كثيراً ما يستحوذ شاعرٌ مّا على عواطف الناس، فيسبغون عليه من آيات التقدير والتبجيل ما يجعل منه عنواناً «للتفرّد»، فتتحوّل كتاباته ـ حتى العاديةُ منها ـ إلى فتوحاتٍ لم يسبقْه إليها أحد. وفي غمرة انبهارهم به ينسون ـ أو يتناسون ـ أنَّ لهذا الشاعر أسلافاً مهّدوا له الطريق، وزوّدوه بما يحتاج من مؤونة، ومنحوه مفاتيح مدنِ الشعر المغلقة.

نزار قباني

فرع لا أصل، واستمرار لا تأسيس

نزار قباني والحلقة المغيَّبة

محمد الخالدي

التأسيس والإضافة

لقد سَحَرَ أبو نواس وأضرابُه من مُجّان العصر العباسيّ الأول، الأجيالَ، وشُغِف بهم الناسُ، حتى دخلوا الأساطير والنّوادر وأصبحوا جزءاً من الذاكرة الجماعية. لكنّ أبا نواس «وعصابته» لم يكونوا سوى محصّلةٍ لتجاربَ سَبَقَتْهم. فهم لم يبتكروا جديداً، وإنما أخذوا صُوَرَهم ومعانيَهم من الأعشى الأكبر، قيسِ بن ميمون. فما من صورةٍ من صور الخمر ومجالسها، وما تُشيعه من أُنسٍ وبهجةٍ بين شاربيها، إلاّ والأعشى مبتكرُها ورائدُها. وبين الأعشى وأبي نواس ومَنْ عاصره من المُجّان في العصر العباسيّ حلقةٌ وصلٍ مهمّةٌ تتمثّل في شاعرِ بني أميّةَ، أعني الأخطلَ التغلبيّ.

ورغم أنّ قاموس هؤلاء الشعراء ومَنْ جاء بعدَهم كان واحداً أو يكادُ، فإنّ كلاً منهم قد تميّز بأداءٍ خاص أبرزَ شخصيتَه وحدّد ملامحَها. ففي حين كان الأعشى يَنْشُد اللّذةَ من أجل اللذة، في وثنيةٍ صارخةٍ متحرّرةٍ من كل رادعٍ دينيٍّ، كان الأخطلُ يُضْفي على خمرياته من روحه النصرانيّة ما يَمْنحها نَكهتَها الخاصة. وأما أبو نواس فقد كانت تجربتُه الوجوديةُ أكثر عمقاً وحرارةً، فتحولت اللذةُ التي كان يَنشدها إلى ألم، والخمرةُ إلى نوع من الخلاص... وتلك حالة لم يعشْها الأخطلُ ولا الأعشى من قبله. وهنا تكمن إضافةُ كلٍّ منهم.

لقد أوردنا هذا المثل من الشعر القديم ليكون مدخلاً للحديث عن ظاهرةٍ مشابهةٍ... ولكنْ في شعرنا الحديث هذه المرّة.

روّاد الشعر الحديث

لم يكن ظهور حركة الشعر الحديث، في نهاية الأربعينيات على يد مجموعة من الشعراء الشباب في العراق، قفزةً في

الفراغ أو قطيعةً مع الموروث الشعريّ العربيّ، كما تصوّر البعضُ. وما قيل عن تأثّر الروّاد بشعراء غربيّين أمرٌ مبالَغٌ فيه، إذْ لم يتجاوز هذا التأثيرُ مستوى الشكل، أما فيما عدا ذلك فقد انتهبوا جيلاً كاملاً من الشعراء العرب كانوا حلقةَ وصلٍ بينهم ـ أي روّادِ الشعر الحديث ـ وبين الكلاسيكيّين الجدد أمثال شوقي وحافظ إبراهيم وخليل مطران ومعروف الرّصافي وجميل صدقي الزهاوي وعبد الرحمن شكري وغيرهم. ويمثّل هذا الجيلُ واحدةً من أغنى المراحل وأكثرها خصباً في تاريخ الشعر العربيّ. فقد أضاف إلياس أبو شبكة، وبشارة الخوري (الأخطل الصغير)، وفؤاد سليمان (صاحب **درب القمر وأغاني تموز**)، وعمر أبو ريشة، وعلي محمود طه، وإبراهيم ناجي، وسعيد عقل، إلى الشعر العربيّ ما لم تُضِفْه عصورٌ بكاملها منذ بداية الانحطاط حتى الربع الأوّل من هذا القرن.

لقد كانت اللغةُ قَبْلَهم جسداً محنّطاً فبعثوا فيها الحياة، وأزالوا عن وجهها الأصباغَ والمساحيقَ القديمةَ، وألْبسوها أرديةَ العصر، فعاد إليها رُواؤُها ورَوْنقُها. وارتفعوا بالذائقة العربية وهذّبوها، فلم يعد الشعرُ نَظْماً بلا روح وتكراراً ممجوجاً ومملاً لأساليب القدامى ونسجاً على منوالهم. وتكفي قراءةٌ متأنيةٌ لأعمال روّاد حركة التجديد لنقف على حقيقةٍ نادراً ما أشار إليها النقّادُ، ولاسيما الحداثيون منهم، وهو مدى تأثُّرِ هؤلاء بشعراءِ حلقةِ الوصل والمدرسةِ اللبنانية بشكل خاصّ.

فالسيّاب في بواكيره ـ **أساطير**، **وأزهار ذابلة** ـ قد نَهَل من وجدانياتِ كلٍّ من إبراهيم ناجي وعلي محمود طه، وإنْ كان أكثر رومنسيةً منهما. أما قصائد **ملائكة وشياطين**، وهي المجموعة الأولى لعبد الوهاب البيّاتي، فهي تتنفس مناخات **أفاعي الفردوس** لأبي شبكة. وتأثّر بلند الجيدريّ بدوره بشاعر **أفاعي الفردوس**، فكتب مِنْ وحيه، بل ذهب إلى حدّ تقليده تقليداً أعمى كما في قصيدته «سميراميس»، التي لم تكن سوى نسخةٍ رديئةٍ من «شمشوم ودليلة»، أشهر قصائد الشاعر اللبنانيّ. وأما نازك الملائكة فلم تستطع التخلّص من سحر علي محمود طه، وأفردتْ له كتاباً ضخماً صدر في أواسط الستينيّات[1] اعترافاً منها بدوره في تكوينها الشعريّ. كما كانت بدايات أدونيس الرّعويةُ تقليداً واضحاً لشعراء تلك الحقبة...

لقد اعتاد مَنِ اصطُلِحَ على تسميتهم بـ «الرّوّاد»، عند حديثهم عن مسيرتهم الشعرية، أن يركّزوا على مَصَادرهم الأجنبية، فيحيلوا عليها بمناسبة وبدون مناسبة، مبالغين في علاقتهم ببعض الأسماء، ولكنهم لا يعترفون بما لشعراءِ حلقةِ الوصل، ممّن أشرْنا إليهم، من دورٍ حاسمٍ في تكوينهم. وفي رأيي أنّ هذه المكابرة، أو بالأحرى المغالطة، لا تغيّر من واقع الأمر شيئاً. فمهما كان تأثيرُ الشعراء الغربيّين ـ كإليوت وأستاذه عزرا پاوند ـ على بعض روّاد حركة التجديد، فإنّ هذا التأثير كان محدوداً ولم يتجاوز إطارَ الشكل. ولكنّ الشعر ليس شكلاً فقط أو أفكاراً يُمكن نقلُها بسهولة، وإنّما هو ـ أوّلاً وقبلَ كلّ شيء ـ لغةٌ. وإذا علمنا أنّ اللغة لا يُمكنها أن تكون حياديةً، أدركْنا أهميتَها ودورَها الحاسمَ في العملية الإبداعية.

وقد ظلت لغةُ الروّاد، رغم ما طرأ على القصيدة من خلخلةٍ في الشكل، لغةً غنائيةً لا تختلف عن لغةِ مَنْ ذكَرنا من شعراء حلقة الوصل، وإنْ لم ترتقِ إلى مستواها؛ أيْ أنّ الثورة الشكلية لم تصْحبْها ثورةٌ على مستوى اللغة. ورغم أهمية هذه الظاهرة فإنّ الدارسين لم ينتبهوا إليها. وهكذا ظلّ الشعراء الروّاد، باستثناء خليل حاوي وأدونيس فيما بعد، على هامش اللغة، لم يحتفوا بها ولم يؤسِّسوا لها.

ولهذا الموقف السلبيّ ـ أو غير الواعي ـ من اللغة أسبابٌ عديدة، أبرزُها انشغالُ الشعراء آنذاك بمسائل أخرى كانوا يعتقدون أنها أكثرُ أهميةً. فاللغة لم تكن، بالنسبة إليهم، سوى أداةٍ للتعبير عن مواقفهم من قضايا عصرهم... وهذه نظرة أقلّ ما يُمكن أن يقال عنها إنّها قاصرة.

الخطأ التاريخيّ والخطأ الأخلاقيّ

لم يكن نزار قباني، الذي شغل الناسَ على اختلاف مشاربهم الثقافية فذهبوا فيه شِيَعاً وقِدَداً، نيْزكاً هبط من السماء فجأةً. وإنّما هو حلقةٌ في سلسلةٍ متواترة. إنه سليلُ جيلٍ من الشعراء عاصَرهم في شبابه واحتكّ بآثارهم، بل نكاد نجزم، من خلال شعره، بأنّ القسم الأكبر من قراءاته كان لهؤلاء الشعراء. فحتى لغته التي يتّفق النقّادُ على أنه مبدعُها قد تلقّاها جاهزةً من شعراء المدرسة اللبنانية، وإنِ انحطّ بها أحياناً بدعوى تقريبها من القارئ.

إنّ «اللغة الهامسة»، والاحتفاءَ بالمرأة وتفاصيلِ شؤونها الصغيرةِ، سمتان تَمَيّز بهما شعراءُ عديدون كانوا من المجلّين في هذا النوع من الشعر قبل أن يتلقّفهما نزارٌ ويُشْتَهرَ بهما حتى أصبحتا تُنسَبان إليه دون سواه. ويعود سبب احتكار نزار لهاتيْن الميزتيْن إلى تغْييب شعراء حلقة الوصل ممّن ذكرنا، والقفزِ على ما قدّموه من إسهاماتٍ كان لها الدورُ الحاسمُ في الخروج بالقصيدة الحديثة من المناطق المعتمة التي حُبستْ فيها عصوراً طويلة.

ولا أدري ما إذا كان هناك من النقّاد الحاليّين مَنْ قرأ ـ أو مَنْ يتذكّر ـ المقدمةَ التي وضعها إلياس أبو شبكة لرائعته **أفاعي الفردوس**. فقد أثار الشاعر في هذه المقدّمة ـ البيان قضايا خطيرةً، بكل معنى الكلمة، ولامس تخوماً قلّ أن اقترب منها غيرُه سواءٌ من مجايليه أو ممّن جاؤوا بعده. فقد تحدّث عن «هيكل النُّور الأسمى»[2] و«عمّا لا يُمكن إدراكُه

١ ـ نازك الملائكة: **محاضرات في شعر علي محمود طه ـ دراسة ونقد**، دار الرّائد للطباعة، القاهرة، ١٩٦٤ ـ ١٩٦٥.

٢ ـ انظر إلياس أبو شبكة: **المجموعة الكاملة**: جمع وتقديم وليد نديم عبود، دار النهضة، بيروت، ١٩٨٥.

وتقييدُه في دائرةٍ ضيّقةٍ من اصطلاحات البيانيةِ ثم توزيعُه مذاهبَ وطبقاتٍ هي سياسةُ الشعر لا طبيعته». وتحدث أيضاً عن «اليقظة الرّوحية» و«بلوغ النفس النسبةَ النورانيةَ الكاملة» واعتبر الشاعرَ «وسيطاً لقدرة خارقة». كما أشار إلى قضايا جوهرية أخرى تتصل بالكتابة باعتبارها ضرباً من الكشف، كقوله: «إنّ الشاعر الحقيقيّ لا طاقة له على اختيار اللفظ، فله من شعوره الزاخر ما يصرفه عن هذه الألُهية، وعندي أنّ الشعر ينزل مرتدياً ثوبَه الكامل». وإنّي لأشكُّ شخصيّاً أن يكون شعراءُ الحداثة قد أدركوا هذا المستوى من الوعي بالعملية الإبداعية ـ إذا ما استثنينا خليل حاوي، إذ كان الوحيدَ الذي اقتحم الساحة الشعرية بعملٍ بكر هو **الناي والريح** الذي توفّرتْ فيه كلُّ مظاهر الحداثة.

والغريب أنّ نزاراً كان أكثر صراحةً وأكثر موضوعيةً من النقّاد الحداثيّين الذين كتبوا عنه. فقد اعترفَ في أكثر من موضع من كتابه **قصتي مع الشعر** بفضل شعراء حلقة الوصل في تكوينه، حيث قال: «أضيف إلى هذه التأثيرات الأولى [يقصد طفولته] قراءاتي اللبنانية في الأربعينيّات. فمن مفكّرة أمين نخلة الريفية، وبساتين بشارة الخوري (الأخطل الصغير)، والياس أبي شبكة وصلاح لبكي وسعيد عقل ويوسف غصوب، وفولكلوريات ميشيل طراد، وخزفيات إلياس خليل زخريّا، تعلّمتُ الخروج من البرّ الشعريّ الذي لا يتحرّك إلى البحر الكبير بكل احتمالاته ومجاهيله»[1].

وعند حديثه عن المجدِّدين في الشعر يقول ما يلي: «خطأٌ كبير جداً أو خطأٌ أخلاقيّ أن لا نضع في قائمة الثوار اسماً كاسم إلياس أبي شبكة. وخطأٌ أكبر أن ننسى، عند حديثنا عن الثورة والثائرين، قامةً كقامة بشارة الخوري وأمين نخلة وصلاح لبكي ويوسف غصوب وسعيد عقل وفوزي المعلوف وإيليا أبو ماضي ونسيب عريضة ورشيد أيوب وعمر أبو ريشة وعلي محمود طه وإبراهيم ناجي»[2].

كان نزار، إذن، يُدرك أنّ الكتابة من الفراغ أو الذاكرة البيضاء، كما يقال، أمرٌ مستحيل ولا يقول به إلاّ غبيٌّ أخرق. ولهذا كشَفَ عن مصادر تكوينه الحقيقية دون عُقدٍ أو ادّعاء، بعكس ما فعله أبناءُ جيله حين زعموا أنهم تأثّروا بشعراءَ غربيّين (ومنهم ت.س.اليوت، وأستاذُه عزرا پاوند، صاحب المذهب التصويري، وسان ـ جون پيرس وغيرهم من عمالقة الشعر العالميّ في هذا القرن). فالواقع أنّ مجايلي نزار من الشعراء خرجوا، هم أيضاً، من معطف الشعراء العرب الذين ذكّرَهم نزار، ولكنهم تنكّروا لهم في محاولةٍ منهم لإعطاء أنفسهم حجماً أكبر من حجمهم الحقيقيّ!

سعيد عقل: حلقة وصلٍ بين الروّاد والكلاسيكيين الجدد

والأغرب من ذلك أنّ النقاد الحداثيّين صدّقوا ادّعاءهم هذا وراحوا يتحدّثون بدورهم عن أثر الشعر الغربيّ في تكوين شعرائنا، مرتكبين بذلك «خطأً تاريخيّاً وآخرَ أخلاقياً» (كما قال نزار قباني) في حقّ الشعراء العرب الذين مهّدوا لظهور القصيدة الحديثة، إمّا لجهل أولئك النقّاد بهؤلاء الشعراء الروّاد وإمّا لأنّهم قرأوهم كما قرأوا الكلاسيكيين الجددَ فلم ينتبهوا إلى ما أضافوه من سمات جديدةٍ إلى القصيدة العربية رغم تمسّكهم بعمود الشعر. ولذلك تعامل النقّاد الحداثيون مع مَن اصطُلح على تسميتهم بالشعراء الروّاد وكأنهم نتاجٌ للمدارس الغربية، فيما تعاملوا مع نزار وكأنّه واحةٌ نبتتْ فجأة في صحراء قاحلةٍ أو كأنّه جزيرةٌ معزولةٌ مرميةٌ في أحد المحيطات.

لكنّ ناقداً ينتمي إلى جيل الحداثيّين هو إيليا حاوي كان من القلائل الذين أشاروا إلى المصادر التي نهل منها نزار. وقد فصّل حاوي ذلك في كتابه **نزار قباني شاعر المرأة**. فبيّن مدى تأثر هذا الأخير بشعراء المدرسة اللبنانية ولاسيما سعيد عقل، الذي قال عنه إنه «يستولي على خاطر نزار ويستأثر بحواسه وذهنه حتى إنه لا يتّخذ منه فنيّته وذهنيتَه وصورَه وحسب، بل صياغةَ العبارة أحياناً»[3].

ويواصل حاوي تقصّي العلاقةِ بين الرجلَيْن على امتداد أكثر من فصلٍ، فيلاحظ أنّ نزاراً «يلاحق صُوَرَ سعيد عقل ويتقصّاها ويدورُ بين ظلالها وأضوائها. كما أنه يعبَث بطينتها، لكنّه لا يتجالدُ في لَوْكها وتَعْميتها وستْرِ معالمها. وهو كذلك يعجز عن البلوغ إلى الأبعاد التجريدية التي يُدركها سعيد»[4]. ثم يحمل عليهما معاً قائلاً: «إنّ سعيداً قد هَلَكَ وأهلك معه نزاراً الذي كان يقتفي خطاه»[5]!

ولا يكتفي إيليا حاوي بإيراد الشواهد والبراهين التي تؤكد تأثّر نزار الشديد بسعيد عقل، بل يجزم بأنّه «قلّما نعثر على قصيدة في شعر نزار لا تذكّرنا بقصيدة أخرى لشاعرٍ آخر، وبخاصة أبي شبكة وعمر أبو ريشة وأمين نخلة وميشيل طراد»[6].

---

١ ـ نزار قباني: **قصتي مع الشعر**، منشورات نزار قباني، الطبعة السادسة، بيروت، ١٩٨٢، ص ٤٧.

٢ ـ المصدر نفسه، ص ٦٩.

٣ ـ إيليا حاوي: **نزار قباني شاعر المرأة**، دار الكتاب اللبناني، بيروت ١٩٧٣، ص ٢٠.

٤ ـ المصدر نفسه، ص ٤٠.

٥ ـ المصدر نفسه، ص ٤١.

٦ ـ المصدر نفسه، ص ٦٣.

نزار والثورات الشكلية

هل كان نزار قباني مجدِّداً؟

من الصعب الإجابةُ عن سؤال كهذا، لالتباسه أولاً، ولِمَا يُمكن أن يثيره من آراء متناقضة ثانياً. نعم، كان نزار مجدِّداً في أدائه، أي في طريقة تناوله لموضوعه. فقد استفزّ الذائقة العربية منذ مجموعته الأولى **قالت لي السمراء** الصادرة عام ١٩٤٤، أيْ قبل أن يُصدر السيّابُ مجموعتَه البكر **أزهار ذابلة** بثلاث سنوات. وإذا كان السيّاب وزملاؤه من الروّاد قد أحدثوا ثورة شكلية بخلخلتهم لبنية القصيدة العربية التقليدية، فإنّ نزاراً قد أحدث ـ بموازاة ذلك ـ ثورةً اجتماعية؛ وهذا أيضاً تجديدٌ يُحسب له. وقد قوبلتِ الثورتان بالرفض: الأولى من قِبل أنصار القديم المتمسكين بتلابيب العمود الشعريّ، والثانية من قِبل القيّمين والأوصياء على «الأخلاق الحميدة».

ولعلّ من المفيد أن نشير هنا إلى أنّ خصوم الشعراء الروّاد كانوا من المثقفين المحافظين، وأما خصوم نزار فكانوا من المتنفّذين ومن أصحاب الأمر والنهي. فمُنعتْ كتبه وأشعارُه في أكثر من قطر عربيّ، في حين لم يُمنع أيٌّ من دواوين السيّاب أو نازك الملائكة أو سواهما على حدّ علمنا رغم ما أحدثاه من ثورة في جسد القصيدة العمودية التي كانت تُعتبر هي الأخرى من المقدّسات في تلك الفترة على الأقل. لكنّ هذه الثورة على القيم الاجتماعية لدى نزار لم ترافقها ثورةٌ على مستوى البنية الشعرية. فظلّت قصيدتُه بسيطةً وبعيدةً عن التركيب، وظلّ شعرُه واضحاً يمنح نفسه بسهولةٍ... الأمر الذي ساعد على انتشاره بين عامة الناس أنفسهم.

لقد تطوّرتِ القصيدةُ الحديثةُ (وأعني هنا قصيدةَ التفعيلة دون سواها) تطوّراً مذهلاً من حيث بنيتُها، منذ ظهورها حَبِيَّةً في نهاية الأربعينيّات وبداية الخمسينيّات، إلى أن دَفَعَ بها السيّاب وخليل حاوي إلى مستوى أكثر نضجاً وأشدّ تركيباً من خلال مطوّلاتهما ذاتِ النَّفَس الملحميّ. كما استفادت القصيدةُ الحديثة منذ نهاية الستينيّات من تقنياتٍ جديدةٍ استعارتها من أشكال تعبيرية أخرى: فظهرت القصيدة المرئية، والقصيدةُ المتعددة الأصوات، قبل أنْ تستفحل ظاهرةُ التدوير ـ سواء على مستوى البيت أو المقطع أو القصيدة كلها ـ على نحو ما نجد ذلك عند حسب الشيخ جعفر ومحمود درويش وغيرهما. ولم تستنفد قصيدة التفعيلة، في رأيي، كلَّ إمكانياتها وطاقاتها التشكيلية بعدُ؛ وأنا أتحدّث هنا كشاعرٍ له تجاربُ عديدةٌ في هذا المجال.

ورغم كل هذه الهزّات التي عصفتْ ببنية القصيدة الحديثة ظلّ نزار بمنأًى عن الثورات الشكلية، مفضّلاً المراوحة بين قصيدة الشطرين وقصيدة التفعيلة... التي لم تكن تختلف، في الواقع، اختلافاً كبيراً عن الأولى. فلو عَمَدْنا إلى إعادة توزيع أغلب قصائده «الحرّة» لرأينا أنها أقرب إلى الشكل العموديّ منها إلى الشكل الحديث، أيْ أنه ـ على عكس مجايليه من الشعراء الذين بدأوا «عموديّين» ثم تخلّوا عن هذا الشكل فيما بعد ـ لم يغادر العمود الشعريّ وظلّ مخْلِصاً له.

أما تحمّسه لقصيدة النثر فتحمُّسٌ مفتعلٌ في تقديرنا، ولم يكن هناك ما يبرّره سوى حرصِهِ الشديد على الانخراط في الحداثة. فالنّصوص التي كتبها خارج قصيدة الشطْرين وقصيدة التفعيلة أبعدُ ما تكون عن قصيدة النثر بمفهومها الصارم والدقيق، وإنما هي خواطرُ تنشال على سجيّتها، ويمكن اعتبارُها من النثر الفنيّ ذي النبرة الغنائية العالية.

نزار والشكولاطة

هل تراني أنصفتُ الشاعر؟ لا أدري. لكني حاولتُ أن أتحدّث عنه دون اعتبارٍ للبهرج الإعلاميّ الذي أحيط به طيلةَ حياته الشعرية. فمن الصعب على مَنْ أدمن مثلي، منذ سنيّ الطفولة، قراءةَ إلياس أبي شبكة والأخطل الصغير وفؤاد سليمان وأمين نخلة وبودلير (في الشعر) وكرم ملحم كرم (في النثر)، أن ينبهر بنزار رغم تقديري الكبير له. لذلك كنتُ دائماً أعتبره فرعاً لا أصلاً، واستمراراً لنمطٍ من الكتابة الشعرية لا مؤسِّساً. زدْ على ذلك أنّ نزاراً لم يكن الوحيدَ الذي قَصَر شعرَه على المرأة، كما يتوهّم البعضُ. فهناك شعراء آخرون خاضوا في هذا المجال، وهم لا يقلّون إبداعاً عنه لكنهم لم ينالوا حظّهم من الشهرة مثله. وتَحْضرني هنا تجربةُ الشاعر اللبنانيّ جوزيف نجيم. فقد كنتُ في أوّل عهدي بالشعر عندما وقعتْ بين يديّ صدفةً مجموعتُه الرّائعة: **جسد**، فكان انبهاري بها كانبهاري بـ **أفاعي الفردوس** من قبلُ. ولعلّ مردَّ افتتاني بها آنذاك هو ذلك الاحتفاءُ الباذخُ باللغة وجسد المرأة معاً؛ وهو ما لم يُوفّق إليه نزار الذي لم يرتقِ بلغته ليجعلها صِنْواً للجسد الأنثويّ ومفاتنه.

لكنْ مَنْ يتذكّر اليوم جوزيف نجيم؟ مَنْ يقرأ للأخطل الصغير وإلياس أبي شبكة؟ وهل ساهم البريقُ الإعلاميُّ في تضخيم صورة نزار حتى غطّت على ما عداها؟

أسئلةٌ كثيرة تستبدّ بنا ونحن نتحدّث عن نزار. لكننا مهما اختلفنا معه شاعراً، فإنّ من الصعب أن نختلف معه إنساناً وموقفاً. فقد كان يكتب بأعصابه وشراييه حتى آتلفها. وظل وفيّاً لقيمٍ ومبادئ أصبحتْ نادرةً في عصرنا هذا، فلم يتخلّ عنها حتى في أحلك الظروف، في حين انهار بعضُ الشعراء ممّن كانوا يُصنّفون «بالتقدميين» وقَلَبوا ظهرَ المِجَنّ للشعارات الرّنّانة التي ظلوا يتاجرون بها طيلة نصف قرن...

لقد شبّه السيابُ مرّةً شعرَ نزار بالشكولاطة التي سرعان ما تذوب في الفم. لكنّ ما غاب عن السيّاب هو أنّ الإكثار من تناول الشكولاطة يورث الإدمان. ولمّا كان العرب يُدمنون كلّ شيء بسهولة، فقد أدمنوا نزاراً ونسوا أنهم بإدمانهم إياه كانوا يقتلونه.

رحم اللهُ الشاعرَ، وألْهم نقّاده ودارسيه سبيلَ الرّشاد حتى لا يُبالغوا في إطرائه فيُسيئوا إليه من حيث لا يدرون، أو يبالغوا في التقليل من قيمته فيقتلوه مرّةً أخرى!.

تونس