

الفصل الثاني

البنية اللغوية في شعر شعراء السبعينيات

- مهاد .
- البنية الإفرادية .
- البنية التركيبية .
- التقديم والتأخير .
- الحذف .

obeyikandi.com

مهّاد : حول لغة الخطاب الشعري السبعيني :

إن اللغة هي التي يتكون من خلالها النص الأدبي (شعراً ونثراً) ، وهي مادة الأديب بوصفها أداة يستخدمها الشاعر أو الكاتب في تشكيل عمله الذي يقوم به ؛ فهي الظاهرة الأولى التي تواجهنا أثناء التلقى . وقد أشار عز الدين إسماعيل إلى " أن اللغة هي الظاهرة الأولى في كل عمل فني يستخدم الكلمة أداة للتعبير ، وهي أول شيء يصادفنا ، وهي النافذة التي من خلالها نطل ، ومن خلالها نتنسم ، بل هي المفتاح الذهبي الصغير الذي يفتح كل الأبواب والجناح الناعم الذي ينقلنا إلى شتى الآفاق ، وقد عرف الإنسان العالم أو حاول أن يتعرفه لأول مرة يوم أن عرف اللغة " (١) .

وقد اعتنى الشاعر السبعيني باللغة اعتناءً خاصاً ؛ فقد حاول أن يصنع واقعاً مغايراً من خلال اللغة . وقد عبّر شعراء السبعينيات عن قيمة اللغة في إحدى افتتاحيات "إضاءة ٧٧" بالقول : " إن اللغة - بما هي كائن اجتماعي - هي أدواتنا الفنية الخاصة . وعملنا أن نعد إلى تفجير الإمكانيات اللانهائية لها ، ومن خلال كشف الطواعية الجمالية للكلمات وامتلاك ناصيتها ، وهي قابلة - فنيّاً - لأن تنتظم في سياق من العلاقات الجمالية تتفاعل وتتناغم بوصفها دلالة اجتماعية ، والكلمة بوصفها قابلية تشكيلية أو تركيبية " (٢) .

إن هذا القول الذي صدر به شعراء السبعينيات مجلتهم (إضاءة ٧٧) يشير إلى أهمية اللغة عندهم بوصفها كائناً اجتماعياً ينشغل الشاعر بتفجير إمكانياته اللانهائية ويعمل على تطويع المفردات وامتلاك ناصيتها لكن هذا التطويع تطويع نسبي ، قد يتفاوت من شاعر لآخر ؛ فالشاعر يحاول أن يبني نصه الشعري من خلال لغته التي يمتلكها

(١) عز الدين إسماعيل : " الشعر العربي المعاصر " ، ص ١٧٣ .

(٢) انظر " مجلد إضاءة ٧٧ " : الملتقى للإنتاج الفني والثقافي ، القاهرة ١٩٩٤ ، افتتاحية العدد الثاني من مجلة (إضاءة ٧٧) الصادر في ديسمبر ١٩٧٧ ، ص ٤٢ - ٤٣ .

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

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

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

والذي 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 الشعري السبعيني قد

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

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

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

انفتح على اللغة انفتاحاً مطلقاً؛ بحيث إن النظام اللغوي 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 الشعري" (١)؛ لأن النص الشعري 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 الوعي 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 يُجسّد ما فيها من تشوهات وندوب" (٢).

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

(١) عبد الفراج محمد: "قصيدة الحداثة"، ص ٢٢٢.

(٢) صبرى حافظ: "تحولات الشعر والواقع فى السبعينيات"، مجلة ألف، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، العدد الحادى عشر ١٩٩١، ص ٩: ١٥.

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

ونظراً للعلاقة الوثيقة التي أقامها الشاعر السبعيني بينه وبين اللغة جاءت اللغة الشعرية مبتعدة عن النمطية والتقليد، وأصبحت لغة يرتديها التكتيف والمجاز؛ "فقد اختلفت اللغة في النص السبعيني من خلال كثافتها ومجازيتها وتركيبها رفيع المستوى الذي كسر قشرة اللغة السطحية السميكة فأتسعت الدلالة وتعددت بشكل لم يسبق له مثيل" (٢).

ولهذا فقد كانت اللغة "هدفاً تجريبياً حيال الشاعر السبعيني، يهدف إلى مرواغته وتفجيرها والتشكيل به في أنساق نصه وإذا كان الوعي الشعري يختزن صورته اللغوية الخاصة من مفردات وجمل وتعبيرات، تسطح حين تتوهج التجربة الشعرية كتابياً وتتجسد في قصيدة، فإن اللغة هي الأساس الذي يركز عليه هذا الوعي" (٣).

والذي 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 في شعر الحداثة"، ص ٤٥٥.

(٢) أمجد ريان: "الحراك الأدبي"، ص ٧٨.

(٣) عبد الفراج محمد: "قصيدة الحداثة"، ص 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 في السياق الشعري بشرط استجابة الحالة الشعرية لها . ومما لا شك فيه أن القصيدة هي بنية من الدوال *Signifiers* التي تمتص أو تتشرب المدلولات *Signifieds* وتعيد تشكيلها ، من خلال ذلك تتضمن أنماطها أو قوالبها الشكلية تأثيرات على بنيتها الدلالية ، ويسمح استيعاب معاني الكلمات باستخدامها في سياقات أخرى وإخضاعها إلى نظام جديد " (١) .

" فالقصيدة هي التي تلد اللغة بما تحدثه من علاقات وتراكيب جديدة ، وهذه العلامات والتراكيب لا تأتي من فراغ ، إنما تأتي من الوعي بطبيعة اللغة الاجتماعية والدلالية والإبداعية " (٢) .

ولذلك فإن النص الشعري هو الذي يملك هذه اللغة " وإن كل نص عظيم يجعل اللغة ملكاً له وإن النشاط اللغوي مغزاه الحقيقي أن فكرة الكلمات مقلوبة في أذهاننا ويتضح الأمر على أبشع صورة حين تسمى الكلمات - كما سمعنا - مفردات، وحين نجعلها في 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 بيومي، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٣، ص ١٠٨ - ١٠٩ .

(٢) مجلد " إضاءة ٧٧ " الملتقى للنشر والإبداع الفني ، ص ٢٦١ .

(٣) مصطفى ناصف : " اللغة والتفسير والتواصل " ، عالم المعرفة الكويت ١٩٩٣ ، ص ٧٦ .

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

وقد أشار تودروف إلى أهمية اللغة بقوله " إن العمل الأدبي مصنوع من كلمات كما يقول اليوم دون تردد أى ناقد يسعى إلى التعرف على قيمة اللغة فى الأدب . لكن العمل الأدبي، 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 الشعري؛ 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 المطالب 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 السبعيني قد حاول أن يصنع من نصوصه الشعرية مزايا ترصد تحولات اللغة وتغييراتها فى الواقع الاجتماعى ، وقد اعتنى بروح اللغة وطبائعها وعمل على تطويرها 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 ، ص ٣٨٧ .

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

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

البنية الإفرادية :

تمثل البنية الإفرادية بؤرة مركزية ولبنة من أهم لبنات النص الشعري 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 يحرص توجهه فى مفردات بعينها لها دورها الفاعل فى إنتاج المعنى جزئياً ، 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 السبعيني قد احتفى بالدائرة الإفرادية احتفاءً خاصاً بوصفها اللبنة الأولى لتكوّن النص الشعري 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 جليلة عند الفعل الكتابى للنص الشعري " فالمعجم إذن هو لحمة النص الشعري (هو لحمة أى نص كان)

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

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

واتخذت دراسة المعجم الشعري لدى كل شاعر أهمية كبيرة، وذلك لإدراك المناطق التي يحاول الشاعر التجريب فيها من خلال استقطاب المفردات الجديدة ؛ لأن الذي لا شك فيه أن مجموعة المفردات سوف يكون لها تعبير عن مواقف محددة وملموسة إذا وضعت في 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 في أغوار النص الشعري " وإذا كنا قد طالبنا بضرورة وجود مغامرة نقدية في التعامل مع خطاب السبعينيات ؛ فإن هذه المغامرة تتمثل أحياناً في إغفال الثنائية (الشكل والمضمون) السابقة، وحصراً دائرة الاهتمام في المفردات بوصفها ممثلة لمفاتيح الدلالة ؛ ذلك إن التراكم إلى زوال بينما الثابت هو مجموعة الدوال الإفرادية " (٢) . ومثالاً لذلك ، عندما نقول كتب الطالب الدرس فقد لا يحتفظ هذا التركيب لنفسه بحق البقاء ففي مرحلة أخرى قد تغيب الكتابة ، وقد يغيب توجه الطالب إليها ، لكن الثابت أن كل مفردة لن تغيب عن واقعنا اللغوي في 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 الشعري (استراتيجية التناص)" المركز الثقافي العربي ، بيروت ط٣، سنة ١٩٩٢

ص ٦١ .

(٢) محمد عبد المطلب : تقابلات الحداثة ، ص ٢٢ .

(٣) السابق نفسه .

وقد انشغل شعراء السبعينيات انشغالاً كبيراً باستقطاب المفردات الملائمة للنص الشعري الذي يكتبونه ؛ فقد تنوع استخدام المفردات من شاعر لآخر ، مما أدى إلى إثراء النص الشعري ، وتعدد مدخله ، وتأويلاته .

ومن الملاحظ أن الخطاب الشعري السبعيني 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 الصوفي ، والفلسفي ، والحياتي (العامي) واللغوي (التراثي) ، والديني والسينمائي ، ومعجم الفن التشكيلي ... وغيرها فنجد الشاعر حسن طلب تتجلى من خلال نصوصه مفردات عدة لمعاجم كثيرة ؛ فقد غلب الطابع القاموسي على لغته ؛ فجنح إلى استقطاب المفردات الحوشية القديمة التي هجرتها اللغة " فإن اللغة تحيا بالاستخدام الاجتماعي أو الشعري وتموت بعد الاستخدام واستدعاء حسن طلب لبعض المهجور من اللفظ العربي ، يساهم في إحياء بعض المفردات التي اضمحلت من قلة الاستخدام وبعث هذه الألفاظ شعرياً وهو عمل يحمدهم للشاعر لا يحسب عليه ، والواقع أن الشكوى من هذه الألفاظ تشي بعدم وثاقة صلة أصحابها بالشعر والتراث العربي القديمين ، بينما لا يتورعون في ذات الوقت عن اتهام الشعراء المجددين بضعف الصلة مع التراث العربي" (١) . فالشاعر يتميز بامتلاكه للغة امتلاكاً يمكنه من اللعب الحاذق بمفرداتها ومعانيها وتركيباتها وإيقاعاتها ؛ فيقول في ديوان " آية جيم" في قصيدة (الجيم ترجح) (٢) :

لا تراب الذاكرة الماكرة ، ولا المجزرة التالية

(١) سعيد توفيق : " ماهية الشعر " مجموعة من الكتاب ، ص ١٩١ .

(٢) حسن طلب : " آية جيم " ، ص ١١ - ١٩ .

الجيم تاج الأجدية
 وهى جوهرة الهجاء
 جمانة اللهجات
 أو مرجانة الحاجات
 أجرومية الهزج
 ارتجال
 جرَّ بالمجتث هجهجة الرجز
 الجيم جرأة من عجز
 والجيم خنجر من تجبر
 إنها
 حجر تفجر
 فوق إسفنج تحجر
 إن جل الجيم يوجد فى البياض الجم
 أبيض ما تجى الجيم إن جهرت
 وأجهر ما تجى الجيم إن رهجت
 وأرهج ما تجى الجيم إن هجرت
 وأهجر ما تجى الجيم إذا تجنبت المحى
 كأنها زجرت

فما ازدجرت
 ولكن زاوجت بين الشجا والجأش
 واشتجرت
 فأدرج في سجل المعجم
 الثلج اللجين الجؤذر الجمعة المزاج
 الجلنار النرجس الزرجون جلباب الزواج
 الجاشرية واليلنجوج الأرنديج والبجاد الحاج
 تزجية الشجون الجدد السراج الجوخ
 والديياج واجهة السحنجل والزجاج
 التدرج الجادى فوج جماعة الحجاج
 ثم جميع ما يجرى على المنهاج
 من جبر
 وجرجير
 وجمار
 وجميز
 ومسجد
 فالجيم تجربة التجاوز والتجدد
 فالجيم تزويج البنفسج للزبرجد

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

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

إن كنتَ لا تذكرني ، فأنا الذي ناصبتُك من قبل العداء ،
 وكنت بادلتك بالجفاء الجفاء ، أنا الذي قابلتك في الغداة
 فقالتك كنتُ بسر الأداة وسحر الأداة ، وأنا الذي جالستك
 في المساء ، فذمت بين يديك الهوى ، وشكوت إليك مكر النساء
 ويقول :
 يشهد الله أني ما قلت إلا الذي
 قد علمت

(١) محمد عبد المطلب : تقابلات الحدائث ، ص ١٠٧ - ١٠٨ .

فهيء سلاحك
 إن صلاحك في الحرب
 إن سلاحى القصيدة
 ما الشعر عندك ؟
 عندى القريض :
 فيوض الجلال
 ومطلق آياته
 وغموض الجمال
 إذا شفَّ عن ذاته
 القريض اعتراض
 وكلام من القلب
 ينجح للشعب
 جمال تخلص من ربة الشكل
 وهو جلال تخلص من قبضة الكل
 لا شك انك تلعب بالمفردات
 فهل لك فى الشاردات
 الأوابد ؟ " (١) .

(١) حسن طلب : " زمان الزبرجد " ، ص 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 اعتباطياً، لكنه يعد فلسفة واسعة ؛ فالشعر يحتاج إلى لاعب ماهر نشيط لا لاعب متكاسل. فالشاعر الحاذق هو الذى يتلاعب بمفردات الكون ، وبأشعاره يصوغ العالم الشعري الذى يتلاءم معه وقد يسيطر على لغة الشاعر هاجس الحركة والمغايرة لا السكون والخمول ، ويصبح الشعر عنده جمالاً تخلص من قيود الشكل . ويمنح الشاعر (القصيد) موضعاً رفيعاً متعالياً ؛ فالقريض (جلال) تملص 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 أرفى الشعر الحديث كله ما رأيته فيه من لعب حاذق بالكلمات ، يذكرنا بأساتذة العزف المنفرد فى الشعر والموسيقى والغناء والرقص والتصوير من أمثال أبى تمام وبيجانيى وكاروزو وبيكاسو . ونحن نكره اللعب بالألفاظ حين يكون زخرفة سطحية مبدولة ، أما حين يكون اللعب استعراضاً لجمال يتقلب بحرية فى أوضاع شتى كلها فاتن ؛ فاللعب عندئذ 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 ، ص ٦١ .

السياق الشعري، " وقد أصبحت المفردات كلها صالحة للشعرية ، ما كان مهجوراً أو مستعملاً ، ما كان فصيحاً أو عامياً ؛ ذلك أن مفردات الحياة اليومية أصبحت خاضعة للشعرية، والتعبير عنها يتم بدوال تنتمي إليها دون خوف من مقولة الابتذال أو الركالة" (١) وقد تعامل حلمى سالم مع مفردات الحياة اليومية تعاملًا 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 المالمية

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 " ، ص ٦٩ .

(٢) حلمى سالم : " سراب التريكو " ، ص ١٤ .

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

وقد احتفى الشاعر رفعت سلامّ بالمفردات التي تشير دلالاتها إلى الواقع أو تستخدم بكثرة في الحياة ؛ فقام الشاعر بنقلها من الحياتي التداولي إلى السياق الشعري ، فأعطاهها بذلك مرتبة أعلى وجعلها لغة شعرية ، يعبر الشاعر من خلالها عما يدور في أعماق ذاته "وكما كان للمبدعين مغامرتهم اللغوية مع الألفاظ العربية ، كانت لهم مغامراتهم مع الألفاظ (العامية) أو القريبة منها ، وهم الذين يحطمون التقاليد البلاغية التي أوصلت بتجنب مثل هذه المفردات التي تفقد الأدبية كثيراً من خصوصيتها المفارقة للغة الحديث اليومي المؤلف ؛ فنشاعر كرفعت سلامّ لا يأنف من التعامل في (إشراقاته) مع كم غير قليل من هذه الدوال " (٢) ، مثل [الكلاب السعرانة – يدهسكم المترو – إشارات المرور السعال الديكي] يقول الشاعر في قصيدة (مراوحة) :

أنا الذي مرت خيول الوقت في جسدي وئيداً
فأبقى وحيداً أعابث الواقع الراهن فأصفع الكلب
على خدّه الأيسر بعد أن أدار الأيمن للطائرات

الحريرية الأمريكية ليشعر بمزيد من الأسى والأسف الكسيح

(١) محمد عبد المطلب : النص المشكل ، ص ٢٥٩ .

(٢) محمد عبد المطلب: " البلاغة قراءة أخرى " ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، سنة ١٩٩٧ ، ص ٧٨

وأشق البحر المالح بعصاى وأرمى
بالوزراء وبالشعراء وبالقيادة والكُتَّاب والمتلقين ومكبرات الصوت ومحلات
الفول والطعمية والسائرين جنب الحائط او على الجبل

وأحسب ما تبقى من نقود فى جيبي 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

فتحملة نداءات باعة الجرائد (١).

ونلاحظ فى المقطع السابق أن الشاعر قد وظّف مفردات الحياة اليومية من أخبار صحفية وأشياء واقعية؛ فمن أكثر الظواهر التى نلاحظها فى ديوان "إشراقات" هى ظاهرة الاحتفاء باليومي والحياتي، كما يقول محمد عبد المطلب: "وأول الظواهر التى تواجهنا أن معظم شعر الحداثة يقوم على الصدام مع الواقع المتهرى، ورفضه رفضاً كلياً ثم يتحرك أصحابه من مرحلة الرفض إلى مرحلة خلق عالمهم المثالى، عالم الحلم. أما رفعت سلام 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 الأفراد والتركييب، وكانت الظاهرة الأكثر تردداً هى ظاهرة توظيف مفردات الحياة اليومية - مفردات الواقع كلها. والكلية هنا- حقيقة لا مجاز - أصبحت منطقة صالحة

(١) رفعت سلام: "إشراقات"، ص ٢٤ - ٢٥.

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

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

المفردات الأجمية

يستقطب الخطاب الشعري السبعيني بعضاً من المفردات الأجنبية بشكلها ومكوناتها، وقد تجلت هذه الظاهرة عند الشعارين (حلمى سالم، ورفعت سلام). وتواتر هذه الظاهرة في النص الشعري يجعل القارئ أو المتلقى في حالة انزعاج وقلق مشوب بالخوف على لغته الأم " اللغة العربية".

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

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

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

" كنت أريد أن أبكى
 وأن أحرر الممرات من أسرها
 لكنني خجلت أن أبدو عميقاً
 في أمور ينبغي أن تكون عند الحدائين *Easy*
 يا بنت أمي :
 لم تخلعي البلاط القديم " (١).

نلاحظ استخدام الشاعر لمفردة "*Easy*" وتعنى " سهل أو بسيط "، لكنه آثر أن يكتبها بالإنجليزية، ليحدث نوعاً من خلخلة الثابت وتثبيت المخلخل، فلم يعهد الشعر العربي مثل هذه الاستخدامات، ولكن شعراء السبعينيات هم آباء التجريب في الشعر الحدائى، 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 الشعري للشاعر، ولكن فيما أتصور أن استخدام هذه المفردات لا يخلو من دلالة فنية واجتماعية. وتتجلى الأولى فى أن الشاعر يحاول أن يخلق نصاً شعرياً يجمع فيه مفردات متضامنة يؤازر بعضها البعض حتى لو كانت هذه المفردات غير عربية، أو بمعنى آخر أن النص الشعري يخترق كل الحواجز والقيود التى تفرض عليه، والثانية هوشيوخ هذه المفردات على ألسنة العامة والمتقفين الحدائين كما أثير الشاعر بذلك.

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

(١) حلمى سالم : سراب التريكو ، ص 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؟^(١) .

إن هذه الحروف التي كتبها الشاعر بطريقة " *Capital* " إنما هي اختصار لكلمات إنجليزية طويلة ؛ فهي تشير إلى محطات إعلاميه وإذاعية كبيرة لها شيوعتها في العالم وأثرها الإعلامي؛ فقد "تفيد من إمكاناتها التعبيرية وتوظيفها في السياق الفصيح أحياناً والتداولي أحياناً ، لينتج بذلك تداخلاً لغوياً" يومئ إلى قدرة الشاعر على المراوغة والتجريب من خلال المفردات ، فاستخدام المفردات الانجليزية (الحروف) في هذا المقطع السابق لا تخلو من دلالة واضحة وهي أن الشاعر يسخر من كل هذه المحطات الإعلاميه ، لأنها لا تؤدي دورها الصحيح ، ولكنها تراوغ الجماهير وتحاول أن تخطف أبصارهم وأسماعهم "وتدغدغ" مشاعرهم وتجعلهم يرون بعينيها ويسمعون بأذانها . وكثرة الأسئلة التي قدمها الشاعر توحى بمدى الهامشيته التي بنظير الشاعر بها وازاء هذه المحطات .

وفيما أظن أن استخدام لمفردات الإنجليزية في السياق الشعري استخدام فيه نوع من العشوائية واللامبالاة حيث إن النص الشعري كالحياة، تألف منها إتلف وما تعارض فيها اختلف ولكن من مميزات الحداثة هو التنافر والتضاد والتناقض ، لذلك جمع الشاعر بين المفردات العربية والانجليزية في نص واحد الذي يغلب عليه الطابع العربي، إنما هو

(١) رفعت سلام : " كأنها نهاية الأرض " ، ص ١٠٠ .

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

مفردات الجسد

احتفى الخطاب الشعري السبعيني بالجسد الأنثوي احتفاءً خاصاً ، جعله يختلف عن السابق عليه من خطابات شعرية . "فالشاعر السبعيني ينظر للمرأة نظرة حسية إيروسية صرف؛ لا يتحدث عن جمال ما؛ حسى أو معنوى؛ إنما يرصد تفاصيل الجسد الأنثوي ويوغل في تجربته الشبقية، وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على نزوع الشاعر السبعيني إلى التمرد على التابو الاجتماعي والديني وكسر هذه الحساسيات التي تعترى الإنسان العربي من موضوع الجنس والجسد المؤنث" (٢) . وقد حاول الشاعر السبعيني في بعض نصوصه أن يستنطق الجسد الأنثوي ومفاتيحه ؛ فيقول رفعت سلام :

"سأحتُ نفسي وصالحتُ بكَ الزمانَ المرَّ، أغفرُ ماتقدِّمَ
من ذنوبِ الكونِ، لكَ السلامُ، تدحوني يداكِ، أكن لبؤةً أو شجرة،
موجة أو ثمرة، لكِ فُجْرى الأنثوى، خبأته عن جسدى،
شراهة شهوتى في انتظار اللمسة الأولى، ثدياى عنقودان معقودان
باشتهاء القضم، سُرْتى سِرِّ مستشيط إلى الفضح ،
فخذى برجان من مرجان يحلمان بالهدم، ردفاى ربوتان
رابيتان على نهر يتشهى الفيضان، فرجى فرح فادح بك،
اهتبلنى راکعة ساجدة مبتهلة" (٣) .

(١) محمد عبد المطلب: " النص المشكل " ، ص ٢٥٩ .

(٢) عبد الفراج محمد : قصيدة الحدائث ، ص ٤٧١ .

(٣) رفعت سلام: " كأنها نهاية الأرض " ، ص ٤٢ .

فقد استخدم الشاعر مفردات حسية تشير إلى الأعضاء الجسدية للمرأة، وهذه المفردات توحى إلى نظرة الشاعر السبعيني الشبقية للمرأة؛ فجاءت مفرداته (ثدياي سرتي، فخذاي، ردفاي، فرجى، اهتبلنى) لتوحى بهذه النظرة الإيروسية، فضلاً عن أن يحدث صداماً بينه وبين القارئ / المتلقى، ويكسر الحواجز التي تقف حائلة بين النص الشعري والنصوص الأخرى. ويقول حلمى سالم:

" سكك حديد مصر

ثاني سكك حديد أنشئت في العالم "

هكذا قال المدرس،

فلا بد أنها ضمّت ساقياها

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

ولم تعر ضريبة المبيعات التفاتاً،

ظناً بأن قطع المسافات الكبيرة نحو المهاجرين

هو مهمة المفكرين 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 الأنثوي على التركيب النحوي لها؛ فهو يعمل على تفكيك التراكيب، وإعادة بنائها بطريقة يهيمن عليها الغموض؛ فما علاقة السطر الأول (سكك حديد مصر) بالسطور التي تليه؟ قد تكمن العلاقة بين المرأة والسكك الحديدية في أن كلا منهما لها ساقان ممدودتان؛ وتتحقق المفارقة في قوله " فلا بد أنها ضمت ساقها " وتتجلى الأعضاء الحسية للأنثى من خلال استخدام الشاعر لبعض المفردات " ساقها، الحلمات، شعرها، للشفافة " وقد تأثر شعراء السبعينيات بنصوص نزار قباني الشعرية في الكشف عن الملامح الأنثوية للمرأة ومحاولة البوح عن المسكوت عنه في الشعر العربي ، لكن هذا الكسر قد أحدث تصادمًا قويًا لدى القارئ / المتلقى .

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

ولأن عيونك مملكتي
أهرب
من معركتي الأبدية

(١) حلمى سالم : " سراب التريكو " ، ص ١٣٠ .

ضد الكون

إليك

أحبي قلبي في عينيك

فآخر رمح للحزن :

تسمر

في آخر جزء لم يطعن

من أنسجتي

وبخلجانك :

ها إني أتحمم : حين استرخى همداك

وغابا في تجويفين بصدري

نمت أنا

بين الجفنين

تدغدغني الآن رموشك ...

أصحو

وتهددني

أغفو

آه يا صاحبتى

أتملاك الآن ...

خلاصة روحى فيك

وميض فوسفورى

خمرِكِ :

نار فى شفتى

أتنفسكِ

انسربى كالعطر...

وكالأفيون

إلى رثتى

محترقاً

مازالت أناديكِ :

ذراعاي

وقلبى الواجف

أينك ؟

أين ذراعاكِ ؟

تعالى

غيبى فى

كسرِ صوفى

آه انفجرى بين ضلوعى" (١).

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

ومن الملاحظ في المقطع السابق أن الشاعر قد انشغل بمزج الجسدين (جسد الشاعر وجسد الأنتى) نلاحظ ذلك من خلال استخدام ضمائر المخاطب، ومن أهم الأعضاء الأنتوية التي استخدمها الشاعر (عيونك - نهداك - قلبي - خمرك - رثتى - شفتى - ذراعى - ذراعاك - ضلوعى - روحى) .

وقد أخبر الشاعر من خلال النص الشعري، أنه يدقق النظر فى صاحبه فى قوله (آه يا صاحبتى أتملاك الآن) فاستخدام الفعل المضارع (أتملاك) يوحى بمدى انشغال الشاعر بصورة محبوبته ومحاولته رصد الملامح الأنتوية 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 مبهمه وصعبة" (٢) .

إن كل هذه المفردات الانفعالية التى قد تجعل القارئ منفعلًا بالنص الشعري من خلال المفردات الحسية التى ينتج عنها صوراً إيروسية ، هذه الصورة كلها قد تجعل القارئ فى حالة انتشاء بالنص الشعري السبعينى ، لأنه يبتعد عن المؤلف ليطلق غير المؤلف.

٢- البنية التركيبية

اهتم شعراء السبعينيات بالجانب التركيبى فى النص الشعري؛ 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 بشيندر: " نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر " ، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم، سلسلة الألف كتاب الثانى، الهيئة المصرية العامة للكتاب الطبعة الأولى ١٩٩٦، ص٣٤.

بينها على إفرانز المعنى الذى عن طريقه تتم عملية التواصل فى مستواها العادى المؤلف^(١).

وتلعب البنية التركيبية فى النص الشعري دوراً بارزاً فى إنتاج المعنى الظاهر والمعنى الخفى للنص: إذ أن العمل الأدبي كثيراً ماتظهر عبقريته وجماليته من خلال طبيعة البنية التركيبية التى تسوده " لأن الجمالية فى النص الشعري 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؛ وأيضاً يتحقق عليها فينسج العلاقات على أكثر من محور تتقاطع وتلتقى وتتصادم وتخلق غنى النص وتعدد إمكانيات الدلالة فيه"^(٢). وقد يتحقق الكشف المباشر للنص الشعري 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 الشعري؛ فلا يمكن أن يكون هناك إبداع إلا من خلال التركيب اللغوى أو يوجد خلق جديد للتراكيب، يميز شاعراً عن آخر.

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

(١) محمد عبد المطلب: "جدلية الأفراد والتركيب"، ص ١٥٤.

(٢) يمنى العيد: "فى القول الشعري"، دار تويقال للنشر، المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٨٧ ص ١٢٧.

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

ولاننسى دور النحو في إنتاج المعنى؛ لأن الصور النحوية تتولد من خلال التركيب الذي يحكم العلاقات بين المفردات في 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 في أن يكون مؤثراً في 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 في أن يكون، ومكانه معد سلفاً، والألسينة ليست إلا جزءاً من ذلك العلم"^(٢).

وقد انشغل شعراء السبعينيات بمحاولة تجاوز النحوية والدلالية؛ فقد تعرض الخطاب الشعري السبعيني 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 الشعري يتعالى على اللغة ذاتها. وربما كانت أهم الظواهر التركيبية التي تجاوز النحوية والدلالية معاً، هو

(١) محمد عبد المطلب: "تقابلات الحدائث"، ص ٣٥ - ٣٦.

(٢) عبدالله الغدّامي: "الخطيئة والتكفير"، دار سعاد الصباح، ط ٢، ١٩٩٣، ص ٥٢.

احتمالها لتعدد القراءات، ومع التعدد تتغاير النواتج^(١). ومن أهم الظواهر التركيبية التي وردت في شعر السبعينيات التي تندرج تحت الحركة الأفقية، التقديم والتأخير والظواهر التي 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 هي القوالب التي تتخذها الأفكار والمعاني في الكلام، ويكون لهذه الألفاظ ترتيب في الجمل يخضع لنظام محدد. " مع إقرارنا بأن الجملة العربية لا تتميز بحتمية في ترتيب أجزائها، يمكن أن نجد فيما تركه لنا النحاة بعض الرتب المحفوظة التي يمثل الخروج عليها نوعاً من (الانتهاك) لما هو مألوف، أو نوعاً من الابتعاد النسبي عن القاعدة التي تضبط المعنى من خلال موضع اللفظة في التركيب، وكثيراً ما يكون المعنى محكوماً بالصلة بين الكلمات، وأهمية المعنى تأتي من أهمية موقع الكلمة، وتحريك الكلمة أفقياً إلى الأمام، أو إلى الخلف يساعد مساعدة بالغة في الخروج باللغة من طابعها النفعي إلى طابعها الإبداعي؛ وربما لهذا وجدنا لمبحث (التقديم والتأخير) أهمية خاصة في الدراسات القديمة^(٢). وهو كذلك في الدراسات الحديثة على وجه الخصوص لأن التقديم والتأخير يصنع جمالية ما في النص الأدبي بعامته والشعري بخاصة.

(١) محمد عبد المطلب: تقابلات الحداثة، ص ٦١.

(٢) محمد عبد المطلب: " جدلية الأفراد والتركيب "، ص ١٦١ - ١٦٢.

ومما لا شك فيه أن التقديم والتأخير أسلوب لغوي ، لقي اهتماماً كبيراً لدى البلاغيين من ناحية ، والنحاة من ناحية أخرى . غير أن 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 في كلامها ، تقديم الكلام وهو في المعنى مؤخر وتأخيره وهو في المعنى مقدم " (١) . أما البلاغيون فقد اهتموا بالتقديم والتأخير ليكشفوا عن قيمته الدلالية والجمالية في العمل ؛ لأنه يؤدي هدفاً بلاغياً مقصوداً تنثرى به الدلالة كما أن الكلمات التي تكون مختلفة الترتيب يكون لها معنى مختلف ، ولها تأثيرات مختلفة على المتلقى (القارئ/ السامع) . ولأن التقديم والتأخير مرتبط بالتراكيب أو الصياغة التي يقع فيها فلا بد أن يكون الترتيب صحيحاً " فتقدم ما كان يحسن تقديمه وتؤخر منها ما يحسن تأخيره ، ولا تقدم منها ما يكون التأخير به أحسن ، ولا تؤخر ما يكون التقديم به أليق " (٢) .

ويرى عبد القاهر الجرجاني " أن التقديم والتأخير باب كثير الفوائد ، جم المحاسن واسع التصرف ، بعيد الغاية ، لا يزال يفتترُّك عن بديعة ، ويفضي بك إلى لطيفة ، ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعه ، ويلطف لديك موقعه ، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك ، أن قدّم فيه ، وحول اللفظ عن مكان إلى مكان . واعلم أن تقديم الشيء على وجهين تقديم يقال إنه على نية التأخير ، وذلك في كل شيء أقرته مع التقديم على حكمه الذي

(١) ابن فارس : " الصحابي " ، ص ٤١٢ .

(٢) ابن هلال العسكري : " كتاب الصناعتين " ، تحقيق ، على البيجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، مكتبة عيسى البابي الحلبي القاهرة ، سنة ١٩٥٢ ص ١٤٥ .

كان عليه ، وفي جنسه الذي كان فيهوتقديم لا على نية التأخير ولكن على أن تنقل الشئ من حكم إلى حكم وتجعل له باباً غير بابيه ، وإعراباً غير إعرابه " (٤) .

وقد وردت ظاهرة التقديم والتأخير في الخطاب الشعري السبعيني في أشكال متباينة ، مما يدل على ثراء هذه الظاهرة وانتشارها في نصوص السبعينيات .

أولاً : تقديم الجار والمجرور :

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

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

عن عيني رُدِّي خيلك
إني سوف بأكثرك أرد أقلك
بهتّانك منهلك
ويلى منك
ومني ويلك" (١) .

تقدم الجار والمجرور (عن عيني) على الفعل (رُدِّي) و" بأكثرك " على الفعل والفاعل والمفعول "أرد أقلك" والتقديم جاء هنا للتخصيص ؛ لأن الشاعر يوجه أمراً ما إلى المحبوبة ، ولجذب انتباه السامع والقارئ ، ولأهمية الحالة الشعرية التي يعيش بداخلها الشاعر .

(١) عبد القاهر الجرجاني : " دلائل الإعجاز " قرأه وعلق عليه ، أبو فهر محمود محمد شاكر ، مطبعة المدنى ، بجدة ومكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط ٣ ، ١٩٩٢ ، ص ١٠٦ .

(٢) حسن طلب : سيرة البنفسج ص ٨ .

وقد انتشرت ظاهرة تقديم الجار والمجرور عند الشاعر رفعت سلام - أيضاً - انتشاراً كبيراً، وبالتحديد في ديوانه (إنها تومئ لي) يقول:

" في الليل :

ينبت لي جناح من غبار
أسقيه زرقتي
وأنسلّ خفيفاً
لي ، في الفضاء : بيت
بلا جدار .

ولي ، في كل ظلمة : نهار ،
لي : ما ليس لي .
ولي : حشد من الأشياء ،
يتوجني إلهاً ،
أو خريفاً
وفي الصباح :
أبتني بيت الفرار " (٢).

تقدم الجار والمجرور في هذه القصيدة في مواضع عدة ، وقد سيطر الجار والمجرور على هيكل النص ، مما يوحي بأهمية تقديمه كثيراً ، ومثال ذلك (في الليل) ، و(لي في الفضاء بيت) ، و(لي ما ليس لي) و(لي حشد) (وفي الصباح أبتني بيت الفرار). وقد

(١) رفعت سلام : إنها تومئ لي ، ص ٢٠ .

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

ونلاحظ تقديم (الجار والمجرور أيضاً لرى) (الشاعر حلمى سالم فيقول:

" في ثيابي تصعد الحريقة

ومرة رأيت منشداً يعلم النهر كيف يغدو غزالة

من النار والسماء،

هل يدخل النهر زلزانهً ليطلق العصفير التي ليست طليقة؟"^(١)

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

٢- تقديم الظرف؛

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

١- تقديم الظرف على الفعل المبنى للمجهول.

وقد ورد في قول حسن طلب:

ولن قصص؟

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

لا كاملة في الحلم

و حين تُقَصُّ على القوم ولا ناقصة" (٢).

تقدم الظرف (حين) على الفعل المضارع المبني للمجهول ليحدد البعد الزمني الذي تُروى فيه القصص ، ليؤكد الشاعر اكتمال القصص في الحقيقة ، ونقصانها في الحلم .
وقدم الشاعر رفعت سلام الظرف في مواضع عدة ؛ فيقول :

" لك المجدُ

فأنت الأزرق المكنون في الأفق المباغت

عند قوس البحر يتقد

وأنت المهر يعدو راكضاً ،

عند انبلاج الفجر ،

برياً ،

فيورق في المدى الوعدُ

وأنت المفرد الصمدُ

لك المجدُ" (١).

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

(١) حسن طلب : سيرة البنفسج ، ص ٥٢ .

(٢) رفعت سلام : " إشراقات " ، ص ٢٥ .

وبرز تقديم الظرف عند الشاعر حلمى سالم فى قوله :

" خلف بابها قامت جماعة الشُّعر ، قبل أن يحدث

انتخاب الطبيعة ليجعل العشاق

فى جانب ، والأذكىاء فى جانب

فما الذى حدث " (١).

قدّم 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 المدعى

عِ البنفسجَ أو لا تعِ

إنما للبنفسجِ إشراقه طاقة نورها

رهن إيماءة الإصبع " (٢).

تقدم الخبر (الجار والمجرور : للبنفسج) على المبتدأ (إشراقه) 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 " ، ص ٢٥ .

(٢) حسن طلب : " سيرة البنفسج " ، ص ١٥ .

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

" و كنت أغوى امرأة :

عندى موسيقى الرحباني 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 لأغاني فيروز وألحان الشيخ إمام عيسى والرحبانية .

وقد وردت ظاهرة تقديم الخبر على المبتدأ في نصوص رفعت سلام كثيراً ونلاحظ ذلك في ديوانه " إنها تومئ لي " ؛ يقول :

" لا " آن " لي .

ولي في كل آن - جلوة
وغزالة برية تعدو على وتر غريب
أعدو إليها - في انتصاف المر - عاريا ،
فيسببني المغيب .

ولي - في كل آن - صبوة ،

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

أسكنها ،
 أو تسكنني ،
 فتشعلني طيوراً من سهيل .
 ولي : آن قتيل " (٢) .

تقدم الخبر في موضعين ؛ الأول (ولي في كل آن جلوة) فالخبر (ولي) الجار والمجرور تقدم على المبتدأ المؤخر بعد الجملة الاعتراضية وهو (جلوة) . وتقديم الخبر هنا لا يخلو من دلالة وهي امتلاك الشاعر لجلوته وإحساسه بسلطته القوية ، والثاني في قوله (ولي - في كل آن - صبوة) فالخبر (لي) تقدم على المبتدأ (صبوة) ، ويومئ هذا التقديم إلى الشعور القوي بالذات ومنح الذات سلطة علوية .

٤- تأخير الفاعل

وقد ورد في قول الشاعر حسن طلب
 (فعل مضارع) (فاعل مؤخر)
 " تدورُ بشاطئِ النيلِ أسطوانةٌ
 فأسمع عبر دورتها : خيانة

(فعل مضارع) (فاعل مؤخر)
 ويصرخ في ربوع النيلِ طفلاً
 فتشكو صرخة الطفل الخيانة " (١) .

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

(١) رفعت سلام : " إنها تومئ لي " ، ص ١٤ .
 (٢) حسن طلب : " لا نيل إلا النيل " ، ص ٥٢ .

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

ناريّة

تدس أنفها بقلبي ،

كل ليلةٍ ثلجية ،

تفر داخلى طيورى القديمة

(يدى لا تمسك الخيط المعلق

في سماء من دخان)

وتمضى - في الفراغ - صقراً من أرق

ما ترددت طويلاً

أدرت ظهري

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 السبعيني مهووس بالتقديم والتأخير، وإنتاج دلالات عدة للقصيدة ، مما قد

(١) رفعت سلام: "إنها تومئ لى" ، ص ٢٧ .

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

وقد ورد تأخير الفاعل في قول الشاعر حلمي سالم :

" لو تعبرين إلى سناء العتيقة يا مهاجرتي ..
يطوف الرمل وجهي فارداً في القيظ عينيك
الموزعتين أعناباً وقمحاً تركيبين إلى
يا معشوقتي
بيضاء خالعة ثيابك تلبسين حقيقتي" (١).

لقد تأخر الفاعل (وجهي) وتقدم المفعول به (الرمل) وقد نتج عن تأخر الفاعل تغير في الدلالة وإثراء للنص الشعري؛ فالصياغة الشعرية في السطر الثاني تحتل أكثر من وجه ، يمكن أن نقرأ السياق قراءتين أولاهما : قد نعد الرمل مفعولاً به والوجه فاعلاً مؤخرًا والثانية : أن نعد الرمل فاعلاً والوجه مفعولاً، وهذان الاحتمالان يومئان : إلى تعدد الدلالات والتأويلات للنص الشعري ، فيدل على انغماس وجه الشاعر في الرمال أو امتزاج الرمال بوجهه ، ويدل هذا أيضا على المذلة التي يعيشها الشاعر الإنسان أو أن الإنسان أشبه بالنعامة التي تغرس رأسها في الرمال والوجه أحد أجزاء الرأس. وقد تتفاوت ظواهر التقديم والتأخير من شاعر لآخر ، وهذا يرجع إلى جنوح الشاعر السبعيني إلى التركيب اللغوي المراوغ للنص الشعري ، وقد نتج عن هذا التركيب وجوه عدة للتلقى تسهم في تعدد دلالات النص ، وتفجير إمكاناته ؛ لأن النص السبعيني

(١) حلمي سالم : " حبيبتي مزروعة في دماء الأرض " ، ص ٢٤ .

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

ثانياً : الحذف .

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

والحذف أسلوب بلاغي 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 هي وسيلة القدماء والمعاصرين لإبراز هذا الدور في العمل الأدبي" (٢).

وقد يحتاج الحذف إلى قدر كبير من الدراية والمعرفة بتراكيب اللغة؛ حتى يستطيع المتلقى أن يشارك الشاعر في استحضار الجزء المحذوف، وفي إقامة الدلالة التي أراد أن يقيمها الشاعر من هذا التركيب اللغوي المنمق والمكثف.

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

(١) عبد القاهر الجرجاني: السابق، ص ١٤٦.

(٢) محمد عبد المطلب: "جدلية الأفراد والتركيب" ص ١٨٢.

إعتماداً على دلالة القرائن المقالية أو الحالية وقد يحرص هذا التطبيق على إبرازها لتدل في موضعها دلالة تتحقق بغيابها" (١).

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

وقد أشار على عشريني زايد إلى هذا قائلاً: 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.

والذي لا شك فيه هو أن الحذف يجب أن يكون مرتبطاً بقرائن يصل من خلالها القارئ / المتلقى إلى مواضع الحذف وتساعد على تحديد المحذوف، "ولا بد 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 في غيابها 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 عشريني زايد: "عن بناء القصيدة العربية"، مكتبة دار العلوم ١٩٧٨، ص ٥٧.

(٣) محمد صلاح زكي: "الخطاب الشعري عند محمود درويش"، ص ٢٦٠.

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

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

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 سلام حذف المبتدأ فى مواضع كثيرة منها على سبيل المثال قوله :

" نارية

تدس أنفها بقلبي

كل ليلة ثلجية" (٢) .

(١) سعيد أبو الرضا : " فى البنية الدلالية ، رؤية لنظام العلاقات فى البلاغة العربية " ، منشأة المعارف الإسكندرية ، سنة ١٩٨٧ ، ص ٢٤٤ .

(٢) رفعت سلام : " إنها تومئ لى " ، ص ٢٧ .

فقد حذف الشاعر المسند إليه وتقديره (هي) لقوة هذه النار وشدتها وبقي
المسند (الخبر) في مطلع القصيدة ليصبح هو محور الحديث وبؤرة الدلالة التي
تبنى عليها القصيدة .

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

" ورد أبيض

ينبت فوق جدار أسود

طفل .. يجبو غوار الحزن

كلمات تتلقح فى الصمت

لا تتخلعى 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 (هي) 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 : " حبيبتي مزروعة فى دماء الأرض " ، ص ٦٥ .

ما بين أمومة نار الخلق

وبين أرومة نور الشوق" (١).

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

٢- حذف الفعل

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

" سوفَ بشمليِ شَمَلِكْ

وَيْلِكْ

ما كان أجلُّ خروجك لى

تحت الدوحِ

وكان أجلُّك

ويلك" (٢).

لقد حذف الشاعر الفعل (أجمع) الواقع بين الجار والمجرور والمفعول به - فى قوله (سوف بشملي - أجمع - شملك). ولكن صلاح فضل لا يجد بلاغة فى هذا الحذف قائلاً : " 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 " ، ص ٦٤ .

(٢) حسن طلب : " سيرة البنفسج " ، ص ١١ .

الشاعر أن يضيفه على خروج الحبيبة صيغة لغوية فارغة ، فالتجربة مكرورة والوعد مبذول ، والحياة تمور في اتجاه مخالف لما تفضى إليه صيغ الشعر المنثور" (١) .

ولكن الشاعر آثر أن يحذف الفعل (أجمع) لمشاركة القارئ في إبداع النص وبناءه من ناحية ، والتحام المبدع بنصه من ناحية أخرى ، لتوليد أكبر قدر من الدلالات . وقد ورد حذف الفعل المضارع في نصوص رفعت سلام ، وبالتحديد في ديوانه "كأنها نهاية الأرض" ، في قصيدة عنوانها "عراء" :

" متخمةً بالعويلِ والنسيانِ ، من أين جَاءوا ، متى ؟
وذلك الزوج الجُهْنَمِي ، أيها الغريبُ ما أتى بك
بين ثديي ، فيّ ، أيها الغريم ، جسدي مملكة على هاوية
تدخلني فلا تدخلني" (٢) .

حذف الشاعر الفعل المضارع (تأتي) والفاعل (هي) وأقام الحال (متخمة) فتصبح الجملة لدى رفعت سلام معتمدة في بنائها على كتابة المحو؛ بحيث يؤدي هذا المحو إلى استقطاب القارئ ، فتكون الجملة هكذا :

فعل	+	فاعل	+	حال	+	جار ومجرور	+	حرف عطف	+	معتوف
↓		↓		↓		↓		↓		↓
محذوف		محذوف		متخمة		بالعويل		و		النسيان

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

(١) صلاح فضل : " شفرات النص " ، ص ٦٩ .

(٢) رفعت سلام : " كأنها نهاية الأرض " ، ص ١٠ .

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

" دارت ،

دارت ،

واختارت :

رشقت جمرتها فى صدر الطاعونِ الأسود ، 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 لتراكيب 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 الشعري 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 " ، ص ٨ .

(٢) محمد عبد المطلب : " قضايا الحداثة " ، لونجمان ، سنة ١٩٩٥ ، ص ١٠٨ .

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

"النيل شكا

دفع الرمل عن الشطين

استبكي وبكى

فوقفت على الضفة مرتبكاً" (١).

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

وقد ورد حذف الفاعل عند حلمى سالم في قوله :

" وردة عشق حمراء

انفلتت ،

تركض بالجمرة في رمل الصحراء

انفلتت ،

دارت ،

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

حطت ،
 فوق سطح الدلتا ،
 سكنت في حضن الفقراء
 لمت من أشلائهم العظم تويجاً ،
 نهلت من آهاتهم الأنة نسخاً
 وانفلتت كالعشاق وكالشعراء
 دارت
 هدأت فوق أغاني الصيادين ،
 وفوق أيادي الحدادين
 وفوق جبين البنائين " (١) .

حذف الشاعر الفاعل وتقديره (هي) الذي يعود على الورد في بداية القصيدة وبلغ عددها أحد عشر فاعلاً ليبدل بذلك على أن الشاعر يعمل على تغييب الفاعل ، ليصنع لنفسه فضاءً نصياً واسعاً يمكن أن يتحرك من خلاله بحرية كبيرة ؛ وغاية الحذف تكمن في تلك السلطة التي أعطاها الشاعر للورد ؛ لتصبح متمتعة بحرية الحركة في جميع الجهات ، غير محددة الإقامة .

وورد حذف الفاعل لدى رفعت سلام في مناطق صياغية كثيرة ، منها قوله :

" كل صباح
 فجيعة
 وكل نوم
 فرار

(١) حلمي سالم : " سيرة بيروت " ، ص ٧ .

صقور تحط _ الصبحَ فوق رأسى ،
 تولول _ ولولة لئيمة ،
 حتى إذا فتحتُ عيني
 اختطفتها _ ،
 وحطت _ فوق شباكي
 ترصد الخطوة الأليمة
 وكل خطوة جريمة" (١).

حذف الشاعر الفعل تقديره (هي) فى أربعة مواضع ، ليصنع بذلك اتصالاً شعرياً بمنطقة المنصوبات فى النص الشعري الذى يتولد عنه حركة ديناميكية فى ذهن المتلقى ومن الملاحظ أن النص الشعري لدى رفعت سلام 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 طرقت أبواباً جديدة فى التركيب اللغوى للنص الشعري؛ 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 سلام : هكذا قلت مهاوية ، ص ١٠ .

وحدة البيت الشعري قديماً . بل أصبح مشروعاً أن تستقل المفردة بالسطر الشعري 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 ،

فانفرتُ :

قطارات تعوى قبائل مدحجة جرة مقلوبة

صمت يهوى على حجر خنجر معلق 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 تقررعا 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 حرفى :

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 الحدائث " ، ص ٦٨ .

(٢) رفعت سلام : هكذا قلت للهاوية ، ص ٥ .

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

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

وقد ورد حذف الحرف في نصوص حسن طلب، وتحديداً في ديوانه (آية جيم)، إذ

يقول :

" أ دُرَجَ فِي السَّجَلِ ،

المنجنيز النورج الفالوذج النجف البلاج

النارجيل الجوسق السيجارة الجبخانه الزاج

الجواليق الجرام البنج أجهزة العلاج

الأجزخانة السرجين جزء الأوكسجين الصاج

إجراءات تشجيع التجارة جودة الانتاج

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

جلفطة البوارج تكنولوجيا الميلاج
جرنال الخواجة و الأناجر والطناجر والجراج
وجل ما يحتاجه التسجيل والإدراج " (١) .

فالمفردات هنا تحوز استقلالية كتابية تتناسب مع استقلاليتها الدلالية؛ وإذ يتضح من النص السابق أنه قد غلب على الطابع الكتابي الابتعاد عن بعض حروف العطف، مما يجعل المفردة دفقة دلالية مستقلة. ولا يخلو حذف حرف العطف من " دلالة"، هي أن الشاعر استبدل بحروف العطف الرابطة "حرف الجيم"؛ فقد تكرر هذا الحرف في المفردات التي ذكرها الشاعر كلها؛ فجعل من " الجيم" أداةً للربط بدلاً من الحروف الرابطة، وأصبح للجيم حضور كثيف وصارخ في النص الشعري، وأتصور أن الشاعر السبعيني يعتمد على التدفق السريع في الكتابة وربط المفردات بدلالات عميقة لا تتأني للقارئ إلا بعد صبر ومجاهدة طويلة.

" وفي هذا التوجه الصياغي أصبحت المفردات كلها صالحة للشعرية، ما كان منها مهجوراً أو مستعملاً وما كان فصيحاً أو عامياً (٢). بل أصبحت المفردة تمثل دفقة شعرية قائمة بذاتها، وفي الوقت نفسه تمثل عضواً فاعلاً بالنسبة للمفردات التي تجاورها "ولا شك أن الشعرية يتم إثراؤها - دائماً - بمجموعة الدوال المختارة، سواء حافظ الشاعر على معجميتها أم انتهكها؛ لأن طبيعة المفردة أن تحيل - في تحديد مدلولها - على سواها وهكذا تتوالى الإحالات إلى غير نهاية، مما يوسع دائرة المرود الناتج منها، دون تكثيف كما هو الحال في النحوية. ولا نكون مغالين إذا قلنا إن أكبر الظواهر المعجمية في شعر

(١) حسن طلب: " آية جيم"، ص ١٦.

(٢) محمد عبد المطلب: " تقابلات الحدائفة"، ص ٦٩.

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

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

(١) محمد عبد المطلب : السابق ، ص ٧١ .