

لغة الشعر الحديث ومنطق التجاوز

The Language of the Modernist Poetry and the Surpass Logic

د ليلى لعوير

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

قسنطينة - الجزائر

laouir02@yahoo.fr

Abstract:

الملخص:

After the modernization and renewing vague that the Islamic world witnessed after the renaissance, the conflict between the ancient and the old grew. The Islamic Arabic patrimony became a field of conflict, where destructive calls targeted the first aspect which is language. Liberation from language structures, stylistics and semantics was seen as a poetic renovation establishing a different language: a language of recreation instead of a language of expression based on an unordinary structure seeking a linguistic world that adopts the surpass logic as a tool of renewing. A logic based on destruction and explosion and

بعد موجة التحديث والتجديد التي شهدتها العالم العربي الإسلامي بعد النهضة لم يلبث الصراع بين القديم والجديد أن احتدم فأصبح التراث العربي الإسلامي مجال صراع وبرزت دعوات هدامة استهدفت الجانب الأول منها ألا وهو اللغة وبدا التحرر من القوالب اللغوية والبلاغية والدلالية صورة من صور التجديد الشعري في ظل رؤية حديثة تؤسس للغة مغايرة، تلبس لغة الخلق بدل لغة التعبير وتقوم على بنية شكلية غير مألوفة تنشأ عالما لغويا آخر يتبنى منطق التجاوز آلية تجديد، منطقا يقوم على الهدم والتفجير وتبني لغة الحديث اليومي فهل أسهمت الحداثة في إعطاء بديل لغوي مغاير أم أنها كرسست وفق مفاهيم التجاوز آليات هدم تشويه اللغة ككائن حضاري يحمل الشكل والمعنى والبعد. هذا ما سيحاول هذا المقال عرضه ومناقشته.

الكلمات المفتاحية: لغة الشعر الحديث، التراث،

التحديث، التجاوز، الهدم والتفجير.

ولكن بعد موجة التحديث والتجديد التي شهدتها العالم العربي الإسلامي بعد النهضة لم يلبث الصراع بين القديم والجديد أن احتدم فأصبح التراث العربي الإسلامي مجال صراع وبرزت دعوات هدامة⁽¹⁾ استهدفت الجانب الأول منها ألا وهو جانب اللغة وبدأ التحرر من القوالب اللغوية والبلاغية والدلالية صورة من صور البحث الحقيقي عن لغة مغايرة تلبس لغة الخلق بدل لغة التعبير وتقوم على بنية شكلية غير مألوفة تنشده عالما لغويا آخر يتبنى منطق التجاوز آلية تجديد منطقاً يقوم على الهدم والتفجير وتبني لغة الحديث اليومي.

فهل حقق دعاة منطق التجاوز منفعة للغة؟ وهل نجحوا في سعيهم للتحرر من قوالبها؟ أم أنهم عمقوا الترويج للغموض والإبهام والعدمية الدلالية وأسسوا للغة الانقطاع.

لقد كان سلامة موسى ولويس عوض وحيل من الشعراء أمثال عبد المعطي حجازي توفيق الصايغ نزار قباني وأدونيس ويوسف الخال وغيرهم.... من أكثر الذين تبنوا هذا المنطق في ظل واقع مليء بالتناقضات والهزات النفسية التي أعقبت نكبة فلسطين خاصة، واقع أورثهم نقمة على الماضي فسعوا إلى تدمير كل الأسس والحدود التي عدوا بعضها حواجز تفصلهم عن حاضريهم فكانت اللغة من أولى أسس الهدم هذا ما يمكن أن يفهم من أقوالهم الآتية التي نسوقها على سبيل التمثيل:

adopting everyday language. Has modernization participated in finding a different effective linguistic alternative or has it fostered – according to the surpass logic– the tools of language destruction and deformation as a civilizational being carrying form , meaning and intention? That is what this article will discuss.

Keywords: The Language of the Modernist Poetry, patrimony, modernization, the surpass logic/ destruction and deformation

مقدمة:

تشكل اللغة الإطار المرجعي للتراث الحي الذي يحتفظ بالحقائق الإنسانية التي حملتها عناصرها وعبرت عنها تراكيبيها وامتدت عبر علومها (المعجمية النحوية الصرفية والصوتية....) وكانت منطلق تفكير الأمة ووسيلة تعبيرها عن ذاتها ووجدانها وخصوصيتها المعرفية والحضارية

لقد أولاها القدماء اهتماما خاصا تجلّى في المطولات من المعاجم والموسوعات والمدونات اللغوية والبلاغية والأدبية التي جمعت ألفاظها وثبتت دلالاتها بما قيل من روائع الشعر الذي يمثل مادة لغوية جليّة حفظت اللغة وهيأت لها مستوى أدبيا خاصا

- "من أجل التحرر من القوالب الجامدة للغة فإن الشاعر يرى واجبه الأول ممثلاً بالهدم الحيوي المقدس" (2).

- الثورة التي نطلع إليها في اللغة العربية ليست إذن شكلية أو جمالية تقصر همّها على حروفية الألفاظ على جرسها الخارجي على تآلفات النغم واللفظ وإنما هي تفجير اللغة من الداخل... وليست هذه الثورة عودة إلى الجذر والأصل فمثل هذه العودة تجعل اللغة كيانا مقدسا... أي أنها تعزلها عن التاريخ والزمن والإنسان وتحولها إلى طقس يحرك الإنسان في اتجاه الأبدية ويعود جمال اللغة في الشعر إلى نظام المفردات وعلاقتها ببعضها وهو نظام لا يتحكم فيه النحو بل الانفعال أو التجربة" (3).

- " فاللغة - الجثة - السلطة التي تواجهها هذه الحداثة هي لغة الماضي المتكسد الجاثم بوصفه كتلة واحدة متجانسة هائلة لذلك تصبح الحركة الوحيدة الممكنة حركة البحث عن لغة المستقبل حركة التفجير للغة الحاضرة والتجريب المنهك بحثا عن لغة جديدة " (4).

- كانت اللغة أملاكا خصوصية واللغويون جمعية منتفعين وكانت الفتوى بشرعية كلمة أو تعريب مصطلح علمي أو تقني يستغرق المجامع اللغوية ثلاث سنوات من التنجيم والاستخبارات إلى جانب هذه اللغة المتعجرفة... كانت اللغة العامة تقف في الطرف الآخر

نشيطة متحركة مشتبكة بأعصاب الناس وتفاصيل حياتهم اليومية.

هذه الازدواجية اللغوية التي لم تكن تعانيها بقية اللغات كانت تشطر أفكارنا وأحاسيسنا وحياتنا نصفين لذلك كان لا بد من فعل شيء لإنهاء حالة الغربة التي كنا نعانيها وكان الحل هو اعتماد لغة ثالثة" (5).

- القصيدة الحديثة (الطليعية) خلق: تقدم للقارئ ما لم يعرفه من قبل في بنية شكلية غير معروفة - وهي إذن لا تعكس - وتلك هي الخاصية الجوهرية للشعر الحديث:

إحلال لغة الخلق محل لغة التعبير" (6).

و لعل اللافت للانتباه والمناقشة حسب أقوالهم في بيان نوعية هذه اللغة عدة أمور:

- 1- أنها لغة هدم، تقوم على التحرر من قواعد النحو والاكتفاء بنظام المفردات وعلائقها ببعضها.
- 2- أنها لغة تفجير تقوم على:

أ- تفجير الدلالة اللغوية بربط المتعارض والمتناقض وجمع مالا يجتمع وقرن ما لا يقترن وفق إيقاع مشوّه الملامح وتركيب لا ترابطي، يكتفي بذاته سياقاً كاملاً دون الحاجة إلى إطار مرجعي.

ب- عدم الارتكاز على المعاني المعجمية في تشكيل الدلالات المجازية بوصف اللغة الحداثيّة لغة خلق " تقدم للقارئ مالا يعرفه من قبل في بنية شكلية غير

لقد أدى توهم الشاعر الحدائي بعجز اللغة وعقمها على نحو الحدود بين الإنسان والآخر والإنسان والعالم إلى إعادة تركيبها بتشويبهها والتطاول على قواعدها حذفاً وتجديفاً محاولة منه الوصول إلى أكثر الطرق فعالية وتأثيراً للتعبير عما يريدون.

وسنحاول فيما يلي أن نلقي الضوء على بعض القرائن التي مسها الهدم.

أ - الربط:

يعد الربط قرينة نحوية ودلالية تساهم في إحكام العلاقات ووضوح الدلالات النظامية في النص النثري أو الشعري على السواء ذلك أن معناه إحكام العلاقة بين أطراف التركيب سواء أكان هذا التركيب من تعاطفين مستثنى ومستثنى منه شرط وجزاء... أو يعود الضمير وباسم الإشارة أو إعادة اللفظ وإعادة المعنى أو الألف واللام (ال) أو بالحروف الداخلة على الكلمات كحروف الجر والعطف أو بالأدوات الداخلية على الجمل... الخ⁽⁹⁾.

فالربط إذن قرينة نحوية ودلالته تلتزم التزاماً كلياً بالقاعدة النحوية في الكلام المنشور بينما تتحطم بشكل مثير في النص الشعري الحديث الذي يجذف الروابط ويلغيها وبالتالي يدمر بنية الجملة الدالة فتصبح "هيولى قابلة للتشكل في أكثر من شكل أي تصبح لا متشكلة"⁽¹⁰⁾ قد تتضح في:

معروفة⁽⁷⁾ تصدر عن ذات الشاعر في تفردها وهوسها بالجدّة، والغربة في تركيبها لنموذج لغوي لم يسبق إليه.

3- أنّها لغة تضمن تفجّرها باعتمادها لغة الحديث اليومي القائم على تبني العامية كلغة ثالثة يتخذها الشعر الحدائي وسيلة التعبير عن نفسه وقضاياها.

إن هذا التنوع الوظيفي للغة الشعر الحديثة في ضوء هذه الآراء الجديدة والجريئة تظهر بوضوح من خلال الكثير من الأعمال الشعرية المعاصرة ولذا سنأخذ بالتحليل والنقد كل واحدة على حدى.

1 - لغة هدم:

وأعني بها هدم التراكيب النحوية وإشاعة الفوضى في الجملة الشعرية بتدمير أكثر القرائن التي تتظافر في إنتاج الدلالة النحوية وإيضاح المعنى، سواء أكانت صرفية كالاشتقاق والتجرد والزيادة، أو نحوية كالإعراب والإسناد والمطابقة والربط والرتبة والتضام وغيرها من القرائن التي تدخل تحت النحو يقول أحمد عبد المعطي حجازي في الإفصاح عن مبدأ الهدم: "المطلوب هو تدمير الأساليب والصور والصيغ اللغوية وابتداع أساليب وصور جديدة تتسع لمعارف العصر التي عجزت عنها اللغة القديمة فلا بد إذن من تدميرها والخروج من سجنها وابتداع لغة جديدة؛ لأن القواعد من عمل الإنسان فهو يستطيع دائماً أن يعدها بقواعد أخرى.

فقد اتفق الناس على أن يكون الفاعل مرفوعاً والمفعول منصوباً وبإمكانهم أن يتفقوا على العكس"⁽⁸⁾.

أ - 1) تدمير بنية الجمل:

على ذكر ما سبق فإن الربط الحديث هو تحطيم لقواعد الربط المعروفة وإلغاء للتجانس الشكلي والوحدة المنطقية في القصيدة إنه خلق لحالة من التناقض والانسجام المتولد عن تفجير دلالي غامض ومعقد ينفر المتلقي ويصدم توقعاته المعرفية القائمة أساسا على التذوق الجمالي والفني للنص الشعري يقول الياس لحود:

يهاجني جوع أطرش...

يدفشي أسقط في مجروري المشروع الأخضر

...أخرج من مشروع المجروري الأخضر

أمسح أوساخي بمناشف حلاق الأفكار

وأخي وجهي في أنفاس الجبابة...

- يهرب مني عمال التنظيفات

أكداس الزبالة على كل مفرق... (11).

إن هذه الجمل الشعرية تتوالى في غياب شبه كلي للروابط النحوية بحيث تشكل بنية شعرية معقدة تختل فيها الصور والإحالات والكلمات وتغيب معها معاني القصيدة ودلالاتها الجوهرية ونرى غياب الروابط أيضا في قول محمد عمران:

الصلاة بندقية

تقتات بالأزهار

بالحمام

بالأشعار،

بالزيتون.

بالأطفال

بالمدين (12).

إذ تتوالى أشباه الجمل لتعطي تراكما دلاليا معقدا يعسر فهمه فيلقي على النص غلالة كثيفة من اللبس وقد تتحطم البنية النظامية في النص بحيث تضع أكثر الروابط النحوية والدلالية لتغزو مجالا مفتوحا للتخمينات والاحتمالات الدلالية المشوهة يقول أدونيس:

لم أكل العشب غير الرمل، جوعي يدور

كالأرض أحجار قصور هياكل أتهجاها كخبز /

رأيت في دمي الثالث عيني مسافر مزج الناس

بأمواج حلمه الأبدى/حاملا شعلة المسافات

في عقل نبي وفي دم وحشي / (13)

ويقول أيضا:

النواح في كبد العالم ؟ /أصغي للموت

بين تجاعيدي / هذينا / هذيتك أحسن الموت

اصطفيت النهدين بين تقاليدي / هل جلدك

السقوط / هل الفخذان حرج ملأته / إلتأم

العالم / هل أنت مقلع الليل في جلدي ؟

فأسي مسنونة صرت نبعا آخر ضفتي تسيل

ذراعاك اعتراف قوس حملتك وجهي صخب طائر

تقاسمه الصوت أسألني أجب... / (14)

أ - 2 ارجاع الضمير على مجهول لم يسبق

تحديده:

تذكر كتب النحو أن الضمائر على اختلاف أنواعها لا تخلو من التباس وإبهام سواء أكانت ضمائر منفصلة أو متصلة أو مستترة لذا نجد الضمائر تتعلق بمرجع معين يسبقه وظيفته إزالة الالتباس الحاصل والإبهام الذي يحيط بالضمير عند الاستعمال. " لأن معنى الضمير وظيفي وهو الحاضر أو الغائب على إطلاقهما فلا يدل دلالة معجمية إلا بضميمة المرجع لفظاً أو رتبة وبواسطة هذا المرجع يمكن أن يدل الضمير على معين وتقدم هذا المرجع لفظاً أو رتبة أو هما معا ضروري إلى الوصول إلى هذه الدلالة" (16)

غير أننا نلاحظ في كثير من نماذج الشعر الحر تحطيم قاعدة المرجع حيث يقف القارئ عاجزاً أمام إرجاع الضمير في الجملة على مرجع معين بسبب غياب قرينة محددة

في النص أو في الجملة تعينه على تحديد هذا المرجع يقول خليل حاوي:

ماله ينشق فينا البيت بيتين

ويجري البحر ما بين جديد وعتيق

صرخة تقطيع أرحام

وتمزق عروق

كيف تبقى تحت سقف واحد

إننا نلاحظ في نصي أدونيس ضياع أكثر الروابط النحوية الدلالية من النقاط والفواصل وحروف العطف فتحطمت بذلك البنية النظامية بما أدى إلى السقوط في متاهات الغموض والإبهام أضف إلى ذلك شيوخ ظاهرة النقاط التي تتخلل الجمل فتجني على النص بما تتركه من فجوات نحوية ودلالية تحطم التكوين العادي للجملة بحثاً عن تركيب غير عادي يشوبه الغموض قد يؤدي في بعض الأحيان إلى نوع من الهلوسة الشعرية يقول يوسف الخال:

بغبغبغ...

بغ...بغا...بغ

والكوى مغلقة والصور ينهار

ووجه الشمس زور

هل هي الأرض تدور

بغ...بغا...بغ

بغبغا.....بغ (15)

لقد تعتمد الحداثيون الابتعاد عن النموذج التركيبي العادي للجملة لتوليد الإبداع وخلق نموذج لغوي لم يسبق إليه فأوقعوا الدلالة الوظيفية للضمائر في غموض شائك قطع التواصل بين المتلقى وبين البنية اللغوية الدالة.

وبحار بيننا... سور

وقال لي: إياك

وصحراء رماد بارد

وأغلق الشبابك

وجليد⁽¹⁷⁾

واندفع القضاة والشهود والسياف

فأحرقوا لساني

ونهبوا بستاني

وبصقوا في البئر يا مجيري

ومسكري

وطردوا الأضياف

من أين لي أن أعبر الضفاف

والنار أصبحت رمادا هامدا

من أين لي ؟ يا مغلق الأبواب

والعقم واليباب:

مائدتني، عشائي الأخير في وليمة الحياة

فافتح لي الشبابك، مد لي يديك، آه⁽¹⁸⁾

لقد وردت الضمائر في النص مثل ياء المتكلم وواو

الجماعة وكاف الخطاب والضمائر المستترة " هو " و " أنا

" بطريقة غابت فيها القرينة المحددة التي يمكن بها إرجاع

هذه الضمائر المتوفرة بقوة في القصيدة إليها بما يفتح

أماننا مجالا آخر لإسقاط الضمائر على المجاهيل، فياء

المتكلم أو كاف الخطاب يمكن إرجاعها إلى الشاعر

الذي يتحدث بلسان الغير ولكن من هذا الغير الذي

يتحدث باسمه الشاعر والضمير المستتر " هو " على من

يعود ياترى؟ أيعود على المسيح أم على العابد أم على

مثل أعلى إن غياب القرائن التي تعلق الضمائر بمراجع

معينة خلقت نوعا من الارتباب في إيجاد إجابة مقنعة

فإذا أردنا إرجاع الضمير المتصل " نا " في " فينا " و " بيننا " والضمير المستتر " نحن " في " نبقي " إلى مرجع معين نجد أنفسنا أمام إشكال كبير لعدم وجود قرينة تعيننا على ذلك فالضمير عاد في كل الأمثلة على مجهول لم يسبق تحديده وهذا يفتح أماننا مجالا واسعا للتخمين والاحتمال فالضمير هنا يمكن أن يعني الناس كافة ويمكن أن يعني أمة معينة ويمكن أن يعني الشعراء فقط ويمكن أن يمتد إلى أكثر من هذا إذا قرنا كتابة القصيدة بالحمولات التي أرادها الشاعر أثناء الكتابة.

إن الأمثلة المتعلقة بتعدد المراجع الخاصة بالضمير متوفرة بقوة في الشعر الحر فهذا عبد الوهاب البياتي يقول:

في سنوات العقم والمجاعة

باركني

عانقني

كلمني

ومد لي ذراعه

وقال لي

الفقراء ألبسوك تاجهم

وقاطعوا الطريق

والبرص والعميان والرقيق

العمق الفكري لدى المتلقي وخلق نوع من التواصل بينه وبين النص الشعري.

أ - 3 (استعمال "أل" العهدية:

يذكر الناقد خالد سليمان أن النحاة قد فرقوا بين ثلاثة أنواع من "أل" وكلها تفيد أساسا التعريف و"أل" العهدية "هي تلك التي تدخل على النكرة فتفيدها درجة من التعريف تجعل مدلولها فردا معينا بعد أن كان مبهما شائعا.

ويرجع هذا التعيين أو التعريف إلى عدة أسباب هي:

1 (- أن تذكر النكرة في الكلام مرتين بلفظ واحد تكون في الأولى مجردة من "أل" وفي الثانية مقرونة بها فهي تربط بين النكرتين وتحدد المراد من الثانية.

2 (- أن تقتن "أل" العهدية " بلفظ نكرة لم يذكر في الجملة وذلك بغرض حصره في شيء معين بناء على علم سابق في زمن انتهى قبل الكلام الحالي.

3 (- وقد يكون السبب في تعريف النكرة حصول مدلولها في وقت الكلام⁽²⁰⁾

غير أن الدارس للشعر الحديث يلاحظ ورود "أل" العهدية " في كثير من الأشعار دون أن تتوفر فيها الشروط التي اتفق عليها النحاة ومن ثم تتعدد امكانات

يستطيع من خلالها المتلقي الوصول إلى فهم عميق لدلالة النص.

فالشاعر الحدائي إذن يحطم قاعدة المرجع بإلغاء وظيفته وحمل الضمير على متعدد أو إبقائه في حالة مجهولة تثير كثيرا من التساؤلات والتخمين يقول أدونيس:

يجهل أن يزين السيوف بالأشلاء

يجهل كيف تبرق الأنياب

يأتون في نحر من الرؤوس والدماء

ويصعدون الحائط

وهم وراء الباب

يحلم أن يظل كالأطفال خلف الباب

يقرأ فصل الجائع الأخير⁽¹⁹⁾

إن قراءة هذا المقطع تنتهي بنا إلى القول: من يكون هذا الذي يجهل ويحلم ويقرأ؟ من هؤلاء الذين يأتون في النهر من الرؤوس والدماء و يصعدون الحائط وهم وراء الباب أهم الشعراء أم الأعداء أم الجهلاء أم من ياترى؟ إن جواب التأويل متعدد مع كل قراءة نصية بحيث لا ينتهي إلى مرجع معين.

إرجاع الضمائر على مجهول وعدم تحديد المرجع تحطيم للبنية النحوية ودفع متعمد للقارئ كي يعيش حالة من الهستيرية الفكرية التي تقف حائلا أما بناء

النهر ووجهه⁽²²⁾

فالكلمات مثل: الرمل الصحراء الجرة الفضاء العيون الجنوب الغراب الكتاب في النص الأول والعاير والنهر في النص الثاني كلها أسماء لحقتها "ال" العهدية دون أن تتوافر لها الشروط السابقة الذكر وبالتالي خلقت حاجزا لغويا دلاليا بينها وبين القارئ بفعل اختلاف تفسيرات قارئ وآخر للكلمات وهذا هدم لحركية "ال" العهدية في النص الشعري وهدم لبنائها النحوي الذي وضعه النحاة وبالتالي ضرب للغة العربية.

ب - الإعراب (تسكين الروي):

إن الإعراب هو "تغيير أواخر الكلمات لفظا وتقديرا بتغيير وظائفها النحوية ضمن الجملة"⁽²³⁾ ويكون العدول عن أصل الإعراب لأسباب فنية عديدة كالمناسبة الصوتية التي يسمونها إعراب الجوار وكمناسبة القافية والوزن وكصرف غير المنصرف وعكسه... الخ بغية الوصول إلى شكل فني مقبول ولو على حساب القاعدة النحوية.

والناظر للشعر الحدائي عموما يلحظ نزوع الشعراء إلى تسكين حرف الروي وتقييد القافية على خلاف الشعر العربي القديم الذي كان يحتفل بالقافية المطلقة التي يجري فيها الروي على حركة الكسرة أو الفتحة أو الضمة يقول يوسف الخال:

بلادي جبين الفخار

وظل له أين سار

إحالة الكلمات التي تتوفر عليها " أل العهدية" على مراجع عدة وتفسيرات متعددة تنتهي في أكثر الأحيان إلى إبهام وغموض يترك كثيرا من الغربة في ذهن القارئ ويحطم في أكثر الأحيان مدلولات الكلمات التي تتوفر عليها.

وبعد أدونيس من أشهر الشعراء الحدائين الذين تكثر في أشعارهم هذه الظاهرة يقول:

هكذا أجبته خيمه

وجبلت الرمل في أهدابها

شجر يطر والصحراء خيمه

قلت: هذى الجرة المنكسرة

أمة مهزومة. هذا الفضاء

رمد هذى العيون

حفر. قلت الجنون

كوكب محتبئ في شجرة

سأرى وجه الغراب

في تقاطيع بلادي، وإسمي

كفنا هذا الكتاب⁽²¹⁾

ويقول أيضا:

وداعا أيها الجوهر الثقيل ياخامنا البشري

وليأت العابر الخفيف

ينضح قبل الصيف⁽²⁵⁾

وأين غدا

وقدما سفحت الدماء

إلى الناس منهل ماء

لدفع الصدى

فكنت شهيد الوفاء

يمد إليك العدا

أكف مدى⁽²⁴⁾

فتخير الروي الساكن في نهايات أسطر القصيدة نفي
منه لكل قاعدة نحوية تحكم في سياق الجملة التي يصير
بها الأسلوب الأدبي ذا تأثير معين وإضعاف لمكانة
النحو عموماً في تشكيل بنية اللغة الشعرية ومحاولة جريئة
يريد الشاعر الحدائي من خلالها أن يعوض جزء من
الإيقاع الذي فقدته القصيدة حين تخلت عن الروي وأن
يغطي ضعفه الذريع في فهم أصول النحو وقوانينه.

ولو رصدنا شعر أصحاب القصيدة الحدائية في
تسكين الروي لما استطعنا حصرها لكثرتها ولكن نكتفي
هنا بالنموذجين الشعريين اللذين استشهدنا بهما
لتوضيح الظاهرة وإن كانا لا يشكلان أفضل النماذج.

ج - الرتبة:

وتعني موقع الكلمة المعلوم بالنسبة لصاحبها كأن
تأتي سابقة أو لاحقة وهي إما محفوظة أو غير محفوظة
أما المحفوظة فلا يمكن تشويشها بحيث يكون موقعها
ثابتاً وأي تغيير أو تشويش يعد مخالفة أدبية ونحوية يؤثر
سلباً على الجملة كرتبة حرف الجر من الجرور والعطف
من المعطوف والمبتدأ من الخبر ولذا عدل الأدباء
والبلاغيون عن الكلام في الرتب المحفوظة وجعلوا
دراساتهم جميعاً تتجه نحو الرتبة غير المحفوظة والتي
ارتبطت في صورة معالجتهم لظاهرة التقديم والتأخير
وأثرها في المعاني الأدبية⁽²⁶⁾

إن تلمس العلاقة بين نهايات أسطر هذا المقطع
قائمة على تسكين الروي دون مراعاة لموقع الكلمة التي
تتغير أواخرها لفظاً وتقديراً بحسب وظيفتها النحوية
ضمن السياق الوارد إذ عمد يوسف الخال إلى تسكين
المجرور في (الفخار) والفعل الماضي المبني في (سار)
والفاعل المرفوع أصلاً في (العداء) بما يخالف قواعد
النحو وقوانين الكلام العربي وفي هذا تحطيم لتقاليد
المألوف في القصيدة القديمة من جهة وفتح التركيب
النحوي الدلالي على أفق الحركية وعلى الانسياب
الإيقاعي الذي يلغي الوقفة الواضحة التي تحدد القراءة
الشعرية في أنساق جاهزة ومثل هذا يمكن أن يقال عن
قصيدة أدونيس (مرايا المثل المستور):

ونادر الأسود

يقرأ باسم الله والشقاء

أسطورة الخبز وشعر الماء

ونادر الأسود

تحمله الأشجار

وكل غصن قبضة وسيف

ج - 2) تباعد الفعل والفاعل

يشب من جديد

يلفهم كحزمة القصب

السيف والذهبولهب الجريمة⁽²⁹⁾

ج - 3) تقديم الحال على عاملها

عاريا تحت نخيل الآلهةلابسا رمل السنينكنت الهو باحتضاري⁽³⁰⁾

ج - 4) الإتيان بالحال من غير عامل ظاهر

خرساء أو مخنوقة الحروف

أو لا صوت

أولعة تحت أنين الأرض⁽³¹⁾

ج - 5) تقديم الجار والمجرور:

كمصطبة من الصخر

كتابوت من الصخر

تفتح بأبها الخشبي والإسفلت يلتهب⁽³²⁾

ومن خلال النماذج المعروضة يتضح لنا أن الشعر العربي الحديث لا يأبه للقوانين النحوية والتراكيب اللغوية المألوفة في بناء الجملة وإنما يقوم على هدم القاعدة بإعادة تركيب الدوال وفق ما يتطلبه التركيب الإيقاعي

لقد شاع العدول عن الرتبة في التركيب اللغوي شيوعاً قوياً في الشعر الحديث المعاصر فأضحى التقديم والتأخير ليس إعادة ترتيب الألفاظ بما يخالف قوانين النحو وقواعد الكلام فحسب أو عدول ينحصر في تغيير موقع اللفظ دون الرتبة بل هو تغيير للفظه شكلياً ومعنوياً مكاناً ورتبة فقد يتغير اللفظ من المفعولية إلى الفاعلية أو من الإضافة إلى المفعولية أو من الخبرية إلى الابتدائية وفي هذا التغيير يكون المتعلق⁽²⁷⁾ مناطاً للتشكيك أو التأكيد أو الإيجاء أو الحركة الدلالية.

لقد أدى توقف الحدائين عند التغير السطحي للألفاظ دون تغيير الصبغة النحوية التي تضبط نوعية الدلالة وتقيم جسراً واصلاً بين السطوح والأعماق في بنية الجملة من خلال المزوجة بين علم النحو والبلاغة - التي دعا إليها عبد القاهر الجرجاني - إلى تشويه البعد الجمالي في انقلاب بنية التركيب اللغوي وتوسيع متاهة القراءة حسب درجات العدول عن قانون التقديم والتأخير قد تتضح من خلال هذه الاستعمالات:

ج - 1) التأخر يذكر العامل في شبه الجملة

للإله الذي يتمزق

في خطواتي

أنا مهيار هذا الرجيم

أرفع الميتين ذبيحة

وأصلي صلاة الذئاب الجريحة⁽²⁸⁾

الدلالي للتجربة الشعرية وبذلك تزداد الاستعمالات النحوية الخاصة التي تنفي الضابط اللغوي وتوسع خرقه التفكك والتفسخ الفكري والنحوي عموماً.

2 - لغة التفجير:

إن تحرر الشاعر الحداثي عموماً من قيم الثبات واللغة⁽³³⁾ وإيمانه العميق بأن الشعر هو "خرق للعادة وتغيير لنظام الأشياء ونظام علاقاتها"⁽³⁴⁾ دفع به إلى تبني لغة التفجير لغة خاصة للتعبير عن عالم مجهول لم يعرف بعد.

وأقصد بالتفجير استسلام الشاعر للتداعيات الفوضوية والشحن المتوهج للغة بالمتناقض والمفاجئ والمتنافر من المعاني وفق كيمياء اللغة التي تفجر الدلالات المكبوتة في قلبها فتجرد المحسوس وتجسد المجرد وتؤنس المشي وتشيئ المؤنس وتحذف الصفات والوسائط وتفتح على زخم معنوي وتلقائي غير متوقع تغيب فيه العلاقات المنطقية في الصورة الشعرية لتحل محلها علاقات لا منطقية ولا واقعية ولا معقولة تجعل من القصيدة اختراقاً للعادة وبعداً عن الألفة اللغوية السائدة وكسراً للمعهود منها "إذا ليس من المحتم في - لغة التفجير - أن يرتبط ذكر الأرض بالانحطاط والحيوانية وليس من المحتم أن يرتبط ذكر السماء بالسمو والرفعة وإنما يتعامل مع هذه المفردات في إطار من التجربة الكلية التي تحتويها"⁽³⁵⁾ وفق لغة رمزية اشارية تقتضي من دارس هذا الشعر أن يلم بالمعجم الشعري الذي يتعامل من خلاله شعراء الحداثة مع مفردات لغتهم.

ولعل معاينتنا لكثير من النماذج الشعرية التي استعمل فيها شعراء الحداثة لغة التفجير وسيلة تعبيرهم قد كشفت لنا عن رغبة حميمة عندهم في توليد لغة مفاجئة تمزج المتعارض وتوحد المتناقض وتقرب المتنافر وتحطم صورة المألوف في ذاكرتنا لتفتح أمامنا أفقا غامضاً يؤلف ستاراً بيننا وبينهم ويوقع اللغة في متاه تركيبية يهدم عمارتها الدلالية ويخرج بها من دائرة المنطق الواعي إلى غموضات فنية وإبهامات تنأى بالقارئ عن جفرة الكلمة وسيمات النص قد تتضح من خلال ما يلي:

أ - تفجير اللغة بربط المتعارض والغريب من الدلالات:

يقول مُجد عفيفي مطر:

والشمس توبلج أطراف الليل في قفازات

الأرجوان وجوارب

الذهب المسبوك وغير المسبوك

صاعدة هي ومليئة

هابط هو إلى هممة الخشاش وتلاصق الذوبان

وزواحف السعي⁽³⁶⁾

إن بنية الدلالة في هذا المقطع متخمة بالمتعارض من الألفاظ والغريب من الكلمات إذ كيف توبلج الشمس في قفازات الأرجوان وجوارب الذهب وينزل البطل إلى هممة الخشاش وزواحف السعي.

وضلوع المغنين سارية للبيارق

ورائحة البن جغرافيا

ورائحة البن يد

ورائحة البن صوت ومثذنة

والرمل جسم لشعر الآتي

غيوم تشبه البلدان⁽³⁸⁾

إذ يولد درويش دلالات غريبة وترايطات غير متوقعة
بين الريح والشوك وفحم الليالي والمرايا ورائحة البن
والجغرافيا ورائحة البن واليد والرمل وجسم الشجر فهو
يجمع المادي بالمادي والمجرد بالمحسوس والإنساني
بالطبيعي في صيغة غريبة بغية توليد دلالة إيحائية داخل
سياق النص تربط المتعارض والغريب من الدلالات
لإثارة الدهشة وصياغة دلالات يتعذر الوصول إليها إذا
لم يخضع الشاعر إلى التفجير العلائقي للغة المعجمية.

وهذا الشاعر شوقي أبو شقرا يتمكن منه هوس
التفجير إلى حد يمسي معه شغوبا باقتناص الألغاز
والأحاجي مما جعل شعره يشكو شحا في الدلالة وفتورا
في الإيحاء وخروجا عن نظام المنطق والعقل في ربط
الجميل بعضها ببعض لتأدية المعنى يقول:

أقرأ الكواكب وكتاب السحر وتصنيف الشجر

أقابل العلماء والفلاحين أفتح القبو لحماري

يلبط القمر يعض المسافرين يرفع أذنيه إلى

إنّ أي قراءة سياقية تعجز في الوصول إلى تخريج
دلالة واضحة ومنطقية تشيع نهم القارئ في معرفة مغزى
ومقصد الشاعر من وراء تبني التداخل اللامنطقي
والمتعارض للألفاظ أثناء كتابة القصيدة.

لقد غاب توافق الدلالات في قلب القصيدة وحل
محله التجاوز الدلالي كمبدأ جوهري مؤداه الحرية دون
ضوابط، والكتابة دون ترابط، يقول أدونيس معبرا عن
رغبة الحداثة في تفجير اللغة عبر المتعارض والغريب من
الدلالات:

أبحث عن جدع شجرة يصير جسدا / أبحث

عما يعطي

للكلمة عضوا جنسيا/ وعما يعلم الظل أن يبقى

جلدا للأرض / وعما يثقب السماء⁽³⁷⁾

في ضوء هذا التعارض المنطقي بحلول الموجودات في
بعضها سواء أكانت أحياء أو أشياء أو مجردات أو
أوهام ينكشف الطابع الصدامي والمتعارض والغريب
للعلاقة التي تربط هذه الكائنات بعضها ببعض ذلك ان
الجدّة مهما بلغت درجتها لا يمكن أن تقلع جذورها
الغائرة في تربة المعقول.

ويبدو أن الطابع الصدامي للدلالات الشعرية يزداد

اتضاحا في قول محمود درويش:

ما الذي يجعل الريح شوكا وفحم الليالي مرايا

ما الذي يجعل القلب مثل القذيفة

ملكوت السماوات فوق رأسي يغوص في الزيت

والزيتون والعاصفة هو من الفولاذ والشمع

أشعله مجانا ليلمع ويضيء العالم

حين كسوف الشمس⁽³⁹⁾

ويقول:

"خلصنا حجرا كريما من وحدته هنا الصاغة

والإطفائيون ورن التليفون كثيرا من الجوس⁽⁴⁰⁾

ويقول:

"صيغت الدنيا عاد البرد كالنسر إلى وكره

في القطب⁽⁴¹⁾

ويقول:

حدثت أعجوبة طارت عنزتي بدلو حليب

أخذت معها الصور والأفلام⁽⁴²⁾

لقد عمد شعراء النماذج المختارة هنا إلى

تفجير كوامنهم الداخلية الواعية واللاواعية متأثرين

بالدادائية والسريالية هذان الاتجاهان اللذان ينبذان كل

مراقبة عقلية واعية ويسقطان النظام العقلي والمنطقي

ويلجآن إلى العبث بكل ما هو قائم ويهزآن بالأشكال

المألوفة وبالكيانات الضمنية التي يعتز بها الإنسان إلى

عوالم موعلة في الغرابة والتفكك يصعب علينا فيها تحديد

ألوان المشاعر والصور التي تبرز الطاقة الإبداعية للشاعر،

وهكذا توالدت في إطار مفهوم التفجير نصوص شعرية

ذات دلالات غريبة ومفككة غير مترابطة أو مرتبة

اشتقت لنفسها لغة إشارية غير تواصلية هي من

الغموض والإبهام بالدرجة التي أمسى معها الشعر ألبازا

لا يفهمها شعراء الحداثة أنفسهم " ولئن كانت هذه

اللغة تروم الانعتاق من أسر العبارة المتواترة والرمز

المستهلك وتطمح إلى استغلال كل الطاقات الممكنة في

المعجم اللغوي الإنساني... فإن تحقيق مثل هذه المقاصد

لا يقتضي التمرد على الأعراف السائدة والقيم الموروثة

دون اكتراث بمقومات انتمائنا الروحي والحضاري وهي

مقومات من شأنها أن تكفل لنا دواعي التحصن⁽⁴³⁾

من الذوبان الفكري والاسترقاق الثقافي.

3 - لغة الحديث اليومي:

مال الشاعر الحدائي - تحت تهمه جمود اللغة

الفصحى وعقمها، عن احتواء تجارب الشعراء

المعاصرين - إلى تطوير الشعر عن طريق الاقتراب بلغته

الشعرية من لغة الحديث اليومي باستعماله بعض

الألفاظ من اللهجات العربية الدارجة والكلمات العامية

التي بلغت حد الاسفاف حين امتدت إلى استخدام

الكلمات النابية⁽⁴⁴⁾ والقبيحة لاغيا بذلك ما يمكن أن

يسمى بالمعجم الشعري الذي يضم المفردات الشعرية

التي حرصت عليها القصيدة العربية التقليدية في محاولة

منه لأن يحيا نبض عصره بأكثر واقعية.

والواقع أن كل الذين حملوا شعار تبني لغة الحديث

اليومي بداية بالعقاد وانتهاء بلويس عوض وسعيد عقل

- كما ادعى - فأوقع قصائده في متاه الضعف والانحدار الشعري.

إن موجة الاستعمال العامي للفظ لم تقف عند نزار وإنما امتدت لتطغى على مساحة شاسعة من الشعر العربي المعاصر فهذا أدونيس يقول:

- كسير الجناح

ترى بعده حلف رتف وفتق

ونضوى جراح

وكيف ترى بيتنا هل تداعت قرانيه،

أم لا تزال تقاوم ؟

وتحضنها من هما وهناك دوال

وأغصان توت روائم

وطاقاته حين كنا نوعوع منها ونزقو (50)

- قص علينا الجريح سيرته

ووجهه غائر وعيناه

قال زحفنا والليل يأكلنا

والموت خيط خيط غزلناه

وقال كان العدو يرصدنا (51)

وقال ياما... ياما رصدناه

كم رجل دق عنقه بيدي

ثم فرمناه وقسمناه (52)

فهو يستعمل ألفاظا عامية صريحة مثل: (بعده)

بمعنى مازال (ونوعوع ونزقو) بمعنى نبكي ونصرخ في

النص الأول و (ياما) بمعنى كثيرا ما و (فرمناه) بمعنى

قطعناه في النص الثاني:

وأتباعه كيوسف الخال وأدونيس ومُجد بنيس... الخ (45)،
لم يفعلوا أكثر من إفقاد القصيدة وهجها الشعري
وقيمتها الإيحائية وإدخالها دوائر الضعف والانحدار في
أعماق النثرية المجموجة لا سيما حين امتدت أفكارهم
إلى تأكيد وحدة التجربة الإنسانية بالاستقاء من أشعار
الغرب واستخدام الألفاظ الأجنبية وتضمينها أشعارهم
ناسين أو متناسين أن لكل لغة خصوصيتها
وخصائصها، وذلك يتجلى من خلال معالجة بعض
الظواهر.

أ - استعمال اللفظ العامي

تملأ الألفاظ العامية دواوين كثير من الشعراء
الحداثيين ولعل أبرزهم في هذا المقام نزار قباني يقول:

- أسلاكها تمضي على كيفها

تمضي... وتمضي في مدى مقمر (46)

- على كراستي الزرقاء... استرخي على

كيفي (47)

- كرمال هذا الوجه والعينين

قد زارنا الربيع هذا العام مرتين

وزارنا النبي مرتين (48)

- وليتني حين أتاني باكيا

فتحت أبوابي له وبسته

وبسته... وبسته (49)

لقد استعمل الألفاظ العامية (كيف) و(كرمال)

و(باس) ليغدي نصه الشعري محاولة منه توليد لغة ثالثة

وقد يميل الشعراء إلى استخدام الأغاني الشعبية كما
فعل سميح القاسم في قصيدته القطار العائد من الصعيد:

ويا قطار الصعيد سمعت موالا

ولن أنساه

ولن أنسى الفتى الغناه

"يا مسافر القاهرة سلم على الغالي

وقل له عليت جباهنا بسدنا العالي

وقل له ازاي تسبب يأبو البلد بلدك

وازاي تسبني وأنا ماكملش مولي. "

وعبر نوافذ الموال

تراءات ياقطار الكادحين حدائق

الأجيال⁽⁵³⁾

أو محمد عمران في قوله:

يا ابو علي ياشاهين

يلبقناطر سيعاتي

دخيل الله ودخيلك

المرس قطع دياتي⁽⁵⁴⁾

أو الأغاني الحديثة كما فعل نزار قباني:

العالم العربي يبلغ حبه، البث المباشر

(ياعيني عالصبر ياعيني عليه)

والعالم العربي يضحك لليهود القادمين إليه

من تحت الأظافر⁽⁵⁵⁾

أو الأمثال العامية كما عند أدونيس:

عند بيتنا يطلع النهار

وجهه طابه في يد الصغار

وفي شفاه المدينة

جرس للعويل

من ثلاثين جيل

"منسمي عمنا

اللي بياخذ منا

بس الحالة ما بتنتطق... "

ياالله... الدهر دولاب⁽⁵⁶⁾

أو الأزجال من حكايات شعبية:

"رورو ابن السنوسة السودا

اجا الصبح سلم علي وطار

يارورو لوين بتروح

جبلي معك شقفة من السما

تطير فيها هون"⁽⁵⁷⁾

لقد حاولت تجارب الشعر الحدائي عموما استخدام
أسلوب التضمين لإدخال الألفاظ العامية في قلب
القصيدة ونقل التجربة كما يشخصها زخم الواقع
وحرارته فيوفر لها من الشعرية مالم توفره في زعمهم
القصيدة الفصحى فأوقعوها في سليات جمّة أفرغت
الكلمة الشعرية من دلالاتها وتركنتها تتخبط في معترك
الضحالة والتقيرية.

ولعل المفارقة التي تقوم عليها المأساة اللغوية الشعرية

الحدائية هي:

ب - استعمال الألفاظ النابية:

الواقع أن الشاعر الحداثي ليس أول من استخدم الكلمات النابية وضمنها قصائده فلقد كانت البداية في شعرنا القديم ذات حضور مكثف، لكنه حضور ساذج يعود إلى بساطة نفوس أهل الصحراء وصدق طويتهم وصراحة أخلاقهم التي تشبه صراحة الصحراء في انفتاحها وانكشافها⁽⁵⁸⁾ ولكنها لدى الشاعر الحداثي ارتبطت بالثورة والتمرّد على عادات المجتمع وتقاليده بغية خلق لغة جديدة وتبنى تعبيرية حديثة تكون أكثر انفتاحاً على الحياة وأكثر كشفاً للواقع وإظهاراً لعفنه على السطح فتتج عن هذا الموقف شيوع الألفاظ الجنسية والكلمات النابية والرموز البذيئة في قلب القصيدة المعاصرة ألفاظ لا تعنى بحرمة الكلمة ولا تأبه لذوق المتلقي متأثرة برمزية بودلير وسريالية اندريه بريتون إذ أنك لا تكاد تقرأ لرموز الشعر الحداثي حتى تصادفك التعبيرات اللامساس les mots التي تكاد تصل إلى معظم الدواوين الحديثة يقول أدونيس رابطاً وجوده واستمرار فضائه الفلسفي وفنونه العلمية بأجزاء المرأة:

فخذاك لذائد حمائية

لم تكشف لم تعرف بعد

والنهدان تخوم سمر فوق البصر

منحوتان بلفح الشرر

وعلى السرة كل حدود الشهوة

كل الشهوة فتر

أكثر من أركام الفكر

وأصغر أضيق منها الفكر

أنت وجودي أنت الرمز

يأكل حياتي يا إيذاً بوجودي⁽⁵⁹⁾

ويقول نزار قباني في المحضر الكامل لحادثة اغتصاب

سياسية:

سامحونا

إن تعدينا على عذرية الدولة يوماً

واغتصبناها بشكل همجي

واسترحنا

وأمرنا الشعب أن يأكل لحماً طازجاً

من ناهديها

سامحونا⁽⁶⁰⁾

ويقول يوسف الخال:

سوسن فتق الإزار صباحاً

وتعري على فراش الضياء

يغمز الشمس ما أطلت ويصبو

كبرياء إلى عناق السماء

وأقاح عذراء ضاجها الليل

فتاهت بقامة هيفاء⁽⁶¹⁾

إن حمى الألفاظ , تكررت على أقلام كثير من

الشعراء فهذا بدر شاكر السياب يقول أيضاً:

خيال الجسد العاري

يطل علي محمولا على موج من النار

من المدفأة الحمراء ذاك الرحم الضاري⁽⁶²⁾

إننا نلاحظ في هذه النماذج ألفاظ الجنس مبثوثة في كل زاوية من المقاطع فهي لا تكاد تخلو منها (كالفخذ والنهد والاعتصاب والمضاجعة والرحم والعذرية) وكلها تحمل بعدا فضائيا استغرق الفكر وانتشر بفعل عدوى التقليد والانفتاح على المذاهب الوجودية.

ولئن جارينا النقاد في قولهم أن لجوء الشعراء الحدائين إلى ألفاظ الجنس كان للتعبير عن مكبوتاتهم الداخلية التي تمنعها الطبيعة الشرقية فكيف يمكن تفسير استخدامهم للألفاظ القبيحة والبذيئة والنايبة يقول نزار قباني:

سامحونا

إن تبولنا على كل التماثيل التي تملأ

ساحات المدينة

وعلى كل التصاوير التي ألصقها البوليس

بالغصب على كل حوانيت المدينة

سامحونا

إن بصقنا فوق عصر ماله تسمية

سامحونا

إن كفرنا⁽⁶³⁾

ويقول مُجد عمران:

إنني

أراه عاريا

يبول⁽⁶⁴⁾

ويقول عمر عبد اللطيف:

ونقول إن الوقت فات

وتغوص في العفن الذي تخفيه أشراك الزهور

كغائط تحت الحميلة⁽⁶⁵⁾

ويقول مظفر النواب:

لم يناصرك هذا اليسار الغبي

كأن اليمين أشد ذكاء

فأشعل أجهزة الروث بين اليسار

يقلب في حيرة معجمه

إي تفو بيسار كهذا أينكر حتى دمه⁽⁶⁶⁾

بل إن مظفر النواب يصل إلى استخدام أقبح

الكلمات في سبه للمفرطين في القدس

من العرب يقول:

القدس عروس عربتكم

فلماذا أدخلتم كل زناة الليل إلى حجرها

ووقفتم تسترقون السمع وراء الأبواب

لصرخات بكارها

وسحبتم كل خناجركم وتنافحتم شرفا

هل تسكت مغتصبة⁽⁶⁷⁾

وعندهم أي عند كل من المؤثر والمتأثر مما جره للوقوع في مزلق التضمين من غير اللغة الأم والذي أوقع اللغة العربية في حرج كبير.

ج - 1 استعارة المفردة اللغوية الأجنبية

تقول فدوى طوقان:

ياعبةلة

ياسيدة الحزن خذي زهرة قلبي الحمراء

صونيها أيتها العذراء

الجند على بابي ويلاه

حتى الله تخلى عني حتى الله

خبي رأسك

خبي رأسك

وبنو عبس طعنوا ظهري

في ليلة غدر ظلماء

Open the door

Ouvre la porte

افتخ ات هادليت

افتخ باب

وبكل لغات الأرض على بابي يتلاطم

صوت الجند

ياعبةلة إني...

ياويلي.... (69)

لقد أرادت فدوى أن تعبر عن ظلم الجنود الصهاينة

بلغات شتى توزعت بين اللغة الإنجليزية والفرنسية والعبرية

وأخيرا اللهجة العربية التي شوهت على لسان الغاصب

إن المتأمل لهذه النماذج في عمومها يلحظ محدوديتها في المعجم والدلالة وطغيان السطحية والتقريرية على مضامينها ساهمت الألفاظ البديئة والنايبة في تكريسها ورسم ملامحها بطريقة لا تخدم اللغة الشعرية بقدرما توقعها في برائين الاسفاف والسخف واللاحشام.

ج - التضمين من غير اللغة الأم:

لجأ الشاعر الحدائي إلى استعمال الألفاظ الأجنبية في قصائده الشعرية مدفوعا بحرصه المعتمد إلى تطوير اللغة الشعرية وبناء عمل أدبي جديد يعيد الشعر إلى الحياة وفي المتطلبات الإنسانية العالمية قافزا فوق موروته الحضاري وخصوصيته المحلية إلى الآداب الغربية يقلدها ويحاكيها ويحتذي أساليبها في التصوير والتعبير والنسخ على منوالها لظنه أنه الأسلوب الكفيل للارتقاء باللغة إلى مستوى العالمية وإحاقها بركب الآداب الغربية.

لقد كان شعوره بالنقص اتجاه موروته الأدبي دافعه لأن يتجه نحو التضمين من غير اللغة الأم عن طريق ترجمة الصوت إلى اللغة العربية أو ظهور الأصوات الشعرية بلغتها الخاصة داخل نسيج القصيدة أو التعبير عن موقف بأكثر من لغة في وقت واحد في مقابل الصوت العربي الذي يحمل لغة واحدة معتقدا أنه " حين يضمن شعره كلاما لآخرين بنصه فإنه يدل بذلك على التفاعل الأكيد بين أجزاء التاريخ الروحي والفكري للإنسان." (68)

لقد اعتقد الشاعر هذا دون أن يعي في أكثر الأحيان الفرق بين طبيعة اللغة وخصائصها عندنا

الصهيوني دون حاجة إلى ذلك إذ من المفروض أن الشاعر تعلم وهي تكتب نصها أنها ستتوجه إلى قارئ يعرف المذخور الإيجابي لهذه الكلمات في لغاتها هذا فضلا عن لا معقولية أن ينطق الجندي الصهيوني بكل هذه اللغات في وقت واحد واستخدام هذه الألفاظ لا يعدو أن يكون إلا إقحاما غير ضروري في القصيدة وادعاء ثقافيا لا أكثر ولا أقل.

ولم يجد شاعر كالسياب حرجا في أن يمحور بناءه الشعري في قصيدته " رؤيا فوكاي " على مفردتين أجنبيتين تتكرر إحداها مرتين هما (هياي كونغاي) يقول:

هياي...كونغاي...كونغاي

مازال ناقوس أيبك يقلق المساء

بأفجع الرثاء

هياي...كونغاي...كونغاي

فيفزع الصغار في الدروب

ويخفق القلوب

وتغلق الدور ببكين وشنغهاي

ومن رجع كونغاي كونغاي⁽⁷⁰⁾

وهو وإن أراد أن يصور لنا أثر القنبلة الذرية في

هيروشيما من خلال رؤيا فوكاي

- الكاتب في البعثة اليسوعية وقد جن من هول ما شاهده مستخدما اللفظتين ذاتا البعد الرمزي القائم على الاجتماع الحتمي بين السلاح والموت - إلا أنه يتعذر عليه أن يبلغ هدفه الأدبي كل القراء باعتبار أن الالطاءات التي تكمن في هاتين اللفظتين لا يسهل استيعابها أو فهمها إلا على شاعر أو قارئ صيني بلغته الصينية أو على قارئ عربي يفهم الصينية حيث يمكن له أن يستوحي الدلالة من خلال معرفته بالأسطورة.

ولم يجد نزار قباني حرجا في أن يختم إحدى مقاطع قصيدته الحوارية "مذكرات أندلسية " بلفظة اسبانية تعني " طابت ليلتك " حين يقول:

- يانورا..

- ماذا تريدان ؟

- لا شيء

- كل ما في الأمر أن هذا الرجل

- كان صديقا لأيبك في دمشق...وهو

يرغب في تحيتك

- صديقا لأبي في دمشق؟؟

- نعم أنت لا تذكرين ذلك.. لأنك كنت

- يومئذ طفلة..

- ربما..

- عمي مساء...

(71) Buenas Noches

غير أن السؤال الذي يطرح نفسه هنا لم تضمن هذه العبارات في النص الشعري ؟ ولمن توجه ؟ مادام الشاعر عربيا والمتلقي عربيا واللفظة المستعارة من لغة غير لغة النص قد لا توحي ولا تشع إلا في إطارها الأجنبي مما يوقع المتلقي في مزلق جهل يحس عبره أنه دون مستوى الوعي لهذا التضمن.

ج - 2) استعارة التركيب الأجنبي:

لم يتوقف الشاعر الحدائي عند استعارة اللفظة الأجنبية بل تعداها إلى تضمينه الجملة الشعرية الأجنبية والإتكاء عليها في النص الشعري دون عمل اضطراري إلى ذلك.

ففي قصيدة بودلير يستعير صلاح عبد الصبور صوت بودلير نفسه ليضمنه بنيتة العربية فيقول:

أنت لما عشقت الرحيل

لم تجد موطننا

يا حبيب الفضاء الذي لم تحسه قدم

يا عشيق البحار وحدثن الفهم

يا أسير الفؤاد الملول

وغريب المنى

يا صديقي أنا

Hy porcrite lecteur

Mon ، Mon semblable

(72) frère

لقد قال بودلير هذين السطرين ذات يوم وهما هو الشاعر العربي يكلم بودلير بنفس كلماته ويعبر عن آلامه بنفس عباراته ليوحي لنا بأن محنتهما واحدة وأن أبعاد رؤيتهما متحدة ناسيا أن المتلقي لا يمكن أن يصل إلى عمق هذا الإيحاء ما لم يكن ذا خبرة باللغة الفرنسية التي تمكنه من فهم هذين البيتين في السياق الغربي.

ويضمن عزالدين اسماعيل قصيدته " الكل باطل " صوتين أحدهما "لبوايلوار" والثاني "لوليم بليك" حين يقول:

و ذات يوم كنت أصنع الكلام

وأنسج الألفاظ والأسماء والقصيد

ويغتلي رأسي بنار المعركة

معركة الأسماء والألفاظ

أنت حر ومسير

كل شيء ثابت بل متغير

وأنا أنت .. همو ... نحن ... عدم

بل وجودا راسخا منذ القدم

والحياة اليوم أمس الموت كان

في غدا يا أيها الإنسان

La peur et le courage de
vivre demount la mort et
.difficile et facile

لقد سعت الحداثة في بعدها السلبي إلى إنعاش العقل اللغوي وتكوين لغة بديلة وفق مفهومات الخلق والكشف والفردة، ولكنها في الحقيقة أدخلت اللغة العربية في حالة إرباك خلخل جدارها وامتد إلى تشويه الرؤية وغياب المقصدية.

قائمة المصادر والمراجع:

1. أحمد المجاطي؛ أزمة الحائنة في الشعر العربي المعاصر، ط1، منشورات دار الأفاق الجديدة، دار البيضاء، المغرب .
2. أحمد بسام الساعي؛ حركة الشعر الحديث، ط1، دار المأمون التراث، دمشق، سنة 1978.
3. أدونيس، الآثار الكاملة، ج 1، ط1، دار العودة، بيروت، 1971.
4. أدونيس؛ زمن الشعر، ط 2، دار العودة، بيروت، سنة 1978.
5. أدونيس؛ هذا هو اسمي، مجلة مواقف ع 4 بيروت، سنة 1970.
6. أنسي الحاج؛ ديوان لن، ط 1. دار النهار، بيروت لبنان، سنة 1962.
7. بدر شاعر السياب؛ ديوان بدر شاعر السياب، ج 1، ط1 و دار العودة وبيروت، سنة 1971.

الضلام، النور وهم حقيقة

ضحك معرفتي - جهل - عميقة

فتنتي، يا أمن قلبي، يا ملاكي

السماء، الأرض، الروح، الطبيعة

قصة يا ويل من يدرك معناها بديعة

يا تعيسا أنت في حضن السعادة

يا سعيدا أنت في حضن التعاسة

ابتهج ما أروع الأشياء في يوم الأسى

ابتئس ما أبشع الأشياء في يوم تبدى مؤنسا

Do What will the word is
afication and is made up of
(73)contradiction

إن لجوء الشاعر إلى مثل هذه التضمينات بحجة استفاء الغرض الفني، يُعد من أبرز العوامل التي تَهز ثقة المتلقي بالشاعر وثقة الشاعر بلغته ذلك أن إقحام التراكيب الفرنسية والإنجليزية - كما سبق الذكر - ليس سوى زوائد نظن أن النص العربي في غنى عنها فهي ليست نابعة منه ولا يمكن أن يكون لها حضور فعال في بنائه باعتبارها عناصر دخيلة وباعتبار لغتنا العربية لغة ذات أنساق موسيقية مميزة وخصائص تركيبية متميزة برهنت على مر التاريخ أنها قادرة على احتواء كل الأفكار البشرية باختلاف طقوسها وهمومها ومدركاتها.

8. تمام حسان؛ اللغة العربية مبناهها ومعناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سنة 1973.
9. سعدي يوسف؛ الأعمال الشعرية، دار الفرائي، بيروت، سنة 1979.
10. سميح القاسم؛ الديوان، يكون ان يأتي طائر الرعد، دار العودة بيروت، سنة 1970.
11. شوقي أبو شقرا؛ ماء الى حصان العائلة، دار العودة، بيروت، سنة 1962.
12. صلاح عبد الصبور؛ الأعمال الكاملة، أحلام الفارس القديم، ط1، دار العودة، بيروت، 1972.
13. عبد العظيم ابراهيم مُجَّد المطعني؛ الحداثة سرطان العصر، ط 1 مكتبة وهبة القاهرة، مصر وسنة 1994 .
14. عبد الوهاب البياتي؛ ديوان عبد الوهاب البياتي، ج 2، دار العودة، بيروت، سنة 1972.
15. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، ط3، دار العودة، ودار الثقافة، بيروت، د.ت.ط.
16. عز الدين اسماعيل؛ الشر العربي المعاصر، ظواهره وقضاياها الفنية، ط3، دار العودة، بيروت.
17. فدوى طوقان؛ ديوان فدوى طوقان، ط 1. دار العودة، بيروت سنة 1978.
18. مجلة الثقافة الأسبوعية، ع 6، دمشق، سنة 1972.
19. قطب الريسوني؛ القصيدة العربية وإشكالية الغموض، مجلة الحرس الوطني، عدد 134 السعودية، سنة 1994.
20. كمال أبو ديب؛ الحداثة، السلطة، النص؛ مجلة فصول، مجلد 1، عدد 4، سنة 1984.
21. مجلة فصول، عدد2، 3، 1986-1987.
22. مجلة أقلام العراقية، قصيدة، قراءة، عدد 10، ص12، بغداد، تموز، سنة 1977.
23. مجلة فصول، مجلد 4، عدد 3، القاهرة، سنة 1984.
24. مجلة فصول، مجلد 4، عدد 1، القاهرة، 1983.
25. مُجَّد عبد المطلب؛ بناء الأسلوب في الشعر الحداثة، التكوين البديعي، ط2، دار المعارف، القاهرة، سنة 1995.
26. مُجَّد على شمس الدين؛ الضحك السريالي؛ مجلة الآداب؛ عدد 8، سنة 1971.
27. مُجَّد عمران؛ أغاني جدار جليدي، اتحاج الكتاب العرب، دمشق، سنة 1968.

38. يوسف الخال، الأعمال الشعرية الكاملة، ط 2، دار العودة، بيروت، سنة 1975 .

الهوامش:

- (1) -مُجَّد مُجَّد حسين؛ الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر، ج 1، ط3، دار النهضة العربية، بيروت لبنان سنة 1972، ص342.
- (2) -أنسي الحاج؛ ديوان لن، ط 1. دار النهار، بيروت لبنان، سنة 1962، ص5.
- (3) -أدونيس؛ زمن الشعر، ط 2، دار العودة، بيروت، سنة 1978، ص 132
- (4) -كمال أبو ديب؛ الحداثة، السلطة، النص؛ مجلة فصول، مجلد 1، عدد 4، سنة 1984، ص 43
- (5) -نزار قباني؛ قصتي مع الشعر؛ منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان سنة 1997، ص119
- (6) -أدونيس؛ زمن الشعر، ص294.
- (7) -المرجع نفسه.
- (8) -صحيفة عكاظ؛ سنة 1991، نقلا عن عبد العظيم إبراهيم مُجَّد المطعني؛ الحداثة سرطان العصر، ط 1 مكتبة وهبة القاهرة، مصر وسنة 1994، ص17
- (9) -تمام حسان؛ اللغة والنقد الأدبي، مجلة فصول، مجلد 4، عدد 1، القاهرة، وانظر أيضا، تمام حسان؛ اللغة العربية والحداثة، مجلة فصول، مجلد 4، عدد 3، القاهرة، سنة 1989، ص 137
- (10) -كمال أبو ديب؛ الحداثة، السلطة، النص؛ مجلة فصول، ص 46
- (11) -نقلا عن مُجَّد على شمس الدين؛ الضحك السريالي؛ مجلة الآداب؛ عدد 8، سنة 1971، ص45
- (12) -مُجَّد عمران؛ مرفأ الذاكرة الجديدة؛ اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ت ط، ص 107
- (13) -أدونيس؛ هذا هو اسمي، مجلة مواقف ع 4 بيروت، سنة 1970، ص 91
- (14) -المرجع نفسه، ص98
- (15) -يوسف الخال؛ الأعمال الشعرية الكاملة، ط 2، دار العودة، بيروت، سنة 1975، ص 218
- (16) -تمام حسان؛ اللغة العربية مبنها ومعناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سنة 1973، ص 13.
- (17) -الياء حاوي، خليل حاوي في مختارات من شعره ونثره، ط 1، دار الثقافة، بيروت، سنة 1984، ص46
- (18) -عبد الوهاب البياتي؛ ديوان عبد الوهاب البياتي، ج 2، دار العودة، بيروت، سنة 1972، ص 293.

28. مُجَّد عمران؛ مرفأ الذاكرة الجديدة؛ اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ت ط.

29. مُجَّد مُجَّد حسين؛ الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر، ج 1، ط3، دار النهضة العربية، بيروت لبنان سنة 1972.

30. محمود درويش؛ ديوان محمود درويش؛ ط3، دار العودة، بيروت، سنة 1983.

31. مصطفى السعدي؛ التغريب في الشعر العربي المعاصر بين التجربة والمغامرة، منشأة المعرفة، الإسكندرية، مصر.

32. ميشال عاصي، اميل يعقوب؛ المعجم المفصل في اللغة والأدب دار الملايين بيروت، 1984.

33. نزار قباني؛ الأعمال السياسية الكاملة، ج 6، ص131.

34. نزار قباني؛ الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، منشورات نزار قباني، بيروت، سنة 1983.

35. نزار قباني؛ قصتي مع الشعر؛ منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان سنة 1997.

36. الياء حاوي، خليل حاوي في مختارات من شعره ونثره، ط 1، دار الثقافة، بيروت، سنة 1984.

37. ياسر باقر، مظفر النواب، حياته وشعره، دمشق، 1988.

- (44)-الواقع ان الشاعر الحدادي ليس أول من استعمل الكلمات النابية غير ان رواة الشعر وصناع الدواوين قد تخرجوا من روايتها وتدوينها لأسباب أخلاقية وان كانت ما تزال تحفظ وتتداول في المجالس الخاصة.
- (45)-للتوسع أنظر؛ أحمد المجاطي؛ أزمة الحائثة في الشعر العربي المعاصر، ط1، منشورات دار الأفق الجديدة، دار البيضاء، المغرب، ص 118.
- (46)-نزار قباني؛ الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، منشورات نزار قباني، بيروت، سنة 1983، ص66.
- (47)-المصدر نفسه، ص 595.
- (48)-المصدر نفسه ص 763.
- (49)-المصدر نفسه، ص 725.
- (50)-أدونيس، الآثار الكاملة، ج 1، ص 25، 26.
- (51)-المصدر نفسه، ص 82.
- (52)-المصدر نفسه، ص 83.
- (53)-سميح القاسم؛ الديوت، يكون ان يأتي طائر الرعد، دار العودة بيروت، سنة 1970، ص 24، 25.
- (54)-مُجد عمران؛ أغاني جدار جليدي، اتحاج الكتاب العرب، دمشق، سنة 1968، ص53.
- (55)-نزار قباني؛ الأعمال السياسية الكاملة، ج 6، ص131.
- (56)-ادونيس، الآثار الكاملة، ج 1، ط1، دار العودة، بيروت، 1971، ص310، 311.
- (57)-المصدر نفسه، ص 314.
- (58)-احمد بسام الساعي؛ حركة الشعر الحديث، ط1، دار المأمون التراث، دمشق، سنة 1978، ص217.
- (59)-ادونيس؛ الآثار الكاملة ج1، ص291 وما بعدها.
- (60)-نزار قباني؛ الأعمال الشعرية الكاملة، ج6، ص306.
- (61)-يوسف الخال؛ الأعمال الشعرية الكاملة، ص 126.
- (62)-بدر شاكر السياب؛ ديوان بدر شاكر السياب، ج 1، ط1 و دار العودة وبيروت، سنة 1971، ص 263.
- (63)-نزار قباني؛ الأعمال السياسية الكاملة، ج6، ص307، 308.
- (64)-مُجد عمران؛ مرفأ الذاكرة الجديدة، ص 127.
- (65)-قصيدة هل تسمحون بلحظة من وقتكم، مجلة الثقافة الأسبوعية، ع 6، دمشق، سنة1972، ص 29.
- (66)-نقلا عن ياسر باقر، مظفر النواب، حياته وشعره، دمشق، 1988، ص247.
- (67)-المرجع نفسه.
- (68)-عزالدين اسماعيل؛ الشر العربي المعاصر، ظواهره وقضاياه الفنية، ط3، دار العودة، بيروت، ص 311.
- (69)-فدوى طوقان؛ ديوان فدوى طوقان، ط 1. دار العودة، بيروت سنة 1978، ص584، 585.

- (19)-ادونيس؛ الآثار الكاملة، ط1، دار العودة، بيروت، 1971، ج2، ص 99.
- (20)-للتوسع انظر خالد سليمان، ظاهرة الغموض في الشعر الحر، مجلة فصول، عدد1، 2، 1986-1987، ص 82، 83.
- (21)-أدونيس، الآثار الكاملة، ج 2، ص 19.
- (22)-المصدر نفسه، ج 2، ص 93.
- (23)-ميشال عاصي، اميل يعقوب؛ المعجم المفصل في اللغة والأدب دار الملا بين بيروت، 1984، ص168.
- (24)-يوسف الخال؛ الأعمال الشعرية الكاملة، ط2، دار العودة، بيروت، 1975، ص 76.
- (25)-أدونيس؛ الآثار الكاملة، ج 2، ص515.
- (26)-تمام حسان؛ اللغة والنقد، مجلة فصول، ص 125.
- (27)-المتغير اللغوي هو هذه الأوضاع النحوية التي يكتسبها اللفظ بتغيري موقعه في بنية الكلام.
- (28)-أدونيس؛ الآثار الكاملة، دار العودة، بيروت، 1971، ج 1، ص 428.
- (29)-المصدر نفسه، ص 304.
- (30)-المصدر نفسه، ص 304.
- (31)-المصدر نفسه، ص410.
- (32)-سعدي يوسف؛ الأعمال الشعرية، دار الفراي، بيروت، سنة 1979، ص338.
- (33)-أدونيس، زمن الشعر، ص 40.
- (34)-المرجع نفسه، ص43.
- (35)-مُجد عبد المطلب؛ بناء الأسلوب في الشعر الحداثة، التكوين البديعي، ط2، دار المعارف، القاهرة، سنة 1995، ص 442.
- (36)-مجلة أعلام العراقية، قصيدة، قراءة، عدد 10، ص12، بغداد، تموز، سنة 1977، ص 327.
- (37)-أدونيس؛ الآثار الكاملة، ج 1، ص464.
- (38)-محمود درويش؛ ديوان محمود درويش؛ ط3، دار العودة، بيروت، سنة 1983، ص327.
- (39)-شوقي أبو شقرا؛ ماء الى حصان العائلة، دار العودة، بيروت، سنة 1962، ص15.
- (40)-المصدر نفسه، ص116.
- (41)-المصدر نفسه.
- (42)-المصدر نفسه، ص 15.
- (43)-قطب الريسوني؛ القصيدة العربية وإشكالية الغموض، مجلة الحرس الوطني، عدد 134 السعودية، سنة 1994، ص115.

(70) - بدر شاكر السياب، ديوان بدر شاكر السياب، ج 1، ص 355.

(71) - نزار قباني؛ الأعمال السياسية الكاملة، ج 3، ص 538.

(72) - صلاح عبد الصبور؛ الأعمال الكاملة، أحلام الفارس القديم، ط 1،

دار العودة، بيروت، 1972، ص 35.

(73) - نقلا عن مصطفى السعدي؛ التغريب في الشعر العربي المعاصر بين

التجربة والمغامرة، منشأة المعرفة، الإسكندرية، مصر، ص 35، 36، راجع

أيضا عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية،

212، 213.