احمد المجاطي

ثورة الشكل في الشعر الحديث ومكان اللغة منها

أذا كانت اهمية 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 ، فان توكيد هذه الحقيقة لا يتم الا بمعرفة الوسائل الفنية التي ترقد تلك القيمة الفكرية بقيم اخرى جمالية لا مناص من توفرها لكل تيار شعري ثوري يريد ان يظهر على التيارات المعاصرة له والمتقدمة عليه ، وان ينفرد دونها بالتعبير عن حركة التاريخ التي يصنعها الثوريون في كل زمان ومكان . معنى ذلك ان جدة المضمون وقيمته الثورية تتوقف على جدة وسائل التعبير وثوريتها وعلى ما تزخر به تلك الوسائل من دلالة فنية مصدرها التوافق بين المضمون الثوري نفسه وبين وسائل التعبير ، ومعنى ذلك ، في اخر الامر ، ان المضمون الثوري لا يملك ان يعتمد في التعبير عن نفسه على جماليات القصيدة العربية القديمة، لان التجربة هنا تجربة توحد بين الذاتي والموضوعي ، (١) ولان الشاعر الحديث يحيا حياته هو ، ولا يقبل حياة اي شاعر سبقه مهما بلغت هذه الحياة من العظمة « ومن يحيا الحياة ، لا يسقط اسير اي شكل نهائي » (٢) ، ثم انه اعلم بادواته ولا يقبل الارتياح الى ادوات جاهزة بالية تكفيه مؤونة النفض والبحث والخلق (٣) وهو بعد مؤمن بالا مجال لقول بان الاطار الشعري القديم يقبل كل المضامين الجديدة ، ولا يعجز عن تحملها ، فالحياة قد تغيرت في مضمونها وفي اطارها ، وهي تتغير في كل مكان مع الزمن . فكان لا بد ان يتغير معها اطارها (٤) .

على هذا النحو اراد الشاعر الجديد ان تكون ادوات تعبيره ووسائله الفنية مرتبطة باللحظة التي يحياها منفصلة عن اية لحظة تسقط في دائرة الماضي ، ولا ريب في ان مثل هذا الرأي صحيح ، لانه ناتج عن القول بان لكل لحظة شعورية طبيعتها الخاصة ، وان من شأن هذه الخصوصية ان توسع طاقة وسائل التعبير لدى الشاعر ، غير أنه مجانب للصواب عندما يفرض علينا ان ننتقل من فهد الشكل الواحد الذي يفرض سلفا على القصيدة الى مرحلة يصبح فيها لكل قصيدة شكلها الخاص (١) لان من شأن الانقطاع الى محاولة ابتكار شكل جديد لكل قصيدة ان يقود الى نتيجتين خطيرتين لتغلق احداهما بالحد من حرية الشاعر ، الذي يستانس باستثمار الارض التي تم اكتشافها قبل ان ينصرف الى اكتشاف ارض جديدة ، وتتعلق الاخرى بما يؤول اليه الامر من تعدد الاشكال وتضاربها واستحالة الوقوف على الهدف من وراء ذلك كله . ولا يخفى ما تحمله النتيجة الاخيرة من خطر يتجلى في تزكية تهمة الغموض التي تؤخذ على حركة الشعر الحديث عادة ، كما يتجلى في عزل الشعر الحديث عن جمهور القراء والمثقفين ، الامر الذي لا يملك معه المرء الا ان يتساءل عن القيمة التي تبقى بعد ذلك كله لتجربة قامت اساسا على معاناة غربة الانسان العربي ووحشته وموته وحياته ومواجهة كافة اشكال الظلم والتسلط والقهر . على اننا اذا تجاوزنا الجانب النظري لمناقشة هذا الرأي وجدنا ان اكثر الشعراء المحدثين لا يأخذون به .

وبنظرة واحدة الى ديوان اي شاعر من الشعراء نستطيع ان نلمس التقارب الواضح في الاسلوب ، وفي طريقة التعبير ، وفي استخدام الصور البيانية والرموز والاساطير ، وفي بناء القصيدة العام بالنسبة لمجموع قصائد الديوان ، وليس في ذلك ما يبعث على الاستغراب اذا نحن ادخلنا في الحساب ذلك الارتباط القوي بين التجربة الخاصة بكل ديوان ، وبين مكانتها من رحلة الشاعر الابداعية، ومن تطور رؤيته للنفس والمجتمع والكون . ولا ريب في ان وحدة التجربة تفترض وحدة الوسائل المستخدمة للتعبير عنها ، مهما تعددت القصائد ومهما طال امد التجربة . فلو اخذنا ديوانا واحدا من دواوين البياتي ، وليكن ديوان « الموت في الحياة » ، وقارنا بين قصائده مجتمعة وبين قصيدة واحدة هي « قصائد حب الى عشتار » (٢) التي كتبت بعد صدور الديوان ، اراعنا التشابه القوي بين قصائد الديوان فيما بينها ، سواء من حيث احتفاؤها الشديد بالاشارات والرموز والاساطير والنماذج ، او من حيث مزج بعضها ببعض ،

---

(١) ندوة الاداب 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 » لانسي الحاج نشر مجلة شعر البيروتية .

(٤) ص : ٦٠٥ من مقدمة كتاب الشعر العربي المعاصر لعز الدين اسماعيل نشر دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ـ القاهرة ١٩٦٧ .

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

(٢) الاداب عدد ١٩٦٩/٦ .

وصياغتها صياغة مشحونة باليأس من الحياة العربية التي امتزجت فيها مظاهر الموت بمظاهر الحياة امتزاجا عجيبا ، ولاذهلنا كذلك التباين التام بين هذه القصائد منفردة ومجتمعة ، وبين القصيدة الاخرى « قصائد حب الى عشتار » سواء من حيث التحلل التام من استخدام الرموز والاساطير ، على الرغم من ان معاني القصيدة كلها تتنفس في جو اسطوري تتناوب فيه وتتداخل حالات اليأس والقلق والموت والبعث والشهوة والعشق او من حيث الافادة من اشراقات اساليب المتصوفة وايقاعاتها ، للتعبير عن تلك المعاني ، الامر الذي جعل الرمز في هذه القصيدة يشف ويشرق ويتحول الى صور يسهل سبكها في مثل هذا النغم الرقراق :

لا توفر جسدي ، ايامه معدودة . فلتشعلي النيران فيه . فغدا . بين ذراع امراة اخرى وفي احضان اخرى ، تشتهيه ، انني اصبو الى ذاتك . ما هذه الدموع .
قبلة اخرى فنعرى ونجوع .
حاملين الشمس من تيه لتيه .

انه لمن السهل على القارىء ان يبرز الفرق بين استخدام الرمز في هذه القصيدة بطريقة شفافة مشرقة تقترب من الصورة ، وبين استخدامه في جميع قصائد ديوان « الموت في الحياة » استخداما فيه حدة وفيه صرامة اضطر معهما الشاعر الى ان يلحق بالديوان هامشا شرح فيه تلك الرموز ، واوضح الغاية من استخدامها . وليس لذلك كله من معنى سوى ان البياتي قد دخل بقصيدته تلك مرحلة اخرى من مراحل تطوره الشعري . ولا شك في ان ذلك ما يدعو لاعادة النظر في وسائله التعبيرية على النحو الذي اشرنا اليه .

نخلص من ذلك كله الى ان الشكل في الشعر الحديث شكل ينمو وليس شكلا بلغ ذروة النمو ، وان نمو الشكل مرتبط بنمو التجربة وتطورها ارتباطا وثيقا ، وان مثل هذا النمو لا يمكن ان يتم في الزمن المحدود الذي يلزم لكتابة قصيدة واحدة (١) بل يحتاج الى مثل الزمن اللازم لكتابة ديوان كامل او قصيدة طويلة بحجم ديوان على غرار قصيدة « الذي يأتي ولا يأتي » ولعل في هذا الذي انتهينا اليه ، ما يعدل رأي اليوت القائل بأن هناك ازمانا لاستكشاف ارض جديدة ، وهناك ازمانا لاستثمارها (٢) ، لان هذا القول يعني ان الثورة على الشكل القديم تقتضي قيام شكل جديد تام النمو يصلح للاستثمار ازمانا يستنفد طاقاته خلالها . ثم يصار الى هدمه وبناء شكل جديد على انقاضه ، في حين ان ما انتهينا اليه هو ما يراه الشاعر العربي الحديث حين يقرر بأن الشكل « ليس نموذجا او قانونا وانما هو حياة تتحرك او تتغير في عالم يتحرك او يتغير ، فعالم الشكل هو كذلك عالم تغيرات » (٣) . نضيف فقط الى هذا الرأي ان التحول في الشكل يحتاج الى مسافة من الزمن تعادل المسافة التي يحتاج اليها وجدان الشاعر لتمثل حركة الواقع ووعيها ، وهي المسافة اللازمة لتطور المضمون نفسه ، اي ان الشكل والمضمون معا يتطوران في التحام تام ، الامر الذي يميز طبيعة التطور في الشعر الحديث ، وهي طبيعة الصق بالثورة وادل عليها من طبيعته في الشعر العربي عامة ، لان الشكل في هذا الاخير عبارة عن « وعاء فارغ يتقدم في التاريخ سائلا عن شاعر يملأه ، وعن مادة يمتلىء بها » (٣) .

(١) لا سيما اذا لاحظنا ان كثيرا من الشعراء يكتبون القصيدة الواحدة في يوم واحد ويشيرون الى تاريخها في اواخر قصائدهم .
(٢) اورد الدكتور محمد النويهي هذا الرأي في كتابه (قضية الشعر الجديد) ص ٩١ .
(٣) من مقدمة مختارات من شعر السياب بقلم ادونيس منشورات دار الاداب البيروتية ٦٦ ص ٦ .
(٤) المرجع السابق والصفحة .

وعلى الرغم من ان تطور الشكل الشعري الحديث كان يتم على مسافات زمنية معلومة بالنسبة لكل شاعر ، فقد استطاع بعد عشرين سنة من النمو ، ان يتجاوز الشكل القديم ، واقام بين نفسه وبينه جدارا يصعب على قارىء الشعر ان يتخطاه ما لم يلم الماما حسنا بالتحولات الثورية التي اصابت العناصر الاساسية للشكل الشعري كاللغة والايقاع والتصوير البياني وما نتج عن تحولاتها مجتمعة من تغيير في سياق القصيدة وفي الاتجاه ببنائها اتجاها معماريا بلغ ذروته في القصائد الطويلة التي امتاز بها جيل الرواد .

ولما كانت اغلب الموضوعات المشار اليها (موسيقى الشعر ، التصوير البياني ، البناء المعماري) قد نالت حظا وافرا من اهتمام الدارسين المحدثين ، فقد رأيت ان اجعل مدار ما بقي من هذا البحث على موضوع اللغة في الشعر الحديث ، وهو الموضوع الذي لم ينل في حدود علمي مثل ما نالته الموضوعات الاخرى من عناية الدارسين ، على الرغم من انتساب هذه الموضوعات مجتمعة الى اسرة واحدة هي اسرة الشكل .

تطور اللغة في الشعر الحديث

ان اعتقادنا بان الشكل في الشعر الحديث ، شكل ينمو وليس شكلا بلغ ذروة النمو ، يعني ان قانون النمو والتطور ، يشمل فيما يشمله اللغة التي تعتبر جزءا من شكل القصيدة الجديدة ، وقد آن لنا ان نشير الى ان 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 الاخر بالروابط الوراثية التي تربط بين شعراء كل اقليم (١) او بالروابط الثقافية الاجنبية التي تميز كل زمرة من هؤلاء الشعراء (٢) من غيرها . يضاف الى ذلك التباين الواضح بين التجارب المختلفة لهؤلاءالشعراء ، الامر الذي جعل عملية نمو اللغة وتطورها لا تنتهي بالدارس الى استخلاص خاصة اساسية واحدة تميز لغة الشعر الحديث بل تفترض وجود اكثر من خاصة مفردة مهما بلغت هذه الخاصة المفردة من الاهمية .

غير ان هذه الحقيقة على جهارتها قد غابت عن كثير ممن خصوا لغة الشعر الحديث ببعض الاهتمام في صلب دراساتهم النقدية (٣) حين اعتبروا ان اهم ميزة تميز لغة الشعر الحديث هي اقترابه من لغة الحديث اليومية .

ان هذه الخاصة ليست هي الخاصة الوحيدة ولا هي الخاصة الاكثر اهمية من خصائص لغة الشعر الحديث ، والا لجاز لنا الحديث عن تجربة وحيدة يشترك فيها الشعراء المحدثون جميعا ، ولجاز لنا اخيرا الحديث عن البعد الواحد لجدلية الشكل والمضمون في الشعر الحديث على ما في ذلك من سخرية لا تناسب المقام ، غير اننا نملك ان نعتبر تلك الخاصة خاصة مميزة للغة بعض الشعراء الجدد من لغة سائرهم (٤) . معنى ذلك ان هناك شعراء آخرين تمتاز لغتهم

(١) مثال ذلك ان شعراء العراق يميلون الى العبارة الفخمة ذات الجرس العالي ، وان ذلك يرجع الى استئناسهم بشعر الفحول من شعراء الشيعة ، منذ المتنبي حتى الجواهري بينما يميل شعراء الشام الى العبارة الرقيقة ذات الجرس العذب اقتداء بسلسلة من الشعراء تبدأ بالبحتري ولا تكاد تنتهي ببدوي الجبل .
(٢) مثال ذلك تأثر شعراء العراق ومصر بالشعر الانجليزي (اليوت خاصة) بينما تأثر شعراء الشام بالشعر الفرنسي ، ولا سيما جماعة مجلة شعر اللبنانية .
(٣) من هؤلاء الدكتور محمد النويهي في كتاب (قضية الشعر الجديد) وقد تأثر في ذلك برأي قديم للشاعر الناقد اليوت .
(٤) مقدمة كتاب قضية الشعر الجديد لمحمد النويهي ص ٥ .

بخواص اخرى ، وان مجموع هذه الخواص هو ما يمكن وصفه بالمميزات الثورية للغة الشعر الجدد .

ولا ريب في ان مصدر الخطأ في الرأي الذي انتهى اليه هؤلاء النقاد هو اقتصارهم في دعم ارائهم على عدد محدود من النصوص الشعرية ، وقد كان عليهم وهم يحاولون ان يقفوا على مبرر لقيام حركة الشعر الحديث ان يتاملوا لغة الشعراء الاخرين في دواوينهم واثناء حديثهم عن تجاربهم الشعرية ، لا سيما وان معظم المهتمين بهذا الشعر يدركون ان اكثر الشعراء المحدثين لم يقيموا وزنا كبيرا لراي اليوت الذي فتن اولئك النقاد والقائل بان : واجب الشاعر ان يستخدم الكلام الذي يجده من حوله والذي يألفه اكبر الفة (١) بل راح كل واحد منهم يشتق لغته من طبيعة التجربة التي يعاني منها ومن مفهومه الخاص لدور اللغة في عملية الابداع الشعري .

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

النفس التقليدي في لغة الشعر الحديث

سبق ان اشرنا الى ان الشكل الجديد قد تجاوز الشكل القديم واقام بين نفسه وبين ذلك الشكل جدارا يصعب تخطيه على من لم يلم الماما حسنا بالخطوات الثورية التي قطعها الشكل عبر ربع قرن من المكابدة 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 الغريب والشاذ وتميزهما لم تعد صالحة ولا قادرة على طرق ابواب التجربة الجديدة لما يتضمنه اللجوء اليها من فصل للتجربة الجديدة عن زمنها والزج بها في مناخ زمني غريب ، بل لقد استطاعت القصيدة الحديثة ان تفرغ تلك الشرائح اللغوية من مدلولها الزمني ، وان تتعامل معها بوصفها مناخا حرا ونكهة معتقة شبيهة بالنكهة التي تشيعها الاساطير والمواويل والحكايات الشعبية الضاربة بجذورها في لا شعورنا الجمعي .

ان بعض شعرائنا المحدثين يؤثرون العبارة الفخمة ، والسبك المتين حتى حين يعالجون اكثر التجارب وابعدها عن المناخ الفكري والشعوري للقصيدة التقليدية ، ومن المع هؤلاء بدر شاكر السياب ، ففي دواوينه القديمة والمتاخرة ما يصلح مادة لدرس هذه الخاصة من خصائص لغة الشعر الحديث ، ولكننا نؤثر ان نسوق اول شاهد على ذلك من قصيدة « مدينة بلا مطر » (٢)

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 بيمناها
على قمر يرفرف كالفراشة او على نجمة
على هبة من الغيمة
لنعلم ان بابل سوف تغسل من خطاياها .

فحفيف النخل ، والعارض السحاح ، عبارتان تقليديتان ، فضلا عن ان استعمال كلمة عارض بدل سحاب ، استعمال نادر ، نكاد لا نقع عليه في غير شعر السياب . وينبغي الا يخدعنا 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 ، لما يتوسمه فيها من رنين وقدرة على تشخيص المعنى مع ظلاله العاطفية ، للسمع وللبصر في آن ، وتلك خاصة لغوية فطن لها الشاعر القديم واحسن استغلالها . (١)

ولكن السياب بز غيره من الشعراء في هذه الناحية ، ويكفي للتدليل على ذلك ان نقف عند قصيدة واحدة من قصائده هي (منزل الاقنان) (٢) فقد استغل هذه الصيغة لبعث الحياة والحركة بين اركان ذلك المنزل الخرب المهجور ، استغلالا اضطر معه الى استعمال : « السقسقات والهسهسة وتهدهد وتهزهز ، ويدندن ، ولوله وكفكف » الامر الذي يؤكد ان استعمال « وشوشته » في النص السابق قد روعي فيه ايقاع صيغته اكثر مما روعي فيه قربه من لغة الحديث . وليس ذلك وحده ما يلفت النظر في لغة السياب الشعرية ، فهو اكثر الشعراء المحدثين استدعاء لمناخ القصيدة القديمة ، التي لا تقنع بالمالوف من القول ما دام في طاقة اللغة ما يسعف على التصرف في التعبير ، فهو يستعمل حبيبتك بدل احبيتك « احببت فيك عراق روحي او حبيتك انت فيه » (٣) ويجمع سفينة على سفائن « ليت السفائن لا تقاضي راكبيها 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 جئتناك ؟ من اي المقادير ؟ من ايما ظلم » (٦) ويضيفها كذلك بعد غير « فيا اربابنا المتطلعين بغير ما رحمة » (٧) .

ويدخل في اطار استيحاء 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 تظل تطوى او تنشر للرحيل
زحم الخليج بهن مكتدحون جوابو بحار

* * *

يا لمة الامواج رنحهن مجداف يرود

* * *

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

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

---

(١) ص : ١٢ من كتاب قضية الشعر الجديد .
(٢) ص ٣٨ من « قصائد مختارة » .

(١) اقرأ قول البحتري في وصف الذئب :
يقضقض عصلا في اسرتها الردى
كقضقضة المقرور ارعده البرد
(٢) قصائد مختارة ص ٣٩
(٣) قصائد مختارة ص ـ ٧٧
(٤) غريب على الخليج ص ٨٠ من قصائد مختارة .
(٥) قصيدة ام البروم : ص ـ ٦٦ من المصدر نفسه .
(٦) قصيدة افياء جيكور ص ١٠٥ ، ١٠٦ من المصدر نفسه .
(٧) قصيدة مدينة بلا مطر ص ٣٤ من المصدر نفسه .

في نهاية قصيدة ام البروم (١)

على امواتك المتناثرين بكل منحدر
سلام جال فيه الدمع والاهات والوجد
على المتبدلات لحودهم ، والغاديات قبورهم طرقا
وطيب رقادهم ارقا

وعلى نحو ما نقرأ في نهاية قصيدة « منزل الاقنان » (٢)

الا يا منزل الاقنان ، سقتك الحيا سحب
تـروي قبري الظمآن ، تلثمـه وتنتحب

ولا ريب في ان السياب قد اراد بهذه الصيغ الاستسقائية 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 مـا اراد باستغلال تلك الصيغ التي الفناها في القصائد الغنائية التقليدية ، ولا سيما قصائد الرثاء . غير اننا ونحن نتحدث عن النفس التقليدي ، في لغة السياب ، نرى من المناسب ان نشير من المثال الاول الى ان اعمال اسم الفاعل مجموعا في قوله « المتبدلات لحودهم » و « الغاديات قبورهم طرقا » هو من الاستعمالات الموغلة في البداوة والتي قل ان نجد لها نظيرا في الاستعمالات اللغوية المألوفة ، بل لقد درج الشعراء من انصار لغة الحديث الحية على تلافي مثل هذه الصيغ اللغويـة بالاكثار من الاسماء الموصولة (٣) . اما من المثال الاخير فنحب ان نقف عند تضعيفه للفعلين سقى وروى بان اصبحا : سقى وروى ، بتشديد القاف والواو فقوى بذلك المعنى في الفعلين وارتاحت نفس الشاعر لذلك القدر من القوة الذي لا مزيد عليه في احتمالات التقوية لهذين الفعلين تمشيا مع نزعة القدماء الى تقوية معاني الافعـال بتضعيفهـا .

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

والضيفة تضحك وهي تقول : خطيب سعاد
جافاها ، وانتهت الخطبة
الكلب تنكر للكلبة

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

ناديت مربية الاطفال الزنجية .
الليل اتى يا مرجانة
فاضيء النور ، وماذا ؟ اني جوعانة
ونسيت ، اما مـن اغنية ؟
بما يهذر هذا المذياع ؟

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

والواقع ان من الدارسين من انتبهوا الى ما في شعر بدر مـن قوة وبعد عن الاسفاف فثبت لديهم انه اكثر اهتماما بجزالة اللفظ وحسن السبك ، وانه تفوق على زملائه من الشعراء المحدثين بهـذا كله .. وان عربيته اسلم واقوى (١) . على ان هذه الصفة مـن شعر بدر لا تزداد وضوحا الا حين تقارن بشعر غيره ممن يؤثرون استعمال لغة الحديث الحية عن التعبير عن تجاربهم الشعرية ، وعندي ان ابرز هؤلاء هو الشاعر امل دنقل ، ففي ديوانه « البكاء بين يدي زرقـاء اليمامة » صور مجتمعية وفق الى نقلها عن طريق استغلال لغة 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 البؤس عاشها الشاعر بطريقة مأساوية لا اثر فيهـا للانفعال والصراخ . (٢)

عينا القطة تنكمشان .
فيدق الجرس الخامسة صباحا
اتحسس ذقني النابتة الطافحة بثورا وجراحا
اسمع خطو الجارة فوق السقف .
وهي تعد لساكن غرفتها الحمام اليومي ،
دفء الاغطية ، خرير الصنبور
خشخشة المذياع ، عذوبة جسدي المبهور
الخطو المتردد فوقي ليس يكف
لكني في دقة بائعة الالبان
تتوقف في فكي فرشاة الاسنان .

فباستثناء الجملة الاولى « عينـا القطة تنكمشان » التي تتوفر على قدر من الايحاء ناتج عن الطاقة الرمزية لعيني القطة اللتين ربما دلتا على عيني الزوجة او على عيني القطة الحقيقية ، باستثناء تلـك 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 بائعة الالبان » « تتوقف في فكي فرشاة الاسنان » .

انها شرائح لا تكتسب قيمتها من ذاتها ، بل من وضعها فـي اماكن خاصة تمكننا من تمثل مأساة الشاعر القائمة على المفارقة بين وضعه ووضع جاره المنعم ، وتمكننا بعد ذلك من ادراك القيمـة الايحائية لدقة بائعة الالبان التي تعتبر السبب فـي توقف فرشاة الاسنان ، خوفا من المطالبة بالدين او من الحرمان من وجبة الافطار .

هكذا يمكن التفريق بين اسلوبين يفيد احدهما من كل مـا تملكه اللغة من طاقات ويحاول الاخر الافادة من جانب واحد من تلك الطاقة، هو الجانب الذي يمنح اللغة نفسها جديدا تملك به ان تفتح قاموسها الشعري على حركة الحياة اليومية المتجددة .

وهكذا يمكن القول بان استعمال لغة الكلام الحية ، في الشعر الحديث ، ليس الا ملمحا واحدا من ملامح لغة هذا الشعر ، يقف

---

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

(٢) صفحة ٤٤ ـ ٤٥ من ديوان « البكاء بين يدي زرقاء اليمامة » نشر دار الاداب ، بيروت ١٩٦٩ .

(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 المقهى الذي تضيئه مصابح حزينة
كحزن عينيها اللتين تخشيان النور في النهار .

اني اتصور ان كتابة السياب للبيتين تكون كما يلي :

في ركني الليلي في مقهى مضيئة مصابيحه
حزينة كحزن عينيهـا ... الخ .

وهـو في هذه الحالة سيكسب من ناحيتين ١) التخلص مـن ركاكة اسم الموصول مع جملة الصلة . ٢) تفادي الخطأ في جمـع مصباح على مصابح بدل مصابيح .

(٤) ص ٢٢ من ديوان « انشودة المطر » نشر دار مجلـة شعر ١٩٦٠ ، بيروت » .

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

البعد عن لغة الحديث اليومية

عندما نتامل لغة الحديث اليومية نجد ان اهم صفة تميزها هي انها لغة نفعية لان هدفها هو التواصل ، ولانها مرتبطةارتباطا وثيقا بحاجتنا اليومية الملحة ، ولا ريب في ان هذا الارتباط قد جعل لغة الحديث تميل الى الوضوح، وتنزع منزعا منطقيا يضمن تحقق تلك الحاجات على احسن وجه ، وما هذه هي الصفات التي تميز لغة الشعر على وجه العموم ، فلغة الشعر لغة مثالية حتى لدى اكثر الشعراء ارتباطا بالواقع او نزوعا الى الثورة لان رغبة هؤلاء في التغيير وانشدادهم الى المستقبل يجعلان لغتهم في مأمن من الارتباط بالحاجات اليومية الملحة ، ثم انها لغة تستانس بقدرمعلوم من الغموض ، وهي بعد ذلك لغة تتابى على المنطق وتنفر منتقسيماته وتحديداته . ولقد ادرك الشاعر العربي القديم هذه الحقيقة ونوه بها (٢) كما ادركها الدارسون المحدثون فقربوها الى اذهان الشعراء ، يقول اروين ادمان « فكثير من الكلمات قد صار باردا حائل اللون خلال الاستعمال (الروتيني) وانما يثير الشاعر فينا الدهشة ، بمعرفة جديدة عن طريق الارتباط غير المتوقع الذي يخطف الابصار (٣) ويقول الفقيه اللغوي كارل فيسلر : « ان العلاقاتاللغوية ليست على الاطلاق حركات منطقية للتفكير ، انها حلم الشاعر حيث تتصادم الاشياء لا لانها تختلف فيما بينها او تتحد ، بل لانها تجتمع في الفكر والشعور (٤) فالارتباط غير المتوقع الذي يخطف الابصار عند اروين 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 راي الدكتور شكري عياد الذي يرى « ان الشاعر الحديث يخلق في فنه عالما مستقلا عن تجارب الحياة العادية » .(٥) .

والواقع هو اننا لم نكن في حاجة لعرض هذه الاراء المختلفة التي تؤكد بعد لغة الشعر عموما عن لغة الحديث ، لولا ما رايناه من افتتان بعض الدارسين لحركة الشعر الحديث برأي اليوت الذي سبقت الاشارة اليه ، افتتانا صرفهم عن تامل اللغة في دواوين نفر من الشعراء المحدثين ، ولو انهم فعلوا لادركوا ان ثمة شعرا لم يبتعد بلغته عن لغة الحديث فحسب ، بل ذهب الى ابعد من ذلك بان دأب على مفاجاتنا باقامة ارتباط غير متوقع بين الكلمات التي يبني بها عبارته ، وان الكلمة في الوسط التعبيري لهذا الشعر هي غيرها في معجم العادة ،« فقد تغيرت دلالاتها وتغير الاطار والتركيب اللذان تندرج فيهما » (١) ولو فعلوا لاستوقفتهم مثل هذه الصيحة التي تعلن عن ميلاد لغة جديدة ليست باية حال هي لغة الحديث الحية .

واليوم لي لغتي .
ولي تخومي ولي ارضي ولي سمتي (٢)

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

ونادر الاسود .
كان الصدى وكان .
يجلس بين القمر الجائع والبستان
يكتشف الظل ، يغطي جوعه وكان .
كالدهر فلاحا من الفرات .
يخيط جرح الماء .
يمشي وتمشي خلفه السماء .

ولوجدوا انفسهم مضطرين للاستنجاد بثقافة الناقد الادبي وذوقه وخبرته الطويلة في معالجة الاساليب البيانية ، لكي يدركوا ان نادر الاسود ، قد ورد في هذا النص رمزا للثائر الابدي بدليل تشبيهه بالدهر ، وان الصدى يعني رجع 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 الفقر الابدي والثائر الابدي ، الذي وكلت اليه العناية ان يخيط جرح الماء اي ان يعيد الى الحياة بكارتها لتتحقق المشيئة العلوية بعودة الكفاية والعدل الى الارض فتتحد بعودتهما مشيئة الثورة بمشيئة السماء « يمشي 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 سعد حين قرر بشان لغةادونيس الشعرية « باننا نضطر احيانا كثيرة لان نحمل الالفاظ معاني وقيما ودلالات مغايرة لما تحمله في الاستعمال الشائع . وعلى هذا النحو نقع في اللعبة التي يتعمدها الشاعر : ان يعيد للكلام فعاليته الايحائية 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 علىبعث 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 وبلغة حديثهم الحية حين قال : (٦)

---

١) وفي ذلك يقول احمد عبدالمعطي حجازي « ان ايماني بالاشتراكية قد ساعدني على ان اعيد النظر في ثقافتي الكلاسيكية ، وان اجدد قاموسي الشعري الذي خرج عن قاموس الرومانتكيين فلم يعد له الا ان يطعم بالقاموس الكلاسيكي حتى يحمي نفسه من لغة الصحف التي ينخدع بها الشعراء فيحسبون ان الشعر لا يحتاج الى اكثر منها » . (مجلة الاداب ع مارس ٩٦٦ ص ٧)

٢) الاشارة الى ابيات البحتري 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 ـ مجلة الفكر المعاصر ـ القاهرية ع يناير ١٩٦٧ ص ٤٨ .

١) ادونيس مقدمة قصائد مختارة للسياب ص ٨ .

٢) قصيدة (ساحر الغبار) من ديوان مهيار الدمشقي ص ٩١ .

٣) المسرح والمرايا ، ص : ٢٦٠ .

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

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

٦) قصيدة « فيالمعرفة المرة »:ص ١٤من ديوان « ملامح من الوجه الانبادوقليسي » نشر دار الاداب ١٩٦٩ .

عدت منكم ، بعد ان دوخني الليل واعماني 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 يكاشف 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 لغته ببعدها عن لغة الحديث الحية بعدا يكفي لمنح مفرداتها قيما ودلالات مغايرة لما تحمله في الاستعمال الشائع ، وان هذه الميزة تكاد تكون اهم ميزة للغة الشعر الحديث لولا ان هناك ميزةثورية اخرى تتعلق بالسياق الدرامي لهذه اللغة لا بد من الوقوف عندها ولو وقفة قصيرة .

السياق الدرامي للغة الشعر الحديث

سواء اكان الشاعر الحديث من عشاق العبارة الجهورية ذات الرنين الحاد 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 ومتجه 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 اقاسيه بطيء الكواكب

وحتى حين يلجاالشاعر 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 كلى 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 الحوار 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 ، غاية التوتر ، فانه لا يطمح الى ان يهدم الجدار القائم بينه وبين القارىء والمتلقي ، انه يمنح قارئه فرصة ان يتامله وهو في غمرة موقفه ، ولكنه يعلم ان تعاطف الملتقي معه لن يجديه نفعا 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 القارىء نفسه بشكل بعضا من ذلك الوسط . ولعلنا بالمثال نستطيع ان نوضح ما ذكرناه .يقول محمد مفتاح الفيتوري من قصيدة « معزوفة لدرويش متجول (٢) .

شعث غيما وسني .
شعث غيما وسني .
كالدرويش المتعلق في قدمي مولاه انا .
اتمرغ في شجني ، اتوهج في بدني .
غيري اعمى ، مهما اصفى ، لن يبصرني .
فانا جسد ، حجر ، شيء عبر الشارع .
جزر غرقى في قاع البحر ، حريق في الزمن الضائع .
قنديل زيتي مبهوت .
في اقصى بيت في بيروت .
اتالق حينا ، ثم ارتق ، ثم اموت .

فالصراع الدائر في نفس هذا الدرويش ليس من اليسر بالقدر الذي يجدي معه اشفاقنا او تعاطفنا معه ، وذلك ما يفسر تعلقه بضمير المتكلم ، متصلا في قوله (روحي ، شجني ـ بدني) ومنفصلا (كالدرويش ... انا) فانا جسد ، ومستترا (اتمرغ ، اتوهج ،اتالق، ارتق ، اموت) انه يتعلق به في حالة التالق وفيحالة الموت .

انه في حالة معاناة ، في حالة حوار مع النفس ، في حالة المكاشفة والكشف ، غير ان هذا الحوار ليس حوارا معلقا ، او اصم ، يدور في حلقة مفرغة من النفس واليها ، بل هو حوارضارب بجذوره في الحياة بكل ما تشمله من غنى ومن تناقض ، والا فما معنى ان يصبح الانسان « حجرا ، شيئا عبر الشارع » دون ان يملك احد القدرة على ادراكه بالانقاذا وبالعطف او الشفقة « غيري اعمى مهما اصفى لن يبصرني » ؟ هل هي ازمة الروح التي تشع غيما وسنى تتمرغ في الشجن وتتوهج في البدن ، ثم لا تملك ان تمسك بقلامة ظفر من قدمي مولاها ، ومن يكون ذلك المولى ؟ اهو الجمال ام الحق ، ام الحرية ، ام الثورة ؟ ام ان الازمة ازمة الروح التي تشف ، وتتالق ، ثم ترتق وتموت امام طغيان المادة ؟ قد تكون ازمة الشاعر واحدة من هذه الازمات او لا تكون دون ان يهمنا 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 ، قد منحاه مزيدا من القدرة على سبر اغوار النفس والوقوف على خصوصية التوترات التي تسود علاقتها بالمجتمع وبالكون جملة . وان هذه الخصوصية قد اقتضت سياقا لغويا جديدا، وهو ذلك السياق الذي يدور فيه الحوار بين الشاعر وبين نفسه بدل ان يدور بينه وبين العالم الخارجي ، الامر الذي جعل الهمس والايماء والاشارة والصور المقتضبة 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 ، ايمانا 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 شانها ، والا لكان في وسعنا ان ننسب استثناس بعض الشعراء بنفس اللغة التقليدي الى النزعة الرومانسية الثورية وان نعزو الى السريالية اي شاعر حاول ان يحلل مفردات لغته من كلالارتباطات بقصد استعادة فعاليتها الاولى ، وهكذا . واغلب الظن ان النقد لن يخسر 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 افادة عظيمة من السياق الدرامي للغة ، ومن تحلل مفردات اللغة منكل الارتباطات بقصد استعادة فعاليتها الاولى ، ومعنى ذلك في نهاية الامر ان الجزء الاكبر من الجمهور القارىء قد حرم مما تزخر به تلك الاعمال من قيم فكرية وشعورية هامة ، الامر اذن يتعلق بمازق حقيقي، فهل يخرج الشاعر الحديث من هذا المازق بعد ان اخرج الشعر العربي برمته من عصر الانحطاط والجمود .؟

---

١) ندوة الاداب ـ عدد نيسان ١٩٦٦ ص ٧١ .
٢) من ديوان يحمل عنوان القصيدة نفسها ـ نشر دار العودة ـ بيروت ١٩٧٠ ص ٥٩ .