

## ثورة الشكل في الشعر الحديث ومكان اللغة منها

غير أنه بجانب للصواب عندما يفرض علينا أن ننقل من عهد الشكل الواحد الذي يفرض سلفاً على القصيدة إلى مرحلة يصبح فيها لكل قصيدة شكلها الخاص (١) لأن من شأن الانقطاع إلى محاولة ابتكار شكل جديد لكل قصيدة أن يقود إلى نتيجتين خطيرتين لتفلق احدهما بالحد من حرية الشاعر ، الذي يستأنس باستثمار الأرض التي تم اكتشافها قبل أن ينصرف إلى اكتشاف أرض جديدة ، وتعلق الأخرى بما يؤول إليه الأمر من تعدد الأشكال وتصاربها واستخالة الوقوف على الهدف من وراء ذلك كله . ولا يخفى ما تحمله النتيجة الأخيرة من خطر يتجلى في تزكية تهمة الغموض التي تؤخذ على حركة الشعر الحديث عادة ، كما يتجلى في عزل الشعر الحديث عن جمهور القراء والثقافيين ، الأمر الذي لا يملك معه المرء إلا أن يتساءل عن القيمة التي تبقى بعد ذلك كله لتجربة قامت أساساً على معاناة غربة الإنسان العربي ووحشته وموته وحياته ومواجهة كافة أشكال الظلم والتسلط والقهر . على أننا إذا تجاوزنا الجانب النظري لمناقشة هذا الرأي وجدنا أن أكثر الشعراء المحدثين لا يأخذون به .

وبنظرة واحدة إلى ديوان أي شاعر من الشعراء نستطيع أن نلمس التقارب الواضح في الأسلوب ، وفي طريقة التعبير ، وفي استخدام الصور البيانية والرموز والأساطير ، وفي بناء القصيدة العام بالنسبة لمجموع قصائد الديوان ، وليس في ذلك ما يبعث على الاستغراب إذا نحن ادخلنا في الحساب ذلك الارتباط القوي بين التجربة الخاصة بكل ديوان ، وبين مكانتها من رحلة الشاعر الإبداعية ، ومن تطور رؤيته للنفس والمجتمع والكون . ولا ريب في أن وحدة التجربة تفترض وحدة الوسائل المستخدمة للتعبير عنها ، مهما تعددت القصائد ومهما طال أمد التجربة . فلو أخذنا ديواناً واحداً من دواوين البياتي ، وليكن ديوان « الموت في الحياة » ، وقارنا بين قصائده مجتمعة وبين قصيدة واحدة هي « قصائد حب إلى عشتار » (٢) التي كتبت بعد صدور الديوان ، أراعنا التشابه القوي بين قصائد الديوان فيما بينها ، سواء من حيث احتفاؤها الشديد بالإشارات والرموز والأساطير والنماذج ، أو من حيث مزج بعضها ببعض ،

(١) خالدة سعيد من كلمة لها على غلاف ديوان « كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل » لادونيس نشر المكتبة العصرية ، صيدا - بيروت ١٩٦٥ .

(٢) الإداب عدد ١٩٦٩/٦ .

أذا كانت أهمية التجربة الحديثة للشعر العربي نابعة من قدرتها على الكشف عن واقع الشاعر النفسي والاجتماعي والحضاري ، وكان في ذلك ما يشي بالقيمة الفكرية والشعورية العظيمة لهذه التجربة ، فإن تأكيد هذه الحقيقة لا يتم إلا بمعرفة الوسائل الفنية التي ترقى تلك القيمة الفكرية بقيم أخرى جمالية لا مناص من توفرها لكل تيار شعري ثوري يريد أن يظهر على التيارات المعاصرة له والمتقدمة عليه ، وأن يتفرد دونها بالتعبير عن حركة التاريخ التي يصنعها الثوريون في كل زمان ومكان . معنى ذلك أن جودة المضمون وقيمه الثورية تتوقف على جودة وسائل التعبير وتوحيدها وعلى ما تزخر به تلك الوسائل من دلالة فنية مصغرها التوافق بين المضمون الثوري نفسه وبين وسائل التعبير ، ومعنى ذلك ، في آخر الأمر ، أن المضمون الثوري لا يملك أن يقتضيه في التعبير عن نفسه على جماليات القصيدة العربية القديمة ، لأن التجربة هنا تجربة توحد بين الذاتي والموضوعي ، (١) ولأن الشاعر الحديث يحيا حياته هو ، ولا يقبل حياة أي شاعر سبقه مهما بلغت

هذه الحياة من العظمة « ومن يحيا الحياة ، لا يسقط أسير أي شكل نهائي » (٢) ، ثم أنه اعلم بادوانه ولا يقبل الارتياح إلى أدوات جاهزة بالية تخفيه مؤونة النفس والبحث والخلق (٣) وهو بعد مؤمن بالامجال لتقول بأن الإطار الشعري القديم يقبل كل المضمات الجديدة ، ولا يعجز عن تحملها ، فالحياة قد تغيرت في مضمونها وفي أطرافها ، وهي تتغير في كل مكان مع الزمن . فكان لا بد أن يتغير معها أطرافها (٤) .

على هذا النحو أراد الشاعر الجديد أن تكون أدوات تعبيره ووسائله الفنية مرتبطة باللحظة التي يحيها منفصلة عن أية لحظة تسقط في دائرة الماضي ، ولا ريب في أن مثل هذا الرأي صحيح ، لأنه ناتج عن القول بأن لكل لحظة شعورية طبيعتها الخاصة ، وأن من شأن هذه الخصوصية أن توسع طاقة وسائل التعبير لدى الشاعر ،

(١) ندوة الآداب البيروتية عدد ٢ سنة ١٩٦٥ والرأي للشاعر خليل حاوي .

(٢) من مقدمة المختارات من شعر يوسف الخال بقلم ادونيس منشورات مجلة شعر ص ٢٨ .

(٣) ص ٧ من مقدمة ديوان « لن » لانسى الحاج نشر مجلة شعر البيروتية .

(٤) ص : ٦٥ من مقدمة كتاب الشعر العربي المعاصر لمز الدين اسماعيل نشر دار الكتاب العربي للطباعة والنشر - القاهرة ١٩٦٧ .

وعلى الرغم من أن تطور الشكل الشعري الحديث كان يتم على مسافات زمنية معلومة بالنسبة لكل شاعر ، فقد استطاع بعد عشرين سنة من النمو ، أن يتجاوز الشكل القديم ، وأقام بين نفسه وبينه جدارا يصعب على قارئ الشعر أن يتخطاه ما لم يلم المأما حسنا بالتحويلات الثورية التي أصابت العناصر الأساسية للشكل الشعري كاللغة والإيقاع والتصوير البياني وما نتج عن تحولاتها مجتمعة من تغيير في سياق القصيدة وفي الاتجاه بنائها اتجاهها معمريا بلطف ذروته في القصائد الطويلة التي امتاز بها جيل الرواد .

ولما كانت اغلب الموضوعات المشار إليها ( موسيقى الشعر ، التصوير البياني ، البناء المعماري ) قد نالت حظا وافرا من اهتمام الدارسين الحديثين ، فقد رأيت أن أجعل مدار ما بقي من هذا البحث على موضوع اللغة في الشعر الحديث ، وهو الموضوع الذي لم ينل في حدود علمي مثل ما نالته الموضوعات الأخرى من عناية الدارسين ، على الرغم من انتساب هذه الموضوعات مجتمعة إلى أسرة واحدة هي أسرة الشكل .

### تطور اللغة في الشعر الحديث

إن اعتقادنا بأن الشكل في الشعر الحديث ، شكل ينمو وليس شكلا بلغ ذروة النمو ، يعني أن قانون النمو والتطور ، يشمل فيما يشمله اللغة التي تعتبر جزءا من شكل القصيدة الجديدة ، وقد آن لنا أن نشير إلى أن اللغة لم تكن تنمو وتتطور في اتجاه واحد ، بل كانت عملية نموها تتم في اتجاهات مختلفة يتعلق بعضها بنمو لغة كل شاعر بمفرده ، ويرتبط بعضها الآخر بالروابط الوراثية التي تربط بين شعراء كل اقليم (1) أو بالروابط الثقافية الأجنبية التي تميز كل زمرة من هؤلاء الشعراء (2) من غيرها . يضاف إلى ذلك التباين الواضح بين التجارب المختلفة لهؤلاء الشعراء ، الأمر الذي جعل عملية نمو اللغة وتطورها لا تنتهي بالدارس إلى استخلاص خاصة أساسية واحدة تميز لغة الشعر الحديث بل تفترض وجود أكثر من خاصة مفردة مهما بلغت هذه الخاصة المفردة من الأهمية .

غير أن هذه الحقيقة على جهارتها قد غابت عن كثير ممن خصوا لغة الشعر الحديث ببعض الاهتمام في صلب دراساتهم النقدية (3) حين اعتبروا أن أهم ميزة تميز لغة الشعر الحديث هي اقترابه من لغة الحديث اليومية .

إن هذه الخاصة ليست هي الخاصة الوحيدة ولا هي الخاصة الأكثر أهمية من خصائص لغة الشعر الحديث ، والألا لجأنا للحديث عن تجربة وحيدة يشترك فيها الشعراء المحدثون جميعا ، ولجأنا أخيرا للحديث عن البعد الواحد لجذلية الشكل والمضمون في الشعر الحديث على ما في ذلك من سخرية لا تناسب المقام ، غير أننا نلطفك أن نعتبر تلك الخاصة خاصة مميزة للغة بعض الشعراء الجدد من لغة سائرهم (4) . معنى ذلك أن هناك شعراء آخرين تمتاز لغتهم

وصياقتها صياغة مشحونة باليأس من الحياة العربية التي امتزجت فيها مظاهر الموت بمظاهر الحياة امتزاجا عجيبا ، ولأنهنا كذلك التباين التام بين هذه القصائد منفردة ومجتمعة ، وبين القصيدة الأخرى « قصائد حب إلى عشقار » سواء من حيث التحلل التام من استخدام الرموز والأساطير ، على الرغم من أن معاني القصيدة كلها تتنفس في جو أسطوري تتناوب فيه وتندخل حالات اليأس والقلق والموت والبعث والشهوة والعشق أو من حيث الإفادة من إشارات أساليب التصوف وإيقاعاتها ، للتعبير عن تلك المعاني ، الأمر الذي جعل الرمز في هذه القصيدة يشف ويشرق ويتحول إلى صور يسهل سبكا في مثل هذا النغم الرفراق :

لا توفر جسدي ، أيامه معدودة . فلنشملني النيران فيه . ففدا .  
بين ذراع امرأة أخرى وفي أحضان أخرى ، تستهيه ، أنني أصبو  
إلى ذاتك . ما هذه الدموع .  
قيلة أخرى فنعري ونجوع .  
حاملين الشمس من تيه لتيه .

إنه إن السهل على القارئ أن يبرز الفرق بين استخدام الرمز في هذه القصيدة بطريقة شغافة مشرقة تقترب من الصورة ، وبين استخدامه في جميع قصائد ديوان « الموت في الحياة » استخداما فيه حدة وفيه صرامة أضطر معها الشاعر إلى أن يلحق بالديوان هاشما شرح فيه تلك الرموز ، وأوضح الغاية من استخدامها . وليس لذلك كله من معنى سوى أن البياني قد دخل بقصيدته نلك مرحلة أخرى من مراحل تطوره الشعري . ولا شك في أن ذلك ما يدعو لإعادة النظر في وسائله التعبيرية على النحو الذي أشرنا إليه .

نخلص من ذلك كله إلى أن الشكل في الشعر الحديث شكل ينمو وليس شكلا بلغ ذروة النمو ، وإن نمو الشكل مرتبط بنمو التجربة وتطورها ارتباطا وثيقا ، وإن مثل هذا النمو لا يمكن أن يتم في الزمن المحدود الذي يلزم لكتابة قصيدة واحدة (1) بل يحتاج إلى مثل الزمن اللازم لكتابة ديوان كامل أو قصيدة طويلة بحجم ديوان على غرار قصيدة « الذي يأتي ولا يأتي » ولعل في هذا الذي انتهينا إليه ، ما يعادل رأي البيوت القائل بأن هناك أزمانا لاستكشاف أرض جديدة ، وهناك أزمانا لاستثمارها (2) ، لأن هذا القول يعني أن الثورة على الشكل القديم تقتضي قيام شكل جديد تام النمو يصلح للاستثمار أزمانا يستنفد طاقاته خلالها . ثم يصار إلى هدمه وبناء شكل جديد على انقاضه ، في حين أن ما انتهينا إليه هو ما يراه الشاعر العربي الحديث حين يقرر بأن الشكل « ليس نموذجاً أو قانوناً وإنما هو حياة تتحرك أو تتغير في عالم يتحرك أو يتغير ، فعالم الشكل هو كذلك عالم تغيرات » (3) . نصيف فقط إلى هذا الرأي أن التحول في الشكل يحتاج إلى مسافة من الزمن تعادل المسافة التي يحتاج إليها وجدان الشاعر لتمثل حركة الواقع ووعيها ، وهي المسافة اللازمة لتطور المضمون نفسه ، أي أن الشكل والمضمون مما يتطوران في التهام تام ، الأمر الذي يميز طبيعة التطور في الشعر الحديث ، وهي طبيعة الصق بالثورة وادل عليها من طبيعته في الشعر العربي عامة ، لأن الشكل في هذا الأخير عبارة عن « وعاء فارغ يتقدم في التاريخ سائلا عن شاعر يملأه ، وعن مادة يمتلئ بها » (4) .

(1) لا سيما إذا لاحظنا أن كثيرا من الشعراء يكتبون القصيدة الواحدة في يوم واحد ويشيرون إلى تاريخها في أواخر قصائدهم .

(2) أورد الدكتور محمد النويهي هذا الرأي في كتابه ( قصيدة الشعر الجديد ) ص 91 .

(3) من مقدمة مختارات من شعر السياب بقلم ادونيس منشورات دار الاداب البيروتية 66 ص 6 .

(4) المرجع السابق والصفحة .

(1) مثال ذلك أن شعراء العراق يميلون إلى العبارة الفخمة ذات الجرس العالي ، وأن ذلك يرجع إلى استئناسهم بشعر الفحول من شعراء الشيعة ، منذ المنتهي حتى الجواهري بينما يميل شعراء الشام إلى العبارة الرقيقة ذات الجرس العذب اقتداء بسلسلة من الشعراء تبدأ بالبحثري ولا تكاد تنتهي ببديوي الجبل .

(2) مثال ذلك تأثر شعراء العراق ومصر بالشعر الانجليزي ( البيوت خاصة ) بينما تأثر شعراء الشام بالشعر الفرنسي ، ولا سيما جماعة مجلة شعر اللبنانية .

(3) من هؤلاء الدكتور محمد النويهي في كتاب ( قصيدة الشعر الجديد ) وقد تأثر في ذلك برأي قديم للشاعر الناقد البيوت .

(4) مقدمة كتاب قصيدة الشعر الجديد لمحمد النويهي ص ٥ .

بخواص أخرى ، وان مجموع هذه الخواص هو ما يمكن وصفه بالميزات الثورية للغة الشعر الجديد .

ولا ريب في ان مصدر الخطأ في الرأي الذي انتهى اليه هؤلاء النقاد هو اقتصرهم في دعم آرائهم على عدد محدود من النصوص الشعرية ، وقد كان عليهم وهم يحاولون ان ينفوا على مبرر لقيام حركة الشعر الحديث ان يتاملوا لغة الشعراء الآخرين في دواوينهم واثاء حديثهم عن تجاربهم الشعرية ، لا سيما وان معظم المهتمين بهذا الشعر يدركون ان اكثر الشعراء المحدثين لم يقيموا وزنا كبيرا لرأي البيوت الذي فتن اولئك النقاد والقاتل بان : واجب الشاعر ان يستخدم الكلام الذي يجده من حوله والذي يالغه اكبر الفة (1) بل راح كل واحد منهم يشتق لفته من طبيعة التجربة التي يعاني منها ومن مفهومه الخاص لنور اللغة في عملية الإبداع الشعري .

اما النتائج التي انتهت اليها جهودهم المختلفة ، فيمكن اجمالها في الخطوط العامة التالية :

### النفس التقليدية في لغة الشعر الحديث

سبق ان اشرنا الى ان الشكل الجديد قد تجاوز الشكل القديم واقام بين نفسه وبين ذلك الشكل جدارا يصعب تخليه على من لم يلم الملمنا حسنا بالخطوات الثورية التي قطعها الشكل عبر ربع قرن من الكفاية الواعية المسؤولة . وقد آن لنا ان نشير الى ان ما يصدق على الشكل يصدق على اللغة التي تقع منه في الصميم ، ان لم تكن هي اياه ، الا ان ذلك لا يعني ان القاموس الشعري القديم والدلالات الخاصة لصيغ بعض الافعال ، وتفرد الفرب والشاذ وتميزهما لم تعد صالحة ولا قادرة على طرق ابواب التجربة الجديدة لا يتضمنه اللجوء اليها من فصل للتجربة الجديدة عن زمنها والزج بها في مناخ زمني غريب ، بل لقد استنطاعت القصيدة الحديثة ان تفرغ تلك الشرائح اللغوية من مدلولها الزماني ، وان تتعامل معها بوصفها مناخا هرا ونكهة معتقة شبيهة بالنكهة التي تشيها الاساطير والمواويل والحكايات الشعبية الضاربة بجذورها في لا شعورنا الجمعي .

ان بعض شعرائنا المحدثين يؤثرون العبارة الفخمة ، والسبك المتين حتى حين يعالجون اكثر التجارب وايدها عن المناخ الفكري والشعوري للقصيدة التقليدية ، ومن المع هؤلاء بدر شاكر السياب ، ففي دواوينه القديمة والمتأخرة ما يصلح مادة لدرس هذه الخاصة من خصائص لغة الشعر الحديث ، ولكننا نؤثر ان نسوق اول شاهد على ذلك من قصيدة « مدينة بلا مطر » (2)

يقول بدر في ختام القصيدة ، واصفا الفرح الذي عم المدينة بهطول المطر بعد احتجاب طويل :

وفي ابد من الاصفاء بين الرعد والرعد  
سمعنا ، لا حفيف النخل تحت العارض السحاح  
او ما وشوشته الريح ، حيث ابتلت الادواح  
ولكن خفقة الاقدام والايدي  
وكركرة وآه صغيرة قبضت بيماها  
على قمر يرفرف كالفراشة او على نجمة  
على هبة من القيمة  
لنعلم ان بابل سوف تفسل من خطاياها .

فحفيف النخل ، والعارض السحاح ، عبارتان تقليديتان ، فضلا عن ان استعمال كلمة عارض بدل سحاب ، استعمال نادر ، تكاد لا

(1) ص : ١٢ من كتاب قضية الشعر الجديد .  
(2) ص ٢٨ من « قصائد مختارة » .

تقع عليه في غير شعر السياب . وينبغي الا يخذلنا ورود كلمة ( وشوشته ) في النص الشعري باعتبار ان المصدر وشوشة معروف في لغة الحديث اليومي لان استعمال السياب لها ناتج عن كلف خاص بصيغة فعلل ومصدرها فعللة ، لا يتوسمه فيها من رنين وقدره على تشخيص المعنى مع ظلاله العاطفية ، للسمع وللبر في آن ، وتلك خاصة لغوية فطن لها الشاعر القديم واحسن استفلاها . (١)

ولكن السياب بز فيره من الشعراء في هذه الناحية ، وبكفي للتدليل على ذلك ان نغف عند قصيدة واحدة من قصائده هي ( منزل الاقنان ) (٢) فقد استغل هذه الصيغة لبعث الحياة والحركة بين اركان ذلك المنزل الخرب المهجور ، استفلا اضطر معه الى استعمال : ( السقسقات والهسهسة وتههدد وتهزهز ، ويدندن ، ولولسه وكفكف ) الامر الذي يؤكد ان استعمال « وشوشته » في النص السابق قد روعي فيه ايقاع صيغته اكثر مما روعي فيه قرينه من لغة الحديث . وليس ذلك وحده ما يلفت النظر في لغة السياب الشعرية ، فهو اكثر الشعراء المحدثين استنداء لمناخ القصيدة القديمة ، التي لا تقنع بالالوف من القول ما دام في طاقة اللغة ما يسمف على التصرف في التعبير ، فهو يستعمل حبيبتك بدل احبيبتك « احببت فيسك عراق روحي او حبيبتك انت فيه » (٣) ويجمع سفينة على سفان « ليت السفان لا تقاضي راكيبها عن سفار » (٤) وهي اقل استعمالا من سفن كما يجمع « بوق » على بوقات تشبها بالمتنبي « من الاغلال والبوقات والاهات والزحمة » (٥) ويضيف ما الزائدة بعد اي الاستفهامية « من اين جئناك ؟ من اي المقادير ؟ من ايما ظم » (٦) ويضيفها كذلك بعد غير « فيا اربانا المتظلمين بغير ما رحمة » (٧) .

ويدخل في اطار استبحاء مناخ القصيدة القديمة حمل بدر لجموع التكسير من غير العاقل على جموعها من العقلاء ولقد استفاض ذلك في شعره استفاضة جعلته اقرب الى اذواق المحافظين : يكفي مثلا على ذلك هذه الابيات من قصيدة « غريب على الخليج » .  
وعلى القلوع نطل تطوي او تشر للرهيل  
زهم الخليج بهن مكتدحون جوابو بحار

★ ★ ★

يا لمة الامواج رنحهن مجداف يروء

★ ★ ★

بين القرى المتهببات خطاي والمدن القريبة  
ما زلت انقص يا نقود بكن من مدد اغترابي  
ما زلت اوقد بالتماعتكن نافذتي وبابي

ولقد كان في وسع بدر ان يقول عن القلوع « زهم الخليج بها » بدلا من بهن ، وعلى الامواج رنحها بدلا من رنحهن ، وعن القرى المتهببات بدل المتهببات ، ولكنه لم يفعل شيئا من ذلك ، واصر على معاملة غير العاقل من جموع التكسير معاملة العاقل تشبها باساليب الادراج وميلا مع نوقه البدوي الذي لا يانف فوق الذي ذكرنا ، من ادراج بعض الجمل الدعائية في خواتم قصائده الحديثة . على نحو ما نقرأ

(1) اقرأ قول البخري في وصف الذئب :

يقضقض عصلا في اسرتها الردي

كقضقضة المرقور اوعده البرد

(2) قصائد مختارة ص ٣٩

(3) قصائد مختارة ص - ٧٧

(4) غريب على الخليج ص ٨٠ من قصائد مختارة .

(5) قصيدة ام البروم : ص - ٦٦ من المصدر نفسه .

(6) قصيدة افياء جيكور ص ١٠٥ ، ١٠٦ من المصدر نفسه .

(7) قصيدة مدينة بلا مطر ص ٣٤ من المصدر نفسه .

في نهاية قصيدة ام البروم (١)

اللبل اتى يا مرجانة  
فاضيء النور ، وماذا ؟ اني جوعانة  
ونسيت ، اما من اغنية ؟  
بما يهذر هذا المذباغ ؟

وواضح بعد ما بين هذه اللهجة السهلة القريبة من لفة الحديث  
وبين النماذج التي تنتفس في مناخ القصيدة التقليدية اللغوي مما  
سبقت الاشارة اليه من شعر هذا الشاعر .

والواقع ان من الدارسين من انتبهوا الى ما في شعر بدر من  
قوة وبعد عن الاسفاف فثبت لديهم انه اكثر اهتماما بجزالة اللفظ  
وحسن السبك ، وانه تفوق على زملائه من الشعراء المحدثين بهذا  
كله . وان عربيته اسلم واغوى (١) . على ان هذه الصفة من شعر  
بدر لا تزداد وضوحا الا حين تقارن بشعر غيره ممن يؤثرون استعمال  
لفة الحديث الحية عن التصبير عن تجاربهم الشعرية ، وعندني ان ابرز  
هؤلاء هو الشاعر امل دنقل ، ففي ديوانه « البكاء بين يدي زرقاء  
اليمامة » صور مجتمعية وفق الى نقلها عن طريق استغلال لفة الحديث  
الحية التي تحمل همومنا الصغيرة في شرائح متناثرة ، لا تبدو قيمتها  
الا حين تشد الى بعضها في مثل الصورة التالية ، التي تحمل الينا  
حالة من حالات اليأس عاشها الشاعر بطريقة مناسبة لا اثر فيها  
للانفعال والصراخ . (٢)

عينا الفطة تنكمشان .

فيدق الجرس الخامسة صباحا

اتحسس ذقتي النابتة الطافحة بثورا وجراحا

اسمع خطو الجارة فوق السقف .

وهي تعد لساكُن غرفتها الحمام اليومي ،

دفاء الاغطية ، خربير الصنبور

خشخشة المذباغ ، عذوبة جسدي المبهور

الخطو المتردد فوقني ليس يكف

لكني في دقة بائمة الالبان

تتوقف في فكي فرشاة الاسنان .

فباستثناء الجملة الاولى « عينا الفطة تنكمشان » التي تتوفر  
على قدر من الابعاء ناتج عن الطاقة الرمزية لعيني الفطة اللتين ربما  
دلنا على عيني الزوجة او على عيني الفطة الحقيقية ، باستثناء تلك  
الجملة لا تبقى في المقطوعة اية جملة تتوفر على قيمتها من ذاتها .  
تأمل مثلا هذه العبارات منفردة « يدق الجرس الخامسة صباحا »  
« اسمع خطو الجارة فوق السقف » ، « دقة بائمة الالبان » « تتوقف  
في فكي فرشاة الاسنان » .

انها شرائح لا تكتسب قيمتها من ذاتها ، بل من وضعها في  
اماكن خاصة تمكننا من تمثل مأساة الشاعر القائمة على المفارقة بين  
وضعه ووضع جاره المنعم ، وتمكننا بعد ذلك من ادراك القيمة  
الايحائية لدقة بائمة الالبان التي تعتبر السبب في توقف فرشاة  
الاسنان ، خوفا من المطالبة بالدين او من الحرمان من وجبة الافطار .  
هكذا يمكن التفريق بين اسلوبين يفيد احدهما من كل ما تملكه  
اللفة من طاقات ويحاول الاخر الافادة من جانب واحد من تلك الطاقة،  
هو الجانب الذي يمنح اللفة نفسها جديدا تملك به ان تفتح قاموسها  
الشعري على حركة الحياة اليومية المتجددة .  
وهكذا يمكن القول بان استعمال لفة الكلام الحية ، في الشعر  
الحديث ، ليس الا ملامحا واحدا من ملامح لفة هذا الشعر ، يف

(١) « بدر شاكر السياب » بقلم ناجي علوش ، مجلة الاداب  
البيروتية عدد نيسان ١٩٦٥ صفحة ١٢٢ .

(٢) صفحة ٤٤ - ٥٥ من ديوان « البكاء بين يدي زرقاء اليمامة »  
نشر دار الاداب ، بيروت ١٩٦٩ .

على امواتك المتناثرين بكل منحدر  
سلام جال فيه الدمع والامات والوجد  
على المتبدلات لحدودهم ، والغاديات قبورهم طرقا  
وطيب رقادهم ارقا  
وعلى نحو ما نقرأ في نهاية قصيدة « منزل الاقنان » (٢)  
الا يا منزل الاقنان ، سفتك الحيا سحب  
تسروي قبيري الظمان ، تلثمه وتتنجب

ولا ريب في ان السياب قد اراد بهذه الصيغ الاستساقية ان  
يظهر اشفاقه على المصير الذي انتهت اليه قبور النساء ، في مقبرة  
ام البروم ، التي تحولت الى شارع عصري ، وان يبدي اله للنهاية  
المفجعة التي انتهى اليها منزل الاقنان ، وقد بلغ من ذلك ما اراد  
باستغلال تلك الصيغ التي الفناها في القصائد الغنائية التقليدية ،  
ولا سيما قصائد الرثاء . غير اننا ونحن نتحدث عن النفس التقليدي ،  
في لفة السياب ، نرى من المناسب ان نشير من المثال الاول الى ان  
اعمال اسم الفاعل مجموعا في قوله « المتبدلات لحدودهم » و « الغاديات  
قبورهم طرقا » هو من الاستعمالات الموقلة في البداوة والتي قل ان  
نجد لها نظيرا في الاستعمالات اللغوية المألوفة ، بل لقد درج الشعراء  
من انصار لفة الحديث الحية على تلافي مثل هذه الصيغ اللغوية  
بالاكتثار من الاسماء الموصولة (٣) . اما من المثال الاخير فنحن ان  
نقف عند تضعيفه للفعلين سقى وروى بان اصبحا : سقى وروى ،  
بتشديد القاف والواو فغوى بذلك المعنى في الفعلين وارتاحت نفس  
الشاعر لذلك القدر من القوة الذي لا مزيد عليه في احتمالات التقوية  
لهذين الفعلين تمشيا مع نزعة القدامى الى تقوية معاني الافعال  
بتضعيفها .

ان دراسة الجانب اللغوي في شعر السياب يحتاج الى وقفة  
اطول كثيرا مما يناسب طبيعة هذا البحث ، ولكننا نحسب في هذه  
الوقفة القصيرة ما يكفي للتدليل على ان لفة الشعر الحديث لم تكن  
كلها قريبة من لفة الحديث الحية وان شاعرا مثل السياب كان اميل  
الى النفس التقليدي في لفته ، فان هو حاول ان يسلك مسلك غيره  
بالاقتراب من لفة الحديث الحية نص على ذلك كما فعل في مقدمة  
قصيدته « اغنية في شهر آب » (٤) حيث حقق ذلك فعلا في مثل قوله:

والصيفة تضحك وهي تقول : خطيب سعاد

جافاها ، وانتهت الخطبة

الكلب تنكر للكلية

او في مثل قوله منها ايضا على لسان امرأة عصرية مترفة :

ناديت مربية الاطفال الزنجية .

(١) قصائد مختارة ص ٦٨ .

(٢) المصدر نفسه ص ٤٢ .

(٣) اقرأ من قصيدة « اغنية الليل » لعبد الصبور ( ص ٢٠ من

ديوان احلام الفارس القديم ) قوله :

في ركني الليلي في المهي الذي تضيئه مصابح حزينة

كحزن عينها اللتين تخشيان النور في النهار .

اني اتصور ان كتابة السياب للبيتين تكون كما يلي :

في ركني الليلي في مهي مضيئة مصابحه

حزينة كحزن عينها ... الخ .

وهو في هذه الحالة سيكسب من ناحيتين ( ١ ) التخلص من

ركاكة اسم الموصول مع جملة الصلة . (٢) تفادي الخطأ في جمع

مصباح على مصابح بدل مصابيح .

(٤) ص ٢٢ من ديوان « انشودة المطر » نشر دار مجلة شعر

١٩٦٠ ، بيروت .

وتغير الاطار والتكوين اللذان تندرج فيهما» (١) ولو فعلوا لاستوقفتهم مثل هذه الصيغة التي تعلن عن ميلاد لغة جديدة ليست باية حال هي لغة الحديث الحية .

واليوم لي لفتي .

ولي تخومي ولي ارضي ولي سمني (٢)

ولما وجدوا للغة الكلام الحية مكانا في مثل هذا المقطع : (٣)

ونادر الاسود .

كان الصدى وكان .

يجلس بين القمر الجائع والبستان

يكشف الظل ، يغطي جوعه وكان .

كالدهر فلاحا من الفرات .

يخيط جرح الماء .

يمشي وتمشي خلفه السماء .

ولوجدوا انفسهم مضطرين للاستجد بثقافة الناقد الادبي وذوقه وخبرته الطويلة في معالجة الاساليب البيانية ، لكي يدركوا ان نادر الاسود ، قد ورد في هذا النص رمزا للثائر الابدي بتدليل تشبيهه بالدهر ، وان الصدى يعني رجح الاصوات المكبوتة في صدور الفقراء في كل زمان ومكان ، وان القمر الجائع لا يعني شيئا سوى احلام الفقراء بالخلاص من الجوع والفقر . واما البستان فيشير الى الاقطاع او الى الترف الزائد عن الحاجة ، وبذلك يصبح اكتشافه للظل يعني ادراكه بان له حقا في ذلك البستان ، وعندئذ يكون جلوس نادر الاسود بين القمر الجائع والبستان يعني مسؤولية الثورة او وعيها او ممارستها ، وكونه فلاحا يعني انه الفخر الابدي والثائر الابدي ، الذي وكلت اليه العناية ان يخيط جرح الماء اي ان يعيد الى الحياة بكارتها لتتحقق المشيئة العلوية بعسودة الكفاية والمعدل الى الارض فتتحد بمودتهما مشيئة الثورة بمشيئة السماء « تمشي وتمشي خلفه السماء » .

بذلك وحده يستطيع الناقد ان يدرك الصلة بين مدلولات لا صلة بينها ، في واقع الامر كالصدى ، والقمر الجائع ، والبستان ، والدهر ، والفلاح ، وجرح الماء ، والسماء ، والظل ، وان ينتهي الى ما انتهى اليه ناقد اخر هو الدكتور علي سعيد حين قرر بشأن لغة ادونيس الشعرية « باننا نضطر احيانا كثيرة لان نحمل الالفاظ معانسي وقيما ودلالات مغايرة لما تحمله في الاستعمال الشائع . وعلى هذا النحو تقع في اللعبة التي يتعمدها الشاعر : ان يعيد للكلام فعاليتها الابدائية الاولى وقدرته التعبيرية البكر التي طمسها ابتذال الاستعمال المألوف ، فالشاعر الذي لا يملك غير الكلمات التي قضى الاستعمال العادي على جدتها وطراوتها ، يستطيع ان يعيد اليها قدرتها السحرية على بعث العالم بتنسيقها في تسلسل جديد لا يتفق مع المنطق العادي لمفهومها اللغوي » (٤) .

ولا ريب في ان ادونيس ليس الشاعر الوحيد الذي ثار على المنطق العادي لمفهوم الكلمات اللغوي ، فراح يربطها بالعالم الذي يطمح الى خلقه ، فهناك شاعر اخر هو البياتي الذي يعتقد ان الكلمات قد تصبح « دلالات على اشياء غير موجودة في هذا العالم على الاطلاق (٥) ، وثالث هو محمد عفيفي مطر الذي ضاق بالناس وبلغه حديثهم الحية حين قال : (٦)

( ١ ) ادونيس مقدمة قصائد مختارة للسياب ص ٨ .

( ٢ ) قصيدة ( ساحر القبار ) من ديوان مهباز الدمشقي ص ٩١ .

( ٣ ) المسرح والرايا ، ص : ٢٦٠ .

( ٤ ) من دراسة لديوان « كتاب التحولات والهجرة » مجلة الاداب عدد ١ - ١٩٦٧ ص ١٩ .

( ٥ ) تجرئتي الشعرية ( مجلة الاداب ، عدد مارس ، ١٩٦٥ ص ٧٢ ) .

( ٦ ) قصيدة « في المعرفة المرة » ص ١٤ من ديوان « ملامح من الوجه

الابناوقليسي » نشر دار الاداب ١٩٦٩ .

الى جانبه ملمح اخر يستمد مقوماته من روح اللغة التقليدية (١) يضاف الى ذلك ملمح ثالث يتعلق بنزعة الشعر الحديث « عموما » الى البعد من لغة الحديث اليومية .

## البعد عن لغة الحديث اليومية

عندما نتأمل لغة الحديث اليومية نجد ان اهم صفة تميزها هي انها لغة نفعية لان هدفها هو التواصل ، ولانها مرتبطة ارتباطا وثيقا باحتنا اليومية الملحة ، ولا ريب في ان هذا الارتباط قد جعل لغة الحديث تميل الى الوضوح ، وتزعم منزعا منطقيا يضمن تحقق تلك الحاجات على احسن وجه ، وما هذه هي الصفات التي تميز لغة الشعر على وجه العموم ، ف لغة الشعر لغة مثالية حتى لدى اكثر الشعراء ارتباطا بالواقع او نزوعا الى الثورة لان رغبة هؤلاء في التغيير وانشدادهم الى المستقبل يجعلان لفتهم في ما من مسن الارتباط بالحاجات اليومية الملحة ، ثم انها لغة تستأنس بقدر معلوم من الغموض ، وهي بعد ذلك لغة تتأبى على المنطق وتنفرد من تقسيماته وتحديداته . ولقد ادرك الشاعر العربي القديم هذه الحقيقة ونوه بها (٢) كما ادركها الدارسون المحدثون فقرّبوها الى اذهان الشعراء ، يقول ابروین ادمان « فكثير من الكلمات قد صار باردا حائل اللون خلال الاستعمال ( الروتيني ) وانما يثير الشاعر فينسا الدهشة ، بمعرفة جديدة عن طريق الارتباط غير المتوقع الذي يظف الابصار (٣) ويقول الفقيه اللغوي كارل فيسلر : « ان العلاقات اللغوية ليست على الاطلاق حركات منطقية للتفكير ، انها حلم الشاعر حيث تصادم الاشياء لا انها تختلف فيما بينها او تتحد ، بل لانها تجتمع في الفكر والشعور (٤) فالارتباط غير المتوقع الذي يظف الابصار عند ابروین ادمان هو ما عناه فيسلر بتجمع العلاقات اللغوية في الفكر والشعور . اي ان العلاقات بين مفردات اللغة لا تستمد نسقها الشعري الرائع من واقع الحياة اليومية ، بل من الفكر والشعور وذلك ما يبرر رأي الدكتور شكري عياد الذي يرى « ان الشاعر الحديث يخلق في فنه عالما مستقلا عن تجارب الحياة العادية » (٥) .

والواقع هو اننا لم تكن في حاجة لعرض هذه الآراء المختلفة التي تؤكد بعد لغة الشعر عموما عن لغة الحديث ، لولا ما رايناه من افتتان بعض الدارسين لحركة الشعر الحديث برأي اليوت الذي سبقت الإشارة اليه ، افتتانا صرفهم عن تأمل اللغة في دواوين نثر من الشعراء المحدثين ، ولو انهم فعلوا لادركوا ان ثمة شعرا لم يتعمد بلفته عن لغة الحديث فحسب ، بل ذهب الى ابعد من ذلك بان داب على مفاجاتنا باقامة ارتباط غير متوقع بين الكلمات التي يبنى بها عبارته ، وان الكلمة في الوسط التعبيري لهذا الشعر هي غيرها في معجم العادة ، « فقد تغيرت دلالاتها

( ١ ) وفي ذلك يقول احمد عبدالمطسي حجازي « ان ايماني بالاشتراكية قد ساعدني على ان اعيد النظر في ثقافتنا الكلاسيكية ، وان اجدد قاموسي الشعري الذي خرج عن قاموس الرومانتيكيين فلم يعد له الا ان يطعم بالقاموس الكلاسيكي حتى يحمي نفسه من لغة الصحف التي يتخذ بها الشعراء فيحسبون ان الشعر لا يحتاج الى اكثر منها » . ( مجلة الاداب ع مارس ١٩٦٦ ص ٧ )

( ٢ ) الإشارة الى ابیات البحري المشهورة : ( لم يكن ذو القروح يلهج بالمنطق ما نوعه وما سببه .. الخ )

( ٣ ) نقلا عن عز الدين اسماعيل : كتاب التفسير النفسي للادب ص ٧٠ .

( ٤ ) ص ٧١ من المصدر نفسه .

( ٥ ) من دراسة عن الغموض في الشعر الحديث - مجلة الفكر

المعاصر - القاهرة ع يناير ١٩٦٧ ص ٤٨ .

عدت منكم ، بعد ان دوخني الليل واعمانى الطواف

لم اجد غير الثمار الحجرية .

واللغات الحجرية .

ورابع هو صلاح عبدالصبور الذي يبدو انه ضاق بلغة الحديث الحية وبما يميزها من بساطة فقال : « ان البساطة التي تعني ان يكشف الشاعر قراءه ويكشف لهم ما في نفسه اعتقد انها تحولت الى نوع من السطحية (١) .

وهكذا يتضح لنا ان في الشعر الحديث تيارا شعريا تمتاز لفته بعينها عن لغة الحديث الحية بعدا يكفي لمنح مفرداتها قيمة ودلالات مفيرة لما تحمله في الاستعمال الشائع ، وان هذه الميزة تكاد تكون اهم ميزة للغة الشعر الحديث لولا ان هناك ميزة ثورية اخرى تتعلق بالسياق الدرامي لهذه اللغة لا بد من الوقوف عندها ولو وقفة قصيرة .

### السياق الدرامي للغة الشعر الحديث

سواء كان الشاعر الحديث من عشاق العبارة الجهورية ذات الرنين الحداد ام كان ممن يستأنسون بالنسيج الهامس الشفاف ، او ممن يميلون الى قلب الوشائج بين مفردات اللغة ، فان ثمة صفة هامة تميز سياقه اللغوي هي صدوره عن صوت داخلي ، منبثق من اعماق الذات ومنتهج اليها ، خلافا لما هو الامر عليه لدى الشاعر القديم ، الذي امتاز سياقه اللغوي بصدوره عن صوت داخلي يتجه الى الخارج ياخذ شكل خطاب او التماس او دعوة الى المشاركة والتعاطف ، الامر الذي يمنعه من ان يقيم جدارا بينه وبين العالم الخارجي اثناء المعاناة والتوتر ، فهناك دائما شخص اخر يقاسم الشاعر آلامه :

كليني لهم يا اميمة ناصب

وليل اقايسه بطيء الكواكب

وحتى حين يلجأ الشاعر القديم الى اسلوب التجريد الذي يخاطب فيه نفسه في ظاهر الامر فهو في الحقيقة يواجه بحالته غيره :

ما بال عينيك منها الدمع ينسكب

كانه من كلي مفرية سرب

ولا ريب في ان هذه الميزة في سياق لغة الشعر القديم قد سهلت على الشاعر ان يمزج صوته بصوت الاسرة او القبيلة على النحو المعروف في قصيدة عمرو بن كلثوم ما دام الحواري يدور بين الذات الفردية او الجماعية وبين الخارج ، اي ما دام الشاعر يفترض ان ثمة اشخاصا يتوجه اليهم بالخطاب .

اما الشاعر الحديث فحواره محدود بدائرة نفسه وحتى حين يبلغ موقفه من نفسه او من المجتمع او من الكون جملة ، غايبة التوتر ، فانه لا يطمح الى ان يهدم الجدار القائم بينه وبين القارئ والمتلقي ، انه يمنح قارئه فرصة ان يتأمله وهو في غمرة موقفه ، ولكنه يعلم ان تعاطف المتلقي معه لن يجديده نفعاً لانه في موقف ادانة ولا تكون الادانة الا في حالة اليأس من كل ما يرتبط بالوسط المدان، ما دام هذا الوسط على الحالة التي استوجبت ادانته . ولا ريب في ان القارئ نفسه بشكل بعضا من ذلك الوسط . ولعلنا بالمشال نستطيع ان نوضح ما ذكرناه . يقول محمد مفتاح الفيتوري من قصيدة « معزوفة لدرويش متجول (٢) .

شعنت غيما وسني .

شعنت غيما وسني .

كالدرويش المتعلق في قديمي مولاه انا .

اتمرغ في شجني ، اتوهج في بدني .

(١) ندوة الاداب - عدد نيسان ١٩٦٦ ص ٧١ .

(٢) من ديوان يحمل عنوان القصيدة نفسها - نشر دار العودة - بيروت ١٩٧٠ ص ٥٩ .

غيري اعمى ، مهما اصفى ، لن يبصرني .

فانا جسد ، حجر ، شيء عبر الشارع .

جزر غرقى في قاع البحر ، حريق في الزمن الصانع .

قندبل زيتي مبهوت .

في اقصى بيت في بيروت .

اتألق حيناً ، ثم ارتق ، ثم اموت .

فالصراع الدائر في نفس هذا الدرويش ليس من اليسر بالقدر الذي يجدي معه اشفاقنا او تعاطفنا معه ، وذلك ما يفسر تملقه بضمير التكلم ، متصلا في قوله ( روعي ، شجني - بدني ) ومنفصلا ( كالدرويش ... انا ) فانا جسد ، ومستترا ( اتمرغ ، اتوهج ، اتألق ، ارتق ، اموت ) انه يتعلق به في حالة التألق وفي حالة الموت .

انه في حالة معاناة ، في حالة حوار مع النفس ، في حالة المكاشفة والكشف ، غير ان هذا الحوار ليس حوارا مطلقا ، او اصم ، يدور في حلقة مفرغة من النفس واليها ، بل هو حوار ضارب بجذوره في الحياة بكل ما تشمله من غنى ومن تناقض ، والا فما معنى ان يصيح الانسان « حجرا ، شيئا عبر الشارع » دون ان يملك احد القدرة على ادراكه بالانقادا وبالعطف او الشفقة « غيري اعمى مهما اصفى لن يبصرني » ؟ هل هي ازمة الروح التي تشع غيما وسني تتمرغ في الشجن وتوهج في البدن ، ثم لا تملك ان تمسك بقلامة ظفر من قدمي مولاه ، ومن يكون ذلك المولى ؟ اهو الجمال ام الحق ، ام الحرية ، ام الثورة ؟ ام ان الازمة ازمة الروح التي تشف ، وتأنق ، ثم ترتق وتموت امام طغيان المادة ؟ قد تكون ازمة الشاعر واحدة من هذه الازمات او لا تكون دون ان يهمن ذلك الا بالقدر الذي يفيدنا في ابراز اهمية الاتجاه بسياق اللغة الى اعماق النفس بدل الاتجاه به الى الخارج على النحو الذي الفناه في سياق اللغة لدى الشاعر القديم . والواقع هو ان عزوف الشاعر عن اشفاقنا او عطفنا ، وزهده في ان يكون الناطق باسمنا ، بصفتنا اصدقاء او اسرة او طائفة ، فد منحاه مزيدا من القدرة على سبر اغوار النفس والوقوف على خصوصية التوترات التي تسود علاقتها بالمجتمع وبالكون جملة . وان هذه الخصوصية قد اقتضت سيقا لغويا جديدا ، وهو ذلك السياق الذي يدور فيه الحوار بين الشاعر وبين نفسه بدل ان يدور بينه وبين العالم الخارجي ، الامر الذي جعل الهمس والايحاء والاشارة والصور المتخفية هي اهم خصائص هذا السياق الجديد ، حتى حين يلجأ الشاعر الى استخدام اكثر من صوت واحد للتعبير عن تجربته .

وبعد ، فقد حاولنا ، في كل ما تقدم ان نربط بين المستويات التعبيرية مع سياقها اللغوي وبين التجارب الثورية للشعراء ، ايماننا منها بتفرد تلك التجارب وبما يقتضيه ذلك التفرد من تحول في اساليب التعبير عنها وحرصا على تجنب اسلوب الاسقاط الذي يفسر الظاهرة بظاهرة غريبة عنها بمجرد وجود مشابه مهما هان شأنها ، والا لكان فسي وسعنا ان ننسب استثناس بعض الشعراء بنفس اللغة التقليدي الى النزعة الرومانسية الثورية وان نغزو الى السريالية اي شاعر حاول ان يحلل مفردات لفته من كل الارتباطات بقصد استعادة فعاليتها الاولى ، وهكذا . واغلب الظن ان النقد لن يضر شيئا بمثل هذا التسرع في الاحكام ، ولكن الشعر سيخسر كل شيء لو اخذ الناس مثل تلك الاحكام ماخذ التسليم .

بقي ان نلاحظ ان اهم الاعمال الشعرية الحديثة قد افادت الفادة عظيمة من السياق الدرامي للغة ، ومن تحلل مفردات اللغة من كل الارتباطات بقصد استعادة فعاليتها الاولى ، ومعنى ذلك في نهاية الامر ان الجزء الاكبر من الجمهور القارئ قد حرم مما تزخر به تلك الاعمال من قيم فكرية وشعورية هامة ، الامر اذن يتعلق بمأزق حقيقي ، فهل يفرج الشاعر الحديث من هذا المأزق بعد ان اخرج الشعر العربي برمنه من عصر الانحطاط والجمود ؟