الفصل الثانى
البنية اللغوية فى شعر شعراء السبعينيات

- مهـــاد .
- البنية الإفرادية .
- البنية التركيبية .
- التقديم والتأخير.
- الحـــذف .

تمهيد : حول لغة الخطاب الشعرى السبعيني :

إن اللغة هى التى يتكون من خلالها النص الأدبى (شعراً ونثراً) ، وهى مادة الأديب بوصفها أداة يستخدمها الشاعر أو الكاتب فى تشكيل عمله الذى يقوم به ؛ فهى الظاهرة الأولى التى تواجهنا أثناء التلقى . وقد أشار عز الدين إسماعيل إلى " أن اللغة هى الظاهرة الأولى فى كل عمل فنى يستخدم الكلمة أداة للتعبير ، وهى أول شيء يصادفنا ، وهى النافذة التى من خلالها نطل ، ومن خلالها نتنسم ، بل هى المفتاح الذهبى الصغير الذى يفتح كل الأبواب والجناح الناعم الذى ينقلنا إلى شتى الآفاق ، وقد عرف الإنسان العالم أو حاول أن يتعرفه لأول مرة يوم أن عرف اللغة " (١) .

وقد اعتنى الشاعر السبعينى باللغة اعتناءً خاصاً ؛ فقد حاول أن يصنع واقعاً مغايراً من خلال اللغة . وقد عبَّر شعراء السبعينيات عن قيمة اللغة فى إحدى افتتاحيات "إضاءة ٧٧" بالقول : " إن اللغة - بما هى كائن اجتماعى - هى أداتنا الفنية الخاصة . وعملنا أن نعمد إلى تفجير الإمكانات اللانهائية لها ، ومن خلال كشف الطواعية الجمالية للكلمات وامتلاك ناصيتها ، وهى قابلة - فنيّاً - لأن تنتظم فى سياق من العلاقات الجمالية تتفاعل وتتناغم بوصفها دلالة اجتماعية، والكلمة بوصفها قابلية تشكيلية أو تركيبية"(٢) .

إن هذا القول الذى صدَّر به شعراء السبعينيات مجلتهم (إضاءة ٧٧) يشير إلى أهمية اللغة عندهم بوصفها كائناً اجتماعيّاً ينشغل الشاعر بتفجير إمكاناته اللانهائية ويعمل على تطويع المفردات وامتلاك ناصيتها لكن هذا التطويع تطويع نسبى ، قد يتفاوت من شاعر لآخر ؛ فالشاعر يحاول أن يبنى نصه الشعرى من خلال لغته التى يمتلكها

(١) عز الدين إسماعيل : " الشعر العربى المعاصر " ، صـ ١٧٣ .
(٢) انظر " مجلد إضاءة ٧٧ " : الملتقى للإنتاج الفنى والثقافى ، القاهرة ١٩٩٤ ، افتتاحية العدد الثانى من مجلة (إضاءة ٧٧) الصادر فى ديسمبر ١٩٧٧ ، صـ ٤٢ - ٤٣ .

محاولاً بذلك تفجير سكونية اللغة ، وإيجاد علاقات مغايرة تهدف إلى تحقيق جمالية ما وقد أشار جون كوين إلى أن " اللغة هى تلك الحقيقة المتناقضة التى تتكشف من خلال عناصر ليست لغوية فى ذاتها " (١) .

وتكمن أهمية اللغة فى العمل الأدبى فى كونها آلة من آلات التوصيل الرئيسية بحيث تدخل فى تشكيل مادته وعناصره وتقنياته ؛ فهى بتكوينها التركيبى اللغوى تحمل (الجمالية) أو عناصر الاختلاف عن اللغة المنطقية .وعلى هذا يصبح " الشعور ببنية اللغة ليس معناه أن تصبح اللغة أداة لنقل الأفكار فى النقد الحديث ، فكل من الشكلية الروسية والنقد الجديد يسألان سؤالاً وهو ما الاختلاف فى الطريقة التى يستخدم بها الأدب اللغة؟ وأجابا بأن الأدب له استعمال خاص فى اللغة حيث يجعلها توضح التجربة فى لغة طازجة وطريقة جديدة "(٢) .

وقد ذكر لوتمان أن " البنية اللغوية تعنى قبل كل شيء توفر الوحدة العضوية وقد لاحظ كلود ليفى شتراوس هذه الخاصية حيث كتب ، قائلاً : إن البنية اللغوية ذات طابع عضوى ؛ لأن علاقة العناصر المكونة لها تقتضى أن يكون تغيير أى عنصر مفضياً بذاته إلى تغيير بقية العناصر " (٣) .

والذى لا شك فيه أن شعراء السبعينيات ، قد عقدوا علاقة دالة بين التنافر والتصادم مع اللغة ؛ لأجل ابتكار وكشف عوالم شعرية جديدة ، وتجارب فنية قد تمنحهم التميز عن السابقين عليهم .ومن هنا فقد أشار أحد الباحثين إلى " أن الخطاب الشعرى السبعينى قد

(١) جون كوين:"بناء لغة الشعر"، ترجمة : أحمد درويش ، سلسلة كتابات نقدية عدد (٣) ، الهيئة المصرية لقصور الثقافة ، صـ ٣٥ .

(2) Raman selden : The Theory of Criticism from , Plato the present , Longman , oress , 1988 , p.268 .

(٣) يورى لوتمان : " تحليل النص الشعرى " ، ترجمة : محمد فتوح أحمد ، دار المعارف ، ط ، ١٩٩٥،صـ ٢٨ .

انفتح على اللغة انفتاحاً مطلقاً ؛ بحيث إن النظام اللغوى قابل كله للتشكل فى بوتقة النص ، وإن المفردات لا تقدم فى هذا النص بشكل انتقائى ؛ إنها تتولد بحسب حاجة النص ؛ فانتقاؤها لا يتم بشكل فاصل بين مفردة ومفردة أخرى فكل المفردات صالحة للدخول فى السياق الشعرى"(١) ؛ لأن النص الشعرى يخرج من الحياة ليعبر عن حياة الأنا والآخر فى وقت واحد .

فالمفردات فى شعر شعراء السبعينيات "ليست مفردات لتصوير العالم ، ولكنها لبنات لبنائه ؛ وذلك لأن التركيب الجديد للكلمات يخلق نسقاً جديداً للوجود ، وحالة جديدة من حالات الوعى والإدراك .ومن هنا امتلأت هذه الأشعار بالتجاور بين المفردات والخصائص الكيفية التى لم نعتد على إقامة علاقات تجاور أو تفاعل ، أو حتى تقابل بينها وبمنطق لا يقل دلالة وثراء عن جدة هذه العلاقات نفسها.وكان هذا المنحنى هو الذى دلف منه الإدهاش إلى عالمها ، والذى ساهم فى تخليق تلك المناخات الغريبة التى تطرح عوالم هذه الأشعار كعوالم مفارقة للواقع لا مرافقة له ..... وهى مفارقة أقدر على كشف عورات الواقع من كل المرافقات الحرفية أو الفوتوغرافية له ، لأنها لا تكشفه من خلال ظل الصورة وإنما من خلال مقلوبها الذى يُجسِّد ما فيها من تشوهات وندوب" (٢) .

ومن الملاحظ أن شعر السبعينيات ما هو إلا نصوص قد تم إنتاجها إنتاجاً لغويّاً لتصبح هدفاً فى ذاتها، وغايتها هى خلخلة الثوابت ، والرغبة فى التحول والتجدد واستخدام اللغة المناسبة لإنتاج النص الشعرى ، يقول محمد عبد المطلب : " إن الذى لا شك فيه أن اللغة فى شعر الحداثة تقوم على عملية التوازى بين الدال والمدلول ؛ على معنى

(١) عبد الفراج محمد : " قصيدة الحداثة " ، صـ ٢٢٢ .
(٢) صبرى حافظ : " تحولات الشعر والواقع فى السبعينيات " ، مجلة ألف ، الجامعة الأمريكية بالقاهرة ، العدد الحادى عشر ١٩٩١ ، صـ ٩ : ١٥ .

أن الشعر ينظر إلى المفردات كرموز لمدلولات لكنها رموز لا تقع تحت طائلة الجبرية ، وإنما يتدخل شاعر الحداثة بإمكاناته الفنية فى خلخلة العلاقة القائمة بين الدوال والمدلولات مع الإبقاء على الطبيعة الرمزية التى تتيح للمبدع تجاوز السطح الدلالى وإعمال التأويل فى كل ما يقع فى إطار رؤيته ، وعلى هذا فمعاودة قراءة هذا الشعر بمثابة استنطاق الصياغة للوصول من سطحها الدلالى إلى حقيقتها المستورة ؛ وفى هذا المجال تتداعى فى عملية القراءة كثير من المخلفات الثقافية والأسطورية ، التى تجذبها الصياغة جذباً من المخزون التجريبى البشرى "(١) .

ونظراً للعلاقة الوثيقة التى أقامها الشاعر السبعينى بينه وبين اللغة جاءت اللغة الشعرية مبتعدة عن النمطية والتقليد ، وأصبحت لغة يرتديها التكثيف والمجاز ؛ " فقد اختلفت اللغة فى النص السبعينى من خلال كثافتها ومجازيتها وتركيبها رفيع المستوى الذى كسر قشرة اللغة السطحية السميكة فاتسعت الدلالة وتعددت بشكل لم يسبق له مثيل" (٢) .

ولهذا فقد كانت اللغة " هدفاً تجريبيّاً حيال الشاعر السبعينى ، يهدف إلى مراوغته وتفجيره والتشكيل به فى أنساق نصه وإذا كان الوعى الشعرى يختزن صوره اللغوية الخاصة من مفردات وجمل وتعبيرات ، تسطع حين تتوهج التجربة الشعرية كتابيّاً وتتجسد فى قصيدة ، فإن اللغة هى الأساس الذى يرتكز عليه هذا الوعى" (٣) .

والذى لا شك فيه أن شعراء السبعينيات قد تعاملوا مع اللغة من منطلق استخدام هذه اللغة استخداماً مغايراً ، بحيث تكون لهم لغتهم الخاصة ؛ فقد اتخذ التشكيل باللغة

(١) محمد عبد المطلب : " بناء الأسلوب فى شعر الحداثة " ، صـ ٤٥٥ .
(٢) أمجد ريان : " الحراك الأدبى " ، صـ ٧٨ .
(٣) عبد الفراج محمد : " قصيدة الحداثة " ، صـ ٢٠ .

لدى شعراء السبعينيات صوراً عدة؛ منها العمل على توليد علاقات جديدة ، تحقق صداماً لدى القارئ من خلال تجاور مفردات لم تنشأ بينها علاقة شعرية من قبل ، والتشكيل بحروف اللغة وأصواتها ، والجنوح إلى توظيف مفردات مهجورة وحوشية ، قد تسبب غموضاً لدى القارئ ، والانفتاح الدائم على العلوم الإنسانية الأخرى ، واستخدام مفرداتها ومصطلحاتها بصورة فنية ، وتوظيف مفردات الحياة اليومية بشكل مغاير لما سبق استخدامه ، من منطلق أن كل مفردات اللغة صالحة للدخول فى السياق الشعرى بشرط استجابة الحالة الشعرية لها . ومما لا شك فيه أن القصيدة هى بنية من الدوال *Signifiers* التى تمتص أو تتشرب المدلولات *Significds* وتعيد تشكيلها ، من خلال ذلك تتضمن أنماطها أو قوالبها الشكلية تأثيرات على بنياتها الدلالية ، ويسمح استيعاب معانى الكلمات باستخدامها فى سياقات أخرى وإخضاعها إلى نظام جديد " (١) .

" فالقصيدة هى التى تلد اللغة بما تحدثه من علاقات وتراكيب جديدة ، وهذه العلامات والتركيب لا تأتى من فراغ ، إنما تأتى من الوعى بطبيعة اللغة الاجتماعية والدلالية والإبداعية "(٢) .

ولذلك فإن النص الشعرى هو الذى يملك هذه اللغة " وإن كل نص عظيم يجعل اللغة ملكاً له وإن النشاط اللغوى مغزاه الحقيقى أن فكرة الكلمات مقلوبة فى أذهاننا ويتضح الأمر على أبشع صورة حين تسمى الكلمات -كما سمعنا- مفردات، وحين نجعلها فى سياق ولو قد نظرنا إلى الكلمة بوصفها بؤرة سياق لكان هذا أولى ، وإن النصوص تنشأ من أجل مواجهة الكلمات" (٣) . ولذلك فقد جعل شعراء السبعينيات اللغة ملكاً لهم بحيث تعامل

(١) جوناثان كولر:"مدخل إلى النظرية الأدبية"ترجمة مصطفى بيومى،المجلس الاعلى للثقافة٢٠٠٣،صـ ١٠٨ - ١٠٩
(٢) مجلة " إضاءة ٧٧ " الملتقى للنشر والإبداع الفنى ، صـ ٢٦١ .
(٣) مصطفى ناصف : " اللغة والتفسير والتواصل " ، عالم المعرفة الكويت ١٩٩٣ ، صـ ٧٦ .

كل شاعر مع مفردات اللغة بوصفها لبنات يقوم على أساسها النص الشعرى ، فيختار ما يوافق نصه ويسهم فى تشكيل هذا البناء ويدفعه للانحراف والعدول عن استخدامات اللغة السابقة .

وقد أشار تودروف إلى أهمية اللغة بقوله " إن العمل الأدبى مصنوع من كلمات كما يقول اليوم دون تردد أى ناقد يسعى إلى التعرف على قيمة اللغة فى الأدب . لكن العمل الأدبى، وهو فى ذلك لا يختلف عن أى ملفوظ لسانى ، ليس مصنوعاً من كلمات، بل مصنوع من جُمل ، وهذه الجمل تنتسب إلى سجلات مختلفة من سجلات الكلام " (١) .

وقد أدرك شعراء السبعينيات قيمة اللغة وما تصنعه من خلق أبنية متعددة للنص الشعرى؛ فكان الهاجس الذى يسيطر عليهم هو البحث عن لغة مألوفة جديدة فى شكلها وفى مضمونها ؛ لأن اللغة ليست تعبيراً عن الواقع ، لكنها هى الواقع الذى يجب تجديده وتغييره؛ " فإن كان صحيحاً أن محاولات قصيدة النثر جميعها تنطوى على جانب من المطالبة الخفية ، وعلى الرغبة فى إيجاد لغة مستحدثة وغير مطروقة تجدد إمكانات اللغة ينبغى أن نلاحظ - سلفاً - أنه لمجرد التحرر من هذه المطاليب العميقة تتحدد فيه تلك الرغبة فى (إيجاد لغة) على حد تعبير رامبو . فإن قصيدة النثر سوف تصبح فى آن واحد نوعاً أدبياً أصيلاً وشكلاً يستجيب لحاجات الغنائية الحديثة " (٢) .

ومن الملاحظ أن الشاعر السبعينى قد حاول أن يصنع من نصوصه الشعرية مرايا ترصد تحولات اللغة وتغيراتها فى الواقع الاجتماعى ، وقد اعتنى بروح اللغة وطبائعها وعمل على تطويعها على المستويين الإفرادى والتركيبى . ويلاحظ من خلال نصوص شعراء

(١) تزفيتان تودروف : "الشعرية " ، ترجمة ، شكرى المبخوت ورجاء بن سلامة ، دار توبقال للنشر ، المغرب سنة ١٩٨٧ ، صـ٣٨.

(٢) سوزان برنار: " قصيدة النثر"،ترجمة،زهير مجيد مغامس ؛ مراجعة على جواد الطاهر ؛ آفاق الترجمة (٢١) الهيئة العامة لقصور الثقافة ، سنة ١٩٩٦ ، صـ ١٤ .

السبعينيات مقدار التصادم الذى حققه النص السبعينى مع القارى وإشكالية تلقيه فالنص يتلاعب باللغة (بحروفها ومفرداتها وبتركيبها المختلفة) ونلاحظ ذلك من خلال دراستنا للبنية الإفرادية والبنية التركيبية فى النص السبعينى .

البنية الإفرادية :

تمثل البنية الإفرادية بؤرة مركزية ولبنة من أهم لبنات النص الشعرى حيث إن "التعامل الإفرادى مع الخطاب الأدبى يقتضى نوعاً من التفكيكية التى ترصد مجموعة الدوال فى حالتها المجردة بعيداً عن النحوية ، وبعيداً عن الدلالة السياقية .وهنا يتدخل الاعتبار الانتقائى الذى يحصر توجهه فى مفردات بعينها لها دورها الفاعل فى إنتاج المعنى جزئيّاً ، وهذا الاعتبار يجعل الخطاب سابقاً على اللغة ؛ لأنه يرصد تحولات النطق إلى كتابة ، والنطق بوصفه كلاماً سابقاً على اللغة – بلا شك – ومجاوزاً لها فى الوقت نفسه . وهنا لا تكون الدوال وحدات جاهزة سلفاً ، وإنما هى صيغ لإنتاج ما لم يتم إنتاجه أو هى ابتكار تعبيرى يمكن فى رحلة تالية أن ينحاز إلى اللغة " (١) .

ومن الملاحظ أن النص السبعينى قد احتفى بالدائرة الإفرادية احتفاءً خاصاً بوصفها اللبنة الأولى لتكوِّن النص الشعرى ذاته ، وقد يتفاوت استخدام المفردات من شاعر لآخر ، نظراً لطبيعة أسلوب الشاعر وثقافته وكيفية تعامله مع لغته ، إذ تترسخ مجموعة من المفردات فى معجم كل شاعر، هذه المفردات تظهر بصورة جلية عند الفعل الكتابى للنص الشعرى " فالمعجم إذن هو لحمة النص الشعرى (هو لحمة أى نص كان)

(١)محمد عبد المطلب : " تقابلات الحداثة فى شعر السبعينيات " ، كتابات نقدية ، ع (٤٥) ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، سنة ١٩٩٥ ، صـ ١٥٨ .

ويحتل مكاناً مركزيّاً فى أى خطاب ، ولذلك اهتمت به الدراسات اللغوية قديماً وحديثاً وجعلته مركز الدراسات التركيبية والدلالية " (١) .

واتخذت دراسة المعجم الشعرى لدى كل شاعر أهمية كبيرة،وذلك لإدراك المناطق التى يحاول الشاعر التجريب فيها من خلال استقطاب المفردات الجديدة ؛ لأن الذى لا شك فيه أن مجموعة المفردات سوف يكون لها تعبير عن مواقف محددة وملموسة إذا وضعت فى سياقها الخاص ، وعلى هذا يمكن اعتبارها انعكاساً صادقاً للعادات والعرف والأصول الاجتماعية ، وكأن اللغة والحياة أصبحتا مظهرين لحقيقة واحدة .

وتعد المفردات بمثابة المفاتيح الأولية للولوج فى أغوار النص الشعرى "وإذا كنا قد طالبنا بضرورة وجود مغامرة نقدية فى التعامل مع خطاب السبعينيات ؛ فإن هذه المغامرة تتمثل أحياناً فى إغفال الثنائية (الشكل والمضمون) السابقة، وحصر دائرة الاهتمام فى المفردات بوصفها ممثلة لمفاتيح الدلالة ؛ ذلك إن التركيب إلى زوال بينما الثابت هو مجموعة الدوال الإفرادية " (٢) . ومثالاً لذلك ، عندما نقول كتب الطالب الدرس فقد لا يحتفظ هذا التركيب لنفسه بحق البقاء ففى مرحلة أخرى قد تغيب الكتابة ، وقد يغيب توجه الطالب إليها ، لكن الثابت أن كل مفردة لن تغيب عن واقعنا اللغوى فى المرحلة الزمنية . " وليس معنى هذا أن النص يفرض على الدارس توجهاً بعينه يراه ملائماً لطبيعته دون أن يلغى ذلك أى تحرك تركيبى أو إيقاعى " (٣) .

(١) محمد مفتاح: " تحليل الخطاب الشعرى (استراتيجية التناص)"المركز الثقافى العربى ، بيروت ط٣، سنة ١٩٩٢ صـ ٦١ .
(٢) محمد عبد المطلب : تقابلات الحداثة ، صـ ٢٢ .
(٣) السابق نفسه .

وقد انشغل شعراء السبعينيات انشغالاً كبيراً باستقطاب المفردات الملائمة للنص الشعرى الذى يكتبونه ؛ فقد تنوّع استخدام المفردات من شاعر لآخر، مما أدى إلى إثراء النص الشعرى ، وتعدد مداخله ، وتأويلاته .

ومن الملاحظ أن الخطاب الشعرى السبعينى قد اختلف اختلافاً كبيراً عن الخطابات السابقة جميعها مما أعطاه بقاءً وقوةً وتنوعاً لا حدود لها ، فقد تعامل شعراء السبعينيات مع جميع المعاجم اللغوية الإنسانية ، بدءاً من المعجم الصوفى ، والفلسفى ، والحياتى (العامى) واللغوى (التراثى) ، والدينى والسينمائى ، ومعاجم الفن التشكيلى ... وغيرها

فنجد الشاعر حسن طلب تتجلى من خلال نصوصه مفردات عدة لمعاجم كثيرة ؛ فقد غلب الطابع القاموسى على لغته ؛ فجنح إلى استقطاب المفردات الحوشية القديمة التى هجرتها اللغة " فإن اللغة تحيا بالاستخدام الاجتماعى أو الشعرى وتموت بعد الاستخدام واستدعاء حسن طلب لبعض المهجور من اللفظ العربى ، يساهم فى إحياء بعض المفردات التى اضمحلت من قلة الاستخدام وبعث هذه الألفاظ شعريّاً وهو عمل يحمد للشاعر لا يحسب عليه ، والواقع أن الشكوى من هذه الألفاظ تشى بعدم وثاقة صلة أصحابها بالشعر والتراث العربى القديمين ، بينما لا يتورعون فى ذات الوقت عن اتهام الشعراء المجددين بضعف الصلة مع التراث العربى"(١) . فالشاعر يتميز بامتلاكه للغة امتلاكاً يمكنه من اللعب الحاذق بمفرداتها ومعانيها وتركيباتها وإيقاعاتها ؛ فيقول فى ديوان " آية جيم" فى قصيدة (الجيم ترجح)(٢) :

لا تراب الذاكرة الماكرة ، ولا المجزرة التالية

(١) سعيد توفيق : " ماهية الشعر " مجموعة من الكتّاب ، صـ ١٩١ .
(٢) حسن طلب : " آية جيم " ، صـ ١١ – ١٩ .

الجيم تاج الأبجدية

وهى جوهرة الهجاء

جمانة اللهجات

أو مرجانة الحاجات

أجرومية الهزج

ارتجال

جَرَّ بالمجتث هجهجة الرَّجز

الجيم جُرأَة من عَجَزْ

والجيم خنجر من تجبَّر

إنها

حجر تفجّر

فوق إسفنج تحجّر

إن جل الجيم يوجد فى البياض الجمِّ

أبيض ما تجئ الجيم إن جهرت

وأجهر ما تجئ الجيم إن رهجت

وأرهج ما تجئ الجيم إن هجرت

وأهجر ما تجئ الجيم إذا تجنبت المجئ

كأنها زُجرت

فما ازدجرت

ولكن زاوجت بين الشجا والجأش

واشتجرت

فأدرج فى سجل المعجم

الثلج اللُجين الجؤذر الجعة المزاج

الجلنار النرجس الزرجون جلباب الزواج

الجاشرية واليلنجوج الأرندج والبجاد الحاج

تزجية الشجون الجدجد السراج الجوخ

والديباج واجهة السجنجل والزجاج

التدرج الجادى فوج جماعة الحجاجِ

ثم جميع ما يجرى على المنهاج

من جير

وجرجير

وجمَّار

وجميز

ومسجد

فالجيم تجربة التجاوز والتجدد

فالجيم تزويج البنفسج للزبرجد

من الملاحظ أن الشاعر قد تعامل مع مفردات لغته تعاملاً يشى بمدى التلاعب الذى قام به من خلال استقطاب المفردات التى تكون الجيم أحد أجزائها ، مما جعله يستخدم مفردات قاموسية وحوشية مهجورة ، مما قد يُحْدِثُ تصادماً لدى القارئ / المتلقى وكأنه قد وضع المعجم أمام عينيه وقام بنقلها نقلاً لا يخلو من فجاجة ، ولكن توظيف الشاعر لهذه المفردات جعله يتميز على أقرانه بفكرة اللعب بها ؛ " فخصوصية حسن طلب فى تعامله مع اللغة فى فطريتها الأولى عندما كان (الصوت) ركيزتها الدلالية ، يضاف إلى ذلك قدرته على استنطاق اللغة لخلق معجم جديد يتجاوز المواضعة الأولى المحدودة ؛ فلغته لغة البكورة والشمول التى تجمع بين الإدراك التركيبى الذى يتصعد إلى آفاق الجمل بكل تعقيداتها الصوتية والدلالية " (١) .

وقد تغلب المفردات القاموسية على لغة حسن طلب فى ديوانه " آية جيم " وديوانه " زمان الزبرجد " ؛ إذ يقول فى قصيدة " زبرجدة إلى أمل دنقل " :

إن كنتَ لا تذكرنى ، فأنا الذى ناصبتُكَ من قبل العداء ،
وكنت بادلتك بالجفاء الجفاء ، أنا الذى قابلتك فى الغداة
فقاتلتك كنتُ بسر الأداء وسحر الأداة ، وأنا الذى جالستك
فى المساء ، فذممت بين يديك الهوى ، وشكوت إليك مكر النساء

ويقول :

يشهد الله أنى ما قلت إلا الذى
قد علمت

(١) محمد عبد المطلب : تقابلات الحداثة ، صـ ١٠٧ - ١٠٨ .

فهيء سلاحك

إن صلاحك فى الحرب

إن سلاحى القصيدة

ما الشعر عندك ؟

عندى القريض :

فيوض الجلال

ومطلق آياته

وغموض الجمال

إذا شفَّ عن ذاته .....

القريض اعتراض

وكلام من القلب

يجنح للشعب

جمال تخلّص من ربقة الشكل

وهو جلال تملّص من قبضة الكل

لا شك انك تلعب بالمفردات

فهل لك فى الشاردات

الأوابد ؟ " [1] .

(١) حسن طلب : " زمان الزبرجد " ، صـ ١٦٦ – ١٦٧ .

وهنا يعترف الشاعر حسن طلب أنه يلعب بالمفردات ، طالما أن المفردات مطروحة على الطرقات وهو يجمع زمام أمرها فلماذا ؟ لا يتلاعب بها ؟! على الرغم من أن اللعب لدى الشاعر ليس لعباً اعتباطيّاً، لكنه يعد فلسفة واسعة ؛ فالشعر يحتاج إلى لاعب ماهر نشيط لا لاعب متكاسل. فالشاعر الحاذق هو الذى يتلاعب بمفردات الكون ،وبأشعاره يصوغ العالم الشعرى الذى يتلاءم معه وقد يسيطر على لغة الشاعر هاجس الحركة والمغايرة لا السكون والخمول ، ويصبح الشعر عنده جمالاً تخلّص من قيود الشكل .ويمنح الشاعر (القصيدة) موضعاً رفيعاً متعالياً ؛ فالقريض (جلال) تملّص من قبضة الكل ؛ متحرر حتى من قيود القصيدة ، باحثاً عن الجمال فى أى مكان وزمان .

" وحسن طلب لا ينكر أنه يلعب بالمفردات ، بل هو يؤكد التهمة فى شعره الذى لم أر فى الشعر الحديث كله ما رأيته فيه من لعب حاذق بالكلمات ، يذكرنا بأساتذة العزف المنفرد فى الشعر والموسيقى والغناء والرقص والتصوير من أمثال أبى تمام وبجانينى وكارروز وبيكاسو . ونحن نكره اللعب بالألفاظ حين يكون زخرفة سطحية مبذولة ، أما حين يكون اللعب استعراضاً لجمال يتقلب بحرية فى أوضاع شتى كلها فاتن ؛ فاللعب عندئذٍ كمال يطلبه كل فنان " (١) .

مفردات الحياة اليومية

ويغلب الطابع التداولى فى استخدام المفردات عند حلمى سالم ورفعت سلام ؛ فقد احتفى كل منها بالمفردات الواقعية ، التى يتبادلها الناس فيما بينهم ، وهذا ما يشى بأن الشاعر السبعينى قد كسر الحاجز ، وتمرد على المقولة التى تقول : بأن للشعر مفرداته الخاصة ؛ ولكن صارت اللغة لدى الشاعر السبعينى صالحة بكل مفرداتها للدخول فى

(١) سعيد توفيق : مرجع سابق ، صـ ٦١ .

السياق الشعرى، " وقد أصبحت المفردات كلها صالحة للشعرية ، ما كان مهجوراً أو مستعملاً ، ما كان فصيحاً أو عاميّاً ؛ ذلك أن مفردات الحياة اليومية أصبحت خاضعة للشعرية،والتعبير عنها يتم بدوال تنتمى إليها دون خوف من مقولة الابتذال أو الركالة"(١)

وقد تعامل حلمى سالم مع مفردات الحياة اليومية تعاملاً كثيفاً ، مما يجعله فى مقدمة شعراء السبعينيات من حيث استخدامه لمفردات الواقع . يقول :

يروقنى أن ألمح
بعض علائم الشر
تحت حاجبيك الغليظين
ليست الملائكة من ضيوفى
ولكن حين طلبتك فى هاتف المالية
لم أكن أريد سوى أن أسمع
آلو
أيوه ،
مين " (٢).

فالأسطر الثلاثة الأخيرة تضم دالاً أعجمياً متداولاً فى الحياة اليومية خالصاً للصوتية الإشارية (آلو) ثم دالين (مفردتين) (أيوه – مين) وهما دالان مغرقان فى الحياتية بمعنى أنهما يستعملان فى الحياة اليومية كثيراً .فقد تجاوز حلمى سالم اللغة المنمقة محدودة الدلالة ، إلى لغة الواقع مفتوحة الدلالات والتأويلات ليلتحم النص بالواقع

(١) محمد عبد المطلب : " تقابلات الحداثة " ، صـ ٦٩ .
(٢) حلمى سالم : " سراب التريكو " ، صـ ١٤ .

أو يسهم إسهاماً فاعلاً فى إعادة صياغة الواقع الشعرى الجديد . وقد حاول الشاعر أن يجعل المفردات كلها فى بوتقة واحدة أو منصهر واحد (النص الشعرى) فقد أغرق فى استخدام المفردات التداولية الحياتية كما ذكر محمد عبد المطلب " حيث بلغت المفردات التداولية فى ديوان سراب التريكو أكثر من تسعين مفردة تداولية "(١) .وهذا إن دل فإنه يدل على المكانة الكبيرة التى احتلها الحياتى واليومى فى شعر حلمى سالم .

وقد احتفى الشاعر رفعت سلاّم بالمفردات التى تشير دلالاتها إلى الواقع أو تستخدم بكثرة فى الحياة ؛ فقام الشاعر بنقلها من الحياتى التداولى إلى السياق الشعرى ، فأعطاها بذلك مرتبة أعلى وجعلها لغة شعرية ، يعبر الشاعر من خلالها عما يدور فى أعماق ذاته "وكما كان للمبدعين مغامرتهم اللغوية مع الألفاظ العربية ، كانت لهم مغامراتهم مع الألفاظ (العامية) أو القريبة منها ، وهم الذين يحطمون التقاليد البلاغية التى أوصت بتجنب مثل هذه المفردات التى تفقد الأدبية كثيراً من خصوصيتها المفارقة للغة الحديث اليومى المألوف ؛ فشاعر كرفعت سلاّم لا يأنف من التعامل فى (إشراقاته) مع كم غير قليل من هذه الدوال " (٢) ، مثل [الكلاب السعرانة – يدهسكم المترو – إشارات المرور السعال الديكى] يقول الشاعر فى قصيدة (مراوحة) :

أنا الذى مرت خيول الوقت فى جسدى وئيداً
فأبقى وحيداً أعابث الواقع الراهن فأصفع الكلب
على خدِّه الأيسر بعد أن أدار الأيمن **للطائرات**
الحربية الأمريكية ليشعر بمزيد من الأسى والأسف الكسيح

(١) محمد عبد المطلب : النص المشكل ، صـ ٢٥٩ .
(٢) محمد عبد المطلب:" البلاغة قراءة أخرى " ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، سنة ١٩٩٧ ، صـ ٧٨

وأشق البحر المالح بعصاى وأرمى
بالوزراء وبالشعراء وبالقادة والكُتَّاب والمتلقين ومكبرات الصوت ومحلات **الفول والطعمية** والسائرين جنب الحائط او على الجبل .....
وأحسب ما تبقى من نقود فى جيبى المثقوب
لا تكفى **تذكرة الأتوبيس** أو **المترو بضع مليمات**
ممنوعة من الصرف فأمضى يسلمنى شارع إلى شارع
متوجاً بالجنون والعربات المارقة تكسر **كل الشارات**
وتكسر قلبى فوق **الأسفلت** اللامع
فتحمله نداءات باعة الجرائد [1] .

ونلاحظ فى المقطع السابق أن الشاعر قد وظَّف مفردات الحياة اليومية من أخبار صحفية وأشياء واقعية ؛ فمن أكثر الظواهر التى نلاحظها فى ديوان " إشراقات " هى ظاهرة الاحتفاء باليومى والحياتى ، كما يقول محمد عبد المطلب: " وأول الظواهر التى تواجهنا أن معظم شعر الحداثة يقوم على الصدام مع الواقع المتهرئ ، ورفضه رفضاً كليّاً ثم يتحرك أصحابه من مرحلة الرفض إلى مرحلة خلق عالمهم المثالى ، عالم الحلم . أما رفعت سلاّم فإنه يكاد يتوقف عند المرحلة الأولى لا يتجاوزها على معنى أنه يجعل لحظة الصدام لحظة الحياة .....، وقد حفل ديوان " إشراقات " بالعديد من الظواهر اللغوية على مستوى الإفراد والتركيب، وكانت الظاهرة الأكثر تردداً هى ظاهرة توظيف مفردات الحياة اليومية – مفردات الواقع كلها .والكلية هنا- حقيقة لا مجاز - أصبحت منطقة صالحة

(١) رفعت سلاّم : " إشراقات " ، صـــ ٢٤ - ٢٥ .

للشعرية ؛ فهى تطول ما كبر منها وما صغر ، ما خفى وما انكشف ، ما كان مألوفاً أو غير مألوف" (١) .

ومما لا شك فيه أن الخطاب الشعرى السبعينى قد احتفى بكل ما هو هامشى ولم تلتفت إليه الأجيال السابقة التفاتاً مباشراً ، بل كان التفاتاً طفيفاً . ولذلك انشغل الشاعر السبعينى بتفجير إمكانات اللغة ، ومحاولة خلق المعجم الشعرى الخاص به ، الذى عن طريقه يتخلق الأسلوب عندما تكتمل الصياغة ؛ فجنوح شعراء السبعينيات إلى استخدام مفردات الواقع والمبالغة فى الاتكاء عليها كان لخلق صدام مع المتلقى ؛ لأن الأذن لم تكن معتادة من قبل على مثل هذه المفردات فى الشعرية العربية .

المفردات الأعجمية

يستقطب الخطاب الشعرى السبعينى بعضاً من المفردات الأجنبية بشكلها ومكوناتها ، وقد تجلت هذه الظاهرة عند الشاعرين (حلمى سالم ، ورفعت سلاّم). وتواتر هذه الظاهرة فى النص الشعرى يجعل القارئ أو المتلقى فى حالة انزعاج وقلق مشوب بالخوف على لغته الأم " اللغة العربية ".

ولكن كما أشرنا من قبل أن الشاعر السبعينى من أهم سماته التمرد والرفض والولع بخلخلة الثوابت ، وكسر النمطية ، والافتتان بالتجريب على المستويات جميعها والابتعاد عن سكونية القصيدة ، والميل الشديد إلى الانصهار فى بوتقة الواقع وآلامه ، ولكن ليس بصورة مباشرة وإنما بصورة فنية يضفى الرمز عليها جمالاً .

وتتجلى ظاهرة استخدام المفردات أو الحروف الإنجليزية فى ديوان(سراب التريكو) لحلمى سالم ، (وكأنها نهاية الأرض) لرفعت سلاّم . يقول حلمى سالم :

---

(١) محمد عبد المطلب : " تقابلات الحداثة " ، صـ ٢٠٢ - ٢٠٣ .

" كنت أريد أن أبكى
وأن أحرر الممرات من أسرها
لكننى خجلت أن أبدو عميقاً
فى أمور ينبغى أن تكون عند الحداثيين *Easy*
يا بنت أمى :
لم تخلعى البلاط القديم" [1].

نلاحظ استخدام الشاعر لمفردة " *Easy* " وتعنى " سهل أو بسيط "، لكنه آثر أن يكتبها بالإنجليزية ، ليحدث نوعاً من خلخلة الثابت وتثبيت المخلخل ، فلم يعهد الشعر العربى مثل هذه الاستخدامات ، ولكن شعراء السبعينيات هم آباء التجريب فى الشعر الحداثى ، وما زالوا يجربون ويجربون .لكن الذى لا شك فيه أن ديوان (سراب التريكو) " يحوى أكثر من ستين مفردة أعجمية ؛ منها ما كتب باللغة الأصلية الإنجليزية ، ومنها ما كتب بالحروف العربية ؛ وقد تضاف هذه المفردات إلى المعجم الشعرى للشاعر ، ولكن فيما أتصور أن استخدام هذه المفردات لا يخلو من دلالة فنية واجتماعية . وتتجلى الأولى فى أن الشاعر يحاول أن يخلق نصّاً شعريّاً يجمع فيه مفردات متضامنة يؤازر بعضها البعض حتى لو كانت هذه المفردات غير عربية ، أو بمعنى آخر أن النص الشعرى يخترق كل الحواجز والقيود التى تفرض عليه ، والثانية هو شيوع هذه المفردات على ألسنة العامة والمثقفين الحداثيين كما أخبر الشاعر بذلك .

ولقد حاول الشاعر رفعت سلاّم أن يستخدم الحروف الإنجليزية التى ترمز إلى مؤسسات إعلامية وغير إعلامية ؛ كما فى قوله :

(١) حلمى سالم : سراب التريكو ، صـ ٧٨ .

أين المصورون والصحفيون والقناة الثالثة ؟
الموسيقى العسكرية تعزف مارش الانتظار ؟
أين الـ *C.N.N* الـ *B.B.C* الـ *M.B.C* ؟
الآن سأصعد — انتباه - هل ترون كيف
أرفع ساقى ؟[1] .

إن هذه الحروف التى كتبها الشاعر بطريقة " *Capital* " إنما هى اختصار لكلمات إنجليزية طويلة ؛ فهى تشير إلى محطات إعلاميه وإذاعية كبيرة لها شيوعها فى العالم وأثرها الإعلامى؛ فقد"تفيد من إمكاناتها التعبيرية وتوظيفها فى السياق الفصيح أحياناً والتداولى أحياناً ، لينتج بذلك تداخلاً لغويا" يومئ إلى قدرة الشاعر على المراوغة والتجريب من خلال المفردات ، فاستخدام المفردات الانجليزيه (الحروف) فى هذا المقطع السابق لاتخلو من دلالة واضحة وهى أن الشاعر يسخر من كل هذه المحطات الإعلاميه ، لأنها لا تؤدى دورها الصحيح ، ولكنها تراوغ الجماهير وتحاول أن تخطف أبصارهم وأسماعهم "وتدغدغ " مشاعرهم وتجعلهم يرون بعينيها ويسمعون بآذانها . وكثرة الأسئلة التى قدمها الشاعر توحى بمدى الهامشيه التى بنظير الشاعر بها وازء هذه المحطات .

وفيما أظن أن استخدام لمفردات الإنجليزية فىالسياق الشعرى استخدام فيه نوع من العشوائية واللامبالاة حيث إن النص الشعرى كالحياة، تآلف منها إتلف وما تعارض فيها اختلف ولكن من مميزات الحداثة هو التنافر والتضاد والتناقض ، لذلك جمع الشاعر بين المفردات العربية والانجليزية فى نص واحد الذى يغلب عليه الطابع العربى، إنما هو

(١) رفعت سلاّم : " كأنها نهاية الأرض " ، صـ ١٠٠ .

نوع من التمرد والخروج على المألوف ، يتبعه محاولة التجريب ورصد ردود الأفعال حول هذا النص المبالغ فى تجريبه وجموحه من جهة المتلقى (١) .

مفردات الجسد

احتفى الخطاب الشعرى السبعينى بالجسد الأنثوى احتفاءً خاصاً ، جعله يختلف عن السابق عليه من خطابات شعرية . "فالشاعر السبعينى ينظر للمرأة نظرة حسية إيروسية صرف؛ لايتحدث عن جمال ما؛حسى أو معنوى؛ إنما يرصد تفاصيل الجسد الأنثوى ويوغل في تجربته الشبقية، وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على نزوع الشاعر السبعينى إلي التمرد على التابو الاجتماعي والدينى وكسر هذه الحساسية التى تعترى الإنسان العربى من موضوع الجنس والجسد المؤنث" (٢) . وقد حاول الشاعر السبعينى في بعض نصوصه أن يستنطق الجسد الأنثوى ومفاتنه ؛ فيقول رفعت سلاّم :

"سامحتُ نفسى وصالحتُ بكَ الزمانَ المرَّ، أغفرُ ماتقّدمَ
من ذنوبِ الكونِ،لكَ السلامُ، تدحوني يداكَ، أكن لبؤةً أوشجرة،
موجة أوثمرة، لك فُجْرِى الأنثوى، خبأته عن جسدى،
شراهة شهوتى في انتظار اللمسة الأولى، ثدياى عنقودان معقودان
باشتهاء القضم، سُرتى سِرٌّ مستشيط إلى الفضح ،
فخذاى برجان من مرجان يحلمان بالهدم، ردفاى ربوتان
رابيتان على نهر يتشهى الفيضان، فرجى فرح فادح بك،
اهتبلنى راكعة ساجدة مبتهلة"(٣).

(١) محمد عبد المطلب: " النص المشكل " ، صـــ ٢٥٩.
(٢) عبد الفتاح محمد : قصيدة الحداثة ، صـــــ٤٧١.
(٣) رفعت سلاّم: " كأنها نهاية الأرض " ،صـــــ ٤٢.

فقد استخدم الشاعر مفردات حسية تشير إلى الأعضاء الجسدية للمرأة، وهذه المفردات توحى إلى نظرة الشاعر السبعينى الشبقية للمرأة؛ فجاءت مفرداته (ثدياى سرتى، فخذاى، ردفاى، فرجى، اهتبلنى) لتوحى بهذه النظرة الإيروسية ، فضلاً عن أن يحدث صداماً بينه وبين القارئ / المتلقى ، ويكسر الحواجز التى تقف حائلة بين النص الشعرى والنصوص الأخرى. ويقول حلمى سالم :

" سكك حديد مصر

ثانى سكك حديد أنشئت في العالم "

هكذا قال المدرس،

فلابد أنها ضمّت **ساقيها**

حتى تستطيع أن تتأمل حقول الأرز

بدون ضغط الخيالات

وحينما خانتها **الحلمتان** بصحوة غير محسوبة،

تحسست **شعرها** الذى مشطته في عربة النوم ،

حتى يتمكن المأسور من نعكشته بزفرة عارضة

أعادت المنادين إلى الكابينة ،

لأن المياه الغازية حساسة **للشفاه**

و لم تعر ضريبة المبيعات التفاتاً،

ظناً بأن قطع المسافات الكبيرة نحو المهاجرين

هو مهمة المفككين وحدهم،

أولئك الذين لم يسددوا الضريبة الأم
سكك حديد مصر ، قفزة هائلة
إلى الجسد" (١).

يتكئ حلمى سالم في طريقة استخدامه للمفردات الدالة على الجسد الأنثوى على التركيب النحوى لها؛ فهو يعمل على تفكيك التركيب، وإعادة بنائها بطريقة يهيمن عليها الغموض ؛ فما علاقة السطر الأول (سكك حديد مصر) بالسطور التى تليه ؟ قد تكمن العلاقة بين المرأة والسكك الحديدية في أن كلا منهما لها ساقان ممدودتان ؛ وتتحقق المفارقة فى قوله" فلابد أنها ضمّت ساقيها " وتتجلى الأعضاء الحسية للأنثى من خلال استخدام الشاعر لبعض المفردات" ساقيها، الحلمتان، شعرها، للشفاة " وقد تأثر شعراء السبعينيات بنصوص نزار قبانى الشعرية فى الكشف عن الملامح الأنثوية للمرأة ومحاولة البوح عن المسكوت عنه فى الشعر العربى ، لكن هذا الكسر قد أحدث تصادماً قوياً لدى القارئ / المتلقى .

انشغل حسن طلب برصد الملامح الأنثوية للمرأة من خلال استخدام بعض المفردات الحسية التى تصف أعضاء الأنثى؛ فيقول فى ديوان (أزل النار فى أبد النور) فى قصيدة (الفرار إلى عيون نجلاء) :

ولأن عيونك مملكتى
أهرب
من معركتى الأبدية

(١) حلمى سالم :" سراب التريكو " ، صـــ١٣٠.

ضد الكون

إليك

أخبئ قلبى فى عينيك

فآخر رمح للحزن :

تسمر

فى آخر جزء لم يطعن

من أنسجتى

وبخلجانك :

ها إنى أتحمم : حين استرخى نهداكِ

وغابا فى تجويفين بصدرى

نمت أنا

بين الجفنين

تدغدغنى الآن رموشكِ ...

أصحو

وتهدهدنى

أغفو

آه ياصاحبتى

أتملاكِ الآن...

خلاصة روحى فيك

وميض فوسفورى

خمركِ :

نار فى شفتى

أتنفسكِ ....

انسربى كالعطرِ...

وكالأفيون

إلى رئتى

محترقاً

مازالت أناديكِ :

ذراعاى

وقلبى الواجف

أينك ؟

أين ذراعاكِ ؟

تعالى

غيبى فىَّ

كسرٍ صوفى

آه انفجرى بين ضلوعى"[1].

(١) حسن طلب: " أزل النار فى أبد النور " ، صـــــ ٣٧ – ٤٣ .

ومن الملاحظ فى المقطع السابق أن الشاعر قد انشغل بمزج الجسدين (جسد الشاعر وجسد الأنثى) نلاحظ ذلك من خلال استخدام ضمائر المخاطب، ومن أهم الأعضاء الأنثوية التى استخدمها الشاعر (عيونك- نهداكِ-قلبى-خمرك- رئتى- شفتى- ذراعاى- ذراعاكِ- ضلوعى- روحى) .

وقد أخبر الشاعر من خلال النص الشعرى، أنه يدقق النظر فى صاحبته فى قوله (آهٍ ياصاحبتى أتملاكِ الآن) فاستخدام الفعل المضارع (أتملاكِ) يوحى بمدى انشغال الشاعر بصورة محبوبته ومحاولته رصد الملامح الأنثوية لها، مستخدماً الألفاظ الداله على ذلك بصورة انفعالية " لأن البنية اللفظية للنص الأدبى بنية انفعالية بدرجة كبيرة مع أننا قد نتناول لغة النصوص غير الأدبية كما لو كانت لغة شفافة ؛ فإننا نجد فى المقابل أن لغة الأدب تحتاج إلى تركيز وتحتاج إلى فحص دقيق لأنها غالباً مبهمة وصعبة"(٢) .

إن كل هذه المفردات الانفعالية التى قد تجعل القارئ منفعلاً بالنص الشعرى من خلال المفردات الحسية التى ينتج عنها صوراً إيروسية ، هذه الصورة كلها قد تجعل القارئ فى حالة انتشاء بالنص الشعرى السبعينى ، لأنه يبتعد عن المألوف ليطرق غير المألوف.

٢- البنية التركيبية

اهتم شعراء السبعنيات بالجانب التركيبى فى النص الشعرى ؛ومحاولة التلاعب بالتراكيب النحوية لينتج عن هذا التلاعب قيمة جمالية ودلالية " ولاشك أن الاهتمام بالناحية التركيبية فى الصياغة يرجع أصلاً إلى المعنى النحوى الذى يمثل أحد الأقسام الوظيفية للمعنى اللغوى العام ؛ ولاشك أيضاً أن مستويات الدراسة اللغوية تتعاون فيما

(١) ديفيد بشبندر: " نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر " ، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم، سلسلة الألف كتاب الثانى، الهئية المصرية العامة للكتاب الطبعة الأولى ١٩٩٦، صـــــ٣٤.

بينها على إفراز المعنى الذى عن طريقه تتم عملية التواصل فى مستواها العادى المألوف"(١).

وتلعب البنية التركيبية فى النص الشعرى دوراً بارزاً فى إنتاج المعنى الظاهر والمعنى الخفى للنص :إذ أن العمل الأدبى كثيراً ماتظهر عبقريته وجماليته من خلال طبيعة البنية التركيبية التى تسوده " لأن الجمالية فى النص الشعرى ماثلة فى نظام التركيب اللغوى للنص ، أى فى بنية تركيب الجمل والمفردات ، كما فى بنية الزمان والمكان ، التى تولد فضاء النص وتخلق للفعل فيه مسافة ينمو فيها ؛ وأرضاً يتحقق عليها فينسج العلاقات على أكثر من محور تتقاطع وتلتقى وتتصادم وتخلق غنى النص وتعدد إمكانيات الدلالة فيه"(٢). وقد يتحقق الكشف المباشر للنص الشعرى من خلال معرفة طبيعة التركيب اللغوى للنص ؛ لأن كل عملية لغوية تقوم على شيئين هما الاختيار والتوزيع ؛ فالشئ الأول هو أن يقوم المبدع باختيار مفردة معينة من بين مجموعة من المفردات التى يحتفظ بها فى مخزونه اللغوى، ثم يأتى الثانى فى توزيع هذه المفردات من خلال تراكيب لغوية يتخلق عنها النص الشعرى؛ فلا يمكن أن يكون هناك إبداع إلا من خلال التركيب اللغوى أو يوجد خلق جديد للتركيب ، يميز شاعراً عن آخر.

وقد اهتم شعراء السبيعنيات بالتراكيب اللغوية للنص ؛ فجاءت تراكيبهم غريبة وجديدة فى آن. "والملاحظ أن الشعرية على هذا النحو تمارس فاعليتها فى مناطق صياغية بعيدة عن الغرابة ، وغريبة فى الوقت نفسه ؛ بعيدة لوقوع الذهن عليها مباشرة فى حالتها الإفرادية ، وغريبة لأن دخولها فى السياق يخلصها من ألفتها ، ويدفعها إلى غير المألوف ولايمكن تحديد ذلك بدقة إلا برصد الحركات الصياغية الثلاث :(الرأسية)التى تعمل على

(١) محمد عبد المطلب : " جدلية الأفراد والتركيب " ، صـــــ١٥٤.
(٢) يمنى العيد: :" فى القول الشعرى" ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، الطبعة الأولى، ١٩٨٧ صـــــ١٢٧.

تعيين الدلالة والوصول بها إلى أقصى أبعادها، و (الأفقية) التى تعمل على تحريك الدوال فى أطرها المحفوظة إلى أماكن طارئة تتيح لها أن تمارس مهمتها فى قدر كبير من الحرية لا تسمح للمتلقى بالراحة والكسل ، بل لا بد له من حركة ذهنية موافقة تعيد للصياغة انتظامها ؛ فيتيسر الوصل الى ناتجها ، و (الموضوعية) التى تعمل على شد المفردات والتركيب إلى نقطة بعينها ، وتصبح مركز الثقل الذى يوجه المعنى على طول الخطاب وعرضه "(١) . وهذه الحركات الثلاث تسهم بشكل فاعل فى بناء العمل الأدبى وتكوين صورته التى يكون عليها.

ولاننسى دور النحو فى إنتاج المعنى ؛ لأن الصور النحوية تتولد من خلال التركيب الذى يحكم العلاقات بين المفردات فى إطار الجملة ، فمن خلال العلاقات التركيبية تتولد صور نحوية مثل التقديم والتأخير، والحذف والفصل، والاعتراض ، وقد أشار دريدا إلى أهمية النحو بوصفه علماً يملك الحق فى أن يكون مؤثراً فى بنية النص وإحلاله محل السيميولوجية ، قائلاً : "سأدعوه بعلم النحوية..... ولأن هذا العلم لم يوجد بعد ، فإنه لا يمكن لأحد أن يقول ماذا سيكون هذا العلم ، لكنه علم يملك الحق فى أن يكون ، ومكانه معد سلفاً ، والألسينة ليست إلاجزءاً من ذلك العلم "(٢) .

وقد انشغل شعراء السبيعينيات بمحاولة تجاوز النحوية والدلالية ؛ فقد تعرض الخطاب الشعرى السبيعنى إلى كسر القواعد النحوية ومحاولة سبر أغوارها وانتهاكها ليحقق بذلك تعالياً على النحو. يقول محمد عبد المطلب : " لاشك أن متابعة البنية التركيبية تعلن صراحة عن الطبيعة المجاوزة، على معنى أن الخطاب الشعرى يتعالى على اللغة ذاتها . وربما كانت أهم الظواهر التركيبية التى تجاوز النحوية والدلالية معاً ، هو

(١) محمد عبد المطلب:" تقابلات الحداثة"، صـــ ٣٥ – ٣٦ .
(٢) عبدالله الغذّامى : " الخطيئة والتكفير " ، دار سعاد الصباح، ط٢، ١٩٩٣،صـــ٥٢.

احتمالها لتعدد القراءات، ومع التعدد تتغاير النواتج "[١] . ومن أهم الظواهر التركيبية التى وردت فى شعر السبعينيات التى تندرج تحت الحركة الأفقية ، التقديم والتأخير والظواهر التى تندرج تحت الحركة الموضوعية ، الحذف والذكر، والتعريف والتنكير وسيتناول البحث هاتين الظاهرتين ، على الرغم من شيوع ظواهر أسلوبية عدة لدى شعراء السبعينيات مثل (التعريف والتنكير والاعتراض ..... وغيرها من الظواهر ، ولكن رصد هذه الظواهر يحتاج إلى دراسة أسلوبية موسعة ، يضيق الحديث عنها هنا ، لأننا بصدد رصد الظواهر الفنية ، وهذا ما قد يكون من مقترحات الدراسة إن شاء الله .

١- التقديم والتأخير

إن الألفاظ هى القوالب التى تتخذها الأفكار والمعانى فى الكلام ، ويكون لهذه الألفاظ ترتيبٌ فى الجمل يخضع لنظام محدد . " مع إقرارنا بأن الجملة العربية لا تتميز بحتمية فى ترتيب أجزائها ، يمكن أن نجد فيما تركه لنا النحاة بعض الرتب المحفوظة التى يمثل الخروج عليها نوعاً من (الانتهاك) لما هو مألوف ، أو نوعاً من الابتعاد النسبى عن القاعدة التى تضبط المعنى من خلال موضع اللفظة فى التركيب ، وكثيراً ما يكون المعنى محكوماً بالصلة بين الكلمات ، وأهمية المعنى تأتى من أهمية موقع الكلمة ، وتحريك الكلمة أفقيّاً إلى الأمام ، أو إلى الخلف يساعد مساعدة بالغة فى الخروج باللغة من طابعها النفعى إلى طابعها الإبداعى ؛ وربما لهذا وجدنا لمبحث(التقديم والتأخير) أهمية خاصة فى الدراسات القديمة "[٢].وهو كذلك فى الدراسات الحديثة على وجه الخصوص لأن التقديم والتأخير يصنع جمالية ما فى النص الأدبى بعامة والشعرى بخاصة .

(١) محمد عبد المطلب: تقابلات الحداثة، صـــ٦١.
(٢) محمد عبد المطلب : " جدلية الإفراد والتركيب " ، صـــ ١٦١ - ١٦٢ .

ومما لا شك فيه أن التقديم والتأخير أسلوب لغوى ، لقى اهتماماً كبيراً لدى البلاغيين من ناحية ، والنحاة من ناحية أخرى . غيرأن هناك فرقاً واضحاً بين موقف النحاة وموقف البلاغيين إزاء ظاهرة التقديم والتأخير؛ لأن النحاة قد اهتموا بترتيب الجمل الثابت منها والمتحرك ،ما يجوز أن يتقدم على غيره وما لا يجوز ، ويتوقف النحاة على رصد الظاهرة فقط " لأن من سنن العرب فى كلامها ، تقديم الكلام وهو فى المعنى مؤخر وتأخيره وهو فى المعنى مقدم "(١) . أما البلاغيون فقد اهتموا بالتقديم والتأخير ليكشفوا عن قيمته الدلالية والجمالية فى العمل ؛ لأنه يؤدى هدفاً بلاغيّاً مقصوداً تثرى به الدلالة كما أن الكلمات التى تكون مختلفة الترتيب يكون لها معنى مختلف ، ولها تأثيرات مختلفة على المتلقى (القارئ/ السامع) . ولأن التقديم والتأخير مرتبط بالتركيب أو الصياغة التى يقع فيها فلابد أن يكون الترتيب صحيحاً " فتقدَّم ما كان يحسن تقديمه وتؤخِّر منها ما يحسن تأخيره ، ولا تقدم منها ما يكون التأخير به أحسن ، ولا تؤخر ما يكون التقديم به أليق"(٢) .

ويرى عبد القاهر الجرجانى " أن التقديم والتأخير باب كثير الفوائد ، جم المحاسن واسع التصرف، بعيد الغاية ، لا يزال يفترُّ لك عن بديعة ، ويفضى بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعه ، ويلطف لديك موقعه ،ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك ،أن قُدِّم فيه، وحُوِّل اللفظ عن مكان إلى مكان . واعلم أن تقديم الشيء على وجهين تقديم يقال إنه على نية التأخير، وذلك فى كل شئ أقررته مع التقديم على حكمه الذى

(١)ابن فارس : " الصاحبى " ، صـ ٤١٢ .
(٢)ابن هلال العسكرى : " كتاب الصناعتين " ، تحقيق ، على البيجاوى ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، مكتبة عيسى البابى الحلبى القاهرة ، سنة ١٩٥٢ صـ ١٤٥ .

كان عليه ، وفى جنسهِ الذى كان فيه .....وتقديم لا على نية التأخير ولكن على أن تنقل الشئ من حكم إلى حكم وتجعل له باباً غير بابه ، وإعراباً غير إعرابه " (٤) .

وقد وردت ظاهرة التقديم والتأخير فى الخطاب الشعرى السبعينى فى أشكال متباينة ، مما يدل على ثراء هذه الظاهرة وانتشارها فى نصوص السبعينيات .

أولا : تقديم الجار والمجرور :

وتعد ظاهرة تقديم الجار والمجرور من أبرز الظواهر الشائعة فى شعر السبعينيات لسهولة تحريكه أفقيا عن غيره .

وقد انشغل الشاعر حسن طلب بتقديم الجار والمجرور على الفعل والفاعل والمفعول، كقوله :

عن عينى رُدَّى خيلك
إنى سوف بأكثرك أرد أقلك
بِهتّانكِ ..... مُنْهَلَّكِ
ويلى منك
ومنى ويلك" (١).

تقدم الجار والمجرور (عن عينى) على الفعل (رُدِّى) و" بأكثرك " على الفعل والفاعل والمفعول "أردّ أقلّك" والتقديم جاء هنا للتخصيص ؛ لأن الشاعر يوجه أمراً ما إلى المحبوبة ، ولجذب انتباه السامع والقارئ، ولأهمية الحالة الشعرية التى يعيش بداخلها الشاعر .

(١)عبد القاهر الجرجانى : " دلائل الإعجاز " قرأه وعلق عليه ، أبو فهر محمود محمد شاكر ، مطبعة المدنى ، بجدة ومكتبة الخانجى ، القاهرة ، ط٣ ، ١٩٩٢ ، صـ ١٠٦ .
(٢)حسن طلب : سيرة البنفسج صـ ٨ .

وقد انتشرت ظاهرة تقديم الجار والمجرور عند الشاعر رفعت سلاّم - أيضاً - انتشاراً كبيراً ، وبالتحديد فى ديوانه (إنها تومئ لى) يقول :

" فى الليل :

ينبت لى جناح من غبار

أسقيه زرقتى

وأنسلّ خفيفاً

لى ، فى الفضاء : بيت

بلا جدار .

ولى ، فى كل ظلمة : نهار ،

لى : ما ليس لى .

ولى : حشد من الأشياء ،

يتوجنى إلهاً ،

أو خريفاً

وفى الصباح :

أبتنى بيت الفرار " (٢).

تقدم الجار والمجرور فى هذه القصيدة فى مواضع عدة ، وقد سيطر الجار والمجرور على هيكل النص ، مما يوحى بأهمية تقديمه كثيراً ، ومثال ذلك (فى الليل) ، و (لى فى الفضاء بيت) ، و (لى ما ليس لى) و (لى حشد) (وفى الصباح أبتنى بيت الفرار). وقد

(١) رفعت سلام : إنها تومئ لى ، صـ ٢٠ .

يرجع تقديم الجار والمجرور إلى أهمية الحدث الذى يدركه الشاعر، فلا يستطيع كتمانه فيصدَّره فى بداية قصائده ؛ ليعلن حضوره وهيمنته على المتلقى .كما أن له تأثيراً فنياً على المتلقى فيشعر ببلاغة النص وقوته وأثره الشديد .

ونلاحظ تقديم الجار والمجرور أيضا لدى الشاعر حلمى سالم فيقول :

" فى ثيابى تصعد الحريقة

ومرةً رأيت منشداً يعلِّم النهرَ كيف يغدو غزالة

من النار والسماء ،

هل يدخل النهر زنزانةً ليطلق العصافير التى ليست طليقة ؟"(١)

تقديم الجار والمجرور على الفعل والفاعل (تصعد الحريقة) ليفيد تخصيص ذلك الموضوع الذى تصعد إليه الحريقة ؛ فدلالة تقديم الجار والمجرور على الفعل والفاعل تكمن فى المواجهة ؛ حيث يواجه الشاعر الحرائق بثوبه ، فتصعد فيه . وهنا يمكن لنا أن نتخيل صورة النار وهى صاعدةٌ لتلتهم ثوب الشاعر، وهو يضم أفكاره ويحمى أشعاره وإبداعاته .

٢- تقديم الظرف :

وقد وردت ظاهرة تقديم الظرف فى أشكال كثيرة ، يكون لها وظائف دلالية وتعبيرية متباينة . ومن هذه الأشكال :

١- تقديم الظرف على الفعل المبنى للمجهول .

وقد ورد فى قول حسن طلب :

ولمن قصص ؟

(١) حلمى سالم : سكندرياً يكون الألم ، صـ ١٦ .

لا كاملة فى الحلم .....

وحين تُقَصُّ على القوم ..... ولا ناقصة"[٢] .

تقدم الظرف (حين) على الفعل المضارع المبنى للمجهول ليحدد البعد الزمنى الذى تُرْوى فيه القصص ، ليؤكد الشاعر اكتمال القصص فى الحقيقة ، ونقصانها فى الحلم .

وقدم الشاعر رفعت سلاّم الظرف فى مواضع عدة ؛ فيقول :

" لكَ المجدُ

فأنت الأزرق المكنون فى الأفق المباغت

عند قوس البحر يتقد

وأنت المهر يعدو راكضاً ،

عند انبلاج الفجر ،

بريًّـــا ،

فيورق فى المدى الوعدُ

وأنت المفرد الصمدُ

لك المجدُ "(١).

تقدم الظرف (عند) على الفعل المضارع (يتقد) يحدد المكان الذى حدث فيه الاتقاد ، وقد أفاد تقديم الظرف ، تعيين المكان وتوضيح أثره الدلالى ، وتقدم الظرف (عند) (فى المرة الثانية) لإفادة الحال الذى يكون عليه الشاعر .

(١) حسن طلب : سيرة البنفسج ، صـــ ٥٢ .
(٢) رفعت سلام : " إشراقات " ، صـــ٢٥ .

ويبرز تقديم الظرف عند الشاعر حلمى سالم فى قوله :

" خلف بابها قامت جماعة الشِّـــعر ، قبل أن يحدث
انتخاب الطبيعة ليجعل العشاق
فى جانب ، والأذكياء فى جانب
فما الذى حدث "(١).

قدَّم الشاعر الظرف (خلف) والمضاف إليه (بابها) على الفعل الماضى (قامت) ليلفت انتباه المتلقى ، ويحدد مكان ولادة جماعة الشعر .

٢- تقديم الخبر على المبتدأ :

وقد وردت ظاهرة تقديم الخبر على المبتدأ لدى الشاعر حسن طلب فى قوله :

" لا يضير البنفسجَ جهلٌ
وليس يفيدُ البنفسجَ وعىٌ
فيا أيها المدَّعى
عِ البنفسجَ أو لا تعِ
إنَما للبنفسج إشراقة طاقة نورها
رهن إيماءة الإصبع "(٢).

تقدم الخبر (الجار والمجرور : للبنفسج) على المبتدأ (إشراقة) وقد أفاد التقديم - هنا - بيان أهمية البنفسج عند الشاعر فقد يصفه بالنور وهو الرمز الذى يتحرك من خلاله الشاعر ويهيمن البنفسج على الحالة الشعرية لدى الشاعر.

(١) حلمى سالم : " يوجد هنا عميان " ، صـ ٢٥ .
(٢) حسن طلب : " سيرة البنفسج " ، صـ ١٥ .

ومن الملاحظ أن ظاهرة تقديم الخبر على المبتدأ وقد وردت فى نصوص حلمى سالم قليلاً فيقول فى ديوانه (سكندريّاً يكون الألم) :

" وكنت أغوى امرأة :
عندى موسيقى الرحبانى والشيخ إمام
وحجرة بها كرسيان واطئان وجرامات
من البن الثقيل"(١).

تقدم الخبر (عندى) على المبتدأ (موسيقى) ؛ لأنه من وجوب تقديم الخبر على المبتدأ ، أن يكون الخبر ظرفاً أو جاراً ومجروراً ، وقد أفاد تقديم الخبر هنا ليدل على أهمية الموسيقى لدى الشاعر وعشقه الشديد لأغانى فيروز وألحان الشيخ إمام عيسى والرحبانية .

وقد وردت ظاهرة تقديم الخبر على المبتدأ فى نصوص رفعت سلاّم كثيراً ونلاحظ ذلك فى ديوانه " إنها تومئ لى " ؛ يقول :

" لا " آن " لى .
ولى فى كل آنٍ – جلوةٌ
وغزالة برية تعدو على وتر غريب
أعدو إليها – فى انتصاف المر – عاريا ،
فيستبيحنى المغيب .
ولى – فى كل آنٍ – صبوةٌ ،

(١) حلمى سالم : " سكندرياً يكون الألم " ، صـ ١٦ .

أســـــكنها ،

أو تسكنني ،

فتشعلني طيوراً من صهيل .

ولى :آن قتيل "[٢].

تقدم الخبر فى موضعين ؛ الأول (ولى فى كل آن جلوة) فالخبر (ولى) الجار والمجرور تقدم على المبتدأ المؤخر بعد الجملة الاعترضية وهو (جلوة). وتقديم الخبر هنا لا يخلو من دلالة وهى امتلاك الشاعر لجلوتهِ وإحساسه بسلطته القوية ، والثانى فى قوله (ولى - فى كل آنٍ - صبوة) فالخبر (لى) تقدم على المبتدأ (صبوة) ، ويومئ هذا التقديم إلى الشعور القوى بالذات ومنح الذات سلطة علوية .

٤- تاخير الفاعل

وقد ورد فى قول الشاعر حسن طلب

(فعل مضارع) (فاعل مؤخر)

" تدورُ بشاطئ النيل اسطوانةٌ فأسمع عبر دورتها : خيانة

(فعل مضارع) (فاعل مؤخر)

ويصرخ فى ربوع النيل طفلٌ فتشكو صرخة الطفل الخيانة " [١].

لقد تأخر الفاعل (أسطوانة) عن موضعه فجاء بعد المضاف إليه ، وتأخير الفاعل هنا قد أفاد معرفة المكان الذى تدور فيه الأسطوانة الممزوجة بالخيانة المستمرة ، ويدل هذا

(١) رفعت سلاّم : " إنها تومئ لى " ، صـ ١٤ .
(٢) حسن طلب : " لا نيل إلا النيل " ، صـ ٥٢ .

على كثرة الخيانات حول شاطئ النيل،وقد تأخر الفاعل أيضا فى البيت الثانى (طفل) لتعلق صراخ الطفل بربوع النيل وهذا قد يدل على تحديد مكان الصراخ والفزع وقد ورد تأخير الفاعل فى قول الشاعر رفعت سلام :

ناريَّـــة
تدس أنفها بقلبى ،
كل ليلةٍ ثلجية ،
تفر داخلى طيورى القديمة
(يدى لا تمسك الخيط المعلَّق
فى سماء من دخان)
وتمضى - فى الفراغ - صقراً من أرق
ما ترددت طويلاً
أدرت ظهرى
فارتمت على يدى
حقول الأرجوان"(٢).

تأخر الفاعل (طيورى) وتقدم هذا مفعول فيه (ظرف) ؛ لخلق نوع من جذب الانتباه وهذا قد يجعل المتلقى أكثر تشوقاً ومتابعة لمعرفة الفاعل ، بالإضافة إلى ضرورة تفرضها البنية الشعرية حتى يتحقق إيقاع ما قد يحدث جرساً موسيقياً ويلقى قبولاً لدى المتلقى فالشاعر السبعينى مهووس بالتقديم والتأخير ، وإنتاج دلالات عدة للقصيدة ، مما قد

(١) رفعت سلاّم : " إنها تومئ لى " ، صـــ ٢٧ .

يُحدث عمقاً وقوة لها ؛ لأنه عن طريق الصياغة المربكة التى لا تنشغل بالقوانين المحفوظة قد ينتج عنها دلالات كثيرة للنص بل تحاول أن تصوغ قانونها الخاص ، لخلق قيمة جمالية وفنية عالية .

وقد ورد تأخير الفاعل فى قول الشاعر حلمى سالم :

" لو تعبرين إلىّ سيناءَ العتيقة يا مهاجرتى ..
يطوف الرملَ وجهى فارداً فى القيظ عينيك
الموزعتين أعناباً وقمحاً .....تركبين إلىّ
يا معشوقتى
بيضاء خالعة ثيابك تلبسين حقيقتى"(١).

لقد تأخر الفاعل (وجهى) وتقدم المفعول به (الرملَ) وقد نتج عن تأخر الفاعل تغير فى الدلالة وإثراءٌ للنص الشعرى؛ فالصياغة الشعرية فى السطر الثانى تحتمل أكثر من وجه ، يمكن أن نقرأ السياق قراءتين أولاهما : قد نعد الرمل مفعولاً به والوجه فاعلاً مؤخراً والثانية : أن نعد الرمل فاعلاً والوجه مفعولاً، وهذان الاحتمالان يومئان : إلى تعدد الدلالات والتأويلات للنص الشعرى ، فيدل على انغماس وجه الشاعر فى الرمال أو امتزاج الرمال بوجهه ، ويدل هذا أيضا على المذلة التى يعيشها الشاعر الإنسان أو أن الإنسان أشبه بالنعامة التى تغرس رأسها فى الرمال والوجه أحد أجزاء الرأس.

وقد تتفاوت ظواهر التقديم والتأخير من شاعر لآخر ، وهذا يرجع إلى جنوح الشاعر السبعينى إلى التركيب اللغوى المراوغ للنص الشعرى ، وقد نتج عن هذا التركيب وجوهٌ عدة للتلقى تسهم فى تعدد دلالات النص ، وتفجير إمكاناته ؛ لأن النص السبعينى

(١) حلمى سالم : " حبيبتى مزروعة فى دماء الأرض " ، صـ ٢٤ .

نص يحاول أن يمتلك الأشياء بطريقته هو، لا بطريقة السابقين عليه ؛ فهو يطرق غير المألوف للهروب من المألوف.

ثانياً : الحذف :

الحذف هو إحدى الظواهر اللغوية ؛ وهو - من هذه الناحية - ظاهرة أسلوبية مهمة إذا فسرت فى إطار دلالى. وقد ذكر عبد القاهر الجرجانى " أن الحذف باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر؛ فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بياناً إذا لم تبن" (١).

والحذف أسلوب بلاغى قديم عرفه البلاغيون قديماً وحديثاً، وحاولوا أن يكتشفوا قيمته الدلالية "؛ "لأن بعض العناصر اللغوية يبرز دورها الأسلوبى بغيابها أكثر من حضورها، وكانت مباحث الذكر والحذف هى وسيلة القدماء والمعاصرين لإبراز هذا الدور فى العمل الأدبى"(٢).

وقد يحتاج الحذف إلى قدر كبير من الدراية والمعرفة بتركيب اللغة ؛ حتى يستطيع المتلقى أن يشارك الشاعر فى استحضار الجزء المحذوف، وفى إقامة الدلالة التى أراد أن يقيمها الشاعر من هذا التركيب اللغوى المنمق والمكثف.

" وقد كان منطق البلاغيين فى هذا المبحث أن النظام اللغوى فى الأصل يقتضى وجود أطراف يجمعها إسناد ظاهر أو مقدر، ولكن التطبيق اللغوى قد يسقط أحدهما

(١) عبد القاهر الجرجانى : السابق ، صـ ١٤٦ .
(٢) محمد عبد المطلب : " جدلية الإفراد والتركيب " صـ ١٨٢ .

إعتماداً على دلالة القرائن المقالية أو الحالية وقد يحرص هذا التطبيق على إبرازها لتدل فى موضعها دلالة تتحقق بغيابها "[١] .

وليس معنى ذلك أن الحذف أفضل من الذكر؛ لأن هناك مواضع للحذف قد تؤدى إلى الغموض الشديد والتعقيد ، وهذا قد يحدث خللاً فى المعنى وإفساداً فى التركيب ؛ لأن المحذوف لم يكن حاضراً فى ذهن المتلقى ، أو بمعنى آخر لم يدرك المتلقى ما حذف من النص الشعرى .

وقد أشار على عشرى زايد إلى هذا قائلا : إن الحذف ينشط الذهن والايحاء ويقويهما من ناحية وينشط خيال المتلقى من ناحية ثانية "[٢] ، ولكن لا يتحقق هذا التنشيط إلا إذا كان المتلقى على دراية بقواعد اللغة وتراكيبها اللغوية والبلاغية .

والذى لا شك فيه هو أن الحذف يجب أن يكون مرتبطاً بقرائن يصل من خلالها القارئ / المتلقى إلى مواضع الحذف وتساعده على تحديد المحذوف، " ولابد للمنشئ عند الحذف من أن يكون على درجة كبيرة من الدراية بمواضعه ، والعلم الدقيق بوظائفه ، حتى لا يفقد الصلة بالمتلقى ، ولا تنكص الرسالة عن وظيفتها. فإذا أعوزه ذلك أسقط عمله فى غياهب من التعمية تبعد المتلقى عنه أكثر من أن تقربه إليه أو تجذبه نحوه . فالحذف بقدر ما فيه من مآثر ومحاسن بلاغية بقدر ما فيه من مزالق ، قد يقع فيها المبدع" [٣] .

ويتحقق من خلال الحذف البعد عن التكرار والإطناب ، مما قد يشعر المتلقى بالملل والرتابة ، وقد " تدرك القيمة الفنية للحذف ، حين يستنير فكر المتلقى وإحساسه

(١) السابق ، نفسه .
(٢) على عشرى زايد : " عن بناء القصيدة العربية " ، مكتبة دار العلوم ١٩٧٨ ، صـ ٥٧ .
(٣) محمد صلاح زكى : " الخطاب الشعرى عند محمود درويش " ، صـ ٢٦٠ .

بالفكرة التى تدل عليها العبارة ذات القوة التعبيرية وما توحى به من معانى ، كما يدرك دورها فى جلاء أبعاد النص كله وبسط قضاياه فى شمول ونماء " (١) .

وقد انشغل شعراء السبعينيات ببناء النص الشعرى المتجاوز الذى يطرق كل تركيب جديد ، وقد أدى هذا الانشغال الكبير بالتجاوز إلى كثرة مواضع الحذف فى النص الشعرى السبعينى ، أو (نسف) العلاقات بين التركيب (إن جاز التعبير) . وقد يسهم الحذف فى النص السبعينى إسهاماً مباشراً فى الخروج عن النمطية والتقليد فى التعبير ، لأن الحذف نوع من أنواع الانحراف عن التركيب اللغوية المعيارية ، وقد يسهم الحذف أيضاً فى تعدد الدلالات والتأويلات للنص الشعرى .

ومن أبرز ظواهر الحذف فى شعر شعراء السبعينيات حذف المبتدأ وإقامة الخبر وحذف الفعل بأنواعه ، وحذف الفاعل ، وحذف الحروف بأنواعها .

١- حذف المبتدأ :

وقد ورد فى شعر رفعت سلاّم حذف المبتدأ فى مواضع كثيرة منها على سبيل المثال قوله :

" نارية
تدس أنفها بقلبى
كل ليلة ثلجية"(٢).

(١) سعيد أبو الرضا : " فى البنية الدلالية ، رؤية لنظام العلاقات فى البلاغة العربية " ، منشأة المعارف الإسكندرية ، سنة ١٩٨٧ ، صـ ٢٤٤ .
(٢) رفعت سلاّم : " إنها تومئ لى " ، صـ ٢٧ .

فقد حذف الشاعر المسند إليه وتقديره (هى) لقوة هذه النار وشدتها وبقى المسند (الخبر) فى مطلع القصيدة ليصبح هو محور الحديث وبؤرة الدلالة التى تبنى عليها القصيدة .

وقد ورد حذف (المبتدأ) عند حلمى سالم فى قوله :

" ورد أبيض
ينبت فوق جدار أسود
طفل .. يحبو غوّار الحزن
كلمات تتلقح فى الصمت
لا تنخلعى فالنور كتوم"(١).

فقد حذف الشاعر المسند إليه (المبتدأ) فى المقطع السابق فى السطر الأول والثالث والرابع ؛ فحذف المبتدأ وتقديره (هو) وأقام الخبر (ورد) فى السطر الأول ، وفى السطر الثالث حذف المبتدأ (هو) وأقام (طفل) ، فى الرابع حذف المبتدأ (هى) وذكر الخبر (كلمات) . ومن الملاحظ أن تكرار حذف (المبتدأ) وذكر الخبر مباشرة ليؤكد الشاعر أهمية الخبر ووضعه فى بؤرة الاهتمام .

وقد ورد حذف (المبتدأ) عند حسن طلب فى قوله :

" طيوفٌ ترقص
حول مدار الديمومة
تشخص

(١) حلمى سالم : " حبيبتى مزروعة فى دماء الأرض " ، صـ ٦٥ .

ما بين أمومة نار الخلْق

وبين أرومة نور الشوق"[1].

حذف المسند إليه (المبتدأ) وتقديره (هى) للتأكيد على حركة الطيوف المستمرة واهتزازها الذى لا يتوقف ، هذه الحركة التى ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بأمومة النار وأرومة النور.

٢- حذف الفعل

وقد ورد حذف الفعل فى نصوص حسن طلب فى مواضع عدة ، منها قوله :

" سوفَ بشملى ..... شَملَك

وَيلَك

ما كان أجلَّ خروجك لى

تحت الدوحِ

وكان أجلّـــك

ويلك" [2].

لقد حذف الشاعر الفعل (أجمع) الواقع بين الجار والمجرور والمفعول به - فى قوله (سوف بشملى- أجمع - شملك). ولكن صلاح فضل لا يجد بلاغة فى هذا الحذف قائلا : " ولا أعرف أى بلاغة تكمن فى حذف الفعل(سوف بشملك(أجمع) شملك) فالوزن يستقيم والحياة الزوجية تتخذ مسارها الأبدى ، والجلال الذى يحاول

(١) حسن طلب : " أزل النار فى أبد النور " ، صـــ ٦٤ .
(٢) حسن طلب : " سيرة البنفسج " ، صـ ١١ .

الشاعر أن يضفيه على خروج الحبيبة صيغة لغوية فارغة ، فالتجربة مكررة والوعد مبذول ، والحياة تمور فى اتجاه مخالف لما تفضى إليه صيغ الشعر المنثور"[1] .

ولكن الشاعر آثر أن يحذف الفعل (أجمع) لمشاركة القارئ فى إبداع النص وبنائه من ناحية ، والتحام المبدع بنصهِ من ناحية أخرى ، لتوليد أكبر قدر من الدلالات .

وقد ورد حذف الفعل المضارع فى نصوص رفعت سلاّم ، وبالتحديد فى ديوانه "كأنها نهاية الأرض "، فى قصيدة عنوانها " عراء " :

" متخمةً بالعويلِ والنسيانِ ، مِنْ أين جَاءوا ، متى ؟
وذلك الزوج الجُهنمى ، أيها الغريبُ ما أتى بك
بين ثدىِ ، فِىّ ، أيها الغريم ، جسدى مملكة على هاوية
تدخلنى فلا تدخلنى"[2] .

حذف الشاعر الفعل المضارع (تأتى) والفاعل (هى) وأقام الحال (متخمة) فتصبح الجملة لدى رفعت سلاّم معتمدة فى بنائها على كتابة المحو؛ بحيث يؤدى هذا المحو إلى استقطاب القارئ ، فتكون الجملة هكذا :

فعل + فاعل + حال + جار ومجرور + حرف عطف + معطوف

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

محذوف محذوف متخمة + بالعويل + و + النسيان

وقد انشغل الشاعر بكتابة التركيب غير المألوفة ، لإنتاج أكبر قدر من الدلالات الجديدة ، ولتجعل النص واقعاً فى دائرة الاحتمالات وتعدد القراءات .

(١) صلاح فضل : " شفرات النص " ، صـ ٦٩ .
(٢) رفعت سلاّم : " كأنها نهاية الأرض " ، صـ ١٠ .

وقد ورد حذف الفعل الماضى فى نصوص حلمى سالم ، ويتجلى ذلك فى قوله :

" دارت ،

دارت ،

واختارت :

رشقت جمرتها فى صدر الطاعونِ الأَسود ، فى كبد الخفراء

فتخصَّبَ بالعشب الحى هجير الصحراء

مورقة عادت تتدفأ فى حضن الفقراء"(١) .

فقد حذف الشاعر الفعل الماضى " اشتعلت " فى " كبد الخفراء " وأصبح الحذف أبلغ من الذكر ، لأنه يجعل القارئ منتجاً لتركيب محذوفة ، أو صياغة أخرى للنص تتولد من خلال الفعل القرائى الذى يقوم به ، وقد لجأ الشاعر لحذف الفعل هنا ، للتأكيد على قوة الاشتعال .

حذف الفاعل :

لجأ الشاعر السبعينى إلى حذف الفاعل فى مناطق تركيبية كثيرة ، والاكتفاء بالمفعول ؛ لأن بنية الحذف فى الجملة الفعلية ينتج عنها دور دلالى شديد الثراء ؛ " لأن اتصال الفضاء الشعرى بمنطقة المنصوبات يمثل شعرية من الطراز الأول ، إذ يعد هذا النمو التركيبى قمة الجدلية بين الظهور والخفاء من ناحية وقمة الحركة فى ذهن المبدع الخفى وصياغته (الظاهرة) من ناحية ثانية "(٢) .

(١) حلمى سالم : " سيرة بيروت " ، صـ ٨ .
(٢) محمد عبد المطلب : " قضايا الحداثة " ، لونجمان ، سنة ١٩٩٥ ، صـ ١٠٨ .

وقد ورد حذف الفاعل لدى حسن طلب فى مناطق عدة منها ، قوله :

"النيل شكا
دفع الرملَ عن الشطين
استبكى وبكى
فوقفت على الضفة مرتبكاً " (١).

فقد حذف الشاعر الفاعل فى عدة مناطق ، ففى السطر الأول " النيل شكا " أقام الشاعر الفعل الماضى "شكا " وحذف الفاعل وتقديره (هو)، وكذلك فى السطر الثانى والثالث ذكر الشاعر الأفعال الماضية وحذف الفاعل فى كل منطقة منها وتقديره (هو). وينتج من هذا الحذف عدم التكرار لمورفيمات متوالية بدون فائدة كما تحققت القيمة الدلالية من خلال تلاحم البنية التركيبية ، والتى تجعل المتلقى يشعر بالاشتياق والبحث وراء المحذوف ، كما ينتج عن الحذف تكثيف الدلالة ، وجعلها تكتسب قوة تعبير تمنح التركيب جمالاً لغوياً وفنياً لكنه فى هذا كان متبعاً لسنن العربية !!

وقد ورد حذف الفاعل عند حلمى سالم فى قوله :

" وردة عشق حمراء
انفلتت ،
تركض بالجمرة فى رمل الصحراء
انفلتت ،
دارت ،

(١) حسن طلب : " لا نيل إلا النيل " ، صـ ٤٦ .

حطت ،
فوق سطح الدلتا ،
سكنت فى حضن الفقراء
لمت من أشلائهم العظم تويجاً ،
نهلت من آهاتهم الأنة نسخاً
وانفلتت كالعشاق وكالشعراء
دارت
هدأت فوق أغانى الصيادين ،
وفوق أيادى الحدادين
وفوق جبين البنائين "[1].

حذف الشاعر الفاعل وتقديره (هى) الذى يعود على الوردة فى بداية القصيدة وبلغ عددها أحد عشر فاعلاً ليدل بذلك على أن الشاعر يعمل على تغييب الفاعل ، ليصنع لنفسهِ فضاءً نصياً واسعاً يمكن أن يتحرك من خلاله بحرية كبيرة ؛ وغاية الحذف تكمن فى تلك السلطة التى أعطاها الشاعر للوردة ؛ لتصبح متمتعة بحرية الحركة فى جميع الجهات ، غير محددة الإقامة .

وورد حذف الفاعل لدى رفعت سلاّم فى مناطق صياغية كثيرة ، منها قوله :

" كل صباحٍ فجيعة
وكل نومٍ فرار

(١) حلمى سالم : " سيرة بيروت " ، صـ ٧ .

صقور تحط ـالصبحَ فوق رأسى ،
تولول ـ ولولة لئيمة ،
حتى إذا فتحتُ عينى
اختطفتها ـ ،
وحطت ـفوق شباكى
ترصد الخطوة الأليمة
وكل خطوة جريمة"(١).

حذف الشاعر الفعل تقديره (هى) فى أربعة مواضع ، ليصنع بذلك اتصالاً شعرياً بمنطقة المنصوبات فى النص الشعرى الذى يتولد عنه حركة ديناميكية فى ذهن المتلقى ومن الملاحظ أن النص الشعرى لدى رفعت سلاّم يعتمد فى بنائه على قدر غير قليل من الأفعال المضارعة التى تدل على الحركة من منطقة إلى منطقة أخرى ؛ هذه الحركة الدائمة التى لا تنقطع تماماً ولا تنفصل عن ذهن الشاعر.

حذف الحروف :

مما لا شك فيه أن شعراء السبعينيات قد طرقوا أبواباً جديدة فى التركيب اللغوى للنص الشعرى؛ فعملوا على الانشغال بالحذف "حذف العلاقات بين المفردات بعضها البعض ، وتكون هذا العلاقات مثل " حرف العطف بين الجمل ، وحرف الجر والأسماء الموصولة ، وحروف النداء " ؛ فالمفردات تحوز استقلالية كتابية ، تتوافق مع استقلاليتها الدلالية بوصف وحدة المعنى بديلاً عن وحدة التركيب حديثاً ، وبديلاً عن

(١) رفعت سلاّم : هكذا قلت مهاوية ، صـ ١٠ .

وحدة البيت الشعرى قديماً. بل أصبح مشروعاً أن تستقل المفردة بالسطر الشعرى بوصفه دفقة دلالية مكتملة، سواء - فى ذلك - اقترنت بها أداة الربط أم لم تقترن، لأنها تمارس فعاليتها فى حرية كاملة "(١).

وقد وردت ظاهرة حذف حروف العطف لدى رفعت سلام بصورة كبيرة، ومثال ذلك قوله:

" قتلونى،
فانْفَرطْتُ:

قطارات تعوى قبائل مدججة جرة مقلوبة
صمت يهوى على حجر خنجر معلَّق فى سماء الذاكرة
ليل قروى صبى يهرب خوفاً من الخميس طائر
يلوح من نافذة غامضة قاعد على حافة الوقت من رماد
مرأة تمضى إلى قبر يارا غابة من الضحك
طبول تقرعها الريح فى زمن قديم تقول تلك آيتى
آن أن أنام الآن هل يأتى أم يمضى إلى نسيان
يجئ من يقول صرخة تطعن النوم فى نومه ....."(٢).

من الملاحظ أن الشاعر قد حذف حروف العطف كلها، ولم يذكر سوى حرفىْ: الفاء، أم وغياب حروف العطف هنا، يجعل كل جملة من هذه الجمل منفصلة انفصالا كاملاً عن ما قبلها أو بعدها " فالحضور - فى هذه الدفقة - يتمثل فى

(١) محمد عبد المطلب: " تقابلات الحداثة "، صـ ٦٨.
(٢) رفعت سلام: هكذا قلت للهاوية، صـ ٥.

التركيب الانفصالية التى تشبه (السيناريو) الذى يختطف مجموعة مواقف متنافرة ليشكل منها لوحة كلية ، لكن إدراك هذه الكلية يحتاج إلى تجاوز مستوى السطح الممزق طولاً وعرضاً ،والغوص فى العمق الكامن وراء الصياغة ، وهو عمق يقدم لوحة من الذكريات المبعثرة التى يجمع بينها التداعى لا التنامى ، فى إطار كابوس فاقد لمنطقية عناصره التكوينية"(١).

ونلاحظ فى النص السابق أيضاً أن الشاعر قد اعتمد فى كتابة هذه الدفقات الشعرية المتباعدة فى التركيب ، المتحدة فى الدلالة ، على حذف حروف العطف (الواو- ثم - أو - الفاء) لأن هذه الحروف تختص بالجمل و بالمفردات أيضاً ؛ لأنه من خلال الحذف يتحقق هدفه وذلك من خلال إسهام القارىء إسهاماً فاعلاً فى الدخول إلى البنية اللغوية للنص الشعرى .

وقد ورد حذف الحرف فى نصوص حسن طلب ، وتحديداً فى ديوانه (آية جيم)، إذ يقول :

" أُدرجَ فى السجل ،
المنجنيز النورج الفالوذج النجف البلاج
النارجيل الجوسق السيجارة الجبخانه الزاج
الجواليق الجرامُ البنج أجهزة العلاج
الأجزخانة السرجين جزءُ الأوكسجين الصَاجُ
إجراءات تشجيع التجارة جودة الانتاج

(١) محمد عبد المطلب : " هكذا تكلم النص " ، صـ ١٢٥ .

جلفطة البوارج تكنولوجيا المجلخ الميراج
جرنال الخواجة و الأناجر والطناجر والجراج
وجل ما يحتاجه التسجيل والإدراج " [1] .

فالمفردات هنا تحوز استقلالية كتابية تتناسب مع استقلاليتها الدلالية ؛ وإذ يتضح من النص السابق أنه قد غلب على الطابع الكتابى الابتعاد عن بعض حروف العطف ، مما يجعل المفردة دفقة دلالية مستقلة . ولا يخلو حذف حرف العطف من "دلالة "، هى أن الشاعر استبدل بحروف العطف الرابطة "حرف الجيم"؛ فقد تكرر هذا الحرف فى المفردات التى ذكرها الشاعر كلها؛ فجعل من " الجيم " أداةً للربط بدلاً من الحروف الرابطة ، وأصبح للجيم حضور كثيف وصارخ فى النص الشعرى ، و أتصور أن الشاعر السبعينى يعتمد على التدفق السريع فى الكتابة وربط المفردات بدلالات عميقة لا تتأتى للقارىء إلا بعد صبر ومجاهدة طويلة .

" وفى هذا التوجه الصياغى أصبحت المفردات كلها صالحة للشعرية ، ما كان منها مهجوراً أو مستعملاً وما كان فصيحاً أو عامياً [2] . بل أصبحت المفردة تمثل دفقة شعرية قائمة بذاتها ، وفى الوقت نفسهِ تمثل عضواً فاعلاً بالنسبة للمفردات التى تجاورها "ولا شك أن الشعرية يتم إثراؤها – دائماً- بمجموعة الدوال المختارة ، سواء حافظ الشاعر على معجميتها أم انتهكها ؛ لأن طبيعة المفردة أن تحيل - فى تحديد مدلولها - على سواها وهكذا تتوالى الإحالات إلى غير نهاية ، مما يوسع دائرة المردود الناتج منها ، دون تكثيف كما هو الحال فى النحوية . ولا نكون مغالين إذا قلنا إن أكبر الظواهر المعجمية فى شعر

(١) حسن طلب : " آية جيم " ، صـ ١٦ .
(٢) محمد عبد المطلب : " تقابلات الحداثة " ، صـ ٦٩ .

السبعينيات هو الخروج على المعجم ذاته ، ذلك أن المبدع يعمل جاهداً على استنطاق اللغة لخلق معجم أو معاجم جديدة توازى الواقع وتضاده فى آن واحد"(٣) .

وقد انشغل الشاعر حسن طلب بالخروج على المعجم المألوف لاستنطاق اللغة من خلال خلق معجمه الجديد ؛ ولهذا فهو يتميز على أقرانه من الشعراء من خلال احتفائه بالمفردات التى تخرج عن الواقع وتعود إليه . فأقام الشاعر علاقاتٍ خفية تربط بين المفردات التى استخدمها فى ديوانه (آية جيم)؛ فجمع بين المفردات المهجورة والحوشية والمستعملة من ناحية ، والمفردات الفصيحة والحياتية من ناحية أخرى .مثال ذلك (النارجيل - الجوسق - السيجارة - الجبخانة - الزّج - الجواليق - الجرام - البنج - أجهزة العلاج ، الأجزخانة .... إلخ) فصنع بذلك معجماً يجمع هذه المفردات كلها من خلال النص الشعرى .

(١) محمد عبد المطلب : السابق ، صـ ٧١ .