تطور لغة الشعر العربي الحديث

بحث في الظواهر اللغوية في شعر جيل الرواد

الأستاذ عادل بشير الصاوي

جامعة المرقب

مدخل

كلمات اللغة هي المادة التي يشكِّل بها الشاعر عمله الفني ، وهي رموز صوتية تثير في الذهن صوراً تتجمع من عناصر العالم الخارجي .

ويذهب أكثر اللغويين المعاصرين إلى أن هذه الكلمات أو الرموز يعتورها النقص ، فهي قاصرة عن أداء المعنى بدقة متناهية لا لبس فيها مهما كان بسيطا ظاهرا ، وحتى إن استطاعت أن تعيّن لُبَّ المعنى وجوهره فإن حدوده تظل عامة دون تحديد أو تخصيص ، ويعزو اللغويون هذا القصور إلى أن كلمات اللغة لا تربطها بالأشياء الخارجية علاقة مباشرة ، وما العلاقة بينهما إلا علاقة افتراضية مبهمة [1] .

---

(1) انظر : دور الكلمة في اللغة ، ستيفن أولمان ، ترجمة د . كمال محمد بشير ، المطبعة العثمانية ، ط3 1972 ص 63 ، وانظر كذلك : في النقد الأدبي ، د . شوقي ضيف ، دار المعارف ، مصر ط4(د . ت) ص 110 .

وإذا كانت كلمات اللغة عاجزة عن الإحاطة بالمعاني البسيطة الظاهرة فإنها تبدو أكثر عجزا عن الإحاطة بالمعاني التخيلية التي يقوم عليها الشعر ، لكن الشعر عادة ما يسد هذا العجز بالمجاز الذي يجعل تلك الكلمات تثير في المخيلة صورا إيحائية فتبدو كأنها ارتبطت بالأشياء ارتباطا مباشرا [1] .

ومن هنا تتضح قدرة الشعر على منح الكلمات قدرة تتخطى بها حدودها المعجمية لتلتحم بعناصر الوجود ، ومن ثم تكتسب منها طاقات إيحائية وشعورية ونفسية . وقد كشف الشاعر عبد الوهاب البياتي عن قوة الكلمة خارج المعجم اللغوي ، فأشار إلى أن بعض الكلمات تبدو له أحيانا كائنا حيا يتضمن عوالم كثيرة ورؤى وذكريات ، وأحيانا هي [رموز ومفاتيح لأشياء نسيت أو ماتت وترسبت في أعماق الروح ، وفي أحيان أخرى تصبح دلالات على أشياء غير موجودة في هذا العالم على الإطلاق] [2] . هكذا تبدو كلمات اللغة بالنسبة للشاعر ، فهي بطبعها صعبة المراس ، وتتجلى عبقريته في قدرته على هتك أستارها وانتشال ما بها من طاقات إيحائية كامنة فيها منذ الأزل .

والشاعر المبدع ليس من يحفظ عددا كبيرا من مفردات اللغة ، بل من ينتبه إلى تلك المفردات التي هجرها الشعراء من قبله ، فيسبغ عليها مسحة من روح العصر لتدب فيها الحياة من جديد ، ويعود إليها ألقها وبريقها ، وهو أيضا من يدرك بثقافته وذوقه أن مهمته الرئيسة هي ابتداع تراكيب لغوية جديدة متجاوزا تلك التراكيب والقوالب الجاهزة ، والأنماط التعبيرية المألوفة التي خلقت بفعل الاستعمال الدائم . ولا شك أن هذه المهمة شاقة لا يقدر عليها من الشعراء إلا المميَّزون أصحاب الملكات الإبداعية ، وتكمن مشكلة الشاعر إزاء اللغة في أنه لايوجد أمامه معجم خاص بالألفاظ الشعرية ينتقي منه ما يصلح لقصيدته ، بل أمامه ركام هائل من الرموز اللغوية لها دلالات صرفية ونحوية ومعجمية عليه أن يختار منها ما يلائم تجربته ، ويضعه في سياق جديد ليكتسب دلالات جديدة ، فما الشعر إلا « أجود الألفاظ في أجود سياق » [3] .

ويرى الكاتب الفرنسي جون كوين أن الشاعر هو مبدع كلمات لا مبدع أفكار

(1) انظر : الثابت والمتحول ، أدونيس ، دار الساقي ـ بيروت ط7 . ج4 ص252 .

(2) تجربتي الشعرية ، عبد الوهاب البياتي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط3 . 1993 ص 30 .

(3) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، اليزابيت درو ، ترجمة إبراهيم الشوش ، مكتبة منيمنة ـ بيروت 1961 ص82 .

وأن عبقريته تكمن في اختراعه للكلمة [1] . ولا شك أن اختراع الكلمة يتطلب من الشاعر بحثا مضنيا عنها ، فالشعر في حقيقته رحلة في أعماق اللغة ومعاناة أبدية مستمرة لا تنتهي حتى بعد انتهاء عملية الخلق الشعري ، وعندما يقطع الشاعر الرحلة في مجاهل اللغة لأجل اقتناص التعبير المناسب أو الكلمة الملائمة ، فإنه سيضطر ـ لا محالة في بعض الأحيان ولأجل أن يخرج عمله متميزا ــ إلى تجاوز الجانب المعياري للغة .

ولا يكاد يخلو عصر من محاولات يقوم بها المميزون من الشعراء لتخطي هذا الجانب وقد كان دأبهم دائما هو أن يعيدوا للغة « طاقتها السحرية الأولى ، وقدراتها الخارقة على التأثير التي كانت لها في عصورها الأسطورية الأولى قبل أن تتبدل وتتحول إلى لغة نفعية تخضع لمنطق العقل وتحديداته الصارمة ، وتسعى إلى نوع من التحديد والموضوعية ، بحيث لا تعبر إلا عن كل ما هو واضح ومحدد» [2] .

لقد بدأت أولى تلك المحاولات في أوروبا منذ القرن التاسع عشر ، بانحسار التيار الرومانسي وبروز التيار الرمزي على يد بودلير وملارميه وفرلين ، حيث أخذت اللغة الشعرية القديمة تتخلى عن كثير من مقوماتها ، وتتنازل عن هيبتها وقداستها التي طالما حافظ عليها الكلاسيكيون والرمانسيون زمنا طويلا ، فقد تحولت من لغة وصف وتعبير إلى لغة رمز وإشارة ، ترمز إلى الشيء دون أن تسميه ، وتشير إلى العوالم الخفية للشاعر دون أن تحدد ماهيتها .

لكن هذا التيار سرعان ما أخلى مكانه للسوريالية التي ترى في اللاوعي مصدرا للإبداع الفني ، وشاعت في أشعار السورياليين مثل رامبو وبريتون وأراغون الجمل الفوضوية الخالية من أدوات الربط والوصل ، والمعتمدة على التداعي الحر والهذيان والهلوسة .

لقد جاء في مقدمة ديوان [عيون إلزا] لأراغون « أن الشعر لا يوجد إلا بفضل الخلق الجديد المستمر للغة ، وذلك بتحطيم النسق اللغوي ، وتكسير قواعده ، وتغيير ترتيبه المعتاد في الكلام» [3] . وكان طبعياً أن تنتقل هذه الأفكار إلى خارج حدود القارة

(1) انظر : بناء لغة الشعر ، جون كوين ، ترجمة د . أحمد درويش ، دار المعارف ـ القاهرة ط3 . 1993 ص55 .

(2) عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، علي عشري زايد ، مكتبة دار العروبة ـ الكويت 1981 ص44 .

(3) ثورة الشعر الحديث ، د . عبد الغفار مكاوي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1972 ج1 ص243 .

الأوروبية ، وتصل قبل منتصف القرن الماضي إلى عـدد مـن شـعراء العـرب كـان يتطلـع إلى التخلص من اللغة الرومانسية الـتي باتـت عـاجزة عـن نقـل مشـاعرهم ورؤاهـم إلى المتلقي .

ولعل أدونيس كان من أوائل شعراء جيله تحمسـا لهـذ الأفكـار ، وكـان مـن أبـرز الداعين إلى التعبير بلغة شعرية جديدة ، وقـد عـرّف هـذه اللغـة بقولـه: « اللغـة الشـعرية الجديدة هي إذن اللغة المغسـولة مـن صـدأ الاسـتخدام الشـائع الجـاري ، إنهـا نـوع مـن العودة إلى البراءة الأولى في الكلمـات ، وفي العـودة إلى بـراءة الكلمـة عـودة إلى إيقاعهـا البدئي ، أعني إلى شكل تعبيري مشحون بهـذه البراءة][1] . كمـا نقـل عـن جـون كـوين فكرته القائلة باختراع الكلمة وشرحها بقوله [إبداع الشاعر لا يعـني أن يخـترع ألفاظـا لا يعرفها معجم اللغة ، إنما يعني أن يستخدم اللغة بطريقة تخلق في كل لفـظ بعـداً يـوحي بأنها تتناسل في ألفاظ عديدة ، بحيث تنشأ لغة ثانية تواكب اللغة الأولى أو تتبطنها » [2] .

ويوضح أدونيس معالم اللغة الشعرية الجديدة بأنها لغة غير منطقيـة ، لأنهـا تصـدر عن الحدس والشعور ، لا عن العقل والمنطق ، والمجاز هو جوهرها ، فهو الذي يميزهـا من اللغة العادية ، ويشحنها بطاقات جديدة ، ويجعلها لغة خلق وإشارة واستبطان للأبعـاد غير المرئية ، ويمكنها من أن تقول ما لا يقال وأن تسمى الأشياء بغير أسمائها [3] .

كذلك فإن الشاعر يوسف الخـال دعـا ـ دون مغـالاة ـ إلى تطـوير اللغـة الشـعرية وأقرَّ بأن الشاعر الحديث يواجهه تحديان « الأول حدود اللغـة ، قواعـدها وأصـولها الـتي لا يمكنه تجاهلها إذا شاء أن يكون عمله ذا معنى لقراء هذه اللغـة ، وذا وجـود في تراثهـا الأدبي ، والثـاني أسـاليب التعـبير الشـعري المتـوارث والمتبـع في الـتراث الأدبـي ، وهـي أساليب راسخة في الأذهـان وفي الـذوق العـام ، بحيـث يـؤدي الخـروج عليهـا بغـير أنـاة ومهارة وفهم إلى إفراغ القصيدة من حضورها أمام القراء» [4] .

وأكد يوسف الخال أنَّ علـى الشـاعر الحـديث أن يعـترف بهـذين التحـديين ، وأن عليه ـ في نفـس الوقـت ـ تجاوزهمـا إن دعـت الضـرورة الفنيـة إلى هـذا ، لأن الخضـوع

(1) زمن الشعر ، أدونيس ، دار العودة ـ بيروت ، ط3 . 1983 ص164 .
(2) الثابت والمتحول ، مرجع سابق ، ج1 ص153 .
(3) انظر : المصدر السابق ، ج4 ص252 .
(4) مفهوم القصيدة ، يوسف الخال ، مجلة شعر ، العدد 27 السنة السابعة ، 1963 ص81 .

المطلق لهما يعني خروج النص الشعري ميتاً جامداً ، كما أن إهمالهما كل الإهمال يعني انعدام قدرة النص على التواصل مع المتلقي . ويعتقد يوسف الخال أن الملكة الفنية للشاعر هي التي تجعله يتعامل مع اللغة بذكاء وحذر دون تفريط ولا إفراط ، بحيث تهديه إلى انتقاء الألفاظ والصيغ التعبيرية الملائمة وتنبهه في حال تجاوزه ، وبذلك تتفاعل قواعد اللغة وأساليبها الموروثة مع فرادة تجربته ، ولا تعيق سير العملية الإبداعية ، ويخلص إلى أن تخطي الجانب المعياري للغة أمرٌ ضروري لإخراج عمل شعري مميز ، وقد يبدو هذا التخطي مؤذيا للغة ، وانتهاكا لنظامها الثابت الذي تشكَّلَ عبر مئات السنين ، لكنه ـ في الواقع ـ يعد تقوية لها ، واختبارا لطاقاتها التعبيرية [1] .

أما الشاعر نزار قباني فإنه قد لاحظ أن هناك ازدواجية لغوية تفصل بين فكرنا ومشاعرنا وحياتنا ، وأننا نعيش الحياة اليومية بلغة ، ونكتب ونعبِّر بلغة أخرى . ويرى أن حلَّ هذه الإزدواجية يكمن في البحث عن لغة ثالثة تجمع أجود خصائص تينك اللغتين ، وتأخذ من اللغة القديمة « منطقها وحكمتها ورصانتها ، ومن اللغة العامية حرارتها وشجاعتها وفتوحاتها الجريئة » [2] .

وينبغي الإشارة إلى أن هذه الآراء لم تكن سابقة على التطور الفعلي الذي حصل للغة الشعر ، بل جاءت متأخرة عنه ، وكأن دعاتها أرادوا لها أن تكون تبريرا لما قاموا به ، كما أن هذه الآراء تمثل مستويات التعبير الشعري الغالبة على النتاج الشعري منذ ظهور حركة الشعر الحر . لقد سارع الشعراء الرواد إلى تخليص لغة الشعر من الغنائية والنبرة الخطابية التي راجت في نتاج الكلاسيكيين الجدد والرومانسيين ، وإذا كانت النماذج الشعرية الأولى التي اعتمدت التفعيلة بدلاً من البيت ، لم تحقق تقدماً كبيراً على مستوى اللغة ، معجماً وتركيباً [3] ، فإن القصيدة الحديثة بعد ما تجاوزت مرحلة المهد ، وهي المرحلة الرومانسية ، إلى المرحلة الرمزية وما تلاها من مراحل أخذت تنحو نحو الرمز والإشارة والإيحاء بدلا من التصريح والمباشرة .

لقد برزت في لغة الشعراء الرواد مجموعة من الظواهر اللغوية ، منها تطور دلالة

---

(1) انظر : مفهوم القصيدة ، يوسف الخال ، مجلة شعر ، مرجع سابق ص82 وما بعدها .

(2) قصتي مع الشعر ، نزار قباني ، منشورات نزار قباني ـ بيروت ، ط5 1979 ص119 .

(3) انظر : أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث ، أحمد المعداوي ، دار الآفاق الجديدة ـ المغرب ط1 . 1993م ص101 .

المفردات ، والعلاقات اللغوية الجديدة ، والحذف والإضمار ، وعود الضمير ، وهي جميعها جعلت لغة الشعر الحديث تبتعد عن اللغة الشعرية القديمة ، وتضفي على هذا الشعر سمة الغموض .

1 . تطور دلالة الألفاظ :

تتجاوز الألفاظ في الشعر الحدود المرسومة لها في المعجم اللغوي ، وتكتسب القدرة على بث صور إيحائية تغري المتلقي بالبحث عما وراءها ، وقد كان الشاعر القديم يرى ألفاظ اللغة أصواتا تدل على معان محدودة ، لذلك كان يتحرّى أثناء صياغة القصيدة اللفظ الدال على المعنى المألوف أو القريب من المألوف ، لكن الشاعر الحديث يرى هذه الألفاظ رموزاً لعناصر الوجود وصورة لمعالمه ، فاللغة بالنسبة إليه متحدة الوجود ، ومن هنا كان بحثه الدائم عن اللفظ الأكثر دلالة على هذا الاتحاد ، والأكثر إيحاء وقدرة على توصيل التجربة الشعورية .

لقد استطاع الشاعر الحديث أن يضفي على عدد كبير من الألفاظ دلالات جديدة تثير في نفس المتلقي الغرابة والدهشة وأحيانا الصدمة ، فلفظ الجلالة [الله] ـ مثلا ـ لا يختلف إثنان في تحديد دلالته ، لكن هذا الشاعر كثيرا ما يضفي على هذه الدلالة دلالات أخر . وهذه بعض الأمثلة لشعراء مختلفين تبين الدلالات المتعددة لهذا اللفظ . قال صلاح عبد الصبور في [الإله الصغير] :

إلهي كان طفلاً ، وأنا طفلاً عبدتُهْ كل ما في الروض يهواه ، ولكني امتلكتُهْ

كلما نغم في الأيكة عصفور، لثمتُهْ وإذا ثارت بنا الأشباح والليل ، اعتنقتُهْ (1)

وقال نزار قباني في [أنا يا صديقةُ متعب بعروبتي] :

من أين يأتي الشعر يا قرطاجة واللهُ مات وعادت الأنصاب (2)

وقال في [الحب والبترول] :

كهوف الليل في باريس قد قتلتْ مروءاتكْ

(1) ديوان صلاح عبد الصبور ، دار العودة ـ بيروت ط1 1972 ، المجلد1 ص48 .

(2) أنا يا صديقة متعب بعروبتي ، نزار قباني ، منشورات نزار قباني ـ بيروت ، ص13 .

على أقدام مومسةٍ هناكَ . . .
دفنتَ ثاراتكْ
فبعتَ القدس . . . بعتَ اللهَ . . . بعتَ رماد أمواتكْ [1]

وقال البياتي في [أقوال] :

الله في مدينتي يبيعه اليهود
الله في مدينتي مشرَّد طريد [2]

وقال في [الميلاد الجديد] :

رأيتُ النسور تموت انتظاراً
رأيتُ الإله على المقصلة [3]

لقد اكتسب لفظ الجلالة في الأمثلة السابقة عددا من الدلالات الجديدة التي لم يكن الشاعر القديم ليجرؤ على الإيحاء بها ، بسبب قدسية هذا اللفظ ، واقتصاره ـ عند الجمهور ـ على معنى واحد . في المثال الأول بدا الاله الصغير هو الحبيب الذي يهواه الشاعر ، وفي المثال الثاني اتخذ اللفظ بعدا رمزيا يوحي باستحالة وجود الشعر الجيد لجفاف ينابيعه وفساد الأحوال ، وموت القيم ، وعودة الروح الجاهلية ، فالله هنا قيمة مطلقة . وفي المثال الثالث ترادف لفظ الجلالة مع القدس ورماد الأموات الذين ضحوا بأرواحهم في سبيل انقاذه من براثن الأعداء . وفي المثال الرابع أخذ معنى الحق والعدل اللذين صارا في عرف الحضارة الحديثة بضاعة تباع وتشترى ، وشيئا منبوذا . أما في المثال الأخير فإن اللفظ قد اقترن بلفظ آخر هو النسور التي ترمز إلى المجد وعلو المكانة وسمو النفس ، وكأن البياتي أراد أن يقول إن الإنسان هو الذي يقتل كل قيمة روحية سامية .

هكذا أسبغ الشعراء الرواد على اللفظ دلالات جديدة ، لكنها ليست بعيدة من أصول الدلالة الأصلية ، فإذا كان لفظ الله جل جلاله في دلالته الأصلية هو الخالق الباريء

(1) أحلى قصائدي ، نزار قباني ، منشورات نزار قباني ، ط11 1980 ص124 .
(2) ديوان عبد الوهاب البياتي ، دار العودة ـ بيروت ، ط4 1990 ، المجلد1 ص368 .
(3) ديوان عبد الوهاب البياتي ، مرجع سابق ، مجلد1 ص491 .

المصور لهذا الكون ، فإنه يمثل ـ في نفوس المـؤمنين بـه في هـذا العصـر ـ قيمـا روحيـة تتضمن الحق والخير والعدالة والسـلام ، وهـي جميعهـا يتطلـع إليهـا الشـاعر الحـديث ، ولكن ينبغي الإشارة إلى أن هذه الدلالات الإيجابية قد تصـاحبها أحيانـا دلالات سـلبية ، حيث يتمادى الشـاعر في البعـد مـن الدلالـة الأصـلية ، ويتجـرأ ـ دون مراعـاة لحساسـية اللفظ وقداسته ـ فيجعله رمزا لشيء تافه ، أو يردفه مع لفـظ نـابٍ حتـى يظهـر في صـورة تتقزز النفس المطمئنة من التفكير بها بلْه ذكرها [1] .

وعلى كل حال فإن الشاعر الحـديث كـثيرا مـا يفـرغ ألفـاظ اللغـة مـن حمولتهـا الدلالية القديمة ليشحنها بحمولة دلالية جديدة عادةً ما تأخذ طابعـا رمزيـا ، وذلـك مثـل قول صلاح عبد الصبور في مفتتح ديوانه [أحلام الفارس القديم] [2] :

معذرة يا صحبتي لم تثمر الأشجار هذا العام
فجئتكم بأردأ الطعام
ولستُ باخلاً ، وإنما فقيرة خزائني
مقفرة حقول حنطتي
معذرة يا صحبتي . . . فالضوء خافت شحيحْ
والشمعة الوحيدة التي وجدتُها في جيب معطفي
أشعلتها لكم
لكنها قديمة . . . معروفة . . . لهيبها دموعْ
معذرة يا صحبتي ، قلبي حزينْ
من أين آتي بالكلام الفرِحْ ؟

هذا اعتذار من الشاعر إلى قراء شعره بـأن لا جديـد لديـه في هـذا الـديوان فهـو لا يكاد يختلف عن الديوانين السابقين [الناس في بلادي] و [أقول لكم] . وقد شحن الشـاعر ألفاظ النص وتراكيبه بطاقة رمزية ، فقوله لم تثمر الأشجار ـ أردأ الطعـام ـ فقـيرة خـزائني

(1) لمزيد الاطلاع على مـدلولات هـذا اللفـظ يمكـن الرجـوع إلى كتـاب القـيم الروحيـة في الشـعر العربـي ، قديمـه وحديثه ، ثريا عبد الفتاح ملحس ، دار الكتاب اللبناني ـ بيروت (د . ت) .

(2) ديوان صلاح عبد الصبور ، مرجع سابق ، المجلد1 ص189 .

ـ مقفرة حقول حنطتي ـ الضوء خافت شحيح ـ الشمعة الوحيدة ، يرمز إلى الحزن الذي يطغى على قصائده في الديوان الجديد . والشاعر هنا يعتذر عن هذا الحزن ، وهو في الوقت نفسه يؤكد على صدق مشاعره ، فما دام القلب حزيناً فإنه لن يستطيع أن يأتي بالكلام المفرح الذي يتوق إليه صنف من قراء الشعر .

وقال نزار قباني في أحد مقاطع قصيدته [هوامش على دفتر النكسة] التي كتبها بعد نكسة يونيو عام 1967 [1] :

خمسة آلاف سنة
ونحن في السردابْ
ذقوننا طويلةْ
نقودنا مجهولةْ
عيوننا مرافيء الذبابْ
يا أصدقائي :
جرِّبوا أن تكسروا الأبوابْ
أن تغسلوا أفكاركم ، وتغسلوا الأثوابْ
يا أصدقائي :
جرِّبوا أن تقرأوا كتابْ
أن تكتبوا كتابْ
أن تزرعو الحروف والرمان والأعنابْ
أن تبحروا إلى بلاد الثلج والضبابْ
فالناس يجهلونكم . . . في خارج السردابْ
الناس يحسبونكم نوعا من الذئابْ

هنا أيضا استعملت أكثر الكلمات استعمالا رمزيا ، فالسرداب ، والذقون الطويلة ،

(1) الأعمال الشعرية الكاملة ، نزار قباني ، منشورات نزار قباني ، ط2 1980 ، المجلد2 ص743 .

والنقود المجهولة ، والعيـون الـتي يعشـش فيهـا الـذباب ، تشـير إلى مظـاهر التخلـف في العالم العربي التي كانت سببا أولياً في مأساة عام 1967 . إن الشاعر يطالب بتجـاوز هـذه المأساة ، وفي نفس الوقت نراه يكشف عن أسبابها ، فقد نصح الأمـة بـأن تكسـر الأبـواب ولعلها إشارة إلى الحدود المرسومة بين الدول العربية ، فاتحـاد هـذه الـدول كفيـل بإزالـة دولة اليهود . كما أشار إلى ضرورة مراجعة التراث وغربلته وجعله وسـيلة تقـدم لا تـأخر وحنين إلى الماضي ، [أن تغسلوا أفكاركم ، وتغسلوا الأثواب] .

وأشار أيضا إلى ضـرورة قـراءة الكتـب وزراعـة الرمـان والأعنـاب ، وهـي الأخـذ بأسـباب التقـدم والرقـي إلى مصـاف الأمـم المتحضـرة ، ورأى أن تفهـم العـالم الآخـر والانفتاح عليه والاستفادة من خيراته أمر لا مفر منه لبناء دولة متقدمـة عصـرية . الإبحـار إلى بلاد الـثلج والضـباب ضـرورة حضـارية ، فمـن يبقـى متقوقعـا في السـرداب بحجـة المحافظة على الذات لا يمكن أن يرى شيئا أبعد مـن يديـه ، وبالتـالي لا يمكـن أن يـراه الآخرون على حقيقته ، لأن إصراره على العيش داخل السراديب والحفر يجعلـه في نظـر الآخرين حيوانا متوحشا .

ولا شك أن دلالات الألفاظ في هذه القصيدة وما قبلـها تكـاد لا تتخفـى إلاَّ علـى عدد قليل من المتلقين ، فهي وإن اتخذت أبعادا رمزية فـإن الصـلة بـين الرمـز والمرمـوز إليه ظلت قريبة ، لكن الشاعر الحديث قد لايكتفي بمثل هذه الـدلالات القريبـة ، بـل إنـه قد يتوسع في مجال دلالة اللفظ حتى يجعلـه يفـيض بإيحـاءات عديـدة مختلفـة يصـعب الوقوف عليها والإمساك بها أحيانا .

ولو أخـذنا مـثلا ألفاظـا مثـل الصـباح ـ الفجـر ـ النهـار ـ الغـد ـ النـور ـ الربيـع ـ وتتبعنا دلالتها في عدد مـن قصـائد الشـعراء الـرواد لوجـدنا لهـا دلالات جديـدة كدلالـة التطهير والأمل والبعث والحب والخصب [1] .

قال خليل حاوي في [عودة إلى سدوم] :

باسم هذا الصبح في [صنِّين]

والعتمة خلفي وجحيم الذكريات

(1) انظر : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، كمال خير بـك ، الشـرق للطباعـة والنشـر والتوزيـع ، ط1 1982 ص140 وما بعدها .

ليحلَّ الخصب ، ولتجرِ الينابيع [1]

إن صبح جبل صنين هو الخصب والينابيع الجارية التي تكتسح العتمة والجحيم . كذلك لو أخذنا كلمة السفر لوجدنا لها دلالة تتعدى معنى الانتقال من مكان إلى آخر ، إذ قد تدل على الهروب من الواقع ، أو الغوص في أغوار النفس لأجل الكشف عن مكنوناتها وأسرارها . وكلمة الشجر ليس من الضروري أن يكون معناها في جميع القصائد هو ما قام على ساق من النبات ، فقد تدل على الخصب والحياة ، وقد تدل أيضا على الجفاف والموت .

هكذا تخدع ألفاظ الشعر الحديث القارىء المتعجل ، فيأخذها بدلالتها الظاهرة ولا ينتبه إلى ما تخفيه من دلالات أخر ، فعندما يقرأ هذا القارىء قصيدة [حديث جائع] مثلا ، وهي من القصائد الأولى لأدونيس [2] ، يذهب تفكيره على الفور إلى أن الشاعر أراد تصوير فقره وبؤسه ، وقد يساعده على هذا ما يعرفه عن الحياة البائسة التي عاشها الشاعر ، فينصرف بذلك عن البحث وراء الألفاظ مكتفيا بالظاهر منها :

جوعان أرهقني المسيرُ
وانفتَّ قلبي
يا جوعُ ، سُدَّ عليَّ دربي
حتى يقرَّ بي المصيرُ

☼☼☼

متفسخُ القدمين ، مسلولُ الطريق
متيبسُ الأعماقِ والدمِ والعروقِ
أمشي كمن يتقهقرُ
وبحاله يتعثرُ

☼☼☼

مالي أسير ولا أسير

(1) نهر الرماد ، خليل حاوي ، منشورات دار الطليعة للطباعة والنشر ـ بيروت ، ط3 1962 ص130 .

(2) الآثار الكاملة ، أدونيس ، دار العودة ـ بيروت ، ط1 1971 ، المجلد1 ص18 .

ويُشار لي : هذا فقيرُ
جمد الزمانُ على يديْ
جمدتْ يديْ
وتهدّلت عيني وجرّحها السؤالُ
وإذا تشرّبني عذابي
وانهدَّ في صدري شبابي
جمّعتُ حالي وانطويتُ
وعلى تهدميَ ارتميتُ
جوعان . . . يأكلني النزيف
ويعيش في دميَ الخريف
ويكاد ينكرني الغدُ
والموسم المتجددُ
ويكاد ينكرني الرغيف

في هذه القصيدة مجموعة من الألفاظ التي يمكن أن تضلل القاريء المتعجل عن الوصول إلى ما يتخفّى وراءها من إيحاءات ، ولكن المتلقي الفطن عادةً ما يتجاوز الدلالات المباشرة لألفاظ ، ويقوم باستنطاق طاقاتها الإيحائية .
إن قارئ الشعر الحديث لا ينبغي له أن ينتظر من الشاعر أن يكشف له عن قصده ومضمون كل قصيدة يكتبها ، فالشاعر عندما يفرغ قصيدته على الورق تصبح القصيدة ملكا مشاعا للقراء يؤولونها كما شاءوا على حسب قدراتهم وملكاتهم النقدية والذوقية ، لذلك فإن القصيدة الواحدة قد تتعدد تأويلاتها بتعدد قرائها ، فهي لا توحي بمعنى واحد يمكن الاتفاق عليه بين القراء .

وقد نبّه الشاعر الفرنسي بول فاليري إلى أن « من الخطأ المضاد لطبيعة الشعر ، بل القاتل له ، أن نتطلب من كل قصيدة أن يكون لها معنى واقعي وحيد هو صورة طبق

الأصل من فكرة ما لدى الشاعر » [1] . ومن هنا يمكن لقارئ قصيدة أدونيس أن يستبعد المعنى السطحي المباشر للجوع حتى لو صحّ أن الشاعر أراد هذا المعنى ، لأن الجوع ليس مقصورا على جوع البطن فقط ، فهناك أنواع أخر للجوع يمكن الالتفات إليها والاستفادة منها لفهم القصيدة . ولماذا لا نرى في جوع الشاعر جوعاً معرفياً فلسفياً ، أي تطلع الذات إلى معرفة كنه هذا الوجود وأسراره . أليس هذا الوجود لغزا ؟ ثم أليس أدونيس من بين الشعراء الذين ينظرون إلى الحياة نظرة تأملية ماورائية ؟ .

إن أدونيس جاهل بحقيقة ما حوله ، وقد أرهقه البحث عنها ، حتى انفتَّ قلبه ، وتفسخت قدماه ، وتهدلت عيناه ، وتيبست أعماقه وعروقه وانهد شبابه حتى صار لا يقوى على المشي إلا متقهقراً ، وحتى كاد ينكر حاله الجميع . وإذا ارتضينا أن المقصود بالجوع هنا هو جوع معرفي فإن ألفاظاً مثل دربي ــ الطريق ـ الغد ـ الموسم المتجدد ـ الرغيف ، يصبح لها دلالة الأمل الذي يرجوه الشاعر وهو الوصول إلى المعرفة .

وكذلك تصبح كلمات أخر مثل : متفسخ القدمين ـ متيبس العروق ـ عذابي ـ تهدمي ـ النزيف ـ الخريف ، لها دلالة على المعوقات التي تعوق وصول الشاعر إلى مبتغاه .

هكذا أضفى الشاعر الحديث على كثير من المفردات دلالات جديدة ، وقد أشار الدكتور أحمد المعداوي إلى أن من الشعراء من توسَّع في هذا الباب حتى أفرط فيه مبينا أن منهم « من يستعمل كلمة ليل وهو يعني كائنا حيا فجاز له أن يقول ليل مغسول القدمين ، وأن منهم من يستعمل كلمة نواح وهو يعني ضربا من الطيور ، فجاز له أن يقول أسراب النواح » [2] .

ولا شك أن تطور دلالات ألفاظ اللغة قد نتج عنه بروز تراكيب وعلاقات لغوية جديدة غير مألوفة .

2 . العلاقات اللغوية الجديدة :

ترتبط كلمات اللغة بصور ثابتة في الذهن تجمعت عبر موروث لغوي قديم ،

(1) عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، ص36 .

(2) أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث ، ص133 .

فعندما نسمع كلمة قمر ـ مثلا ـ يستدعي ذهننا على الفور كلمة أو تركيبا يتناسب مع ما تجمع في ذهننا من أفكار وتصورات حول القمر ، ونتوقع أن تكون الكلمة المناسبة المكملة له من مثل مضيء ، غطاه السحاب ، خال من الحياة . . . إلخ . كذلك حين نسمع كلمة [شمس] فلابد أن تتبادر إلى الذهن مجموعة من الكلمات مثل : دافئة ، الأصيل ، النهار ، إلخ . ولكن إذا قال المتكلم : قمر أسود ، وقال شمس الليل ، فإن هذا يعني أن المتكلم أعاد ترتيب الكلمات وصورها الحاصلة في الذهن بشكل غير مألوف مع ما اكتسبناه من خبرة لغوية سابقة ، وأنه قصد من هذا لفت انتباهنا إلى معنى جديد وصورة جديدة .

والشاعر المبدع لا يخرج عمله عن هذا الإطار ، فهو يعيد ترتيب كلمات اللغة في نظام متميز عن وضعها العادي ، بحيث تبدو العلاقة بين الكلمات وصورها المختزنة في الذهن جديدة ومفاجئة للمتلقي . ويتفاوت الشعراء في صياغة هذه العلاقة ، فمنهم مقتصد يبقي على كثير من الأواصر بين الدوال والمدلولات ، ومنهم مغال حريص على قطع هذه الأواصر وصدْم المتلقي بعلاقات غريبة شاذة . لقد أخذ الشعراءُ الرواد يطورون العلاقات والأساليب اللغوية التي استحدثها شعراء الرمزية من قبلهم ، وبدأت الكلمات تتجاور في قصائدهم تجاوراً غريباً أفقدها ألفتها ، وأبعدها كثيرا من الميراث اللغوي والذاكرة الشعرية ، وكان غرضهم من هذا هو التطلع إلى جملة شعرية تأتلف فيها الكلمات حسب الانفعال والتجربة لا حسب العلاقة اللغوية الموروثة .

لقد دأب هؤلاء الشعراء على وصف الأشياء المادية المحسوسة بصفات معنوية ، فقد « جسدوا المعنوي غير المحسوس فخلعوا عليه صفات مجسدة ملموسة ، وصار ما نحسه بالعين نسمعه بالأذن ، وأصبح للألوان عطور ، وللعطور ضياء ، وجمعوا بين المتناقضات ، فالربيع أسود ، والفرح خريفي ، والحزن أبيض . . . وذابت الفوارق ، وأصبح غير الممكن ممكناً » (1) .

وهذه مجموعة من التراكيب والعلاقات اللغوية الجديدة لستة شعراء انتقيناها من قصائد ودواوين مختلفة لهم :

1 ـ نازك الملائكة : الضياء اللذيذ ـ الضياء البارد ـ عطر الضياء المذاب ـ عبير الفراغ الملون ـ نغم العطور ـ نداء العطر ـ مذاق النغم ـ الدموع الخُرس ـ مسروق الرؤى

(1) لغة الشعر العراقي المعاصر ، عمران خضر الكبيسي ، وكالة المطبوعات ـ الكويت ط1 1982 ص82 .

ـ أغنية تذيع سكوناً ـ فرح يتنهد حزناً ـ حفرا في الضباب .

2 ـ بدر شاكر السياب : خيال الثلوج ـ دفء الشذى ـ همس الهواء ـ جثة الصمت ـ اعتصار السراب ـ فرحُ الدم ـ أعانق الهواء ـ حصدتُ السراب ـ تحترق العطور ـ نام الزمان على الزمان ـ الساعة تهزأ بالصخب ـ آهاته السمراء ـ عطور الثلج ـ صوتك الوسنان ـ أشرب صوتها .

3 ـ عبد الوهاب البياتي : حرائق الأعياد ـ الربيع الأسود ـ الخريف في الربيع ـ الماء في السراب ـ الرماد في النار ـ القمر الأسود ـ شمس الليل ـ ظلمة الجليد ـ يختبيء القمر في شعرها ـ مطر الأرض ـ النار في الدخان ـ تمضغين الثلج ـ أزهاره السوداء في الصقيع ـ أزهر الرماد في الحقول ـ رأيتهم في ضحكهم يبكون ـ تأكل الحرة ثدييها ـ يُسلخ جلد الشاة بعد موتها ـ حجبت ضوء الشمس بالغربال ـ تستحمُّ بالشمس ـ جواد النار ـ غابات من النعاس .

4 ـ أدونيس : الصاعقة الخضراء ـ هشّاً كالماء ـ نعمة الخيانة ـ نكهة كوكبية ـ جرة الرياح ـ سحابة الأجراس ـ صوتها الشفقي ـ الفرح المريض ـ صدئ الفارس ـ صدئت عربات النهار ـ أقسمتُ أن أكتب فوق الماء ـ فخذان من صلاة ـ رب يعيش بلا صلاة ـ أنهض نحوك يا أبعادي أرضاً ـ عرس يدور تحت سراويل الموت ـ شهرة الملح ـ خليج المرايا ـ السعال المدوَّر ـ الرئة المستطيلة ـ الزمن المعجون ـ ضوء العروق ـ قوارير الفضاء ـ أسمع صمت الدهر ـ لابساً قامة الهواء ـ أجراس الدم الخفي ـ الأفق زنار من البخور ـ شلال عشب ـ ذئب إلهي .

5 ـ خليل حاوي : لحماً حزيناً ـ شهوة خضراء ـ الموت البليد ـ حمّى ربيع وجحيم ـ نهر الرماد ـ أصفى من النار ـ نرفِّه اللؤم ـ صدى أشباحهم ـ ليل الحفرة الطيني ـ الظلام الحجري ـ مسوّد اللهيب ـ الغيب الحزين ـ زورقاً ميْتاً ـ يخضرُّ الجدار ـ سيفاً مورقاً ـ القبر السفيه ـ الضوء الطري ـ يرش الضحك المزهر ـ جمرنا الغضُّ المندّى ـ جبهة الرعد ـ يمخر الأرض ـ لهاث الشمس ـ تصهر الظل ـ صدى الرغوة ـ جمراً أخضر ـ تجتر السواد ـ وهج النيوب ـ شط الهجير .

6 ـ نزار قباني : نُعمى الهذيان ـ سفر الخنجر ـ نكهة كفري ويقيني ـ أمية الشفتين ـ أنانية الشفاه ـ نابحة الوريد ـ مذعورة الفستان ـ مخضرة الخطوة ـ عاطفة الرخام ـ بُست الغيوم ـ يُشمُّ اهتزاز الصدى ـ يخضر في شفتيها الصدى ـ صوت أزرق ـ أصفر الهمس ـ

جاع بي الجوع ـ تعب الكلام من الكلام ـ فمي يفتش عن فمي ـ ويمشي إلى الوراء الوراء ـ تعبت من استدارة فمي .

هذا غيض من فيض ، فأكثر قصائد هؤلاء الشعراء تمتليء بهذه المصاحبات اللغوية التي تصدم المتلقي بغرابتها وتناقضها واستحالتها . إن مثل هذا المتلقي يصعب عليه ـ حتى في المنام ـ أن يتصور للثلوج خيالاً أو عطراً ، وأن يتصور للهواء قامة ، وللأفخاذ صلاة . كما يصعب عليه أن يكوِّن في ذهنه صورة لإنسان يشرب الصوت ، ويحجب ضوء الشمس بالغربال أو صورة لربٍ يصلي لأن الطبيعي أن الصوت يُسمع ، والشمس لا يمكن حجبها والرب هو الذي يصلَّى له لا أن يُصَلِّي .

3. الحذف والإضمار :

قد يعمد الشاعر إلى حذف كلمة أو جملة أو جزء من جملة وذلك للإيحاء بمعنى لا يريد إظهاره لسبب ما ، وليس الحذف أسلوباً جديداً ابتدعه الشاعر الحديث ، بل هو قديم قدم الشعر ، وهو أحد أبواب علم المعاني في البلاغة العربية . قال عبد القاهر الجرجاني في [دلائل الإعجاز] يصف الحذف : « هو باب دقيق المسلك ، لطيف المأخذ ، عجيب الأمر ، شبيه بالسحر ، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر ، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة ، وتجدك أنطقَ ما تكون إذا لم تنطق ، وأتمَّ ما تكون بيانا إذا لم تُبنْ » (1) .

ومن أمثلة الحذف والإضمار في الشعر العربي القديم قول النابغة الذبياني :

يقولون حصن . . . ثم تأبى نفوسهم وكيف بحصن والجبال جنوحَ

ولم تنفض الموتى القبور ، ولم تزل نجوم السماء ، والأديم صحيح (2)

المحذوف هنا هو خبر المبتدأ حصن [مات] ، والحذف يوحي بأن الشاعر لا يستطيع تكرار ما قاله الآخرون بأن حصنا مات ، فالرزء عظيم ، ولا يقدر النابغة على احتماله وذكره حتى بينه وبين نفسه . كما يوحي الحذف أيضا بأن النابغة يتمنى ألاَّ يصدق خبر الوفاة ، لأن مظاهر الطبيعة باقية على حالها ، فالجبال لا تزال ماثلةً والموتى لم يبعثوا من قبورهم ، ونجوم السماء وأديم الأرض باقيان كما هما .

(1) دلائل الإعجاز ، عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق محمد رشيد رضا ، مكتبة القاهرة 1961 ص95 .

(2) ديوان النابغة الذبياني ، تحقيق وشرح كرم البستاني ، دار صادر ـ بيروت (د . ت) ص29 .

وفي الشعر الحديث استغل الشعراء الرواد أسلوب الحذف والإضمار أحسن استغلال لأجل الرفع من قوى إيحاء العمل الشعري ، ومن أمثلته قول بدر شاكر السياب في قصيدة [نهاية] ، وهي قصيدة من وحي حبيبة بعثت إليه تقول : سأهواك حتى تجف الأدمع في عيني ، وتنهار أضلعي الواهية .

قال السّياب في [نهاية] [1] :

[سأهواك حتى . . .] نداء بعيد
تلاشت على قهقهات الزمان
بقاياه في ظلمة . . . في مكان
وظل الصدى في خيالي يعيد
[سأهواك حتى سأهوى] نواح
كما أعولت في الظلام الرياح
[سأهواك . . . حتى سـ . . .] يا للصدى
أصيخي إلى الساعة النائية
[سأهواك حتى . . .] بقايا رنين
تعدين دقاتها العاتية
تعدين حتى الغدا
[سأهواك . . .] ما أكذب العاشقين
[سأهوا . . .] نعم . . . تَصدُقين

واضح من هذا الحذف المتكرر أن السّياب يسخر من هذه المحبوبة التي لم تدلل على صدق هواها إلاّ بالكلام المعسول الذي يجيده العشاق المراهقون .

إن كلام المحبوبة ـ في نظر السّياب ـ مجرد لغو لا معنى له ، فما هو إلاّ نداء بعيد ، ونواح الرياح ، وبقايا رنين ، وكذب العاشقين . لقد أضمر السّياب بهذا الحذف المتكرر إيحاء يؤكد شكوكه في نوايا هذه الحبيبة ، وازداد هذا الإيحاء قوة حين حذف

(1) ديوان بدر شاكر السياب ، دار العودة ـ بيروت 1971 ، المجلد1 ص89 .

في السطر السابع كلمة [سأهواك] ولم يُبقِ منها سوى حـرف السـين فقـط ، كـذلك حـين حذف في السطر الأخير كاف الخطاب الذَي يشير إليه ليؤكد بأنه غير معني بهذا الكلام .

وقال صلاح عبد الصبور في [أحلام الفارس القديم] (1) :

لو أننا كنا بشط البحر موجتين
صُفِّيتا من الرمال والبحار
توِّجتا سبيكةً من النهار والزبد
أسلمتا العنان للتيار
يدفعنا من مهدنا للحدنا معاً
في مشية راقصة مدندنةْ
تشربنا سحابةٌ رفيقهْ
تذوب تحت ثغر شمس حلوة رقيقة
ثم نعود موجتين توأمينْ
أسلمتا العنان للتيارْ
في دورة إلى الأبد
من البحار للسماءْ
من السماء للبحارْ

المحذوف هو جواب شرط [لو] ، وقد آثر الشاعر حذفه لأنه رأى أن لا فائـدة مـن التصـريح بـه ، ويمكـن تأويـل المحـذوف بوسـاطة القـرائن المتمثلـة في أفعـال الشـرط الكثيرة .

إن الشاعر يود أن يكون وحبيبته جـزءاً مـن هـذا الكـون الجميـل الـذي تـراءى لـه موجتين توأمتين صافيتين قد استسلمتا بهدوء للتيار الـذي يرفعهمـا ويخفضـهما معـاً بـلا انقطاع ، ومن ثمَّ فإن الخلـود في نعـيم الحـب هـو مطلـب الشـاعر ، وهـو نفسـه جـواب الشرط المحذوف . وينبغي الإشارة إلى أن [لـو] في عـرف النحـويين هـي حـرف امتنـاع

(1) ديوان صلاح عبد الصبور ، ص242 ، 243 .

جواب الشرط لامتناع فعل الشرط ، فإذا كان فعل الشرط حُلُما وتمنياً لشيء ممتنع حدوثه فإن جواب الشرط يبقى مجرد حلم وأمنية ، لذلك يمكن أن نفهم لِمَ آثر الشاعر الحذف على الذكر في هذا المقام ، فطلب الخلود يعز ذكره والبوح به .

وإلى جانب هذا الحذف الذي يشمل الكلمات والجمل ، هناك حذف آخر يخص الحرف ، حيث تُلغى أدوات الوصل والربط بين الجمل . وشاع هذا النوع من الحذف في نتاج عدد من شعراء جيل الرواد ومَن بعدهم ، وقد تسرب ـ كما بيَّنا في مقدمة هذا الفصل ـ من شعراء الرمزية والسريالية الغربيين الذين « كانوا يرون أن الجمل ينبغي أن تتوالى آلياً كما ترد في الذهن ، ودون أي تدخل من الفكر لتنظيمها أو الربط بينها » [1] ، وبالرغم من أن هذا الحذف لا يؤدي إلى غموض فني عميق ، فإنه يظهر جمل القصيدة كأنها كلمات متناثرة هنا وهناك ، والحق أنه ـ إذا أحسن استعماله ـ وسيلة فنية قادرة على الإيحاء بالجو النفسي ، والباعث الفني الذي جعل الشاعر يحذف أدوات الوصل .

ومن الطبعي أن نجد عدداً من قصائد الشعراء الرواد وغيرهم يظهر فيها هذا الحذف متكلّفاً دونما حاجة فنية ، وذلك من أجل التقليد والظهور بمظهر الحداثة ، ولكن مع هذا قد نجد قصائد نجح مبدعوها في استعمال هذه الوسيلة .

قال صلاح عبد الصبور في قصيدة [حديث في المقهى] [2] :

لا يمضي زمن حتى تتمدد أجنحة الظلمة
تتكوم عندئد في عيني المرئيات
تتقارب فيها الأجسام وتتلاصق
تتواجه ، تتعانق
تندمج وتهوي في الأفق المغلق
تبدو كتل أخرى من أركان نائية جهمة
تتكور أجساماً
تتكسر جسماً . . جسماً ، تتشكل هامات

(1) عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، ص66 .

(2) ديوان صلاح عبد الصبور ، المجلد1 ص319 .

قامات ، أذرعة ، أقداما

تتقدم نحوي حتى أخشى أن تصدمني

توالت في هذا المقطع جمل عديدة لم يربط بينها رابط من حرف أو أداة ، وبدت كل جملة كأنها نأتْ بنفسها عن الأخرى ، والواقع أن ما قد يحسُّه المتلقي من تفكك واضطراب بين الجمل إنما هو صدى ذلك الجو النفسي المضطرب الذي عصف بالشاعر لحظة جلوسه في المقهى ، إن كل شيء في هذا المقطع يوحي بالانقطاع والانفصال ، من الأجسام التي تتكوم وتتقارب وتندمج ثم تسقط هاوية ، إلى الكتل البشرية التي تتكور أجساما ، وتتكسر جسما فجسماً ، ثم تعود للتشكل مرة أخرى .

إذن فإن للحذف ـ هنا ـ دلالة نفسية غايتها الإيحاء بحالة الضياع والقلق والاضطراب التي مرَّ بها الشاعر . والملاحظ أن الأفعال جميعها أفعال مضارعة ، فلا يوجد من بينها فعل ماضٍ واحد ، والشاعر الحديث كثيرا ما يستعمل المضارع للدلالة على ديمومة الحدث وسرمديته . وقد أشار ابن الأثير إلى مزية الفعل المضارع وعدّه « أشد تخيلاً ، لأنه يستحضر صورة الفعل حتى كأن السامع ينظر إلى فاعلها في حال وجود الفعل منه » [1] .

4 . عود الضمير :

يصطدم المتلقي أثناء قراءته لبعض من قصائد الشعر الحديث بمشكلة عود الضمير على شيء محدد ، وذلك لافتقاد القرينة الدالة على هذا الشيء ، وهذا الأمر شائع في نتاج البياتي وأدونيس . وتكمن قيمته الفنية في كونه عاملاً يساعد على استنطاق النص ، ويسمح بتعدد تأويلاته ، فهو يدفع المتلقي إلى البحث عن ذلك المجهول الذي يعود إليه الضمير .

في قصيدة [عذاب الحلاج ـ مقطع المريد] للبياتي يحار المتلقي في إرجاع الضمائر البارزة والمستترة إلى مراجع محددة [2] :

سقطتَ في العتمة والفراغ

(1) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، ضياء الدين بن الأثير ، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ـ القاهرة ، القسم الثاني ، ص183 .

(2) ديوان عبد الوهاب البياتي ، مجلد2 ص9 .

تلطختْ روحك بالأصباغ
شربتَ من آبارهم
أصابك الدوار
تلوثت يداك بالحبر والغبار
وها أنا أراك عاكفاً على رماد هذي النار
صمتك بيت العنكبوت ، تاجك الصُبَّار
يا ناحراً ناقته للجار
طرقتَ بابي بعد أن نام المغني
بعد أن تحطم القيثار
من أين لي وأنت في الحضرة تستجلي
وأين أنتهي وأنت في بداية انتهاء
موعدنا الحشر ، فلا تَفُض ختم كلمات الريح فوق الماء
ولا تمس ضرع هذي العنزة الجرباء
فباطن الأشياء
ظاهرها . . . فظنَّ ما تشاء
من أين لي ونارهم في أبد الصحراء
تراقصت وانطفأت
وها أنا أراك في ضراعة البكاء
في هيكل النور غريقاً صامتاً تكلم المساء

لا يكاد المتلقي يتبين له من هذه الأبيات من يكلِّم من ؟ هل المريد هو الذي يكلم الحلاج ؟ وإذا صحّ هذا فكيف يجرؤ مريد على مخاطبة شيخه بهذا الأسلوب ؟ هل هناك شخصية واحدة تتكلم تارة باسم المريد وتارة باسم الحلاج ؟ لقد وقع الناقد محيي الدين صبحي في حيرة عند وقوفه أمام هذه القصيدة ، ورأى أن ضمائر المخاطبة في السطور السبعة الأولى تعود إلى ما أسماه [الطائف] أو الملاك أو الذات المقدسة ،

وأن الخطاب موجّه للحلاج عندما كان مريداً [1] .

وفي السطور [8 ـ 12] الحلاج يخاطب الطائف ، وبعـدها يعـود الطـائف ناصـحاً ومرشدا للحلاج في السطور [13 ـ 16] ، وتنتهي القصيدة بسؤال إنكاري يوجهـه الحـلاج إلى الطائف .

وفي [أقاليم الليل والنهار ـ فصل المواقف] [2] تبرز نفس المشكلة بصورة أشد :

ـ الزمن فخّار والسماء طحلب . ماذا نفعل ؟

ـ أصير الرعد والماء والشيء الحي .

ـ وحين تفرغ المسافات حتى من الظل ؟

ـ أملؤها بعين تلبس الجهات الأربع

أملؤها أشباحاً تخرج من الوجه والخاصرة

وترشح بالحلم وذاكرة الشجر

ـ وحين لا تواتيك الدنيا ؟

ـ ألهو بعيني ليزدوج فيهما العالم

في قصيدة البياتي السابقة أمكن حصر المتكلمين في ثلاثة ، ولكن لا يمكـن فعـل نفس الشيء مع هذا النص الذي يظهـر فيـه شـبحان يتحـاوران في شـؤون فلسـفة الـزمن ، فالشاعر لم يشأ أن توجد قرينة ما تدل عليهما .

وبالإضافة إلى صعوبة تحديد مرجعية الضمير هناك صعوبة أخرى في هذا الـنص ناشئة عن تركيز الصورة ، وكثافتها ، وهو ما لا سبيل إلى الخوض فيه هنا .

وقال أدونيس في [أوراق الريح] [3] :

لأنه روّى من دمه قولَهْ

لأنه أسمى

(1) انظر : الرؤيا في شعر البياتي ، محيي الدين صبحي ، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ، ط1 . 1987 ص146 .
(2) الآثار الكاملة ، أدونيس ، دار العودة ـ بيروت ، ط2 1971 ، المجلد الثاني ص211 .
(3) الآثار الكاملة ، مجلد1 ص201 .

مِن كل مَن حولهْ

قالوا له : [أعمى]

وانتحلوا قولَهْ

من الصعب تحديد مرجعية ضمير هاء الغيبة وواو الجماعة ، إذ لا وجود لقرينة تدل المتلقي عن الذي روّى أقواله من دمه ، وتسامى على من حوله ، وعن الذين اتهموه بالعمى ثم انتحلوا أقواله . قد يعود ضمير الغائب [الهاء] على الشاعر نفسه لكونه رائدا من رواد تجديد الشعر العربي ، وبذلك يصبح الضمير [الواو] عائدا على مجموع القراء والنقاد والأدباء الذين هاجموا في البداية شعره ، ثم أساغوه وأقبلوا على قراءته . وفي قصيدة بعنوان [أغنيتان إلى الموت] قال الشاعر في الأغنية الأولى [1] :

كأنه الموت إذا مرَّ بي

يخنقه الصمتُ

كأنه ينام إن نمتُ

إن قصيدةً تبتدئ بمثل هذه البداية لا بد أن تسبب إرباكا للمتلقي ، فالضمير المتصل بـ [كأنَّ] عاد على مجهول لم يسبق تعيينه ، وكذلك الضمير المتصل بالفعل [يخنق] يمكن أن يعود على ذلك المجهول ، ويمكن أن يعود على خبر كأن [الموت] . وبهذا لا يستطيع المتلقي تحديد ذلك الشيء الذي يشبه الموت ، والذي إذا مرَّ بالشاعر يخنقه الصمت ، وإذا رأى الشاعر نائما تظاهر بالنوم .

(1) المصدر نفسه ، مجلد1 ص119 .