«قصتي مع الشعر»
سحر اللغة وبراعة الايهام

محمد صابر عبيد

يسطّر الشاعر ما يشاء في سيرته الذاتية، غير أنّ نصّه الشعري قد يقول عكس ذلك

كانت تجربة نزار «الديبلوماسية» من أكثر التجارب تأثيراً في الاقتصاد في لغته الشعرية

يرى نزار أنّ على التقنيات الشعرية الحديثة أن تجد مَنْ يتلقاها، لا أن تضيع في فراغ

يحذّر قباني الشاعرَ من التعمّق في النظر إلى شعره، كمن ينظر إلى قدميه وهو يرقص

مدخل

حين يغامر الفنّان بوضع سيرته الذاتية بين أيدي المتلقّين، ويُقدِّرُ له النجاحُ، فإنّه يلهب حماسنا كمتلقّين لاستعراض سيَرِنا الحيويةِ ذاتها. إذ:

«لو استطعنا أن نضع أنفسنا موضعَ الفنّان في تأمل حياتنا، لوفّرتْ لنا حياتُنا متعةً جماليةً شديدة. فما من روائي أو كاتبِ سيرةٍ قادر على أن يرينا ظلالاً جميلة للشعور مثل تلك الظلال التي سنميِّزها لو استطعنا تأمُّلَ حبِنّا وطموحِنا وغيرتِنا وسعادتنا. غير أنّنا في اللحظة التي نبدي فيها انفعالاً عاطفياً نفقد القدرةَ على الملاحظة. إنّ لعواطفنا من القوة ما يجعلها قادرةً على تجريدنا من أية ملَكَة للنقد الجمالي»(١).

إنّ الكتابة عن الذات أمرٌ ينطوي على الكثير من المخاطر المتعلّقة بطريقةِ ونوايا الاستجابة لدى المتلقّي، إذ «ليس ثمة في أيّ بلدٍ من بلدان العالم ما هو أبشع وأخطر من حديثِ المرء عن ذاته وعن أعماله. فإذا اعترفنا بالرضى عن عملنا قيل إنّنا مغرورون. وإنْ تحدّثنا بتواضعٍ عنه قال فينا ذوو العقول المتخلفة إننا نتصنّع التواضع»(٢).

ويعتقد بعضُ الشعراء ـ ممن كتبوا سِيَرَهم الذاتية ـ أنّ السيرة أشبهُ بستارةٍ تنفتح على شعر الشاعر وتضيء الكثير من عتمته. فنزار قباني مثلاً يقول في مقابلة معه:

«السيرة الذاتية التي يكتبها الشاعر خلال حياته عن تجربته الشعرية هي أهم الكتابات على الإطلاق، لأنها تضيء خلفية المسرح، وتكشف الستائرَ عن شؤونه الحياتية والثقافية الصغيرة التي لا يعرفها أحد. ولو أن شعرائنا الكبار كالمتنبي وأبي تمام والشريف الرضي والعبّاس بن الأحنف وعمر بن أبي ربيعة كتبوا سيرهم الذاتية لانفتحتْ أمام الدارسين العرب آفاقٌ مذهلة من المعرفة»(٣).

غير أنّ المدارس النقديّة الحديثة تنظر الى هذه القضية نظرةً أخرى نابعةً من اعتقادها بأنّ النصّ الشعريّ والأدبي عموماً لا يستجيب بالضرورة لتفاصيلَ دقيقةٍ في تجربةٍ ما، وإنّما هو خليطٌ من مجموعة تجارب ووعي وثقافةٍ ومصادر أخرى تتأتّى من طبيعة الجنس الأدبيّ وعلاقاته الفنيّة؛ فضلاً عن اللغة التي تتمتع بعالمها الخاص في الكتابة الإبداعية... بما يجعل السيرةَ خارج الاهتمام النقديّ الخاصّ بتحليل النصّ الشعريّ.

إنّ الشاعر نزار قباني حين يكتب سيرته الذاتية يعي تماماً أهمية هذا الجنس الأدبي، بوصفه فناً أدبياً ينطوي على جرأةٍ وأهميّةٍ وخطورة في الوقت عينه. فهو يقول في سيرته الذاتية الموسومة **قصتي مع الشعر**:

«هذا الكتاب سيكون نوعاً من السيرة الذاتية. والسيرة الذاتية تكاد تكون مجهولة في تاريخ أدبنا.

١ ـ ٢: اندريه موروا: **أوجه السيرة**، ترجمة: ناجي الحديثي. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧، ص ٤١ و٩١.

٣ ـ «مقابلة مع نزار قباني» أجراها أحمد الشهاوي، جريدة **الرأي الأردنية**، بتاريخ ١٩٩٢/١٢/١٣، عمان.

الأديب العربي لا يحب السفر الى داخل نفسه ولا يحب استعمال المرايا. حديث النفس عن النفس في بلادنا مكروه. نحن لا نفهم المونولوج الداخلي، ونعتبره نوعاً من الغرور والنرجسيّة»(١).

غير أنه في الوقت نفسه يقرّر انطواءَ السيرة على أهميةٍ نقديةٍ كاشفةٍ لعوالم نصوصه الشعرية، مستعيراً في ذلك أصابع النقّاد، وملغياً ـ في الوقت نفسه ـ دورَهم بقوله:

«أريد أن اكتب قصتي مع الشعر قبل أن يكتبها أحدٌ غيري. أريد أن أرسم وجهي بيدي، إذ لا أحد يستطيع أن يرسم وجهي أحسن مني. أريد أن أكشف الستائر عن نفسي بنفسي، قبل أن يقصّني النقّادُ ويفصّلوني على هواهم، قبل أن يخترعوني من جديد»(٢)(...): «لا أحد يستطيع أن يكون فمي أكثرَ من فمي.. فالشِّعْر نباتٌ داخليّ من نوع النباتات المتسلّقة التي تتكاثف وتتوالد في العتمة. إنّه غابة من القصب لا يعرف خريطَتَها إلاّ من راقبها وهي تكبرُ في داخله شجرةً شجرةً..»(٣).

غير أنّ القضية ـ كما تبدو لي ـ أكبرُ وأعقد من أن تعايَنَ بهذه البساطة. إذ لو سلّمنا بما يقوله نزار هنا وبهذه الحدّية، لكان بإمكاننا الاستغناءُ تماماً عن النقد والنقّاد، والاكتفاءُ بالسِّيَرِ الذاتية الشعرية التي يكتبها الشعراءُ، والاطمئنانُ التام الى ما يقرِّرونه بشأن شعرهم، بعيداً عن التشكّك في حجم الادّعاء مقارنةً بمستوى الإنجاز عند كل شاعر.

إنّ كل شاعر بإمكانه أن يسطّر ما يشاء وهو يكتب تجربته الشعريّة في شكلِ سيرةٍ ذاتيةٍ شعرية، غير أنّ نصّه الشعريّ قد يقول عكس ذلك. والشاعر بعد ذلك لا يُمْكنه النظرُ إلى نصّه نظرةً نقديّةً تحليليةً محايدةً دائماً. وبالتالي فإنّ علينا أن ننظر الى السيرة الذاتيّة الشعريّة بوصفها جنساً أدبياً مستقلاً، بصرف النظر عن إمكانيّة الإفادة منها في الكشف عن جوانب معيّنة في النصّ الشعري.

اللغة والشخصية الشعرية

تتقدم اللغة في سيرة نزار قباني الشعريّة بوصفها الأساس الأول والحاسمَ الذي يعتمده في صياغة شخصيّته الشعرية. ذلك أنّ دينامية لغته وقدرتها الفائقة على الإيهام هي التي استطاعت أن تخلق منه مدرسةً شعريّةً متفرّدةً. فهو يحتفي بالمفردة احتفاءً خاصاً يصل الى حدّ خلقها من جديد إيقاعاً ودلالة، لقدرته الفائقة على اكتشاف أسرار الكلمة وثرائها وعوالمها الداخلية؛ فـ «للكلمات الجميلة أشياء جميلةٌ تماثلها، وللكلمات ذات الجَرْس الوقور هويّةٌ عمق»(٤).

لذلك فإنّ إنجاز نزار، كما يؤكّد هو دائماً، إنجازُ لغةٍ شعريّة خاصة تكوّنتْ لديه ونَمَتْ بذورُها من الجذور الأولى: «هذه اللغة الشاميّة، التي تتغلغل في مفاصل كلماتي، تعلّمتُها في البيت ـ المظلّة الذي حدثتكم عنه»(٥). وهذا نابع عنده من المسؤولية التي ينهض بها الشعراء وحدهم في تطوير اللغة وفتحها على آفاق جديدة. فـ «الشعراء ـ لا اللغويون، ولا النحاة، ولا معلمو الإنشاء ـ هم الذين يحركون اللغة، ويطورونها، ويحضّرونها، ويعطونها هويّة العصر»(٦). الشعر مغامرة مستمرّة لا تتوقّف عند حدّ، ويجب أن تتمخّض المغامرةُ دائماً عن معطيات جديدة تُسْهم في افتتاح حقولٍ دلاليّةٍ مضافةٍ للغة، إذ إنّ كل إبداع ـ كما يقول نزار ـ «مغامرة، والشاعر الذي لا يدخل كلَّ يوم في مغامرةٍ جديدة مع اللغة التي يكتب بها، يسجن نفسه في دائرة من الطبشور تضيق عليه يوماً بعد يوم حتى تقتله»(٧). أيْ أنّ شرط تكوّن الشخصيّة الشعريّة واستقرارها وتطوّرها قائم أساساً على تحويل تجربته الشعريّة الى سلسلة من المغامرات المنتجة في ميدان اللغة؛ ذلك أنّ في «داخل كل قصيدة عظيمة قصيدةٌ ثانيةٌ هي اللغة»(٨).

إنّ ثراء تجربة الحياة التي عاشها الشاعر انعكس ايجابياً على ثراء لغته وشموليّتها:

من هذا المخزون الهائل، من الخطوط والألوان، والأصوات، ومن رائحة البواخر الحادّة، ورائحة الفنادق التي تكتب وتمحو وجوهَ نزلائها، ونوافذ القطارات التي تمضغ في طريقها آلاف الأشجار ومناديل المودّعين.. ومن ضجر المقاهي، وأحزان فناجين القهوة، ومن سفري في داخل الكتب، وسفري في داخل الإنسان.. تكوّن عندي قاموسٌ شعري لا تنتمي مفرداته لأرض معيّنة أو وطن معيّن. هذا القاموس الشعريّ ليست له جنسيّة؛ فهو ليس دمشقياً، ولا مصرياً، ولا لبنانياً، ولا فرنسياً، ولا إنكليزياً، ولا صينياً، ولا إسبانياً.. إنني في شعري أحمل جنسيات العالم كلها.. وأنتمي لدولة واحدة: هي دولة الإنسان»(٩).

وهو يحاول في ذلك التأكيد على عالميّة لغته وقدرتها على الاستجابة للعاطفة البشريّة خارج إطار الحدود والفواصل المكانيّة والزمانيّة.

إلاّ أن الإنجاز الأخطر في مجال اللّغة الشعريّة هو ما استطاع بعضُ شعراء الحداثة العربيّة ـ وهو في مقدّمتهم طبعاً ـ إنجازَه، إذ إنهم حاولوا إنهاءَ الفصام القائم في شخصيّة الشاعر الحديث بين اللغة المحكيّة واللغة المكتوبة. فقد «كان لا بد من فعل شيء لإنهاء حالة الغربة التي كنّا نعانيها. وكان الحلّ هو اعتماد لغةٍ ثالثةٍ تأخذ من اللغة الأكاديمية منطقَها وحكمَتَها ورصانَتَها، ومن اللغة العاميّة حرارَتَها وشجاعَتَها وفتوحاتها الجريئة»(١٠).

وربما كانت تجربةُ نزار قباني في هذا المجال من أعمق هذه التجارب وأكثرها وضوحاً، إذ يقول:

«لقد استمرّ الفصامُ الحادّ بين لغةٍ أُحبّ أن اقولها ولا اقولها، وبين لغةٍ اكره أن اقولها وتدفعني حرفتي إلى قولها. إحدى وعشرين سنةً، إلى أن استطاعتْ لغةُ الشعر، في ربيع عام

١ ـ ٢ ـ ٣: نزار قباني: **قصتي مع الشعر**. منشورات نزار قباني، ط ٧، بيروت، ١٩٨٤، ص ١٥، ٩، ١٠. ولكثرة تكراره في الدراسة سنرمز له بالرمز ق.ش. اختصاراً.

٤ ـ جاستون باشلار: **جماليات المكان**، ترجمة: غالب هلسا. دار الجاحظ للنشر، بغداد، ١٩٨٠، ص ١١١.

٥ ـ ٦ ـ ٧: ق.ش.: ٣٦، ٥١، ٥١.

٨ ـ أدونيس: **ديوان الشعر العربي**، جـ ١. بيروت، دار العودة، ١٩٧٨، ص ١٢.

٩ ـ ١٠: ق.ش.: ٩٩، ١١٩، ١٢٠، ١٠٢، ١٠٣، ١٢٤، ٢٤٧، ٢٤٥، ٤٧، ٨٠، ٨٢، ١٠٠، ٩٩، ١٣٨، ١٤٥، ٢٣٢.

١٩٦٦، أن تقتل اللغةَ الدبلوماسية.. وتعيد نفسي المشطورةَ نصفين الى التصاقها وتوحّدها»[١].

استطاع نزار قباني أن يطرح نموذجاً لغوياً جديداً في الكتابة الشعريّة، قادراً على استيعاب تجاربه وخلقِ نصّهِ المتميّز الخاصّ. وكانت هذه المغامرة الناجحة متأتيّةً من اعتقاده بـ «أنّ عبقرية الشاعر تتجسّد في قدرته الدائمة على اختراعِ كلامٍ جديد لمواضيع قديمة»[٢].

إنّ تأكيد نزار على أهميّة اللغة الشعريّة نابعٌ من ضرورات حضاريّة ونفسيّة، إذ إنّ طبيعة العصر لم تكن تسمح إلاّ بلغةٍ تشبه العصر وتمثّله تمثيلاً حقيقياً. فقد أكّد نزار في سيرته أنه يحلم دائماً «بشعرٍ عربي تكون فيه مساحةُ الكلمة بمساحة الانفعال، وحجمُ الصوت الشعريّ بحجم فم الشاعر.. وبحجم هواجسه»[٣].

لقد كرّستْ هذه المغامرةُ حسَّ التغيير والتجديد عند الشاعر، وأصبح هاجسَه الأوّلَ الذي رَسَمَ حدودَ شخصيته الشعرية بهذه الطريقة، بحيث أصبحت سيرته الشعريّة سلسلةً من المغامرات والكشف عن عوالم اللغة الشعرية وطاقاتها الإيهامية بحثاً عن الجديد. فوراء كل تجربة تظهر حالة من القلق والضجر والخوف. وكان هذا القلق ينتابه كلما فرغ من إصدار مجموعةٍ شعريةٍ إذ يقول: «وحين أخرج من باب المطبعة أشعر أنني أنهيتُ دورةً شعريةً، وأبدأ بالبحث عن مدارٍ آخر كي لا أُضطّر للدوران حول نفسي»[٤].

ولعلّ مراجعةً نقديةً فاحصة متأملة لنتاجه الشعري، عبر تسلسل دواوينه الكثيرة، يمكن أن تؤكّد أنّ حلم التطوّر بالصورة التي يتمناها كان بعيد المنال بعض الشيء. ذلك أنّ الكثير من مجموعات نزار كانت تدور في فلكٍ لغويٍّ واحد. إلاّ أنّ هذا لا يلغي مطلقاً ما استطاع نزار تحقيقَهُ على طريق أنْسَنَة لغة الشعر الحديث.

مرتكزات التجربة ومصادرها

يكشف قباني في سيرته الذاتيّة الشعريّة عن كل مصادره الشعريّة ومرجعياته. ومن أبرز هذه التأثيرات في بداياته الشعرية كانت قراءاته اللبنانية في الأربعينات، إذ يقول:

«فمن **مفكّرة** أمين نخلة **الريفية**، وبساتين بشارة الخوري والياس ابي شبكة وصلاح لبكي وسعيد عقل ويوسف غصوب، وفولكوريات ميشال طرّاد، وخزفيات الياس خليل زخريا، تعلمتُ الخروج من البرّ الشعريّ الذي لا يتحرك.. إلى البحر الكبير.. بكل احتمالاته ومجاهيله»[٥].

وهناك مَنْ صقل موهبته وافتتح له طريقاً جديداً في الشعر: «وإنّ لَمِنْ نعمةِ اللّهِ، عليّ وعلى شعري معاً، أنّ معلم الأدب الأوّل الذي تتلمذتُ عليه، كان شاعراً من أرقّ وأعذب شعراء الشام، وهو الأستاذ خليل مردم بك»[٦].

وفي مجال الكشف عن مفاتيحه الشعريّة التي يعتقد أنْ لا سبيل الى فهم تجربته إلاّ من خلالها يقول: «مفاتيح شعري ثلاثة: الطفولة، والثورة، والجنون»[٧]، وهذه المفاتيح الثلاثة تتداخل فيما بينها تداخلاً حميماً وصميمياً عنده بحيث يصعب الفصلُ بينها.

إنّ نزار قباني أحد أهمّ شعراء الحداثة العربيّة ممّن كان هاجس التفرّد عندهم يقف في مقدمة أولوياتهم الشعريّة، وممّن استطاعوا أن يحقّقوا جزءاً كبيراً من أحلامهم بالتفرّد: «كنت أرفض أن أكون نسخةً بالكاربون لأيِّ شاعرٍ آخر.. ففي العالم مُتَنَبٍّ واحد.. وڤاليري واحد.. وپابلو نيرودا واحد.. وكلُّ نسخةٍ أخرى تظهر في السوق لهؤلاء المبدعين هي نسخة مزورة»[٨].

ويتحدث كثيراً في سيرته عن تجربة السفر وأهميتها في رفد موهبته بطاقات إبداع جديدة. فهو يقول: «أنا أدين للرحيل بثلاثة أرباع شعري»[٩]. ولم يكن في هذا الرحيل والسفر المتواصل سائحاً متآلفاً، بل كان ثائراً مصطدماً: «إنّ اصطدامي بالعالم، وبالمدن، واللغات والثقافات، جَعَلَ ذاكرتي كذاكرةِ آلة التصوير لا تنسى شيئاً، ولا تهمل شيئاً»[١٠]. وكان هذا الاطمئنانُ الى ذاكرته ينمّ عن وعيٍ مسبقٍ بدورها، الأمر الذي اقتضى ضرورةَ تمرينها وتدريبِ قدراتها وتطويرها بالشكل الذي يؤهّلها لالتقاط التفاصيل الدقيقة المهمة التي أسهمتْ فيما بعدُ في تطوير التجربة.

وربما كانت المرأةُ من أهم وأخطر مصادر تجربة نزار قباني. وبالرغم من أنّ شخصياته النسائية الشعرية كثيرة، إلاّ أنه يقول: «قليلات هنّ النساء اللواتي ضربن جهازي العصبيّ فكتبتُ فيهن شعراً»[١١]. ذلك أنّ لنزار اشتراطاته الشعريّة؛ فشعريّة حياته أكبر كثيراً من اجتماعيّتها. وهو لا يكاد يفصل بين حياته الشخصية كانسان وحياته الفنية كشاعر: «لا أستطيع أن أستريح لامرأةٍ تبقى على هامش شعري، وتعتبر الأوراق التي أكتب عليها مزاحِمةً لها.. لا أستطيع أن أرى امرأة الى جانبي تحاول أن تفصل ما بيني وبين أبجديتي، وتحاول اغتيالَ شعري لتبقى هي»[١٢].

إنّ الحياة عند نزار أنثى، وبالتالي فهي أمّ الأشياء جميعاً. وقد جعل اهتمام نزار الاستثنائيّ بهذا الموضوع الشعريّ سبباً في تحويل اهتمامه بالأنثى إلى تهمة. وكان ردّ فعله الإجرائيّ عنيفاً بعد نكسة حزيران، فاتحاً اهتمامه على موضوع جديد: «الشعر بعد حزيران يكون قطعة سلاح أو لا يكون. يكون بندقية، خندقاً.. لغماً.. أو لا يكون. لم تعد الكتابة لعبةَ كيمياء ولغةً. لم تعد نزهةً داخل التشابيه والاستعارات والقواميس»[١٣].

من هنا يمكن أن نستنتج أنّ تجربة نزار عبر مراحلها المتعدّدة، ومن خلال العوامل الكثيرة التي أسهمتْ في تأسيس نموذجه الشعري المتميز، كانت تجربةً ثرّة عميقة. فكان نزار حاذقاً في استثمارها وتوظيف معطياتها بالصورة

---

١ ـ ٢ ـ ٣ ـ ٤ ـ ٥ ـ ٦ ـ ٧ ـ ٨ ـ ٩ ـ ١٠ ـ ١١ ـ ١٢ ـ ١٣: **ق.ش.**: ٩٩، ١١٩، ١٢٠، ١٠٢، ١٠٣، ١٢٤، ٢٤٧، ٢٤٥، ٤٧، ٨٠، ٨٢، ١٠٠، ٩٩، ١٣٨، ١٤٥، ٢٣٢.

التي رآها منسجمةً مع طاقاته الشعريّة وتطلّعاته في الفن والثورة والتغيير.

المكان وتأثيث البيت الشعري

طرحتْ سيرةُ نزار قباني مُعامِل المكان عنصراً حاسماً من عناصر تجربته الشعرية. وهذا الاهتمام الشعري بالمكان ينقله من الحدود الكامنة المجرّدَة الى انفتاح يصل به الى مستوى أسطرته أحياناً، لأنّ المكان الذي نحبه وننقله بسبب ذلك الى مناخ فنيّ منفتح «يرفض أن يبقى منغلقاً بشكل دائم؛ إنّه يتوزع ويبدو وكأنه يتّجه الى مختلف الأماكن دون صعوبة، ويتحرك نحو أزمنةٍ أخرى وعلى مختلف مستويات الحلم والذاكرة»[1].

إنّ نزاراً في حديثه السِيَري عن التجربة يعود دائماً وبحنينٍ واضح الى أماكنه المكوّنة المؤسّسة، تلك التي فعّلتْ فعلَها في إشعال فتيل الجمال والفن فيه:

«لا بد من العودة مرةً أخرى الى الحديث عن 'مئذنة الشحم' لأنها المفتاح إلى شعري، والمدخلُ الصحيح إليه. وبغير الحديث عن هذه الدار تبقى الصورةُ غير مكتملة، ومنتزَعةً من إطارها. هل تعرفون معنى أن يسكن الإنسانُ في قارورةٍ عطر؟ بيتنا كان تلك القارورة. إنني لا أحاول رشوتكم بتشبيهٍ بليغ. ولكنْ ثقوا أنني بهذا التشبيه لا أظلمُ قارورةَ العطر.. وإنما أظلم دارنا»[2].

لا بدّ لمثل هذا الإحساس الاستثنائيّ بنكهة المكان، وسحره، وأثره الحاسم في صياغة شكل التجربة، من أن يؤدّي الى إمعان النظر النقديّ الى منظومات المكان في نصّ نزار الشعريّ. ذلك لأن أماكنه الشعرية بحدّ ذاتها تمتلك سِيَرَها الخاصة وحكاياتها وأساطيرَها وأشكالها الملونة، التي لا تكفّ عن نداءِ ذاكرةِ الشاعر المتوقّدة وحلمه الناشط بمعاينة هذا العالم المكاني الذي يختزن في داخله عوالمَ شعريةً ثرّة.

ولم تكن سيرة المكان النزاري مقتصرةً على البيت وحده، إذ حاول نزار أن يمدّ ذلك خارج الحدود الميدانية للبيت، لينقله بذلك من صورته الواقعية إلى شكله الشعري القادر على الانطلاق الى فضاء لا حدود له. وبذلك فتح نزار المكان الشعريّ ليستوعب إرثه المكانيّ كاملاً: «كانت المدرسة على بعد خطواتٍ من بيتنا، أي أنّها كانت امتداداً طبيعياً للبيت، وحجرةً أخرى من حجراته.. وبالتالي فإنّ طريقنا الى المدرسة كان طريقاً فولكلورياً مغرقاً في شاميّته»[3].

ولمّا لم يكن المكان تقليدياً كما يحاول الشاعر أن يُقْنعنا في سرده السيريّ، فقد عنى ذلك أنّ مناخ هذا المكان كان مناخاً شعرياً أصلاً، أو أنه مهيّأ لاكتساب هذه الصفة الشعرية عندما يقدّر له فنانٌ مثلُ نزار يَفْهم لغةَ المكان وتحولاته. فهو يقول: «كان اصطدامي بالمكان قدراً يومياً. كنتُ إذا تعثّرتُ أتعثّر بجناح حمامة.. وإذا سقطتُ أسقط في حضنِ وردة»[4].

وكان لهذه الرومانسية الواضحة في التعامل مع المكان الى حدّ عشقه، وفي الإيمان بالقدرة على التقاط ايحاءاته وظلاله الشعرية، تأثيرها العميق في صياغةِ شخصيةِ المكان في سيرة نزار قباني النثرية وفي شعره أيضاً.

التقنية الشعرية

لقد حاول نزار قباني أن يوظّف كلّ وقائع سيرته في سبيل تكريس مفهومه الخاص للشعر؛ إذ كان كل شيء من أجل الشعر ولا شيء غير الشعر. وكان هذا الاخلاصُ لفنّه الشعري بعيداً عن المبالغة في كشف خططه وفرض ما يرى مسبقاً على مستقبل نصّه الشعريّ.

فالشكل وأساليب التقنية الفنية عنده تختارها التجربة؛ وهو يقول في هذا الصدد:

«أنا لا أستطيع حين أكتب أن أعرف الى أين ستجرّني القصيدةُ، ولا حجمَ المفاجآت التي تنتظرني معها.. تحت كل كلمة يختبئ لغمٌ. ووراء كل فاصلة ينتظرنا مجهولٌ جديد. واللغة نفسها تسحبنا في بعض الأحيان وراءها، كما تسحب الخيولُ جرّاداتِ الثلج»[5].

وهو يحتفي بالتجربة الشعرية قدرَ احتفائه بالشكل الشعري الذي تلده وتفرضه، إذ «إنّ للإنسان لذتين: لذةً في أن يعيش التجربة، ولذةً في أن يكتب عنها ويمنحها شكلاً»[6].

ولا يألو نزار جهداً في الإفادة من أيّ معطى جديدٍ تمنحه إيّاه التجربةُ في سبيل تطوير نصّه الشعريّ. وقد تتحقّق الإفادةُ، ومن ثم التطوير قليلاً أو كثيراً، حسبما تستجيب لذلك التجربةُ ومن بَعْدِها اللغةُ لاستيعاب معطيات التطوّر الجديدة هذه.

وربما كانت تجربته الإنكليزية «الدبلوماسية» من أكثر هذه التجارب تأثيراً فيما يسمّى الاقتصاد في اللغة الشعرية:

«جرّبتُ في كثيرٍ من شعري تطبيقَ مبدإ التقنين الإنكليزي، والاستغناء عن كل القماش اللغوي المهدور الذي يشوّه جسدَ القصيدة العربية.. ويجعلها مترهّلةً بشحم الوفرِ المفردات والتراكيب التي لا قيمةَ غذائية فيها. إنّ تأثيرات اللغة الانكليزية على مجموعتي **قصائد** وما صدر بعدها من مجموعات، **حبيبتي والرسم بالكلمات**، كانت تأثيرات هامّة تتعلق بمنطق اللغة وطريقة التعامل معها»[7].

ووفق هذا الاستعداد للاستيعاب والتمثّل والتجريب، الى الانتصار لكل ما هو جديد يُسهم في تطوير مستقبل القصيدة العربيّة، حملتْ سيرة نزار قباني الشعريّة رأيَه الواضحَ في قصيدة النثر، على الرغم من بنائه التراثي الشعريّ الرصين: «إنّ قصيدة النثر هي ثمرة من ثمار الحرية، ونتيجةٌ من نتائج الثورات الثقافية والسياسية التي تحرث هذا الكوكب، وصورةٌ لهذا العصر الطموح الذي يغيّر جلده كلّ دقيقة»[8].

وكانت التقنيّة الشعريّة عنده مرتبطةً بقضيةٍ معينة يستحضرها دائماً في سيرته، ويعدّها من أخطر ما في العمليّة الإبداعيّة، وهي التلقّي. إذ يعتقد نزار أنّ التقنيات الشعريّة الحديثة، ومهما بلغتْ من مستوى حداثتها، يجب أن تجد من يتلقّاها، لا أن تصبح إشارةً مطلقةً من مرسِل، ضائعةً في فراغ: «إذن فالشعر خطابٌ نكتبه للآخرين.

---

١ ـ **جماليات المكان**: ٨٧.

٢ ـ ٣ ـ ٤ ـ ٥ ـ ٦ ـ ٧ ـ ٨: **ق.ش**: ٣١، ٤١، ٣٣، ١٩٢، ١٩٥، ٤٨، ٢٥١، ١٥٧، ١٨٤، ١٩، ٦١، ٧٩، ٢٠٩، ١٢٣، ١٥١.

خطاب نكتبه الى جهة ما.. والمرسَلُ إليه عنصرٌ هام في كل كتابة، وليس هناك كتابةٌ لا تخاطب أحداً.. وإلاّ تحولتْ الى جَرَسٍ يُقْرع في العدم. وأزمة الشاعر الحديث أنه أضاع عنوان الجمهور»[1]. كما أنّ هذه التقنيّات يجب أن تَنْبع من روح التجربة ووحيها لا أن تُفتعل افتعالاً أو تُقلَّد تقليداً، كما يحصل الآن في المشهد الشعريّ العربيّ الحديث. وقد كان خوف نزار الوحيد على الشعر الحديث ناشئاً من تشابه نماذجه، واصطلاحاته ورموزه، بحيث

«أصبحتْ قراءةُ قصيدةٍ واحدةٍ من هذا الشعر تغنيك عن قراءة بقية النماذج. وهذه الظاهرة شديدةُ الخطورة لأنها ستُدْخل الشعرَ الحديثَ مرةً أخرى في دائرة الإعادة والتكرار.. وبالتالي فإنّ القصيدة الحديثة ستأخذ نفس الخط البياني الذي أخذته القصيدةُ العمودية.. وتدخل في نفس مدارها المغلق»[2].

وهكذا فإنّ الشاعر نزار قباني بالقدر الذي يؤمن فيه بالتجريب، وإعطاء تجاربه حريةَ اختيار الأشكال والتقنيّات، يحذر في الوقت عينه من استيراد تقنيات الآخرين واستعارتها بالشكل الذي يُنْتج تشابهاً خطيراً يلف الكثيرَ من الشعراء بمعطفٍ قصيدةٍ واحدة.

فلسفة الشعر ونظريته

إنّ بعض الشعراء، وهم يكتبون سيرهم الذاتية الشعرية، يلجأون غالباً إلى التنظير، والى وصف فلسفاتهم الشعرية بما يتفق أو لا يتفق أحياناً مع منتجهم الشعري. وربما كان نزار من الشعراء الذين لا يفلسفون شعرهم إلاّ بالشعر، إذ يقول: «ليس عندي نظريةٌ لشرح الشعر؛ ولو كان عندي مثل هذه النظرية، لَمَا كنتُ شاعراً. إنّ المعرفة بما نفعله يعطّل الفعل، تماماً كما يرتبك الراقصُ حين يتأمل حركة قدميه»[3]. وهو يؤكّد إيمانه، في غير موضع من السيرة، بأنّ عملية التنظير لحركة التجديد في الشعر ليست سهلةً كما قد يتصوّر البعضُ، وإنما هي «عملية معقّدة ومتشعّبة(...)؛ بالإضافة الى أنها ككل عمليات الحمل والولادة خاضعةٌ لعوامل الزمن والتهيّؤ»[4].

ولا ينظر نزار قباني الى الشعر بوصفه مفهوماً نظرياً إلاّ من خلال حركته المستمرة وقدرته على التغيير: «إنني لا أفهم الشعر إلاّ من جهة كونه حركة، حركةً مستمرةً في سكون اللغة، وفي سكون الكتب، وفي سكون العلاقات التاريخية بين الأشياء»[5].

وفي الوقت الذي يبالغ فيه الكثيرُ من شعراء الحداثة العربية في وصف عوالمهم الإبداعية الخاصة، ولاسيما في لحظات الإبداع الحرجة، ويضفون على حالاتهم أوهاماً لا أساس لها من الصحة علمياً، ويذهبون في فلسفة هذه الحالات الى حد التعمية والغموض أحياناً، يذهب نزار في ذلك عكس هذا المذهب، ولا يخضع وعي الإبداع لديه إلاّ لبصيرة حادّة تؤكّد عمقَ فلسفته الشعريّة وصحّة افتراضاتها النظريّة:

«إن الكتابة تحت المؤثّرات الاصطناعية هي مغامرة غير مضمونة النتائج. ولا أتذكر أنّني جمعتُ القلم والكأس في آية لحظةٍ من لحظات العمل. فالكتابة تتطلب من الكاتب أن يكون في أعلى مراحل المسؤولية والبصيرة، والمعرفة بما يفعل... وإلاّ أصبحتِ القصيدةُ عملاً تتحكم به الصدفةُ ودواليبُ الحظّ.. والشعر العظيم لا يعتمد أبداً على الحظّ والصدفة»[6].

لذلك فإنّ الشعر عنده ليس سلعة جاهزة معدّةً للعرض في أية لحظة، وإنما «هو انتظار ما لا يُنْتظر»[7]. ولمّا كان الشعر في فلسفته الحقيقية التي يؤمن بها تقويضاً واختراقاً للسائد والمألوف، فإنّه يعتقد «أنّ التناقض شيء لا مفر منه، بل هو جزء لا يتجزأ من أعمال الفنّان»[8]. ذلك أنّ العمل الشعري عملٌ راقٍ من أعمال التخيّل، لا يمكن معاينته بآليات عمل الواقع؛ فالتناقض في نظر الواقع هو توافق على شاشة التخيّل الشعريّ.

إنّ نزاراً يحذّر في سيرته الشعرية الشاعرَ من التعمق في النظر الى شعره بفلسفةٍ نظريةٍ تجعله كمن ينظر الى قدميه وهو يرقص ـ كما يحلو له أن يقول. فهو يعتقد أنّ هذا ليس من مهامّ الشاعر، وهناك مَنْ يقوم بمثل هذه المهمة بل هي من صميم أعماله. وهو لا يتوانى في أية مناسبة في نقد أولئك الشعراء الذين يجمعون بين كتابة الشعر والتنظير له، لأنهم في نظره يمارسون شيئاً على حساب شيء آخر.

سيرة اللغة أم لغة السيرة

يكاد قباني ينفرد من بين شعراء الحداثة العربية بأنه يمتلك لغةً نثريةً فيها الكثيرُ من الشعر. وقد أسهم نثرُهُ هذا في تأسيس إسنادٍ فنيٍّ حقيقيّ لشعره. وتأتي سيرته الذاتية الشعرية **قصّتي مع الشعر** واحداً من أهم نصوصه النثريّة وأخطرها. ففضلاً عن سيرة التجربة التي ينطوي عليها الكتابُ، فإنّه يقدّم سرداً ووصفاً رائعين، الى الدرجة التي يبدو فيها وكأنه قصيدةٌ متكاملة.

إنّ احتفاء نزار بالفنّ النثريّ لم يكن اعتباطياً، وإنما كان متأتّياً عن وعي حادّ بأهميته. وهو يقول في هذا الصدد: «وقد سَبَقَ أن قلتُ إنّ كتابة النثر هي فضيحة الشاعر»[9]، إيماناً منه بأن الكثير من الشعراء حين يمارسون كتابة النثر يتكشّفون عن قدرات فنية متواضعة تخيّب آمالَ الكثيرين منهم.

فهل كانت «سيرة» **قصّتي مع الشعر** كتاباً في سيرة لغة نزار قباني، أراد فيها نزار الكشفَ عن طاقاته الكبيرة في هذا المجال، أم كتاباً في لغة السيرة سرداً ووصفاً؟

لا شك أنّ نزاراً نجح في الأمرين معاً. فهو يمتلك أسلوباً فذّاً في تقديم تجربته الشعرية، وقد استطاع أن يحقق توافقاً وانسجاماً ظاهريْن بين قوّة سرده وإشراقه ـ وهو يقترب في الكثير من الأحيان من السرد الحكائي القصصي ـ وبين شكل التجربة وطبيعة المعلومة التي يقدمها. ولا تتنازل لغة السيرة عن سحرها وإشراقها وقدرتها الإيهامية حتى في المواضع التي تحتاج الى تحليل وتعليل في بعض مراحل السيرة.

بغداد

---

١ ـ ٢ ـ ٣ ـ ٤ ـ ٥ ـ ٦ ـ ٧ ـ ٨: ق.ش: ٣١، ٤١، ٣٣، ١٩٢، ١٩٥، ٤٨، ٢٥١، ١٥٧، ١٨٤، ١٩، ٦١، ٧٩، ٢٠٩، ١٢٣، ١٥١.

٩ ـ رسالة شخصية الى الكاتب من نزار قباني بتاريخ ١٩٨٤/٨/٢٢.