبقال –الدار البيضاء 1991، ص 42.

(2) صلاح فضل، أساليب الشعريّة المعاصرة، دار الآداب، ط1 ، بيروت 1995، ص 85 – 86.

(3) نور الدين الحاج، الأنا الغنائيّ، ص 27.

(4) حاتم الصكر، مرايا نرسيس: الأنماط النوعيّة والتشكيلات البنائيّة لقصيدة السرد الحديثة، المؤسّسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع، ط 1، 1999، ص 106.

(5) حاتم الصكر، مرايا نرسيس، ص 44.

إنّ ما سبق من آراء ومواقف للنقّاد العرب تتّفق في أمرين بحسب ما يرى نور الدين الحاج: أوّلهما مناوأة الغنائيّة واستهجانها؛ لأنّها في عرفهم: أسر وميوعة عاطفيّة وموضوعات مكرّرة ووصف وذاتيّة. وآخرهما اعتبار الغنائيّة ضدًّا للحداثة الشعريّة وردّة إلى الماضي، إلى الموروث الشعري العربي الذي استبدّت به تلك الغنائيّة زمنًا طويلاً، لذا فقد أقبل النقّاد على الدراما يقرّظونها، وعلى الملحمة يمجّدونها، ففسّروا حضور الأسطورة والحوار والسرد في القصيدة العربيّة الحديثة بنزوعها إلى التعبير الدرامي، علمًا بأنّ ظاهرة السرد التي أشاروا إليها كانت شائعة قديمًا في شعر عنترة وعمر بن أبي ربيعة وغيرهما[1]. كذلك رأوا في طول بعض القصائد ميلاً إلى الملحمة، فاستنتجوا أنها قصائد تريد أن تفتح بابًا بين الملحمة والأسطورة، بل تريد أن تصبح موضوعيّة بعد أن كانت غارقة في الذاتيّة فاستنجدت بالدراما لأنّ "من سمات التفكير الدرامي أنّه تفكير موضوعي، إلى حدٍّ بعيد، حتّى عندما يكون المعبّر عنه موقفًا شعوريًّا ذاتيًّا صرفًا"[2].

من اليسير علينا الآن أن نرصد تعارضًا صارخًا، وأن نقف على مفارقة في النظر إلى الغنائيّة ما بين الغربيين الذين عدّوها الشعر بإطلاق، والنقّاد العرب الذين يستنكرونها ويرونها نقيض القصيدة الحديثة. فما الذي دعا العرب إلى اتّخاذ مثل هذا الرأي المتمثّل بالتبنّي المحموم للدراميّة في الشعر الحديث على حساب غنائيّة الشعر الأصيلة فيه؟ أغلب الظنّ أنّ النقد العربيّ الحديث تعامل مع الغنائيّة تعاملاً نفسيًّا إسقاطيًّا وتاريخيًّا مريبًا! فقد رأى أغلب أعلامه في غنائيّة الشعر العربي القديم ذاتيّة تتعارض مع الموضوعيّة التي توهّموها غير متحقّقة إلاّ من خلال الملحميّة والدراميّة

(1) نور الدين الحاج، الأنا الغنائيّ، ص 27 – 28.

(2) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 280.

التي حرم منها الشعر العربيّ على مرّ العصور، فاهتبلوا فرصة ميلاد القصيدة الحديثة ليروا في بعض خصائصها ما كانوا يفتقدون، وهي التي أوحت لهم بذلك حين عدلت عن النمط الموسيقى التقليدي المفعم بروح الغناء. وامتدّت التجارب في بعض قصائد الشعر العربي الحديث طولاً، مشتملة على حوار من نوع ما؛ لتوحي بالموضوعيّة ولتبشّر بتحقيق النفس الدرامي والملحمي على حدٍّ سواء.

وأبرز مثال على ذلك هو الناقد عز الدين إسماعيل الذي يتحدّث بإسهاب عن التجديد في الشعر العربي الحديث وعن صعوبة التغيّر في مفهوم الشعر، وعن التعديل في التجربة الجمالية، فهو يدرك مقدار تحكّم الذوق السائد بإبداع الشعراء، ومدى تحكّم التقاليد القديمة بقوالب شعرهم في الإطار الموسيقي مثلاً، ومن ثمّ سيغدو من الصعوبة بمكان أن يتخلّصوا من سطوة النموذج، فيمضي قائلاً: "وفي تلك المحاولات التي عرضنا لها لا نستطيع أن نقول إنّ الشاعر كان يقوم بحقّ بعمليّة تشكيل موسيقيّة لقصيدته، وقصارى ما يمكن أن نسلّم به هو أنّ الشعراء أحسّوا بوطأة الموسيقى الشعريّة القديمة على أنفسهم، أحسّوا أنّ مشاعرهم ووجداناتهم لا يمكن حصرها في تلك البحور العروضيّة المرصودة وكلّ مشتقّاتها [...] الخروج الحقيقي على تلك القوالب، الخروج الذي يفلسف موسيقى الشعر فلسفة تأخذ في الاعتبار الأوّل قيمة الإيقاع النفسي للنسق الكلامي لا صورة الوزن العروضي للبيت الشعري"[1]، ثمّ يقول: "فقد غامر بعض الشعراء مغامرة فنية للخروج بالقصيدة من سجنها الذي حبست فيه قرونًا وقرونًا، إلى آفاق أكثر رحابة وأكثر خصوبة وامتلاء"[2]. ثمّ يناقش وحدة البيت القديم مقابل وحدة القصيدة

(1) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 61.

(2) المصدر نفسه، ص 62.

الحديثة نفسيا وشعوريا[1]. ويختم الفصل بقوله في الفقرة الأخيرة "وعلى هذا تحتفل القصيدة الجديدة بالتشكيل الموسيقي أيّما احتفال، لا لأنّ ذلك ضروري في الشعر بعامّة، بل لأنّه أساسيّ في الشعر المعاصر بخاصّة [...] وهي بداية لتطوير حقيقي وجوهريّ للقصيدة العربيّة وللشعر بعامّة."[2]. ويتحدّث في الفصل الثاني التالي لما سبق مباشرة عن (قضايا الإطار الموسيقي الجديد للقصيدة)؛ فيناقش أشكال التجديد في موسيقا الشعر المعاصر في المراحل الثلاث الأساسيّة: مرحلة البيت الشعري، ومرحلة السطر الشعري، ومرحلة الجملة الشعريّة[3].

وتغدو هذه التقسيمات مستندًا للدراسات التالية حول الشعر الحديث أو المعاصر، فيبني عليها فتحي النصري أطروحة كاملة يناقش فيها البنية العروضيّة للبيت الشعري الحديث أو الحر من خلال مصطلحاته العديدة الحائرة لوحدة التقطيع في النظم الحر من مثل؛ الشطر والسطر والجملة الشعريّة والجملة الإيقاعيّة والشكل الخطّي، والبيت الحرّ[4]، بنوع من التروي والاستقصاء، مع الاستشهاد والتمثيل بنماذج، لكنّ المؤلّف لا يتعدّى ذلك إلى أيّة إشارة موسيقيّة غنائيّة خارج إطار الإيقاع للبحر الشعري. وفي ذلك دلالة على فصل النقاد في دراساتهم النظريّة والتطبيقيّة ما بين الإيقاع العروضيّ للشعر، والتلحين الموسيقيّ للقصيدة الغنائيّة القديمة والحديثة على السواء.

---

(1) انظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 67 – 69.

(2) المصدر نفسه، ص 78.

(3) المصدر نفسه، ص 79- 112.

(4) انظر: فتحي النصري، بنية البيت الحر، دار مسكلياني للنشر والتوزيع، ط 1، 2008، ص 19– 50.

ومن طريف ما يقع فيه عز الدين إسماعيل حين يناقش القافية في موسيقا الشعر المعاصر، أنّه يجري مقارنة بين قصيدتين الأولى مرسلة لصلاح عبد الصبور والأخرى ذات قافية لنزار قبّاني[1]، كانت ناقشتهما قبله نازك الملائكة ففضّلت نزارًا على عبد الصبور في قصيدة "طوق الياسمين" ، فقالت نازك بعد أن أوردت أبياتًا لعبد الصبور: "كانت هذه القصيدة مرسلة دون قافية، وقد أفقدها ذلك جمال الوقع وعلوّ النبرة؛ فأين هي من قصيدة نزار قبّاني من بحر الكامل: ولمحت غصن الياسمين، في الأرض مكتوم الأنين، ..."[2]، ولكنّ عز الدين خالفها تمام المخالفة قائلاً: "وأنا أخالفها في هذا كلّ المخالفة، فليس وقعها أجمل من جهة، ثمّ إنّ علو النبرة بمعنى الصخب شيء يجافي طبيعة الشعر الجديد"[3]، ويتابع كلامه في الصفحة التالية بإمعان الذم لشعر نزار فيها، وربّما تفضح موقفه صياغته النقديّة الغريبة للكلام حين يقول: "ومهما يكن من شيء فإنّي أحسّ خالصًا مخلصًا، أنّ أبيات صلاح أوقع موسيقيّة من أبيات نزار، مع استغنائها عن حرف الروي المشترك في نهاية السطور. وأبدأ ببيان ما يصدمني في أبيات نزار. فالمقطع (ين) الذي ينهي به قوافيه ثقيل بطبيعته. فإذا ما تكرّر زاده التكرار ثقلاً، والتكرار إن لم يكن له مبرّر نفسي عدّ إملالاً وسخفًا..."[4] ويتابع تحليله رافضًا لانتظام القافية التقليديّة متّهمًا إيّاها بالثقل والتكرار، منصِّبًا من ذوقه في الشعر الحديث مرجعيّة تستند إلى القانون الموسيقي القارّ في الذوق العام، ويبيح لنفسه أن يعبّر عن الصدمة منه، ويأتي غناء قصيدة "طوق الياسمين"، بصوت ماجدة الرومي وتلحين كاظم الساهر،

(1) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 115.

(2) المصدر نفسه، ص 116.

(3) المصدر نفسه، ص 116.

(4) المصدر نفسه، ص 117.

ليؤكّد صحّة ما ذهبت إليه نازك الملائكة، ومخالفة ذوق عز الدين إسماعيل للذوق العام أو السائد؛ لأنّه يعمد بألفاظه إلى الحديث عن الإيقاع، والإيقاع هنا مسألة صوتيّة نغميّة لحنيّة، أشبه بالصيغة الرياضيّة التي يصعب الدفاع عنها في نصّ يفتقد إليها، أو نكران وجودها في نصّ تتوضّح ماثلة فيه على رؤوس الأشهاد، فهل نقول إنّ استنكار الغنائيّة والخطابيّة والموسيقى التقليديّة في الشعر الحديث أو المعاصر، هو موقف نقدي متحكّم، وشبيه بالموقف الأيديولوجي المنحاز، والهادف إلى التغيير بنوع من القسر والجبر وترسيخ مفهوم الثورة على التقاليد، ولو كان مجافيًا لحقيقة الأشياء وطبائعها، بما يطلق عليه "الميزان الجديد" لموسيقى الشعر الجديد، المغاير لميزان الشعر القديم؟![1]

وللحقّ فإنّ حركة الشعر الجديد أو الحديث بحاجة إلى نظر نقدي حديث يقعّد لها، ويدافع عنها، ويبرز طبيعتها، لأنّ ذلك يدخل في باب التحوّل الظاهر في وظيفة الشعر، ومعناه ومبناه، حين ينبثق الشعر العربي الحديث، من شعر مرسل إلى شعر التفعيلة أو الشعر الحرّ، أو الشعر المعاصر، وصولاً إلى ما يسمّى بقصيدة النثر في هذه الأيّام، وهي تدلّ جميعها على اختلاف بيّن في أنظمة الوزن والإيقاع والقافية التي كانت ملتزمة في الشعر الشطريّ أو في الشعر العمودي على امتداد عصور من الشعر العربي. ممّا يقتضي التدقيق بالفحص النقديّ، وبالتحليل الحضاري، لهذه الظاهرة للوقوف على القيم الفنّيّة المتغيّرة والجماليّات المتحوّلة والوظائف المتجدّدة، لمفهوم هذا الشعر الحديث.

وعليه فإنّ تحرّر الشاعر الحديث بعامّة من الشعر الشطريّ أو العموديّ يدخله في مغامرة قد يفقد على إثرها نمط الإنشاد الشطريّ ذاك، وموسيقى الغناء التقليديّ، فلا يصحّ لنا أن ننكر

(1) انظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 123.

الخصائص أو المزايا أو السمات الفنيّة والإيقاعيّة والموسيقيّة القديمة، وما فيها من جماليّات من شأنها أن تخلّد ذاك النمط من الغناء، ولكن لا يعني هذا الأمر بحال من الأحوال أن لا يتجاور معه شعر جديد بمزايا وخصائص وسمات أخرى مغايرة.

ولنأخذ السيّاب مثلاً على ذلك في رائعتين من روائع شعره، فها هي قصيدته الشهيرة، القصيدة المؤسّسة، من قصائد الشعر الحر "أنشودة المطر" تحظى بأكبر عدد من الدراسات النقديّة في العصر الحديث، وتحتلّ مناقشة موسيقاها مكانة متقدّمة في تلك الدراسات، ولكن حين يغنّيها المطرب السعودي محمّد عبده، لا تصير من أغانيه الذائعة، ولا تلاقي الرواج المأمول! ويشبهها في ذلك المقاطع المغنّاة من قصيدة "سفر أيوب" على لسان المطرب العراقي سعدون جابر، فلنا أن نسأل عن السرّ الكامن وراء هذه الظاهرة، فنقول: ألا تتناسب "أنشودة المطر" -وانتبه إلى كلمة الأنشودة في العنوان- مع مقام الغناء العربي كونها من قصائد الشعر الحديث؟ وكذا الأمر في "سفر أيّوب"؟ أو أنّ خللاً ما طرأ في التلحين أو الأداء الغنائيّ الذي لا نعرف عنه الكثير في ثقافتنا النقديّة السائدة في حقل الأدب؟

ثمّ نسأل السؤال الآخر: لماذا لقيت رواجًا منقطع النظير كثير من القصائد المغنّاة من شعر نزار قبّاني الشطري منه وشعر التفعيلة على حدٍّ سواء؟ فقد غنّى له أكثر من عشرين مطربًا من أربعة أجيال متعاقبة ما يزيد على ستّين أغنية، وكثير منها طبّقت في الآفاق، ونشرت في الذائقة العامّة للناس معرفة لا تنكر بالشعر العربي الحديث، شطريّه وشعر تفعيلته على السواء! فهل يرجع الأمر إلى اختلاف فيما بين مفهومين للشعر، أحدهما يصلح للغناء، والآخر لا يصلح لذلك؟ أو أنّ الاختلاف في الفرق ما بين الشاعرين - أقصد السيّاب وقبّاني في هذا السياق تحديدًا- ووعيهما

للشعر ولوظيفته؟ أو أنّ التلحين والأداء في سياق الفن هو السبب وراء ذلك التباين؟ وهل نقول بعد ذلك إنّ جمهور الشعر العربي الحديث يتناقص؟ وهو الجمهور الذي يحتفي بما يقدّم من قصائده المغنّاة أيّما احتفاء، ويكاد يحفظ المقاطع والقصائد كلّها في أغلب الأحيان!

لذلك يمكن لي في هذه الورقة أن أدعو إلى أن يعي النقد العلاقة ما بين الشعر والغناء، والوقوف على جماهيريّة الشعر من خلال غنائيّته، ورصد تحوّلات اللغة والوزن والإيقاع والقافية والصورة والأسلوب في الشعر تاريخيًّا وحضاريًّا، للتأسيس لوعي نقديّ يرصد تفاعل الفنون الأدبية والموسيقيّة والأدائيّة، في سياق وسائل التواصل الحديثة المتنوّعة، ورصد الذوق العام، بالاستعانة بمبادئ علم اجتماع الأدب، بغية العمل على تنميته وتحويله إلى ذوق أرقى، والعمل على إعادة الشعر العربي إلى ألقه، وفتح باب النقاش في شفاهيّة الشعر وغنائيّته، وفصاحته وعاميّته، ونخبويّته وشعبويّته، وذلك كلّه بهدف مناقشة "غنائيّة الشعر وشعريّة الغناء" بأي معنى وبأي مفهوم؟

فالذي أذهب إليه أنّه ليس من الإنصاف في زمن التحوّل في الذوق الفنّي، استنكار الذوق السابق عليه، فلكلّ زمن جماليّاته الخاصّة به، وكلّ الأزمان هي أزمان تحوّلات، وليس في حقيقة الأمر من استقرار في الذوق البتّة، فكلّ القيم الجمالية يعتريها التغيّر ويصيبها الجفاف إن هي لم تستجب دومًا لحتميّة الوجود وسيرورة التاريخ، لذا يغدو لزامًا علينا أن نقرأ القيم الجماليّة قراءة حضاريّة أو تاريخيّة حيويّة، بحيث لا نفقد جوهر هذه القيمة أو تلك بسبب التحوّل الجديد، كما أنّه ليس من العدالة في شيء أن نحاكم قيمة حديثة إلى معيار قيمة قديمة، وإلاّ وقعنا في شرك الاضمحلال والجمود والأحاديّة، فللخطابيّة والمباشرة مثلاً في تاريخ الشعر قيمة حضاريّة ما تدلّ على أهميّة الشعر كونه علمًا لدى العرب في زمن ليس لهم به علم غيره، فلا بدّ من مديح تلك الخطابيّة في

زمنها، وكذا إذا تكرّرت بعض مظاهر الحاجة إليها في زمن آخر، تكون قيمة أو سمة إيجابيّة من سمات الشعر، وكذلك الغنائيّة والتطريب على إيقاع مخصوص، وبلحن معيّن، وهكذا ستغدو مسيرة الفنّ في تاريخ الأمّة الواحدة هي مسيرة اتّساع وتوسّع في القيم ومساحات النظر الجمالي، وليست مسيرة نفي قيمة لقيمة، أو نفي مظهر لآخر من المظاهر الجماليّة المطلقة أو الظرفيّة، وهكذا.

فإذا ما طغت الغنائيّة على الشعر العربي في عصور تطاولت، هل يعني هذا الطغيان أنّ تغدو الغنائيّة مرذولة في ذاتها، ومستكرهة في الزمن الحاضر؟ فكما أنّه لا نريد لها أن تبقى متحكّمة بالذوق العام، لا يجوز لنا أن نهجم عليها، وعلى كلّ عناصرها، لنثبت رجعيّتها أو تخلّفها أو قصورها عن حمل عناصر تجربتنا الحديثة أو المعاصرة، وفي الوقت ذاته لا يصح لنا أن نعود إليها لننتج نصّنا من جديد في ضوء معيارها، ونطلب إليه أن يسامق نصوصها، ونحن نصفه بالحداثة والمغايرة لنصوص ذاك الشعر القديم! وليس عدلاً مقابل ذلك أن نحاكم هذا النصّ الذي فارقها في تجديده، وفي تغيّر بنيته، ونعود من جديد لنزاحم به النصّ القديم، وخير شاهد على ما نقول ما ظهر في تجربة غناء قصيدتي السياب، فهما قصيدتان فارقتا بنظامهما العروضي الجديد جذرًا من جذور الغنائيّة القائمة على الوزن التقليدي مع القافية، فلا غضاضة في أن لا يلقى غناءهما نجاحًا يوازي النجاح الذي تلقاه قصائد نزار الشطريّة، أو قصائده الحديثة التي حرص فيها كلّ الحرص على المحافظة على الغنائيّة، محتملاً لمز النقاد له في هذا الباب.

وشبيه بهذا إصرار النقّاد على خلع صفة الدراميّة على الشعر الحديث، سواء أتحقّقت فيه أو لم تتحقّق، والتحوّل به إلى السرديّة، بنوع من الاحتفاء بذلك، على أنّه من سمات الموضوعيّة فيه، فإنّه لا يخفى علينا كذلك ما يعاني منه الشعر واقعيًّا وحضاريًّا في هذا الزمن الذي زاحمته فيه

السرديات من قصص وروايات حتّى قيل نحن في عصر الرواية، لأنّ عصر الشعر ولّى، فلا شعر ولا غناء في زمن السرد والحكي وفي زمن الصورة والتلفزة وعصر الإنترنيت والتواصل الاجتماعي متعدّد الأدوات والوسائط والأغراض، حيث تغلّبت هذه على كلّ الآداب التقليديّة والفنون الجميلة القديمة التي كنّا نظنّها خالدة، وباقية على حالها، مهما تطاول الزمان!

خلاصة القول في غنائيّة الشعر وشعريّة الغناء أنّها ملتبسة ومتحوّلة وقابلة للقراءات المتعدّدة عربيًّا وغربيًّا، ولن يكون بالإمكان الفصل فيها بقول، لذا سنكتفي بما قدّمنا من الحديث تحت هذا العنوان، ونحن على يقين من أنّه لم ولن يكتمل، ولكن نرى أنّ مناقشتنا لغنائيّة نزار قبّاني على وجه التعيين، في الصفحات الآتية ستزيد الأمر وضوحًا، وستفتح الباب للولوج إلى مناقشة القصائد التي غنّيت من أشعاره.

- غنائيّة نزار قبّاني:

خلصنا فيما سبق إلى أنّ الغنائيّة سمة تعني الذاتيّة بالتباس، فقد تكون دالّة على ضمير المتكلّم وصوت الشاعر أو القائل، دون أن تتحدّد بوضوح علاقة الشاعر الغنائيّ بالمتلفّظ، بما يمكن أن تسعف به أنظار الدرس اللساني المعاصر، فما زال اللبس قائمًا بين الشاعر وشعره، ودلالة ذلك عليه كونه إنسانًا مبدعًا، فإذا كانت العلاقة بين الراوي والروائي قد حسم أمرها في فنّ السرد، وجرى الفصل بين السارد الذي هو من حبر وورق، والكاتب الذي هو من لحم ودم[1] في الذهنيّة النقديّة عالميًّا وعربيًّا، فإنّ الالتباس كان وما زال قائمًا في النقد العربي بين الشاعر وشعره، فكثيرًا

(1) انظر: نور الدين الحاج، الأنا الغنائيّ، ص31.

ما ينظر إلى شعر نزار قبّاني مثلاً على أنّه سيرة شخصيّة له، مع ما في هذا من مجافاة للواقع، وتضييق لمعنى الذاتيّة، وحصر لها في مفهوم قاصر، وفي ذلك ابتعاد حتّى عن فحوى أنظار القدماء من النقّاد العرب. فتصريحات هؤلاء النقاد "المتنوّرين" بفصل الشعر عن الدين والأخلاق كما قال أحد القضاة من أعلامهم: "لو كانت الديانة عارًا على الشعر، وكان سوء الاعتقاد سببًا لتأخّر الشاعر، لوجب أن يمحى اسم أبي نواس من الدواوين، ويحذف ذكره إذا عدّت الطبقات، ... والدين بمعزل عن الشعر"[1]، تتضمّن إشارة إلى وعي مبكّر للنظر إلى تبرئة الشاعر من الوقوع تحت حكم بيانه الشعري، الذي لن يكون دالاً بالضرورة على سيرته الذاتيّة أو العمليّة؛ فالنظر إلى شعريّة الشاعر أو فنّه لا ينطلق من سيرته أساسًا، بل ينطلق من الوقوف على إبداعه مجرّدًا من سيرته الشخصيّة، أو مسلكه الأخلاقي.

وفي ذلك أيضًا انسجام مع النصّ القرآني الذي يصف الشعراء؛ بأنّهم يقولون ما لا يفعلون، فيصرّح بفكّ الاشتباك ما بين القول والفعل، دون مواربة، وهذا نقيض ما يصرّ عليه ويؤكّد ضرورته كثير من الفقهاء والمثقّفين والعوام، قال الله تعالى: ﴿وَٱلشُّعَرَآءُ يَتَّبِعُهُمُ ٱلْغَاوُۥنَ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِى كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ﴾[2]. ولعلّ القول المشهور كذلك، بأنّ "أعذب الشعر أكذبه"، لا يعني في حقيقة الأمر إلّا رخصة فنّيّة بارعة للتحلّل من قيد المعنى الظاهر في المضمون أو في دلالة الموضوع المحمول، ففيه فرصة

(1) القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح محمّد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمّد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة 1966، ص 64.

(2) سورة الشعراء، الآيات: 224 – 226.

ذهبيّة للاحتفال بجوهر العمل الشعريّ الفنّيّ، في بنيته العميقة، وهو ذاته المتضمّن دلالة صريحة على تجاوز البنية السطحيّة للكلام، والواقع الخارجي للأفكار والمعاني المترتّبة عليها، فما هذه إلاّ صورة من صور الوعي العميق لوجود الكائن في اللغة، ولِلَعِبِه في المدى الكائن ما بين الحقيقة والمجاز، والواقع والمثال، وقيد الضرورة والخيال، وللإفصاح عن الخبرة العمليّة للشاعر بالحياة، أو قل عن الخبرة بطبيعة الجوهر الإنساني في عمقه الوجودي؟

لقد عانى شعر نزار قبّاني على وجه الخصوص من هجوم جهتين على شعره وعليه شخصيًّا[1]: الأولى تتمثّل في نقّاد الحداثة العربيّة وشعرائها، والأخرى تقوم بها الراديكالية الاجتماعيّة المحافظة التي ترفض الموسيقا والغناء والشعر على حدٍّ سواء. فكيف سنجلّي الحديث عن تشكّل هذين الموقفين بأطيافهما المتعدّدة تجاه شعر نزار، ونتبيّن قدرته الإبداعيّة على الثبات في وجهها وتحقيق مشروعه بصبر وأناة؟

يرى حبيب بوهرور "أنّ نزار قبّاني كان ذا أفق حداثي مناقض للحداثيين معًا [حداثة الرؤيا: التي تتّحد مع التجربة الشعريّة الفرديّة لذات صاحبها الإنسانيّة بالمعنى الوجوديّ (جماعة شعر). وحداثة الرؤية: التي ترى في شكل القصيدة ومضمونها ومرجعيّاتها جوهر الالتزام، وفيها الثورة على الواقع لأنّها؛ أي القصيدة، عدّة المعركة بيد الشاعر الملتزم من مثل عبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي وأمل دنقل]، الأمر الذي جعل النقد الحداثي يصنّف نزارًا في كثير من المناسبات خارج النسقين معًا، فقد استطاع أن يؤسّس مساره الحداثي

(1) انظر في ذلك: علي أحمد محمّد العرود، جدليّة نزار قبّاني في النقد العربي الحديث، دار الكتاب الثقافي، إربد 2008، ص 231 – 247.

المضاد وأن يورّط الحداثات الأخرى ويضعها في مأزق من الجانبين الفنّي والفكري معًا ، ...، إنّ نزار قبّاني بات يحمل صفة الشاعر المخمليّ الذي ينعت من طرف شعراء قصيدة الرؤيا ونقّادها بأنّه شاعر الجماهير الغوغاء، وينعته شعراء الالتزام بأنّه شاعر البورجوازيّة المثخنة بالغرائز الشهوانيّة، والنتيجة أنّ نزارًا نال عداء الاتّجاهين، وبات يمثّل صوتًا شعريًّا متميّزًا"[1].

أضف إلى ذلك أيضًا العداء الذي ناصبه إيّاه المحافظون ، والراديكاليون الاجتماعيّون، الذين يدافعون عن المعايير الأخلاقية القائمة، وعن القيم الاجتماعيّة السائدة، فلم يحتمل هؤلاء ولا أولئك، ما كرس نزار نفسه له من حديث عن الحبّ والمرأة بتفحّص العلاقة القائمة ما بين الجنسين، إلى درجة أن نُعت منهم متّهمًا بأنّه شاعر الفضيحة، وشاعر المراهقات، وشاعر النهود، وشاعر الإباحيّة، وشاعر الفجور، والشاعر الكافر، وشاعر الهزيمة، وشاعر التناقض، ومفسد المرأة والحب، فهذه الأوصاف جميعها تهدف إلى النيل من نزار شخصيًّا، ومن تجربته الشعريّة، في الفكرة التي تحملها تلك الأشعار، وفي المعاني الدينيّة والأخلاقيّة المشتملة عليها.

وبدرجة أقلّ حدّة يُنعت نزار بأنّه شاعر المرأة، أو الشاعر الذي أعطى المرأة كونها أنثى، أو كاشف القناع عن المرأة ومجرّدها من الأنوثة، في محاولة للاتّفاق معه في بعض ما يذهب إليه من رأي في طبيعة المرأة.

(1) انظر: حبيب بوهرور، تشكّل الموقف النقدي في ظلّ الحداثة الشعريّة المضادّة عند نزار قبّاني: مراجعة لآليات الهدم والتأسيس، المنشورة على منتدى ستار تايمز على الشابكة.

أمّا الفئة القليلة ممّن أنصفوه فقد خلعوا عليه من النعوت أنّه شاعر أعطى الجيل معنى الشباب، وأنّه شاعر لكلّ الأجيال، وشاعر القضيّة، والشاعر الملتزم، وشاعر الوطنيّة، وشاعر الحب.

هذا البون الشاسع في النظر إلى نزار وشعره هو الذي يمنح تجربته الشعريّة معناها الذي تستحقّه ويمنح قصائده دورها الفاعل في التاريخ الفنّي[1]، ويجعل غناءه انتصارًا لمشروعه الإبداعيّ، وهو يعي ذلك تمام الوعي.

يقول أحمد حيدوش، مشيرًا إلى مجمل النعوت السالفة: "... وسوى ذلك من النعوت التي تكشف عن مواقف أيديولوجيّة تجاه الشاعر إنسانًا وشاعرًا. فتحوّل النقد عند هؤلاء وأولئك إلى هجاء أو إلى مدح، وشجّع هؤلاء وأولئك اعتراف الشاعر بتناقضاته، وتحوّلاته، وجنونه، واعتزازه بهذه الصفات، ولم يتوقّف عند تأكيد ذلك إعلاميًّا، بل تعدّاه إلى تأكيد ذلك شعريًّا، إذ يؤكّد أنّه فعل ذلك نكاية بسيوف الانكشاريّة، ويعلن ولاءه للنهود، ويعدّها منطلقًا لتحرّر جسد المرأة وإخراج عواطفها من السرّيّة إلى العلنيّة. ومن هنا واجهت الدارسين صعوبة الفصل بين شخصيّته الإعلاميّة وشخصيّته في الحياة اليوميّة، وشخصيّته الشعريّة، وهكذا فعلى الرغم من سهولة تجربته الشعريّة، من حيث لغتها وموضوعها، إلّا أنّها غدت من أكثر التجارب الشعريّة العربيّة المعاصرة غموضًا، إذ من السهل جدًّا القبض على مضمونها الظاهر، ولكن القبض على الوجه الخفي في شعره والذي يختبئ تحت عباءة الرمز يكاد يكون مستحيلًا"[2].

(1) انظر: سمير سحمي، الإيقاع في شعر نزار قبّاني من خلال ديوان "قصائد"، عالم الكتب الحديث، ط1، إربد 2010، ص 11 -40.

(2) أحمد حيدوش، شعريّة المرأة وأنوثة القصيدة: قراءة في شعر نزار قبّاني، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق 2001، ص8.

فهذا التفاعل مع تجربة نزار من جمهور المتلقّين يرجع إلى مقدار التأثير الذي كان لشعره في الواقع، كما أنّ تفاعله بالردود والإثارة والاستثارة يبين عن مقدار التزامه بالنهج الذي اختطّه لنفسه شاعرًا مسؤولًا أو فنّانًا ملتزمًا بقضيّته، ولعلّ هذا الأمر برمّته يقع في صلب غنائيّته التي لم يتنازل عنها، وقد رأى لها كلّ هذا المفعول في الواقع، والتأثير في المستمعين والقرّاء، والتبشير بالتغيير الذي يتندب الشاعر نفسه لإحداثه في مجتمعه، بحيث يضمن له الشهرة والبقاء حاضرًا في نفوس الناس، وخالدًا في دنيا الإبداع في الأذواق والأمزجة الفنيّة. ولا يزال اللبس قائمًا في طبيعة العلاقة القائمة ما بين الشاعر وشعره، وما بين شخصيّة الشاعر وأناه الغنائيّة، ويزيدها هو التباسًا بسلوكه وقوله، بنثره وشعره.

ويمكن القول بسهولة ويسر إنّ الغنائيّة النزاريّة سمة ملازمة لصاحبها ولشعره، وقد أفصح عنها هو في أكثر من موطن من الشعر، حتّى أمكن النظر إلى قصائده المغنّاة على أنّها جاءت مفسّرة لتلك الرؤية، فكأنّه من شدّة احتفاله بالغنائيّة في مستوياتها المتعدّدة، لا يقول الشعر إلّا ليكون منذورًا للطرب بالسماع والغناء، وفي هذا تفسير أوّلي لكثرة ما غُنّي له من القصائد، قياسًا إلى سائر الشعراء.

فالوعي الشعري لديه مجبول بالموسيقى والغناء معًا، ويمكن القول إنّ مفهوم الشعر الذي صرّح به في نثره، ولهج بذكره في أشعاره هو مفهوم موسيقي وغنائي في المقام الأوّل ، لقد لخّص نزار هذا المفهوم منذ اليوم الأوّل الذي نشر فيه ديوانه "طفولة نهد" حين قال: " لنتواضع إذن على القول: إنّ الشعر كهربة جميلة، لا تعمر طويلًا، تكون النفس خلالها بجميع عناصرها من عاطفة، وخيال، وذاكرة، وغريزة، مسربلة بالموسيقا. ومتى اكتسبت الهنيهة الشعريّة ريش النغم، كان الشعر.

فهو بتعبير موجز (النفس ملحّنة)"[1] ولا يعني ذلك أنّه مفهوم يحيف على عناصر الشعريّة في النصّ من مثل التشبيه والاستعارة والبناء اللغويّ والتشكيل البلاغيّ الذي لا يتحقّق إلا من خلال انسجام هذه العناصر جميعها معًا، لينتج لنا في خاتمة المطاف نموذجًا شعريًّا خاصًّا في إبداعه، لا نخطئ فيه روحه الشعريّة أو إيماءته الدلاليّة أو سمته الأسلوبيّة الخاصة به، وهي التي لا يخطئها القارئ، ولا تغيب عن السامع حين يعرض له نصٌّ من نصوص نزار مكتوبًا أو منشدًا أو مغنّى.

يقول نزار قباني في قصيدة (ورقة إلى القارئ) وهي أوّل قصيدة في ديوانه الأوّل "قالت لي السمراء" سنة ١٩٤٤:

عزفتُ ولم أطلب النجم بيتًا ولا كان حلميَ أن أخلدا
إذا قيل عنّي "أحسّ" كفاني ولا أطلب " الشاعر الجيّدا"
شعرتُ "بشيء" فكونت "شيئًا" بعفويّة دون أن أقصُدا
فيا قارِئي .. يا رفيق الطريق أنا الشفتان .. وأنت الصدى
سألتك بالله كن ناعمًا إذا ما ضممت حروفي غدا..
تذكّر .. وأنت تمرّ عليها عذاب الحروف .. لكي توجدا
سأرتاح لم يك معنى وجودي فضولاً ولا كان عمري سدى
فما مات من في الزّمان أحبّ .. ولا مات في الكون من غرّدا[2]

(1) نزار قبّاني، ديوان طفولة نهد، مقدّمته؛ في الشعر، ط 23، بيروت 1989، ص6.

(2) نزار قبّاني، الأعمال الشعريّة الكاملة، منشورات نزار قبّاني، ط 12، بيروت 1973، 1/ 17 – 18

أليس غريبًا أن يفتتح نزار قبّاني مسيرته الشعريّة الحافلة بهذه الأبيات المعنونة بـ "ورقة إلى القارئ" فيبدأ بنعت شعره بأنّه عزف صريح كما يظهر ذلك في كلمة "عزفتُ"، فهو صاحب موسيقى يدركها منذ اليوم الأوّل، وهي التي ستجعله نجمًا وستداعب حلمه بالخلود، وإن بدا مدركًا غنائيّته من اكتفائه بالتعبير عن الحسّ والشعور حتّى يحقّق راضيًا مرتبة الشاعر الجيّد حسب، دون أن يفتعل الكلام افتعالًا، ولعلّه يفصح عمّا يشبه النبوءة في ما سيكون له في المستقبل، فما هو إلّا الشفتان وقارئه هو الصدى، وسيعاين وجوده في الحياة، ومن ثمّ سيرى أنّ رسالته التي تهب حياته معناها، تكمن في أن يحقّق الخلود من خلال الحبّ والفنّ، "فما مات من في الزمان أحبّ ولا مات من غرّدا"، وهو بذلك يترسّم خُطى شاعر العربيّة الأكبر أبي الطيّب المتنبّي الذي يقول[1]:

وَمَا الـدّهْــرُ إلاّ مِـنْ رُواةِ قَصائِدي إذا قُلتُ شِعراً أصْبَحَ الدّهرُ مُنشِدَا
فَـسَـــارَ بهِ مَـنْ لا يَسيرُ مُشَمِّـرًا وَغَـنّــى بـهِ مَــنْ لا يُـغَـنّي مُـغَرِّدَا
أجِــزْني إذا أُنْـشِـدْتَ شِـعراً فإنّمَا بـشِعـري أتَاكَ الـمـادِحونَ مُرَدَّدَا
وَدَعْ كلّ صَوْتٍ غَيرَ صَوْتي فـإنّني أنَا الطّائِرُ المَحْكِيُّ وَالآخَرُ الصّدَى

وقال نزار في قصيدة (مُكابَرَة)[2]:

وإن كنتُ لستُ أحبّ، تراه لـمـــن كل هذا الذي أنظم
وتلك الـقـصائد أشدو بها أما خلفـــــها امرأة تلهم

(1) أبو الطيّب المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، 1983، ص 373.

(2) نزار قبّاني، الأعمال الشعريّة الكاملة، 1/ 23.

فهو يشير إلى شعره منذ البدايات، ويربط دومًا بين فنّه وحبّه للمرأة التي كانت قضيّته المحوريّة على امتداد مشروعه الشعريّ، فها هو يؤكّد غنائيّة قصائده التي يشدو بها، بإلهام من المرأة. ولا يزال يُعنى بفنّ الغناء وبعشق المرأة حتّى صار يقدّم القصيدة دالّة على ذلك من خلال العنوان والشكل والمحتوى، فتغدو كأنّها معزوفة منسجمة من أوّل كلمة فيها حتّى آخر كلمة، وهذا ما تحقّق في قصيدة "سمفونية على الرصيف" التي ترى فيها خَلقًا فنيًّا يجعل المرأة أغنية، ويضفي على الأغنية كلّ مفاتن تلك المرأة، ففي هذا التبادل أو التشاكل أو التماهي ما يحقّق رؤية العالم لدى نزار انطلاقًا من دمج المرأة في الفن فينتقي من الفن أرقى أشكاله الحضارية وهي العزف الموسيقي والغناء، وكأنّه في هذا يتمثّل مقولة ابن خلدون الشهيرة حول الغناء والموسيقا حين يقول: "وهذه الصناعة آخر ما يحصل في العمران من الصنائع؛ لأنها كماليّة في غير وظيفة من الوظائف إلّا وظيفة الفراغ والفرح، وهو أيضا أوّل ما ينقطع من العمران عند اختلاله وتراجعه والله أعلم"[1] وبهذا فإنّ غنائيّته تغدو مكوّنًا جوهريًّا في إبداعه، فنجد صداها لدى معاينة المرأة، ونجدها تشكّل في ذهنه أسمى صورة لظهور الموسيقا فيها على مستوى الوعي والتشكيل معًا.

سمفُونيّة على الرّصيف

سِيري .. ففي سَاقَيكِ نَهْرَا أغان
أَطرى من الحِجَازِ .. والأصبَهَان
يغــزلها هــنــاكَ .. قَـوْسا كَـمَانِ

(1) ابن خلدون، المقدمة، دار الجيل، بيروت د. ت. ص 475.

أنا هُـنا .. مُـــتَـابعٌ نَـغْـمَـةً
أنا هُـنا .. و في يـدي ثَـــرْوَةٌ
عيناكِ.. والليلُ .. وصوتُ البِيانِ
ودَمِّـــري حـولي حدودَ الثوان
وأبْـحِرِي في جُرْح جُـرْحي .. أنا

❁ ❁ ❁

اليــومَ .. أصْـبَــحْـنَا على ضَجَّةٍ
قيـلَ اخـتـفـتْ أطْوَلُ صَفْصَافَةٍ
أطْـوَلُ ما في السَفْح من خيزُرانِ
سـارقـــةَ اللَّـبْـلابِ والأقحوانِ
وهَـاجَـــرتْ مع الحرير اليَمَان
وودَّعـــتْ تاريـخَ تـــاريخها
وداعبـتْ نَـــهْـــدًا كأُلْـــعُوبةٍ
تـصيــحُ إنْ دغـدغها إِصْبَعان..
وما لدى ربّــيَ مــن عُـنـفُــوانِ
مدينـــتي ! لم يبــقَ شيءٌ هُنا

❁ ❁ ❁

سِيـــري .. فإني لم أزلْ مُـنْــصِتًا

نـحنُ انْسِــجَامٌ كاملٌ .. واصِلي
عَــزْفكِ .. ما أروعَ صوتَ البِيانِ
وداعـبـتْ نَــهْـداً كأُلْـــعُــوبةٍ
تصيـــــحُ إنْ دغدغها إِصْبَعان..
نَــهْـدًا لَجُـوجًا فيه تيـــهُ الذُرى
وما لدى ربّــيَ مـــن عُـنـــفُوانِ
مدينـــتي! لم يـــبــقَ شيءٌ هُنا
لم ينتـفـــضْ، لم يرتعشْ من حَنَانِ

❁ ❁ ❁

سِيــري .. فـإني لم أزلْ مُـنْــصِتًا
لِـقِــصَّـةٍ تكتُـبُـــها فُـــلَّـتَـانِ.
نـــحنُ انْـسِـجَامٌ كاملٌ .. واصِلي
عَـزْفكِ .. ما أروعَ صوت البيانِ[1]

ومن قصيدة (مسافرة) يتضّح لنا تمجيد نزار لفنّه الشعري ولذاته، ولو كان ذلك جارحًا للمرأة التي تغدو بلا حول ولا قوّة، فتستسلم لنرجسيّة الشاعر الفنّيّة، وتتأخّر عن أن تكون ذاتًا موازية له، بل عن أن تكون موضوعًا ينازع موضوعه الفنّيّ، إنّ الملمح الدراميّ في الحديث على

(1) نزار قبّاني، الأعمال الشعريّة الكاملة، 1 / 54.

لسان المرأة، بتخلّيها عن أن تكون للشاعر، يعمّق شعور نزار بغنائيّته وذاتيّته في الوقت نفسه، ولعلّ في هذه القصيدة ما يكشف عن إيذاء نزار للمرأة في أخلص مشاعرها تجاهه، وهو بذلك يؤكّد حدس محمّد عبد الوهاب الذي قال: "نزار قبّاني ينظم الشعر بعينيه لا بقلبه، ...، لم أشعر في شعره بانتفاضة في قلبه، أو بمأساة عاشها، أو مشكلة مرّ بها، واعتصرت قلبه وصاغها شعرًا بل إنّه مصوّر، وقد كشف هو عن نفسه، فقد أصدر ديوانًا من الشعر عنوانه الرسم بالكلمات، ...، لم اقرأ له شعرًا حزينًا، أو به من الشجن ما يجعلني أحسّ بأنّه التاع وسهر وبكى، إنّه رسّام بالكلمات،...، يخاطب المرأة والحبّ كأنّه إمبراطور، يأمر فيطاع، وأنّه يتفضّل على الحبّ والمرأة بما يجود به"[1]، فاستمع إليه يقول:

جئتـــــها نازف الجراح، فقالت
شاعرَ الحبّ والأناشيد ما بك ؟
يا صـديـقي وشاعري ..لا تـمـكّنْ
قبضة اليأس من طـمـوح شبابك
أنت للفنّ قد خلقت وللشعر
سيــهـدي الدنـيـا بـريـق شهـابك
أنـا دعـنـــي أسـير ..هذا طريقي
وامـش يا شـاعـري إلى مـحرابك

(1) نزار قبّاني رسّام بالكلمات، محمّد عبد الوهاب، ضمن الكتاب التكريمي "نزار قبّاني: شاعر لكلّ الأجيال" تحرير محمّد يوسف نجم، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، ط1، الكويت 1998، (مطابع دار صادر: طبعة بيروت) 2 / 612 – 614.

ما خلقنا لبعضـــــنا .. يا حبيبي
فابق للـفـن .. للغنا لكتابك[1]

يؤكّد نزار أنّه شاعر الحبّ والأناشيد على لسان المحبوبة، وهي التي عليها أن تدرك مقدار تعلّق هذا الفنّان بفنّه، فعلى الرغم من أنّ المرأة هي ملهمته، وهي قضيّته الأولى في مشروعه العشقيّ الخاص، وفي معركته التحريريّة لها من قيود الواقع المغيّب لأنوثتها، فإنّها تؤكّد بما يرضيه في البيت الأخير المقتبس هنا: "ما خلقنا لبعضنا .. يا حبيبي فابق للفنّ .. للغنا لكتابك"، بأنّه منذور لمشروعه الفنّيّ، القائم على مثلّث الإبداع الشعريّ أوّلًا، ثمّ غناء هذا الإبداع بالأداء والإنشاد والتطريب ثانيًا، والتعلّق أخيرًا بالكتاب في إشارة ظاهرة إلى العنصر الثقافي المكين في هذه الثلاثيّة المتّممة لمشروعه الشعري والحضاري والإنساني المتكامل، من منظوره هو، لكنّه ألبسه للمرأة، حتّى يتبرّأ من نرجسيّته.

إنّ مشروع نزار الفنّيّ لا يتحقّق إلّا بأن تكون المرأة مكوّنًا من مكوّناته، ولكنّ صوت المرأة في القصيدة يحرّر الشاعر من التزامه تجاهها لمصلحة القصيدة بما يوحي بأنّ المرأة ليست ذاتًا موازية لذات الشاعر، بل هي محض موضوع من موضوعات القصيدة، لذا فإنّ صوت المرأة ينحاز إلى ذاتيّة الشاعر ويطالبه بالتخلي عنها من أجل الحفاظ على القصيدة.

وفي رثائيّة له بعنوان "عاصي الرحباني" في خمسة مقاطع، يقول في الرابع منها:

"على يدي عاصي تحوّلت الموسيقا من مظاهرة

(1) نزار قبّاني، الأعمال الشعريّة الكاملة، 1 / 64.

وتـــحـــــوّل الـــحب من غـــزوة بربريّـــة

إلى صـــــــــــــــــــــــــــــــلاة

وتـــــــحـــــوّل الشعر من قرقعة لغـــويّـــة

إلى جـــــــملة حـــــــــضـــــــــاريّـــة

وتـــــــحوّلنا نـــــــحن، من كائنات ترابيّـــة

إلى ضـــــــــــــــوء مـــــســـــــموع"[1]

فهل يشير نزار إلى ما لحّن عاصي الرحباني له من أغنيات صدحت بها فيروز؟ ولكن يكفينا أن ننظر إلى المعنى العميق الذي يرى نزار نفسه فيه، فالشعر لا يساوي أكثر من قرقعة لغويّة إن لم تصقله الحضارة في الأداء، وتحوّله إلى غناء، وحين يتحوّل المنجز الشعري النزاري إلى غناء، يتحوّل نزار ذاته من كائن ترابي إلى ضوء مسموع، فهل هناك ما هو أوضح من هذا المعنى لفاعليّة القصيدة المغنّاة في قرارة روح نزار؟!

وفي المقطع 8 من قصيدة "الوضوء بماء العشق والياسمين" :

ماذا تـــــفـــــعل بـــي دمشـــق

كـيـف تغيّـر ثـقـافـتي وذوقي الجـمالي

فينسيني رنين طاسات (عرق السوس)

كـــــــونشرتو البيانو لرحـمـانيـنوف

كيف تـغـيّرنـــي بـــــساتيـــن الشام

(1) نزار قبّاني، ديوانه، ص 590 ، وهو مجموع أشعاره في النسخة الإلكترونيّة.

فأصـــــبـــــح أوّل عـــــازف في الدنيا
يقـود أوركسترا من شجر الصفصاف"[1]

فهل كان نزار يحلم حقًّا بأن يكون عازفًا أوّل؟ لعلّه كان كذلك في قرارة نفسه، وما زال يلمح إلى ذلك مرّة، ويصرّح في أخرى، وقد أودع في اللبّ من قصائده هذه الرغبة، وما زال المغنّون والمطربون في العصر الحديث ينهدون يومًا بعد يوم ليخلّدوا نزارًا، وليحقّقوا له الحلم، بنفخ الروح في قصائده التي أودعها أسمى صفة، وأجلى خاصيّة تؤهّلها لأن تنال إعجاب المختصّين، وهي سمة الغنائيّة التي لم تبارح قصيدة نزار قبّاني العموديّة والحرّة وقصيدة النثر في بعض الأحوال.

كانت موسيقا نزار الشعريّة ظاهرة، ولعلّها لم تتراجع في نصوصه الحديثة، في شعر التفعيلة مثلًا، عن مستواها العالي في قصيدته الشطريّة أو القصيدة العموديّة التقليديّة، وقد وصل الأمر بأن غنّى غير مطرب نصوص نزار النثريّة أي قصيدة النثر. وليس من شكّ في أنّ هذه الظاهرة هي من السمات الأسلوبيّة أو من السمات الدلاليّة الخاصّة بشاعر دون آخر، فالحسّ الموسيقيّ الظاهر والمنسجم والخاص نجده لدى سلسلة من الشعراء العرب تبدأ بالأعشى الكبير ميمون بن قيس الذي أطلق عليه لقب صنّاجة العرب، -حظي عدد من أبيات شعره بعناية الأصفهاني؛ لأنّها كانت ممّا غنّي من الأصوات في العصر العبّاسي-، ومثله الأخطل غياث بن غوث التغلبي والبحتري وأحمد شوقي وغيرهم كثير، فيمكن القول إنّ نزارًا أحد هؤلاء، في هذه السمة الغنائيّة الملازمة لشعره.

التقط شوقي بزيع هذه السمة من شعر نزار فقال: "ليس غريبًا أن تتحوّل العشرات من قصائد نزار إلى أغنيات معروفة يتسابق على أدائها الكثير من المطربين العرب الذين وجدوا في هذه

(1) نزار قبّاني، ديوانه، ص 578، وهو مجموع أشعاره في النسخة الإلكترونيّة.

القصائد ما يرفع منسوب الأغنية العربيّة الهابطة إلى الأعلى وما يهذّبها معنًى ومبنًى على حدّ سواء، على أنّ المناخ الإيقاعي لقصائد نزار لا يتأتّى من القافية والوزن الخارجيّين فحسب بل من تلك الهندسة الدقيقة لنظام القصيدة الداخلي ومن تقطيع الجمل وتناظرها ومن تبيّن اللحظة المناسبة لإنهاء السطر او العبارة، كما أنّ التقفية عند نزار هي فنّ قائم بذاته؛ فنّ قوامه العفويّة والإحكام وحسن اختيار المفردة والموقع بحيث لا تبدو القافية مقحمة إقحامًا ولا تسهم في وقف اندفاعة القصيدة وإحباط تتابعها. إنّ لتركيب القصيدة النزاريّة الفضل الأكبر في شعبيّتها وحفظها وسرعة هضمها من القارئ والمستمع"[1].

ولهذه السمة في شعره يمكن لنا أن نضمّه إلى عدد من الشعراء الذين أغنوا الغناء العربي، في العصر الحديث، ورفعوا من سويّته بقصائد فصيحة كان لها الدور الظاهر في تقريب العربيّة الأم إلى الجماهير من أبنائها، وفي جعلها متداولة بين الناس من محفوظهم الغنائيّ العتيد، وذلك حين رفدوه بدرر من القصائد، وهم أحمد شوقي وأحمد رامي وبشارة الخوري (الأخطل الصغير)، وإبراهيم ناجي، وسعيد عقل، ومحمود درويش، وغيرهم.

هذا على صعيد الغنائيّة والبعد الموسيقي في فنّيّة القصيدة، وعلى صعيد آخر فإنّ اكتمال مشروع نزار يتحقّق بالدأب في موضوع واحد ينذر نفسه له، ويقيم عليه بناء فنّه، وهو حبّ المرأة وعشقها وتحريرها -كما يرى-، وما غُنّي له في هذا الباب زاد على الخمسين أغنية، ولم يمنع هذا أن يكون نزار شاعرًا وطنيًّا وقوميًّا وشاعر سياسة، فقد ترك لنا من الشعر السياسي الكثير، كما أنّ غناءه للوطن متمثّلًا بالمدن مثل دمشق وبيروت والقدس، يعدّ ظاهرة تسم مشروعه العام بأنّه يقوم

(1) شوقي بزيع، احتفاليّة الجسد وشاعريّة الحواسّ، ضمن كتاب "نزار قبّاني شاعر لكلّ الأجيال" ص 43.

على المرأة والسياسة معًا، ولكن تبقى معاينته للسياسة وللقضايا الوطنيّة منطلقة من كونه شاعر المرأة بامتياز، فهو يعاين المدينة معاينته للمرأة، وقد نعثر على كثير من متعلّقات المرأة في أثناء تشكيل موقفه السياسيّ، وقد ذكر في سياق ما أنّ غناءه للمرأة هو في جوهره غناء للوطن، أليست المرأة هي الوطن؟ ولكن لا يعني ذلك أنّ نزارًا قد جعل المرأة ذاتًا مقابل ذاته، فهو يشير في مواطن متعدّدة إلى أنّ المرأة لا تعدو أن تكون محرّضًا على الإبداع، وموضوعًا مطلوبًا للاحتفال بذكوريّة شاعر المرأة والنهود، الذي يضحّي بالمرأة من أجل أن تولد القصيدة، ويصوّر لوعتها وهي تحترق بنار حبّه ولا يأبه لها في لقطات أخرى كثيرة تبوح بنرجسيّة لا يخطئها القارئ في شعره.

والذي أراه أنّ نزارًا في هذا الأمر لم يكن بدعًا من الشعراء، ففي تراثنا العربي نجد عمر بن أبي ربيعة شاعر امرأة، ونجد جميل بثينة وكثيّر عزّة والعبّاس بن الأحنف يقفون شعرهم، ومعه أغلب الشعر العذري على موضوع واحد ووحيد هو المرأة، ومن خلالها يعاينون الوجود. وفي هذا السياق يمكن أن نذكر عددًا من الشعراء الذين اشتهروا في مشروعهم الشعريّ بقضيّة ما، أو بثيمة رئيسة، فباتوا يعاينون العالم من خلالها، فيكرّسون شعرهم كلّه، أو أغلبه في السعي لبلورة موقفهم ومشروعهم الخاص، وصاروا يُنعتون لدى النقّاد بنسبتهم إلى هذا الموضوع أو ذاك، فأبو نواس شاعر الخمرة، والمعري شاعر الفلاسفة وفيلسوف الشعراء، ومحمود درويش شاعر القضية الفلسطينية، وطرفة بن العبد شاعر اللذة الأبيقوريّة، وزهير بن أبي سلمى شاعر الحكمة، والحطيئة شاعر الهجاء، وهكذا... فكل شاعر ينتسب إلى قضية أو موضوع أو سماتٍ أو ظواهر وخصائص أسلوبية معينة.

وإذا رأينا كثيرًا من النقّاد في العصر الحديث يحتفلون بدراميّة القصيدة الحديثة، فقليلٌ أنسوا إلى الغنائيّة فيها، فالكتب والدراسات التي وقفها أصحابها على النزعة الدراميّة أضعاف تلك التي كرسها آخرون للغنائيّة ومظاهرها في القصيدة العربيّة الحديثة، ولعلّ جلّ من تحدّثوا عن الغنائيّة قد استأثر محمود درويش بالقسط الأوفر من اهتمامهم، وأبرز من تحدّثوا عن غنائيّته صبحي حديدي وأحمد الجوّة ونور الدين الحاج[1]. واجتذبت الغنائيّة بعض النقاد الشباب الذين تناولوها وهم يتنافسون استجابة لبعض مؤسسات الجوائز[2]، فقد اعتنى كل من بهيجة إدلبي وعامر الدبك بقصيدتين للقبّاني ومحمّد الماغوط، وعدّا النصيْن مثالين " حافظا على غنائية القصيدة دون أن يغفلا أسس الحداثة الشعريّة، ودون أن يكونا خارج دائرة الحداثة، بل كان لكلّ منهما حداثته الخاصّة به، وإن انطلقا من مصدر واحد وهو تحويل اليوميّ لغة وموقفًا ودهشة إلى نصّ إبداعيّ مدهش"[3].

(1) انظر: صبحي حديدي، الناي خيط الروح: محمود درويش وشكل الصوت الغنائي، مؤسّسة محمود درويش، والمقال منشور في الأصل في مجلّة نزوى العمانيّة، عدد 13؛ أحمد الجوّة، الغنائيّة وقضايا الاتزان في شعر درويش؛ نور الدين الحاج، الأنا الغنائيّ في "لماذا تركت الحصان وحيدًا".

(2) انظر: إبراهيم صافار (ليبيا)، القصيدة الحديثة بين الغنائيّة والغموض: من الشفوي إلى المكتوب، جائزة الشارقة للإبداع العربي الإصدار الأوّل، الدورة الثامنة، 2004، النص الفائز بالمركز الثالث في مجال النقد. وقد طبع 2005 في دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة؛ بهيجة إدلبي وعامر الدبك (سوريا)، دائرة الثقافة والإعلام الشارقة 2005؛ صلاح فاروق، القصيدة العربيّة الحديثة بين الغنائيّة والغموض، 2005؛ حنفي محمود محمّد (مصر)، القصيدة الحديثة بين الغنائيّة والغموض، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة 2005؛ غادة ماضي علي حرب (مصر)، القصيدة الحديثة بين الغنائيّة والغموض؛ ثامر خلف السوداني، (العراق)، غنائيّة الغموض – غنائيّة النار.

(3) بهيجة مصري إدلبي ـ عامر الدبك، القصيدة الحديثة بين الغنائية والغموض، ط1، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2005.

وبيّن صبحي حديدي أسس القصيدة الغنائيّة وعناصرها وخصائصها في دفاعه عن غنائية شعر محمود درويش، ويستشهد برأي ت. س. إليوت حول الشعر الغنائي الذي يناز عن النوعين الشعريّين الدرامي والملحمي، ويصف قصيدته بالتأمّليّة، وبأنها ليست وعظيّة ملحميّة، أو دراميّة[1].

ويتناول حديدي الغنائيّة بمعناها المرتبط بالغناء، حين تتحول القصيدة إلى أغنية ويحاول تتبّع هذا الأمر في دلالته على الذوق الفنّي السائد، وعلى التحوّلات التي اعترت الحسّ الفنّيّ ما بين السبعينيّات والثمانينيّات، إلى مطلع الألفيّة الثالثة، فيذكر مفصّلًا في قراءة الذوق الغنائيّ وتحوّلاته في العالم العربي، مستشهدًا بوقائع من المهرجانات واحتفاليات وسائل الإعلام، مبيّنًا أنّه قد يتّسع سوسيولوجيًّا ليشمل نماذج متباينة من أنماط القصيدة المغنّاة، وهذا بدوره سيجعل مفهوم الشعريّة العربيّة أوسع بكثير ممّا رآه بعض النقّاد الذين ضيّقوا مفهوم الحداثة، وقصروه على نمط معيّن.

وهذه النماذج تعبّر بقوّة عن روح الشعب وتستثمر مستويات مختلفة من اللغة والمتلقين مستجيبة لعواطفهم ومشاعرهم وانفعالاتهم وأشواقهم. متجاوزة ما استقرّ في أذهان النخبة من المبدعين والنقّاد حول الأقنعة التي فرضتها دعوى الالتزام[2].

يمكن القول إنّ للقصيدة المغنّاة أهميّة بالغة في صياغة الذوق العام، وإنّ المواقف النقديّة والاجتماعيّة السلبيّة منها قد حالت دون تحرّر الذات العربيّة من وهم الأيديولوجيا بأطيافها المتعدّدة

(1) صبحي حديدي، الناي خيط الروح: محمود درويش وشكل الصوت الغنائي، نسخة على الشابكة لمجلّة نزوى ع 13 ولمؤسّسة درويش، دون ترقيم.

(2) صبحي حديدي، فيروز: حيثيات دين تربوي وجمالي وأخلاقي، مقال في جريدة السفير بتاريخ 21 / 8 / 1998.

في التعبير الصادق عن نوازع الذات الغنائيّة المنتجة والمتلقّية وعن إنتاجها للقيم الجماليّة وتلقيها على السواء.

وفي السياق ذاته وفي التعبير عن سطوة الشعور بالتأثم ما يرد في النص الطريف الآتي: "قال الأصمعي: قلت لبعض الأعراب أنشدني شيئًا من شعرك، قال: كنت أقول الشعر وتركته، فقلت: ولم ذاك؟ قال: لأنّني قلت شعرًا، وغنّى فيه حكم الوادي، وسمعته، فكاد يذهل عقلي؛ فآليت ألّا أقول شعرًا، وما حرّك حَكَمٌ قِصَابَه إلاّ توهّمت أنّ الله -عزّ وجلّ- مخلدي بها في النار"[1]، إنّ موقف هذا الأعرابيّ يحمل في طيّاته دلالات أخرى عميقة غير ما ذكرنا، فهو يشير إلى التباين ما بين الشعر والغناء المصحوب بالموسيقى، لأنّ القائل ذاته، وهو هنا الشاعر، قد بهره ما سمع من شعره المغنّى، حتّى اعترته الدهشة، ومن ثمّ فإنّ هذا يبيح لنا أن نقرّر أنّ حياة القصيدة ليست هي ذاتها حياة الأغنية، ومن ثمّ فإنّ فرقًا جوهريًّا يكمن في الاختلاف فيما بينهما في أصل الإيقاع والموسيقى ذاتها، وهذا يدعونا إلى الوقوف قليلًا أمام ما يقوله شكري عيّاد عن هذه الظاهرة في كتاب "موسيقى الشعر العربي"[2]، فهو يذكر "أنّ الأخوين الشعر والموسيقى قد اختطّ كلّ منهما طريقًا مختلفًا بعض الاختلاف، وإن جمعهما الأصل الواحد. إنّ الموسيقى تتمتّع داخل المجموعة ذات النظام التي ينتج من تكرارها الوزن (وتسمّى عند الموسيقيين الحقل أو القدر measure) بمزيد من الانضباط والمرونة، في نفس الوقت، إذا قورنت بنظيرتها في الشعر وهي

(1) أبو الفرج الأصفهاني، كتاب الأغاني، دار الكتب المصريّة، القاهرة د. ت. 15 / 207. وانظر كتاب الأغاني 1005/1 في النسخة الإلكترونيّة.

(2) انظر: شكري عيّاد، موسيقى الشعر العربي: مشروع دراسة علميّة، ص 53 – 54.

التفعيلة أو القدم. ولذلك فإنّ الغناء يكشف ما في الشعر من الزحاف، الذي لا يخرج عن كونه نوعًا من التسامح في كمّ المقاطع، كالذي روي عن إسحق بن إبراهيم الموصلي وقد سمع إبراهيم بن المهدي يتغنّى بالشطر: "ذهبتُ من الدنيا وقد ذهبتْ منّي": لا يجوز في الغناء إلاّ أن تقول "ذهبتو" بالواو، فإن قلت "ذهبتُ" ولم تمدّها انقطع اللحن والشعر، وإن مددتها قبح الكلام، وصار من كلام النبط" ومن ناحية أخرى نجد أنّ الموسيقى - أنغامًا بغير كلمات- تستطيع أن توزع الزمن بين الأنغام المفردة كما تريد ..." ويختم عياد كلامه بأن يقول: "وهذه فروق يجب أن نظلّ على ذكر منها حين نسترشد بالموازين الموسيقيّة في دراسة الموازين الشعريّة"[1].

ويبدو أنّ القدماء كانوا يدركون ذلك جيّدًا في قراءتهم للإيقاع العروضيّ مقابل الإيقاع الموسيقيّ السماعي، ففي كتاب العروض للأخفش يرد ما يأتي: "ومن زعم أنّه يأخذ الشعر بالاستماع، قلت فإذا استمع معك غيرك، فقال لما تزعم أنّه شعر، ليس بشعر. ولما تزعم أنّه ليس بشعر عندك هو شعر، فما حجّتك عليه؟ إن احتججت عليه بأنّك تسمع ما (ما) قال أنا أيضًا أسمع. ومن زعم أنّه يأخذه بالترنّم والغناء، فإنّ الترنّم يكسر الشعر؛ وذلك فالزيادة في الحروف كسر، فإن قيل هو تعديل الترنّم، قلت: ولئن كان كذلك؛ أليس هو كسر للبيت؟"[2].

ولا ننسى في هذا السياق المحاولة العلميّة لدى شكري عيّاد في كتابه "موسيقى الشعر العربي" فقد وسّع منظور دراسته التي جعل لها عنوانًا فرعيًّا موضّحًا هو (مشروع دراسة علميّة)، فوفّى بحق العنوان الأوّل وناقش موسيقى الشعر من باب العروض وتحوّل به إلى الدرس الموسيقي

(1) شكري عيّاد، موسيقى الشعر العربي، ص 54.

(2) الأخفش، كتاب العروض ، تحقيق ودراسة سيّد البحراوي، دار شرقيّات، ط1، القاهرة 1998، ص 59.

المفضي إلى الأغاني، وشرع بقراءة ذلك من ابتداء أمر الشعر في الرجز الذي عُدّ حمار الشعراء في الدلالة على توسّطه ما بين الشعر والنثر، ثم ناقش التطوّر العروضي ما بين الكم والنبر، وانتهى إلى الإيقاع الموسيقي الذاهب إلى الغناء الشعري الخالص فنًّا مستقلاً قائمًا برأسه.

وقد التقط إشارات القدماء إلى أنّ بعض الشعر العربيّ القديم كان لا يصلح للغناء وإن تحقّق فيه شرط الوزن الشعري على البحر الشعري القويم، وذلك لما بين بحر الشعر وحقل الغناء من تباين واختلاف.

فمن طريف ما كان في هذا الأمر الحوار الذي دار بين نزار قبّاني وكاظم الساهر حول إمكانيّة غناء قصيدة (التحدّيات) فقد ذكر كاظم مطلعها لنزار، فعقّب نزار بأنّ هذه قصيدة خطيرة ولكنّها لا تصلح للغناء[1]، ومع ذلك فقد غنّاها كاظم الساهر فيما بعد، وصارت من الأغاني الدارجة المشهورة من أغانيه .

فالغناء يغدو بذلك من أهمّ أشكال تلقّي القصيدة أو الشعر على العموم، فحين تغنّى القصيدة تثبت فاعليّتها في الجمهور، وتحديدًا الجمهور المتذوّق للشعر من مثل المؤدّي أو المطرب والملحّن والمنتج والإعلاميّ الذي يتبنّى هذه القصيدة أو تلك بغية إعادة إنتاجها من جديد، كما فعل كاظم بقصيدة "التحدّيات" ولم يكن الشاعر نفسه؛ أي نزار، يراها صالحةً للغناء

وقبل ذلك نقول إنّ إلقاء شعر نزار بصوته يعد من أجمل أشكال الأداء، ويمكن الاغتناء به عن الغناء، ولكن الأغنية تجعل القصيدة تجربة أخرى تتّصل بالشاعر وتنفصل عنه، تتّصل به

(1) يمكن مشاهدة ذلك في تسجيل حلقة من حلقات برنامج "البيت بيتك" التلفزيوني، وتجده على (اليوتيوب: Youtube).

اتّصال الفرع بالأصل، ولكنّها تنفصل عنه بحيث تقدّم لنا نموذجًا من نماذج سيرورة الفن، وأثره في الواقع، ومن ثمّ أثره في التاريخ، وبهذا يصير شعر نزار مثلاً، مكوّنًا رئيسًا من مكوّنات الوعي الفنّيّ الشعريّ والغنائيّ، ومكوّنًا رئيسًا من مكوّنات الذوق الاجتماعي العام في فن الشعر وفنّ الموسيقا معًا. ومن نتائج هذا الموقف التفاعل مع المجتمع والخصومة مع بعض مكوّناته في الوقت ذاته، مثال ذلك التغيير بالحذف والزيادة في القصائد حين يراد تحويلها إلى أغان، وحتّى في حالة إلقاء الشاعر ذاته قد تقع هذه التحويرات خشية الرقيب، ومع ذلك فقد سرّب نزار كثيرًا جدًّا ممّا يريد قوله، وممّا يود إشاعته من وعي، وممّا يقدّم فيه من رؤى يعي أهمّيّتها وخطرها في آن معًا؛ ففي قصيدة "بيروت والحبّ والمطر"، نستمع إلى إلقاء نزار في محفل كبير من الناس لهذه القصيدة، فيغيّر كلمة واحدة فيها هي (فتوى) فيجعلها (عصر)، حتّى لا يثير حفيظة المجتمع المتديّن عليه، وذلك حين يخاطب المحبوبة التي تمثّل المرأة في بيروت، وتمثّل بيروت كذلك، في التباس شعري مقصود في قوله:

عانـــقـيـني في الـــــمـيـادين
وفـــــــوق الـــورق المكسور
ضـمـــــيني على مرأى من الناس
ارفـــضـــــي عصــر السلاطين
ارفـضـي (فتـوى عصر) المجاذيب
اصرخي كالذئب في منتصف الليل
(انـــــزفي كالــجرح في الثدي)

امنحيني روعة الإحساس بالـموت

ونعـــــــــمى الـــــهـــــذيان

عـــــنـدما تـمطر في بيروت"[1]

ويتجاوز عن قراءة السطر الذي فيه جرح الثدي؟ (انزفي كالجرح في الثدي) ولا نعرف لماذا! مع أنّه في الوقت ذاته يختم القصيدة بعبارة صادمة، بما اشتملت عليه من تشبيه، وهي:

"فـإنّ الـحبّ في بيـروت

مثل الله في كلّ مكان"[2]

فحين تلقى القصيدة من صاحبها على مسمع من الناس تكتسب صيرورتها الوجوديّة فتغدو نصًّا حاضرًا، ولا تزال تُلقى مرارًا حتّى تصير نصًّا ناقصًا ومكتملاً في آن معًا، فيظهر نقصها بتعدّد صيغ الإلقاء القاضي بتغيير في بعض الصيغ وفي النغمة وفي الأسلوب ليتناسب ذلك مع الجمهور، ولينسجم مع السياق، وفي هذا النقص ذاته تبدو علامات الاكتمال بأن يستوي النصّ كائنًا جماليًّا قائمًا برأسه، راسمًا لشخصيّته، مستقلاً عن مبدعه، ولا يتحقّق له ذلك تمام التحقّق إلاّ حين يغدو نصّ القصيدة أغنية، تفعل فعلها في الجمهور الأوّل الراقي الذوق الذي قرّر الاختيار، ورأى في تحويل القصيدة إلى أغنية أن يحقّق العبور النصّي من فنّ إلى فن، من فنّ الأدب إلى فنّ الغناء، فينقص الاكتمال الأوّل الذي كان في القصيدة، ويكتمل النقص في نصّ الأغنيّة في فضاء جديد، تغيب بعض عناصر القصيدة وتحضر بدلاً منها عناصر أخرى جديدة، فيتحوّل الارتكاز النصّي من

(1) ديوان نزار قبّاني، ص 12.

(2) نفس المصدر، ص 14.

السلسلة اللغويّة الناظمة للمعنى العميق للنص إلى ارتكاز نصّيّ جديد قائم على الترديد والتكرار بغية التطريب، ويتحوّل البعد الإيقاعيّ من وزن البحر العروضي إلى القَدر أو الحقل في المقام الموسيقي الكمّي والنبري، بما يناسب فنّ الغناء، ويقتضي ذلك كلّه إسقاطًا لكلمات، وأبيات وأسطر ومقاطع، وإعادة توزيع كلمات وأبيات وأسطر ومقاطع، حتّى تصير الأغنية فنًّا جديدًا ينتمي إلى المطرب والملحن بعد أن كان رهينًا بالمؤلّف الأوّل للقصيدة حسب، ولعلّ في ذلك ما يبيح التجاوز عن ذكر صاحب الكلمات أو الشاعر أو الكاتب، في حالة من الحيف على الملكيّة الفكريّة له، مقابل إثبات تلك الملكيّة الجديدة للمؤدّي أو المطرب ، يغدو النصّ الجديد نصّ الأغنية كثيرًا بذاته، ومتعدّدًا بترداده، وناقصًا باكتماله، ومكتملاً بنقصه في الوجود الجديد، وهكذا يصير واحدًا من نصوص الذوق العام السائد، ومكوّنًا من مكوّنات مفهوم الشعر لدى المتلقّين في هذا الزمن.

إنّ الإشارات السالفة إلى الموسيقى من نقاد ولغويين قدماء ومحدثين تدلّ على العلاقة الوطيدة بين الفنون، وتدلّ على أهميّة المعرفة الموسيقيّة المتخصّصة للناقد الأدبي، إن هو أراد استكمال عدّته النقديّة، لكن يبدو الأمر في الواقع على غير ما هو مأمول، فلعلّ من أبرز إشكاليّات النقد العربي المعاصر ما يكون من قصور في ثقافة الناقد الفنّية خارج إطار فنّ الأدب، ففي ملحوظة بارزة ندرك ذلك من تأخّر ترجمة كتب إدوارد سعيد المتعلّقة بالموسيقى زمنيًّا، وهي من أهمّ كتبه، وما ذلك إلاّ للضعف الظاهر في الجهاز النقدي العربي في توفير مصطلحات مكافئة لما يود سعيد التعبير عنه في باب علم الموسيقى، ولضعف عام في خبرة النقاد العرب الموسيقيّة، ومن ثمّ خبرة المترجمين منهم على وجه الخصوص، وقد أشار فوّاز طرابلسي إلى ذلك في ترجماته لكتب

إدوارد سعيد تلك[1]. وعلى هذا النحو فإنّ معالجة القصائد المغنّاة لا بدّ من أن تُنقد بأسلوب فنّيّ مغاير لما يشيع في باب النقد الأدبيّ التقليديّ.

وبناء على ما سبق فإنّنا في سياق هذه البحث نعدّ القصيدة المغنّاة نصًّا عابرًا بمعنى ما من معاني العبور، فإذا كان النصّ العابر هو النصّ الذي "يتجاوز حدود النقد، ويحتفظ بهويّته وهو يشكّل خصوصيّته من عبوره إلى أنواع أدبيّة متعدّدة،"[2]، فإنّ القصيدة المغنّاة تخرج من حيّز الفنّ الشعريّ، كونه كلامًا يكتب، إلى نصّ محوّر ومغيّر ومؤدًّى أداءً مصاحبًا بالموسيقى وملحّنًا وفق قواعدها، ويُعدل فيه عن بعض إيقاع البحر العروضيّ إلى مجال إيقاع اللحن الموسيقيّ، وهكذا لا يبقى نصّ القصيدة في الأغنية شعرًا خالصًا أو مصفّى؛ بل يصير أغنية تنتسب إلى الحقل الموسيقيّ أو القَدر، وإلى الكمّ اللحنيّ الذي ينتمي إلى المغنّي (المطرب) أكثر من انتمائه إلى الشاعر الذي ابتدعه ابتداء، وهذا ما جعل القدماء يطلقون على ما غُنّي من الشعر اصطلاح "الصوت"، وصارت الأصوات أو الأغاني هي التي تعنون بها الكتب، وتنسب إلى المغنّين[3] والمطربين باصطلاحنا الحديث. وليس يخفى علينا أنّ التلازم ما بين فنّ الشعر وفنّ الموسيقى يصير حقيقة مقرّرة في هذه الحالة الجديدة للنص الذي منحناه صفة العبور. وهذا يستدعي أفقًا نقديًّا أوسع من أفق الناقد الأدبي الذي لا يجاوز دراسة الشكل والمضمون والإيقاع الشعري من جهة العروض

(1) انظر: عن الأسلوب المتأخّر: موسيقى وأدب عكس التيّار، إدوارد سعيد، ترجمة فوّاز طرابلسي، ط1، دار الآداب، بيروت 2015،المقدّمة "من المترجم" ص 5 – 8.

(2) سمر الديّوب، ص5 وانظر التوسّع في طرح هذا المفهوم في تمهيد الكتاب ص 9 – 22.

(3) انظر: شوقي ضيف، العصر العبّاسي الأوّل، دار المعارف، ط 16، القاهرة د. ت. ص 60 – 65؛ شوقي ضيف، العصر العبّاسي الثاني، دار المعارف، ط 12، القاهرة د. ت. ص 85 – 90.

حسب، ومن ثمّ لا يستطيع إعمال الأدوات النقديّة الأدبيّة المعروفة في درس الأغنية أو اللحن أو المقام الموسيقيّ أو الآلة التي صاحبت نصّ القصيدة في حالة الغناء. ويصير النقد من اختصاص ناقد فنّيّ عارف بالموسيقى والألحان، علاوة على المعرفة بحدّ الشعر ومجال الأدب، وهذا العبور هو تعبير عن الصيرورة التي يؤول إليها نصّ القصيدة التي حقّقت الشعريّة أوّلاً، ومن ثمّ حظيت أخيرًا بالغناء والترديد في الصيغة الجديدة التي آلت إليها.

ولعلّ ممّا يؤكّد ذلك ويجلّيه أنّ الدراسات التي تتناول الأغاني تسير في تيّارين اثنين متباعدين عن النقد الأدبيّ المعروف، ففي التيّار الأوّل يجري النقاش بلغة الموسيقا والمقامات والطبقات الصوتية والترديد والتطريب من خلال العدّة الشكليّة الموسيقيّة الخاصّة بالإيقاع الموسيقي المعتمد على النبر والحقل والقدر، لا الإيقاع المعتمد على البحر الشعري أو التفعيلة العروضيّة المفردة، وهذا ما سنعرض له بإشارات حين الحديث عن النصوص التي غُنّيت بالتفصيل، وهو ما قام به فكتور سحّاب في دراسته القيّمة "الأغنية في شعر نزار قبّاني" فهو يقول: "إذا كانت هذه دراسة في شعر نزار قبّاني الذي لُحِّنَ وغُنِّي، فهي ليست دراسة في النقد الشعريّ، ...، أهمّ ما يمكن أن يحلّل في دراسة شعر نزار قبّاني المُغنّى، ليس قيمته الشعريّة والأدبيّة المجرّدة، بل هو بالأحرى، علاقة هذا الشعر بالإيقاع الموسيقي، وبالتعبير الوجداني الدرامي الذي يتضافر في الشعر مع اللحن والغناء، وربّما الظاهرة الاجتماعيّة التي رافقت هذه القصيدة المغنّاة لدى ظهورها في تسجيل، لا في ديوان"[1]. وهذا ما يفتح لنا بابًا في الحديث عن المقارنة ما بين القصيدة والأغنية، كونهما نصّين

(1) فكتور سحّاب، الأغنية في شعر نزار قبّاني، ضمن كتاب "نزار: قبّاني شاعر لكلّ الأجيال"، إعداد وتحرير: محمّد يوسف نجم، دار سعاد الصباح، الكويت 1998، 2 / 547.

متباينين وعرَضين مختلفين يعبّران معًا عن جوهر حدث واحد في أصل وجوده، وسيكون النظر في الأغنية على أنّها تجسّد بوجودها حالة من حالات قراءة القصيدة، ونموذجًا من نماذج تلقّيها.

أمّا التيّار الآخر فهو الذي يقوم على التحليل المضموني للأغاني فيدرس سيرورتها بين الناس وتحوّلاتها على صعيد الدلالة اللغويّة والرمز بأنواعه، والاستعارات والكنايات وأساليب الخطاب والوصف وما إلى ذلك من محمولات تضطلع بها الأغاني في حركتها في التاريخ والمجتمع.

من هذا التيّار الأخير نجد معالجة نجوى قصّاب حسن في كتابها "هكذا تكلّمت الأغاني" الذي تقدّم فيه تحليلاً مضمونيًّا لألفين وثمانمئة أغنية عربيّة من بداية القرن العشرين إلى عام 2012، تبدأ حديثها في المقدّمة عن أنّ الشعر ديوان العرب، لكنّها لا تأبه لذكر أيّ شاعر من أصحاب تلك الأغاني، على اعتبار أنّ الأمر من المسلّمات في نسبة القصائد لقائليها، فهي تناقش محتوى الأغاني ولا تناقش قصائد الشعراء، وهذه الدراسة مُعجِبة لما تتوفّر عليه من رؤية ناظمة لفنّ الغناء؛ فصيحه ومحكيّه، شعريّه ونثريّه، في سياق كلّي جامع يعاين هذا الفنّ في العالم العربيّ موطن الدرس (باستثناء الأغاني الخليجيّة بحسب تصريحها وتحديدها لمادة عملها)، معاينة مضمونيّة في تحليل المحتوى لعلم اجتماع الأدب، ومن ثمّ فهي مادّة أوّليّة ثريّة لرصد الذوق العام وتحوّلاته في العالم العربيّ في قرن من إنتاج الأغاني، وترسيخ مفهوم متحوّل للشعر المغنّى بأشكاله المتعدّدة.

وترصد المؤلّفة ظواهر كثيرة في تحليل المضمون الذي انتهجته، فتبدأ بإشكاليّة المخاطبة بين الجنسين راصدة جنس المخاطب للمحبوب (الهويّة المشفّرة) والمناداة بالاسم الصريح أو التكنية عنه بالقمر والريم والغزال أو صفات الجمال أو المعاني الروحيّة والعاطفيّة والرسائل بينهما والأمانات والعلامات ورمزية الوسائط بينهما من طيور وفجر وريح ونسيم. ثمّ تعرض لمكان اللقاء الممتد من نبع

العين إلى الكروم والحدائق والبساتين والجسور والساحات والسطوح وغيرها. بعد ذلك تفرد فصلاً لمشاعر المغنّي، وفصلاً غيره لمشاعر الطرف الآخر، ووصف حالة الوصال، والموقف الاجتماعي، وبيئة الأغنية وحضور الطبيعة وجهة المخاطبة ووصف الحبيبة وسماتها والورود والزهور في الأغاني ووصف اللباس والزينة[1].

فإذا كان مجموع ما غُنّي لنزار قبّاني يقع في سياق ما حُلّل مضمونه من الأغاني في كتاب نجوى قصاب حسن، فلنا أن نسأل: هل يصحّ أن نجري مقارنة بين قصائد نزار المغنّاة، ومجمل الأغاني التي كانت موضع التحليل في تلك الدراسة؟ إنّ نظرة تحليليّة تثبت لنا أنّ قصائد نزار كانت تقف على الحافة، فتقدّم جرأة في الخطاب وتدع التورية والتكنية جانبًا، ويظهر ذلك جليًّا من العنوانات أوّلاً ثمّ من الصيغ المباشرة التي احتوت عليها التعابير الشعريّة لديه، وقد غنّاها المغنّون كما هي، وربّما لم يحتملوا صراحة بعضها فغيّروا فيها وبدّلوا، وهذا ما يجيز لنا أن نعدّ شعر نزار، ومن ثمّ أغانيه، نموذجًا لتحويل الذوق العام السائد، وقد تصل بعض الأغاني في مضمونها إلى مستوى ما من مستويات الثورة على التقاليد السائدة.

فما موضوع شعر نزار قبّاني؟ ومن ثمّ ما موضوعات الأغاني التي انطلقت من شعره؟ فهل هو شاعر المرأة بامتياز؟ أو أنّه شاعر المرأة والسياسة معًا؟ وقد كان غناء شعره منصبًّا على المرأة، ومن ثمّ على السياسة في المقام التالي، كما في بعض الأغاني القليلة التي لقيت استقبالا أقلّ بالطبع، فهل قدّم نزار لأغنية الحبّ ما هو أكثر من البعد الرومنسي والوهم الذي يداعب الرجل

(1) انظر: نجوى قصّاب حسن، هكذا تكلّمت الأغاني، تحليل مضمون 2800 أغنية عربيّة من بداية القرن العشرين وحتّى عام 2012 ، كتاب دبيّ الثقافيّة (111)، ط 1، دار الصدى، دبي أغسطس 2014.

الذكر في علاقته بالأنثى في كلّ حالات التلاقي والافتراق، والشكوى من الخيانة، والتملّك المَرَضي في الحب، والزهو لدى العاشق بالانطلاق، والتعجّب من التحرّر بالانعتاق؟

إنّ الموقف من المرأة في قصائد نزار المغنّاة فيه من التوسّع أو الاتّساع في المدى الفكري والبعد الثقافي، والنظر الحضاري الكثير الكثير، فهي تقع ما بين: "أحبّكِ جدًّا" لكاظم الساهر و"احبُّكَ جدًّا" لماجدة الرومي، وهما قصيدتان وأغنيتان متباينتان من حيث الكلمات والصوت الغنائي للرجل وللمرأة، و"أكرهها" وأحبّ كرهي لها، و"هل عندك شك؟". و"حبّك خارطتي" التي كان عنوانها في الديوان "جسمك خارطتي" فعُدّل في الأغنية، وهي ذاتها "زيديني عشقًا زيديني". و"إنّي خيّرتك فاختاري" لكاظم الساهر، و"القرار" لعاصي الحلّاني، بما تنطوي عليه من احتفاء بموقف الرجل النرجسي، المتكبّر في حبّه للمرأة، يقابل ذلك الأغاني الخمسة التي غنّتها نجاة الصغيرة، وهي: "أيظنّ" و"ارجع إليَّ" و"لا تنتقد خجلي الشديد" و"أسألك الرحيلَ" و"ماذا سأقول له" جميعها، ومعها أغنية فايزة أحمد "رسالة من امرأة" التي تبين عن صوت الأنثى المستلبة والمقهورة والمخدوعة والمقموعة بحبّها للرجل المتجبّر أو المخادع، ونمعن النظر في التلوين الذي تشتمل عليه أغنيتا عبد الحليم حافظ "رسالة من تحت الماء" و"قارئة الفنجان" الرومنسيتان بامتياز. ويمكن القول إنّ نزارًا قد استجمع كلّ احتمالات التعامل مع المرأة في قصائده بعامّة، فقد نذر نفسه لوعي العلاقة الثنائيّة ما بين الرجل والمرأة والذكر والأنثى، والحبيب والحبيبة والعشيق والعشيقة، حتّى بات نموذجًا ممثّلاً للإنسان المتأمّل أو المتنسّك في محراب الفنّ المكرّس للمرأة، ولذا حظي بوصف شاعر المرأة أو النساء بامتياز، وظهر ذلك بجلاء في عنوانات القصائد والدواوين ومتونها الداخليّة.

في تقييم نزار ذاته لما غُنّي له من القصائد، عبّر عن الرضا الذي منحته إيّاه أغاني نجاة الصغيرة مجتمعة، فقد قال عندما سئل عنها: "بالنسبة لي، يعبّر صوت نجاة عن أعماق الأنثى الضعيفة الخجولة، التي تخاف من البوح عمّا في عالمها الذاتيّ من أحاسيس، وأعتقد أنّها أفضل من غنّى قصائدي وعبّر عنها"[1]. وفي الوقت ذاته يُذكر أنّ نزار قبّاني قد عرض على أمّ كلثوم أن تغنّي قصيدته "اغضب" بعد أن غنّت له قصيدة "طريق واحد" عن فلسطين والثورة التي اشتهرت بمطلعها في الغناء "أصبح عندي الآن بندقيّة"، فاعتذرت عن عدم الغناء وقالت له: "ليست أمّ كلثوم التي تقول للرجل، اذهب وجرّب ثمّ تعال تجدني بانتظارك، ... اكتب لي مثل رامي"، ومرّت الأيّام، فغنّتها أصالة نصري بعد مضيّ عشرين عامًا، ويروي عبد الله الجفري صديق نزار أنّه قال له وهو على فراش الموت: "لم أكره في حياتي لحنًا من أشعاري مثل هذا اللحن"[2]. ومن وقائع أخرى مشابهة لهذا الموقف، نستنتج أنّ نزار قبّاني كان يكتب جُلّ قصائده لتُغَنَّى، وكان ينتقي من يغنّون له، ويمكن النظر في ما كتبه محمّد سلطان[3] عن عناية نزار واهتمامه بأن تُغنّي له فايزة أحمد أغنيتها اليتيمة من قصائده.

وقد يكون في هذا الرأي مدخل لقراءة موقفه من المرأة في قصائد الأغاني، وقد حمل عبد الله الغذّامي على نزار قبّاني وفضح نسق الفحل في قصيدته "إنّي خيّرتك فاختاري" بفضح مستندًا إلى المنهج الثقافي ومحاولاً أن يتعرف بنية النص العميقة، بعيدًا عن الجماليّات التي قد تكون عنصر

(1) انظر: قصّة مغنّي؟، موقع على الشابكة: يعرض لأغنية "أيظنّ" لنجاة الصغيرة وظروف تلحين عبد الوهاب لها.

(2) عبد الله الجفري، الحياة اللندنية، عن النيت سمّعني sama3ny.net.

(3) محمّد سلطان، كوني فتكون، ضمن كتاب نزار قبّاني شاعر لكلّ الأجيال، ص 637 – 643.

تضليل فيه - فالأغنية التي قدّمها كاظم الساهر ولحّنها، تعدّ من روائعه الفنّيّة، فهي الأطول بين أغانيه، وموسيقا المقدّمة فيها من أفضل ما غنّى- ، وهكذا يستكمل الرؤية التي يفصح عنها الشاعر، وتفضحه، في بقيّة أبيات القصيدة، وفي غالبية شعره، وفي ما وازاه من كلام نثري، وتصريحات تهدف جميعها إلى ترسيخ صورة الرجل الذكر الفحل الذي يزعم أنّه يحمل لواء تحرير المرأة، لكنّه في الوقت ذاته يجعل منها تابعة له، وموضوعًا لذاته الذكوريّة المستعلية[1]. وربّما تكون أمّ كلثوم قد قدّمت موقفًا نسويًّا ونقدًا ثقافيًّا في وقت مبكّر من تاريخ حياتنا العربيّة، وذلك حين رفضت غناء قصيدته "اغضب"، لأنّها وجدت المرأة فيها ذليلة، وأم كلثوم، تأبى أن تخضع للرجل، على النحو الذي تخضع فيه المرأة في أغاني نجاة وفايزة أحمد وماجدة الرومي إلى حدٍّ ما.

ولمّا كان نزار قبّاني قد تحرّر في خطابه للمرأة أو على لسانها من كثير من القيود التي يفرضها الواقع، فإنّ ما غُنّي من قصائده كان الأقلّ غلوًّا في تفحّله وذكوريّته، ومع ذلك فلم يكن ثمّة بدّ من إجراء بعض التعديلات الضرورية لتغدو الأغنية غير صادمة لذوق المتلقي ومنظومته الأخلاقيّة.

وإنّ الاضطرار للتغيير في القصيدة المغنّاة بكلمات محدّدة أو صيغ لغويّة ما، يكون لسببين: أوّلهما؛ مراعاة الثقافة السائدة في حدود الدين والسياسة والمجتمع. وآخرهما اقتضاء الغناء لذاك التغيير. ومثال ذلك حين غنّى كاظم الساهر قصيدة نزار المعنونة (يد) في الديوان؛ فصارت (يدك) عنوانًا للأغنية، وجرى فيها تغيير في البيت الثاني -وهو المكرّر في اللازمة لمجموعة الجوقة أو المنشدين المردّدين الكورال-، ففي الديوان:

يدك التي حطّت على كتفي كحمامة نزلت لكي تشرب

(1) انظر: عبد الله الغذّامي، النقد الثقافي، الهيئة العامّة لقصور الثقافي، القاهرة 2010، ص 258 – 263.

عندي تساوي ألف "مملكة" يا ليتها تبقى ولا تذهب

وفي الأغنية نجد (أمنية) بدلاً من (مملكة)، وتلك (السبيكة) تصير تلك (الجميلة)، و(نجمة) هربت، تصير (طفلة) هربت.

ويختار كاظم الساهر من قصيدة "أشهد أن لا امرأة إلا أنت" الطويلة سطورًا ويدع أخرى، ويعيد ترتيب ما يُغنّي منها بما يتّفق مع الترتيب في أبيات القصيدة. وحين يصل إلى قول نزار: أشهد أن لا امرأة (مارست الحبّ معي بمنتهى الحضارة، وأخرجتني من غبار العالم الثالث)، يجعلها كالآتي: (يا امرأة أعطتني الحبّ بمنتهى الحضارة) حسب ويحذف منها الشطر الأخير كاملًا. وظاهر ما في هذا التعديل من احتشام في الأغنية، لم يكن في القصيدة الأصل.

ومن التغييرات الطفيفة مثلًا ما نجده في قصيدة " إلى رجل" التي تغنّيها نجاة بعنوان "ارجع إليّ"، تغيّر نجاة الخطاب (يا رجلًا) إلى (يا أملًا). وتجعل صيغة (يا من يدخّن) (يا من يفكّر) مراعاة للذوق العام.

"لو لم تكوني حبيبتي" يغنّيها ويلحّنها كاظم الساهر، وعنوان القصيدة "تهويمات صوفيّة لتكوين امرأة"[1]. هذه القصيدة ومن ثمّ الأغنية تعدّ مثالاً واضحًا على التغييرات التي تخضع لها القصيدة في نسختها المغنّاة لتناسب الذوق العام، وتغدو عملاً فنيًّا جديدًا في سياق المجتمع. ففي العنوان عنوان القصيدة تثبيت للفكرة الصوفيّة والحالة الشعريّة الطاغية، وسيختفي عنوان القصيدة من الأغنية، فلا تكون الأغنية "تهويمات صوفيّة لتكوين امرأة". فعلى الرغم من أنّ كلمة تهويمات

(1) نزار قبّاني، ديوان أشعار خارجة على القانون، ص 56 – 59.

في البداية تفتح فضاء شعريًّا لنصّ القصيدة وبعدًا صوفيًّا يمهّد لتقبّل كلمة التكوين التي تتعالق مع الخلق والإيجاد، فإنّها تُستبعد تمامًا من الأغنية، ولا ضير في ذلك، فكثير من الأغاني تأخذ اسمًا أو عنوانًا غير عنوان القصيدة الأصل، عنوان القصيدة هنا طويل وملبس وقد لا يكون مقبولاً ثقافيًّا، إذن نتخلّص منه، ونقع في شَرَك العنوان الطويل للأغنية، حين يؤخذ من مطلعها، (لو لم تكوني أنت في حياتي) ونمضي لنسمع نصّ الأغنية ونحن نترقّب كيف سيصنع كاظم الساهر بها، وهو الذي غنّاها بعد وفاة نزار، وصار لزامًا عليه أن يتصرّف بها ليمنحها السيرورة الجديدة أغنية يتذوّقها الجمهور. فيبقي على كلمة (اخترعت) في السطر الثاني،

ويحذف في السطر الثامن كلمة (نهدها)، ويذهب من فوره إلى السطر 12 (كنت جعلت شعرها)

(كنت جعلت شعرها مزرعة من الحبق).

وفي "كلّ عام وأنت حبيبتي" التي يغنّيها كاظم ويلحّنها نجده يردّد هذا العنوان مع الجملة الثانية من المقطع السابع فيها وهو "كل عام وأنا حبيبك" فالأغنية هي المقطع العاشر من القصيدة، بل جزء منه حسب، وهناك إضافات من كاظم وتكرار للجملة الأولى، وتنتهي الأغنية ولم يغنّ من القصيدة 10% من مجموع كلماتها، ونجد المغنّي قد جعل القصيدة والعنوان تحديدًا تكأة ليقول ما يود قوله، وليغنّي ما يحبّ أن يغنّي.

وتتمثّل الأبعاد الدراميّة في أغنية "أتحبّني" وهي قصيدة "بعد العاصفة" التي تبدأ بحوار بين المرأة التي تسأل الرجل: أتحبّني، بعد الذي كان؟ فيجيبها: إنّي أحبّك رغم ما كان. وهي على البحر الكامل عروضيًّا، وتتضمّن إعلاء لقيمة الحبّ بنسيان الأخطاء التي تكون قد شابت مسيرته، ويأتي

فيها صوت النساء الجماعي المردّدات في الجوقة، نيابة عن المرأة المفردة التي تفتتح السؤال قبل بدء الغناء، وتغيب؛ ليبقى صوت الغناء للرجل الرومنسي أو المتحضّر في قبول هذه المرأة بالرغم من الأخطاء التي ارتكبتها بحقّه، وبعد ذلك يأتي صوت الرجال الجماعي المردّدين كلام المغنّي، حتّى لكانّه يريد شهادة المجتمع على ما بين الحبيبين من تجاوز لأخطاء الماضي، لقاء التلذّذ بالحب في الوقت الحاضر، والأغنية هي ذات القصيدة دون تغييرات تُذكر، باستثناء الترديد والتكرار لأبيات أو أشطر أو كلمات من أجل التطريب.

في قصيدة "ستّ الدنيا يا بيروت": غناء ماجدة الروم وتلحين جمال سلامة. لم يكن ممكنًا لماجدة الرومي أن تغنّي بعض الأسطر من هذه القصيدة، من مثل (ضاجعناك يا بيروت)، و(صرنا ضد الله وضد الشعر) و(الله يفتش في خارطة الجنة عن لبنان) في حين ألقى نزار هذه القصيدة بنبرته العالية، والقاعة تضجُّ له بالتصفيق.

ويمكن القول إنّ إلقاء الشاعر للقصيدة، في كلّ مرّة، أمام جمهور هي تجربة فنّيّة جديدة، وقد تكون تلك عتبة من عتبات القصيدة حين يبتغي الناقد تحليلها ودرسها نقديًّا، وعليه فإنّ كل حالة غناء للقصيدة، وكل سماع متجدّد لها هو في حقيقة أمره عتبة جديدة من عتباتها، وصيغة جديدة من صيغ تحقّقها الفنّي والوجودي، وليس هناك ما هو أدلّ على ذلك من غناء أصالة نصري لقصيدة نزار قبّاني (هذي دمشق) حيث اشتملت خلفيتها الموسيقيّة في إحدى صور أدائها على مقاطع حيّة مسجّلة من هتافات الشعب السوري في ثورته المتأخّرة خلال الأعوام الخمسة الأخيرة وعلى الأخص بداية الثورة حين كان الهتاف (سلميّة سلميّة)، إن قصيدة نزار تعيش من خلال حداثتها ومعاصرتها ونبوءتها للأحداث (أنا الدمشقي / منابر الشام تبكي/ والشعر ماذا سيبقى من أصالته

إذا تولاّه نصّاب ومدّاح، وكيف نكتب والأقفال في فمنا، وكل ثانية يأتيك سفّاح.....) بهذا الصنيع تحقّق القصيدة سيرورتها الوجوديّة الخاصّة بها بعيدًا عن زمن إنتاجها، وبعيدًا عن حياة صاحبها، أو مبتغاه ومقصده ومراده، وهذا هو معنى من معاني ديمومة القصيدة أو العمل الفني التي أشار إليها هايدغر في كتابه "أصل العمل الفني"، وقد ذكر أنّ العمل الفنّيّ بهذه الديمومة يقيم عالمًا خاصًّا به[1]، وهذا ما أذهب إليه من أنّ الأغنية تستقلّ عن القصيدة في حياتها الجديدة، استقلال القصيدة ذاتها عن حياة شاعرها من قبل، وهكذا تكفل الأغنية حياة جديدة لها، بعد أن تمنح كلًّا من القصيدة وشاعرها طرفًا من هذه الحياة.

وخلاصة القول: حين نعثر على فنان أو شاعر أو إنسان يستنزف موضوعًا ما بعينه، مثل المرأة لدى نزار أو الخمرة لدى أبي نواس أو الفخر لدى المتنبي، أو التفلسف لدى المعري، فإننا نجد انشغالا إنسانيًّا بالحفاظ على الذات أو بالحفاظ على النوع، يستغرق هذا الشاعر أو الفنان، استغراقًا عجيبًا، حتى لكأنّه الإنسان الكامل في أحد التمثّلات الوجودية التي تتاح لنا لنحاكي الإنسان المتجلّي فيها، فالفنان يمثّل كينونتنا إبداعيًّا، ومن خلال المرتكز الجمالي أو نظريّة التوصيل لدى ياكوبسون أو نظرية العدوى لدى ليو توليستوي، يجري هذا النقل فنحقق بالحلم الفنّيّ والمحاكاة الواقعيّة وجودنا الإنسانيّ الطامح لمعانقة المطلق بالممكن الوجودي. وهذا الأمر يثير سؤالاً عميقًا حول المعنى المتحوّل للغنائيّة التي جرت قراءتها على أنّها تعبير عن الذاتيّة الفرديّة، فهل يمكن القول بسذاجة إنّ القصيدة الغنائيّة، ومن ثم الأغنية التي ولدت من رحمها، وسارت بين الناس، معبّرة

(1) مارتن هايدجر، أصل العمل الفنّيّ، ترجمة أبو العيد دودو، منشورات الجمل، ط 1، كولونيا / ألمانيا 2003، ص 91، ص 102 - 104.

عن أرواحهم، وممثّلة لعمق تجربة كلّ منهم، لا تمتلك شيئًا من الخصائص الدراميّة ولا تعبّر بجالها الإنشادي الساحر عن مجمل الحسّ الملحميّ لهذا الشعب أو ذاك. إنّ نجاح الأغنية في تحقيق سيرورة القصيدة يخلق معنى جديدًا للغنائيّة، ويوسّع من مداها لتتقاطع مع الدراميّة والملحميّة باقتدار فنّيّ عجيب.

- "كلمات ليست كالكلمات": قصائد نزار المُغنّاة

أستعير عبارة الشاعر نزار قبّاني "كلمات ليست كالكلمات"، وأنتزعها من سياقها الشعري والغنائيّ، لأجعلها عنوانًا لما غُنّي من قصائده، وأقصد من ذلك أن تكون العبارة موحية بما يأتي من المعاني والدلالات: (1) الأغنية التي استوحيت من قصيدة ما، هي ليست تلك القصيدة، كما هي في الديوان، فهي كلماتها حقًّا ومنها ومثلها معًا، ولكنّها أيضًا ليست هي كذلك في الوقت نفسه، فهي "كلمات ليست كالكلمات". (2) على الرغم من أنّ ما غُنّي من القصائد هي من مجمل شعر نزار، إلّا أنّها ستنال هذا الوصف لتشبه سائر شعره، ولتختلف عنه في مزيّة الغناء، فهي أيضًا "كلمات ليست كالكلمات". (3) على الرغم من أنّ هذه الأغاني من شعر نزار؛ الشطريّ وشعر التفعيلة وقصيدة النثر، إلّا أنّ لقصائده تلك ولشعره بعامّة مزيّة على سائر شعر الشعراء؛ لأنّ ما غُنّي له كان الأكثر بينهم جميعًا، فاستحقّ بذلك أن يكون نعته "كلمات ليست كالكلمات". (4) وأخيرًا يمكن القول؛ إنّ القصائد التي تُغنّى تنال في جوهر هذا الفعل أفضل حالة من حالات التلقّي الفنّي والحضاري؛ لأنّها تنتقل من فنّ الشعر إلى فنّ الموسيقى، وتخلد في منطقة وسطى بينهما هي منطقة فنّ الغناء، لتوصف بحقّ بأنّها "كلمات ليست كالكلمات".

خلصت الدراسة إلى زعم فحواه أنّ من غنّى لنزار من المطربين زاد عددهم على العشرين مطربًا، بمجموع من الأغاني ناف على الستّين أغنية، نصفها من غناء كاظم الساهر وتلحينه، ومن الظواهر اللافتة في تجربة غناء قصائد نزار أنّها توزّعت على ثلاثة أجيال أو أربعة من المطربين في هذا العصر، ممّا يعني أنّها كانت تتواءم مع تحوّلات الذوق، فمنها الأغاني الطويلة المتناغمة مع الطرب التقليدي الأصيل، ومنها الأغاني القصيرة والرشيقة، وقد تنوّعت كذلك موضوعاتها، وإن غلب عليها الحبّ، ونالت المرأة منها القسط الأوفر، وبهذا كان الكتاب التكريمي الذي أعدّه محمّد يوسف نجم، لدار سعاد الصباح، قبيل رحيل نزار عام 1998، موفّقًا كلّ التوفيق حين تحلّى بعنوان دالّ ومعبّر "نزار قبّاني: شاعر لكلّ الأجيال".

فالجيل الأوّل الذي غنّى لنزار هو جيل أمّ كلثوم (1898 - 1975)، وعبد الوهاب (1902 - 1991) ، وأحمد عبد القادر (1916 - 1984)، وزكيّة حمدان (1920 - 1987)، ونجيب السرّاج (1923 - 2002). ثم جيل عبد الحليم (1929 – 1977) وفايزة أحمد (1934 - 1983) وفيروز (1935 -) ونجاة الصغيرة (1938 - اعتزلت 2002) وبهيجة إدريس (1938 -)، التي غنّت "اغضب" و"كلمات" قبل أصالة وماجدة. وطلال مدّاح (1940 - 2000)، وإلهام المدفعي (1942 -). ثمّ جيل ماجدة الرومي (1956-) وكاظم الساهر(1957-) وخالد الشيخ (1958-). وأخيرًا جيل لطيفة التونسيّة (1962 -)، غنّت له ألبومًا كاملاً من تلحين كاظم ولم تنجح، فلم تعد التجربة، وربى الجمال (1966 -)، وأصالة نصري (1969-)، وعاصي الحلاّني (1970-)، ورزان مغربي (1973 -)، وغادة رجب (1979 -) قصيدة "لماذا"، ونزيه المغربي يبدو أنّ سحاب لم يعرف عنه شيئًا ولكن الرحبانيين هما من لحّنا له أغنية إشاعة ووضع قبالته 1976؟

والآن سأورد ثبتًا بالقصائد التي غُنّيت من شعر نزار قبّاني، أستقصي فيه ما استطعت منها، فأوثّق لها حتّى تكون مكمّلة لمحاولتي كمال النجمي وفكتور سحّاب، اللتين قدّمتا في الكتاب التكريمي لنزار.

فقد أحصى كمال النجمي ثماني عشرة أغنية حسب، فذكر المغنّين والملحّنين لكلّ منها، بعد أن عرض لأبرز أنواع الأغاني العربية وأشكالها، ولم يذهب بعيدًا في الكتابة عن فنّيات الأغنية، ولم يعرض للموسيقى التي رافقت غناءها، فاكتفى بالحديث عن أوزانها العروضيّة، مشيرًا إلى أزمة الغناء العربيّ الحديث التي تمثّلت بشيوع موجة الأغاني الهابطة، مُبديًا إعجابه بالمستوى الذي تحقّق في ما غُنّي من قصائد نزار، وخلص إلى النتيجة الآتية فقال: "إنّ بعض هذه القصائد المغنّاة أشبه بقراءة موسيقيّة، أو قراءة غنائيّة، وبعضها تكاد تكون مجرّد مطابقة بين الكلمات والألحان مجتمعة في عقد نظيم من الأداء الجميل"[1].

أمّا فكتور سحّاب فقد أحصى ثلاثة وعشرين أغنية مع ملحّنيها، وقدّم نموذجًا للقراءة الفنيّة الموسيقيّة لها، فكان يذكر المقام الغنائيّ، والآلة الموسيقيّة المناسبة للكلمات وللموضوع وللّحن معًا، ويُعني بتحليل تفصيليّ لمقاطع الأغاني التي لحّنها عبد الوهاب أوّلًا وهي أغاني نجاة الصغيرة الأربع؛ "أيظنّ" ومقامها نهاوند على الدو، و"ماذا أقول له" مقامها حجاز كاركورد على الري، و"إلى حبيبتي" مقامها نهاوند على درجة لا بيمول، و"أسألك الرحيلا" مقام حجاز كاركورد، و"لماذا تخلّيت عنّي" مقامها حجاز كار. ثم كتب عن أمّ كلثوم في أغنية "أصبح عندي الآن بندقيّة - طريق واحد" مقامها نهاوند على الدو، و"رسالة إلى جمال عبد الناصر" مقامها حجاز كاركورد. وبعدها عن الموجي وعبد

(1) كمال النجمي، نزار في قصائده المغنّاة، ضمن الكتاب التكريمي "نزار قبّاني شاعر لكلّ الأجيال" ص 608.

الحليم في "رسالة من تحت الماء" مقامها عجم، و"قارئة الفنجان" مقامها نهاوند على الدو. وكذلك كتب عن "عبد الوهاب سورية" ويقصد به نجيب السرّاج، في بيت الحبيبة - أعطيك من أجلي، مقامها البياتي. وعن فايزة أحمد: لا تدخلي؛ رسالة من امرأة ومقامها نهاوند، وهي أغنيتها الوحيدة التي لحّنها زوجها محمّد سلطان، وهي تشبه أغاني نجاة الصغيرة. وختم الكلام عن فيروز والرحابنة، في أغنيتي؛ "لا تسألوني" مقامها كورد، و"إشاعة - يروون في ضيعتنا" مقامها نهاوند على الري. وأخيرًا أجمل سحّاب الكلام فيمن تبقّى من المغنّين والملحّنين، ولم يفصّل، لحداثة تجربة غناء القصائد لديهم وتلحينها، لأنّ الانتظار لسماع رأي التاريخ فيها قبل النقد هو الأولى. وينبّه في الختام إلى أنّه يحسن قراءة تحليله للقصائد المغنّاة في أثناء الاستماع إليها، تلمّسًا للتعبير الموسيقي المواكب للتعبير الشفوي[1]. فهذه الدراسة معجبة حقًّا، وهي تتناسب مع طبيعة الفنّ موطن الدرس، وأدواتها النقديّة غير أدوات نقد النصوص اللغوية الخالصة في الشعر، وهذا ما يجعلنا نحيل عليها في التتبّع لبعض ملامح النقد، مع إدراكنا لأهمّيّة السماع وتوفّر المعرفة النقديّة اللازمة لوعي ما يُقال.

وعلى العموم فإنّ غناء القصائد المتأخّرة عن ذلك جاء أغلبها بصوت كاظم الساهر وتلحينه، ولم تكن من المطوّلات، أو الأغاني القصصيّة المقسّمة إلى أقسام موسيقيّة متعدّدة. ولكثرة ما غنّى له صار المستمعون يلحقون بعض أغانيه، من مثل؛ "سيّدة عمري الفاضلة" لأسعد الغرير. و"متمرّدة" لكريم العراقي، و"أنا وليلى" لحسن المرواني، ظانّين أنّها من قصائد نزار، وذلك في إشارة إلى أنّ اللون النزاريّ صار هو الغالب على فنّ كاظم الساهر، حتّى اشتهر به.

(1) فكتور سحّاب، الأغنية في شعر نزار قبّاني، ضمن الكتاب التكريمي "نزار قبّاني شاعر لكلّ الأجيال"، ص 547 – 593.

ومن طريف نقد الملحّنين لغناء كاظم لنزار ما يورده جعفر الخفّاف وهو ملحن عراقي حيث يقول: "كاظم الساهر غنّى قصائد حلوة، لكن أجمل ما غنّى كان "إنّي خيّرتك فاختاري" فيها ظلّ الكلام يركض وراء اللحن، علمًا أنّ "زيديني عشقًا" اشتهرت جماهيريًّا، لكنّني أراها صفرًا على الشمال أمام " إني خيّرتك فاختاري"، والأغنيتان إيقاعهما واحد، ولو أنّ المقام يختلف من البداية إلى النهاية"[1].

أمّا مسرد الأغاني التي تمكّنت من إحصائها وجمعها، بالسماع والبحث والمتابعة، فهي الآتية:

1- كيف كان: المطرب المصري أحمد عبد القادر، هي أوّل قصيدة من قصائد نزار غناها ولحّنها في أثناء زيارته لدمشق وسجّلها للإذاعة السوريّة في دمشق. لم أعثر على تسجيل لها.

2- بيت الحبيبة (يا بيتها؛ أعطيك من أجَلي وعينيَّ)، فعنوان القصيدة هو "يا بيتها": نجيب السراج وهي ثاني أغنية لحّنها وغنّاها الفنان نجيب السرّاج من شعر نزار سنة 1958 في إذاعة القاهرة. لها تسجيل واضح، وفي التعليق عليه إشارة إلى الأغنية الأخرى "العيون الفيروزية" ومطلعها "أسوح بتلك العيون" وعنوان القصيدة في الأصل هو "رحلة في العيون الزرق"، ولكن ليس لها تسجيل. وهناك إشارة إلى الملحّن سعيد قطبي الذي لحّنها. والسراج هو من عرّف عبد الوهاب بنزار.

3- إشاعة (يروون في ضيعتنا): نزيه المغربي؟ تلحين الأخوين رحباني. ذكرها فكتور سحّاب، ولم أعثر على تسجيل لها.

---

(1) انظر: عبد الجبار العتّابي، موقع عالم عشّاق القيصر، الموسيقار كاظم الساهر، جعفر الخفاف، على الشابكة.

4- العيون الفيروزيّة (؟): غناء نجيب السراج وتلحينه، لا تسجيل لها، لم يذكرها سحّاب. والقصيدة بعنوان "رحلة في العيون الزرق" ومطلعها "أسوح بتلك العيون"، فلعلّها هي؟!

5- لماذا تخلّيت عنّي: زكية حمدان، تلحين خالد أبو النصر، لا تسجيل لها. غنّتها غادة رجب بتلحين كاظم الساهر.

6- أصبح عندي الآن بندقيّة: عنوان القصيدة في ديوان نزار (طريق واحد) تغنّيها أم كلثوم من تلحين محمّد عبد الوهاب، وكذلك يغنّيها عبد الوهاب نفسه بالتلحين ذاته، وفي تسجيل ثالث لها يغنّيانها الاثنان معًا غناء مشتركًا. انظر تحليل الأغنية بصوت أم كلثوم لدى فكتور سحّاب.

7- عندي خطاب عاجل إليك: أم كلثوم في رثاء عبد الناصر، تلحين رياض السنباطي، وكان افتتاحها في أوّل تسجيل لها "والدنا جمال عبد الناصر" ثمّ صارت فيما بعد "زعيمنا، حبيبنا، قائدنا"، انظر تحليل الأغنية لدى فكتور سحّاب.

8- قارئة الفنجان: عبد الحليم حافظ، تلحين محمّد الموجي ويذكر الموجي أنّ تلحينها استغرق سنتين، وقد غنّاها عبد الحليم سنة 1976.

9- رسالة من تحت الماء: عبد الحليم حافظ، تلحين محمّد الموجي.

10- رسالة من امرأة: فايزة أحمد، تلحين محمّد سلطان، ويمكن متابعة ظروف الغناء والتلحين من خلال كلمة الملحن في سهرته مع نزار ثم اتّصالها لإكمال العمل لاحقًا. وكذلك قراءة فكتور سحّاب لها في كتاب نزار قبّاني شاعر لكل الأجيال.

11- لا تسألوني ما اسمه حبيبي: فيروز، تلحين الأخوين رحباني.

12- موّال دمشقي مطلعها (لقد كتبنا وأرسلنا المراسيلا): فيروز، تلحين الأخوين رحباني. (بسيط).

13- وشاية (أأنت الذي يا حبيبي): فيروز، تلحين الأخوين رحباني (متقارب).

14- أيظنّ: نجاة الصغيرة، انظر تحليل الأغنية لدى فكتور سحّاب.

15- متى ستعرف كم أهواك، عنوانها في الديوان (إلى رجل): نجاة الصغيرة، تلحين محمّد عبد الوهاب، وهي ذاتها أغنية (ارجع إليّ)، انظر تحليل الأغنية لدى فكتور سحّاب.

16- ماذا أقول له: نجاة الصغيرة، القصيدة عموديّة على بحر (البسيط). انظر تحليل الأغنية لدى فكتور سحّاب.

17- سيّد الكلمات المشهورة وهي (لا تنتقد خجلي الشديد): نجاة الصغيرة. انظر تحليل الأغنية لدى فكتور سحّاب.

18- أسألك الرحيل: نجاة الصغيرة، تلحين محمد عبد الوهاب. انظر تحليل الأغنية لدى فكتور سحّاب.

وكذلك؛ أسألك الرحيل: غنّتها رزان وهي رزان مغربي، وقد لحنها لها سعيد قطبي قبل تلحين عبد الوهاب لها حين غنّتها نجاة الصغيرة.

1- بغداد: إلهام المدفعي، تلحين إلهام المدفعي.

2- اغضب: أصالة نصري، تلحين حلمي بكر، وهي من قصيدة: (من قتل مدرّس التاريخ: قراءة ثانية لمقدّمة ابن خلدون).

وكذلك اغضب: بهيجة إدريس المغربيّة وقد غنّتها قبل أصالة. ومعها كلمات قبل ماجدة الرومي. وهي موجودة بصوت بهيجة إدريس على اليوتيوب Youtube.

1- يا قدس: لطيفة التونسية (وكاظم الساهر) يا قدس يا حبيبتي وهي القصيدة ذاتها ولكن تغنّى لدى لطيفة دون ترتيب الأبيات وليس لكاظم سوى التلحين مرّةً. ويغنّيانها معًا مرّة أخرى، مع كورال كبير في مسرح ضخم جدًّا في أحد تسجيلاتها. ومن طريف ما ينقل عن هذه القصيدة الأغنية، أنّها كانت في طريقها لأن يغنّيها عبد الحليم حافظ بتلحين محمّد الموجي، وصادف أن نالت إعجاب المطربة شادية، فدفعت بها إلى رياض السنباطي ليلحّنها، وفعل، ثم كانت المفارقة أن منعت كلتاهما، فلم تر أيّ منهما النور، لأنّ قانون حقوق المؤلّفين لا يسمح بتلحين النصّ نفسه مرّتين.

1- القدس: غناء ولحن على العود حسب محمّد بوخريص.

2- تلومني الدنيا وهي ذاتها وهي مشهورة بـ "أعنف حب عشته" وهذه الجملة من القصيدة: لطيفة التونسية، مستفعلن. تلحين كاظم الساهر.

3- أنا يا صديقة متعب بعروبتي: لطيفة التونسيّة، غنّت منها مقطعًا واحدًا بتلحين كاظم الساهر. وسمّى المقطع المغنّى "دمشق".

4- طوق الياسمين: ماجدة الرومي، تلحين كاظم الساهر.

5- ستّ الدنيا يا بيروت: ماجدة الرومي، تلحين جمال سلامة.

6- مع جريدة: ماجدة الرومي، تلحين جمال سلامة، هي تشبه قصيدة (وجبة فطور). للفرنسي جاك بريفير الذي نشرها 1949 ونشر نزار قصيدته 1956.

7- كلمات: ماجدة الرومي، تلحين إحسان المنذر.

8- وعدتك أن لا أحبّك: ماجدة الرومي، ألحان كاظم الساهر. غنّتها بعد وفاة نزار.

9- أحبّكَ جدًّا: ماجدة الرومي، تلحين مروان خوري. بعد وفاة نزار.

10- نهر الأحزان: غناء خالد الشيخ وتلحينه.

11- لماذا تخلّيت عني: غادة رجب، ألحان كاظم. وكذلك؛ لماذا تخليت عنّي: كاظم الساهر وغادة رجب معًا وكذلك؛ لماذا تخلّيت عني إذا كنت تعلم أني أحبّك أكثر منّي: ربا الجمال تلحين سعيد قطبي.

12- جاءت تمشي في استحياء: غناء طلال مدّاح وتلحينه.

13- القرار: عاصي الحلاني، تلحين كاظم الساهر.

14- صباحك سكّر: غناء كاظم الساهر وتلحينه.

15- إنّي خيّرتك فاختاري: غناء كاظم الساهر وتلحينه.

16- هل عندك شك: غناء كاظم الساهر وتلحينه.

17- أشهد أن لا امرأة إلّا أنت: غناء كاظم الساهر وتلحينه.

18- يدك (يد): غناء كاظم الساهر وتلحينه.

19- قولي أحبّك: غناء كاظم الساهر وتلحينه.

20- التحدّيات: غناء كاظم وتلحينه.

21- أكرهها: غناء كاظم الساهر وتلحينه، والقصيدة في الديوان بعنوان (هرّة).

22- حبيبتي والمطر: غناء كاظم الساهر وتلحينه.

23- كلّ عام وأنت حبيبتي: غناء كاظم الساهر وتلحينه.

24- إلى تلميذة: غناء كاظم الساهر وتلحينه.

25- الحب المستحيل: غناء كاظم الساهر وتلحينه.

26- زيديني عشقًا أو حبّك خارطتي: غناء كاظم الساهر وتلحينه، العنوان في الديوان (جسمك خارطتي) فاعلن.

27- علمني حبّك مدرسة الحب: غناء كاظم الساهر وتلحينه. وهي قصيدة بعنوان (الحزن) في الديوان.

28- أحبّك جدًّا: غناء كاظم الساهر وتلحينه.

29- حافية القدمين: غناء كاظم الساهر وتلحينه.

30- أحبيني بلا عقد: غناء كاظم الساهر وتلحينه.

31- وإني أحبّك: غناء كاظم الساهر وتلحينه.

32- لو لم تكوني حبيبتي: غناء كاظم الساهر وتلحينه عنوان القصيدة (تهويمات صوفيّة لتكوين امرأة).

33- فاكهة الحب، وهي أغنية (أنت امرأة) ذاتها: غناء كاظم الساهر وتلحينه، وهي قصيدة نزار وعنوانها (حب بلا حدود) طويلة في 15 مقطعًا ولا يغنّي منها سوى أسطر قليلة في 4 مقاطع.

34- ممنوعة أنت: غناء كاظم الساهر وتلحينه، وعنوان القصيدة (يوميات مريض ممنوع من الكتابة) مستفعلن، لحنها حزين وبطيئ، ولها كورس.

35- تقولين الهوى: غناء كاظم الساهر وتلحينه. عنوان القصيدة (طائشة الضفائر).

36- مع بغدادية: غناء كاظم وتلحينه، (فاعلن).

37- حبيبتي: غناء كاظم الساهر وتلحينه.

38- المستبدّة: غناء كاظم الساهر وتلحينه.

39- الرسم بالكلمات: غناء كاظم وتلحينه. وهي قصيدة الديوان المسمى باسمها غناها كاظم سنة 2009

40- أجلس في المقهى: غناء كاظم الساهر مع الشاب مامي، تلحين كاظم، (فاعلن).

41- بريد بيروت: غناء كاظم وتلحينه، (مستفعلن).

42- كبّري عقلك: غناء كاظم الساهر وتلحينه. تاريخ الأغنية 2004.

43- تحرّكي خطوة يا نصف عاشقة: غناء كاظم وتلحينه، عمودية على بحر البسيط.

ثبت المصادر والمراجع:

- الآمدي أبو القاسم الحسن بن بشر، المؤتلف والمختلف في أسماء الشعراء وكناهم وألقابهم وأنسابهم وبعض شعرهم، صحّحه وعلّق عليه، فريتس كرنكو، دار الجيل، ط1، بيروت 1991.

- إبراهيم صافار، القصيدة الحديثة بين الغنائيّة والغموض: من الشفوي إلى المكتوب، دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة 2005.

- أحمد الجوّة، الغنائيّة وقضايا الالتزام في شعر محمود درويش، كنوز المعرفة، ط1، عمّان 2005 .

- أحمد حيدوش، شعريّة المرأة وأنوثة القصيدة: قراءة في شعر نزار قبّاني، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق 2001 الأخفش، كتاب العروض ، تحقيق ودراسة سيّد البحراوي، دار شرقيّات، ط1، القاهرة 1998.

- إدوارد سعيد، عن الأسلوب المتأخّر: موسيقى وأدب عكس التيّار، ، ترجمة فوّاز طرابلسي، ط1، دار الآداب، بيروت 2015.

- أبو الفرج الأصفهاني: كتاب الأغاني، دار الكتب المصريّة، القاهرة د. ت .

- ----------، كتاب الأغاني، النسخة الإلكترونيّة.

- إلياس سحاب، بدايات القصيدة الغنائية وفرسانها في العصر الحديث، مقالة على الشابكة "النيت."

- البخاري: صحيح البخاري، نسخة إلكترونيّة.

- البهلول سعيد أبو عرقوب: الحلقات المتسلسلة (1 - 10) لمسابقة المزمار الذهبي "اطرب تؤجر" التي يقدّمها ، كلّيّة الدعوة الإسلاميّة، طرابلس الغرب، وبثّتها قناة المجد التلفزيونيّة تباعًا، وهي متاحة على..(Youtube)

- بهيجة إدلبي وعامر الدبك، القصيدة العربيّة الحديثة بين الغنائيّة والغموض: دراسة نقديّة، دائرة الثقافة والإعلام الشارقة 2005

- ت. س. إليوت، الأصوات الثلاثة للشعر، 1954. مقالات في النقد الأدبي، ترجمة لطيفة الزيّات.

- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمّد هارون، مطبعة الخانجي، القاهرة 1998.

- ----------، أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، تحقيق عبد السلام محمّد هارون، دار الفكر، بيروت د. ت.

- القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح محمّد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمّد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة 1966.

- جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، دار الشؤون الثقافيّة العامّة آفاق عربيّة، ودار توبقال للنشر (مشروع النشر المشترك)، بغداد د. ت.

- حاتم الصكر، مرايا نرسيس: الأنماط النوعيّة والتشكيلات البنائيّة لقصيدة السرد الحديثة، المؤسّسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع، ط 1، 1999.

- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق : محمّد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط 2، بيروت 1981.

- حبيب بوهرور، تشكّل الموقف النقدي في ظلّ الحداثة الشعريّة المضادّة عند نزار قبّاني: مراجعة لآليات الهدم والتأسيس، المنشورة على منتدى ستار تايمز على الشابكة.

- حنفي محمود محمّد (مصر)، القصيدة الحديثة بين الغنائيّة والغموض، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة 2005.

- ابن خلدون، المقدمة، دار الجيل ، بيروت د. ت.

- رابح العوبي، حدّ الشعر لدى روّاد التفكير النقدي العربي الحديث، مطبعة المعارف، ط1، عنّابة 2003.

- ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق محمّد قرقزان، دار المعرفة، بيروت 1988.

- ابن سلّام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، نسخة الورّاق الالكترونية.

- سمر الديّوب، النصّ العابر: دراسات في الأدب العربي القديم، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، دمشق 2014.

- سمير سحمي، الإيقاع في شعر نزار قبّاني من خلال ديوان "قصائد"، عالم الكتب الحديث، ط1، إربد 2010.

- شوقي بزيع، احتفاليّة الجسد وشاعريّة الحواسّ، ضمن كتاب "نزار قبّاني شاعر لكلّ الأجيال" 1998.

- شوقي ضيف: العصر الجاهلي، دار المعارف، ط 9، القاهرة د. ت.

- ----------، العصر العبّاسي الأوّل، دار المعارف، ط 16، القاهرة د. ت .

- ----------، العصر العبّاسي الثاني، دار المعارف، ط 12، القاهرة د. ت.

- شكري عيّاد، "موسيقى الشعر العربي: مشروع دراسة علميّة، دار المعرفة، ط1، القاهرة 1968.

- صبحي حديدي: الناي خيط الروح: محمود درويش وشكل الصوت الغنائي، مؤسّسة محمود درويش، والمقال منشور في الأصل في مجلّة نزوى العمانيّة، عدد 13.

- ----------، القصيدة الغنائيّة، ، مجلّة الكرمل، ع 68، رام الله، صيف 2001.

- ----------، فيروز: حيثيات دين تربوي وجمالي وأخلاقي، مقال في جريدة السفير بتاريخ 21 / 8 / 1998.

- صلاح فاروق، القصيدة العربيّة الحديثة بين الغنائيّة والغموض، 2005.

- صلاح فضل، أساليب الشعريّة المعاصرة، ، دار الآداب، ط1 ، بيروت 1995.

- ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق محمّد زغلول سلّام، مطبعة التقدّم، منشاة المعارف، الإسكندريّة 1984.

- عبد الجبار العتّابي، موقع عالم عشّاق القيصر، الموسيقار كاظم الساهر، جعفر الخفاف، على الشابكة.

- ابن عبد ربّه، العقد الفريد، دار الكتاب العربي، ط 2، بيروت 1953.

- عبد الله الجفري، الحياة اللندنية، عن النيت سمّعني .sama3ny.net .

- عبد الله الغذّامي، النقد الثقافي، الهيئة العامّة لقصور الثقافي، القاهرة 2010.

- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنويّة، ط 3، دار الفكر العربي، القاهرة د. ت.

- علي أحمد محمّد العرود، جدليّة نزار قبّاني في النقد العربي الحديث، دار الكتاب الثقافي، إربد 2000.

- فتحي النصري، بنية البيت الحر، دار مسكلياني للنشر والتوزيع، ط 1، 2008.

- فكتور سحّاب، الأغنية في شعر نزار قبّاني، ضمن كتاب "نزار قبّاني شاعر لكلّ الأجيال، إعداد وتحرير: محمّد يوسف نجم، دار سعاد الصباح، الكويت 1998.

- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعليق محمّد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلميّة، بيروت 1966.

- كمال النجمي، نزار في قصائده المغنّاة، ضمن الكتاب التكريمي "نزار قبّاني شاعر لكلّ الأجيال."

- مارتن هايدجر، أصل العمل الفنّيّ، ترجمة أبو العيد دودو، منشورات الجمل، ط 1، كولونيا / ألمانيا 2003.

- أبو الطيّب المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، 1983.

- محمّد بنّيس ، الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاته، ج 4 مساءلة الحداثة، ، دار توبقال - الدار البيضاء 1991.

- محمّد سلطان، كوني فتكون، ضمن كتاب نزار قبّاني شاعر لكلّ الأجيال.

- محمّد عبد الوهاب نزار قبّاني رسّام بالكلمات، ، ضمن الكتاب التكريمي "نزار قبّاني: شاعر لكلّ الأجيال" تحرير محمّد يوسف نجم، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، ط1، الكويت 1998، (مطابع دار صادر: طبعة بيروت).

- محمّد يوسف نجم، تحرير الكتاب التكريمي "نزار قبّاني: شاعر لكلّ الأجيال"، ، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، ط1، الكويت 1998، (مطابع دار صادر: طبعة بيروت).

- محمود سعد، برنامج "البيت بيتك" التلفزيوني، وتجده على (اليوتيوب : Youtube)

- نجوى قصّاب حسن، هكذا تكلّمت الأغاني، تحليل مضمون 2800 أغنية عربيّة من بداية القرن العشرين وحتّى عام 2012 ، كتاب دبيّ الثقافيّة (111)، ط 1، دار الصدى، دبي أغسطس 2014.

- نزار قبّاني: الأعمال الشعريّة الكاملة، ، منشورات نزار قبّاني، ط 12، بيروت 1973.

- نزار قبّاني، ديوانه ، وهو مجموع أشعاره في النسخة الإلكترونيّة من الديوان.

- نزار قبّاني، ديوان طفولة نهد، مقدّمته؛ في الشعر، ط 23، بيروت 1989.

- نفيد كرماني، بلاغة النور: جماليات النصّ القرآني، منشورات الجمل 2008.

- نورالدين الحاج، الأنا الغنائي في "لماذا تركت الحصان وحيدًا"، دار أمل للنشر والتوزيع، ط1، صفاقس 2008.

- قصّة مغنّي؟، موقع على الشابكة: يعرض لأغنية "أيظنّ" لنجاة الصغيرة وظروف تلحين عبد الوهاب لها.

ملحق

(إني خيرتُكِ فاختاري)

(نزار قباني / ديوانه 43 – 44)

إني خيـــرتُـــكِ فاختـاري
ما بيـنَ المـوتِ على صدري..
أو فـــــوقَ دفـاترِ أشعاري..
اختـاري الحبَّ.. أو اللاحبَّ
فـجُـــبـــــــنٌ ألا تختاري..
لا توجـــدُ منـطقةٌ وسطى
مـا بيـــنَ الجـنّـةِ والنـارِ..
ارمـــي أوراقـــــكِ كاملةً..
وســــأرضى عن أيِّ قرارِ..
قولي. انـــفعلـــي. انفـجري
لا تـقـــفي مثلَ المسمـارِ..
لا يـمكنُ أن أبـقـــــى أبدًا
كالقـشّـةِ تـــحـتَ الأمـطارِ

اختـاري قـــدرًا بيـن اثـنينِ

وما أعـنـفَـــــها أقـــداري..

مُـرهـقـةٌ أنـــتِ.. وخـائـفـةٌ

وطـويلٌ جـدًا.. مشـــواري

غوصي في البحرِ.. أو ابتعدي

لا بـحـــرٌ من غيــرِ دوارِ..

الـحـبُّ مـواجـهـــةٌ كبرى

إبـــحـــارٌ ضـــدَّ الـتـيـارِ

صَـلـبٌ.. وعـذابٌ.. ودمـوعٌ

ورحـيـــلٌ بيــنَ الأقمـارِ..

يقـتُـلـنـي جـبـــنُكِ يا امرأةً

تـتـسلى مـــن خلفِ ستارِ..

إني لا أؤمـــــنُ في حـــبٍّ..

لا يـحـــملُ نـــزقَ الثوارِ..

لا يكـــسرُ كـلَّ الأســـوارِ

لا يضـــربُ مثلَ الإعصارِ..

آهٍ.. لو حـــبُّـــكِ يـبـلعُـني

يقـلعُـنـــي.. مثلَ الإعصارِ..

إنّي خيــرتــــك.. فاختــاري
ما بينَ الـمـــوتِ على صدري
أو فــوقَ دفـاتـــــرِ أشعاري
لا تــوجـــدُ منطقةٌ وسطى
ما بينَ الـجـــنّـــةِ والنّارِ..

بعد العاصفة

(أتحبّني)

(نزار قباني / ديوانه 33 – 35)

أتـحـبـنـي بعـد الذي كانـا؟ إنـــي أحـبـك رغـم مـا كانـا
ماضـيـكِ لا أنـــوي إثارتَـهُ حسبـي بأنـكِ ها هنـا الآنا
تَـتَـبَـسَّـمـينَ وتُـمْـسِـكينَ يدي فـيـعـود شـكِّـي فيكِ إيـمانـا
عـن أمـس لا تتكـلـمي أبـدًا وتألَّقي شَـعْـرًا وأجـــفـانـا
أخـطـاؤكِ الصغرى أمــرُّ بها وأُحـــوِّل الأشـــواك ريحانـا
لولا الـمـحـــبة في جوانـحه ما أصـبـــح الإنسـان إنسانا
عام مضـى وبـقـــيـت غالية لا هـنت أنت ولا الهوى هائنا
إنـي أحـبك .. كـيف يمكنني أن أشـعـل الـتـاريـخ نيــرانا

وبـه مـعـابـدنـا، جـــرائدنـا أقـدام قـهـــوتـنـا، زوايـانـا
طفـلـيـــــن كـنـا في تصرفنـا وغـرورنـا وضـلال دعـــوانا
كلـمـاتنـا الـرعـنـاء .. مضحكة مـا كان أغـبـاهـا .. وأغـبـانـا
فلكم نهـبـت وأنـت غاضبة ولكم قـســوت عـلـيـكم أحيانا
ولربـمـا انـقــطـعـت رسائلنا ولربـمـا انـقــطـعـت هدايانـا
مـهـمـا غـلـــــونا في عداوتنا فالـحـب أكـبـر مـن خطايانا
عـيـنـاك نـيـسـانان.. كيـف أنا أغـتـال في عيـنـيك نـيسانا ؟
قـدر عـلـيـنا أن نـــكـون معا يا حلوتـــي رغـم الذي كـانـا
إن الـحـديـقة لا خـيـار لهـا إن طلـعـت ورقـا وريـحـانـا
هذا الهــوى ضــوءٌ بـداخـلنا ورفيقُـنا ... ورفـيـق نجـوانـا
طـفـــل نداريـهِ ونـــعـبـدُهُ مـهـمـا بـكى مـعـنـا .. وأبـكـانـا
أحـزانُـنـــا منه ... ونسـأله لـــــو زادنـا دمعا وأحـــزانـا
هاتي يـديـك .. فأنتِ زَنْبَقتي وحـبـيـبـتي رغـــــم الذي كانا

أ . د . سعد عبد العزيز مصلوح۞

سر صناعة المجاز:
دراسة في "القصيدة البحرية" لنزار قبّاني

۞ أستاذ اللسانيات – جامعة الكويت.

فاتحة ومهاد:

"نزار قباني" شاعر ملأ الدنيا وشغل الناس، لا على سُنَّة سلفه العظيم أبي الطيب المتنبي، بل على سُنّته الخاصة الماثزة له دون سائر شعراء الحركة الشعرية العربية المعاصرة. وهو شاعر غزير النتاج؛ إذ جاءت أعماله الشعرية والنثرية الكاملة في تسع مجلدات، ومن ثم كان الاختيار من بين أعماله ما يكون موضوعاً للدرس أمراً بالغ الصعوبة. بيد أن الشاعر على حضوره الفاعل والمتميز، لم يدع قارئه في حيرة من أمره إزاء مفهومه للإبداع وعمل الموهبة والثقافة في التجربة الشعرية؛ التقاطاً ومخاضاً وإبداعاً إلى أن يلقي بقصيدته للجماهير المترقبة. ولقد عَرَف بحذق ومهارة كيف يجذب جمهور القراء إلى منجزه؛ على حب وتعلق من أكثرها ونفور من القليل، وأسعفه في ذلك ما تزود به من جهاز ذي استجابة عالية لتوقع الزلازل ورصدها في عالم السياسة والاجتماع. ولسنا ننسى ما أحدثته قصيدته الشهيرة "هوامش على دفتر النكسة" (عام 1967) من هزة في الشارع العربي؛ إذ التمس فيها كثير من الناس بعض العزاء، واطلعوا بين سطورها على ما تنطوي عليه حياة المواطن العربي من أمراض وعلل قوادح. هذا، على تواضع مستواها الفني، وإسرافها الظاهر في توظيف الشعارات والمسكوكات اللغوية السيارة ذات الطابع الخطابي الزاعق.

ولقد كشف نزار في حواراته - وما أكثرها - عن كثير من أسرار صناعة الإبداع عنده، وأبان عن فهمه الخاص للشعر بما هو فن أراد له أن يكون جماهيرياً وساحة مفتوحة لكل قارئ، ووليمة شهية لكل ذائقة. يقول نزار عن تجربته في عالم الشعر: "منذ عام 1944 وأنا أشتغل كالنملة.. وأجُرُّ الحروف والكلمات على ظهري؛ لأصنع للشعر لغة وديموقراطية، تجلس مع الناس في المقهى، وتشرب الشاي، وتدخن السجائر الشعبية". [نزار، الأعمال النثرية الكاملة، 8/ 95]

وتحاول هذه الدراسة أن تقترب بالفحص لنص شعري من أعمال "نزار"، ليس بالمعروف ولا المتداول، ولكنه معبر بصدق عن رؤيته وفنه في الصناعة الشعرية. وتستعين الدراسة في ذلك برؤيتين نقديتين، أما الأولى فالرؤية المعرفية للاستعارة خاصة، والمجاز عامة cognitive perspective، وتعتمد في ذلك جُمْلةً من التصورات المنهجية، وإجراءات التحليل التي عكف عليها أصحاب الاستعارة المفهومية conceptual metaphor، ومفهوم المزج blending، وهو اتجاه أسس له عدد من كبار دارسي الاستعارة، في مقدمتهم جيل فوكونييه Gilles Fauconier، ومارك تيرنر Mark Turner، ووجد له مكاناً في الساحة الأكاديمية، فاتخذ أساساً للاستدلال على عمل العقل في صنع المجاز. ولسنا نعني بذلك استنساخ هذه النظرية بكل مفرداتها وتفصيلات تطبيقها، بل جُلُّ ما تنتصبُ له هو الانتفاع بهذه الرؤية في كشف جوانب من عمل العقل الشعري في صناعة المجاز، وتفسير جانب من العمليات المعرفية cognitive processes التي تحكم تشكيل اللغة الشعرية في قصيدة نزار، غير غافلين عما بين الثقافة العربية والثقافات الأخرى من وجوه المغايرة، وبخاصة ما يقع منها في حيز الدرس البلاغي وتصنيف فنونها، على ما هو مبسوط في مصنفات القوم.

أما الرؤية الأخرى التي عليها معتمد هذه الدراسة فتنتسب إلى اللسانيات بمفهومها العرفي المحدد، وإلى المبحث الدلالي على جهة الخصوص، حيث يقوم تفسير الاستعارات والمجاز على معيار نقل الدلالة بإهدار الحدود الفاصلة بين حقولها، وهو ما جرى عليه عملنا في دراسة سابقة. [مصلوح، في النص الأدبي: في التشخيص الأسلوبي الإحصائي للاستعارة، 183 – 228].

وينتظم البحث بعد هذه الفاتحة الماهدة المباحث الآتية:

1/ 0 "نزار" منظراً نقديًا

1/ 1 رؤيته للغة الشعر

1/ 2 موقفه من النقد والنقاد

2/ 0 مصطلح "المجاز" في الدراسة

3/ 0 تأسيس منهجي

3/ 1 طبيعة المعنى بين الموضوعية والعرفية

3/ 2 الفضاء الذهني: ماهيته

3/ 3 الفضاء الذهني وصناعة المجاز

4/ 0 النص المختار

5 / 0 النص: الاختيار والاختبار

6/ 0 صناعة المجاز: رؤية معرفية

7 / 0 صناعة المجاز: رؤية لسانية دلالية

7/ 1 كلمة في بنية النص

7/ 2 صناعة المجاز وفكرة الاستقرار المفهومي

7/ 3 تفريع على تصنيف الاستعارة

8 / 0 صناعة المجاز: ما بين الرؤيتين

9 / 0 خاتمة وتحصيل

1 • "نزار مُنَظِّراً نقدياً:

1/1 • رؤيته للغة الشعر

أشرت سلفاً إلى أن "نزار قباني" سئل كثيراً في ما أجري معه من حوار عن رؤيته لمفهوم الشعر، واللغة الشعرية. وقد استبان من جملة جواباته أنه يقيم هذه الرؤية على أمرين يبدوان متعاندين بادي الرأي؛ فهو يرى من جهة "أن الشعر هو عصيان لغوي خطير، على كل ما هو مألوف ومعروف ومُكَرَّس"، [الأعمال النثرية الكاملة، 8/ 45]. وهو ينصح من يريد أن يكون شاعراً فيقول: "لكي تكون مدهشاً – شعرياً على الأقل – لابدّ أن تحدث خللاً في ترتيب الأشياء والكلمات والعادات اللغوية" [الأعمال النثرية الكاملة، 8/ 108]، و "لابدّ أن ترمي حجراً في بئر الكلام العادي، وتُحدث اضطراباً في الأبجدية، وتبعثر أوراق الرزنامة" [الأعمال النثرية الكاملة، 8/ 109]. بيد أنه من الوجهة الأخرى لا يسمح للتمرد والعصيان اللغوي، والخلل الذي يحدثه في ترتيب الأشياء والكلمات والعادات أن يقطع الخيط الواصل بينه وبين متلقي شعره، وحريص على ألا تفتقد لغته القدرة على الوصول إلى الناس. إن اللغة عنده "مثل كل خطوط المواصلات، تتطلب أن يكون هناك بشر يسافرون ويعودون ويتلاقون ويفترقون ويتحاورون ويتفاهمون"، ومن ثم "ليس هناك لغة يستعملها شخص واحد" [الأعمال النثرية الكاملة، 8/ 49]؛ إذ إن اللغة "همزة وصل لا همزة قطع". [الأعمال النثرية الكاملة 8/ 159]

بيد أن الجمع بين الوجهتين اللتين تبدوان متعاندتين على ما أسلفنا ليس صعباً ولا محالاً. "إن الشعر برقية عنيفة وحارقة يرسلها الشاعر للعالم" [الأعمال النثرية الكاملة، 8/ 48]. ومقتضى ذلك ألا تسير على المألوف والمعتاد والمعاد؛ وإذن، فالعصيان اللغوي مطلوب، وشرط لتَحَمُّلِ اللغةِ رسالةَ

الشاعر، ولقيامها بوظيفتها الشعرية، ومع ذلك "فالمرسل إليه عنصر هام في كل كتابة. وليس هناك كتابة لا تخاطب أحداً، وإلا تحولت إلى جرس يقرع في العدم". [الأعمال النثرية الكاملة 8/ 48]

ويعترف نزار - ولعله يفخر - بأن شعره هذا الذي اغترق عمراً طويلاً، وملأ مجلدات ضخاماً محدودٌ في ثروته اللغوية التي يتعامل بها ومعها؛ فهو في ما يرى نفسه "كاتب يحاول أن يفتح الدنيا بقاموس لا يتجاوز ألف كلمة" [الأعمال النثرية الكاملة، 8/ 63]، ليكون بذلك "مؤسس أول جمهورية شعرية أكثر مواطنيها من النساء ... حيث اللغة الشعرية لا تعرف التفرقة الطبقية أو العنصرية أو الثقافية". وهو يرى أنه استطاع بشعره "أن يخترق جميع حواجز اللغة، وحواجز البلاغة القديمة، والقوالب الجاهزة، وأسوار القواميس العالية، كاسراً بذلك جدار الخوف الذي كان يقوم بين الناس والشعر". [الأعمال النثرية الكاملة 8/ 48]

لقد قدم نزار بذلك عن وعي وقصد رؤية للشعر مفارقة كل المفارقة لكثير من شعراء عصره، وفي المقدمة منهم أصحاب مدرسة "مجلة شعر" وأعلامها ممن رفعوا راية التجديد: يوسف الخال، وأدونيس وأنسي الحاج، وكان بمنجزه معارضاً لمن آثر الإغراب والاستعلاء على القراء؛ بل إنه - وربما عن وعي وقصد منه أيضاً - قد أفاد من انقطاع التواصل بين المفهوم النخبوي للشعر الذي أصّلت له هذه المدرسة وجمهور التلقي.

1/ 2 • موقفه من النقد والنقاد:

لنزار في النقد والنقاد رأي قاس؛ فهو يعارض النخبوية في الشعر والنقد كليهما، وهو يعالن قراءه في أحد حواراته بقوله "لن أضع الغليون في حلقي، وأستعمل مصطلحات النقد الحديث؛ لأثبت لكم أني مثقف كبير، فالثقافة لا تتناقض مع بساطة التعبير". إن الشعر في رأيه: "يمشي في

طريق، والنقد العربي يمشي في الاتجاه المعاكس، وليس ثمة نقطة لقاء تجمعهما ... ونصيحتي لكل شاعر عربي يريد أن ينجح أن يغسل يديه من أكثر النقاد العرب" [الأعمال النثرية الكاملة 8/ 414 – 415]

وأياً ما كانت الأسباب وراء هذا الموقف الصارم من النقد، (ولعل للوسط الثقافي آنذاك أثراً في صناعة هذا الموقف) فإن النقد باقٍ شاء الشاعر أم أبى، وكلمة الدرس العلمي لنصوص الأدب لابد أن تقال، والاستضاءة بالرؤى النقدية واللسانية ذات الوجود الفاعل على الساحة العلمية هو حق العلم وواجب المشتغل به. وأحسب أن شاعرنا الكبير – رحمه الله – لو عرضت له هذه الدراسة التي بين أيدينا لما صبر على قراءتها، ولكان جزاؤها منه الإعراض أو السخرية، ومع ذلك نحن ماضون في هذه المغامرة العلمية المحمودة العاقبة بإذن الله، نحاول بها أن نستثمر كل جديد من الرؤى لفحص لغة الشعر عامة والقصيدة النزارية خاصة.

2 / 0 • مصطلح "المجاز" في الدراسة:

"المجاز" هو من غرر المباحث في التراث البلاغي، وقد احتفاه البلاغيون، وعنوا بتقسيمه بحسب وقوعه في المفرد أو المركب أو في كليهما، ثم صنفوه إلى مجاز عقلي (وهو المرسل)؛ ومبناه على العلاقات العقلية، ومجاز لغوي (وهو الاستعارة)؛ ومبناه على التشبيه. [العلوي، 1995، ص 35 – 44]، كما شخصوا العلاقات الداخلة في المجاز المرسل وأبانوا عن أنواع الاستعارة باعتباراتها المختلفة. [الصعيدي، 2005، ص 477- 484].

وما بنا في هذا المقام أن نخوض في تفصيل القول بشأن رؤية المتقدمين، ولكن المراد هو إيراد مناط الاختلاف بين مصنفات البلاغة العربية ومصنفات البلاغة واللسانيات عند الغربيين؛

إذ فيصل الاعتداد بالكلام تشبيهاً أو استعارة هو في التصريح بالطرفين (المشبه والمشبه به)، أو حذف أحدهما. فَعَدُّ المركب من الاستعارة في البلاغة العربية منوط بحذف أحد طرفي التشبيه، وإلا كان ذكرهما حتى مع غياب الأداة ووجه الشبه سبباً للاعتداد به تشبيهاً بليغاً. أما في المصنفات الغربية فمدار التصنيف محصور في أداة التشبيه حضوراً وغياباً؛ وغياب الأداة موجب لعدّ المركب من باب الاستعارة وإن استوفى طرفي التشبيه. وعلى ذلك ما كان عند العرب تشبيهاً بليغاً نجده معدوداً من باب الاستعارة عند الغربيين.

والمعتمد في هذه الدراسة هو المنظور الغربي، ومن ثم هو يشمل مصطلح المجاز في الدراسة ما كان داخلاً في الاستعارة أو التشبيه البليغ عند المتقدمين من علماء البلاغة؛ إذ تكون المركَّبات بهذا الاعتبار أطوع للتحليل وللكشف عن سر صناعة المجاز من المنظورين المعرفي واللساني، وهو ما يتغياه هذا البحث.

3/ 0 • تأسيس منهجي:

استظهاراً لأخص الفروق المائزة بين التحليل التقليدي للمجاز وما نحن صدده من تقديم الرؤيتين: اللسانية linguistic، والمعرفية cognitive لعلاقات المجاز على اختلافها – نقول: إن البشر كثيراً ما يقيمون صلات بين الأشياء التي تنتمي إلى طبيعة مختلفة لأسباب نفسية أو ثقافية أو مقاماتية (تداولية) يفرضها موقف بعينه، وتتيح لنا هذه الصلات أن نسمي الأشياء بغير أسمائها. وعلى ذلك حين تقول لبعض تلاميذك مثلاً: أعطني ابن منظور من الرف السفلي في المكتبة تعني بذلك "معجم لسان العرب"، أو يقول الشاعر "فَأَسْبَلتْ لؤلؤاً من نرجس" يعني دموعاً كاللؤلؤ من عين كالنرجس، أو يقول البحتري "أتاك الربيع الطلق يختال ضاحكاً" فإن هذه الأمثلة على اختلافها

تستند إلى عمليات ذهنية معرفية يقوم بها الدماغ، وليس يكفي في فهم أسرارها أن تُرد إلى التصنيف الجاهز للعلاقات (كالسبب والنتيجة والمحلية، واعتبار ما كان أو ما يكون في المجاز المرسل)، أو إلى التصريحية والمكنية والتمثيلية والتخييلية في الاستعارة، وما شاكل ذلك. إن هذه التصانيف لا تزيدنا علماً بالعمليات العقلية المنتجة للمجاز، والخير لنا أن ننتقل من مجرد وصف المجاز إلى فقه المجاز. ويذهب أصحاب الاتجاه المعرفي إلى أن المجاز ليس علاقةً قائمةً في كلمات اللغة محدودةً بحدود علم الدلالة semantics، ولكنها ظاهرة واقعة في الصميم من مجال اللسانيات المعرفية cognitive linguistics. وتأسيساً لمعالجة المجاز من هذه الوجهة يقترح فوكونييه وتيرنر تصوراً بديلاً يعتمد مفهوم الفضاء الذهني mental space، وما يرتبط به من مفاهيم ماهدة أو محايثة له أو ناشئة عنه. ويقف هذا التوجه بديلاً مقترحاً للمعالجة التي أسست لها اللسانيات الخالصة، ولاسيما في مبحث الدلالة

نحن إذن أمام منظورين للمجاز؛ منظور معرفي يعالجه بآليات عمل العقل، ولساني تقليدي يدرسه بما هو مبحث دلالي تركيبي. وهمنا في هذه الدراسة إعمال المنظورين، وتقويم عطاء كل منهما لدراسة المجاز، واستشراف ما ينتظره بحث المجاز على أيدي المشتغلين بهما من آفاق النظر، جاعلين من "القصيدة البحرية" لنزار قباني موضوعاً للمدارسة. ولنستهل الحديث بفضل بيان للمنظور المعرفي.

1/3 • طبيعة المعنى بين الموضوعية والمعرفية:

في بحث سابق أردنا له أن يكون تشخيصاً أسلوبياً إحصائياً للاستعارة، وأجريناه على دواوين ثلاثة من شعراء العصر الحديث هم: "البارودي"، و"شوقي، و "الشابي" – اعتمدنا مفهومين هما: (الحقل الدلالي) و(المقولة النحوية) أساساً للتصنيف. وعلى أساس من ذلك صنفت الاستعارات دلالياً إلى: تجسيمية reification، وتشخيصية personification، واستحيائية animation. ثم صنفت نحوياً إلى تراكيب فعلية ومفعولية ووصفية وإضافية. وقُصد بالتشخيص الإحصائي ثمة تمييز السمات الأسلوبية المائزة لهذا الفن. انتهينا إلى فروض أربعة هي: [مصلوح، في النص الأدبي، 217 – 224]

الأول– أن ما اتفق فيه الشعراء الثلاثة على اختلاف منازعهم من سمات أسلوبية وكان له نظائر في لغات أخرى غير العربية، فالراجح أنه سمات أسلوبية عابرة للغات، وأنها ألصق بطبيعة اللغة الشعرية في ألسنة البشر، أو هي بعبارة ابن سينا: من السمات الواقعة في "علم الشعر المطلق". [مصلوح، حازم القرطاجني، 160 – 162]

الثاني– أن ما اتفق عليه الشعراء الثلاثة من سمات أسلوبية ولم يظهر نظائر له في غير العربية، فالراجح أنه سمة أسلوبية مائزة للغة الشعر في العربية لا تختلف باختلاف أفراد الشعراء ومنازعهم.

الثالث– أن ما اتفق فيه شوقي والبارودي وخالف فيه الشابي مرجعه إلى اختلاف مدارس الصناعة الشعرية واتجاهاتها، إذ تظل الصناعة الشعرية عند شوقي أقرب إلى منزع البارودي منها إلى صنعة الشابي.

الأخير– ما اختلف فيه أفراد الشعراء من سمات أسلوبية مرده إلى تمايز أساليبهم بالاعتبار الفردي المتعلق بالملكة والثقافة والصنعة.

في هذه الدراسة نبدأ بمقاربة المجاز في القصيدة النزارية انطلاقاً من مفهوم "الفضاء الذهني" للكشف عن البعد المعرفي القائم وراء تشكله، ونقدم تصوراً للعمليات العقلية المنتجة له، ثم نشفع ذلك بمقاربة لسانية دلالية لا تعتمد التشخيص الإحصائي أساساً للتحليل، وإنما رَجْعُ النظر في الفلسفة والمنهج.

وفرق ما بين المعالجتين قائم في نظرة أنصار كل منهما للمعنى؛ فأصحاب الاتجاه المعرفي ومؤسسوه يرون أن النسق التصوري عند الإنسان هو نسق استعاريّ في جوهره، ومن ثم كان المعنى عندهم أقرب إلى أن يكون حاصل تفاعل المفاهيم التصورية والتجربة الإنسانية منه إلى كونه انعكاساً للحقيقة والواقع الموضوعي من خلال كلمات اللغة. وتعارض تلكم الرؤية التي أبان عنها جورج لاكوف النظرية الموضوعية للعالم؛ وهي النظرية التي يُعد مفهوم "الحقول الدلالية" من أظهر تجلياتها. أما البديل الكفء المقترح من أنصار النظرية المعرفية فهو مفهوم "الفضاء الذهني" mental space، وهو ما نفرد لبيانه المطلب الآتي.

3 / 2 • الفضاء الذهني: ماهيته

في مقال بهذا العنوان mental space، ذكر ناشروه أنه: "إعادة إنتاج وتلخيص لأجزاء من كتاب فوكونييه وتيرنر 2002، وكتابي فوكونييه 1977، 1985" [www.mental space.com]. يعرف فوكونييه الفضاءات الذهنية بأنها "تجمعات من العناصر الممعنة في الجزئية very partial assemblies، يجري تركيبها عندما نفكر أو نتكلم لتحقيق أغراض تتعلق بالفهم والتصرف المرتبطين

بموقف معين. وتشتمل هذه التجمعات على عناصر يجري تركيبها بأطر ونماذج معرفية. وترتبط الفضاءات الذهنية بمخططات من المعارف المستكنة طويلة المدى term schematic -long knowledge في ذهن الإنسان، وهي تُبنى وتُفكك كما تُفكك أي فكرة أو خطاب، ويرتبط بعضها ببعض بضروب مختلفة من الارتباط التي تقوم على نقل سمات بعضها إلى بعض، إما بطريق التطابق identity، أو التشابه similarity، أو المقايسة analogy mapping. أما على المستوى العصبي فإن من المفترض أن الفضاءات الذهنية هي منظومات من التجمعات العصبية المنشِّطة، وأن الصلات بين عناصرها تتوافق مع روابط التنشيط العصبي المشترك coactivations. وبناءً على هذا التصور تمارس الفضاءات الذهنية اشتغالها على الذاكرة العاملة working memory، ولكن جانباً من نشاطها يعتمد جزئياً على البنى التي تتيحها لها الذاكرة طويلة المدى long – term memory، حيث توجد في عمق هذه الذاكرة فضاءات ذهنية خبيئة تمارس سلطانها على الفرد، أو في الذاكرة الجمعية عن طريق استدعاء بعضها بعضاً. ويمكن أن نضرب مثلاً لما يرتبط بالفضاء الذهني الجمعي حديث الإسراء والمعراج، أو قصة استشهاد الحسين رضي الله عنه في كربلاء عند المسلمين ، ومشهد الصلب في عقيدة النصارى. وجدير بالذكر أن الفضاءات الذهنية تتركب من عدة مصادر من بينها المجالات المفهومية المألوفة لدينا كالطعام والشراب والمعاملات والحوارات الاجتماعية في الأماكن العامة، كما أن الفضاء الذهني الواحد يمكن أن يتألف من معرفتنا بعدة مجالات أخرى منفصلة. وحين تأتلف العناصر والعلاقات في صورة حزمة متصلة مترابطة نقول إن الفضاء الذهني قد اتخذ صورة إطار محدد، وإن المعرفة بما نريد تكون قد تحققت لنا بالفعل.

3 / 3 • الفضاء الذهني وصناعة المجاز:

تُعدّ فكرة الفضاء الذهني مدخلاً ملائماً لتحليل الاستعارة (ومعها التشبيه البليغ) والمجاز المرسل والكناية؛ إذ إن جميع هذه الفنون هي ألوان من التعبير اللغوي تقوم فيها أسماء مقام أسماء، وهي تنطوي على تنبيه إلى فضاءات ذهنية تتشكل لدى المتكلم أو المتلقي تحكمها روابط وعلاقات ونشاط عصبي من عمل الذهن، ويتسنى لنا من ناتج عملها أن نعبر عن شيء ما بما يخص شيئاً آخر في امتزاج تصوري مفهومي مثير للدهشة. ومن الطبيعي أن يختلف عمل الفضاءات الذهنية باختلاف هذه الفنون؛ إذ تكون على أنحاء مختلفة في المجاز المرسل وفي الاستعارة والكناية، كما تختلف في النماذج والأطر ومسارات العلاقات. والأمر بعدُ في حاجة إلى قول مبسوط في بيان ما يجتمع فيه هذه الفنون البلاغية، وما ينفرد به بعضها عن بعض في ما يتصل بما تقدم من وجوه الاتفاق والافتراق.

أما الاستعارة فهي نتاج مزج مفهومي خاص conceptual blending يمكن معالجته في شبكة تكاملية ينشأ عنها بالضرورة فضاء ذهني يمثل خريطة العلاقات التي آلت إليها الاستعارة بعد عمل الفضاءات الداخلة في تكوينها.

إن هذا المزج المفهومي هو عند علماء المعرفة جوهر العملية التي تنشئ المجاز، وتتحقق بها بنيته الاستدلالية. بيد أن الوصول إلى فهم لعملية المزج المفهومي يقتضينا المرور بعدة مراحل في تحليل الاستعارة أو المجاز حتى يتضح لنا الكيفيات التي تتعالق بها هذه المراحل وتتفاعل لإنتاج المزج. وهذه المراحل هي:

1- باني الفضاء space builder

2- مبدأ الإيذان access principle

3- فضاء المُدْخَل input space

4- فضاء الجمع generic space

5- فضاء المزج blended space

وذلكم ما سنقف عليه مفصلاً في مقاربتنا التحليلية للقصيدة النزارية. ونورد في ما يأتي نص القصيدة التي هي موضوع النظر.

4/ 0 • **النص:**

القصيدة البحرية

في مَــرْفأ عـيـنيـكِ الأزرقْ
أمطـارٌ مِــن ضَوءٍ مَسْمـوعْ
وشـمـوسٌ دائخـةٌ .. وقلوعْ
تَرسمُ رحْـلَـتــها للـمُـطلقْ
في مــرفأ عـيـنيك الأزرقْ
شُـــبَّاكٌ بَـحْــريٌّ مفتـوحْ
وطـيـورٌ في الأبـعـادِ تـلـوحْ
تبحثُ عن جُـزُرٍ لم تُخلقْ ..

في مـرفأ عـيـنـيكِ الأزْرقْ
يـسَّـاقــطُ ثلجٌ في تَـمُّــوز
ومـراكـب حُـبـلى بالـفـيروزْ
أغْــرقـتِ البحـرَ ولم تَغرقْ
في مـرفأِ عـيـنـيك الأزرقْ
أَرْكُـضُ كالطِّفلِ على الصَخرِ
أستـنـشِـقُ رائـحـةَ البحرِ ..
وأعودُ كَعصفـورٍ مُـرهقْ ..
في مـرفأ عـينـيـك الأزرقْ
أحـلُـمُ بالبحر وبالإبـحـارْ
وأصـــيـدُ ملايينَ الأقـمـارْ
وعُـقـــودَ اللـــؤلـؤِ والزنبقْ
في مـرفأِ عـيـنـيك الأزرقْ
تـتـكلـمُ في الليلِ الأحـجارْ
في دفـتـر عـيـنـيك الـمغلقْ
مَـنْ خَبَّـأ آلاف الأشـعارْ ؟
لـو أنِّي .. لـو أنِّي .. بحـارْ
لـو أحـدٌ يـمـنـــحني زورقْ
أَرسَـيـتُ قلوعي كلَّ مساءْ

في مـــرفأِ عـينيك الأزرقْ

[الأعمال الشعرية الكاملة، 1/ 477 – 479]

5 / 0 • النص: الاختيار والاختبار:

نجزم بأن إجراء الاستعارة أو أي لون من ألوان المجاز على النهج البلاغي المدرسي لا يكاد يتقدم بنا خطوة في الكشف عن سر الصناعة في مثل هذه التعبيرات ذات التأثير البالغ في نفس متلقيها؛ فكل طلاب البلاغة التقليدية إذا عَرَضَتْ لهم استعارة ما في شعر أو نثر وطُلب إليهم معرفة نوعها أجابوا

- على سبيل المثال- بأنها استعارة مكنية، فإذا طُلب إليهم إجراؤها، كان الجواب: شبّه المنشئ كذا بكذا، وحذف المشبه به وأتى بلازمة من لوازمه. والسؤال هنا: ماذا بعد هذا الإجراء؟ لا نكاد نجد رداً شافياً في ما أجابوا به على كثير من السؤالات المعرفية الحائرة التي تلح على الأذهان؛ فكيف عملت مَلَكة اللغة لدى المنشئ في صياغتها وإخراجها على هذه الصورة المؤثرة؟ وما سرّ ما تحمله إلى أنفسنا من إحساس بالروعة والدهشة.

ثم إن إجراء الاستعارة على النحو السابق يكاد يستوي فيه كل أحد بلا تفاوت ولا تفاضل، ومن ثم تضيع المزية، وتتساوى التعبيرات الاستعارية والمجازية تساوياً واحداً. ولعل ذلك من المحن التي يكابدها معلم اللغة العربية في الفصل الدراسي أمام طلابه؛ إذ يستحيل التحليل وقفاً على عبارات مسكوكة تخضع لآلية محفوظة مكرورة في التلقي والأداء. ويكون الجواب عن أثرها في المتلقي من فَوْرِهِ جواباً واحداً في كل حال؛ فتتغير الأمثلة ما شاء المنشئون ولا يتغير الجواب.

ولقد قدمنا في المطالب السابقة رؤية المعرفيين في تفسير عَمل الذهن لإنشاء الاستعارة، ودعواهم أن نسقنا التصوري - نحن البشر- هو في جوهره نسق استعاري، وأنه لا يؤثر في لغتنا فحسب بل يؤثر في مناشطنا اليومية وتفاعلنا المعاشي مع الآخرين، أي إنها - إن شئنا الاختصار - تصورات نعيش بها حياتنا. [Lakoff & Johnson، 1980 /3.]

ويبدو لنا أن مجال الاختبار الحقيقي لهذه النظرية والبرهان على اطراد أحكامها هو محاكمتها إلى ما اصطلح على تسميته بالاستعارة الجديدة novel metaphor، (أو الاستعارة الإبداعية creative metaphor)؛ تلك التي نلتقي وإياها في اللغة الشعرية poetic language، أو فن القول verbal art، وتتسع لأداء الوظيفة الشعرية poetic function بالمفهوم الذي عبر عنه رومان جاكوبسون. ومن هنا جاء اختيارنا لهذه القصيدة النزارية لتكون موضوعاً للتحليل من منظورين:

الأول: المنظور المعرفي cognitive perspective.

الثاني: المنظور اللساني الدلالي linguistic semantic.

وفيما يأتي محاولة لمقاربة النص من ذينك المنظورين.

6/ 0 • صناعة المجاز: رؤية معرفية:

ذكرنا أن الرؤية المعرفية تعتمد فكرة الفضاءات الذهنية والمزج المفهومي. وهو ما يسرناه للفهم في ما تقدم. وقد ضرب جورج لاكوف، ومارك جونسون، وجيل فوكونييه، ومارك تيرنر وغيرهم من علماء المعرفيات عشرات الأمثلة من التعبيرات الاستعارية، وأخضعوها للتحليل للإبانة عن

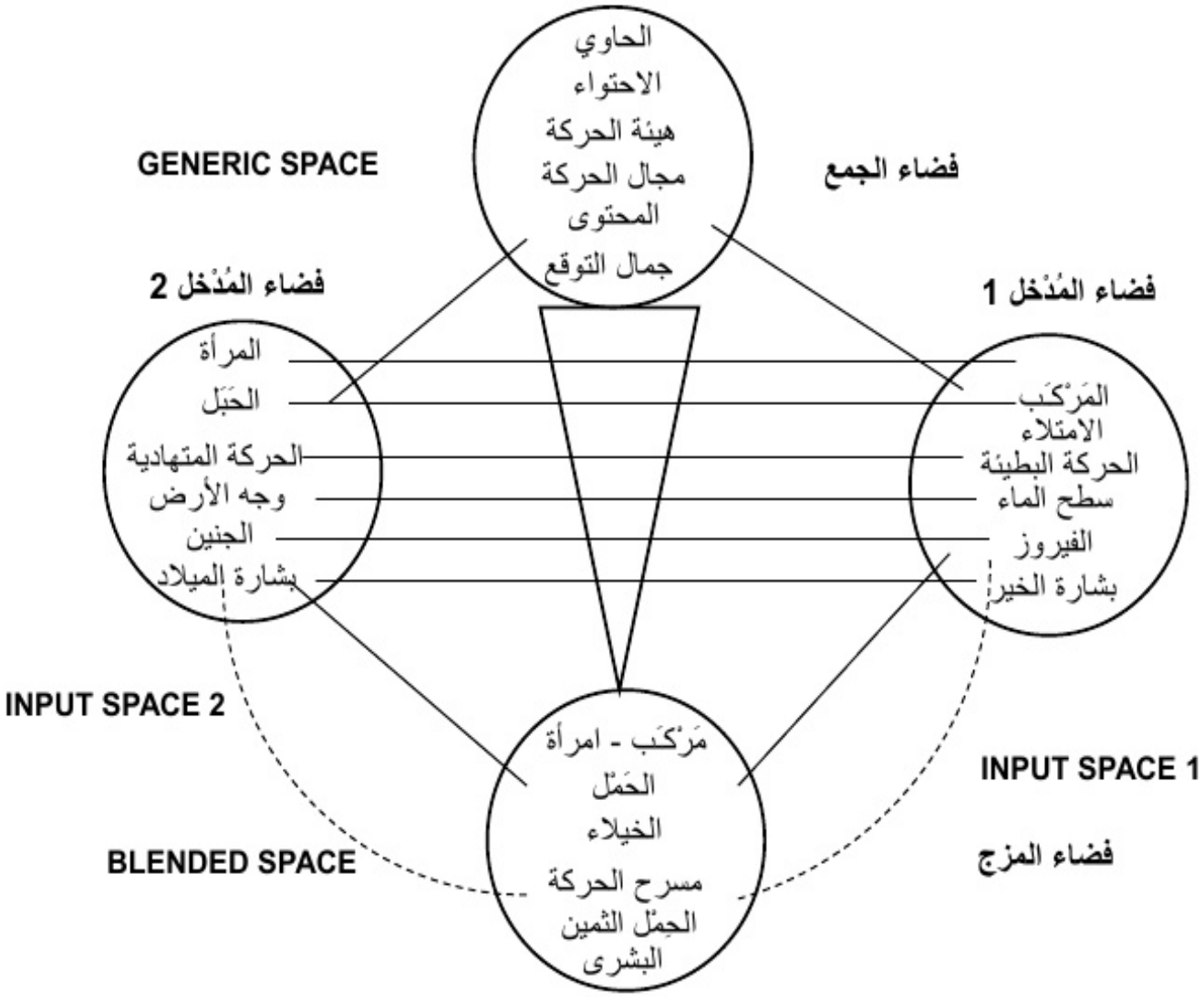
مقاصدهم ورؤيتهم في أصالة النسق الاستعاري في تكوين البشر. فلما جاءوا إلى دعوى أصحاب التوجه اللساني الدلالي في تقسيم الاستعارة إلى استعارة طريفة جديدة واستعارة ميتة تبعاً لعلاقتها بالأنساق المفهومية القارّة في استعمال الجماعة اللغوية، وقدرة مثل هذه الاستعارات الجديدة على زعزعة الاستقرار المفهومي وجدنا أصحاب التوجه المعرفي - اتساقاً مع توجههم- لا ينتصرون للقول بإمكان موت الاستعارة. يقول لاكوف في معرض الحديث عن الاستعارة الإبداعية (أو الجديدة): "إن هذه الاستعارة تجد لها مكاناً في هذا النسق الاستعاري المهيمن على التصور المفهومي عند البشر، وإنه لنسق يمكن أن يكون أي شيء إلا أن يكون ميتاً .... إن الاستعارة الطريفة تستخدم هذا النسق، وتبني عليه، لكنها نادراً ما تكون مستقلة عنه". [227: 1993، Lakoff]. بذلك يسجل لاكوف إمكان وقوع الاستعارة الجديدة، ولكنه يقيدها بالندرة وبوثاقة العلاقة بينها وبين عمل العقل البشري.

في ضوء هذين المنظورين، نستفتح القول في توضيح الرؤية المعرفية بالوقوف عند القصيدة المختارة لتكون موضوعاً للدرس فنقول:

إن القصيدة - وإن كانت - ليست من أشهر قصائد نزار، هي من أدل قصائده على طريقته المتميزة في صناعة اللغة الشعرية. ولكي تستبين المفاهيم المعرفية التي هي دلائل على الإجراءات المعتمدة لدى أصحاب هذا الاتجاه في تحليل الاستعارة، ولأن معالجة القصيدة كاملة بهذا الضرب من التحليل أمر لا يتأتى إلا بتفصيل لا يتيحه المقام، سنقوم بفحص معرفي مجهري لخلية شعرية استعارية من القصيدة المختارة، وهي التي جعلنا من تحتها خطاً في الاقتباس الآتي:

في مرفأ عينيك الأزرقْ
يسَّاقط ثَلجٌ في تموز
ومَراكبُ حُبْلى بالفيروز
أَغْــرَقَتِ البحرَ ولم تغرقْ

وباستحضار النموذج السابق إيراده عن الفضاء الذهني وعملية المزج المفهومي يمكن لنا التوصل إلى تصور تستبين به عملية صناعة المجاز في الخلية الشعرية المختارة، وهو ما يوضحه الشكل الآتي:



تخطيط أنجزه الباحث يصور به عملية المزج المفهومي في: " ومراكب حُبلى بالفيروز"

أولاً – باني الفضاء space builder

حين نقرأ قول الشاعر "في مرفأ عينيك الأزرق" نلحظ أن إضافة المرفأ إلى العينين، ونعته بالأزرق يُهيء للمتلقي فضاءً ذهنياً بأوصاف معينة يخالف ما عليه عالم الواقع. وبذلك يحصل بناء لفضاءين متقابلين: فضاء ذهني تتمثل فيه عينان جميلتان زرقاوان من جهة، وفضاء ذهني آخر يشتمل على بحر ومرفأ ومياه زرقاء اللون. وبهذا يجد المتلقي نفسه مهيأً لقبول الواردات عليه من فضاء الواقع space reality، وفضاء الصورة التي يرسمها خيال الشاعر. وهذان الفضاءان الذهنيان كلاهما يمثل فضاءي الْمُدْخل input spaces.

ثانياً– لدينا الآن فضاءان يحملان مفردات المدخلات: أولهما – فضاء الْمُدْخَل (1)، والآخر فضاء الْمُدْخَل (2). وهما كما نرى فضاءان متقابلان يتضمنان ما يمكن أن يطلق عليه من قبيل التبسيط لا غير فضاء المشبَّه وفضاء المشبَّه به، وذلك على الوجه الآتي:

فضاء الْمُدْخَل 1	فضاء الْمُدْخَل 2
المَرْكَب	المرأة
الامتلاء	الحَبَل
الحركة البطيئة	الخطوات المتهادية
وجه البحر	سطح الأرض
الفيروز	الجنين
بشارة الخير القادم	الميلاد

وبالتوصل إلى هذا التصور للفضاءين يمكن أن يقال إن كلًا منهما قد جرى تأطيره بإطار يضم عناصره، ويهيؤه للدخول في علاقات الربط بينه وبين الفضاء المقابل.

ثالثاً– نلحظ أن التقابل بين الفضاءين يؤسس لروابط connectors، وقوادح توري شرارة الربط triggers، وأهداف targets. وتسمح لنا القوادح بتعزيز الربط على جهة التطابق identity connection بين فضاءي المدخل. وربما يحصل فعل القدح بينهما على جهة التبادل.

رابعاً– يقوم فضاء الْمُدْخَل بتمثيل الوحدات والعلاقات الحيوية الرابطة بينهما vital relation، وتفصيل المعلومات الواردة، والعمل على احتباكها احتباكاً منطقيا، وهو ما تمثله في الرسم الخطوط المتصلة الواصلة بين النظائر المتقابلة في الفضاءين.

خامساً– يشتمل فضاء الجمع generic space على بنية مجردة جامعة للعناصر المشتركة بين فضاءي الْمُدخَلَيْن الأول والثاني: وبذلك تستبين التقابلات الآتية بين فضاء الجمع وفضاءي المدخلين:

الحاوي	جامعاً لكلا العنصرين	مركب - امرأة
الاحتواء	جامعاً لكلا العنصرين	الامتلاء - الحَبَل
هيئة الحركة	جامعاً لعنصري	الحركة البطيئة - الخطوات المتهادية
مجال الحركة	جامعاً لعنصري	سطح البحر - وجه الأرض
المحتوى	جامعاً لعنصري	الفيروز - الجنين
جمال التوقع	جامعاً لعنصري	الحمل الثمين - الوليد

سادساً– يقوم فضاء الجمع على هذا النحو بتشكيل شبكة الدَّمْج المفهومي conceptual integration، وذلك بالوصل بين فضاءي المدخل، فينشأ عن ذلك صياغة مفهومية جديدة novel conceptualization، وتشكيل للمعلومات الجامعة بين الفضاءات، ويتحقق هذا الربط بعلاقات التطابق identity، والتشابه similarity، والمقايسة analogy.

سابعاً– يشتمل الشكل السابق على نوعين من الخطوط: خطوط متصلة؛ وتشير إلى ارتباطات النظائر المتقابلة counterpart connections، وهي ما سبق أن أطلقنا عليه العلاقات الحيوية vital relations. أما الخطوط المتقطعة فتربط بين العناصر الواقعة في الفضاءات الذهنية الأربعة، وتمثل الإسقاطات المفهومية التي يجري بينها التفاعل عبر الشبكة. وتتوافق هذه الخطوط الرابطة connective lines بنوعيها مع التنشيط العصبي المتبادل neural coactivations وعمليات المزج blendings.

ثامناً– يصور فضاء المزج تحقق الصياغة المفهومية الجديدة بإسقاط الواردات من الفضاءات الأخرى واستيعاب العلاقات الحيوية لتشكيل الصيغة المفهومية الجديدة، حيث يندمج المرَكَب بالمرأة، والامتلاء بالحَمْل، والحِمْل الثمين بالجنين، وتوقع البُشرى بالميلاد، من خلال علاقات الفضاءين المدخلين وفضاء الجمع، وانتهاءً بفضاء المزج.

7 /0 • صناعة المجاز: رؤية لسانية دلالية:

ترى النظرية اللسانية في المجاز عامة، والاستعارة خاصة نوعاً من المقاومة لما يسمى الاستقرار المفهومي conceptual stability. والاستعارة بهذه المقاومة تعاند العرف الاستعمالي، وتحدث فيه اضطراباً باعثاً على الدهشة أو على التعجيب كما يسميه ابن سينا [مصلوح، حازم

القرطاجني، 2015، ص 202 - 203]، ومن ثم تكون عرضة للموت إذا فقدت قدرتها على الإدهاش أو التعجيب، ولم يتأت منها زعزعة أو إحداث اضطراب للاستقرار المفهومي الذي يجري عليه الاستعمال بين الجماعة اللغوية، فتعود حينئذ أسيرة العرف الاستعمالي. إن الاستعارات الميتة كما يقول بول ريكور "لا تحتفظ حينئذٍ بوصف الاستعارة، بل يتعزز ارتباطها بالدلالة الحَرْفية "literal meaning [P. Ricoeur, 1975/ 230]. وتقتضي هذه النظرية أن الأنساق المفهومية القارة عند مستعمل اللغة هي المعيار الذي تتحدد به الاستعارة ونصيبها من الجدة والطرافة. ولقد كانت معالجتنا للاستعارة في دواوين البارودي وشوقي والشابي على وفاق مع هذه الرؤية، وإن كانت المقاربة في بحثنا قد جرت على أساس من إعمال منهجية الإحصاء الأسلوبي، وكانت غايتها تشخيص الفروق بين الأساليب باعتبار أفراد المبدعين أو اتجاهاتهم الفنية، أوكشفاً عن طبيعة اللغة الشعرية في ذاتها.

ونحن مطالبون الآن بقراءة للنص قراءةً نستقرئ بها صناعة المجاز بالاتكاء على المنهجية اللسانية في التحليل خاصة، وعلى التحليل الدلالي بوجه أخصّ. وهو موضوع المطالب الآتية من الدراسة.

1/ 7 • كلمة في بنية النص:

يريحك نزار قباني إذ يجعل من عنوان قصيدته مدخلاً مباشراً إلى جوهر التجربة الشعرية التي يدير عليها مفاصل القول. إنه يسميها "القصيدة البحرية"؛ فنسبة النص صريحة إلى "البحر"، وهو من ثَمَّ بؤرة التجربة ومسرح الحركة، ومصدر التشكلات الاستعارية والمجازية الشائعة في

النص. وترتكز جمالياته على ألوان التنويع والتوزيع الواردة على هذا اللحن الأساسي. ثُم إن الشاعر ينتقل من العنوان إلى مفتتح رائق دالّ، يشرع أبواب المخيلة لدى المتلقي:

"في مرفأ عينيك الأزرق"

فوصل الاستفتاح بالعنوان بسبب، ثم جعل منه فاتحة القول في المقطع الأول، ثم عاد إليه بالتكرار في مطلع كل مقطع من مقاطعها الخمسة، وانتهى بأن جعله خاتمة المقطع الأخير والقصيدة جميعاً. ومع هذه الهندسة الظاهرة للنص في مجمله، تبدو البنية النحوية فيه بسيطة ممعنة في البساطة والأسر في آن؛ فلدينا ستة مقاطع بستة جُمَل، مبناها يبدأ بشبه الجملة، وهو إما متعلق بكون مضمر سابق أو بفعل لاحق، أما بقية المكونات فهي - في الغالب - معاطيف ذات نموذج شبه متكرر؛ ويستبين ذلك في ما يأتي (الأرقام في البدايات للمقاطع الشعرية):

1- في مــرفأ عـيـنيك الأزرق

أمـــــطـــار...، وشـمـوس

2- في مــرفأ عـيـنـيك الأزرق

شـــبـاك...، وطـــــيـــور

3- في مـرفـأ عـيـنـيك الأزرق

يـسَّـاقـط ثـلج ..، ومــراكـب

4- في مــرفأ عـيـنـيك الأزرق

أركض كالطفل.. أستنـشق.. وأعود

5- في مــرفأ عـيـنـيك الأزرق

أحلـم بالبـــحـــر.. وأصيـد
6- في مـرفـأ عيـنـيك الأزرق
تـتـكـلـم بالـلـيل الأحـجـار...

هكذا يتوالى النسق حتى يأتي المقطع الخاتم جملة شرطية مصدرة بحرف الامتناع الدال على تمني ما لا يكون في دنيا الواقع: "لو"، ثم يكون جواب الشرط تلك الجملة الرئيسة الفاعلة في استفتاح النص ومقاطعه ثم في ختامه:

لو أني ... لـو أني... بـحارْ
لو أَحَـدٌ يـمـنـحـني زَوْرَقْ
أرسيـتُ قُلوعي كُلَّ مـساءْ
في مـــرفأ عيـنيك الأزرقْ

تمتاز هذه البنية البسيطة التي رُكِّب عليها النص بأمور لافتة:

أولها– الإلحاح على تكرار "في مرفأ عينيك الأزرق" التي افْتُتِح بها النص، ثم إنها تتكرر في مطلع كل مقطع من مقاطعه، وفي ختام المقطع الأخير محققاً بذلك الانسباك والاحتباك (بمفهوم اللسانيات النصية)؛ حيث يكون التكرار محققاً للغاية من السبك والحبك مجتمعين، فيكون كلاهما خادماً ومقوِّياً للآخر.

ثانيها– يرتدُّ عَجُز النص على صدره بهذا التكرار على اختلاف ظاهر في وظيفته بالموضعين؛ فالعبارة في صدر النص تُشْرِعُ الأبواب أمام مخيلة المتلقي، أما في عجز النص فهي إشعار

بوصول النص إلى محطة النهاية وختام الرحلة، وهو سانحة لمخيلة القارئ لتلتقط الأنفاس بعد طول التطواف في مرائي التجربة.

ثالثها– يعتضد العَجبُ بالإعجاب حين نجد ختام الرحلة الذي أشعر به عَجُز النص هو في حقيقته بداية رحلة أخرى إلى اللانهاية؛ إنه حُلْم بالمجال مستفْتَحٌ بـ "لو"؛ تلك التي لا يستمرئ قائلها مذاق الراحة، ومتضمن رغبة ملحة دائمة بالإرساء كل مساء في مرفأ عينيها الأزرق.

رابعها– بهذا الضرب من رد عَجُز النص على صدره يكون الشاعر قد وضع القصيدة كلها من أولها إلى آخرها بين قوسين، ولكنهما – في تصورنا – قوسان مفتوحان إلى الخارج، يمكن أن نمثل لهما بالصورة الآتية:

صدر النص جسم النص

....) في مرفأ عينيك الأزرق < ..... > أرسيت قلوعي كل مساء/ في مرفأ عينيك الأزق (....

والذي نقترحه هنا من أقواس مفتوحة إلى الخارج، وسبق لنا اقتراحه من قبل في دراستنا لإحدى قصائد المرقش الأصغر [مصلوح، في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية، ص 239 - 240] - يحقق وظيفتين تبدوان متناقضتين بادئ النظر، وليسا هما كذلك على التحقيق؛ إذ يكون القوسان حينئذ تسويراً للحظة القراءة الآنية وللكينونة المادية للنص، على حين تراهما يشرعان نوافذ النص بانفتاحهما للخارج على اللانهائي؛ إذ يُرَدَّانِ عَجُز النص كله على صدره، وينفخان في روح القصيدة حالة دائمة من النشاط والصيرورة يتحقق بها جدلية الاستدعاء والاعتماد المتبادل بين ظاهر النص والمفاهيم السائدة في فضاء النص تفعيلاً وانفعالاً. هنا تتكسر الثنائية المزعومة للشكل والمضمون؛ تلك التي هيمنت حيناً من الدهر على المعالجة النقدية، ثم شُهِرَ إفلاسها حين استبان

فقر عطائها وانعدام حجيتها، ولكن دون أن يعرف كثير من النقاد إلى تسويغ التمرد عليها مخرجاً منهجياً رصيناً.

آخرها– إن الجمع بين هذا التكرار الثابت في مفتتح كل مقطع، وإرْدَافُه بتفصيل وتنويع يتغيران من مقطع إلى مقطع -كل أولئك له فاعليته في عملية التلقي؛ فالثابت المتكرر يقترن عند المتلقي بالإيناس والإيلاف والمشاركة في صناعة التوقع، وأما المتغير فيفضي به إلى التذاذ المفاجآت الكامنة في التفصيل والتنويع مما لا يد له في توقعه، ولا شركة له في صناعته، ومن ثم يجتمع للمتلقي المراوحة والإيناس وإخلاف التوقع، وكلاهما مستراد ومذهب لتجليات صناعة المجاز على الوجه الذي يأتي فيه فضل بيان.

7 /2 • صناعة المجاز وفكرة الاستقرار المفهومي:

أسلفنا القول في بيان المفهوم اللساني للمجاز، هذا الذي يرى أن مكمن الجمال فيه هو زعزعة المفهومات القارّة لدى المتلقي؛ إذ ينشأ عن ذلك ألوان من النقل الدلالي الذي يحدث إرباكاً مثيراً للدهشة. وإذا كان الظرف المكافئ المستوعب للمَشَاهِد حاصلاً في ما سماه الشاعر منسوباً إلى ذاته المتخيِّلَة: "في مرفأ عينيك الأزرق"، فسنواجه هنا بإضافة المرفأ للعينين على سُنَّة ما يسميه البلاغيون "التشبيه البليغ"، أو أنه على سُنّة المجاز المرسل؛ إذ تكون الزرقة الملازمة للبحر وصفاً للمرفأ، وهكذا يندمج الأمران اندماجاً في مُركَّب يصعب فك مكوناته إلا بضرب من الإفساد الذي يجني على جمال التركيب، ويدخل الضيم على تعقده البهيج.

ولعل المرجّح لاحتمال إرادة المجاز المرسل أن ما جرى تفصيله في النص من موجودات وأحداث لا يكفي في استيعابه (مرفأ عينيها الأزرق). ومن هنا يمكن رصد عدد غير قليل من

التراكيب الحاملة لعلاقات دلالية معاندة لمفهوم الاستقرار المفهومي. ويتجلى ذلك في مظهرين؛ الأول: أن تتمثل المعاندة في ذات المُرَكَّب، من مثل:

– ضَـــوْءٌ مـــسـمـوعٌ
– شُـمـــوسٌ دائـــخـةٌ
– ثـــلـجٌ في تَـمُّـــوز
– مَـرَاكـب حُبلى بالفيروز
– أغرقت البحر ولم تغرق
– وأصِيدُ ملايينَ الأقـمـارْ
– وعُـقُـــودَ اللؤلؤِ والزنبقْ
– تتكلمُ في الليلِ الأحجـارْ

أو أن المُرَكَّبَ في ذاته غير حامل لسمة المعاندة، وإنما تأتيه معاندة الاستقرار المفهومي من تحييزه في (مرفأ عينيها الأزرق)، ومن ذلك:

– شُـبَّـاكٌ بـحـريٌّ مـفـتوحْ
– طـيـــورٌ في الأبعادِ تَـلُـوحْ
– تبحثُ عن جُـزُرٍ لم تُخلقْ
– أَرْكـــضُ كالـــطـــفـلِ
– أَسْـتـنـشِقُ رائـحـةَ البحرْ
– وأَعودُ كعصـفـورٍ مُرهقْ

– أَحْـلـمُ بِالـبَـحرِ وبالإِبْـحَارِ
– أَرْسَيتُ قُـلُـوعي كُلَّ مساءْ
– في مَـرْفـأِ عَـينيكِ الأزرقْ

فكل ما سبق ذكره من هذا الباب لا زعزعة فيه للاستقرار المفهومي في ذاته، وإنما يأتيه من أنه يجد له مكاناً في (آفاق مرفأ العينين الأزرق). ومن هنا يمكن أن تُحمل الصورة الماثلة في (مرفأ العينين الأزرق) على أنها المجاز الأكبر في النص، والذي ينطوي في صورته الكلية على لقطات لافتة وباعثة على الدهشة من المجازات والتشبيهات الصغرى، تلك التي تعيش فيما بينها في اتساق مُعْجِبٍ وتوافق ملحوظ، إلا ما كان من قوله:

في دَفْتـرِ عَـيْـنَـيكِ المُغْـلَقْ
مَنْ خَبَّأ آلافَ الأَشْعارْ ؟!

فالصورة على جمالها في ذاتها تبدو نتوءاً ظاهراً في جنب بنية المجاز الأكبر، وشذوذاً في منظومة المجازات الصغرى السابحة في فلك النص.

أما المقطع الأخير فيقدم بنية احتمالية مستفتحة بالحرف الشرطي (لو)، وجواب الشرط واقع في حيز التمني:

لـو أني .. لو أني.. بـحـار
لـو أحـد يـمـنحني زورق
أرسيتُ قلوعي كـل مساء
في مــرفـأ عينيـك الأزرق

وذلكم - وإن تضمن في ذاته صنعة مجازية يَرِدُ بها الاضطرابُ على الاستقرار المفهومي - فإن وقوعه في حيز التمني بالشرط المؤذن بامتناع الجواب يلطف من وقع الإدهاش والتعجيب المترادف في المقاطع الستة، وينتهي بالمتلقي إلى ضرب من الالتذاذ بالنص، يتسم بالسكينة والارتياح، واستشعار الطرافة في المجاز بعد أن تؤوب الذائقة من جديد إلى حالة من القرار والنشوة تعقب الفراغ من تلقي النص.

3/ 7 • تفريع على تصنيف الاستعارة:

في تشخيصنا الأسلوبي الإحصائي للاستعارة الذي أجريناه على دواوين البارودي وشوقي والشابي صنفت الاستعارة باعتبارين؛ أولهما - باعتبار النقل الدلالي، وبه فحصت المركبات اللفظية collocations بحسب حقولها الدلالية. والآخر - باعتبار العلاقة النحوية colligation.

ونصرف القول هنا إلى الاعتبار الأول، وسنجد النقل الدلالي اتخذ صورة تصنيف ثلاثي، وبه اجتمع لدينا الاستعارة التجسيمية reification، وبها يحصل اقتران الجماد concrete والمجرد abstract. والاستعارة الاستحيائية animation، وبها يحصل اقتران ما ينتمي إلى الكائن الحي (من غير الإنسان) بالمجرد والجماد. والاستعارة التشخيصية personification؛ وبها يحصل اقتران ما يشير إلى خاصية بشرية بما هو جماد أو حي أو مجرد. [مصلوح، في النص الأدبي، ص 195]. وقد أشرنا ثمة إلى أن تصنيف الاستعارة بحسب نقل الخصائص الدلالية – "إذا ما أريد له أن يكون مستوعباً وشاملاً لابدّ له من أن يرتكز على تصنيف واسع للخصائص الدلالية المتعلقة بالأشياء والأحداث"، ومقتضى ذلك أن التصنيف الثلاثي الذي بَدَا صالحاً لأغراض البحث الإحصائي ربما يحتاج في مقام آخر إلى مزيد تفصيل.

وبتأمل ما سبق لنا إيراده من مركبات حاملة لعلاقات دلالية معاندة للاستقرار المفهومي نجد أن المناقلة الدلالية المنتجة لهذه المعاندة كثيراً ما تصح في داخل الصنف الواحد من الجمادات أو الأحياء أو المجردات أو المشخِصَات، فليست مفردات الصنف الواحد على تساوٍ مطلق في جميع تفصيلات ما يميزها من خصائص. وفي النص الذي بين أيدينا نجد بعض المركبات الخالصة للتشخيص، ومن بينها:

– شـمـــــــــوس دائـخة
– مــراكـب حُـــــبلـى
– تتكلم في الليل الأحـجـار
– قـلـوع ترســـم رحـلـتها
– طيور تبحث عن جـــزر

بيد أننا نجد منها ما يحمل سمات المناقلة بين الخصائص داخل الصنف الواحد، ومثاله:

– أصـــيد ملايين الأقمار
– وعـقـود اللؤلؤ والزنبق
– ضـــــوءٌ مـسـمـوع
– مراكـب أغـرقت البحر

ويتحصل لنا مما تقدم أن النص غالباً ما يقترح على المتلقي تصنيفاته الملائمة له من جهة صناعة المجاز على الوجه الذي يقتضي مزيداً من التفريع على الأنواع الأصلية.

8 /0 • صناعة المجاز ما بين الرؤيتين:

وجدنا أن الرؤية المعرفية إنما تقارب صناعة المجاز للكشف عن العمليات الذهنية المصاحبة والمنتجة لهذا الضرب من الإبداع القولي. أما الرؤية الدلالية اللسانية فغايتها النظر في المنجز المجازي بعد إنتاجه ومثوله بين يدي المتلقي قارئاً أو ناقداً محللاً. وحينئذ ينصرف التحليل إلى محاكمة المجاز عامة والاستعارة خاصة إلى معيار الطرافة الراجع إلى مدى مخالفة التعبير للمألوف ونصيبه من زعزعة الاستقرار المفهومي.

ولقد كانت القصيدة البحرية لنزار قباني سانحة ملائمة لاستبانة فرق ما بين الرؤيتين؛ إذ أفضى بنا البحث إلى عدد من الملاحظ في هذا المقام يحسن التوقف عندها، وهي:

أولاً– مجال الفعل الأكبر للرؤية المعرفية هو الاستعارات والمجازات السيارة في الاستعمال الجاري على ألسنة المتكلمين في أمور معاشهم. أما التحدي الحقيقي الذي يثير المصاعب في وجه النظرية المعرفية فهو معالجة الاستعارات الجديدة المبتكرة والطريفة novel metaphor، أو المجازات الإبداعية creative metaphor تلك التي يحتشد بها نتاج المبدعين من فرسان القول شاعِرينَ وناثِرينَ. ويبقى هذا الباب مشرعاً أمام الباحثين لتحرير المقولات وإرهاف الإجراءات في التحليل، وتوسيع إطار المعالجة لاستيعاب هذا الصنف من المجاز.

ثانياً– أكبر إنجاز الدراسات المعرفية في هذا الباب ينصرف إلى مفردات التعبيرات الاستعارية metaphor expressions. ومن النادر أن تجد دراسة يتجلى فيها عطاء التوجه المعرفي في تحليل نص بتمامه. إن أكثر ما نصادفه في هذه المقاربات هو تحليل لخلايا استعارية مجتزأة من النصوص. ومع أن الرؤية المعرفية قد اتسعت بعض محاولاتها بمجال النظر والمدارسة لتشمل

فحص اللوحة والإعلان والخطاب السياسي وغير ذلك من تجليات الفن البصري والقولي تظل سُهمة الدارسين المعرفيين في المجال النصي واقعة دون منجزهم في مجال مفردات التعبيرات الاستعارية؛ إذ ظل هذا المجال هو المحبب لديهم لإثبات أصالة النسق الاستعاري في التكوين البشري، وهيمنته على بني الإنسان في مختلف مناشط الحياة. ولقد تحقق لهم في ذلك قدر طيب من النجاح.

ثالثاً– ينشأ مما تقدم أن رسوخ الرؤية المعرفية في تفسير سر صناعة المجاز وَقْفٌ على مدى قدرتها على التوسع لتشمل النص بما هو نص، من غير توقف عند مفردات التعبيرات. وهو أفق مشرع أمام الدارسين في هذا المجال، لا في السياق العربي وحسب، بل في السياق الغربي أيضاً.

رابعاً– لاتزال الرؤية اللسانية التقليدية القائمة على أساس من تحليل التراكيب الاستعارية بالإجراءين الدلالي والنحوي أكثر طواعية وأوضح إتَاءً من الرؤية المعرفية. وليس في هذا تهويناً من شأن هذا الاتجاه بحال، بل ربما كان حثّاً منا للباحثين على الاحتشاد والتشمير له؛ انصرافاً إليه عن الدرب المألوف الممهود، واستباراً لجدواه في فك مغاليق صناعة المجاز.

خامساً– يلاحظ أن عناصر المدْخَلات في بنية الاستعارة المفهومية عند نزار ذات طبيعة حسية في الأعم الغالب. والطريف أن بعض محاوريه قد فطن إلى هذا الأمر (حوار سليم بركات في مجلة الكرمل - نيقوسيا، ع 28/ 1988). ونبهه إليه قائلاً: "أنت شاعر حواس لا تجريد: لمس، لسان، شم، عين..، هل تعتبر واحداً منها مدخلك إلى العصر؟". وكان الأطرف هو جواب الشاعر إذ قال: "الحواس الخمس هي النوافذ التي تدخل منها شمس الشعر". [الأعمال النثرية الكاملة، 8/ 401]

ويحتاج شعر نزار إلى فحص صابر متلبث باعتبار المدْخَلات والجوامع وطرائق المزج. بيد أن البحث عن معرفية التشكيل الاستعاري الكلي للنص تبقى غاية الغايات في هذا المقام.

سادسًا– يشير الشاعر في بعض حواراته إلى رؤيته للشعر بقوله: " يُحدِث الشعرُ عشرات الانفجارات الصغيرة داخل اللغة، فتنكسر العلاقات المنطقية بين الكلمات، ويتغير مفهومها القاموسي والاصطلاحي، وتصبح مفردات القصيدة مضيئة كأرقام ساعة فوسفورية". [الأعمال النثرية الكاملة، 8/ 43]

ويُبْرِز هذا التصور لدى الشاعر عمق الفجوة في منهجية معالجة المجاز بين الرؤيتين؛ فما يسميه الشاعر كسر العلاقات المنطقية بين الكلمات هو عند المعرفيين مظهر لعمل المزج المفهومي. أما منشؤه عند باحثي الدلالة من اللسانيين فهو إزاحة الأسوار والفواصل بين الحقول الدلالية، والمناقلة بين السمات الدلالية للأشياء والأحداث والمجردات. وإذا كانت أبعاد الفجوة ظاهرة بين الرؤيتين على مستوى النظر فإنها على مستوى الممارسة في حاجة إلى مزيد تحرير وتدقيق، وبخاصة لدى فحص الاستعارات والمجازات المبتكرة أو الجديدة أو الإبداعية؛ تلك التي يصعب إقصاء أثر العامل الفردي ودور الوعي الشعري الخاص في صناعتها.

سابعًا– لعل من أظهر المشكلات التي تهيب بالباحثين للنزول بساحتها، والتنقيب بأرضها، عِوَضاً من التوارد على الآبار النزيحة، هو النهوض إلى فحص الكيفيات التي توظَّف بها الرؤية المعرفية في دراسة المجاز القرآني، والكشف عما يمكن أن تقتضيه المحاذير العقدية من ضرورة المواءمة بين النص المقدس وبين مفاهيمها الخاصة بالفضاء الذهني وفضاءات المُدخَل والجمع والمزج المفهومي، وما يمكن أن ينجم عن إعمالها عند تحليل المجاز في هذا الضرب من النصوص ذات

الطبيعة الخاصة. ونحسب هذا التحدي من أخطر ما يواجه الرؤية المعرفية للاستعارة في الثقافة العربية الإسلامية.

9 /0 •خاتمة وتحصيل

كان الهدف الذي انتصب هذا البحث لتحقيقه هو الاشتغال على كيفية الكشف عن سر صناعة المجاز، فكان من إعمال الرؤيتين المعرفية والدلالية اللسانية في فحص الخلايا الشعرية التي تضمنتها "القصيدة البحرية" لنزار قباني مادة للمعالجة والكشف. وعُنيَ البحث بجلاء مظاهر التباين بين الرؤيتين، كما ألمح إلى ما يرد على الرؤية المعرفية من ملاحظ تستحث جهود الباحثين لاستدراك الفوائت والنواقص فيها، مع تأكيد أهمية هذه الرؤية، وضرورة توسيع دائرة اشتغالها على النصوص، وإيلاء مزيد من العناية للاستعارات الجديدة والإبداعية، حيث يكون أثر العامل الفردي بين المنشئين فيها ظاهراً. وهذا البحث هو خطوة أخرى من الباحث في مجال دراسة التعبيرات الاستعارية بعد ما سبق له من محاولة إخضاعها للتشخيص الأسلوبي الإحصائي في دواوين ثلاثة من أعلام الشعر العربي.

مراجع البحث

1- الصعيدي، عبد المتعال، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح، مكتبة الآداب - مصر، 2005.

2- العلوي، يحيى بن حمزة، كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز / مراجعة وضبط وتدقيق محمد عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية - بيروت، 1995.

3- قباني، نزار، الأعمال النثرية الكاملة، منشورات نزار قباني - بيروت، ط2/ 1999، (ج 7، 8).

4- قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني - بيروت، 2000، (ج 1).

5- مصلوح، سعد عبد العزيز، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، عالم الكتب - مصر، ط 2، 2015.

6- مصلوح، سعد عبد العزيز، في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية: آفاق جديدة، عالم الكتب - مصر، 2010.

7- مصلوح، سعد عبد العزيز، في النص الأدبي، عالم الكتب - مصر، ط 4، 2010.

8- Fouconnier, G., Mental Space in www.mentalspace.com.

9- Lakoff, G. (1993), The Contemporary Theory of Metaphor, in: Ortony, A. (ed.), 202-251.

10- Lundmark, Cartia, Metaphor and Creativity in British Magazine Advertising, (doctoral thesis), Luleå University, 2005.

11- Martins, Helen, Novel Metaphor and Conceptual Stability, Delta, vol. no. spe Sao Paulo, 2006.

12- Ortony, A. (ed.) (1993), Metaphor and Thought, 2nd ed., Cambridge – CUP.

13- Ricoeur, P. (1975), The Role of Metaphor, Multidisciplinary Studies in the Creation of Meaning in Language, Toronto, University of Toronto Press.

14-Tzuyin, Vicky; Tim Curran; Lise Menn, Comprehending Conventional and Novel Metaphors: An ERP Study, Brian Research 1234, 2009, pp. 145- 155.

د . ضياء عبد الله خميس الكعبي*

تمثيلات المرأة في شِعْر نزار قَبّاني

* أكاديمية وناقدة بحرينية / قسم اللغة العربيّة، جامعة البحرين.

ملخص البحث:

تشتغلُ هذه المقاربةُ على محاولة استقراء تمثيلات المرأة في شعر نزار قبَّاني للتعرف إلى مكوناتها الجمالية والتعرف كذلك إلى مرجعيات هذه التمثيلات والأنساق الثقافية في دواوينه الشعرية كاملة. ولاشكَّ أنَّ المرأة في تمثيلاتها حظيت بنصيبٍ وافرٍ في شعر نزار في مراحله الإبداعية المختلفة من الديوان الأول إلى أعماله السياسية الأخيرة، كما أنَّ ألقابًا من أمثال "شاعر المرأة" و"شهريار القبّاني" و"عمر بن أبي ربيعة الثاني" و"دون جوان" وغيرها أُطلِقَتْ عليه وأُلصِقَتْ به من قبل بعض نقاد شعره في تلقيهم له وباختلاف مناحي ذلك التأويل ومرجعياته.

إنَّ سؤال هذه المقاربة الرئيس هو "ماذا تمثلُ المرأة في شعر نزار قبَّاني؟ وهل كانت تمثيلاتها وأنساقها الثقافية تنتمي إلى صورة واحدة أو نمطٍ واحد stereotype في شعر نزار يمكن اختزالها فيه ويصدر عنه شعره أم كانت تمثيلاتها متعدّدة خاضعة لتأويلاتٍ عدة؟

تستعينُ هذه المقاربةُ باستقراء تمثيلات المرأة في شعر نزار قبّاني من خلال العودة إلى أعماله الشعرية كاملة وتحليل بعض القصائد الدالة على محاور الدراسة، كما استعانتْ المقاربة كذلك بدفاتر نزار قبّاني النثرية؛ وأعني بها أعماله النثرية التي توزعتْ في مجلدين، واشتملتْ على أنواع أدبية مختلفة جامعة بين السيرة الذاتية الشعرية التي كتبها نزار نثرًا جميلاً يضاهي إبداعه الشعري إلى جانب كمٍ من الخطب الافتتاحية التي قرأها الشاعر في مهرجانات ثقافية في بعض العواصم العربية، وكانتْ بمثابة البيان الشعريّ المؤسِّس لرؤيته للعالم في كونه الشعريّ الضخم الجامع بين البذخ وتفاصيل الحياة اليومية. واشتملتْ أعماله النثرية كذلك على مقابلاتٍ أُجريتْ معه في مجلاتٍ أدبيةٍ عربيةٍ مرموقة، ولم

تخلُ الأسئلة والإجابات من مشاكساتٍ واشتباكاتٍ مزجتْ الهم الإبداعيّ بالاشتغالات السياسيّة والثقافيّة الكبرى العربيّة في المقام الأول.

تناولتْ مقاربتي محاور كبرى أربعة ارتأيتُ أنها تمثل المحاور الأكبر أهميةً في شعر نزار وهي: مجاز المرأة بوصفها تاريخاً في شعره؛ الذاكرة وفعل النسيان، والنساء والمدن في شعره، والمرأة وتمثيلاتها السياسية عنده، والمرأة جسدًا؛ جسد المرأة وجسد القصيدة.

أولاً: تأسيس أول في المصطلحات النقدية المستخدمة في هذه المقاربة:

- تمثيلات

يعني هذا المصطلح النقدي أنَّ العلامة كما يذكر بيرس C.S.Peirce لا تحيلُ مباشرة على المرجع، وإنَّما على الأفكار المتصلة به. ويقومُ التمثيل بوظيفة التعبير المتواصل؛ إذ ينتج كلّ تعبير فكرة عما يقوم بتمثيله[1]. ولا يتحدّد التمثيل فقط بالنصوص السردية فهو يعيد تشكيل العوالم والمرجعيات الثقافية على اختلاف تمثيلاتها وفقًا لرؤى العالم عند المبدع والمتلقي مما يعطي مجالاً للتأويل بين المرجعيات والمتخيّل.

- التأويل

يُقصد به توضيح مرامي العمل الفنيّ ككل ومقاصده باستخدام وسيلة اللغة، وبهذا المفهوم ينطوي التأويل على شرح خصائص العمل الفني وسماته مثل بيان النوع الأدبيّ الذي ينتمي إليه

(1) انظر: إمبرتو إيكو، **القارئ في الحكاية**، ترجمة أنطوان أبوزيد، ص32.

وبنيته وغرضه وتأثيراته. فالتأويل هو محاولة وصف الكيفية التي بها نحقق فهم النصوص، ويعتمد فحص النص على خصوصية أفق القارئ الفرد وزمانه ومكانه[1].

-الأنساق الثقافية

يمكننا أن نحدد مفهوم الأنساق الثقافية بأنها نظم"systems" بعضها كامن وبعضها ظاهر في أية ثقافة من الثقافات، وتتفاعل في هذه النظم العلاقات المجازية عن التذكير والتأنيث الثقافيين، والعرق، والدين والأعراف الاجتماعية والقيود السياسية والتقاليد الأدبية والطبقة وعلاقات السلطة التي تحدد المواقع الفاعلة للذوات. وهذه النظم ذات صلة وثيقة بإنتاج الخطاب الإبداعيّ والفكريّ وطرائق تلقيه[2].

-ثانيًا: تمثيلات المرأة في شعر نزار قبّاني:

– مجاز المرأة بوصفها تاريخًا: الذاكرة وفعل النسيان:

أشار بول ريكور إلى ذاكرة السرد الانتقائيّ من خلال النسيان والذاكرة المتلاعب بها بسبب الوظيفة التوسطية للسرد التي تنفي إمكانية فكرة السرد الجامع الشامل. "فكلّ سرد يحوي بالضرورة بعدًا انتقائيًا. إنّنا نلامس هنا العلاقة الوثيقة بين الذاكرة الإخبارية والسردية والشهادة والتمثّل المجازي

---

(1) انظر: Hirsch,E.D.Jr, *The Aims of Interpretation*, ,pp27_28

ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص ص88_94.

(2) انظر: H.A.Aram Vesser. *The New Historicim:Reader,pp14_19*

للماضي التاريخيّ. فإنَّ أدلجة الذاكرة ممكنة بفضل التنوّع الذي يعطيه عمل التصوير السرديّ"[1]. ونجد هذا السرد الانتقائيّ لعوالم نزار الشعرية التي تمثلُ فيه المرأة المكوّن الأكبر في دفاتره النثرية؛ فقد صرَّح نزار في تلك الأوراق والدفاتر بتمثيلات المرأة التاريخية في أعماله الشعرية بدءًا من ديوانه الأول وانتهاءً إلى دواوينه الأخيرة. ومجاز المرأة التاريخيّ عنده يستحضر فضاءات المكان بوصفها معادلاً شعريًا رمزيًا للمرأة وللذاكرة المستعادة والتاريخ والنسيان، وفي هذا السياق تحضر لديه مدن الأندلس المسلوبة الضائعة.. غرناطة .. قرطبة وغيرهما؛ أي أننا نتحدث هنا عن الذاكرة المستعادة من خلال أزمنة الشعر وعوالمه المجازية (النوستالجيا) Nostalgia.

يقول نزار قبّاني عن المرحلة الإسبانية التي قضى فيها سنواتٍ من حياته في عمله الدبلوماسيّ "أمَّا التجربة الإسبانية في حياتي(1962- 1966) فقد كانت مرحلة الانفعال القوميّ والتاريخيّ. إنَّ إسبانيا – بالنسبة للعربيّ– هي وجعٌ تاريخيٌّ لا يُحتمل. فتحت كل حجر من حجارتها ينام خليفة. ووراء كلّ باب خشبي من أبوابها.. عينان سوداوان، وفي غرغرة كلّ نافورة في منازل قرطبة، صوت امرأة تبكي.. على فارسها الذي لم يعد"[2].

في المتحف الحربيّ في مدريد يلتقي الشاعر بأبي عبدالله الصغير الذي يترك جامه الزجاجيّ في المتحف الحربيّ ليمشي مع الشاعر في بولفار الكاستيانا في مدريد ليدله على وريثاته الأندلسيات واحدة واحدة" هل تعرف هذه الجميلة؟

---

(1) **الذاكرة، التاريخ، النسيان**، ترجمة جورج زيناتي،ص648.

(2) نزار قبّاني، **الأعمال النثرية الكاملة**، م7، ص ص188— 189.

– لا..

– هذه كان اسمها (نُوار بنت عمَّار)، وكان أبوها عمّار بن الأحنف رجلاً ذا فضل ويسار، وكانت نُوار هذه تدرج كالقطاة بيننا وتنهض كالنخلة المسحوبة بين لداتها في الحي..

– لماذا لا تناديها يا أبا عبدالله؟

– إنها لا تعرف اسمها.

– وهل ينسى أحد اسمه؟

– نعم.. هذا يحدث في التاريخ.. إنَّ اسمها الآن أصبح Nora El Amaro بدلاً من نُوار بنت عمَّار"[1].

تحضر الأندلس في شعر نزار قبّاني متماهية مع المرأة الإسبانية ذات الأصل الموريسيكي(نُوار بنت عمّار) التي نسيتْ اسمها وأبدلته باسم آخر. إنَّ ثمة مفارقة شعرية حادة تحضر هنا بين فعلي النسيان والتذكر.. (التذكّر) من طرف الشاعر العربي المبهور بذاكرته الاستعادية لاستعادة زمن ضائع في مقابل النسيان والانمحاء المطلق لفضاء المكان نفسه متمثلاً في المرأة نُوار بنت عمّار التي يتحوّل اسمها إلى علم أعجميّ لا عروبة فيه سوى بعض الحروف الدالة على مرجعيته الأصلية العربية. وفعل النسيان فعل تاريخيّ كما يصرح نزار على لسان آخر ملوك بني الأحمر أبي عبدالله الصغير. إنَّ زعزعة العلاقة بين الاسم والمسمى مؤشرٌ لانهيار الاختلاف.. الاختلاف حتى في مستواه اللغويّ قاعدةٌ أساسيةٌ لتمييز الحروف والمفردات لتنهضَ بوظيفتها

(1) **الأعمال النثرية الكاملة**،م7، ص ص20— 22.

ودلالاتها!! وتغييب الاسم والتخلي عنه تدلُّ على أننا إزاء إشكالية انفصام، فما دام ثَمَّة انشطار وزحزحة تصنع المسافات فبالضرورة لابدّ أن يُفصم التلاحم بين الدال والمدلول؛ فالتسمية حضور، والمرأة الإسبانية ذات الأصول العربية خضعتْ لفعل إمحاء تاريخيّ قسريّ، حضر فيه فعل الإحلال والإبدال في هويتها التاريخيّة والثقافيّة، والاسم دالٌ ثقافيٌ خطير على الهوية!

في قصيدة "أوراق أندلسية"[1] يقول نزار قبّاني:

تُمــزِّقنـي.. دونيـا مـاريَـهْ
بعينيــن أوسـعَ مـن باديهْ
ووجه عليه شموسُ بلادي
وروعةُ آفاقهـا الصاحيهْ..
فأذكـرُ منزلنـا في دمـشقَ
ولثغـة بركتـه الصـافيـة
ورقــص الظلال بقـاعاتِه
وأشـجار ليمـونه العـاليهْ
وبابًا قديمًا.. نـقـشتُ عليه
بخـطٍّ رديءٍ.. حـكـايـتيهْ
بعـينيـك.. يادونيـا مـاريـه

(1) **الأعمال الشعرية الكاملة**، م1، ص560.

أرى وطنـــي مـرةً ثـانيـةْ..

إنَّ هذه القصيدة تُعد من أعمال نزار قبّاني في مرحلته الشعرية المبكرة الأولى، ويبدو أنَّ الوجع التاريخيّ كان حاضرًا لديه منذ بواكيره الشعرية التأسيسية من خلال المفارقة التاريخية الحادة القائمة على تقابل زمنين؛ ذاكرة الشاعر الأولى في دمشق(المكان الأموميّ) وذاكرة المكان الحاضر (إسبانيا)، ولكن من خلال زمن استعادي هو أزمنة العرب في الأندلس. ويحيل عنوان النص وهو عتبته النصية الافتتاحية "أوراق أندلسية" إلى زمن الذكرى المستعادة من خلال التداعي؛ فالعينان الإسبانيتان(الأندلسيتان في حقيقتهما) عينان تستدعيان ذكرى ماضية عند الشاعر هي ذاكرة المكان الأم (دمشق)، وتستحيل العينان الأندلسيتان إلى مرآةٍ يرى فيها الشاعر وطنه مرة ثانية. والصورة الشعرية قائمةٌ في هذه القصيدة على التداعي وعلى السرد المشهديّ الاستدعائيّ الذي يضجُّ بالرسم بالكلمات في إيقاع بالغ الحيوية .

ويستدعي نزار قبّاني الرمز التاريخيّ (ولاّدة بنت المستكفي) في قصيدته(أحزان في الأندلس)؛ إذ يحضر المكان المستعاد (الأندلس) مرة أخرى، ولكن من خلال ذاكرة اشتغلت فيها آليات النسيان والامحاء التاريخيّ القسريّ. فولاّدة وهي الرمز التاريخيّ لأميرة مبدعة أندلسية أبدعت شعرًا، وتدفقت حيوية، وخلّدها عاشقها ابن زيدون في قصائدَ لاتزال نابضة بالحياة.. إنَّ ولاّدة لا تحضر في هذا المكان ولا تُستدعى إلا خلال فعل قسريّ (الراوية):

لم يبقَ مـن ولاّدة ومن حكايا حبِّها..
قـــافـــيةٌ. ولا بقـــايا قـافـيـهْ..
لم يـــبـــقَ مـــن غـــرنـاطـةٍ

ومن بني الأحمر.. إلا ما يقولُ الراويهْ

وغيـــرُ (لا غـالـــــبَ إلا الله)

تـلـقـــاكِ بـكـلِّ زاويـــــــــهْ..

لم يـــبـــــقَ إلا قـــصـــــــرُهُم

كامـــــــــــرأةٍ من الرخام عـاريهْ..

تـــــــعيـش –لازالـــثُ– عـلى

قـــــــصـــــةِ حـــب ماضـيهْ[1]

يتكشفُ المكان في قصيدة (غرناطة)[2] بكلّ خصوصياته وأحداثه وتاريخه متماهيًا مع المرأة ومتماهيًا كذلك مع الذات الشاعرة. ويستحضر النص الذاكرة التاريخيّة المنفتحة على أبعاد متوالدة متداخلة متواشجة على المكان المفتاحيّ (غرناطة) بكلّ ما يمثله من حمولة تاريخية وحضارية ونفسية لآخر مدائن الأندلس المنسية. وغرناطة هنا هي المدينة/ الجسد وهي جسد المدينة. يقول غاستون باشلار:"كلما ذهبنا نحو الماضي (...) بدا الخليط السيكولوجي الذي يشتمل على الذاكرة والتخيّل غير قابل للانحلال(...) إنّنا نعيش هنا جوهرية شاعرية، ففي تأملاتنا التي نتخيّل وهي تتذكر يسترد ماضينا شيئا فشيئا من مادته. إنَّ ما يعيش بيننا إذن ليس هو ذاكرة تاريخ، وإنَّما هو ذاكرة كون"[3].

---

(1) **الأعمال الشعرية الكاملة**، م1، ص ص 563_564.

(2) نفس المصدر، م1، ص 566.

(3) انظر: غاستون باشلار، **جماليات المكان**، ط2، بيروت: المؤسسة الجامعية للطباعة والنشر، 1984.

ويصبح المكان/ الجسد كائنًا متحولاً لا يكف عن التكوّن والتشكُّل؛ فالمرأة التي ترتبط بالمكان الدافئ المحتضن أي المكان الأمويّ "في غرناطة ميلادي" تتماهى مع الشاعر الذي يتّحد بالمكان التاريخ (الفتوح الأموية للأندلس) وبذاكرة الطفولة(البيت الدمشقيّ العتيق)، وأشجار الياسمين والأم الحنون، وتندغم المرأة عبر استعارة صوفية بالمكان الذي تحلّ فيه حلول الذات الإلهية في ذرات الكون والوجود.

إنَّ دمشق التي ارتبطت بسيميائية الجسد(وجه دمشق) تبرز مرة أخرى في سياق استفهام معرفي "دمشق أين تكون؟" يحيلنا إلى انفصام مؤقت بين رمز المرأة ببعده التاريخيّ والمكان الأمويّ(دمشق)، ولكن ينهي النص هذا الانفصام عبر التمسك بذاكرته التاريخية مشكِّلاً بذلك حلولاً تامًا بين المرأة والمكان(دمشق).

ويستعينُ النص بالتشكّلات اللونية وفضاءات الحركة المحتفية بالأبعاد الممتدة؛ فغرناطة أحالتنا إلى دمشق ودمشق تحيلنا مرة أخرى إلى غرناطة(جنات العريف). إنّنا أشبه ما يكون أمام لعبة المرايا الهولندية المتداخلة أو لعبة الصناديق الصينية التي تعدُّ المتلقي دائمًا بالمزيد من الإبهار والدهشة!

وتتحوّل المرأة من الرمز التاريخيّ[1]:

وجـــــهٌ دمشقــيٌّ...رأيتُ خلالَهُ

أجـفـــــانَ بلقيسٍ.. وجيدَ سُعادِ

(1) **الأعمال الشعرية الكاملة**،م1،ص568.

إلى صورةٍ تنبض بالحركة والحيوية:

سارتْ معي.. والشَعْرُ يلهثُ خلفها

كسنـــــــابلٍ تـرُكتْ بغير حصادِ..

ولكن تنبثق من النص حركة مضادة لحركة التماهي مشكّلة في اللحظة الحاضرة(الآن) عندما تنفصم المرأة مرة أخرى في حركة مضادة لصور التواصل والاستجابة والاندغام في تلك الصور الارتجاعية. إنَّ المرأة هنا عندما تنسب الأمجاد إلى قومها تجسد صورة (الغيرية) أو ثنائية الأنا/ الأنت التي ترد في سياق تاريخيّ. وهذا يشكل منطقة إضاءة في النص عبر تلك الثنائية الجدلية التي تشكّلت من توهم التماهي إلى بروز الانفصام التام وخلق الحدود الفاصلة بين عالمين متناقضين؛ فذاكرة الشاعر التاريخيّة أصبحت بعد هذه المفارقة مستلبة مما يجعل الذات الشاعرة تكتفي بفعل النكوص والارتداد عبر صيغ التحسر والتفجع:

يا ليت وارثتي الجميلةَ أدركتْ

أنَّ الذيــنَ عنَـتهُمُ أجدادي...

ولعلَّها مفارقة أيضًا أن يستحضر الشاعر رمز القائد التاريخيّ (طارق بن زياد) فاتح الأندلس في خاتمة القصيدة في حين تستحضر غرناطة في معظم حركات القصيدة، بدءًا من العنوان الذي يشكّل العتبة النصية بدلالتها على فضاء زمنيّ حضاريّ منفتح انتهى إلى التلاشي رغم محاولة الشاعر توظيف المكان المستعاد من خلال الذاكرة العربيّة. أي أننا نجد أنفسنا أمام لعبة نزارية تحتفي بخلق المفارقات لخرق أفق توقع القارئ. إنَّ هذه القصيدة تركز كثيرًا على السرد المشهديّ

الذي يتعانق فيه السرد بالحركة، باللون، بالصوت، وبزخرفة القصيدة، وبتلك المنمنات التاريخية الشعرية ذات الطاقات التصويرية كثيفة الدلالة.

وفي قصيدة "الأندلسيّ الأخير"[1] يستحضر نزار قبّاني التاريخ بوصفه زمنًا مستعادًا عبر سرد مشهديّ[2] استعاديّ وظّف فيه اللازمة الإيقاعية التكرارية "أنا الأندلسيّ الأخير"؛ هذه اللازمة التي هي في الأصل عنوان النص المحوريّ أي عتبته النصية الكبرى. ولاشكَّ أنَّ هذا السرد المشهديّ يصدر عن مرجعية الأنا المركزية التي تجعل استعادة التاريخ الأندلسيّ رهنًا بها دون سواها. و يحضر خاتم ولاّدة بنت المستكفيّ بوصفه تمثيلاً تاريخيًا دالاً على رموز الأندلس التي ضُيِّعتْ، فأخذ يبحث عنها الشاعر أو (الأندلسيّ الأخير) جنبًا إلى جنب مع قصائد ابن زيدون وسجَّادة عبدالرحمن الداخل؛ أي ضياع رموز الإبداع والجمال والحكم من الأندلس.

أنا الأنـــــدلـــــسيُّ الأخـيـرْ

الذي جـــاء يُـــطالـــبُ بـحصّتِه

مـــن ثـيـــــاب أبـــــيـــــهْ..

وخُـصْـلةٍ مـــن شـعـــر أُمّـــــهْ..

وقـصـيـدةٍ مـن ديـوان ابن زيدونْ..

---

(1) **الأعمال الشعرية الكاملة**، م9، ص193

(2) انتبه صلاح فضل على تكثيف نزار قباني لبنية السرد المشهدي في قصائده. وقد أرجع فضل هذه التقنية بكونه إفادة من السينما في أسلوب نزار ومنظوره. وقد ساعده هذا التوظيف التقني الإبداعي الولع المشهدي_السيمي باتخاذ اللقطات الكنائية المكبّرة المقرّبة التي تتركز فيها عين الكاميرا على تفصيل صغير لتكشف فيه عوامل لم ترُ وحدها من قبل. وهذا يخالف قانون الرؤية الكلية ويعدّل نسب المرئيات. انظر : صلاح فضل، **أساليب الشعرية المعاصرة**،ص43.

وخاتمٍ من خواتمِ ولاّدةَ بنتِ المُسْتَكْفي

وآخــرِ خيطٍ من خيـوط السُجَّادهْ

التي صلّى عليها عـبد الـرحـمنُ الداخلْ

ويكثف نزار قبّاني الدلالات المجازية العميقة لأفعال النهايات والضياع والانكسار، في مقابل أفعال الاستعادة والاسترجاع والبحث والبعث في خاتمة هذه القصيدة التي تتجاور فيها أماكن وفضاءات متعددة من برشلونه وغرناطة(إسبانيا) والإسكندرونة المستلبة. ويتماهى فيها (الأندلسيّ الأخير) مع الاستلابات التي حدثت لشعوب وأمم أخرى مثل الهنود الحمر حيث طمس الهوية وإلغائها من قبل الطرف المستعمِر.

"أنا الأنـــــدلســـــيُّ الأخـــــير

الذي أضـــــــاع كلَّ مفـــــاتيـحهْ

في مـــــــيـــــــــاهِ برشلونهْ

ومـــــــيـــــــاه الإسكـــــندرونهْ

ومـــــــــيـــــــــاه حيفا..

أنا الأنـــــــــدلســـــيُّ الأخيــرْ

الـــــــمتـسوِّل على أرصـفـة غَــرناطهْ

وأنا آخـــــــر هـــــــنديّ أحـمـر

نجا من أسنان كـريـستوف كـولُومبسْ"...

هناك مدنٌ أجنبيةٌ تحضر في شعر نزار قبّاني وتتماهى مع المرأة؛ باريس ولندن وغيرهما؛" فنزار عندما التقى بجانين تلك المرأة الفرنسية، يذكر لنا ؟أين رآها والزمن الذي رآها فيه؛ فالربط بين اللقاء وبين المكان والزمان في قصائده كثيرًا ما يتكرر في شعره ويتوضح، وذلك نابع من اهتمامه بخصوصيات المدينة وتشكيلاتها الزمانية"[1]:

"كـــــــــــتان اســـمُها جانينْ..
لقيتُها –أذكرُ – في باريسَ من سنينْ
أذكـــرُ في مـــغـارة (الـــتـابُو)
وهـــــي فـــــــرنـــــسيـــةْ..
في عينيها تبكي سماءُ باريسَ الرماديهْ
وهـــــــــي وجـــــــــوديهْ
تعـــــــــرفـــها من خُفِّها الجميلْ
من هـسـهساتِ الحلقِ الطويلْ"[2].

رمز شهريار في شعر نزار قبّاني:

يذكر الناقد المغربيّ عبدالفتّاح كليطو في تصديره لكتابه "العين والإبرة، دراسة في ألف ليلة وليلة" الخرافة المغربية بشأن "الليالي العربيّة "قيل إنه ليس بوسع أيّ أحد قراءة ألف ليلة وليلة من

(1) بيانكه ماضية،" **ملامح المدينة في شعر نزار قباني**"، مجلة الفكر العربي، العدد الثامن والتسعون، 1999ص 201

(2) **الأعمال الشعرية الكاملة**،م1، ص330.

أولها إلى آخرها دون أن يموت"، ويردف كليطو قائلاً "ليطمئنْ القارئ إنه لن يموت بسبب الليالي لكونه لن يتمكن، حتى وإنْ رغب في ذلك، من إتمام هذا الكتاب المتشظي الذي يُعتبر متنًا يضم عددًا لا يُحصى من المخطوطات والطبعات والترجمات والإضافات والشروح والكتب المُعادة، وسيظلُ هناك أبدًا نصٌ آخر من الليالي قابلاً للكشف والقراءة"[1].

لقد بيّن تزفيتين تودوروف أنَّ السرد في ألف ليلة وليلة كان يعني الحياة والتوقف عن السرد كان يعني الموت[2]، ولذلك نجدُ أنَّ التقنيات السردية في نصوص الليالي العربية قائمة أساسًا على إلحاق حكاية داخل حكاية في كلّ ليلة فلا تنتهي الليلة بانتهاء الحكاية وإلا كانت نشوة الانتشاء قد بلغت أوجها عند شهريار فانتعش ثم سيصيبه الضجر والملل وسيقتل شهرزاد... لقد كانت شهرزاد أذكى من شهريار فجعلته لا يشعر بتلك النشوة، وإنَّما جعلته دائم اللهفة والترقب والانتظار إلى الليلة الحادية بعد الألف، وفي انتظار تتمة حكاية لتلحقها بحكاية يترقب بشوق خاتمتها. في سمفونية "شهرزاد" الخالدة للروسيّ ريمسكي كورساكوف ثَمَّة تأويل موسيقي لحكاية شهرزاد وشهريار تعبر عنها النغمات الموسيقية الهادئة ثم المتصاعدة بثورة بركان يوشك على الانفجار ثم الهدوء بعد ذلك. وثَمَّة تأويل نفسي للحكاية عبَّر عنه النمساويّ برونو بتلهايم في كتابه "التحليل النفسيّ للحكايات الشعبية"[3] وهو يحلل نفسيًا الشخصيتين الرئيسيتين في "ألف ليلة وليلة" مستعينًا بآليات التحليل النفسيّ عند سيجموند فرويد : لقد جعل شهريار يمثل "الهو" الخاضع للغرائز في

---

(1) **العين والإبرة، دراسة في ألف ليلة وليلة**، ص9.

(2) انظر: **مدخل إلى الأدب العجائبي**، ترجمة الصديق بوعلّام، مراجعة محمد برادة.

(3) برونو بتلهايم، **التحليل النفسي للحكاية الشعبية**، ترجمة طلال حرب.

حين تمثل شهرزاد "الأنا الأعلى"، وهي تحاول بواسطة الحكي إعادة التوازن النفسيّ إلى شهريار وتنجح في النهاية في إحداث ذلك.

أصدر نزار قبّاني في دفاتره النثرية بيانًا ساطعًا للدفاع عن أمثولة شهريار ورمزيتها في الثقافة العربية؛ وهي الأمثولة الرمزية التي قرنت "شهريار" بالجنس وسطوة الجسد الأنثوي. وتعود مأساة شهريار في ثقافتنا العربية وفي بنيتها الرمزية العميقة إلى إساءة فهم ثقافية كبرى شوّهت هذه الأمثولة وجعلت مجال تلقيها تلقيًا سلبيًا مشوَّهًا بعيدا عن تأويلٍ عميقٍ لهذه الرمزية الثقافية الكبرى الدالة.

يقول نزار في دفاتره النثرية" وأود أن أعترفَ أن شعري قدمني للناس تقديمًا خطرًا، وصبغ سمعتي بالأحمر الفاقع.. وساعد على ترسيخ صورتي (الشهريارية) في رؤوسهم"[1].

"بعض شعري يقدمني للناس بملامح(شهريار)، هذا الملك الدمويّ الذي حوَّل سريره إلى مذبحٍ للجميلات، وحوَّل حجرة نومه إلى مقبرة..

وحين قلتُ في قصيدة (الرسم بالكلمات):

فصّلتُ من جلد النساء عباءة

وبنيـت أهــرامًا من الحلماتِ

لم يبقَ نـهدٌ أبيضٌ أو.. أسود

إلا زرعـــت بأرضـــه راياتي

(1) **الأعمال النثرية الكاملة**، م7، ص330.

لم تبقَ زاويـةٌ بــجـسمِ جـميلةٍ
إلا ومــرتْ فــوقـــها عرباتي

حين قلتُ هذا الكلام، اعتبروا ذلك اعترافًا خطيًا مني بارتكاب الجريمة، وأدانوني (بالشهريارية). إنَّ شهريار في نظري بريء من كل الجرائم المنسوبة إليه.. ومن حقه أن يطالب بإعادة محاكمته وإعادة اعتباره. وحين ستُعاد محاكمته في القرن العشرين، على ضوء علم النفس، سيتبين أنَّ الرجل لم يكن قاتلاً وإنما كان مضطرًا إل القتل بدافع الملل. مللله من حريمه ومللله من حاشيته، ومللله من عشرات الأجساد التي كانت تُمل إليه كل ليلة كما تُحمل أطباق المشهيات. إنَّ شهريار كان فنانًا وكان إنسانًا وكان – وهذه هي النقطة الهامة في شخصيته– أحادي النظرة في الحب.. كان يبحث في أعماقه عن امرأة واحدة تحبه لا لأنه ملك، ولا لأنه صاحب قوة وسلطان ولكن لذاته"[1].

يتماهى نزار قبَّاني مع رمزية شهريار كما يفهمها وبعيدًا عن تأويلاتها المغلوطة في الثقافة العربية، كما يرى، إذ يصبح هو شهريار القبَّاني، ولكن ليس بالتلقي السلبي وإنَّما بالتلقي الإيجابي لهذه الرمزية الثقافية العميقة. يقول قبّاني "وكشهريار كانت الوفرة تصيبني بالقرف والاشمئزاز، وكنتُ، كلما ارتفع عدد النساء في حياتي أزداد شعورًا بغربتي وتوحدي. هذا الشعور بالذنب وصل إلى ذروته في لندن 1952– 1955، فكنتُ كلما ودعتُ امرأة.. أسقط على فراشي باكيًا، وفي حلقي

(1) **الأعمال النثرية الكاملة**، م7، ص ص352،351،350.

بحار من الملح والفجيعة.. لقد كنتُ أبحثُ، مثل شهريار، عن امرأة تحبني لذاتي، لا لكوني شاعرًا معروفًا تحيطُ به الخرافات والأساطير من كلّ جانب"[1].

لم يحافظْ نزار قبّاني على مدلولٍ واحدٍ لرمز شهريار الوارد في عددٍ من قصائده على امتداد أعماله الشعرية وفي مراحله الإبداعية المختلفة، فقد تحوّل رمز شهريار عنده أحيانًا إلى أنموذج سلطويّ قمعيّ، يصادر الحريات كلّها عندما يدعي امتلاك المعرفة الوحيدة الممكنة والمطلقة وخاصة في قصائده الخاصة بالبترول والنفط. يقول قبّاني في خطبته الافتتاحية في عاصمة ثقافية هي الخرطوم، والملاحظ عند نزار قبّاني مراعاة سياق الحال في خطبه الافتتاحية "فلكل مقام مقال"؛ فخطبته لمدينة نفطية حديثة تختلف عن خطبته الخاصة بعواصمَ عربية ثقافية أخرى مثل دمشق وبيروت والقاهرة وعمّان. يقول قبّاني" إنَّ مشكلة العالم العربيّ الأولى، هي مشكلة علاقة الكاتب بشهريار. فشهريار يريد– حفاظًا على سلالته– أن يخصي الكاتب. والكاتب يرفض – حفاظًا على فحولته– الدخول إلى غرفة العمليات. وهكذا يستنفر شهريار حرسه، وعسسه، وأجهزته، لإقناع الكاتب بفضائل الخصي"[2].

لقد عبّر نزار قبّاني في قصيدته "مأساة شهريار" عن تلك المأساة الرمزية العميقة لهذا الرمز الثقافيّ الذي يبحث عن الحب دون أن يجده؛ تمامًا مثل أسطورة الهولندي الطائر التي سردها نزار قبّاني في دفاتره النثرية؛ إذ كان خلاص الهولنديّ الطائر الأخير من اللعنة التي حلّت به هو حب امرأة له وقبولها أن تصعد إلى سفينته! لقد كانتْ الوفرة الكثيرة من الجنس مع نساء كثيرات لم

(1) **الأعمال النثرية الكاملة**، م7، ص353.

(2) نفس المصدر، م8، ص299.

تشتمل على رغبة شهريار في الحب العميق والفهم العميق سببًا في موت هؤلاء النساء. بيد أننا لا نلمح في قصائد نزار قبَّاني وفي سرده النثري لشهريار القبَّاني على أي ورود لرمزية شهرزاد المثقفة الحكيمة التي قرأتْ ألف كتاب كما وصفتها بذلك الليالي العربية. إنَّ شهرزاد هنا مغيّبة ومسكوت عنها ومطموسة تمامًا! ولا ورود حتى لحيلتها السردية في سردها الجاذب الذكي الذي كان يقابل حياتها، ولا تؤشر قصائد القبّاني الكثيرة عن شهريار إلى خلاصه الأخير مع شهرزاد! فهل كان سبب ذلك التغييب وهذا الطمس والإلغاء والمحو مركزية الذات الشاعرة في نرجسيتها الطاغية شعرًا ونثرًا؟! فرغم وجود وفرة كبيرة من نساء القبّاني وأعني هنا المرأة عندما تستحيلُ إلى قصيدة، أقول رغم هذه الوفرة إلا أنَّ ثمّة احتفاء طاغٍ عند نزار قبَّاني بمركزيته الأولى والأخيرة؛ فهو الذي صنع تاريخ النساء، وهو في المحصلة الأخيرة شهريار القبّاني الذي لم يجد بين نساء العالم امرأة تكون خلاصه الأخير كما في أسطورة الهولندي الطائر ذات الدلالة التمثيلية العميقة والمجازية والمتماهية معه؛ فهو أيضًا كان هولنديًا طائرًا على مدى عقود تجوَّل فيها في عواصمَ عربية وأجنبية ثم كانت المحصلة النهائية أنه لم يظفر سوى بالمرأة/ القصيدة التي خلّدتها أشعاره:

"لا أحـــــــدٌ يـــفـــهـمني..
لا أحـــــدٌ يفهمُ ما مأساةُ شهريَارِ
حيـــــن يصيرُ الجنسُ في حياتنا
نـــــــوعًـــــــا مـــن الفرار..
مـخدرًا نشمُّهُ في الليل والنهارِ..
ضـــــــــريـــــــــبةً نـدفعـها
بـغيـــــر مـــــا اخـــــتـــيـارِ..

حين يصيرُ نهـدُك المعـجونُ بالبهارِ
مقـصـلتي ..وصخرةَ.. انتحاري"[1]

وتكتسي دلالة رمزية "شهريار" دلالة سلبية حين يقرنها نزار بالسلطة القمعية المستلبة للحريات الإنسانية، ومنها حرية المرأة حين تستحيل إلى جسد يُباع ويُشترى:

عـلى بـــاب شـهـــريار
كيـف أستـطيعُ تحرير امرأهْ
تـقـــف بالـــطـــابورْ
أمام حـجـــرة شَـهْـريارْ
حتـــى يأتـــي دورُها!![2]

النساء والمدن في شعر نزار قبّاني:

تعدّدت مدلولات رمز المدينة في الشعر العربي الحديث "بين المدينة الطاهرة النقية المعشوقة التي تكاد أن تكون مُبرَّأة من العيوب والمدينة المزيَّفة القاسية المشوّهة والمدينة الرمز المحتملة لتأويلاتٍ متعددة مفتوحة أمام المتلقي[3].

---

(1) **الأعمال الشعرية الكاملة**، م1، ص545.

(2) نفس المصدر، م5، ص117.(الأوراق السرية لعاشق قرمطي).

(3) انظر: أحمد حيدوش، **شعرية المرأة وأنوثة القصيدة**: قراءة في شعر نزار قباني،122 ؛ وعن المدينة في شعر نزار قبّاني انظر: محيي الدين صبحي، **الكون الشعري عند نزار قبّاني**، خريستو نجم، **النرجسية في أدب نزار قبّاني**. وعن المدينة في الشعر العربي المعاصر انظر: عز الدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر**، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية.

ترد المدن في شعر نزار قبّاني بكثافة منذ ديوانه الأول؛ إذ ثمّة رابطة وثيقة تربطه بالمكان الذي يتخذ في الغالب عنده طابع المدينة / الأم ممثَّلة في دمشق وطابع المدينة/ الأنثى كما في قصائده عن بيروت إلى جانب ورود مدن كثيرة في متخيّله الشعري النزاريّ بفعل سفره وتجواله في أقطار العالم المختلفة. ثمّة مدن جاذبة وأخرى طاردة، وقد صنّف نزار مدن أشعاره بأنها "كالنساء كلّ واحدة لها شخصيتها ورائحتها، ومذاقها. فهناك مدن خرساء.. ومدن ثرثارة.. ومدن هادئة ومدن عصبية.. ومدن طيبة ومدن شريرة ومدن طاهرة ومدن عاهرة ومدن تقرأ كتب الشعر، ومدن لا تقرأ إلا نشرات البورصة ومدن تعبد عيسى ابن مريم ومدن تعبد مايكل جاكسون"[1].

والمدن التي تشغل متخيّل نزار قبّاني الشعريَّ هي المدن المحرِّضة المشتعلة بحرائق الشعر أمّا المدن الساكنة فلا تثير لديه أدنى انفعال، وبالتالي كان ورود مدن معيّنة في أشعاره ورودًا دالاً يستحق التأويل" لندن أعطتني شعرًا كثيرًا.. وكذلك مدريد وبيروت ودمشق.. لندن أعطتني واحدًا من أفضل كتبي وهو (قصائد).. ومدريد أعطتني واحدًا من أعنف كتبي وهو (الرسم بالكلمات).. ودمشق أعطتني (قالت لي السمراء) و(أنتِ لي) و(حبيبتي).. وبيروت أعطتني (قصائد متوحشة) و(كتاب الحب) و(قاموس العاشقين) و(قصيدة بلقيس)"[2].

"والمدينة التي تحرّضني على كتابة الشعر.. أعود إليها دائمًا.. وأسأل عنها.. وتسأل عني.. أمّا المدن التي تحاصرني بثقافة البيتزا والهامبرغر وموسيقى الديسكو فلا أعود إليها أبدًا"[3].

---

(1) **الأعمال النثرية الكاملة**، م8، ص550.

(2) نفس المصدر، م8، ص550.

(3) نفس المصدر، م8، ص550.

يقول نزار قبّاني في قصيدته "النساء والمدن"[1]:

بين العواصمِ.. أنتِ الآن عاصِمتي
وللجميلاتِ تاريخٌ.. كما المُدُنِ

" الواقع أنَّ دمشقيتي هي نقطة ضعفي وقوتي معًا.. إنَّ دمشق تنكمش بي كما يتكمش الرضيع بثدي أمه.. إنها تسكنني كما يسكن الله وجه امرأة جميلة.. مزروعة بي دمشق كما الحلق الإسبانيَّ مزروع في آذان الإسبانيات (...) قصائدي كلها معمَّرة على الطراز الشاميّ.. كلّ ألفٍ رسمتها على الورق هي مئذنة دمشقية.. كلّ ضمة مستديرة هي قبة من قباب الشام"[2].

إنَّ حضور (دمشق) في شعر نزار قبّاني يأتي مكتسيًا بحمولاتٍ تاريخيةٍ ونفسيةٍ عميقة للمكان؛ فقد اعترف نزار بأنَّ شعره شكّلته أبجدية مائية دمشقية، وأنَّ جغرافية جسده جغرافية شامية؛ فالشام لهذا كلّه تحضنه وتشعله وتضيئه وتكتبه وترسمه باللون الوردي وتزرعه قمحًا وشعيرًا وحروفًا أبجدية وتغير تقاطيع وجهه وتحدّد طول قامته وتختار له لون عينيه. وهذا الحضور الاستثنائيّ لمدينة استثنائية عنده جعل الحضور الدمشقيّ في قصائده غالبًا ومحتويًا لفضاءات أخرى بما في ذلك فضاءات الأندلس؛ إذ تحضر دمشق في تلك القصائد "أحزان في الأندلس" و" غرناطة" و"الأندلسي الأخير".

(1) **الأعمال الشعرية الكاملة**، م5،ص 47.

(2) نفس المصدر، م8، ص227.

تكرّر ورود دمشق في قصائد كثيرة لنزار وعلى امتداد مراحله الشعرية المختلفة "ديك الجن الدمشقي "و" إلى الأمير الدمشقي توفيق قبّاني" و" من مفكرة عاشق دمشقيّ "و" ترصيع بالذهب على سيف دمشقيّ "و" مواويل دمشقية إلى قمر بغداد" وموال دمشقيّ "و" ياسمين دمشقي "و" القصيدة الدمشقية".

تحضر في "القصيدة الدمشقية" ثنائية/ التاريخ الحاضر من خلال مركزية صوت "الأنا الشاعرة"؛ فمنذ المفتتح يعطي اسم الإشارة(هذي) في تكراره إشارة ودلالة حميمية إلى المكان الأمومي(دمشق)، وهو المكان الذي يندغم فيه الشاعر ويتماهى معه تماهيًا تامًا في فعل الهوية الملتحمة:

أنا الـدِمَشْـقـيُّ لـو شرّحتم جسدي
لســـــال منه.. عنـــاقيد وتفاحُ
ولو فتـحـتم شـــــراييـني بـمُـدْيتكم
سمعتُم في دمي أصواتَ من راحوا[1]".

ويحضر التاريخ في القصيدة من خلال تناصٍ تاريخيّ إبداعيّ مع القصيدة الجاهلية في مقطعها الطلليّ، ومن خلال استفهام تهكمي موجوع على أوضاع الأمة العربية البائسة التي لم تراوح زمنها الماضويّ:

(1) **الأعمال الشعرية الكاملة**، م6، ص441.

"ألا تـزالُ بـخـيرٍ، دارُ فـاطـمـةٍ؟
فالنهدُ مُستنفرٌ.. والكُحلُ صدّاح[1]"

يستحضر نزار قبّاني في هذه القصيدة العروبة بوصفها أرملة لم تغادر أزمنة الحزن، وبالتالي فإن تاريخها سِفر كامل من الأحزان، ويأتي استفهام الشاعر التهكميَّ الساخر عن التاريخ:

"مـا للـــعُروبة تـبـدو مـثـل أرملةٍ
أليسَ في كـتـبِ التـاريـخِ، أفراحُ؟
والشعرُ، ماذا سيبقى من أصالتِه؟
إذا تـــــولاَّه نصّـابٌ. ومـــدّاحُ..
وكـيـف نكـتبُ؟ والأقفالُ في فمنا
وكـلُّ ثانيةٍ يأتـيـك سـفّـاحُ.."[2].

تحضر المفارقات الشعرية الحادة في قصيدته "ياست الدنيا يا بيروت" بين بيروت التي كانت وادعة حورية جميلة حالمة تمثل منبع الخصوبة الأول (عَشْتار) وبين بيروت القطة الوحشية التي انقلبت إلى امرأة همجية.

(1) **الأعمال الشعرية الكاملة**، م6، ص 442.

(2) نفس المصدر، ص444.

لقد كثّف الشاعر الاستفهام الدال على التعجب بعد توظيفه لأسلوب النداء "يا ست الدنيا يا بيروت" الدال على سيادة أنثوية مطلقة. إنَّ تتابع الاستفهامات الملأى بالتعجب دال على إيقاع التوتر والقلق وكثافته في القصيدة[1]:

يـــا سِـــــتّ الدنـــيـــا يا بيروت..
مـــن باع أسـاورِكِ المشغولة بالياقوت؟
مَـــنْ صـــادرَ خاتـــمـك السـحريّ،
وقـصّ ضـفـــائـــرك الـذهـبـــيـة؟
من ذَبح الفرحَ النائم في عينيك الخضراوين؟

تستحيل بيروت إلى رمز الحرية، وهنا تكون دلالة المجاز الشعريّ عند الشاعر قد تعمَّقت:

ها نـحـن أتيـنا. معتذرين.. ومعترفين
أنَّا أطـلـقنا النار عـلـيك بروح قبلية..
فقتلنا امرأة.. كانت تدعى(الحرية)[2]...

وينهي الشاعر القصيدة باستحضار الثنائيات المتضادة بكثافة وبتكثيف صيغة النداء(يا)[3]:

مـــــازلتُ أحـبّك يا بيروت المجنونة..

---

(1) **الأعمال الشعرية الكاملة**، م6، ص577.

(2) نفس المصدر م5، ص578.

(3) نفس المصدر، ص 589.

يـــا نـــهـــرَ دمـــــاء وجـــواهر..
مازلت أحبّك يا بيروت القلب الطيب..
يـــا بيـــــــروت الـــفَـــوْضى..
يا بيروت الجوع الكافر.. والشبع الكافر..
مـازلـــتُ أحـبك يا بيـروت الـعـدل..
ويـــا بيـــــــــروت الظلـــــم..
ويـــا بيـــــــــروت الســـبـي..
ويـــا بيـــــــروت القاتل والشاعر..

وتستحيل عنده بيروت في قصيدته "إلى بيروت الأنثى مع الاعتذار" إلى امرأة الخصب[1]:

إنَّ بيـروت هـــي الأنـثى التي..
تمنحُ الخصبَ، وتعطينا الفصولا...

المرأة وتمثيلاتها السياسيّة في شعر نزار قبّاني:

اشتبكت المرأة في مدلولاتها بالتمثيلات السياسية في شعر نزار قبّاني منذ دواوينه الأولى ولكنه لم يكثف تلك التمثيلات السياسية إلا في أعماله السياسية الأخيرة وخاصة قصيدته

(1) قصيدة إلى بيروت الأنثى مع الاعتذار، **الأعمال الشعرية الكاملة**، م5،ص 627. انظر أيضًا الدلالة ذاتها في قصيدته "بيروت محظيتكم.. بيروت حبيبتي"، **الأعمال الشعرية الكاملة**، م5،ص609.

المطوّلة(بلقيس) في رثاء زوجته العراقية بلقيس الراويّ التي توفيت في انفجار السفارة العراقية ببيروت. وهي قصيدة نتبين فيها نضج تمثيلات المرأة السياسية في شعر نزار قبّاني؛ إذ أصبحت المرأة مندغمة في نسيج شامل لقصيدة تمثل بياناته السياسية الأخيرة التي تشمل كذلك قصائده الساخرة المتهكمة على الأوضاع العربية البائسة المتشرذمة وخاصة قصيدته الشهيرة "عن وفاة العرب".

من رسالة أرسلها نزار إلى مجنَّدة: " البنادق.. القصائد.. والعيون السود.. كلّها أصبحت فحمًا مشتعلاً في ليل المعركة. فيا صديقتي.. ياذات القميص المعقود الأكمام والشعر الفوضى، والفم المصبوغ باللاشيء والكدمة الصغيرة التي تُضم وتعبد.. سلامٌ عليك"[1].

في هذه الرسالة يفصح نزار عن مقاييسَ جديدة يُقاس بها جمال المرأة العربية الحديثة؛ إذ تحلّ لديه الفوضى والأنوثة المتشحة بلباس المعركة الأخضر محل أصباغ الشفاه وأكمام الدانتيل والعطور الباريسية الباذخة. وليس هذا تحوُّل جوهري في مفاهيم نزار قبّاني الجمالية للمرأة وإنَّما هي مفاهيم ساقتها طبيعة الظرف السياسي المهيمن على المنطقة العربية في خمسينيات وستينيات القرن الماضي مع الحركات التحررية من الحقبة الاستعمارية وشيوع الروح القومية العربية؛ أي أنَّ هذه المفاهيم محكومة بسياقها التاريخيّ والسياسيّ الذي صدرت عنه، وقد تطوَّرت تلك التمثيلات السياسية للمرأة في أعماله السياسية الأخيرة. يقول نزار عن المرأة وتمثيلاتها السياسية عنده "المرأة هي الآن عندي أرض ثورية، ووسيلة من وسائل التحرير.. إنّني أربط قضيتها بحرب التحرير

(1) **الأعمال النثرية الكاملة**، م7، ص142،141.

الاجتماعية التي يخوضها العالم العربي اليوم. إنّني أكتب اليوم لأنقذها من أضراس الخليفة وأظافر رجال القبيلة. إنّني أريد أن أنهي حالة المرأة الوليمة، أو المرأة (المنسف) وأحررها من سيف عنترية وأبي زيد الهلالي"[1].

سأقف عند مرثية نزار قبّاني المطوّلة لزوجته بلقيس لدلالتها الرمزية العميقة الخاصة بتمثيلات المرأة السياسية عنده. تتحوّل بلقيس الراوي زوجة الشاعر في مرثيته المطوّله لها إلى تمثيلات رمزية عميقة للأرض العربية المغتالة و للقصيدة المغتالة وللجمال العربيَّ المغتال بأيادٍ عربية طمست معاني الحب والخير والسلام جميعها وأحالت الزمن العربي إلى أزمنة حروب قبلية جاهلية. ومطوّلة الشاعر "مرثيته "بلقيس" تجمع بين الخطابية والسرد المشهدي والمونولوج الداخلي.

بلقيسُ هي الوطن وهي القصيدة

"وقـصـيـدتـــي اغـتـــيلت..

وهـل مـــن أمّـــةٍ في الأرض..

–إلاّ نحن– نغتالُ القصيدة؟"[2]

يوظف نزار قبّاني السرد المشهدي التاريخي الممتزج بالأجواء الأسطورية؛ إذ يستدعي اسم بلقيس مملكة سبأ وتستدعي هوية بلقيس العراقية تاريخ بابل والعراق منذ الأزمنة البدائية السحيقة، ويكرر اللازمة الإيقاعية "بلقيس" في تكرار صيغ النداء والتفجع على امتداد مشاهد

(1) **الأعمال الشعرية الكاملة** م7، ص486.

(2) نفس المصدر م4، ص9.

القصيدة كاملة كما يعاضد الفعل "كان" دلالات ذاكرة الماضي التي يستدعيها الشاعر في هذا المشهد[1]:

بلـــــــــــــــــــــــــــقيسُ...

كانَـــــتْ أجْملَ الملكاتِ في تاريخ بابِلْ

بلـــــــــــــــــــــــــــقيسُ..

كانَتْ أطولَ النَـخْلاتِ في أرض العراقْ

كانَـــــــــتْ إذا تـــــــــــمشي...

تـــــــــرافـقـها طـــــــــواويسٌ..

وتـــــــتـــــــبـــــــعـها أيـــــائِلْ..

تتحوّل بلقيس إلى جسد القصيدة ووجع القصيدة فنصبح أمام بلقيس/ القصيدة:

بلـــــــــــــــــقيسُ.. يا وَجَعي...

ويـا وَجَعَ القصيدةِ حينَ تلمسُها الأنَامِلْ

هـــــــل يا تُـــــــــــــــرى..

من بعد شَعْرِكِ سوف ترتفعُ السنابلْ؟

تتحوّل بلقيس في القصيدة إلى رموز الخصب والتدفق والبوهيمية الجميلة (نينوى الخضراء، غجريتي الشقراء، أمواج دجلة، قتلوك في بيروت مثل أيَّ غزالة، الكنز الخرافي، الملكة، الرمح

(1) **الأعمال الشعرية الكاملة**، م4، ص 10.

العراقي، الزرافة...) في مقابل صور الموت والقتل والدمار في حقوله الدلالية (قتلوك، تغتال، الجاهلية، البربرية، قتلوا الكلام...).

إنَّ حضور التاريخ بتمثيلاته الرمزية الدالة في هذه القصيدة حضورٌ كبيرٌ حيث حضور التاريخ العربيّ ببطولاته الزائفة في تلك المعارك الكبرى التي تقاتل فيها العرب مع أنفسهم. وتفكيك الشاعر للتاريخ العربيّ جاء بنقضه "فقبائلٌ أكَلَتْ قبائلْ.. وثعالبٌ قتَلتْ ثعالبْ.. وعناكبٌ قَتلَتْ عناكبْ..".

"قـــسمًا بعـينـيكِ اللتـينِ إليهـا..
تأوي مـــــــــلاييـــنُ الكواكب..
سأقولُ، يا قَمَري، عن العَرب العجائبْ
فـهـل البطـــولةُ كِـــذْبةٌ عـربيَّةٌ؟
أم مثلنا التاريـــــخُ كـــــاذب؟"[1]

يستحيلُ زمن الشاعر إلى زمن بلقيس/ القصيدة:

"بلـــــــــــــــــــــقيسُ..
كيف أخـــــذتِ أيَّـامي.. وأحلامي..
وألغيـــــتِ الـــحدائـــقَ والفُصُولْ..
يـا زوجـــــــــــــــــــتي..

(1) **الأعمال الشعرية الكاملة**، م4، ص15.

وحبيبتي.. وقصيدتي.. وضياء عيني..

قـــــد كـنـتِ عـصفوري الـجميل..

فكيف هـربتِ يا بلقيسُ منّي ؟.."[1].

يكثفُ الشاعر الثنائيات الضدية" وبيروت التي قتلتك.. لا تدري جريمتها.. وبيروت التي عشقتك.. تجهل أنها قتلتْ عشيقتها.. وأطفأتْ القمر".

تحتفي القصيدة بالتفاصيل الحميمة الصغيرة(أمشاط بلقيس، سجائر الكنت، عطر الغير لان)، وتتحوّل بلقيس الملكة إلى بشارة الشاعر الكبرى وهنا نتحدث عن رمزية بلقيس / القصيدة[2]:

"كلّ الحضارةِ أنتِ يا بلقيسُ، والأُنثى حضارَةْ..

بلـــــقيسُ: أنـتِ بـــشارتـي الـكُبـرى..

فـمـــن سَـــــــــرَق الـبِـــــــشارَة ؟

أنـــــتِ الكـــــتـــابةُ قبلَما كانَتْ كِتابةْ..

أنـــــتِ الـــــــجـــــزيرة والمنارة..".

---

(1) **الأعمال الشعرية الكاملة**، م4،ص34.

(2) **الأعمال الشعرية الكاملة**، م4،ص56 خضعت قصيدة "بلقيس" لمقاربات عدة منها مقاربة عبد الجبار داود البصري الذي ركز على البنية الموضوعية لهذه القصيدة بعيدا عن اشتغالاتها المضمونية والثقافية. انظر : عبدالجبار داود البصري، **قصيدة بلقيس، البنية الموضوعية**، مجلة الآداب، 1998(ملف خاص عن نزار قباني).

وفي قصيدته (25 وردة في شعر بلقيس) التي كتبها بعد مطولته المرثية (بلقيس) تأتي هذه القصيدة أقرب ما يكون إلى دفاتره النثرية ويبدؤها الشاعر باستباق أو نبوءة شعرية كبرى "كنت أعرف أنها سوف تُقتل..

وكانـــــــت تـــعـرف أنني سوف أُقتل..
وقـد تـحـقّـقـــــــت النبـــــــوءتـــان
سقطتْ هي، كالفراشة، تحت أنقاض الجاهلية
وسـقـطـتُ أنا.. بيـن أنيـــاب عصر عربيَّ
يـفـــتـــرسُ القـــــصـــــائد..
وعـــــيـــــــــــونَ النـــــساء
ووردةَ الـــــــحـــــــــرية.."[1].

المرأة جسداً في شعر نزار قبّاني: بين جسد المرأة وجسد القصيدة:

بعض المقاربات النقدية لشعر نزار قبّاني كانت صادرة عن منظور قيمي/ أخلاقي لايختلف في مرجعياته الثقافية عن منظور عبّاس محمود العقّاد الذي وسم نزار قبّاني بالشاعر الذي دخل مخدع المرأة ولم يخرج منه! لقد تتالتْ الألقاب التي قرنت الشاعر بالجسد؛ ونعني جسد المرأة الحسي المحض، من أمثال "عمر بن أبي ربيعة الثاني" و"شهريار القبّاني" و"الشاعر النرجسي" و"شاعر

(1) **الأعمال الشعرية الكاملة**، م4،ص252.

الجسد" وغيرها من ألقاب الأمر الذي حصر تلقي شعر الشاعر في منظومة مغلقة صادرة في مبتدئها ومنتهاها عن الأحكام القيمية المحضة. وبالتالي نتساءلُ هنا: هل مثّل جسد المرأة الهاجسَ الأكبرَ لاشتغالات نزار قبّاني عنها في أشعاره؟ وهل وظّف الشاعر جسد المرأة في اشتباكات مع عناصر أخرى ثقافية؟ أم أنه انشغل فقط بالحسيّ الخالص؟ وهل نزار قبّاني يصدر في مراحله الشعرية المختلفة عن منظومة نسقية واحدة رغم إشارته هو نفسه إلى اختلافه في مراحله الشعرية هذه؛ فنزار قبّاني الأربعينات يختلف عن نزار قبّاني الستينيات والثمانينات، أقول هل كان يصدرُ في تلك المراحل جميعها عن رؤية واحدة متسقة لجسد المرأة أم أن ثَّمة تمايزًا يسم كلَّ مرحلةٍ عن الأخرى، وخاصة فيما يتعلق بهذا المحور الإشكاليّ جدًا؟!

إنَّ نزار قبَّاني يعترف في دفاتره النثرية بأنه كتب تاريخ النساء وأحدث تحولاً كبيرًا في تاريخ كتابتها عندما حذف جسدها من قائمة الخراف التي تنتظر الذبح والعجول التي تنتظر السلخ، ووضعه في قائمة المتاحف التي تُزار والسمفونيات التي تُسمع![1]

يُسائل نزار قبّاني تلك الألقاب التي أُلصِقَتْ به على امتداد مسيرته الشعرية قائلاً: "لماذا اخترتُ المرأة دون غيرها من الكائنات الجميلة، دفترًا أكتب عليه أشعاري؟ لماذا احتلتْ المرأة تلك المساحة الشاسعة من أوراقي، ومدَّت ظلها على ثلاثة أرباع عمري؟ وثلاثة أرباع فني؟ وهل صحيح إني دخلت مخدع المرأة ولم أخرج منه، كما قال عني الأستاذ عبَّاس محمود العقَّاد في إحدى

(1) **الأعمال الشعرية الكاملة**، م7، ص533.

مقالاته؟ هل كان طموحي أن أصبح (عمر بن أبي ربيعة الثاني)، وأن أحتلَّ في ديوان الشاعر العربيّ المعاصر مكان عمر وأسرق تاج الشعر النسائيَّ من فوق رأسه؟

يعترف نزار قبّاني بأنه أوجد مفاهيمه الخاصة بالحب بتفصيلاتها اليومية، وبالتالي أوجد لنفسه فرادة في هذا التناول بعيدًا عن شعراء عرب حداثيين تناولوا المرأة في أشعارهم باستيراد نماذج غربية لا تمت إلى المرأة العربية بصلة. إنَّ المرأة التي كتب فيها نزار قبّاني جلّ أشعاره هي المرأة العربية وحدها دون سواها رغم الإشارات العابرة هنا وهناك في بعض قصائده إلى نساء أُخريات. "الحب الذي كتبت عنه، هو حبي أنا، ومعاناتي أنا، والأبجدية التي اعتمدتها في الكتابة عن هذا الحب هي أبجديتي أنا .. إنَّني أول شاعر دخل إلى غرف الحب الضيقة، ورسم أشياء العشق المعاصرة بدقة عدسة تصوير. وأنا أول من أدخل تفاصيل العشق اليومية في الشعر، الجرائد، الكتب، الستائر، منافض الرماد، أدوات الزينة المعاصرة، المقهى، المرقص، ثياب الاستحمام، العطور، الأزياء.. إلخ"[1].

لقد اعترف نزار قبَّاني باختلاف منظوره في كتابته تاريخ المرأة شعرًا إذ يقول" ومن تحصيل الحاصل القول إن ما أكتبه اليوم، على صعيد الحب مختلف عن كتاباتي في الأربعينيات، والمرأة التي عنيتها في الخمسينات هي غير المرأة التي أعنيها في الثمانينات. في الأربعينات كانت المرأة عندي غزالاً أو وردة أو فراشة ربيعية. أمَّا في الخمسينات وما بعدها فهي أرض نقاتل عليها ونقاتل من أجلها، وهي جزء أساسي من أحزان هذه المنطقة"[2].

---

(1) **الأعمال النثرية الكاملة**، م7، ص473.

(2) نفس المصدر، م7، ص ص554_555.

إنَّ نزار قباني في دفاتره النثرية يصرح بأنه هو الذي كتب تاريخ النساء العربيات الصامتات" أبحث في كتابتي عن كلَّ النساء المدفونات كأسماك السردين في كتب عاد وثمود، والمشنوقات على بوابات المدن العربية، وعلى الشفاه التي لا تستطيع أن تتكلم فأتكلم عنها، وعن العيون التي لا تستطيع أن تبكي فأبكي عنها"[1].

تبدو في دواوين نزار قبّاني الأولى وخاصة ديوانه "قالت لي السمراء" العناية الكبرى بتفصيلات الجسد الأنثوي التي تبرز من خلال مركزية الأنا الشاعرة؛ فلاوجود مجرد لها دون تلك المركزية الشعرية التي يصدر عنها نزار قبّاني. وتفصح عناوين قصائد مجموعاته الشعرية الأولى عن تلك العناية الكبرى بالجسد الأنثويّ بعيدًا عن تعميق هذا الاشتغال في ربط المرأة بقضايا إنسانية كبرى كما فعل الشاعر في دواوينه الأخيرة وخاصة مع اشتغالاته الشعرية السياسية التي تحوّلت معه المرأة إلى المرأة القضية والمرأة / القصيدة المخلّدة.

سنجد العناية بالتفصيلات الأنثوية الجمالية الحسية في "طفولة نهد" و"همجية الشفتين" وغيرهما والعناية حتى بالتفصيلات الأنثوية الأنيقة الباذخة "كم الدانتيل، كريستيان ديور، فستان التفتا...".

في قصيدته "خمسون عامًا في مديح النساء" يحتفل نزار قباني بالمرأة وقد نضج مفهومها عنده إلى مفهوم المرأة / القصيدة منطلقًا من مركزيته الشعرية حيث أفعال "الأنا" مكثفة في قصائده فهو

(1) **الأعمال النثرية الكاملة**، م8، ص90.

الذي احترف مديح النساء طيلة خمسين سنة وهو "سفير كلّ النساء" وهو الذي يحرض ذاكرتهن ويلخبط تاريخهن:

" ومـــــن عـــــــــادتي،
أن أمارس عشْقَي حتّى الجُنُون
وأقترفَ الشعِّر حتى الجُنُون
فإنَّ الكتابةَ عنـــدي امرأَهْ..
وإنَّ القصيدةَ عندي امرأهْ..
فلا تدْهَشي أن تركتُ كتابي
لأقرأَ ما في كتـــــاب العيون
فإمَّا أكون شبيهًا بشعري
أو لا أكـــــــــــونْ...[1]"

تمثل قصيدة(المرأة وجسدها الموسوعيّ) رؤية نزار قبّاني لجسد المرأة في أعماله الشعرية الأخيرة؛ لقد وظّف الشاعر مصطلح "الموسوعيّ" في ربطه بجسد المرأة فكما أنَّ الموسوعة تتسم بالشمول والإحاطة فكذلك جسد المرأة هو في حقيقته مصدر الأنوثة والحب وهو نص يحتاج إلى فهم تأويله الخاص وإلا أصبحت النساء جميعهن متشابهات في هذا العالم:

" ليسَ هناك جَسَدٌ أنثويٌّ

(1) **الأعمال الشعرية الكاملة**، م9، ص288.

لا يتكـلَّم بطـــــــلاقَةْ..

بـل هـــــــنـــــاكَ رَجُلٌ

يجهلُ أصولُ الكلامْ..[1]"

تتحوَّل القصيدة إلى الخطابية المباشرة الموجّهة إلى جمهور النساء من كاتب تواريخهن الذي أراد أن يخرجَ بها من تواريخ الصمت والمحو والإلغاء وقوانين القبيلة الذكورية الصارمة التي سادت منذ قرون، واختزال أجساد النساء بمقاييسَ ذكوريةٍ لم تنظر إلى حقيقة تلك الأجساد" الوردة هي أنثى.. والسنبلة هي أنثى.. والفراشة والأغنية والنحلة والقصيدة هي أنثى...

أمّا الرجل فهو الذي اخترع الحروب والأسلحة واخترع مهنة الخيانة وزواج المتعة وحزام العفة وهو الذي اخترع ورقة الطلاق".

وفي مقابل ثرثرة الرجال يكون صمت جسد المرأة في بلاغته الدالة على استشعار ذكي بالغ الحساسية الأنثوية وفي مقابل المحو والنسيان الذكوري تقف الذاكرة الأنثوية في أنوثتها الفائقة وقد احتفظت بتفصيلات من أحبَّت من الرجال.

"ليسَ هناك جَسَدٌ أنثويٌّ

لا يتكـلَّم بطـــــلاقَةْ..

بـــــل هـــــناكَ رَجُلٌ

(1) **الأعمال النثرية الكاملة**، م9، ص738.

يجهلُ أصولَ الكلامْ..[1]"

يرسخ نزار قبّاني في أشعاره صورته بوصفه صانعًا لتواريخ النساء، والناطق الرسمي باسمهن؛ ففي مقابل عيّ المرأة التاريخيّ وحبستها الثقافية يرد الشاعر بوصفه المخلّص الأكبر لها. فمن أشعاره جعلها المرأة / القصيدة التي تنطق رغم أننا نجد أن المرأة في أشعار نزار تورد في سياق ضمائر الأنا العائدة إلى الشاعر نفسه، ولا نكاد نستمع إلى صوتها إلا من خلال مركزية نزار نفسه صانعها:

"كنتِ، يا سيدتي، خرساء قبلي

وبفضـــــــــــــــــلي...

صار نهداك يجيدان الكلام!![2]"

وسمت بشرى صالح شيوع بنية الحوار في شعر نزار بأنه حوار ذاتي موهم بالغيرية حتى ليقترب من طابع المونولوج، يتبادل فيه ضميرا المرأة والرجل(هو وهي) المواقع ضمن حالة التقمص الأنثوية التي توهم بتعدد المنظور. ذلك أن ما يتسيد على بنيتها العميقة هو هيمنة خطاب الرجل على خطاب المرأة؛ فلغة نزار تتوجه إليهما معا في الظاهر، إلا أنها في المسكوت عنه تبتلع صوت المرأة في بطن النص وجوفه، ليسبح النص في أشكال الانفعالات الآنية ذات الطابع الغنائي البعيدة عن صراع الأفكار والتجريد الفكري وآلية الترميز العميقة.

---

(1) **الأعمال الشعرية الكاملة**، م9، ص738.

(2) نفس المصدر، م9، ص557.

يمتاز معجم نزار قبّاني الشعري بأنه أوجد لنفسه أبجديته الخاصة من خلال ارتباط المفردات بكونه الشعري، وفي مقاربة أسلوبية دلالية لصلاح فضل وجد أن الحقول الدلالية الخاصة بمعجم نزار قبّاني الشعري يمكن تحديدها في أربعة مجالات هي:

– كلمات تتصل بجسد المرأة وأعضائها وملابسها وأدوات زينتها ومنها: الخصر والنهد والشعر والثغر والفم والحلمة والأهداب والفستان والجورب والشال.. إلخ لتصل في جملتها إلى حوالي سبعين كلمة أي بنسبة 35%.

– وكلمات تتصل بالعالم الحسي الطبيعي وأشيائه مثل الجواهر واللؤلؤ والذهب والمرمر والياسمين والبرعم والشتاء والصيف.. إلخ، وتبلغ حوالي ثمانين كلمة من مجموع مفردات المعجم المدروس أي بنسبة 40%.

– وكلمات تشير إلى أفعال حسية مثل: الشهوة والنزف والنظرة والبسمة والبكاء والموعد والسؤال والغزل والاحتراق والمعصية. وتصل إلى حوالي أربعين كلمة من مجموع المعجم المدروس أي بنسبة 20%.

– وكلمات غير حسية تتميز بقدر محدود من التجريدية وإن كانت معرّفة تمامًا مثل: الحزن والشوق والحب والكراهية والله والشيطان وهي عشر كلمات أي بنسبة 5%.

ويُستنتج من هذه الحقول أنَّ مجال المرأة يستقطب ما نسبته 75% من هذا المعجم، وأن 95% يدور في النطاق الحسيّ المباشر الأمر الذي يجعل لغة نزار الشعرية لغة الجسد في المقام الأول[1].

(1) انظر: صلاح فضل، **أساليب الشعرية المعاصرة**، 1995،ص49؛ وانظر: بشرى موسى صالح، "**خيوط الحس الشعرية، قراءة أسلوبية في شعر نزار قباني**، مجلة الآداب،ص72.

بمثابة خاتمة:

كان سؤال هذه المقاربة الرئيس استقصاء تمثيلات المرأة في شعر نزار قبّاني من خلال استنطاق شعره وأوراقه النثرية للبحث عن فرادته واستثنائيته الخاصة في هذا المجال. لقد وجدتُ أنه من الخطأ اختزال شعر نزار قبّاني في قراءات تتحدثُ عن تمثيلات المرأة في مرحلة معينة للشاعر لتصبغ بها منجزه الشعري كاملاً؛ فشعره مرَّ بمراحل تشكّل إبداعية مختلفة خلال عقود طويلة على ممارسة الشعر زادت على الخمسين عامًا.

وظّف نزار قبّاني تمثيلات المرأة منذ عمله الشعريّ الأول، وقد وجدتُ في محور مجاز المرأة عنده بوصفها تاريخًا أنَّ مجازه الشعريّ في بعض القصائد اشتغل على جعل المرأة معادلاً تاريخيًا تتماهى مع أمكنة السلب وأزمنة الفقد وخاصة في قصائده الإسبانية. وفي محور النساء والمدن برزت المرأة في تماهيها مع بعض الأمكنة الأثيرة عند نزار وخاصة بروز المكان الأمويّ ممثلاً في فضاءات "دمشق" التي تدورُ حولها جلَّ قصائد الشاعر في دواوينه المختلفة، كما أنَّ ثمّة بروزًا لمدينة أخرى استأثرت بقلب الشعر هي "بيروت" التي هي معادل عنده للأنثى الجميلة التي فقدناها في أزمنة الاستلاب والضياع، وهي مدينة تحوي المتناقضات كلّها عند الشاعر، وهي متناقضاتٌ فرضها عليها الزمان العربيّ الجائر.

وفي تمثيلات المرأة السياسيّة وجدتُ أنَّ الشاعر قد نضجت عنده تمثيلات المرأة السياسية خاصة في "بلقيسياته" التي جعلها معادلاً شعريًا أيضًا لأزمنة الانتهاك والاستباحة التي تميّز فضاءاتنا العربيّة ولأزمنة الانكسارات التاريخية العربية الموجعة. أمّا في محور المرأة/ الجسد عند

نزار فقد وجدتُ أن ثمّة تمركزًا شعريًا مكثفًا عند الشاعر، وهو يزعم إعادة كتابته لتواريخ النساء العربيات الصامتات، وأنه المخوّل بذلك الأمر إبداعيًا.

إنَّ ثمّة تحولات في قصائد قبّاني ميّزت أعماله منذ الأعمال الأولى إلى الأخيرة؛ فرغم بروز الجسد عنده بوصفه الحقل الدلاليّ المهيمن على سائر الحقول الأخرى كما بيّنت ذلك المقاربات الأسلوبية الإحصائية إلا أنَّ الشاعر تنضج لديه تمثيلات المرأة الجسدية في أعماله الأخيرة لتصبح المرأة/ القصيدة.

وأعمال نزار النثرية لا تقلّ إبداعًا ولا جمالاً ولا دلالة عن أعماله الشعرية، وقد كانتْ هذه الأعمال أو الدفاتر النثرية كما عبّرت عنها بيانات نثرية لممارسات نزار قبّاني الشعرية التي زادت على خمسة عقود، وهذا قد يشفع لها تلك الضخامة في مجلدين كبيرين.

لقد أردتُ أن تكون مقاربتي هذه في حدود ما استنطاق النص النزاريّ وما يومئ له من إشارات وتأويلات، ولاشكَّ أنّ شعر نزار قبّاني رغم بساطته وضوحه وبعده عن الغموض إلا أنه يحتمل مقاربات وتأويلات متعددة.

قائمة المصادر والمراجع:

• أولاً المصادر:

نزار قبّاني، **الأعمال الشعرية الكاملة**، المجلد الأول، ط15، بيروت: منشورات نزار قبّاني، تشرين الأول(أكتوبر) 2000.

_____، **الأعمال الشعرية الكاملة**، المجلد الخامس، ط2، بيروت: منشورات نزار قبّاني، آب(أغسطس) 1988.

_____، **الأعمال السياسيّة الكاملة**، المجلد السادس، ط2، بيروت: منشورات نزار قبّاني، 1999.

_____، **الأعمال النثرية الكاملة**، المجلد السابع ط2، بيروت: منشوران نزار قبّاني، 1999.

_____، **الأعمال النثرية الكاملة**، المجلد الثامن،ط2، بيروت: منشورات نزار قبّاني، كانون الثاني(يناير) 1999.

_____، **الأعمال الشعرية الكاملة**، المجلد التاسع، ط1، بيروت: منشورات نزار قبّاني،آب(أغسطس) 2002.

• ثانيًا: المراجع:

- أحمد حيدوش، **شعرية المرأة وأنوثة القصيدة،** قراءة في شعر نزار قبّاني، ط1، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب،2001.
- إمبرتو إيكو، **القارئ في الحكاية**، ترجمة أنطوان أبوزيد، ط1، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1999.
- برونو بتلهايم، **التحليل النفسيّ للحكايات الشعبية،** ترجمة طلال حرب، ط1، بيروت: دار المروج 1985.
- بول ريكور، **الذاكرة، التاريخ، النسيان**، ترجمة وتقديم جورج زيناتي، ط1، بيروت، طرابس الغرب: دار الكتاب الجديد المتحدة، 2009.
- تزفيتن تودوروف، **مدخل إلى الأدب العجائبيّ**، ترجمة الصديق بوعلّام، مراجعة محمد برادة، ط1، القاهرة: دار شرقيات، 1994.
- خريستو نجم، **النرجسية في أدب نزار قبّاني**، ط1، بيروت: دار الرائد، 1983.
- صلاح فضل، **أساليب الشعرية المعاصرة**، ط1، بيروت: دار الآداب، 1995.
- عبد الفتّاح كيليطو، **العين والإبرة،** دراسة في ألف ليلة وليلة،ط1، الدار البيضاء: نشر الفنك، 1996.
- عزالدين إسماعيل، **الشعر العربيّ المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، ط5(مزيدة ومنقحة)، القاهرة: المكتبة الأكاديمية، 1994.

- غاستون باشلار، **جماليات المكان**، ترجمة غالب هلسا، ط1، بيروت: المؤسسة الجامعية، 1984.
- محيي الدين صبحي، **الكون الشعريّ عند نزار قبّاني**، ط1، تونس، ليبيا: الدار العربية للكتاب، 1982.
- ميجان الرويليّ، سعد البازعيّ، **دليل الناقد الأدبيّ**، ط3، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2002.

الدوريات:

- بشرى موسى صالح،" **خيوط الحس الشعرية، قراءة أسلوبية في شعر نزار قبّاني**"، مجلة الآداب، تشرين الثاني(نوفمبر)كانون الأول(ديسمبر)، 1998. (ملف خاص عن نزار قبّاني).
- بيانكه ماضية، "ملامح المدينة في شعر نزار قبّاني"، مجلة الفكر العربيّ، بيروت، العدد 98، 1999.
- عبدالجبّار داود البصريّ، "**قصيدة " بلقيس" البنية الموضوعية**"، مجلة الآداب، تشرين الثاني(نوفمبر)كانون الأول (ديسمبر)، 1998. (ملف خاص عن نزار قباني).

-المراجع الأجنبية:

Hirsch, E.D. Jr. *The aims of interpretation*, the university of Chicago press.1978

-Vesser, Aram, H.*A The New Historicism, Reader*, New York, London, Routldge,1994.

قصائد مختارة لنزار قباني:

أُحـــــبُّـــــــكِ جـــــدًّا

وأعـــرفُ أنّي تـورَّطـتُ جِدًّا

وأحـــرقتُ خلفي جميعَ المراكبْ

وأعـــــرفُ أنِّي سأُهـزَمُ جِدًّا..

بـــــرغـمِ ألـــــوف النـساءِ

ورغْـمِ ألـــــوفِ التـــجارِبْ..

أحـــــبُّـــــــك جِـــــــدًا..

وأعـــرفُ أنّي بغاباتِ عينيكِ..

وحـــــــدي أحـــــــاربْ..

وأنَّـــــي.. ككُلِّ المـــجانينِ..

حاولـــــتُ صيدَ الكـواكـبْ..

وأبقى أحبُّـك.. رغـمَ اقتنـاعي

بـأنَّ بقـــــائي إلى الآن حـيًّـا

أقاومُ نـهديْكِ.. إحدى العجائبْ

أُحـــــبُّـــــــكِ جِـــــدًّا

وأعـــــرفُ أنـــــي أُقـامـــرْ

بـرأسـي وأنَّ حـــصانيَ خاسرْ

وأنَّ الطـــــريـــقَ لـبيـت أبيكِ

مـحاصـــرةٌ بألُـوف العساكـرْ

وأبـقـى أحـبُّـكِ.. رغـمَ يـقـيـني

بأنَّ التـلـفـظ باسـمـكِ كُـفْـرٌ

وأنّـي أحـاربُ.. فـوقَ الدفـاترْ

أُحـــــبُّـــــــكِ جِـــــدًّا

وأعـــــرفُ أنَّ هـــواكِ انتـحارُ

وأنَّـي حـينَ سـأُكـمـلُ دَوْرِي

سيُـرخـى علـيَّ الـسـتـارُ..

وأُلقـــــي برأسي على ساعديكِ

وأعـــــرفُ أنْ لنْ يـجيءَ النهارْ

وأقـنـعُ نفـــــسي بأنَّ سُـقـوطي

قتـيلاً على شَـفَتيـك.. انتصارُ

أُحـــــبُّـــــكِ جـــــدًّا

وأعـــرفُ مـنـذُ الـبـــدايهْ..

بأنَّـــي ســـــــأفـــشـلْ

وأنَّـــي خـلالَ فصولِ الروايهْ

ســـــــأُقـــــتـــــلْ..

ويُـحـــــملُ رأســـي إليـكْ

وأنـــــي سأبقى ثلاثيـن يومًا

مُسجَّـى كطـفلٍ على ركبتيكْ

وأفرحُ جدًّا.. بروعةِ تلك النهايهْ..

جـميلـةٌ أنـــتِ.. كـــالـمـنفى

1

عندما نـــــــجـــــــــلسُ معًا.. في أحد المقاهي اللندنيَّهْ

كـــمركبينِ يستريـــــحـــــانِ بعد سفـــــرٍ طـــويـلْ

يـــــخطرُ بالي أن أقولَ لكِ: (أنـــتِ جميلةٌ كالـــمـنـفى)

وأنَّ عـــينـــيك تـــغـــــتسلانِ بالمطرِ كشوارع المنفى..

وأنَّ يـديـــــــك.. غُـــــصفـــــورتـــــا حُـــريَّهْ..

تـــــطيـــــــرانِ في ســـــمـــــاء الـــمـــنـفى..

ولكـــنَّـــي أشـــعـــــرُ بأننـــــي ســـوف أخـــرجُ

على نُصوصِ العِشْق الكلاسيكيَّة، ومقدَّسات البلاغة القديـمهْ

وأخـونُ (عـيـــونَ الـــــمـها بين الـــرصافة والجِسرِ..)

ووصـايا كـتـاب (طَـــوْق الـحمامةِ).. لابنِ حزْمٍ الأندلسيْ..

2

"جـــــــــــمـــــــــــيلةٌ أنتِ.. كـــالمنفى"

أقـــــــولها بـــــنبرةٍ مـــــــسرحيّـةٍ مُـؤثِّـرهْ

وأعـــــرفُ أنَّ صُـــــراخـــــي بلا جَـــــدْوى

وتـــــــمـــــــــثـــــــيلي بـــــلا جـــدوى

ونـــــصوصي الدرامـــــيَّـــــــةَ بـــلا جَدْوى..

وأعرفُ أنَّ كلامي لا يَخُضُّ خليّةً من خلايا جَـسدكْ..

ولا يُـــحـــــرِّكُ ورقةً واحدةً في غابات أُنوثـــتـكْ..

أقـــولُها وأنا أعـــــرف أنّي أؤدي دورًا تبـشيريًا

لا يـــلـــــــــيـــتقُ بـــتـــــاريـــخي..

وأنَّ كلَّ الأيـــــــديـــولـــوجـــيَّات في العالمْ

لا تـــــستـــــطيعُ تـــغـــيرَ قـــناعـاتِ امرأةٍ

تـــــعـــــيـــــــشُ فـــي حـــالةِ عِشقْ..

3

سامـــــحـــــيني إذا كَـــسرتُ زُجـــاجَ اللُّغة..

وخـــــــرجتُ من صُنـــــــدوق البـديعِ والبيانْ

وثـــــلاجِـــــة الكـــلـــمـــاتِ المأثـورهْ

لأُعـــــلـــــنَ: أنـــــكِ رائـــعـــةٌ كالمنفى..

وشـــــتـــــــائـــية.. ورمـــــاديـــه..

وســـــاطـــــعـــــــةٌ.. وبـــــاهـره..

وواحـــــــــــــدة.. ومـــتـــعـــــدِّدهْ..

وحَـــــبْـــــلى بالبروق.. والأمطار.. كأيام المنفى..

رغم شـعـــــــــــــوري أنَّ كـــــلـــمـاتي

سوف تكونُ غـــــريـــــبةً على أُذن امرأةٍ عـربيَّهْ

تـــعـــوّدتْ على ديـــباجـــة قيس بن المُلوّح..

وغـــــــــزلـــــيـــــات جـــميل بثينـهْ..

ومـــــــطـــــوّلات السيدة أمّ كـلـــــثـــومْ..

4

ســـــــــــــامحـــيـــــنـــــــــــي..

إذا تـــــحرَّرتُ مـن الليـــــــاقاتِ الشعـــريَّهْ قليلاً

في حـــــــــــواري مـــــــــــع الـــنساءْ..

فأنا لا أســـــتـــــطـــــيـعُ أن أزوّرَ أحاسيسي

وأقـــولَ لكِ كلامًا منقولاً عن الذاكرة الـــجـــماعيهْ

ولا أن أراكِ بعـــيـــــون الـــعُـــشَّاق الـموتى..

ولا أن أدخـــــــلَ إلى غـــــــــرفة نـــومـكْ..

ومـــــعـــــي كلُّ ذكـــــــــور الـقـــبـــيلَهْ!!

5

كـــــيـــــــف أُعاني مـــــن عُقْدة الاكتئابْ؟

وأنـا مـــــــنـــــــفـــــــــــيٌّ فـيـكِ..

وهل أجـــــمـــــلُ من أن يكـــــونَ الإنسانُ منفيًّا

في داخـــــــــــــــل امـــــرأةٍ يـــــحُـــبُّـها؟

هل هـــــنـــــــاكَ مـــــــرفأٌ أكثـرُ طمأنينيةً..

من التـمـــــــــــــــدُّد على رمـــــال نهـديكِ؟..

والسُكـــــــنـــــى في تـــــجـويـــف يـديـــكِ..

والإبـــحـــــــــــــارِ في مـــيـــاهـكِ الدافئةْ؟؟

6

سامـــــحـــــــيـــــــــني .. يـــا سيـدتي

إذا هـــــربـــــتُ مـــــن عباءة العبَّاس بن الأحنفْ

وشـــــــيزوفـــــرانيا ديـــك الـــجن الحمصيَّ

وبراغـــمـــاتـــية عـمر بـــن أبـــي ربـيـــعـهْ

وسـمَّـــيـــــــــتـــــكِ وردةَ الـــــمـــــنـفى..

أو قـــــــمـــــــــــر الـــــمـــــــنـــــفى..

أو تُـــــــفـــــــــــاحـــــــة الـــمـــنـفى..

فاللـــغـــةُ التي نكتـــبُ بها.. أو نـــحُـبُّ بـها..

لاتـــــــــــشبـــــــهُ لغـــــــةَ أهـــل الـجنَّهْ

ولا كـــــــــــلامَ الـــــــمـــــــــلائكـهْ..

فالوطنُ العربـــــيُّ الذي جـــئنا منـه أنـتِ.. وأنا..

ليس فيه مـــــــكانٌ.. لا لإقامـــــــــة الـقـمـرْ..

ولا لإقـــــــامـــــــة الـــــبـــــــشـــرْ..

ولا لإقـــــــامـــــــة الـــــمـــــلائـــكهْ..

لندن صيف 1994

أ. عبد العزيز قاسم۞

الحالة الشعرية عند نزار قبّاني

۞ أستاذ مبرز في اللغة والآداب العربية، الرئيس الشرفي لبيت الشّعر العالمي في بلجيكا.

عرف النصف الأول من القرن العشرين عددا كبيرًا من الشعراء العرب تألقوا وغمرت شهرتهم الآفاق في زمانهم وتركوا بصماتهم في صفحات تاريخ الشعر. وليس لنا أن نُفاضل بينهم ولكنهم قبلوا أن يكون على رأسهم أحمد شوقي الذي ينتصب تمثاله اليوم في حدائق "فيلا بورغيزي"(Villa Borghèse) بروما. كما عرفت تلك الحقبة جماعة المهجر وفي طليعتهم جبران خليل جبران الذي يخلده هو أيضا نصب تذكاري في حديقة "كوبلي سكوير" (Copley Square) بواشنطن. ثم جاءت خمسينات القرن الماضي بكوكبة أخرى من الشعراء اللامعين ولعل واحدًا منهم فقط، يستحق أن نستعير له قولة ابن رشيق القيرواني في المتنبي، "ملأ الدنيا وشغل الناس" أعني نزار قباني، الذي لم يسرق النار وحده ولكنه خطف الأضواء كظاهرة شعرية استثنائية.

أنا من محبي نزار. وطاب لي أن أحادثه وأن أجادله في بعض المناسبات وخلال إحدى زياراته لتونس، في فجر السبعينات، أذكر أني دعوته إلى حوار إذاعي جمعت له فيه الشعراء زبيدة بشير ونور الدين صمود وجعفر ماجد وعبد المجيد بن جدو واستدرجته إلى الكلام عن الشعر التونسي وكان الحديث على تلقائيته جيدًا شائقًا. إلا أنه طلب مني عند نهاية التسجيل بإلحاح ألا يُبثّ الحديث معتبرًا إياه مجرد دردشة مع أصدقاء، وراجعته في الأمر فأصر بعد أن صارحني

بأنه لاحظ على أحد المشاركين استياءً مكبوتًا من تعرُّضِه إلى بعض المآخذ في شعره وذهب الشريط ولم يبق من تلك المقابلة إلا صورة تذكارية لنا معه حول الميكروفون.

وحضرت لنزار بعض أمسياته التونسية ولا تزال تونس كلها تذكر وتحفظ بائيته الرائعة التي قالها في مسرح العاصمة المكتظّ بالحاضرين اكتظاظًا غير مسبوق، خلال المهرجان الذي أقامته

الأمانة العامة لجامعة الدول العربية في الثاني والعشرين من مارس آذار 1980 بمناسبة الذكرى الخامسة والثلاثين لتأسيسها:

يا تونس الخضراء جئتك عاشقًا وعلى جبيني وردة وكتـــابُ
إني الدمشقي الذي احترف الهوى فاخضوضرت لغنائه الأعشاب
أحرقت من خلفي جميع مراكبي إن الهـــوى أن لا يكـــون إياب

وأود أن أتوقف قليلا عند هذه القصيدة التي عنوَنَها ب"أنا يا صديقة متعب بعروبتي"[1]. كنت قريبًا من المشرفين على تنظيم الحفل. كان عدد الشعراء العرب المدعوين كبيرًا والمقرر في البرنامج أن يفتتح نزار الأمسية ولكنه أبى إلا أن يكون آخر المنشدين وتفنن الشعراء في تهنئة الجامعة بعيد ميلادها مباركين لها نشاطها وإنجازاتها معبرين عن الطموحات والمراحل المؤمل اجتيازها عبر قصائد مما يصنف بالجيدة. إلا أن إحجام نزار عن البدء، وهو الذي يلذ له عادةً أن يكون في الصدارة وأن يفتح الطريق، أثار في نفسي تساؤلات و تحسست المفاجأة أو القنبلة الموقوتة التي في جيبه، لذلك كنت أثناء تداول الشعراء على المنصة أسترق النظر إليه وعلى وجهه ابتسامة ماكرة ولما جاء دوره مسح من ذاكرة الجمهور، منذ الأبيات الأولى، قصائد كل الذين سبقوه.

لقد عوّدنا نزار على إيقاعاته المتدفقة في مد وجزر مباغتين. أما هذه القصيدة فهي كلاسيكية بامتياز فيها النسيب والصبابة وفيها الفخر والهجاء وفيها الغضب والحنو. وفيها أيضا وقوف على الأطلال، وقديما قال أبو الطيب: "أحق عاف بدمعك الهمم". وحضر زهير وبانت أكثر من سعاد:

(1) نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ج 3، ص ص 629-647.

أين اللواتي حبهن عبادةٌ وغيابهن وقربهن عذابُ
اللابساتُ قصائدي ومدامعي عاتبْتهن فما أفاد عتاب
أحببتهن وهنّ ما أحببنني وصَدَقْتُهن ووعدُهن كذاب
إني لأشعر بالدوار فناهد لي يطمئنُّ وناهد يرتاب
هل دولة الحب التي أسستها سقطتْ عليّ وسُدَّت الأبوابُ

وتتخذ هذه الخيبات العاطفية بعدا رمزيا ينطبق على الأوضاع السياسية العربية حيث تتوالى الهزائم ويستشري الفساد فبأية إنجازات نحتفل؟ وهل ما زال للشاعر أداء أو أداة ؟

بدأ الزفاف فمن تكون مُضِيفتي هذا المساءَ ومن هو العرّابُ
أأنا مغني القصر يا قرطاجةٌ كيف الحضور وما عليَّ ثيابُ
ماذا أقول؟ فمي يفتِّشُ عن فمي والمفردات حجارةٌ وتراب
فمآدبٌ عربية وقصائدٌ همزية ووسائدٌ وحباب
لا الكأسُ تُنسينا مساحةَ حزننا يومًا ولا كلُّ الشراب شراب
يا تونس الخضراء هذا عالم يثري به الأمِّيُّ والنصاب...
أنا يا صديقة متعبٌ بعروبتي فهل العروبة لعنةٌ وعقابُ

وتوالت عواصف التصفيق تكاد تقاطعه في كل بيت. وأدركتُ إذّاك أن استراتيجية نزار أن يكون كاسحا لمن قبله على الدوام إذ مسح من أذهان الحاضرين كل الشعراء الذين سبقوه صغيرهم وكبيرهم. وفي نهاية الحفل التففنا حوله وبالمناسبة خصصناه هو بالتهنئة بعيد ميلاده السابع والخمسين.

قصيدته تلك تستحق وحدها دراسة مطولة فقد ضمنها كل همومه العاطفية والأدبية والسياسية في أسلوب ضم كل بلاغات الخطاب. وأذكر أن الأستاذ الشاذلي القليبي، الأمين العام الداعي لهذا المهرجان، على شغفه بالشعر وإعجابه بنزار، كان في منتهى الحرج إذ جاء من شوَّش على العرس ومسَّ من هيبة العديد من كبار المسؤولين العرب المشاركين في الحفل.

تحدثت وكتبت مرات عن نزار قباني وترجمت إلى الفرنسية، وبحسب قواعد العروض لهذه اللغة، مقاطع عدة من شعره ومن هذه القصيدة ذاتها. وهذه المقاطع مبثوثة في محاضراتي وكتبي بالفرنسية. آخر ما ظهر لي عن دار نشر فرنسية[11] ضمنته أبياتا من قصيدته "الخرافة" التي تشهر بثقافة الكتاتيب العقيمة المعقمة، والتي يتخرج منها ببغاوات وسجَّانون لأخواتهم وبناتهم:

حين كنـا في الكتـاتيـب صغارا
حقنونا بسخيف القول ليلا ونهارا

درّسونا:

"ركـــبـــةُ الـمـــرأةِ عوْرة"
"ضحكةُ المـــرأة عـــورة"
"صـــــــــــوتُـــــها
من خلفِ ثُقب الباب عورة"
[...] فنشأنا كنباتات الصحارى

(1) Abdelaziz Kacem, *L'Occident d'une vie/Rives et dérives*, Éditions L'Harmattan, Paris, 2016.

لعق الملح ونستاف الغبارا[1]

وما تزال الكتاتيب، وقد غلب عليها النموذج الباكستاني، تخرِّج طوابير المستلبين في عقولهم فما أقوى وما أطول عمر الخرافة.

هناك تصنيفات نقدية طريفة تفتقر إلى الموضوعية ولكنها تُعجبني وأطبِّقها أحيانا بدوري. من ذلك أن الروائيّ الفرنسي أندريه جيد (André Gide) الذي كان صديقًا لطه حسين سئل عن أكبر شاعر فرنسي فقال: "فكتور هوغو (Victor Hugo)، للأسف" والشاعر هوغو هذا ملأ الدنيا وشغل الناس هو الآخر طوال القرن التاسع عشر وما زال إلى اليوم. وسُئلتُ مرة خلال ندوة عالمية للشعر في مدينة لياج (Liège) ببلجيكا عن أكبر شاعر عربي معاصر فاستعرتُ قولةَ جيد وقلت: "نزار قباني، للأسف". وصياغة الجملة بشكلها الاحترازي هذا ليست سلبية بالضرورة بل إنها هي التي رسّخت القولة في الأذهان.

وبهذا الصدد هناك كلمةٌ شهيرة أخرى لبول فاليري (Paul Valéry) ، أحد الشعراء الفرنسيين المفضلين عند نزار، قالها عن فكتور هوغو: "هو مليارديرٍ وليس بالأمير" وكذا قلت عن نزار وليس في ذلك استنقاص فهناك شعراء مُقلّون مُجيدون يوزن شعرهم بميزان الذهب وتجري أبياتهم مجرى الأمثال وتنقش على اللوحات والميداليات وهؤلاء هم الأمراء وبهذا المعنى كان فاليري أميرا. وهناك شعراء ذوو قريحة فياضةٍ هادرة تتهاطل أبياتهم فتشكّل سيولا تجرف الأحجار الكريمة وغير الكريمة، أولائك هم المليارديرات ومنهم نزار الذي لم يفكر بالإمارة أليس هو القائل: "

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، ج 1، ص ص 659- 660.

وأنا كشاعر أقف في صفوف البروليتاريا الشعرية، أي في صفوف الناس حيث كانوا ومهما كانوا"[1]. صحيح أن نزار شاعر الجماهير ولكنه يتصرف إزاءها كزعيم يفكر بالتفرد.

ولكي يستمر الشعر حيًّا يحتاج إلى الأمير وإلى المليارديرمعا. الأول يغوص في مناجم الذات والثاني يخرج بالشعر إلى الهواء الطلق ويقدمه للملايين مبشرا ونذيرا. وللنزول بالشعر إلى الشارع محاذير تحداها نزار بشجاعة تبلغ أحيانا حد التهور فللرجل "فنديتا" بالمعنى الصقلّي، ثارات قرر أن يأخذها كلّفه ذلك ما كلفّه. ففي ذاكرة صباه وفي مراهقته حادثتان استبدتا بفكره وبأحاسيسه ووجهتاه إلى حيث استقر وإلى ما لم يستقر عليه من مواقف ومعارك وتكفلتْ مواجع أخرى بشحذ ما أعنيه بالحالة الشعرية عنده.

الحالة الشعرية مفهوم جرى به النقد الفرنسي منذ بدايات القرن التاسع عشر، ويعني غمرة إلهام خلاّق تستولي على ملكة الحس بكاملها أو هي بالأحرى لحظة دوار تعتري القلب والذهن عند التعرض إلى إثارة جمالية أو اكتئابية قصوى وهي في النهاية ضرب من الطرب يتطلب لغةً مختلفة عما نحتاج إليه في حياتنا العملية النثرية، إن جاز هذا التعبير، لغةً تستدعي الرمز والاستعارة والأسطورة وقد يأتي ذلك في شكل رقصة أو ترنيمة أو قصيدة. هذه اللغة الأداة في حد ذاتها تصبح حالة شعرية وفي هذا المجال كثيرا ما يصير الحاوي محتوى. ولكل شاعر حالة تنتابه في مولد القصيدة. إلا نزار، كما سنرى، فهو حالة مستمرة وتوتر متواصل.

(1) نزار قباني، الأعمال النثرية الكاملة ج 7، ص 525

ولد الشاعر في أسرة دمشقية ذات حسب وطني ونسب ثقافي فبيت أبيه كان ملتقى لمقاومي الانتداب الفرنسي الجاثم على صدر سورية. أما نسبه الثقافي فيرجع إلى عم أبيه أبي خليل القباني (1833- 1903) رائد المسرح الغنائي العربي أواخر القرن التاسع عشر. يقول عنه نزار في كتابه "قصتي مع الشعر":

"أعجوبة كان هذا الرجل. تصوروا إنسانا أراد أن يحوّل خانات دمشق التي كانت تزرب فيها الدوابّ إلى مسارح ويجعل من دمشق المحافظة التقية الورعة برودواي(Broadway) ثانية"[1].

توفي أبو خليل قبل ميلاد نزار بعشرين عاما ولكنه أورثه الحكاية فاستوعب الطفل نضال رجل حاول أن يخرج دمشق من خيمة (قره كوز)، ترجم من تراجيديات كورناي تحريرا للعقول من تسلط أبي زيد الهلالي وغيره من العنتريات. إلا أن المسرح يتطلب مشاركة العنصر النسائي وأنىَّ له هذا ودونه خرط القتاد. فعمد مضطرًا "إلى إلباس الصِّبية ملابس النساء وإسناد الأدوار النسائية إليهم". ولتلك هي الطامة الكبرى وعين الفسوق. ولجأ المشايخ إلى ما اعتادوه من تأليب العامة على المثقفين فلم يُفلحوا فرفعوا شكواهم إلى الباب العالي الذي خوّفوه من أن تسقط الخلافة تحت أقلام الإبداع عندما تصبح معاول وفؤوسًا تهوي على الجذوع الخربة. كيف لا يخاف النظام العثماني ومعه المؤسسة الدينية من فنان تصطفُّ أمام مسرحه "طوابير طويلة قبل ساعات من بدء العرض" فكان أن أصدر السلطان فرمانه "بإغلاق أول مسرح طليعي عرفه الشرق وغادر أبو خليل منزله الدمشقي إلى مصر وودَّعته دمشق كما تودِّع المدن المتحجرة مؤهوبيها، أي بالحجارة والبندورة والبيض الفاسد". وتلك هي الحادثة الأولى فقرر الشاعر أن ينتقم للعم أبي خليل من

(1) نزار قباني، الأعمال النثرية الكاملة ج 7، ص 220

مناوئيه وكان أن استخلص نزار أن طوابير الجمهور عندما تتجمع قوة لا تقهر وأن عليه أن ينزل إلى الشارع لتعبئتها من أجل القضية الأساسية التي نذر لها حياته.

في سنة 1954 نشر نزار بمجلة الآداب قصيدته "خبز وحشيش وقمر" التي تلخص التواكل والانحلال السائدين في جسم الأمة:

ما الذي يفعله قـرص ضياء
بـــــــبـــــــــلادي
بـــــلاد الأنـــــبـــــيـاء
وبـــــلاد البســـــــطاء
مـاضغي الـتبغ وتـجار الخدر
مـا الذي يـفـعله فينا القمر؟

ويتصاعد نسق التشهير والإدانة إلى المس بالمعتقدات الشعبية القائمة على استجداء المجهول:

مـا الذي عند السماء؟
لكـسالـــــى ضـعـفـاء
يستـحيـلـون إلى موتى
إذا عـــــاش الـقـمـر.

ثم مالهم وما للفكر والعمل طالما أن قبور الأولياء تستجيب لدعائهم فترزقهم طعاما وأطفالا وهو كل ما يطلبون:

ويـمدّون السجاجيدَ الأنيقاتِ الطررْ

يـــــتسلّـــــون بـــــــأفيـونٍ
نـــــســـــــمِّـــــيـه قـــــدرْ
وقـــــــــــــــضـــــــــــــاء
في بـــــــــــــــــــــلادي
في بـــــــــــــــلاد البـسطاء

وعندما يستعمل نزار كلمة بسطاء لا يُحمِّلها معنى الطيبة المتعارف بل البسطاء هنا هم البله وتجري القصيدة على هذا النسق الذي تتقطع فيه مفاصل الجملة الشعرية وكأنها ضربات طبول وأوتاد تُدَقّ. طفح الكيل هذه المرة فالشاعر لا يقتصر هنا على إفساد الشباب، وإنما يتطاول على الأمة بكاملها خدمة للعدو المتربص بها والأنكى من كل ذلك أنه يروِّج لما يقوله الملحد كارل ماركس من أن الدين هو أفيون الشعب. وتقوم الدنيا ولا تقعد: الصحافة والبرلمان والشارع الدمشقي، يثور الناس في شبه إجماع ويطالب نواب الشعب، في ما يطالبون، بطرده من عمله الدبلوماسي. ولا بد من الإشادة بموقف الحكومة السورية آنذاك إذ صمدت لكل الضغوط رافضةً الخلط بين الشاعر وبين مستشار سفارتها بلندن إذ ليس لديها أي مأخذ مهنيّ عليه.

وتعليقًا على هذه الزوبعة يربط نزار حاضر التزمت بماضيه فيقول: "العمائم نفسها التي طالبت بشنق أبي خليل طالبت بشنقي، والذقون المحشوة بغبار التاريخ التي طلبت رأسه طلبت رأسي"[1]. وفي الحقيقة فإن هذه القوى المعاكسة لم تنتظر صدور القصيدة المذكورة لتتحرك، فمنذ نشر ديوان (قالت لي السمراء) عام 1944 ثار الشيخ علي الطنطاوي فكتب في مجلة الرسالة،

(1) نزار قباني، الأعمال النثرية الكاملة ج 7، ص 221

وكان لها ما كان من بالغ التأثير في الأوساط الأدبية العربية مشرقا ومغربا، مقالًا كفيلًا بتنفير القراء الأتقياء من مثل هذا الشعر الذي "يشتمل علي وصف ما يكون بين الفاسق والقارح والبغي المتمرسة الوقحة وصفاً واقعياً لا خيال فيه، لأن صاحبه ليس بالأديب الواسع الخيال، بل هو مدلل غني، عزيز علي أبويه، وهو طالب في مدرسة، وقد قرأ كتابه الطلاب في مدارسهم والطالبات.. وفي الكتاب مع ذلك تجديد في بحور العروض يختلط فيه البحر البسيط، والبحر الأبيض المتوسط..."[1].

ديوان (قالت لي السمراء) جاء مُحَصّنًا منذ البداية ضدّ مثلِ هذا الطعن فقد قدّم له أستاذ مرموق في كلية الحقوق التي كان نزار لا يزال من طلبتها، هو الدكتور منير العجلاني وقد كان له في الفكر وفي السياسة باع وصيت. لقد بشّرت المقدمة بميلاد شاعر حداثي واعد وتلقّف ديوانَه الشباب الجامعي العربي فما كان لسهام الشيخ الطنطاوي أن تصيبه في مقتل بل إن الشيخ ساهم في التعريف به بصورة فعالة وأذكر أن صديقًا يكبرني سنًا أعارني الديوان في فجر الخمسينات قائلًا لي: "تمتع بهذا الشعر الذي يختلط فيه صاحبه بحر البسيط والبحر الأبيض المتوسط".

(قالت لي السمراء) إعلان حرب ظل وطيسها يحمَى بين قوى التغيير وقوى الشدّ إلى الوراء ولم تضع الحرب أوزارها إلى اليوم. لقد تحقّقت انتصارات ميدانية باهرة إلا أن الخصوم لم يلقوا سلاحهم بعد. وكان العميد نزار يعرف ذلك جيدًا إذ يقول: "... طبعا أنا لا أستطيع خلال ربع قرن أن أقص بأسناني عشرة آلاف كيلومتر من الأسلاك الشائكة يلفّها المجتمع العربي حول الحب. هذا يحتاج إلى ورشة شعراء يشتغلون مئة سنة لإزالة كل هذا الركام من المسامير والزجاج المكسور

(1) انظر الأعمال النثرية الكاملة ج 7، ص 270.

والألغام المدفونة تحت الأرض. إن ثلاثين عامًا من كتابة شعر الحب لا تكفي لتغيير منطق مدن الملح والنحاس. ولكنني مع ذلك أشعر أن خريطة الحب التي رسمتها أصبحت رسمية في مدارس الوطن العربي"[1].

هل تشكلت ورشة الشعراء المرجوة؟ هل تسلم المشعل من يد نزار نظير له؟ لا بالتأكيد، فنزار ظاهرة فريدة. ثم إنه غير مرتاح للشعر الجديد على العموم:

شعراءُ هـذا اليوم جنسٌ ثالثٌ فالقول فوضى والكلام ضبابُ
يـتـكـلمون مـع الفراغ فما هُـمُ عجمٌ إذا نـطـقوا ولا أعراب[2]

بل إنه غير راض عن شعراء العصر بدءا بأمير الشعراء نفسه: " القصيدة العربية ظلت حتى العشرينات من هذا القرن تلبس العباءة الحجازية وتشرب الويسكي في فنادق القاهرة وبيروت وبغداد ودمشق. كان ثمة تناقض مخيف بين زيها وسلوكها. حتى أمير الشعراء شوقي كان يتجول في "بولفار الشانزيليزيه" في باريس، وهو ينتعل خف المتنبي ويشرب النبيذ الإسباني في منفاه في غرناطة. ويسكب على مصر البعيدة دموع البحتري. كانت القصيدة العربية تعاني انفصامًا حادًا في الشخصية وكنت أحس، وأنا أقرأ شعراء عصر النهضة أنني أحضر حفلة تنكرية"[3]. وهذا ما أودّ أن أجادل فيه نزار قليلا وبالتي هي أحسن.

---

(1) انظر الأعمال النثرية الكاملة ج 7، ص ص 556-557.

(2) انظر قصيدة "أنا متعب بعروبتي" الأعمال السياسية الكاملة، ص 638.

(3) الأعمال النثرية الكاملة، ج 7، ص 265..

صحيح أن شوقي قضى زمناً في فرنسا وإسبانيا وكان ينتظر منه أن يجدد القصيدة العربية على ضوء التجارب الشعرية الفرنسية التي عايشها مباشرة ولكنه لم يتأثر بها إلى درجة المحاكاة بيد أن مطالعاته للمسرح الشعري الفرنسي الكلاسيكي حفزته إلى كتابة "كيلوباترة" و"مجنون ليلى" و"عنترة" شعرا. والحقيقة هي أن شوقي آلى على نفسه أن يخرج بالشعر العربي من عصور الانحطاط بربطه من جديد بالعصور الذهبية وقد سبق أن قال إنه لم يشأ أن يحدث صدمة ثقافية للجماهير العربية التي كانت لا تطلب منه سوى نفض الغبار عن العهود الزاهرة وكان ذلك منها مطلبا وجوديا.

ثم إن شوقي لو لم يتحسس إرهاصات التحديث لما دُعي ولما قبل أن يكون أول رئيس لجماعة "أبولو" التي احتضنت شعراء التجديد من مصر ومن مختلف الأقطار العربية ومنهم الشاعر التونسي أبو القاسم الشابي. ولئن تذكّر عكاظ في القصيدة التي حيا بها مجلة "أبولو" فإنه يدعو إلى تجاوز القديم:

عسى تاتينـنا بمعلقـــات نروح على القديم بها نُـــدلُّ
لعلّ مواهبا خفيتْ وضاعت تذاع على يديك وتستغل[1]

وشوقي، قبل نزار، هو الذي أدخل القصيدة في الغناء العربي المتميز فهل يستحق كل هذا التهكم؟ ولقد تلقّى صاحب "جارة الوادي" من صاحب "قارئة الفنجان" ركلاتٍ أخرى منها قولُه إن أمير الشعراء لم تحرره إقامته الأوروبية "من خلاخل البدويات ووشمهن وأوتاد خيامهن"[2] وفي

(1) الشوقيات، ج 4، ص 86.

(2) الأعمال النثرية الكاملة، ج 7، ص 472.

هذا الكلام كثير من التجني، فشوقي أبعد ما يكون عن البداوة. إنه ابن القصور الملكية، حضر مهرجاناتها الفخمة، ووصف مراقصها في أوزان خفيفة تفرّد بها من بين شعراء زمانه.

وبعد بضع سنوات وبالتدقيق في الخامس عشر من حزيران 1977 يشارك نزار فباني في حفل تحويل "كرمة ابن هاني"، بيت أحمد شوقي، إلى متحف فيتدارك الموقف في كلمة منصفة يقول فيها: "نحن مدعوون إلى بيت شاعر عظيم... نحن في منزل الوحي... كرمة ابن هانئ كانت فردوسنا المفقود"[1].

شوقي أبونا جميعا وقتل الأب مسألة شرحها فرويد شرحا وافيا. ويعترف نزار بذلك في ديوانه "تزوجتك أيتها الحرية":

ما تتلمذت على شعر المعريِّ
ولم أقرأ تعاليم سليمان الحكيمِ
إنني في الشعر لا آباء لي
فلقد ألقيت آبائي جميعا في الجحيم
من هو الشاعر يا سيدتي
إن مشى فوق الصراط المستقيم

نزار لم يذكر المعري إلا نادرا في شعره ونثره، ومع ذلك لا أظنّ أبا العلاء بعيدًا عن عدائه للمتحجرين.

(1) انظر الأعمال النثرية الكاملة، ج 8، ص ص 267-287.

ودونما تخير منهجي تقفز إلى ذاكرتي من شعر نزار قصيدة مورفين وقد بلغ فيها من الجرأة مبلغا مثيرا:

اللفظة في الشرق العربي
أراجـــــوز بـــــارعْ
يـتـكـلـم سـبـعـة ألسنة
ويـطـل بـقـبـعـة حـمـراء
ويـبـيـع الـجـنـة للبسـطاء
... اللفظة جسد مـهـتريء
ضاجعه الكاتب والصحفيُّ
وضـاجعـه شـيـخ الـجامع

لو وقف نزار بتعريفه للفظة عند هذا الحد لصادق الكثير عليه. ولكنه ينتهي بها إلى ما لم يجرؤ عليه ابن أبي العوجاء:

اللفظة إبرة مـورفـيـن
يـحقنها الحاكم للجمهور

وتمتد يد القتل إلى الجدّ أيضا، فنزار تهجم في مناسبات كثيرة على القصيدة الكلاسيكية العربية في بنائها وفي أدائها، ونادى بالخروج على الخليل بن أحمد فتشجع الكثير من الناشئة على التخلص من التراث غثّه وسمينه فرموا بالرضيع مع ماء الغسيل. صحيح أن نزار خرج على البحور في رتابتها وبنيتها الثابتة محتفظا حينا بالتفعيلة وحدةً إيقاعية يتحكم في طولها وعرضها، وصحيح أنه

جرب ما سماه بالقصيدة الانسيابية ولكنه لم يتخلص تماما من القصيدة العمودية، وثمة من يرى أن خير شعره في قصائده الخليلية، ولا شك أن قصيدة " أنا يا صديقة متعب بعروبتي" المذكورة من أبدع ما قيل وزنًا وقافية ورؤى. ولقد برهن بها نزار على أن القصيدة العربية الخليلية لم تقل كلمتها الأخيرة، وإنما هي في حاجة إلى قرائح قادرة على استخراج الدر من بحوره.

وبالعود إلى خفّ المتنبي نجد أن نزار، على انحيازه الشديد للتجديد والحداثة، قد انتعله هو أيضا، وهو يجوب أنحاء بريطانيا[1]، وعن صاحب الخف يقول:

"لا يزال منذ ألف سنة مستشار العرب في كل كبيرة وصغيرة من شؤون الحباة. إننا نلجأ إلى المتنبي، كفنان عظيم استطاع ببصيرته ورؤياه الخارقتين أن يحوّل تجربته الشخصية إلى تجربة بحجم الكون، ويخرج من حدود الزمن العربي إلى براري الزمن المطلق"[2]. إنه "يقف وحده في كفة الميزان ويقف الزمان كله في الكفة الأخرى" ويميز نزار بين سيف الدولة باعتباره "حادثا تاريخيا" قابلًا للفناء وبين المتنبي باعتباره "حادثًا شعريًا" لا يموت "وإذا كان سيف الدولة الحمداني لا يزال يتنفس في ذاكرتنا حتى اليوم، فلأن قصائد المتنبي فيه هي التي جعلت تنفسه ممكنا"[3].

نزار مسكون بأبي الطيب الذي كان يتعامل مع سيف الدولة بندية وأحيانا باستعلاء إذ يجرؤ على أن يتباهى في حضرته:

سيعلم الجمع ممن ضم مجلسنا بأنني خير من تسعى به قدمُ

(1) انظر فصل "المتنبي في بريطانيا"، الأعمال النثرية الكاملة، ج 8، ص 587-593.

(2) الأعمال النثرية الكاملة، ج 7، ص 392.

(3) المصدر نفسه، ص 194.

وبنفس الخيلاء يذكر نزار كيف أن عمله الدبلوماسي أدخله "إلى أعظم القصور" فعرف كبار القوم فاكتشف حسبما يقول "أن الشعر وحده هو ملك الملوك". ويضيف "كنت أشعر وأنا في حضرتهم أنهم في حضرتي"[1].

حتى وهو في العالم الجديد، "في زمن الحاسوب و(الربوت)، في زمن الحب بالأنابيب، في غمرة السؤال عن الذات "من أنا في أمريكا؟" يبحث عن "أذن عاشقة" تسمعه فلا يجدها ويسأل:

هل لديكم خبرٌ عن كبرياء المتنبي؟
وغـــــــــرور الـــمـتـــنبي
وطـــــــمـــوح الـمـتـنبي[2].

وهل من متنبيء سواه؟ وكأني به يحس بأن رحم العروبة لم يعد قادرا على تكراره:

تستـــــطـــــــــــيع بئر النفط
أن تضخ عشرة ملايين برميل يوميا
ولكنها لا تـــــــسـطيع أن تضخ
مـــــــتـــــــنبـــيا واحـــــدا.

إن المتأمل من شعر نزار ومن كلامه التنظيري يلاحظ نوعا من التضارب: يهاجم شوقي ثم يمتدحه، يدعو إلى الخروج على الخليل ويعلن فوات عصر القصيدة العمودية ولكنه يعالجها

(1) الأعمال النثرية الكاملة، ج 7، ص 283.

(2) ديوان خمسون عاما في مديح النساء، ص 171.

ويمارسها باقتدار، يعلن إخفاق عصر النهضة وهو من خيرة نتاجاتها ولكن يسوؤه ما آلت إليه أحوال الفكر عندنا فيستنجد برائد التنوير العربي في قصيدة مطولة بعنوان "حوار ثوري مع طه حسين"[1]:

ضوءُ عينيك أم هما نجمتان كلهم لا يرى وأنت تراني
...ارْمِ نظارتيك ما أنت أعمى إنما نحن جوقة العميان
...أيها الأزهري يا سارق النا ر ويا كاسرًا حدود الثواني
عد إلينا فإن عصرك عصر ذهبي ونحن عصرٌ ثاني

الأمر الذي ثبت عليه نزار هو موقفه من تحجر الوعاظ ومن تحرير المرأة العربية من قبضة الإقطاع الذكوري. قلنا إن نزار يثأر لأبي خليل قباني من عدوان رجال الدين عليه وتشريده عن دمشق زمنا، يثأر له بشعره وبنثره. ففي شعره تحدٍّ صارخ لقيم أكل الدهر عليها وشرب، قيمٍ ضاربة في القدم. لكن هل كان الشاعر في حاجة إلى أن يذكر أنه كان أثناء تلقيه الدروس بكلية الحقوق ينشغل عنها بأن يخربش أشعاره على كتاب الفقه؟

إن في ذلك، ولا ريب، إمعانا في مشاكسة مناوئيه من المتزمتين. ونزار يعلم أن الشعر العربي ازدهر أيام كان القضاة يَنْشُدونه ويُنْشِدونه على غرار القاضي الجرجاني (322- 392هـ) الذي يقول: "فلو كانت الديانة عارًا على الشعر، وكان سوء الاعتقاد سببًا لتأخر الشاعر، لوجب أن يمحى اسم

(1) الأعمال السياسية الكاملة، ج 3، ص 369-384.

أبي نواس من الدواوين، ويحذف ذكره إذا عدت الطبقات [...] ولكن الأمرين متباينان، والدين بمعزل عن الشعر"[1].

الحادثة الثانية التي ظل يحملها في أعماقه جرحا لا يندمل هو انتحار أخته وصال التي ينعتها بالشهيدة فيقول: "قتلتْ نفسها بكل بساطة وبشاعرية منقطعة النظير، لأنها لم تستطع أن تتزوجَ حبيبَها. صورة أختي وهي تموت من أجل الحب محفورة في لحمي. لا أزال أذكر وجهها الملائكي وقسماتها النورانية وابتسامتها الجميلة وهي تموت. كانت في ميتتها أجمل من رابعة العدوية وأروع من كليوبترا المصرية. حين مشيت في جنازة أختي وأنا في الخامسة عشرة كان الحب يمشي إلى جانبي في الجنازة ويشد على ذراعي ويبكي."

ويتساءل: "هل كان موت أختي في سبيل الحب أحد العوامل النفسية التي جعلتني أتوفر لشعر الحب بكل طاقاتي؟"[2] ويضيف: "هل كانت كتاباتي عن الحب [...] انتقامًا لها من مجتمع يرفض الحب ويطارده بالفؤوس والبنادق؟" ويخلص من هذا التساؤل إلى أنه لا يؤكد ولا ينفي. أما الدكتور (فرويد) فلا يتطرق إليه في ذلك شك. وبقية حديث نزار عن أخته تذهب بنا في هذا الاتجاه: "ولكنني متأكد من أن مصرع أختي العاشقة كسر شيئا في داخلي وترك على سطح بحيرة طفولتي أكثر من دائرة وأكثر من علامة استفهام"[3]. وسنرى ما فعلت به الدوائر وما فعل بها.

---

(1) الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 64

(2) الأعمال النثرية الكاملة، ج 7، ص 253.

(3) المصدر نفسه، ص 254.

يتعين بادئ ذي بدء أن نذكِّر بأنه ليس من السهل أن يتحدث الناس في كافة أنحاء العالم عن حوادث الانتحار العائلية. إنها من المسائل المسكوت عنها في مجتمعاتنا على وجه الخصوص، باعتبارها في نظر الفقهاء خروجا من الدين، وكأن المنتحر يمتلك كامل عقله ساعة انتحاره، وباعتبار ذلك مما يمس بشرف الأسرة عند العامة. أما وقد تحدث نزار عن الأمر فلأنه قصد أن يجعل منه حصان معاركه. وكان لا بد للإقدام على مثل هذا التحرك من ملكات واستعدادات نفسية كامنة مرتهنة إلى حد بعيد بما يتلقاه المرء من تكوين يلهبها أو يطفئ جمرتها. النقد الحديث يهتم أساسا بالنص أي بالثمرة قبل الشجرة، وفي واقع الحال لا يمكن فصل نزار الإنسان عن إنتاجه فقد حرص على مكاشفة قرائه بحقائقه، وهنا تكمن أهمية "الأعمال النثرية" فقد ضمنها معلومات لا غنى عنها تتعلق بمسيرة حياته وبمناهجه الأدبية والفكرية. وبصرف النظر عن هذا الجانب فإن قراءة نثر نزار في منتهى الإمتاع أيا كان موقفنا الفكري منها. وهو يذكر في ما يذكر أن أصدقاء له حرصوا على إصدار نثره قائلين: "نثرك مثل شعرك، لا بد من مصادرته".

وما نحن آخر الأمر إلا أبناء ما شهدنا وسمعنا وما عليه نشأنا، فأين وماذا وكيف تعلم نزار؟ لقد زاول صاحبنا تعلمه بإحدى مدارس الانتداب الفرنسي على سورية، ويتحدث عن هذه الحقبة بمزيج من الحنق على المستعمر المتسلط ومن الإعجاب بثقافته؛ إذ يتحدث بهذا الخصوص عن صرامة التوجيهات التربوية، ومنها ضرورة استعمال اللغة الفرنسية في ساحة اللعب بين التلاميذ في تحاورهم، ترسيخا للمفردات ولقواعد الصرف والنحو، وكان كل تلميذ مخالف يتعرض إلى عقاب لا يخلو من القسوة، إذ يبقى في الفصل بعد انصراف الطلاب فلا يعود إلى البيت إلا بعد أن يكون قد حفظ "خمسين بيتا من الشعر الفرنسي"، وفي هذه العقوبة تعسف واضح لم يعد معمولا به اليوم إلا أن نزار رغم رفضه للاستبداد والإكراه كان يستطيب هذه العقوبة محبةً في مناخ يتيح له أن يقرأ

كبار الشعراء والروائيين في لغتهم الأصلية وفي ذلك يقول: "هذا التأسيس الفرنسي أعطانا بطاقة دخول إلى الفكر الأوروبي، وأتاح لنا أن نجلس في مقصورة من مقاصير (الكوميدي فرانسيز) قبل أن نرى باريس".

وتحسُّبا لردّة فعلِ سدَنةِ الهوية وأمناء الأصالة، وهم لا يعرفون عن الحضارات الأخرى سوى أنها كافرة، يعترض نزار مسبقا:

"وبعيدا عن كل تعصب قومي أو عنعنة قبلية، واعتراضا على كل تفكير يربط بين المستعمر ولغته، أقول إن اللغة ـ كإفراز حضاري وإنساني ليس لها انتماءات سياسية ولا مطامح بوليسية، وبالتالي فإن رينوار غير مسؤول عن حماقات نابوليون، كما أن عيون الجنرال غورو فاتح سورية هي غير (عيون إلزا) أراغون"[1].

ومن يستعرض أسماء الأدباء والفنانين الفرنسيين الذين يستشهد بهم نزار هنا وهناك يقتنع بأن معرفته لهم غير سطحية. ثم إنه على ما يبدو موهوب في حذق اللغات. تعلم لغة موليير صغيرا وأضاف إليها الإنكليزية والإسبانية كبيرا. وكان لكل هذه اللغات أثر ملموس في إبداعاته.

الإنكليزية تعلمها أثناء عمله في السفارة السورية بلندن من 1952 إلى 1955 وهي تختلف عن غيرها من اللغات. إنها في نظره "لغة حقيقة أكثر منها لغة طرب، لغة اقتصاد وتقنين" ويقول إنه استفاد من تطبيق مبدأ التقنين الإنكليزي في شعره قصد "الاستغناء عن كل القماش المهدور الذي يشوِّه جسد القصيدة العربية ويجعلها مترهلة بشحم ألوف المفردات والتراكيب التي لا قيمة غذائية

(1) الأعمال النثرية الكاملة، ج 7، ص 226.

فيها"[1]. ويذكر أن تأثيرات الإنكليزية كانت هامة في ما يتعلق بمنطق اللغة وطريقة التعامل معها ويمكن تلمُّسُها في مجموعته (قصائد) وكذلك في (حبيبتي) وفي (الرسم بالكلمات). بل ينسحب هذا المنطق على قصائد (هوامش على دفتر النكسة) و(الممثلون) و(الاستجواب) "التي تخلت نهائيا عن ديكورات البلاغة القديمة وبراويزها المذهبة".

وتتجلى نتائج هذا التوجه في قصيدة (حبلى) مثلا حيث استعمل "لغة الدراما والحوار المسرحي" الذي تَلْزَمُ فيه اللغة حدودَ الاقتضاب الطبيعي الذي يتطلبه الموقف في لحظة حسم وسنعود إلى هذه القصيدة لاحقا.

وخلال عمله الدبلوماسي بمدريد، من 1962 إلى 1966، تعلم الإسبانية وسرعان ما ربطت بينه وبينها رابطةُ عشق خاصة بعد أن قام المستشرق بدرو مارتينيث مونتابث (Pedro Martinez Montavez) بترجمة مختارات من شعره إلى لغة لوركا صدرتْ عن المعهد الإسباني العربي بعنوان "أشعار حب عربية" (Poemas amorosos arabes). لقد احتضنه الأستاذ مونتابث الشغوف بالموشحات والأزجال الأندلسية وكأنما رأى في نزار ابن زهر أو ابن قزمان يتجسد من جديد، بنفس الوله ولكن بإيقاع آخر. وانبهر نزار بقدرة الإسبانية على نقل انفعالاته وما يجول في خاطره بدقة وصفاء مما جعله يقول: "لا أكون مبالغا إذا قلت إن النص الإسباني لبعض القصائد كان يتفوق في جماليته وموسيقيته على النص العربي"[2] ويُرْجِعُ نزار هذا التجانس "إلى طبيعة اللغة الإسبانية نفسها وإلى تركيبها الهارموني" وإلى تعايشها طوال ما يزيد على سبعة

(1) الأعمال النثرية الكاملة، ج 7، ص 230.

(2) المصدر نفسه، ص 236

قرون مع اللغة العربية. وفوق ذلك كله فإن هذا التعليق يتضمن تحية حارة لمستشرق معتزّ بالإرث العربي وترجم أيضا لمحمود درويش ونجيب محفوظ.

إن السفر إلى البلاد المتقدمة فضلا عن الإقامة فيها هو في ذاته كتاب مفتوح لمن يحسن قراءة الشوارع والشواطئ ودور الثقافة ولون الأرض والسماء. وكان نزار قارئًا جيدًا للبلدان التي عرفها وفي ذلك يقول: "في لندن انسكبت السماوات الرمادية على أوراقي ودفاتري، وتوارت شموس الشرق خلف ستائر الضباب اللندني الكثيف". ويرى أن التجربة الإنكليزية وضعته "في إطار حضاري وإنساني" ذي أهمية حيوية بالنسبة إليه. ويذكر أنه، "في مسارح لندن التي تحمل كل أمجاد العصر الفكتوري"، قضى أخصب أيام حياته. ويضيف: "وفي مدرسة الحرية هذه، كتبت أفضل أعمالي الشعرية وأكثرها ارتباطًا بالإنسان، وهو كتاب (قصائد)"[1]. والخلاصة هي أن لندن في أعوام 1952- 1955 استطاعت أن تغسل "الغبار الصحراوي" عن جسده وأن "تُسكتَ أصوات العشيرة"[2] في داخله. هل تصح في نزار نظرية ابن خلدون القائلة بأن المغلوب يقلد الغالب؟ كلا. فالبداوة والتصحّر لا يُقاوَمان إلا بالتحضر أنىَّ كان مصدره ومأتاه. وقديما أخذ الغرب عن بغداد وقرطبة بذور التقدم دونما عقدة أو تعقيد.

التجربة الحاسمة الثانية بالنسبة إلى نزار هي ما فعلت به المرحلة الإسبانية، "مرحلة الانفعال القومي والتاريخي". ويتحدث نزار عن إسبانيا، باعتبارها، بالنسبة إلى الإنسان العربي، وجعا تاريخيا لا يطاق. "فتحت كل حجر من حجارتها ينام خليفة، ووراء كل باب خشبي من أبوابها،

(1) الأعمال النثرية الكاملة، ج 7، ص 288

(2) نفس المصدر، ص 511

عينان سوداوان، وفي غرغرة كل نافورة في منازل قرطبة، صوت امرأة تبكي على فارسها الذي لم يعد"[1].

وإذا كان نزار قد تعلم من احتكاكه بالإنكليزية التقنين والتخلص من الشحم والورم اللذين أصابا العربية جراء عصور الانحطاط فإن أهم ما علمته الإسبانية، ويا نعم ما علمت، هو "التطرف في تذوق الأشياء والتطرف في التعبير عن الأشياء. فكل شيء في إسبانيا حار وحارق كالبهارت الهندية، فالحب الإسباني نزيف، والنبيذ نزيف، والغناء نزيف، والورود الحمراء المزروعة في شعر الإشبيليات نزيف النزيف". ويخلص من هذا كله إلى أن "إسبانيا هي أرض الانفعال والتوتر، ولا يمكن لأي إنسان يمر بها أو يسكنها أن يبقى محايدا"[2]. وإذا كانت دفاتر نزار قد صبغها شحوب لندن فإنها حملت من إسبانيا "قطعة من سماواتها وحرائق من عيون نسائها ومدامع من أعين قيثاراتها وأساطير من بطولة ثيرانها وشرارا من أصابع راقصاتها وأنهارا من أحزان مغنيها"[3].

وخير من يستخلص الدرس من كل هذا الترحال التعليمي وربما الكشفي بالمعنى الصوفي للكلمة هو نزار قباني الذي يقول: " ومع كل خطوة كنت أخطوها، كان قلبي يكبر، وشبكية عيني تتسع، وآبار نفسي تمتلئ، والبدوي في داخلي يرق، ويشف، ويتحضر"[4]. وتلك هي نتيجة ما يسميه "اصطداما بالعالم، وباللغات والثقافات التي اختزنتها في ذاكرة شبيهة بآلة التصوير "لا تنسى شيئا ولا تُهمل شيئا". ويلخص هذا المخزون الهائل في شكل خطوط وألوان وأصوات أو روائح

(1) الأعمال النثرية الكاملة، ج 7، ص 289.

(2) نفس المصدر، ص 291.

(3) نفس المصدر، ص 290

(4) نفس المصدر، ص 281

تصاعد حادة من البواخر أو تتموج في "الفنادق التي تكتب وتمحو وجوه نزلائها" وتتلاحق الصور التي التقطها من "نوافذ القطارات التي تمضغ في طريقها آلاف الأشجار ومناديل المودعين ومن ضجر المقاهي وأحزان فناجين القهوة"، ومن السفر، سفره "في داخل الكتب، و في داخل الإنسان"، من ذلك كله تكوّن عنده "قاموس شعري لا تنتمي مفرداته لأرض معينة أو وطن معين"، إلى أن يخلص قائلا: "إنني في شعري أحمل جنسيات العالم كلها. وأنتمي لدولة واحدة هي دولة الإنسان"[1]. وبذلك تصبح المثاقفة ثقافة ويدخل شعر نزار قباني إلى بحوث الأدب المقارن من بابه الكبير. وأنا أطرح للنقاش سؤالا: هل كان لنزار أن يعالج مسألة الجنس بالجرأة التي عرفناها عنه لولا تأثره منذ البداية بديوان "أزهار الشر" لبودلير وبالشعر الغربي على العموم على مدى السنين؟ وفي الحقيقة، فإن الشعر العربي الحديث بمختلف اتجاهاته تلقّى من الأدب الأوروبي أكثر من نسغ وأكثر من لقاح، ونزار يسجل ذلك في أعماله النثرية. إلا أنه سرعان ما تجاوز الأخذ المباشر لينصهر داخل تيار كان يريده عالميا.

لقد انزلق قلمي في مستهل الفقرة السابقة إلى مصطلح صوفي لا يرتضيه نزار ولي عودة إلى الموضوع بعد أن أسجل أن شاعرنا محظوظ تمتع بامتياز نادر عرف كيف يستغله. ذلك أنه مدين لعمله الدبلوماسي بكل هذه المعارف المتراكمة والأحاسيس المطعمة بالمشاهدة. وبانتهاء مهمته بإسبانيا، سنة 1966 استقال نزار من عمله ليتفرغ للشعر تماما، مستقرا في بيروت حيث أسس لنفسه دار نشر سماها "منشورات نزار قباني" وهذا امتياز آخر لم يحظ به شاعر عربي آخر. وهو إذ ينبئ عن غزارة إنتاج استثنائية، يؤكد المنزلة العليا التي يوليها نزار للشعر في زمن اللاشعر.

(1) الأعمال النثرية الكاملة، ج 7، ص 281

قبل أن نتعرض إلى أبعاد التجربة الشعرية النزارية نقول إنه من حقه ومن واجبه أن يتبع طريقه وطريقته وهو محق في أن يرى في الحب "زحف الكائنات على بعضها بغاية الاتحاد والتعدد" باعتبارها "محكومة بوظائفها البيولوجية والكيميائية لا بنزعاتها الميتافيزيكية..." ولكن لا يجوز لرجل مثقف مثله أن يربط القديسين والطوباويين والعذريين بالعاجزين جنسيا الذين "يطيب لهم أن يرشّوا على أجسادهم وأجساد حبيباتهم من حلاوة الحلم وحلاوة التخيل". وعلى هؤلاء يتكرم نزار فيتساهل "معهم في سبيل أن يعطونا أعمالا شعرية وروائية وموسيقية وتشكيلية جيدة"[1].

ونحن نختلف مع نزار في هذا التقييم المتعسف. لقد تأثر الشعر العربي بالشعر الغربي فهل كان هذا التأثير أحادي الجانب؟ كلاّ فالشعر الأوروبي الوسيط فد اختلط بأنفاس وبإيقاعات عربية مباشرة استقاها من شعرائنا العذريين والصوفيين. نلمس هذا التأثير في شعر التروبادور بجنوب فرنسا أولا وفي "الكوميديا الإلاهية" بإيطاليا ثانيا وهذا ما أفضت إليه دراسات الأدب المقارن التي قام بها المستشرقون الأوروبيون من أمثال ميغيل أسين بالاثيوس (Miguel Asin Palacios) وليفي بروفانسال (Lévi-Provençal) وإيميليو غارثيا غومث (Emilio Garcia Gomez). لقد أسس شعر التروبادور لحب عذري له طقوسه ومراسمه التي يطول شرحها سمّوه الحب الرفيع (fin amor) أو الحب البلاطي (amour courtois) نسبة إلى البلاطات أي القصور الملكية والأميرية حيث نشأ وترعرع هذا الضرب من الحب في قصائد مستحدثة الإيقاع متنوعة القوافي على غرار الموشحات والأزجال الأندلسية. كان أول شاعر تروبادوري هو وليام التاسع دوق أكيتانيا وقومس بواتيي (Guillaume IX duc d'Aquitaine comte de

(1) الأعمال النثرية الكاملة، ج 7، ص 560.

(Poitiers وكان أكبر أمير في جنوب فرنسا (1070-1127) تتبع المؤرخون مسيرة حياته فتبين أنه كان على صلة بالأندلس وبالمشرق العربي إبان الحروب الصليبية فأخذ ما أخذ من التراث العربي وهناك اعتقاد بأنه تعلم العربية وتوصل الباحثون إلى أن مفهوم الحب العذري ورد على فرنسا عن طريق "طوق الحمامة" لابن حزم وبواسطة الوشاحين والزجالين الأندلسيين الذين كان شعرهم يعبر إلى الممالك المسيحية. وليس هنا مجال التوسع في الموضوع ولكن عندما يقول نزار إن الشعر "لم ينج هو الآخر من ضغوط المؤسسات الدينية والقبلية والتاريخية عليه، فاضطر في حالات العشق، إلى التحايل والتنكر والرمز فأعطى للحبيب صفة الذكورة، وأسقط تاء التأنيث، خوفا من عارها"[1] ... يجب أن نلاحظ له أن استعمال صيغة المذكر في مخاطبة المرأة أو في الحديث عنها لا يدل على تغييب المؤنث استهانة بالمرأة بل في ذلك نوع من مزيد الاحترام والتبجيل وقد استعار شعراء التروبادور هذه الصيغة العربية بهذا المعنى فاستعملوا "سيدي" بدلا من "سيدتي" و"مولاي" بدلا من "مولاتي". نزار يكن تقديرا خاصا للأخطل الصغير فهل يؤاخذه على قوله: جفنه علم الغزل (بدل جفنها) أو قوله: عش أنتَ إني مت بعدك (عوضا عن عيشي أنتِ)؟ إن في تذكير المؤنث عند الشعراء غنجا وتحببا وتسترا على المحبوبة.

أما شاعر إيطاليا الأعظم دانتي (Dante) الذي أحبّ بياتريس (Béatrice) حبا أفلاطونيا وجعل منها في رحلته ومعراجه إلى الملكوت دليله الملائكي فقد حاكى بها، حسبما يقول دارسو الكوميديا الإلاهية وكتاب "الحياة الجديدة" (Vita nova)، منزلة "نظام" الفتاة الرئعة التي علق بها محيي الدين ابن عربي في مكة فألهمته ديوان "ترجمان الأشواق". وهكذا وخلافا لما ذهب

(1) الأعمال النثرية الكاملة، ج 7، ص 367.

إليه نزار فإن الحب العذري وكذلك الصوفي ينبعان من مشاعر قوية صادقة لا علاقة لها بالعجز الجنسي أو حلاوة التخيل ثم إن الميتافيزيقا فضاء شعري بامتياز.

وهناك دراسات استشراقية تستشف تأثير شعر التصوف إلى ما هو أبعد من أعمال دانتي. فثمة خيوط كثيرة تربط تجليات القديس جان دي لاكروا (Saint Jean de la Croix) بصوفية ابن عبّاد الرُّنْدي.

وفي هذا السياق أيضا لا بد أن نتعرض إلى التأثيرات الشرقية التي قامت عليها الحركة الرومنطيقية الأوروبية. أحد أقطابها هو فكتور هوغو المذكور أعلاه والذي يعتبر ديوانه "الشرقيات" (Les Orientales) بأكورة الشعر الرومنطيقي الفرنسي ويتضمن تحية للحضارة العربية تؤكدها حواشيه التي لا تخلو من استشهادات بالشعر العربي والفارسي ويقول بوضوح في مقدمة ديوانه: "في عصر لويس الرابع عشر كنا هلينيين واليوم صرنا مستشرقين". إن الرومنطيقية عادت بالشعر إلى التروبادور بخلفيتهم الأندلسية واتخذت لها رافدًا ثريًا آخر يتمثل في انطباعات الشعراء الذين زاروا غرناطة وقرطبة وإشبيليا وقد يكون من المفيد أن نقارن أندلسيات نزار فباني ذات العيون السود والبشرة القمحية بشبيهاتها عند الشاعر تيوفيل غوتيي (Théophile Gauthier) الصديق الحميم لهوغو. ولا ينبغي أن ننسى التأثيرات العميقة التي تركتها في المخيال الغربي عموما قصص ألف ليلة وليلة أو ما اصطلح عليه بالليالي العربية.

وقد استشهد نزار مرارًا بديوان "عيون إلزا" (Les yeux d'Elsa) للشاعر أراغون (Aragon) وعجبت لعدم تعرضه لكتابه الأهم "مجنون إلزا" (Le Fou d'Elsa) وهو مزيج من الشعر والنثر على طريقة قدمائنا وقد ضمنه قصائد كثيرة سماها بالعربية "Zadjal" (زجل) وتجري

أحداث الرواية في غرناطة قبيل سقوطها وقد جاءها المجنون قيس بن الملوح ليجعل منها عاصمة للحب رغم قرب النكبة، تبشيرا بمجيء عصر "إلزا"، وهذا الاسم السحري لفت انتباه القضاة التكفيريين فاتهموا المجنون بالكفر، وما "إلزا" في نظرهم سوى تقية تختفي وراءها العزّى. هذا الكتاب من خيرة إبداعات أراغون وفيه تعاطف حار مع الحضارة العربية في إسبانيا، والمهم في هذا الصدد أن الحب العذري العربي الذي استخف به نزار قد اختمر في الذهن الغربي فأنتج إبداعات رائعة وليست بالعابرة.

والملاحظ أن شعرنا الحديث على قيمته يأخذ ولا يعطي، وفي رأيي أنه قادر على العطاء لو وفرنا له الوسائل ومنها ترجمته الممنهجة إلى اللغات الأوروبية لينضاف إلى الأرصدة التي يستمد منها الأدب المقارن مادته. وتجدر الإشارة إلى أن نزار لم يحظ بما حظي به محمود درويش وأدونيس من وفرة ترجمات أشعارهم إلى الفرنسية مثلا. فالأول اعتنى بترجمته إلياس صنبر مندوب فلسطين في اليونسكو، أما الثاني فقد اهتم بأمره وترجم له أكثر من مستعرب.

لقد اقترح المستشرق الفرنسي أندري ميكيل (André Miquel) بأن تتعاون الجامعات العربية مع الجامعة الفرنسية على إحداث كرسي للأدب المقارن يختص بالثقافة العربية في تفاعلها أخذا وعطاء مع اليونانية واللغات الأوروبية الأخرى، وفي اعتقادي أن شعر نزار يصلح أن يدخل في هذا الإطار من الباب الكبير.

كان لا بد من فتح هذا القوس لمراجعة نزار في ما يتعلق بنظرياته وانحيازاته قبل التطرق إلى حمله السلاح دفاعًا عن المرأة. لقد سخر قريحته كليًا لفك القيود التي فرضها عليها الحُجّاب بالحِجاب وبالاحتجاب، وكانت مرحلة الخمسينات والستينات فترة سادت فيها الدعوة إلى التزام الأدب

بالقضايا الساخنة أي التعبئة لتحقيق الوحدة ومقاومة الاستعمار المتبقي والإمبريالية المتصاعدة. كان نزار يغني خارج السرب فأطلق عليه بعضهم اسم شاعر الخدور ونُعت بأنه زير نساء، إلا أنه صمد وأصر على أن تحرير الأوطان يمر حتما بتحرير الجسد. وفي قصيدة بعنوان "إيضاح إلى قراء شعري"[1]، يحتج:

ويـــــقول عـــــنـي الأغـبـــيـــاء

إني دخلت مقاصر النساء وما خرجت

الملاحظ أن كثيرا من" الأغبياء" قالوا مثل هذا الكلام ولكن أول من قاله هو عباس محمود العقاد فهل تنسحب عليه الشتيمة؟ ومهما يكن فنزار يرحب بهذه التهمة لأنها غير شائنة:

أنا لم أتاجـــــرْ مـثـل غـيـــري بالـحشيش
ولا ســـــرقـــــــــت ولا قـــــــتـلـت
لكـنـنـي أحـبـبـــت في وضـــح الـنـهـار
فـــــهـــــل تـــــرانـــــي قـد كـفـرت؟
ويـــــقـــــــول عـــــنـــــي الأغـبـيـاءُ
إني بأشـعـاري خـــرجـت على تعاليم السماءْ
من قال إن الـحب عدوان على شرف السماءْ؟

(1) ديوان لا، ص ص 85-87.

ولقد كُفِّر الشاعر فعلا ويرد في نثره[1] على مكفريه في سخريته المعهودة بأنه وضع المرأة "قرنفلة" على صدره وجال بها في العلن على "حصان أبيض" في شوارع المدن العربية التي تعج بالمنافقين الذين يمارسون الحب سرا ويتجنبون مصافحة المرأة خوفا من أن "يُنقضَ وضوؤهم".

لنطرح جانبا وبشكل مؤقت خلاف نزار مع رجال الدين. لا يمكن أن ننكر أنه، في بداياته، قد صدم الكثير من مثقفي عصره المتحررين. كان الجو مكفهرا في فلسطين وإرهاصات العدوان تتأكد ويصدر الشاعر "قالت لي السمراء" (1944):

مذعورة الفستان
لا تهـــربـــــي
لـــي رأي فـنـان
وعـــيـنـا نـبـي

وتحل النكبة فيخرج الشاعر علينا بديوان "طفولة نهد" (1948):

مـراهـقـة الـنـــهـد لا تربطيه فقد أبدعتْ ريشة الله رسـمَهْ
وخـلـيـه زوبـعـة مـن عـبير تـهـل على الأرض رزقًا ونعمهْ
هـــــو الـدفء لا تـذعـري قـمـيـصـك يـزهـو بأروع قمْهْ

ويتم توقيع الاستسلام في شكل هدنة فيراقصنا نزار على وقع "سامبا" (1949)

حَـــلْـــمتان

(1) الأعمال النثرية الكاملة، ج7، ص 534.

كاندفاع الهودجِ
فوق حُـقَّيْ أرجِ
تـطـفـــــــران

ويتدفق المزيد من الصهاينة ممن يقول: هذه الأرض لي فيقول نزار بواد آخر: "أنت لي" (1950).

أنقطةُ نورٍ بين نهديك تـرجفُ صليبك هذا زينةٌ أم تـصوُّفُ
على قـالـبَـيْ شمعٍ يمد بساطه ومن دورقَيْ ماسٍ يعلّ ويرشفُ

كان الكاتب الفلسطيني جبرا إبراهيم جبرا في الثامنة والعشرين من عمره عندما غادر فلسطين ليستقر بالعراق وهذه هي الدواوين التي اكتشفها في المكتبات: روما تحترق ونيرون يغني. ذهل الرجل وشعر بالإحباط. وبمرور الزمن، وقد هدأ الوجع، يدرك المناضل والمقاوم أن القرائح الحبلى لا يمكن استمهالها حتى تُحلَّ القضايا العالقة ويسجل جبرا أن نزار حقق "بحصيلة شعره شيئًا نافذًا، كاشفًا، لا نجد مثله في الشعراء الآخرين. لقد أصبح شعره نمطًا لعلاقة الحب بين الرجل والمرأة في المدينة العربية المعاصرة في إحدى مراحله. إنه غزل المدينة حيث العلاقة مع المرأة سرية لا يباح عنها إلا بالشعر، لأنه بسحره يستطيع أن يبيح المحظور"[1].

الشعر الحسي ذو التوجه الجنسي ليس غريبًا عن الأدب العربي القديم نقرأه عند امرئ القيس وأبي نواس وبشار وغيرهم إلا أنه كان إلى حد ما مهمّشا يُروى في الصالونات للتندر. نزار هو الذي نزل به إلى الشارع وجعل منه بابًا غزليا مكتمل المواصفات، ونظّر له على أساس أنه ليس

(1) نزار قباني... الحب معاصرا، الحب خارج الزمن، في كتاب نزار قباني، شاعر لكل الأجيال، ج 1، ص 55.

تلهية بل هو يحتل موقعه كنضال لتحرير الجسد مدخلا إلى كل الحريات الأخرى. ويتباهى صاحبنا بأنه مؤسس دولة الحب وكان رئيسَها الفعلي ولنا أن نتساءل بعد غيابه: هل ترك على رأسها من خليفة أم أنها ستبقى مجرد أثر تاريخي بارز؟ الجواب متروك للأيام. أما نحن فحسبنا أن نستخلص نتائج التجربة.

لقد نظر نزار من حوله فرأى ما رأينا وما نحن نرى، وقد نعتاد على رؤية القبح فننسى بشاعته إلى أن يأتي الشاعر الذي يتميز بنفاذ البصيرة فيجعل السوء مرئيا. إننا نستنكر جرائم الشرف، ولكننا نتفهم الغيرة والأخلاق المتعارفة حتى يصرخ الشاعر: "إن ربط الأنوثة بالعيب والعار جعلنا مجتمعا محرومًا من الطمأنينة، ينام والسكين تحت وسادته. والمجتمعات التي تصبح فيها جغرافية النهد أهم من جغرافية الأرض، واقتطاع خصلة من شعر امرأة أخطر من اقتطاع إقليم من أقاليم الوطن، هي مجتمعات مأزومة تفكر بجزئها الأسفل"[1]. أذكر أن الجيوش الاستعمارية في بعض البلدان، لما أعياها أمر المقاومة، عمدت إلى اعتقال نساء العشيرة والتهديد باغتصابهن فلم يلبث المقاومون أن استسلموا إنقاذا للعرض الذي هو أعلى درجات الشرف وجدران الحريم في نظرهم أولى بالصيانة من سور المدينة. هذه هي العقلية العبثية المتخلفة التي قرر نزار أن يقوّض أركانها بالعمل على تحرير جسد المرأة من الوصاية المؤبدة.

وإن كان لا بد من التعليق على شعر نزار الحسي فإني سأتجاوز هوسه الدائم بالنهود، فلن أستنكر منه إلا صورة لا أجد لها أي مبرر جمالي وردت في ديوان "الرسم بالكلمات":

(1) الأعمال النثرية الكاملة، ج 7، ص367.

فصلت من جلد النساء عباءة وبنيت أهراما من الحلمات[1]

وأنا أفهم أنه يقصد انصهاره في النساء فجعلهن له لبوسا وما "أهرام الحلمات" إلا دليل على الكثرة العصية عن العد. ولكن التعبير غير موفَّقٍ بكل المعايير. وفي المقابل ليس ثمة من ينازع في أن نزار أدخل في الشعر العربي صورًا إيروتيكية تكاد لا تجد لها نظيرا إلا في الأدب الأوروبي، كما في قوله:

عندما اختلج لسانك تحت لساني
كسمكة قرمزية
شعرت بدُوار البحر الأحمر
وغاصت سفينتي
بين مرايا الياقوت
وحرائق الخط الاستوائي

تلك هي الفوضى العارمة التي كثيرا ما ينتهي إليها نزار، فالحب عنده قارّة دائمة الزوابع، تتمدد وتتقلص مساحتها لأنها لا تعرف الجمود، وكان لزاما على العاشق الدمشقي أن يبتل وأن يحترق في تزاوج العناصر تنقيةً للذهن ليتفرغ لأمر واحد:

لم أكن أفكر بأي شيء
إلا بأنني أحبك

(1) الأعمال النثرية الكاملة، ج 7، ص 465

وبأنك سمكتي التي تنط بين أصابعي فرحا
فلماذا أعـــــيـــــدك إلى الـــــبـحر
بعدما دخـلـت مـيـــــاهـــي الإقـليـمـيـة
وطلبـت اللجوء السياسي إلى صدري[1]

مياه إقليمية، لجوء سياسي، عبارات مستعارة من قاموس الجرائد، ومن يعرف أركان الكون الشعري النزاري يدرك أن الأمر يتعلق بما يسميه دولة الحب التي ظل طوال حياته يكتب دستورها.

يذكر نزار أن مارون عبود (1886-1962) وكان أشهر ناقد في زمانه نعته بأنه عمر بن أبي ربيعة هذا العصر، فشعر "بنفضة كبرياء"، وبمرور الأيام وتراكم التجارب، ذهبت الارتعاشة بحسب ما يقول ولم يعد يهزه "أن يكون واحدا من حاشية عمر بن أبي ربيعة أو سواه".

يقول جان روستان (Jean Rostand) عالم البيولوجيا ومؤرخ العلوم الفرنسي: "القلب يطلب امرأة، والحواس عدة نساء، والكبرياء جميعَهن" والكبرياء تلعب دورا محوريا في شعر نزار وفي حياته. إنه الراعي وهن رعيته.

في سنة 1994، بعد مضي خمسة عقود على صدور "قالت لي السمراء" وبعد تلاحق القصائد "الخارجة على القانون" أو "المغضوب عليها" ينشر حصيلة كفاحه في ديوان "خمسون عاما في خدمة النساء" منطلقا من عمر بن ربيعة فاستشهد بما ورد في كتاب الأغاني من أن "سليمان بن

(1) خمسون عاما في مديح النساء، ص 137.

عبد الملك قال لعمر بن ربيعة: ما يمنعك من مدحنا؟ أجابه عمر: إني لا أمدح الرجال وإنما أمدح النساء". يجد نزار نفسه في حاشية عمر معيدا صياغة ما فال سلفه:

أنا ما تـــورطت يـومًا
بمـدح ذكـور القـبـيـلة
ولست أديـن لهم بالولاء
ولكـنـنـــي شـــاعـرٌ
قـد تـفــرغ خمسين عامًا
لـــمـدح الـنـسـاء[1]

تكلم نزار عن النساء عاشقًا ومحاميًا، تكلم عنهن في جميع حالاتهن ثائرات مستسلمات، ضاحكات باكيات، ويكبر نزار ويستشعر دبيب الشيخوخة وتبقى نساؤه نواهد على الدوام ومن قبلُ تحدث الألماني غوته عن "الأنوثة الأبدية الجاذبة إلى الأعلى". أما نزار فهو ابن الأرض وفي نظري فإن أهم ما قام به في نسائياته هو أنه تحدث باسم النساء، وأعطاهن الكلمة، فعبرن على لسانه عن عواطفهن رغباتهن بكثير من الصدقية. ولعل قصيدة "أيظن" الشهيرة في مجالها من أبدع ما قيل. ولكن الخصومة بين الرجل والمرأة تتجاوز العتاب والقطيعة المؤقتة. فهناك الغِرُّ من النساء، والمخادع من الرجال ويسميه نزار "نذلا". وهذا يجرني إلى الحديث عن قصيدة "حبلى" التي يقول إنه ظل "يفكر فيها عشر سنوات ولم تحضر إلا في السنة الحادية عشرة"[2]، مستعملا فيها "لغة

(1) خمسون عاما في خدمة النساء، ص 9.

(2) الأعمال النثرية الكاملة، ج 7، ص 385 .

الدراما والحوار المسرحي" مطبقا في ذلك ما تعلمه من الإنكليزية من ضرورة الاقتصاد والتقنين وعري الأسلوب عن الشحم اللغوي، حتى لا تأخذ اللغة حجمًا أكبر من حجمها الطبيعي، وتتمدد تمددا قسريا على حساب الفكرة"[1]. هي امرأة تروي كيف جاءت تعلم الرجل الذي تورطت في معاشرته بخبر غير سار فتغير وجهه :

لا تـــــمـــــتـــــقعْ!
هـي كِـلْـــمـــةٌ عـــجلى
إني لأشـــعـــر أننـي حبلى
وصرخـت كالملسوع بي: "كلا"
سنمـــــــــزق الـطـفـلا.

ويتضح من السياق أن المرأة تنقل محادثة صاخبة مع ذي مال وخدم، كان يتوقع أنها حملت منه وجاء السرد يصف الوضع بكثير من الواقعية. قال لها أحد خدامه إن سيده ليس بالمنزل، فدفعته ودخلت على الجبان. شتمها وحاول طردها فتقول:

لا شيء يـدهـشـنـي
فلقد عرفتك دائمًا نذلا

ويدفع إليها ببعض المال وتشعر بغثيان مضاعف، بعضه ناتج عن الحمل وبعضه عما تستثيره في النفس حقارة أشباه الرجال:

(1) الأعمال النثرية الكاملة، ج 7، ص 230.

مـــــاذا أتـــبـــــصـقـني ؟
... ليراتك الـــخـــــمـسون
تـــــضـــــحـــــكـــــنـــي
لـمـــــن الـــــنـــــقود لـمن ؟
لـتـــجـــهـضـنـــــــــي ؟
هـــــــــذا إذن ثـــــمـني ؟
... أنا لم أجئك لـمـالك العفن

وكما يبتدئ المشهد بسورة غضب في شكل أمر يصف ولا يلزم "لا تمتقع !" ينتهي بأعلى مراتب الانفعال الدراماتيكي:

سـأسـقط ذلك الـحملا
أنا لا أريد له أبًا نذلا[1]

تقع قصيدة "حبلى" في ديوان " قصائد" ونزار معتز بها ولذلك أدخلها في منتخباته "أحلى قصائدي". وهي رائعة من حيت معالجة الموضوع بما يلزم من التوتر والاقتضاب، فكل كلمة فيها تؤدي دورها الموكول إليها، وليس لي عليها إلا اعتراض واحد؛ فواضح أن قوله "سأمزق الطفلا" جاءت به القافية. فالجنين ليس طفلًا والإجهاض على عنفه ليس تمزيقا.

(1) أحلى قصائدي، ص ص 75-78

القصيدة الثانية التي أود أن أقف عندها وتقع هي أيضا في منتخبات الشاعر هي "رسالة من سيدة حاقدة" تعالج هي أيضا جانبا من جوانب العلاقات المغشوشة بين الجنسين. حكاية امرأة جاءت تزور "نذلا" آخر فوقف لها بالباب بذريعة أن جماعة من الأصدقاء جاؤوا لزيارته، فكتبت إليه رسالة بدأتها كصاحبتها بفعل أمر لا يقلّ دراماتيكية:

"لا تـــــدخـــــــلـــــــي! "
وسددتَ في وجهي الطريق بمرفقيك
وزعـــــــــــمـــــــــتَ لي
أن الـــــــرفـــــــاق أتـــــوا إليك

وبحدسها الأنثوي الذي لا يخطئ تسائله لتفحمه وتسد في وجهه سبل الكذب والتملص:

أهم الرفاق أتوا إليك؟
أم أن سيـــدةً لديك
تحتل بعدي ساعديك؟

قال لها "قفي!" فوقفت وتصف حالها في مشهد تتواطأ فيه الطبيعة مع ما تشعر به من مهانة:

والريـح تمـــضغ معطفي
والـذل يكـســـو موقفي
لا تعتذرْ يا نذل لا تتأسفِ
أنا لـسـت آسـفـةً عليك

وتستدرجه إلى اجتناب اللف والدوران فاضحةً ما ينطوي عليه الكثير من الرجال من جبن:

مـاذا لـو انـك يا دني
أخـــــبرتَـــــنـــــي
أني انتهى أمري لديك

وتذكره بكل وشوشاته الغرامية وبتفردها في احتلال قلبه وذراعيه. لقد دقت ساعة الحقيقة فلا داعي للمراوغة:

لا تـــــــعـــــــــتـــــذرْ
فالاثم يـــحـــــصد حـاجـبـيـك
وخطوطُ أحمرِها تصيح بوجنتيك
وربـاطـــــــك الـمـــــشـدوه
يـفضـح مـا لـديـك ومن لديك

ثم تقدم في رسالتها تصورا في منتهى الواقعية لما يحدث للمرأة التي تعوضها. إنها تجلس "في جوار الموقد" في مكانها، في "ذات المقعد" وتتوجه إليه بالخطاب: إنك ستسمعها ذات الأكاذيب التي أسمعتنيها:

حتـى إذا عـادت إلـــيـك
نشـــــوى بـمـوعـدِها الهني
أخبرتَها "أن الرفاق أتوا إليك"
وأضـعـتَ رونقها كما ضيعتني.

إن الشعر القصصي معروف مارسه العرب منذ القدم لكن ليس بهذه البراعة غير المخلوطة بالمواعظ والعبر. ولعل ما جاء به نزار يكمن في هذه الحبكة المجردة من الحشو الأخلاقي والتوشية البلاغية التي تثقل ولا تغني.

سئل نزار بعد كل هذه المعاناة عما فعله من أجل المرأة فقال:

"ربما كان من أهم إنجازاتي أنني حذفت اسمها من قائمة الطعام ووضعته في قائمة الأزهار. حذفت اسمها من قائمة العقارات والأملاك المنقولة وغير المنقولة ووضعته في قائمة الكتب التي تقرأ. حذفت جسدها من قائمة الخراف التي تنتظر الذبح، والعجول التي تنتظر السلخ، ووضعته في قائمة المتاحف التي تزار والسمفونيات التي تسمع"[1].

وسئل عما إذا كان يمارس الدعوة إلى التحرر على الأقربين، ابنته أو أخته مثلا. وهذا السؤال في غاية الأهمية لأن كثيرا من أدعياء التحرر يقولونها صراحة: مع التحرير إلا مع أهلي. أما نزار فأجاب: "بدون أي تردد. فأنا حين أحمل الشمس بيدي فلكي أضيء بها العالم ولا أستثني بيتي... أشعل النار في ثيابي قبل ثياب الآخرين"[2].

وما أظنه إلا صادقا فهذه ابنته هدباء تكتب: "لا أخجل من شعر الحب الذي كتبه أبي فلا الحب مدعاة للخجل ولا الشعر الغزلي مدعاة للخوف [...] فقد استطاع أبي أن يكسر أبواب (التابو) العاطفي والجنسي، وينقل الحب من الأقبية السرية إلى الهواء الطلق. [...] أصبحت قصائده جزءا من ثقافة الحب التي يتبادلها العاشقون والعاشقات في كافيتريات الوطن العربي

(1) المرأة في شعري وفي حياتي، ص 11

(2) نفس المصدر، ص 37.

ومقاهيه. لقد حرر أبي جسد المرأة من سيف السياف مسرور ومذابح شهريار وأعاد للأنوثة كرامتها واعتبارها الإنساني"[1].

صحيح أن نظرة المجتمع إلى المرأة قد تغيرت، صحيح أن نظرة المرأة إلى نفسها قد تغيرت بفضل نزار. واليوم وبعد مضي ثمانية عشر عاما على وفاته ما زال نزار على قيد الحياة لأن النساء يحيين ذكراه كل يوم على شبكات التواصل الاجتماعي. ولكن الشاعر لم يكن مؤمنا بأن تغييرا حقيقيا قد حصل بالفعل. ذلك أن لباس البلودجينز وما تبعه من خروج وقيادة السيارة لا يعد تحررا في نظره. بل إنه يقول: "حتى الذهاب إلى الجامعة لم يغير مواصفات الفكر النسائي كما نعرفه. فالجامعية تفكر وتتصرف وتتزوج على طريقة جدتها"[2].

إن شاعرية نزار قباني أثبتت وجودها منذ "قالت لي السمراء" وتأكدت وترسخت ديواناً بعد ديوان. وليس ثمة من يشك في أنه شاعر المرأة الأهم منذ عمر بن أبي ربيعة. إلا أنه لم يؤخذ مأخذ الجد بالتمام إلا بعد صدور "هوامش على دفتر النكسة" أي بعدما حولّه الوطن الحزين:

من شاعر يكتب شعر الحب والحنين

لـشـــاعـــر يكـــــتب بالسكين

لقد زعزعت هزيمة حزيران 1967 القضية العربية واقتطعت مزيدًا من الأرض ودمرت أحلامًا كبارا. وبدلا من استنهاض الهمم كعادة الشعراء منذ عمرو بن كلثوم انبرى نزار يرثي الوطن

(1) هدباء قباني، فصل" أبي نزار"، في نزار قباني شاعر الأجيال، إعداد وتحرير محمد يوسف نجم، ج 1، ص 25.

(2) المرأة في شعري، ص 60.

وينعي اللغة القديمة والكتب القديمة ويعلن : "نهاية الفكر الذي قاد إلى الهزيمة". ماذا جرى؟ من نحن؟

جـــلودنـا مـــيـتـــة الإحسـاس
أرواحـــنـــا تـشـكـــو مـن الإفلاس
أيامـنا تدور بين الزار والشطرنج والنعاس
هل (نحن خير أمة قد أخرجت للناس؟)
... نـــقـعـد في الـــجـــوامـع
تـــنـــابـــلا كـــسـالى
نـــشـطر الأبيـات أو نـؤلـف الأمثالا
ونـــشـــحـذ الـــنـصر على عدونا
مـــن عـــنـــده تـعالى[1]

وفي القصيدة إدانة غير مسبوقة لأنظمة الحكم كافة و تعلو نبرة الغضب في قصيدة "الممثلون" إلى حد مطالبة الحكام بالتنحي:

مـــتـــى ســـتـــرحـلون
الـــمـــســـرح انـهـــار على رؤوسكم
مـــتـــى ســـتـــرحلون
والـنـاس في القاعـــة يشـتـــمـون، يبصقون

(1) الأعمال السياسية الكاملة، ج 3، ص 89.

كانـــت فـــلـــســـطـــيـــن لـــكم
دجـاجة مـــــن بـيـــضها الثـمـــيـــن تأكلون
كانت فلسطين لكم قميص عثمان الذي به تتاجرون[1]

وأردف نزار هاتين القصيدتين بقصيدة "الاستجواب" التي شهر فيها بجرائم المخابرات هذا الجهاز الرهيب المتخصص في سحق الأبرياء والمشارك في جعل المواطن يكره وطنه. وتثير هذه القصائد ضجة لم يعرف الوطن العربي مثيلا لها منذ قصيدة "بعد النكبة" التي قالها عمر أبو ريشة قبل عشرين عاما:

أمـتي هل لك بين الأممِ مـنبر للسيف أو للقلمِ

عمر أبو ريشة هاجم رئيس الحكومة السورية جميل مردم بالاسم باعتباره المسؤول الأول عن هزيمة 1948 وكانت هناك مآخذ جدية ضده، أما نزار فإنه تجرأ على زعيم الأمة الذي لا يتطرق الشك إلى وطنيته، جمال عبد الناصر الذي تألبت ضده كل القوى الإمبريالية، فقامت الدنيا من جديد على نزار. فكان في حرب طاحنة، وها هو يفتح على نفسه جبهة حارقة مع حلفائه الطبيعيين وأطياف أخرى، وها هو متهم بتثبيط عزائم الأمة وبأنه عميل موضوعي للعدو، وها هي القاهرة تغلق أبوابها في وجهه وتقاطع منشوراته وحتى أغانيه. صحيح أن الشباب العربي صفق لنزار ولكن لا نستطيع أن نقول إن الساخطين عليه كانوا على ضلال مبين. وكان لا بد من القيام بعمل لإطفاء

(1) الأعمال السياسية الكاملة، ج 3، ص110.

الحريق. ولم يكن بوسع نزار أن يطلب النجدة من أحد سوى ضحيته، الرجل الذي من أجله حدث الزلزال وكل تداعياته.

رسالة نزار إلى عبد الناصر في حد ذاتها تحفة أدبية:

"... من منا يا سيادة الرئيس لم يصرخ بعد 5 حزيران؟ من منا لم يخدش السماء بأظافره؟ من منا لم يكره نفسه وثيابه وظله على الأرض؟ إن قصيدتي كانت محاولة لإعادة تقييم أنفسنا كما نحن، بعيدا عن التبجح والمغالاة والانفعال، وبالتالي كانت محاولة لبناء فكر عربي جديد يختلف بملامحه وتكوينه عن فكر ما قبل 5 حزيران...

يا سيدي الرئيس،

لا أريد أن أصدق أن مثلك يعاقب النازف على نزيفه، والمجروح على جراحه، ويسمح باضطهاد شاعر عربي أراد أن يكون شريفا وشجاعا في مواجهة نفسه وأمته، فدفع ثمن صدقه وشجاعته...

لا أصدق أن يحدث هذا في عصرك".

الرسالة كانت بتاريخ 30 أكتوبر 1967 أي بعد أقل من خمسة أشهر على الهزيمة بلغها الصحفي أحمد بهاء الدين مصحوبة بالقصيدة المغضوب عليها. وتبين أن الرئيس عبد الناصر لم يقرأها بعد وكتب على هامش الرسالة أوامره بالتراجع عن كل ما يكون قد اتخذ من قرارات وبالسماح

للشاعر بدخول مصر مكرما مبجلا. وعلق نزار على ذلك بقوله "لقد كسرت الحاجز بين السلطة والأدب"[1].

عندما توفي عبد الناصر خصه نزار بخير المراثي، أربع قصائد على الأقل. أي عربي لا يذكر ذلك الاستهلال النزاري الجدير ببكائيات المدن الظالمة:

قتـــلـناك يـا آخر الأنبياء
قـتـــــــلـــــــنـــاك
لـيـــس جـديـدا عـلـيـنا
اغتيال الصحابة والأولياء[2].

يُفترض أن يكون ديوان "خمسون عاما في مديح النساء" خاصا بهن. ولكن لم نستغرب أن تندس العروبة ضمن القصائد أليست إحدى حبيباته؟ بلى ولكن أحوال العرب آخذة في التدهور ويتساءل نزار: "متى يعلنون وفاة العرب؟" سؤال أجاب عنه ابن حمص، الشاعر المهجري نسيب عريضة (1887-1946) منذ بدايات القرن العشرين في قصيدة "النهاية" التي حفظناها صغارا في المدارس. في لندن وبعد نصف قرن من احتراف الكلمة وقبل أربع سنوات من رحيله يجلس نزار إلى مكتبه أمام الورقة البيضاء والقلم المتعب بين أصابعه ليقيم الوضع:

أحـاول منذ الطفولة رسم بلادٍ

(1) اقرأ الرسالة في الأعمال الكاملة، ج 7، ص ص 435-438

(2) انظر الأعمال السياسية، ص ص 353 -390.

تسمى مجازا بلاد العربْ
... أحاول رسم مدينة حبٌّ
تكون محررة من جميع العقدْ
فلا يذبحون الأنوثة فيها
ولا يقمعون الجسدْ

تتكرر كلمة "أحاول" ثلاثا وعشرين مرة على مدى مائة و خمسة وخمسين بيتا وتكرارها لا يوحي إلا بالإخفاق:

أحاول إحراق كل النصوص التي أرتديها
فبعض القصائد قبر
وبعض اللغات كفن
وواعدت آخر أنثى
ولكنني جئت بعد مرور الزمن

هي لوحات حزينة تمر على شاشة الذاكرة ولم ألمس في كل ما قرأت لنزار إحساسا بالإحباط أعنف مما يتردد في هذه القصيدة. كان في غاية الحزن في "الهوامش" وفي بكائه على أبي خالد، ولكنه لم يفقد إصراره على الاستمرار. أما في محاسبة النفس هذه فنبرة مختلفة، إنه الفراغ...

وهل من إحساس أشد إيلاما لمشاعر شاعر الجماهير من مثل هذا الفراغ فراغ يزداد تأكيدا في آخر كلمات القصيدة التي تعني في ما تعني خروجنا من التاريخ:

رأيت العروبة معروضة

في مـزاد الأثـاث القديم
ولكنني ما رأيت العـرب

كان نزار قاسيا على العرب، لكن العرب أحبوه وما زالوا فهم يعرفون مدى ولائه للقومية العربية. وما غضبه على بني قومه إلا دعوة لنقد الذات. ألم يقل في قصيدة "أنا يا صديقة متعب بعروبتي":

وإذا قسوتُ على العروبة مـرة فـلقد تضـيق بكُحْلِها الأهدابُ
فلربـما تجـد العـروبة نفســها ويضيء في قلب الظلام شـهابُ

لقد عاش نزار واستطاب العيش في أوروبا وتشبع بثقافتها ولكن لم يراوده الانبتات لحظة. أليس هو القائل:

"أنا لا أستطيع بحكم تكويني أن أحب امرأة لا أشم فيها رائحة النعناع والزعتر البري والحبق والوزال والفل والمنثور والأضاليا التي تملأ حقول بلادي. أنا بهذا المعنى عربي جدًا فلا يمكن أن أقترب من امرأة لا يكون جسدها مفصلا تفصيلا يشبه خارطة وطني بغاباته وأمطاره وخلجانه ومآذنه ومواويله وأقداح عرقه وهديل حمائمه"[1].

قلنا في بداية هذا البحث إن نزار "ملياردير" فأبياته المتراكمة بمثابة أوراق مالية لم يصبها التضخم ولم تندسّ فيها العملة المزيفة. ربما تحتاج إلى الغربلة ولكن صاحبها يبقى الشاعر الجماهيري الذي حرص على إيصال مشاعره وانفعالاته دونما إبهام في لغة تكاد تكون يومية ولكن براعته تكمن في شحنها بالصور والمعاني في أسلوب قد يصح نعته بالسهل الممتنع. أدخل على ملايين قرائه

(1) الأعمال النثرية الكاملة، ج 7، ص 341

ومستمعيه ما كان يسميه ب "الفرح الجميل" أو كما يقول شوقي بزيع "شعر نزار قباني في قرارته احتفاء بالحياة وتعبير عن الشهوة والشغف في وقت يكاد فيه الشعر العربي يتحلق حول الموت واليأس والنحيب والشكوى"[1].

(1) احتفالية الجسد وشاعرية الحواس، في كتاب نزار قباني شاعر لكل الأجيال، ص 40

المصادر

نزار قباني:

قالت لي السمراء، ط 3, 1960

طفولة نهد، ط 3، 1960

سامبا، ط 2، 1957

أنت لي، ط 3، 1959

من منشورات نزار ُقباني.

الأعمال الكاملة، الأجزاء 1، 3، 7، 8

خمسون عاما في مديح النساء، ط 3، 2001

أحلى قصائدي، ط 19، 2004

المرأة في شعري وفي حياتي، ط 5، 2000

لا، بكائية لجمل عبد الناصر، ط 1، 1970

مراجع

نزار قباني، شاعر لكل الأجيال، إعداد وتحرير محمد يوسف نجم، 1-2، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الكويت، 1998

أحمد شوقي، الشوقيات، ج 3-4، دار الكتاب العربي، بيروت، بلا تاريخ

القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، دار القلم، بيروت، 1962

KACEM, Abdelaziz, *L'Occident d'une vie*, l'Harmattan, Paris, 2016