الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف

كلية: الآداب واللغات

قسم: اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي: ...../.....

رقم التسجيل: 1435097870

رقم التسجيل: 1435101046

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر تخصص: أدب حديث ومعاصر

بعنوان:

الخطاب الشعري في كتابات الشعراء العرب المعاصرين

"نزار قباني أنموذجا"

إعداد الطالبتين: امنة كحالي

عفاف دخوش

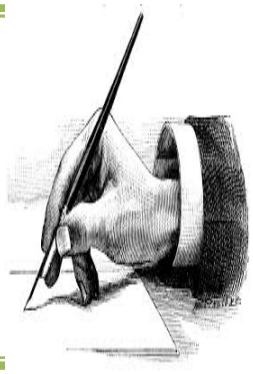
أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

د/ بلقاسم جياب	أستاذ محاضر "أ"	جامعة المسيلة	رئيسا
د/ محمد سعدون	أستاذ محاضر "أ"	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
د/ الطاهر لحواو	أستاذ محاضر "ب"	جامعة المسيلة	ممتحنا

السنة الجامعية: 2019/2018م

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمـــة



المقدمة:

نظر الشاعر العربي المعاصر إلى حركة الإبداع في النصف الثاني من القرن العشرين من مستويين تشكيل الخطاب الشعري ومستوى التنظير لهذا الخطاب، ذهب في المستوى الأول إلي تمثيل رغباته في التجديد من خلال إعادة تشكيل الخطاب الشعري وفق عدة متطلبات (المعاصرة، الإبداع الحديث، الرؤيا الشعرية)، ووفق الرغبة الذاتية في الثورة على القديم، فعمل على تشكيل الجديد كمرحلة أولى بعيدا عن التنميط والإجترار في تشكيل المضمون، ظهر هذا التشكيل عند الشاعر العربي المعاصر فيما عرف بالشعر الحر، لقد آمن الشاعر العربي المعاصر بأن الشعر وليد الحياة في شتى تفاعلاتها و أن منطق الكتابة الشعرية ينطلق من إعلاء ذات الشاعر وأدرك أنه لا يتحقق إلا عن طريق هدم البناء الهرمي القديم للشعر وتأسيس نموذج شعري متجاوز لذاته يأخذ صفة الفرادة عند كل شاعر، وأدرك الشاعر أن عملية التجديد لا تكون في الشكل فقط، بل في المعنى أيضا.

انطلاقا من هذه الفلسفة للشعر الحر أحس الشاعر أن الإطار الشعري الجديد بلغ ذروته، وقد جاءت عدة محاولات علي الساحة الأدبية مثلت التغيير الجوهري للقصيدة العربية، فكانت تجربة نازك الملائكة في نهاية الأربعينيات تجربة رائدة و مؤسسة في نفس الوقت لتشكيل شعري جديد، دعت من خلاله الى ضرورة التحرر من كل القواعد الشكلية والفردية و سار على نحوها شعراء عرب رواد مثل بدر شاكر سياب و صلاح عبد الصبور وعبد الوهاب البياتي، ولم تكن قصيدة الشعر الحر أن تؤسس حركتيها الابداعية، حتى ظهرت أصوات تنادي بضرورة تجاوزها، لأنها لم تستطع تحقيق الفرادة تشكيلية المنشودة وطالبوا بكتابة قصيدة لتمثيل الشاعر المعاصر، و قد جاءت قصيدة الحرة من خلال ترجمة الشعر الغربي فتمكنوا الشعراء مثل ادونيس ويوسف الخال من اكتشاف أساليب جديدة للتعبير لا يستطيع الوزن أو القافية أو الروي توفيرها و اصطدمت الحركية الابداعية بالواقع العربي فكريا و اجتماعيا وحضاريا فكان على الشعراء الرواد العرب أن يدعموا كتاباتهم الشعرية الجديدة، خاصة أن القارئ العربي قد ألف تلقي الشعر وتذوقه وفق مقاييس جمالية

وشكلية معينة ومن هنا وجد الشاعر العربي المعاصر نفسه مجبرا علي دخول عالم التنظير النقدي فأصبح الابداع لديه ثنائيا، خلق متخيلات شعرية و توليدها من جهة ومن جهة أخرى ضد رؤى ومواقف وأفكار وتسجيلها، ومن الشعراء المعاصرين من استطاعوا أن يكتبوا الشعر وفي نفس الوقت إعطاء مواقفهم وآرائهم حول الخطاب الشعر المعاصر.

ومن خلال ما سبق قررنا ان نتناول هذا الموضوع من خلال رصد معالم تشكل الخطاب الشعري وعلاقة الشاعر ذاته بهذا الخطاب من خلال مواقفه واخذنا نزار قباني أنموذجا، وقد اتبعنا المنهج الوصفي التحليلي والأسئلة الإشكالية المطروحة هي:

– ما علاقة المعاصرة بالتراث؟

– ماهي اراء ومواقف الشعراء الرواد في الخطاب الشعري المعاصر(ماهيته وشكله) ؟

– ما موقف ورأي نزار قباني في الشعر المعاصر؟

وقد كانت دراسات سابقة تحدثت عن هذا الموضوع وهي: النقد والخطاب، محاولة قراءة في مراجعة نقدية عربية معاصرة للدكتور مصطفى خضر أطروحة دكتوراه نشرت في اتحاد كتاب العرب بدمشق عام 2001.

– نظرية الشعر عند الشعراء المعاصرين للدكتور عبد الله العشي أطروحة دكتوراه (1991–1992م).

– مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر للدكتور فاتح علاق، أطروحة دكتوراه نشرت في اتحاد كتاب العرب بدمشق عام 2005.

– الشعر العربي المعاصر لنزار قباني الأعمال النثرية الكاملة لنزار والأعمال الشعرية الكاملة.

وقد واجهتنا صعوبات عديدة منها جمع مادة البحث التي تحتوي على مواقف الشعراء وصعوبة فهم آراء الشعراء.

وقد قسمنا البحث إلى مدخل تناولنا فيه المعاصرة وعلاقتها بالتراث وإلى الفصل الأول الشعر المعاصر وآراء ومواقف الشعراء الرواد في ماهيته وشكله وقسمنا الفصل إلى ثلاث مباحث:

- المبحث الأول: الشعر الحر وقصيدة النثر.
- المبحث الثاني: آراء الشعراء الرواد في ماهية الشعر المعاصر.
- المبحث الثالث: مواقف الشعراء الرواد في الشكل الحديث للشعر المعاصر.

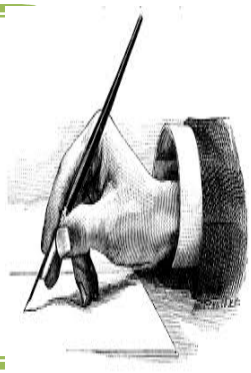
وإلى الفصل الثاني: آراء ومواقف نزار قباني في ماهية وشكل الشعر المعاصر وقسمناه إلى ثلاث مباحث:

- المبحث الأول: تشكيل موقف نزار قباني في ظل الشعرية المضادة.
- المبحث الثاني: ماهية الشعر عند نزار قباني والموقف من آليات تشكيله.
- المبحث الثالث: الموقف الفكري والسياسي المتضمن في شعر نزار قباني.

وإلى الملحق الذي تراءى لنا أن نقدم فيه نزار قباني الإنسان (حياته ووفاته).

وفي الأخير نشكر الدكتور المشرف سعدون محمد ونشكر الأساتذة المناقشين.

المدخل



المدخل: علاقة المعاصرة بالتراث

يحدد النقاد مرحلة الشعر المعاصرة تحديدا إجرائيا بالثورة الشكلية والمضمونية التي رسمت معالم الكتابة وأفقها بعد النصف الثاني من القرن العشرين، أي بعد الحرب العالمية الثانية، وذلك من خلال ملاحظة تلك التغيرات التي لامست القصيدة المعاصرة، حيث توصل الشاعر إلى الإيمان بعبارة برنارد شو، اللاقاعدة هي القاعدة الذهنية.

وإيمانا من الشاعر المعاصر بأن الشعر وليد الحياة في تفاعلاتها وزحمها، قام الشعراء الرواد بنسج بنية الخطاب الشعري المعاصر وفق ثقافات ورؤى مختلفة اشتركت كلها في كسر معمارية الشعر القديم، وتأسيس نموذج يأخذ صفة الفرادة عند كل شاعر تطرح فيها تساؤلات إنسان لا يتحدث عن العالم العيني والوصفي، بل يتحدث بعين الرؤيا واللارؤية.

من هنا كان التحديد الزمني للمعاصرة بخمسين سنة من زمن النص وهو تحديد إجرائي عملي فقط لا يعكس حقيقة المعاصرة وماهيتها سواء في الشكل أو المضمون، فليست كل قصيدة معاصرة وشاعرها، هي حقا قصيرة معاصرة إذا سلمنا بالتحكيم الزمني للنص، ولا نستطيع أن نقوم على كل شعراء أبناء هذا العصر هم شعراء مصريون.

إن ارتباط المعاصرة بالعصر، ينأى بالمصطلح عن اقتناص روح العصر، فيتحول المصطلح إلى مجرد وعاء زمني يضيع خلال أفق الحس المعاصر المشكل للرؤيا الجمالية.

وقد تكون المعاصرة حجابا بيننا وبينه، وقد تكون معاصرته بوجود الجسدي فقط، أو بترداد شعران العصر والمحاكاة ما يقع فيه أو حتى الادعاء وإذ يختار هذا الشاعر

موقفا جذريا في العصر ومن العصر فإنه يحدث حدثا فيه ومنه وضده على نحو يكون إحداثه فعلا من أفعال اختيار حداثته.[1]

ومن هنا كان كل فهم زمني للمعاصرة هو فهم يولد أزمة حقيقية بين المبدع وذاته المبدعة، لأن ذلك سيقود في تقديري إلى وقوعه في أزمة موقف من الواقع في شتى تمظهراته، فالكثير من (أدبائها المعاصرين لا سيما الموهوبين منهم، يعانون اليوم بالفعل من الأزمة في تحديد مواقفهم من قضايا العصر وأحداثه الكبار، ومن منجزات الحضارة الصناعية الحديثة وما تثيره هذه القضايا والأحداث والمنجزات في وجدان الأديب الحق من أسئلة بشأن الإنسان، حريته وسعادته ومصيره).[2]

وقد ذهب الدكتور عز الدين إسماعيل إلى رصد (نمطين من العصرية، كلاهما بعيد عن التصور السليم للعصرية، النمط الأول هو ذلك الذي يتمثل فيها نسميه بالنظرة السطحية بمعنى العصرية، حيث تجد الشاعر يتحدث عن مبتكرات عصره ومخترعاته، ظنا منه أنه بلك يمثل عصره ويشارك فيه، والحقيقة أنه بذلك يعيش على هامشه، والنمط الثاني يتمثل في الدعوة إلى العصرية المطلقة والتي توشك أن تنفصل عن التراث).[3]

المعاصرة في الشعر العربي الحديث، صفة نطلقها على الشعر فتلازمه فترة من الزمن ثم تسقط عنه بحكم طبيعتها الرافضة للثابت والسكون، إنها القبضة على اللحظة الهاربة من الزمن في خط أفقي له بداية وليس له نهاية، لهذا كان كل حديث معاصرا ولكن ليس كل معاصر حديثا، لأن المعاصرة حركة زمنية تتطلع دوما نحو المستقبل فإذا كان الشعر الحديث يحدد زمنيا كتحديد إجرائي منذ أواخر القرن التاسع عشر أو اصطلاحا منذ عصر النهضة إلى يومنا هذا، فإن ما هو معاصر ضمن هذا السياق

1- عصفور جابر، معنى الحداثة في الشعر، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج 4، ع 4، القاهرة، يوليو 1984، ص 36.
2- مروى حسين، أزمة المعاصرة الحديثة في أدبنا الحديث، مجلة الآداب البيروتية، دار الآداب بيروت، ع 2، فبراير 1967، ص 28.
3- إسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط6، 1994، ص 12.

الزمني والتاريخي لا يقف عند نقطة زمنية معينة يبدأ وينتهي معها، وإنما ما كان معاصرا منذ خمسين سنة مثلا فهو الآن حديث لأن حركية المجتمع وتفاعلاته السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية، لا تتم بالثبات والجمود، بل بالتطور المستمر.

أما التراث من منظور اجتماعي وإيديولوجي فتناولته الدكتورة نديمة عيتاني في كتابها "التراث في الحضارة العربية"، فتعرفه على أنه (انتقال السمات الحضارية أو الثقافية لمجتمع معين من جيل إلى جيل عن طريق التعليم والتعلم، ويسمى بالتراث الحضاري أو الثقافي أو الاجتماعي، ويتحدد التراث –كمصطلح اجتماعي– بالسمات الحضارية أو الثقافية أو الاجتماعية لأمة من الأمم...).[1]

و من هنا كان التراث الحضاري لأمة من الأمم عنصرا مهما من عناصر التطور الاجتماعي وبناء الراهن الفكري للإنسان المعاصر، لكونه أضحى مدينا للأجيال السابقة التي أورثته كل النماذج التراثية التي شكلت وصقلت وبلورت شخصيته الحضارية المتكاملة.

التراث عملية تراكم دائمة عبر الماضي مرورا بالحاضر تجاوز المستقبل تجربة الإنسان في الماضي تصبح تجربة جديدة في الحاضر وتستمر إلى المستقبل، ولهذا يكون علينا الاستفادة من الإرث لتطوير الحاضر وتجديده والعمل من أجل المستقبل، دون أن يطغى إرث الماضي على الحاضر ولا يلغي الحاضر الماضي، ولا يقف الماضي في سبيل المستقبل.

التراث العربي جزء من التراث الإنساني العام وهو حلقة من سلسلة الحضارات الإنسانية، فقد أدى دورا ولا يزال يؤديه في إغناء الحضارة الإنسانية ولربط التراث بالمعاصرة يجب فهم وهضم وتطوير التراث نحو الأفضل، فالمعاصرة (تعني استيعاب الحاضر بخصوصياته القومية وربطه بالتراث الإنساني العالمي وخصوصيات العالم المعاصر).[2]

1– نديمة عيتاني، التراث في الحضارة العربية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط2، 1996، ص 21.
2– نفسه، ص 53.

أما علاقة الشعر العربي المعاصر بالتراث فقد تناوله الدكتور عز الدين إسماعيل، فقد راجع خلاله (حضور الموروث في النص الشعري لدى الكثير من الشعراء الرواد، قام بدراسة التمظهرات المختلفة للتراث في المتن الشعري العربي المعاصر في الوقت ذاته، الأمل عندما قرر الشاعر المعاصر إعادة قراءة الموروث قراءة صادقة معبرة عن رؤية ذات صلة وثيقة بالماضي والفجائي، فالشاعر الذي كان مجددا عام 1945، مثلا لا يعود كذلك عام 1950 ما لم يتجاوز نفسه ونتاجه).[1]

و قد تطرق الدكتور عمار زعموش في معرض حديثه عن الفرق بين المعاصرة والحداثة في سياق حديثه عن النقد الحديث والمعاصر، قائلا: (النقد الحديث هو ذلك النقد الذي ظهر في العصر الحديث بداية من منتصف القرن التاسع عشر إلى اليوم، سواء احتذى فيه أصحابه نهج النقد العربي القديم، أو احتذوا فيه الاتجاهات الغربية الحديثة من رومانسية وسريالية وواقعية وما إلى ذلك، أو كانوا وسطا بين هذا وذلك، وبالمقابل نجد النقد المعاصر يطلق على الفترة التي نعيشها والتي تعود بداياتها إلى أواخر نهاية الحرب العالمية الثانية، حيث عرفت الحركة الفكرية النقدية تطورا كبيرا من أغلب المقاييس النقدية والخصائص العامة للأدب ومن ثم يرى أصحاب هذا الاتجاه أن النقد الحديث لا يتغير بامتداد الزمن مهما تعددت عصور المستقبل، أما المعاصر فيدخل ضمن الحديث بعد مرور فترة زمنية عليه).[2]

المعاصرة، هي البث المتجدد للنص الشعري، شرط أن لا يعرف الاستقرار والسكون.

علاقة الشعر العربي بالتراث:

1- خالدة سعيد، حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، 1979، ص 91.

2- عمار زعموش، النقد الادبي المعاصر في الجزائر، قضاياه و اتجاهاته، مطبوعة جامعة منتوري، قسطنينة، 2000، ص 5.

يعرف ابن منظور التراث تعريفا معجميا في لسان العرب في مادة (ورث) فيقول: (الإرث هو الميراث وهو الأصل، ويقال الإرث في الحسب والورث في المال، ويقال في الإرث صدق أي في أصل الصدق... ويقال توارثناه أي ورثه بعضنا عن بعض).[1]

والثانية عندما كسر إطار الشعر القديم فاختفى التشكيل المعماري الأنموذج وعوض بالتجارب التشكيلية المنفردة النابعة من الرغبة في بناء النموذج لا نموذج الثابت.[2]

فعلاقة التراث بالمعاصر، فنجد مقاربة التراث بالنسبة للشاعر المعاصر مقاربة إلزامية وفق الاعتبارات والركائز، فرغم كسر القوالب الشكلية للقصيدة العربية والثورة على النظام الوزن والقافية، إلا أن الشاعر ظل متشبثا بالمادة الفكرية والحضارية التي يمده بها التراث.

نادى الشعراء المعاصرون بضرورة التجديد وفق أطر محددة أساسها النظر إلى التراث نظرة تكاملية إرادية ذوقية، لا نظرة إلزامية مفروضة بأحكام سلطانية غير قابلة للنقاش فقد نادى بضرورة التجديد في اللغة والوزن والقافية بحاجته روح العصر التجديد فالثورة على الموسيقى الشعرية، فنجد نزار قباني في قصيدته "شؤون صغيرة" التي تدفعنا إلى القول أن القديم لا يعنى أن يتغيب التشكيل الموسيقي عن الشعر وإنما وجب تشكيلة في أوجه جديدة ومختلفة بحسب الأبعاد نزار قباني هو شاعر الوقت، فقصيدته "شؤون صغيرة" هي ذات تفعيلات خاصة يهزك إيقاعها فقصائد نزار غير مقيدة بالتفعيلة القديمة لا تخلو من تفعيلة جديدة تشيع الموسيقى فيها، فنزار جدد ولم ينبذ القديم نبذا قصيا، ولو وفق الآخرون إلى مثل هذا لرحبنا بجديدهم، وهو هذا الشعر الرفيع.

فتوطدت العلاقة بينه وبين الماضي.

1- ابن منظور، لسان العرب، إعداد و تصنيف يوسف خياط، دار لسان العرب، ج 3 بيروت، د ت، مادة "ورث".

2- إسماعيل عز الدين، المرجع السابق، ص 25-26.

الفصل الأول

الشعر المعاصر و آراء و مواقف الشعراء الرواد في ماهيته وفي شكله

المبحث الأول: الشعر الحر وقصيدة النثر

المبحث الثاني: آراء الشعراء الرواد في ماهية الشعر المعاصر

المبحث الثالث: مواقف الشعراء الرواد في الشكل الحديث للشعر المعاصر

المبحث الأول: الشعر الحر وقصيدة النثر

1/ الشعر الحر:

ظهرت عدة محاولات لتجديد الشعر أو بالأحرى موسيقى الشعر، ابتداء من النصف الثاني من القرن العشرين، لتخطي قيود الشكل التقليدي، في القصيدة العربية التي عرفت بقيود الوزن والقافية، فلم تمض سنوات قلائل حتى تشكل هذا اللون الجديد من الشعر، حطمت كل القيود المفروضة على القصيدة العربية القديمة، (كان الإحساس بالحاجة إلى التغيير، فالإطار الشعري قد نضج وبلغ ذروته، وظهرت ثمار طيبة لمحاولات جادة في سبيل هذا التغيير، ولم يكن التغيير المنشود والمتحقق في هذه المرة تغييرا جزئيا أو سطحيا، بل كان تغييرا جوهريا شاملا، كان تشكيلا جديدا كل الجدة للقصيدة العربية من حيث المبنى والمعنى ومن حيث الإطار والمحتوى).[1]

على الرغم من تضارب الآراء حول مبدأ أسبقية الشعر الحر بين نازك الملائكة والسياب، فقد ظهر الشعر الحر سنة 1947 في قصيدتين "الكوليرا" لنازك الملائكة و"هل كان حبا" لبدر شاكر السياب، فكانت الأسبقية للنشر لقصيدة الكوليرا.

ظهرت الملامح الأولى النقدية الأولى عند نازك الملائكة في مقدمة ديوانها الشعري "شظايا ورماد" الصادر 1949، (إنني أؤمن بمستقبل الشعر العربي إيمانا حارا عميقا، أؤمن أنه مندفع بكل ما في صدور شعرائه من قوى ومواهب وإمكانيات فيه ليتبوأ مكانا رفيعا في أدب العالم)[2]، فدعت إلى التحرر من نظام الشطرين في البيت وكسر قاعدة التفاعيل الستة فيه.

1- إسماعيل عز الدين، المرجع السابق، ص 55.

2 – نازك الملائكة، مقدمة ديوان شظايا و رماد، دار العودة، بيروت، ط2، 1979، ص 291.

قد أدرك الشاعر الجديد أن رفض الوحدة العروضية القديمة للبيت وتحطيمها هو في حد ذاته تحطيم لقيود الحركية الشعرية ذاتها، بهذا عزم على انتهاج طريق التغيير فكان أن استبدال نظام البيت المكون من شطرين بنظام القصيدة المكونة من أسطر، الأمر الذي يترتب عليه تقليص مباشر لعدد التفعيلات فيه، فيهدم بذلك التوظيف السداسي للتفعيلات على أساس التنظيم التقليدي، وتأخذ التفعيلة كوحدة موسيقية مستقلة بذاتها مهمة رصد معالم الحالة الشعورية والنفسية فوق السطر الشعري ذاته، لتخلق موسيقى شعرية إيقاعية جديدة من داخل القصيدة ذاتها، وليس من خارجها كما كان معمولا به سابقا، فالإيقاع يقوم على التناسب والتتابع وعنصر المفاجأة في الشعر وعادة ما يتحد الإيقاع مع عنصر الخلق والإبداع والفرادة في التشكيل الموسيقى لدى الشاعر، عكس إلى التنظيم الجاهز والمسبق وتكرار القافية.

لهذا استطاع الشاعر المعاصر أن يعبر عن حالاته الشعورية المتغيرة عبر مراحل القصيدة التي يكتبها، دون أن يكون عائق يحول بينه وبين رصد حالاته النفسية، الفرح، الحزن، القلق...

استطاع الشاعر المجدد أن يكتسب حق التعديل الجزئي في النظام التقليدي للوزن والقافية فبدأ يعمل على إلغائها إيمانا منه أنهما عماد الشعر، وبدونهما يتحول الشعر إلى مجرد كلام عادي لا روح فيه، فترى في قصيدة الكوليرا التي تعتبر هي أول قصيدة في الشعر الحر قد كسرت فيها قاعدة النظام القديم بالوزن والقافية.

(سكن الليل

أصغ إلى وقع صدى الأناتُ

في عمق الظلمة، تحت الصمت، على الأموات

صرخات تعلو، تضطرب

حزن يتدفق، يلتهب

يتعثر فيه صدى الآهات)

وقد استطاعت نازك أن تحقق الريادة في التنظير والتشكيل معا للتعديل الذي طرأ على الوزن والقافية حيث جاء الكثير من قصائد ديوانها "شظايا ورماد" 1949، حاملة رياح التغيير خاصة قصائد محل جامعة الظلال "ولتكن أصدقاء"، و"أغنية الهاوية" و"مرنية يوم تافه " التي تقول فيه

(لاحت الظلمة في الأفق السحيق

وانتهى اليوم الغريب

ومضت أصداؤه نحو كهوف الذكريات

وغدا تمضي كما كانت حياتي

شفة ظمأى وكوب

عكست أعاقه لون الرحيق

وإذا ما لمسته شفتايا

تجد من لذة الذكرى بقايا

لم تجد حتى بقايا)[1]

1- نازك الملائكة، مصدر سابق، ص 94-95.

إن ما نلاحظه عند نازك من تعديل وتجديد هو اعتماد نظام الأسطر الشعرية بدل نظام البيت المتكون من شطرين، باختلاف عدد التفعيلات من سطر إلى آخر ويرجع هذا إلى الحالة الشعورية عند الشاعرة.

أما عند الكلام على نزار قباني فنجده يريد للشعر أن يسير نحو تفعيل الحركة في الشعرية العربية التي طالما، اتهمها بالخمول والاجترار والتنميط، فنجد نزار قد أدخل أيضا للشعر الحر خاصية السرد، وكان من الذين اعتمدوا على نظام الأسطر وكان من رواد الشعر المعاصر، فنأخذ مثلا قصيدته "أحبك...أحبك... والبقية تأتي" يقول

(حديثك سجادة فارسية

وعيناك عصفورتان ديمشقيتان

تطيران بين الجدران وبين الجدران

وقلبي يسافر مثل الحمامة فوق مياه يديك

ويأخذ قيلولة تحت ظل السواز

وإني أحبك
لكن أخاف التورط فيك
أخاف التوحد فيك
أخاف التقمص فيك
فقط علمتني التجارب أن أتجنب عشق النساء
وموج البحار....)[1]

1- نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار بيروت، 1979، ج2، ص 203 وما بعدها.

نجد أن نزار نوع في اتفاقية واستعمل في البداية طريقة السرد وعندما تتأتى إلى تعريف موجز القصيدة الحرة تقول نازك الملائكة (هو شعر ذو شطر واحد ليس له طول ثابت وإنما يصح أن يتغير عدد التفعيلات من شطر إلى شطر ويكون هذا التغيير وفق قانون عروضي يتحكم فيه...فأساس الوزن في الشعر الحر أنه يقوم على وحدة التفعيلة والمعنى البسيط الواضح لهذا الحكم أن الحرية في تنويع عدد التفعيلات أو طوال الأشطر تشترط بدء أن تكون التفعيلات في الأسطر مشابها تمام التشابه...).[1]

2/ قصيدة النثر:

قبل التطرق إلى ماهية قصيدة النثر يجب أن ندرك أن ولدت ونشأت قصيدة النثر (ولدت قصيدة النثر Prose poème من رغبة في التحرر وتمرد على التقاليد المسماة "شعرية وعروضية" وعلى تقاليد اللغة وأضحى الهدف المرجو هو إبعاد النثر عن فن نظم الشعر والبحث عن إيقاع نثري تستمد منه قصيدة النثر نتائج معلوم على نقيض الشعر، بمقت القوالب الجاهزة تماما، ويرفض الإيقاعات المفروضة مسبقا لهذا مضت قصيدة النثر منذ نشأتها هاربة من الشعر إلى النثر ومن التراكيب البلاغية والقيم الدلالية المسطرة، إلى مرونة الفكرة الشعرية التي يخلقها لها النثر جراء غنائه للشاعرية ببضع صيغ لا يمكن قبولها بسهولة في الشعر الكلاسيكي)[2] يتضح من قولها أن النثر لم يولد من فراغ بل هناك ظروف هيأت لظهور في الساحة الغربية، وقبل أن تأتي قصيدة النثر كان يلزمها فكر سابق أو أرض صالحة، والفكر السابق مفاده أن النثر قابل للشعر وأن النثر الشعري هو الذي هيأ لمجيء قصيدة النثر.

1- نازك الملائكة، المصدر السابق، ص 30.

2- أحمد بزون، قصيدة النثر العربية الإطار النظري، دار الفكر الجديد، بيروت، ط1، 1992 ، ص 89.

(تذهب برنار في تحديدها لولادة قصيدة النثر في الساحة الشعرية الغربية إلى الشاعر الفرنسي ألويسيوس برتراند "1807-1841" على أنه أول مبدع لقصيدة النثر كنوع أدبي)[1]

تعرف وتحدد سوزان برنار قصيدة النثر عن الغرب على الشكل التالي: (إن قصيدة النثر هي تماما نوع مختلف ليس هجينا في منتصب الطريق بين النثر والشعر، لكنه شعر بمثابة نثر إيقاعي مكتوب بصورة شعرية رهينة، يفترض بنية وتنظيما بكل ما فيها، إذ يبقى أن تعلق القوانين، قوانين ليست فقط صريحة، إنها عميقة، عضوية مثلما هي الحال في كل نوع فني حقيقي).[2]

هذه النشأة ومفهوما عند الغرب، أما عند العرب، كان العرب يقسم الكلام إلى النثر والشعر، والنثر إلى نثر أدبي ونثر عادي، لم تعرف العرب من قبل شيئا يسمى بقصيدة النثر.

قصيدة النثر التي مهد لظهورها عدة عوامل عند العرب، لخصها أدونيس في قولها (هناك عوامل كثيرة مهدت من الناحية الشكلية لقصيدة النثر في الشعر العربي منها:

1. التحرر من الوزن والقافية ونظام التفعيلة الخليلي، فهذا التحرر جعل البيت مرنا وقربه إلى النثر.
2. انعتاق اللغة العربية وتحريرها وضعف الشعر التقليدي الموزون...
3. ترجمة الشعر الغربي...
4. النثر الشعري وهو من الناحية الشكلية، الدرجة الأخيرة في السلم الذي أوصل الشعراء إلى قصيدة النثر...)[3]

1- سوزان برنار، قصيدة النثر من بولمير إلى أيامنا، تر، زهير مجيد مقاس، دار المأمون، بغداد، العراق، ط1، 1993، ص 23 (بتصرف).
2- نفسه، ص نفسها.
3- أدونيس، في قصيدة النثر، مجلة الشعر، بيروت، لبنان، س 4، ع 14، 1960، ص 77.

ميلاد هذا النوع الشعري في الأدب العربي لم يكن وليد صدفة أو حدثا مفاجئا (إنه امتدادا لمحاولات تمرد سابقة ورغبة عارمة في التجديد كشفت عنها بدايات القرن العشرين، من خلال النمط الشعري الذي تبناه جبران خليل جبران وأمين الرياخي وآخرون، أطلق عليه اسم الشعر المنثور أو النثر الشعري)[1]

لقد كان لبنان ساحة مهمة لقصيدة النثر العربية، إذ يمثل المنشأ الحقيقي لها من خلال منبر مجلة "شعر"، وأول من كتب قصيدة النثر هو أدونيس حيث ترجم قصيدة سان جون بيرس فقد كشفت له هذه الترجمة عن أساليب للتعبير لا يستطيع الوزن أن يوفرها وكان من تأثير هاته الترجمة كتابة أول أعماله كوحدة اليأس"، فمن خلال هذا القول يتبين أن أدونيس هو رائد قصيدة النثر في الشعر العربي، ونجد محمد الماغوط يقف جانب أدونيس في كتابة قصيدة النثر.

وتأتي تجربة محمد الماغوط في منتصف الخمسينات القرن الماضي (التي اعتبرت أول خطوة نحو الخروج من مرحلة الشعر المنثور إلى مرحلة قصيدة النثر، ولكن دون أن تستقر التسمية التي انتظرت إقرارها حتى سنة 1960، من طرف أدونيس مجلة "الشعر"، لطالما نادى محمد الماغوط بأنه يكتب نصوصا ولا ينظم شعرا، فقد نقل المناصرة، قوله: "أنا أكتب نصوصا، ولن أغضب إذا قيل أنني لست شاعرا وإنما كاتب نصوص...)[2]

ورغم أن الماغوط ظل وفيا للخط الذي رسمه في الكتابة، وهو تحطيم الشكل وخلق الشكل الإبداعي الذاتي المتفرد في صياغة قصيدة النثر، إلا أن هذا التحطيم لا يعني حياده عن تشكيل الرؤيا الجنسية على تفعيل المتخيل كقضاء أساسي في فضاءات الكتابة الأنموذجية (على الأقل في مرحلة الخمسينات)، حيث أضحت كتاباته عبارة عن تجربة

1- أحمد بزون، قصيدة النثر العربية الإطار النظري، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 1992، ص 68.

2- اسماعيل عز الدين ، قصيدة النثر، إشكاليات التسمية و التجنيس و التاريخ، ضمن موقع على الألوان، www.nizeva.com

شعرية تعمل على مقاربة ازدحام التجارب وازدحام الشعر وفق نظرية تشكيل ماغوطية لا تعتبر بالنظم الكلاسيكي وتثور على كل ما لا يرتبط بالفرادة التشكيلية.

ولعله هذا ما جعل الماغوط يصرح علنا أنه لا يهمه إذا قال عنه أنه ليس شاعر، بحث في قصائده عن التناقص في العادي من الأشياء اليومية، ظل يبحث عن القصيدة (النص)، التي تعكس اللقطة الحياتية الشاذة المبنية على مفارقات الواقع والمتخيل، وهذا ما جعله يرفض كل شكل شعري جاهز إلا شكل تخيلاته وممكناته، نجد هذا ضمن قصيدته "أيها السائح" ضمن مجموعته "الفرح ليس مهنتي" يقول:

(ايها السائح

طفولتي بعيدة... وكهولتي بعيدة

وطني بعيد... ومنفاي بعيد

أيها السائح

أعطني منظارك المقرب

علني ألمح يدا أو محرمة في هذا الكون تومئ إلي

صورني وأنا أبكي

وأكتب على قف الصورة

هذا شاعر من الشرق

ضع منديلك الأبيض الرصيف

وأجلس إلى جانبي تحت هذا المطر المجنون.)[1]

1- محمد الماغوط ، الفرح ليس مهنتي، طبعة رياض الريس للكتب والنشر، لبنان، 2002، ص 52.

مفهومها عند أدونيس (هي نوع متميز قائم بذاته، ليس خليطا، هي شعر خاص يستخدم النثر لغايات شعرية خالصة، لذلك لها هيكل وتنظيم، ولها قوانين ليست شكلية فقط بل عميقة عضوية، كملغي أي نوع فني آخر)[1]، فقصيدة النثر –حسب أودنيس– تعد جنسا أدبيا ثالثا قائما ومستقلا، يستخدم لغة الشعر والنثر فيه فيصبح شعرا فيتميز عن النثر العادي لذلك فهي جنس مستقل له خصائص التي تميزه عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى.

ومن مقومات قصيدة النثر:

أ. أن الموسيقى الشعرية هي حركة داخلية متناغمة متحددة بالتجربة.

ب. هدم الحد الفاصل بين الألفاظ الشعرية والألفاظ غير الشعرية.

ج. التأكيد على الوحدة العضوية في القصيدة.

1– أدونيس، في قصيدة النثر، المرجع السابق، ص 81.

المبحث الثاني: آراء الشعراء الرواد في ماهية الشعر المعاصر

قبل التطرق إلى ماهية الشعر عند الشعراء نجد أن أغلب الشعراء كانت لديهم وجهة نقدية قبل أن يكونوا شعراء.

لكل عصر أدبي مفاهيمه وأسسه وأطره التي تتمظهر وتتجسد خلالها هذه المفاهيم ومع كل عصر كان الشعر يأخذ مفهومه الخاص وفق سياقات اجتماعية وحضارية وثقافية خصت الشعر بتعاريف مختلفة، لأن مفهومه هو ارتباط بالحياة وبكل ما يجري داخل تفاعل البنية الاجتماعية حتى أضحى الشعر قيمة معرفية في حد ذاتها جعلت من الشاعر الحكيم والمعلم في الوقت ذاته، ثم بدأت دائرة الشعر تضيق شيئا فشيئا عبر العصور الأدبية المختلفة وبدأ معها التغير في المفهوم بحبس المرحلة أو الحركة للأدبية التي ينظر إليه من زاويتها (فقد تتجاوز مذاهب أدبية في الشعر مصطلح خلافي بامتياز، يتعدد مفهومه بتعدد المكان والزمان والمذاهب، بل كاد يتعدد بتعدد الشعراء والنقاد في المدرسة الأدبية الواحدة)[1]، فإلى يومنا هذا يختلف الشعراء والنقاد في رصد تعريف دقيق للشعر لأنهم بكل بساطة رصد المتحول والمتغير الذي هومن طبيعة الشعر ذاته ويرجع ذلك حسب عز الدين إسماعيل إلى (أن هذه التعريفات كانت تختلف أو تتعاون في مدى صحة فهمها للفن الشعري باختلاف النقاد وتفاوت أمزجتهم وثقافاتهم وعقلياتهم وظروفهم العامة).[2]

والملاحظ أن كل اجتهاد لوضع تعريف للشعر سرعان ما يدرك واضعه أنه تعريف ذاتي لا يمكن أن نصدره إلى الآخر ونضمن أعلى مستويات القبول والتلقي، لأن كل

1- فاتح علاق ، مفهوم الشعر عند الشعراء الرواد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط3، 2005، ص 91.

2- إسماعيل عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، 2005، ص 291.

تعريف للشعر، هو واسع ومختزل في آن واحد، واسع لحظة إنتاجية بما يخلق هذا الإنتاج من غبطة وسرور النفس لكونها استطاعت أن تمهد لولوج عوامل الذات واللاشعور من غبطة ومختزل لأنه في نفس لحظة إبداع هذا التعريف تتعالى أصوات كثيرة تعلن مخالفتها بل تعمل على تأسيس تعريف ثان ضمن فضاء الاختلاف المشروع.

وقام الدكتور عزالدين إسماعيل بعرض الأسس والقوانين التي يجب أن تنطلق منها كل مقاربة لماهية الشعر فرأى (أن القصيدة من الشعر تشبه الشخص والشخصية تماما للشخص صفات متعددة يتكون من مجموعها، فكذلك القصيدة، فهي تعد تجربة فردية خيالية سجلها شاعر فرد بكل أمانة ودقة ممكنة)[1]، وهذا نقله عن ريد، ونعتقد أن للشعر آليتين أساسيتين تحولان، في تقديرنا دون الوصول إلى تعريف موحد له هما اللغة والتجربة الذاتية.

اللغة: باعتبارها الظاهرة الشعرية الأولى التي تجد طريقها نحو المتلقي بفعل حاسة السمع وهي تنقل الأثر من المبدع إلى المتلقي وهي تعد في الشعر لغة فردية وهذه الفردية هي السبب في أن ألفاظ الشعر أكثر حيوية من التحديدات التي يضمها المعجم.

عمق التجربة الذاتية الشعرية: التجربة الشعرية مختلفة بقوتها وعمقها وتراثها وتعديها في احتواء الآخر ثقافيا وحضاريا وفكريا من شاعر إلى آخر، فقد ظل الشاعر المعاصر فرار مما هو تأطيري يقترب إلى النمطية ولعل هذا من السمات فراجة التجربة الذاتية وعمقها لغرض تحقيق ذات الشاعر.

ومن هنا أخذ الشعراء زمام المبادرة بأيديهم وراحوا يؤسسون لماهية الشعر انطلاقا من عمق تجاربهم من جهة، واستطاعتهم اللغوية المولدة من جهة اخرى سنأخذ بعض آراء الشعراء لنعرف ماهية الشعر عندهم.

1- ريد هاريت، نقلا عن إسماعيل عز الدين ، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 291-292.

الدكتور الشاعر عبد الله حمادي تعددت القراءات لديه ولكنها ظلت تتبع من مصدر واحد هو إعادة قراءة التراث قراءة تحديثية واعدة بآفاق إبداعية جريئة، ففي مقدمة ديوان "البرزخ والسكين"، يعرض الشاعر موقفه من ماهية الشعر، فيفصل القول فيما ضمن منهجية اعتمد خلالها على مجموعة من التعريفات المنفردة للشعر، فقد عرفه لغويا على أنه سحر يعتمد دلالات الألفاظ الذاتي للشعر حين اعتبره خرقا، وثورة وتأسيسا يقول: (ماذا أقول عن الشعر أهو سحرا إيحائي يحتوي الشيء وضده أم هو حساسية جمالية مغايرة للمألوف ومرادفة للخلق، على غير منوال سابق؟ إنه في أبهى تجلياته الكلام المصفى المتألق، وهو خرق للعادة ومحاولة مستمرة لهدم الاحتذاء... إنه تشكيل جديد للسكون بواسطة الكلمات...).[1]

وتتضح نهج حمادي في إعلاء الآلية اللغوية المنفردة في تحديد ماهية الشعر، من خلال تجنب الجانب التعليمي الكلاسيكي في الشعر من جهة، والنفور من كل محاولات الزخرفان اللفظية المألوفة من جهة أخرى، فلا يمكن أن يقف الشعر عند عتبة الواقع، ولا أن يؤدي دورا جماليا إلا لذاته حين يقرأ القصيدة قراءة لا تتعدى ذاتها، (فالشعر ليس تعبير الأمين عن عالم غير مادي، بقدر ما هو تعبير غير عادي عن عالم عادي، وخطاب بمثابة وصل ممتد خال من أدوات الفصل، وهو ليس اللغة الجميلة التي كثيرا ما يخطئ النقاد في نسبتها للشعر، فلغة الشعر من نوع خاص، يبدعها الشاعر من أجل التعبير عن أشياء لا يمكن قولها بشكل آخر).[2]

الشعر عند حمادي (ذو طبيعة ملكية فإما أن يكون وحده صاحب السيادة وإلا فإنه يتنازل عنها ببساطة... فالوقوف في حضرة الشعر يستوجب الطهارة من الدنس والتخلص من الذنوب والجريمة... إنه (الشعر) لا يقبل الخوض في المعمعة، ووظيفته أنه لا يسرد

1- عبد الله حمادي ، البرزخ و السكين، دار الهومة للطباعة و النشر، الجزائر، ط1، 2002، ص 5.

2- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ولا يصف ولا يعلم ولا يتضمن حقائق ثابتة، إنه ينطق بلسان حال العالم دون أن يذكر حالا من أحواله المجردة أو وجها من وجوهه يقرأ إذا قرئ لذاته، ويوفر متعة جمالية خالصة وخاصة به).[1]

أما الشاعر صلاح عبد الصبور قد انطلاق في تحديد ماهية الشعر من إعلاء التجربة الذاتية كشاعر متمرس منذ الخمسينات، لهذا قرر ألا ينظر للشعر انطلاقا من التجربة لأن تعريف الشعر ومحاولات إدراك ماهيته لا ينبع إلا من تجربة الشاعر ذاته و(حديث الشاعر عن تجربته مع الشعر كحديثه عن تجربته مع الحب، كل جميلة بمذاق، وكل قصيدة للشاعر هي غرام جديد يقترب منه وقد نقض عن نفسه أثقال تجربته الغارية، كأنه يواجه الشعر للمرة الأولى)[2]، وهذا دليل على أن الشاعر يواجه الشعر دائما بقلق مستمر لكونه لا يعرف لحظة المخاض إلا بداعي حتى يهيئ له من الأفكار بمقامه، فنجد الشاعر عادة ما يعود إلى المادة المبدعة للمراجعة بروح الناقد المتفحص، بعدما يكون قد استخلص تجربة من تلك العملية.

ما الشعر؟ سؤال طرحه عبد الصبور ثم أردف قائلا: (سؤال لو عرف إجابته أحدنا لقطع الطريق على القبيلة كلها، لقد أدرك الجميع، لقد أدرك الجميع حق سادتنا العظماء من أمثال شكسبير والمعري أطرافا من جوانبه، ولذلك فلن أتصدى للإجابة الجامعة المانعة بل أحكي عن الجانب الذي أدركته).[3]

كان الشعر عند عبد الصبور فنا نوعيا ينبع من كون الشاعر أقدر الناس على امتلاك وسيلة خاصة في التعبير، ترفض السرد والتقرير المباشر من جهة وتترفع عن التبرير والتعليم من جهة أخرى، يقول في حوار مع الناقد جهاد فاضل (... أرى الشاعر

1- عبد الله حمادي ، المرجع السابق ، ص 5.

2- صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1992، ج 9، ص 284.

3- نفسه، ص 286.

معبرا بالصورة التي هي أوضح وأكثر دلالة من التقرير، ينزه نفسه وقلمه عن البلهونيات التي هي خيانة للفن...)[1] ومن هنا ذهب عبد الصبور إلى تحليل عملية خلق القصيدة وتشكيلها في نفس الشاعر، فرأى أن المرحلة الأولى من مراحل الخلق هي التي تبدأ بما سماه "الخاطرة" لأن القصيدة نوع من الحوار الثلاثي فهي تبدأ خاطرة يظن من لا يعرفها أنها هابطة من منبع متعال عن البشر وهذه الخاطرة الغامضة تأتي ملحة، متنزهة من أي سياق، بحيث لو اخضعت لعالم الفكر الدقيق بدت قاحلة لا تبشر بتفتح عن زهر وتمر.

والمرحلة الثانية من مراحل خلق القصيدة، هي مرحلة الفعل ويسميها التلوين، وفيها ينتقل الشاعر من حالة الخاطرة إلى الفعل.

أما المرحلة الأخيرة هي مرحلة التشكيل وهي فعل عقلي ينظم ويوازن.

إضافة إلى العقل تلعب الغريزة عند صلاح عبد الصبور دورا مهما في عملية التشكيل كمرحلة أخيرة من مراحل خلق القصيدة لهذا نجده يتكلم عن التلقائية في الإبداع متسائلا: (هل يتم التشكيل بشكل واع، بحيث تنتفي التلقائية فيه؟ لا فليس لا يولون كعقل نصيب في العملية الفنية، بل إن التشكيل يصبح لدى الفنان نوعا من الغريزة الفنية، مثله مثل المقدرة على الوزن والتكوين والتصوير...).[2]

نعتقد أن التشكيل بهذا المفهوم المزدوج عند عبد الصبور من شأنه أن يتعدى الذات المبدعة ذاتها، فلا يبقى تشكيلا عقلانيا تارة وغريزة تارة أخرى بل أنه سيتجاوز القصيدة ليغدو تشكيلا للكون والذات معا، لتصبح القصيدة تتحدث العالم ولا تتحدث عن العالم، وهذا من شأنه أن يعطي التجربة الإبداعية تجربة استكشافية تظهر فيها النفس بذاتها يقول صلاح: (والتجربة الشعرية عندئذ جديرة بألا تصبح تجربة شخصية عاشها

1- صلاح عبد الصبور، حوار أجراه مع الشاعر الناقد جهاد فاضل ضمن كتاباته قضايا الشعر المعاصر، دار الشروق، ط1، 1984، ص 264.

2- صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، طبعة رياض رايس، بيروت، 2001، ص 49.

الشاعر فحسب بحواسه ووجدانه بل هي تمتد لتصبح تجربة عقلية أيضا تشتمل على محاولة لاتخاذ موقف من الكون والحياة...).[1]

ذهب صلاح إلى تعريف الشعر أو التجربة الشعرية وفق منظور فلسفي وفي معا فقال أنها (كل فكرة عقلية أثرت في رؤية الإنسان للكون والكائنات، فضلا عن الأحداث المعاينة التي قد تدفع الشاعر أو الفنان إلى التفكير)[2]، وأن عملية بناء القصيدة المعاصرة وتكوينها هي بناء متداخل ومتشابك مع عملية تكوين الإنسان الشاعر ذاته ونظرته إلى الكون وكيفية تفاعله معه انطلاقا من مختلف مراحل التجربة الذاتية لديه دون أي فاصل ما بين المبدع والإبداع.

ويرفض صلاح عبد الصبور أي دور للشعر خارج الشعر ذاته، فهو(الشعر) لا يروج للأخلاق وللفضائل لأن عالمه غير عالمهما، ويرى أن الشعر لا يروج للأخلاق والفضائل.

والشعر عند صلاح هو مشروع معرفي بامتياز تتضح معالمه هذا المشروع من خلال الدور الذي يرسمه لكل من العاطفة والفكر والعملية الإبداعية، وللاستمرار العملية الإبداعية يجب الاعتماد على الفكر والابتعاد على سلطة العاطفة.

ربط الشعر بالنبوة، النبوة ليست بمعنى الكشف واستشراف المستقبل، بل نبوءة الإصلاح ويؤكد صلاح أن القاسم المشترك بين النبي والشاعر هو الحزن، لأن كل واحد منهما يتحمل مسؤولية إصلاح الإنسان وتقويمه نحو الأفضل.

1- صلاح عبد الصبور ، المرجع السابق، ص 59.

2- نفسه، ص 59- 60.

كان الشعر عند صلاح عبد الصبور يهدف إلى تشكيل نموذج الإنسان والكون معا وفق مشروع إصلاحي، تكون للتجربة دور في تشكيل الشعر ضمن فضاءات القصيدة الإصلاحية.

عند الشاعر يوسف الخال (...لأن الشعر عالم مستقل عن الشاعر وعن الحياة ووسطائها المؤثرة في التجربة الشعرية، ولا يمكن إعادة عنصر فيه إلى مرجعه من الواقع الاجتماعي أو النفسي لكون العمل الشعري عملا فنيا متكاملا لا يعني خارج إطاره الفني شيئا، بمعنى أن قراءة النص الشعر يجب أن تكون لذاتها...).[1]

كانت قصيدة عند يوسف الخال عبارة عن خلق لا تصوير للعالم في قلب فني متميز تتدخل فيها التجارب الشعرية المختلفة تداخلا يظهر مبنى القصيدة، وإنما توفر هذه التجارب المنطلق الجوهري نحو خلق عالم شعري يعبر عن الوعي الإنساني من جهة ووعي النبوة الشعرية الخالقة من جهة أخرى، فالقصيدة عنده لا تحمل كل معاناة الشاعر لأنها ليست واقع الشاعر يسترجع تجاربه التي من شأنه أن تقوده نحو الانفعال، فيدفع نحو الكتابة الإبداعية برمتها (فملكة الشعور لا ملكة العقل هي التي تسدد خطى الشاعر خلال عملية الخلق في اختيار الألفاظ والصيغ التعبيرية الملائمة، وهي التي في حال تجاور حدود حريته...).[2]

يقترب الخال في شعره من تحقيق أبعاده، خاصة عندما يجعل الانفعال واستحضار التجارب أساس الكتابة الشعرية لديه، فيقول في قصيدته "البئر المهجورة":

(عرفت إبراهيم، جاري العزير، من زمان

عرفت بئرا يفيض ماؤها

1- يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة، لبنان، ط1، 1978، ص 19.

2- نفسه، صفحة نفسها.

وسائر البشر

تمر لا تشرب منها، لا ولا

نرمي بها، ترمي حجر)[1]

في هذه القصيدة يكشف الشاعر عن القدرة على ربط التجربة بالانفعال ثم الخلق كان الشعر عند يوسف الخال هو القدرة على ربط هذا الشعر ربط حياتنا بامتياز بربط العملية الإبداعية بالواقع وتمثيله، ولكن دون تمثيل الواقع تمثيلا مباشرا، وإنما يترك تفعيل هذا الربط لمدى تواصل التجارب الشعورية عند الشاعر مع حركة الإبداع والتحديث ككل، فيكون الشعر بعد هذا خلقا جديدا لعالم جديد، يمكن تمثيل رأي هذا في قصيدته "القصيدة الطويلة" حين الواقع ينبئ بثورة التغيير يقول:

(لا أرى سيدا في المجمع، البجع يتمطى في

البحيرة ولا نسر في الأفق المياه راكدة والضفاف

أقرب من الأنف

الهواء ثقيل

النور ثقيل

الحمار ينطق لا بأعجوبة

الأعمى يبصر لا بأعجوبة

الميت يقوم، لا بأعجوبة

1- يوسف الخال، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، ط2، 1979 ، ص 203.

الأعجوبة رقم في آلة

والسماء بقيت في المجاهل)[1]

الشاعرة نازك الملائكة ترى بأن الشعر المعاصر ما هو إلا اندفاع اجتماعي نحو أفق يرسمه المبدع ذاته، ورغم معارضة التقليدين على الشكل القديم إلا أن الشاعرة آمنت أن مرحلة التغيير قد بدأت، وأن كل تراجع على المكتسبات الأولى التي لامستها الشعرية العربية في بداية القرن العشرين، سوف يعيدنا قرونا إلى عصر الانحطاط (فالأفراد الذين يبدؤون حركات التجديد في الأمة ويخلقون الأنماط الجديدة، إنما يفعلون ذلك تلبية لحاجته روجته تبهظ* كيانهم وتناديهم إلى سد الفراغ الذي يحسونه، ولا ينشأ هذا الفراغ إلا من وقوع تصدع خطير في بعض جهات المجال الذي تعيش فيه الأمة، ويغلب أن يكون الفرد المبدع غير واع وعيا حقا لهذا التصدع، غير أن ه مع ذلك يندفع إلى التجديد الذي يعوض عما تصدع)[2]

ترى نازك أن التشكيل الجديد يفسح المجال للشاعر كما للمتلقي في أن يقترب من واقعه المعاش، فلا يحيد عن تمثيل هذا الواقع في شعره لأن الإطار الجديد يسمح له بعرض رؤاه دون القيود التقليدية المتوارثة، لهذا سجلت نازك أن الأوزان الحرة تتيح للفرد العربي المعاصر أن يهرب من الأجواء الرومنسية إلى جو الحقيقة الواقعية التي تتخذ من العمل والجد غايتها العليا.

عند أدونيس، فقد رفض ضبط ماهية الشعر، لأن الشعر في الفلسفة الأدونيسية لا يمكن أن يتسند إلى قواعد، وضوابط وأحكام جاهزة، فهذا الأمر لو حدث سيقودنا مباشرة إلى التنميط والوقوع في الخطيئة التي وقع فيها أسلافنا في الماضي وجملة (الشعر هو

1- يوسف الخال، المرجع السابق، ص 283.

* تبهظ، تبهظ الأمر، تشق له، كل ما يحدث مشقة أو أذى.

2- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط7، 1983، ص 54.

الكلام الموزون المقفى، عبارة عن تشوط الشعر، فهي العلامة والشاهد على المحدودية والانغلاق، وهي إلى ذلك معيار يناقض الطبيعة الشعرية العربية ذاتها، فهذه الطبيعة عفوية، فطرية إنبثاقية، وذلك حكم عقلي منطقي)[1] فكل قصيدة يجب أن تنطلق من ذاتها لكي تؤسس مسارها بعيدا عن كل زخرف في القول أو وصف لإخراج الموضوع أمام المتلقي في صورة أضحت مألوفة لديه، لأنه طالما أدرك مثل هذا التشكيل مسبقا.

لقد كتب أدونيس عن الشعر ما لم يكتبه شاعر عن مجباليه، وتوزعت آراءه ومواقفه حول طبيعة الشعر وماهيه بين كتبه ودراسته ومقالاته بشكل يصعب معها –نظرا لكثرتها– رصد موقفه منها بدقة، لهذا سنحاول أن نقرب على موقف أدونيس حول ماهية الشعر.

يرفض أدونيس في البداية أن تكون للشعر فعالية في التغيير الإجرائي المباشر مثله مثل أي عمل يبني ويغير، خاصة إذا ما ارتبط الشعر بإيديولوجية معينة تجعل منه جزاء من الواقع المعاش في إطار الشعرية المفروضة عليه من الخارج، ولا نختلف إذا قلنا أن الشعر أيضا له القدرة على البناء والتغيير ضمن آليات شعرية خاصة به، ولكن الاختلاف هو أن البناء الشعري والتغيير الشعري ليس بالضرورة ماديا نتلمس فاعليته في الواقع المادي (فقد تكمن وراءه مقايسة الشعر بالعمل عقلية تنظر إلى الشعر كما تنظر إلى العلم، تطلق من الشعر أن يكون منطقيا، واضحا، تمكن البرهنة عليه، وأن يكون مفيدا، وأن يكون مادة نتعلمها ونطبقها)[2]، وهذه دعوة مباشرة إلى رفض التقليدية في الكتابة.

جعل أدونيس دليل الشاعر في عملية الإبداع اقتران طبيعة الشعر بالرؤيا، بحيث يستطيع المتلقي أن يشاهد مظاهرا لكون التي حجتها عنها العادة والألفة، ويكتشف الوجه

1– أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة بيروت، ط3، 1979، ص 108.

2– أدونيس، زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، ط5، 2005، ص 32.

المخبوء للعالم وللوجود ونعتقد أن هذه النظرة التي يرفضها أدونيس هي نظرة تجعل من القصيدة معادلا موضوعيا لأحكام منطقية عقلية تحيد بها عن الدور الأساسي المناط بالقصيدة ألا وهو خلق جمالية إيحائية لا تحيل إلا على ذاتها، ولا تقرأ إلا انطلاقا منها، وقد ركز أدونيس في البداية على ضرورة طمس فكرة المقايسة لدى المتلقي خشية أن تؤدي عملية ربط الإبداع الشعري بالعمل (إلى اعتبار القصيدة كالشيء المادي، كالأداة تطلق للحاجة، وتلبيه لهذا الطلب تصنع، تصبح القصيدة زيا، ويصبح الشاعر عارض أزياء، تصبح القصيدة كأي شيء مصنوع، محكومة بأن تكون وفية للحاجة المناسبة شأن المنتجات المادية، شيئا عابرا بالضرورة لأنه منتج بمنطق الإنتاجية المادية).[1]

يتطلب هذا الموقف من الشاعر اعتبار الكتابة الشعرية رفضا للتفسير الواقع مهما اندمج هذا الأخير في خط مسار القصيدة، لأنها بكل بساطة لا تفسره، بل تعمل على تفكيكه وتغييره، فتفككه إلى آليتين أساسيتين هما، تفعيل آلية الرفض ذاتها من خلال الثورة على مطابقة الأشكال الجاهزة، ثم خلق أشكال تعبير تختلف بالضرورة مع السائد المتبذل، وهذا ما حث عليه أدونيس فطلب بضرورة تفكيك الواقع وتجاوز الإيديولوجية يقول (الكتابة الشعرية، إذن، لا تصور الواقع وإنما تفككه أو تهدمه من أجل تحويله ثوريا، فما تقوم به خصوصية العمل الشعري يسير في تواز مع ما تقوم به خصوصية العمل السياسي: في تواز لا تبعية، وكما أن الممارسة السياسية الثورية لا تنهض إلا كانفصال عن الممارسات غير الشعرية فإن ممارسة الكتابة الشعرية الجديدة لا تنهض كانفصال عن الممارسة الكتابية التقليدية).[2]

يدعو أدونيس إلى خلق مرحلة جديدة في مقاربة الواقع، وأن القصيدة يجب أن توفر لذاتها شكلا ومضمونا مختلفا عن السائد والمألوف، وطالبا بتأسيس قصيدة جديدة

1- أدونيس، زمن الشعر، دار الساقي، ص 33-34.

2- أدونيس، المصدر السابق، ص 61.

بدل قصيدة الحكاية أو قصيدة الأفكار، أو قصيدة الزخرف،... يقيم الشاعر الجديد القصيدة الدفعة الكيانية، القصيدة رؤيا الكونية، وهذه القصيدة تنمو في اتجاه الأعماق في سريرة الإنسان ودخيلاته، وتنمو أفقيا في تحولات العالم، وهي لا تصدر مصادفة عن مزاج أو وحي، بل تصدر دفعة واحة ورؤيا واحدة وحدس واحد).[1]

فالرؤيا هي التي تقوده إلى الرفض والتجاوز وتمكنه من الثورة على النمط الجاهز الشعر عن أدونيس فيقول عنه: (... فالقصيدة حدث أو مجيء والشعر تأسيس باللغة والرؤيا، تأسس عالم واتجاه لا عهد لنا بهما من قبل، لهذا كان الشعر تخطيا يدفع إلى التخطي، وهو إذن طاقة لا تغير الحياة فحسب، وإنما تزيد إلى ذلك نموها وغناها وفي دفعها إلى الأمام...)[2]

فيرى أدونيس الشعر شكلا من المعرفة، لا يمكن أن تبلغه كل أشكال المعرفة الأخرى سواء ارتبط ببواعث دينية أو إيدولوجية، حيث تعمل الأولى على توظيف الشعر لدفاع عنها، والثانية على أدلجة الشعر لتحديد وظيفته وغايته، وهذا ما قاده إلى ربط الشعر بالكشف وتفعيل المعرفة يصعب إخضاعها لضوابط النظام المعرفي الديني والإيديولوجي ويؤكد أن المعرفة انفجارية متحركة، مفاجئة، ومن هنا تجد الإيديولوجية، دينية كانت أو علمانية في الشعر ما يشوش نظامها المعرفي، أو ما يشكك في يقينيتها).[3]

الشعر بوصف أدونيس هو كلاما بادنا ليس دخولا فيما فكر به، بل فيما لم يفكر به، وهذه دعوة تشير إلى أن الشعر يكتشف أبعادا معرفية وجمالية لم تكتشفها الإيديولوجية يكتشف حقائق تثبت بالذوق، أو بلوغ من الحدس يعتذر تحديده، والشعر لديه لا يقدم جوابا إنما هو تساؤل عكس الدين والإيديولوجية.

1- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 106.

2- نفسه، ص 102.

3- أدونيس، سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط2، 1996، ص 173-174.

وإلى جانب أن الشعر يكشف يدعو أدونيس إلى الارتباط بما سماه التجريبية لاعتقاده أن الشعر التجريبي هو الشعر الجديد بقواعد الشاعر نحو خلق والإبداع ويعد مصطلح التجريب في الشعر مصطلح دخيل على عالم الشعر، فبهذا يحاول أدونيس أن يربط الشاعر المعاصر في كتاباته وبالتجريب بما سماه علماء النفس بالمحاولة والخطأ، فالمحاولة في نظره هي الرغبة في كسر عمود الشعر وقواعد الشعر القديم.

الشعر عند أدونيس يجب أن يرفض الاستقرار لأن الاستقرار تموضعا وفي التموضع محاكاة.

ومنه نستخلص معايير الكتابة من أدونيس، – الكتابة الشعرية –:

- استخدام جديد للغة يمكنها توليد دلالات جديدة متشاكلة مع الدلالات المألوفة.
- تفعيل الرؤيا ضمن فضاء التجريبية.
- الربط بين المتشاكل اللغوي المبدع في الشعر وبين البنية التعبيرية، بين يخلق انسجام بين القول والشكل ويمكننا أن نرى أو ندرك المعايير (الرؤيا، والكشف، والتجريب، المحاولة والخطأ، والخلق...الخ، في مقطع التي يستهلها بخطاب مهيار الدمشقي الشهير يقول:

(إنني حجر الصاعقة

والإله الذي يتلاقى مع المفرق الضائع

وأنا الراية العالقة

بجفون السحاب المشرد والمطر الفاجع

وأنا التائه الذي يتقدم سيلا ونارا

مازجا بالسماء والصاعقة

أقسمت أن أكتب فوق الماء

أقسمت أن أحل مع سيزيف

صخرته الصماء)[1]

1- أدونيس، المرجع السابق، ص 176.

المبحث الثالث: مواقف بعض الشعراء من الشكل الحديث ومتطلبات القصيدة المعاصرة

سبق أن رأينا أن معظم الشعراء المعاصرين قد اتفقوا على ضرورة جعل الرؤيا هي القاسم المشترك بينهم، للوصول إلى عملية الخلق الشعري، والإبداع الموازي لحركة الحداثة وكان هذا التحول يعني الانتقال من مرحلة النظم والتأليف إلى الخلق حيث تؤسس لغة فرادة وإشارة ترفض التجزيئية وتنشد الكلية غايتها البحث في ذات الشاعر، لقد أصبح الانتقال من آلية الوزن والقافية عند الشاعر المعاصر إلى فضاء الإيقاع الرحب هو مظهر من مظاهر الإيمان بضرورة تفعيل الرؤيا كوسيط من وسائط الخلق والإبداع في الشعر، ولقد ذهب الناقد غالي شكري إلى ربط بين الشكل والمضمون على أساس أن الرؤيا المعاصرة عند الشاعر المعاصرة قد عجلت بزوال الفوارق بينهما وأن اللحظة الأولى للإبداع هي لحظة لا تفرق بين الشكل والمضمون، يقول: (لقد كان الشكل في النقد الجديد للشعر مرتبط أوثق الارتباط بالمضمون... وبينما كان مصطلح الموسيقى هو المعيار الثاني، وبالكاد أصبحت منذ خليل مطران وميخائيل نعيمة والعقاد الوحدة العضوية أي سياق المعنى هو المعيار الثالث، فقد استحدث النقد الجديد سلما جديدا للتقسيم، يستوعب في ثناياه القيم السابقة ولكنه يضيف إليها أبعادا جديدة)[1]، وهي الرؤيا.

من هنا كان موقف الشاعر المعاصر من الشكل موقفا إجرائيا، لأنه يخضع للتطبيق الذاتي كلما توفرت له آليات الخلق، وهذا ما توفره الشاعرة نازك الملائكة والشاعر أدونيس، فقد نظرت نازك لقضية الشكل الجديد المعاصر، في مقدمة ديوانها "شظايا ورماد" (1949)، ثم في كتابها قضايا الشعر المعاصر (طبعة أولى 1962) رغم أنها في كتابها تراجعت عن بعض مواقفها في مقدمة ديوانها، لكنها تبقى الرائدة.

1- شكري غالي، سوسيولوجيا النقد العربي الحديث، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1981، ص 155.

تؤكد نازك على موقفها الذي أعلنته في مقدمة ديوان "شظايا ورماد" حول ضرورة التجديد في الشكل العام للقصيدة العربية، فهي ترى أن الشعر الحر هو اندفاع، اجتماعي نحو أفق يرسمه الشاعر، وذهبت نازك إلى عرض أسباب اندفاع الشاعر والقارئ نحو تلقي الشكل الجديد للقصيدة على أساس أنها كانت تمثل مرحلة الخمسينيات والستينيات التمظهر الحداثي المنفرد للشعر العربي الحديث والمعاصر، فقد فشلت كل المحاولات ويرجع ذلك حسب نازك إلى:

- النزوح نحو الواقع: لأن الشكل الجديد يفسح المجال للشاعر كما للمتلقي في أن يقترب من واقعه المعاش، فلا يحيد عن تمثل هذا الواقع في شعره لأن الإطار الجديد يسمح له بعرض رواده دون القيود التقليدية، لهذا سجلت نازك أن الأوزان الحرة تتيح (للفرد العربي المعاصر أن يهرب من الأجواء الرومانسية إلى جو الحقيقة الواقعية التي تتخذ العمل والجد غايتها، وقد تلفت الشاعر إلى أسلوب الشطرين فوجده يتعارض مع هذه الرغبة عنده، لأنه من جهة مقيد بطول محدد للشطر وبقافية موحدة لا يصح الخروج عنها، ولأنه من جهة أخرى حافل بالغنائية والتزويق...).[1]
- الرغبة في التحرر والاستقلال: يرجع إلى الرغبة في إعلاء الذاتية الفردية عند الشاعر المعاصر من خلال تحقيق فرادته الإبداعية من جهة وتمييز عن الشاعر القديم من جهة أخرى.
- النفور من النموذج: طبيعة فكر الشعر المعاصر هو النفور من النموذج (وأقصد بالنموذج اتخاذ شيء ما وحدة ثابتة وتكرارها بدلا من تغييرها وتنويعها...).[2]

1- نازك الملائكة، قضايا الشعر العربي المعاصر، ص 56.

2- نفسه، ص 56-57.

وهذا معناه أن كل تشكيل نموذجي للسبق للقصيدة يقابله نموذج فكري ولا تكتفي نازك في عرض المواقف المؤيدة للشعر المعاصر " الحر"، وإنما تعرض أيضا التحذير من بعض المزايا المضللة للشعر ذاته وهنا تتناقض مع مقدمتها في ديوان "شظايا ورماد" فالأوزان الحرة والانسيابية الموسيقية التي تتولد من جراء التحرر المباشر من الأوزان بإمكانها إيقاع الشاعر في أخطاء أهمها:

الحرية البراقة التي تمنحها الأوزان الحرة للشاعر حيث يمارس حرية كاملة في هدم أسس القصيدة التقليدية (في تشوه هذه الحرية شيء متى ما ينبغي ألا ينساه من قواعد... وهكذا ينطلق الشاعر حتى من قيود الاتزان ووحدة القصيدة وأحكام هيكلها وربط معانيها فتتحول الحرية إلى فوضى...)[1]

الموسيقى التي تمتلكها الأوزان الحرة والتي تعدها نازك بداية تضليل الشاعر عن مهمته في الخلق والإبداع، لأن الشاعر يتلذذ بالحرية الموسيقية التي يوفرها له الشكل الجديد فيحيد عن جوهر الشعور، فلا يؤسس لتجربة ولا ينفعل لشعور، فيكتب أحيانا كلاما لا معنى له دون أن ينتبه لأن موسيقى الوزن تخدعه وتخفي العيوب، ولا ينتبه أن هذه الموسيقى ليست موسيقى شعره، إنما موسيقى الوزن نفسه، فيزيد تأثيرها أن الأوزان الحرة جديدة، فتنقلب موسيقى الأوزان الحرة وبالا بدلا من أن ترفع مستوى القصيدة، يرجع هذا إلى أن نازك لا تعد الشعر الحر إهمالا للوزن بشكل مطلق بل تعده تعديلا لعدد التفعيلات وهي تنتفي البحور الصافية التفعيلية فقط لكتابة الشعر الحر.

وقد طالبت بضرورة التحرر من القافية الموحدة في القصيدة ورفضت الشعر المرسل لأنها ترى التقفية ضرورية للشعر ذي الشطرين أما الشعر الحر فلا تريد له قوافي سائبة فهي ترى أن للقافية سحرا قد يوقع غيابه القصيدة في الهزيمة.

1- نازك الملائكة، المرجع السابق، ص 1.

إلى جانب التحفظ حول قصيدة الشعر الحر، فإن نازك قد رفضت تماما ما يسمى تشكيليا بقصيدة النثر واعتبرته بدعة بشعرية ظهرت في لبنان ذهبت إلى مقاربة قصيدة محمد الماعوظ على أساس أنها الشكل الشعري النثري الأول في الشعرية العربية، فاعتبرته مجرد خاطرة (إنه نثر طبيعي كالنثر على الرغم من أن كاتبه ينثره مفرقا على أسطر كما لو أنه شعرا حرا...).[1]

ووصفت شعر النثر بالخيانة للغة العربية وللعرب وهذا كان مخالفا لما جاء في مقدمة ديوانها "شظايا ورماد" وهذا ما ذكرته (... والحق أن لغتنا لن تحمينا بعد اليوم ذلك أن هناك اليوم أناسا يكتبون النثر ويسمونه في جرأة عجيبة شعرا حتى فقدت كلمة الشعر صراحتها ونصاعتها ولسوف يتشكك الجمهور في أي شعر نقدمه له باسم الشعر) لأن لفظ الشعر قد تبلبل معناه واختلط وضاع، والواقع أن هذه الكذبة، وكل كذبة مثلها خيانة للغة العربية وللعرب أنفسهم...).[2]

موقف أدونيس من الشكل الجديد للقصيدة، يختلف موقفه من مرحلة إلى أخرى وهو اختلاف في صياغة الموقف والتعبير عنه وإخراجه إلى المتلقي، وليس في الجوهر تأسيس الموقف ذاته، فقد أيد أدونيس تحرير الشكل الشعري من القوالب الجاهزة للوزن والقافية وعثر على بديل لتلك القوالب في الدعوة إلى رصد معالم الإيقاع الداخلي المتشكل من تآلف علاقات الأصوات والمعاني والصور التي من شأنها أن تقدم للمتلقي البديل الصوتي الإيقاعي حيث تخلق بنية موسيقية تتميز بالفرادة.

يدعو أدونيس إلى أن يتمظهر الشعر في شكل ما ولكن ليس بالضرورة شكلا يسبقه التجربة الشعرية ذاتها، أي أن يكون مفروضا من الخارج فمن خصائص الشعر أن

1- نازك الملائكة، المرجع السابق ، ص 213.

2- نفسه، ص 222.

يفرضه ذاته في شكل ما لأنه (يتيح طواعية شكلية إلى أقصى حدود التنوع، بحيث إن القصيدة تخلق شكلها الذي تريده، كالنهر الذي يخلق مجراه).[1]

يعد أدونيس الشاعر الوحيد " العربي" الذي يؤكد أسبقية الشكل في الشعر الجديد فالشكل الشعري لديه يتجسد في الممارسة الشعرية التي هي طاقة للاكتشاف والارتياد لا تأخذ القصيدة شكلا دائما، إنما تصارع الهرب من جميع أنواع الانحباس داخل أوزان وإيقاعات محددة وبهذا أدونيس لا يرفض الشكل بحد ذاتها وإنما يرفضه كنموذج وكنمط سابق للخطة الإبداع، فقد كانت القصيدة القديمة قصيدة مغلقة منطوية على نفسها لأنها تفسر وفق سياقات خارجية وتضبط وتتشكل وفق السياقات نفسها والقوانين لهذا وجب على القصيدة الجديدة أن تتشكل مع تشكل التجربة الشعرية فتؤسس الشكل المتوافق مع ذات التجربة بعيدا عن كل طرائق الاحتذاء سواء في الشكل أوفي المضمون.

أما موقف أدونيس من شكل القصيدة الجديدة يرتكز على ثلاث مبادئ هي:

المبدأ الأول: هو هيولية الشكل الشعري الجديد ، أي تحوله المستمر ورفضه للثبات الذي يؤسس نمطية ويجعله أقرب إلى نموذج المحتذي.

المبدأ الثاني: هو النظر إلى القصيدة الجديدة بعيدا عن التجزيئية المبتذلة التي تفصل بين الشكل والمضمون إلى درجة إيثار واحد على الآخر.

المبدأ الثالث: هو ضرورة بعث لغة شعرية جديدة تواكب الشكل الشعري الجديد من حيث القدرة على التجاوز والكشف والتخطي والتأسيس لمعالم ورؤى شعرية ترتقي بلغة النثر نحو الشعرية (حيث تحيد باللغة عن طريقتها العادية في التعبير والدلالة، وتضيف إلى طاقتها خصائص الإثارة والمفاجأة والدهشة).[2]

1- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 108.

2- أدونيس، المصدر السابق، ص 112-113.

فعند أدونيس يجب أن يمثل الشكل كل مستويات حضور القصيدة أمام المتلقي ابتداء من اللغة التي تغلق تآلف دلاليا وإيقاعيا مع الشكل الذي تصب فيه، وصولا إلى تفجير دلالات مختلف الوسائط اللغوية داخل بنية القصيدة ذاتها، وهو أمر يجعل باتحاد الشكل والمضمون.

أما عند رصد موقف أدونيس من التشكيل الشعري الأكثر تجسيدا للمبادئ السابقة حين فجر ابتداء من 1960 ما عرف لاحقا بإشكالية قصيدة النثر على أساس الشكل الإبداعي الوحيد الذي ينطلق من الحركة الشعرية العربية الجديدة، فقصيدة النثر عند أدونيس لا تقف عند الخضوع للأنماط الموسيقية المتداولة إنما تخلق موسيقاها المتجاوزة لتوها انطلاقا من ربط هذه الأخيرة بواقع التجارب الذاتية والانفعالات الحسية والجمالية عند الشاعر، من هنا قصيدة النثر قصيدة تقوم على آلية مزدوجة تحقق لها الفرادة في الشكل والمضمون، عبر عنها أدونيس قائلا: (تتضمن قصيدة النثر مبدأ مزدوجا: الهدم لأنها وليدة التمرد، والبناء لأن كل تمرد ضد القوانين مجبر ببداهة إذا أراد أن يبدع أثرا يبقى أن يعوض عن تلك القوانين بقوانين أخرى كي لا يصل إلى اللاعضوية واللاشكل، فمن خصائص الشعر أن يعرض ذاته في شكل ما، أن ينظم العالم فيما يعبر عنه).[1]

قصيدة النثر في الفكر الأدونيسي يجب أن ترتقي إلى مصاف القصيدة الكلية حيث تصبح للخطة الكونية تتداخل فيها مختلف الأنواع التعبيرية وزنا ونثرا.

طالب أدونيس الشعراء الذين يلجؤون إلى قصيدة النثر أن يعملوا على التأسيس لا التقليد، الخلق لا التنميط، فركام الكتابات النثرية المطروحة على الساحة الشعرية مجرد مادة لا فن فيها وهاجم أدونيس بقوة الكتابة من منطلق قصيدة النثر على أساس أنها هدم

1- أدونيس، زمن الشعر، ص 116.

دون تأسيس، وتشكيل دون رؤيا، وخلق دون تفعيل لآليات الخلق في ربط العلاقة البيئية مع القارئ.

والظاهر أن موقف أدونيس ليس ارتدادا أو تراجعا عن مواقفه حول الشكل الجديد وقصيدة النثر وإنما هو تعبير صادق وصريح عن تراجع مشروع تأسيس كتابة جديدة وفق آليات جديدة، كان قد أسس معالمها ابتداء من الستينات ودخول هذا المشروع شيئا فشيئا في التنميط والمحاكاة إلى درجة أنه ألغى آليات التفعيل الإبداعي المرتكزة على الكشف والتخطي والتجاوز والخلق ضمن فلسفة التحديث التزامنية المستمرة، التي تعد أيضا جوهر فلسفة الكتابة من منظور حداثي، وأعتقد أن انكسار هذا المشروع يرجع إلى الهزائم العربية وانعكاسها على نشوء الرؤيا المغايرة للواقع والأشياء، فالشاعر الذي لا يعبر عن انفعالاته يقع لا محالة في التكرار والتراكم، فلا يقدم ذلك التغيير على مستوى التذوق والثقيل، لما هو جديد أو مغاير في الشكل كما في المضمون.

كانت هذه بعض آراء ومواقف شعراء، سنقوم في الفصل الثاني بعرض تفصيلي وسنتوسع في عرض رأي وموقف نزار قباني.

الفصل الثاني

آراء ومواقف نزار قباني في ماهية وشكل الشعر المعاصر

المبحث الأول: تشكيل موقف نزار قباني في ظل الحداثة الشعرية المضادة

المبحث الثاني: ماهية الشعر عند نزار والموقف من آليات تشكيله

المبحث الثالث: الموقف الفكري والسياسي المتضمن في شعر نزار قباني

تمهيد:

الحداثة ليست ظاهرة عربية بالأصل، إذ تسربت ككافة التيارات الفكرية والأدبية من العالم المصنع، ثم تأصلت تدريجيا في مجال الأدب والمؤلفات العربية، حيث تدع وإلى التمرد على الواقع والانقلاب على القديم فهي حركة تغيير وانفتاح في مجالات شتى واما على صعيد الحداثة في الأدب، فتأتي الحرية المطلقة في مقدمة الإبداع لدى الاديب نفسه، فحركة الحداثة في اشعر العربي حررت الشاعر من أساليب الشعر التقليدي، حيث أن الشعر عند أصحاب تلك الحركة ليس ه والكلام الموزون المقفى، ولا القصيدة المنثورة، بل ه والتعبير الذاتي عن رؤية الشاعر تجاه الكون والحياة، أي أن الحداثة الشعرية لا تنحصر في طريقة معينة للكتابة لأنها وسيلة للتعبير عن احاسيس الشاعر، فقد مرت هذه الحركة بمسيرات مختلفة بدأت بالمسيرة العقلانية ثم انتقلت الى المسيرة الرؤيوية التي تعتمد على الوعي الذاتي وتحقيقه بمعزل عن وعي الجماعة في الشعر وبهذا نجد للحداثة نسقين هوما نسق الرؤيا وتعرف بقصيدة الرؤيا ويمثلها اصحاب جماعة الشعر امثال يوسف الخال ادونيس ونسق الرؤية الوصفية المبنية على الالتزام والالزام وه واتجاه نادى بكتابة ما سماه القصيدة الملتزمة لكن للحداثة ضد وما يسمى بالحداثة المضادة ويمثلها نزار قباني وهذا ما سنتطرق اليه في فيما يخص وموقف نزار من الحداثة المضادة.

المبحث الأول: تشكيل موقف نزار قباني في ظل الحداثة الشعرية

قبل أن تظهر معالم تشكل الموقف النقدي عند نزار قباني، يجب أن تقف عن خصائص الحداثة الشعرية النزارية، فما إن استقرت القصيدة العربية الحديثة على تبني قالب النظام التفعيلي في مرحلة أولى ثم قالب قصيدة النثر في مرحلة ثانية حتى ظهر اتجاهان أساسيان على المشهد الشعري العربي الحديث والمعاصر تمثل الاتجاه الأول في ما يعرف بقصيدة الرؤيا التي تحدد مع التجربة الشعرية والتي مثلتها جماعة الشعر أمثال أنيس الحاج، ويوسف الخال وأدونيس، ثم جاءت تجربة محمد الماغوط في قصيدة النثر حيث أسس لمعالم كتابة أفقية تنطلق من واقع التجربة الذاتية لتنفرد بالأنموذج الشكلاني لمرحلة طويلة، أما الاتجاه الثاني فيربط بين النص/ القصيدة والمرجعيات الاجتماعية والقومية والتيارات الأيديولوجية الفاعلة على الساحة، وه والاتجاه الذي نادى بكتابة ما سماه بالقصيدة الملتزمة وقد نشط الشعراء الملتزمون إلى غاية الثمانينات من القرن الماضي خاصة في سوريا ومصر والعراق، أمثال البياني وصلاح عبد الصبور وغيرهم.

وبين الاتجاه الأول الذي مثل الحداثة بمفهوماتها الرؤيوية والاتجاه الثاني الذي مثل الحداثة بآليات ثورية تقدمية، مثل نزار نوعا جديدا من الحداثة الشعرية يمكن أن يدرج ضمن خانة الحداثة المضادة.

فإذا (كانت القصيدة الرؤيا تؤكد التجربة الفردية ذات البعد الإنساني بالمعنى الأنطولوجي للصفة، وإذا كانت قصيدة الرؤيا قد ظلت تعتبر النص في خدمة المعركة شعارها المفضل، فإن نزار قباني بات يحمل صفة الشاعر المخملي الذي ينعت مخن طرف شعراء قصيدة الرؤيا ونفادها بأنه شاعر الجماهير الغوغاء، وينعته شعراء الالتزام بأنه شاعر البرجوازية المتخمة بالغرائز الشهوانية، والنتيجة أن نزار نال عداء الاتجاهين يمثل بمفرده

صوتا شعريا متميزا)[1]، من هنا أضحت حداثة نزار الشعرية حداثة لا تستمع كثيرا إلى ذلك الصخب النظري والدعوات الحداثية التي سادت في النصف الثاني من القرن الماضي والتي كانت على علاقة مباشرة بالمنظومة الفكرية التي ظلت تشتغل ضمنها الرؤيا الحداثية من خلال العمل الدائم على تفكيك العلاقات الإنسانية داخل النصوص، وفقا للتجربة الشعرية عند الشاعر الحداثي من جهة وضمن برنامج تحطيم الاتساق السابقة وإعادة بناء أنساق جديدة من دون الخروج من فضاء المنظومة الفكرية الحداثية ذات الروافد الإليوتية الغريبة من جهة أخرى.

وقد عمل نزار خلال مساره الشعري على تجنب الاشتغال ضمن مسار الانساق الكبرى للحداثة (نسق الرؤيا / نسق الرؤية) وه وما جعل النقد الحداثي يصنف الشاعر نزار في كثير من المناسبات خارج النسقين معا، ولهذا نقول أن نزار كان ذات أفق حداثي مضاد للحداثتين معا، استطاع أن يؤسس مساره الحداثي المضاد وأن يورد الحداثات الأخرى ويضعها في مأزق.

لقد رفض نزار تحديد مفهوم دقيق للحداثة لأنه يعلم أن التنظير الأفقي الشعري سوف يبعد مسار الشعر عن الذوق العربي العام، ويجعل من القصيدة ثرثرة أيديولوجية عقيمة فه ولا يؤمن بالحداثة ضمن منظومة فكرية معينة وإنما يتطلع دائما نح والحداثة الشعبية لا الحداثة النخبوية، لأن الحداثة الشعبية (يمكنها أن تخترق وتتواصل مع الناس وتصبح جزءا من الفلكلور الشعبي، مارسيل خليفة وزياد الرحباني يمثلان الحداثة التي وجدت مفتاحها الشعبي، واكتشفت المعادلة التي تجمع الخاص والعام والأنتلجنسيا "الدراويش...هذا على الصعيد الموسيقي، أما على صعيد الشعر، فإن محمود درويش ومظفر النواب يمثلان الحداثة الشعرية التي وجدت مفتاحها الشعبي، محمود درويش استطاع بموهبته الفذة أن

1_ نزار قباني و الحداثة –الشعرية المضادة، ندوة الآداب، إعداد و تقديم عبد الحق لبيض، مجلة الآداب، عدد12/11، نوفمبر، بيروت، 1998، ص 82.

يخترق جدار الجماهير، ويزرع الثورة الفلسطينية في كل بيت من الخليج إلى المحيط، ومظفر النواب استطاع هـ والآخر أن يكتشف مفتاح الحزن العربي وي قرع أجراس الثورة والغضب في ليل المدن العربية النائمة، إذن الحق ليس على الحداثة وإنما على المحدثين التي تستحق اسمها تستطيع أن تضيء، أن تشعل دم الجماهير، أن تحرضها...).[1]

ونعتقد أن هذا الموقف عند نزار هـ والذي جعل آلة الخطاب النقدي النخبوي الحداثي في الستينات والسبعينات تعمل جاهدة على إقصاء الدور الريادي الذي لعبه نزار قباني في الشعرية العربية الحداثية من منظور الإنتيليجنسا، خاصة وأن سلطة النص الشعري المتضمنة للموقف من الواقع الاجتماعي والفكري والسياسي كثيرا ما تستمد من حملة علاقاتها بالخطاب النقدي الموجه بجملة من الروافد الفكرية والإيدولوجية المرجلة.

ثم نزار لم يكن يكتب – في تقديرنا– ضمن فضاءات الحداثة الخاضعة للإيدالات والأنساق المكرسة لواجهة الحداثة وهذا ما ذهب إليه الناقد والأستاذ الجامعي حسن مخافي حين اعتبر أن "النقد الأكاديمي يخضع في العموم لمجموعة من المعايير فه ونقد عالم لأنه يستجيب للنظرية النقدية أكثر مما يستجيب لحاجيات النص وذلك فإننا بحاجة في العالم العربي إلى نقد تحليل لا يبحث في تجليات المفاهيم النقدية في النص الشعري بل عن تجليات هذا النص في المفاهيم النقدية فإذا أعطينا الأولوية للنص وحاولنا على الأقل أن نوقف بين ما تعلمناه من مفاهيم ومناهج في مجملها غريبة وبين النص الشعري العربي الحديث الذي يتميز بخصوصيته المحملة بثقافة وتاريخ خاصين، فإننا نقصي أي شاعر عن البحث الأكاديمي وعن النقد بصفة عام، فاعتماد النقد العربي على المناهج والمفاهيم المتصلبة والمتخشبة جعله نقدا معياريا).[2]

1_ نزار قباني، الأعمال النثرية الكاملة، منشورات نزار قباني، ط1، الجزء الثامن، بيروت، 1993، ص 437-438.

2_ حسن مخافي، المرجع السابق، ص 88.

ويفهم من هذا أن مواقف نزار من أنساق الحداثة العربية في الستينات والسبعينات هي التي جعلت مثل هذا النقد المعياري الموجه يختار مواضيعه بعناية، ويقصي نزار من مدار الحداثة وقد عبر الشاعر عن هذا الصدام قائلا: "...صدامي مع الدراويش مستمر...دراويش الأمس انقرضوا... أما دراويش اليوم فهم يلبسون الملابس التقدمية ويرفعون كذبا لافتات اليسار، ويستعملون تعابير الحداثة والتجاوز والواقعية... هؤلاء الدراويش سينقرضون أيضا... لأنهم حركة ضد العقل وضد المدارك وضد طبيعة الأشياء وضد أنفسهم، إنهم منعزلون تماما على العالم الخارجي... ويتكلمون كأهل الكهف، لغة لا يفهمها أحد، ولأنهم محاصرون وفي حالة استلاب كامل لأن عملتهم الشعرية غير صالحة للتداول).[1]

إذا عدنا إلى مرحلة المد الحداثي في الشعرية العربية في الستينات والسبعينات نذرك أن النقد الأكاديمي قد تعامل مع التجربة النزارية الحداثية بكل تحفظ واحتراز لأن أسماء مثل السياب وعبد الصبور وأدونيس ويوسف الخال وغيرهم قد طبقت النقد المنهجي والأكاديمي وخضعت لسلطته بامتياز بالإضافة إلى أن هذا النقد ارتبط على مدى عقود بقناعات خطاب إيديولوجي وفكري موجه لهذا يصرح نزار بأن (النقد العربي أ وغالبيته هـ وإفراز قبلي مرتبط بالغريزة والانفعال أكثر مما هـ ومرتبط بالبصر والبصيرة، النقد بصورة عامة في العالم العربي مذبحة ككل المذابح السياسية والطائفية... لا أريد أحد أن يتصور أننا مع الثبات ولكننا لسنا مع التسبب والانفكاك التام بحجة التخطي والتجاوز إن الحداثة لا تعني أبدا أن ترمي كل ملابسنا في البحر ونقبى عراة، إنما الحداثة أن تكتشف دائما طرق جديدة للسباحة في بحار جديدة).[2]

1_ نزار قباني، ضمن كتاب جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديثة، ص 240.

2_ نفسه، ص 231.

بناء على الموقف السابق لنزار يقر الدكتور نجيب العوفي الأسبقية الزمنية والإجرائية للكتابة الحداثية المتضمنة الموقف الحداثي من الواقع والمجتمع عند نزار قباني، لأنه "نادرا ما كان يلتفت إلى التجربة الريادية لنزار قباني، وذلك نظرا إلى نمط الاستعمال والتوظيف الشعري اللغوي الذي كان نزار يتبعه في هذه المرحلة، وإذا كان شاعرا كالسياب قد حاول أن يحقق للقصيدة العربية الحديثة أرضية جديدة يدخل فيها أعراسا متعددة، ويطعمها بمرجعيات عربية وتراثية وغربية وأسطورية، فإن نزار قباني في هذا المجال وبادرته الأولى في هذا المشهد التحديثي، تكمنان في محاولته تحرير اللغة الشعرية من طقوسها الكلاسيكية القديمة، وضخ دماء جديدة في المعجم الشعري، وتوظيف هذا الشعر لأجل اختراق بوابات كانت موصدة من قبل)[1]، ويمكن الوقوف على كلام العوفي بمجرد النظر أ ومراجعة أول ديوان شعري لنزار في الأربعينات والمسمى بـ "قالت لي السمراء، 1944"، والذي أثار إشكالات ثقافية واجتماعية داخل الوطن العربي، فتصدى له الشيخ علي طنطاوي في مجلة الرسالة القاهرية 1946 حين قال (طبع في دمشق كتاب صغير زاهي الغلاف، ملفوف بورق شفاف... معقود عليه شريط أحمر كالذي أوجب الفرنسيون أول العهد باحتلالهم الشام، فيه كلام مطبوع على صفة الشعر، فيه أشطار طولها واحد... يشتمل على وصف ما يكون بين الفاسق والقارح... لا خيال فيه، لأن صاحبه ليس بالأديب واسع الخيال).[2]

ويؤكد الدكتور نجيب العوفي أن الإشكالات التي خلفها ديوان نزار "قالت لي السمراء" ما هـ ودليل قاطع على الثورة الشعرية الحداثية التي خلقها في القصيدة العربية في الفترة الزمنية 1944، لم تكن النصوص الشعرية المحسوبة على الحداثة الشعرية العربية قد كتبت بعد، وهذا ما يفسر ظهر ملامح المشروع الحداثي النزاري الذي حصره العوفي في عاملين أو نقطتين أساسيتين هما اقتحام نزار للمحظور أو الممنوع داخل الوجدان العربي فقد اتخذ المرأة محورا وموضوعا لشعره بطريقة حديثة ومغايرة ومختلفة الأساليب والرؤى والأنماط التي

1_ نجيب العوفي، نزار قباني و الحداثة الشعرية المضادة، مجلة الآداب، ص 89.

2_ علي الطنطاوي، نقلا عن نزار قباني، الأعمال النثرية الكاملة، ص 270.

تعامل بها الشعراء السابقون قليلا لنزار، فقد اخترق جسد المرأة اختراقا جريئا، وأدخل شيمة الجنس بطريقة صريحة، لقد حقق أولا هذا الاهتمام الجريء في الأربعينات، والعامل الثاني الذي يضع أيدينا على مفاصل الحداثة عند نزار هـ وخلخلته لبنية النص الشعري التي كانت سائدة في تلك الفترة فقد وظف لغة شعرية جديدة وهي لغة الشارع فكان يقوم بتجديد وتطوير المعجم الشعري اللغوي، لم يكن يترك تلك الكلمات على حالها كان يعيد إنتاجها شعريا فيدخل مفردات اجتماعية متداولة عامية على النسج الشعري ويجعل منها مفردات شعرية وهنا يكمن الدور الهام الذي قام به نزار على صعيد تجديد اللغة الشعرية.[1]

كثيرا ما رفض نزار النخبوية الحداثية التي ظلت تبتعد عن الاختلاط بالمواطن العربي من خلال كتابات تتعالى فيها عن قصد الجمهور العربي بقوله (يصعب أن أتصور شعرا عربيا حديثا لا يخاطب أحدا... ولا يقنع أحدا... ولا يعبر عن أفراح ولا عن أحزان أحد، إن صوت الشاعر لا بد أن يصطدم بجدار بشري ما... يثبت أنه حي... أما الصوت الذي لا يصطدم شيء، فه وليس سوى حشرجة لغوية لا صدى لها، إن مشكلة الحداثيين أنهم لم يكتبوا رسالة حب واحدة لأي مواطن عربي فيكف يريدون من الشعب أن يحبهم إذا كانوا يجهلون أدب المراسلة؟).[2]

وبناء على هذا ذهب نزار إلى تجديد شروط الحداثة في الشعر انطلاقا من ضرورة مراجعة التراث مراجعة واعية ومسؤولة، لنستفيد منه بدل الحكم عليه بالموت والاندثار خطأ كبير أن نتصور أن الحديث لكي يكون حديث لا بد من ارتكاب جريمة قتل ضد السابق له زمنيا هذا ما قاله في حوار أجراه مع الناقد جهاد فاضل.

1_ نجيب العوفي، المرجع السابق، ص 90-91.

2_ مفيد فوزي، نزار.. و أنا أطور قصيدة اعتراف، حوار ضمن كتابه أجراه مع نزار، الهيشة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1999، ص 128-129.

يؤكد نزار على ضرورة ربط التجربة الشعرية الحداثية بالتراث ربط فكريا إجرائيا مباشرا ينسجم مع روح التراث من خلال إدراك الوعي الجمالي والثقافي والفكري فيه وليس اجتراره على تمثله في الشكل المضمون.

يرفض نزار أن تكون التجربة الثقافية وحدها سبيل الشعر وأن قراءة الآثار الغربية واحتوائها ومحاكاتها يقوم الشاعر إلى دخول عالم الحداثة الشعرية، فتخلق التجربة الثقافية العربية على الغربية.

ومن هنا ومما سبق نزار لا يرفض التراث ولا يدع وإليه في الوقت ذاته، كما لا يرفض التجاري الثقافية الغربية ولا يدع وإلى ضرورة ولوج عوالم الكتابة، انطلاق من تحديث الذات المبدعة أولا ولا يستقيم هذا في الفكر النزاري، إلا بتمثيل هذه الذات وربطها بالتجربة الثقافية عبر مراجعات واعيا للتراث ثم الانطلاق نح والمصاهرة الثقافية الغربية.

رفض نزار نمط الحداثة الاستعراضية التي فرضت على الذوق العام جراء المحاكاة والتنميط واجترار التجارب الفكرية والثقافية.

وبمجمل القول في قضية الحداثة المضادة عند نزار قباني هي حداثة متفردة على توظيف جديدة في تحطيم المشهد الشعري العربي الحديث وبناءه.

– حداثة لم تخضع لسلطة الخطاب النقدي الحديث والمعاصر، بل إنها استطاعت أن تسبح ضد التيار، وتعمل على بناء مدرسة متميزة في الكتابة.

– الحداثة اقتربت أكثر فأكثر من تفعيل واستغلال آليات الحس الجمالي داخل بنية القصيدة سواء من حيث الشكل أ والمضمون.

– حداثة لم ترفض التراث وإنما رفضت الجزء الخامل من التراث، إنها تدع ودائما إلى العودة إلى التراث الفكري والأدبي واللغوي العربي.

– حداثة تتطلع نح والآخر بثبات، لكونها لم تهدف الأنا التاريخي في حركيتها الإبداعية بل وعته وتمثلته وفعلته عبر العديد من وسائط الكتابة عند نزار.

ولا ننسى ملمح المرأة ضمن الحداثة المضادة عن الموقف الشعري فكل كتاباته عن المرأة تعكس بوضوح الخلفية الفكرية والحضارية والثقافية التي تعامل بها نزار مع المرأة، فدى المرأة إلى الثورة والتحرر فيقول:

(ثوري ... أحبك أن تثوري

ثوري على شرق السبايا والتكايا والبخور

ثوري على التاريخ، وانتصري على الوهم الكبير)[1]

فالحداثة عند نزار منفتحة على الأنوثة بمعناها الجمالي لا الجسدي شأنها شعراء ما بعد الحداثة وأدبائها في أوروبا، الذين عرفوا أهمية إدراك الجانب الإيروسي في الكتابة.

1_ نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، ج1، بيروت، 1979، ص 573.

المبحث الثاني: ماهية الشعر عند نزار والموقف من آليات تشكيله

1. ماهية الشعر:

يتحدد ماهية الشعر عند نزار قباني بحسب الغاية الشعرية ذاتها فحين تكون الغاية جمالية يأخذ الشعر عند نزار مفهومها جماليا، وعندما تكون الغاية اجتماعية يأخذ المفهوم الاجتماعي، وحين تكون سياسية يأخذ المفهوم السياسي وهكذا لا تكاد نقبض له على تعريف للشعر حتى نقرأ لنزار تعريفا آخر يصاغ وفق السياق الشعري ذاته، وهذا ما صرح به نزار في الكثير من الكتابات النثرية حين رفض أن يضع تعريف أكاديميا جاهزا للشعر أ وأن يؤسس نظرية شعرية تجمع مختلف أفكاره ورؤاه حول الشعر، فه ويصرح في كتابه "ما هو الشعر" (1981)، قائلا (ليس هناك نظرية للشعر... كل شاعر يحمل نظريته معه والشعراء الذي حاولوا أن ينظروا للشعر خسروا شعرهم ولم يربحوا النظرية فالشعر ه وأن أنتم ه وذلك الرغيف الساخن من الكلمات التي نقتسمها معا وهذا الثوب البديع من المشاعر والانفعالات الذي نلبسه معا، لذلك لا تنتظروا مني أن أكتب لكم "راشيتة" تشفي فضولكم).[1]

وهذا لا يعني أن نزار قد عجز عن تحديد مفهوم دقيق للشعر، وإنما يرفض الوقوف فيما وقع فيه شعراء الحداثة الخاضعين لأنساق الخطاب النقدي المعاصر، الذين حددوا مفهوم الشعر وفق إيديولوجية الكتابة التي يعتمدونها ونسقها، وباعتقادنا أن نزار قد تعمد عدم الوقوع في تنميط مفهوم الشعر حتى لا يقع في تناقض مع حداثته يقول "كان بإمكاني أن أدخل إلى المختبر، وأؤلف لكم تأليفا ذهنيا عشرات النماذج المدرسية لتعريف الشعر: "

- الشعر هو هذه اللغة ذات التواتر العالي، التي تلغي كل لغة سابقة، وتعيد صياغتها من جديد.

1_ نزار قباني، الأعمال النثرية الكاملة، المصدر السابق، ص 26-27.

- الشعر هو ذلك الكلام المجنون الذي يختصر كل العقل والفوضى التي تختصر كل النظام.
- الشعر هو ذلك الانقلاب الحضاري الناجح الذي تقوم به البشرية ضد نفسها.
- الشعر هو ذلك الفن الخارج على القانون ويعكس قمة العدالة.
- الشعر هو مجموعة الأسئلة التي لا جواب لها، ومجموعة الأحلام لا تفسير لها".[1]

ومن خلال التعاريف السابقة للشعر عند نزار فهو يوحي مباشرة إلى تلك التعاريف المعتمدة لدى شعراء الحداثة، وهذا ما يدل على أن الشاعر نزار قباني لم يفتقر إلى القدرة الحداثية من منظور الخطاب النقدي المعاصر، وإنما عمل على التمييز والتفرد ورفض الوقوع في التنميط، لأنه أدرك في تقديرنا أن كل التعاريف وبالرغم من حداثة التراكيب اللغوية بداخلها إلا أنها بعيدة كل البعد عن التعريف الصحيح للشعر، (إنما هي خرطشات على دفتر الشعر)[2]

في "قصتي مع الشعر" يقدم فيه نزار تعريف للشعر هو الأقرب من بين التعاريف إلى الحداثة بمفهومها النسقي، فقدم فيها تعريف عن الشعور عن دوره في المجتمع، وربط الشعر بالقدرة على رصد آفاق المتخيل من الجهة والقدرة على إحداث الصدمة القادرة على إحداث تغيرات نوعية في المجتمع والفكر الاجتماعي والسياسي من جهة أخرى يقول (عظمة الشاعر تقاس بقدرته على إحداث الدهشة، والدهشة لا تكون بالاستسلام للأنموذج الشعري العام... لكن تكون بالتمرد عليه ورفضه وتخطيه، الشعر ليس انتظار ما هو منتظر، وإنما هو انتظار ما لا ينتظر إنه موعد مع المجيء الذي لا يجيء ... الشعر الحقيقي تقدم في المجهول والحدس، والمغامرة، إنه عملية انقلابية يخطط لها وينفذها إنسان غاضب، ويريد من ورائها تغيير صورة الكون).[3]

1_ المصدر السابق، ص 35-37.

2_ نفسه، ص 37.

3_ المصدر السابق، ص 260.

ونلاحظ مما سبق أن نزار يريد للشعر أن يسير تح وتفعيل الحركة في الشعرية العربية التي طالما اتهمها بالخمول والاجترار والتنميط، ومادام الشعر عنده ه والقدرة على إحداث الدهشة فإن هذه الأخيرة تصبح بالضرورة عاملا أساسيا من عوامل التأثير الشعري، فالشعر الواضح المعالم لا ينتظر منه المتلقي شيئا لأنه قدم له جاهزا، معروفا، فلم ينر عند السؤال الذي عادة ما يقود القارئ نح والصدام الفكري والاجتماعي وفق الغايات الضمنية المستوحاة من النص، ونجد موقفه هذا في الأبيات الشعرية التالية يقول:

(ترفض الشعر مسرحا ملكيا

من كراسيه يحرم البسطاء

نرفض الشعر أرينا خشبيا لا طموح له ولا هواء)[1]

وقوله أيضا:

(ما هو الشعر إذا لم يسقط الطغاة والطغيان؟

وما هو إذا لم يحدث الزلزال؟

في الزمان والمكان؟

وما هو الشعر إذا لم يخلع التاج الذي

يلبسه كسرى أنوشروان؟)[2]

وقد ذهب نزار قباني في كتابه "ما هو الشعر" إلى تدوين قناعاته الشعرية التي كونت مشروعا لنظريته الشعرية أوجزها في النقاط الآتية:

- (الشعر في تصوري مخطط ثوري، يضعه وينفذه إنسان غاضب يريد من ورائه تغيير صورة الكون، ولا قيمة لشعر لا يحدث شرخا في خريطة الدنيا خريطة الإنسان.

1_ نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 408.

2_ نزار قباني، قصائد مغضوب عليها، ص 35، نقلا عن حبيبة حمدي، القصيدة السياسية في شعر نزار قباني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1999، ص 39.

- الخروج على القانون هو قدرة القصيدة الجيدة، ليس ثمة قصيدة ذات مستوى لا تتناقص مع عصرها ولا تتصادم معه.
- كل قصيدة هي محاولة لإعادة هندسة النفس الإنسانية وإعادة صياغة العالم.
- يحدث الشعر عشرات الانفجارات داخل اللغة، فتتكسر العلاقات المنطقية بين الكلمات ويتغير مفهومها القاموسي والاصطلاحي.
- الشعر هو اغتصاب العالم بالكلمات.
- الشعر عصيان لغوي خطير، على كل ما هو مألوف ومعروف ومكرس.
- وظيفة القصيدة هي وظيفة تعريضية بالدرجة الأولى، لا وظيفة توفيقية.
- الشعر عمل من أعمال المعارضة لا الموالاة، ومن أعمال الرفض لا القبول).[1]

ويتضح من القناعات السابقة أن نزار يركز في "نظريته الشعرية" على تفعيل آليات التشكيل الشعري المتمثلة في اللغة الشعرية والشكل الشعري من جهة وضرورة خلق حوار صدامي مع البنى الاجتماعية والسياسية من منطلق الرفض والتجاوز والتحريض من جهة أخرى وهذا يولد ما سماه نزار بالدهشة الشعرية.

1_ نزار قباني، ما هو الشعر، الأعمال النثرية الكاملة، ج 8، ص 41.

2. آليات التشكيل:

اللغة الشعرية:

تعتبر اللغة الشعرية الملمح الأساسي والرئيسي في الحداثة الشعرية المضادة عند نزار قباني، فقد استطاع أن يقتحم عالم المتلقي من خلال اعتماده على توظيف وسائط لغوية أكثر بساطة وشعبية وعمقا في الوقت نفسه، إلى درجة أن لغة الشعر النزارية هي لغة ثالثة تجمع بين كلاسيكية الفصحى وبساطة العامة وعفويتها، فانطلاقا من صداميته وواقعيته الاجتماعية، كان على نزار أن يبدأ في تغيير نظام اللغة بها أولا، لأنه أدرك أن اللغة الكلاسيكية القديمة لا تستطيع أن تغير شيئا في الواقع، فتصبح اللغة وعاء لفظي يحتوي على كل موقف جديد يتبناه الشاعر لغرض إحداث الدهشة الشعرية واللغوية.

لقد اشتغل نزار منذ البداية بمسألة اللغة، فكان أمامه نمطان الأول هو اللغة الفصحى بقواعده والثاني اللغة العامية البسيطة التي تكون مفهومها ويتفاعل معها الناس، أمام هذا اقترح نزار لغة ثالثة كبديل للنمطين يقول: (كنا نشعر بغربة لغوية عجيبة، بين لغة نتكلمها في البيت... ولغة نكتب بها فروضنا المدرسية، ونستمع بها إلى محاضرات أساتذتنا... هذه الازدواجية لم تكن تعانيها اللغات كانت تشطر أفكارنا وأحاسيسنا نصفين... لذلك لا بد من فعل شيء لإنهاء حالة الغربة التي كنا نعانيها، وكان الحل اعتماد لغة ثالثة تأخذ من اللغة الأكاديمية منطقها وحكمتها، ورصانتها، ومن اللغة العامية حرارتها، وشجاعتها وفتوحاتها الجريئة).[1]

ومن الواضح من موقف نزار أنه دعا إلى التفجير التلقائي للآليات اللغوية المتداولة، لأن اللغة تتحول وتتفاعل مع الوسائط الاجتماعية والفكرية والسياسية التي تتم وفي كنفها،

1_ نزار قباني، الأعمال النثرية الكاملة، ج7، ص 302.

والظاهر أن نزار يهدف من وراء تأسيس لغة ثالثة إلى إعادة شحن تجارب الشاعر العربي المعاصر من خلال المعايشة الواقعية والميدانية للغة داخل إطار بنية المجتمع، وقد ظل نزار يؤكد دور اللغة الثالثة وفاعليتها في نقل الخطاب الشعري نح والأفق اللغوي الجماهيري.

تقريرية الخطاب:

برغم أن الشعراء المعاصرون اجتازوا المرحلة التقريرية، لكن نجد عند نزار القباني الخطابية كثيرا في شعره سواء تعلق الأمر بعالم المرأة أ وبعالم السياسة، فعند المرأة نقرأ القصيدة "إلى صاحبة السم وحبيبتي".

(... وتزوجت أخيرا...

بئر نفط

وتصالحت مع الحظ أخيرا

كانت السحبة –يا سيدتي– رابحة

ومن الصندوق أخرجت أميرا...

عربي الوجه... إلا أنه...

ترك السيف يتبما... وأنى

يفتح الدنيا شفاها... وحضورا)[1]

وفي السياسة كثيرا ما خاطب الحاكم العربي بشكل مباشر تغطي عليه اللغة التقريرية

يا ملك المغول...

1_ نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج 2، ص 126–127.

يا وارث الجزمة... والكرباج...

عن جدك أرطغول...

يا من ترانا كلنا خيول...

تركبها...

في زقة الأبواق والطبول

لا فرق – من نوافذ القصور –

بين الناس والخيول)[1]

وقد ربط النقاد تقريرية الخطاب لدى نزار بطبيعة موضوع القصيدة ذاتها وعلاقة هذا الموضوع بالمتلقي خاصة الحاجات الجنسية المستيقظة عند المراهق والمكبوتة لدى الراشد، إضافة إلى تناول المواضيع المحظورة مثل جسد المرأة، هذه المواضيع تثير خيال الرجل الشرقي.

يعترف نزار قباني أن مصدر التقريرية الخطابية والسهولة في لغته الشعرية كانت نتيجة مراجعة الشعر والنقد الغربيين في أوروبا خلال القرن التاسع عشر والقرن العشرين (إن تأثيرات اللغة الإنجليزية على مجموعتي (قصائد) وما صدر بعدها مثل حبيبتي (والرسم بالكلمات) كانت تأثيرات هامة تتعلق بمنطق اللغة...وظل هذا المنطلق اللغوي يتابعني حتى اليوم ولا سيما في قصائدي الحزيراتية كـ "هوامش على دفتر النكسة..." التي تخلت نهائيا عن ديكورات البلاغة القديمة...كانت لغة (هوامش على دفتر النكسة" لغة ريبورتاج صحفي

1_ نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ج3، ص 315.

ساخن، صدمت الناس عند قراءتهم الأولى للقصيدة واعتبروها خروج عن بلاغة الجاحظ... بل اعتبروها انحرافا عن لغتي الشعرية التي كتبت بها قبل ثلاثين عاما أعمالي الأولى...)[1]

يقول نزار في مقطع قصيدة هوامش على دفتر النكسة:

(يا حضرة السلطان

لأني اقتربت أسوارك الصماد

لأنني...

حاولت أن أكشف عن حزني... وعن بلائي..

ضربت بالحذاء

ل وأحد يمنحني الأمان

من عسكر السلطات).[2]

رفض الغموض في الشعر:

رفض نزار قباني ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث والمعاصر من منطلق الصدام والتحريض وكسر الأنماط فتسائل (...هل التعتيم هو الشرط الأساسي لتأكيد ثقافة الشاعر، وحتى عوالمه الجوانية؟ وبكلمة أخرى هل غموض الرؤية وغموض الوسيلة، وغموض طريقة العرض، هي معيار أهمية الشعر وأهمية الشاعر؟)[3]

وتسجل هذا الموقف عند نزار شعر في أعماله السياسية حيث يقول:

(ترفض الشعر كيمياء وسحرا

1_ نزار قباني، الأعمال النثرية الكاملة، ج 7، ص 230-231.

2_ نزار قباني، الأعمال النثرية الكاملة، ج2، ص 746-478.

3_ نزار قباني، المصدر السابق، ص 235.

قتلتنا القصيدة الكيمياء

نرفض الشعر مسرحا ملكيا

من كراسيه، يحرم البسطاء

نرفض الشعر، عتمة ورموزا)[1]

توظيف الألفاظ العامية:

ظل نزار يهدف من وراء نظرية اللغة الثالثة إلى إحداث نوع من المقاربة بين ألفاظ الفصحى وألفاظ العامية، التي ظلت مشتبكة بذاكرة الناس وتفاصيل حياتهم اليومية بكل ما تحمله من حرارة التعبير والتواصل، ويتوزع استعمال الألفاظ العامية في العديد من مجموعاته ابتداء من "قالت لي السمراء" 1944 إلى خمسون عاما في مديح النساء 1994، ففي مجموعته "قصائد متوحشة" مثلا ترد كلمة "باس" وهي من العامية يقول: (وليتني أحين أتاني باكيا فتحت أبوابي له... وبسته)[2]

وتأخذ مثلا كلمة "كرمال" وهي من العامية السورية "كرمال" (من أجل أو لأجل) وأيضا كلمة أشيلك:

(كرمال هذا الوجه والعينين

قد زارنا الربيع هذا العام مرتين

وزارنا النبيُّ مرتين).[3]

(أشيلك يا ولدي، يا ولدي فوق ظهري

1_ نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ج3، ص 399-400.

2_ نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج 1، ص 725.

3_ نفسه، ص 763.

كمئذنة كسرت قطعتين

وشعرك حقل من القمح تحت المطر

ورأسك في راحتي وردة دمشقية، وبقايا القمر)[1]

ومن العامية المصرية (برشامة) أي مسكن في قوله:

(أطلب أيامي التي ليس لها أيام

أسألهم برشامة تدخلني عالم الأحلام).[2]

وقد استعمل نزار ألفاظ وعبارات عامية من لهجات عربية مختلفة

الشكل الشعري:

رفض نزار الأحكام السابقة التي يحاول من ورائها النقاد إسناد الريادة في الشكل الجديد لشاعر دون آخر لاعتبارات مختلفة، لأنه أدرك أن تمثل الشكل في الشعرية العربية الحديثة لا يمكن فصل مساره عن الحركية الإبداعية الشاملة منذ النهضة، لهذا طالب نزار بضرورة مراجعة آثار شعراء كبار بدعوا منذ عام 1925 لإحداث تغييرات جوهرية في الشكل والمضمون بالرغم من الظروف الاجتماعية والثقافية التي لم تسمح لهم بإحداث تغيرات كبيرة، يعترف نزار بدور الواقع الاجتماعي والثقافي والفكري في النصف الأول من القرن الماضي في قمع حركة التجديد في الشكل والمضمون معا...

رفض نزار ربط التجديد والتحديث في الشعر العربي بتحطيم الشكل القديم وبناء شكل جديد على أنقاضه بدواعي الحداثة، وإنما طالب وأكد بضرورة المحافظة على الشكل القديم إلى جانب الأشكال الجديدة المتمثلة في قصيدة النثر والشعر الحر.

1_ المصدر السابق، ص 278.

2_ نفسه، ص 274.

لأنه أدرك الدور الوظيفي للشكل الشعري في إعلاء مضمون القصيدة وإبرازه إلى المتلقي.

فقد كتب نزار منذ "قالت لي سمراء" إلى "تنويعات نزارية على مقامات العشق" دون أن يحاول إلغاء شكل من الأشكال السابقة، وربما احتفاظه بالشكل العمودي للقصيدة، في كثير من أشعاره السياسية هو الذي جعل النقاد يرفضون تصنيفه ضمن شعراء الحداثة والتجديد يقول (القصيدة العمودية ثوب من الأثواب موجودة في خزانتي... لا أحد يرغمني على بيعه في المزاد العلني، إنها موجودة جنب إلى جنب مع قصيدة التفعيلة، والقصيدة الدائرية، وقصيدة النثر... وأن لا يتدخل أحد في اختياراتي وذوقي وألواني المفضلة).[1]

1_ نزار قباني، الأعمال النثرية الكاملة، ج8، ص 392.

المبحث الثالث: الموقف الفكري والسياسي المتضمن في شعر نزار قباني

لم يقتصر حضور الموقف عند نزار قباني على كتاباته النثرية فحسب بل تعداها لتمظهر داخل النص الشعري ذاته بحيث استطاع الشاعر أن يوفق في الربط بين موقفه نثرا وتمثيل هذا الموقف شعرا، وباعتقادنا أن أغلب مواقفه النقدية تمثلت شعرا وها ما يفسره حضوره الدائم في مشهد الحدث الاجتماعي والسياسي منذ الأربعينات إلى غاية وفاته، من خلال اعتمدا الصدام مع حكام المجتمع والفكر والسياسة فابتداء من "طفولة نهد 1948"، و"خبز وحشيش 1954" وصولا إلى "هوامش على دفتر النكسة 1967" و"إفادة في محكمة الشعر 1969"، إلى غاية المهرولون 1995، و"متى يعلنون وفاة العرب" 1996.

و"تقرير سري جدا في فمعستان 1996"، عرض نزار مواقفه بجرأة شاعر وثائر معا، فاستطاع أن يؤسس ذلك بناء مواقفه المتضمنة في الشعر – ما عرف عند النقاد بالقصيدة الأزمة، التي تفرد يخلقها وتفعيلها أمام الجمهور، ومن هنا سنحاول بإيجاز عرض المواقف الفكرية السياسية التي ظل نزار يعلنها من خلال أشعاره فيما يلي:

الموقف من الدين:

لم يكن نزار ضد الدين، بل كان ضد الممارسات والسلوكات التي تصدر عن الأفراد الفاعلين منهم داخل بنية المجتمع تحت راية الدين، فلم نجد في شعره أ وكتاباته النثرية موقف معاد للدين، أو كلامه وشرائعه (بالنسبة للدين المسيحي أو الإسلامي)، وإنما انتقد على من يتاجر باسم الدين ويحترف صناعة الأدعية، فيقول:

(أقمنا نص دنيانا على حكم وأمثال

وشيدنا مزارات... لألف ... ولألف دجال...

قصدنا شيخ حارتنا، ليرزقنا بأطفال

فادخلنا لحجرته

وقام بنزع جبته

وباركنا وضاجعنا

وعند الباب طالبنا

بدفع ثلاث ليرات لصنع حجابه البالي)[1]

شجع نزار قباني على التعايش السلمي بين الأديان السماوية المختلفة وذلك انطلاقا من واقع التركيب الديني في بلاد الشام، ظل يطالب دائما بضرورة فصل المعتقد عن الحياة اليومي فكان ضد الطائفية يقول نزار في ديوانه "يوميات امرأة لا مبالية".

(خرجت اليوم للشرفة

على شباك جارتنا المسيحية

تحييني، فرحت لأن انساقا يحييني

لأن يداً صباحية

يدا كمياه تشرين

تلوح لي تناديني

أيا ربي، متى نشفي هنا

من عقدة الدين

1_ نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 629.

أليس الدين كل الدين

انسانا يحييني

ويفتح ذراعيه

ويحمل غصن الزيتون)[1]

وفي 1997 قبل وفاته بسنة زار هذا الأخير المسجد النبوي بالمدينة لأداء مناسك العمرة وزيارة قبر الرسوم، وقد جاشت قريحته وه وأمام قبر الرسول فكتب قصيدة في مدح الرسول، أظهرت أن الموقف من الدين عندئذ وليس معاديا، كما ظن الكثير من النقاد فيقول في القصيدة العصماء لمدح الرسول:

(عزَّ الورودُ وطالَ فيك أوَّامُ أرفت وحدي والأنام نِيامُ

ورد الجميع ومن سناك تزودوا وطردت عن نبع السنا وأقاموا

ومنعت حتى أن أحوم ولم أكد وتقطعت نفسي عليك وحاموا

قصدوك وامتدحوا ودوني أغلقت أبواب مدحك فالحروف عقامُ)[2]

الموقف السياسي:

تعامل نزال قباني منذ الخمسينات مع الحدث السياسي في العالم العربي فكتب "خبر وحشيش وقمر" عام 1954 وقصيدة "راشيل شوارزبنرغ" 1955 و"رسالة صدري من جهة سويس" 1956 فكانت هذه القصائد بمثابة التكوين لشاعر سجل مواقفه السياسية شعرا عن كل حدث قومي وسياسي، فبعد ما عرفه النقاد والقراء عاشقا كبيرا أطل عليهم بوجهه الغاضب الكبير على الواقع السياسي، ومثلما آثار الدهشة وأحدث الصدمة أثناء عرض

1_ المصدر السابق، ص 613.

2_ نزار قباني، في مدح سيد الخلق محمد (ص)، موقع الواب www.katarapoet.com

تفاصيل الحياة الاجتماعية الواقعية في دائرة الجنس وقضايا المرأة وسلطة الموروث، فجر جدار الصمت من حول واقعه السياسي، فقد أحدثت هزيمة الحزيرانية 1967 شرخا في نفسية الشعب العربي، وكان لها أثر على نفسية الشاعر ويقول: (حزيران الذي سأتكلم عنه هو حزيران النفسي الذي تفوق آثاره في نظري آثار حزيران العسكري...كل الأشياء المكسورة تعوض، الطائرات والدبابات... وحدها النفس المكسورة...لا يمكن جبرها أ وتلصيقها، وحده القلب لا يمكن ترقيعه)[1]

وكنتيجة لهذه الهزيمة والنكسة العربية كتب نزار "هوامش على دفتر النكسة" مباشرة بعد 1967.

واستمرت القصيدة الأزمة تتفاعل في الوجدان العربي سلبا وإيجابا بما تحمله من مواقف حول الواقع السياسي المعاش، واتهم نزار خلال هذه المحنة بخمسة اتهامات هي:

- أنه شاعر وهب روحه للمرأة والشيطان وللغزل الفاحش، فلا يحق له أن يكتب شعرا عن الوطن.
- أنه المسؤول الأول عن هزيمة 67، بما نشره خلال عشرين عاما من شعر عاطفي ساعد على الانحلال.
- أنه في هوامش على دفتر النكسة سادي، يعذب أمته ويكتب شعرا فوق جراحها.
- أنه يثبط هزيمة الجماهيرية ويقتل الأمل، وإنه عميل يخدم العد وبكلامه.
- أنه ليس وطنيا، لكنه يركب موجة الوطنية من خلال كتاباته.

وانطلاقا مما سبق ذكره ذهب نزار إلى تحديد موقفه بدقة من تحول مساره الشعري بعد هزيمة حزيران، فأضحى الشعر يشعل عود الثقاب وينصرف وعلى النار أن تأكل النار يقول (لا قيمة لفن لا يحدث ارتجاجا في نشرة الكرة الأرضية، ولا قيمة لقصيدة لا تشعل حرائق الوجدان العام... وفي المرحلة التاريخية لا قيمة لشعر يحترف التبخير والخوف

1_ نزار قباني، الأعمال النثرين الكاملة، ج7، ص 408.

والتستر والنقمة، يكون الشعر كشفا وإضاءة وتعريفة للزيف أ والزائفين أ ولا يكون وكل قصيدة عربية معاصرة تجاهل وتنافق وتستر على رداءة التمثيلية...لم يبق حزيران للشاعر سوى حصان واحد يمتطيه هو الغضب...).[1]

يقول نزار في مقطع من قصيدة هوامش على دفتر النكسة:

(مقطع رقم 3

يا وطني الحزين

حولتني بلحظة

من شاعر يكتب شعر الحب والحنين

لشاعر يكتب بالسكين...

مقطع رقم 05

إذا خسرنا الحرب... لا غرابة

لأننا ندخلها...

بكل ما يملكه الشرقي من مواهب الخطابة

لا لعنتريات التي ما قتلت ذبابة

لأننا ندخلها...

مقطع رقم 7

خلاصة القضية

1_ المصدر السابق، ص 415.

نوجز في عياره

لقد لبسنا قشرة الحضارة

والروح الجاهلية).[1]

وقد رصد نزار أحداث الانتفاضة الفلسطينية الأولى، فسجل موقفه من خلال قصيدته الشهيرة "أطفال الحجارة"، وفيما رفض منطق الهزيمة الذي ظل يسيطر على الذهنية العربية الحزيرانية، وفرضت الانتفاضة نفسها كغضب يومي داخل الأراضي المحتلة، وأصبح الطفل الفلسطيني رمزا للتغيير والثورة على الوضع الذي عجز عنه الآباء، ففي قصيدة الغاضبون يتحول هذا الطفل إلى عبوة ناسفة تنفجر في أية لحظة جنود الاحتلال، يقول:

(علمونا...

كيف الحجارة تغدو

بين أيدي الأطفال

ماسا ثمينا

كيف تغدو

دراجة الطفل، لغما؟!

وشريط الحرير

يغدو كمينا...

كيف مصاصة

1_ نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج 2، ص 740-741.

الحليب...

إذا اعتقلوها

تحولت سكينا؟!

يا تلاميذ غزة

لا تبالوا...)[1]

وهذا ما جعله غير مرضيا عنه، وقد عرضه لكثير من النقد والتجريح يقول:

(لأنني لا أمسح الغبار عن أحذية القياصرهْ

لأنني أقاوم الطاعون في مدينتي المحاصرْ

لأن شعري كله...

حرب على المغول والتتار والبرابرهْ

يشتمني الأقزام والسماسرهْ)[2]

1_ نزار قباني، مجلة فلسطين الثورة، عدد 718، 14 جويلية 1997.

2_ نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 893.

نزار قباني، الإنسان و الشاعر و "الناقد":*

ولد نزار توفيق قباني يوم 21 آذار (مارس) من عام 1923 ليكون في عائلة قباني الشهيرة و العريقة الولد الثاني ضمن أربعة صبيان و بنت في أسرة دمشقية متوسطة الحال تعيش من دخل معمل الحلويات الذي تملكه.

التحق نزار في دراسته الثانوية بالكلية العلمية الوطنية بدمشق التي حاز بها على شهادة البكالوريا القسم الأدبي عام 1941، ثم انتقل إلى مدرسة التجهيز ليحصل في السنة [illegible] على شهادة البكالوريا في قسم الفلسفة، كان لتأثير المربي أستاذ في [illegible]

الملحق

[illegible] أول درس

[illegible] إن التي زعمت فؤادك ملهما** خلقت هواك كما خلقت هوى لها

و لحسن حظي، أنني كنت من بين التلاميذ الذين تعهدهم هذا الشاعر المفرط في حساسيته الشعرية، فأخذهم معه في نزاهاته القمرية و دلهم على الغابات المسحورة التي يسكن فيها الشعر...إنني أدين لخليل مردم بك، بهذا المخزون الشعري الراقي الذي تركه على طبقات عقلي الباطن، و إذا كان الذوق الشعري عجينة تتشكل بما نراه و نسمعه و نقرأه

* استعمل كلمة "الناقد" في التعريف بالشاعر ليس من باب ربط نزار بالنقد الأكاديمي المنهجي، و إنما لإبراز تجليات الموقف النقدي لديه خلال كتاباته النثرية، لهذا سأحاول أن أعرض في المبحث إلى معالم تشكل الموقف النقدي عند نزار أثناء مسيرته التي استمرت أكثر من خمسين من العطاء، و ذلك من خلال رصد الوقفات الهامة و الأساسية في حياته كإنسان و شاعر و ناقد للواقعيين الاجتماعي و السياسي العربي.

** شاعر عربي من سورية ولد عام 1885 و توفي عام 1952، له ديوان شعر و كان عضوا في مجمع اللغة العربية بدمشق و له عدد من الدراسات النقدية و حقق مخطوطات عربية منها ديوان علي بن الجهم.

في طفولتنا...فإن خليل مردم بك كان له الفضل العظيم في زرع وردة الشعر تحت جلدي... و في تهيئة الخمائر التي كونت خلاياي و أنسجتي الشعرية...).[1]

تهيأت الظروف لنزار ليشرع في كتابة محاولاته الشعرية، فكانت أول محاولة له مع الشعر في صيف عام 1939 و هو ابن السادس عشرة، حين كان مبحرا في رحلة دراسية على متن باخرة من مرفأ بيروت إلى إيطاليا، أين كتب أول قصيدة شعرية في الحنين إلى بلاده أذاعها من راديو روما بإيطاليا، و قد سمحت ظروف الحرب العالمية الثانية –خاصة و أن سورية كانت بعيدة عن خط النار– لنزار بإتمام دراسته الجامعية بكلية الحقوق بدمشق التي أنهاها عام 1945، دون أن تذهب عنه حمى الرسم بالحروف، بل ازدادت رسوخا من خلال نشره لأول إبداع شعري تمثل في ديوانه "قالت لي السمراء" عام 1944، و الذي تطلب منه شجاعة فائقة و إقداما جريئا، فقد عدت أشعاره انقلابا على المفاهيم الاجتماعية السائدة في المجتمع السوري المحافظ خصوصا و العربي عموما، و كسرا للخوف فيما يتعلق بالمحرمات كالحب و الجنس، حيث (لاقى ثورة من الجامدين الذي يقاومون تطور الحياة و عندما رأوا أنه قد بدأ يعبر عن ضمير جيله أحسوا بالخطر يهاجم معاقلهم ويقتلع جذورهم فتحصنوا بالأخلاق و التقاليد و العيب).[2]

و كان أن واجه و هو غير المتمرس بعد وابلا من النقد اللاذع و الشتائم كان أقساه ما كتب الشيخ علي الطنطاوي في مجلة "الرسالة" بطريقة ساخرة واستهزائية، فقال: (طبع في دمشق منذ سنة كتاب صغير زاهي الغلاف ناعمه ملفوف بالورق الشفاف الذي تلف به علي "الشكولاتة" في الأعراس، معقود عليه شريط أحمر كالذي أوجب الفرنسيون أول العهد باحتلالهم الشام... فيه كلام مطبوع على صفة الشعر... يشتمل على وصف ما يكون بين الفاسق و القارح و البغي المتمرسة الوقحة وصفا واقعيا، لا خيال فيه لأن صاحبه ليس

1_ نزار قباني. قصتي مع الشعر ، منشورات نزار قباني، بيروت، ط1، 1973، ص 45–47.

2_ صبحي محي الدين، نزار قباني شاعرا و إنسانا ، دار الأدب، بيروت، ط1، 1958، ص 15– 16.

بالأديب الواسع الخيال، بل هو مدلل غني عزيز على أبويه و هو طالب في مدرسة، و قد قرأ كتابه الطلاب في مدارسهم و الطالبات...).[1]

و إذا كان هذا الكلام لا يعبر عن محتوى الديوان إلا أنه دليل على الحقد الفني و الشخصي النابع من خلفية سلفية موجهة، تتجاوز محتوى الأثر الأدبي لتشمل الحياة الخاصة للرجل، وفي الثانية و العشرين من عمره انضم نزار إلى السلك الدبلوماسي بوزارة الشؤون الخارجية السورية في أوت 1945، فكانت بداية مرحلة جديدة من حياته قال عنها: (حين انضممت إلى السلك الدبلوماسي السوري لم أكن أتصور أن غباري سيتناثر على كل القارات...).[2]

كانت القاهرة أول محطة معنية يحط بها رحاله، أين عين كملحق بالسفارة السورية، لم يضيع الفرصة في دخول عالم الأدب و الشعر من بابه الواسع خاصة و أن (القاهرة في الأربعينات زهرة المدائن و عاصمة العواصم العربية و كانت بستانا للفكر و الفن عز نظيره...)[3] فتعرف على أعلام الشعر و الأدب و النقد من قريب* حيث اجتمعت لديه خلال هذه الفترة نماذج شعرية كثيرة كان قد كتبها في مراحله الأولى بدمشق و بالقاهرة جمعها ديوان شعري ثان أطلق عليه عنوان "طفولة نهد"، برزت فيه النكهة القاهرية بشكل واضح، و هذا ما يقره الشاعر نفسه حين قال: (للقاهرة علي فضل الربيع على الشجر، و بصمات يديها ترى واضحة في مجموعتي الثانية (طفولة نهد)... كان نقلة حضارية هامة بالنسبة لشعري فلقد صقلت القاهرة أحاسيسي و عيني و لغتي الشعرية و حررتني من الغبار الصحراوي المتراكم فوق جلدي...)[4]، فبعدما كانت مرحلة "قالت لي السمراء" مرحلة انفعال بالجمال الحسي المتمثل في المرأة، جاءت مرحلة طفولة نهد لتقدم لنا نزار قباني من خلال

1_ المرجع السابق، ص 16، و ينظر أيضا: نزار قباني ، قصتي مع الشعر، ص 87-89.

1_ نزار قباني، قصتي مع الشعر، ص 97.

2_ نفسه، ص 104.

* كالأستاذ توفيق الحكيم، عبد القادر المازني، كمال الشناوي، إبراهيم ناجي، أحمد راسي، محمد حسين هيكل، الناقد أنور المعداوي...الخ.

3_ نفسه، ص 105.

المتأمل لمكونات هذا الجمال في شوق نبي لا يطلب من المرأة سوى ما يطلب العصفور عند الجدول.

و رغم هذا التغير في النمط الشعري لدى نزار الشاب فإن "البحر" الذي كان يكتب فيه قصائده كان ملكا لمجموعة مشايخ وقرصان تحدد فيه الملاحة حسب مقاييس تختارها هي يقول: (في الخمسينيات و الأربعينيات لم يكن البحر مفتوحا للملاحة...كان المرور ممنوعا على المراكب الصغيرة.. و المواهب الصغيرة و الأسماك الصغيرة... لم يكن بحر الأربعينيات سوى للحيتان الشعرية الكبيرة، وسوى القراصنة يسيطرون على منافذ البحر و الموانئ، و يمنعون أي سفينة غريبة أن تدخل أو تخرج من مياههم الإقليمية... كان أكثر من "فرزدق" واحد يهددنا بالقتل... و إغراق مراكبنا...[1] وبالفعل فقد "أغرق" مشايخ البحر في القاهرة الكلمة الثانية من عنوان الديوان حين استبدل أحمد حسن الزيات كلمة (نهد) بكلمة (نهر) كشرط لنشر مقالة عن الديوان كتبها الأستاذ "أنور المعداوي في مجلة "الرسالة" إرضاء للجمهور المحافظ الذي تخفيه كلمة "نهد").[2]

وسار نزار على هذا النهج في الديوانين الاخرين اللذين كتبهما في هذه المرحلة وهما "سامبا" (1949) و "أنت لي" (1950) حين وجد نفسه بعد مرحلة القاهرة أمام الدائرة الحضارية التركية (1948) بكل موروثاتها الفكرية، أين اكتسب نظرة موضوعية في التعامل مع الظاهر الجمالية في ديوانيه السابقين، فاستطاع أن يسيطر على انفعالاته الثائرة حينما أنهى مرحلة من القلق كانت قد مرت بها شعرية نزار.

و في سنة 1952 عين نزار بالسفارة السورية بلندن لفترة ثلاث سنوات استطاع خلالها أن يعايش الثقافة الإنجليزية عن قرب، و يغوص في المجتمع الإنجليزي بكل خصائصه و أفكاره التي نهل منها ما مكنه من الحصول على الطمأنينة الفكرية التي فقدها

1_ نزار قباني، السمكة تتذكر اللون الأزرق، مجلة الآداب، عدد 9 سبتمبر 1977، ص 09.

2_ نزار قباني، قصتي مع الشعر، ص 104-105.

في القاهرة و دمشق، فيطل على قرائه من مدرسة الحرية الإنجليزية بمجموعتها الشعرية "قصائد" (1960) التي قال عنها أنها "أفضل أعمالي الشعرية و أكثرها ارتباطا بالإنسان"[1]، ففي الديوان انعكست الحياة اللندنية بتميز طبيعتها وسلوك سكانها و حرية أفكارها على الشاعر الذي عاد يغازل الطبيعة بعدما كان ينتهج منهج كسر الطابوهات فاتحا الحواس سابحا في بحر الحب مثيرا للمشاعر.

كما بدأت تبرز خلال هذه الفترة، ملامح تشكل البعد القومي و السياسي من خلال كتابته "القصائد– المشكلة"، التي تسلط الضوء على عيوب المجتمع العربي و تناقضاته، فكتب حينها قصيدة "خبز و حشيش و قمر" كدليل بارز على ذلك التحول المهم الذي طرأ على المسار الشعري عند نزار، و إذا كان قد نعم بحرية فكرية في لندن مكنته من الكتابة الإبداعية فإن مرحلة عمله الدبلوماسية ببكين (الصين) بين عام 1958 و 1960، (بكل ما يحمله هذا البلد من تناقض إيديولوجي مع لندن)، قد انعكست على السلوك الإبداعي لديه، فنزار الطائر الحر المتنقل من مكان لآخر وجد نفسه أسيرا بين أسوار المدينة لا ينتقل إلا في إطار رسمي، فشساعة الصين وحضارتها و ثقافتها و تميز سكانها و تفرد عاداتهم لم ير منها الشاعر إلا القليل، يقول: (كنت أريد أن أرى الصينيين على طبيعتهم كيف يضحكون، و كيف يغنون، و كيف يرسمون الأواني الجميلة، و كيف يشربون الشاي بالياسمين لكنني فشلت و أنا حزين جدا لفشلي، إن الشاعر الذي لا نعجن بموضوعه و لا يشتبك به اشتباكا يوميا، يبقى خارج دائرة الضوء)[2]، وقد انعكست هذه العزلة الدبلوماسية على شخصية الشاعر، فلم يجد من وسيلة يفك بها حصاره سوى العودة عبر ذاكرته و خياله إلى مجتمعه العربي الدمشقي في محاولة لحل أسرار المرأة فيه من خلال تقمصه شخصية امرأة شرقية، فيفك عنها القيود و يحررها من عصبيات رجال القبيلة و يعبر بها مرحلة الجاهلية، فأنتج

1_ المصدر السابق، قصتي مع الشعر. ص 106.

2_ نفسه، ص 111–112.

هذا التقمص الفريد من نوعه مجموعة شعرية رائعة نشرت عام 1968 تحت عنوان "يوميات امرأة لا مبالية".

و تشاء فرصة العمل الدبلوماسي أن يتحرر نزار من قيود "المارد الصيني(ليبعث في أرض حررت الانفعال القومي و العربي و التاريخي بداخله، فكانت مرحلة العمل بإسبانيا يقول: "إن إسبانيا بالنسبة للعربي هي وجع تاريخي لا يحتمل، فتحت كل حجر من حجراتها ينام خليفة، ووراء كل باب خشبي من أبوابها عينان سوداوان، وفي كل نافورة من منازل قرطبة صوت امرأة تبكي...على فارسها الذي لم يعد...).[1]

لقد امتزج بالذاكرة الإسبانية و بالزمن العربي، فارتسمت معالم الحنين القومي في ديوانه "الرسم بالكلمات" عام 1966 أين غازل الماضي العريق في الأندلس و تحسر على ما آلت إليه وضعيتنا اليوم، خاصة و هو يقف أمام آثار أجداده من الأمويين و يدرك بأم عينه ذلك الإرث الحضاري و الثقافي و الديني العظيم الذي ضاع إلى الأبد.

انتهت مرحلة العمل في إسبانيا بنشر ديوان الرسم بالكلمات، بعدما حمل الشاعر جنسيات العالم خلال تنقلاته المهنية و الفكرية، و بعدما وسع مدركاته النقدية حين اصطدم بالعالم و بالمدن و باللغات و الثقافات، و بعدما زار أيضا معظم البلدان ليواجه صراعا داخليا عنيفا بين نزار الشاعر و الإنسان من جهة و نزار الدبلوماسي من جهة أخرى، يقول: (استطاعت لغة الشعر في ربيع عام 1966، أن تقتل اللغة الدبلوماسية... و تعيد لنفسي المشطورة نصفين التصاقها و توحدها... إن استقالتي من العمل الدبلوماسي كانت إنقاذا للرجل الثاني (الرجل الشاعر) الذي كادت تطحنه عجلات السيارات الطائشة و الخارجة دائما على القانون و التي تحتمي بلوحة كتب عليها: "هيئة دبلوماسية"...).[2]

1_ نزار قباني، قصتي مع الشعر ، ص 107.

2_ نفسه ، ص 103.

و أمام هذا الاختيار الشجاع قرر نزار عدم العودة إلى دمشق بتناقضاتها السياسية و حكوماتها الهشة، فكان لبنان أول محطة يستريح فيها بعد أن قضى عشرين سنة في العمل الدبلوماسي المتنقل، (فبيروت المدينة التي احتضنت طفولة نزار الصبيانية و الشعرية هي المدينة التي علمته القراءة و احتوت كتاباته و أعطتها الشكل و اللون و الرائحة، عندما كان يطالع بينهم أشعار النخبة اللبنانية من كبار الأدباء و الشعراء، فقرأ لبشارة الخوري، و إلياس أبى شبكة، و سعيد عقل وصلاح لبكى و ميشال طراد و أمين نخلة)[1]، و كان يتنقل كشعراء التروبادور بين مدنها وجامعاتها يلقى أمسياته الشعرية، ففي الوقت الذي لقي الشتائم في بلاده* بسبب قصيدة عدت مشكلة، يحتفل به في بيروت أين يتحول عشاق شعره إلى الكنيسة كونها أكثر اتساعا، لأن قاعة "وست هول" و"الشابل" بالجامعة الأمريكية ببيروت قد عصت بالجمهور[2]، لهذا لم يكن الارتباط ببيروت ارتباطا طارئا و إنما كان ارتباط الرضيع بأمه التي تمده ثديها فيكبر و يترعرع يقول نزار عن هذا الارتباط:

(إن الشاعر الذي لا يتخرج من بيروت أو لا يتشكل في بيروت، أو لا تنشر أشعاره فيها...يبقى شاعرا غير مكرس و لا يصل إلى مرتبة النجومية و إنما يبقى في قائمة شعراء "الكومبارس"...منذ دخلتها في الستينات لم تضايقني بشيء و لم تضطهدني و لم تكسر باب المطبعة و تلقي القبض على متلبسها بجرم نشر كتاب جديد...)[3]، إنها جنة لكل شاعر أراد أن يكون حرا في أفكاره و كتاباته بعيدا عن التحزب و التخندق في صف اتجاه دون آخر، و هذا حال شاعرنا الذي كان وسطا في انتمائه الإيديولوجي بابتعاده عن اليمين السلفي أو اليسار المتحزب و المتأدلج في زمن كان على كل شاعر أن يختار موقعه الأيديولوجي في تلك الفترة.

1_ نفسه، ص 116.

* بعد نشر قصيدة "خبز و حشيش و قمر" سنة 1954، طالب المحافظون داخل البرلمان السوري بعزله من العمل الدبلوماسي و محاكمته على ما كتبه، يراجع: قباني نزار، السمكة تتذكر اللون الأزرق"، مجلة الآداب، عدد 09 سبتمبر 1977، ص 44.

2_ ينظر صبحي محي الدين، نزار قباني شاعرا و إنسانا، ص 08.

3_ فاضل جهاد، نزار قباني، المرأة مهنتي، حوار مع نزار قباني، مجلة الحوادث اللبنانية، عدد 1894 يوليو 1983، ص 49.

و عندما اختار نزار موقعه كان يدرك إدراكا تاما أن واقعيته نقدية و التزامه قومي و ليس إيديولوجيا مرحليا، و أن ثورته على العفن و الظلم و عقلية العشيرة و منابع التسلط الجائر، لا ثورة شعارات تدور أحداثها بعيدا عن أوطاننا بآلاف الأميال، لهذا كان شعراء الوسط و على رأسهم نزار قد (التزموا في قصائدهم القومية خطا هادفا دون ارتباط سياسي مسبق، فعبروا عن الثورة بلسان حريتهم المطلق، الحرية التي لم يقيدها حزب أو عقيدة أو اتجاه سياسي ملزم...)[1]، و هذا ما ظهر جليا بعد حرب 1967، فبعدما عرف الناس نزار العاشق و الثائر على نظام القبيلة وسلطة الموروث، ظهر أمامهم في حلة جديدة، إنه نزار الغاضب على الزمن العربي، لقد كسر تلك الصفحات الدونجوانية البلهاء التي ألصقت به و أكد للملأ أن الشاعر حالة و الحالة متغيرة، حيث تعامل بهذا المنطق مع محيطه فأدرك واقعه بعين النقد إلى أن أصبح في واقعيته صداميا و التزامه جماليا يشع بالإضاءات الفكرية، فأضحى يؤرخ بصدق لكل نكبة تفقد الواقع المعيش توازنه (ففرض نفسه على الحكام لا ليحكم ولكن ليقاسم السلطة ..لم ينتمي الى السلطة انتماء العميل و لا قليل الشأن ولا المحتاج و إنما المشارك فبدأ يدخل في الصراعات العربية، و من هذا المنطلق هاجم الشيوخ... فكانت تفتح له الأبواب لأنه كان قويا)[2]، فظل ينتفض ويثور مع كل حدث سياسي أو فاجعة مفروضة تستحق الثورة، فحين بلغ المد السياسي في منصف السبعينات و الثمانينات و بداية التسعينات ذروته استطاع أن ينتقل من خلال هذا التوقيت العصيب لينتقد جوهر ما يعتبره أساسا، و هو في كل ذلك يعمل ضد التيار و هذه ميزته التي تنامت شيئا فشيئا في ظل الحياة العربية المتشابكة حتى أصبح قادرا على ضرب العصب الحساس في لحظة معينة من حياة المجتمع و الثقافة والسياسة، فمثلما ضرب في بداية الخمسينات حين كتب "خبز و حشيش و قمر" و "حبلى" و"أوعية الصديد"، ضرب بقوة على الوتر الحساس نفسه في التسعينات، حيث أثار نفس الضجة بقصيدة "المهرولون" و متى "متى يعلنون وفاة

1_ ساعي أحمد بسام، حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، ص 420.

2_ العسكري صبري، نزار قباني و الثورة العربية، ص 74.

العرب" و "من قتل مدرس التاريخ" و "أنا مع الإرهاب" و "هجاء صدام" و "يوميات رجل مهزوم".

لقد كان نزار شاعرا يستهويه أن يدخل في جدل مع المرأة فاعتبرها قضية، و على المستوى نفسه و لأسباب متشابهة داخل عالم السياسة، (ولأنه كان يرى ضرورة أن تخرج المرأة من الحريم، حارب على مستوى ما ارتبط بعالم الحريم و ما ارتبط بعالم المشايخ غير أنه لم يقطع صلته لا بالمرأة و لا بالمشايخ، و بالتعامل مع القضية المزدوجة أعطى نزار الكثير لأمته العربية و للشعر العربي و لكنه العطاء المحكوم بفلسفات و إمكانيات و قدرات المجتمع العربي)[1]، فأصبح نزار، في تقديري، جزءا من نسيج الوعي العربي للفن و الكتابة، نسيج الذاكرة الجماعية، نسيج ذاكرة الثقافة، و نسيج اللغة التي نتحدث بها و نكتب و نفكر بها، و بعبارة أخرى أصبح جزءا من الواقع العربي بكل أبعاده و تشعباته، بل تعدى الواقع المعيش بمرارته في لحظة رؤيوية هاربة إلى متخيل ملموس ضمن عالم لا نجده إلا عند الشعراء الهاربين من واقعهم المظلم، هرب المنغمسين في ذلك الواقع، لا المفصولين عنه، بعد أن عكفوا على تأمل قضايا الحياة و صياغتها شعرا مثلما فعل نزار طوال ما يزيد عن نصف قرن من الزمن.

غادر نزار لبنن بعد حادثة مقتل زوجته "بلقيس"* في انفجار السفارة العراقية ببيروت 1989، فعلى ظهر مركب شحن سافر متجها إلى قبرص تاركا وراءه بيروت الأنثى تحترق و تغتال كل يوم عشرات المرات باحثا عن الطمأنينة، عن الثبات، لكنه لم يجده لا في "لارنكا" (قبرص)، و لا في "جنيف" (سويسرا)، و لا في "لندن" لذلك فضل العودة إلى بيروت في صيف عام 1983، لأنه لم يجد حصانة لنفسه الحرة إلا في بيروت يقول: (في بيروت عشت الحرية ممارسة و تطبيقا، و لم أعشها نظرية إيديولوجية أو بيانا وزاريا... بيروت

1_ مقطع من كلمة الناشر على غلاف كتاب صبري العسكري، نزار قباني و الثورة العربية.

* بلقيس هي الزوجة الثانية لنزار، له منها ولدان عمر و زينب، أما الزوجة الأولى زهراء، فله منها توفيق الذي توفي عام 1973 و هدباء.

أعطتني الحصانة كي أكن أقوى من السلطان و أكبر من السلطان...)[1] و مع أن الحرب الأهلية اللبنانية لم تنته إلا في عام 1990، إلا أن نزار قباني كان قد حدد إقامته الدائمة ببيروت حتى ينعم بما وفرته له، و يحافظ على حريته و حصانته كشاعر و يتمكن من الإشراف المباشر على دار النشر التي أسسها في الستينات و التي تحمل اسمه، و أضحى تنقله و إقامته بين بيروت و لندن و الولايات المتحدة لأغراض علاجية** إلى أن وافته المنية مساء يوم 30 أبريل 1998، بالمستشفى بلندن، تاركا وراءه ما يزيد عن خمسين مجموعة شعرية و نثرية، ترجم العديد منها إلى لغات أجنبية و كتب نزار وصيته التي يقول في بعض مقاطعها:

(إنني أرغب في أن ينقل جثماني بعد وفاتي إلى دمشق لأدفن فيها في مقبرة الأهل...لأن دمشق هي الرحم الذي علمني الشعر و علمني الإبداع و أهداني أبجدية الياسمين... هكذا يعود الطائر إلى بيته و الطفل إلى رحم أمه...).[2]

أما بيروت الأم الذي احتضنته فالصدمة على شعرائها و كتابها كانت أكبر من التعبير بالكلمات و بعد صراع مع اللغة التي أبت أن تحتوي تلك الفاجعة كتبوا كلمة أسطورية جاء فيها:

(... متوجا بالبقاء الجميل... رحل الملك... فلنجلل الدواوين اليوم بالسواد... و لنقم على روحه القصائد... بات للشعراء بعد اليوم مزار حبر مقدس... أيها الملك على ضريحك من محابرنا جميعا عبارة شكرا لأنك ولدت، و ياسمينة دمشقية).[3]

بعض أعمال نزار قباني الشعرية و النثرية

2_ فاضل جهاد، نزار قباني، المرأة مهنتي، حوار مع نزار قباني، مجلة "الحوادث" اللبنانية، ص 49.

**أجريت له عملية استبدال شرايين القلب بالولايات المتحدة الأمريكية، ينظر: مجلة المستقبل البيروتية عدد 297 السبت 30 أكتوبر 1982، ص 7.

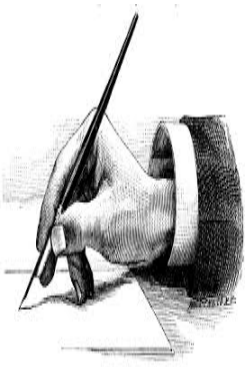
1_ علي ر، تاريخ الشعر يتوقف، جريدة الخبر (الوطنية)، عدد 2257، ص 19.

2_ علي ر، المرجع السابق، ص19.

الأعمال الشعرية	الأعمال النثرية
• قالت لي السمراء، دمشق 1944 • طفولة نهد، القاهرة 1948 • سامبا، القاهرة 1949 • أنت لي، القاهرة 1950 • قصائد، بيروت، 1956 • حبيبتي، بيروت 1961 • الرسم بالكلمات، بيروت 1966 • يوميات امرأة لا مبالية 1968 • قصائد متوحشة، بيروت 1970 • كتاب الحب، بيروت 1970 • مائة رسالة حب، بيروت 1970 • لا، بيروت 1970 • فتح، بيروت 1970 • أشعار خارجية على القانون، بيروت 1972 • الأعمال السياسية، بيروت 1977 • أحبك أحبك و البقية تأتي، بيروت 1978 • كل عام و أنت حبيبتي، بيروت 1978 • إلى بيروت الأنثى مع حبي، بيروت 1978 • أشهد أن لا امرأة إلا أنت، بيروت 1978 • مواويل دمشقية إلى قمر بغداد، 1979 • هكذا أكتب تاريخ النساء، بيروت 1981	• الشعر قنديل أخضر، بيروت 1963 • قصتي مع الشعر، بيروت 1970 • عن الشعر و الجنس و الثروة، بيروت 1971 • المرأة في شعري و حياتي، بيروت 1975 • ما هو الشعر، بيروت 1981 • العصافير لا تطلب تأشيرة الدخول، بيروت 1983. • جمهورية جنونستان، بيروت 1988 • لعبت بإتقان و ها هي مفاتيحي، بيروت، 1990 • بيروت حرية لا تشيخ، بيروت 1992 • إضاءات، بيروت 1998 • دمشق نزار قباني، بيروت 1999

• قاموس العاشقين، بيروت 1891 • أشعار مجنونة، بيروت 1983 • الحب لا يتوقف على الضوء الأحمر 1983 • الكلمات لا تعرف الغضب 1983 • قصائد مغضوب عليها، بيروت 1986 • تزوجتك أيتها الحرية، بيروت 1988 • الكبريت في يدي و دويلاتكم من ورق، بيروت 1989 • الأوراق السرية لعاشق قرمطي، 1989 • لا غالب إلى الحب، بيروت 1990 • هوامش على الهوامش، بيروت 1991 • أنا رجل واح و أنت قبلية من النساء، بيروت 1993 • خمسون عاما في مديح النساء، بيروت 1994 • تنويعات نزارية على مقامات العشق، بيروت 1996.	

الخاتمة



الخاتمة:

من خلال دراستنا لهذا الموضوع، وبما أن لكل بداية نهاية، نخرج في الختام إلى جملة من النتائج:

- أن بنية الخطاب الشعري المعاصر قام بنسجها الشعراء الرواد وفق اتفاقات ورؤى مختلفة، اشتركت كلها في كسر الشكل الشعري القديم وتأسيس نموذج يأخذ صفة الفرادة عند كل شاعر.
- أن التحديد الزمني للمعاصرة بخمسين سنة من زمن النص عند الكثير من الشعراء والنقاد هو تحديد إجرائي لا يعكس حقيقة المعاصرة وماهيتها سواء في الشكل أو المضمون، فليس كل شاعر معاصر يكتب قصيدة معاصرة بالضرورة، وذلك من خلال قراءة مفهوم الشعر المعاصر من جهة ومعنى المعاصرة وتحديد الزمني للمعاصرة من جهة أخرى.
- عند مراجعة علاقة التراث بالشعر العربي المعاصر وجدنا أن وجب التجديد وفق أطر محددة أساسها النظر إلى التراث نظرة تكاملية إرادية ذوقية لا نظرة إلزامية مفروضة بإحكام سلطانية غير قابلة للنقاش.
- ظهر الشعر الحر سنة 1947 في قصيدتين "الكوليرا" لنازك الملائكة و "هل كان حبا" لبدر شاكر السياب، فكانت الأسبقية النشر لقصيدة الكوليرا، وأن الشعر الحر هو شعر ذو شطر واحد ليس له طول ثابت وإنما يصح أن يتغير عدد التفعيلات من شطر إلى آخر، فأساس الوزن في الشعر الحر أنه يقوم على وحدة التفعيلة.
- ولدت قصيدة النثر من رغبة التحور والتمرد على التقاليد المسماة (شعرية وعروضية) وعلى تقاليد اللغة، ميلاد هذا النوع الشعري في الادب العربي لم يكن وليد صدفة إنما امتداد لمحاولات تمرد سابقة ورغبة عارمة في التجديد من خلال

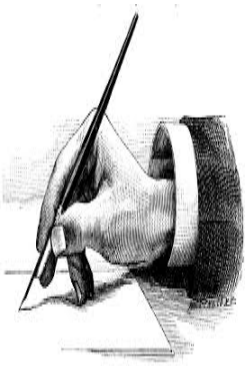
النمط الشعري الذي تبناه جبران خليل جبران أطلق عليه اسم الشعر المنثور أول من كتب قصيدة النثر هو أدونيس حيث ترجم قصيدة سان جون بيرس كشفت له هاته الترجمة عن أساليب للتعبير لا يستطيع الوزن أن يوفرها.

- لم يتمكن الشعراء المعاصرون من ضبط ماهية الشعر ضبطا دقيقا ويظل تعريفهم للشعر تعريفا ذاتيا يتغير فاعتمد بعضهم في تعريفه للشعر على الآلية اللغوية المتفردة كما هو الحال عند عبد الله حمادي.
- اتفاق أغلبية الشعراء على ضرورة تأكيد دور التجربة في تحديد ماهية الشعر.
- أضحى الشعر عند الكثير من الشعراء وعلى رأسهم عبد الله حمادي وصلاح عبد الصبور أقرب إلى السلطة الصوفية التي تعلو بالشاعر إلى عالم برزخي لا تؤسس فيه الأنماط، وإنما تتوالد بحسب التجارب وتتكاثر كلما آمن الشاعر بضرورة الخلق والإبداع.
- ارتباط ماهية الشعر العربي المعاصر بالرؤيا، فقد آمن الشاعر المعاصر بأنها الوسيلة المثلى لتخصيب التجربة الشعرية ونقلها من مستوى الكتابة وانطلاقا من آلية تفعيل الحواس إلى الكتابة وهو ما نادى به يوسف الخال حين اعتبر القصيدة عبارة عن خلق لا تصوير للعالم في قالب فني متميز.
- إن الحداثة العربية الشعرية ليست ظاهرة عربية بالأصل بل تسريب ككافة التيارات الفكرية و الأدبية من العالم العربي، فهي تدعوا إلى التمرد على الواقع أما على صعيد الحداثة الأدبية فتأتي الحرية المطلقة في مقدمة الإبداع لدى الاديب نفسه.
- أن نزار قباني كان ذا أفق حداثي متفرد استطاع أن يؤسس مساره الحداثي وان يورط الحداثات الأخرى ويضعها في مأزق بفعل الجماهيرية الشعبية التي اكتسبها من جهة واللغة الشعرية الثالثة التي أسس لها من جهة أخرى.
- يعتبر نزار قباني من منطلق الحداثة أول شاعر حداثي لأنه سبق رواد الشعر الحر في الأربعينيات في خلق أرضية شعرية جديدة، لا تؤمن بالجاهز والنمط وهو

ما تحقق عند نزار ابتداءا من سنة 1944 تاريخ صدر ديوانه "قالت لي سمراء" 1994م الذي ظهرت فيه بوادر تأسيس كتابة جديدة ولغة جديدة.

- خلق نزار الحداثة المضادة آليات تفعيل من واقع المجتمع طالب بتحرر المرأة والرجل معا، رفض سلطات قهر الاجتماعية واستطاع بكل جرأة أن يضمن هذه الآليات كتاباته النثرية والشعرية على حد سواء.
- لم يكن عبر مواقفه ضد الدين إنما كان ضد الممارسات والسلوكيات التي تصدر عن مؤسسات وأفراد لهم علاقة بالسلطة الدينية.
- سجل نزار مواقفه السياسة باستمرار واستطاع في تقديرنا أن يؤسس لثقافة سياسية شعرية متفردة سجلت حضورها بقوة في شعرية نزار وحداثته المضادة.

قائمة المصادر والمراجع



قائمة المصادر المراجع:

أولا- المصادر:

1. ابن منظور، لسان العرب، إعداد و تصنيف يوسف خياط، دار لسان العرب، ج 3 بيروت، د ت، مادة "ورث".
2. نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، المجلدان، ط2، بيروت، 1979.
3. نزار قباني، الأعمال النثرية الكاملة، منشورات نزار قباني، ط1، الجزء الثامن، بيروت، 1993.
4. أدونيس، سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط2، 1996.
5. أدونيس، في قصيدة النثر، مجلة الشعر، بيروت، لبنان، س 4، ع 14، 1960.
6. أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة بيروت، ط3، 1979.
7. صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، طبعة رياض رايس، بيروت، 2001.
8. عبد الله حمادي، البرزخ و السكين، دار الهومة للطباعة و النشر، الجزائر، ط1، 2002.
9. محمد الماغوط، الفرح ليس مهنتي، طبعة رياض الريس للكتب والنشر، لبنان، 2002.
10. نازك الملائكة، ديوان شظايا و رماد، دار العودة، بيروت، ط2، 1979.
11. يوسف الخال، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، ط2، 1979.

12. أحمد بزون، قصيدة النثر العربية الإطار النظري، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 1992.

13. أدونيس، زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، ط5، 2005.

14. إسماعيل عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، 2005.

15. إسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط6، 1994.

16. جابر عصفور، معنى الحداثة في الشعر، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج 4، ع 4، القاهرة، يوليو 1984.

17. خالدة سعيد، حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، 1979.

18. ريد هاريت، نقلا عن عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي.

19. سوزان برنار، قصيدة النثر من بولمير إلى أيامنا، تر، زهير مجيد مقاس، دار المأمون، بغداد، العراق، ط1، 1993 (بتصرف).

20. شكري غالي، سوسيولوجيا النقد العربي الحديث، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1981.

21. صبحي محي الدين، نزار قباني شاعرا و إنسانا، دار الأدب، بيروت، ط1، 1958.

22. صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1992، ج 9.

23. صلاح عبد الصبور، حوار أجراه مع الشاعر الناقد جهاد فاضل ضمن كتاباته قضايا الشعر المعاصر، دار الشروق، ط1، 1984.

24. علي الطنطاوي، نقلا عن نزار قباني، الأعمال النثرية الكاملة.

25. عمار زعموش، النقد الادبي المعاصر في الجزائر، قضاياه و اتجاهاته، مطبوعة جامعة منتوري، قسطنينة، 2000.

26. فاتح علاق، مفهوم الشعر عند الشعراء الرواد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط3، 2005.

27. مفيد فوزي، نزار.. و أنا أطور قصيدة اعتراف، حوار ضمن كتابه أجراه مع نزار، الهيشة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1999.

28. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط7، 1983.

29. نديمة عيتاني، التراث في الحضارة العربية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط2، 1996.

30. نزار قباني. قصتي مع الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت، ط1، 1973.

31. نزار قباني، ضمن كتاب جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديثة.

32. نزار قباني، قصائد مغضوب عليها، نقلا عن حبيبة حمدي، القصيدة السياسية في شعر نزار قباني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1999.

33. يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة، لبنان، ط1، 1978.

34. عصفور جابر، معنى الحداثة في الشعر، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج 4، ع 4، القاهرة، يوليو 1984.

35. علي ر، تاريخ الشعر يتوقف، جريدة الخبر (الوطنية)، عدد 2257.

36. فاضل جهاد، نزار قباني، المرأة مهنتي، حوار مع نزار قباني، مجلة الحوادث اللبنانية، عدد 1894 يوليو 1983.

37. مروى حسين، أزمة المعاصرة الحديثة في أدبنا الحديث، مجلة الآداب البيروتية، دار الآداب بيروت، ع 2، فبراير 1967.

38. نجيب العوفي، نزار قباني و الحداثة الشعرية المضادة، مجلة الآداب.

39. نزار قباني و الحداثة الشعرية المضادة، ندوة الآداب، إعداد و تقديم عبد الحق لبيض، مجلة الآداب، عدد12/11، نوفمبر، بيروت، 1998.

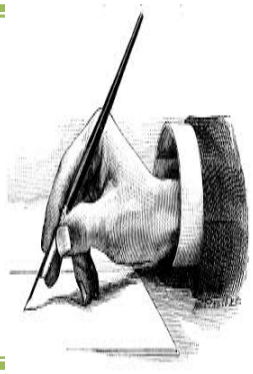
40. نزار قباني، السمكة تتذكر اللون الأزرق، مجلة الآداب، عدد 9 سبتمبر 1977.

41. نزار قباني، مجلة فلسطين الثورة، عدد 718، 14 جويلية 1997.

42. عز الدين، قصيدة النثر، إشكاليات التسمية و التجنيس و التاريخ، ضمن موقع على الألوان، www.nizeva.com .

43. نزار قباني، في مدح سيد الخلق محمد (ص)، موقع الواب:www.katarapoet.com

فهرس المحتويات



الموضوع	الصفحة
مقدمة	**02**
مدخل	**06**
الفصل الاول: الشعر المعاصر و آراء و مواقف الشعراء الرواد في ماهيته وفي شكله	
المبحث الأول: الشعر الحر وقصيدة النثر	**11**
الشعر الحر	**12**
قصيدة النثر	**16**
المبحث الثاني: آراء الشعراء الرواد في ماهية الشعر المعاصر	**21**
المبحث الثالث: مواقف بعض الشعراء من الشكل الحديث ومتطلبات القصيدة المعاصرة	**35**
الفصل الثاني: آراء ومواقف نزار قباني في ماهية وشكل الشعر المعاصر	
تمهيد	**43**
المبحث الأول: تشكيل موقف نزار قباني في ظل الحداثة الشعرية	**44**
المبحث الثاني: ماهية الشعر عند نزار والموقف من آليات تشكيله	**52**
ماهية الشعر	**52**
آليات التشكيل:	**56**
اللغة الشعرية	**56**
تقريرية الخطاب	**57**
رفض الغموض في الشعر	**59**
توظيف الألفاظ العامية	**60**
الشكل الشعري	**61**
المبحث الثالث: الموقف الفكري والسياسي المتضمن في شعر نزار قباني	**63**
الموقف من الدين	**63**
الموقف السياسي	**64**

خاتمة	71
ملاحق	74
مة المراجع	78
رس الموضوعات	80

الملخص:

الموضوع الذي تناوله البحث هو الخطاب الشعري في كتابات الشعراء العرب المعاصرين نزار قباني أنموذجا، ومهدنا لهذا البحث بمدخل: علاقة المعاصرة بالتراث وقسمنا بحثنا إلى فصلين، الفصل الأول: الشعر المعاصر وآراء ومواقف الشعراء الرواد في ماهيته وفي شكله وقد قسمناه إلى ثلاثة مباحث، المبحث الاول: الشعر الحر وقصيدة النثر، المبحث الثاني: اراء الشعراء الرواد في ماهية الشعر المعاصر، المبحث الثالث: مواقف الشعراء الرواد في الشكل الحديث للشعر المعاصر ، الفصل الثاني: اراء ومواقف نزار قباني في ماهية وشكل الشعر المعاصر، المبحث الأول: تشكيل موقف نزار قباني في ظل الحداثة الشعرية المضادة، المبحث الثاني: ماهية الشعر عند نزار قباني والموقف من آليات تشكيلها، المبحث الثالث: الموقف الفكري والسياسي المتضمن في شعر نزار قباني، وخاتمة وملحق.

الكلمات المفتاحية: الحداثة، المواقف، الرواد.

Résumé:

La thème discuté par la recherche est le discours poétique dans les écrits des portes arabes contemporains Nizar Qabbani en tant que modèle pour cette recherche : la relation entr la modernisation et le patrimoine et ont a diviser notre recherche en deux chapitres, le premier chapitre: la poésie contemporaine et les opinions et attitudes des poètes et des pionniers dans ce que nous avons devise en trois sections: la première section: la poésie libre et poème en prose le deuxième sujet: les opinions des Nizar Qabbani et pionniers des poètes dans la nature de la poésie contemporaine la première section: la formation de position de nizar Qabbani sos le compteur poétique moderne le deuxième sujet: quelle est la poésie de Nizar Qabbani et la position des mécanisme de sa formation, le troisième sujet: la position intellectuelle et politique contenue dans la poésie de Nizard Qabbani et la conclusion et complément

Mots-clés: modernité, attitudes, pionniers.