خيوط الحسّ الشعرية

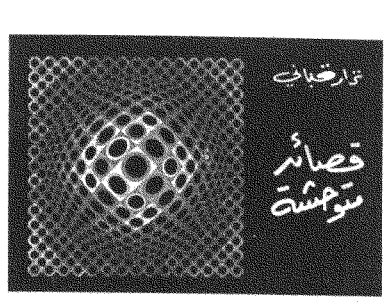
قراءة أسلوبية في شعر نزار قباني

بشرى موسى صالح

شعرية نزار تمارس تحدياً من نوع خاص لما وَضَعَه الأسلوبيون من معايير لقياس مستويات الشعرية

معجم نزار لا يتعدى المائتي كلمة، و٩٥٪ منه يدور في النطاق الحسّي المباشر

قصائد قباني تشي بِغَلَبة صوت الرجل على صوت المرأة المستَلَبِ بلغة الأشياء، والغارق بالمباهج العصرية



تودّ هذه القراءةُ في شعر نزار قباني تفحُّصَ مستويات الشعرية في شعره بما يُفصح عن المهيمِن، وبما يؤشِّر إمكانيةَ التّأويل النقدية في إنطاق النصوص وإعادة إنتاج دلالاتها الأدبية.

وتروم أيضاً ارتيادَ دائرة النصّ بما يجعل «قراءة النص» صياغةَ فروضٍ نابعةٍ من فضائه، يصوغها وعيُ الناقد ومتراكمُهُ المعرفيّ، وتُنْتجها بنيةُ الفهم لديه. فالنصّ بنيةٌ كفتْ عن الحضور لحظةَ إنجازها، لتمارس القراءةُ، فيما بعد، دورَ الحضور اللانهائيّ والمفتوح وغيرِ المقموع بالغياب الذي تفرضُه سلطةُ القراءة الواحدة أو النهائية.

ويسعى النقدُ الحديث إلى التعبير عن العلامات الظاهرة، والأخرى المستترة، المتراكبتيْن معاً في تشكيل سيمياء النصّ الشعريّ وأماراتِ شعريته، من أجل الإجابة عن السؤال الأكثر تفعيلاً وتصاعداً في التصوّر النقدي الحديث وهو: أتستطيع هذه العلاماتُ تخليقَ شعريةٍ ذاتِ طابعٍ مميّزٍ ضمن حدود النوع واشتراطاته المألوفة؟ وكيف يمكن تنظيمُ هذه العلامات بما يجعلها تبوح بمهيمنات الأداء والتعبير عن الشفرة الأسلوبية للشاعر؟

التحدي النزاري

يبدو نصُّ نزار قباني خاضعاً لجملة من الأحكام النقديّة المعياريّة التي تتراوح بين القبول، والقبول المرحليّ، والرفض. ويشعّ معظمُها من بؤرة الموضوع الذي يدور فيه وحَوْلَه شعرُ نزار... وأقصد به: موضوعَ المرأة، ومعادِلَهُ الحسيّ لدى الشاعر المتمثل بـ «أيقونة الجسد».

وقد خلق هذا الخضوع التداوليّ لسلطة هذه الأحكام حالةً من الوجوم والتناسي والتجاهل إزاء شعر نزار. فبقي هذا الشعرُ أسيرَ أصوات النقد الانطباعيّة المتسرّعة التي تعلو صارخةً بأنّ شعر نزار أيقونةٌ للشهوة والإباحيّة، لا يعدو كونه ماراثوناً أيروسياً يطارد المرأة في زينتها وتَرَفِها وشكْلها ومباهج جسدها، مهمِلاً الأبعادَ الإنسانيّة والفكريّة والثقافيّة لديها[1]... وأسيرَ صيحةٍ أخرى تعلو لتقول إنّ شعر نزار هو شعر المراهقين والسذّج وبادئي الثقافة الذين تتبدّى لهم الحياةُ في صورة الشبّقِ المحموم... وأسيرَ صيحةٍ ثالثة تنظر الى شعر نزار على أنه قصيدةٌ واحدةٌ لم تَجْرِ تعديتُها الى سواها، متناسيةً [أي هذه الصيحة الأخيرة] قصائدَ نزار السياسيّة التي بدأ بكتابتها بعد نكسة حزيران، ومتناسيةً

١ ـ ينظر مثالاً على هذه الأحكام: داود سلوم: **مقالات عن الجواهري وآخرين**. مطابع دار النعمان بالنجف، ١٩٧١، ص ٢١٧.

استمرارَ محاولات التجريب في الكتابة الشعرية لديه، وأنّه قد يكون الشاعرَ الأكثرَ حضوراً في قدرته على خلق التضايف بين السياسيّ والعاطفيّ الحسّيّ[1].

وظلت شعرية نزار نائيةً عن تهديد مراكز التداوليّة والذوق السائد حول ما سيبقى من شعره. فقد راهن البعضُ على انطفائه بعد حين ليس طويلاً، ولكنّ نص نزار بقي صالحاً للاستهلاك والتأويل والتقويل، ولم تنتهِ مدّةُ صلاحيته كما تبدّى لبعض المتشائمين أو المتسرّعين من النّقّاد.

ولعل أعتى دعوةٍ أشاعها نزار تمثّلتْ في نبذ الصّيغ العتيقة المبهمة في التعبير أو التصوير الدلاليّ، والتي تسبح في أجواء مثاليّةٍ ولا تمتلك رصيداً من الواقع.

*

وقريباً من بنية قصائده الأسلوبيّة يبدو لي أن شعريّة نزار تمارس تحدّياً من نوعٍ خاص لما وضعه النقّادُ الأسلوبيّون من معايير لقياس مستويات الشعريّة ودرجاتها الأسلوبيّة. فإذا راجعنا المعيارَ الأول، وهو معيار الانحراف أو صناعة الفجوة أو مسافة التوتّر بين المألوف وغير المألوف، وجدنا هذا المعيار يتهتّك متى عُرض على شعر نزار. فإذا كان الانحراف أو الانزياح (بتسميته الأكثر تداولاً) انحرافاً عن قانون اللغة الاعتياديّة، فإننا نجد خضوعاً نزارياً كبيراً لقوانين اللّغة واستجابة للنحويّة العالية ومألوفيّة الإسناد.

وإذا كان الأسلوب هو معدل الانزياحات أو متوسّطها التي بها تُقاس درجةُ الكثافة الشعريّة المتمثّلة بالمجاز والصور الشعريّة، جابَهَنا نصُّ نزار بالابتعاد عن روح المجاز المجنّحةِ الى التعبيرات الأرضيّة الواقعيّة.

وإذا ما وضع الأسلوبيون، ولاسيّما ياكُبْسون، مبدأين أساسيين لقياس أدبيّة النصوص وشعريّتها يتمثلان في محوري الاختيار ومحور التوزيع، وإسقاطِ مبدإ التماثل عليها، جابَهَنا نصُّ نزار بالشيوع والتكرار والخضوع الكبيرِ في أغلب شعره لروحِ الاعتباطَ واللامبالاةِ التقنية...

*

أيعني هذا أننا بازاء نصٍّ محيّرٍ لا يستجيب مع ما نمّاه الفكرُ النقديّ التحليلي الحديث من وسائل ومفاهيم نظريةٍ وإجرائية في قياس الأدبية؟! وبكلام آخر هل نصّ نزار هو نصٌّ فاقدٌ للمستويات الشعرية العميقة ودرجاتها التراتبية، متى ما عُرِض على هذه المعايير والمفاهيم والإجراءات؟

الحقّ أنّ شعرية نزار «شعرية محايثة» مكتفية بذاتها. وتتبدى مظاهرُ أدبيّتها وخصائصها الأسلوبية المجرّدة المتعالية على المعايير في شدة اتّكائها على ذاتها، وكأنّ الحركة الشعريّة خارج مجرّتها وتندُّ عن كونها الأدبيّ. إنها شعريّةٌ تمارس تحدّياً لما هو شائع في السلّم التراتبي للمستويات الشعريّة.

ويبدو أفقُ التوقّع الذي وضعه القرائيّون (ياوس تحديداً) في قياسِ أسلوبيّةِ التعبير مهدّداً بالخطابية والمباشرة لدى نزار، ولكنْ بما لا يجعل شعريةَ هذا الأخير تراوح تائهةً في أرض المألوف، فلا ترصف أنساقها بحجر الاعتياد والإملال، بل بما هو صالح لتشييدِ أفقِ توقعٍ نزاري يَلْقم التوقُّع بشرارة الانتماء الى كَون نزار الشعريّ.

وتتمظهر مستوياتُ الشعريّة لديه ضمن سقوفِ استراتيجيةٍ شعريّة، وتكتيكٍ أسلوبي (بلغة السياسة) بادٍ للعيان منذ محاولاته الشعريّة الأولى. فهو لا ينطلق من روح التقانة العالية، بقدر ما يخضع لروح التعبير والاستغراق في وصف حالات الشّجَن الجسدي. وبدا ما يَصْدر من شعره منتمياً الى الرومانسيّة الشيئيّة من جهة، والى الواقعيّة الانتقادية والتعبيرية، من جهة أخرى وبتعميق أشدّ... حتى لتبدو قصائدُهُ لوحاتٍ فوتوغرافية لتضاريس التجربة وتخومها الواقعية، وليفتح بذلك النارَ على التستّر والتخفّي تحت أقنعة المجاز والترميز. إنّها واقعية الدم واللحم، لا مثاليةُ البالونات المجازيّة الطائرة.

*

ولا تودّ هذه القراءة في شعر نزار أن تبرهن على صحّة ما قيل بصدد شعره، أو التوصّلِ الى نقيضه، بقدر ما ترغب في التوجّه الى بنية شعره لصياغة الفروض حوله والبرهنة عليها من داخل نسيجه البنائيّ، مع التركيز على المجموعة الشعرية الأولى لكونها تمثّل أبرزَ ما صَدَمَ به نزار ذائقةَ الجمهور العربيّ في الخمسينات؛ إذ مثّلَ شعرُهُ آنذاك هزةً جذريّةً توّجَتْهُ شاعرَ المرأة الأول، وحاملَ أيقونة الحسّ، لما جَمَعَهُ في شعره من مفارقاتٍ كَسَرَتْ أفقَ التوقّع المألوف لقصيدة الغزل أو شعر المرأة الحديث الذي تجسّد آنذاك في رومانسيّةٍ شديدةِ التوهّج.

ولعل أوّل فرضٍ صاغه شعر نزار يتجلّى في كون ريادته لم تتمثّل على صعيد البنية الشعرية بقدرِ تمثّلها في كنه الموضوع وطبيعة التصوير، وإنْ كانت البنيةُ حاملةً للدلالة في التصوير

١- وفي الموقف المعتدل من شعر نزار يُنظر: رجاء النقاش: **اصوات غاضبة في الأدب والنقد**، دار الآداب، بيروت ١٩٧٠، ص ١١ وما بعدها. ويُنظر: إيليا حاوي: **نزار قباني شاعر القضية والالتزام**، دار الكتاب اللبناني، بيروت د.ت.

النقديّ الحديث. وإذا كان ثمة ما يدعو، استناداً إلى موضوع الشعر ومضمونه، الى تذكر الشاعر العراقي حسين مردان، فإننا نجد بعداً شاسعاً يفصل بينهما. ففضلاً عن البنية الأسلوبيّة المختلفة لشعريهما، فإنّ شعر مردان شديد التوحّش ممعنٌ في ترديد الصور التي تدور في المواخير والحانات التي تشكل الحاضنةَ المكانية لها... في حين أن شعر نزار متحضّرٌ، تغلّف قصائدَهُ رقةُ الحضارة وبرجوازيّتُها، وترفل مكوناتُ صوره بأشياء المرأة ومباهجها الصغرى.

*

ولعلّ أبرز ما ينبغي تأشيرُه قبل البدء بتحليل عدد من قصائد نزار لاستخلاص المهيمنات الأسلوبيّة على شعره هو أننا إذا قلنا إنّ شعر نزار لا يسجّل انحرافاتٍ كبيرةً، وينصاع لنحويّة عالية، وتندر في شعره الاستعاراتُ العميقةُ وروحُ التغريب الشعريّة التي يطلبها نقّادُ الشعرية المحدثون، فإننا نجد ما يكافئ هذا تماماً في نصوصه. وهو ما يتمثّل في لغة الشاعر التصويرية التي يصنعها معجمُهُ الشيئيُّ، وإمكانية الشاعر الفذّة في التنويع والتوليد الذي قد لا يصنع كثافةً دلاليةً أو ترميزاً عالياً أو ابتعاداً عن تخوم التجربة الواقعية المباشرة، إلا أننا نلمس فيه حرارةَ التصوير والتعبير، الأمر الذي يمنح التجربة المعيشة دفقاً حيوياً لا ينضب على الرغم من الابتعاد الكبير عن زمن التجربة.

وطبقاً لما تقدم لا يختلف اثنان في توصيف شعريّة نزار بـ «الشعريّة الحسيّة» إذ تشكّل ملمحاً أسلوبياً واضحاً ومميزاً له بين الشعراء العرب المعاصرين، وهو ما

«يسمح لنا بأن نصنّف شعريّته الحسّية باتكائها المسرف على المخيال الجسديّ، الأمر الذي يفضي الى التطابق لديه بين حدود الفرد وحدود الجسد ويؤدّي - في ظلّ التصوّرات العرفيّة الشائعة في الثقافة العربية - الى الوقوع في نوع من الاستلاب والتشيؤ وإغفالِ بقية المظاهر الإنسانية للشخصيّة لقاء هذا التركيز على جانب واحد، بما يجعل مفهوم التحرّر عنده منقوصاً غير مندرج في منظومة كلّية شاملة»[1].

ويبدو لي أن هذا التوصيف يتمتع بشيء من المرونة لدى تطبيقه على شعر نزار، لما شخّصناه آنفاً في أسلوبه من قدرةٍ عاليةٍ على التنويع والتوليد في منظومة الأشياء التي تستوطن شعره، وما افتتحه أو رسخّه من طابع «القصيدة اليوميّة» وواقعيةِ التجارب والرؤى، وإنْ كانت بعيدةً عن آلية الترميز العميقة. ولكن هل يمنحنا هذا البعدُ الحقّ في تحويل البعد الشيئي في شعره من الطابع الحسّيّ إلى طابعٍ وجوديّ تجريدي إذا ما أخذنا بنظر العناية كونيّة الأشياء وجسامةَ الاعتبار بها، والإحساسَ بضرواتها، ولكونها (أي الأشياء) ترتبط جذرياً بالإنسان وبالعناصر الوجودية المعبِّرة عنه: الموت، الحياة، الإيمان، الحب، الحرب؟ لعلّ تأملاً بسيطاً لهذه العناصر يشي بمدى تعلّقها بالأشياء واقترانها بها.

معجم نزار الشعري

وإذا كان الإحصاءُ يمثّل الصحيفة الرقميّة الموضوعيّة التي تنطق بوضوح عن القلّة أو الكثرة والهيمنة أو الندرة، فإنّه يوحّد بين المجالات ويسوي بين السياقات. ولكن الإحصاء يمثّل غايةً منهجية في أول الحمّى بالدراسات الأسلوبية، إذ تذرعتْ به لكونه يعني علم الانزياحات عامة، التي تندّ عن معايير المألوف والمباح. وكان شعر نزار متجاوباً بشدّة مع روح الإحصاء لكونه محدودَ المعجم الشعريّ، ولشيوع التكرار اللساني فيه. فكان من اليسير على الدارسين، بَعْدَ الاستعانة بالإحصاء، اكتشافُ محدوديّة معجم نزار، إذ وجدوه لا يتعدّى المائتي كلمة، الأمر الذي يمكن أن يجعل شعر نزار يمثّل أدنى نسبٍ في تنوّع المفردات وأعلاها في درجة التكرار... فضلاً عن إمكانيّة تصنيف الحقول الدلاليّة لهذه المفردات، والإشارة الى تداخلاتها؛ وقد وجدها صلاح فضل تتحدّد في أربعة مجالات هي:

١ - كلمات تتّصل بجسد المرأة، وأعضائها، وملابسها، وأدواتِ زينتها، ومنها: الخصر، والنهد، والشعر، والثغر، والفم، والحلمة، والأهداب، والفستان، والجورب، والشال.. الخ لتصل في جملتها إلى حوالى ٧٠ كلمة أي بنسبة ٣٥٪؛

- وكلمات تتّصل بالعالم الحسّي الطبيعيّ وأشيائه مثل الجواهر، واللؤلؤ، والذهب، والمرمر، والياسمين، والبرعم، والشتاء والصيف... الخ وتبلغ ٨٠ كلمة من مجموع مفردات المعجم المدروس أي بنسبة ٤٠٪؛

- وكلمات تشير الى أفعال حسيّة مثل: الشهوة، والنزف، والنظرة، والبسمة، والبكاء، والموعد، والسؤال، والغزل، والاحتراق، والمعصية... وتصل الى حوالى ٤٠ كلمة من مجموع المعجم المدروس أي بنسبة ٢٠٪؛

- وكلمات غير حسيّة تتميّز بقدرٍ محدودٍ من التجريديّة وإنْ كانت معرّفةً تماماً، مثل: الحزن، والحنين، والشوق، والحبّ، والكراهية، والله، والشيطان. وهي عشر كلمات أي بنسبة ٥٪.

ويُستنتج من هذه الحقول أنّ مجال

١ - د. صلاح فضل: **أساليب الشعرية المعاصرة**. دار الآداب، بيروت ١٩٩٥، ص ٤٩.

المرأة يَسْتقطب ما نسبته ٧٥٪ من هذا المعجم، وأنّ ٩٥٪ يدور في النطاق الحسّي المباشر، الأمر الذي يجعل لغة نزار الشعريّة لغة الجسد في المقام الأول[١].

قصيدة «فستان التفتا»

لا يصعب اختيار قصيدة بعينها للتدليل على ما تقدّم من توصيف أسلوبيّ لشعر نزار. فقصائده لا تخضع، ولاسيّما في دواوينه الأولى التي ضمّتها مجموعتُهُ الشعرية الكاملة الأولى، لتطوّرٍ تاريخيّ في نسيج بنيتها وأنساقها الأسلوبيّة. وهذا ما يؤيد صحةَ افتراضنا الأوليّ حول عدم عناية نزار بروح التّقانة الشعريّة العالية؛ فهو مستَلَبٌ بلفتات الحياة الصغيرة، ومنابعِ الشهوة في الجسد... بل هو مشغولٌ بتصنيع الرغبة عبر الأدوات الشعريّة، والتوقِ الشديد الى كتابة سيرة ذاتية مجرّبة لتأريخ الصبوة لديه، ليجعل القارئ بذلك يحار في تقصّي حدود بناه الأسلوبيّة وسط حميّا مطاردةِ شوارد الجسد.

دلالياً يمكن القول إنّ شعره يمثّل المعادل الحسّي لروحيّة الشّعر ومثاليّته، وسيادةِ المنظور الشيئيّ الواقعيّ الذي جعل شعره خيرَ ممثلٍ لطبيعة «القصيدة اليوميّة». ويصعب كثيراً تحديدُ مراكزَ ثقلٍ بنائيّةٍ في قصائده، تتخذ موضع الاستئثار في تحديد البؤرة الدلالية الجذّابة المكثّفة أو «الصوتيم» المهيمن.

ولا نريد تصعيدَ صوتِ حكمٍ قيمةٍ تداوليّ هنا بصدد شعر نزار يقول بذمّ شعريّته لكونها قائمةً على تماثلِ مستوياتها الأسلوبيّة، رغم تعدّد التجارب، أو يقول ـ بعبارة أشد ـ إيلاماً إنّ شعره عبارةٌ عن نسخ متعدّدة لقصيدة واحدة.

وأُولى القصائد التي اخترناها هي قصيدة «فستان التفتا» ضمن ديوان **حبيبتي**. وقد اخترناها اعتباطاً لتفحّص بنيتها الأسلوبيّة، وهي تقع مثالاً على نمط القصائد النزارية الشيئيّة، ونختار منها:

أمسِ انتهى... فستاني التفتا
أرايتَ فستاني؟
حققتُ فيه جميع ما شِئْنا
وَشْياً.. ونَمْنَمةً..
وطرائفاً شتّى..
أرايتَ فُستاني؟
أرايتني؟
انا بعضُ نيسانِ
انا كلُّ نيسانِ
أرايتَ فستاني؟
صَنَعَتْهُ حائكتي..
من دمعِ تشرينِ
من غصنِ ليمونِ
من صوتِ حسُّونِ..

تؤشّر هذه القصيدة ضمن نمط «القصيدة النزارية الشيئيّة» عدداً من المحدّدات الأسلوبيّة التي تَشيع في قصائده المنتمية الى هذا النمط، ومنها غلبةُ ثلاثِ كتلٍ أسلوبية تتمتع بنزوعٍ أخّاذ لدى الشاعر. وهي كتلة السؤال، وكتلة النداء، وكتلة التقرير أو الإخبار. وتتجلى في هذه القصيدة كتلتان أو بنيتان أسلوبيتان هما بنية التقرير وبنية السؤال؛ ويأتي التقريرُ والإخبار في هذه القصيدة ملتحماً ببنية السؤال.

تُفتَتَحُ القصيدة بتقريرِ حالة، والإخبار عنها أو تثبيتها:

أمسِ انتهى فستانيَ التفتا

... لتدور القصيدةُ كلها فيما بعدُ، تعبيراً عن هذه الحاضنة الشيئية (الفستان التفتا) وتحوّلها بنيةً مركزيّةً دلاليّةً للقصيدة، ولتبدو القصيدة دوائرَ تقديريّةً لا تتصاعد فيها الدلالة ولا تنمو، بل تسجّل بعداً سنرصده غالباً في شعر نزار، وهو التماهي بين ذات المرأة وأشيائها، حتى لتبدو المرأة كياناً شيئياً محضاً. يقول النصّ:

أرايتَ فستاني؟
أرايتني؟

وهكذا يستمرّ النصُّ خالقاً حالةَ تمامٍ بين أشياء المرأة وبينها، والتغزّل بالشيء (الفستان) والاستغراق في الوقوف عند أجزائه: أكمامه، لونه، أزراره... الخ. ويوظّف هذا النصُّ، كغيره من نصوص نزار، اللغةَ السهلةَ اليومية المباشرة في الصياغة الشعرية، ولكنها كما أسلفنا تتمتّع بدفقٍ تصويريّ يمنحه لها طابعُها الشيئيّ من جهة وحرارةُ التجربة المعيشة ودفقها الواقعي من جهة أخرى.

وتتخذ الانزياحات بعداً تشخيصياً غير نامٍ داخل النصّ يتجلّى في محاورة الفستان:

أسقيه، أطعمه، أغنّيه...
لأجيءَ فيه ليلةَ السّبْت
لتكونَ... أوّل من الاقيهِ..

والملاحظ على البنية الأسلوبيّة الكلّية لهذه القصيدة أنها بنيةٌ لولبية تبدأ بالجملة الظرفية «أمس انتهى فستانيَ التفتا» لتتكرّر هذه الجملةُ ثلاث مرات وتكون افتتاحيةً للمقاطع الثلاثة التي تُبنى منها القصيدة، خالقةً ما يشبه اللولبَ الدلاليّ.

ويتّخذ «التكرار النسقيّ» شكلَ بنيةٍ مهيمنةٍ على هذه القصيدة القصيرة، ليمارس ضرباً من الإيقاع والتنغيم أو التقفية الداخليّة التي تبوح بشدةِ انصياعِ شعر نزار لصوت الإيقاع

١ ـ يُنظر: المصدر نفسه، ص ٤٧ ومصادره: شاكر النابلسي: **الضوء واللعبة**، بيروت ١٩٨٦ ص ٤٣٠ و ٤٣٤، ومنير العكش: **اسئلة الشعر**، بيروت ١٩٧٩، ص ٢١ ومابعدها.

بدرجاته المتباينة التي تحقّق اقترابَ شعره من مدارج الغنائيّة.

ومن أشكال التكرار النسقيّ في هذه القصيدة، ما خلا جملة الافتتاحيّة الظرفيّة، تكرارُ الصيغة الاستفهامية «أرأيتَ فستاني؟» إذ تتكرّر في المقطع الأول ثلاث مرات. ثم ضربٌ آخر يَشيع فيه التوازي في البنية التركيبيّة مع تغيير الدوالّ التي يشتمل عليها التركيب:

من دمع تشرينِ
من غصنِ ليمونِ
من صوت حسّون

... ولا نريد الاستطراد في رصد التكرارات والتوازيات التي تنوء بها القصيدة؛ فهي كثيرة جداً بالقياس الى قِصر القصيدة.

قصيدة «صديقتي وسجائري»

وسنختار قصيدة أخرى لنرسّخ ما وقفنا عنده من المؤشّرات الأسلوبيّة المهيمنة على هذا النمط الغالب من شعر نزار (أي نمط القصيدة الشيئية)، نجد أنها تتواتر في أية قصيدة تنتمي إليه. والقصيدة الثانية المختارة هي قصيدة «صديقتي وسجائري» من ديوان **حبيبتي** أيضاً. وتعبِّر هذه القصيدة بوضوح منذ عنوانها عن انتمائها إلى نمط القصيدة الشيئية في شعر نزار، إذ تُفصِح بوضوح عما افتتحه نزار أو رسّخه على نحو أدقّ من طابع القصيدة اليومية. ويوحي العنوان «صديقتي وسجائري» منذ الوهلة الأولى بالتضايف بين الذاتيّ ـ الإنسانيّ «صديقتي»، والشيئيّ «سجائري». ويزدحم النصّ بالأشياء اليومية: القهوة، الصحف الكسلى، حطام الفناجين... الخ.

وفي البنية الأسلوبيّة للقصيدة نجد أنها تقوم أيضاً على كتلة التقرير أو تثبيت الحالة (رجل في حالة تدخين)، يتابعها النصُّ على نحو تسجيليٍّ فوتوغرافيٍّ نرى فيها بوضوح حالةَ التماهي بين الذات (ذات المرأة) والشيء الموصوف (السيجارة) والحلول الرومانسيّ ـ الصوفيّ في الأشياء:

أشْعِلْ واحدةً من أخرى..
اشعِلْها من جَمْرِ عيوني..
ورمادُك ضَعْهُ على كفّي
نيرانُكَ ليست تؤذيني
دخِّنْ.. لا أروع من رجُلٍ
يَفْنى في الرُكْنِ.. ويُفنيني!

وهكذا يَخْتزل النصُّ، كنصوصٍ كثيرةٍ غيره من شعر نزار، وجودَ المرأة وكيانها الى تابع شيئيّ صغير. فالمرأة («صديقتي») ترادف في النصّ «السيجارة»، وتتماهى فيها لكونها من أشياء الحبيب. ويُسرف النصُّ في الإدلاء ببداوة الرؤية حول تجربة الحبّ، على الرغم من الطابع العصريّ الظاهر على شعر الشاعر، لتكتفي المرأة «العصريّة» بأن تكون ظلاً لرجل:

فأنا كامرأةٍ.. يكفيني
أن أشعرَ أنكَ تحميني

ولا تختلف هذه القصيدة كثيراً عن سابقاتها التي حلّلناها من حيث البنيةُ الأسلوبيّةُ وشيوعُ التكرار والتوازي النسقيّ فيها. كما أنها تتّخذ أيضاً في بنيتها الكلّية شكلَ التكرار اللولبي الدلالي، إذ تتكرّر الجملة الأمْريّة: («دخِّنْ، لا أروعَ من رجلٍ يفنى في الركن.. ويُفنيني») كخاتمة لثلاثةِ مقاطع نصيّةٍ، بما يشبه اللولبَ والحلزون.

ومن الظاهر على بنية هذه القصيدة، وشأنُها في هذا شأن غيرها من قصائده، شدّةُ الإنصات الى صوت الإيقاع، والعنايةُ بالتنغيم والموسيقى الداخلية؛ وهذا ما يبرِّر صلاحيّة قصائد نزار للغناء... فضلاً عن سهولة مفرداتها واختزالِ المسافة بين الدوالّ ومدلولاتها، ومباشرتِها، واقترابِها من لغة الحياة اليوميّة.

وأصبح لزاماً علينا القولُ إنه قد تُوهم النظرةُ العجلى الى شعر نزار بازدواجية المنظور لديه: بين مونولوجيٍّ في قصائد تصدر عن الذات أو الأنا، وحواريٍّ في أخرى لا تُغلِّب صوتَ الأنا على الآخر (الذاتِ الأنثوية غالباً). إلا أنّ التلبّث عند «حكايات» قصائده يشي بغَلَبة صوتِ الرجل وتسيُّدِهِ على صوتِ المرأة المستَلَبِ بلغة الأشياء والغارقِ حتى أذنيه بالمباهج العصرية: كالعطور، والقلائد، وأكمام الدانتيلا... الخ.

فصوتُ الرجل لا يحاورُ صوتَ المرأة، بل يتوجّه إليها من خلال أشيائها التي يلهو بها وتُسعَدُ هي بها. إنها كيان فارغ في شعر نزار، لا همَّ له سوى التلوّن، والتزوق، والتبرُّج لتتمرأى في عين رجلها.

ألا تمثل نصوصه نفاذاً الى هذه المفارقة: عصريّة المظهر، المؤثَّثة بأشياء الحضارة وبداوة الرؤية والمنظور؟!

وهكذا تشي هذه القصيدةُ ـ كسابقاتها ـ بشيوع كتلة التقرير الأسلوبيّة، وآليةِ تثبيت الحالة والتنويع الشيئيّ المنبثق منها، والاستغراقِ في حالة التقمّص الأنثوية، طبقاً لما ذكرناه آنفاً من شيوع هذه المهيمنات الأسلوبيّة على قصائد نزار، إذ يصدر عنها في الكثير من قصائده الشيئيّة، وهي واحدة من وسائله المبتكرة في خلق حالة تنويع ظاهرة على المنظور الذاتيّ الذي يطغى على القصائد. وإذا ما أردنا إيجاد تبرير ظاهر ذي طابع سايكولوجي يضاف الى ما تقدّم من تبرير أسلوبيّ، فإنّنا نجد أنها كانت من وسائل الشاعر الموارِبة في التنفيس عن حالة الهيام النرجسيّ الطاغي، وتعشُّقِ الذات، إذا ما أخذنا بالاعتبار أنّ المرأة في شعره كيان شيئيّ مندغم في ذات الرجل المسيِّدَة.

الاحتيالُ على التشيُّؤ بالأسلوب

ولا يخفى أنّ شعر نزار، على الرغم من سيادة روح الغناء عليه، يحاول الاحتيال على غنائيّة التجربة والرؤى، وعلى أنموذج القصيدة الحسّية، وعلى نزعة التشيّؤ عنده، وعلى روح التسجيل الواقعيّةِ، بانتقاء شكلٍ أسلوبيّ يجده نزار مباطناً لتجربته التعبيريّة، ويجد فيه إمكانية إيجاد تكافؤٍ بين الغنائيّة والدرامية، ولو على سبيل الافتراض. وهذا هو الشكل السرديّ الحكائيّ، إذ نجد أنّ أغلب قصائدهُ تُبنى بناءً حكائياً، تشيع فيه تقنيةُ المشهد السرديّة التي هي تصويرُ حدثٍ بسيطٍ في امتداده الزمنيّ أو الحدثي في مساحة نصّيّة كبيرة يكثر فيه الوقوفُ عند التفصيلات؛ أي أنّ المساحة النصّيّة تكون فيه أكبر من مساحة الحدث[1].

ويستغرق نزار كثيراً في توظيف هذه التقنيّة. وقد علّل صلاح فضل هذا التوظيف بكونه إفادةً من السينما في أسلوب نزار ومنظوره. وقد لقّنه هذا التوظيفُ الوَلَعَ المشهديَّ ـ السيميّ باتخاذ اللقطات الكنائيّة المكبَّرة المقرَّبة التي تتركز فيها عينُ الكاميرا على تفصيلٍ صغير لنكشف فيه عواملَ لم تُر وحدها من قبل. وهذا يخالف قانونَ الرؤية الكلية ويعدّل نسبَ المرئيات[2].

هذا من جانب، ومن جانب آخر، نلمس في نصّ نزار تجسيداً ظاهراً للعناصر السرديّة الرئيسة: الزمان، المكان، المنظور.. بالرغم من اصطباغها في شعره بطابع أوّليّ بسيطٍ أو فقير نسبياً. فالعلاقات الدلالية التي تكتنف قصائدَهُ علاقاتٌ تقع داخل الزمن الفيزيائيّ البسيط لا خارجه، أيْ أنها لا تنأى عن اليوميّ والحياتي الى الرمزيّ أو الأسطوريّ، فيبتلع الزمنيُّ التشكيلَ اللازمني (الشعريّ)، أو يميل شعرُه في الغالب إلى الكتل الأسلوبية التي تقرّر الحال وتدعو الى الثبات لا إلى النموّ والتحول. إنّها قصائد ذات طابع حكائيّ سرديّ ظاهريّ، لا تلوِّنُ فيه الأزمان أو الأمكنة أو المنظورات. فالزمان السائد هو الزمن الحاضر، والمكان هو الأليف (موطن اللقاء بالمرأة)، والشخصية لا تنأى عن كونها امرأة. أما ما نلمحه في شعره من طغيان الحركيّة التي تضفيها بنيةُ الأفعال فهي تسبح في الفضاء اليوميّ الحسيّ والشيئيّ القائم على مخيال الحسّ، لا فضاء الصراع والاشتجار الدراميّ وحدّةِ المواقف الإنسانيّة وتنازعها. وبهذا يظلّ الدراميّ مجرّد نزوعٍ لا غير وسط الانفعالات الآنيّة ذات الطابع الغنائيّ.

أما ما يشيع في شعر نزار من بنية الحوار الذي هو غالباً ما يكون ثنائياً فهو حوار ذاتيّ مُوهمٌ بالغيريّة، حتى ليقترب من طابع المونولوج، يتبادل فيه ضميرا المرأة والرجل (هو، وهي) المواقعَ ضمن حالة التقمّص الأنثويّة التي أشّرناها على شعر نزار التي توهم بتعدّد المنظور. ذلك أنّ ما يتسيّد على بنيتها العميقة هو هيمنةُ خطاب الرجل على خطاب المرأة. فلغة نزار تتوجّه اليهما معاً في الظاهر، إلا أنها في المسكوت عنه تبتلع صوتَ المرأة في بطن النصّ وجوفه، ليسبح النصُّ في أشكال الانفعالات الآنيّة ذاتِ الطابع الغنائيّ البعيدةِ عن صراع الأفكار والتجريد الفكري وآليةِ الترميز العميقة.

وإذا ما وقفنا فيما تقدم على ما أسميناه نمطَ القصيدة الشيئيّة، وأكّدنا شيوعَه وغلبته على نتاج الشاعر، ولاسيّما الدواوين التي ضمتها مجموعتُه الشعرية الكاملة الأولى، فإنّنا نؤشر في هذا الموضع الى وجود قصائد نطلق عليها «قصائد النمط السرديّ الظاهر»، وهي على قلتها في شعر الشاعر تفصح عن ملامح أسلوبيّة تختلف عن سواها من شعره من حيث طابعُها السرديّ الأكثر عمقاً، واشتمالُها على بنيةٍ سرديّةٍ ظاهرة لا تخطئها العينُ... وإنْ كانت هذه القصائدُ محدودةً ولم يحاول الشاعرُ تعميقَ بنيتها فيما تلا من نتاجه.

ومن أمثلة هذه القصائد بل أبرزها قصيدة «قارئة الفنجان». فهذه القصيدة، التي هي القصيدة الثانية في ديوانه **قصائد متوحشة**، توحي باشتمالها على بنية سرديّة، وإن كانت لا تختلف كثيراً عن قصائد نزار الأخرى ذاتِ الطابع الغنائيّ الأظهر... ليظلّ السردُ نزوعاً لدى نزار لم يجرِ إشباعُهُ أسلوبيّاً على نحو كافٍ، ولعلّ طغيانَ روح الغناء على شعره قد عاقه عن ذلك. وعلى أية حال، تبقى لـ «قارئة الفنجان» بنيتُها الخاصّة التي تستلزم منا الكشف عنها.

قصيدة «قارئة الفنجان»

تنطوي «قارئة الفنجان» على بنية مشهديّة، إذ تقترب عينُ الكاميرا لتصوّر لنا لقطاتٍ وتفصيلاتِ قراءة الفنجان: جلوس المرأة، هيئتها، تهيبها، الفنجان المقلوب...

جَلَسَتْ والخوفُ بعينيْها
تتأمّلُ فنجاني المقلوبْ.

وبطبيعة الحال لن نطمح كثيراً في أن تمنحنا هذه القصيدةُ من روح الدراما الكثيرَ. فهي تنتمي الى ما عرفنا في شعر نزار من طغيان المنظور الأحادي الذي يقتنص شكلين لا غير: فهو إمّا أن يأتي بصوت الأنا الواضح الصريح،

---

١ ـ تُنظر: سيزا قاسم: **بناء الرواية**. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ١، ١٩٨٢، ص ٧٦.

٢ ـ صلاح فضل: مصدر سابق، ص ٤٣.

وإمّا أن يتقمّص شخصية المرأة لتعبّر عن **منظوره هو**.

وفي زمن هذه القصيدة، نجد أنّ قباني يستعير آليةَ الزمن من الملحميّ: فللماضي حقيقة الحضور. أي أن بداءة النصّ تعني أنّ كل شيء قد انتهى زمنياً في الواقع أو المرجع، في حين أنّ كل شيء قد ابتدأ للتوّ واللحظة داخل النص.

وكأننا مع هذه القصيدة بإزاء قصة قصيرة جداً تتكون من حدث واحد (هو قراءة الفنجان)، وزمنٍ ماضويّ يستعير بنيةَ الحضور («جلستْ».. «تتأمل».. الخ). وأما شخصياتها فلا تعدو أن تكون شخصيتين هما: شخصية العرّافة (قارئة الفنجان)، وشخصيةُ الرجل (صاحب الطالع المقروء).

وسنكفّ عن الوقوف عند أنساق التكرار والتوازي النّسقيّ في القصيدة رغم اشتمالها على الكثير منها؛ فقد أشرنا سابقاً إلى هيمنة بنية التكرار على قصائده وولعها بالتقفية الداخلية، وعلوّ صوت الإيقاع فيها لغنائيّة التجربة والرؤى. ومن تقنيّات هذه القصيدة المنتمية الى السرد تقنيةُ الاسترجاع، إذ تُستهلّ القصيدةُ بها:

جلستْ.. والخوفُ بعينيْها
تتأملُ.. فنجاني المقلوبْ
قالتْ: يا ولدي، لا تحزنْ
فالحبُّ عليكَ هو المكتوبْ.

ليقطع النصّ نسيجُ الاسترجاع السرديّ بارتفاع صوت الغناء الملتبس بصيغة النداء:

يا وَلَدي. قد مات شهيداً..
مَنْ ماتَ على دين المحبوبْ..

وبعد هذين السطرين الشعريين يعود النصّ ليستثمر كتلةَ التقرير الأسلوبيّة أو ما أسميناهُ كتلة الإخبار أو تثبيت الحالة، ليجيء ما بعدها تأكيداً لها بلا إنماء أو تعميق دلالي كبير:

فنجانُكَ.. دنيا مُرعبةٌ
وحياتُك أسفارٌ.. وحُروب

ليفصل النصّ في هذه النبوءة باستثمار تقنية الاستباق السرديّة:

ستُحبّ كثيراً وكثيرا
وتموتُ كثيراً وكثيرا
وستعشقُ كلّ نساءِ الأرض..
وترجعُ.. كالملكِ المغلوبْ.

ليكون الموت معادلاً للحبّ في منظور هذه القصيدة، وليغازلَ مِنْ طرفٍ خفيّ البعدَ العدميّ المختبئ داخل صَدَفة الحياة المتمثّلة بالحب.

ولا بأس أن نقول إنّ المرأة في هذه القصيدة قد بارحتْ بُعْدَها التداوليّ أو دلالَتَها الوضعيّةَ في شعر نزار التي كانت غالباً مادّة تجاربِ شعرهِ الواقعيّة ذاتِ الطابع الحسّي، لينتقل في هذه القصيدة وبعضِ القصائد الأخرى القليلة نسبياً الى صياغة صورةٍ لامرأة مثاليّة مستحيلة[1]، يستخدم النصُّ تقنيةَ الوصف في رسم صورتها بانتقاء حسيّ واضح:

عيناها.. سُبحان المعبودْ
فَمُها.. مَرْسُومٌ كالعُنْقُود
ضِحْكَتُها.. مُوسيقى ورُودْ.

ولا يشتمل النصّ على بنيةٍ مكانية، ما خلا وصف قصر المرأة من الخارج:

فحبيبةُ قلبكَ.. يا ولدي
نائمةٌ.. في قصر مرصودْ
والقصرُ كبيرٌ.. يا ولدي
وكلابٌ تحرسُه وجُنودْ.

ومن الطبيعي ألاّ يشتمل هذا النصّ على منظور يتعدّى منظور الحبّ يتّسع ليصبح أفقاً شمولياً بما ينسجم وموضوع هذا النصّ (قراءة الطالع أو المستقبل). إذ إنّ المستقبل، وبأثرٍ من تداوليّة شعر نزار، يلتبس بالحبّ ويتوحّد معه.

ويكاد ينفرد هذا النصّ بمناغمة البعد العدميّ الأبيقوري، الألم بعد اللذة، أو السمّ في العسل. فتخلو هذه القصيدةُ من وصفِ مباهج الحبّ وأقباس المخيال الجسدي، وليبدو الحبُّ مباطناً للموت ومعادلاً له. فترتسم في فضاء «قارئة الفنجان» حدودٌ ثنائيةٌ متجاوبة: حب = موت، وتكون الأمثولة الحكائيّة (المرأة الاسطورية) هي مركز الإشعاع الدلاليّ، والمكوّنَ التركيبيَّ في بنية القصيدة ذات السِّمْت السردي، إذ نجد انبناءها بناءً لولبياً (لاحظ هيمنة هذا البناء على قصائد الشاعر) وتختتم مقاطعُ النص الثلاثة بحدود الثنائية الدلاليّة المتجاوبة: حب = موت

الأول:

ستَعشق كلّ نساءِ الأرض.. (حب)
وترجعُ.. كالملك المغلوبْ.. (موت)

الثاني:

من حاولَ فكّ ضفائرها (حب)
يا ولدي.. مفقودٌ.. مفقودْ.. (موت)

الثالث:

وتُحبُّ ملايينَ المرات.. (حب)
وترجعَ.. كالملكِ المخلوعْ.. (موت)

وإذا ما أخذنا بنظر العناية أنّ هذه البؤرة الدلالية تتخلل المقاطع ضمنياً أيضاً، استطعنا تأييدَ مزاعمنا حول شيوع التكرار الدلاليّ والتركيبيّ والصوتيّ في شعر نزار.. فضلاً عما يؤشّره البعدُ الدلاليُّ فيه من هيمنةِ ما أسميناه تقنيةَ الإخبار أو تثبيت الحالة وشيوعها في أسلوبه.

وبذلك ينحسر السردُ الى مضايق بسيطةٍ لا يترشّح منها فائضٌ دراميٌّ كبير، تتعدد فيه المواقف وتتشاحنُ الأفكار والرؤى، وتتضاءل فيه مساحةُ الذات. وهكذا يظلّ السرد نزوعاً أسلوبياً لدى الشاعر، لم يستطع ترسيخَه شعريّاً في ما تلا من نتاجه.

بغداد

---

١ ـ ينظر: جلال الخياط: **المنفى ـ الملكوت**. شركة المعرفة للنشر والتوزيع، بغداد ١٩٨٩، ص ٤٨ وما بعدها.