السنة الثانية **مقياس "الحداثة في الأدب العربي" ـ 2 ـ**

السداسي 4 (مج 2) إعداد : د . امحمّد يقوته نور

دراسات أدبية

5 ـ " اللّغة الشعريّة " عند شعراء الحداثة

لقد أصبحت اللّغة الشعرية بمثابة العمود الفقري الذي يقوم عليه العمل الشّعري ، و أضحت البنية التعبيرية محلّ عناية الناقد المعاصر و الشاعر المعاصر على السّواء . فلم يعد مفهوم اللغة الشعرية منحصرا في المعجم الشعري ألفاظا و تراكيب فقط ، بل صار يشمل كلّ ما تحتويه البنية الشعرية من توظيف الرموز و الأسطورة و المرويات التراثية و الشعبية و غيرها .

و قد أدرك الشاعر المعاصر ـ على خلاف الشاعر القديم ـ أنّ أهمّ فارق بين الشعر و النثر ليس هو القالب الموسيقي وزنا و قافية ، و إنما هو البنية التعبيرية التي يراها عبد الوهاب البيّاتي أساسية في العمل الشعري ؛ فالقصيدة الحرّة لا تعني عنده " تمرّدا على الأوزان الشعرية كما يزعم صغار الشعراء و النظّامون بل تعني ثورة في التعبير ضدّ الجمل الجاهزة أو اللغة الصّلعاء التي تخفي صلعتها بالبيان و البديع و الطباق و الجناس ..." .

من هنا ، فهم الشعراء و النقاد المعاصرون أنّ الكشف عن رؤى جديدة في الحياة يستلزم لغة جديدة ، إذ " ليس من المعقول في شيء ، بل ربّما كان من غير المنطقي أن تعبّر اللغة القديمة عن تجربة جديدة . لقد أيقنوا أنّ كلّ تجربة لها لغتها ، و أنّ التجربة الجديدة ليست إلاّ لغة جديدة أو منهجا جديدا في التعامل مع اللغة " .

و هذه العلاقة الجدلية بين التجربة الجديدة و اللغة الجديدة طرح ـ على الدوام- إشكالية تعامل الشعراء مع اللغة ، هذه الإشكالية التي لم تطرح بشكل مميّز إلّا عند الشعراء الرّمزيين الغربيين ، و من بعدهم السّرياليين ، ثمّ تبعهم في ذلك شعراء الحداثة و دعاتها من العرب المعاصرين . يقول " مالارميه " : " إنني أبتدع لغة منها ينبثق شعر جديد . شعر لا يدور على وصف الشيء بل على

تأثيره . لا يتكوّن البيت الشعري من ألفاظ ذات معنى ، بل من ألفاظ ذات نوايا ، بحيث تغيب قيم الألفاظ المعنوية أمام شعورنا . "

و ممّا لا شكّ فيه أنّ اللغة – في تصوّر الشاعر المعاصر – لم تعد وسيلة " ترجمة " للوجود أو للتّجربة . و لم يعد الشعر ـ كما كان التصوّر من قبل ـ " ترجمانا " للمشاعر أو الأفكار ، أو كما يقال ـ في تعميم ـ " ترجمانا للحياة " ، و إنما صار الشعر بالنسبة إلى الشاعر و إلينا هو الوجود و هو التجربة و هو الحياة. فالكلمة الشعرية ليست مجرّد صوت له دلالة ، و إنما هي وجود و حضور كيان و جسد . و هذا التلاحم بين لغة الشعر و الوجود هو الذي يستنفد جهد الشاعر المعاصر ، و يشكّل القدر الأكبر من معاناته للغة .

فلغة الشعر ينبغي أن تكون اللغة الإشارة ، في حين أنّ اللغة العادية هي اللغة الإيضاح . فالشعر بمعنى ما هو جعل اللغة تقول ما لم تتعلّم أن تقوله . ما لا تعرف اللغة العادية أن تترجمه هو أحد مجالات الشعر. يصبح الشعر في هذه الحالة ثورة مستمرة على اللغة ، لأنّ لغة الشعر ليست لغة تعبير بقدر ماهي لغة خلق .

فالشاعر لا يستخدم اللفظ المعتاد بدلالته المحدّدة التي نتعلّمها ، و هو كذلك لا يستخدم اللفظ بدلالته التي نقصدها حين نستخدمه في حياتنا اليومية . ثمّ إنّه كذلك لا يفسّر لنا الأشياء تفسيرا منطقيا يقبله العقل ؛ و من ثمّ فإننا نصف الشاعر بأنّه غامض . و الحقيقة أننا لا نحكم عليه هذا الحكم إلاّ لأننا منطقيون ، و لأننا اعتدنا أن نتعامل باللغة بوضوح . أمّا الشاعر فيدرك الأشياء إدراكا أبعد مدى ممّا نصنع. و هو لذلك لا يجد في لغتنا النّاجزة من الألفاظ و صور التعبير ما يشرح به هذا الإدراك في دقّة و إتقان . و هو ـ من هنا ـ يذهب إلى الاختراع ، اختراع الألفاظ و صور التعبير .

" فالغموض في الشعر خاصية في طبيعة " التفكير الشعري " ، و ليس خاصية في طبيعة " التعبير الشعري " ، و هي لذلك أشدّ ارتباطا بجوهر الشعر و بأصوله التي نبتت منها ".

و قد تنجم ظاهرة الغموض من البناء الجديد للقصيدة ، إذ أصبح هذا البناء معقّدا عند مقارنته بالقصيدة الكلاسيكية . فلقد انبثقت أشكال بنائية متقدّمة . و بدأ

الشاعر يهجر المباشرة و التقريرية ، و يعتمد الإيحاء و الرمز و البناء بالصور عن طريق إيجاد معادلات موضوعية لانفعالاته و أفكاره و تجاربه .

و لا شكّ أنّ عملية بناء القصيدة الجديدة من خلال الأشكال التعبيرية اللّامباشرة ، كالتعبير بالصور تعبيرا بنائيا ، و نموّ البناء الدراميّ في القصيدة و كثير من الملامح الملحمية ، و اللجوء إلى الرمز و الأسطورة و الحكاية و غيرها ... كلّها ذات قيمة تجديدية كبيرة تفتح الطريق أمام الشعر العربي للوقوف في مرتبة الشعر العالميّ ، إلاّ أنها مع ذلك قد تتحوّل على يد بعض الشعراء إلى عامل هامّ في إرباك الجوّ الشعريّ و تشتّته ، و إغراقه بالتعقيد و الضّبابية .

فاستخدام الأدوات التكنيكية و الأشكال التعبيرية الجديدة بشكل مفتعل و فجّ و دونما أصالة ... يتحمل في أحيان كثيرة مسؤولية إغراق الرؤية تحت ستار كثيف من الضباب الخانق ، خاصة عندما يكون هذا الاستخدام لأغراض زخرفية مصطنعة أو للاستعارة المبتذلة ، و بمعزل عن النموّ الداخليّ للتجربة الحية .

و الأسطورة بدوها لا تتحمّل مسؤولية الغموض في الشعر ، بل هو التناول غير الناضج لها و الافتعال في استخدامها الذي يتورّط فيه بعض الشعراء في محاولة لتقليد بعض النماذج الشعرية العالمية ، و لإثارة جوّ ضبابيّ قاتم حول تجاربهم و نتاجاتهم الشعرية بشكل مقصود .

و قد أصبحت ظاهرة الغموض من أبرز الظواهر التي تميّز الشعر الجزائري المعاصر . و بإمكاننا أن نتبيّن موقفين متباينين من هذه الظاهرة لدى الشّعراء الشّباب نسلكهما في تيّارين اثنين : تيار التّعقيد و تيار التّجسيد .

و ينضوي تحت تيار التجسيد أغلب الشعراء الجزائريين المتأثّرين بشعر رواد القصيدة الحرة ، من أمثال بدر شاكر السيّاب و نازك الملائكة و صلاح عبد الصبور و أحمد عبد المعطي حجازي . و الآخذون بهذا الاتجاه الميّال إلى تجسيد الواقع دون إبهام أو تعقيد ، هم : حمري بحري ، وجمال الطّاهري ، و سليمان جوادي ، و غيرهم .

أمّا تيار التعقيد فيغلب على بعض الشعراء الجزائريين الّذين تأثّروا تأثّرا واضحا بمدرسة أدونيس و أنسي الحاج و يوسف الخال ، نذكر منهم : عمر

أزراج في ديوانيه : " و حرسني الظل " و " الجميلة تقتل الوحش " ، و أحمد حمدي في ديوانيه : " انفجارات " و " قائمة المغضوب عليهم " ، و عبد العالي رزّاقي في ديوانه " الحبّ في درجة الصّفر " .

فالبنية التعبيرية عند عمر أزراج في مجموعتيه المذكورتين ، و عند أحمد حمدي ، و لا سيما في مجموعته " قائمة المغضوب عليهم " ، تقوم ـ في أغلب الأحيان ـ كما تقوم عند أدونيس و مدرسته " على المفارقات الاستعارية ، و الرموز الضّدية ، و الثنائيات النافية لبعضها أو المحتضنة بعضها " ، و استخدام الفراغات المكانية و الدلالية و الانتقالات المفاجئة ما بين الأزمنة و الأمكنة .

إنّ ما تتميّز به بنية القصيدة عند أزراج و حمدي هم اعتمادهما الواضح على الصور المتلاحقة التي تتكدّس تكدّسا غير منطقي ، و تتلاحق تلاحقا يدعو إلى الغرابة . و لعلّ الشاعر من هؤلاء كان يفعل ذلك عمدا طلبا لإبهار القارئ ، بخلق تشابيه و استعارات غير متوقعة ، إن لم تكن مستحيلة .

ففي ديوان " و حرسني الظلّ " تواجهنا البنية التعبيرية المبهمة في العديد من القصائد ، و يجد الدارس صعوبة في الوصول إلى المعنى الذي يريد الشاعر ، إن لم يستغلق كليّة . فما الذي يريده أزراج من قوله مثلا :

متى يجلس الغيم خلفي ؟

لأنهي أسباب حزن الشّجر

و أبدأ في رسم تفّاحة خصرك ، البحر بيتي

و كلّ المرايا

سجون الوجوه الذّليلة

يهاجر بحر الظّنون

فتبقين بحري

قلّد البرق و الغيم قبلتنا النّائية

فضاعا ...

فأيّة علاقة عقلية أو نفسية بين قوله : " متى يجلس الغيم خلفي " ، و بين قوله: " و أبدأ في رسم تفاحة خصرك ، البحر بيتي " ؟

إنّ " أزراج " مولع بالغريب من الصور ، هذه الصّور التي تفاجئ بعدم تطابقها مع الواقع ؛ و كأنها شتيت مجمّع من مناظر لا ائتلاف بينها . إنّها تذكّرنا بما يراه النائم في أحلامه من مناظر تتّسم عادة بالبتر و القطع و التّداخل و الغرابة و المفاجأة .

و لا شكّ أنّ المبالغة في الأخذ بهذا الأسلوب تقطع الصلة بين الشاعر و المتلقّي ، إذ تصبح التجربة الشعرية أشبه بحالة الهذيان ، لأنّ الشاعر سيعمد إلى تسجيل كلّ الخواطر و الانفعالات التي تفلت من سيطرة الوعي و المنطق ، من دون أن يلجأ إلى الاختيار و التّنقيح .

و في ديوان " قائمة المغضوب عليهم " لأحمد حمدي نلقى هذه البنية التعبيرية التي تتّخذ من اللغة الشعرية مغامرة لا تنتهي عند حدّ . ففي قصيدته : " يطلع الراقدون " ، يمضي متحدّثا ـ في ما يبدو ـ عن المناضل المغربي " مهدي بن بركة " :

يدخل البار..يخرج.. يحمل لي بسمة ثمّ يأخذها مرّة كالحليب ،

يمزّق أضلاعه بالغناء

الشّوارع مفتوحة كالمدينة ،

يعرفها حارة .. حارة ،

إنّما كان يدرك مثلي خفاياها

فجأة صار يبكي .. يصفّر .. يضحك .. كلّمته ، فتجهّم

ثم اختفى في الرّواق المحاذي

قال لي : الورد و الثّلج يخنقه

ثمّ كلّمته مرّة ثانية :

ـ ترتدي الحزن

ـ سيجارة أو لك زهرة ؟

فضحكنا معا ، مرّت المرأة العانس المرتدية جلبابها الخيش ،

مرّت سحابات حزن مدوّية . كانت النّخلة المستطيلة تفري عنان السّماء . و عاد يمزّق أضلاعه بالغناء المباغت :

" يا أيّها الرّجعيّون مجابهة "

و الشّهيد الذي لم يمت ظلّ يتبعني ...

فالبنية التعبيرية ـ في هذه القصيدة ـ تقوم أساسا على إحداث المفارقات الاستعارية ، و التّضادّ و التّضافر بين الأشياء و الصّورة ؛ كما جاء ذلك في قوله: " بسمة مرّة كالحليب " ، و " صار يبكي ، يصفّر ، يضحك " ، و " الورد و الثلج يخنقه " و " الشهيد الذي لم يمت ، ظلّ يتبعني ..." . ثمّ إنّ الشاعر استخدم ـ هنا ـ الحوار الدّاخليّ (المونولوج) و الحوار الخارجيّ (الديالوج) ، و هو ـ في كلّ ذلك ـ لا يؤطّر قصيدته بمكان أو زمان معيّن . أمّا الإيقاع الموسيقيّ فهو مزيج من بحور مختلفة ؛ فأحيانا تجيء الجملة الشعرية على وزن معيّن ، ثم يغيّر الوزن بإحداث خلل عروضيّ مقصود أو غير مقصود ، مثل قوله: " مرّت المرأة العانس المرتدية جلبابها الخيش ."

إنّ الصور الشعرية عند عمر أزراج و عند أحمد حمدي تذكّرنا بصور الشاعر الفلسطينيّ محمود درويش الذي لا نشكّ في تأثّر الشاعرين به . فدرويش معروف بتميّزه بهذه الصور الغامضة أحيانا ، ذلك أنّ الواقع المؤلم الذي يعيشه شعبه ، و العذاب النفسيّ الذي يعانيه ، يختلفان ـ في ما نعلم ـ عن واقع و نفسية أزراج و حمدي . يقول درويش معلّلا هذا المنحى في شعره : " القصيدة الحديثة أكثر تعقيدا و تركيبا و تشكيلا نتيجة تعقّد الحياة نفسها . الحياة المعاصرة لا تسمح لنا بأخذ أيّ مظهر من مظاهرها بكلّ بساطة و سذاجة . و التّناقضات صارت أكثر انفجارا و تداخلا . و إنّ ما يعوزنا في هذا العصر لهو اليقين ..."

حقّا ، قد يكون الموقف النفسي المتأثر بالعوامل الخارجية و الداخلية المتشابكة دافعا للشاعر لأن يعبّر عن هذه الحياة المعقّدة بصور معقّدة مثلها ، و لكنّ

الانسياق وراء هذا التّبرير قد يؤدّي بالشاعر إلى تقديم أعمال ليست من الفنّ الشّعريّ في شيء . و يطرح محمود أمين العالم إشكالية التّوصيل في الشعر المعاصر في قوله : " ...إنّ الغموض صفة ذاتية في البلاغة الشعرية ، من حيث إنّها تعبير بلاغيّ تخيّليّ ... و إنّ التوصيل الشعري ليس هو مجرّد التوصيل التقريريّ أو الإعلاميّ أو التثقيفيّ أو التعليميّ ، إلى غير ذلك ، و إنما هو التوصيل الإيحائيّ ، و هو الفاعلية الجمالية الدلالية بلغة البنية الشعرية نفسها ... على أنّ ما نلحظه من غموض ، بل تعقيد أيضا في بعض ظواهر الشعر الحديث، و من عدم القدرة على التوصيل لا تدخل في هذا المعنى الخاصّ للغوص الشعريّ ، و لا تقف عند حدود الجماهير غير المثقّفة شعريّا أو الأمّية عامّة ، و إنّما تمتدّ إلى جماهير المثقّفين كذلك . "

إنّ الغموض المحبّذ في العمل الشعريّ النّاجح يجب أن يكون " شبيها بالسّحابة الرقيقة الناتجة عن علاقة الشمس بالأرض ، لا شبيها بالغموض الناتج عن وداع الشمس للأرض ".

****