T.C.

MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEMEL İSLÂM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

القبيح في شعر نزار قباني

NİZAR KABBANİ'NİN ŞİİRİNDE ÇİRKİNLİK

Muzaffer PAŞAOĞLU

Tez Danışmanı

Dr. Öğr. Üyesi Abdulhalim ABDULLAH

Mardin- 2019

T.C.

MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TEZ ONAYI

Enstitümüz Temel İslam Bilimleri Anabilim Dalı 17800010 numaralı öğrencisi Muzaffer PAŞAOĞLU'nun hazırladığı "**Nizar Kabbani'nin Şiirinde Çirkinlik**" başlıklı Tezli Yüksek Lisans tezi ile ilgili Tez Savunma Sınavı, Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği uyarınca 07/10/2019 Pazartesi günü saat 15:00'te yapılmış, tezin onayına oy çokluğu/oybirliğiyle karar verilmiştir.

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Abdulhalim ABDULLAH

Üye : Doç. Dr. Yaşar ACAT

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Mhanna ALRASHİD

ONAY:

Bu tezin kabulü, Enstitü Yönetim Kurulu'nun ...../...../20.. tarih ve ...../..... sayılı kararı ile onaylanmıştır.

...../..../2019

Enstitü Müdürü

Doç. Dr. Ziya POLAT

الملخص

القبيح في شعر نزار قباني

مظفّر باشا أوغلو

رسالة ماجستير

معهد العلوم الاجتماعية

قسم العلوم الإسلامية

2019: 119 صفحة

لا يخفى على أحد أنَّ نزار قباني اسم لامع في عالم الشّعر، وأنّ اسمه لا يخفى على مهتمٍّ بالأدب العربي، وإنِ اختلف النّاس في شعره والحكم الأخلاقيّ فيه، فإنّهم لم يختلفوا على شاعريته وحضوره الشّعري في عالم الأدب، وقد قرأ شعره الكثيرون ودرسه كثيرون، واستعذبه كثيرون، وهاجمه كثيرون، وكَتَبَ عَنه وعن شعره كثيرون، لكن أكثر من كتب عن شعره كتب عن صورة الجميل فيه، غير أن صورة القبيح في شعره ظلت تنتظر من يميط اللثام عنها.

لذا كان هذا البحث تحت عنوان (القبيح في شعر نزار قبّاني) والذي انتظم في فصلين: تحدّث الأوّل منهما عن حياة نزار قباني وشاعريته والعوامل المؤثرة في تكوينه الشعري، أما الفصل الثاني فقد تحدّث عن القبيح في شعر نزار قبّاني من خلال نماذج متعدّدة منها: أنموذج الشعوب المستلبة، والسّلطة المستبدّة المتمثّلة بالحاكم العربيّ، إضافةً إلى صورة المجتمع ومنظومته القيميّة، كما وقف على تأثّر نزار بالآخرين في تصويره القبيح؛ وخصوصًا تأثّره بإلياس أبو شبكة وديوانه (أفاعي الفردوس) من خلال نموذج المرأة الخائنة، ووقف البحث على تفرّد نزار عن الآخرين في تصويره القبيح.

الكلمات المفتاحية: القبيح, نزار قبّاني,الشعر,الجمالية

ÖZET

NİZAR KABBANİ'NİN ŞİİRİNDE ÇİRKİNLİK

Muzaffer Paşaoğlu

Yüksek Lisans Tezi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Temel İslâm Bilimleri Anabilim Dalı
Ekim 2019 + 119 Sayfa

Nizar Kabbani'nin şiir dünyasının parlak isimlerinden biri olduğu herkesçe kabul edilir.

Her ne kadar şiiri ve ona yönelik ahlaki yargılar bağlamında görüş ayrılıkları olsa da adı, Arap edebiyatına ilgi duyanların göz ardı etmediği, şairliği ve edebiyat dünyasındaki etkin varlığı konusunda herkesin mutabık olduğu bir şairdir.

Birçok insan şiirlerini okumuştur. Kimileri şiirlerini olumlayıp ilgi gösterirken bazıları ise acımasızca eleştirmiştir. Şairliği ve şiir anlayışı hakkında birçok yazı yazılmış ve geniş tartışmalar yapılmıştır. Bu değerlendirmelerin çoğunda onun şiiri güzellik unsuru yönüyle incelenmiş ve şiirlerinde yer alan "çirkinlik" imgesinin önündeki sis perdesi henüz tam olarak kaldırılamamıştır.

"Nizar Kabbani'nin şiirinde çirkinlik" başlığıyla iki bölümden oluşan bu çalışmanın birinci bölümünde: Nizar Kabbani'nin hayatı, şairliği ve özgün şiir yapısının oluşmasında rol oynayan temel etmenler ele alınmıştır. İkinci bölümde ise gasp edilen halklar ve Arap lideriyle özdeşleşen zorba iktidar gibi farklı modeller üzerinden "Nizar Kabbani'nin Şiirinde Çirkinlik" imgesi ortaya konmaya çalışılmıştır

Bunun yanı sıra toplumsal imaj ve normlar manzumesi düzleminde aldatan kadın modeli hakkında Kabbani'nin, özellikle İlyas Ebu Şebeke ve şiir divanı (Firdevsin Yılanları) başta olmak üzere çirkinlik tasvirinde başkalarından etkilenmesi açıklanmaya çalışılmış ve kendisini diğerlerinden özgün kılan çirkinlik tasviri çalışma konusu olarak seçilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Nizar Kabbani, Şiir, Çirkinlik, Estetik

ABSTRACT

UGLINESS IN THE POEMS OF NIZAR KABBANI

Muzaffer Paşaoğlu

Master Thesis
Institute of Social Sciences
Department of Basic Islamic Sciences
October 2019 + 119 Pages

Everyone agrees with the fact that Nizar Kabbani is a bright name within the world of poetry.

Nizar Kabbani captures the attention, appreciation and consensus of all in regards to his poet identity, and the active existence within the literature world although there are different opinions concerning his poetry and the moral judgements directed to his personality.

Many people have read the poems of Nizar Kabbani. Whereas some have praised his poems and expressed increased interest towards them, some others have criticized them ruthlessly. Several articles have been written and a wide range of discussions have been performed about his poet identity and his understanding of poetry. In many of these discussions, his poems have been scrutinized from the perspective and theme of "beauty" while the meaning behind his usage of the theme and image of "ugliness" has not yet been fully clarified.

This study which is entitled "Ugliness in the poems of Nizar Kabbani" is made up of two sections. In the first section, Nizar Kabbani's life, poetry and basic elements that helped constitute his original poem structure were evaluated. In the second section, the image of "Ugliness in Nizar Kabbani's poems" is explored in regards to different models such as extorted communities and peoples and the tyrant government associated with Arab leaders.

In addition, further exploration is made on the influence of others on Nizar Kabbani concerning the description of ugliness such as Ilyas Ebu Şebeke, Poem Divan (Firdavs' Snakes) and the cheating woman within the context of social image and the norm system. Within this analysis, the description of ugliness which makes Nizar Kabbani's originality and separates him from others is selected as a topic of investigation.

Keywords: Nizar Qabbani, Poems, Ugliness, Aesthetic

المقدّمة

تحديد الموضوع، وبيان أهميّته وأسباب اختياره:

ينطلق نزار قباني في أشعاره من آفاق ذات طابع إشكاليّ والتي تخلق بدورها ردود أفعال متباينة لدى قرّائه ومتابعيه، بسبب ما تخلّفه أشعاره من توتّر وصدام مع العقلية المسيطرة في المجتمعات والأنظمة السّائدة، هذه الصّدامية التي ظهرت منذ البداية في أشعاره، برغم من ذلك تبقى مساحة الجمال في أشعاره هي الغالبة، وذاك الصّدام الذي تنتهجه أشعاره محاولة منه لإحلال الجمال محلّ القّبح.

لقد تناول كثيرون النواحي الجمالية في شعر نزار قبّاني، إلّا أن الدّراسات التي التفتت إلى القبيح في شعره قليلة، بل تكاد تكون شبه معدومة؛ لذا سيكون هذا البحث محاولة للوقوف على القبيح في شعر نزار، والجماليات التي يمكن أن نستشفّها من ثنايا هذا القبيح والدوافع التي تقف خلفه، خصوصًا أنّ نزار يعتبر شاعر يدين بالحبّ والجمال، وهذا يقودنا للبحث عن سبب وجود القبيح في شعره والغرض منه، وكيف استطاع الشّاعر أن يوظّفه التوظيف الجماليّ المناسب، ليخرج إلينا في لبوس من الجمال قلّ نظيره.

يمكن إجمال الأسباب التي دفعتني إلى اختيار هذا البحث بالآتي:

يُعتبر شعر نزار قبانّي بمثابة تحدٍّ كبير للنقّاد، فهم أمام ظاهرة أكثر ممّا هو شاعر، ومع ذلك لا نجد لدى النقّاد ذلك الاهتمام الذي يوازي هذه الظاهرة، بل إن بعضهم يتعمّد تجاهله، وهذه الطريقة في التّعامل مع قامة شعرية كنزار تدعو إلى الرّيب وتثير تساؤلات عدّة.

ولأنّ قراءة أشعار نزار قبّاني تحتاج إلى أدوات نقدية مختلفة، تعتمد الموازنة في النقد من دون أن تتبنّى إيديولوجية مسبقة لا تحترم قيمة الفن، وتقوّل النص ما لا يريد قوله، فتخرجه عن سياقه وتجرّده من جماله، من خلال نظرة ضيّقة أحادية تجتزئ عنصرًا من البناء الشامل لعالم نزار قباني فتسلط الضوء عليه، وتسدل ستارًا كثيفًا على العناصر الأخرى، مما يفضي بهم إلى أحكام متسرّعة ومصطنعة من خلال هذه القراءة الجزئية.

يسلّط هذا البحث الضوء على ظاهرة لم يلتفت إليها النقّاد في شعر نزار؛ إذ تهتم معظم الدراسات بالنواحي الجمالية لشعر نزار، لكن أحدًا منهم لم يتناول ظاهرة القبيح في شعره والتي يراها كثيرون كظاهرة لا متناهية الحدود، تكسب النصّ غنىً وتنوّعًا.

قلّة الدراسات في هذا الخصوص، برغم من اختلاف الباحثين حول أهميّة الفنّ في القبح وجدواه، إلّا أن هذا لا يعني عدم اتّفاقهم حول أهميّته في إغناء التجربة الإبداعية.

أهداف البحث:

التعرّف إلى ظاهرة القبيح في شعر نزار قبّاني

التركيز على الطاقات الإيحائية والتأثيرية

بيان جماليات القبيح في أثناء التشكيل

مشكلات الدراسة:

عدم وجود تعريف واضح لمفهوم القبيح وجماليّته خصوصًا في الشّعر، وبالرغم من أنّ هذا المفهوم قد وُجد في التراث الأدبيّ العربيّ والشّعري خاصّة؛ إلّا أنه لا يعدو كونه أفكارًا منثورة هنا وهناك.

صعوبة الغوص في تجربة نزار الشّعرية بالنسبة إلى أجنبي، وخصوصا إذا ما أضفنا إليها الإشكاليات التي أُثيرت حول شعره، والتي قابلها النقّاد بوعي نقدي بائس في أحايين كثيرة.

الدراسات السّابقة:

صورة القبيح في شعر نزار قباني (الشعوب المستلبة أنموذجا) مقالة لأستاذي الدكتور عبدالحليم عبدالله، منشورة في مجلة أكاف، في جامعة أتاتورك، وتعدّ هذه المقالة هي اللبنة الأولى التي بنيت عليها أطروحتي هذه، لأن المقالة قد اقتصرت على صورة القبيح في أنموذج واحد فقط، ولدى نزار غير أنموذج يتجلّى فيه القبيح.

وجماليّة القبح وشعريّة الغرابة لدى سيف الرّحبي، مقالة للأستاذ الدكتورسعد الدين كليب

والتجلّيات الجمالية للقبيح في قصص زكريا تامر (السّلطة أنموذجًا) عبير بركات وهناء اسماعيل

منهج البحث:

لقد اعتمدت في هذه الدراسة على المنهج الجماليّ في النّقد الأدبيّ، وقد اقتضت طبيعة البحث هذا المنهج، أن أقوم بالوقوف على الدراسات السابقة، ومن ثم أقدّم بمقدمة نظرية عن القيم الجمالية في الأدب، ومن ثم استقراء مواطن القبح في شعر نزار قباني من خلال تتبعها في مجموعة أشعاره الكاملة المطبوعة في دار نوفل في بيروت.

شكر وتقدير:

لا يسعني في هذه المقدمة إلا أن أتوجّه بالشكر الجزيل لكل من أسدى إليّ معروفا، ولجميع أساتذتي وللجنة الموقّرة التي قبلت مناقشة هذه الأطروحة، وأعدُ أن أفيد من ملاحظاتها، ويبقى الشكر الجزيل والعرفان بالجميل قليلا جدّا جدا أمام من كان سببا في وقوفي أمامكم موقف المرشح، وهو أستاذي الدكتور عبدالحليم عبدالله؛ على ما قدّمه من دعم بكل أشكاله في كل زمان ومكان، طبعا كل ذلك على حساب وقته ووقت عائلته، ولم يبخل عليّ بنصيحة أو استشارة أو توجيه، فكان مشرفا وأخا وصديقا، وإنني لا أظن أنني أوفيه حقّه عليّ بهذه الكلمات، فله مني كل الشكر والمحبّة والتقدير.

الفهرست

الملخص i
ÖZET ii
المقدّمة iv
الفهرست vii
قائمة المختصرات: viii
المدخل 1
التكوين الشعريّ 6
عوامل اجتماعية عامة 6
عوامل ثقافية 10
أحداث خاصّة: 15
1. القبيح في شعر نزار 45
1.1. قيمة القبيح في الفنون 45
1.2. تاريخ الفكر الجماليّ الغربيّ: 46
1.3. تاريخ الفكر الجمالي العربيّ: 51
1.4. جماليّة القبيح عبر التاريخ: 60
1.5. القبيح عند العرب: 68
2. القبيح في شعر نزار قباني: 75
2.1. تجليّات القبيح في شعر نزار قبّاني: 76
2.1.1. أنموذج الشّعوب المستلبة 77
2.1.2. أنموذج السلطة المستبدّة: 84
2.1.3. صورة المجتمع ومنظومته القيميّة: 91
3. ملامح التأثّر والتفرّد في تصوير نزار للقبيح 97
3.1. ملامح التأثّر 97
3.2. تفرّد نزار في تصوير قبيح المرأة: 101
الخاتمة 113
المصادر والمراجع 115
ÖZGEÇMİŞ 120
İNTİHAL RAPORU 121

قائمة المختصرات:

هـ: هجري

م: ميلادي

ت: تاريخ الوفاة

ط: طبعة

تح: تحقيق

د.ت: دون تاريخ

المدخل

التعريف بنزار قبّاني (شاعرًا وإنسانًا):

لاسم نزار قباني وقعٌ جماليٌّ خاص؛ إذ ارتبط اسمه بالمرأة والجمال في آنٍ معًا، حتّى قدومه إلى هذا العالم؛ كان محفوفًا بالجمال، ففي فصل الربيع مع تفتّح الزهور ، وفوق سرير أخضر مشغول بالنرجس والأضاليا في بيت من بيوتات دمشق القديمة الموغلة في السحر والعراقة؛ وُلد نزار قباني الذي أشاع الجمال في عالمنا العربيّ وسنّ طريقة مختلفة في الشعر قِوامها الحبّ والجمال.

ففي 21 آذار (مارس) عام 1923 ولد نزار قبّاني لعائلة دمشقية عريقة ذات أصول تركية عريقة هي أسرة (آقبيق) وقد كان لهذا المكان الذي ولد فيه نزار أثرٌ عميقٌ في تكوينه النفسيّ والشعريّ، وقد وصفه ب (قارورة العطر) حيث قال عنه: "هل تعرفون معنى أن يسكن الإنسان في قارورة عطر، بيتنا كان تلك القارورة، إنني لا أحاول رشوتكم بتشبيه بليغ، ولكن ثقوا أنني بهذا التشبيه لا أظلم قارورة العطر، وإنّما أظلم دارنا"[1].

ومن أبرز أفراد عائلته عمّه أبو خليل القباني الذي أحدث ثورة أدبية قبل نزار في سوريا؛ بخروجه على العادات والتقاليد المتخلّفة، إذ كان من أوائل رواد المسرح العربي، وقد حاول تأسيس مسرح في دمشق، ولهذا السبب طُرد من سوريا حيث رأى مشايخ دمشق الرجعيين في عمله بدعة وتقويضًا للدين ومكارم الأخلاق وللخلافة العثمانية حتّى، ممّا دفعهم لرفع شكوى ضدّه إلى الباب العالي، وحصلوا منه على موافقة تنصّ على طرده إلى مصر، "وودّعته دمشق كما تودّع كلّ المدن المتحجّرة موهوبيها، أيّ بالحجارة، والبندورة والبيض الفاسد..."[2].

وقد كان تأثّر نزار بعمّه أبي خليل واضحًا وجليًّا وخاصّة بعد إصداره قصيدته (خبز وحشيش وقمر)؛ إذ يقول: "فأنا أيضًا ضربتني دمشق بالحجارة، والبندورة، والبيض الفاسد، حيث نشرتُ عام 1954م قصيدتي (خبز وحشيش وقمر) العمائم نفسها التي طالبت بشنق أبي خليل

[1] الوصيفي، عبد الرحمن محمد، **نزار قبّاني شاعرًا سياسيًا**، القاهرة، دار الفكر الحديث، الطبعة الثانية، 2002، ص65

[2] قبّاني، نزار، **الأعمال النثرية الكاملة**، بيروت، دار نوفل، 2016م، ص 142.

طالبت بشنقي... والذّقون المحشوّة بغبار التاريخ التي طلبت رأسه طلبت رأسي.."[3] . وقد انتقل إلى مصر ليتابع عمله فيها، وقد وصفه نزار بالشّهيد حيث يقول: "إنّ انتفاض الرّجعية على أبي خليل، هو أوّل حادث استشهاد في تاريخ أسرتنا، وحين أفكّر في جراح أبي خليل، وفي الصّليب الذي حمله على كتفه، وفي ألوان المسامير المغروزة في لحمه، تبدو جراحي تافهة وصليبي صغير"[4].

وقد أكدّ نزار قبّاني في أحاديث عدّة أنه لا ينتمي إلى أسرة برجوازية كما يتّهمه كثيرون، بل ينحدر من أسرة متوسّطة الحال ماديًّا واجتماعيًا، والده توفيق قباني، كان من رجال الثورة السورية، وتاجرًا دمشقيًا معروفًا ووجيهًا في حيّه، انخرط في الحركة الوطنية التي نشطت ضدّ المحتلّ الفرنسي ووهب حياته وماله لها.

كانت الاجتماعات السياسية تُعقد في بيتهم خلف تلك الأبواب المغلقة والتي لم يكن نزار يعي تمامًا ما يجري خلفها؛ إذ لم يكن قد امتلك الوعي حينها والقدرة على رؤية الأشياء بوضوح يقول: "حين رأيتُ عساكر السنغال يدخلون في ساعات الفجر الأولى منزلنا بالبنادق... عرفت أن أبي كان يمتهن عملًا آخر غير صناعة الحلويات، كان يمتهن صناعة الحرية. كان أبي إذن يصنع الحلوى ويصنع الثورة، وكنت أعجب بهذه الازدواجية فيه، وأدهش كيف يستطيع أن يجمع بين الحلاوة والضّراوة"[5].

وقد صرّح نزار بأنّ والده كان له الأثر الأعمق والأكبر في شخصيّته ؛ إذ كان الأب المثاليّ الذي حرص على التحاق أولاده بأفضل المدارس، ولهذا كافح بشكل متواصل لإعالتهم من خلال محلّ صناعة الحلوى الذي كان يمتلكه، وقد ساعد نزار والده في عمله عندما كان يافعًا.

كما امتلك والده إلى جانب حسّه الثوريّ حسًّا جماليًّا تجلّى في حبّه للشعر ولكلّ ما هو جميل، وبالرغم من الحنان الذي أغدقته أمه عليه وإيثارها له على إخوته بالطيّبات؛ إلّا أنّ ميل نزار إلى والده كان أقوى وأشدّ وضوحًا من ميله إلى أمّه، وقد وصف نزار حسّ والده الجماليّ

---

[3] المرجع السابق، ص143.

[4] قبّاني، نزار، **والكلمات تعرف الغضب**، الجزء الأول، منشورات نزار قباني، الطبعة الأولى، 2000م ، ص 30.31.

[5] الحلح، يحيى محمد، **قراءة في أدب نزار قباني**، دمشق، دار علاء الدين، الطبعة الأولى، 2001 م، ص 20.

وانحيازه لـه حين وصف تلك السعادة التي تقلّب فيها ما بين قوّة شخصية والده وحنان والدته ودفئها، يقول: "بين تفكير أبي الثائر، وتفكير أمّي السلفيّ، نشأت أنا على أرضٍ من النار والماء، كانت أمّي ماءً، وأبي نارًا، وكنت بطبيعة تركيبتي أفضّل نار أبي على ماء أمّي"[6].

كان نزار يعتبر والده نموذجًا للبساطة والعفوية والوطنية، أنجب توفيق قباني ستّة أبناء: نزار، رشيد، هيفاء، معتز، صباح، ووصال التي ماتت في ريعان شبابها، وأمّه هي فائزة أقبيق التي لم يكن بين نزار وبينها صفات مشتركة كثيرة، فقد كانت مشغولة عنه بصلاتها وعبادتها طوال الوقت.

امتلك نزار في طفولته ميلًا قويًّا إلى تحطيم الأشياء وبعثرتها إلى أجزاء صغيرة، ومطاردة كلّ ما هو غريب، إضافةً إلى تحطيمه للألعاب ليعرف تلك الأسرار التي خيّل إليه أنّها كامنة خلف ذلك النظام، يقول عن تلك النزعة التي استحوذت عليه في طفولته: "عُنيت في بداية حياتي بالرسم، فمن الخامسة إلى الثانية عشرة من عمري كنت أعيش في بحر من الألوان، أرسم على الأرض وعلى الجدران وألطّخ كلّ ما تقع عليه يديّ بحثًا عن أشكال جديدة، ثمّ انتقلت بعدها إلى الموسيقا، ولكن مشاكل الدراسة الثانوية أبعدتني عن هذه الهواية"[7].

التحق نزار في السابعة من عمره بمدرسة الكليّة العلميّة الوطنيّة وتخرّج فيها عام 1941 م حاملًا شهادة البكالوريا الأولى (القسم الأدبيّ)، وكان لهذه المدرسة دور مهم في تشكيل شخصيته وميوله، وخاصة مع وجود الشاعر (خليل مردم بك) الذي أسهم في ولوجه عالم الشعر وحدّد مصيره.

انتقل نزار بعد ذلك إلى مدرسة التجهيز حيث حصل على شهادة البكالوريا الثانية (قسم الفلسفة) عام 1940م، ثمّ التحق بكليّة الحقوق بالجامعة السورية في دمشق، وتخرّج فيها سنة 1945م، وقد أتقن ثلاث لغات الفرنسية والانجليزية بالإضافة إلى لغته الأم العربية التي أتقنها.

في سنة 1945م بعد تخرّجه من كلية الحقوق خدم بلاده بالتحاقه بالسلك الدبلوماسي بوزارة الخارجيّة السوريّة؛ حيث عمل في السّفارة السورية في القاهرة، وكانت القاهرة بوّابته الأولى

---

[6] قبّاني، نزار، **قصّتي مع الشعر**، ص181.

[7] المرجع السابق، ص163.

إلى محطّات مختلفة تشمل بلدانًا وقارّات أخرى سيحطّ رحاله فيها، كان وجود نزار في القاهرة فرصةً له ليدخل عالم الأدب والشّعر من أوسع أبوابهما، خصوصًا أن "القاهرة في الأربعينيات زهرة المدائن وعاصمة العواصم العربية وكانت بستانًا للفنّ والفكر عزّ نظيره..."[8].

وفيها أُتيحت الفرصة لنزار ليتعرّف إلى أعلام الشّعر والأدب والنقد؛ ليطلق في القاهرة ديوانه الشعريّ الثاني "طفولة نهد"، وقد تجلّت في ثنايا ديوانه هذا لمسات القاهرة وتأثيرها عليه، وهذا ما اعترف به في قوله: "للقاهرة عليّ فضل الربيع على الشّجر. وبصمات يديها واضحة في مجموعتي الثانية "طفولة نهد".. كانت نقلة حضارية هامّة بالنسبة لشعري فلقد صقلت القاهرة أحاسيسي وعيني ولغتي الشّعرية وحرّرتني من الغبار الصّحراوي المتراكم فوق جلدي..."[9].

لم تطل إقامة نزار في القاهرة حيث بقي فيها حتى سنة 1948م لينتقل بعدها إلى عواصم أخرى مختلفة، وعمل في السّفارات السورية في أنقرة (1948-1952) ولندن (1952- 1955) ومدريد (1955-1959) وبكين (1959- 1961)، وبعد إتمام الوحدة بين سورية ومصر سنة 1959م، تمّ تعيينه سكرتيرًا ثانيًا للجمهورية المتّحدة في سفارتها في الصّين، وظلّ نزار يعمل في الخارجية السورية أكثر من عشرين عامًا متمسّكًا بعمله الدبلوماسيّ، إلى أن قدّم استقالته في سنة 1966م، ثمّ أسّس في بيروت دارًا للنشر تحمل اسمه وتفرّغ للشعر.

وقد وصف نزار عمله الدبلوماسي بلغة وضّح فيها ذلك التأرجح الذي كان يعيشه بين الجمال (الشعر) و القبح (العمل الدبلوماسي) فيقول: "إنّ عالم السّفارات متحف من متاحف الشّمع وكلّ ما فيه مصطنعٌ ومزوّر وغير حقيقيّ، وكلّ المعروضات فيه مطليّة بقشرة سميكة من التّظاهر والنّفاق، لا يمكن لأيّ دبلوماسيّ أن يخترقها، واللّغة الدبلوماسية لغة عائمة ومنفلشة، تنمو كالفطر على أطراف الفم.. وتموت في مكانها، إنّها كالزهور الاصطناعية.. ألوانها فاقعة، ولكن لا رائحة لها.."[10].

تزوّج نزار قبّاني مرّتين: الأولى من ابنة عمّه وتدعى (زهرة أقبيق) وأنجب منها هدباء وتوفيق وزهراء، وقد توفيّ توفيق بمرض القلب وهو في السابعة عشرة من عمره بمرض القلب،

---

[8] قبّاني، نزار، **قصّتي مع الشعر**، ص 111.

[9] قبّاني، نزار، **قصّتي مع الشعر**، ص111.

[10] قبّاني، نزار، **قصّتي مع الشعر**، ص108.

وكان طالبًا بكليّة الطبّ في جامعة القاهرة، وقد شكّلت وفاته صدمة كبيرة لنزار، ورثاه نزار بقصيدة شهيرة عنوانها "الأمير الخرافيّ توفيق قبّاني" يقول فيها:

"مكسورة كجفون أبيك هي الكلمات..
ومقصوصة كجناح أبيك هي المفردات
فكيف يغنّي المغنّي؟
وقد ملأ الدمع كلّ الدواة
وماذا سأكتب يا ابني؟
وموتك ألغى جميع اللغات"[11]

أمّا الزوجة الثانية فهي العراقية (بلقيس الرّاوي)، وقد أنجب منها عمر وزينب، وفي سنة 1982م قُتلت بلقيس في انفجار السّفارة العراقية في بيروت، وترك رحيلها أثرًا سيئًا في نفس نزار، ورثاها بقصيدة شهيرة اسمها "بلقيس" حمّل فيها الوطن العربي كلّه مسؤولية قتل حبيبته وشريكة عمره.

لم يتزوّج نزار بعد مقتل بلقيس، وترك بيروت وتنقّل بين باريس وجينيف حتى استقرّ المقام به في لندن التي قضى فيها الأعوام الخمسة عشر الأخيرة من حياته في شقّة وحيدًا.

ومن هناك كان نزار يصعّد نبرة هجومه وغضبه على العرب من خلال قصائده السياسية التي كتبها في التسعينيات مثل:

(المهرولون) و (متى يعلنون وفاة العرب) و (أمّ كلثوم على قائمة التطبيع) وبعد تلك الرحلة الطويلة في عالم الشعر والحبّ، وبعد تشردّ وتشظّ في كلّ المنافي الاختيارية والإجبارية، عاد نزار قبّاني إلى مسقط رأسه بعد أن تردّى وضعه الصحيّ ليتوفّى إثر أزمة قلبية في أحد مستشفياتها عام 1998م ولكنّه في وصيّته التي كتبها في المستشفى، أوصى بأن يُدفن في دمشق: "أرغبُ في أن يُنقل جثماني بعد وفاتي إلى دمشق ويدفن فيها في مقبرة الأهل.... لأنّ

[11] كامل، مجدي، **نزار قباني شاعر المرأة والحب**، (القاهرة: دار الكتاب العربي، 2008) ص91، رضوان، محمد، أسرار القصائد الممنوعة لشاعر الحبّ والحريّة نزار قبّاني، ص16، عكّاري، سوزان، نزار قبّاني يغزل المرأة شعرًا (بيروت: دار الفكر العربي،2002، ص16، تاريخ 01.08.2019
http//www.khayma.com/salehzayadneh/poets/nizar-txt.htm

دمشق هي الرّحم الذي علّمني الشّعر، وعلّمني الإبداع، وأهداني أبجديّة الياسمين، هكذا يعود الطائر إلى بيته، والطّفل إلى صدر أمّه"[12].

وفعلًا نُقل جثمان نزار بعد وفاته إلى دمشق ليدفن بين الأهل والأحباب ممّن كتب لهم الشّعر، وقد تحوّلت جنازته إلى مسيرة جماهيرية حاشدة لم تشهدها دمشق من قبل "هي جنازة لم تشهد دمشق مثلها إلّا عند وفاة رجل الاستقلال السّوري فخري البارودي سنة 1966م، بحسب كلمات الأديبة السورية الدكتورة ناديا خوست، وسط تجاهل من قبل السّلطات والجهات المعنية التي لم تخرج في الجنازة، وكلّ المحاولات التي فعلها النظام وغيره لمحاربة نزار فشلت تمامًا"، بحسب كلمات وزير الثقافة السوريّ السّابق الدكتور رياض نعسان آغا؛ إذ تجاهل الإعلام الرسمي نبأ وفاته كما تجاهل جنازته لكن الحشود الضخمة اختطفتها وطافت بها أحياء دمشق وشوارعها الكبرى كلّها لتحوّل الجنازة إلى مظاهرة سياسية[13].

التكوين الشعريّ

هناك عوامل كثيرة أسهمت في تكوين ثقافة نزار وشاعريّته، يمكن تصنيفها فيما يلي:

عوامل اجتماعية عامة:

وتشمل:

طفولته:

يبدو أثر مرحلة الطفولة واضحًا وجليًّا في شعر نزار قبّاني، بل هي المفتاح الأساسيّ للدخول إلى عالمه الشعريّ، وقد ذكر ذلك في لقاءاتٍ وحوارات عديدة معه، حيث يقول: "الطفولة هي المفتاح إلى شخصيّتي وإلى أدبي، وكلّ محاولة لفهمي خارج دائرة الطفولة، هي محاولة فاشلة"[14].

ونظرًا لاستفاضة نزار في الحديث عن طفولته، نجد نقّادًا كثر يركّزون على تأثيرها في شعره، وأنّ السرّ في رفضه للواقع العربيّ بمختلف تجليّاته يكمن في طفولته؛ "لأنّ الدوافع

---

[12] تاريخ الوصول 10.08.2019

http://blogs.aljazeera.net/blogs/

[13] **معارك نزار**، د. رياض نعسان آغا، تاريخ الوصول 10.08.2019

http//arabi.ahram.org.eg/News/84253.aspx

[14] قبّاني، نزار، **الأعمال النثرية الكاملة**، ص250.

اللاشعورية التي تدفع الإنسان إلى كثير من التصرّفات إنّما هي دوافع تكوّنت في لا شعوره منذ طفولته، وهي تظهر بين الحين والآخر في أعماله وتصرفّاته"[15].

ويعتبر بعض النقّاد أنّ ذلك الحسّ الثوريّ والرغبة في التغيير وجدت مع نزار منذ الطفولة نظرًا لعوامل عديدة أسهمت في نزوعه هذا، فنراه يتحدّث عن مراحل الشعر، إذ يرى أن الشّعر كالإنسان يمر بأطوار ومراحل تبدأ بالطفولة، فيقول: "في مرحلة الطفولة الشعرية، والطفولة بشكل عام، يعمد الطفل إلى استعمال الأصوات ذات النبرة الحادة، ليعبّر عن رغباته، تمامًا كما يفعل الرجل البدائيّ، ثمّ يبدأ بالتخلّي شيئًا فشيئًا عن قاموس الطّفولة، ويبدأ باستعمال المفردات الأكثر تحضّرًا، والأقلّ إثارةً. وبتعبيرٍ آخر: إنّ اللغة تمرّ بنفس المراحل العضوية التي يمرّ بها الجسد، من ولادة وطفولة ومراهقة واختمار. فالكلمة في العشرين تأخذ شكل السّيف الحاد وفي الأربعين شكل حبّة القمح التي أنضجتها شمس تموز"[16].

وإذا كان بعض النقّاد قد اتّهمه بأنّه قد رسم طفولته بألوان ورديّة في مذكّراته وأنّ لكلّ طفولة أساها، وأنّ ما فعله لم يكن أكثر من مكابرة ومحاولة لحجب الأسى؛ فإنّ نزار قد أكّد مرارًا وتكرارًا وفي أحاديثه أنّ طفولته كانت "من أهنأ الطفولات بين رائحة (الفانيليا) في معمل أبي، وأشجار الياسمين التي كانت تعرّش على أكتاف الشبابيك وأكتافنا في بيت أمّي .... أمّا اللون الورديّ الذي رسمته لطفولتي في سيرتي الذاتية (قصّتي مع الشعر) فهو لون حياتنا العائلية في دمشق، وما تعوّدت عندما أكتب أن أخترع ألوان لا وجود لها، أو أكتم دمعة لم تغرغر في عيوني"[17].

بيته:

والحديث عن طفولة نزار وعن العوامل التي أسهمت في تكوين شاعريته يستدعي ذكر المكان الذي عاش نزار الشعرية، فيه مرحلة الطفولة وهو تلك الدار الدمشقية؛ إذ كان لها أثر عميق في بناء نفسيّته وتفتّح موهبته الشّعرية، فقد كان لتلك الألوان الزّاهية والمتناسقة التي تتمتّع

---

[15] الأسد، فلك جميل، **التحدّي والرفض في شعر نزار قبّاني**، الجمهورية العربية السورية، وزارة التعليم العالي، جامعة تشرين، رسالة ماجستير، ص52.

[16] قصّتي مع الشعر، ص 382.

[17] قبّاني، نزار، **الأعمال النثرية الكاملة**، لعبت بإتقان وها هي مفاتيحي، ص331، حوار مع مجلّة الكرمل . نيقوسيا . العدد 1988/28، سليم بركات.

بها قباب المنازل الدمشقية أثرٌ كبيرٌ في شعره، وحين يتحدّث نزار عن بيته يصفه قائلًا: "بوّابة صغيرة من الخشب تنفتح ويبدأ الإسراء على الأخضر والأحمر وتبدأ سمفونية الضوء والظلّ والرخام"[18].

ضمن نطاق هذا الحزام الأخضر وُلد نزار ونطق كلماته الأولى، حيث الورد البلديّ ممتدّ تحت الأقدام كسجاد أحمر، وألوف النباتات الدمشقية تتسلّق أصابعه كلّما أراد أن يكتب، كان الجمال يحيط به من كل صوب، يقول: "كان اصطدامي بالجمال قدرًا يوميًا. كنتُ إذا تعثّرتُ أتعثّرُ بجناح حمامة.. وإذا سقطتُ أسقطُ على حضن وردة.."[19]

وقد بقي صوت نافورة الماء في باحة بيته الدمشقيّ يهدر في أذنيه لوقت طويل برغم نافورة بحيرة جنيف كانت في مرمى نظره، وعندما يقول بعض النقاد عن لغة نزار قباني إنّها (لغة مائية) فإنّهم في الحقيقة يضعون أيديهم على أهمّ مفاتيح نزار، وكان بيته الدمشقي بمثابة المرسم الذي جهّزه بالمواد كلّها من فراشي وألوان وقماشات ليصنع لغة فيها كثيرٌ من تشكيلات قوس قزح.

هذا البيت الدمشقيّ كان حدود عالم نزار وقلّما يخرج منه وقد أبدى استغرابه من أولئك الذين يكتبون في المقاهي، وبين دخان النراجيل وضجّة المقاهي، لقد كان نزار مكتفيًا بوجوده في بيته الذي كان يزخر بألوان الحياة والشعر، كما أنّه خطا خطواته الأولى مع الشعر على سجادة بيتهم الملوّنة.

أسرته:

إنّ الشخصية المتميّزة والفريدة لوالد نزار . مقارنة بالعقلية السائدة في تلك الفترة . انعكست على شخصية نزار وأسهمت في تكوين شاعريته وطريقة تفكيره التي لا تتوافق مع المجتمع والطريقة التي يفكّر بها أقرانه، فقد كان والد نزار يمتلك فكرًا حرًّا جعله ينخرط في صفوف الثورة والنّضال ضدّ المحتلّ الفرنسيّ، وبقيت تلك الاجتماعات السريّة التي تدور خلف الأبواب الموصدة عالقة في ذاكرته حتّى وإن لم يفقه منها شيئًا في حينها، وفي تلك اللحظة التي اعتقل فيها الفرنسيون والده أدرك نزار أن والده يمتهن حرفة أخرى غير صنع السكاكر والحلويات؛ ألا

[18] قبّاني، نزار، **قصّتي مع الشعر**، ص36. 38.

[19] قبّاني، نزار، **قصّتي مع الشعر**، ص32.

وهي صناعة الحريّة، ولا يخفي نزار إعجابه بشخصية والده؛ إذ يقول عنه: "كان تفكير أبي الثوريّ يعجبني.. وكنت أعتبره نموذجًا دائمًا للرجل الذي يرفض الأشياء المسلّم بها، ويفكّر بأسلوبه الخاص.. وإذا كان أبي فارسي وبطلي.. فمنه تعلّمت سرقة النار"[20].

برغم من الصّلابة التي كان والد نزار يتمتّع بها وذلك الحسّ الثوري الذي أفضى به إلى الاعتقال، إلّا أنّه كان يمتلك حساسية مفرطة أمام الجمال كما ذكر نزار، وكانت قراءة رسالة، أو بكاء طفل، أو ضحكة امرأة، تدمّره تدميرًا كاملًا، وكان قلبه يتّسع للدنيا كلّها، وكانت ثروته التي يفاخر بها هي حبّ الناس، وهذه الازدواجية في شخصية الأب انتقلت إلى ابنه نزار وإلى شعره فيما بعد كما ذكر.

لم يكن والد نزار متديّنًا كأمّه التي كانت بنظر نزار وبحسب وصفه لها نموذجًا للتفكير السّلفي والأم التقليدية، فهي رمز للعاطفة والحنان تؤثره على إخوته وتخصّه بالطيّبات، تراها طوال الوقت مشغولة بعبادتها، حريصة على أداء واجباتها الدينية من صوم وصلاة ومواظبة على زيارة القبور في المواسم وعلى تقديم النذور للأولياء، وتعليق الأحجار الزرقاء في رقاب أبنائها خوفًا من الحسد والعين، وفي ذلك يقول نزار: "وهذا التكوين النار- مائي بين أمّه وأبيه . كما يسّميه نزار. ظلّ مصاحبًا له في سيرته الشّعرية من أوّلها إلى آخرها.

ومع أنّ والد نزار كان يصلّي خوفًا من أمه، ويحرص على الصّلاة في المناسبات في المساجد من أجل سمعته، إلا أنّه لم يكن يفصل الدّين عن إطاره الجماليّ، يقول نزار عن أبيه: "كان يقضي الساعات منصتًا بخشوع واستغراق إلى صوت المقرئ العظيم محمد رفعت"[21].

وكان يعتبر صوته نافذة مفتوحة على نور الله.. وواحة من واحات الإيمان.. ولا أنسى أبدًا ذلك اليوم الذي هدّد فيه ببارودة صيد مؤذّنًا قبيح الصوت، جاؤوا به إلى المسجد اللّصيق ببيتنا؛ لأنّ صوته . برأي أبي . كان مؤامرة على المسلمين والإسلام. اختفى المؤذّن نهائيًّا .. لم يعد يجرؤ على الصعود إلى المئذنة"[22].

---

[20] قبّاني، نزار، **الأعمال النثرية الكاملة**، ص260.

[21] قبّاني، نزار، **الأعمال النثرية الكاملة**، ص79.

[22] قبّاني، نزار، **الأعمال النثرية الكاملة**، ص183.

إذن نستطيع القول إن والد نزار امتلك طريقة تفكير مختلفة عن المجتمع المحيط به، وهذه الطريقة انعكست بدورها على تفكير نزار وجعلته ينحاز لوالده ويعتبره نموذجه وبطله وفضّله على أمه بالرغم من الحنان الذي أغدقته عليه حتى موتها، وبقيت تطارده بالطعام والأكلات الدمشقية من خلال الطرود البريدية إذ كانت تظنّ أنه خارج دمشق لا يوجد طعام يستطيع الصبيّ أن يأكله.

عوامل ثقافية:

يمكن إجمالها بما يأتي:

دراسته:

حرص والد نزار على تلقّي أبنائه ثقافة منفتحة على العالم بعيدًا عن المدارس التقليديّة التي ترسّخ الأعراف والتقاليد المتخلّفة، ممّا جعله يرسلهم ليدرسوا في الكليّة العلمية الوطنية التي تجمع بين الثقافتين العربية والفرنسية.

في هذه المدرسة التقى نزار بالشاعر (خليل مردم بك)[23] وتتلمذ على يديه، وكان خليل مردم بك حريصًا على ترسيخ الثقافة العربية في طلّابه، وكان ملمًّا بأسرار العربية وعالمًا بمكامن الجمال فيها، وهذا ما أسهم في إقبال نزار على الأدب وشغفه به وبالشعر العربي القديم، وقد أسهم هذا الشاعر في تحديد مصير نزار الشّعري، ويصف نزار تأثير هذا الشاعر الكبير في حياته بقوله: "ربطني بالشعر منذ اللحظة الأولى، حيث أملى علينا في أول درس من دروس الأدب هذا الكلام المصقول كسبيكة ذهب:

إنّ التي زعمت فؤادك قد ملّها خُلقت هواك كما خُلِقتَ هوىً لها

ولحسن حظّي، أنّني كنت بين التلاميذ الذين تعهّدهم هذا الشاعر المفرط في حساسيته الشعرية، فأخذهم في نزهاته القمرية ودلّهم على الغابات المسحورة التي يسكن فيها الشعر... إنّني أدين لخليل مردم بك، بهذا المخزون الشعريّ الرّاقي الذي تركه على طبقات عقلي الباطن، وإذا كان الذّوق الشّعري عجينة تتشكّل بما نراه ونسمعه ونقرؤه في طفولتنا... فإنّ خليل مردم بك كان

[23] شاعر عربيّ من سوريا ولد عام 1885م وتوفّي عام 1952 م له ديوان شعر وكان عضوًا في مجمع اللّغة العربية بدمشق وله عدد من الدراسات النقدية وحقّق مخطوطات عربية منها ديوان الشاعر عليّ بن الجهم.

لـه الفضـل العظيم في زرع وردة الشّعر تحت جلدي... وفـي تهيئـة الخمـائر التـي كوّنـت خلاياي وأنسجتي الشّعرية"[24].

السفر والعمل الدبلوماسيّ:

كانت أوّل محاولـة لنزار مـع الشّعر في صيف عام 1939م وكان في السادسـة عشرة من عمره على متن باخرة قد أبحرت من مرفأ بيروت إلى إيطاليا في رحلة دراسية، وحين كانت طيور النورس تلمس الزبد الأبيض عند أقدام تلك الباخرة المبحرة نحو إيطاليا، انطلقت أوّل قصيدة من شفاه نزار، وكانت تلك القصيدة تحمل في ثناياها الحنين إلى الوطن، وقد أُذيعت من راديو روما في إيطاليا، وقد سنحت الفرصـة لنزار حينهـا أن يتمّ دراسته الجامعيّـة فـي كليّـة الحقوق بدمشق ليتخرّج منها سنة 1945 م.

انضمّ نزار بعد تخرّجه وهو في الثانية والعشرين من عمره إلى السّلك الدبلوماسيّ في وزارة الشؤون الخارجيـة السورية سنة 1945 م ويصـف هذه المرحلـة الجديدة من حياتـه بقولـه: "حين انضممتُ إلى السّلك الدبلوماسي السوري لم أكن أتصوّر أنّ غباري سيتناثر على كلّ القارات"[25].

كانت القاهرة المحطّة المهنية الأولى لنزار، حيث تمّ تعيينـه كملحق فـي السفارة السورية فـي القـاهرة، ليتعرّف فيهـا علـى كوكبـة من أعـلام الشـعر والأدب والنقد ومـنهم: توفيـق الحكيم، عبـد القـادر المـازنيّ، كمـال الشـنّاوي إبـراهيم نـاجي، أحمـد رامـي، محمـد حسـنين هيكـل، والناقـد أنـور المعدّاوي الـذي كـان من أوّل المتحمّسين لديوانـه الثـاني (طفولـة نهـد) الـذي صـدر فـي المرحلـة القاهرية وقد كتب عنه في مجلّة الرسالة المصرية الشّهيرة.

وقد ظهرت بصمة القاهرة جليّة وواضحة في ديوانـه هذا، وعن هذا التأثير للقاهرة تحدّث نزار قائلًا: "للقاهرة عليّ فضل الربيع على الشجر. وبصمات يديها ترى واضحة في مجموعتي الثانيـة (طفولـة نهـد) .. كـان نقلـة حضـارية هامـة بالنسـبة لشـعري فلقد صـقلت القاهرة أحاسيسـي وعيني ولغتي الشعرية وحرّرتني من الغبار الصحراوي المتراكم فوق جلدي"[26].

---

[24] قبّاني، نزار، **قصّتي مع الشعر**، ص 45 . 47.

[25] قبّاني، نزار، **الأعمال النثرية الكاملة**، ص97.

[26] قبّاني، نزار، **الأعمال النثرية الكاملة**، ص105.

فإذا كان أول ديوان لنزار (قالت لي السمراء) يعتبر مرحلة من مراحل الانفعال بالجمال الحسيّ للمرأة، فإنّ (طفولة نهد) تظهره بمظهر المتأمّل والمتمعّن في مكوّنات ذلك الجمال.

وبالرغم من هذا التغيير الذي طرأ على أسلوب نزار قبّاني الشّعري، فإنّ البحر الذي كان ينضح منه قصائده كان وقفًا على مجموعة تعتبر نفسها مالكة هذا البحر وهم من يحدّدون أسس الإبحار فيه من خلال مقاييس وصفوها واختاروها وهذا ما دفع نزار لوصفهم بقوله: "في الخمسينيات والأربعينيات لم يكن البحر مفتوحًا للملاحة... كان المرور ممنوعًا على المراكب الصغيرة والمواهب الصغيرة والأسماك الصغيرة.. لم يكن بحر الأربعينيات سوى للحيتان الشعرية الكبيرة، وسوى القراصنة يسيطرون على منافذ البحر والموانئ، ويمنعون أيّ سفينة غريبة أن تدخل أو تخرج من مياههم الإقليمية... كان أكثر من (فرزدق) واحد يهدّدنا بالقتل .. وإغراق مراكبنا"[27].

وبالفعل فقد أغرق مالكو البحر في القاهرة الكلمة الثانية من عنوان الديوان ومسخوها من نهد إلى نهر.

بقي نزار محافظًا على هذا النهج في الديوانيين التاليين وهما (سامبا) 1949م، و (أنت لي) 1950م، ليجد نفسه بعد المرحلة القاهرية أمام حضارة جديدة هي الحضارة التركية وموروثاتها الفكرية؛ ليكتسب نظرة موضوعية في التعامل مع الظاهرة الجمالية بشكل مختلف عن ديوانيه السابقين، يمكننا القول إنّه استطاع في هذه المرحلة السّيطرة على حدّة انفعالاته وثورته وتجاوز مرحلة القلق التي مرّ بها في ديوانيه الأول والثاني.

وفي سنة 1952م عيّن نزار بالسفارة السورية في لندن عايش من خلالها الإنكليزيّة الّتي ظهر أثرها في مجموعته الشعرية (قصائد) التي قال عنها إنّها: "أفضل أعمالي الشّعرية وأكثرها ارتباطًا بالإنسان"[28].

---

[27] قبّاني، نزار، **السمكة تتذكّر اللون الأزرق**، مجلة الآداب، عدد سبتمبر 1977م، ص59 .

[28] قبّاني، نزار، **قصّتي مع الشعر**، ص104 . 105.

وقد بدأت تتشكّل لديه في هذه المرحلة ملامح تشكّل البعد القومي والسياسي من خلال ديوانه (قصائد) فكانت قصيدة (خبز وحشيش وقمر) دليل واضح على ذلك التحوّل المهمّ الذي طرأ على مسيرته الشعرية.

أمّا مرحلة عمله الدبلوماسيّ في بكين (1958- 1960) بما تحمله هذا البلد من تناقض إيديولوجي مع لندن انعكس على عملية إبداعه الشعريّ، فقد وجد نزار نفسه بعد الحرية اللندنية حبيسًا بين أسوار بكين لا يستطيع التنقّل إلّا في إطار رسميّ، برغم من اتّساع الصين وتفرّد سكانها وغنى عاداتهم؛ إلّا أنّ نزار لم يرَ من هذا البلد إلّا القليل، يقول: "كنتُ أريد أن أرى الصينيين على طبيعتهم كيف يضحكون، وكيف يغنّون، وكيف يرسمون الأواني الجميلة، وكيف يشربون الشاي بالياسمين، لكنني فشلت وأنا حزين جدًا لفشلي، إنّ الشاعر الذي لا ينعجن بموضوعه ولا يشتبك به اشتباكًا يوميًا، يبقى خارج دائرة الضوء"[29].

وهذه العزلة الدبلوماسية التي عاشها الشاعر في الصين دفعته إلى العودة إلى مخزون ذاكرته ليوقظ الغافي في ثناياها، وخاصّة تفاصيل حياته في دمشق وبدأ محاولاته في الغوص عميقًا في عالم المرأة ليكتشف أسرارها، وهذا ما جعله يتقمّص شخصية امرأة شرقية، تطالب بالخلاص من قيودها ومن سطوة الرجل وجاهليته التي يمارسها عليها فكانت النتيجة مجموعة شعرية رائعة بعنوان (يوميات امرأة لا مبالية) نشرها سنة 1968م.

ثمّ تشاء الأقدار أن يتحرر من عزلته؛ تلك ليحطّ رحاله في إسبانيا التي عمّقت الانفعال القومي والعربي والتاريخي فيه، وعنها يقول: "إنّ إسبانيا بالنسبة للعربي هي وجع تاريخيّ لا يُحتمل، فتحتَ كلّ حجر من حجراتها ينام خليفة، ووراء كلّ باب خشبيّ من أبوابها عينان سوداوان، وفي كلّ نافورة من منازل قرطبة صوت امرأة تبكي.. على فارسها الذي لم يعد..."[30].

وهذا الامتزاج بالذاكرة الإسبانية وبالزمن العربي نتج عنه ديوان (الرسم بالكلمات) سنة 1966م، وفي هذه الفترة قرر نزار أن ينهي عمله الدبلوماسي وأعلن انحيازه للشعر بعد أن توسّعت مداركه وتشبّعت قريحته بثقافات العالم والمدن واللغات، يقول: "استطاعت لغة الشعر في

---

[29] قبّاني، نزار، **قصّتي مع الشعر**، ص111. 112.

[30] قبّاني، نزار، **قصّتي مع الشعر**، ص 107.

ربيع 1966م أن تقتل اللغة الدبلوماسية.. وتعيد لنفسي المشطورة نصفين التصاقها وتوحّدها.. إنّ استقالتي من العمل الدبلوماسي كانت إنقاذًا للرجل الثاني (الرجل الشاعر) الذي كادت تطحنه عجلات السيارات الطائشة والخارجة دائمًا على القانون والتي تحتمي بلوحة كتب عليها: (هيئة دبلوماسية)..."[31].

الشعراء اللبنانيون في الأربعينات:

إنّ قراءة نزار للشعراء اللبنانيين في الأربعينات كان له أثره أيضًا في تكوينه الشّعريّ، فقد ظهر تأثّر نزار الواضح بالكتابة الريفية لأمين نخلة، وبشارة الخوري، وإلياس شبكة، وصلاح لبكي، وسعيد عقل، ويوسف غصّوب.

وكان نزار يعتبرهم جميعًا الفئة الأولى التي زرعت بذور الثورة والتجديد في اللّغة والشعر، وليست الشاعرة نازك الملائكة وحدها كما يرى كثيرون.

"ولعلّ أهمّ ما تركه هؤلاء على أسلوب نزار في شعره تجنّبه لوحشيّ اللغة وغريبها، وتجنّب الغموض والإبهام، ممّا طبع في شعره ذوقًا رفيعًا وإحساسًا مرهفًا ووضوحًا كصفحة المرآة"[32].

اللغة الفرنسية والإنكليزيّة والإسبانيّة:

كانت اللغة الفرنسية بمثابة لغة نزار الثانية وقد أتقنها إلى حدّ بعيد، وكانت بوّابته للدخول إلى الفكر الأوربيّ، حيث عرف باريس من خلال قراءته للأدب الفرنسي قبل أن تطأها قدماه بزمن طويل، وقد اطّلع نزار على الثقافة والأدب الفرنسيين وقرأ لأعلام الأدب أمثال: راسين وكورناي وموليير وألفرد دي موسيه وهوغو وبودلير الذي كان له أثر كبير في بدايات نزار الشّعرية وخاصّة ديوانه "أزهار الشرّ" الذي أحدث ثورة كبيرة في فرنسا؛ إذ اعتبره المجتمع الفرنسي تحدّيًا سافرًا له، ورفضًا لأعرافه وتقاليده، حيث تضمّن تحريضًا على الرّذيلة والإباحيّة؛ ممّا دفع بالمحاكم الفرنسية إلى إدانته ومنع ستّ قصائد فيه من النشر، الأمر الذي يجعلنا نميل للربط بين بودلير في ديوانه أزاهير الشرّ ونزار قبّاني في أوّل ديوان له (قالت لي السمراء) إذ من

---

[31] قبّاني، نزار، **قصّتي مع الشعر**، ص103.

[32] الأسد، **التحدّي والرّفض في شعر نزار قبّاني**، ص54.

الممكن أن يكون نزار قد تأثر ببودلير وبأسلوبه الرّافض، وخصوصًا مع وصف نزار لديوانه الأول: "بأنّه كان أزهار الشرّ بالنسبة لدمشق"[33].

كما استطاع نزار إتقان اللغة الإنكليزيّة أثناء عمله الدبلوماسي في السفارة السورية في لندن (1952ـ 1955) فكان لهذه اللغة فضل كبير عليه؛ إذ تأثّر بدقّتها ووضوحها، واستفاد من التقنيين الذي تتمتّع به هذه اللغة، والاستغناء عمّا يعتبره زوائد لغوية تحطّ من جمال القصيدة العربية من الخارج ويجعلها تنوء تحت ثقل ألوف المفردات والتراكيب التي لا فائدة منها، وقد اعترف نزار التّأثير الواضح للّغة الإنكليزيّة في مجموعاته الشّعرية، لا سيّما في قصائده الحزيرانية كهوامش على دفتر النكسة والممثّلون والاستجواب[34].

و لا ننسى اللّغة الإسبانيّة التي تعلّمها خلال عمله الدبلوماسيّ في مدريد (1962

. 1966) وقد نشأت بينه وبين هذه اللغة بالتحديد علاقة عشق؛ لأنها برأيه تحمل ازدواجيّة العشق والثورة، هذه الازدواجية التي تعتبر سمة بارزة في شخصية نزار، إضافة إلى الموسيقا العالية التي تتضمّنها اللغة الاسبانية، ممّا جعلها قادرة على احتواء شعره وترجمة انفعالاته وهواجسه بدقّة ووضوح، لذلك قال عنها: "إنّها لغة ماء ونار"[35].

أحداث خاصّة:

وتتمثّل في:

مصرع بلقيس:

بدأت قصّة نزار مع بلقيس عندما دُعي نزار قبّاني إلى مهرجان شعري في بغداد سنة 1962م، وكانت تلك القاعة التي احتضنت بلقيس تضمّ بلقيس التي لفتت نظر نزار قبّاني ووقعت في قلبه منذ أوّل نظرة.

عندما انتهت الأمسية بدأ نزار يقصّ أثر بلقيس وأخبارها، فعلم أنّها تعيش في الأعظمية على ضفاف نهر دجلة، فذهب إلى والدها لخطبتها، إلّا أنّ والدها رفض طلب نزار، فعاد نزار

---

[33] الأسد، **التحدّي والرّفض في شعر نزار قبّاني**، ص55.

[34] قبّاني نزار، **الأعمال النثرية الكاملة**، ص229.230.

[35] قبّاني نزار، **الأعمال النثرية الكاملة**، ص231.

إلى مدريد دون أن تغيب بلقيس عن باله، وبقي يتبادل الرسائل معها لفترة، إلى أن دُعيَ نزار للمشاركة في مهرجان المربد الشّعري في العراق، فكتب قصيدة منحوتةً بإزميل الحنين، يقول فيها:

مرحبًا يا عراق جئتُ أُغنّيكَ وبعض من الغناء بكاءُ
مرحبًا، مرحبًا، أتعرف وجهًا حفرتهُ الأيّام والأنواءُ
أكل الحبّ من حشاشة قلبي والبقايا تقاسمتها النساءُ
أين وجهٌ في الأعظمية حلوٌ لو رأتهُ تغار منه السّماءُ[36]

وقد تعاطف الحضور مع نزار، وبدأ الناس يتناقلون قصّة عشق نزار وبلقيس؛ لتصل القصّة إلى الرئيس العراقيّ آنذاك أحمد حسن البكر، الذي أرسل وزير الشباب ووكيل وزارة الخارجية لخطبة بلقيس لنزار قبّاني من أبيها، وعندها وافق والدها على زواجهما سنة 1969م؛ لتبدأ حياة نزار مع امرأته التي تطابقت مقاييسها مع مقاييس الشّعر، وهذا شيء ربّما يكون نادرًا في تاريخ النساء، وفي تاريخ الشعر.

لقد تزوّجت بلقيس نزارًا وكانت تعرف أنها كمن يمسك الماء والنار في قبضة يدها، وراهنت على ذلك وربحت الرّهان، عاشت مع العاصفة في غرفة واحدة، لم تعلن حالة الطوارئ في بيتهم كما قال نزار عنها، ولم تدسّ أنفها في أوراقه كما تفعل بقيّة الزوجات، يقول عنها: "إنّ الحياة مع شاعر هي بكلّ تأكيد عمل انتحاريّ... وحين رضيت بلقيس أن تتزوّجني وسافرت معي من بغداد إلى بيروت، كانت تقول لصديقاتها وهنّ يودّعنها في صالون المطار: "أنا لم أتزوّج زوجًا تقليديًا... أنا تزوّجت هيروشيما".[37]

لكن قصّة الحبّ العظيمة هذه لم يكن مقدّرًا لها أن تستمر طويلًا، إنّما انتهت نهاية موجعة لا يستطيع عقل أن يتخيّل وحشيتها، كانت النهاية سنة1981 م في بيروت، حيث كانت بلقيس تعمل في الملحق الثقافي للسفارة العراقية في بيروت، وفي صباح العاشر من ديسمبر سنة 1981م حين ذهب كلّ واحد منهما إلى عمله، ما كاد نزار يستقرّ في مكتبه في شارع الحمراء

[36] قبّاني، نزار، **الأعمال السياسية الكاملة**، الجزء الثالث، إفادة في محكمة الشعر، لبنان، بيروت، دار نوفل، 2015م، ص281.

[37] قبّاني، نزار، **قصّتي مع الشّعر**، ص555.

في بيروت حتّى سمع صوت انفجار زلزل الأرض من تحت قدميه؛ لتكون زوجته بلقيس الرّاوي ضحيّة من ضحايا تفجير السّفارة العراقية في بيروت، وقد أُصيب نزار بالانهيار فقد تركته بلقيس وحيدًا يرتجف من شدّة البرد هو وأطفاله الثلاثة، ومن ثمّ ليكتب مرثيّة لها، رثى فيها العالم العربي كلّه وأسال دموع العرب معظمهم، يقول فيها:

وفي أحد الحوارات التي أُجريت معه تحدّث عن العلاقة بينه وبين الحزن التي تعتبر مصيريّة، بدءًا بموت أخته إلى موت ابنه توفيق، ومن ثمّ موت أمّه فزوجته وحبيبة عمره بلقيس، كلّ هذه الأحداث فجّرت ينابيع الغضب والحزن في أعماق نزار... ولأنّ الشاعر كما يقول نزار: "مخلوقٌ سريع العطب واستثنائيّ، لذلك لا بدّ أن تكون جراحه استثنائية، وأحزانه استثنائية، وموته استثنائيًا..."[38]

انتحار شقيقته:

كان نزار الولد الثّاني بين أربعة فتيان وفتاة، كما أنّ علاقته بإخوته الذّكور كانت عادية وليست بذات أثر يُذكر في شعره، لكن الأمر مع أخته وصال كان مختلفًا، حيث انتحرت أخته بعد تجربة حبّ فاشلة، حين لم تستطع الزواج ممّن تحبّ، ويصف نزار حادثة انتحار أخته بالاستشهاد في سبيل الحبّ، ولا ننسى أنّه قد ذكر في معرض الحديث عن عائلته أنّه من أسرة تمتهن العشق والحبّ يولد معهم كما يولد السّكر في التّفاحة، يصف نزار جنازة أخته قائلًا: "صورة أختي وهي تموت من أجل الحبّ... محفورة في لحمي لا أزال أذكر وجهها الملائكيّ، وقسماتها النّورانية، وابتسامتها الجميلة وهي تموت... حين مشيت في جنازة أختي وأنا في الخامسة عشرة، كان الحبّ يمشي إلى جانبي في الجنازة، ويشدّ على ذراعي ويبكي"[39].

وهذه الحادثة إن دلّت على شيء فإنّها تدلّ على سطوة العادات والتقاليد في تلك الفترة، وتحكّمها في طريقة تفكير المجتمع، ويبدو أن طريقة تفكير والد نزار المختلفة التي تجاوزت كثيرًا من الأعراف والتقاليد السائدة لم تستطع أن تتجاوز حادثة كهذه أو تتجاوزها، ممّا دفع بعض

[38] قبّاني، نزار، **قصّتي مع الشّعر**، ص423.

[39] قبّاني، نزار، **قصّتي مع الشّعر**، ص221.

النقّاد إلى الوقوف عند هذه الحادثة طويلًا، حتّى أنّ منهم من لمّح إلى أنّها نُحرت ولم تنتحر واستدلّ على ذلك من خلال عبارات قالها نزار نفسه: "كلّ أفراد أسرتي يحبّون حتّى الذّبح"[40].

وقوله: "هل كانت كتاباتي عن الحبّ تعويضًا لِما حُرمت منه أختي وانتقامًا لها من مجتمع يرفض الحبّ، ويطارده بالفؤوس والبنادق"[41].

وأخيرًا قوله: "بعد مصرع أختي"[42].

هذه القيم والتقاليد الظّالمة التي كبّلت حريّة المرأة في تلك الفترة كانت أحد العوامل النفسية التي وجّهته في بداية مسيرته الشّعرية، ولكي ينتقم لأخته من هذا المجتمع المتخلّف والظّالم كتب الشعر، يقول: "بعد مصرع أختي ... قرّرت أن أنتقم لها بالشّعر... وبدأت بتحطيم كلّ التابويات، والخرافات السائدة، والقناعات التي كانت تعتبر المرأة شريحة لحم... يأكلها الرجل بدقيقتين... ثمّ ينكّش أسنانه.. قرّرتُ أن أنهي مرحلة التمييز العنصريّ بين الرّجل والمرأة... وأن ألغي جميع محاكم التفتيش التي تحكم على المرأة بالأشغال الشّاقة المؤبّدة إذا عشقت... وتعطي الرجل عشرات المداليات الذّهبية في أولمبياد الحبّ..."[43].

ويعتبر خريستو نجم أنّ انتحار أخته كان بمثابة الشّرارة التي فجّرت طاقته الشّعرية الكامنة فيرى: "ليس من الصّدفة أن تنفجر بعد عام واحد فقط على انتحار شقيقته"[44].

وإذا تتبّعنا صورة المرأة في ديوان نزار الأول (قالت لي السّمراء) سنجد امرأة قد أعلنت الثورة على الواقع المتخلّف المحيط بها، تناضل بكلّ ما أُوتيت من قوّة للحصول على حقوقها كإنسانٍ له الحريّة في تقرير مصيره وأن يرسم خطوط حياته كما يتمنّى لا كما يريد الآخرون له، لذلك نرى المرأة في هذا الديوان تنتفض على سلطة العادات والتقاليد الجائرة التي تستهدف سلبها إنسانيتها وإرادتها، يقول نزار: "قبل أن تنتحر أختي، لم أكن أعرف أنني أعيش في مجتمع

---

[40] قبّاني، نزار، **قصّتي مع الشّعر**، ص253.

[41] المرجع السابق، ص253.

[42] المرجع السابق، ص254.

[43] قبّاني، نزار، **لعبت بإتقانٍ وهذه مفاتيحي**، منشورات نزار قبّاني، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1990م، ص186.

[44] خريستو، نجم، **النرجسيّة في أدب نزار قبّاني**، دار الرائد العربي، الطبعة الأولى، 1983م، ص69. وانظر فلك جميل الأسد، التحدّي والرّفض في شعر نزار قبّاني، ص47

بوليسيّ يمنع الشجرة أن تزهر... والقمر أن يطلع... والنهد أن يتكوّر... لم أكن أعرف أن صوت المرأة يمكن أن يكون عورة ... وكتاب الشعر يمكن أن يكون فضيحة... وكتابة رسالة عشق يمكن أن توصل إلى حبل المشنقة، بعد مصرع أختي ... قرّرت أن أكسر أبواب سجن النساء ... وأُعتق جميع النساء المعتقلات من عهد عاد وثمود من ثلّاجة القصر ... أو في غرفة نوم الملك شهريار"[45]

الخصائص الفنيّة لشعر نزار قبّاني:

لقد أثرى شعر نزار قبّاني الحياة الأدبية العربية لأكثر من نصف قرن من الزمان، حتى اعتبره بعض النقّاد مدرسة فنيّة متكاملة لها سماتها التي تميّزه من غيره ، وسنحاول استعراض أهمّ هذه الخصائص على المستوى الفنّي:

التجديد:

منذ بدأ نزار يكتب الشعر؛ كتب شعرًا متميّزًا لا يشبه فيه أحد، حتى اعتبره كثيرون شاعرًا لا يمكن إدخاله تحت عباءة الآخرين؛ لأنه امتلك عباءة من طراز خاصّ تقتصر عليه وتميّزه من سواه.

إنّ الأسلوب المختلف الذي امتلكه نزار منذ البداية جعله شاعرًا غير تقليديّ، يدرك اختلافه ويعتزّ بفنّه وأسلوبه الشعريّ المتفرّد ويستميت في الدفاع عنه في وجه حملات شعواء تُشنّ على كلّ ما هو مختلف، وقد نال نزار من هذه الحملات النصيب الأوفر.

هذا التفرّد الذي جاهد نزار في البحث عنه؛ أفضى به إلى التجديد:

على صعيد اللغة: فقد أوجد نزار لغة خاصة به، سمّاها بعضهم لغة نزارية.

ونحن لا نقصد هنا أن نزار ابتدع لغة غير العربية؛ وإنّما أوجد لغة خاصة به داخل العربية نفسها من خلال البحث الدؤوب والعميق في مفردات اللغة، والتنقيب عن مواطن الجمال الكامنة فيها، إذ ينفخ في هذه المفردات شيئًا من روحه، ويجعلها تتسربل برداء من مشاعره لتخرج إلينا وقد ارتدت حلّة متميّزة يكاد سناها يخطف الأبصار، وكأنّنا نسمع بها للمرّة الأولى، يقول:[46]

---

[45] قبّاني، نزار، **قصّتي مع الشعر**، ص487.

[46] قبّاني، نزار، **الأعمال الشّعرية الكاملة**، مئة رسالة حب، ص294-295- 296.

خذوا جميع الكتب
التي قرأتها في طفولتي
خذوا جميع كراريسي المدرسيّة
خذوا الطباشير
والأقلام
والألواح السوداء
وعلّموني كلمة جديدة
أعلّقها كالحلق
في أذن حبيبتي
أريد أن أصنع لك أبجدية
غير كلّ الأبجديات
فيها شيء من إيقاع المطر
وشيءٌ من توجّع أوراق الصفصاف
تحت عربات أيلول
أريد أن أهديك كنوزًا من الكلمات
لم تُهدَ لامرأة قبلك
ولن تُهدى لامرأة بعدك
يا امرأة
ليس قبلُها قبلُ
وليس بعدها بعدُ

لقد اعتمد نزار في النصّ السابق على تعبيرات بكر أو طازجة لم يسبقه إليها أحد (ليس قبلها قبل)، (ليس بعدها بعد)، وهذه التعبيرات استطاع نزار أن يصل إليها من خلال شغل جبّار على اللّغة، كما أنّه لجأ إلى تفكيك العلاقات المنطقية بين المفردات، وهنا يكمن الإدهاش الذي يعتبر من العوامل التي تجعل النصّ شاعريًا.

وهذا الإنجاز النزاريّ في مجال اللّغة تحقّق عبر مراحل "تتمثّل في لهجة هذا الشاعر ونبرته، ولغته التي تتوسّط اللّغات الشعرية الحديثة كلّها، وتتوسّط بعلاقاتها السّلسة وتشكيلاتها الرّشيقة وجمالياتها الخاصّة المنجز الشّعري الحديث برمّته"[47].

يقول نزار واصفًا لغته الشّعرية والتي أطلق عليها (اللّغة الثالثة):

"أوّل ما شغل بالي حين بدأت أكتب، هو اللّغة التي أكتب بها، وبالطبع كانت هناك لغة، بل لغة عظيمة ذات إمكانيات وقدرات هائلة.. وكان الحلّ هو اعتماد لغة ثالثة، تأخذ من اللغة الأكاديمية منطقها وحكمتها ورصانتها، ومن اللّغة العاميّة حرارتها وشجاعتها وفتوحاتها الجريئة، بهذه (اللغة الثالثة) نحن نكتب اليوم، وعلى هذه اللّغة الثالثة يعتمد الشّعر العربيّ الحديث في التعبير عن نفسه... ولعلّ أخطر شهادة قيلت في لغتي الشّعرية هي التالية: لو سقطت ورقة من نزار قبّاني في الأوتوبيس، وعليها كتابة موقّعة منه، لحملها أوّل راكب يلتقطها إلى منزله..."[48].

وكانت الجسور بين هاتين اللّغتين قبل نزار مقطوعة تمامًا؛ لذا وجد نزار أنّه من الأجدى تغيير نظام هذه اللّغة، وإيجاد طرائق جديدة للتعبير بعد إدراكه عجز اللّغة الكلاسيكية عن تغيير الواقع.

لقد استطاع نزار أن يقدّم قصائده لجمهوره العريض بأسلوب سهلٍ وممتنعٍ؛ متّكئًا على لغة سهلة التناول تعجّ بالصّور والإيحاءات، وقد قال عنه أحد الدّارسين:

"ولعلّ نزار قبّاني خير من تمثّل – في معظم ما كتب – تلك الواقعيّة اللّغوية، فاستطاع أن يحقّق لغة الحديث اليومية في شعره، وأن يطبعها في الوقت نفسه بطابعٍ غنيٍّ بالظّلال والإيحاء وعناصر لغة الشّعر الخالص، كما أنّ نزار استطاع أن يفصّح العاميّ إلى أنّه خير من طوّع العامية للشعر الفصيح، كما أنّه خير من طوّع الفصحى للعاميّة، من غير أن يخرج عن حدود الفصحى"[49].

---

[47] الجّراح، نوري، **نزار قبّاني الحداثيّ المدينيّ**، تاريخ الوصول 09.06.2019 /https://alarab.co.uk

[48] قبّاني، نزار، **قصّتي مع الشعر**، ص 223–224– 225.

[49] الموسى، خليل، **قراءات نصّية في الشّعر العربي المعاصر في سورية**، منشورات الهيئة العامة السّورية للكتاب، د0ط، دمشق، 2012، ص117–116.

التجديد في علاقة الشاعر العربي بالمرأة: كانت المرأة/ الأنثى قبل ظهور نزار تظهر في الشعر العربيّ كموضوع فنيّ من جهة، وكموضوع بشريّ من جهة ثانية.

فالمرأة قدّمها لنا الشّعر العربيّ كنموذج لا يختلف بين شاعر جاهليّ أو عذريّ أو حسيّ أو صوفيّ، فهذه النماذج معظمها كانت تقدّم المرأة/ الأنثى بصورة ضبابية غير واضحة، حيث تظهر المرأة وكأنّها موضوع باهت الملامح لا يتمتّع بعلامات تميّزه، أو لنقل إنّنا لا نستطيع أن نتخيّل صورة ملموسة أو مدركة للمرأة من خلال هذا الشعر الذي يتحدّث عنها، وكأن هناك فجوة واسعة بين صورة المرأة الحقيقية التي يعرفها الإنسان، وصورتها المتخيّلة التي يرسمها لها الشعر، فـ (فاطم امرئ القيس) و (خولة طرفة) و(أسماء الحارث اليشكريّ) أو (نساء عمر بن أبي ربيعة أو ليلى...متشابهة في سماتها وملامح تكوينها، حتّى أنّ هذه الصورة النمطيّة امتدت حتى عصور لاحقة وصولًا إلى أحمد شوقي و إبراهيم ناجي والشّابيّ[50].

وقد أدرك نزار من خلال قراءته للشعر العربيّ هذه الثغرة في نظرة الشاعر العربيّ إلى المرأة، فكان هو أوّل شاعر عربيّ ينقل العلاقة مع المرأة في الشعر إلى فضاء جديد ملامسًا تخوم المحرّمات الاجتماعية والفنيّة في الوقت نفسه.

إنّ هذا الاقتراب من تفاصيل عالم المرأة ونثرياتها ولغتها اليومية احتاج سياقًا ومصاحبات فنية تسهم في إبداع قصيدة ذات جماليات مختلفة ومحرّضة؛ وهذا تطلّب من نزار إنتاج معجمه اللّغويّ الخاص.

المعجم اللّغوي الشعري:

يُعرّف المعجم اللّغويّ الشّعري بأنّه: المتن اللّغويّ الذي يشكّل مجموع المفردات التي استخدمها الشّاعر في نصّه المدروس التي تكوّنت من خلال بيئته وثقافته ومناخه الذي عاش فيه، وهذا المعجم يتكوّن من ركيزتين:

الأولى: الشقّ الكميّ: ويقصد به كمّ الألفاظ التي تكوّنت في ذاكرة الشاعر من خلال قراءته وتجاربه وثقافته، فالسّلوك اللّغويّ في المحصّلة هو فعالية معتمدة على الثقافة.

[50] عبد المولى، محمد علاء الدين، **بعض المختلف في شعر نزار قبّاني**، تاريخ الوصول 22.06.2019
http://www.nizariat.com/poetry.php?=226

والشقّ الثاني: الشقّ الكيفيّ: "ويُقصد به كيفيّة تشكيل الشاعر لهذه المفردات في النصّ"[51].

أجمع نقّاد كُثر على أنّ المعجم الشّعريّ لدى نزار قبّاني محدود، وهذا الاتّهام من قِبلهم لنزار بمحدوديّة مخزونه اللّغويّ لا يقتصر عليه وحده؛ بل يتعدّاه ليشمل شعراء معاصرين كثر، دفعهم قصور معجمهم اللّغويّ إلى التكرار، ولعلّ أكثر من تمسّك بهذه النظريّة إبراهيم السامرّائي، بينما يرى أحمد بسّام ساعي: "أنّ لكلّ شاعر معجمه الشّعريّ الخاص، يكرّر ألفاظًا يتّكئ عليها في أكثر قصائده، ويسوق عبارات نجدها في أماكن عديدة من شعره، ولكن من الشعراء من تكون ألفاظه (حادّة المذاق) يبقى أثرها طويلًا على لوحة النّفس بسبب الشّحنة الشّعرية القويّة من ناحية، وبسبب امتيازها الحادّ عن ألفاظ الشّعراء الآخرين وعباراتهم من ناحية ثانية"[52].

ولأنّ ألفاظ نزار وعباراته في معظمها تحمل هذا (الطعم الحادّ)؛ لذا نجد في شعره تشابهًا وتكرارًا.

بينما يرى صلاح فضل أنّ السبب في محدودية المعجم النّزاريّ: "وما ينشأ الآن فيها هو الوهم الذي تخلّفه في نظر القرّاء من أنّها محدودة، وفي تقديري أنّ (خداع الحسّ) في هذا الصّدد يعود إلى البروز الشّديد لبعض المفردات الشّعرية التي يتّكئ عليها نزار في مساراته العديدة، بما يخطف انتباه القرّاء وينحفر في ذواكرهم ممّا يُعدّ مؤشّرًا إيجابيًّا على نجاح تواصله الجماليّ مع جمهوره"[53].

فالناحية الكميّة ليست القضيّة الأهم لأنّ قيمة المفردة الحقيقية تأتي من موقعها داخل التشكيلات الدلالية في النصّ، وقدرة الشاعر على إعادة صوغ المفردات وتشكيلها لتعطي دلالات مختلفة في كلّ مرّة يتكرّر استخدامها فيها؛ ولعلّ نزار قبّاني قد أدرك هذه الحقيقة، وأتقن هذا النوع من التشكيل ممّا مكّنه من فكّ أسرار اللّغة، ساعده في ذلك تلك القدرة على تحريك اللغة

---

[51] حبيب، بروين، **تقنيّات التعبير في شعر نزار قبّاني**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، ص53.

[52] ساعي، أحمد بسّام، **حركة الشّعر الحديث في سورية**، دمشق، دار المأمون، 1978م، ص146.

[53] فضل، صلاح، "**تمثيل الخطاب القوميّ في شعر نزار**" من كتاب نزار قبّاني شاعرٌ لكلّ الأجيال، إشراف د. سعاد الصّباح، من إعداد وتحرير د. محمد يوسف نجم، 1998م، ص1/382.

وتفجير طاقات جديدة فيها وتطويرها تتزيّا برداء عصريّ، كما أنّه لجأ إلى توسيع مدلولات اللّغة وهذا ما نلمحه في استخدامه الرّائع لكلمة (أشيلك) باللهجة العاميّة الدّمشقية، يقول[54]:

أشيلك، يا ولدي، فوق ظهري
كمئذنةٍ كُسرت قطعتين

فبالرغم من أنّ هذه اللّفظة عاميّة إلّا أن توظيف نزار لها كان رائعًا وموفّقًا، حتّى أنّك لا تستطيع أن تحذفها وتأتي بكلمة سواها لتسدّ محلّها.

كما يتميّز معجم نزار بالاهتمام بالتفاصيل الحياتية اليومية الدقيقة التي لا يلتفت الشعراء إليها كثيرًا، لكنّ نزار أولاها عنايته واهتمامه بل جعل منها عالمًا قائمًا بذاته ومنحها الحياة، فنراه يسترسل في وصف تلك التفاصيل فيصوّر: (المقعد– فنجان القهوة – علبة الثّقاب – منفضة السجائر – حمرة الشّفاه – طلاء الأظافر – الجوارب) ومفردات حياتية أخرى مهملة، استطاع نزار من خلالها أن ينسج عوالم غاية في الرّوعة والسّحر تشعر حين تطالعها أنّك تواجهها للمرّة الأولى وكأنها وُجدت للتوّ، لنقرأ قصيدته بلقيس[55]:

بلقيسُ
تذبحني التّفاصيل الصّغيرة في علاقتنا
وتجلدني الدّقائق والثّواني
فلكلّ دبّوس صغير قصّة
ولكلّ عقدٍ من عقودك قصّتان
حتّى ملاقط شعرك الذهبيّ
تغمرني، كعادتها، بأمطار الحنان
ويعرّش الصّوت العراقيّ الجميل
على السّتائر
والمقاعد
والأواني
ومن المرايا تطلعين

[54] قبّاني، نزار، **الأعمال الشّعرية الكاملة**، 2/ 213.

[55] قبّاني ، نزار، **الأعمال الشعرية الكاملة**، 4/ 41– 42– 43.

من الخواتم تطلعين
من القصيدة تطلعين
من الشموع
من الكؤوس
من النّبيذ الأرجواني

وهذا ما دفع أحد المهتمين بشعر نزار إلى القول: "إن حاولت حداثتنا تحويل ما هو يوميّ إلى مجرّد، وحاولت إضفاء طابع أسطوريّ على النصّ الشعري بوساطة الرموز، فإنّ شعر نزار حوّل كلّ ما هو حميميّ في حياتنا إلى أسطورة خالدة"[56].

بقي أن نذكر سمة أخيرة للمعجم الشعريّ النزاري الذي استخدم فيه مفردات أجنبية معرّبة أو أخرى بدون تعريب، وكان استخدامه لها قليلًا ومتفرّقًا في بداياته الشّعرية، ليتطوّر استخدامه لها مع ارتقائه في سلّم الشّهرة وكثرة سفره وتنقّلاته بين بلدان مختلفة وهذا ما نلمحه في قصيدة (أقرأ جسدك وأتثقّف)[57]:

ماذا نفعل في هذا الوطن الضائع
بين مؤلّفات الإمام الشّافعيّ... ومؤلّفات لينين
بين الماديّة الجدليّة... وصور البورنو
بين كتب التفسير... ومجلّة (البلاي بوي)
بين فرقة المعتزلة... وفرقة (البيتلز)
بين رابعة العدويّة...وبين (إيمانويل)

الإيقاع:

يرتبط الإيقاع عند نزار قبّاني بالإنشاد والغناء، فقد كان نزار كما صرّح في (قصّتي مع الشعر) شديد الميل إلى الموسيقا؛ إذ تستولي عليه حالة في بعض الأحيان تدفعه–كما يقول–إلى أن يغنّي شعره بصوتٍ عالٍ، حيث يرى في بحور الشّعر العربيّ ثروةً موسيقيّةً ثمينة"[58].

---

[56] بدر، علي، **نزار قبّاني صانع الشّعر وغرام النساء وأشكال الحداثة**، جريدة الثقافة، العدد 31، 2005م، ص15.
[57] قبّاني، نزار، **الأعمال الشعرية الكاملة**، 2/ 455.
[58] قبّاني، نزار، **الأعمال الكاملة**،7/45–44.

ويعتبر نزار إنشاده لقصائده بمثابة إبداعٍ ثانٍ لها: "كلّما ذهبتُ لألقي قصائدي في مكان عام، أشعر أنّني أعيدُ كتابتها للمرّة الثانية. إنّني لا أقرأ نصًّا بقدر ما أخترع نصًّا. ولا أكرّر حالةً بقدر ما أستولد حالةً. من هنا يصبح إلقاء الشّعر عملًا إبداعيًّا ورسمًا بالإشارة والصّوت"[59].

إنّ انطلاق نزار من المسموع بدلًا من المكتوب يعبّر عن انسجامه مع قاعدته الأساسيّة في التواصل مع الجمهور، وهذه القاعدة تقوم على بناء إبداعه على الثقافة المشتركة بين الشّاعر والمتلقّي، وهو يعبّر في مواضع عديدة عن رؤيته وتوجّهه إلى المحافظة على فهم جمهوره المتوارث للإيقاع، يقول: "جمهورنا ورث مع ما ورث غريزة التطريب، وحسّه الموسيقيّ مرتبطٌ تاريخيًّا بالآلات ذات الوتر الواحد وبالأدوار الشّرقية التي تعتمد على تكرار النّغمة الواحدة بشكلٍ دوريّ"[60].

وهذا الكلام إن دلّ على شيءٍ فإنّه يدلّ على محافظة نزار وحرصه على الرّبط بين الإيقاع والغناء، وقد عمل نزار على التجديد في إطار الحدود الموسيقيّة للإيقاع، دون أن يعمد إلى قلب شاملٍ لمفهومه.

لهذا تعدُّ الحداثة الشّعرية عند نزار حداثة تواصلية؛ تقوم على تجديد الإيقاع لا نسفه وقلب مفهومه بشكلٍ مفاجئٍ لا يقيم وزنًا أو اهتمامًا لثقافة المتلقّي العربيّ.

فنزار يعتمد على مراعاة ثقافة الجمهور وموروثه وهذا ما عبّر عنه حين قال:

"إنّ الأذن العربيّة ليست زائدة دوديّة علينا قطعها متى أردنا واستبدالها بأذنٍ من البلاستيك.. وكما أنّ أم كلثوم لا يمكن أن تغنّي غناءً أوبراليًا على طريقة ماريّا كالاس، فإنّ المغنّي المصريّ العظيم سيّد درويش لا يمكن أن يتحوّل بين ليلةٍ وضحاها إلى مايكل جاكسون"[61].

كما أنه يوضّح أن عمليّة الانتقال يجب أن تتمّ بشكلٍ تدريجيٍّ دون ارتكاب جريمة قتلٍ بحقّ الأبوين، وهذا التدرّج حقّقه نزار في منجزه الشّعريّ بشكلٍ واضح، ويتبيّن لنا ذلك من خلال

---

[59] قبّاني، نزار، **الأعمال الكاملة** 135/8.

[60] قبّاني، نزار، **الأعمال الكاملة**، 38/7.

[61] قبّاني، نزار، **الأعمال الكاملة** ، 392/8.

مقارنة دواوينه الأولى (قالت لي السّمراء) 1944. و(طفولة نهد) 1948. و(أنت لي) 1950. ودواوينه الأخيرة (خمسون عامًا في مديح النساء)1994. و(إضاءات) 1998.

إضافةً إلى اهتمامه المبكّر بقصيدة النثر والذي بدا جليًّا في (مذكّرات أندلسيّة) 1955.

وسبب ميله إلى هذه القصيدة كما ذكر أنّها ليست طارئة أو غريبة على أذن الجمهور العربيّ: "إنّني شخصيًّا لا أجد قصيدة النثر غريبة عن ميراثنا ولا عن ديناميكيّة اللّغة العربيّة التي تنفجر بملايين الاحتمالات"[62].

ولأنّ القصيدة خضعت عند نزار لمفهوم الإيقاع السّمعي، طُبعت لديه بطابع الغنائية من خلال اهتمامٍ مكثّفٍ من قِبل نزار بالجانب الصّوتيّ: كالتكرار والقافية والموازنات الصّوتية بمختلف أشكالها.

إنّ هذه الرؤية النزارية لمفهوم تواصليّة القصيدة أثّرت بشكلٍ كبيرٍ على مفهومه للإيقاع الذي بُني عنده على ركيزتين أساسيتين هما[63]:

الأوزان والتّفعيلات.

أشكال التوازن الصّوتيّ، بما فيها بنية البيت والقافية.

الصّورة الشّعرية:

أنتج نزار صورًا شعريّةً مثيرة تحمل إشعاعًا جماليًّا أثارته البواعث الجمالية التي جاد بها على نصّه الشّعري؛ ليبدو لنا نزار وكأنّه يخلق الجمال في نصّه، حيث يبدو نزار وكأنّه يفكّر بإحساسه ومن ثمّ يستسلم لحاجته النّفسية في التعبير عن تجاربه الفرديّة من خلال صور جماليّة تتميّز بالهدوء والسلاسة تهيمن على القصيدة بأسرها وتقتحم سدود الشّعور المغلقة.

---

[62] قبّاني، نزار، **الأعمال الكاملة**، 8/191-192.

[63] حسني، عبد الغني، **حداثة التواصل الرؤية الشّعرية عند نزار قبّاني**، دراسة في الإيقاع واللّغة الشّعرية، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ص61.

وقد اعتمد نزار في شعره على تشكيلات إبداعيّة متنوّعة للصّورة، تتراوح بين صورٍ كليّةٍ وجزئيّةٍ حمّلها توهّجات الحياة بما يتّفق مع رؤيته؛ إذ لا يبقي نزار الأشياء المحيطة به على حالها، بل يحوّل كلّ شيءٍ في حياتنا إلى شعر.

ولعلّنا نستطيع القول إنّ نزارًا يُعتبر صاحب الرّيادة في ذلك، إنّه: "لا يجعل الغموض يقف بينك وبين قصيدته، لا يرهق عقلك... يأخذك معه في هذه الرحلة... ويجعلك تركب القطار ولا يطلب منك أن تسوق القطار، هو الذي يقود وما عليك إلّا أن تسترخي وتحلم وتستمتع بعوالم بهيّة عبر صوره"[64].

فنزار ينتمي إلى جيلٍ أسّس لنصٍّ شعريٍّ مختلف تمامًا عن أقرانه، ولعلّ ذلك يعود إلى براعته واحترافه في صياغة الصورة التقنية المبتكرة، يُضاف إليها ميله إلى الاقتصاد في اللّغة والابتعاد عن الترهّل والزائد من الكلام؛ ممّا ينتج لديه بنية دلاليّة قويّة متراصة، ليس غايتها إنتاج صورة جاهزة، وإنّما إبداع صورة تقنية منبثقة من وحدات لغويّة صارمة.

وهكذا تصبح اللّغة لديه وسيلةً لنقل المعاني الدّلاليّة فلا نعجب إذا احتلّت الصّورة الشّعرية حيّزًا واسعًا من القصائد لتؤكّد شعريّة المعنى.

إنّ تعدّد سمات شعر نزار وتحويله مفردات الحياة اليوميّة إلى مفردات ذات دلالة شاعريّة مبتكرة من خلال منحها صفات إنسانية تمتلك إحساسًا وتعاطفًا معه، ولعلّنا هنا ندرك سبب انحياز الشاعر إلى اللّغة ليس طمعًا منه بأسلوب قويّ أو لتطعيم الشكل اللّغويّ؛ بل لتحسين الصّورة لغويًّا لغاية جمالية، وهنا يأتي دور الفنّ الشّعري لينتج صورة معبّرة، انظر إليه حين يقول:

إذا مرّ يوم ولم أتذكّر
به أن أقول صباحك سكّر
فلا تحزني من ذهولي وصمتي
ولا تحسبي أن شيئًا تغيّر
فحين أنا لا أقول أحبّك

[64] حبيب، بروين، **تقنيّات التعبير في شعر نزار**، ص103.

فمعناه أنّي أحبّك أكثر[65]

إنّ تتبّعنا لمسيرة نزار الشّعرية وطريقة التّصوير لديه، يجعلنا نقع على نوع من الصور التي تقود إلى الإدراك العاطفيّ للأفكار، حيث ينوّع نزار في تصويره للمرأة ليجعل منها لوحة جميلة، وهذه التنويعات في أنماط الصّورة النزاريّة، تجعلنا نستحضر قول دي لويس غنّ: "الشاعر يقرن نفسه إلى الأشياء التي تستهوي حواسّه"[66].

فلطالما استوقفت المرأة نزارًا في مسيرته الشّعرية وملأت حواسّه وشغلتها؛ لينوّع في أنماط الصّورة، وإن كانت الصّورة البصرية هي التي تطغى على نصوصه، بسبب طبيعة شعر المرأة الذي ينهض على مدح جمالها وتفصيل مفاتنها ونثرها شعرًا بغية استدراج القارئ.

ويرى عبد السلام المسديّ: "أنّ الصورة الشعرية هي التي ميّزت شعر نزار، وحين كان ينتقل من مرحلة إلى أخرى في مسيرته الشعرية بقي يبتدع الصورة.

"ولو طلب إلى ناقد أن يلخّص حياة نزار أو يوجز سيرته الشعرية، فاعتذر، فألحّوا، وأصرّوا، حتى ألزموه القول لقال إنّ حياة نزار الإبداعية قد حكمها على مستوى المضمون التزامان مؤبّدان: المرأة والسياسة، وحكمها على مستوى الفنّ، ومقاصد الفنّ، تلخّص الإبداع المنجز في أنّ المرأة صورة، والسياسة صورة، وأنّ كلّ الشّعر في جمال الصورة حين توائم مكوّنات اللّغة وصغائر الأسلوب"[67].

وحين غادر نزار محراب المرأة نحو الوطن، لم يغادر محراب الصّورة؛ بل بقيت الصّورة الشّعرية هي تأشيرة نزار قبّاني الأولى التي دخل من خلالها عالم الشّعر وحقّق رؤيته الخاصّة، معتمدًا على براعته في العزف على الأوتار السّيكولوجية لقلب المرأة في عالم مأزوم بالضّغوط والنّواهي والممنوعات.

---

[65] قبّاني، نزار، **الأعمال الشّعرية الكاملة**، 469/1.

[66] دي لويس، سيسيل، **الصورة الشّعرية**، ترجمة أحمد نصيف الجنابي وآخرين، بغداد، دار الرشيد للنشر، 1982م، ص76.

[67] المسدي، عبد السلام، **بين النصّ وصاحبه**، دار قرطاج، ط1، 2002م، ص128.

آراء النقّاد في شعر نزار قبّاني:

لم يستطع النقّاد تجاهل شاعر تجذّر في تفاصيل حياة الناس وعاداتهم على مختلف شرائحهم؛ إذ شكّل شعره إحراجًا وتحدّيًا كبيرًا لهم ولمنظّري الحداثة الّذين كانت علاقتهم مع الآخرين غير متكافئة ومع نزار بالتحديد الذي غدا أشبه بظاهرة شعرية يتهافت النقّاد عليها؛ نقدًا وهجاءً ومدحًا وتكريمًا وتسفيهًا، وكلّ واحد منهم يظنّ أنه وجد في هذه الظاهرة الممتدة زاوية تشكّل مادة مثيرة ومحرّضة لإبداعه وأدواته النقدية يستطيع من خلالها أن يثبت وجوده من خلال رؤية خاصة به.

لا نبالغ إذا قلنا إنّه لا يوجد شاعر شكّل موضع اختلاف وتوافق لدى العرب كنزار وشعره الذي يجمع بين دفّتيه البساطة، والعذوبة، وجرأة التعبير، والطّرافة والجدّة، فنزار يعتبر بحقّ الشاعر الذي أنزل القصيدة من برجها العاجيّ وجعلها تمتلك قدمين لتمشي في الشوارع العربية المعاصرة المزدحمة بما هبّ ودبّ.

والحقيقة أن تجربة نزار فريدة من نوعها، لم تدخل في سوق الحداثة وجدلها وقوالبها؛ بل كانت تجربة لها خصوصيّتها، حتّى اعتبر بعض النقّاد أن نزار قد رسم كونه الشّعريّ من خلف كواليس الحداثة، واستطاع أن يدهش الجميع بتلك القدرة المذهلة على الإجابة بطريقة مختلفة عن أسئلة الحداثة والحرّية، فتجاوز آراء المنظّرين واحتلّ مكانة متقدّمة في المشهد الشّعري العربيّ دفعت بكثير من شعراء الحداثة الذين لم يستطيعوا مجاراته والوصول إلى مكانته؛ أن يهاجموه أو يتجاهلوه في أحسن الأحوال من منطلق الترفّع عن مقاربة عالم نزار قبّاني الشّعري الذي لا يروق لهم.

ويرى نوري الجرّاح أنّ هناك إيديولوجيتان حاربتا نزار[68]:

الأولى: تمثّلها "التقليدية المحافظة" التي وجدت في عمارة نزار من صور وأفكار ورؤىً وقول يدعو المرأة إلى التحرّر والمجتمع إلى تجاوز الماضي والثورة على الحاضر، ضربًا من التهديد المباشر للقيم التي تحرسها.

[68] الجرّاح، نوري، **نزار قبّاني الحداثيّ المدينيّ**، تاريخ الوصول 09.06.2019، http://alarab.co.uk/

الثانية: تمثّلها "الحداثة البدويّة" أحاديّة الجانب ذات الخطاب الاستعلائي المرضي، والتي لم تستطع استيعاب فكرة أن يكون الشّعر شعبيًا وحديثًا معًا؛ ولكنّها أيضًا لم تتمكّن من حلّ معضلة أن تنطوي وتقوّم تجربة شعرية كبيرة كتجربة نزار على عناصر ورؤى متضّادة ومتناقضة إلى أقصى الحدود بما يشكّله ذلك من تحدٍّ مربكٍ لشخصيتها البسيطة القائمة على مانويّة تبسّط العالم إلى ثنائيات.

وسنحاول في هذا الجزء من بحثنا استعراض بعض آراء النقاد حول التجربة النزارية؛ الإيجابية منها والسلبية لكن قبل ذلك سنتعرّض لبعض الآراء النقدية النزارية وموقفه من النقّاد إذ تعتبر آراءه مهمّة؛ لأنّها تسلّط الضوء على تجربته الشعرية من وجهة نظره والتي أصرّ نزار على قولها لأنه الأقدر على الحديث عن تجربته الشعرية وذلك قبل أن يقصّه النقاد ويفصّلونه على أهواءهم بحسب تعبيره.

عندما كتب نزار قصّته مع الشعر والتي كانت سيرة ذاتية مختلفة عمّا أَلِفناه في أدبنا؛ لأنّه كتبها بلغةٍ شعريةٍ رفيعة المستوى وقرّر من خلالها أن يرسم وجهه بيديه، لأنه لا أحد يستطيع أن يرسم وجهه أفضل منه، وأن يكشف الستائر عن نفسه بنفسه قبل أن يقصّه النقّاد ويفصّلونه على هواهم، جاءت تلك السّيرة واقعية إلى حدّ ما تتضمّن التفاصيل الجميلة والقبيحة في آنٍ معًا، والتي كانت أشبه بغابةٍ مزروعةٍ في داخله فنراه يصفها قائلًا: "قد أنسى بعض الشّجر، وقد أنسى بعض الورق، وقد أنسى أسماء العصافير التي مرّت بالغابة، أو سكنت فيها، ولكنني سأحاول قدر الإمكان أن أنقل الغابة إليكم بكلّ جذوعها المبلّلة، وأزهارها المتوحّشة، وصراصيرها المغنيّة"[69].

وفي موضع آخر نراه يعرّف بكتابه "قصّتي مع الشّعر" موضّحًا السبب الذي دفعه إلى كتابته فيقول: "إنّ هذا الكتاب سيكون نوعًا من السّيرة الذاتيّة، والسّيرة الذاتية تكاد تكون مجهولة في تاريخ أدبنا، الأديب العربيّ لا يحبّ السّفر إلى داخل نفسه، ولا يحبّ استعمال المرايا، حديث

[69] قبّاني، نزار، **قصّتي مع الشّعر**، ص110.

النفس عن النفس في بلادنا مكروه، نحن لا نفهم المنولوج الداخلي ونعتبره نوعًا من الغرور والنرجسية"[70].

يرى بعض النقّاد أن نزار قبّاني شاعر بالفعل، إضافة إلى أنه يمتلك ملكة نقدية متميّزة، وهذا ما دفع عبد السلام المسديّ ليقول عنه:

"ظاهرة ذات بعد نقديّ لأن قول الشعر لم يحرم صاحبه القول في الشّعر؛ بل أعانه على إرساء قانون سياسيّ تستوي به معالم الشّاعر، الناقد الذي إذا قال الشعر فهم الناس أنّه يصدر عن موقف من الشعر هو أقرب إلى موقف النقّاد"[71].

إنّ نزار قبّاني قد تربّع على خريطة الإبداع العربي واحتلّ موقعًا أدبيًّا فريدًا من نوعه بوصفه أحد أهمّ شعراء الحداثة، كما أنّ اسمه كان لافتًا على السّاحة الأدبيّة في مجال الشّعر والنقد معًا.

وعلى الرّغم من أنّ اسمه كان لافتًا على السّاحة الأدبية في مجال الشّعر والنقد معًا، وأنّ نجمه قد علا في سماء الشّعر وعُرف بين الناس بكونه شاعرًا، إلّا أنّ آراءه النقدية لا تقلّ أهميّة عن شعره الذي ملأ الدنيا وشغل الناس.

وقد مارس نزار قبّاني الشّعر والنقد في آنٍ معًا وأجاد في كليهما، حتّى أنّ شخصيته قد امتزجت بالناقد والشاعر على نحوٍ يصعب المفاضلة والفصل بينهما، فالشّعر عنده: "هندسة حروف وأصوات ورؤىً نعمّر بها في نفوس الآخرين عالمًا يشابه عالمنا الداخليّ"[72].

كما أنّ نزار لا يهتم بتعريف الشعر بمقدار اهتمامه بفاعلية الشعر، ونراه يصرّ في مواضع عديدة على عدم تحديد مفهوم جامع للشعر، إنّما نراه في بعض كتاباته النثرية يربط الشعر بقدرته على إحداث الدهشة وعدم الخضوع والرّكون لقوانين ملزمة، يقول: "عظمة الشاعر تُقاس بقدرته على إحداث الدّهشة، والدهشة لا تكون بالاستسلام للأنموذج الشّعري العام الذي يكتسب مع

---

[70] قبّاني، نزار، **قصّتي مع الشّعر**، ص115.

[71] المسدي، عبد السلام، **الصّورة الفنيّة في شعر نزار ومكوّناتها الأسلوبية واللّسانية**، نزار قبّاني شاعرٌ لكلّ الأجيال، بيروت؛ دار سعاد الصّباح، ج1، 1998، ص426 .

[72] قبّاني، نزار، **الأعمال النثرية الكاملة**، ج8، ص43.

الوقت صفة القانون السّرمديّ، لكن تكون بالتمرّد عليه ورفضه وتخطّيه، الشّعر ليس انتظار ما هو مُنتظر، إنّما هو انتظار ما لا يُنتظر.

إنّه موعد مع المجيء الذي لا يجيء، والآتي الذي لا يأتي، الشّعر الحقيقيّ لا يسير على الأرصفة المخصّصة للمارّة... ولا يتقيّد بالإشارات الضوئية، وإنّما يتقدّم في المجهول والمغامرة، فالشعر عملية انقلابية يخطّط لها وينفّذها إنسان غاضب، ويريد من ورائها تغيير صورة الكون"[73].

يرفض نزار الشّعر الذي يرتاح في سكون اللّغة، وسكون الكتب، وتلك العلاقات الرّاكدة بين الأشياء التاريخية، فما قيمة الشعر الذي يعيد اكتشاف الأشياء ذاتها، ويستعمل لغةً استعملها كثيرون من قبله حتّى بهتت واهترأت من كثرة الاستعمال وفقدت بريقها، فالشعر برأيه لا يتحمّل الإعادة والتكرار، لذا رفض نزار شرح الشّعر والتنظير له، بل اعتبره حماقة كبرى، يقول:

"شرح الشّعر حماقة، والتنظير له أكبر أنواع الحماقات، فليس للشعر نظريّة وكلّ شاعرٍ يحمل نظريّته معه، فالشعر ذو وجهات فرديّة لا يمكن حصرها كونه منطلق الحريّة"[74].

كما أنّ الشعر يحتلّ عند نزار مكانة عظيمة تتبدّى من خلال قوله: "الشعر العظيم هو الشعر الذي لا يحمل الطمأنينة أبدًا، والشعر العظيم لا يتوخّى سلامة من يقرأه، بل يتآمر على سلامتهم ويضعهم في منطقة الخطر، فالشعر هو الذي يوحي لمن يقرأه بالقلق، ما يعطينا طمأنينةً ليس شعرًا، فهو ضدّ الطمأنينة، الطمأنينة حقيقة تجامل معلوماتك، وتجعلك في حالة رضى"[75].

إنّ نقطة الارتكاز في رؤية نزار قبّاني الشّعرية تتمثّل في رؤيته الوظيفية له، فمفهوم الشّعر يرتبط عنده بالغاية التي يتوخّاها الشاعر من شعره: "فحين تكون الغاية جمالية يكون مفهوم

---

[73] قبّاني، نزار، **الأعمال النثرية الكاملة**، ج7، ص20.

[74] قبّاني، نزار، **الأعمال النثرية الكاملة**، ج7، ص23.

[75] صبحي، محي الدين، **مطارحات في فنّ القول**، دمشق، اتّحاد الكتّاب العرب، 1978، ص110.

الشعر جماليًا، وحين تكون الغاية اجتماعية يأخذ الشّعر مفهومًا اجتماعيًا، وحين تكون سياسية يأخذ المفهوم السياسي"[76].

كما أنّ الرؤية الشعرية النزاريّة تتّسم بالثورية؛ إذ يهدف نزار من خلال أشعاره تحقيق هذه النظرة الوظيفيّة الثورية، يقول: "فوظيفة الشّعر ليست معنيّة بالشّرح وإنّما تريد إحداث التغيير في العالم، وزيادة مساحة الجمال، والتقليل من مساحة القبح"[77].

وقد وضّح عدنان عبيدات جوهر الموقف النقديّ لنزار من شعره، والذي لم يخضع لديه للغة نقدية أكاديميّة، بل صاغه بلغة انطباعية تنحاز بالدرجة الأولى لشعره والذي يرى فيه نموذجًا يجب أن يقتدي به الشّعراء، يقول: "لم يكن نزار ناقدًا متخصّصًا أو باحثًا أكاديميًا، وإنّما كان شاعرًا قبل كلّ شيء، أراد أن يوضّح تجربته الشّعرية، وطالب أن يكون للشعر وظيفته النفعية العملية، وأن تقوم التجربة الشّعرية بتشكيل يجسّد الواقع مع المطالبة بضرورة استخدام اللّغة المحكية في الشّعر؛ لإعطائه دلالات أعمق... والقصيدة عنده ليست إلهامًا ولا صنعة، وإنّما هي صورة يمتزج فيها الإلهام بالصّنعة ورفض أن تكون القصيدة غامضة"[78].

وانطلاقًا من هذه الرؤية للشعر ومن الوظيفة النفعية له يلتصق نزار بالواقع؛ إذ أنّ أحداث شعره وشخصياته وقضاياه كلّها مستمدّة من الواقع المحيط به والذي يعايشه ويطمح إلى تغييره في الوقت نفسه ، وقد وضّح نزعته الواقعيّة هذه بقوله: "كان بإمكاني أن أكتب عن مدينة فاضلة يحبّ فيها الرّجال النساء على طريقة الملائكة، ويغازلوهنّ على طريقة العصافير، وكان بوسعي أن أغمض عينيّ عن مسلسل الرّعب والجرائم العاطفيّة... لكنني رجلٌ لا أتقن فنّ الخديعة، ولا أستعمل العدسات الملوّنة في النظر إلى موضوعاتي، ولا أقبل أن أكون شاهد زور في المحاكم العرفية التي تحاكم الحبّ في بلادي"[79].

---

[76] بوهرر، حبيب، **تشكّل الموقف النقدي عند أدونيس ونزار قبّاني**، عمّان، دار الكتاب العربيّ، ط1، 2008، ص241.

[77] قبّاني، نزار ، **قصّتي مع الشّعر**، ص248.

[78] عبيدات، عدنان محمود، **نزار قبّاني ناقدًا**، مجلّة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد 3، ص2006، ص504.

[79] قبّاني، **نزار**، **قصّتي مع الشّعر**، ص205.

الآراء السلبية:

يرى عبد الله الغذّاميّ أن الوقوف على سيرة الخطاب النزاريّ عبر التقاط اقتباسات دالّة من مقولاته؛ تكشف لنا عن سياسة الثقافة التي يؤسس لها هذا النوع من الأدب الجماهيريّ، ولعلّ ميزته هي علّته في الوقت ذاته، إذ أنّ الجماهيريّة مرتبطة بالنوازع النسقيّة، ممّا يعني أن شعر نزار هو ما سيكشف لنا عن المضمر النسقيّ للثقافة العربية بوصفه شاهدًا عليها وعلينا وعلى نفسه[80].

وهاهو يقول عن نفسه بتصديقٍ ذاتيٍّ مفرط: "أنا مؤسس أوّل جمهورية شعرية، أكثر مواطنيها من النساء"[81].

وبما أنّ الجمهورية هي جمهورية الفحل، فلا بدّ أن يكون الرعايا نساء، ومن حقّ السيّد الشاعر أن يعلن عن غايته من جمهوريته هذه، فيقول: "إنّني أكتب حتّى أتزوّج العالم"[82].

ويبدأ مشروع الفحل في تحويل العالم إلى جمهوريّة نهائيّة تخضع للاستفحال، يبدأ عبر انتهاك عذريّة اللّغة وفضّها من قِبل الشاعر الفحل، وذلك لأنّ الكلمات في اعتقاد الشاعر عذارى وتظلّ كذلك إلى أن يضاجعها كي تتعهّر، وعبر معاشرة الشاعر الفحل لها تتحوّل اللّغة إلى أميرة أو إلى خادمة"[83].

هنا يظهر الشاعر بوصفه أمير الكلام بما أنّه يجوز له ما لا يجوز لغيره، وهو (الطفل الوحيد الذي يسمح له في المجتمع العربيّ أن يلعب باللّغة)[84].

وهذه هي أخطاؤه التي يصفها بالأخطاء الجميلة، ويؤكّد ذلك بقوله: "إنّها أخطاء جميلة لأنّني حين أستعرضها بعد أربعين سنة من ارتكابها أجدها رائعة حقًّا"[85].

---

[80] انظر: الغذامي، عبد الله، **النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية**، المملكة المغربية، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط3، 2005م.

[81] قبّاني، نزار، **الأعمال النثرية الكاملة**، ج8، ص72.

[82] قبّاني، نزار، **الأعمال النثرية الكاملة**، ص80.

[83] الغذّامي، عبد الله، **النقد الثقافيّ قراءة في الأنساق الثقافيّة العربية**، ص99.

[84] الغذّامي، ص95.

[85] قبّاني، نزار، **ماهو الشعر**، ص204.

هذا يعني أنّها أفعال ليست عفويّة أو انفعاليّة، إنّها عمل مخطّط له، وهي مشروع طويل الأمد احتاج إلى أربعين سنة من النيّة والتخطيط والانتشاء الفحوليّ بالنتائج مع الإصرار على الخطأ رغم وعيه به، وهذه من سمات الفحل/ الطاغية، الذي يجعل الباطل حقًّا والحقّ باطلًا.

ويرى الغذامي في تجربة نزار الشعرية مشروع لانتهاك اللّغة والعالم وتحويل اللّغة إلى خادمة تنصاع لمراد السيّد الشاعر الذي يتحلّى بجمالية راقية وأناقة لغويّة متفرّدة، إضافةً إلى جماهيريّة واسعة لدى القرّاء والقارئات العرب.

ويخلص الغذّاميّ في حديثه هذا إلى نتيجة مفادها أنّ نزار قبّاني يقوم بإصرار وتعمّد باستنبات مفهوم (الفحل) بخصائصه الفحوليّة المتعالية، ولن تكتمل هذه الفحولة إلّا بإلغاء الآخر وإعلان وحدانيّة الذّات، وهذا هو الوجه الآخر لصورة الفحل، ويستشهد بقول نزار: "إنّني لا أقيس نفسي بأحد... إنّني أقيس نفسي بنفسي"[86].

هذا هو علقمة الفحل الذي لا يرى أحدًا غيره، ولذا كثُر تبرّم نزار بناقديه وأظهر الامتعاض منهم، وأعلن احتقاره لمنافسيه وازدرائه لهم، وقال إنّهم يحسدونه ويغارون منه ومن شعبيته، ولذا فكّر بإيجاد (قوّة ردع أدبيّة) تلقي القبض على خصومه بتهمة الزنى بالكلمات والقذف العلنيّ لسيّدهم الشاعر/ الفحل.

وإذا كان الشاعر يحمل في داخله هذه المشاعر، فإنّنا نسأل عن جمهوريته التي ادّعى تأسيسها وأيّ جمهوريّة هي؟

أهيَ جمهوريّة من رجلٍ واحدٍ والباقي جوارٍ تستجيب لنزواته وشهواته، بما في ذلك اللّغة التي تنتظر معاشرته ومضاجعته لها، والعالم الذي ينتظر منه أن يدنيه من فراش الزوجية، وبعد ذلك يتولّى الشاعر طرد الآخرين من جمهوريته الخاصّة به وحده دون سواه[87].

أمّا غسّان كنفاني فله رأيه الخاصّ به بعد أن بدأ يقرأ نزار بطريقة جديّة، حيث اكتشف أن "نزار مثل معظم السّاسة العرب، ما يقوله لا يفعله، وما يفعله لا يقوله، وإذا جمعنا دواوينه إلى

---

[86] قبّاني، نزار، **ماهو الشعر** ص157.

[87] الغذّامي، عبد الله، **النقد الثّقافيّ قراءة في الأنساق الثّقافيّة العربيّة**، ص256.

بعضها وغربلناها، وقِسناها على تجاربنا صرنا مثل من يشتري بنصف ليرة كيس غزل بنات يأكله بلقمةٍ واحدةٍ"[88].

ويعبّر كنفاني عن موقفه من اللّغة النزارية عندما قرأ الكرّاس الذي أصدره نزار مؤخّرًا عن الشّعر والجنس والثورة، وهو نصّ لمقابلة مع منير العكش كانت نُشرت في "مواقف" فاكتشف المؤامرة الفظيعة التي تقوم بها اللّغة العربية على وعينا في أقبية المفردات التي لا تنتهي.

يقول: اسمعوا، بالله عليكم، هذه العبارة: "إنّ التحوّل من شعر الحبّ إلى شعر السّياسة ليس تجارة رابحة مطلقًا، فالنوم في عيون النساء أكثر طمأنينة من النّوم بين الأسلاك الشّائكة، وتجارة العطر أربح من تجارة الخلّ".

أوّلًا من هذا الذي قال إنّ الخيار هو بين النوم في عيون النساء، والنوم بين الأسلاك الشّائكة، من الذي طرح المسألة بهذه الصّورة؟ لا يا سيّدي! ألا يجوز أن يكون شعر الحبّ هو غير النّوم في عيون النّساء؟ وشعر السّياسة هو مثلًا، القفز فوق الأسلاك الشّائكة؟.

وتابع كنفاني الاستشهاد بعبارات كثيرة لنزار ليخلص إلى نتيجة مفادها أن كثيرًا من عبارات نزار ومقولاته مجرّد طنينٍ نكيّف عليه، نحن الذين ورثنا آذانًا تغرق بسرعة في نشوة اللّغة.

كما يصفه ب (النقّاق الأكبر) الذي حبلت به هزيمة حزيران، النازل ضربًا بنا ذات الشّمال وذات اليمين، الذي استحلى السبّ والشتم كطرازٍ سهلٍ من البطولة ويستشهد بقوله:

كتّابنا على رصيف الفكر عاطلون
من مطبخ السّلطان يأكلون
بسيفه الطّويل يضربون
كتّابنا
ما مارسوا التفكير من قرون
كتّابنا
يحيَون في إجازة

[88] كنفاني، غسّان، **مقالات فارس فارس كتابات ساخرة**، بيروت، دار الآداب، مؤسّسة غسّان كنفاني الثّقافيّة، ط1، 1996م، ص156.

وخارج التاريخ يسكنون[89].

ثمّ يتساءل كنفاني: إذا كان الأمر كذلك، فلماذا ينشر نزار قبّاني قصائده عندهم إذن؟ هل يستطيع نزار أن يحلّ لنا هذا الإشكال؟.

فالسّلطان الذي يحبّ أن يذكره في مرحلة ما بعد حزيران في شعره، لا يقتصر سلاحه على المطبخ والسّيف، ولكن أيضًا على الورق!.

ومع ذلك كلّه يعترف كنفاني بشجاعة نزار قبّاني الذي سجّل نفسه على رأس قائمة الشّجعان، من خلال قصائده التي كتبها بعد 5 حزيران، معيدًا إلى الأذهان صورة الشّعراء العرب الفرسان، الذين يقاتلون في سبيل معتقداتهم حتّى النّفس الأخير.

لكنّ حبّذا لو يحلّ عن ظهر زملائه ويكفّ عن جلدهم ودقّهم عالطالع والنازل، وبسبب وبدون سبب، فالشجاعة والاستقامة والبطولة لم تُولد في الشّعر العربيّ مع ولادته، فثمّة شعراء كثيرون لم يحتاجوا إلى فرن الخامس من حزيران كي يُطبخوا، بل احتاجوا إلى عمليّات شواءٍ جزئيّة، عمليّات تمحيصٍ بسيطة، كي ينضجوا بنفس الدّرجة...

إذ تصوّروا لو أنّ كلّ شاعرٍ عربيٍّ احتاج إلى مخبزٍ من طراز 5 حزيران كي يصحو؟.

ويعترف كنفاني بحبّه لشعر نزار قبّاني واستمتاعه به، لكنه لا يستسيغ كتابات نزار عن شعره ونظراته النقدية : "ومع هذا، فأنا أحبّ بعض شعر نزار قبّاني... والّذي يقول إنّ نزار قبّاني ليس شاعرًا فيجب أن نكبّه في المزبلة، والّذي يقول: إنّه لم يترك بصماته على شعر جيلٍ كاملٍ يكون غير فاهم للشّعر العربيّ المعاصر ولا لغير المعاصر، ولكن يا سيّدي يا نزار قبّاني، لماذا لا تظلّ تكتب شعرًا وتعفينا من رأيك بهذا الشّعر، ومن فلسفتك لذلك الشّعر، وترجمتك وحواشيك وهوامشك؟"[90].

ولن ننسى الوقوف عند دراسة مهمّة بعنوان "النرجسية في أدب نزار قبّاني" التي خرجت من عباءتها دراسات كثيرة باعتبار أنّ النرجسية صفة قد توجد عند كلّ مبدع، إذ تنطوي شخصيته

---

[89] قبّاني، نزار، **الأعمال السياسية الكاملة**، الممثّلون، لبنان، بيروت، دار نوفل، 2015، ص73.

[90] كنفاني، غسّان، **مقالات فارس فارس**، ص198.

على شيء منها، لكنّها بلغت حدّتها عند نزار قبّاني، وشكّلت مفتاح شخصيّته، حتى يمكن اعتبارها أكثر صفة ظاهرة فيه، وقد تناول هذه الظاهرة عند نزار الناقد (خريستو نجم) حتّى أنّ نزار نفسه أشاد بهذه الدراسة متمنّيًا: "أن يقرأ هذا الكتاب من قِبل القرّاء ففيه تحليل نفسيّ وجديّ ودخول إلى عالم نزار النفسيّ من خلال شعره"[91].

وقد وضّح نجم أن دراسته هذه هي دراسة أدبيّة بالأصل، والناحية النفسية فيها محاولة لتوضيح ما لم تستطع المدارس الأدبية التقليديّة توضيحه، وقد حلّل نجم شخصيّة نزار وأشعاره في الغزل والسياسة لينتهي إلى نتيجة مفادها أنّ: "أدب نزار قبّاني ذاتيّ، يدور كالنجم في فلك أناه، ولعلّ خريستو نجم واعٍ بالمجازفة في تطبيق هذا المنهج لذلك انتهى إلى أنّه قد لا يكون دقيقًا الدقّة العلمية، لكنه محمود"[92].

وقد شكّلت دراسة نجم فاتحة الطريق لكثير من الدراسات النقديّة التي جاءت تِباعًا واتّخذت من النرجسيّة موضوعًا لها ونقطة عبورٍ لأدب نزار وشخصيّته؛ للنيل منها وقد أفاد هؤلاء النقّاد من تعدّد المعاني لمصطلح النرجسيّة، للاستغراق في النيل من نزار وأدبه، خاصّة أنّ النرجسيّة تجمع في واقعها بين المتناقضات، وكون شاعرنا قد صرّح كثيرًا أنّه صاحب التحوّلات والتّناقضات فقد وجد فيه النقّاد . لاسيّما الخصوم . عيّنة مناسبة لعرضه على مختبر النرجسيّة، بعد أن جنح هؤلاء نحو السلبيّ منها الذي يُعنى بالإعجاب بالنفس وعشق الذّات.

من هذه الدّراسات دراسة لشاكر النابلسي الذي ألحّ على السّيرة الذاتيّة التي قدّمها نزار لنفسه، حيث تشكّل الذات المحور الذي يدور عليه الحديث، فاتّهامه لنزار بأنّه مغرقٌ في النرجسيّة لأنّه لم يذكر أصدقاءه وركّز على ذكر الأماكن أكثر من الشّخصيات، وحديثه عن أسرته ليس له مسوّغات علميّة دقيقة.

---

[91] محمّد أسد، محمود، **نزار قبّاني بين مطرقة وسندان النقّاد**، آفاق المعرفة، العدد 14، أيلول، 1998، ص194.

[92] سحيمي، سمير، **الإيقاع في شعر نزار قبّاني من خلال ديوان قصائد**، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، ط1، 2010، ص20.

كما اتّهمه النابلسيّ بأنّ حبّ الذّات المفرط عنده وعبادته لها جعله يهمل قضايا وطنه وأمّته، وأنّ دواوينه الثلاثة الأولى خاليةٌ من أيّ شهادة وطنية[93].

أمّا جهاد فاضل الذي صرّح أنّه في نقده لنزار ينطلق من الحقيقة وحدها؛ فيرى في حديثه عن نرجسيّة نزار أنّها (النرجسيّة المرضيّة)[94] ويقول: "وقد شهدتُ بنفسي، وعلى مدى سنوات طويلة، فصولًا عن النرجسيّ الحديث، تُضيف بلا شكّ الكثير إلى ما أُثِر أو كُتب عن مؤسّس النرجسيّة القديم، في البدء كان نرجسيّ لم يخلق الله أبدع منه أو أجمل، الذّات هي محور العالم وإليها ينبغي أن تُقدّم الفروض والعبادات"[95].

ويرى جهاد فاضل: "أنّ شخصيّة قبّاني لم تكن شخصيّة عاشق لسبب جوهريّ هو أنّها كانت غير قادرة على عشق أحد غير ذاتها، كان عشق نزار قبّاني الوحيد هو عشقه لذاته، ولم يكن باستطاعته أن ينتزع نفسه عن هذا العشق ليهب الآخر ولو قدرًا محدودًا من اهتمامه"[96].

ويرى العرود أنّ نزار لو لم يكن نرجسيًّا لما أثنى على دراسة نجم التي اعترف بموضوعيّتها وقيمتها كما تقدّم، فنزار لم يرفض وصفه بالنرجسيّة؛ بل أثنى عليه وثمّنه عاليًا.

سأله مفيد فوزي: اتّهموك بالنرجسيّة، ولم تحاول أن ترفع عن نفسك هذا الاتّهام، لماذا؟.

فأجاب: النرجسيّة ضروريّة لكلّ فنان مبدع؛ لأنّها تشعره بالكبرياء والقوّة والثّقة بالنفس، وأنا اعتبرها حالة صحيّة لا حالة مرضيّة، لقد كان المتنبّي نرجسيًّا كبيرًا، لأنّه كان شاعرًا كبيرًا[97].

إنّ نزار لم يرفض هذا اللّون من النرجسيّة المشعرة بالقوّة والثّقة بالنفس على ما يبدو؛ لكنّه في الوقت نفسه رفض النرجسيّة التي وسمه بها جهاد فاضل وشاكر النابلسي، تلك النرجسيّة المرضيّة، ونادى بأعلى صوته: "أرجو تقرؤوا دون أن تتّهموني بالنرجسيّة والغرور"[98].

---

[93] العرود، علي محمّد، **جدليّة نزار قبّاني في النقد العربيّ الحديث**، الأردن، إربد، دار الكتاب الثّقافي، (د.ت) ، ص144.

[94] فاضل، جهاد، نزار قبّاني الوجه الآخر، **مؤسسة الانتشار العربي**، ط1، 2000، ص107.

[95] المرجع السّابق، ص107.

[96] المرجع السّابق، ص38.

[97] فوزي، مفيد، أنا ونزار، **أطول قصيدة اعتراف**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1998، ص102.

[98] قبّاني، نزار، **الأعمال النثريّة الكاملة**، لعبتُ بإتقانٍ وها هي مفاتيحي، ج8، ص386.

إنّ اطّلاعنا على ما توصّل إليه الدّرس النقديّ الذي يعتمد على التحليل النفسيّ يُوصلنا إلى شيء من التعميم وقع فيه بعض النقّاد، وذلك حين فسّروا شعر نزار الذي كتبه عن المرأة أنّه نتيجة لحادثة انتحار أخته، أو اعتبار بعضهم نزار شاعرًا نرجسيًّا، مع أنّ هذه النرجسيّة قد تبدو في مرحلة ما واضحة، لكنّها تبهت وتتراجع في مراحل أخرى.

الآراء الإيجابيّة:

إنّ النظر إلى الكون الشّعريّ عند نزار قبّاني لا يستقيم إلّا بربط هذا الكون بأفق موقفه النقديّ الموجود في كتاباته النثريّة والشّعرية معًا، خاصّة عندما تتوزّع مواقف الشّاعر من الواقع والحياة والإبداع والتشكيل عبر ثنائيّة صياغة التجربة الإبداعيّة نثرًا وشعرًا في الوقت ذاته.

من هنا أضحت الكتابة عند نزار موقفًا نقديًا "أُرغم شاعرنا على تأدية الضّريبة الحضارية التي كان يؤدّيها كلّ من أتاح لنفسه السّباحة ضدّ التيّار، وتتمثّل هذه الضّريبة في الإقصاء والإلغاء من دائرة المفكّر فيه في التجربة النقدية المواكبة لتطوّر الأنساق الحداثيّة"[99].

لقد استطاع نزار في قراءته لإشكاليّة الحداثة على السّاحة العربيّة؛ أن يخلق في كتاباته الشّعرية على مسار خمسين سنة من العطاء، نوعًا من التّطابق الذكيّ بين وعي الحداثة الغربيّة كرؤيا وتشكيل لا يمكن تجنّبه في بناء التّجربة الشّعرية ووعي الموروث العربيّ وقراءة الواقع الاجتماعيّ والسّياسي قراءة موضوعية ومن خلال هذا الوعي المزدوج رسم نزار قبّاني أسئلة حداثته المضادّة التي احتوت مواقفه من الكتابة والتّشكيل الشّعريّ، ومن الواقع المعيش بكلّ تمظهراته وهذا ما يبرز الوصلة الاجتماعية والسياسية في شعره ونثره على السّواء[100].

إنّ نزار قبّاني قد تجنّب كما أسلفنا الأنساق الكبرى للحداثة (نسق الرؤيا/ نسق الرؤية) خلال مسيرته الشّعرية، ممّا جعل النقد الحداثيّ يعتبر نزار في مناسبات عديدة خارج النّسقين، يقول الدكتور نجيب العوفي: "والشعراء العرب على توالي العقود الزمنية الشعرية، تعاملوا مع الشعر والحداثة الشعرية بنوايا مسبقة وبمرجعيات وخلفيات مستحضرة سلفًا، فكان هناك مشروع

---

[99] لبيض، عبد الحقّ، **نزار قبّاني والحداثة العربية**، ندوة أدبيّة أعدّها وقدّم لها مراسل مجلة الآداب في المغرب، والمشاركون في الندوة هم: د. نجيب العوفي، د. رشيد المومني، د. حسن مخافي، د. مجلة الآداب، العدد 11/ 12، بيروت، 1998،ص 80.

[100] انظر: عنّاب، نادية، **تجربة نزار قبّاني الشّعرية في ميزان النّقد المعاصر**، مذكّرة مكمّلة لنيل الماستر في ميدان اللغة والنقد الحديث، 2013- 2014.

نظريّ وجملة مبادئ نظريّة هي التي تؤهّل للدخول في حمّى الحداثة، ثمّ يجهد الشاعر نفسه من أجل أن يصوغ نصوصًا على مقاس تلك المشاريع والمبادئ الأوّلية الموضوعة سلفًا، هذا بتصوّري هو الذي أجهز على كثير من النصوص الشعرية المحسوبة على الحداثة، وخنق فيها بعض مكامن الحيويّة والحرارة، وهو ما انتبه إليه نزار قباني بطريقة عفوية وتلقائية، ولكّنها طريقة معزّزة كذلك بثقافة أدبية ولغوية وتاريخية رفيعة، فحرّر تجربته الشعرية من كثير من المسوح الثقافية والأنماط المعرفية والطقوس الاستعاريّة والمجازيّة، لهذا كانت نصوص نزار الشّعرية عارية وتلقائيّة، وتدخل في إطار ما سمّاه بعض النقّاد بالسّهل الممتنع"[101].

كما دافع الدكتور صلاح فضل عن الحسيّة الموجودة في كتابات نزار ومواقفه والتي اتّخذها بعض النقّاد حجّة وسببًا لهجومهم على نزار، فهو يراها انعكاس لليقظة الرومانسية ودعوة من قبل نزار للاعتراف بالجسد الإنساني وآليّة من آليات الوعي في القرن العشرين، وقد ظهرت حداثة هذه الدعوة من خلال أسلوب نزار الشعري الذي استطاع من خلاله أن يعبّر عن روح العصر وأن يكشف النواحي الجمالية فيه، لذلك يمكن اعتبار تجربة نزار ثورة إنسانيّة في جزء كبير منها تقاوم الحسّ الأخلاقيّ المزدوج بين السرّ والعلانية في العالم العربيّ، لتمنحه القدرة على التّماسك والانسجام، كما أنّها تعتبر بمثابة الاستجابة التي تتفاعل مع موجة المواجهة الواقعيّة للمتغيّرات التي طرأت على الحياة والفنون العربية؛ لهذا كثيرًا ما رفض نزار النخبوية الحداثيّة التي تترفّع عن المواطن العربيّ وتتعالى عن قصد على الجمهور العربيّ، يقول:

"يصعب أن أتصوّر شعرًا عربيًا حديثًا لا يخاطب أحدًا... ولا يقنع أحدًا... ولا يعبّر عن أفراح ولا عن أحزان أحد، إنّ صوت الشاعر لا بدّ أن يصطدم بجدار بشريّ ما... ويثبت أنّه حيّ ... أمّا الصوت الذي لا يصدم بشيء، فهو ليس سوى حشرجة لغويّة لا صدى لها، إنّ مشكلة الحداثيين أنّهم لم يكتبوا رسالة حبّ واحدة لأيّ مواطنٍ عربيٍّ"[102].

بعد رحيل نزار بدأ بعض النقّاد الذين شنّوا عليه حملات قاسية يظهرون تأسّفهم ويخفّفون من حدّة نقدهم وقد تنبّأ نزار بذلك في قوله: "الشّاعر العربيّ يبقى صامتًا بانتظار حفلة تأبينه.

---

[101] بوهرور، حبيب، **تشكّل الموقف النقدي عند أدونيس ونزار قباني قراءة في آليات بناء الموقف النقدي والأدبي**، ص225.

[102] بوهرور، ص232.

فحفلات التأبين هي المناسبة الذهبية التي يجلس النقّاد فيها على قبر الشاعر كي يلعبوا الورق... وأنا طبعًا لن أسمح لأحد أن يلعب الورق على قبري، لأنّني أريد أن أشترك في اللّعبة"[103].

ومن هؤلاء الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي الذي قال: "لا أظنّ أنّ شاعرًا عربيًّا في أيّ عصر حظي في حياته بشهرة كشهرة الشّاعر الذي اختطفه الموت من أيدينا اختطافًا قبل أن ننتبه إلى أنّه تجاوز الخامسة والسّبعين من عمره وقبل أن نصدّق أنّه مريضٌ حقًّا، وأنّ قلبه لم يعد قادرًا على أداء واجباته نحو صاحبه الذي قرّر أن يقطع العمر في نفس واحد ركضًا وهرولة لم تثنِه الظّلمة ولم توقفه العاصفة.."[104].

ويضيف حجازي أنّ: "المظهر الخارجي للشاعر لعب دورًا أساسيًّا في شهرته وانتشار شعره، والتفاف المعجبين حوله لكون شعر نزار يوافق رغباتهم بغضّ النّظر عن موافقته للحقيقة، وبالتالي افتتان الناس بشعر نزار وإقبالهم على أمسياته الشّعرية كما لو أنّهم ينتظرون النبوءة أو يشهدون المعجزة"[105].

أمّا الدكتور عبد القادر القطّ فقال عن نزار: "لقد جمع نزار في رؤيته بين التجربة الرّومانسية المستجيبة لنداء الوجدان والاستجابة لطبيعة التجربة العاطفية العربية التي تدني المثال الرومانسيّ من عالم الواقع، وتصوّر ما جدّ في المجتمع من تطوّر في وضع المرأة وما طرأ على الصّلات العاطفيّة من تحوّل... وعبّر عن رؤيته في أسلوب مبتكر تخلّى عن رصانة أساليب الشعراء الوجدانيين ومجازاتهم البعيدة الصّادرة عن خيالٍ مشوبٍ بالقلق أو التطلّع أو الحرمان، وسنّ لنفسه أسلوبًا يسيرًا قريبًا من أساليب الحياة، ووقف وسطًا بين الاحتفال بالبناء المحكم للقصيدة عند الوجدانيين، والتحرّر المقصود من شكل القصيدة القديم عند روّاد الشّعر الحرّ الّذين عاصرهم، وظلّ معتصمًا بحسّه اللّغويّ والموسيقيّ الخاص، وابتكر بذلك لونًا من

---

[103] قبّاني نزار، **قصّتي مع الشّعر**، ص115.

[104] بركان دليلة، **نزار قبّاني شاعر العصر**، المكتبة العصرية، (د.ط)، 2000، ص151.

[105] المرجع السّابق، ص151

الشّعر شاع على نحوٍ غير معهودٍ بين النّاس، وقدّم إبداعًا فريدًا غزيرًا له مكانته المتميّزة في الشّعر العربيّ الحديث"[106].

أمّا الشاعرة الكويتية سعاد الصّباح فقد قالت عنه: "نزار قبّاني طفلٌ يصرخ على ورقة الكتابة...وقد حاورتُه ذات مرّة وكنت سعيدة بصراخه... لأنّ الأطفال لا يكذبون... ولا يحتالون...ولا يزوّرون كلماتهم.

لقد قال عنه إنّه الأستاذ عبّاس محمود العقّاد في معرض نقده لشعره أنه قد دخل مخدع المرأة . وسط جملةٍ من قضايا المصير. ولم يخرج منه... وهذا كلام عتيق جدًّا... وأعتقد أنّ نزار بعد هزيمة حزيران 1967 تخلّى عن امبراطوريّته النسائيّة... وأصبح مجنّدًا في جيش التحرير.

إنّ الّذين يقرؤون شعر ونثر نزار قبّاني اليوم، يعرفون أنّ الرّجل سلّم جميع المفاتيح النسائيّة التي كانت في جيبه... واستأجر غرفة مفروشة في فندق الوطن"[107].

والحقيقة أنّ نزارًا استطاع أن يكسب المعركة التي خاضها ضدّ ناقديه، بفضل حنكته وحكمته وقوّة إرادته، وقد كرّر على مسامعهم وردّ على هجومهم بقوله: "الشّاعر لا يصير شاعرًا بفرمان شاهانيّ أو بمرسومٍ حكوميّ أو بمنحةٍ ملكيّة، فالشاعر هو ملك الملوك ولا سلطة تعلو على سلطة... إنّني على مسرح الشّعر منذ خمسين عامًا ولا تزال الصّالة ملأى والعرض مستمرًا فمّمن أخاف وعلى أيّ شيءٍ أخاف؟.

ويبيّن لنقّاده شهرته الواسعة التي طبقت الآفاق كردّ على نقدهم الذي يمطِرونه به: "إنّ مئات الخيول تركض هذه الأيام على ملعب الشّعر ولكنّني لا أجد حتّى الآن حصانًا استطاع أن يتجاوز سرعتي أو يعلو صهيله على صهيلي"[108].

---

[106] عبد العزيز، مجدي السيّد، **نزار قبّاني شعره بين مواطن الإبداع وأسرار الجمال**، دار العالم العربيّ للنشر والتوزيع، ط1، 2008، ص32-31.

[107] المرجع السّابق، ص35.

[108] بركان، دليلة، **نزار قبّاني شاعر العصر**، ص135.

1. القبيح في شعر نزار

1.1. قيمة القبيح في الفنون

مقدّمة: القبيح نقيض الجميل، وإذا كان الجميل قائمًا على التّوازن والانسجام بين العناصر المؤلّفة له، فإنّ القبيح هو التّنافر وعدم الانسجام والتآلف بين العناصر المكوّنة له.

كما أنّ الجميل يبعث في النّفس الإحساس باللّذة والرّاحة وبالتالي الرّضا، بينما القبيح يبعث في النفس حالة من القلق والنّفور، وبالتالي يولّد في نفس المتلقّي الشعور بالكره له؛ لأنّه لا ينسجم مع ذوق الإنسان السّليم والمتوازن.

إنّ القبيح أحد مصطلحات علم الجمال، ويوجد في الحياة والفنّ أيضًا، ويمكن أن يظهر هذا القبح في شكل الإنسان الخارجيّ من خلال التّفاوت في أجزاء الجّسد، أو التّنافر بين الألوان التي يستخدمها، أو في الحركات التي يقوم بها، وقد يتمثّل القبيح في سلوك الإنسان غير السويّ الذي يؤثّر سلبًا في الإنسان وحياته الاجتماعيّة والرّوحية، والقبيح في الحياة يمكن أن يظهر لدى الإنسان أو في الطّبيعة والفنّ وغير ذلك.

حديثًا بدأت الأعمال الأدبيّة والفنيّة تركّز على مقولة التّنافر وتستغلّها؛ لتظهر القبح الذي تنطوي عليه الشّخصية الشّريرة مثلًا، أو لتعيد صياغة النّماذج الإنسانيّة القبيحة؛ فصورة الشخصية الشّريرة كثيرًا ما صُوِّرت على أنّها تمتلك وجهًا عابسًا مكفهرًّا و تجاعيد كثيرة قد تصل إلى درجة المبالغة، وأنفًا معقوفًا وطويلًا، أو ضخمًا نافرًا عن طبيعة الفم والوجه، وضحكة بشعة لا تنسجم مع شخصيّة صاحبها، وحين يمتلك الفنّان أو الأديب قدرة على رسم الشّخصيّة الشّريرة منطلقًا من التّنافر الذي تنهض عليه مقولة القبيح ينجح في إيصال ما يريده من أفكار، أمّا حين يعجز عن ذلك فإنّ الشخصية التي يقوم بتصويرها تتحوّل لديه إلى شخصية كوميديّة تنسف الهدف الذي يسعى إلى تجسيده.

إنّ تناول علم الجمال للقبيح في الفنّ يقوم على هدفين أساسيين هما:

الهدف الأول "المضمون" الذي تظهر من خلاله مقولة القبيح، وهنا تصبح مهمّة علم الجمال أن يكشف عن هذه القيمة وأن يحدد ملامحها وأبعادها، ثمّ يظهر صلتها وعلاقتها بالقيم

الجمالية الأخرى، والمساحة التي أُفردَت في النصّ لها مقارنةً مع مساحة القيم المذكورة، وعلاقة ذلك كلّه بمختلف أجزاء النصّ الأخرى.

الهدف الثاني يدرس علم الجمال القبيح في الفنّ من خلال "جماليّة الكلّ الفنيّ" وذلك من خلال الحديث عن تجسيد النصّ للقبيح وقيمته ومستوى هذا التجسيد، وهنا يهتمّ علم الجمال بقضيتين هما:

الشكل الجميل الذي جسّد قيمة القبيح.

الشّكل القبيح الذي لم ينجح في تجسيد قيمة أخرى.

وهنا يمّز علم الجمال القبيح بوصفه موضوعاً فنّيًّا من قيمته الجماليّة التي ترتبط بالمحتوى الّذي يعكسها الشكل الجميل وهذا هو المتعارف عليه في الفنّ، والشّكل القبيح الذي يحاول أن يعكس قيمة جمالية ما فيفسدها؛ أيّ أنّه فشل في تجسيدها من الناحية الإبداعية: فنيًّا وجماليًّا.

وعندها يستطيع علم الجمال – إن ركّز على الجانب الثاني– أن يحدّد مستوى الإبداع في النصّ وبالتالي؛ تحديد القانون العام الذي اعتمد عليه المبدع شكلًا ومضمونًا للتعامل مع مفهوم القبيح.

وسنحاول في المبحث الآتي أن نتتبّع القيم الجماليّة عبر التاريخ، وأن نبيّن أيضًا جمالية القبيح بعد أن أصبح القبح مقولة أساسيّة من مقولات علم الجمال.

1.2. تاريخ الفكر الجماليّ الغربيّ:

"نشأت النظريّات الجمالية في اليونان القديمة في أوساط مالكي العبيد، وكانت انعكاسًا لتصوّراتهم.... فقد تصوّر الفيثاغورثيون الكون انسجامًا متناغمًا، جمالًا ناجمًا عن وحدة المتنوّعات"[109].

بينما رأى هيراقليطس أن الانسجام الناتج عن وحدة المتناقضات المتصارعة يجب أن يكون متحرّكًا وديناميكيًّا، مؤكّدًا على مبدأ الاعتدال؛ لأن المعيار عندما يتجاوز حدّه تصبح أكثر

[109] المرعي، فؤاد: **محاضرات في علم الجمال**، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، حلب، 2004م، ص13.

الأشياء متعة بالغة الإزعاج أيّ على النقيض، أمّا سقراط فرأى في الانسجام والجمال صفتان أساسيتان ومهمتان للعالم، ممّا يعني أنّه كشف للجميل وجوهره، موضّحًا أنّ الجميل صفة واحدة في أشياء متعدّدة بينما الجميل شيء نسبيّ، والجمال المطلق يكون حبيس ورهين الظّرف، كما أنّ الجميل لديه ارتبط بمفهوم المفيد والخير، مما يعني أنّه قائم على مبدأ الغاية والنّفعية[110].

أمّا أفلاطون فيرى أن الجميل هو الممتع الذي نشعر به عن طريق السّمع والبصر، فالجميل هو المتعة المفيدة والمفيد هو الذي ينتج عنه الخير، وهنا جمع أفلاطون بين النفعيّ والشعوريّ والأخلاقيّ، والجميل لديه ثابت وأزليّ لا يعتريه النقص، منفصلٌ عن العالم الواقعيّ المتبدّل، وهذا هو مضمون الفلسفة الأفلاطونيّة المثاليّة التي تفصل بين الشكل والمضمون وبين الروحيّ والماديّ.

وقد خالف أفلاطون الفنّ الاغريقيّ الذي يعبّر عن الانسجام بين الشّكل والمحتوى والماديّ والروحيّ، عندما رفض التفسير الماديّ للجميل، كما اتّخذ أفلاطون موقفًا سلبيًا من الفن؛ لأنه يقلّد الأشياء التي هي بالأصل ظلال المثل، وبذلك يصبح الفنّ ظلّ الظلّ وعلى الإنسان أن يهتدي إلى الجمال الكامن فيه عن طريق حدسه وإلهامه، فجوهر الجمال لا يدرك إلّا بالحدس، وبذلك يكون أفلاطون قد ربط بين المفهوم الجماليّ للجميل وبين مفهوميّ المعرفة والوجود الفلسفيين[111].

أمّا أرسطو فيرى أنّ الجمال يتحقّق في النظام والحجم، والجميل عنده هو الذي يتّسم بالكمال والتناظر والترابط مع الاعتدال الذي هو أهم صفة جمالية[112].

ثمّ يظهر في العصور الوسطى الرّاهب المسيحيّ (توما الإكويني) الذي ركّز على إظهار جمال العالم المحسوس؛ مؤكّدًا على الانسجام والوضوح والتّناسق: "وهذه مفاهيم تتناسب مع

---

[110] المرعي: **محاضرات في علم الجمال**، ص25.

[111] المرجع السّابق، ص31 وما بعد.

[112] عبّاس، راوية عبد المنعم: **القيم الجماليّة**، الاسكندرية، دار المعرفة الجامعية، 1978م، ص22-21.

مفاهيم أرسطو، إلّا أنّ هذه المفاهيم كانت تجعل الجمال إلهيًّا، غير أنّه في النهاية لم يصل إلى حل"[113].

وحين نصل إلى عصر النهضة سنجد الفنّ قد بدأ ينحو نحو الواقعية، إذ أنّ تصوّر فلاسفة هذا العصر للجمال يقوم على التناسب والانسجام وجمال الجسم الإنسانيّ، وبدأ الفنّ يفسّر قوانين الجمال منطلقًا من النواحي المحسوسة، ناهيك عن التفاته إلى الروح الإنسانية والحياة الحقيقية الواقعية، فلقد بحث ليوناردو دافينشي عن الحقيقة الحياتية؛ مركّزًا على التناسب لأنه اعتبره قوام جمال الأشياء وركيزته الأساسية، أمّا شكسبير فرأى أن الجميل يصبح أجمل إذا تُوّج بالحقيقة، فهو يربط في مفهومه لعلم الجمال بينه وبين الحقيقة، بينما ربط ديدرو بين علم الجمال والأخلاق، ورأى أنّ الجمال في الفنّ يجب أن يُتوّج بالحقيقة الفلسفية، وعندها يصبح الجمال كامنًا في التّطابق بين الصورة والأصل والجمال يرتكز هنا على إدراك العلاقات؛ واعتبر أنّ القصور في إدراك هذه العلاقات يدمّر درجة الجمال، أمّا الإدراك الزائد والغنيّ فيفقد الرؤية الوضوح، أمّا ليسنغ فنظرته للجمال كانت مختلفة عن سابقيه؛ فقد ركّز على الجمال الجسدي القائم على الجمع المنسجم من الأشياء عندما ننظر إليها نظرة واحدة، أمّا القبيح فهو تنافر الأجزاء[114].

ليأتي كانط فيما بعد ويجرّد الجمال من مادّيته، كما فصل بين شكل الجميل ومحتواه، مركّزًا على إبراز أهميّة الشكل، كما قسّم الفنّ إلى قسمين (الممتع . الجميل)، بينما رأى شيلر أنّ الجمال هو الحريّة في الظّاهر والجمال هو الكمال الطّبيعي وشرط الجمال الأساسيّ هو البساطة، وليس كلّ بسيط جميلًا لديه، بينما ذهب هيغل إلى أنّ الجميل في الواقع هو الحياة المتجلّية في ثلاثة أشكال[115].

فهيغل يرى أن الجمال في الواقع غير ثابت أو منسجم، لذلك يكون مستواه أقلّ من مستوى الجمال في الفنّ؛ لأنّ الجمال في الفنّ هو تعبير حسّي عن الفكرة، وكلّما سمت الفكرة سما الجمال في الفنّ فوق الجمال في الطبيعة، والمبدأ العام للحكم على كمال الجمال أو عدمه هو

---

[113] المرعي: **محاضرات في علم الجمال**، ص31.

[114] انظر: المرجع السّابق، ص 31.

[115] انظر: المرجع السّابق، ص41.

العلاقة المتبادلة بين الصّورة والفكرة (الشكل والمحتوى) ووفقًا لجدليّة الرّوح المطلق فإنه يمر بثلاث مراحل وكذلك الفنّ: مرحلة الفنّ الرّمزي كفنّ النحت البشريّ، والمرحلة الكلاسيكية كالنحت اليوناني القديم، والمرحلة الرومانتيكية كالرسم والشعر والموسيقا[116].

فالفكر عند هيغل يقوم عل شيئين معًا؛ أوّلهما: جوهر الأشياء الخارجية ويتمثّل بالطبيعة، وثانيهما الجوهر الكليّ للأشياء الرّوحية كالتصوّر والرّغبة... وترتدّ ثنائية (الأشياء الخارجية والأشياء الروحية) إلى وحدة الفكرة المطلقة، التي هي وحدة هذه الثنائية[117].

أمّا تشيرنيشيفسكي فيرى أنّ الجمال خصيصة من خصائص الواقع نفسه، والجميل في الفنّ ما هو إلّا انعكاس للجميل في الواقع معارضًا الجوهر المثاليّ الذي تقوم عليه فلسفة هيجل الجماليّة، وبذلك يكون الفنّ لديه: "أعلى أشكال تملّك الواقع بحسب مقاييس الجمال[118].

كما أكّد تشيرنيشيفسكي على الترابط بين الاستيعاب (الإدراك) والقدرة على تقويم الجميل في الحياة والفنّ تقويمًا نقديًا، كما يؤكد الترابط بين نظرة الإنسان الشّاملة إلى الكون واللّذة الجمالية وعقل الإنسان[119].

إنّ تشيرنيشيفسكي في كتابه (علاقات الفنّ الجمالية بالواقع) يعتبر رائد ومؤسس علم الجمال الواقعيّ؛ حيث ينطلق المثل الأعلى لديه من حركة الواقع وتطوّره ما دام الفنان يمتلك ملكة اكتشاف ما يجب أن يكون، وبالتالي لن يقف موقفًا سلبيًا وساكنًا تجاه الواقع، فالجمال في حركة وتطور دائمين نحو الكمال، ولو كان كما يزعم الجماليون ساكنًا: "لأثار الملل في نفوسنا، إنّ الإنسان الحيّ لا يحبّ في الحياة ما هو ساكن"[120].

---

[116] المرعي: **محاضرات في علم الجمال**، ص43.

[117] شيخ الأرض، تيسير: **الموقف الأدبي**، العددان (155-156) آذار، نيسان، ص17.

[118] المرعي، فؤاد: **الجمال والجلال**، دمشق، دار طلاس، ط1، 1991م، ص98.

[119] مرشحة، محمد، والمرعي، فؤاد: **الأدب والنقد في الغرب**، مديريّة الكتب والمطبوعات الجامعية، منشورات جامعة حلب، 1999-2000م، ص408.

[120] المرجع السّابق، ص409.

كما أنّ مسألة الشّكل والمضمون "لها أهميّة نظريّة كبيرة في توضيح خاصيّة الإبداع الفني، ومكانه وأهميّته في الحياة الاجتماعية"[121]، لذلك حصل صراع حاد حول هذه المسألة بين المثاليين والماديين.

لقد انحاز تشيرنيشيفسكي إلى تفوّق الواقع على الفن دون مواربة، ولم يكن راضيًا عن النسخ الحرفيّ للواقع، وإنّما ينقل هذا الواقع من خلال وعي الفنان الخلّاق، فهو يقدّم الفنّ على الواقع: "فالجميل في الطبيعة أو الحياة أهمّ من الجميل في الفنّ"[122].

وهذا لا يعني تبعية الفنّ للواقع كما يرى أعداء علم الجمال الواقعيّ؛ لأنه لا يعني حين قدّم الواقع على الفن، أنّ الفنّ تابع للواقع، إنّما يعني أنّ الحياة أغنى من الفنّ، كما أن قيامه بالربط بين الشكل والمحتوى، فليس الفنّ وحده: "ما يشبع حاجاتنا الجماليّة، فبوسعنا أيضًا أن نتوجّه إلى معالم الطبيعة"[123].

وأكّد أنّ هذه العلاقة تتوضّح وتتحدّد أكثر بتوجّه العمل الفنيّ "فعدم وجود فكرة كبيرة تربط بين الناس والأحداث يفقد الشكل قيمته مهما كان هذا العمل جميلًا"[124]؛ لأنّ الفنيّة صفة من صفات المحتوى كذلك، ولا تقتصر على الشكل وحده، ووحدة الشّكل والمضمون هما الشرطان الأساسيان لنقول عن الأعمال الإبداعية أنّها فنيّة، وتتحققّ هذه الوحدة بأن يُلهم المبدع فكرة عظيمة تسهم في تطوير فكره، وهذا التطوّر الفكريّ لدى الإنسان "لا يخرّب الشعور الجماليّ فيه إطلاقًا"[125].

---

[121] السعيدي، عباس محمد: **الموقف الأدبي**، العدد 127، تشرين الثاني، 1981، ص5.

[122] كليب، سعد الدين: **الظاهرة الجمالية بين الواقع والفنّ**، مجلة الموقف الأدبي، الأعداد (236-235-234) تشرين الأول، تشرين الثاني، كانون الأول، ص88.

[123] سوريو، اتيان: **الجمالية عبر العصور**، ترجمة: د. عاصي، ميشال، منشورات دار عويدات، بيروت- باريس، ط2، 1982م، ص 12.

[124] مرشحة، والمرعي، ص 413.

[125] تشيرنيشيفسكي، ن.غ: **علاقات الفنّ الجمالية بالواقع**، ترجمة: حلّاق، يوسف، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1983م، ص13.

إنّ علم الجمال لدى تشيرنيشيفسكي يتّسم بأنّه موضوعي ينفر من الفنّ المزيّف القائم على تخدير وعي الناس، وهذا يعني معاداته للانهزامية في الفن وتأكيده على أن يقوم الفنّ بتصوير ما يدخل ضمن اهتمامات الإنسان وتجنّبه أن يعكس الواقع عكسًا ميّتًا.

وبذلك فإنّ الفنّ عمومًا هو: "نتاج الوعي الجماليّ المشخّص تاريخيًا من جهة والمشخّص فرديًّا من جهة ثانية"[126].

إنّ الرائع عند تشيرنيشيفسكي يكون متفوّقًا على جنسه "لكن ليس كلّ ما هو متفوّق في جنسه رائعًا"[127]. :"وإذا كانت الحياة وتجلّياتها هي الجمال، فالمرض وعواقبه هي بالتالي القبح"[128].

وبما أنّ الفكر الجمالي هو تراث إنساني عام وشامل ومشترك بين البشر جميعًا؛ سنقف مع شذرات منه في تراثنا العربيّ عبر العصور.

1.3. تاريخ الفكر الجمالي العربيّ:

لقد وُجدت بذور الفكر الجماليّ في المرحلة العربية التي تسبق ظهور الجمال، بالرغم من نفي بعض الدارسين لوجود فكر جمالي عربي واعٍ في تلك الفترة، وهذا ما صرّح به الدكتور عزّ الدين اسماعيل الذي انطلق في مقولته تلك من النظريات النقدية العربية القديمة، فقد ذكر في كتابه (الأسس الجمالية في النقد العربي) أن العرب لم يكن لديهم وعي ومعرفة جمالية، لأنّ العربي انفعل حسيًّا بالجمال ولم يفكر به بطريقة واعية، فالعرب في تذوّق الجمال اكتفوا بنزعتهم الحسيّة[129].

ويرى آخرون أنّ هذا الرأي بعيد عن الصّواب؛ لأنّ تذوّق العربي الحسيّ للجمال هو بالأصل تذوّق روحيّ وذهنيّ، وأنّ الصورة الفنيّة الحسيّة في شعر العرب هي الشكل الحسيّ

---

[126] كليب، سعد الدين: **وعي الحداثة (دراسات جمالية في الحداثة الشعرية)**، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1997م، ص6-5.

[127] تشيرنيشيفسكي: **علاقات الفنّ الجمالية بالواقع**،ص14.

[128] المرجع السابق، ص22.

[129] إسماعيل، عزّ الدين: **الأسس الجمالية في النقد العربي**، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1968م، ص 128وما بعد.

للصورة الذهنية، فالتذوّق الحسيّ مرحلة تالية للتذوّق الذهني، فعملية التذوق تكون ذهنية في البداية، والدليل أنهم تحدّثوا عن الصورة الذهنية والحسيّة؛ أي طريقة خروجها للواقع، والشكل الذي بدت من خلاله.

وبما أنّ الفنّ منتج للجمال في جزيرة العرب، فإنّ الشاعر الجاهلي شعر بهذا التذوّق الجماليّ الذي كان مشتركًا بينه وبين الآخرين، فما لا يظهر حسيًّا في الفنّ لن تكون هناك مادة له، والدليل على ذلك لجوء الشعر الصوفي عندما يريد تمثيل ما هو روحانيّ إلى الرموز ذات الطبيعة الحسية.

فالإنسان بالأصل كائن جمالي منج ومتذوّق للجمال ومستهلك له أيضًا منذ وجد على هذه الأرض وحتى يومنا هذا، لكن هناك فرق بين التمثيل الحسيّ في الفنّ وبين الوعي الحسيّ، ويعتبر التذوق الحسيّ في الفن أحد صور الوعي الجماليّ والذي بدأ بالوعي قبل أن يتمظهر حسيًّا.

هناك علاقات جمالية خاصة نظر من خلالها الجاهليون إلى الكون والإنسان "ولا شكّ في أنّ علاقتهم الجمالية بالواقع هي نتيجة للواقع الاجتماعي . البيئيّ من جهة، وأثر من آثار الثقافة التاريخيّة الموروثة عن الأجداد"[130].

كما أنّ "حياة الإنسان كلّها تفاعل مع العالم المحيط به وظواهره، وهو يخلق الأشياء والظّواهر بحسب القوانين الموضوعية التي يخضع لها وتستفيد منها"[131].

وإذا انطلقنا من الأسس العامة للتغيير الذي طرأ على العرب الجاهليين بظهور الإسلام؛ نجد أن الإسلام أحدث ثورة فكرية ونقلة نوعية بدأ تخلق نظامًا ونوعًا من العلاقات والمفاهيم الجديدة، فإذا تناولنا علاقة الإنسان بالآخر التي أعاد الإسلام نظمها سنجده قد "انطلق من علاقة الإنسان بالله، فالله وسط بين الإنسان والآخر، وعلى علاقة الفرد أن تقصد الله لتصل إلى

---

[130] الصّديق، حسين: **فلسفة الجمال ومسائل الفنّ عند أبي حيّان التوحيديّ**، دار القلم العربيّ، حلب، ط1، 2003م، ص 30.

[131] المرعي، فؤاد: **الوعي الجمالي عند العرب قبل الإسلام**، دمشق، دار الأبجدية، ط1، 1989م، ص 13.

الآخر"[132]، فالإسلام أحدث تحوّلًا في نظرة العربيّ إلى الحياة، لتبدأ مرحلة فكرية جديدة طالت جوانب حياة الإنسان العربيّ جميعها.

فإذا بحثنا في القرآن الكريم بوصفه المصدر الأول من مصادر التشريع الإسلاميّ، وتقصّينا وتأمّلنا آياته سنجد أنّها تحثّ في مواضع عديدة على تأمّل الجمال في الكون، والقرآن الكريم حافل بمثل هذه الشواهد والصور التي تعكس مظاهر الجمال في الكون والتي تشكّل حافزًا لإعمال الفكر للتفكّر في هذا الجمال والغاية منه.

لقد حثّ القرآن الكريم الإنسان على التأمّل والتدبّر في مظاهر جمال الكون، يقول تعالى: ﴿هُوَ الَّذِي خَلَقَ لَكُمْ مَا فِي الْأَرْضِ جَمِيعًا ثُمَّ اسْتَوَى إِلَى السَّمَاءِ فَسَوَّاهُنَّ سَبْعَ سَمَاوَاتٍ وَهُوَ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ ﴾ [133].

ولعّلنا نجد أروع الصّور وأجملها والتي قدّمها القرآن الكريم واصفًا فيها جمال الطبيعة في سورة الرحمن التي أطلق عليها الغربيون (سورة جمال الطبيعة)؛ إذ تحوي تصويرًا مبهجًا للنفوس لكلّ النعم التي أسبغها الله على الإنسان بشكلٍ يؤثّر في الأحاسيس، إضافةً لعنصر الموسيقا، يقول تعالى: ﴿ وَالْأَرْضَ وَضَعَهَا لِلْأَنَامِ، فِيهَا فَاكِهَةٌ وَالنَّخْلُ ذَاتُ الْأَكْمَامِ، وَالْحَبُّ ذُو الْعَصْفِ وَالرَّيْحَانُ، فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ ﴾[134]. ﴿ مَرَجَ الْبَحْرَيْنِ يَلْتَقِيَانِ ، بَيْنَهُمَا بَرْزَخٌ لَا يَبْغِيَانِ، فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ﴾ [135].

كما قدّم لنا القرآن الكريم صورة بليغة وجميلة لوصف الجمال الإنسانيّ المتمثّل في وجه سيّدنا يوسف، إذ قطّعت النساء أيديهنّ حين رأينه من شدة ذهولهنّ وإعجابهنّ بجماله عليه السلام، وهذا ما جعلهنّ يفقدن السيطرة ويقلن: "حاشى لله ما هذا بشرًا إن هذا إلّا ملك كريم"[136].

لقد كان للقرآن الكريم تأثير كبير في تاريخ الفكر العربي بشكل عام والإسلامي خاصّة؛ حيث وجد الفلاسفة المسلمون بين دفّتيه أجوبة لمعظم أسئلتهم، فكانت آراؤهم الجمالية مستمدّة

---

[132] الصّديق، حسين: **فلسفة الجمال**، ص32.

[133] البقرة، الآية 29.

[134] الرحمن، الآية 13-10.

[135] الرحمن، الآية 21-19.

[136] يوسف، الآية 31.

من القرآن الكريم متّخذة من انتظام الكون وتناسقه دليلًا يفسّر مظاهر الجمال في عالمنا، إلّا أنّ هذه الآراء لم تنتظم في نظرية متكاملة لها منهجها، بل وجدت على شكل شذرات متناثرة في ثنايا فلسفتهم، لتعطي سردياتهم هذه جانبًا جماليًا للفكر الجماليّ "فالموجودات تعتمد جمالها من كونها، قبل أن تكون بالفعل، وموجودة بالقوّة في العلم الإلهيّ فهي تستمد جمالها من جمال مصدرها الذي كانت عليه قبل أن تكون"[137].

إذًا "الجمال الطبيعيّ والكائنات من إبداع الله تتجلّى فيها القدرة والإرادة الإلهيتان وهي بحسب الفكر العربي الإسلاميّ تستدعي التفكّر بها لمعرفة مراحلها الأولى الصّادرة عن مبدعها"[138].

يعتبر الفكر العربيّ الإسلاميّ مرحلة هامة في تاريخ الفكر الجمالي الإنساني هذا الفكر الذي اتّسم بالغنى والتّنوع والاتّساع، وقد تناول هذا الفكر مبحث (الجليل) ، حيث احتلّت الذات الإلهية الأهمية الأولى والعظمى معًا، يقول التوحيديّ في صفات الله وأفعاله: "هي من الحسن في غاية لا يجوز أن يكون فيها وفي درجتها شيء من المستحسنات لأنها سبب كلّ حسن، وهي التي تفيض بالحسن على غيرها، إذ كانت مدّته ومبدأه .."[139].

ولعّلنا لا نجد فيلسوفًا أو متصوّفًا إسلاميًا لم يبدِ رأيه في الجمال، إذ لا تكتمل المنظومة الفلسفية أو الصّوفية إلّا بتناول ما هو جماليّ في الوجود، وتبقى الذات الإلهية الغاية والمبدأ لهذا الفكر مهما كان اتّجاهه، والحديث في هذا الخصوص هو حديث عن الوجود بأكمله، ويكون الكمال جوهرًا للجلال والجمال، ويبقى الاختلاف بينهما محصورًا في نطاق الصّفات المصاحبة للكمال في كلّ منهما.

يقول الكرمانيّ: "كلّما كان الشيء المدرك أجمع للكمال والجمال والزينة والبهاء والحسن والضياء والموافقة لمدركه، كان فرح الدرك له به أعظم". ويقول الخطيب: "الكمال مظهر الجمال

---

[137] الصّديق، حسين: **فلسفة الجمال**، ص94.

[138] الصّديق، حسين: **مقدّمة في نظرية الأدب العربي**، مديريّة الكتب والمطبوعات الجامعية، حلب، 1993، ص-94 95.

[139] المرجع السّابق، ص43.

ومجلى له، وهو كالمادة لصورته". بينما يرى السّهروردي: "أنّ جمال كلّ شيء هو حصول كماله اللّايق به". أمّا النابلسيّ فيرى أن الكمال هو: "الجامع للجلال والجمال"[140].

يتوضّح لنا من خلال الأقوال السّابقة مدى ارتباط الجمال بالكمال كما يرتبط المعلول بالعلّة، فالكمال حامل لهذا الجمال على كافة الصّعد (إلهيًّا- روحيًّا- ماديًّا- معنويًّا) فالوجود بأكمله جميل لأنّه مؤسس ومبنيّ على الكمال وعلّته الأولى تكمن في الواحد الذي هو المثل الأعلى المطلق في الكمال، يقول الجيلاني: "فارتفع حكم القبح المطلق من الوجود، فلم يبقَ إلّا الحسن المطلق"، فمفهوم الكمال في الفكر العربيّ الإسلاميّ هو مفهوم جوهريّ، على صعيد الوجد والمعرفة والقيم عامة والجمالية بشكل خاص[141].

إنّ الكمال هو الذي يحدّد الجمال، وهو غير كافٍ بالنسبة للموجود؛ إذ يجب أن يكون من صفاته الاعتدال إضافة إلى الجمال، والكمال الذي صفته الاعتدال هو مظهر الجمال الوجوديّ.

كما أنّ هذا الكمال الذي يتّصف بالاعتدال هو الموطن الذي يستقر فيه الجمال، حيث اتّفق أهل البرهان والعرفان على أنّ الجمال هو سرّ روحانيّ أو إشراق أو هو قوّة عقلية، وقد جاءت جميعها نتيجة الفيض الإلهيّ لما هو نفسيّ، ممّا يعني ارتباط الجمال بالنفس لا بالمادة؛ لأنّ المادة هي مجرّد حامل للجمال يتّسم بعدم الحيادية، لأنّ هناك علاقة جدلية بين النفس والمادة، والكمال هنا قسمين: (مطلق- مقيّد) والمقيّد ظاهر وباطن، والجمال أيضًا ينقسم إلى مطلق ومقيّد، والمقيّد منه كليّ وجزئيّ، وظاهر وباطن.

يقول ابن الدباغ في تقسيم الجمال: "أمّا المطلق فهو الذي يستحقّه الله تعالى، وينفرد به دون خلقه، فلا يشاركه فيه مخلوق، وهذا هو الجمال الإلهيّ جلّ على تمثيل وتكييف وتشبيه.." فالجمال المطلق غير قابل للإدراك، يقول الغزاليّ: "والجميل المطلق هو الواحد الذي لا ندّ له، والفرد الذي لا ضدّ له، الصّمد الذي لا منازع له... القادر الذي يفعل ما يشاء..."[142].

---

[140] كليب، سعد الدين: **البنية الجمالية في الفكر العربي**- الإسلامي، دراسات فكرية"35"، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997م.

[141] كليب، سعد الدين: **مفهوم الجمال في الفكر العربي الإسلامي**، مجلّة المعرفة، العدد 371، دمشق، 1994م.

[142] كليب، سعد الدين: **البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي**، ص177.

أمّا الجمال المقيّد، فهو الذي يرتبط بالمادة، وينقسم إلى كلّي وجزئي، ظاهر وباطن؛ فالكليّ هو الجمال الموجود في العالم في مختلف الجوانب، إنه العالم المشرق عالم الجبروت، ولهذا العالم جميل بأسره والجمال الكلّي (المقيّد) لا يحضر بمستوى واحد في الموجودات، إنّما يختلف باختلافها والاعتراف بوجود الجمال الكليّ ليس بالضرورة أن يدرك من قِبل البشر جميعهم ، وهذا يعني أنه إذا كان الجمال المطلق لا يدركه أحد سوى الله تعالى، فإنّ الجمال الكليّ لا يدركه إلّا من أولئك الذين امتلكوا المعرفة، بينما الجمال المقيّد الجزئي يتلذّذ به عامة الناس "فالمسلم يلتذّ بالإبداع لأنه يقلّد فيه عمل الله، الخلّاق المبدع"[143].

ولا يمكننا في فقرة متواضعة كهذه أن نلمّ بجميع القضايا التي طرحها هذا الفكر، وإنّما نشير إلى أنّ ما طرحه هذا الفكر فيما يخصّ المفاهيم الجمالية يحتوي على الكثير من الفنّ المعرفيّ الذي يمكننا الاستفادة منه في علم الجمال المعاصر كما رأى الدكتور سعد الدين كليب، فما تزال الأفكار التي طُرحت محافظة إلى اليوم على مكانتها العلمية وبخاصة فيما يتعلّق بالمشاعر المصاحبة للجلال والجمال والقبح.

وفي النهاية إن الفكر الجمالي الإسلامي ارتبط بالموضوع الأول (الذات الإلهية) فكلّ ما يؤدي إلى الحقيقة جميل؛ ممّا يعني انضواء الفكر الجمالي العربي– الإسلامي تحت النمط المثاليّ الموضوعيّ، ويبقى حكم عز الدين اسماعيل على هذا الفكر بالحسيّة لأنه ابتعد عن الروحانية والتجريدية التي يتّسم بها الفنّ الصوفيّ.

أمّا في العصر الحديث: يعتبر الفكر العربيّ المعاصر حلقة مهمّة وخاصة لها جذورها الرّاسخة والممتدّة في التّراث الإسلامي والتي تتشابك بالحضارة المعاصرة.

وبما أنّ للإبداع الفنّي والأدبي والعالمي تأثيره في المفكّرين العرب؛ لذلك كان لا بدّ من الحديث عن بعض النماذج المهمّة لأعلام الفكر العربيّ الذين أدلوا بدلوهم في علم الجمال، ومنهم: عبّاس محمود العقّاد وتوفيق الحكيم وزكي نجيب محمود.

الجمال والحرّية عند العقّاد: تنطلق نظريّة العقّاد الجمالية من العلاقة بين الجمال والفنّ والحرية؛ حيث رأى العقّاد في تقدير الأمم للفنون الجميلة واهتمامها بها تعبير عن مقدار حبّها

[143] **مقدّمة في نظرية الإبداع العربيّ**، ص96.

وتعلّقها بالحرية، وتتعرّف الأمم إلى الحرية عندما تبدأ بالتفضيل بين شيء جميل وشيء أجمل منه، فتصبح لديها رغبة عارمة في التمييز بين مطلب محبوب ومطلب أحبّ وأكثر وقعًا في القلب وأقرب إلى إرضاء الذّوق والحسّ، ولا يتأتّى لها ذلك إلّا حين تحبّ الجمال سواءً كان مرئيًّا أو مسموعًا أو يجول في النفس أو ممثّلًا في الأشياء الظاهرة؛ أي الفنون الجميلة، يقول العقّاد: "انظر إلى بيت من الشعر وتصرّف الشاعر فيه، إنّه مثلٌ حقٌّ لما ينبغي أن تكون عليه الحياة من قوانين الضرورة وحرية الجمال"[144].

فبالرغم من أنّ الشّعر مقيّد بالوزن والقافية، إلّا أنّ الشاعر يطلق العنان لنفسه من القيود حتّى يتخطّاها ويقفز فوقها ويحلّق بالخيال في عالم لا يأبه للعقبات والعراقيل وهو عالم الفنّ.

إنّ دافع العقّاد إلى التوحيد بين الحرّية والجمال يرتكز على تعلّقه بعالم الأحياء؛ فالتناسب الذي نراه في الحجم والشكل يكتسب صفة الجمال بسبب قربه من الصّفات التي تساعد الكائن أو العضو على أداء وظيفته بكلّ يسرٍ وسهولة، وعندما تزداد العوائق التي تعيق هذا الكائن عن أداء وظيفته فإنّ نصيبه من الحرية والجمال يتناقص على حدّ سواء.

ويعمّم العقّاد هذه الفكرة ليقول: "إنّ الملمس الجميل هو الملمس النّاعم الذي تنساب عليه اليد فلا تحسّ ما يعوق حركتها، والصّوت الجميل هو الصّوت الحرّ السّالك الذي لا ينحاش كما يقول المغنّون والذي تحسّ وأنت تسمعه أنّه خارج الحنجرة لا علقة فيها، بل يمكنك أن تقول مثل هذا القول في الفكر الجميل؛ فتصفه بأنّه هو الفكر الحر الذي لا ترين عليه الجهالة ولا تنقله الخرافات ولا يصدّه عن أن يصل إلى وجهته صادّ من العجز"[145].

وهذا القول يمكن تعميمه على الفنون الجميلة كلّها؛ لأنها تشبع فينا حاسّة الحرية وتجعلنا نتجاوز حدود الضرورة والحاجة، وما من شيء تهفو إليه النفس وهو مغلول الخيال منقبضٌ عن وظائفه، حتّى الأخلاق ما من جميل فيها إلّا كان جماله بقدر ما يحتويه من غلبة على الهوى وترفّعٍ عن الضرورة وقوّة على تصريف عمل النفس في دائرة الحرية والاختيار.

---

[144] مطر، أميرة حلمي: **فلسفة الجمال (أعلامها ومذاهبها)** ، القاهرة، دار قباء للطباعة والنشر، 1998، ص232.

[145] المرجع السابق، ص232.

التعادلية والمثالية الأفلاطونيّة عند الحكيم: تقوم فكرة التعادلية عند الحكيم على إيجاد التوازن في جوانب الحياة الإنسانيّة جميعها. وقد ذكر أنّ هذا التوازن لطالما كان موجودًا عند المصريّ القديم وحتّى مجيء عصر العلم الذي نسف هذا التوازن وانحاز للعقل.

لذلك يؤكّد الحكيم على أهميّة الإيمان ليعادل العقل، ورأى أنّ الإنسان حرّ ولكنّه مجبرٌ ومسيّرٌ ومحدودٌ بالإرادة الإلهية، كذلك الشرّ والخير متعادلان ولا بدّ من وجود كلّ منهما ليعادل أحدهما الآخر.

أمّا في السياسة فيقول الحكيم بوجوب أن تتعادل قوّة الحاكم والمحكوم حتّى لا تنفرد قوّة واحدة دون أخرى، وهذا التعادل الذي تتطلّبه حياة الإنسان هو قانون الطبيعة وردّ فعل مستمر، وعلى هذا النحو يجب أن يحقّق الفنّ والأدب التعادل بين الشّكل والمضمون، وأن يكون هدفهما تحقيق التعادل بين المتعة والجمال.

وقد تسلّل إدراك الحكيم للعدل الاجتماعي والحرية السياسية إلى معظم كتاباته ومسرحياته التي جعلها أداةً لنقد الثرثرة السياسية والنفاق الاجتماعي المحيط به؛ إذ لم يكن الحكيم راضيًا عن الليبرالية التي كانت سائدة قبل الثورة، كما أنّ الاشتراكية التي اتّخذتها الثورة شعارًا لها لم ترضِه أيضًا، ولا الرأسمالية التي تستغلّ ثروات البلاد.

لقد كانت المثاليّة الأفلاطونيّة سبب إيمان الحكيم بالقيم الفاضلة التي دفعته إلى أن يعتبر الفنّ وسيلةً للتعبير عن مثال الجمال الخالد الذي ينأى بنفسه عن كلّ ما هو أرضيّ يسعى إلى المتعة.

يلخّص أحد أبطال مسرحية (بيجماليون) هذه النظرية الجمالية فيقول: "أنا أقدّر الجمال ولكنني أزدري الجميلات" ويقول في ردّه على مقال لأحمد أمين في غاية الأدب والفنّ: "إنّ الإنسان الأعلى هو الذي يصون الجمال الفنيّ عن الاشتغال الأرضيّ"[146].

ويرى الحكيم أنّ الجمال في حدّ ذاته قيمة مصاحبة للفنّ حين يعبّر الفنّ عن حياة الإنسان، وليس هناك أيّ تناقضٍ كما يرى الحكيم بين الخيال والحياة؛ فتاريخ الفنّ يقول بارتباط الفنّ

[146] الحكيم، توفيق: **تحت شمس الفكر**، مكتبة مصر، ص 45.

بنشاط الحياة الإنسانية، وقديمًا كان الإنسان يخرج إلى الحرب ويزرع الأرض ويجني الثّمار ويقوم بالحصاد وكلّ ذلك يكون مترافقًا مع طقوسٍ غنائيّة، كما يفسّر الحكيم الرّوح المصرية وفلسفتها في الفنّ قائلًا: "في مصر أفكار ثابتة لم تتغيّر منذ عهد الأساطير القديمة؛ لأنّها مستوحاةٌ من نفس طين هذا الوادي الخصيب ومن نفس هذا النيل الخالد، ما اليونان بأساطيرها وفلسفتها بغير البحر المتوسط؟ وما أساطير النروج والشمال بغير الغابات؟. فتماثيل مصر وصورها تمثّل الشباب لأنّ الحياة في مصر تتجدّد وتبعث وتوحي بالحياة الخالدة. إنّ العمر لا وزن له في مصر، آلهتهم وملوكهم وكهّانهم وعبيدهم نحفاء لا يبدو عليهم العمر ولا أثرٌ واحد من آثار الزمن.... إنّ مصر لم تكن لتؤمن بالمسيحيّة والإسلام لو لم تجد في هذين الدينين فكرة البعث"[147].

لقد برز أثر القلب والروح في الفنّ المصريّ القديم الذي جسّده الفنان المصريّ؛ لأنّه يمتلك بصيرة غريزيّة تنفذ إلى ما وراء الأشكال الظّاهرة، وهذا ما أعجب أفلاطون فيلسوف اليونان في الحضارة المصرية القديمة باعتقاد الحكيم؛ إذ أعجب أفلاطون التصوير المصريّ الذي يراعي النسب الهندسية ويستبعد الظاهر المحسوس ويلغي بدعة المنظور.

الوصفية المنطقية والتحليلية في جماليات زكي نجيب محمود: تدور فلسفة زكي نجيب محمود الجمالية حول محاور عدّة أهمّها: منطق التحليل اللّغوي المستمدّ من فلسفة الوصفية المنطقية ونظريّته الانفعالية في القيم ثم موقفه في النقد الأدبيّ والفنيّ.

يوجّه زكي نجيب سلاح تحليله على عبارات الفلسفة الميتافيزيقية التقليدية التي تتناول مطلقاتٍ لا تشاهد في الواقع وبالتالي لا يمكن تطبيق معيار الصدق والكذب على مدلولاتها، ويخلص إلى القول إنّ ما تتحدّث عنه الميتافيزيقيا من مطلقات كالقول بالمثل أو الجوهر أو الأنا الكلّي هي عبارات لا هي صادقة ولا هي كاذبة وإنّما هي عبارات من باب اللّغو لا معنى لها.

كما يرى أن كلمة جمال ليست كلمة واحدة، ولكنّها مجموعة صفات لا يكون لها مدلول فعلي إلّا إذا وقفنا على الفرد الجزئيّ الذي تتمثّل فيه تلك الصّفات؛ أي أنّ هذه الكلمة عند تحليلها ليست اسمًا لشيء محدّد معيّن، يقول: "إنّ كلمة جميل وما يدور حولها من كلمات لا

[147] الحكيم، توفيق: **تحت شمس الفكر**، ص 82.

تشير إلى حالة نفسيّة يحسّها قائلها فليس في الشّفق الجميل إلّا سحاب مصبوغٌ بألوانٍ يمكن تحديدها بأطوال موجاتها الضوئية، وأنّ الجميل فيها هو من نفس رائيها وكلمة جميل دالّة على حالة ذاتية عند فرد معيّن وليس ثمّة تناقض بين شخصين يقفان أمام الشّفق الواحد ويقول أحدهما: إنّه جميل بينما يقول الآخر إنّه خالٍ من الجمال"[148].

كما يوضّح زكي نجيب نظريّته في القيم الأخلاقيّة والجمالية بقوله: "إنّ أحكامنا على سلوك معيّن بالخير أو على موضوع أو شيء بأنّه جميل؛ إنّما هي أحكام تصف شعورنا وانفعالنا بما يعجبنا أو لا، ومن هنا تخرج أحكامنا وعباراتنا التي تتحدّث عن الخير والجمال عن جمال العلم"[149].

أمّا نظريّته في القيم الأخلاقية فيعبّر عنها بقوله: "إنّ العبارة الأخلاقية وكذلك العبارة الجمالية لا تصف شيئًا، إنّما هي تعبير عن انفعال المتكلّم وهي تقال لعلّها تثير في السّامع انفعالًا شبيهًا به، كما يصيح حيوان من ذعر فتثير الصّيحة ذعرًا شبيهًا له عند سائر أفراد الفصيلة التي تسمع الصّيحة، والأمل في أن يستخدم المنفعل كلمة معيّنة فيثير بها انفعالًا شبيهًا بانفعاله عند السامع.. إنّ أبناء الجماعة الواحدة يُربّون على طريقة واحدة، فتصحب كلمة ما بشعور ما في عملية التربية حتّى إذا ما نطقت كلمة بعد ذلك أحدثت في نفس سامعها نفس الشّعور الذي كان قد اصطحب بها مرارًا أثناء تنشئته وتربيته"[150].

1.4. جماليّة القبيح عبر التاريخ:

إن معظم علماء الجمال والفلاسفة قد ردّوا القبح إلى كلّ ما يشعر بالنفور وعدم الانسجام، فالقبيح عند القدماء يأتي من اختلاط الصورة بعناصر ماديّة غير النفس، وعلى هذا الأساس تكون المادة مصدر كلّ قبح موجود، والصّورة هي مصدر الجمال، فهذا الجمال يعود إلى العقل، لأنه يبتعد عن كلّ موجودٍ حسيّ، وجمال النفس مستمدٌّ من العقل، ولهذا فإنّها تكون جميلة عندما تتشبّه بالله[151].

---

[148] محمود، زكي نجيب: **نحو فلسفة علمية**، مكتبة الأنجلو مصرية، ط2، 1980، ص 108.

[149] الفلسفة المثالية، ص 237.

[150] محمود، زكي نجيب: **موقف من الميتافيزيقيا**، دار الشروق، ط2، ص 127.

[151] انظر: **جدل الجمال والاغتراب**، مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار الثّقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ص 35-34.

والإنسان منذ وُجد في هذه الحياة توجّه باهتمامه إلى الفنّ؛ ليتحوّل هذا الاهتمام في كثيرٍ من الأحيان إلى نوعٍ من الهوس يتمثّل بتقديس كلّ ما هو جميل، إلّا أنّ هذا الجمال كان في بعض الأحيان مشوبًا بالقبح، والمتذوّق الحقيقيّ للجمال لا يقف عند المظهر الخارجيّ للأشياء، وإنّما يغوص بحسّه إلى جوهر الأشياء وعمقها، ليدرك حقيقة جمالها، فقد يكون الجمال كامنًا في أعماقها وخفيًّا يستره قناعٌ قبيحٌ ومشوّه.

إنّ جدلية الجمال والقبح تُعتبر ثنائية قائمة منذ فجر التاريخ، والنّظرة السّطحية لهذه الثّنائية تشي للوهلة الأولى بالتّناقض والتّنافر، بينما النظرة المتعمّقة تُظهر عكس ذلك.

وقد طرأ تحوّل كبير على مقولة الجمال مع مرور الزّمن، وتحوّلًا أكبر على معنى القبيح ولفظه، باعتباره مقولة جماليّة ، عندما بدأت الناس تدرك أنّ الموضوعات القبيحة تنطوي على قيمة جماليّة.

يجسّد القبيح في الطبيعة أو الواقع قيمة مناقضة للقيم الإيجابيّة كالجميل مثلًا، وهنا يختلط الشّعور ويتداخل عندما يبدأ في تحديد قيمة القبيح، وما يحمله من مؤثرات تثير مشاعرنا، فوجود القبيح في الواقع عارض، أمّا تناوله في العمل الفنيّ فهو لغاية معيّنة يهدف إليها الفنان المبدع.

كما نجد في علم الجمال أنّ: "القبيح مقابلٌ للجميل من جهة ما، هو مقولة من مقولات الفنّ، ويُطلق على كلّ ما يبعد الصّورة الكاملة لنوعه، أو على كلّ منافرٍ للذّوق، فكلّ شيءٍ مشوّه أو مكروه، أو بادِ الهيئة ذميم هو قبيح، وكلّ شيءٍ طبيعيّ منافرٌ للذوق فهو قبيحٌ بالصّناعة، غير أنّه في وسع الفنان أن يصوّر الشيء القبيح تصويرًا جميلًا يستحسنه الذّوق، وتميل إليه النّفس هذا ما يعبّرون عنه بقولهم: جمال القبح[152].

لقد كان علم الجمال يُعتبر في العهد اليوناني القديم فرعًا من فروع الفلسفة، وقد اهتمّ به كلًا من سقراط وأفلاطون وأرسطو، ووضعوا له الحدود والتقسيمات، وحين نستعرض آراء سقراط الجماليّة نجده لا يقيم وزنًا للجمال الحسيّ الذي ينال الاهتمام من فنّاني عصره وشعرائه ، وإنّما يتوجّه بالاهتمام نحو جمال النّفس والخلق الفاضل، ويتساءل باحثًا عن الجمال:

[152] صليبا، جميل، **المعجم الفلسفي**، دار الكتاب اللبناني، لبنان، بيروت، 1978، ج2، ص186-185.

"أيمكنُ ألّا ينطوي هذا الجمال السّاحر على نفسٍ تناسبُه جمالًا وخيرًا؟"[153].

ويرى أفلاطون أنّ القبح يضادّ النافع، واللّذيذ يضادّ الضّار والمؤلم، ممّا يعني وجود علاقة بين القبح والألم، فهناك علاقة بين القبح والألم، فعندما يمتاز أحد الأشياء من الآخر بالجمال، فإنّ التفوّق في الجمال لا يتأتّى إلّا بإحدى هاتين الصّفتين: أيّ اللّذة أو المنفعة، أو بهما معًا، وعندما يكون أحد الأشياء أقبح من غيره، فإنّ الذي يجعله أقبح هو الإسراف في الألم والضّرر؛ فالظلم أكثر رداءةً، لكنّ ارتكابه أكثر قبحًا[154].

ومن خلال محاورة أفلاطون المسمّاة (هيبياس) يتّضح رأي أفلاطون بالجمال؛ إذ يرى أن الأشياء ليست جميلة جمالًا مطلقًا، فقد تكون جميلة حين تكون في موضعها، وقبيحة إن لم تكن في موضعها، وهنا يجري حوارٌ على الشّكل الآتي:

"سقراط: أفي الحجر الجميل جمال كذلك؟.

. هيبياس: إذا كان في مكانه الصحيح وجب أن نوافق على ذلك.

. سقراط: وإذا سألنا السّائل عمّا إذا كان قبيحًا عندما يكون في غير مكانه، أوافقهُ أم لا؟.

. هيبياس: يجب أن توافقه.

ـ سقراط: عندئذٍ سيقول: أبلغت بك حكمتك إلى تقرير أنّ العاج والذّهب يجعلان للأشياء منظرًا جميلًا عندما يكونان مناسبين للغرض، وإلّا فهي قبيحة"[155].

ثم يأتي أرسطو الذي يُعتبر أكبر ممثّل للفلسفة الواقعيّة، حيث يظهر الجمال لديه من خلال التنسيق والعظمة، وهذا ما يعبّر عنه في الفصل السابع من كتابه الشعر: ".... الكائن أو الشيء المكوّن من أجزاء متباينة لا يتمّ جماله ما لم تترتّب أجزاؤه في نظام وتتّخذ أبعادًا ليست تعسّفية ذلك لأنّ الجمال ما هو إلّا التّنسيق والعظمة"[156].

---

[153] مطر، أميرة حلمي، **فلسفة الجمال**، ص 32-31.

[154] انظر **فصول في علم الجمال**، ص202.

[155] إسماعيل، عزّ الدين، **الأسس الجماليّة في النقد العربي**، دار الفكر العربي، مصر، القاهرة، 2000م، ص33-32.

[156] أرسطو طاليس، **فنّ الشعر**، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، لبنان، بيروت، د.ط، ص13.

كما يرى أرسطو أنّ جمال العمل الفنيّ عائدٌ إلى جمال المحاكاة، سواءً كان الشيء المحكيّ جميلًا أو قبيحًا، فالجماليّ لدى أرسطو لا يكون في العناصر والمواد الطبيعية، وإنّما يظهر من خلال السّياق الفنيّ.

من خلال تصوّرات الفلاسفة الذين ذكرناهم نجد فرقًا كبيرًا بين الجميل والجماليّ، فالجميل هو الصّورة الجميلة، وقد لا يكون لها أيّ أثرٍ في النفس، أمّا الجماليّ فله أثره في النّفس سواءً كان جميلًا أو قبيحًا: "فالجماليّ صفةٌ منبثقةٌ من الفنّ، والقبح داخل العمل الفنيّ جميل (رسم جميل لوجه قبيح)، ولكنّه يظلّ قبيحًا خارج العمل الفنيّ، ولذلك علينا أن نفصّل في موضوع الصّورة وجماليات الصّورة.... ففي الطّبيعة نوعٌ من الجمال الرّاعب وثمّة متعةٌ ترتبط بما هو قبيح، فما صنعه أوديب حين قام بقتل والده والزواج راعب وقبيح ولكنّ سوفوكليس حوّل هذين الفعلين إلى مسرحيّة خالدة"[157].

أمّا أفلوطين الذي عرف بتصوّفه وكرهه للعالم الماديّ، فقد شبّه الجمال بالنور الباطنيّ الذي تستضيء به النفوس، ثم تضيء به كلّ شيء، وقد يطلّ النور ويشعّ الضوء من خلال الصّورة المشوّهة، وقد نجد أنّ التناسب المحسوس الظّاهري لا يكون جميلًا، فما يكون في الحسّ مشوّهًا قد يرمز إلى ما وراء الحسّ من جمال، ونلخّص رأيه في قوله: "إنّ كلّ شيءٍ جميل بقدر ما فيه من وجود"[158].

في العصور الوسطى: يطلّ علينا كلٌّ من القدّيسين (أوغسطين) و (توما الإكويني) وقد أشار أوغسطين ضمن ثنايا فكرته الجمالية المتأثّرة بالفلسفة المثاليّة الأفلاطونيّة إلى أنّ: "الجمال هو إحدى الصفات التي تكون مقرّبة إلى الله، كما أنّ بالأخلاق مسحةً جماليّة، أمّا الشرّ فهو كما يرى اللون الأسود في لوحة جميلة، ولكنّه مستخدمٌ بعناية"[159].

---

[157] الموسى، خليل، **جماليات الشّعرية**، سلسلة الدراسات 4، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، سوريا، دمشق، 2008م، ص178-177.

[158] مطر، أميرة حلمي، **فلسفة الجمال**، ص108.

[159] عبد المعطي، علي- عبد المنعم، سارة، **الحسن الجماليّ وتاريخ التذوّق الفنيّ عبر العصور**، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، 2003م، ص65.

بينما يتّفق توما الإكويني مع آراء أرسطو في ضرورة التمييز بين الجميل والخيّر، ويعرّف الجميل بأنّه: "ما يتمتّع بمجرّد تصوّره، وقد رأى أن حتّى الأشياء الرّديئة تحتوي على مسحة من الجمال إذا حُوكيت محاكاةً حسنة"[160].

فالقبيح ليس نقيض الجمال، وإنّما غير الجميل هو النقيض له، ونحن نقول عن عمل فنيّ فاشل بأنّه غير جميل، ولكنّنا لا نقول عنه قبيح، وبالتالي فإنّ الموقف من القبيح هو الذي يجعله غير جميل.

نتوقّف في العصر الحديث حيث قدّم (باومجارتن) رأيه في القبيح من خلال مقابلته مع الجميل، فالجميل هو الكامل الممتع، والقبيح هو الناقص الباعث على الضّيق[161].

ويرى (ليسينغ) أنّ القبح يمثّل التنافر بين الأجزاء والكلّ، وأكّد أن القبيح ليس موضوع الفنّ، وهو لا يُستخدم في الفنّ إلّا من أجل تعزيز الجميل[162].

مع (هيجل) الذي يرى أنّ الفنّ الحقيقيّ يكمن في محاولات الإنسان أن يسمو ويرتقي فوق الواقع؛ لأنّ التعبير عن الجمال يقتضي التعالي فوق الطبيعة والواقع، كما أنه باستطاعتنا تصوير أيّ شيءٍ في الفنّ ولو كان قبيحًا في الطبيعة، ولكن هناك ما لا يمكن أن يُصوّر في الفنّ، وهو ما يثير الاشمئزاز، غير أنّ الذّوق ينظم العبقرية، ويوجّهها في الفنون الجميلة[163].

ويفصّل هيجل بين قيمة القبيح وقيمة الجميل، ويرى أنّ القبح في الأشياء أمرٌ نسبيّ، فمهما كانت الأشياء التي يحكيها قبيحة "فإنّها لا تجعل العمل نفسه قبيحًا؛ لأنّ العمل الفنيّ يتمتّع بقيمةٍ جمالية منفصلة عن جمال الشيء أو قبحه"[164].

---

[160] إسماعيل، عزّ الدين، **الأسس الجماليّة في النقد العربي**، ص42.

[161] انظر: إسماعيل، عزّ الدين، **الأسس الجمالية في النقد العربي**، ص46.

[162] انظر: الجلال والجمال، ص 58.

[163] مطر، **أميرة حلمي**، فلسفة الجمال، ص107.

[164] إسماعيل، عزّ الدين، **الأسس الجمالية في النقد العربي**، ص 50 .

أمّـا (تشيرنيشيفسـكي) فيـرى أنّ القـبح هـو الشـيء الـذي لا يُنبئنـا بالحيـاة، ولا بتطوّرهـا الموفّق[165]، ويقابـل الجميـل بـالقبيح... فـالقبيح كـلّ مـا يعـوق الجمـال، ويـدخل فـي إطـار مفهـوم الضّار بالحياة، القاتل لها[166].

وكما عرّف (كروتشه) الجميل بأنّه العبارة الموفّقة، يعرّف القبيح بأنّه العبارة غير الموفّقة، أو المخفقة، ويرى للقبح درجات ومراتب، فهناك القبيح جدًا، وهناك القريب من الجمال[167].

فإذا افتقر القبح إلى كلّ عناصر الجمال، لم يعد قبحًا بالنتيجة؛ أو يزول التّناقض الذي نشأ منه.

ويعـالج (شـارل لالـو) قضـيّة القـبح فـي الفـنّ فيـرى أنّ "القـبح فـي الفـنّ لـيس فقـط غيـاب التّناسق، ولكّنه موقفٌ سلبيّ، أو معادٍ للتناسق، هو عدم تناسق ينتشر في المكان الذي ننتظر أن يكون، أو يجب أن يكون منسجمًا متّسقًا، والقبح ليس هو فقط الخالي من البوليفونيا المتعدّدة الأصوات، ولكنّه الذي يُفترض وجود أصوات بوليفونية متعدّدة/ فاشلة"[168].

ويضيف "على هذا النحو، فلكي تكون الطّبيعة قبيحة، يجب أن تبدو أنّها أخطأت هدفًا ما، وأنّ نتّهمها إلى حدّ ما لا شعوريًّا، بأنّها فشلت في تطبيق صياغةٍ فنيّةٍ ملازمةٍ، والتي بدونها تكون لا جماليّة، والقبح في الطبيعة هو مبدئيًّا المسخ الأعجوبي"[169].

ممّا سبق يتبيّن لنا أنّ هناك رأيين في القبح، فالأوّل يرى أنّ القبيح مضادّ للجميل، فإذا كان الجميل يتّصف بالانسجام والتّناسق والتّوافق، فإنّ القبيح يتّصف بالتّنافر، وعدم التّوافق، ويجعلنا نحسّ بالتّقزّز والألم.

وأمّا الرأي الثّاني فيرى أنّ القبيح ليس مضّادًا للجميل فحسب، بل إنّه ليس هناك قبحٌ في الأساس، وما هو قبيحٌ في الطّبيعة قد يكون جميلًا في الفنّ "إنّ العمل الفنيّ بحدّ ذاته جميل أو

---

[165] انظر تشيرنيشيفسكي، ن.غ: **علاقات الفنّ الجمالية بالواقع**، ص72.

[166] انظر الجلال والجمال، ص 72.

[167] انظر كروتشه، علم الجمال ، ص104.

[168] لالو، شارل، **مبادئ علم الجمال**، ص 75.

[169] المرجع السّابق، ص 76-75.

قبيح...، إنّ ما نسمّيه في الطّبيعة قبحًا، قد يصلح لأن يكون موضوعًا جميلًا للفنّ؛ وإلّا فهل يقلّ الشّحاذون الذين رسمهم موريلو جمالًا ودقّةً وصنعةً عن العذارى الحسناوات اللائي صوّرهنّ بريشته السّاحرة"[170].

لقد نمت نظريّة القبح ونالت مزيدًا من الاهتمام في القرن التاسع عشر لتصبح جزءًا غير منفصل عن النّظريّة الجماليّة ، بل إنّنا نستطيع القول إنّ النصف الثاني من القرن التاسع عشر يتّصف بالتّغلب على مشكلة القبح والانتقال من المجرّد إلى المحسوس، وهذا ما نلمحه جليًّا في روايات الكاتب الفرنسيّ (إميل زولا) التي يفوح العطن والفساد منها ومع ذلك تفرّدت بمكانةٍ جماليّةٍ في تاريخ الأدب[171].

أمّا الرومانسيون فقد نزعوا إلى تأمّل الذّات الإنسانيّة، واهتمّوا بالفئات الشّعبية؛ ليعطوا أهميّة لما أهمله الكلاسيكيون، إذ عثروا في حياة الشّعب البائس على ما هو هزليّ وقبيح لتشمل ثورتهم الموضوعات والإحساسات إضافةً إلى الألفاظ والأجناس الأدبية، ولعلّ رواية (آلام فرتر) للأديب الألماني (جوته) كانت نموذجًا لهذا الاتّجاه، وتنبّه الرومانسيون إلى ما كان مهملًا ومحتقرًا من قبل الكلاسيكيين؛ ليسلّطوا الضّوء عليه، فكان فعلهم ذلك بمثابة ردّة فعلٍ على الفكر الأرستقراطيّ الكلاسيكيّ الذي قصر الحقّ والخير والجمال على أبطاله الذين خلّدهم في ملاحمه وتراجيدياته الخاصّة بالطبقات النبيلة؛ ليردّ الرّومانسيون عليهم بقسوة فنراهم قد ركّزوا على موضوع (المومس الفاضلة) التي ظهرت صورتها عند الأدباء الكلاسيكيين على أنّها المرأة البغي الشّريرة التي يجب التّخلّص من شرورها، لتتغيّر صورتها عند الرومانسيين وتتحوّل إلى المرأة الفاضلة النبيلة مقارنةً بأولئك الذين يدّعون الفضيلة، فليست هذه المومس سوى ضحيّة لتلك الطبقة الأرستقراطية.

وقد حفل الأدب الرّومانسي بهذا الموضوع الجديد فرواية (غادة الكاميليا) لألكسندر دوماس الابن، وقصيدة (رولا) لألفريد دي موسيه التي كان لها أثر في الشعر العربيّ الحديث، وكذلك مسرحية (المومس الفاضلة) لجان بول سارتر وغيرها، والحقيقة أن الرومانسيّة وسّعت الرؤيا في

---

[170] زكريا، إبراهيم ، **مشكلة الفنّ**، القاهرة، مكتبة مصر، د. ت ، ص60 .

[171] انظر: بن يحي، شادية، **تطوّر مقولة القبح الفنيّ تاريخيًّا**، حوليات جامعة قالمة للعلوم الاجتماعية والإنسانية، رقم 7، 2013م، ص 82.

الشعر الحديث؛ لتدخل إليه ألفاظًا كانت محرّمة، ولتولّد أجناسًا أدبية جديدة من رحم أجناس كانت تُعتبر منحطّة.

ولعلّ (شارل بودلير) هو آخر الرومانسيين وأوّل الرمزيين الذي اكتشف جماليّة القبح، حين أدخل إلى حرم الشعر ألفاظًا كان محظورًا دخولها إليه وذلك في ديوانه (أزاهير الشرّ) فنراه يستخدم ألفاظًا مثل: (الحلازين، الديدان، العواهر، العظام، العفونة... ، يقول:

"أيّتها الديدان، أيّتها الرّفيقات السّود، دون آذانٍ ودون عيون،
انظرن ميّتًا وسعيدًا يأتي إليكن.
أيّتها الفيلسوفات العواهر، يا بنات العفونة"[172].

وبذلك استطاع بودلير من خلال جماليّة القبح التي اكتشفها أن يجعل القصيدة الغنائيّة ذات المستوى الواحد المباشر، مستويات عدّة من خلال نزعةٍ دراميّةٍ غير مباشرة، فبودلير من خلال اسم ديوانه يُعنى بالجمال رغم الشرّ، بل يجد جمالًا في الشر، وهنا تبدو مهمّة الشاعر ووظيفته التي تتمثّل عند بودلير في استخراج الجمال من القبح، والارتقاء بما هو عاديّ ومبتذل إلى مستوى الفنّ والجمال، فالفنّ عنده لا يجمّل القبيح، لكنّه يوضّح الطّريقة التي نستطيع من خلالها أن ندرك معنى الجميل.

ويعتبر بودلير الطبيعة مصدر الشّرور كلّها، والفنّ لا يقوم بتقليدها ولا يستمد سحره منها، إنّما تنحصر مهمّته في إبراز معالم الشرّ للتغلّب عليه، أو في توكيد ذات الإنسان والانتقام له من نقص الطبيعة[173].

ثمّ تأتي السريالية التي تعتبر المذهب الأدبيّ الأكثر تطرّفًا ورفضًا وتمرّدًا على المبادئ العقلية والكتابة الجمالية والأدبية؛ فقد خرجت السريالية على كلّ ما هو مألوف، وتُعتبر الخطّ الفاصل بين عصرين:

. عصر العقل: الذي سبّب دمار أوربا في الحرب العالمية الثانية.

[172]Baudelaire, Les fleurs du Mal, le livre de poche, Paris, 1972, p: 109.

[173] بن يحي: **تطور مقولة القبح الفني تاريخيًّا**، ص85.

ـ عصر اللاعقل: وبه بشّر السورياليون كتابةً وسلوكًا، إذ أصبحت الكتابة دون رقابة وتخضع لما يمليه الفكر فقط، وهي حركة نفسية خالصة بعيدة عن كلّ جمالية وأخلاق.

إنها تمرّد على ما كان سائدًا وفتوحات جديدة وكلّ ما هو نقيض، يقول بروتون: "كنت أعتمد طوال سنوات على رواج الكتابة الأوتوماتيكية العارم في سبيل التنظيف النهائي للإسطبل الأدبي"[174].

لم تكن جمالية السريالية مألوفة، كما أنّها لا تخضع لقيود، لكنّ ذلك لا يعني تجرّدها من الجمالية؛ لأنّها تتجرّد من جمال اللاشعور، وتتطلّع إلى جمال موضوعيّ قابلٍ للتجديد، فقد تاق السرياليون إلى جمال القلق والاختناق والشهوة المكبوتة والتّشنج، يقول بروتون: "الجمال سيكون تشنّجيًا أو لا يكون"[175].

ولعلّ أهمّ سمة من سمات جمالية السريالية اعتماد العمل الفنيّ فيها على الحلم الخارق؛ لأنّهم يرون أنّ الصّورة الخارقة هي الأكثر جماليّة.

1.5. القبيح عند العرب:

إذا ما حاولنا التماس صور الجمال والقبح لدى العرب سنجد أنّها كثيرًا ما تكون حسيّة ومرتبطة بالجسد، فقد صوّر الشعراء الجاهليون الجسد القبيح لدى الرجل والمرأة، برغم من أنّ اهتمامهم بالجمال وشغفهم به طغى على تصوير إحساسهم بالقبح، وقد أعانهم الهجاء في تصوير ما يكرهونه ويأنفون مرآه؛ فالقبح نقيضٌ للجمال لديهم، ويعني الخلل وعدم الانسجام في الشكل الذي يرونه والخلقيّ المضمر غير المرئيّ.

لقد أبغض الجاهليون القامة القصيرة عند الرجل والمرأة، وساورهم الإحساس بالقبح، لأنّ الجسد الضئيل والقامة القصيرة توحي بالضعف والمذلّة، وتجعل أصحابها عاجزين عن الضلوع

---

[174] الموسى، خليل: **جماليّات الشّعرية**، ص222.

[175] المرجع السابق، ص223.

بالمهام الجسيمة، فالخنساء رفضت الزّواج من دريد بن الصّمة لأنّه قصير القامة، ضعيف، لا يقوى على صعاب الأمور والمهام الجسام ، تقول[176]:

مَعَاذَ اللهِ، ينكِحني حَبَرَكَى قصير الشّبر من جُشَمَ بنِ بكرِ

لقد عبّرت عن كرهها للقامة القصيرة من خلال كنايتها (قصير الشّبر)؛ فهو يحمل في شكله صفة مستقبحة لدى النساء، خاصّة حين يتقدّم في السنّ؛ وهي هزال وضعف الرّجلين، وهذا دليل على ضعف جسديّ يعوقه عن القيام بكثيرٍ من المهمّات، وبعد حينٍ سيكون قعيد الفراش لا يقوى على المشي أيضًا.

كما نجد بعض الشعراء الجاهليين قد صوّروا بالمقابل الأجسام المترهلّة والمكتنزة؛ كالعنق والبطن والفخذ وغيرها، وهي مستقبحة عند الرجال والنساء على حدّ سواء؛ إذ تعتبر بمثابة الإعاقة الجسدية لكلّ من الرجل والمرأة، فصاحبها يعجز عن القيام بما يقوم به الأصحّاء من مهامّ، فهذا الترهّل عيب جسديّ يؤخّره عن أقرانه وعن القيام بواجباته الحياتيّة، وقد شبّه حسّان ابن ثابت قوم الحارث بن كعب المُجاشعيّ بالبغال في أجسادهم على سبيل السّخرية والاستهزاء منهم، يقول[177]:

لا بأسَ في القوم من طولٍ ومن عرضٍ جسم البغالِ وأحلام العصافيرِ

يتولّد القبح في الوصف السابق من سخرية حسان الناجمة عن شدّة طولهم وخفّة عقولهم، فطولهم الشديد لا ينسجم مع عقولهم الصغيرة التي هي بحجم عقول العصافير.

كما لجأ الشعراء الجاهليون في صورهم إلى تقبيح صفات الغدر والخيانة، ووسموا أصحابها صورًا منفّرة، مبرزين الدور السّلبي الذي تلعبه صفات كهذه في إحلال الكره والقطيعة في

---

[176] ديوان الخنساء، شرحه وضبط نصوصه وقدّم له الدكتور عمر فاروق الطّبّاع، دار الأرقم، بيروت، ص 53. الحِبركى: الضعيف الرّجلين الذي يكاد يكون مقعدًا من ضعفهما، قصير الشّبر: متقارب الخلق.

[177] شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاريّ، وضعه وضبطه وصحّحه عبد الرحمن البرقومي، المكتبة الرحمانية، مصر، 1959م، ص 213.

مجتمعاتهم، فالحطيئة يهجو أمّه ويتّهمها بإفشاء الأسرار ونقل الأحاديث، وهو بذلك يرسم صورة منفّرة يحضّ من خلالها على الابتعاد عن أفعال كهذه، يقول[178]:

أغربالًا إذا استُودعتِ سرًّا؟ وكانونًا على المتحدّثينا

إنّ بعض مظاهر القبح المعنويّ تعود لتقديرات المجتمع؛ كظاهرة البخل والجبن والجشع للطعام والنّسب الوضيع، ومنها ما يعود للفرد نفسه وطبيعته كالخوف والطِّيرة والحذر والبخل الذي يأتي في مقدّمة العيوب الاجتماعية المستهجنة والمستقبحة، خاصّة لدى المجتمعات القبلية؛ لذلك كان البخل سببًا في الحطّ من شأن صاحبه ومسبّة أكثر إيلامًا، خاصّة إن أتى في سياق صورةٍ فنيّة راقيةٍ، عندها تتداولها الألسن وتسري كما تسري النار في الهشيم، ولعلّ شعراء النّقائض هم أكثر من تنافسوا في تصوير البخل، خصوصًا بخل القبيلة الذي يحطّ من شأن الفرد الذي ينتمي إليها أكثر من البخل الفرديّ وذلك بسبب شموله، إضافةً إلى قضيّة النسب ووضاعة الأصل، ومن ذلك بائيّة جرير التي هجا فيها الرّاعي النّميريّ الذي اصطفّ إلى جانب خصمه الفرزدق، وقد سُمّيت قصيدته تلك بِ (الفاضحة) إذ حطّمت بنو نميرٍ ومات الرّاعي على إثرها، يقول فيها[179]:

فغضّ الطّرفَ إنّكَ من نميرٍ فلا كعبَ بلغتَ ولا كلابا

ولو وُزنت حلوم بني نميرٍ على الميزان ما وزنت ذبابا

هكذا يسخر الشعراء من القبح الطبيعيّ؛ ليحوّلوه عبر الفنّ إلى جمالٍ باهر عبر صورٍ شعرية غاية في الجمال، فمن خلال الخيال المجنّح يصلون بين الأجزاء، ويطوّعون القبح الجسديّ والمعنويّ والنفسيّ ليكون المادة الخام لشعرهم.

إنّ موضوع القبح في الأدب العربيّ يندرج تحت خطّين تناولها الشعراء في العصر العبّاسيّ بصورة ملفتة، ومنهم الشاعر (دعبل الخزاعيّ) الذي خالف طريقة الشعراء العرب في هُيامهم

---

[178] ديوان الحطيئة، **شرح ابن السّكيت**، تحقيق: نعمان أمين طه، شركة مكتبة ومطبعة البابي الحلبي وأولاده، مصر، ص 123. الكانون: **كناية عن النمّام**، وقيل: هو الثقيل، وقيل: هو كانون النار لأنه يؤذي.

[179] ديوان جرير، شرح محمد بن حبيب، تحقيق: نعمان محمد أمين طه، المجلد 1، ط 3، دار المعارف بمصر، ص 821.

بالمرأة الجميلة، فنراه يهيم بوصف المرأة القبيحة، حين يعمد إلى تحويل القبح إلى لوحة جمالية على مستوى عالٍ من الشعرية وذلك حين هجا زوجته قائلًا[180]:

يا ركبتيّ خرزٍ وساق نعامةٍ وزبيل كنّاسٍ ورأس بعيرِ

ولطالما اندرج موضوع القبح لدى الشعراء تحت عباءة الهجاء، وخصوصًا القبح الجسديّ الذي جعل الشعراء منه سلاحهم للحطّ من قدر أعدائهم عبر السّخرية؛ فابن الرّوميّ عمد إلى تشويه الشخصيات التي كان يهجوها سواءً أكانوا رجالًا أو نساء، واعتمد على مجموعة من الألفاظ والصور لتحقيق غايته في التّشويه، وحمّل تلك الألفاظ والصور جملة من أقذر المعاني وأقبحها، فقد شوّه أجساد مهجويه فنيًّا، وتعرّض لأجسادهم فأسبغ عليها صفاتٍ قبيحة حسيّة ومعنوية[181]، ومن ذلك تشويه الوجه وتقبيحه، يقول واصفًا وجه أحد مهجوّيه:

وجهُكَ يا عمرو فيه طولُ وفي وجوه الكلاب طولُ
فالكلبُ وافٍ وفيكَ غدرٌ ففيكَ عن قدرهِ سفولُ
وقد يحامي عن المواشي وما تحامي أنتَ ولا تصولُ

لقد جعل ابن الرّومي وجه عمرو طويلًا كالكلاب، فهو يعمد إلى تشويه وجهه وتصويره بشكل منفّر حين قرنه وشبّهه بوجه الكلب ولا يُخفى علينا قبح الكلب الذي يعتبر رمزًا من رموز النجاسة الحسيّة والمعنوية عند المسلمين، كما أنّه يمضي في تصويره ليبرز القبح فنيًّا عندما أزاح السّتار عمّا تنطوي عليه نفسيّة من يهجوه من جبنٍ وغدر دونما فلسفة ومن خلال رمزٍ بسيط يعبّر عن موقفه ونظرته إلى الأشياء[182].

ونتوقّف عند بعض النماذج النثرية في العصر العباسي التي صوّرت القبح، ومنهم الجاحظ الذي رسم في نثره صورًا كاريكاتوريّة ساخرة ومشوّهة لبعض شخصياته، ومنها تلك الصورة التي رسمها لأحمد عبد الوهاب في (رسالة التربيع والتدوير) يقول: "كان أحمد بن عبد الوهاب مفرط

---

[180] شعر دعبل بن عليّ الخزاعيّ: عبد الكريم الأشتر، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، صنعاء، ط2، 1983م، ص150-149.

[181] فيّاض، فؤاد: **جمالية القبح في الشّعر العربيّ القديم (هجاء ابن الرّوميّ إنموذجًا)** ، مجلّة جامعة الحسين بن طلال للبحوث، المجلد 3، العدد 2، 2017م، ص 91.

[182] محمّد، عبد المنعم إبراهيم الحاج: **الهجاء في العصر العبّاسي الثاني (دراسة تطبيقية تحليلية في شعر البحتري وابن الرومي وابن المعتز)** رسالة ماجستير، جامعة أم درمان، السودان، 2008م، ص 172.

القصر ويدّعي أنه مفرط الطّول، وكان مربّعًا وتحسبه لسعة حضرته واستفاضة خاصرته مدوّرًا، وكان جعد الأطراف قصير الأصابع وفي ذلك يدّعي السّباطة والرّشاقة، وأنه عتيق الوجه أخمص البطن معتدل القامة تامّ العظم، وكان طويل الظهر قصير عظم الفخذ، وهو مع قصر عظم ساقه يدّعي أنّه طويل الباد رفيع العماد عاديّ القامة عظيم الهامة قد أُعطي البسطة في الجسم والسّعة في العلم، وكان كبير السنّ متقادم الميلاد، وهو يدّعي أنّه معتدل الشباب حديث الميلاد... وما شخصًا جمع الاستدارة والطول، بل ما يهمّك من أقاويلهم ويتعاظمك من اختلافهم، والرّاسخون في العلم والنّاطقون بالفهم يعلمون أن استفاضة عرضك قد أدخلت الضّيم على ارتفاع سمكك، وأنّ ما ذهب منك عرضًا قد استغرق ما ذهب منك طولًا، ولئن اختلفوا في طولك فقد اتّفقوا في عرضك"[183].

وقد اهتمّ علماء المسلمين على مختلف أطيافهم وفرقهم بمسألة القبح والجمال؛ حيث نجد لدى أبي حيّان التّوحيدي موقفه الخاصّ منهما، إذ يرى أن القول في الجمال والقبح نسبيّ، ويوضّح في كتابه (الإمتاع والمؤانسة) المبادئ التي يقوم عليها الحكم الجماليّ، يقول: "فأمّا الحسن والقبيح فلا بدّ له من البحث اللّطيف عنهما حتّى لا يجور فيرى القبيح حسنًا والحسن قبيحًا، فيأتي القبيح على أنّه حسن، ويرفض الحسن على أنّه قبيح، ومناشئ الحسن والقبيح كثيرة: منها طبيعيّ، ومنها بالعادة ومنها بالشّرع ومنها بالعقل ومنها بالشهرة"[184].

بينما يرى (القاضي الجرجانيّ) بأنّه: "ليس حتميًّا أن كلّ ما هو موافق للقواعد الجّمالية والمقاييس الموضوعية يكون جميلًا، فقد يخلو الشيء من هذه المقاييس، ومع ذلك فإنّه يمتلك مسحةً جماليةً تسحرنا وتكبّلنا، فيعلق في قلوبنا، فجامله كامنٌ في باطنه، فالجمال يصل بين النفس وباطن الأشياء"[185].

أمّا المتصوّفة فقد اعتبروا العالم بمثابة تجلٍّ للخالق الجميل، وهو جمال مطلق، وإذا ظهر في الواقع علامة من علامات القبح فهو غفلة وقصور إدراك من قِبل الإنسان، وها هو عبد

---

[183] الجاحظ، عمرو بن بحر: **رسالة التّربيع والتدوير**، تحقيق: شارل بلات، المعهد الفرنسي بدمشق، 1955م، ص 12.

[184] التوحيديّ، أبو حيّان: **الإمتاع والمؤانسة**، ج 1، صحّحه: أحمد أمين وأحمد الزين، منشورات مكتبة الحياة بيروت – لبنان، ص 150.

[185] إسماعيل، عزّ الدين، الأسس **الجمالية في النقد العربي**، ص 139.

الكريم الجيليّ قد علّل غياب القبح، فكلّ شيء في هذا العالم تجلٍّ لصفات الحقّ، وماهي إلّا ألوانٌ من الجلال والجمال، وحين ننظر إلى القبيح على أنّه جمالٌ إلهيّ يظهر وجهه الحقيقيّ الجميل وتنتفي منه صفة القبح[186]:

وكلّ قبيحٍ إن نسبتَ لحسنه أتتكَ معاني الحسن فيها تسارعُ
يكمّل نقصان القبيح جماله فما ثمّ نقصان ولا ثمّ باشعُ

فالقبيح كالجميل في هذا العالم؛ لأنّ منبعهما كليهما الجمال الإلهيّ، يقول الجيليّ: "اعلم أن القبيح في الأشياء إنّما هو للاعتبار، لا لنفس ذلك الشيء، فلا يوجد في العالم قبحٌ إلّا باعتبار، فارتفع حكم القبيح المطلق من الوجود فلم يبقَ إلّا الحسن المطلق، ألا ترى قبح المعاصي إنّما ظهر باعتبار النهي وقبح الرائحة المنتنة إنّما ثبت باعتبار من لا يلائم طبعه، وأمّا هي عند الجهل ومن يلائم طبعه من المحاسن"[187].

فالجمال عند المتصوّفة مطلق، أمّا القبح فهو نسبيّ ولا يتجاوز حدود اعتبارات الملاءمة؛ لذلك فلا وجود لديهم للقبح بالمعنى المطلق، والقبح والجمال متجاوران في الطبيعة والفنّ، والتفكير في الجمال يستدعي التفكير بالقبح، رغم التّناقض الكائن بينهما.

فالمتصوّفة لطالما رأوا أن وجود القبح ضروريّ لإبراز الجمال، فبالضدّ تُعرف الأشياء، يقول الجيلانيّ: "من الحسن إبراز جنس القبيح على قبحه لحفظ مرتبته في الوجود، ولهذا فإنّ القبح في الأشياء إنّما هي للاعتبار، فارتفع حكم القبح المطلق منه، فلم يبقَ إلّا الحسن المطلق"[188].

فدرجة القبح تبيّن درجة الجميل وتسهم في إبراز ألقه وتعظّم شأنه في حسّ المتلقّي وعقله، فالجمال عندهم معزولٌ عن الذّات صادرٌ عن الله، أمّا القبيح فلا يصدر عن الله وهو غير مطلق يرتبط بالمادة فحسب.

---

[186] الجيليّ، عبد الكريم، **النادرات العينية**، تحقيق: يوسف زيدان، دار الأمين، القاهرة، ط1، 1419هـ . 1999م، ص 96.

[187] الجيليّ، عبد الكريم، **الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل**، تحقيق: صلاح بن محمد عويضة، منشورات محمد بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1418هـ . 1997م، ص 94.

[188] إسماعيل، هناء، **الجميل والقبيح من منظور فلسفيّ نقدي**، الموقف الأدبيّ، المجلد 42، عدد 2013م، ص 38-29.

أمّا في العصر الحديث: فأتت الرومانسية العربية كشاكلتها الغربية: ثورة في التفكير والإحساس، وهي في جوانب عديدة تعتبر بمثابة ردّة فعلٍ على الكلاسيكيّة ومقولاتها وخاصّة المتعلّقة منها بالعقل.

لقد أعادت الرومانسية الأولوية للعواطف والتأمّل في الذّات الإنسانية، متأثّرة بالرّومانسيّة الغربية التي سادت في الغرب، فكانت العودة إلى الذّات هي الردّ على الواقع المزري الذي أخذ يغرق في وحول الحضارة الغربية ويغترب عن نفسه ويصبح مشوّشًا، فبدأت المواضيع المحظورة والمهمّشة تدخل إلى الأدب العربيّ لتعكس صورته المأساويّة.

لقد انتقلت صورة (المومس الفاضلة) التي أصبحت من المواضيع الأثيرة للرومانسيين الغربيين من الأدب الفرنسيّ إلى الأدب العربيّ، ولقد تناولها ثلاثة شعراء هم: نقولا رزق الله وطانيوس عبده وخليل مطران؛ لتتحوّل هذه المومس من صورة البغي العاهرة المنفلتة من الأخلاق والتقاليد إلى صورة جميلة تظهرها على أنّها ضحيّة حقارة المجتمع.. فكتب نقولا رزق الله قصيدتين: (إلى بغي) وقصيدة (المرأة السّاقطة) متأثّرًا فيهما بقصيدة (رولا) لألفريد دي موسيه، إذ يصوّر نقولا رزق الله في قصيدته (إلى بغي) فتاة طاهرة تحوّلت إلى بغيّ بحكم المجتمع فيقول[189]:

كنتِ كالغصن نضرة واعتدالا صرت كالغصن رقّة ونحولا
أيّ ذنبٍ جنيته فجزاك الناس عنه ذاك الجزاء الثقيلا
هم أضلّوكِ ثمّ قالوا: براءٌ نحن منها فهم أضلّ سبيلا

لقد حوّلت الرّمزيّة المواضيع غير الجميلة إلى مواضيع محبّبة بفضل الفنّ، فانطلق الشّعراء الرومانسيون لمعالجة المواضيع الدنيئة، واستطاعوا من خلال الفنّ تحويل كلّ قبيحٍ إلى جميل، وهذا ما يُسمّى بجماليّة القبح التي يستطيع الفنّ من خلالها تحويل كلّ قبيح طبيعيًا إلى جميل.

كما انفتح الشعراء على رؤىً حياتيّة جديدة بفضل الرّومانسيّة وأدخلوا ألفاظًا كانت تُعتبر حقيرةً ومهملةً إلى المعجم الشّعري واستطاعوا أن يكسروا الرّتابة والنّمطية وأن يجعلوا لغة الشّعر قريبة من لغة الحياة اليومية كما نلمح في أشعار إبراهيم ناجي وشعراء المهجر وأحمد رامي ونزار

[189] الموسى، خليل: **جماليات الشّعرية**، ص 205.

قبّاني وإلياس أبو شبكة الذي تأثّر في ديوانه أفاعي الفردوس بأزاهير الشرّ لبودلير، فنراه يغوص في أعماق النفس ويخرج منها طاهرًا بريئًا كالقدّيس، ويستخرج من القبح الجمال، حين يصف الواقع الطّبيعيّ بكلّ وعيٍ ويظهر الدنس كمصدر للطهر، ففي أعماق القبر يكمن الجمال، وهكذا يخترق الشاعر الدنس والقبح ملامسًا الجمال المدفون فيه، يقول[190]:

رأيتُ المسخ المخيف على أكمل حسنٍ والقزم في العملاقِ
ولسان الثّعبان في قبلة الصّديق والسمّ في الشّراب الواقي
وسمعتُ الفحيح في النّغم العذب وصوت الغدر في الميثاق

أمّا فنّ الرواية، فنجد أنها أصبحت مرتعًا خصبًا لاستلهام القبح في ميدان النثر الفنيّ؛ إذ تصدّت الرواية لكلّ ما طرأ على الواقع الاجتماعيّ من تغيّرات، فكانت كالمرآة التي تعكس الواقع منعتقةً من كافّة القيود والتابوهات ومصوّرةً الآفات والتّنافرات لتكون بمثابة النقد اللّاذع الذي يفضح الواقع ويعرّيه ومثال ذلك روايات نجيب محفوظ الذي صور القبح الموجود في الواقع الاجتماعي من خلال رواياته: بيت سيء السّمعة، اللّص والكلاب، ومحمد شكري في الخبز الحافي، ونوال السّعداوي في موت الرجل الأخير وحنان الشيخ في حكاية زهرة، ومعظم هذه الروايات انطلقت من القبيح موضوعًا لها لتحوّله عبر تقنيات الرواية وأدواتها الفنيّة إلى صورةٍ جماليّة، تعالج عبرها الزوايا الدنيئة في الواقع وتعكس كلّ ما نعيشه جميلًا كان أو قبيحًا[191].

2. القبيح في شعر نزار قباني:

إن تجربة نزار قباني الشعرية من أكثر تجارب شعراء هذا العصر إثارةً للجدل والالتباس؛ لاحتوائها على مورد لا ينضب من الرؤى والأطياف والجماليّات الأخّاذة، ولما يحيل إليه من عوالم شديدة الثّراء والتّنوع والاتّساع والغواية، فهي نصوص عصيّة على التصنيف والاحتواء، وأكبر من أن تستوعبها مدرسة شعريّة واحدة أو اتّجاه فنيّ بعينه، فكون نزار الشّعري كان . وما يزال . يصّدر لنا كلّ ما هو عجيب وغريب، وشعره يخاطب ظاهريًّا القارئ، لكنه في الحقيقة يحتاج قارئًا يحسن البحث فيما يضمره النصّ ولم يفصح عنه، قارئًا مختلفًا يجيد التعامل مع نصوص نزار الشعرية ومكامن الجمال فيها، وإن التقى بالقبح في مكان ما، عرف أن نزار

---

[190] شعبان، فاطمة: **شارل بودلير وإلياس أبو شبكة** ، دراسة مقارنة بين أزهار الشرّ وأفاعي الفردوس، (مخطوط)، جامعة الجزائر، ص168.

[191] انظر: شادية بن يحي: **تطوّر مقولة القبح الفني تاريخيًّا**، ص 93.

يستطيع أن ينبت في عمق القبح بذور الجمال، وأنّه يستخرج من القبح والتفاهة شكلًا جديدًا من السحر.

عُرف نزار بأنّه الشّاعر المتمرّد، السّاكن حينًا، والمتجاوز الخطوط الحمراء حينًا آخر، المقلق المزعج الذي لم يتوقّف عن الصّراخ في وجه من اعتادوا الكسل وأدمنوا الاسترخاء لما هو مألوف ومعتاد في حياتهم؛ ممّا دفعه للعمل على إحداث ثورة هائلة في المجتمعات العربية وخاصّة من خلال طرحه لقضايا المرأة والمجتمع والسياسة؛ هذا الطّرح الذي قام في كثير من الأحيان لديه على رفض طبيعة المجتمع العربي(من وجهة نظر القبّانيّ) المتخلّف ذهنيًّا وأخلاقيًّا؛ المجتمع العربي الذي أعلى من شأن الذّكورية وبالغ في ذلك، وحطّ من مكانة المرأة في المقابل، هو ذاته المجتمع الذي رفع شأن السّلطة ورسّخ الخوف منها والإذعان لكلّ ما تمليه وكأنّه شيء مقدّس لا مكان للجدال والنقاش فيه، وحطّ من مكانة الشعب ليغدو مسلوب الإرادة، معدوم التفكير، يمشي وراء السّلطة حتّى وإن كان إلى حتفه كالقطيع.

لقد عبر نزار في معظم أشعاره عن رفضه لهذا الواقع المزري الذي آلت إليه الشّعوب العربية من خلال نقدٍ لاذعٍ وقاسٍ يقوم على توظيف العديد من الأفكار التي تتّسم بالجرأة وتجاوز الحدود حينًا، والقبح في أحيان أخرى، ويتمّ التعبير عن هذه المعاني من خلال حشد طائفة من الألفاظ التي تبدو فجّة ونابية وسليطة، لكنّها كانت وسيلته ومتنفّسه التي رأى فيها الأسلوب الأنجع للتعبير عمّا يجول في داخله من أفكار ومشاعر باعثها الكره والاحتقار لهذا الواقع الدميم، ومن خلال هذا الأسلوب سعى نزار إلى تحرير المجتمع العربي من ذلك التحجّر الأخلاقي والذّهني الذي ران على حياته لعقود طويلة.

وسنحاول في هذا القسم من بحثنا أن نرصد تجليّات القبيح في شعر نزار قبّاني، وجماليات هذا القبيح.

2.1. تجليّات القبيح في شعر نزار قبّاني:

يتجلّى القبيح في شعر نزار قبّاني في مظاهر متعدّدة، يمكن أن تُؤطّر في ثلاثة أطرٍ فنيّة عامة، وكلّ إطار يشتمل على نماذج متعدّدة منها:

أنموذج الشعوب المستلبة.

أنموذج السلطة المستبدة.

المجتمع ومنظومته القيمية.

أمّا أنموذج المرأة القبيحة فسنتناوله في القسم الثاني من هذا المبحث في إطار تفرّد نزار في تصوير القبيح وتأثّره بالآخرين، خاصّة أن حديثه عن المرأة كان سببًا في حروب شعواء شُنّت عليه من قبل النقاد وفتحت الباب على مصراعيه أمام تهمهم التي لم يتوقّفوا يومًا عن إلصاقها به.

2.1.1. أنموذج الشّعوب المستلبة

لعلّ استخدام القبيح في الشعر يهدف إلى التنبيه إليه مقابل الجمال، والغاية منه أن: "ينهض المجتمع ويعمل على طرد القبح ونفيه وخلق واقع جماليّ بديل، ثمّ ما يثيره القبح من مشاعر الألم والنفور والسّخرية تساعد على ذلك، وتنفّر الشّعب من القبيح، وتحرّضه على الثورة عليه والسّعي نحو التّخلص منه"[192].

أمّا وظيفة الفنّ: "أن يسهم في كمال المجتمع إذ يدلّنا على الجراح الاجتماعية، كالبؤس والخبث وأشكال اللا أخلاق المتنوّعة،... ومن أهداف الفنّ أن يقودنا إلى معرفة أنفسنا؛ إذ يكشف لنا عن أفكارنا، حتّى الخفيّة منها، كلّ رغباتنا، كلّ فضائلنا، كلّ شرورنا، كلّ سخافاتنا، ومن هنا يسهم في تنمية شهامتنا وفي كمال شخصيتنا"[193].

إذًا يستطيع القبح الفنيّ على الرغم من شعور الاستياء الذي يخلّفه في نفس المتلقّي أن يكون ذا قيمة؛ لأنّه وسيلةٌ فريدةٌ يمكن التعبير من خلالها عن بعض الأفكار والمشاعر التي لا يوجد لها نظيرها التجريبي الكامل، إذ يستحضر القبح الأفكار الجمالية السلبية التي تعتبر غير مريحة، لكنها تكوّن لدينا جزء من الخبرة بالعالم، كما أنّ: " العمل الفنيّ بفضل مهارة الفنان في نقل القبيح، يخلق المتعة التي تحمل في طيّاتها أنّ ما هو قبيح كلّ القبح، يمكن أن يتحوّل بسبب المعالجة الفنيّة البديعة للفنان إلى ممتع في الفنّ، فيفهمه الإدراك على أنه جميل، وهكذا

---

[192] حسن، هديل محمود: **الاتّجاه الجمالي في الدراسات النقدية العربية المعاصرة الشعر إنموذجًا**، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية، جامعة البعث، سوريا، 2009م، ص214 .

[193] أندريه، ريشار: **النقد الجمالي**، تر: هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 1989م، ص 47-46.

فإنّ الانفعال الشّعوري الذي يثيره القبح قد يفوق في كثير من الأحيان ما يستطيع الجمال أن يثيره من تعاطف لدى المتلقّي، والأمثلة هنا أكثر من أن تُعدّ وتحصى"[194].

ففي إطار تجسيد نزار للشعوب المستلبة بصورة قبيحة ومنفرة، وصف الشّعوب العربية بأكثر من صورة، ولعلّ أبرز صورة هي صورة التمزّق والتشرذم والضّعف والسّلبية، يقول في قصيدته (إلى أين يذهب موتى الوطن)[195]:

نموت مصادفة ككلاب الطريق
ونجهل أسماء من يصنعون القرار
نموت ولسنا نناقش كيف نموت؟ وأين نموت؟
فيومًا نموت بسيف اليمين
ويومًا نموت بسيف اليسار
نموت من القهر حربًا وسلمًا
ولا نتذكّر أسماء من شيّعونا
ولا نتذكّر أوجه من قتلونا
فلا فرق، في لحظة الموت،
بين المجوس والتتار!.

لقد عمد نزار في المقطع السابق إلى تصوير حالة الشعب المُقصى والمهمّش من خلال ضمير المتكلّم الجمع؛ ليخفّف من وطأة هذه الصّورة وثقلها على النفس، حين يجعل من نفسه جزءًا من الشعب العربي الذي لا حول له ولا قوة، فهو لا يتعالى على واقع أمّته كما يتّهمه بعضهم، ولا ينفصل عن قضايا أمته بل يشاركها آلامها والواقع القبيح الذي انزلقت إليه لأسباب كثيرًا ما كانت خارجة عن إرادتها، فهذا الشّعب المغلوب على أمره يقضي كما تقضي الكلاب الشّريدة الضّالة في عرض الطّريق، وتزداد الصّورة قتامةً وقبحًا حين لا يلتفت إليها أحد أو يكترث بموتها، بل سيكون شعور أيّ إنسان تطالعه صورة كهذه هو التقزّز والقرف، ثمّ يمضي الشاعر في سرد ميتات لا تقلّ قبحًا عن ميتة الكلاب هذه، فهل هناك قبحٌ يوازي قبح أن يلقى الإنسان حتفه في حروب لا ناقة له فيها ولا جمل؟!. بل هل هناك قبحٌ يوازي موت الإنسان قهرًا

[194] محمود، رهام راجح: **جماليات القبح الفني**، من صفحة توقيت دمشق،
[195] قباني نزار، **الأعمال السياسية الكاملة**، المجلد 6، ص 592-591.

حتى في أوقات السّلم؟!. يقضي بسيف اليمين تارةً، وتارةً بسيف اليسار من قِبل من يعتبرون أنفسهم صنّاع القرار وأصحابه، وهم في الحقيقة مجرّد واجهاتٍ ودمًى بيد صنّاع القرار الحقيقيين، لهذا السبب لن نصاب بالدهشة والاستغراب حين نرى الشعوب العربية لا تأبه لأسماء حكّامها الذين لا همّ لهم سوى قهر شعوبهم وإذلالها لتبقى خاضعة ومذعنة لاستبدادهم.

كما نجد القبّاني يلجأ كثيرًا في معرض حديثه عن الشعوب المستلبة إلى : "توظيف ألفاظ الحشرات القبيحة في نصوصه الشعرية لتناسب رؤيته وتفاصيل إيديولوجية الواقع"[196].

كما أنّه: "وظّف هذه الألفاظ لكي يحرّض النفوس على التفكير والتأمّل في الوصول إلى مراميه، وإلى نقل صورة المجتمع الذي يعيشه صوتًا وإيقاعًا ودلالة"[197].

إن استخدام نزار لألفاظ أو الحشرات الّتي تعتبر رمزًا للقبح ومصدرًا يبعث على الاشمئزاز والتقزّز، لكن قد يفضي القبح الذي يصوره الفنان في موضوعاته والذي يكون مثيرًا لإبداع الفنان إلى الجمال، فالفنّ يكسب القبيح صفة لم تكن له، لذا فالقبيح من حيث هو موضوع في الفن ليس قيمة سلبية، بل يتصل بمادة المبدع وموضوعاته أو حتى معطيات الحياة التي يتوجه إليها بفنه، فالفنّ والقبح لا يتعارضان بل يرتبطان بالنهاية كتوجّه جمالي إيجابيّ.

لقد وظّف نزار لفظة البعوضة في مواضع عدّة، بعضها في معرض الحديث عن الفرد العربي الذي هو بعيد كلّ البعد عن الشّعور الذّاتي، فهو في مستوى من الوضاعة، وقلّة الحيلة، والبلادة ما يستحيل معه الرقيّ والتقدّم، وقد وصل الحال بهم إلى حدّ إثارة الإزعاج والألم تمامًا كما البعوض الذي ليس له إلّا القمامة والقاذورات مكان للعيش فيه، يقول في قصيدة (الحبّ لا يقف عند الضوء الأحمر)[198]:

ابقَ في برميلك المملوء نملًا.. وبعوضًا.. وقمامة
ابقَ من رجليك مشنوقًا إلى يوم القيامة
ابقَ من عقلك مشنوقًا إلى يوم القيامة

---

[196] الكبتي، سالم: **نزار قباني ومهمة الشعر**، تالة للطباعة والنشر، بنغازي، ط1، 2004، ص 8.

[197] دهكري، دادق فتحي– جعفري، روشنك: **رمز الطيور والحيوانات في الشعر الفلسطيني المقاوم**، مجلة اللغة العربية وآدابها، العدد 4، 2004، ص68.

[198] قباني نزار، **الأعمال الشعرية الكاملة**، المجلد 4، ص 277.

ابقَ في البرميل حتّى لا ترى
وجه هذي الأمّة المغتصبة.

إنّ لفظة البعوضة التي استخدمها نزار في المقطع السابق تدلّ على القلّة والضآلة وضعف القيمة، وخصوصًا أنّ هذا البعوض يتواجد فوق النفايات ومكبّات القمامة، هذه الألفاظ التي تنتمي للحقل المعجمي للقمامة تحتشد مع بعضها بعضًا لترسم صورة قبيحة ومقزّزة من ناحية الشكل والمضمون، ولتبعث في دواخلنا شعور الاستياء من حالة الإنسان العربيّ المهمّش الذي ارتضى القاع وأن يحيا حياة ضحلة قذرة شبيهة بحياة البعوض بين النفايات والقاذورات.

كما وظّف نزار لفظة الذباب للتعبير عن مشاعر الإهانة والاحتقار ولأنّه يثير الاشمئزاز، حين شبّه الشعوب العربية بالذباب الذي لا قيمة له في قصيدة (أبو جهل يشتري فليت ستريت) يقول[199]:

لم يبقَ في الباركا
لا بطّ، ولا زهر، ولا أعشاب...
قد سرح الماعز في أرجائها...
وفرّت الطيور من سمائها...
وانتصر الذباب.

لقد استخدم نزار لفظة الذباب ليعبّر عن غضبه الشديد من العرب، ممّن دفعهم الغوص في ملذّاتهم وتهافتهم عليها كما يتهافت الذباب على الشراب إلى إفساد كلّ مكان تطؤه أقدامهم، حتّى أنّ حديقة الباركا التي اشتهرت بجمالها وخضرتها وأزهارها وحيواناتها الأليفة قد انقلب وجهها الجميل هذا إلى وجه في منتهى القبح والدمامة بقدومهم إليها، إذ تحوّلت إلى مستنقع للقمامة وهم الذباب الذي يسكن ثنايا هذا المستنقع.

وفي خضمّ اليأس الذي طالما غلب على مشاعر نزار، وخصوصًا في سياق الحديث عن تخلّف الشّعوب العربية لجأ نزار إلى توظيف لفظة الصرصار، تلك الحشرة المثيرة للفزع والتقزّز؛ لينقل من خلال هذه اللفظة المرتبطة بالقبح شعوره بالغضب من الشعوب العربية التي أصبحت

[199] قباني نزار، **الأعمال الشعرية الكاملة**، المجلد 6، ص 391.

في مكانة محتقرة ووضيعة لا تقلّ عن مرتبة الصرصار، ففي قصيدة (الممثّلون) يعبّر الشاعر عن فكرته هذه بقوله[200]:

حين يصير الناس في مدينة..
ضفادعًا مفقوءة العيون..
فلا يثورون ولا يشكون..
ولا يغنّون ولا يبكون..
ولا يموتون ولا يحيون..
تحترق الغابات والأمطار والأزهار تحترق الثمار..
ويصبح الإنسان في موطنه..
أذلّ من صرصار.

إنّ لفظة الصرصار تدلّ على مرتبة الاحتقار والتهميش التي هوت إليها الأمة، وهذا الشعور بالقبح والتقزّز يبعث في نفس المتلقّي النفور من هذه الحال ويدفعه للتخلّص منها، لأنّها منافية للطبع الإنساني وعبارة عن تشوّه لحق به، حتّى الطبيعة تأنف هذه الحال ويلحقها الأذى والتشوّه فتحترق الغابات والأمطار والأزهار والثّمار وتتوقّف دورة الحياة، فإذا كانت الطبيعة تتأذّى من هذه الحال وهي كائن عاقل، فكيف يرضى إنسان عاقل أن ينحطّ وتتشوّه إنسانيته فيصبح ذليلًا قبيحًا مهمّشًا كالصرصار؟!.

وفي قصيدة أخرى يعبّر نزار فيها عن مأساة الشعوب العربية وحياتها الذليلة التي تدفعها للهجرة والبحث عن الخلاص من حياتها البائسة في كلّ أصقاع الأرض، حتّى الصرصار الذي يعيش في المدن العربية بين القاذورات قد سئم حياته القبيحة وضاق ذرعًا بها، ممّا دفعه للهجرة أيضًا، ففي البلاد العربية لا تستطيع حتى الحيوانات التي اعتادت القاع القبيح والقاذورات أن تبقى فيها، يقول نزار في قصيدته (مقابلة تلفزيونية مع غودو)[201]:

قبل أن أسافر..
وجدت صرصارًا على حقيبتي..
سألته من أنت؟

---

[200] قباني نزار، **الأعمال السياسية الكاملة**، المجلد 3، ص 74.

[201] قباني نزار، **الأعمال السياسية الكاملة**، المجلد 6، ص 370.

قال: إنّني مهاجر.

إنّ لفظة الصّرصار على الرّغم ممّا تثيره في النفوس من آثار سلبية مزعجة قوامها القبح؛ إلّا أنّها لا تؤذي المشاعر بل تثير في داخلنا التعاطف نظرًا لفداحة ما يعانيه الإنسان العربيّ من ظلم استشعرته أحطّ الحيوانات وأكثرها هوانًا، فجاءت هذه اللفظة لتتناسب مع الحالة الشعورية التي يريد الشاعر إثارتها في نفس المتلقّي وهي الرفض والاحتقار لهذا الواقع القبيح الذي تحياه غالبية الشعوب العربيّة، ومن هنا يكون تصوير القبح الموجود في الواقع دافعًا للشعور بأهميّة الثورة والتغيير، بغية إحلال واقع أكثر جمالية يليق بالإنسان وبطبيعته وكرامته، كما أنّ الشاعر يلجأ إلى تصوير هذا القبح؛ ليعرّي الشعوب العربية المستلبة التي آثرت الرّكون والاستسلام لواقعها، فجاءت هذه الألفاظ لتعبّر عمّا يدور في نفس الشاعر من أفكار، ولتنقل حالة السخرية والتهكّم، لتساعده هذه الألفاظ القبيحة إلى حدّ ما في التنفيس عن غضبه المتنامي من الشعب العربي المستلب، فكانت هذه الألفاظ التي يثير سماعها وقراءتها الشعور بالقرف والتقزّز، إلّا أنّ نزارًا استطاع من خلال توظيفه اللّفظة في مكانها والتي تناسب رؤيته الفنيّة والواقع أن يجنّب القارئ الشعور بغرابة اللفظ وبشاعته أو أنّها تخدش حياءه.

كما يلجأ نزار في بعض قصائده إلى المضاعفة من جرعات القبح التي تقوم عليها بعض المشاهد لإحداث تأثيرٍ جماليّ مقصود "في خلق ردّة فعل عكسية قوامها الرفض والبحث عن واقع بديل"[202] عن طريق إبراز سلسلة من المفارقات السلوكية والأخلاقية التي تجعل المتلقّي أكثر انشدادًا للصورة وذلك لأن التفاعل مع الحدث الصّوريّ يكون أكثر حيويّة وقوّة عندما يكون مسبوقًا بتقشّفٍ ومعاناة[203].

فنرى نزارًا يدين الشرّ من خلال سؤاله المتوجّس (من أين يأتينا الفرح) وكأنّ الشعوب العربيّة التي اعتادت الظلم والقمع واجترار أحزانها أصبح الحزن قاعدة في حياتها والفرح استثناء عارض، وهنا يدين نزار طريقة تفكير الشعوب التي أدمنت السواد والتشاؤم، فإذا كان الواقع مزريًا

---

[202] بركات، عبير – اسماعيل هناء: **التجليّات الجمالية للقبيح في قصص زكريا تامر (السلطة إنموذجًا)**، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، المجلد 29، العدد 1، 2007، ص 124.

[203] انظر: **الفنّ والأخلاق في فلسفة الجمال**، جعفر الشكرجي، ص 159.

وقاتمًا فمرجع ذلك إلى دخيلة الإنسان السوداء، فهو يحمّل الشعوب العربية مسؤولية ما حلّ بها، يقول[204]:

من أين يأتينا الفرح؟
ولوننا المفضّل السواد
نفوسنا سواد
عقولنا سواد.
داخلنا سواد.
حتى البياض عندنا
يميل إلى السّواد.

يهيمن اللون الأسود على الصورة الكليّة ليعبّر عن قتامة الأفعال وبشاعة السّلوك، من خلال ارتكاز المضامين حول بؤرة السّواد، فإذا كان هذا اللون يلفّ حياة الشعوب من كلّ حدب وصوب ويطغى على تفكيرها ويطبع أفعالها وتصرّفاتها حتّى وصل بها إدمانها اللون الأسود واستساغتها القبح على رؤية كل ما هو إيجابيّ ويميل إلى البياض أسودا، وكأنّ النفس حين تفقد الإحساس بالجمال تسقط تحت عجلات القبح ليطأ جنبات حياتها كلّها ويغشاها كما الليل البهيم.

كما يدين نزار في خطاب شعريّ آخر الحكّام العرب الذين أمعنوا في الطغيان وفي إرهاب شعوبهم ليجبروها على الطّاعة العمياء لهم بوصفهم المنقذين والمخلّصين، ويجسّد نزار هذا الخطاب على لسان الحاكم المطلق في قصيدته (السّيرة الذّاتية لسيّاف عربي)[205]:

يا جماهير بلادي
يا جماهير الشعوب العربية
إنّني روحٌ نقيٌّ جاء كي يغسلكم من غبار الجاهلية
صوّروني
بوقاري وجلالي وعصاي العسكرية
صوّروني
وأنا أقطع . كالتفاح- أعناق الرّعية.

[204] قباني نزار، **الأعمال الشعرية الكاملة**، المجلد 9، ص 443.

[205] قباني نزار، **الأعمال السياسية الكاملة**، المجلد 6، ص 285-284.

صوّروني.
وأنا أصطاد وعلًا أو غزالًا
صوّروني وأنا أفترس الشّعر بأسناني
وأمتصّ دماء الأبجدية
صوّروني عندما أحملكم فوق أكتافي لدار الأبديّة!!.

إنّ استسلام الشعب لحاكميه وجلّاديه قد أغراهم به، والدّليل ذاك الكمّ الهائل من السّخرية والاستهزاء اللّذين لا يتحرّج الحاكم من الإفصاح عنهما من خلال خطابه المستفزّ والمنفرّ والقبيح مثله، فهو يفصّل لهم كمّ الأذى والسّوء الذي يستطيع إلحاقه بهم إن سوّلت لهم نفوسهم الخروج عليه وشقّ عصا الطاعة، ولا يتوقّف أذاه عند الجانب الماديّ المحسوس؛ بل يتعدّاه إلى الأذى المعنويّ من خلال مصادرته لحواسّهم ومعارفهم وتهميشه لهم، بل تتجاوز وقاحته كلّ الحدود المتوقّعة حين يطالبهم بالاحتفاء باستبداده وتخليد انتصاراته عليهم وحدهم، من خلال صور تذكارية يبرزون من خلالها محبّتهم له وولاءهم المطلق له بالرغم من كلّ ما يفعله بهم وكأنه إله لا يجادل ولا يعترض على حكمه.

2.1.2. أنموذج السلطة المستبدّة:

إنّ هذا الأنموذج مرتبط أشدّ الارتباط بالنموذج السابق؛ حيث توجد بين السلطة المستبدّة والشّعوب المستلبة علاقة وثيقة، إذ أنّ ضعف الجماهير وسلبيتها يغري الحاكم بها، وكلّما ازداد بطش هذا الحاكم أوغلت الجماهير في خنوعها واستسلامها، كما أنّ الحاكم ينحدر من هذه الجماهير فيكون جزء كبير من صفاته مستمدًّا منها، كما أنّ "الحاكم الذي مارس كلّ الرجولة والفحولة على جماهيره فاستلبها وسحقها، لم يكن أكثر من خصيّ أمام الأخطار الخارجية"[206].

يُعدّ الاحتقار والتهكّم من أهمّ الدلالات اللّغوية التي يحفِل بها شعر نزار السياسيّ، وقد كان باعث هذا الشّعور لديه حقده الكبير على أنظمة الحكم العربية التي انتهجت أسلوبًا في قمّة الهمجيّة ساد علاقتها بشعبها، لذلك كان لسان نزار سليطًا وألفاظه لاذعة يطغى عليها القبح لتليق بتلك الأنظمة التي أمعنت في إذلال الشعب وحرصت على إبقائه في القاع.

---

[206] عبد الله، عبد الحليم: **صورة القبيح في شعر نزار قباني (الشعوب السلبية) إنموذجًا**، ص 13 تاريخ الوصول 11.09.2019
http://www.ekevakademi.org/Makaleler/2029467016_01%20Abdulhalim%20ABDULLAH.pdf

يقول نزار في قصيدته (تقرير سرّي عن بلاد قمعستان)[207]:

لم يبقَ فيهم لا أبو بكرٍ ولا عثمان
جميعهم هياكل عظميّة في متحف الزمان
تساقط الفرسان عن سروجهم
وأُعلنت دويلة الخصيان
واعتقل المؤذنون في بيوتهم
وأُلغي الآذان
جميعهم تضخّمت أثداؤهم
وأصبحوا نسوان
جميعهم يأتيهم الحيض، ومشغولون بالحمل
وبالرضاعة
جميعهم قد ذبحوا خيولهم
وارتهنوا سيوفهم
وقدّموا نساءهم هديّة لقائد الرومان

يعرض نزار في هذا المقطع صورة قبيحة للحكّام العرب، وتستمدّ هذه الصورة قبحها من ازدواجية شخصيّاتهم المتمثّلة بالبطش والجبروت بشعوبهم، أمّا أمام العدوّ والأخطار الخارجية فيتحوّلون إلى نساء تحيض وتحبل وتلد، ولم يكتفوا بذلك بل نحروا خيولهم ورهنوا سيوفهم وكلّ صفة قد تدلّ على الرجولة، ثم يبلغ القبح منتهاه ببيع نسائهم وشرفهم لعدوّهم والذي هو أغلى ما يملكه الإنسان العربي وبسببه يثور على أيّ حيفٍ يلحق به.

وفي عام 1958 أصدر نزار قصيدة (الحبّ والبترول) وهي قصيدةٌ ذات طابعٍ سياسيّ، حملت هجومًا بلغةٍ حادة اللهجة على الحكّام العرب؛ إذ حمّل نزار الحكّام العرب مسؤولية ما حلّ بالشعوب العربية بسبب تواطئهم وإهدارهم ثروات البلاد على ملذّاتهم الشخصية، متجاهلين حال شعوبهم وغير آبهين بها، فمزج نزار في قصيدته هذه السياسة بالجنس، ووظّف ألفاظًا قوامها

[207] قباني نزار، **الأعمال السياسية الكاملة**، المجلد 6، ص28-27 .

القبح لتوائم مواقف الساسة الدنيئة، فلجأ إلى ألفاظ الحشرات مجدّدًا ليعبّر من خلالها عن الوضاعة والانحطاط، فقال[208]:

أيَا متشقّق القدمين... يا عبد انفعالاتك
ويامن صارت الزوجات بعضًا من هواياتك
تكدّسهنّ بالعشرات فوق فراش لذّاتك
تحنّطهنّ كالحشرات ...
فوق جدران صالاتك...

إنّ لفظة الحشرات التي استخدمها نزار رمزٌ من رموز القبح ومصدر يبعث على الاشمئزاز والتقزّز من طريقة تعامل أمراء البترول مع النساء اللّواتي يعبرن فراش لذّاتهم بكثرة، حتى أصبحن كحشرات محنّطة لا يتحرّجون من عرضها على جدران صالاتهم وهذا إن دلّ على شيء فإنّه يدلّ على إفلاس رجولتهم الزائفة بالأصل والتي لا تكتمل بنظرهم إلّا بإغواء أكبر عدد من النساء تتوارد تِباعًا في فراشهم لإشباع رغباتهم الجنسية من خلال مقايضتهم القبيحة بين الجنس والنقود.

إنّ صورة القبيح عند نزار تغوص في قلب المعاني والمضامين ولا تقف عند سطح الأشياء وظاهرها، بل تهدف إلى كشف "تلك الحقائق المستترة وراء تلك الظواهر، التي نطلق عليها.... قبحًا"[209] لذا كانت صوره تنطلق من الصفات الجوهرية للأنماط النموذجية وانعكاس معطياتها في حضرة الواقع السلطويّ.

لذا نجد نزار يتّجه صوب القبح ليظهر لنا فداحة اغتيال الجمال المتمثّل في قتل المتنبّي بوصفه إنسانًا وشاعرًا، وهنا يمزج نزار بين الذاتي والموضوعي، باحثًا عن العلاقة بين الأثر الأدبي التاريخيّ (المتنبي) ومأزق السلطة الجاهلة المنحرفة التي دفعها جهلها وانحرافها إلى قتل المتنبي على أيدي المباحث بأعيرة نارية أصابت واحدة منها رأسه لأنه قمّة التفكير المنفتح على

[208] قباني نزار، **الأعمال السياسية الكاملة**، المجلد 3، ص 45 .

[209] حسن، محمد حسن: **الأصول الجمالية للفنّ الحديث**، دار الفكر العربي، د.ط، د. ت، ص 138.

أفق الحرية الفسيح، والثانية في حلقه مركز انبثاق الكلمة الحرّة، والثالثة في قلبه حيث الشعور والعاطفة، يقول[210]:

إنّنا نسأل عن شخصٍ يُسمّى المتنبّي
كان في يوم من الأيام عصفور العرب
فعرفنا أنّه مات على أيدي المباحث
ووجدنا طلقة في رأسه..
ووجدنا طلقة في حلقه..
ووجدنا طلقة في قلبه..
ووجدنا طلقة ثانية في قلبنا..

تجلّى القبح في هذه القطعة الشعرية بجهل السلطة وغطرستها التي سوّلت لها أن تقتل مثال من مثل الأمة العربية دون أن يرفّ لها جفنٌ أو تجد حرجًا في ذلك، وكان القتل ظاهرًا ومرئيًا في جانب ومتخيّل من جانب آخر، فالقتل الظاهر بدا من خلال طلقات ثلاث أزهقت روح المتنبي، وصوّبت بدقّة وإحكام إلى مواضع محدّدة ومقصودة هي الرأس والحلق والقلب، بينما المشاهد الذي دبّ الرّعب في قلبه من منظر الضحيّة فقد وجّهت طلقة إلى قلبه فجّرت الحزن فيه، بينما الصورة المتخيّلة فهي مكمّلة للصورة المرئية وهي اغتيال الحرية المتمثّلة بالمتنبّي (عصفور العرب) والذي قنصته أيدي السلطة الغاشمة المتمثّلة بالمباحث بواسطة أعيرة نارية حقّقت الهدف المنشود.

وفي موضع آخر يعيد نزار تشكيل الواقع جماليًّا من خلال "الاختزال الزّمني الذي نسج فضاءه القصصي بين الواقع المعيش وبين الميتافيزيقي الغائب باستحضاره رمزًا سلطويًّا سلبيًّا وأفرز معه جملة من المرتكزات الواقعيّة"[211] فكان استدعاء نزار لشخصية (فرعون) من أجل توظيفها في فضاء شعري يكتسب بعدًا دلاليًّا الغاية منه كشف تعسّف السلطة وقبح أفعالها من خلال مخاطبة الشارع العربي، يقول[212]:

---

[210] قباني نزار، **الأعمال السياسية الكاملة**، المجلد 6، ص 305.

[211] هادي شبر، سحر: **الصورة في شعر نزار (دراسة جمالية)** ، دار المناهج للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط1، 2011م، ص 106.

[212] قباني نزار، **الأعمال السياسية الكاملة**، المجلد 6، ص 583.

لو أنت دخلت على فرعونٍ
في عزلته الأبديّه
ستشاهدُ فوق عباءته
قطرات دماء بشريّه
وتشاهد فوق وسادته
امرأة دون ذراعيها..
وقصائد دون ذراعيها
وخواتم ذهبٍ مرميّه
وتشاهد تحت أظافره
قطعًا من لحم الحريّه..

يتمسّك نزار بمبدأ الواقعية أثناء تكوين صورته الجمالية للقبح، فعمد إلى تحميل صورة الدخول على فرعون في عزلته بمؤثرات معنوية تفصح عن ساديّة نموذج (فرعون) ونزعته الإجرامية المتمثّلة بالدم العالق بأطراف عباءته، ومنظر الوسادة التي توجد فوقها امرأة مبتورة الذّراعين وقصائد منتزعة من سياقها ومفصولة عن معناها بغية تكثيف مشهد القبح الماديّ والمعنويّ في سياق المقطع الشعري وشحنه بطاقاتٍ من النفور والمقت، وقد لجأ نزار إلى المداخلة بين مشاهده الشعرية المتمثّلة بالعباءة الملطّخة بالدماء والمرأة والقصائد المبتورة ذراعيها وبين أظافر فرعون التي نبتت قطع اللحم العالقة تحتها فسائل من الحرية، وقد ساق نزار صورة الحرية ضمن المشاهد السابقة من أجل محو صورة الشر القبيحة المتمثّلة بفرعون والتي تتربّص بالمجتمع العربي وتنهش على مرّ العصور جسد الحرية.

كما استطاع نزار توظيف البيئة وعناصرها بما فيها من كائنات حيّة وغير حية لنستشعر اتّساع المفارقة وهولها بين ما هو كائن في الوقت الحاضر وما كان في الماضي، فصوّر لنا المرجعيات الجمالية من مجدٍ وشرفٍ ومثل عربية عليا تتمثّل في القيم الاجتماعية والدينية والتي تتآلف مع بعضها بعضًا لينسج من خلالها لوحات قبحٍ هزليةٍ عبر براعته الفنيّة المعهودة. ففي قصيدته (الاستجواب) يستدعي نزار إلى أذهاننا شخصية الإمام بوصفه رمزًا دينيًا له قداسته في موروثنا الثقافيّ والإسلامي، والمخبرين بوصفهم رمزًا للسلطة وأداةً طيّعة بيدها وعلى عاتقهم تقع مسؤولية قتله، ثمّ كرّر الرمز الدينيّ عبر المقابلة بين (الدرويش) ومتعلّقاته من جبّة وسبحة

وكشكول، كما أشار نزار إلى أن الطعنات التي أودت بحياة الدرويش تحمل بصمة المجرمين وتخبر عنهم يقول[213]:

من قتل الإمام؟
المخبرون يملؤون غرفتي
من قتل الإمام؟
أحذية الجنود فوق رقبتي
من قتل الإمام؟
من طعن الدرويش صاحب الطريقة؟
ومزّق الجبّة..
والكشكول..
والمسبحة الأنيقة..
يا سادتي:
لا تقلعوا أظافري..
بحثًا عن الحقيقة..
في جثّة القتيل، دومًا، تسكن الحقيقة.

يتمثّل القبح في هذا المقطع الشعري بتكامل حلقات الجريمة وامتلاء الغرفة بالمخبرين بحثًا عن قاتلٍ يلصقون به جريمة اقترفتها أيديهم، ولطالما كانت الأحذية علامة فارقة في شخصيات المخبرين تدلّ على هويّة أصحابها الكريهة التي ينفر منها الناس فهذه الأحذية لطالما عانى الشعب من همجيّة أصحابها وتسلّطهم القبيح على رقاب العباد، وقد بلغ تسلّطهم وبطشهم حدًّا لا يطاق إلى درجة تبرّئهم من جرائمهم وإلصاقها بالأبرياء مع أن قلع الأظافر وطريقة طعن الدرويش الهمجيّة تدلّ على هوية الفاعل الحقيقي المعروف من قِبل الجميع، فلطالما وُجدت في جثّة القتيل دلائل تشير إلى المجرم الحقيقيّ، وهكذا تحدث الجريمة وتدور في حلقة مفرّغة.

لقد أحسن نزار إلى حدّ بعيد في تجسيد ملامح القبح المتراكم في جسد المجتمع من خلال دقّة ملاحظته وإدراكه لتحوّلات الأفعال وسلوك البشر الذي هيمن عليه توقّع الشرّ وانعدام الثقة بكلّ ما يصدر عن السلطة التي لا تتغيّر ممارساتها، وذلك من خلال خطابه لصديقة مفترضة

[213] قباني نزار، **الأعمال السياسية الكاملة**، المجلد 3، ص 124-123.

مدينًا في خطابه ذاك المآل الذي وصلت إليه الشعوب على يد السلطة الجائرة التي دفنت مطالب شعوبها تحت ركام استبدادها القبيح، حتى وصل بها غيّها وضلالها إلى إطلاق النار على الحمام والغمام والأجراس لأنّ صداح الحمام والأجراس يحمل بين ثناياه الخير والسلام وهذا الجمال يتعارض مع ممارساتها القبيحة بحقّ شعوبها، يقول[214]:

لا تثقي، يا صديقتي، بكلّ ما تقوله الحكومة.
فعزفها مكرّر..
وصوتها نشاز..
المخبرون.. كسّروا عظامنا
وشعبنا...
يمشي على عكّاز...
صديقة العمر التي..
أقرأ في عيونها المأساة
صديقة العمر التي تقتسم المنفى معي..
والحزن.. والشّتات..
نحن شعوبٌ تجهل الفرح
أطفالنا ما شاهدوا في عمرهم
قوس قزح..
هذي بلادٌ أقفلت أبوابها..
وألغتِ الإحساس..
هذي بلادٌ تطلق النار على الحمام..
والغمام..
والأجراس...

من الطّبيعيّ أن تغتال بلاد كالبلاد العربية الجمال المتمثّل بالحمام والغمام والأجراس لأنّها بلاد أدمنت القبح الذي تراكم في حياتها عبر عقود طويلة خلت، حتّى أطفالها تجهل الفرح ولم ترَ قوسَ قزح في حياتها، وذلك كلّه بسبب الحكومة التي سلّطت مخبريها على الشّعب، فأفسدوا مظاهر الحياة كلّها بممارساتهم القبيحة.

[214] قباني نزار، **الأعمال السياسية الكاملة**، المجلد 6، ص 382-381.

2.1.3. صورة المجتمع ومنظومته القيميّة:

لاحظ نزار أنّ تغيّر مسار المجتمع يبدأ من تغيير الأنظمة التي تحكم الأسرة العربية؛ لأنّ نظام الأسرة في المجتمع العربيّ هو "نظام هرميّ يقوم على السلطة والعنف ويحتل الأب فيه المركز الرئيسيّ والأوّل"[215]، وفي ظلّ هذا التسلّط الأبويّ الذي مُورسَ لعقودٍ على المرأة العربية يقول نزار: "أنّه من المفجع أن يولد الإنسان أنثى في مجتمعنا، إنّني لا أعرف مجتمعًا في العالم . حتّى في المجتمعات البدائيّة . وضع الأنثى فيه مثل وضعها في المجتمع العربيّ. ومهما حاولت إخفاء هذا الواقع أو تبريره فالحقيقة بارزة أمامنا وهي تصفعنا كلّ يوم"[216]. من هنا حرّر نزار موقفًا حداثيًّا مضادًّا من واقع المرأة يعكس بوضوح الخلفية الفكرية والثقافية والحضارية التي تعامل بها نزار مع عالم المرأة، فنقرأ دعواته للمرأة التي يحضّها فيها على الثورة وتمزيق واقعها القبيح، لتتخلّص من سلطة الآخر ومنظومة العلاقات المتخلّفة التي تحكم المجتمع العربيّ، يقول[217]:

ثوري!...أحبّك أن تثوري..
ثوري على شرق السّبايا والتكايا والبخور
ثوري على التاريخ، وانتصري على الوهم الكبير
لا ترهبي أحدًا فإنّ الشمس مقبرة النسور

كما هاجم نزار الممارسات والسلوكات التي تصدر عن الأفراد وخاصّة المتنفّذين منهم داخل بنية المجتمع باسم الدين منطلقين من التعاليم الدينيّة نفسها من خلال احترافهم الأدعية والطقوس الدينية الشافية، وهذا ما أكّده الدكتور وفيق خنسة حين قال أنّ نزارًا: "ليس ضدّ الدين تمامًا ولكّنه يهاجم بلا هوادة رجال الدّين الذين يخدعون النساء بالرقيّ والشّعوذة والسّحر، ثمّ يمارسون الجنس بحجّة المداواة والعلاج، فهو بحكم مهاجمته للنظام الإقطاعيّ ما قبل الرأسماليّ، يهاجم الأساس الإيديولوجيّ للنظام الإقطاعيّ وهذا الأساس دين"[218] يقول نزار[219]:

---

[215] شرابي، هشام: **مقدّمات لدراسة المجتمع العربيّ**، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، 1981م، ص 76.

[216] المرجع السابق، ص 88.

[217] قباني نزار، **الأعمال الشعرية الكاملة**، المجلد 1، ص 70.

[218] خنسة، وفيق، **دراسات في الشعر السّوري الحديث**، ص 176.

[219] قباني نزار، **الأعمال الشّعرية الكاملة**، المجلد ، ص 613-612.

أقمنا نصف دنيانا على حكم وأمثال
وشيّدنا مزارات.. لألف .. ولألف دجّال..
قصدنا شيخ حارتنا، ليرزقنا بأطفال
فأدخلنا لحجرته
وقام بنزع جبّته
وباركنا وضاجعنا
وعند الباب طالبنا
بدفع ثلاث ليراتٍ لصنع حجابه البالي
وعدنا مثلما جئنا
بلا ولدٍ... ولا مال.

يندّد نزار بممارسات من يعتبرون أنفسهم رجال دين؛ إذ يتّخذون من الدين ستارًا يمارسون تحت غطائه شتّى الأفعال القبيحة، ولا يتوانون عن اقتراف أيّ إثمٍ حتّى فعل الزنا القبيح والمستهجن في الدين الإسلاميّ والذي يعتبر من الكبائر والذنوب القبيحة التي يعاقب الدين مرتكبها في الحياة الدنيا وفي الآخرة يحاسبه الله حسابًا عسيرًا لانتهاكه المحرّمات.

ويرى نزار أنّ البلاد العربية عبارة عن مجتمعات متحجّرة منغلقة، أفعال أفرادها وتصرّفاتهم مقيّدة بضوابط صارمة ترتكز في معظمها على العادات وطرق التفكير البالية والسّطحية، وهي بلاد ميّتة تنتظر من يعلن وفاتها، يتساءل نزار عن اللحظة التي يكون فيها إعلان الوفاة من خلال قصيدته (متى يعلنون وفاة العرب) يقول فيها[220]:

أحاولُ منذ الطّفولة رسم بلادٍ
تسمّى . مجازًا . بلاد العرب.
تسامحني إن كسرتُ زجاج القمر
وتشكرني إن كتبتُ قصيدة حبّ
وتسمحُ لي أن أمارس فعل الهوى
ككلّ العصافير فوق الشّجر
أحاول منذ البدايات
أن لا أكون شبيهًا بأيّ أحد

[220] قباني نزار، **الأعمال الشّعرية الكاملة**، المجلد 9، ص 467 -463.

رفضتُ الكلام المعلّب دومًا
رفضتُ عبادة أيّ وثن
أحاول رسم مدينة حبّ
تكون محرّرة من جميع العقد
فلا يذبحون الأنوثة فيها
ولا يقمعون الجسد

إنّ تمرّد نزار على المنظومات القيمية السائدة في المجتمع والتي يطغى عليها القبح كان بسبب الواقع الذي عايشه ولامسه بنفسه ومن ثمّ جابهه بالرّفض، فهذه البلاد بنظره مثقلةٌ بالعقد، ومحكومةٌ بازدواجيّة القيم، ترفع ثلّة من أفرادها إلى سدّة الألوهيّة، وتضفي عليهم صفات القداسة، فلا يكاد الناظر إلى هذه المجتمعات والمتأمّل لحالها أن يلحظ فرقًا بينها وبين عبدة الأصنام، لا تغري أفرادها بفعل الجميل، وتنكرهم حين يعبّرون عمّا يدور داخلهم من مشاعر وأهواء، بل تحاول أن تضعهم جميعهم في قالب واحد، ليكونوا متشابهين ونسخًا مكرّرة بعضهم الأوّل عن بعضهم الآخر.

كما يعبّر في مكان آخر عن غضبه وتذمّره من هذه المنظومة التي لا تنتفش دوائرها وتكتمل إلّا بانتقاص الأنثى والحطّ من شأنها، يقول في قصيدته (الخرافة)[221]:

حين كنّا في الكتاتيب صغارًا
حقنونا بسخيف القول ليلًا ونهارًا
درّسونا:
(ركبة المرأة عورة
ضحكة المرأة عوره
صوتها . من خلف ثقب الباب . عورة)
صوّروا الجنس لنا
غولًا بأنيابٍ كبيره
يخنق الأطفال.. يقتات العذارى
خوّفونا من عذاب الله إن نحن عشقنا
هدّدونا بالسّكاكين إذا نحن حلِمنا

[221] قباني نزار، **الأعمال الشعرية الكاملة**، المجلد 1، ص 637.

فنشأنا كنباتات الصّحارى
نلعقُ الملح، ونستافُ الغبارا

يعود نزار في هذا المقطع الشعريّ لمهاجمة المنظومة الدينيّة التي يمثّلها أفراد أسبغوا على الدين قبح سرائرهم وتفكيرهم الذي يلصقّ المحرّمات كلّها بالمرأة، وكأن قضايا الدين ومشكلات المجتمع وكل مظهر للقبح موجود في المجتمع مصدره المرأة، خاصّة المجتمعات العربية التي تزدري المرأة نهارًا وتتهافت عليها ليلًا بكلّ الطرّق، إنّها المجتمعات المتناقضة مع نفسها والتي تعاني الازدواجية، وتتقرّب إلى الله زلفى من خلال معاداة هذا الكائن الذي يسمى امرأة حمّلها المجتمع العربيّ ظلمًا وجهلًا مسؤولية الموبقات كلّها، وعمد إلى غرس الأفكار والظّنون القبيحة عن المرأة في عقول أفراده منذ نعومة أظافرهم.

كما أن من يطالع شعر نزار قبّاني يرى "أنّ نزارًا يجعل من المجتمع ومنظومته الفكرية والتعليمية سببًا رئيسًا في رواج هذه القيم، وهي السبب في إيجاد أجيالٍ متلاحقة متّصفة بهذه الصّفات، تقوم على قمع الرّجل في أشياء، وغفران موبقاته في أشياء أُخر، لكنّها تمارس القمع كلّ القمع على المرأة"[222]. يقول في قصيدة (يوميات امرأة لا مبالية)[223]:

يعود أخي من الماخور
عند الفجر سكرانا
يعود كأنّه السّلطان
من سمّاه سلطانا؟
ويبقى في عيون الأهل
أجملنا وأغلانا
ويبقى في ثياب العهر
أطهرنا وأنقانا
يعود أخي من الماخور
مثل الدّيك نشوانا
فسبحان الذي سوّاه من ضوء
ومن فحمٍ رخيصٍ سوّانا

[222] عبد الله، عبدالحليم ، **صورة القبيح في شعر نزار قباني**، ص 13.
[223] قباني نزار، **الأعمال الشعرية الكاملة**، المجلد 1، ص 599.

وسبحان الذي يمحو خطاياه
ولا يمحو خطايانا

إنّ المجتمعات العربية ما فتئت تحمي الرجل وتبيح له اقتراف المحظورات كلّها، بل تعتبرها في كثير من الأحيان دليل رجولة وفحولة؛ فشرب الخمر من شيم الرجال ومضاجعة النساء في المواخير كذلك دليل رجولة، وعندما يعود الشاب في الهزيع الأخير من الليل في حالة من السكر والنشوة فإنّ الأهل يفرحون بحاله هذه ويعتبرونها دليلًا على اكتمال حلقات رجولته، بينما تحبس التقاليد القبيحة وطرق التفكير المتخلّفة المرأة وراء القضبان لأنها كائنٌ متّهم بالنقص والبشاعة وكأنها قد خُلقت من فحمٍ أسود رخيص بينما الرجل مخلوق نورانيّ.

ولا ينسَ نزار في حديثه عن المجتمع ومنظومة التفكير السائدة نصيب الأب من القبح المتواجد في هذا المجتمع، على لسان الشّابة التي كان يتحدّث عنها في قصيدة (يوميات امرأة لا مبالية) يقول[224]:

كفرتُ أنا.. بمالِ أبي
بلؤلؤه... بفضّتهِ
أبي لم ينتبه يومًا إلى جسدي وثورتِهِ
أبي رجلٌ أنانيٌّ
مريضٌ في محبّتهِ
مريضٌ في تعنّتهِ
يثور إذا رأى صدري
تمادى في استدارتهِ
يثورُ إذا رأى رجلًا يقربُ من حديقتهِ
أبي.. لن يمنع التّفاح عن إكمال دورتهِ
سيأتي ألف عصفورٍ
ليسرق من حديقتهِ

لقد عبّر نزار على لسان الشابة عن كلّ الأفكار التي تدور بخلده حول تركيبة التسلّط التي تهيمن على المجتمعات العربية، فنجد أنّ الكميّة الأكبر من القبح تعود إلى شخصية الأب المتسلّط، فهو لا يميّز في معاملته بين الذكور والإناث من أبنائه فقط، بل يمارس أقصى درجات

[224] قباني نزار، **الأعمال الشعرية الكاملة**، المجلد 1، ص 585-584.

التسلّط على الإناث ويعادي مظاهر الأنوثة البازغة حديثًا على أجسادهن وكأنّ هذه المظاهر مستقبحة في نظره وذلك كلّه عائد إلى منظومة القيم المجتمعية التي تربّى عليها ويحاول أن يكرّسها في عقول أبنائه وحيواتهم برغم من أنّ ذلك مناقض للطبيعة الإنسانية ومعارض لخصوصية حياة أفرادها.

إنّ حديث نزار عن القبح وتصوير تفاصيله الكامنة في مختلف جوانب حياة المجتمعات العربية يدلّ على التمازج بين ذاته والواقع رغبة في تطهيره واجتثاث مظاهر الشناعة والقبح فيه، كما أنّ صوره الشعرية تبيّن أنّ الأشياء البسيطة التي ارتكز عليها في تجسيده الفنيّ لا تهمّه بقدر ما يهمّه تصوير علاقات التوتّر والصّراع بين الخير والشرّ الذي يسمو فوق الأشياء، مرتكزًا على القبح ليس رغبة منه في تشويه الواقع بل لإثارة الشعور الطبيعيّ بالتعبير الفنيّ الجميل وتوليد الإحساس بالصّدمة والرّفض في نفس القارئ عندما يقرأ النصّ.

إنّ استعلاء جماليّة القبح في شعر نزار تحيلنا إلى موقفه الجماليّ السلبيّ من الواقع الذي يعاينه ويعانيه معًا، وذلك بحسب هذا المنظور أو ذاك، وهناك شرائح أساسية من تلك المنظورات؛ تتلخّص بالشّريحة السياسية والإيديولوجية والوجودية "فغالبًا ما تكون جمالية القبح محمولة على الموقف السياسي، أو الإيديولوجيّ أو الوجوديّ من الواقع العربي المعاصر، وبسبب من فاعلية التعميم الفنيّ التي يتّصف بها الشّعر، والفنّ عامّة، فإنّه يتمّ تعميم جماليّة القبح على الواقع برمّته، بشكلٍ يبدو فيه الواقع جملةً من القباحات التي لا يمكن احتمالها أو التعايش معها إنسانيًّا، وذلك في نوعٍ من التّنفير الأشدّ، أو التّحريض الأقوى على نفيها"[225].

[225] كليب، سعد الدين: **جماليّة القبح وشعريّة الغرابة لدى سيف الرّحبي**، تاريخ الوصول 07.07.2019
https://www.academia.edu

3. ملامح التأثّر والتفرّد في تصوير نزار للقبيح

تخترق قصائد نزار العاديّ والمألوف من خلال مفرداته وصوره وطريقة تعبيره، كما أنّها تتجاوز الفضاءات الاجتماعية المغلقة بمقدّساتها ومحظوراتها إلى فضاءات أكثر غنى وتنوّعًا؛ إذ نلمح عند نزار ذلك التجاوز للمحرمات والممنوعات والاجتراء على العادات والتقاليد القبيحة البالية؛ لبناء عالم سليم ومعافى سمته الجمال ومحاربة كلّ ما هو قبيح ومنفّر، كما أنّه اخترق الثقافة النصّية الجامدة والبلاغة التقليدية إلى فضاءٍ ثقافيّ عربيّ وغربيّ تتفاعل فيه النصوص الشعرية بغية خلق نصوصٍ أكثر فاعلية في الحياة الجديدة وفضاءاتها المفتوحة.

وسنحاول في هذا المبحث أن نرصد ملامح تأثّر نزار بتجارب الشعراء الآخرين في تصويره القبيح وتفرّده عن الآخرين في هذا التصوير خصوصًا في مقاربته موضوع المرأة التي ارتبط اسمه وشعره بها منذ بداياته.

3.1. ملامح التأثّر

يرى الدكتور خليل الموسى أنّ: "القصيدة النزارية ليست جزيرة معزولة عن العالم، وإنّما هي نصّ يتغذّى من النصوص العربية والعالمية، وهو فضاءٌ مفتوحٌ تناصيًّا على نصوصٍ سبقته أو عاصرته، وليس المهمّ أن تكون درجات الإبداع واحدةٌ بين النصّ الأول والنصّ الثاني، فقد أخذ نزار من سواه وأعطى فيما بعد لكثيرٍ من الشّعراء الأعلام"[226].

وسنقف عند تجربة شعرية انفتح فيها النصّ النزاريّ على تجربة إلياس أبو شبكة صاحب (أفاعي الفردوس)؛ إذ يصف أبو شبكة في نصّه هذا الرّذيلة وصّفًا أسطوريًّا بغية التطهّر منها على طريقة أرسطو صاحب نظرية التطهير، وكأنّ أبو شبكة في نصّه هذا يغدو كاهنًا أو حارسًا للقيم والأخلاق والمعتقدات، لذا نلمح في نصّه مظاهر التمزّق بين الواقع والمثال، فالأنثى لديه: مثالٌ للطهر الخالص ونظرته إليها مفعمةٌ بالرّومانسية، حيث تمتزج الروح والجسد في بوتقة واحدة، وحين تطفر إلى السّطح ودون مواربة امرأة ذات زوج وطفل وتمتلك رغبة جسديّة ظاهرة

[226] الموسى، خليل: **قراءات نصّية في الشعر العربي المعاصر في سورية**، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2012م، ص 129.

يستهجن ذلك ويستقبحه، بل يظهر نفوره ويصبّ غضبه عليها بوصفها أنثى خائنة في قصيدته (الأفعى)، حيث يقول[227]:

وما رُغتُ من زوجٍ فدَارجتُه على
ولائي، وفي هذا الولا بُغيةٌ نُكرا

فلمّا قَطرتُ الصّدق خُبثًا بصدره
قطرتُ له في نسلهِ قطرةً أخرى

أقولُ لها: أعراق زوجك لم تزل
وفي قلبه عطف الأبوّة لم يبرَ

ولم يبرَ إحساس الرجال بصدرهِ
فحبُّكِ يجري منه في الجهة اليسرى

أقولُ لها: ثوبُ العفاف تذكّري
ففي ساعة الإكليلِ لم يكُ مُغبرّا

لبستِ رداء العرس أبيضَ ناصعًا
فمن أين جاءت هذه اللّطخة الحمرا؟

و لا يكتفي أبو شبكة بتحميل هذه الأنثى مسؤولية ما قامت به من خيانةٍ لزوجها؛ بل يهجو شريكها في تلك الجريمة القبيحة وهو الرجل الثاني الذي لم يتورّع عن ارتكاب فعل الزنا القبيح، ويذكّره بطفولةٍ نقيّة بريئة شوّهها بإثمه وسخافته، يقول[228]:

ستملكها ما شئتَ، بعدُ، فلا تخف
فإنّ ابنها لمّا يزل يجهلُ الأمرا

صغيرٌ، بريء العين، يرضى بلعبةٍ
فيرقدُ مغبوطًا بذي الهبةِ الكبرى

ينامُ، ولا يدري بأنّ سخافةً
تلهّى بها، كانت لموبقةٍ سِعرا

[227] أبو شبكة، إلياس: **أفاعي الفردوس**، دار الحضارة، بيروت، ط 3، 1962م، ص 46-45.

[228] المرجع السابق، ص 48.

كما يعود أبو شبكة للحديث عن هذه الأنثى الخائنة في قصيدته (في هيكل الشهوات) ليعبّر عن ازدرائه ما كان منها، ويقوم بتوبيخها منطلقًا من الدّين، وأنّ اللعنة ستطاردها إلى الأبد جزاء فعلتها النكراء تلك، فيقول[229]:

وأنتِ، يا أمّ طفلٍ في تلفّتهِ
سُؤلُ العفاف وفي أجفانه لعبُ
صُبّي الخمور فهذا العصر عصر طلًا
أمّا السّكارى فهم أبناؤهُ النجبُ
أمّا أنا، ولو استسلمتُ أمسِ إلى
خمر الليالي، فقلبي ليس ينشعِبِ
قد أشربُ الخمر لكن لا أدنّسها
وأقربُ الإثم لكن لستُ أرتكبُ
وفي غدٍ إذ تنير الطّفل ميعتُهُ
وتهرمين ويبقى ذلك الخشبُ
قولي له: جئتَ في عصر الخمور فلا
تشرب سوى الخمر واشحُب مثلما شحبوا
قولي له: عفّة الأجساد قد ذهبت
مع الجدود الأعفّاءِ الألى ذهبوا

إنّ (أبو شبكة) لا يهمّه في فنّه إلّا أن يصوّر منعكسات الكون على نفسه، فهو يحسّ بأنّ الحياة المضلّلة قد أفسدت الإنسان، ويشعر أنّ في الإنسان نسمةٌ تتململُ بين ما حبكت الأجيال حولها من قيود فيصوّر لك هذا العراك العنيف بين ما هو كائنٌ وما يجبُ أن يكون، وفي قصائده جانبٌ كبيرٌ من دقّة التصوير، إذ تجود ريشته على القبح من ألوانها بقدر ما تجود على الجمال، فهو لا ينزلق إلى الشرّ انزلاقًا بل يثبّتها في مجالها فيأتيك بأروع ما يصوّر القبح ويصف الشّرور وظلالها.

لقد تأثّر نزار كثيرًا في بداياته الشعرية بأسلوب أبو شبكة الذي هيمن على شعره، ففي قصيدته (مدنّسة الحليب) استعاد نزار تجربة أبو شبكة في (أفاعي الفردوس) وقد بدا تأثّره واضحًا

[229] أبو شبكة، إلياس: **أفاعي الفردوس** ، ص 53-52.

وجليًّا عندما ترسّم خطا أبو شبكة، حين صوّر في قصيدته (مدنّسة الحليب) العلاقة بين الطفولة والأمومة التي تعتبر أطهر وأنقى علاقة في الوجود وقد تسرّب القبح إلى ثناياها، يقول فيها[230]:

أطعميهِ... من ناهديكِ أطعميهِ
واسكبي أعكر الحليب بفيهِ
اتّقي الله... في رخام معرّى
خشبُ المهد كاد أن يشتهيهِ
نشفت فورة الحليب بثدييـ
ـكِ طعامًا لزائرٍ مشبوهِ
زوجكِ الطيّب البسيط بعيدٌ
عنكِ يا عرضهُ وأمّ بنيهِ
ساذجٌ، أبيض السّريرة، أعطا
كِ سواد العينين كي تشربيهِ
يتركُ الدار خالي الظنّ... ماذا؟
أيشكُّ الإنسان في أهليهِ
أوَ آذاكِ يا لئيمةُ ...حتّى
قداساتِ نسلهِ تؤذيهِ

إنّ ثنائية (الخطيئة والطّهر) تتردّد كثيرًا في في بنى قصائد نزار قباني، ففي المقطع السابق تدفع شهوة قبيحة امرأة إلى رجلٍ لتقضي ليلتها معه، وتظهر غيرته على الحليب الذي أصبح مدنّسًا وقد شارك الطفل الرّضيع رجلٌ عليه، يصوّر نزار الخيانة الزوجية بأقبح صورة، ويهجو المرأة الخائنة التي تقوم باستغلال غياب زوجها وسذاجته كما فعل أبو شبكة في نصّه (أفاعي الفردوس) لتشبع غرائزها المنحطّة مع رجلٍ آخر، وهنا تقوم بنية القصيدة على مثلّث (المرأة– الرجل . الطفل) ويكون الحليب أيضًا هو العنصر الأكثر حضورًا في هذه العلاقة، فالغريب يُطعم حليبها ويحرم الطفل الرّضيع منه ويُهمل من قِبل أمّه ويرنو إلى صدر أمّه بنظرة قوامها الحسرة وقد غدا ملكًا لغيره[231].

[230] **قباني نزار، الأعمال الشعرية الكاملة**، المجلد 1، ص 79–78.

[231] انظر: حيدوش، أحمد: **شعرية المرأة وأنوثة القصيدة**، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2001م، ص 98.

ويستعيدُ نزار في الوقت نفسه صورة ذلك الطفل الذي تحدّث عنه أبو شبكة[232]:

والرّضيعُ الزّحّافُ في الأرضِ يسعى
كلّ أمرٍ من حولهِ لا يعيهِ
أمّهُ في ذراعِ هذا المُسجّى
إن بكى الدّهر سوف لا تأتيهِ
أأبوهُ هذا ويا رُبّ مولو
دٍ أبوهُ الضّجيعُ غيرُ أبيهِ

فالطّفل هنا شبيه بطفل أبو شبكة لا يفقه ما يحدث حوله يلهو ويلعب بينما أمّه في حضن رجل غريب غير أبيه، وحين يدفعه الجوع إلى الصراخ والبكاء فإنّ أمّه لن تلتفت إليه لأنها مشغولةٌ بإشباع غرائزها المنحطّة القبيحة، وهنا يكشف حضور الطفل البريء كما عند أبو شبكة مدى القبح الذي يكتنف عالم الكبار ويدفعهم إلى تدنيس أطهر العواطف وأنقاها وهي عاطفة الأمومة التي تسمو فوق المشاعر والعواطف كلّها.

هكذا استعاد نزار تجربة أبو شبكة لكن بحرارةٍ أقلّ، والنصّان يختلفان، فنصّ أبو شبكة أقرب إلى الهلع من الخطيئة المميتة التي كان أبو شبكة يخشاها، في حين كان نزار أقرب إلى العادات والتقاليد، وكان كلاسيكيّا محافظًا في هذا النصّ، في حين كان أبو شبكة رومانسيًّا خالصًا.

3.2. تفرّد نزار في تصوير قبيح المرأة:

يُعتبر موضوع المرأة في شعر نزار قباني من المواضيع الشّائكة التي يحفّ التعقيد جميع جوانبها، حتّى إنّنا نلمح فيه من التّناقض في المواقف شيئًا كثيرًا؛ إذ لا ترتبط أطرافه بروابط منطقية ليبدو عالم المرأة شبكةً من العلاقات الغامضة التي تفتح المجال أمام التأويلات والتفسيرات المتعدّدة.

لقد شكّلت المرأة عالمًا قائمًا بذاته، لا حدود واضحة له، تتداخل أبعاده وتتشابك تفاصيله وتتنوّع دلالاته، فالمرأة هي الغائبة الحاضرة، مسيّرة الكون تارةً، ومُسيّرةٌ تارةً أخرى، كائنٌ حيٌّ

[232] قباني نزار، **الأعمال الشعرية الكاملة**، المجلد 1، ص79 .

يعيش في الواقع، سرابٌ وطيفٌ الوهم والظّنون مسكنه، هي الملهمة للشاعر وصانعة قصائده، وفي نفس الوقت هي شيءٌ لا يُذكر خارج إطار قصائده، هي الطّهر والعهر، القداسة والدّنس، الفضيلة والرّذيلة، الموت والحياة، قارب النّجاة وسبب الهلاك، الحبّ والكراهية، الخصب والعقم، باختصار هيّ العلة ودواءها في الوقت نفسه.

إنّ جسد المرأة عند نزار يختزل جمال الكون والطّبيعة مجتمعًا، حتّى ليشعر القارئ بأنّه لولا الطّبيعة التي استعار منها نزار تلك الصّفات الجمالية لجسد المرأة لكان هذا الجسد غايةً في القبح وعاريًا من الجمال، وفي مواضع أخرى نجد أنّ الكون قبحٌ وسوادٌ وخرابٌ وبشاعة لولا وجود المرأة التي تخفّف من وطأة قبحه.

وعلى الرّغم من تجلّياتِ رموز المرأة الكثيرة في شعر نزار؛ كالمرأة الحبيبة والأمّ والمرأة المدينة والمرأة القصيدة، إلّا أنّنا نلمح التجاور الدائم بين الجمال والقبح، وتردّد ثنائية الخطيئة والطّهر والفضيلة والرّذيلة.

بقي نزار يتأرجح بين الواقع والوهم في مقاربته لعالم المرأة، فالمرأة كما يؤكّد فرويد في أحد أبحاثه : "سيكولوجيا المرأة قارّة مظلمة"[233]، وكلّ امرأة لديه تحمل بذور فنائها، ومن هنا كانت البنية النفسية العامّة فيها متمثّلة في المقدّس والمدنّس، تلك الثنائية التي تعيدنا إلى بداية الخليقة وقبح الخطيئة التي تمثّلت بخطيئة حواء، كما يلجأ الشاعر إلى الطّبيعة لاستعارة عناصر الجمال فيها ليضفي على جسد المرأة جمالًا من نوعٍ خاصّ، فيتّسع بذلك فضاء اللّذة ويتقلّص فضاء الألم.

إنّ التجاذب الوجدانيّ في شعر نزار قباني حول المرأة والتجاور بين الجمال والقبح حكم شعره من أوّل ديوان له وحتّى آخر ديوان، إذ تبدو المرأة لديه: "محبوبةٌ ومكروهة ، مرهوبة كما لو أنّها نداء الهاوية المذهل"[234].

---

[233] ثائر، ذيب: **المرأة في التحليل النفسي الفرويدي**، مجلّة المعرفة، العدد 387، وزارة الثّقافة، دمشق، 1995م، ص 100.

[234] حيدوش، أحمد: **شعرية المرأة وأنوثة القصيدة (قراءة في شعر نزار قباني)**، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2001م، ص

إنّها مولّدة الحبّ والكراهية، يمدحها بمقدار ما يهجوها، وقد يتعاطف معها وأحيانًا يشعر بالذنب تجاهها حتّى في هجائه لها.

تطالعنا في شعر نزار صورٌ لنساءٍ جميلاتٍ في غاية السّحر، بأجسادٍ غضّة نضرة كالعذارى، يبدع في رسم أجزاء أجسادهنّ وكأنّه بصدد رسم لوحة لهنّ، وفي كلّ مرّة يضيف إلى صوره هذه شكلًا جديدًا، وفي الوقت نفسه يأتي بصورٍ نقيضةٍ غايةً في القبح لنساءٍ لئيماتٍ، مشوّهاتِ الوجوه، يرافقهنّ الشؤم، فقدت أجسادهنّ كلّ ما قد يغري الناظر إليها، كاذباتٍ، زانياتٍ، لا يتوانين عن ممارسة الدعارة، ومن خلال هذين النموذجين يرتسم عالم دراميّ مأساويّ متناغم، تتراوح بين ثناياه مشاعر الكره والتعاطف والهجاء، يقول في قصيدته البغي[235]:

وعجوزٍ خلف نرجيلتها
عمرها أقدم من عمر الرّذيله
لو ترى الرّدهة فيها اضّطجعت
كلّ بنتٍ كانفتاح الزهرة
هذه المذهّبة السّن ..هنا
ترقبُ الباب بعين حذره
حسرت عن ركبة شاحبة
لونها لون الحياة المنكره
وهناك انفردت واحدة
عطرها أرخص من أن أذكره
حاجبٌ بُولِغ في تخطيطه
وطلاءٌ كجدار المقبره
وفمٌ متّسعٌ.. متّسعٌ
كغلاف التّينة المعتصره..
هذه المجدورة الوجه انزوت
كوباءٍ.. كبعيرٍ نتنِ

[235] قباني نزار، **الأعمال الشّعرية الكاملة**، المجلد 1، ص 79-76.

أخرجت ساقًا لها معروقةً

مثل ميّتٍ خارجٍ من كفنِ

حفرٌ في وجهها مزعجة

تركتها عجلات الزمنِ

نهدها حبّة تين نشفت

رحم الله زمان اللّبنِ

يبدأ نزار مقطعه الشّعريّ السابق بتصويره عجوز عمرها أقدم من عمر الرّذيلة، وهي مالكة المبغى، كما تظهر صورة أخرى لامرأةٍ تملك سنًّا ذهبيًّا، تترصّد من حولها بعينٍ فاحصةٍ حذرة، قد شحبت ركبتها وتعطّرت بعطرٍ رخيص، عمدت إلى تخطيط حاجبيها، أمّا الطلاء والمساحيق التي وضعتها على وجهها فلا فرق بينها وبين طلاء جدران مقبرة متهدّمة في نظر الشاعر، أمّا فمها فواسعٌ شبيهٌ بقشرة التّينة المعتصرة، وبالقرب منها تظهر امرأةٌ أخرى حملها قبح وجهها المجدور على الانزواء والابتعاد كبعيرٍ أجرب نتن، تبدو ساقاها معروقتان مثل ميّتٍ فرّ للتوّ من قبره، تبعث الحفر التي خلّفها الجدريّ في وجهها الرعب في نفس الناظر إليها، حتى نهدها ذوى وضمر ولم تعد فيه قطرة حليب واحدة.

ثمّ ينتقل نزار من خلال هذه الصّورة إلى صورةٍ أخرى تقوم على هجار المجتمع ومنظومته القيميّة المتمثّلة بالرجال ويحمّلهم مسؤولية الوضع الذي آلت إليه هذي النساء، يقول[236]:

يا لصوص اللّحم.. يا تجّارهُ

هكذا لحم السبايا يُؤكل

منذ أن كان على الأرض الهوى

أنتم الذّئبُ.. ونحن الحمل

انبشوا في جثث فاسدة

سارقُ الأكفان لا يختجل..

من أنا؟ إحدى خطاياكم انا

نعجةٌ في دمكم تغتسل

[236] قباني نزار، **الأعمال الشّعرية الكاملة**، ص 82 –80.

ارجموني.. سدّدوا أحجاركم
كلّكم يوم سقوطي.. بطل
يا قضاتي.. يا رماتي.. إنّكم
إنّكم أجبنُ من أن تعدلوا..
لن تخيفوني.. ففي شرعتكم
يُنصَرُ الباغي.. ويُرمى الأعزلُ
تُسألُ الأنثى إذا تزني.. وكم
مجرمٍ دامي الزّنا.. لا يُسألُ
وسريرٌ واحدٌ.. ضمّهما
تسقط البنت.. ويُحمى الرجلُ

يصوّر نزار الرجال على أنّهم ذئابٌ ولصوصٌ وسفلة، وما هذه النسوة سوى نتيجةٌ من نتائج خطاياهم، والمجتمع يحاسب المرأة حين تزلّ قدماها وتسقط في مستنقع الخطيئة المُستقبح، بينما يبقى الرجل بمنأىً عن هذا السؤال مع أن الخطيئة جمعتهما على سرير واحد.

قد تبدو القصيدة للوهلة الأولى بسيطة ومألوفة ولا تحتاج إلى تأويل، ولكن إذا ابتعدنا عن وجهها الظّاهر سنلمح صورة القبح ومدى التقزّز الذي يثيره الجسد الأنثويّ حين تذوي عناصر الجمال فيه، فكيف إذا كان هذا الجسد القبيح يتواجد في محيطٍ أكثر قبحًا وهو المبغى؟!.

إنّ هذا القبح المتراكم في الشكل والمضمون والمكان لم يمنع الشاعر من التعاطف الشديد معها، إذًا باستطاعة القبح أن ينتزع شعورًا جميلًا وهو الرحمة والتّعاطف وهذا الشعور هو الذي يميّز إنسانًا عن آخر.

وفي إطار موقفه المتناقض من المرأة كما أسلفنا نجده في موضع آخر يصوّر امرأة عجوز منبوذة يرفض الشاعر أن يستجيب لها، إذ لم يعد في جسدها ما يغري الرجل أو يلفت انتباهه، ونراه هنا لا يبدي أيّ تعاطف معها بخلاف النصّ السابق بل يهجوها هجاءً بالغ القسوة، يقول في قصيدته (إلى عجوز)[237]:

[237] قباني نزار، **الأعمال الشّعرية الكاملة**، المجلد 1، ص 71-70.

عبثًا جهودك.. بي الغريزة مطفأه
إنّي شبعتُكِ جيفة متقيئه
مهما كتمتِ.. في عيونك رغبةٌ
تدعو.. وفي شفتيكِ تحترق امرأه
إنّي قرِفتُكِ ناهدًا متدلّيًا
وقرفتُ تلك الحلمة المتهرّئه
أنا لا تحرّكني العجائز.. فارجعي
لكِ أربعون.. وأيّ ذكرى سيّئه
أختَ الأزقّةِ.. والمضاجع.. والغوى
والغرفة المشبوهة المتلألئه..
شفتاكِ عنقودا دمٍ وحرارة
شفةً أقبّل أم أقبّل مدفأه؟
والإبط .. أيّة حفرةٍ ملعونةٍ
الدّود يملأ قعرها والأوبئه..
صيّرتِ للزوّار ثديكِ موردًا
إمّا ارتوت فئةٌ عصرتِ إلى فئه
فبكلّ ثغرٍ من حليبكِ قطرةٌ
وقرابةٌ في كلّ عرقٍ.. أو رئه

وصف الشاعر في القصيدة السابقة قبح تلك العجوز فهي: جيفةٌ متقيّحة، مقرفة، نهدها متهدّل، وحلمتها متهرّئة، شفتاها عنقودا دمٍ، تحت إبطها استحال كحفرةٍ لعينة آوت إلى قعرها الديدان والأوبئة، وهي أخت الأزقّة والمضاجع والغواية وغرف النوم المشبوهة، أمّا ثديها فقد ترهّل بعد أن حوّلته إلى موردٍ للغادي والرائح يعتصره حتى لمَ يبقَ ثغرٌ لم يظفر منه بقطرة حليب.

حشد الشاعر طائفة من الألفاظ والصّور ليرسم من خلالها صورة غاية في القبح تثير في نفس المتلقّي مشاعر تتراوح بين الكره والتقزّز والقرف والاستياء من تلك المهنة التي تمارسها بعض النساء، والمصير الموغل في القسوة والقبح المتمثّل في ضمور جسد بائعة الهوى وترهّله،

ولا يتحرّج الشاعر من الإفصاح عن موقفه المتمثّل برفض الاستجابة لدعوتها، لأنّها لا تمثّل له كيانًا إنسانيًا يستطيع التعاطف معه، بل يقف إزاء هذا النموذج موقف المحتقر المزدري للقبح.

كثيرًا ما يتمثّل القبح عند نزار في الهجاء، وكما نعلم أنّ الهجاء يكتمل قبحه عندما يكون هجاءً كاملًا، وعندما يوجع المهجوّ ويبلغ غايته في إيذائه، ففي الهجاء تتلاقى الجماليات بالقبحيات؛ لأنّ القبح هو اكتمال آلة الهجاء والوصول إلى الغاية منه وهو إيلام المهجوّ وإيذائه وتحقيق التأثير الفنيّ والجماليّ في المتلقّي.

في قصيدته (حبلى) يهجو الرجل على لسان امرأة فاض قلبها حقدًا عليه، كما تعبّر هذه القصيدة عن نهاية العلاقة بين الرجل والمرأة، بعد أن أخبرته بحملها، يقول[238]:

"لا تمتقع!
هي كلمة عجلى
إني لأشعر أنّني حُبلى!
وصرخت كالملسوع بي:
"كلّا"!
سنمزّق الطفلا
وأردتَ تطردني
وأخذت تشتمني
لا شيء يدهشني
فلقد عرفتُكَ دائمًا نذلا
ماذا؟
أتبصُقني؟
والقيء في حلقي يدمّرني
وأصابع الغثيان تخنقني
ووريثك المشؤوم في بدني

[238] قباني نزار، **الأعمال الشّعرية الكاملة**، المجلد 1، ص 337-335.

والعار يسحقني

وحقيقة سوداء تملؤني

هي أنني.. حبلى

ليراتك الخمسون.. تضحكني..

لمن النقود.. لمن..؟

لتُجهضني؟

لتخيط لي كفني؟

هذا إذن ثمني؟

ثمن الوفا يا بؤرة العفنِ

أنا لم أجئكَ لمالك النتن

"شكرًا"..

سأسقط ذلك الحملا..

أنا لا أريدُ له أبًا نذلا..

اعتمد نزار في القصيدة السابقة منطقًا متناسقًا على لسان المرأة قوامه الحوار وعرض المشكلة، وحشد خلال نصّه طائفة من الألفاظ التي تفيض بقبحٍ صادم: (القيء- العفن- النتن- نذلا..) وقد بدأ القصيدة بحوار بين المرأة وصديقها والذي تحوّل إلى شجارٍ بصوتٍ مرتفع، ليقدّم الرجل حلّه للمشكلة من خلال ليراتٍ خمسين تجهض من خلالها حملها، لتعبر المرأة عن خيبتها وحقدها وازدرائها له ولماله، وهذا الحشد للألفاظ لم يكن عبثًا بل أراد الشاعر أن يقول من خلاله إنّ الخطيئة ثمنها فادحٌ وموغلٌ في القبح والقذارة، والنتيجة الطبيعية لاقتراف الإثم هو تمزيق الطفل من خلال إجهاضه.

من المظاهر الواضحة في تصوير نزار للقبيح التجاور بين الجمال والقبح في قصيدة (حكاية)، إذ تروي لأمّها ما قاله شابّ لها حين كانت تعدو في غابة اللّوز، يقول[239]:

كنتُ أعدو في غابة اللّوزِ.. لمّا

قال عنّي- أمّاهُ- إنّي حلوه

[239] قباني نزار، **الأعمال الشّعرية الكاملة**، المجلد 1، ص 206-205.

وعلى سالفي.. غفا زرّ وردٍ
وقميصي تفلّتت منه عروه
قال ما قال.. فالقميص جحيمٌ
فوق صدري، والثّوب يقطر نشوه
قال لي: مبسمي وريقة توتٍ
ولقد قال إنّ صدري ثروه
وروى لي عن ناهديّ حكايا..
فهما جدولا نبيذٍ وقهوه
أأنا حلوة؟ وأيقظ أنثى
في عروقي، وشقّ للنور كوّه
إنّ في صوته قرارًا رخيمًا
وبأحداقه.. بريق النبوّه
جبهةٌ حرّة.. كما انسرح النّور
وثغرٌ فيه اعتدادٌ وقسوة
يغصب القبلة اغتصابًا.. وأرضى
وجميلٌ أن يُؤخذ الثّغر عنوه
تستحي مقلتي.. ويسأل طهري
عن شذاه.. كأنّ للطهر شهوه
أنتِ.. لن تنكري عليّ احتراقي
كلّنا.. في مجامر النّار نسوه

يظهر التجاور بين الجمال والقبح في النص السابق من خلال التجاور بين العناصر المتضادّة (الطهر– الشهوة– الحياء– الاحتراق– اغتصاب القبلة) عناصر تنتظم في ثنائية الطهر والدنس التي تظهر من خلال لقاء الرجل بالمرأة، المرأة هنا كتلةٌ من الرّغبة والشهوة، إلّا أن ذلك لم يتحقّق بسبب عدم استجابة الطرف الآخر لتبقى الفتاة محترقة بشهوتها كما أعلنت في نهاية القصيدة.

"إنّ معظم قصائد نزار قبّاني بنيت على شكل ثنائية الحبّ والكراهية، فيها صور مدحٍ وهجاء، فهو يمدح المرأة ويهجوها، وقد تظهر هذه الثنائية أحيانًا في قصيدة واحدة، ولعلّ مردّ ذلك إلى الصّراع الناتج عن التّنافس بين القصيدة والمرأة"[240].

يتوقّف الشاعر خلال بحثه عن الجمال الكامل والمطلق في جسد المرأة بين الحين والآخر في محطّات القبح والنذالة، ويتنامى لديه الشعور بالكراهية تجاه الآخر، المرأة والرّجل على حدّ سواء؛ فتغدو الذّات وحيدة تواجه مصيرها وقدرها في عزلةٍ عن الآخر المذكّر والمؤنث، ويتمّ الاحتماء بأنوثة القصيدة، فتندمج القصيدة مع الأنثى، والأنثى مع القصيدة، كما نلمح في قصائده التي كتبها لبيروت، التي رصد من خلالها التحوّل القاسي والمفاجئ للأمكنة والأزمنة بفعل المجريات السياسية المنحرفة، فالزمن سلب وجه بيروت نضارتها المعهودة، لتغدو أرملة العروبة وموطن الحواجز والكتائب المسلحة والجريمة والجنون، فشرع نزار برسم لوحة لبيروت تبعث في النفس شعلة النفور من مضمونها القبيح الذي يقوم على التناسب بين قبحين: قبح الشكل وقبح المضمون، حيث صوّر التشوّه القائم على صعيد التشكيل[241]، فبيروت أنثى تُذبح على سرير زفافها، فهل هناك مشهد أكثر رعبًا من هذا المشهد؟.

و لا ينسى تصوير الخلل والتشوّه المعنويّ من خلال مشهد العرب الذين يقابلون المشهد بالصمت والاكتفاء بدور المتفرّج والشاهد على هذه المجزرة القبيحة، حيث ماثل بين الدجاجة التي ينزف دمها وبيروت التي ذُبحت على سرير زفافها، بينما فرّ من يدّعون عشقها والانتماء إليها، لتُصدم تلك الفتاة وهي تبحث عن مناصرين لها من بني جلدتها (العرب المتفرجين) بالنّفاق والزّيف، يقول[242]:

بيروت أرملة العروبةِ
والحواجزِ، والجريمةِ، والجنون..
بيروت تُذبح في سرير زفافها
والناس حول سريرها متفرّجون
بيروت..

---

[240] حيدوش، أحمد: **شعرية المرأة وأنوثة القصيدة**، ص 183.

[241] انظر: **الصّورة في شعر نزار قباني**، ص 107-106.

[242] قباني نزار، **الأعمال السياسية الكاملة**، المجلد 6، ص 85.

تنزِف كالدجاجة في الطّريقِ،
فأين فرّ العاشقون؟
بيروت تبحث عن حقيقتها،
وتبحث عن قبيلتها..
وتبحث عن أقاربها..
ولكنّ الجميع منافقون..

يرسم الشاعر في قصيدته مجموعة من الصور تدخل كلّها في إطار المقارنة بين صورة الماضي الجميل لبيروت والحاضر القبيح الذي تسيّده القتامة والتدنّي والسقوط، ويصوغ ذلك على شكل ثنائيّة الحياة والموت، فهناك معجم شعريّ للحياة وآخر للموت، الماضي الجميل/ الحاضر القبيح، ورغم حماقة الإنسان وقبح خطيئته المتمثّلة باغتيال جمال بيروت وإفساده لها بقبح تعامله معها، إلّا أنّ الحبّ والجمال ينتصران في النهاية، لأن الحياة أقوى من الموت.

وعلى الرغم من التداخل الحاصل بين المدينة والمرأة، إلّا أنّ هناك فصلٌ بينهما فالنار أُطلقت على المدينة لكنّ المُغتال هو المرأة، والجماعة المذنبة اعترفت بخطئها وجاءت لتطلب منها الغفران، فالقصيدة تحكمها ثنائية الخطيئة والتكفير، وعلاقة الجماعة بالمدينة علاقة ذنب وبراءة، نفورٌ وانجذاب.

كما رصد نزار التحوّل الزمنيّ الذي قام بصبّه في إطار صورة فنيّة منسوجة بذاته وتخيّلاته، لينقل من خلال هذه الصورة شعور الصّدمة ويرسّخه لدى المتلقّي.

وهذا دفع الشاعر إلى تجريد الزمن من التأريخ وإلصاقه بالمعدن، فيقرّر أن الزمن منزوع الإحساس لأنّ الذين يقبعون تحت وطأته معدومو الإحساس منذ انسلخوا عن إنسانيتهم وانتموا إلى الميليشيات المسلّحة التي انضم إليها كلّ شيء موجود في محيطها بدءًا بالوردة وانتهاءً بالمبادئ والمنظومات القيميّة، ممّا دفع نزار إلى تصويرها بصدقٍ مكثّف من خلال لجوئه إلى الاختزال الزّمنيّ الذي أضفى على النصّ جماليّة تمثّلت بالسرد الذي يهب الحيوية لتلك الصورة، يقول[243]:

أما في هذا الزمن المعدنيّ

[243] قباني نزار، **الأعمال السياسية الكاملة**، المجلد 6، ص 118.

الذي انضمّت فيه أشجار الغابة
إلى رجال الميليشيات
وأصبحت فيه الوردة تلبس الملابس المرقّطه..
في زمن السنابل المسلّحه
والعصافير المسلحه
والثقافة المسلحه
والديانة المسلحه..
فلا رغيف أشتريه..
إلّا وأجد في داخله مسدّسًا
ولا وردة أقطفها من الحقل
إلّا وترفع سلاحها في وجهي
ولا كتاب أشتريه من المكتبه
إلّا وينفجر من أصابعي...

لقد حقّق الشاعر التوازن الجماليّ في معادلة الزمن المعدنيّ المتكاملة الجوانب بشكل مدهش، فأشجار الغابة انضمّت إلى الميليشيات المسلّحة وكذلك العصافير أُتيحت لها فرصة التسلّح والوردة كذلك ارتدت ملابس الميليشيات المسلّحة المرقّطة، وحين يقطف الشاعر وردة من الحقل تُشهر في وجهه السلاح، وبما أنّ السنابل غدت مسلّحة أيضًا فإنّ كلّ رغيفٍ يشتريه الشاعر يجد في داخله مسدّسًا، لأنّ الرّغيف رهين السنابل، وما دامت السنابل قد حذت حذو الورود والعصافير في انضمامها إلى الميليشيات المسلّحة فمن الطبيعيّ أن يندسّ المسدّس في طيّات الرّغيف، أمّا الثقافة والديانة المسلحة فإنّها تجعل الكتب التي يشتريها الشاعر تنفجر بين أصابعه؛ لأنّ الثقافة والديانة رهينة في جانب منها للكتب التي يطالعها الإنسان.

لقد قدّم نزار قبّاني من خلال تناوله موضوع المرأة تحليلًا قاسيًا للواقع العربيّ كما يفعل عالم اجتماع، وحاول أن يقدّم الحلول التي يراها بديلة لهذا الواقع الممعن في القبح، "هذه الحلول التي يراها بديلة لمنطق ذكور القبيلة الذين يعدّون الأنثى عارهم في الليل وذلّهم في النهار، والذين لشدّة خوفهم من جسد المرأة يتآمرون عليه، ويحاكمونه ويدينونه، ويحكمون عليه غيابيًّا

بالإعدام"[244]. وعلى هذا الجسد أقمنا رايات شهامتنا لذا يرى نزار أنّنا لم نشفَ أبدًا من فكرة الأنثى العار.

الخاتمة

يمكن إجمال أبرز النتائج التي توصّلت إليها في دراستي للقبيح في شعر نزار، على النحو الآتي:

إنّ العلاقة بين نزار قبّاني وعالمه الشّعريّ علاقة متكاملة ومنسجمة لا يشوبها التناقض كما يرى بعضهم، وهذه العلاقة لا تنفصل عن تجربته الإبداعية، وما شعره إلّا تمثّل لهذه العلاقة التي تدفّقت في سياقاتٍ لغويّة بسيطة ومدهشة في آنٍ معًا، نسجها خيال الشاعر واستطاع من خلالها تفجير الانفعال الجماليّ لدى المتلقّي.

اعتمد نزار منذ بداياته الشّعرية على لغة سهلة التناول، قريبة من لغة الحياة اليومية، ليصل إلى أوسع شريحة من الناس، لكنها في الوقت نفسه تعجّ بالصّور والإيحاءات، فحقّق ما يمكننا أن نسمّيه (الواقعيّة اللّغوية) ليعتبرها كثيرون لغة الشعر النزارية لغة ثالثة تجمع بين كلاسيكية الفصحى وبساطة العامية وعفويتها.

تمثّل جدليّة الجمال والقبح ثنائيّة قائمة منذ فجر التاريخ، حيث التفت معظم الدراسات إلى علم الجمال وفلسفته والتأطير له لدى العرب والغرب، إذ يتّخذ الفنّ الجمال أداةً من أدوات التعبير، وقد حاولت في بحثي هذا أن أتتبّع القيم الجمالية عبر التاريخ وتطوّرها وعرضتُ لبعض آراء المفكّرين والفلاسفة في هذا المجال.

لقد أصبح القبح في فترة متأخرّة مقولة أساسية من مقولات علم الجمال، إذ حظيت نظرية القبح بمزيد من الاهتمام في القرن التاسع عشر؛ لتصبح جزءًا غير منفصل عن النظرية الجماليّة، و برغم من صعوبة وضع تعريف محدّد لمفهوم القبح نظرًا لعدم استقرار المفاهيم الجماليّة ضمن تعريف ثابت، حيث تتباين وفقًا للتوجّهات والطّروحات الفلسفية التي تتبنّاها، إلّا أنّنا نستطيع القول إنّ هذه الطّروحات تلتقي في أنّ هناك قيمة جمالية لمفهوم القبح بمعناه الإيجابيّ.

[244] حيدوش، أحمد: **شعرية المرأة وأنوثة القصيدة** ، ص 89.

لقد اعتمد نزار في تصويره القبيح على أنساق جمالية تضاهي الجميل في قدرتها التّعبيريّة ؛ لأنّ الفنان يحاكي الأشياء القبيحة مثلما يحاكي الأشياء الجميلة في منجزه الأدبيّ، عبر آليّاتٍ للجمال تعتمد التّناسق والانسجام وقوّة التعبير والإيحاء لإبراز جوهر القبح وصفته، وكلّ ذلك من أجل تجلية الإحساس تجاهه عبر تصعيد وطأة الألم المرتكز على بشاعة المشاهد وقسوتها.

لم يقصد نزار عند تصويره للقبيح من خلال نماذج متعددة تعرّضنا لها في بحثنا تجميل القبيح، أو تشويه الواقع، بل عمد إلى تعريته وتصوير بشاعته مما يدفع للنفور منه والثورة عليه بغية تغييره وهنا تكمن جمالية القبيح باعتبار الإحساس به ووعيه العتبة الأولى التي تخلّف لدى المتلقي شعورًا بالصدمة التي تعتبر أساس التغيير والثورة المنشودة على الأنماط السلبية والقبيحة السّائدة في المجتمع.

لقد تأثّر نزار بتجارب الشعراء السّابقين ومنهم شعراء لبنان في أربعينيات القرن الماضي، حيث انحاز لهم في البحث عن مواطن الجمال في الأنثى، ولم يسلم من هيمنة إلياس أبو شبكة عليه صاحب ديوان (أفاعي الفردوس) الذي تناول الخطيئة والخيانة الزوجية، ووصف لنا نزار الواقع بكل وعي؛ حتى ليبدو لنا الدنس عنده مصدر للطهر، فمن أعماق القبح يستطيع نزار دومًا أن يتصيّد الجمال ويجلّيه للمتلقي بأسلوبه السهل الممتنع.

لقد شكّلت المرأة لدى نزار قبّاني عالمًا قائمًا بذاته، تتداخل الأبعاد وتمتزج الألوان وهي ملهمة الشاعر وصانعة قصائده، هي الطّهر والعهر، القداسة والدنس، الحياة والموت، الحبّ والكراهية، مزيج من التناقضات وعالم معقد وشائك لا تربط بين أطرافه روابط، تترك الأبواب مفتوحة لدينا على كلّ التأويلات والاحتمالات.

إنّ دراستي هذه لا تدّعي الإحاطة الشاملة بجوانب البحث المختلفة والمتشعّبة، وإنّما هو مجهود بذلته مخلصًا غير مقصّر، والله وليّ التوفيق.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

اسماعيل، هناء، الجميل والقبيح من منظور فلسفيّ نقدي، الموقف الأدبيّ، مج 42عام 2013م،

اسماعيل، عزّ الدين، الأسس الجماليّة في النقد العربي، دار الفكر العربي، مصر، القاهرة، 2000م

أرسطو طاليس، فنّ الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، لبنان، بيروت، د.ط،

أندريه، ريشار: النقد الجمالي، تر: هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 1989م

أبو شبكة، إلياس: أفاعي الفردوس، دار الحضارة، بيروت، ط 3، 1962م

الأسد، فلك جميل، التحدّي والرفض في شعر نزار قبّاني، سورية، جامعة تشرين، رسالة ماجستير

التوحيديّ، أبو حيّان: الإمتاع والمؤانسة، ج 1، صحّحه: أحمد أمين وأحمد الزين، منشورات مكتبة الحياة بيروت – لبنان

الجاحظ، عمرو بن بحر: رسالة التّربيع والتدوير، تحقيق: شارل بلات، المعهد الفرنسي بدمشق، 1955م

الجّراح، نوري، نزار قبّاني الحداثيّ المدينيّ، https://alarab.co.uk/

الجيليّ، عبد الكريم، النادرات العينية، تحقيق: يوسف زيدان، دار الأمين، القاهرة، ط1، 1419هـ

الجيليّ، عبد الكريم، الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل، تحقيق: صلاح بن محمد عويضة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1418هـ . 1997م

الحطيئة: الديوان ، شرح ابن السّكيت، تحقيق: نعمان أمين طه، شركة مكتبة ومطبعة البابي الحلبي وأولاده، مصر

الحكيم، توفيق: تحت شمس الفكر، مكتبة مصر

الحلح، يحيى محمد، قراءة في أدب نزار قباني، دمشق، دار علاء الدين، الطبعة الأولى، 2001

الخزاعيّ دعبل بن عليّ: الديوان، تح: عبد الكريم الأشتر، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، صنعاء، ط2، 1983م

الخنساء: الديوان ، تح: عمر فاروق الطّباع، دار الأرقم، بيروت

السعيدي، عباس محمد: الموقف الأدبي، العدد 127، تشرين الثاني، 1981

الصّديق، حسين: فلسفة الجمال ومسائل الفنّ عند أبي حيّان التوحيديّ، دار القلم العربيّ، حلب، ط1، 2003م

الصّديق، حسين: مقدّمة في نظرية الأدب العربي، مديريّة الكتب والمطبوعات الجامعية، حلب، 1993

العرود، علي محمّد، جدليّة نزار قبّاني في النقد العربيّ الحديث، الأردن، إربد، دار الكتاب الثّقافي، (د.ت)
العوفي، د. رشيد المومني، د. حسن مخافي، د. مجلة الآداب، العدد 11/ 12، بيروت، 1998
الغذامي، عبد الله، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المملكة المغربية، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط3، 2005م.
الكبتي، سالم: نزار قباني ومهمة الشعر، تالة للطباعة والنشر، بنغازي، ط1، 2004
المرعي، فؤاد: الجمال والجلال، دمشق، دار طلاس، ط1، 1991م
المرعي، فؤاد: محاضرات في علم الجمال، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، حلب، 2004م،
المرعي، فؤاد: الوعي الجمالي عند العرب قبل الإسلام، دمشق، دار الأبجدية، ط1، 1989م،
المسدي، عبد السلام، الصّورة الفنيّة في شعر نزار، نزار قبّاني شاعرٌ لكلّ الأجيال، بيروت؛ دار سعاد الصّباح، ج1، 1998
المسدي، عبد السلام، بين النصّ وصاحبه، دار قرطاج، ط1، 2002م، ص128.
الموسى، خليل، جماليات الشّعرية، سلسلة الدراسات 4، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، سوريا، دمشق، 2008م
الموسى، خليل: قراءات نصّية في الشعر العربي المعاصر في سورية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2012م،
الوصيفي، عبد الرحمن محمد، نزار قبّاني شاعرًا سياسيًا، القاهرة، دار الفكر الحديث، الطبعة الثانية، 2002
بركات، عبير – اسماعيل هناء: التجليّات الجمالية للقبيح في قصص زكريا تامر، مجلة جامعة تشرين، المجلد 29، العدد 1، 2007
بوهرر، حبيب، تشكّل الموقف النقدي عند أدونيس ونزار قبّاني، عمّان، دار الكتاب العربيّ، ط1، 2008
بدر، علي، نزار قبّاني صانع الشّعر وغرام النساء وأشكال الحداثة، جريدة الثقافة، العدد 31، 2005م
بوهرور، حبيب، تشكّل الموقف النقدي عند أدونيس ونزار قباني قراءة في آليات بناء الموقف النقدي والأدبي
بركان دليلة، نزار قبّاني شاعر العصر، المكتبة العصرية، (د.ط)، 2000،
بن يحي، شادية، تطوّر مقولة القبح الفنيّ تاريخيًّا، حوليات جامعة قالمة للعلوم الاجتماعية والإنسانية، رقم 7، 2013م

تشيرنيشيفسكي، ن.غ: علاقات الفنّ الجمالية بالواقع، ترجمة: حلّاق، يوسف، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1983م
ثائر، ذيب: المرأة في التحليل النفسي الفرويدي، مجلّة المعرفة، العدد 387، وزارة الثّقافة، دمشق، 1995م
جرير: ديوان ، شرح محمد بن حبيب، تحقيق: نعمان محمد أمين طه، المجلد 1، ط 3، دار المعارف بمصر.
حسان بن ثابت الأنصاريّ: شرح ديوان ، وضع عبد الرحمن البرقومي، المكتبة الرحمانية، مصر، 1959م
حبيب، بروين، تقنيّات التعبير في شعر نزار قبّاني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،
حسني، عبد الغني، حداثة التواصل الرؤية الشّعرية عند نزار قبّاني، دراسة في الإيقاع واللّغة الشّعرية، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان
حسن، هديل محمود: الاتّجاه الجمالي في الدراسات النقدية، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية، جامعة البعث، سوريا، 2009م
حسن، محمد حسن: الأصول الجمالية للفنّ الحديث، دار الفكر العربي، د.ط، د. ت،
حيدوش، أحمد: شعرية المرأة وأنوثة القصيدة، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2001م،
خريستو، نجم، النرجسيّة في أدب نزار قبّاني، دار الرائد العربي، الطبعة الأولى، 1983م،
دي لويس، سيسيل، الصورة الشّعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي وآخرين، بغداد، دار الرشيد للنشر، 1982م
دهكري، دادق فتحي– جعفري، روشنك: رمز الطيور والحيوانات في الشعر الفلسطيني المقاوم، مجلة اللغة العربية وآدابها، العدد 4، 2004
ساعي، أحمد بسّام، حركة الشّعر الحديث في سورية، دمشق، دار المأمون، 1978م
سحيمي، سمير، الإيقاع في شعر نزار قبّاني من خلال ديوان قصائد، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، ط1، 2010
سوريو، اتيان: الجمالية عبر العصور، ترجمة: د. عاصي، ميشال، منشورات دار عويدات، بيروت– باريس، ط2، 1982م
شيخ الأرض، تيسير: الموقف الأدبي، العددان (155–156) آذار، نيسان
شرابي، هشام: مقدّمات لدراسة المجتمع العربيّ، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، 1981م
شعبان، فاطمة: شارل بودلير وإلياس أبو شبكة ، دراسة مقارنة بين أزهار الشرّ وأفاعي الفردوس، (مخطوط)، جامعة الجزائر
صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، لبنان، بيروت، 1978

صبحي، محي الدين، مطارحات في فنّ القول، دمشق، اتّحاد الكتّاب العرب، 1978
عبّاس، راوية عبد المنعم: القيم الجماليّة، الاسكندرية، دار المعرفة الجامعية، 1978م
عبد العزيز، مجدي السيّد، نزار قبّاني شعره بين مواطن الإبداع وأسرار الجمال، دار العالم العربيّ للنشر والتوزيع، ط1، 2008
عبد المعطي، علي– عبد المنعم، سارة، الحسن الجماليّ وتاريخ التذوّق الفنيّ عبر العصور، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، 2003م
عبد الله، عبد الحليم: صورة القبيح في شعر نزار قباني (الشعوب السلبية) إنموذجًا،
عبيدات، عدنان محمود، نزار قبّاني ناقدًا، مجلّة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد 3،
عكّاري، سوزان، نزار قبّاني يغزل المرأة شعرًا(بيروت: دار الفكر العربي،2002
عنّاب، نادية، تجربة نزار قبّاني الشّعرية في ميزان النّقد المعاصر، مذكّرة مكمّلة لنيل الماستر في ميدان اللغة والنقد الحديث، 2013
كنفاني، غسّان، مقالات فارس فارس، بيروت، دار الآداب، مؤسّسة غسّان كنفاني الثّقافيّة، ط1، 1996م
كامل، مجدي، نزار قباني شاعر المرأة والحب، (القاهرة: دار الكتاب العربي، 2008)
كليب، سعد الدين: الظاهرة الجمالية بين الواقع والفنّ، مجلة الموقف الأدبي، الأعداد (234–236) تشرين الأول– كانون الأول
كليب، سعد الدين: وعي الحداثة (دراسات جمالية في الحداثة الشعرية)، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1997م.
كليب، سعد الدين: البنية الجمالية في الفكر العربي– الإسلامي، دراسات فكرية"35"، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997م.
كليب، سعد الدين: مفهوم الجمال في الفكر العربي الإسلامي، مجلّة المعرفة، العدد 371، دمشق، 1994م.
فضل، صلاح، "تمثيل الخطاب القوميّ في شعر نزار" من كتاب نزار قبّاني شاعرٌ لكلّ الأجيال، إشراف د. سعاد الصّباح، 1998م
فاضل، جهاد، نزار قبّاني الوجه الآخر، مؤسسة الانتشار العربي، ط1، 2000
فوزي، مفيد، أنا ونزار، أطول قصيدة اعتراف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1998
فيّاض، فؤاد: جمالية القبح في الشّعر العربيّ القديم (هجاء ابن الرّوميّ إنموذجًا) ، مجلّة جامعة الحسين بن طلال للبحوث، المجلد 3، العدد 2، 2017م
قبّاني، نزار، والكلمات تعرف الغضب، الجزء الأول، منشورات نزار قباني، الطبعة الأولى، 2000م

قبّاني، نزار، السمكة تتذكّر اللون الأزرق، مجلة الآداب، عدد سبتمبر 1977م
قبّاني، نزار، لعبت بإتقانٍ وهذه مفاتيحي، منشورات نزار قبّاني، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1990م
قبّاني، نزار، الأعمال السياسية الكاملة، لبنان، بيروت، دار نوفل، 2015
قبّاني، نزار، الأعمال الشّعرية الكاملة، بيروت، دار نوفل، 2016م
قبّاني، نزار، الأعمال النثرية الكاملة، بيروت، دار نوفل، 2016م
مجاهد عبد المنعم مجاهد: جدل الجمال والاغتراب، ، دار الثّقافة للنشر والتوزيع، القاهرة
محمّد أسد، محمود، نزار قبّاني بين مطرقة وسندان النقّاد، آفاق المعرفة، العدد 14، أيلول، 1998
محمّد، عبد المنعم إبراهيم الحاج: الهجاء في العصر العبّاسي الثاني (دراسة تطبيقية تحليلية في شعر البحتري وابن الرومي وابن المعتز) رسالة ماجستير، جامعة أم درمان، السودان، 2008م
محمود، زكي نجيب: نحو فلسفة علمية، مكتبة الأنجلو مصرية، ط2، 1980
محمود، زكي نجيب: موقف من الميتافيزيقيا، دار الشروق، ط2
مرشحة، محمد، والمرعي، فؤاد: الأدب والنقد في الغرب، مديريّة الكتب والمطبوعات الجامعية، منشورات جامعة حلب، 2000-1999م
مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال (أعلامها ومذاهبها) ، القاهرة، دار قباء للطباعة والنشر، 1998
هادي شبر، سحر: الصورة في شعر نزار (دراسة جمالية) ، دار المناهج للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط1، 2011م

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı: Muzaffer PAŞAOĞLU

Doğum Yeri ve Tarihi: 18.01.1971

Yabancı Dili: Arapça, Fransızca, İngilizce

İletişim (Telefon/e-posta) : (532) 522 42 47 / muzafferp@artuklu.edu.tr

Eğitim Durumu:

Lise: Mardin Lisesi

Lisans: Université d'Alger Faculté des Sciences Politiques

Atatürk Üniversitesi Halkla İlişkiler ve Tanıtım Bölümü

Çalıştığı Kurum: Mardin Artuklu Üniversitesi

İNTİHAL RAPORU

T.C.

MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

İNTİHAL RAPORU

Tez Başlığı: Nizar Kabbani'nin Şiirinde Çirkinlik.

Yukarıda başlığı gösterilen Tez çalışmamın kapak sayfası, giriş, ana bölümler ve sonuç kısımlarında oluşan toplam 131 sayfalık kısmına ilişkin 14/10/2019 tarihinde Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü tarafından ''Turnitin'' adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orjinallik raporuna göre, projemin benzerlik oranı % 10'dır.

Uygulanan Filtrelemeler:

Kaynakça Hariç

Alıntılar Hariç

Açıklamalar:

Mardin Artuklu Üniversitesi ''Turnitin'' adlı intihal tespit programı sonucunda; azami benzerlik oranlarına göre Tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Adı Soyadı:Muzaffer PAŞAOĞLU

Öğrenci No:17800010

Programı :Temel İslam Bilimleri

Statüsü :Tezli Yüksek Lisans

Tarih ve İmza

14/10/2019

Enstitü Sekreteri

Hasan TAN