جامعة قطر

مكتبة المنهج
قسم الدوريات

حولية كلية الآداب والعلوم الاجتماعية

غير مصرح بأعارتة من المكتبة

العدد التاسع
١٤٠٦ هجرية - ١٩٨٦ ميلادية

إشكالية الشعر الحديث في الخليج

الدكتور ماهر حسن فهمي
أستاذ بقسم اللغة العربية

يمكن تحديد مفهوم الحداثة في مدلولها العام بأنها المتغيرات الواعية التي تتحرك بالماضي والحاضر إلى أفق العصر الحديث ومن ثم نرى أن الحداثة في الشعر ليست صفة ولكنها منجزات في القصيدة المعاصرة تتحرك بالموروث الثقافي والحاضر معاً وتحيا به في آفاق الحياة المعاصرة .

ولقد كان الشعر وما يزال راصداً رؤية الإنسان لنفسه وللأشياء من حوله مبيناً علاقات الإنسان بما حوله وتفاعله المستمر مع الحياة وحواره مع شخوصها باسطاً لنا عبر اللغة آماله وآلامه وتطلعاته بالكلمة المنغومة الموحية . والشعر لا يقنع بواقعة ولا يستسلم للقوانين التي تفرض عليه ، وأكثر المبدعين لهم انجازات تجاوزت قواعد الفن في عصرهم ، لأن الفن حركة والنقد تقعيد . ولذلك قام الصراع منذ القدم بين الحركة النقدية والحركة الشعرية ، فكلما اطمأنت الحركة النقدية إلى وضع ظنت أنها أقامت فيه نمطاً للشعر تحاسب الشعراء به فر الشعراء إلى - خصوصيات جديدة - فعندما برزت المقدمة

الطللية شكلاً فنياً أفرغه النقد من مضمونه وأقامه تقليداً لبداية القصيدة وجدنا أبا نواس ينتهك هذا التقليد ويحاول أن يستبدل به رمزاً فنياً آخر ، وعندما برزت الإصابة في الوصف وشرف المعنى وصحته والمقاربة في التشبيه ومناسبة المستعار منه للمستعار له أو البحث عن أكبر قدر من التماثل في التشبيه كان أبو تمام يجد شاعريته في الخروج على هذه الأطر الثابتة حتى قال ابن الإعرابي « أن كان هذا شعراً فكلام العرب باطل » وقيل له : « لم لا تقول ما يفهم ؟ » فقال للمعترض « ولم لا تفهم ما يقال ؟ » . حتى إذا ثبتت العملية الإبداعية في أطر التقاليد النقدية والبلاغية وجد الشعراء أنفسهم في إطار من المهارات النظمية والصناعة اللفظية ، فأفرغوا الشعر من روحه .

ولخروج الشعراء من هذا المأزق كان لابد من العودة إلى الأصول ليستطيع مواصلة الحركة والانطلاق ، فكانت حركة الأحياء التي نهض بها الشعر العربي من كبوته لينطلق إلى الحركة الرومانسية ثم حركة الشعر الحر التي برز فيها أخيراً تحول لمفهوم الشعر وطبيعته وفيها نجد الشعر ينتقل من البساطة إلى التركيب ومن التقرير إلى الايحاء . ويظهر هذا التحول في الخصوصية التي تقصر ما يتصل بالمباشرة في العمل الشعري على الهتاف الوطني أو التقرير العقائدي أو الاستجابة الانفعالية السريعة - الارتجال - أو القيام بتقديم معارف وصفية أو اعلامية . إذ أن تقدم العلوم والمعارف وتيسير سبل الاتصال ووسائل نشر الكلمة المرئية والمسموعة والمقروءة استطاع أن يسرق من الشعر هذه الأدوار .

ومن هنا أصبحت مسئولية الشاعر كبيرة في اعادة أحياء الكلمة المستعملة والابقاء على وهجها من خلال تناسقها في العمل الشعري ، وكانت مسئولية كبيرة في وعيه بالأمور التي يقيم حولها وبها رموزه . لذلك تبدو العملية الشعرية عصية المرام تفرض على الشاعر الوعي الثقافي والحضاري ، وأصبحت

مسئولية الناقد تستلزم تفهم تجاوز الشاعر لقواعد الألف والثبات التي رأينا مقاومة لها ونفوره منها - ولذا كان الأفضل أن لا تقاس القصيدة بحدة الانفعال أو كثرة الأفكار ولا بسمو الموضوعات أو دقة الوصف ، ولكن قياسها ينبعث من حركة اللغة داخل النص الشعري والبحث عن جهد الشاعر في رؤيته للأشياء وعن التصور الجديد الذي أقامه لها لتستطيع أن تتناسق داخل العمل الشعري أما عن طريق الوحدة والانسجام أوعن طريق التناقض والصراع لتصبح القصيدة حياة وعالماً تدل عليه مسارب اللغة التي تحتاج إلى تأن وتبصر ومعاناة ، حتى يستطيع أن يتعرف على العلاقة التي يصهرها الشاعر بين الأشياء والتي تكون الرؤية المتفردة للمبدع ، أو بعبارة أخرى يتم تحول القصيدة نحو جماليات التجريد حيث تفرغ من علائقها المفهومة المتداولة . ويستند هذا الاتجاه إلى أمرين : كثافة اللغة الشعرية من ناحية ، وانبعاث مضمون القصيدة من داخلها ، أو من داخل الرؤية الشعرية من ناحية أخرى . وهذا يعني اقتناص الدلالات العديدة وتركيزها في عبارات تستطيع أن تقدم الايحاء بهذه الدلالات جميعاً وهذا ينشأ عن طريق الاستعارة التي تحطم العلاقة المألوفة بين الأشياء ، وتقيم نسيجاً لغوياً يجمع بين أشياء غير مألوفة تظهر به قدرة الشاعر على الابتكار والابداع في هذا التركيب اللغوي الجديد الذي تبتدعه مخيلة الشاعر الخلاقة . ووجه أصالة التكثيف وحداثته هو البعد بالتعبير الشعري عن النثرية والتقريرية . فيستطيع الشاعر بهذا الاقتناص للغة الكثيفة أن يحمي لغته من الامتصاص النثري ، الذي يحيق بشعر من يحرصون على مبدأ الوضوح في شعرهم .

وتظهر كثافة اللغة الشعرية أيضاً عن طريق الرمز حيث يستغل الشاعر الدلالات المختلفة التي تتصل به ، ومن ثم يوظف اشعاعاته في انطلاق لغة النص نحو الأفق الشعري العام للقصيدة سواء أكان الرمز أسطورياً أو تراثياً أو لغوياً . أما الأمر الثاني فهو ألا تنكفئ القصيدة على العنوان ولا تنحصر في

إطاره وإنما تمتد به ، إذ يكون العنوان معلماً من معالم الدخول في مسارب القصيدة . ونظرة إلى عناوين القصائد الحديثة ترينا أنها ألصق بالعملية الابداعية حين تتخلص من المانشتات الإعلامية . وفي هذا الإطار الذي آمن به الشاعر الحديث في انبثاق المضمون من الداخل نجد أن الشاعر يحاول أن يضع قارئه معه من البداية على التوتر الذي يقيمه بين الأشياء ، ويطلب منه بلغته الشعرية واستحضار المناظر والصور ، أن يتوحد معه في التجربة ، ومن هنا يكون القارئ معايشاً للشاعر في تجربته معايشة تنتقل من الايحاء التوليدي ومن بنية إلى أخرى .

وهكذا يتعانق الشكل والمضمون . وإذا كانت الحداثة شكلاً ومضموناً استطعنا أن ننفي كثيراً من شعر الشكل الحديث عن الحداثة لانه يفتقد حداثة المضمون . وقد تكون الحداثة في الشكل العمودي كما نجد في الشعر التونسي بصفة عامة وفي شعر المنجميات بصفة خاصة ، مع التركيز على القيمة الأساسية لموسيقى الشعر والدور الوظيفي الذي يقوم به الإيقاع في القصيدة .

ويخطئ من يظن أن الصورة أبسط دائماً وأوضح من الفكرة التي تعبر عنها فعندما نسمع بيت امرئ القيس :

أيقتلني والمشرفي مضاجعي ومسنونة زرق كأنياب أغوال

لا يمكن أن نستنتج أن المشبه به أوضح من المشبه وعلى هذا فإن فكرة « الاقتصاد في الطاقة الذهنية » التي ظفرت بإعجاب علماء الجمال ، ليست نهائية . فإذا كانت الاستعارة في النثر الإعلامي تحاول تقريب الموضوع من الناس وتوضيحه ، فإنها في الشعر تقوم بتكثيف أثره الجمالي المنشود . فالصورة في الشعر لا تترجم الشيء الغريب إلى كلمات مألوفة ، ولكنها تحول الشيء المعتاد إلى أمر غريب عندما تضعه في سياق غير متوقع . وإذا كان الناس الذين يعيشون على الشواطئ سرعان ما يتعودون على هدير الأمواج ، حتى أنهم لا يحسون بها ولا

يسمعونها ، فإننا للسبب نفسه لا نكاد نسمع كلماتنا وننظر إلى ما نألفه فلا نراه ، ومن هنا يضعف إحساسنا بالعالم ، ولذلك فالشاعر يعمد إلى كسر القوالب « الكليشيهات » اللغوية ليكشف كثافة العالم المحيط بنا بعد أن أفرغه الاعتياد .

وبذور هذه الفكرة تعود إلى أرسطو نفسه الذي كان يرى أن القول الشعري لا يستطيع تفادي الغريب ، وعلم الجمال الرومانتيكي - خاصة عند كولردج - كان يعد فكرة الجدة من معالم الشعر الحقيقي ، وأساس الفن عند « السرياليين » هو بعث للمدهش الغريب ، في عملية تجديد شامل . وقد جاءت نظرية الإعلام الحديث لتؤكد تلك المبادئ على أساس أن نسبة الإعلام تقل بقدر ما تزيد درجة الاحتمال* .

ونخلص من ذلك إلى أن الصور الشعرية ليست تقريباً ذهنياً للشيء ، ولكنها إيجاد رؤية خاصة له ، وهذه هي الفكرة التي تبنتها البنائية ، والاتجاه المنهجي الجديد عندها يدعو إلى استقلال الوظيفة الجمالية لا إلى انعزالية الأدب . والبنائية التوليدية - وأكبر ممثليها العالم النفسي جان بياجيه والناقد لوسيان جولدمان . ويقدم الأول تصورا عن البنية بينما يتولى الثاني تطبيقه في مجال الدراسة الاجتماعية للأدب - ترى أن الأدب موقف علائقي ما يهم فيه هو العلاقات بين العناصر ، ونظام التحولات التي تولد عناصر تنتمي إلى البنية ، والبنية تتصل بتركيب النص بينما يمس الأسلوب النسيج اللغوي فقط . ففي القصة مثلاً نرى أن البنية ترتبط بمستويات الحكاية المختلفة ووظائف الزمن والشخصيات وهيكل الأحداث ، أما الأسلوب فيقتصر على تحليل الخلايا اللغوية . ومن هنا فإن هدف التحليل البنائي للأدب إنما هو اكتشاف تعدد معاني الآثار الأدبية نتيجة لانفتاح الأثر الأدبي نفسه وذلك يعود إلى أن الآثار الأدبية في جوهرها رمزية . وعلى ذلك فإن البحث البنائي لا ينطلق من الأشكال ليتحسس

---

* أي الاحتمال في المعنى وتعدده للعبارة الواحدة .

المضامين ، ولكنه على العكس يعدد الأفكار ويحرك المفاهيم الأولى ليصل إلى لون من علم الأشكال .

ولذلك يمكن اعتبار العمل الأدبي كلا مكوناً من عناصر على أساس مستويات تمضي في الاتجاهين الأفقي والرأسي في النطاق الشمولي . ويمكن تحديد هذه المستويات على النحو الآتي :

١ - المستوى الصوتي حيث تدرس الحروف ورمزيتها وتكويناتها من نبر وتنغيم وإيقاع .
٢ - المستوى الصرفي وتدرس فيه الوحدات الصرفية ووظيفتها في التكوين اللغوي والأدبي .
٣ - المستوى المعجمي وتدرس فيه الكلمات لمعرفة خصائصها الحسية والتجريدية والمستوى الأسلوبي لها .
٤ - المستوى النحوي لدراسة وتأليف وتركيب الجمل وطرق تكوينها وخصائصها .
٥ - المستوى الدلالي الذي يهتم بتحليل المعاني المباشرة وغير المباشرة والصور التي ترتبط بعلوم النفس والاجتماع .
٦ - المستوى الرمزي الذي تقوم فيه المستويات السابقة بدور الدال الذي ينتج مدلولاً جديداً يقود إلى المعاني الثانية والقيم الجمالية .

ولكل واحد من هذه المستويات نظمة البنائية مثل قواعد النحو والعروض والبلاغة ، والتداعي والدلالة والصور والمواقف الأيديولوجية والثقافية . كما يمكن دراسة أنواع التماسك التي تتجاوز حدود القول اللغوي وتتصل بالأبنية العامة للأجناس الأدبية . فدراسة هذه المستويات وعلاقاتها المتبادلة مطلوب لتحديد البنية الأدبية المتكاملة .

على أن القصيدة في كثير من الأحيان لا تعدو أن تكون استعارة مطولة أو مجموعة منتظمة من الاستعارات التي تخضع للنظام التركيبي في بناء القصيدة ، فالاستعارة هي الأساس الحقيقي لدراسة الشعر . وبنية المعنى في الشعر تتولد من الصور ، وتحليل هذه الصور هو ما ورثه علم الأسلوب الحديث عن علوم البلاغة . وتتميز الصور بأنها تثير الخيال وتطلق الذهن نحو آفاق جديدة وتسمح بتواكب الإحساس بما هو عفوي ، وربما غمضت بعض الصور على غير الناقد ، إلا أن لغة الشعر لا تقبل سوى التعبيرات القابلة للتوصيل ولا يخطئ كبار الشعراء عادة في هذا الصدد .

وهناك فكرة شائعة ولكنها غير دقيقة عن وظيفة الصورة في الشعر ، فكثيراً ما يردد النقاد أن تجسيد الأشياء المجردة والعبور من الأمر المعنوي إلى الشيء المحسوس هو محور الصور الشعرية ، غير أن الدراسة تكشف عن نتيجة مخالفة ، فكثير من الاستعارات تضع شيئاً حسياً محل شيء حسي . والشاعر لا يحاول أن يرسم وليس الشعر رسماً ولا البيت نغماً موسيقياً ، ولكن محور الاستعارة والصورة في الشعر هو تجاوز اللغة الدلالية إلى اللغة الايحائية .

لماذا يتحدث الشاعر مثلاً عن المنجل الذهبي الذي يحصد النجوم ويقصد القمر ؟ والإجابة تكمن في التنافر القائم بين المعنى الفكري والمعنى الايحائي العاطفي وليس بوسع الدال أن يؤدي دلالتين متنافرتين في الوقت نفسه ، ولذلك فإن الشعر يقطع الموصل الأصلي ليجعل من الممكن تشغيل النظام الجديد ، وبهذا فإن الشعر ليس مجرد شيء مختلف عن النثر بل هو ضد النثر ، وليست الاستعارة مجرد تغيير في المعنى ولكنها نسخ له ، فالكلمة الشعرية تتضمن موت اللغة وبعثها في آن واحد . وليس بوسع الشاعر أن يسمى الأشياء باسمائها لأن ذلك يثير فينا حالة باردة محايدة ، ولكي يثير فينا موقفاً وجدانياً أو خيالياً ، لابد أن يقوم الشاعر عن طريق الاستعارة ، بتعديل قوانين اللغة فيقول عن القمر

« منجل ذهبي في حقل النجوم » .

والشعر الحديث لا يستخدم القصة عادة باعتبارها بقية من الكتابة النثرية ، ولكنه يلجأ إلى الاستعارة لخلق التوتر . ويمكن التمييز بين ثلاثة أنواع من القصائد : الشعر المنثور ويستثمر من الإمكانات اللغوية للشعر الجانب الدلالي مغفلاً الجانب الموسيقي . والثاني هو النظم ، الذي لا يستثمر من لغة الشعر سوى الجانب الصوتي أي الإطار الخارجي . أما النوع الثالث ، فهو الذي يشبع كلتا الحاجتين وهذا هو الشعر .

وقد اشتهرت في الدراسات النقدية عبارات مؤداها أن وظيفة النثر دلالية ووظيفة الشعر ايحائية ، وهي صحيحة إلى حد كبير . ولكن السريالية جاءت فقفزت الحاجز الفاصل بين المعقول واللامعقول ، فأصبح كل من الشعر والحلم والهذيان يمثل - في جانبه السلبي على الأقل - عناصر مشتركة ، وهو ما ينتهي بالشعر إلى الإبهام وفقدان عنصر التوصيل الذي يعد شرطاً في كل ما يقال أو يقرأ ، ولكي تتحقق القصيدة لابد أن تفهم بشكل ما ، ولكي يقوم الشعر بوظيفته فمن الضروري في اللحظة التي يفقد فيها معناه الأصلي أن نعثر من خلال التركيب للصورة على المعنى الجديد . والرمز يشير عادة إلى المرموز إليه الذي يعد كأنه جذره ، وهذه العلاقة تخضع إلى حد ما لمنطق المشابهة . ومن المبادئ اللغوية أن الرسالة التي يبعث بها المرسل لابد أن يتلقاها المرسل إليه كما ينبغي ، أي على المرسل أن يجريها على قواعد « الشفرة » وعلى المرسل إليه أن يحلها طبقاً لهذه القواعد(الاستعارة)[1] .

وقد استوعب الشاعر الناقد على أحمد سعيد (أدونيس) هذه الاتجاهات

---

(١) نظرية البنائية في النقد الأدبي - القاهرة - ١٩٨٠م.
صلاح فضل راجع القسم الثاني (البنائية في الأدب - مستويات التحليل الأدبي - لغة الشعر).

الجديدة ، وكان كتابه مقدمة للشعر العربي ، محاولة تطبيق النظريات الجديدة على شعرنا العربي . ومن هنا رأى أن أبا تمام قد خلق لغة جديدة تغاير لغة الحياة اليومية بل ولغة الحياة الشعرية السائدة ومعانيه مغايرة للمعاني المألوفة وجاءت صوره وتعابيره مغايرة للمألوف كذلك ومن هنا كان غموضه ، ولكن الغموض عنده صادر عن صفاء ذهنه وشفافيته وبعده التأملي لا عن تشوشه وضعف تعبيره ، وهو غموض غير معتم بل شفاف يصح وصفه بما قاله كوكتو عن ما لا رجه : غامض كالماس . وكل شاعر كبير هو بالضرورة غامض غموضاً ماسياً .

كان الوصف قبل أبي تمام تحديداً حسياً للواقع ، لكنه صار معه خلقاً جديداً للعالم . فأبو تمام بداية جديدة في الشعر العربي ربما كتب أكثر شعره بفشل كثير ونجاح قليل ، لكنه في كل ما كتب خلاق . لقد خلق في هذا كله طقساً جديداً هو الصعوبة ، حيث يكون الشاعر شجرة تثمر ثمراً غريباً نادراً ، وإن كانت تثمر بعد جهد . كان الشعر قبله قدرة على التعود والألفة ، فصار بعده قدرة على التغرب والمفاجأة ، إنه مالا رميه العرب .

أما المتنبي فقد خلق طبيعة كاملة من الكلمات في مستوى طموحه : ترج ، تجرف ، تتخطى . . . فإذا دخلنا معه إلى حرم الأسرار وجدناه يمزج بين الغريب والأليف الذات والموضوع الواقع والحلم ، فعالمه الداخلي عالم ملئ بالعجب والدهشة واللغة الشعرية أكثر من مجرد وسيلة للنقل أو للتفاهم ، أنها وسيلة استبطان واكتشاف ، ومن غاياتها الأولى أن تثير وتحرك ، إنها تهامسنا لكي تصير أكثر مما تهامسنا لكن نتلقن ، إنها تيار تحولات يغمرنا بايحائه وايقاعه ، هذه اللغة فعل ، نواة حركة ، والقصيدة المنفتحة ذات الشكل المنفتح تتضمن مبادهات تغير باستمرار ، ومن هنا يعارض الشاعر الجديد الثبات بالتحول والمحدود باللا محدود والشكل الواحد المنتهي ، باللانهائي[٢] .

---

(٢) مقدمة للشعر العربي أدونيس بيروت - ط. ١٩٧١ ص٤٥ وما بعدها .

وينتقل إلى النغم فيرى أن الذين يحتجون بأوزان الخليل لا يفهمون معناها ، فهو لم يقصد أن تكون قاعدة المستقبل ، وإنما يؤرخ بها للإيقاعات الشعرية المعروفة حتى أيامه . والشكل الشعري كالمضمون يولد ولا يتبنى ، يخلق ولا يكتسب يجدد ولا يورث . والإيقاع الخليلي العمودي للتطريب ، والتعبير الشعري الجديد تجاوز التطريب الذي انتهى عصره وانتقل إلى الموسيقى التعبيرية[٣] .

أما اللغة فطريقة استخدامها مقياس أساسي في التمييز بين الشعر والنثر فحيث نحيد باللغة عن طريقتها العادية في الدلالة وتضيف إلى طاقتها خصائص الإثارة والدهشة يكون الشعر والصورة مقياساً « أصيلاً » . فالتغير لا الثبات والاحتمال لا الحتمية ذلك ما يسود عصرنا . وتتداخل في القصيدة مختلف الأنواع التعبيرية نثراً ووزناً .

ومن الغريب أن يستبعد العبث واللا وعي والحلم ويراها قد انتجت شعراء زائفين[٤] . ويعود مفرقاً بين الغموض والإبهام . فيرى الشعر نقيض الوضوح الذي يجعل القصيدة سطحاً بلا عمق ، لكن الشعر كذلك نقيض الإبهام الذي يجعل من القصيدة كهفاً مغلقاً . ويمكننا أن نلخص القيم الشعرية الموروثة التي تغيرت وتجاوزها الشعر العربي بما يأتي :

١ - **الحكمة** : وهي تتجلى بأبهى صورها في شعر زهير وأبي العتاهية والمتنبي وأبي العلاء . لم يكن الشاعر يبتكر الحكمة بل كان يأخذها ويصبها في إيقاع معين . . الشاعر العربي الحديث يستبدل التسأول بالحكمة والبحث بالمعطى .

٢ - **الشكل الثابت** : للشعر العربي الموروث شكل بنائي ثابت ، والشاعر

---

(٣) المرجع السابق ص١١٠ .

(٤) مقدمة للشعر العربي ص١١٧ .

الحديث يتجه نحو الشكل المتحرك ، قد يصبح لكل قصيدة شكلها الخاص دون أن تتحدد بوزن أو نثر . . لم يعد يؤمن بشكل مفروض سلفاً مطلق لا يتغير .

٣ - **الزمن** : في الشعر العربي الموروث حركة ابتعاد مستمر عن الأصل الماضي ، وليس الحاضر والمستقبل إلا انحطاطاً عن النموذج الأصلي . لهذا كان دور الشاعر أن يملأ الحاضر والمستقبل بما يرتفع بهما إلى مستوى الماضي الأصل ، وكان التقدم هو التشبه بالماضي ، فالكمال الكلي وجد في الماضي - الشاعر الحديث يرفض الزمن المغلق ويتبنى زمن الانفتاح والتغير (كأنه يشبه الشعراء بالفروع التي تتطلع إلى الأعلى ولا تنحني إلى الأرض) .

٤ - **الغنائية** : الغنائية في الشعر الموروث على مستوى الشعور الفردي ، وفي الشعر الحديث غنائية كونية .

على أن الاغراق في التقدم شأن الاغراق في القدم ، لا يتضمن بالضرورة قيمة فنية إن قصيدة جريئة في ابتكاراتها الشكلية لا تعني بالضرورة أنها أكثر قيمة من قصيدة تستقي أصولها من الينابيع الموروثة . والشعراء المجددون ليسوا غرباء عن أسلافهم إلى الحد الذي يظنه التقليديون ، بل إن العلاقة عميقة ، فهم لم يلحوا على التجديد إلا لأنهم أجادوا فهم الأسلاف ونحن اليوم نفهم الآثار القديمة ربما أكثر من أي وقت مضى ، والصلة بيننا وبين أسلافنا جوهرية لا شكلية . (وهو المعنى الذي عبر عنه أمين الخولي من قبل حين كان يقول أن الجديد لا يتأصل إلا بعد أن نقتل القديم بحثا) .

وفي نقد الشعر ، في تقييمه الأخير ، لا يجدر أن نقارن شكلاً بشكل آخر ، بل نقارن خلاقا بخلاق آخر أي تجربة بتجربة ورؤية برؤية وعالماً بعالم . والخلاقون يتلاقون عبر العصور . أعتبر مثلاً أن طرفة بن العبد وعروة بن الورد وامرأ القيس وذا الرمة وأبا تمام وأبا نواس والمتنبي والشريف الرضي وغيرهم

يعيشون بطرائق تعبيرهم في عالمنا الشعري الحاضر الذي نسميه حديثاً . وأرى أنهم أقرب من شعراء كثير ين يعاصروننا ويعيشون معنا في مدينة واحدة ذلك أن إنتاجهم يكتنز بها جس البحث عن عالم جديد .

طبعاً نستطيع أن نعدد مآخذ كثيرة على النتاج الشعري الجديد . إن فيه تضخماً يرافقه ضجيج فارغ وانسحار بالطرافة لذاتها وبحث عنها بمختلف الوسائل وزيف كثير باشكال مختلفة ثم إن الاستحداث صار بالنسبة إلى البعض طقساً ، صار بحد ذاته المقياس الوحيد . لتكون القصيدة مستحدثة ولا يهم ما يكون - عند الزائفين - لا يهم ما تشهد له أو تعبر عنه . يكفي أن تكون تراكيبها غير مألوفة تصدم القارىء ، وهذا يولد اشكالا يشارك في بلبلة الآراء وافساد التذوق . والكثير من هذا المزعوم تجديدا يخلو من أي طاقة خلاقة وتعوزه أبسط أدوات الشاعر : الكلمة والإيقاع . غير أن هذا كله لا يضر التجديد من حيث هو مبدأ حياة وضرورة وجود ، وإنما يضير النماذج التجديدية الرديئة .

الأشكال الفنية :

الشعر العربي يبدأ اليوم مرحلة جديدة جذرية وثورية في الحساسية والفهم والرؤ ية وطرائق التعبير كأنه يبدأ من أرض محروثة لكي يعرف كيف يبدأ نقياً[٥] .

ولكن الحقيقة أن كثيراً من النماذج الجديدة لاتتجاوب مع أغلب المثقفين ولا تتفاعل مع الحياة إلا بمقدار ضئيل ، لما يعوزها من تكامل حينا ، وما يعتريها من نشوز نتيجة جنوح أصحابها إلى الضرب في تية الأسطورة وصحراء الرمزية ، والغموض ، وإلى المزيج بين القليل مما استوعبوه من آراء الآخرين وبين الظلال التي تلوح من الموروث[٦]

---

(٥) مقدمة للشعر العربي ص١٢٨ وما بعدها .

(٦) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب - محمد بنيس - بيروت ١٩٧٩ ص١٦٠ .

على أن الأمر لا ينسحب على كل الشعر الحديث فالقضية لها وجه آخر ، وبلاغه الغموض عند المجيدين ناتجة عن انفجار لغة النص ، وهنا تغادر الأدلة ارتباطها بالعلاقات المألوفة لتستقل بنفسها وتنهض لتولد عالماً موازياً لحياتنا اليومية ، ومناخاً يتحول فيه اللا مرئي إلى مرئي والبسيط إلى مركب . وليس الشعر هنا هو التعبير عن عالم غير اعتيادي ، ولكنه التعبير غير الاعتيادي عن عالم معتاد . والسبب في انفصام العلاقة بين المبدع والمتلقى هو كون هذه الهزات تحدث خلخلة في قوانين الكلام الشعري المألوفة عند الناس ، من خلال تركيب قوانين جديدة لا عهد لهم بها في الشعر السائد . إن لكل تجربة شعرية بعدها الخاص عن اللغة اليومية ، وخلق البعد ليس هدف الشاعر ، فهمه هو توفير الايحاء للنص الذي يريده ، الخروج عن دائرة التقرير ، إن الإيحاء ضرورة وكل بعد يقصر عن تحقيق هذا الهدف لا يمكن أن يعطي إلا جملة غير شعرية . إن النص يكف عن أن يكون إنتاجاً خاصاً بالشاعر عندما يرحل في أعماق القارىء ، والنص الشعري بهذا المعنى ليس مغلقاً ، ولكنه مفتوح قابل لأن يعيش حالة بحث دائمة عن اكتماله اللامحدود . قانون اللغة العادية يرتكز على التجربة الخارجية ، بينما قانون اللغة الشعرية يستند إلى التجربة الخارجية . وقلق الشاعر الدائم منبعه معاناته الخاصة من أجل اخراج هذا الباطن إلى الخارج بتقنيات لغوية . والشاعر ليس هو الذي يشعر بالأشياء ، ولكنه الذي يستطيع اخراج هذا الشعور من حالة الكمون إلى حالة الوجود الفعلي من خلال نص تملك قوانينه أن تبث في القارىء الحالة الشعورية التي عاشها الشاعر .

فعندما يقول الشاعر (أحمد المجاطي) :

بيوتـك ترحل من ذكرياتـــي أمـد سـواد عيوني جســراً

ربط الشاعر الجامد وفعل الحركة ، بل عاد ليربط فعل الحركة بمدلول لا علاقة له بالمكان في اللغة العادية وهو الذكريات ثم إن هذه الصورة ليست إلا

جزءا من استعارة طويلة النفس ، فسواد العيون يصبح قابلاً للمد والامتداد ثم يتحول بفعل الامتداد إلى جسر .

ويقول الشاعر نفسه في قصيدة أخرى : « وجال بخاطري عبق ، مخامل مقلة ليلية الأهداب ، صدر حبيبة ، نغم ، يد تتخلل المنديل ، تقذفه إلى ، أضمه ، ينمو جناح فراشه ، قبل عليها من شفاهك بسمة ، أواه ما أصفى » . تستمر الكتابة في تدفقها الجامح دون إنصات للقواعد النحوية التي تشترط وجود أدوات الربط بين الوحدات اللغوية حتى يولد التكامل . ويتحدث الشاعر محمد السرغيني عن هذه المحاولة واعياً بها ، يراها أقدر على نقل وحدة العمل الفني ، وكأن التحام نسيج النص ، يمكن أن يكون أكثر عضوية دون أدوات الربط الخارجية ، عن طريق التكرار في القوالب المختلفة والجمل الاعتراضية يقول : « ياضارب أوتاد الخيبة في رمل التوراة ، ياحاطب نار المد ، يانابل طوفان السد ، ماذا بعد المأساة ؟ أجناد في علب الليل ، أشباه رجال حول المائدة الخضراء ، في مضمار سباق الخيل ، ترهن حتى الخوذة حتى الرشاش (هل تصفو بالمجهر عين الحشاش ، حتى تسبر أغوار الجولان العذراء) ، عدسات العين الخرساء ، ملكات الحيرة في صفين ، لم ينجبن سوى رابعة العدوية والخنساء ، لم يحملن المضغة إلا في حطين » .

وحذف أدوات الربط تحطيم لقواعد دلالية ونحوية ، يجهد القارىء ، ويضيف للنص جانباً من الغموض . وكذلك الشأن في تداخل الضمائر ودلالتها التي تتسع لكل تأويل وتبتعد عن التجديد . ومن الظواهر الملموسة في الشعر الحديث أيضاً تسكين الروي وربما ساعد هذا الايقاع الخفيف على سرعة الحركة تماماً كما نصنع في اللغة المحكمية حين نقف بالسكون ، لكن هذه المحاولة زدات قراءة الشعر صعوبة لأن اللغة العربية تحتفظ بالاعراب . ولقد قام الدكتور جمال الدين الشيخ باحصاء عام لحركات الروي (في احصائية الراء واللام والباء والميم

والدال والنون) في الشعر العربي كما ورد في موسوعة الأغاني فوجد الكسر يمثل ٤٦٪ ثم درس ديواني أبي تمام والبحتري فخرج بنفس النتيجة .

الضـــم	٢٩,٥٪
الفتـح	٢٠٪
السكون	٤,٥٪

ويضاف إلى ذلك التقديم والتأخير ، وقد التفت إليه النقاد العرب القدماء خاصة عبد القاهر الجرجاني وراه بابا « واسع التصرف بعيد الغاية لا تزال ترى فيه شعراً يروقك سمعه ، ويلطف لديك موقعه » ولكنه يلعب دوراً في إدخال القراء إلى متاهة حين يكون على هذا النحو في شعر محمد السرغيني :

الغيم والمطر	القبر والنقوش
والظل والندى	واللحد والرفوش
وكل ما ينتجه السحاب ،	وكل ما يوجد في مأدبة الجنازة
الليل والقمر	الريف والعراف
والريح والمدى	والمسخ والصراف
وكل ما في البوم والغراب	وكل ما يطلبه القانون بالمنع والاجازة
	وجدته في هذه المدينة .

ولكن اعادة الترتيب تضيع البناء الإيقاعي أولاً ، ثم القوة الايحائية للمتتالية التي فضل الشاعر رؤية العالم من خلالها ، والفارق بعيد بين أن يفتتح الشاعر البيت بالغيم وبين أن يبدأه بفعل يحدد الحركة والمكان أو الزمان .

ولكن الذي حدث أن قطيعة قد حدثت بين القارئ والشاعر بدلاً من التواصل[٧] .

---

(٧) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب محمد بنيس - بيروت - ١٩٧٩ ص١٧٤ وما بعدها .

وقد كثر الالتفات في الآونة الأخيرة إلى ظاهرة الغموض في الشعر ، وتحمل هذا المصطلح من جراء تباين ثقافات الذين كتبوا فيه ما تحمل . فذهب البعض إلى أنه من مسئولية الشاعر ، وقال آخرون إنه شعور ينتاب القارئ لعجزه عن فهم الشعر بسبب انخفاض مستواه الثقافي ، وذهب البعض الآخر إلى أنه يكمن في الفكرة ، فالأفكار العظيمة العميقة يصعب التعبير عنها بوضوح ، وعلل آخرون ذلك بعدم نضوج تجربة الشاعر وعدم وضوح أفكاره ، ورأى البعض أنه ظاهرة مستوردة .

وإذا رجعنا إلى مدلول كلمة الغموض في الدراسات النقدية فسوف تجد ابن الأثير في المثل السائر يرى أن « أفخر الشعر ما غمض فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه »[٨] ، وأن عبد القاهر الجرجاني في الدلائل يرى في الاستعارة إنه « كلما إزداد التشبيه خفاء ، زادت الاستعارة حسناً »[٩] . ويرى بول فاليري أن الوضوح لا يعود موجوداً بعد الغوص عدة أذرع تحت السطح ، ويرى هربرت ريد « أن الغموض لا ينظر إليه كصفة سلبية بل صفة إيجابية »[١٠] كأننا حين نقول قصيدة غامضة نقصد امتلاكها ناصية الثراء في الدلالة والتأويل مما يجعلها قابلة للاكتشاف المتجدد بما يحمله بناؤها اللغوي من ايحاء ، ولا مكان في القصيدة للسطحية أو التقرير والمباشرة النثرية .

وقد أدرك الشعراء الشباب دور الغموض وقيمته الفنية في تقييم القصيدة الحديثة وطمعاً منهم في بناء قصيدة غامضة تكلف البعض ، وخان البعض قصور لغوي لعدم تمكنه من أساليب اللغة أو لقلة التجارب . وطمع آخرون في تحقيق كسب سريع فكتبوا الشعر قبل أن تنضج لديهم التجارب الشعورية وتنضج

---

(٨) المثل السائر - القاهرة حـ٤ ص٧ .

(٩) دلائل الاعجاز - القاهرة - ١٣٦٧هـ ص٣١٧ .

(١٠) الشعر العربي المعاصر - عز الدين إسماعيل - القاهرة - ١٩٠ .

الأفكار ، ومن الطبيعي أن تأتي القصائد في مثل هذه الأحوال مغلقة وبدلاً من أن يكون الغموض سبباً في نجاح القصيدة وثرائها ، يصبح عاملاً من عوامل التعقيد وتأتي قصائد الشعراء معتمة مستعصية على الإدراك . ولقد كان نتاج الجيل الناشئ من الشعراء في - كثير من الأحيان - من هذا النوع الذي بان قصوره وعجزه عن تحقيق الغموض فأغرب ، ولم ينج منهم إلا نفر من الشعراء تمكن من اللغة وتروي في كتابه شعره ، وصرنا نجد ثلاثة أنماط : غامضة ، مغلقة ، تقريرية ، أن تحقيق الغموض في القصيدة معناه تجويد اللغة والتمكن من استخدامها ، على أن الغموض يسمح للشاعر بالنجاة من المعاني المألوفة المكررة والأفكار المنهوكة المبتذلة والطرق المأثورة في تصوير العواطف الإنسانية . ولكن استخدام الأدوات التكنيكية والأشكال التعبيرية بشكل مفتعل وفج دونما أصالة وتفاعل مع ديناميكية المضمون والتجربة الشعرية يحيل القصيدة إلى بناء ميكانيكي مهزوز ، فتجسد عدداً متنافراً من الصور ، وهذا يتحمل مسئولية اغراق الرؤية تحت ستار كثيف من الضباب الخانق خاصة عندما يكون هذا الاستخدام بمعزل عن النمو الداخلي للتجربة .

وعلى هذا لا يمكن القول إن الغرض من الرمز هو الإخفاء . أن الرموز ليست نوعاً من تخبئة الأشياء من أجل البحث عنها ، فالخاصية الحقيقية للتعبير الرمزي ليست هي السرية ولكنها متنوع التفسيرات الممكنة والصور المتجددة .

كما أن الغموض يمكن أن يكون تعويضاً للنفس الإنسانية عما أصابها من ملل ورتابة ، وهذا ما تحققه القصيدة بلغتها الشاعرة . على أن الشعر ليس مجرد حقل تجارب يقوم فيه المعاصرون بالتجريب كما يحلو لهم ، فالغموض إذا لم تتحقق أغراضه ، انقلبت آثاره إلى النقيض . أن الغموض ظاهرة لغوية وليس مدرسة فلسفية . فنحن نرفض قصيدة مثل :

عـرب عـرب لا لـن نخضـع

أن الثورة ، هزت أركان الدنيا ، باسم الوحدة ، من أعماق الشعب الثائر ، دون للعالم أغنية .

لأنها مسطحة ولغتها لغة يومية ، وبالمقياس نفسه التعمية كقول الشاعر :

تطوف عليّ السموات في جسدي ، مدها كاهن
الغيب والجسد المنحنى في انتهاء
الخيوط العتيقة خلف امتداد
العيون التي
مد فيها القمر
غـرفـة
حد فيها مطر

ويعقب الناقد طراد الكبيسي في مجلة الأقلام العراقية العدد الرابع عام ١٩٧٧ في مقالة (قراءة أولى في شعر الشباب) فيقول : « إنك لتستغرب ، بل يمكن أن تعلن عن جائزة كبيرة لمن يستطيع أن يقول ماذا أراد الشاعر » .

ويكمل ناقد آخر حديثه قائلاً : « بل لعل الشاعر نفسه لا يدري ماذا يريد »[١١] .

ولكن ينبغي أن نشير في الوقت نفسه إلى أنه ليس كل ما يدعيه القارئ اليوم من عدم قدرة الشاعر على تحقيق الغموض مقبولاً ، فالشعر كنموذج راق يتطلب نوعاً خاصاً من القراء المثقفين ، وأبو تمام كان يكتب للخاصة كما نعلم ومع ذلك فكثير من القراء اعتادوا غموض الشعر القديم وفهم الكناية والمجاز وتذوقهما ولم يعتادوا التجربة والتجسيد والايحاءات المتوالية كما أن رواسب علاقات اللغة الموروثة مازالت أساسية في الذهن ، وعين القارئ مشدودة إليها ، لعامل

---

(١١) راجع لغة الشعر العراقي لعمران خضير حميد الكبيسي - الكويت ص٢٥١ وما بعدها .

الألفة . ولكن اختلال اللغة لدى بعض الشعراء بما يعوقها عن تحقيق إيحائها وتوهجها ويجعل إدراكها مستعصياً لاغرابها يمكن أن توجز فيما يأتي :

١ - كثرة الضمائر التي تعود لمخاطب غير مذكور ، فيصبح الضمير المستتر لغزاً يصعب إدراكه . يقول أرشد توفيق في ديوانه « الوقوف خارج الأسماء » (بغداد ١٩٧٣ - ص٧) :

« يغادرنا في الظهيرة للشمس ، يخبئ خلف سواد عيون البنادق ، أسماءنا وهوانا ، يواجهنا كل يوم ، حقائبه في عباءة أمي ، محشوة بالنجوم ، ليحمل أخبار كل الجسور إلينا ، يعلمنا الصمت ، صمت البنادق » .

٢ - زيادة التفصيلات في بسط الصورة تعقد الإدراك . « يطير النهر مثل البرق يجري مالكاً سره ، ليحمل عمرك المزحوم في لحظة ، تفجر أيها الإنسان كالزلزال في جبل ، وخذ نفسا من الأجيال ، أيا من يفتح الأيام في وله ليجري في كوى زمن ، تأسس فيه نسخ الأرض ، ويشرع في زوايا الليل غابات من الألوان مفتره ، فإن النهر لا يجري سوى مرة » . (دائرة في الضوء دائرة في الظلمة آمال الزهاوي بغداد ١٩٧٤م ص٦٧) هذه التفصيلات قد تشغلنا بتصور الجزئيات وغرابة التفصيلات حتى يعسر علينا إدراك المغزى العام .

٣ - وتأخر الفعل وابتعاده عن موقعه ، أو تأخر الاسم الظاهر الذي يعود عليه ضمير الفاعل ، يعتبر حالة أخرى من الحالات التي ترتبك الأمور فيها على القارئ ، أيفكر في هذا الفاعل من يكون أم ينتبه إلى ايحاء السياق .

« تلتقي بالوجوه التي احترقت والتي تحترق »
تلتقي كل يوم يلتقي النهر بالنهر في واحة شمسها لم تغب لحظة .
أيها العاشق المنتمي للصباح الذي فجره ما أطل ، بنهاراته وخطى ليله »
(الشوق والكلمات شعر راضي مهدي السعيد بغداد ١٩٧٧ ص ٩)

٤ - طول الجملة الاعتراضية أو الفصل بين عناصر الجمل ، كثيراً ما يؤدي إلى ابتعاد العامل عن معموله كابتعاد الفعل عن الفاعل عن المفعول والحال عن العامل والمبتدأ عن الخبر وجواب الشرط عن فعله .

يقول بدر شاكر السياب :

نرى الشمس تنأى وراء التلال وبين الظلال
وقد رف مثل الجناح الكسير
على كومة من حطام القيود
على عالم بائد لن يعود
سناها الأخير

(ديوان بدر شاكر السياب - بيروت - ١٩٧١ ص ٣٧٦) .

والجملة الاعتراضية استغرقت ثلاثة أشطر حيث فصلت بين الفعل ومتعلقاته مما يضطر القارئ إلى البحث عنه ليستطيع التسلسل بالمعنى ومتابعة اللغة وايحاءاتها .

كما أن استخدام الشاعر للتراكيب بطريقة لم تؤلف بعد ولم يعتد القارئ تذوقها أو الخروج على قواعد اللغة المألوفة لون آخر من ألوان تعتيم القصائد أو عدم استيعابه . يقول جليل حيدر :

حين أغور ، في غابات أجهل من يسكنها غيري ، لم أفهمني ، كان بريدي الوجه الثاني . (قصائد الضد لجليل حيدر بغداد - ١٩٧٤ ص ٧٠) .

فأي إضافة في غيري ، وعلى أية قاعدة جاء بقوله لم أفهمني وما قوله كان بريدي الوجه الثاني ، كان الأولى أن يتقدم الوجه الثاني على بريدي .

ومن الأخطاء النحوية ما ورد في ديوان (ن والأخريات لغازي الكيلاني) .

أماه ، أولاد الكلاب يغازلوني في الطريق (والصحيح يغازلونني) .

ويقول : يرقص العطر في ثنيات ثوبي
بينما يجرح الهوى شفتايا والصحيح (شفتيا) .

وتوالي أشباه الجمل بشكل متتابع يقطع سلسلة الأفكار خصوصاً إذا كانت أجزاء الصورة متباينة مما يؤدي إلى تشتت الفكرة وضياع الدلالة : (قصائد الضد لجليل حيدر - ص٥١ بغداد ١٩٧٤) .

إذا ندعوك إلينا ، في الطرق المفتوحة ، في التمريض ، في القبضات المشدودة ، في الضوء الغازي ، في الساحات وفي كل زحام يومي ، إنساناً آخر .

وتتابع وتوالي أشباه الجمل والصفات والتناقض بشكل مفرط يجعل القارئ عاجزاً عن لم أطراف المعنى وتجميعها في مضمون واحد مثل توالي (وإذ وإذ وإذ) أو (وفي وفي وفي) بما لا يوسع المعنى ولا يؤكده بقدر ما يكدسه - بشكل كمي يكاد يستهلك كل أبعاده الجمالية . وكذلك توالي الجمل من غير أدوات ربط وهي ظاهرة لغوية واضحة في هذا الاتجاه الحديث ، وتوالي الأفعال أو الجمل والاعتماد على الترابط الموضوعي لتجميع أجزاء الصورة يؤخر مواكبة العين لمسيرتها في القراءة . وكذلك كثرة النقط والفراغات ظاهرة أخرى مربكة خاصة إذا علمنا أن بعض الشعراء لا يجيدون استخدام النقط والفواصل ويعتبرونها حلية شكلية . ومن الظواهر المربكة للقارئ استخدام « أل التعريف » بكثرة في الأسماء ومحاولة تجميع عدد منها في عبارة شعرية واحدة كقول البياتي (كتاب البحر - بيروت - دون تاريخ) ص ١٣٩ .

(سوف أناديك من المدائن المسبية الممنوعة الفاقدة الذاكرة المنسية المقطوعة الأثداء) .

وقد حاول أحد الباحثين أن يعرض لظواهر الغموض والإبهام في الشعر العراقي الحديث ، فدرس الاتجاهات السابقة وخلص إلى أن لغة الشعر تشهد تطوراً سريعاً ملحوظاً ، وإن كانت هناك ظاهرة الإبهام التي تعود في أغلبها لمحاولات غير ناضجة[١٢] ، بدلاً من الكفاح مع المادة اللغوية التي تتشكل منها القصيدة حتى تستجيب هذه المادة ، كما تستجيب المادة الصلبة للنحات فيطوعها . وتجديد التراث ليس تحطيماً له ، وبهذا المعنى تكون الرؤية المعاصرة مطلباً مطروحاً بعد أن وصلت جهودنا التراثية إلى مرحلة التلكس . والشعر ليس منطقياً وليس ضد المنطق في آن واحد ، فهو لا يتعامل بطريقة مباشرة مع الفكر ، ولكنه يتعامل مع مكونات الإنسان الشعورية كما يقول « بورا » في دراسته « التجربة الخلاقة » . أو بعبارة أخرى هو توازن دقيق بين التقرير والايحاء ، بين المنطق والأحاسيس ، ولكن في غيبة العقل الكلية قد نصل إلى ما يشبه « الهلوسة » . فينبغي في الصورة الشعرية مهما كان شأنها من الغرابة أن تكون قادرة على إبراز المضمون وإيصال التجربة ، أما إذا بقيت عاجزة أصيبت القصيدة بالشلل الفني ، فالتعمية تجعل من الشعر كهنوتا لا يقاتل ولا يبنى ولا يمارس أية فاعلية ، والشعر ليس فناً محايداً ، فدوره تجديد الطاقات ، والدفاع عن إنسانية الإنسان وتربية ذوقه ووجدانه ، وهو تعبير عن محاولات الأمة وعي ذاتها ، وتجسيد وجدانها لغة وإيقاعاً .

وعلى ذلك فالا يغال في الايحائية إلى حد الغموض المغلق وعيوب البناء اللفظي عند الذين لم يمتلكوا لغتهم يفسر لنا أمراض القصيدة العربية المعاصرة ، وفي الوقت نفسه يمكن أن نفهم وجهة نظر « أدونيس » في أن الشعر فن يتطلع ويتخطى ، ولذلك لا بأس من التجريب حتى لا يرث الشاعر طريقة جاهزة نهائية للشعر ، ويمكن للقارئ إذا كان مثقفاً أن يرقى لمستوى الشاعر . على أن

---

(١٢) لغة الشعر العراقي المعاصر - عمران خضير حميد الكبيسي - الكويت ١٩٨٢ (الفصل الخامس من الباب الثالث) ص٢٤٧ وما بعدها .

هناك فرقاً بين النظرية والتطبيق ، فقد كان العقاد ناقداً وشاعراً ولم يستطع شعره أن يحقق طموحاته النقدية . وكذلك الشأن بالقياس إلى أدونيس ، فأدونيس الناقد يطرح فكراً قد لا يستطيع تطبيقه في شعره بأسلوب مقنع .

يقول أحد الباحثين : « إن كون شعر أدونيس مفارقاً للتجربة الإنسانية في تفتحها المرئي هو المسئول الأول عن افتقار شعره إلى الانفعال أو البعد الوجداني للشعر ، البعد الذي لا يمكن للفكرة الذهنية أن تملأه . . . وفي قناعتي أن القصيدة العربية التراثية الفقيرة بالخيالي والطاقة التصويرية كانت تغطي هذا النقص المجازي بثروة خصيبة من الانفعالات الداخلية العميقة والثرية بالدفء ، والوهج الروحي . أما الشعر المعاصر ولا سيما أدونيس فقد عكس الآية تماماً ، إذ راح يعتمد على العنصر المجازي بالدرجة الأولى ، يكثفه ويؤلهه ، داحراً العنصر الوجداني إلى المرتبة الثانية . وقد يكون هذا هو السر الحقيقي الذي جعل الناس ينفضون من حول الشعر المعاصر »[١٣] .

ويستمر الناقد موضحاً أن تخييل الذهني بدلاً من تخييل الانفعالي أو الوجداني ، وأن الصورة لذاتها ، الصورة الخاوية من العاطفة التي تكشف التفاعل مع الحياة ، هذه الصور التجريدية في الشعر لا تمتلئ بالشعور ، ولذلك فهو لا يملك إلا قيمة ثانوية . وإذا كان أدونيس يستحضر المفهوم في صور ، فهذا ليس هو المدخل الأمثل للتعبير عن المشاعر وحضورها ، ذلك الحضور الذي بدونه يفقد العمل الفني ماهيته (مع أن أدونيس في تنظيره ينزع نحو فجائية المجاز) ، فليست نظريته سوى الشعر كما ينبغي أن يكون ، أما انتاجه فهو الشعر كما هو كائن . والشعر العظيم إما أن يكشف وجدان المأساة وإما أن يقتنص صور الجمال الذاهلة ، يقتنصها بانتماء نشوان . وبذلك فقط يخاطب طاقاتنا الكامنة

---

(١٣) الشعر العربي المعاصر - يوسف سامي اليوسف - دمشق - ١٩٨٠ ص٢١٨ .

مكوناً احتياطياً في أعماق النفس ، التي تنتظر أنامل الفن كي تستيقظ . صحيح أن الصورة في القصيدة المعاصرة قد غدت عملاً ينتشر ويمتد ويترامى بحيث بات تراكم الصور أو الأنسوجات اللفظية الصغيرة وتلاحم هذه الأنسوجات والتئام كل منها بالمعنى العمقى المضمر ، هو المنهج الذي يسير عليه الشاعر المعاصر ، فحركة الشعر المعاصر ليست حركة عروضية بل حركة نموحتمته طبيعة الحياة وفرضته عالمية الثقافة الإنسانية المعاصرة الآخذة بتوحيد العقل البشري ، وفي مراحل التجدد العامة هذه ينعكس التغير على كل شئ ، وصحيح أيضاً أن هذا اللون تتضح فيه عند شعرائه الكبار حدة الأشكال الفنية وبسالة المعجم الشعري ، ولكن اتجاه هؤلاء الشعراء بصورة عامة وعلى رأسهم أدونيس بصورة خاصة إلى المناخات الغريبة ، يبعدهم عن الخصوصيات التي تمنحهم أصالة البقاء ، وإذا ما انتقلنا من دنيا الفكر إلى دنيا الشعور وجدنا هذا اللون في كثير من الأحيان يفتقر إلى الصراع النفسي والقلق الداخلي وكل ما يخاطب فينا القوى الكتيمة ، هذا الصراع الذي يمنح الأعمال العظيمة لمسات الخلود .

هكذا يصر أصحاب هذا الاتجاه على أن التجديد ثورة وتمرد في كل أشكاله ، ومن هنا كانت المحاولة إلى تجاوز القصيدة العربية في نسقها الموروث شكلاً ومضموناً ، وإعادة بنائها بناء يقوم على جمالية جديدة ، وهذه الاتجاهات التي تدير ظهرها للفن العربي تولى وجهها للفن الأوربي المعاصر[١٤] ، لأن « المتقدم يفوق المتأخر بالزمان والطبع والذات والشرف والرتبة »[١٥] . وإذا كان الباحث يرى أن بعض النقاد العرب قد رأوا هذا الرأي ، فإن آخرين ومنهم الناقد المحافظ ابن قتيبة نفسه يقول في مقدمة الشعر والشعراء : « فكل من أتى بحسن من قول أو فعل ذكرناه له ، وأثنينا به عليه ولم يضعه عندنا تأخر قائلة أو فاعله ،

---

(١٤) الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر عبد الحميد جيدة بيروت ١٩٨٠ ص٥٣ .
(١٥) الثابت والمتحول أدونيس حـ١ بيروت ١٩٧٤ ص٤٠ .

ولا حداثة سنه - كما أن الردئ إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه »[١٦] .

ومن الغريب أن نجد محاولات تجرح المنطق والشعور في الوقت نفسه ، وهي تحاول أن تجد مخرجاً وخلاصاً من اشكالية الاتجاه الجديد بتراكيبة الباردة خاصة عند كبار شعرائه الذين عرفوا وأثاروا جدلاً طويلاً مثل « أدونيس » في قوله مخاطباً الشمس :

أيتها الشمس ماذا تريدين مني ؟
أبحث عما لا يلاقيني

ثم يعلق الباحث قائلاً : « أن هذين الشطرين يحملان إشارات ودلالات وأبعاداً إنسانية كبيرة ، ورؤية جديدة للكون والحياة . حتى نفهم أسرار هذا الشعر العظيم يجب أن نقف عند عدة أشياء منها : أن الشاعر يملك خيالاً يسخر له قوى الطبيعة ومعطيات الحياة يعامل مظاهر الكون على أنه سيد لها ، يرفضها ويفتش عن غيرها ، فانظر إليه كيف يخاطب الشمس : أيتها الشمس ماذا تريدين مني ؟ إنه يرفض الشمس ويبحث عن نقيضها ، إنه يرفض الأشياء الواضحة المتكررة كل يوم لأنها تبعث على السأم والضجر والملل ، ويفتش عما لا يلاقيه ، يفتش عن المجهول دائماً ليحول الاستحالة إلى ممكن ، إنه مسافر دائماً ، غريب دائماً ، مهاجر دائماً ، إنه باتجاه السهم الضائع لا يعرف الرجوع »[١٧] .

والواقع أن محاولة أدونيس لفرض القصيدة النثرية لم تنجح ، وكذلك محاولته أن يراوح بين الشعر والنثر في القصيدة لم يستسغها النقاد ولا القراء بصفة عامة ، وليس في النص ما يدل على العظمة التي خلعها عليه الباحث ولا الخيال الخلاق

---

(١٦) الشعر والشعراء لابن قتيبة (راجع المقدمة) .
(١٧) الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ص٢٠٢ .

الذي نجده عند الشعراء الكبار . والعبارة بتساؤلها الساذج لا تحمل معنى سيادته للكون وإن كانت تعني الرفض . ولكن أين يقع هذا من شاعر عملاق حقيقة وهو المتنبي في بيته الخالد الذي يحمل كل مدلول للرفض ويكثف موقف الإنسان بين الجبر والاختيار ، من خلال تجربته الخاصة في الحياة التي قطرها في هذا البيت الذي قاله في أخريات عمره :

أعطى الـزمـان فما قبلت عطـاءه وأراد لي فأردت أن أتخـيرا

ولكن هل استطاع المتنبي حقيقة أن يختار ؟ أهو اختار أن يظل شاعراً بدلاً من أن يحقق حلم عمره في الإمارة ؟ أهو الذي اختار ميتته على يد فاتك وجماعته ؟

وتستمر تجربة أدونيس الجديدة شكلاً ومضموناً ، وفي محاولة مستميتة لتحويل مجرى نهر الشعر العربي إلى وجهة ضبابية أو أرض جدباء تمتص كل عطاء . يقول في قصيدة بعنوان « مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف »[١٨] .

وجه يافا طفل / هل الشجر الذابل يزهو ؟ هل تدخل الأرض في صورة عذراء / من هناك يرج الشرق ؟ / جاء العصف الجميل ولم يأت الخراب الجميل / صوت شريد .

ويستمر النص على هذا النحو الذي يضيع فيه الايقاع وكأنما الإيقاع الموسيقي في الشعر كان عبثاً ، وكأن الحدود بين الشعر والنثر قد انفتحت . فالبحر هنا الخفيف وتفعيلاته (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) وله نغم خفيف يقترب من حافة النثرية لأن أبياته يمكن أن تكون « مدورة » أي متصلة الشطرين ، وقد استغل أدونيس هذه الظاهرة فراح يدور القصيدة ومن هنا انداح النغم حتى

---

(١٨) وقت بين الرماد والورد - بيروت - ١٩٧٢ - ص٧ .

تلاشى . وعاد للبنية فراح يحطم كل العلاقات اللغوية حتى فقدت مدلولها هي الأخرى فأصبحت الصياغة لغزاً كبيراً (جاء العصف الجميل ولم يأت الخراب الجميل) والعبارة على برودتها التي تجعلنا نشعر بقشعريرة الصقيع تستهين بالعقل وبالشعور جميعاً ، وحقها أن تطرح ولا يلتفت إليها . ولكن سهولة التركيب حيث لا يصارع الشاعر من أجل تطويع اللغة لانفعالاته - لأنه أصلاً بلا انفعالات - جعلت الأمور تنفلت في كثير من الأحيان لدى شباب الشعراء الذين وجدوا الدرب أمامهم فنقشوا شعرهم في رماله .

وليس معنى هذا أن كل شعر أدونيس على هذا النحو ، فهو يدرك أن تراكم الصور أساس وأن التعبير التقريري أنسب للعلوم التي بحاجة إلى إفهام القارئ ، والشعر ايحاء ، وطريقه ثورة في الصياغة ، وكل هذا صنعه الرمزيون في أوربا من قبل ، وهو يرفض كثيراً من شعرنا التقريري من أجل أن يؤكد هويته الجديدة ، والذي رأيناه في النص السابق يقول ما يقول بما يشبه اللامبالاة ، فيقطع كل دروب الاتصال بينه وبين قراء الشعر ، يعود من حين إلى آخر في الديوان نفسه لكي يحقق تنظيره :

نحمل الأزمنة
مازجين الحصى بالنجوم
سائقين الغيوم
كقطيع من الأحصنة . . .
الأمة استراحت
في عسل الرباب والمحراب
حصنها الخالق مثل خندق وسده
لا أحد يعرف أين الباب
لا أحد يسأل أين الباب
أتهجي نجمة أرسمها

هاربا من وطني في وطني
أتهجمي نجمة يرسمها
في خطى أيامه المنهزمة
يا رماد الكلمة[١٩]

وإذا كانت هذه المطولة قد نشرها أو كتبها عام ١٩٦٩ فهي صدى للنكسة - ومن الحق أن النكسة قد صنعت الأفاعيل بالفنان العربي والشخصية العربية والأمة العربية كلها . وهذا المقطع يخلص فيه من الاتجاه السريالي فيعود شاعراً قادراً على الانفعال والايحاء والتوصيل والتأثير . على أن المقطع الأول يدور حول صورة مطروقة منذ النابغة حين قال عن الليل « تطاول حتى قلت ليس بمنقض ، وليس الذي يرعى النجوم بآيب » و« سويد بن أبي كاهل » يسحب الليل نجوماً ظلعا ، فتواليها بطيئات التبع » والمقطع الثاني يدور حول المحور الذي ذكره حافظ إبراهيم حين قال : « واستبق غفلتها ونم عنها تنم ، فالناس أمثال الحوادث قلب » وطرقة نزار بعد حرب ١٩٥٦ في قصيدته (خبز وحشيش وقمر)[٢٠] .

والمقطع الثالث يدور أيضاً حول الصورة التي رسمها ذو الرمة لنفسه ساعة وقوفه على أطلال أحبابه ويده تخط في الرمال وتعبث بالحصى وكأنها حالة هروب من الموقف وارتداد أو نكوص كما يقول علم النفس :

عشية مالي حيلة غير أنني ... بلقط الحصى والخط في الترب مولع
أخط وأمحو الخط ثم أعيده ... بكفي والغربان في الدار وقع

ومن هنا اتجه شعراء الشباب اتجاهات حادة وعدلوا عن الاتجاه الذي يمثل

(١٩) وقت بين الرماد والورد - بيروت - ١٩٧٢ ص٤٧ وما بعدها .
(٢٠) راجع نزار قباني وعمر بن أبي ربيعة - القاهرة ١٩٧١ ص١٩٥ .

التطور الطبيعي . إن انفجار لغة النص ومغادرة الأدلة ارتباطها بالعلاقات المألوفة ، وتحولها إلى صور ايحائية تنصهر داخل النص هي الفكرة التي تبنتها البنائية وعبرت عنها بكثافة اللغة وتوليد المعاني كما رأينا في النص السابق ، ولكن هذا الاتجاه كان أشبه بالمزلق لكثير من الشعراء الشباب الذين لا يمتلكون ناصية اللغة ومن ثم وقعوا في المحظور وانزلقوا إلى هوة اللامعقول والتعمية فانقطع الخيط الواهي بينهم وبين القارئ مهما كان مثقفاً ثقافة أدبية ومهما صبر على النص فهو في النهاية لابد أن يلقى به جانباً وأن ينصرف عنه .

يقول أحد الباحثين مدافعاً عن الغموض : « الأدب يتفاعل فيه الفكر بالعاطفة تفاعلاً يؤدي في الغالب إلى اهتزاز الصورة وترجحها بين العقل والشعور ، وبين الأفكار والنزعات والخوالج النفسية ، لتصبح مزيجاً يختلط فيه الإحساس بالتخيل ، وأعمال العقل الواعي بفعل اللاشعور . ومن هنا تفقد الصورة الأدبية وضوحها الذهني ، وتصبح موضعاً لتساؤلات العقل الذي قد يرفضها جملة ، إذا اصطدمت بمقاييسه المنطقية ، أو يتردد في قبول بعض جزئياتها التي تخرج عن حدود تلك المقاييس ، إلا إذا استطاع الناقد أن يضع نفسه في جو الظروف والملابسات الذهنية والعاطفية التي كان الأديب واقعاً تحت تأثيرها . وفي تلك الحالة فقط يصبح القارئ أو المستمع أو الناقد قادراً على الإحساس بالتجربة ومهيئاً لقبول التأثر والمشاركة الوجدانية ، ومن ثم يصبح قادراً على الحكم الصحيح على القيم الفنية في العمل الأدبي ، وعلى تفسير ما فيه مما قد يخفي . . . وكل ذلك يفضي بنا إلى التسليم بوجوب مقدار عن الغموض الذي يثير تلك التأملات المنشودة »[٢١] ثم يشير إلى رأي حازم في التخييل والتصوير الذي ينفعل له القارئ من غير روية . ويستمر البحث متحدثاً عن رأي عبد القاهر الجرجاني في أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له كان موقعه من النفس

(٢١) قضايا النقد الأدبي لبدوي طبانه - القاهرة - ١٩٧١ ص١٤٠ وما بعدها .

أجل وألطف . وهنا يثير قضية الرمز الذي قد يخفي به الأديب مقصدة لضرورة توجبها عفة القلم أو دفع الأذى . والأمر على هذا النحو إيثار لكل ما هو غامض من غير تمييز ولذلك يعمد إلى توضيح قوله فيرى أن التعقيد أمر مرفوض لأنه يرجع إلى ضعف الشاعر وعيوب تركيب العبارة ، وهو يتعبك ويضنيك ثم لا يجدي عليك وهو أخيراً يدل على تكلف واستكراه . وينقل عن أرسطو قوله أن الشاعر إذا صاغ قصيدته كلها من عبارات مجازية أصبحت لغزاً من الألغاز ، لأن اللغز في حقيقته مكون من مجموعة من الكلمات المتناقضة في ظاهرها ، المستحيل وقوع معناها . ولذلك لابد من التوازن بين التقرير والايحاء .

على أن الأمر في النهاية لا يمكن أن يكون بلا ضوابط للاستعمال الايحائي ، فكما أن هناك مقاييس نحوية ولغوية كذلك هناك مقاييس بيانية للغة الايحائية ، لأن القضية ليست قضية شاعر يريد أن يقول وحسب ، ولكنها أيضاً قضية مستمع يريد أن يدرك وأن يشعر بما يقوله الشاعر . وإذا كنا نؤكد أنه لابد من توافر قدر من الثقافة والمعرفة الفنية في مستقبل العمل الفني ، فإن هذا يعني أن الناقد هو المرشح لنقل جماليات العمل الفني لذلك القارئ ، لأنه واسطة بين الملهم وغير الملهم . وعلى هذا النحو يصبح الشعر الجديد ليس شعراً للعامة والجماهير لأنه يفقد النبرة الخطابية أولاً ويفتقد وحدة البيت ثانياً ، كما يفتقد التعبير التقريري المباشر الذي يدركه السامع للوهلة الأولى ، فهو لون جديد يحصر القادرين على إدراك جمالياته في طبقته الخاصة ، القادرة على تأمل الأعمال الفنية في أناه وصبر طويلين .

وربما أمكن في النهاية تفسير المواقف الأدبية المعاصرة في ضوء المواقف الفكرية . فهناك تيار يعيش في التراث ويجمد عنده مجمدا التاريخ ممجداً السلف كأنهم وحدهم على صواب مطلق ، ويضفي على التراث مسحة القداسة ويؤكد شكليته وآخر يحذف الماضي كلياً ويجمد الرؤية في مستقبل يصبح صنماً

مقدساً يضحى تحت قدميه بكل أصالة التراث ، وتيار ثالث يسعى لغربلة التراث وتخليصه من نظرة التوثين واخضاعه لمقاييس الموضوعية العلمية ، فيؤكد على ما فيه من فكر عملاق ، فيصبح وثيقة إنسانية تساعد على الصمود في وجه التحديات وتنير للمسيرة في ركب الحضارة ، والإسهام في عملية التطور ، ويعتقد أصحاب هذا الاتجاه ، أنه لن يهز الجماهير العربية سوى صوت يستمد من نضال الأجداد قوة دافعة ، لأنه يرى في التراث تعبيراً عن الذات العربية وتجربتها ، وتحديد مميزاتها وإبراز شخصيتها وأصالتها . فهذا الاتجاه يساعد الإنسان العربي على التخلص من اغترابه ويؤكد على التواصل بين الماضي والحاضر والمستقبل .

ولكن الظاهرة الملفتة للنظر انتشار هذا التيار الجديد ، الذي قد يعبر عن اغتراب الإنسان العربي ، بين شعراء البحرين - على وجه الخصوص - من الشباب الخليجي . وإذا كانت حركة التطور الفكري والأدبي تسرى من الشمال إلى الجنوب في الخليج ، بمعنى أنها تبدأ أولاً في الكويت والبحرين ثم تنتقل إلى قطر والإمارات فالتساؤ ل الآن لماذا البحرين على وجه الخصوص ؟ لا يمكن أن تفسر هذه الظاهرة بضعف الإمكانات أو بضعف الإمكانات وحدها ، ولا بالتعتيم الهادف أو بالتعتيم الهادف وحسب ، ومن الحق أن التأثر بالنموذج وارد ، ولكن السؤ ال يبقى مطروحاً . هل هي محاولة للظهور بمظهر التقدمية الثقافية عوضاً عن مظاهر الترف الحضاري ؟ هل هي رد فعل ضد التبسيط وسط تراكم المعرفة في هذا العصر ؟ ألأن المثل الأعلى - أعني إبراهيم العريض - كان قد مثل مرحلة ثم صمت فجأة ، وترك فراغاً كان لابد أن يملأ ، فبحث الشعراء من الشباب عن القدوة والمثل ، وكانت هناك أسباب سياسية وعوامل لغوية تيسر لهم الاقتداء بنموذج معين فتبرعموا حوله . كل هذا وارد بينما إذا نظرنا إلى الكويت وجدنا شعراء الكويت وجدوا بعد صقر الشبيب وفهد العسكر أحمد العدواني وعلى السبتي ومحمد الفايز وخليفة الوقيان وهي أجيال متواصلة لا انقطاع بينها .

أما في بقية أجزاء الخليج فالحركة الأدبية بصفة عامة تحاول أن تؤكد ذاتيتها . وإذا نظرنا على سبيل المثال إلى شاعر مثل على عبد الله خليفة وجدنا هذا القلق الذي يتمثل في البداية بديوانه « أنين الصواري » وهو ديوان يمثل المحاولة الأولى عام ١٩٦٩ ، ثم جاءت المحاولة الثانية عام ١٩٧٣ بديوانه « إضاءة لذاكرة الوطن » - والفارق بين المحاولتين يوضح الموقف ويلقى ضوءاً كاشفاً . يقول في القصيدة الأولى من الديوان الأول وعنوانها « الجرح الكبير - إلى أمي الأرض » : (أحس الليل يا أمي ، تباريحا من الأحزان والألم ، أحس بأنني شيء ، تغلغل في متاه الليل والظلم ، وأن الآه تعصرني وتحرق في دمي فيضاً من الكلم) . وكان هذا الديوان موضع نقد زملائه من شعراء الشباب الذين رأوا فيه وضوحاً يقرب من التبسيط . ومن هنا كان الديوان الثاني ، والقصيدة الأولى منه وعنوانها « حزن ليلى : طفول » ويقول فيها : (وكانت طفول تنادي أباها الذي غيبوه ، وتمسح للياسمين البرئ شذى دمعة ، قامت الرملة اليابسة ، تستقي الود ، تنمو على حضنها معشبة ، أمطر الصيف من شرفة الانتظار . تنادي أباها طغول)[٢٢] . وواضح أن هذه النقلة من التقرير إلى الغموض الشديد ترجع إلى تقطيع أوصال البنية في أكثر الأحيان ، وإلى التراكيب المصمتة . وفي هذه المرة كان الهجوم على الديوان من زاوية أخرى هي التطرف . وكأن الشاعر لم يجد في النهاية خلاصاً إلا باللجوء للشعر العامي فأصدر ديوانيه « عطش النخيل » و « عصافير المسا » .

ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد فالتأثر والتأثير يشتد حتى نستمع إلى علي الشرقاوي في ديوانه « الرعد في مواسم القحط » والعنوان له ايحاءات سياسية ، وكذلك عنوان القصيدة الأولى في الديوان » تصريح علني بعد اغتيال أحد الخوارج » (تسافر بين تجاعيد وجهك قافلة الموت ، تكتشف اللذة موطنها - غاية

---

(٢٢) إضاءة الذاكرة الوطني - البحرين - ١٩٧٧ .

الدم ، بوابة صار صوتك ، هل كان معزوفة الورد ؟ كان فصول شتاء وكان حقول مجاعة ، تسافر يعرق في وجهك القيظ ، يطلعُ نسغ الترقب من زهرة الملح ، فهل خطواتك رعد وماء ؟ السماء ، لها ألف درب ودربك أنت الوحيد)[٢٣] إنه نفس الطعم الأدونيسي ، المزاوجة بين الشعر والنثر ، وبرودة الاستعارات ، ثم هذا الإبهام الذي يقف الناقد أمامه وقفة المحايد من ناحية لأن النص لم يستطع أن يشدنا إليه من البداية ، ثم وقفة المستريب من ناحية أخرى لأن العملة الزائفة تدفع الصيرفي إلى تقليب وجوهها لا إلى البحث عن جمالياتها ، حتى إذا نفض يديه من هذا المدخل لم يستطع أن يكمل بقية القصيدة ، كأنها عمل طارد بدلاً من أن يكون جاذباً ، على أنك لو حاولت أن تتجاهل جزئيات مثل « الترقب الذي يطلع من زهرة الملح » فلن تجد في النهاية سوى قبض الريح . وأكبر الظن أن التجربة لم تنضج ولذلك افتقد النص القدرة على التواصل بينه وبين الناقد .

وتستمر التجارب الخليجية للشعراء المعاصرين على هذا النحو . يقول يعقوب المحرقي في ديوانه « عذابات أحمد بن ماجد » البحرين عام ١٩٧٣ والقصيدة الأولى تحمل عنوان الديوان أو الديوان يحمل عنوان القصيدة الأولى :

كقطرة طل يد حرجها الليل فوق يباس النخيل
تطلين من قاع صمت الخليج الغزير العطاء بهذا الزمان البخيل كمثل الهلال الذي من محاق سينهض يغسل عينيه في أسرنا
نحن أسرى الرحيل وأسرى اشتياق الرجوع

إن المدخل تتوالى فيه أشباه الجمل والضمائر وتمتد الصورة حتى إذا أوشكنا أن نستوعبها تدخل الجملة الاعتراضية لتشل هذا الاستيعاب وتفرغ الصورة الأولى

---

(٢٣) الرعد في مواسم القحط - البحرين ١٩٧٥ ص٥ .

من محتواها لتضع مكانها صورة أخرى[٢٤] :

(صارت العنكبوت تعشش في أذننا
القمل يمتص من سبخ الرأس
نسعل فوق المآزر قيئا
ولكننا نستشف القلوب الكبيرة من قفص الصدر
نفتل حبل المشانق قبل الوصول) .

ثم تتوالى الأفعال دون أدوات ربط واضحة وتدخل مرة أخرى الجمل الاعتراضية لتباعد بين حركات الأفعال وتزيد خلخلة مفاصل النص :

لنزع الرصاص الذي في الصدور
نسن الأظافر ، نستبدل العين
صارت العين ثقبا بأعلى الهياكل تسرح فيها النمال
نكتشف الكهف تحت لحاء الذهول وحيث الرصاص الصدئ
نعيش زمان التجدد ، نعشق أسماءنا من قريب
كنا نخاف التحدث باسمك ، نشحن موالنا بالرموز)

وتنكسر العلاقة بين المشبه والمشبه به وتدخل الاستعارة دنيا التعتيم بدلاً من أن تكون كاشفة لأن (الكهف تحت لحاء الذهول) ، كما يقول .

ان أوفر شعراء السبعينات حظا من الشهرة في بلده لم يستطع الوصول بنتاجه أو بأسمه إلى دائرة أوسع من تلك الدائرة التي تضم زملاءه من الشعراء والأدباء في أي قطر عربي مجاور بل إنها تضيق حتى تتحول إلى نقطة لا تكاد تبدو للعيان في مكان ما على خارطة الوطن الكبير . أن العبقرية لا تعرف حدوداً ولا سدوداً ولا زماناً قديماً ولا زماناً حديثاً ، أن هذه المصطلحات تتلاشى أمام طاقاتها

---

(٢٤) عذابات أحمد بن ماجد - البحرين ١٩٧٣ ص٥ .

الإبداعية التي عبرت وما تزال تعبر عن الإنسان العربي فلأبي تمام والمتنبي والمعري من الشهرة الكاسحة في جميع أرجاء الوطن العربي ما لا يحظى بمثله شاعر مشرقي أو مغربي على الرغم من أننا نعيش في عصر الإعلام والثورة التكنولوجية ، والشاعر العربي المعاصر يخاطب أمته كلها حتى وهو يحاور نفسه ، لقد خاطب السياب أمته وخاطب محمود درويش أمته . ونحن مازلنا ننتظر الصوت القوي الذي يحرك سكوننا ، ويفجر طاقاتنا ، فالشعر ميراثنا وقدرنا وهمنا وفننا الأول .

أن ديوان « الدم الثاني » لقاسم حداد - من البحرين أيضاً - الذي أهداه إلى ابنته طفول يعد خطوة في المجهول بعد ديوانه الأول « البشارة » . والقصيدة الأولى سمى ديوانه باسمها . ومن البداية ينبغي أن نستعد لأسماء الإشارة إلى المجهول ، وظاهرة التدوير التي تعني امتدادات الصورة بلا حدود أحياناً ، فإذا أضفنا إلى ذلك تراكب جزئياتها وتراكمها وتغير البحور وارتباك الإيقاع ، من بحر الرجز إلى الرمل إلى المتقارب إلى المتدارك إلى المتقارب ثانية إلى الرجز مرة أخرى ثم إلى الهزج دون مبرر أوقعنا ذلك في اضطراب الأنغام . أما توالي الضمائر فأمر مجهد يحتاج إلى الظن والجهد لندرك تقديرها إذا استطعنا إلى ذلك سبيلا : أنت وأنا ، واسترح ، اطلعوا ، ولكنها ، نحن ، وهو ، أنتم فكل ضمائر المفرد : المتكلم والمخاطب والمخاطبة والغائب وكذلك كل الجموع تحويها القصيدة :

أنت وهل يجهلك العاشق أنت
تغسلين اللغة المزهوة اللون . هنا لغمٌ
وفي خديك أو في العطش الشمسي خيط
تنشرين اللغة المألوفة الغريبة
هل بيننا جسر من الخوف
استرح يا لهب الموت الذي يغزو غبار الوطن

الأول . تأتين من الأزرق حتى آخر الأرض
لتدنو طفلة مستعرة
اطلعوا من خضرة اليأس
فهذا الوطن الأنثى وأنتم
أنـت
هل تعرف العاشق أم يجهلك العسكر
هل يلتقيان
بين جلد الجسد المسحوب من آخرة الماء
وبين الشهداء
وأنا أنتظر الوقت لكي يدخل في الوقت
وطير يحمل الأطفال في ريش من الطين - هنا
جالس . ليست يدي صارية تعلو ولا كفى شراع
إنه الليل الذي حولني غصنا من النوم إلى الماء . . . [٢٥]

الثمـر المـر :

ان هذا النص المصمت قد نخرت فيه التعمية والنثرية معاً حتى تشوه « فخضرة اليأس والوطن الأنثى وينتظر الوقت لكي يدخل في الوقت وريش من الطين وغصن من النوم وتجلس الصرخة بين الحدائق وفاكهة للبكاء وقميص الكون » . كله عالم غريب ولكنك بعد أن تنظر إليه للمرة المائة لا تألفه . إن إنفجار اللغة لا ينبغي أن يكون مدمراً ، لأن اللغويين والشعراء والنقاد رعاة اللغة يتعهدونها بالنماء ، أن أنفجار اللغة كانفجار البذور ينبغي أن تنطلق لتزهر وتثمر ولكن الانفجار هنا كان تفتيتا لا تفكيكا ومن هنا كان الثمر المر .

ويستمر الشاعر :

---

(٢٥) الدم الثاني - البحرين ١٩٧٦ ص٥ .

فنمتد بين القصيدة والقبر فاكهة للبكاء
فكيف الملم قافيتي من فناء البلاد الأليفة
وأكتب كي يقرأ الهدم جذر السكون
وكيف أغادر تاريخك الدموي المسور
بالشجر الأنثوي ؟
إنه العنف ، قابلة للولادة
تسألكم نزهة في السؤال
توزع اسمالها ثرة في الدخول

ونتساءل هنا أمام هذا النص : لماذا تلبس القابلة أسمالا ولماذا توزع أسمالها ؟ ومن الذي يقبل في الخليج أن يلبس هذه الأسمال ؟ أما قوله : « تسألكم نزهة في السؤال » فهو من قول شاعر العربية الأكبر عندما أرسل سيف الدولة إليه ولده من حلب إلى الكوفة يدعوه إليه فكتب إليه :

ما لنـا كلنـا جو يا رسـول أنـا أهـوى وقلبـك المتبـول

ويقولون شعر المديح كان شعر استجداء ، أي استجداء هذا الذي جعل المتنبي يغلب الكبرياء على الهوي ، فيبدأ بالحب الذي يندلح في الأبيات أشبه بالعبرة المحملة بكل الأشواق ، ولذلك تكثر ألفاظ الشوق والنحول والهوى والصبابة ، كما تكثر كلمات الخيانة والغيرة صورة من معجم المتنبي وحياته المليئة بالصراع بين الأمل والفشل والحب والكبرياء ، والكفاح الذي لا يهدأ بالكلمة وبالفعل العظيم ، والحركة التي لا تتوقف ، والإحساس بإن الزمان يتراجع ويأخذ معه كل شيء إلا الإرادة ، كل ذلك في صياغة درامية قوامها الأسلوب الانشائي :

زودينـا من حسن وجهـك مادام فحسـن الـوجـوه حال تحول
وصلينـا نصلك في هذه الـدنيا فإن المـقـام فيـهـا قليـل
إن تريـني أدمـت بعـد بيـاض فحميـد من القنـاة الـذبـول

وإذا كانت الحبيبة هنا رمزاً للأيام التي قضاها في رحاب سيف الدولة بما فيها من حرب وسلم وانتصار وهزيمة وحلو ومر ، فإن الشوق عاد يجتاحه إليها بعد عذاب الرحلة ورتابة الحياة ولذلك يأتي الاستفهام وفيه معنى اللهفة أكثر مما فيه من معنى الرغبة في المعرفة وتأتي الإجابة وفيها الأمل الحلو أكثر مما فيها من الوضوح :

نحن أدرى وقد سألنا بنجد ... أقصير طريقنا أم يطول
وكثير من السؤال اشتياق ... وكثير من رده تعليل

ثم يلقى كل الأضواء على البطل العربي في إمارته الصغيرة الكبيرة التي حمت العروبة من طوفان الروم في ارهاصات الحروب الصليبية ، وكانت درعاً صد عن العراق ومصر غارة بعد أخرى ، والعرب لا هون أو يدبرون المكائد :

ليس الاك يا علي همام ... سيفه دون عرضه مسلول
لو تحرفت عن طريق الأعادي ... ربط السدر خيلهم والنخيل
وسوى الروم خلف ظهرك روم ... فعلى أي جانبيك تميل ؟
ما الذي عنده تدور المنايا ... كالذي عنده تدور الشمول

لم أرد تحليلاً لقصيدة المتنبي ولكني أردت أن أضع مرآتين متقابلتين لنرى الوجه والقفا . ومن هنا ننتقل إلى ديوان حبيب الصايغ من الإمارات بعنوان : « التصريح الأخير للناطق الرسمي باسم نفسه » وقصيدته بعنوان (العملاق) :

هو لا ينتهي . هو يبدأ إذ تنحني الامتدادات . لا يرتدي
جلده كاملاً ، ويذيب السفوح بقبضته الواضحة
هو لا يختفي في الأنا ونحيط به نحن نمسك أطراف
أسمائه ، خلسة ، فجأة صدقة
لفظة
حولنا

حوله نحن
والامتدادات تبدأ في الانحناءات
تبدأ فيها ولا تنتهي
نحن نبدأ حين نلامس جلد اسمه ، نرتديه
هو يبدو لنا رئة ملأتها الجهات وما ملأت جهة واحدة
رملـة
ذرة
شاهدا
غيمـة . .
ويبقى الهواء طريدا يفتش عنه وعنا ، يطبل في السوق
يبحث عن منخر قابل للتنفس يبحث لكنه حين
يبلغ آخره يستريح على قهوة خالية

مرة أخرى تكون الضمائر بحاجة إلى أعمال العقل كثيراً وقد يصل القارئ وقد لا يصل أبداً ، ثم تتعاون تراكمات - يقل تأثيرها كلما كثرت لأنها تصل لدرجة التشبع كما يقول اللغويون - الحال والتمييز على ربط مفاصل القصيدة بعناصر آلية جامدة تزيد برودة الموقف حتى صح أن يقال في هذا الاتجاه الذي برز في السبعينات وحاول أن يعرض نماذجه في مهرجان الإبداع العربي بالقاهرة ومهرجان الأمة الشعري في بغداد في النصف الأول من عام ١٩٨٤م ما قاله الناقد الدكتور عبد القادر القط معقبا على ما سمع من شعر الشباب وهو الذي دافع عن الشباب دائماً : « قد يتهم الشعر العربي القديم من وجهة النظر العصرية بالوضوح الباهر الذي لم يعد يلائم الطبيعة المركبة للعصر الحديث ولا فلسفة الفن فيه ، ولكن المتلقى العربي مازال ذهنه يلتمس شيئاً من الدلالة الواضحة نسبياً في الشعر مع ما ينطوي عليه من رمز ، وهذا الرمز ينبغي أن يكون شفافاً موحياً لا يحيل عملية التلقي إلى عملية ذهنية محضة ، فمازال القارئ العربي يتذوق الشعر

بوحدانه - وليس القصد من هذا أن ننكر على كبار المجددين حقهم في التجديد وابداعهم فيه لكني أظن أن الصلة بين المبدع والمتلقى تحتاج إلى ما يحفظ قدرة الشعر على الوصول أو التوصيل »[٢٦] .

ولذلك فسوف ننهى حديثنا بقصيدة لشاعر من الجيل نفسه والبيئة نفسها هو عبد الحميد القائد من البحرين في ديوانه « عاشق في زمن العطش » طبع البحرين عام ١٩٧٥ والقصيدة الأولى عنوانها : « زمن آخر هو القحط » :

« يا نهر الكلمات المتجمد في القلب ، اسكب وردا ، ضوءا ، مرآة تفضح عورات المتكئين ، أطفالاً غرباء الصوت ، شيئاً غير الحبل المتشنج حول الأعناق ، شيئاً لم تألفه الأحداق ، أمطر ، لن أعلن رفض الطير البري ، أدق طبول الأفريقيين لكي تمطر ، أمطر ، لن أتلو تعويذات الكهان ، السحر الأسود كي تمطر ، فامطر شيئاً ، يوقف نزف العصر المتهاوى في أغوار القحط ، أحرق من ساحات الحلم الممتدة في الدم ، مت وأحرقني حتى العظم ، يا من علمني نفسي ، علمني عادة رسم العالم بالازميل ، مصافحة البرق ، الموج ، النخل ، (أنبئني عن زمن الوصل ، يا شجر الشعر الحائر ، بين الحلق اليابس والصدر ، أنبئني عن زمن الوصل) أنا عصفور مشتاق أشكو العالم للبحر ، يسكنني الوطن المغترب المنسى ، أسكنه في هالات الدهشة ، والرغبات المقتولة ، يا أيتها الكلمات المغلولة ، خلف جدار الصدر المصدوع ، أنا من غيرك سنبلة في بيداء الكون ، بئر مهجور مجروح الماء ، محكوم بالشنق لآخر نبضه . غفل القاضي تاريخ التنفيذ ، فلنبدأ عرس الكلمات الآن ، يا النهر المتجمد في القلب ، فلنبدأ ، عانقني حتى الموت »[٢٧] . ٢٤ يوليو ١٩٧٤ .

---

(٢٦) مجلة الطليعة العدد ٥٤ مايو ١٩٨٤ .

(٢٧) عاشق في زمن العطش ص٦ وما بعدها .

أن الصورة هنا كل منصهر متوهج ، فنهر الكلمات هي القصيدة التي وقفت بحلقة لأن قلبه بارد برودة الثلج فمتى يأتي الميلاد الموعود بقصيدة تلقى الضوء على الحاضر والورد في طريق المستقبل ؟ أن الضوء يكشف كل الأوجاع وكل العورات ، والوعد بالغد يلد أطفالاً غرباء الصوت لأنهم جيل جديد ، جيل قوى النبرات . ورقص الطير البري يمثل الشعراء المنافقين والمدعين الذين يرقصون لكل سلطان ، وهكذا نستطيع أن نستمر في تفسير القصيدة لأن رموزها رغم اكتنازها موحية ، ونغمها رغم هدوئه أشبه بالموسيقى التصويرية السريعة الإيقاع ، لأن المشهد هنا مشهد شاعر يصارع المجهول من أجل ميلاد الكلمات وأشبه بالنحات الذي يهوى بأزميله على الصخر ليستنطقه ويشكله رائعاً كالمستقبل ، وتأتي الغنائية وسط القصيدة تعبر عن قمة المعاناة معاناة الحبيب يهجره محبوبه ويبرح به الشوق ويخترقه الاغتراب حتى النخاع .

ومن الحق أن الشاعر متأثر بالاتجاهات التجريبية الحديثة ، ومن الحق أيضاً أن هذه الاتجاهات من الناحية النظرية مقنعة أيضاً ، ولكن القضية قضية التطبيق ، فالذين لم تنضج تجاربهم يلدون قصائد مشوهة ، ولذلك كانت المعادلة المطلوبة في هذا الاتجاه تأصيل الحداثة ، لتكون الخطى أكثر ثباتاً وأقل اسراعاً وأكبر ثراء ، أتراها معادلة صعبة ؟