تفجير لغة الشعر العربي
في المنظور الحداثي

د. آمال لواتي
جامعة الأمير عبد القادر
للعلوم الإسلامية قسنطينة

شهد النص الشعري العربي تحولا دلاليا وبنيويا بعد أن فرضت المفاهيم الحداثية مقاربة جديدة في الكتابة الشعرية، وأسست لمرجعية نقدية تستند إلى الأساس الغربي، أنتجت مفهوما ثوريا على اللغة من خلال تفجير نظامها الخاضع للقواعد والأصول والقيم والهوية. ولم تكن هذه الثورة في المنظور الحداثي ثورة شكلية جمالية، وإنما هي ثورة تفجيرية للغة من الداخل لعزلها عن المقدس والتاريخ والزمن والإنسان. ويتضمن ذلك بالضرورة نفي اللغة الشعرية القديمة بإفراغها من ماضيها وشحنها بدلالات افتراضية بعد تفجيرها بمبرر عجز اللغة العربية وقصورها عن التعبير عن التجارب المعاصرة حينا، واتهامها بالجمود والاستعلاء لعدم مواكبتها روح العصر حينا آخر.

مثلت اللغة الشعرية الحديثة انعطافا كبيرا في تاريخ الأدب العربي لأنها في الحقيقة مثلت صراعا بين هويتين ثقافيتين عربيتين: واحدة تمتد بجذورها إلى مئات السنين، وأخرى تسعى للبحث عن مقومات جديدة تمتد باتجاه ثقافة غربية. وكان هذا الانعطاف "بمثابة الصدى المباشر للمفارقات التي هزت الذات العربية لحظة التصادم مع الغرب واكتشاف الذات في مرآته عزلاء عاجزة عن الصمود في وجه طاقاته الهائلة على إيقاع آخر في نوع من الإرباك الحضاري [...] ونتيجة لذلك الإرباك الحضاري نفسه انبثقت الأسئلة عن سبل الخلاص

ممضة عاتية، فجاءت إعادة النظر في القيم والمفاهيم الموروثة عاتية أيضا. وبدأت مسلمات الماضي وبديهياته ومؤسساته تتهدم تاريخيا منذ عصر النهضة[1]. ولم تكن مسألة تمزق الهوية الحاصلة من هذه اللغة الجديدة غائبة عن كل المناقشين لمسألة اللغة الشعرية[2].

أولا / اللغة ومبررات التفجير:

الحداثة في كل تجلياتها وعي ضدي حاد للغة، وفي هذا الوعي «تبدو اللغة أرضا خرابا، ساقية جفت ولم يبق في قاعها سوى الرمال المتشققة، شجرة يابسة في صحراء رمادية، وفي هذا الوعي يصبح السؤال الباهر هو كيف تعمّر هذه الأرض الخراب من جديد؟ كيف تدور الساقية، يفيض منها الماء الحي ثانية؟ كيف تورق وتزهر أغصان الشجرة اليابسة؟ ويأتي جواب الحداثة باهرا: تفجير اللغة، نسف اليابس والخراب من الداخل من أجل أن تتفجر فيهما حياة جديدة»[3].

بهذا النص يقدم كمال أبو ديب مبررات تفجير اللغة عند شعراء الحداثة على أنها «لغة مكدسة محشوة بالسلطة، لغة يثقلها تاريخ الإيديولوجيات

---

[1] محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، ط3، تونس، سراس للنشر، 1996، ص 11.

[2] علي الشرع، لغة الشعر العربي المعاصر في النقد العربي الحديث، عمان، منشورات عمادة البحث العلمي والدراسات العليا بجامعة اليرموك، 1991، ص 24. ينظر كذلك: رجاء عيد، قراءة في الشعر العربي الحديث، الإسكندرية (مصر)، دار المعارف، 1985، ص 10؛ يوسف اليوسف، الشعر العربي المعاصر، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1980، ص 11؛ أحمد يوسف داود، لغة الشعر، دمشق، وزارة الثقافة، 1980، ص 109؛ شكري عياد: اللغة والإبداع، القاهرة، انترناشيونال، 1988، ص 5.

[3] كمال أبو ديب، الحداثة السلطة النص، مجلة فصول، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج 4، ع 3، 1984، ص43.

السلطوية التي صنعت تاريخ الثقافة. هكذا تبدو اللغة عبئا هائلا: قوة ضخمة من قوى الفكر المتخلف التراكمي السلطوي»[1]. وبالتالي فهي بحاجة ماسة إلى حركة التفجير، «فاللغة – الجثة – السلطة التي تواجهها هذه الحداثة هي لغة الماضي المتكدس 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، وفي هذا البحث قد تفاجأ بلغة تكون مطوية في ثنايا جسد الماضي، في الهوامش الثانوية منه، نقية من سلطويته وجرثومة موته، فتحتضنها بحنو وتقذفها إلى مسارها الجديد، لا دلالة على حيوية لغة الماضي، بل دلالة على عنف قمعها وسلطويتها»[2].

تفجير اللغة إذن يعني خلق لغة جديدة أمام عجز اللغة أو قصورها عن التعبير، وهذا التبرير هو الذي حرض على فكرة التفجير اللغوي، لأن اللغة بألفاظها المألوفة وأدواتها التقليدية غير قادرة على تصوير تجربة الشاعر المعاصر الذي يعيش بحساسية شعرية جديدة لا تخلو من التوتر والقلق والاضطراب وهو يتطلع إلى رؤية اللامرئي واكتشاف المجهول والتعبير عما لا يمكن التعبير عنه[3]، بحيث أصبح الوجود اللغوي الممكن لا يمكن أن يتحقق إلا من خلال تفجير مستمر للغة بالهدم وإعادة الصياغة لتبرز من ثمة عملية التفجير وكأنها هي غاية الوجود اللغوي أو الوظيفة الرئيسية لعملية الوجود الممكن في اللغة لتكشف عن رؤيا العالم الممكن تحقيقه في اللغة[4].

---

[1] المرجع نفسه، ص ن.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] ينظر: عبد الرحمن محمد القاعود، الإبهام في شعر الحداثة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة، 2002، ص 251. 252.

[4] عبد الواسع الحُميري، الذات الشاعرة في شعر الحداثة، ط1، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 1999، ص 94. 95.

1 /من الفصحى إلى العامية: كانت أبرز المواضعات النقدية هي الأخذ بفكرة أن تكون لغة الشعر مستقاة من لغة الحديث اليومي والعادي[1]. وقد أعلن محمد النويهي عن السند النقدي في تجديد اللغة الشعرية، وهو السند المستقى من رأي ت. س. إليوت وراح يطبق مقولاته وتصوراته على لغة الشعر العربي المعاصر[2]، بحيث يرى أنه «لما تخلص شعراؤنا الجدد من الشكل القديم وحدوده الخانقة استطاعوا أن يتجهوا إلى حياتنا الواقعة النابضة، وأن يلتقطوا عددا لابأس به من أنغامها الحية، وأن يقتنصوا مجموعة طيبة من صورها وتجاربها المتدفقة الزاخرة، وأن يستجيبوا لروح الشعب ويتعاطفوا مع تجارب الناس البسطاء العاديين»[3]. ولم يفهم هو وغيره من الدارسين أن دعوة إليوت لم تكن موجهة للغة الشعرية بقدر ما هي موجهة لمادة هذه اللغة[4].

ويتبعه يوسف الخال في تصوره لإشكالية اللغة على ضرورة الانتقال من

---

[1] كان سلامة موسى من أشهر الداعين إلى العامية والمعادين للغة الفصحى، يقول: "إن الكلمات القديمة التي ورثناها تحمل إلينا تقاليد هي رواسب الثقافة القديمة التي كثيرا ما تضرنا في مجتمعنا العصري، وإن الكلمة الفصحى ليست جوية، أي لا تنقل إلينا جو الحديث. و إن لغتنا خرساء، لأننا جعلناها مثل لغة الكهان جامدة لا تتحرك" (نقلا عن: محمود عبد الخالق، أثر التراث في الشعر العربي المعاصر، ط3، الاسكندرية، دار المعارف الجامعية، 1989، ص 47). وظل يدعو تلاميذه إلى هذه المفاهيم حتى أصدر تلميذه لويس عوض كتابا أسماه "بلوتلند وقصائد أخرى" محاولا من خلاله اختراق الفصحى وإحياء العامية (صودر الكتاب في السنة نفسها التي صدر فيها (1947 م) بسبب تحامله الشديد ومزاعمه الباطلة حول الشعر العربي ولغته وعموده، وبسبب دعوته إلى الكتابة بالعامية).

[2] يضيف محسن أطميش، أن الاهتمام بلغة الحديث اليومي واعتمادها في الشعر كان بسبب انتشار الاتجاهات الواقعية الاشتراكية في الحياة الأدبية والفكرية العربية. (ينظر: دير الملاك، ط2، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1986، ص 173).

[3] محمد النويهي، قضية الشعر الجديد،ة ط2، القاهرة، مكتبة الخانجي، 1971، ص 102.

[4] ينظر: علي الشرع، مرجع سابق، ص 28 . 30.

اللغة المكتوبة إلى اللغة اليومية أو المحكية، يقول: "أكتبوا شعركم بلغة الحديث اليومي، بالكلام العادي، بهذه اللغة الحية الحديثة الدارجة على ألسنتنا اليوم كما فعل أسلافكم من الشعراء الصادقين، تظل قصائدكم حية صادقة كقصيدة الشاعر الجاهلي"[1]. إن موقف يوسف الخال يستند إلى مفهوم أن اللغة وظيفة وأداة للتواصل، وعلى هذا الأساس يقر بأن هناك حاجزا بين تجربة الشاعر وواقع اللغة، إذ يرى "أننا نفكر بلغة، ونتكلم بلغة، ونكتب بلغة"[2]. وبذلك اتخذ "الخال" الشعرَ الإنجليزي نموذجا لتكريس مفهوم اللغة اليومية كمحور أساسي متبنيا أيضا موقف "إليوت" الذي دعا إلى استعمال اللغة الشائعة باعتبارها أداة أكثر التصاقا بالشاعر[3].

أما رأيه الصريح والمفصل فقد اتضح أكثر في مقاله الموسوم: "الأديب العربي في العالم الحديث"، حيث حكم على مرجعية هذه اللغة بالجمود لارتباطها بالبعد الديني والقومي. وإصرار العرب - في رأيه - على الإبقاء على اللغة في سباتها دلّ على أن العقل العربي ليس عقلا حديثا ولا عقلا علميا ما دام يخضع الواقع الموضوعي إلى رغباته الذاتية: "فمن الحقائق الموضوعية مثلا أن اللغة تتطور مع الزمن، وأنها إنّما تتطور على ألسنة المتكلمين بها، على أن رغبتنا الذاتية في أن نرى أنفسنا أمة عربية موحدة تحملنا على التمسك بلغة عربية موحدة خرجت من الأفواه إلى بطون الكتب، كما نعتبرها لغة الوحي فمنعناها من أن تتطور التطور الطبيعي الذي جرت على سننه جميع اللغات، واليوم إذا ضعفت الاعتبارات الدينية في نفوسنا أقمنا في وجهها عائقا من نوع

---

[1] يوسف الخال، الحداثة في الشعر، بيروت، دار الآفاق الجديدة، 1983، ص 58.

[2] المصدر نفسه، ص 6.

[3] وبعد ظهور أول قصيدة عامية لـ"ميشيل طراد" في العدد الأول من مجلة "شعر"، خصص العدد الرابع بمقالة نقدية عن مجموعة القصائد العامية لميشيل طراد، وحتى المقالة نفسها مكتوبة باللغة العامية.

جديد حين أخذنا نعتبرها لغة القومية العربية"[1].

وانتهى في خلاصة بحثه إلى أن العرب استنفدوا إمكانية تطويع لغتهم الفصحى لحاجة التعبير الحي النابض عن خلجات نفوسنا وتأملات عقولنا[2]. وكان صريحا في إدانة اللغة الفصحى، واختيار نهائي للغة المحكية، وعدم اعتبار أن اللغة الفصحى تشكل جانبا من الشريعة الثابتة والماضي العربي بتجاوز الفكرة الكلاسيكية القائلة بأنها لغة مقدسة لأنها لغة القرآن وديوان العرب، وأي دعوة ضدها عدت طعنة موجهة لكلام الله والتراث اللغوي والتاريخي[3]. كما سار في الاتجاه نفسه نزار قباني الذي رأى أن اللغة "كانت أملاكا خصوصية، واللغويون جمعية منتفعين، وكانت الفتوى بشرعية كلمة أو تعريب مصطلح علمي أو تقني يستغرق المجامع اللغوية ثلاثة سنوات من التنجيم والاستخبارات، إلى جانب هذه اللغة المتعجرفة ... كانت اللغة العامية تقف في الطرف الآخر نشطة، متحركة، مشتبكة بأعصاب الناس، وتفاصيل حياتهم اليومية. هذه الازدواجية اللغوية التي لم تكن تعانيها بقية اللغات، كانت تشطر أفكارنا وأحاسيسنا وحياتنا نصفين، لذلك كان لابد من فعل شيء لإنهاء حالة

---

[1] أعمال مؤتمر روما حول الأدب العربي المعاصر، طرابلس (لبنان)، 1961، ص 38-39.

[2] المرجع نفسه، ص 39.

[3] يتوافق رأي يوسف الخال هذا، مع آراء سابقة في لبنان ناصرت الحملة لإحلال اللغة العامية بدل الفصحى. وكان قائد هذه الحملة "سعيد عقل" من خلال كتابه "يارا yara" الذي نشره عام 1961م، واعتبره بمثابة ثورة مزدوجة لأنه طبق في كلا الحلّين المتطرفين "اللهجة اللبنانية والأحرف اللاتينية، ورغم أن فشله كان صارخا فإنه واصل المنافحة عن لغة لبنانية بأحرف فينيقية، بل إنه ساهم في تأسيس دار نشر تتخذ عنوان كتابة المذكور اسما لها، وهي تعنى بنشر الأعمال التي تنتهج الطريق ذاته. (كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ط 2، بيروت، دار الفكر، 1984، ص 85 . 86).

الغربة، التي كنا نعانيها. وكان الحل هو اعتماد لغة ثالثة"[1].

2/ من التعبير إلى الخلق:

اعتبر أدونيس اللغة وسيلة للتعبير الاجتماعي في حقبة معينة، ثم تُعدل بعدها وتتطور أو حتى أنها تموت، ولذلك دعا عن قناعة أن "اللغة العربية مدعوة شئنا أم أبينا إلى أن تصبح بالتدريج لغة مجتمعنا وإلى أن تكون حية في حياتنا وعلى أفواهنا وليس في المؤلفات والمعاجم"[2]. ورأى أن تناول اللغة يكون من حيث الخصوصية الشعرية وأفقها الجمالي المحدد بخاصية التخييل وعلاقتها الدلالية، ولم يصر على استبدال اللغة المحلية باللغة الفصحى، وإنما على دفعها من حالة الإقرار والإيصال والوضوح إلى فضاء التجربة الرؤيوية، حيث لغة الإشارة والرمز والغموض. فالشعر الحديث على حد رأيه يطمح إلى أن "يؤسس لغة التساؤل والتغيير، ذلك أن الشاعر هو من يخلق أشياء العالم بطريقة جديدة"[3]. لأن اللغة في التعبير الشعري "مسألة انفعال وحساسية وتوتر ورؤيا لا مسألة نحو وقواعد"[4]. وبالتالي فالشعر الحديث ثورة على اللغة تكمن في تفجير الشاعر العربي الثوري نظام اللغة الخاضعة للقيم والثقافة السائدة، وهذه اللغة الثورية تستمد طاقتها الإيحائية بتجاوز الواقع. كما أن هذا المفهوم يجعلنا نقف على وظيفة اللغة الشعرية التي هي بالأساس وظيفة خلق لا تعبير تجعل الشعر نوعا من السحر يُحوّل الأشياء من صورة إلى صورة: "الشعر نوع من السحر لأنه يهدف إلى أن يدرك ما لا يدركه العقل، مهمة اللغة هي إذن أن تقتنص ما يمكن اقتناصه عادة أو على الأصح ما لم تتعود هذه اللغة اقتناصه"[5].

---

(1) نزار قباني، قصتي مع الشعر، ط1، بيروت، منشورات نزار قباني، 1997، ص 119.

(2) زمن الشعر، ط 2، بيروت، دار الساقي، 2006، ص 295-296.

(3) المصدر نفسه، ص 17.

(4) المصدر نفسه، ص40.

(5) المصدر نفسه، ص 18.

وحدد من خلالها وظيفة القصيدة الحديثة: "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"[1].

ويفصل أدونيس حديثه عن الثورة على اللغة قائلا: "الثورة التي نطّلع إليها في اللغة العربية ليست إذن شكلية أو جمالية تقصر همها 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 وتحوّلها 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"[2].

إذ أن جدة اللغة أو ثوريتها تتضمن بالضرورة نفي اللغة الشعرية القديمة، حيث تفرغ من ماضيها واستخداماتها الشائعة المكررة وتشحن بدلالات جديدة مستقبلية، لأن خاصيتها تكمن في "الخلق الشعري ليس التوحد والتشابه بل المغايرة والتضاد"[3]. فالفعل الحداثي الأول يمس مسألة "تهديم وظيفة اللغة القديمة، أي في إفراغها من القصد العام الموروث، هكذا تصبح الكلمة فعلا لا ماضي له، تصبح كتلة تشع بعلاقات غير مألوفة"[4].

وبالتالي يكون إفراغ هذه اللغة من معانيها الشائعة والمألوفة برفض الشاعر

---

[1] المصدر نفسه، ص 294.

[2] زمن الشعر، ص 132.

[3] في الشعرية العربية، بيروت، دار الآداب، 1985، ص 49.

[4] زمن الشعر، ص 78.

أن تكون المعاجم والقواميس مصدرا لإبداعه الشعري، بل تمتزج بمشاعره وأعماقه، وبدلا من "أن يكون الشاعر جزءا من اللغة المألوفة، تصبح اللغة جزءا من الشاعر، وبهذا المعنى نقول: الأساس هو الشاعر لا الشعر، وهكذا تصبح اللغة مجلى الشاعر لا محبسه، لا يلبسها وإنما يتجلى فيها، وهكذا يؤسسها، فاللغة تولد مع كل مبدع»[1].

ثانيا: اللغة وآليات التفجير:

لعلّ أصل مفهوم فكرة تفجير اللغة هو ما قام به الدادائيون والسرياليون في إطار تحطيم وسائل الاتصال والتعبير، وذلك بإفراغ اللغة من معناها، أي فصل الكلمات في السياق عن معانيها المعجمية والمألوفة، واستخدامها في أجزاء غير مترابطة بين الكلمات والعبارات. ويذهبون إلى أن هذه التحريفات الاعتباطية في الكلمات، تظهر أن اللغة تتيح للعقل البشري الولوج إلى عالم البدائل المدهش اللاعقلاني للدلالات[2]. وإن إفراغ الكلمات من دلالاتها القديمة وحقنها بأخرى جديدة يبتعد بها عن إحالاتها ومرجعياتها، لأن القيمة الحقيقية للغة الأدب عند السرياليين تكمن في قدراتها التعبيرية الباطنية أكثر من قدراتها المرجعية[3]. ومع هذا النظام اللغوي الجديد يتم بناء نمط دلالي جديد تتحقق فيه "اللامعقولية الشعرية" التي لا يمكن أن تتحقق بالدلالات العادية للكلمات، بل بإفراغها من محتواها المألوف وشحنها بمحتوى جديد ذي علائق دلالية جديدة. فالكلمة على حد تعبير رولان بارت هي «كنز لا ينضب من الدلالات التي لا تُحَد، إنها شحنة من الطاقة تنتظر دوما من يفجرها»[4] وتكون حسب رأي فاليري لغة

---

[1] الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، ط3، بيروت، دار العودة، 1983، 282/3.

[2] جاكوب، كورك، اللغة في الأدب الحديث، ترجمة ليون يوسف، بغداد، دار المأمون، 1989، ص 115 ـ 120.

[3] المرجع نفسه، ص 120.

[4] عبد الرحمن محمد القاعود، المرجع السابق، ص 256.

داخل لغة، أي نظام لغوي جديد مبني على أنقاض نظام قديم[1]. وحسب رأي رامبو لغة ضدية تُعبر عن احتجاج اجتماعي وجودي، لغة أرضية أو تجذيفية، هي لغة الانتهاك[2] لتهبط اللغة من «الألواح السماوية ومتحف الموروث المقدس، ومن الأبراج العاجية»[3].

وغدت فكرة التفجير أطروحة أساسية لدى الشعراء والنقاد الحداثيين، توجهوا بها إلى انتهاك اللغة الشعرية الموروثة، وتطهيرها في رأيهم من قيم الماضي التعبيرية والجمالية والحضارية، وإلى التمرد على لغة الأسلاف بعد أن تبنوا ما دعا إليه أندريه بريتون حين قال: حين يتعلق الأمر بالتمرد ينبغي ألا يحتاج أحد منا إلى أسلاف[4]. وأصبحت الثورة على الأصول التعبيرية للغة لتستطيع أن تقوم بتفجيرات فكرية عن طريق اللفظة والتركيب والدلالة. وهذا المفهوم أكده أنسي الحاج: "من أجل التحرر من القوالب الجامدة للغة، فإن الشاعر يرى واجبه الأول ممثلا بالهدم الحيوي المقدس"[5]. فميزة اللغة عنده هي تهديم الأعراف الشعرية وإعادة بناء نموذج جديد. واستقبال قصائد بهذه اللغة وفتح النصوص على فوضى"[6]، أي انتهاج الفوضى اللغوية ورفض انتظام اللغة في القصيدة التراثية. وتصبح كما يرى أدونيس "لغة بنوة لا أبوّة، لغة آت لا

---

(1) جون كوين، بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، ط 3، القاهرة، دار المعارف، 1993، ص 156.

(2) كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 130.

(3) كمال خير بك، مرجع سابق، ص 132.

(4) المرجع نفسه، ص 131.

(5) أنسي الحاج، مقدمة ديوان لن، ط 2، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 1982، ص 5.

(6) أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، بيروت، دار الفكر الجديد، 1996، ص 153.

ماض، كل كلمة فيها لغم، كل قصيدة جبهة قتال"[1]. واعتمد منطق التفجير على آليات فعلية خطيرة حملت أبعادا فلسفية نقدية، منها: (الهدم، الرفض، الاختراق: الخرق، التحطيم، التدمير، الانتهاك، الهتك، الخلخلة، التفكيك، التقويض، الانحراف ...)، وذلك من أجل إيجاد لغة ضدية عنيفة في شكلها اللغوي والأسلوبي ومحتواها الدلالي.

1 / التحول عن المعجم:

لقد بدت كثير من الظواهر المعجمية للغة الشعرية من خلال التحول الذي طرأ على اللفظة في ضوء التصور الخلاق الذي آمن به شعراء الحداثة، وإرادتهم في تجديد العالم وإعادة تنظيم أنماطه التعبيرية حتى يتبين حذف عناصر قديمة من المعجم الشعري وإضافة عناصر جديدة تعطي الأفضلية لقيمة الانفعال والتجربة. فأدونيس يفترض في هذا المعجم «أن يساير تجربته بكل ما فيها من التناقض والغنى والتوتر وبأبعادها كلها»[2]. ودرس كمال خير بك جوانب التحويل اللفظي التي طرأت على الكلمة في الشعر العربي المعاصر، فلاحظ اختفاء ثلاثة أنواع من الكلمات المعجمية:

. الكلمات الميتة أو الوعرة المبثوثة في المعاجم والنصوص القديمة والتي يصفها يوسف الخال بأنها باهتة ومصابة بفقر الدم وظلت تتردد في الشعر الكلاسيكي.

. الكلمات المفخخة الرنانة ذات الطابع الخطابي والتي يراد منها إثارة الاحتدام والحنين التقليدي، واحتكرها الشعر الكلاسيكي أيضا.

. الكلمات الرومانطيقية النموذجية كالكلمات الهامسة والرقيقة التي تولّد

---

[1] زمن الشعر، ص 181.

[2] المرجع نفسه، ص 135.

مناخا من المبالغات العاطفية التي خلقها شعراء الطبيعة، ويدعوها يوسف الخال بانفعالات الروح [1].

واتجه شعراء الحداثة نحو استخدام لغة غير متداولة وشائعة في الشعر العربي، اعتبرها كمال خير بك جوانب إيجابية لهذا التحول اللفظي في مقابل الجوانب السلبية التي يراها مرتبطة بالمعجم الشعري السابق. وتمثل هذا التحول الإيجابي في رأيه في استخدام هذه الأنواع من الألفاظ[2]:

أ ـ الألفاظ العامية أو الدارجة:

أعطى شعراء الحداثة لمفردات المحادثة اليومية شحنة تعبيرية جديدة لتحقيق النزعة الواقعية والبساطة الشعرية التي نادوا بها، حيث تمتلئ دواوينهم بكثير من الألفاظ العامية المأخوذة من عدة لهجات، مثل: **مؤت بدل أمات استقرض، مسخرة، يزم، بعده (مازال) نوعوع ونزقو (نبكي ونصرخ) ياما (كثيرا) فرمناه (قطعناه) اللي- بس، بياخد، (يأخد) بتنطاق (تطاق) جبلي- هون (هنا) - رورو (طائر) - عيني (العين) (السود، لوين(أين) اجا (جاء)، شققه، السّما (السماء) ياس (قبّل) - روحي (اذهبي)، الكنادر - اللبان - السكائر- التنورة،** ولعلّ أبرزهم نزار قباني الذي امتلأت أشعاره بالألفاظ العامية السورية، محاولة منه توليد لغة ثالثة:

أسلاكها تمضي على كيفها

تمضي.. وتمضّي في مدى مقمر[3].

---

[1] يوسف الخال، في تعريف الشعر الحديث، ضمن: أعمال مؤتمر روما، ص177.

[2] ينظر: كمال خير بك، مرجع سابق، ص138-145.

[3] نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ط 2، بيروت، منشورات نزار قباني، 1983، ج1، ص66.

على كراستي الزرقاء.. استرخي على **كيفي**[1].

كرمال هذا الوجه والعينين

قد زارنا الربيع هذا العام مرتين

وزارنا **النّبيّ** مرتين[2].

وليتني حين أتاني باكيا

فتحت أبوابي له **وبسته**

وبسته... وبستهْ[3].

وامتدت موجة الاستعمال العامي لتطغى على مساحة شاسعة من الشعر العربي المعاصر باستخدام الأغاني والمواويل والأهازيج والأمثال الشعبية كما في قصيدة "القطار العائد من الصعيد" لسميح القاسم:

يا قطار الصعيد سمعت موالا

ولن أنساه

ولن أنسى الفتى **الّغنّاه**

يا مسافر القاهرة سلّم على الغالي

وقلّ له عليت جباهنا بسدّنا العالي

وقل له **أزّاي تسيب** يا أبو البلد بلدك

وازاي تسبني وأنا ما كملش موّالي

---

[1] المصدر نفسه، 595.

[2] المصدر نفسه، 763.

[3] المصدر نفسه، 725.

وكما يقول أدونيس:

رورو ابن السنوسة السّود اجا الصبح سلّم عليّ وطار

يا رورو لوين بتروح

جبلي معك شققه من السما.

تطير فيها هون[2].

ب ـ الألفاظ المبتذلة والمرذولة:

تجاوز شعراء الحداثة استخدام المفردات التي تشكل عتبة وسيطة بين السمو والابتذال، تتسم بالصفاقة لأنهم يُسمون ـ بصورة مباشرة ـ أشياء أو أفعالا أو أفكارا غير مناسبة للتعبير الشعري لتتلاءم مع حرية التعبير عندهم، والرغبة في صدم جمهورهم بتسمية الأشياء بأسمائها، وباختراقهم محرمات الماضي، أي حياة الأسلاف التي تقيم حاجزا قاهرا بين الدال والمدلول. إذ تضم دواوينهم كلمات صفيقة فاحشة ونابية (...).

وكذلك لجوؤهم إلى كلمات فظة لا تشكل مساسا بالأخلاق العامة لكن تعد خرقا للطُهرية والمثالية في التعبير الشعري مثل: **القيء-القمل-النعل-الدم - الذباب-الضفادع-الجراد-الأفيون-الرحم-الغثيان-الوحل-المستنقع-المخاض-البول-الحيض-البراز-الغائط-المرحاض-البصاق ... والنماذج على ذلك**

---

[1] يكون أن يأتي طائر الرعد، بيروت: دار العودة، 1970، ص 24 ـ 25.

[2] الأعمال الشعرية لكاملة، دمشق: دار المدى، 1996، 1/310-311.

متنشرة في كثير من الدواوين الشعرية:

ج/ الألفاظ المحدَثة أو الجديدة:

أعادوا الاعتبار لمفردات قائمة في العربية كانت مستخدمة من قبل من خلال التوليد الدلالي الشعري الحديث، أو ألفاظ استعارت دلالتها من اللغات الحديثة في مجال الفلسفة أو علم النفس أو اللاهوت أو الميثولوجيا، متخلصة من دلالتها اللغوية المألوفة وما يقترن بها عادة من مشاعر وأفكار لتتحول إلى إشارات في التعبير الشعري الجديد، وأصبحت مفاتيح النص الشعري التي لا غنى عن معرفتها لتثمين خصائصه الجمالية والتركيبية، مثل: المفردات الوجودية التي كانت من قبل محدودة بدلالتها في السياق. والتي حملت أبعادا فلسفية ونفسية واجتماعية ارتبطت بألفاظ الاغتراب والعبث والعنف والتمرد والرفض، التي عكست صورة الانفصام عن العالم من خلال إسقاط صور الفوضى والدمار والقحط على جو العالم العربي[1]. ومن هذه الألفاظ: الفراغ- الضياع- التمزق- العبث- العدم- السأم- الملل- الخراب- اليباب- العقم- الجدب- الحطام- الانقاض- الفضاء- الشك- الضجر- القلق- الحيرة- الألم- الجحيم- الذعر- العويل- الخوف- الرعب- العذاب- القرف- الوحدة- الوحشة- المنفى- التثاؤب- التسكع- الحصار-السجن- السرداب-النفق-الكهف- الهاوية- الخلاص- الهروب - التشرد- الغرق- الكآبة- اللاجدوى- الانتحار- اللامكان- اللامعنى -الصمت- السكون- التيه- المتاه- السراب- الظلام- المأساة- الرماد- الصدى- المحال- القيود- السلاسل- النار- الطوفان- الصراخ- الهدم- الهتك- الحرق- التفجير- اللهب- الغضب- الصاعقة- الرفض-الموت- اللعنة- الهول- الحريق- الزوبعة- الزلزال- النيران ... مثل

---

[1] ينظر: سلمى الخضراء الجيوشي، الشعر العربي المعاصر: تطوره ومستقبله، "عالم الفكر"، مج4، ع2 / 1973، ص47-48.

هذا المقطع الشعري الذي شحنه خليل حاوي بهذه الألفاظ التشاؤمية والعنيفة:

العنق العاجي نهر **أحمر**

يا **هول** ما **جمّده الموت** على الشفاه

هذا الدم المحتقن **الملغوم** في العروق **تعضّه تكويه ألف حرقة** وفي حنايا درج

في **عتمة** الأزقة

حشرجة مخنوقة وشهقه ...

على بحار **العتمة السحيقة**

حفُّ الرياح **السود** يحفيه

وموج **أسود** يعلكه

يرميه للريح

أغلقت **الغيبوبة** البيضاء عيني

تركت الجسد **المطحون**

والمعجون بالجراح

للموج والرياح[1].

د/ الألفاظ الأجنبية الدخيلة:

وهي كلمات ليس لها أصل في **المعجم العربي**، وهي **ناتجة** عن تبني مفردات أجنبية بحسب شكلها الأصلي أو بعد تعريبها أو استعارتها من اللهجات

---

[1] ديوان خليل حاوي، قصيدة "السندباد في رحلته الثامنة"بيروت، دار العودة، 2001، ص 263-271.

المحلية، مثل هذه المفردات الغريبة: باص (ج. باصات)- القترينه-البلاج- **السيجار-الدولار-الكافيار- الفودكا-الويسكي-الفالس-جلغنايت-الكوكوتيل-** الجينز-البار-الجرانيوم-الجنرال ... كذلك الإشارات الثقافية والأسطورية الغربية: **روما-باريس-الراين-نيرون-أثينا-نيويورك-إيطاليا-فدياس-بركستليس-جنيف- أوكسفورد- بيورديسي- برسيفوني- بوتيشلي-جون كيتس-افلاطون- توستوي -مرغريت- -دوستويفسكي – مفستو – بودلير – إليوت – عزرباوند** ... وكذلك كثير من المفردات التي ارتبطت بأسماء وأماكن ومواضع ورموز استطاعوا أن يشحنوها بطاقات رمزية جديدة فضلا عن اقترانها بمراجع تاريخية أو أسطورية استمدوها مباشرة من الموروث الأجنبي: **سيزيف - أدونيس - ايكار- أورفيوس- نرسيس- هرقل- يهوذا- غنيمَد- أولمب- أبولو- أتيس- زيوس- أوديب- جوكست- افروديت- هيلانة- عوليس- بريسفون- آخيل- بروميتيوس-فاوست-أوديس ...**

وتضمين الشعر بألفاظ أجنبية بلغتها الأصلية، إما فرنسية أو انجليزية، مثل فدوى التي أرادت أن تعبر عن ظلم الجنود الصهاينة بلغات شتى توزعت بين اللغة الإنجليزية و الفرنسية و العبرية.و أخيرا اللهجة العربية التي تشوهت على لسان الغاصب الصهيوني. فضلا عن لا معقولية أن ينطق الجندي الصهيوني بكل هذه اللغات في وقت واحد و استخدام هذه الألفاظ لا يعدو أن يكون إلا إقحاما غير ضروري في القصيدة:

في ليلة غدر ظلماء

Open the door

Ouvré la porte

افتخ ات هادليت

افتح باب

وبكل لغات الأرض على بابي يتلاطم

صوت الجند

يا عبلة إني ...

يا ويلي ...[1].

كما في قصيدة بودلير التي استعار فيها صلاح عبد الصبور صوت **بودلير** نفسه، ليضمنه في نصه العربي فيقول:

أنت لما عشقت الرحيل

لم تجد موطنا

يا حبيب الفضاء الذي لم تجسه قدم

يا عشيق البحار و خدن القمم

يا أسير الفؤاد الملول

وغريب المنى

يا صديقي أنا

Hyporctite lecteur

Mon semblable, mon frère[2].

ولم يجد شاعر كالسياب حرجا في أن يمحور البناء الشعري في قصيدته"رؤيا فوكاي" لتصوير أثر القنبلة الذرية في هيروشيما، على مفردتين أجنبيتين من اللغة الصينية، تتكرر إحداهما مرتين هما:(**هياي كونغاي**) يقول:

---

[1] ديوان فدوى طوقان، بيروت، دار العودة، 1978، ص 584-585.

[2] الأعمال الكاملة، أحلام الفارس القديم، ط 6، القاهرة، دار الشروق، 1406 هـ/1986، ص35.

هياي...كونغاي...كونغاي

مازال ناقوس أبيك يقلق السماء

بأفجع الرثاء

هياي...كونغاي...كونغاي

فيفزع الصغار في الدروب

و تخفق القلوب

و تغلق الدور ببكين و شنغهاي

من رجع :**كونغاي كونغاي**[1].

فاللفظة المستعارة من لغة غير لغة النص قد توحي و لا تشع إلا في إطارها الأجنبي، مما يوقع المتلقي في مزلق جهل يحس عبره أنه دون مستوى الوعي لهذا التضمين.

يصعب المسح الدقيق لكل استعمالات هذه الجوانب المعجمية، لكثرة شيوعها وانتشارها في الشعر الحداثي، لكن القراءة الشمولية لمعجميته تجعلنا نتساءل:

. لماذا تجاوز الشعراء المعجم العربي التقليدي التراثي الزاخر الذي سار عليه القدماء والكلاسيكيون، باعتبار لغته قديمة جامدة، وهي اللغة التي فرضت قداستها الدينية ووجودها الحضاري بسماتها البيانية والجمالية التي تجتمع فيها القوة والجزالة، والرقة والسلاسة، والسمو والمثالية. ونهل من نغمتها الخطابية الكلاسيكيون، ومن نغمتها الهامسة الرومانسيون. فلا يمكن أن ننكر إيجابيات اللغة التراثية وإسهاماتها في الإبداع الفني، فلماذا لم يفكر أحدهم في استخدام

---

[1] ديوان بدر شاكر السياب، ط ١، بيروت، دار العودة، 1971، 355/1.

حصيلة من المفردات التراثية بطرائق جديدة تتفق مع تجارب الحياة المعاصرة وتحمل سمات التفرد الشعري الحقيقي، لا عن طريق تشويهها وهدم بنيتها السماعية والقياسية، أو التخلي عنها باستخدام ألفاظ عامية أو دخيلة بديلة عنها.

-لماذا اعتبروا الكلمات المبتذلة من إيجابيات اللغة الجديدة في الشعر الحديث، وهي أكثر ألفاظ الجنس والمجون والقذارات، لأحداث الإدهاش والإثارة حتى وإن لم يتطلبها المقام. كما أن الصدمة التي يحدثها للقارئ لا تعود دائما بالإيجابية على النص لابتعادها عن الشاعرية التي تتحول في النص إلى نوع من الصفاقة غير المفضلة عند غالبية القراء[1]. وإذا كان مبرر الاستعمال الجريء هو تسمية الأشياء بأسمائها، فإن في بلاغة العربية ما يسمى بالأسلوب الكنائي الذي حفظ للغة طهرها وشاعريتها، وهذا ما لا يروق شعراء الحداثة، وإننا مع ذلك لا ننكر وجود لغة الشعر الماجنة والفاضحة في الشعر العربي، ولكن هناك تحفظ وتحرج في تداولها وروايتها لأسباب دينية وأخلاقية. وقد فسّر البعض ظاهرة البذاءة عند شعرائنا المعاصرين بأنها بذاءة تمرد وثورة وكبت، أرادوا من خلالها إيجاد طريقة جديدة في التفكير والحياة[2]، وكان ذلك بسبب تأثرهم بالشعر الأوروبي الحديث الذي اتجه إلى الإبهار والإدهاش والاهتمام بكل شاذ وغريب بغية إحداث الصدمات لدى القارئ، والعمل على تشويه العالم ونقله إلى صعيد المذهل وغير المألوف وتغيير مفهوم الجمال والقبح، بعد أن أصبحت الموضوعات الشائهة والقبيحة والشاذة والمحرمة تستحق الاحتفاء[3]. فشاع ورود تلك الألفاظ في الشعر الحديث شيوعا منقطع

---

[1] جمال شحيد ووليد قصاب، خطاب الحداثة في الأدب: الأصول والمرجعية، دمشق، دار الفكر، 1426 هـ / 2005 م، ص297.

[2] أحمد بسام ساعي، حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، دمشق، دار المأمون للتراث، 1398 هـ / 1978 م، ص217-218.

[3] جمال شحيد ووليد قصاب، مرجع سابق، ص 310.

النظير بفعل عدوى بودلير ورامبو واندريه بريتون وغيرهم[1]. ومهما كانت تبريرات الإسراف في توظيفها، وأيا كانت الدلالات التي توازيها، كأن الشاعر ليس لديه غير هذه الألفاظ لأداء ما يريد التعبير عنه من مفارقات[2]. كذلك الأمر بالنسبة إلى الألفاظ الفظّة التي أسقطت شعرهم في متاهة فلسفة القبح.

- لماذا دعوا إلى تبسيط الخطاب الشعري عن طريق استعمال المفردات العامية. فما دعوى "شعرنة المفردات الشعبية"[3]، إلا اتهام للغة الفصحى بالجمود والاستعلاء، والعمل على تهجينها بتحوير الأصلي فيها. فاعتماد الشعراء على اللهجات العربية، جعلتهم يلقطون كل ما هو عامي ومرتبط بالابتذال والسوقية والمباشرة والسطحية والنثرية الممجوجة، فأفقدوا بكل ذلك وهج الشعر الإيحائي وقيمته الفنية السامقة، وتجاوزوا فصاحة اللغة العربية.

- ماذا يعني إدخالهم الألفاظ والتراكيب الأجنبية - الفرنسية والإنجليزية وغيرها من اللغات - إلى اللغة العربية؟ ألا يمكن التعبير عنها بألفاظ عربية تحمل أبعاد السياق العربي اللغوية والحضارية، "فالنصوص الأجنبية، وإن كان لها إيحاؤها في ذهن الشاعر صاحب القصيدة، تظل شاخصة، مقحمة على النص، زائدة عليه، وليست نابعة منه، إذ بانتزاعها من النص لا يعلن عن احتياجه لها"[4].

وكان شيوع المفردات الدخيلة من اللغات الغربية وما تحمله من الإشارات الثقافية القديمة والحديثة، من باب تثمين الثقافة الغربية. وذلك على الرغم من

---

[1] عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972، ج1، ص31-45.

[2] مصطفى السعدني، التغريب في الشعر العربي المعاصر، الاسكندرية (مصر)، منشأة المعارف، 1977، ص 89.

[3] ينظر: أحمد المعداوي: أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، الرباط، دار الآفاق الحديثة، 1993، ص114.

[4] مصطفى السعدني: المرجع السابق، ص38.

ذات التي تظهر عربيته في النص الشعري بصعوبة معرفتها وشعور الوجدان العربي بها وجفاف إيحاءاتها له[1]. وكان ذلك وجها من وجوه عن فصاحة اللغة العربية طلبا للتحديث والتفجير اللغوي، وإن كانت ي المفردات الغريبة تستدعي تقص تأصيلي يُميز المفردات ذات ربي وتبيان قيمتها الجمالية أو ضرورة مشاركتها في وضوح المعنى، ستخدامها في كثير من النماذج استخداما اعتباطيا فيه كثير من النشاز لغوي والتعقيد الدلالي الذي زعزع اللغة الفصيحة بغير الفصيح. وهذا لدخيل هو الذي عمل على خلخلة الفصيح دون مراعاة خصوصية سائصها وأبعادها. لأنه لو كانت لهم نية البناء المقدس لا الهدم ـ على أنسي الحاج ـ لاتصفوا بالاحتراز والحيطة الفنية في استعمال العامي والدخيل والمحدث. فاللغة الشعرية في مراحل سابقة تعاملت مع هذه لات لكن بحدود وضوابط لم تقض على منطقيتها وفصاحتها وجمالها.

تدمير الجملة:

شعراء الحداثة إلى فوضى التركيب اللغوي من خلال تدمير بنية تقليدية المنطقية، لأن اللغة تولد سلسلة من القواعد الملزمة، وتدميرها ل هو «تدمير للقواعدية فيها ومحاولة إعادتها إلى بُناها اللاقاعدية لة عن طريق تدمير بنية الجملة الدالة بما هي نسقٌ واضح من القواعد وتحويل الجملة إلى سلسلة من الإمكانات والتداخلات"[2]. تجعلنا كما ن أبوديب نتساءل من أين تبدأ الجملة وأين تنتهي؟ ما العلاقات التركيبية ات الجملة. بل ما المكونات نفسها؟ بل ما الجملة ؟ هنا تصبح الجملة

فتوح أحمد، واقع القصيدة العربية المعاصرة، القاهرة، دار المعارف، 1984، ص

هُيولى قابلة للتشكل في أكثر من شكل، أي تصبح لا متشكلة[1]. وهذا في مفهوم الحداثة التي تمارس اختراقها وتدميرها للشكل المرتبط بمفهوم القداسة، ولعل هذا ما يشار إليه ضمنيا إلى تحطيم الجملة العربية القرآنية. ويبرر كمال خير بك تمرد هؤلاء الشعراء على الجملة العربية، بأنه كان من أجل تأكيد إحساسهم بالفردية بعد معارضتهم لمجتمعهم ومقدساته. وهذا التمرد «يمكن أن يجد تفسيره النفسي في جمود المجتمع التقليدي وإطلاقيته الطاغية التي تثبت نفسها في أوامر تنتهي على النطاق التعبيري إلى شعارات وصيغ بلاغية ومنطقية مقدسة»[2]. وبذلك اخترق الشعراء القواعد اللغوية من أدّق ثغرة فيها ليجعلوها بوابة عريضة تفتح أمامهم ميادين واسعة في التجديد اللغوي-حسب رأيهم- دونما قاعدة صلدة يتكئون عليها، فأوقعوا القصيدة في فوضى لغوية لا نستطيع معها أحيانا تمييز الخطإ من الصواب، أو تحقيق غايات دلالية طالما فقدت القواعد والأصول دورها في تحديدها أو تجليتها. ويشير إهمالهم لقواعد النحو وخرقهم لها، إما إلى انعدام المعرفة الكافية بالنحو، وإما إلى عدم المبالاة بسلطة القواعد المكتوبة، وفي الحالتين ثمة امتناع واضح عن التطابق مع النظام القائم، والمتناقل عبر التراث، وتتخذ هذه اللامبالاة لدى بعض الشعراء صيغة فعل إرادي أو عمدي، يبدو كما لو كان يشكل جانبا من هذا الديالكتيك الإبداعي القائم على الهدم وإعادة البناء الذي يطمح الشاعر الحديث إلى تحريكه في اللغة العربية[3] إلا أنه يرجح تعمّد خرق الشعراء المجددين أو اللامبالين النظام القاعدي للغة[4]. وهو يستغلها للتعبير عن انفصام العالم الخارجي وتفتته، أو الإشارة إلى تمزقه الباطني أو الإعراب عن توقه الجارف إلى تقويض واقع

---

(1) كمال خير بك، مرجع سابق، ص ن.

(2) المرجع نفسه، ص 132.

(3) المرجع نفسه، ص149.

(4) المرجع نفسه، ص150.

... لا يمكن القبول به، واقع تحصنه أسوار منطق متخطى وعاجز؛ مؤكدا بحق أنه أن هذه التلاعبات إنما ترمي إلى هدم العبارة الكلاسيكية أو الجملة التامة[1].

كما ساهمت الترجمة والنصوص الأجنبية في انحرافهم النحوي بإدخال العديد من التعابير البسيطة والموجزة والمفككة إلى النص الشعري العربي ومحافظتهم في الوقت ذاته على بنية النص الأصلي الحرفية، وذلك من أجل القبض على الخصائص البنائية والأسلوبية لتركيبه الشعري. في حين اعتاد كثير من المترجمين العرب على ترجمة النص الشعري ترجمة تقريبية وصياغته ليتناسب مع مقتضيات الوزن والقافية إذا كان الأصل موزونا مُقفّى[2].

وبذلك تكون الجملة العربية قد فقدت طاقتها ووهجها وجوهرها التركيبي والبياني الذي حفلت به في الشعر العربي القديم، بعدما تعرضت إلى التفكيك والهدم بدعوى التبسيط والتحديث. واختزلت فكرة الإبداع في تفجير اللغة الذي يعمل على تدمير بنية الجملة وتفكيكها من خلال حذف عناصرها الأساسية المكوّنة لوحدة الجملة واكتمالها بعد التوجه نحو المفهوم الحداثي الذي نفي المعيار النحوي سعيا لتشكيل لغة لا قاعدية، مخالفين بذلك مفهوم النظم الشعري الذي أسس نظريته عبد القادر الجرجاني[3] وأكدّ بأنه ليس معناه ضم الشيء كيفما جاء، لأن عملية النظم ليست رصا اعتباطيا للكلمات إنما هي مهارة

---

[1] المرجع نفسه، ص151-152.

[2] أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، ص 171 . وكمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 164.

[3] يقول عبد القاهر الجرجاني: «واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نُهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رُسمت لك فلا تخل بشيء منها». (دلائل الإعجاز، تحقيق محمد عبده ورشيد رضا، ط1، بيروت، دار الكتب العلمية، 1409 هـ / 1988 م، المدخل، الصفحة ق).

وتفنن وصناعة أساسها الأول هو الكلم (أي الجملة)[1].

وأخذت فكرة التفجير اللغوي أبعادا متطرفة جسدها الإبهام الذي غلف العلاقات اللغوية في شعر الحداثة من خلال هدم أسسها اللغوية وتفجير بنيتها من الداخل وتدمير القاعدة النحوية، فبدت القصيدة ألفاظا سريالية متثورة[2] بعد تحطيم الأطراف الثابتة للغة وقواعد النحو[3]. وتمثلت بعض ظواهر تدمير بنية الجملة العربية، فيما يأتي:

1- غياب الربط عن الجملة غيابا كليًا من خلال حذف الروابط والحروف والأدوات الخطابية والندائية والفواصل والنقاط، لتتخللها نقاط وعلامات أخرى غير نحوية تمثل فجوات نحوية ودلالية تتخذ «شكل تمتمات غرائبية، تدخل في باب الشعوذة اللغوية»[4]. والابتعاد عن إحكام العلاقات النحوية بين أطراف تركيب الجملة من استثناء وشرط وجزاء وأدوات داخلة عليها كالضمائر وأسماء الإشارات وحروف العطف والجر وغير ذلك. وكُسرت بذلك قاعدة الربط التي تعد قرينة نحوية ودلالية تساهم في إحكام العلاقات اللغوية ووضوح الدلالة. وعمل الشعراء على حذف تلك القرائن لتدمير بنية الجملة الدالة وإلغاء وحدتها المنطقية، وتجانسها الشكلي المولد لتفجير دلالي مُحطِّم للألفة النحوية القابعة في الحساسية العربية الجمالية، وتتوالي الجمل في شكل تراكمي معقد[5].

---

[1] يقول الجرجاني: «معلوم أن ليس النظم سوى تعليق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب من بعض، والكلم ثلاث: اسم، وفعل، وحرف، وللتعلق فيما بينها طرق معلومة»، دلائل الإعجاز، ص 48.

[2] عبد الرحمن محمد القاعود، المرجع السابق، ص 260.

[3] جون كوين، المرجع السابق، ص 210.

[4] إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، د. تا. ص179.

[5] المرجع نفسه: ص194.

ويزداد التشجير حدة بعد تحطيم آخر لقاعدة المرجع بإلغاء وظيفته وإبقائه في حالة مجهولة بغية إثارة الإيحاء كإخفاء الضمائر أو استعمال صيغها بشكل مفاجئ، بالانتقال من الغائب إلى المخاطب إلى المتكلم. ذلك فضلا عن عدم مراعاة الرتبة بتجاوز موقع الكلمة المعلوم كأن تأتي سابقة أو لاحقة، وخلخلة مسألة التقديم والتأخير بطريقة عشوائية مخالفة لقوانين النحو ولطائفه وفوائده[1]، منها تعدية الفعل اللازم، تقديم الحال على صاحبها، تباعد الفعل والفاعل، حذف العناصر الأساسية في الجملة كغياب المفعول به ...

2- حذف الفعل الرئيسي في الجملة هي ظاهرة مستفحلة في الشعر الحداثي، وذلك باستبعاده من العبارة بغض النظر عن الجملة الاسمية التي تقدم لوحدها دلالة كاملة، لكن تم استخدامها بشكل مكثف غير ترابطي-كأسماء موصوفة- أو استخدام شبه جمل بتغييب فعلها الرئيس الموجود في الأصل النحوي، أو إحالة الجملة إلى مجرد صيغ أو كلمات متتابعة مكررة ومتجاوزة دونما نظام أو منطق، كما حققوا غاية الحذف من خلال إدخال أداة (أل) التعريف على الفعل بصيغة الاسم الموصول لاستهداف الفعل والهجوم عليه. ونجد ذلك بوفرة في شعر يوسف الخال عبر إحالة الفعل إلى اسم أو حذفه، ويبدو كأن أداة التعريف (ال) هي اختصار لـ (اللي) والتي اقترحها يوسف الخال كاسم موصول ينهي أيضا مشكلة المذكر والمؤنث، والمفرد والجمع في استخدامات هذا الاسم، وهي محاولات لتطعيم اللغة الفصحى باستعمالات منتقاة من البنية اللغوية للهجات المحلية:

. أنا **الّعزلتها** أصابعي[2].

---

[1] ينظر: حول مسألة التقديم والتأخير: عبد القاهر الجرجاني،المصدر السابق، ص 83 وما بعدها.

[2] الأعمال الكاملة، ص 236.

. يا التي جاءت من البحر إليّ[1].

ومثّلت نازك الملائكة على دخول (ال) التعريف على الفعل بنصوص نذير العظمة ومنها قصيدة "اللحم والسنابل":

. أقفاصه **الترنّ** في الهياكل الأروقة المعاول.

الترن في الشوارع الفوائل والألهف المنازل

التودّ أن تحسس الحياة والتجدّد[2].

وانتقدت دفاع بعض هؤلاء الشعراء عن هذه الأساليب السقيمة، وتساءلت عن المكسب التعبيري الذي يحققه الشاعر من إدخاله (ال) على الفعل، واعتبرت أن ذلك ليس سوى طاعة لنزوة لغوية عابرة، وحللت في ذلك بإسهاب القاعدة النحوية وكيفية خضوعها للمنطق العقلاني الذي يتجاهله هؤلاء الشعراء[3]. فكان إدخال (ال) على الفعل في أبيات الشاعر السابق «يعني حتما أن يكف الفعل عن أن يكون فعلا ويكتسب جمود الاسمية. وإذا تأملناه يتحول إلى نوع من الصفة ويفقد طابع الامتداد الزمني، وذلك هو السبب في الجفاف الماحل والبيوسة القاسية التي نجدها في الأبيات»[4].

وكثيرا ما تكون الجملة غير تامة بغياب الفعل، ويحسن لديهم في ذلك الإكثار من شبه الجملة، كما نلاحظ في هذا النص الشعري تكرار فعل واحد مرتين على امتداد عشرة أسطر تتألف من 34 كلمة:

---

[1] المصدر نفسه، ص 86.

[2] مجلة "شعر"، بيروت، ع3 / 1957، ص 47.

[3] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ، ط 6، بيروت، دار العلم للملايين، 1981، ص329.

[4] المرجع نفسه، ص 330.

أ[1]لورق النائم تحت الريح

سفينة للجرح

والزمن الهالك مجدُ الجرح

والشجر الطالع في أهدابنا

بحيرة للجرح

والجرح في الجسور

حين **يطول** لقبر

حين **يطول** الصبر

بين ضفاف حبّنا وموتنا، **والجرح إيماءةُ**

والجرحُ **في العبور**[2].

وتتوالى أشباه الجمل لتلقي على النص لبسا وغموضا وتمنح احتمالات دلالية لغياب عمدة الجملة كما في قول محمد عمران:

الصلاة بندقية

تقتات بالأزهار

بالحمام

بالأشعار

بالزيتون

---

[1] قطع الألف الموصولة في (ألورق)، هي ظاهرة شاعت عند شعراء الحداثة.

[2] أدونيس، الأعمال الشعرية، 169/1.

بالأطفال

بالمدن[1].

3 . إلغاء مسألة الإعراب الذي طال تجارب كثير من شعراء الحداثة كظاهرة التسكين التي يفسّرها علي يونس بأنها «وجه من وجوه التقارب بين الشعر الجديد ولغة الكلام العادي، كما أن هذا التسكين عامل من عوامل خفوت الموسيقي»[2] وقد عملت كثير من الدراسات على استقراء دقيق لحركات الرَّوِي في دواوين مشاهير الشعراء في مختلف العصور، فوجدت أن السكون يأخذ فيها آخر نسبة تنازلية، بينما يأخذ في الشعر الحداثي أعلى نسبة لتحطيم التقليد المألوف وفتح التركيب النحوي على انسياب دلالي يقوم على إلغاء الوقفة الواضحة والقراءة المحددة[3]، مثل:

. وهما يجنّ **القدَرْ**

ويفرش دربي **ظلامْ**

ففي جانبيَّ **غرامْ**

كضوء **القمرْ**[4].

. ونادرُ **الأسودْ**

يقرأ باسم الله **والشقاءْ**

أسطورة الخبز وشعر **الماءْ**[1].

---

[1] مرفأ الذاكرة الجديدة، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، د. تا، ص 107.

[2] النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985، ص177.

[3] ينظر: إبراهيم رماني، المرجع السابق، ص199-200.

[4] يوسف الخال، الأعمال الشعرية، ص 47.

سيمت ملامح جديدة في كتابة القصيدة وخاصة قصيدة النثر. وتتصل تلك الملامح بالتنضيد والتنقيط والتوزيع في تحطيم الجملة كإلغاء الفواصل بين الجُمل، وعدم وضع إشارات الفصل اللازمة، لغياب كثير من أدوات الربط والتحديد البنائي والمنطقي للجملة. ويستعين الشاعر بأشكال عديدة للتنقيط والفصل من أجل تمزيق وحدة الجملة وتقطيعها إلى أجزاء مبعثرة عن طريق الكسر القاعدي للغة من خلال هذا التوزيع غير المنتظم لإنتاج الجملة غير التامة، وذلك عن طريق تقطيع الكلمات ووضع النقاط والحروف وترك البياض أو الفراغ. وكذلك إدخال الرسوم والصور والحواشي والأشكال الهندسية والرياضية، وفضاءات طباعية أخرى، والذي أصبح يدخل في إطار ما يسمى بلعبة التشكيل الذي أثر على الجانب اللغوي والدلالي والإيقاعي للشعر، بغض النظر عن تجاوز عموديته والذي لم يتلاءم حتى مع نمط الشعر الحر أو المرسل أو المنثور أو حتى مع قصيدة النثر[2] مثل هذه النماذج:

. أرفض العصر! لا تصدوني!

آخرون، آخرون، أنا ظل، أريد

هذا. مرحبا! أنت أيضا؟ ليس

هناك واحد؟[3].

. أنت غريب أنا سريرك

.....

---

[1] أدونيس، الأعمال الشعرية، 515/2.

[2] ينظر في الموضوع: رضا من حميد، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكل البصري، مجلة فصول، مج 15، ع 2، 1996، ص 100. كذلك: شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، الدار البيضاء (المغرب)، دار توبقال، 1988، ص 14.

[3] أنسي الحاج، ديوان لن، ص 47.

ثمة سلاسل

مسامير

قضبان[1].

. وأنا المفتاح ولا بابٌ

ولا بابٌ

لا ... با ...[2].

. يغبغابغ

بغ بغا ... بغ

والكوى مغلقة والسوريناهار

ووجه الشمس زور

هل هي الأرض تدور؟

بغ ... بغا ... بغ

بغ ...

بغيغا ... بغ[3].

وقد يلجأ الشاعر أحيانا إلى مخالفة المألوف في استعمال بعض الصيغ النحوية، وهذه الظاهرة قديمة متجددة، لجأ إليها كثير من الشعراء القدماء. وقد تناول النحويون ما فعله بعض الشعراء من مخالفات نحوية وصرفية من منظار

---

[1] أدونيس، الأعمال الشعرية، 67/3.

[2] يوسف الخال، الأعمال الشعرية، ص257.

[3] يوسف الخال، الأعمال الشعرية الكاملة، ص218 219. بغ بغا: مشتقة من كلمة (البغاء).

الضرورة الشعرية، واكتفوا بإضفاء هذه الصفة عليها، ورفضوا بعضها الآخر ورموه بالخطأ والغلط[1]. وتابعهم نقاد الشعر القدماء في النظر إلى هذه الاستعمالات على أنها من المآخذ التي تلاحظ على الشعراء، بينما هي في الواقع أجازها النحاة للشعراء في حدود عدم اللحن، وذلك على الرغم من استهجانهم لها وتقبيحها والنفور منها، وإخراجها من دائرة الاحتجاج اللغوي[2]. وأما المحدثون فنظروا إليها على أنها خصائص أسلوبية يمكن أن نتلمس فيها بصمات الشاعر. بعد أن نادى أدونيس بلغته الساخرة بموت لغة النحو والقواعد:

مات الكوفيون، ومات البصريون

وفي أنفسهم شيء من حتى[3].

وإغراق هؤلاء الشعراء في اللانحوية أدّى إلى تشويه هوية الشعر القائم على حركة متوترة بين القاعدة والأداء، أو بين المعيار والاستعمال. وعندما توصف قواعد اللغة بدقة في مستوى معين من مستويات استعمالها، وتتحدد في هذه القواعد مواضع مكونات الجملة والعلاقات بينها، يصبح من السهل قياس درجات الميل عند هذا المعيار الدقيق. ومعنى ذلك أن الدراسة الأسلوبية تصبح رصدا كما يختاره الشاعر، من أوجه الاستعمال الممكنة، واتخاذ الأصل المقرر معيارا يقاس عليه ويوزن به. وهكذا يمكن التمييز بين المخالفات في الخصائص الاختيارية والانحرافات عن القواعد النحوية؛ وبين العلاقات الدلالية غير

---

[1] ينظر بعض المصادر، ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، القاهرة، دار الكتب المصرية، 1955، 1/ 357. المبرد، المقتضب، تحقيق عبد الخالق عظيمة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، 1388 هـ، 354/3.

[2] ينظر حول ذلك: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد شاكر، دار إحياء الكتب العربية، ص 88. وكذلك: ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق محمود زغلول سلام، القاهرة، المكتبة التجارية الكبرى، د تا، ص 9.

[3] الأعمال الشعرية، 2 / 310.

المقبولة التي وقع فيها كثير من الشعر الحديث، وإن اعتبرها البعض هدما للقواعد النحوية والدلالية، ولكن البعض الآخر اعتبرها إحياء لأسلوبية الانحراف في إطار النحو التحويلي التوليدي [1]. وبذلك أصبحت ظاهرة التجاوز والانحراف لها أهميتها في دراسة الشعر وفهم بنائه في البحث الأسلوبي وأبعد من أن تكون خرقا أو هدما[2].

3/ خرق الدلالة: لقد أطلق الحداثيون على المفاهيم والفروق التي تميز لغة الشعر مصطلح الانحراف[3]، ويقصدون بذلك أن شعرية اللغة تقتضي خروجها عن العرف اللغوي السائد وكسر قواعد الأداء المألوف لابتداع وسائلها الخاصة في التعبير[4]. وبذلك أصبحت فكرة الانحراف خرقا منظما لشفرة اللغة، إذ أن الشعر لا يدّمر اللغة العادية إلا لكي يعيد بناءها على مستوى أعلى. فبعد فك البنية الذي يقوم به الشكل البلاغي، تحدث عملية إعادة بنية أخرى في نظام جديد[5].

وأصبح من أهم المرتكزات الأساسية المحدثة في الخطاب الشعري المعاصر كسره لنمطية اللغة واستحداثه لغة شعرية جديدة تتمرد على القوالب الجامدة بدءا بألفاظ النص الشعري التي أصبحت تقاس شعريتها بمدى انحرافها اللغوي والتركيبي والمنطقي الدلالي ومدى تعبيرها عن مكنونات اللاوعي، وإن

---

[1] ينظر: شكري محمد عياد: اللغة والإبداع، بيروت، المطبعة العالمية، 1988، ص78-90.

[2] إبراهيم رماني، مرجع السابق، ص192.

[3] صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1993، ص240.

[4] لقد تعددت صيغ الانحراف عند النقاد منها"العدول" وشاع أكثر الانزياح تفاديا للإيحاء الأخلاقي المقصود في كلمة الانحراف. (ينظر: علاء الدين رمضان السيد، ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1996، ص142).

[5] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص ، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون، 1992م، ص 58

كان اللاوعي لا يعني اللامعنى أو اللادلالة، لأن اللاوعي الشعري مفعم بالإيماءات الدالة، مشحون بالإشارات الموحية التي تقتضيها طبيعة أي عمل أدبي. واللاوعي الإنساني الذي يشحنه الهاجس الشعري والكلمة المجنحة، ليس في واقعه إلا انعكاسا متوهجا لنبض الروح، وبَوْحا شجيّا بخفقات النفس[1].

رأى عبد الحميد جيدة أن خصائص اللغة الشعرية الجديدة تمثلت في سيمياء اللغة التي تعتمد على عبث اللغة في اللغة (أي الاشتقاقات الجديدة)، وعلى الرموز الباطنية والأسطورية والرياضية، وتفتيت الصياغات الفنية القديمة، وعلى التجريد اللغوي[2].وهذا ما ألحَّ أدونس عليه في أكثر من موضع على أن مسألة خصوصية اللغة الشعرية تتمثل في خرقها للواقع والمنطق والدلالة، فيقول: "كأن اللغة مستقلة تمام الاستقلال عن البنية الفوقية، بمعنى أننا لا نستطيع أن نبتكر اللغة أو نميتُ اللغة، ماذا يفعل الشاعر؟ كل لغة تمثل ماضيا، كيف نوفق؟ هذه مشكلة الشاعر. هذه أهم المشكلات التي أعيشها لدرجة أنه يخطر لي أن أكتب. لكي أحل هذه المشكلة أستعين بطرق تجعلني أخلخل هذا الماضي. مثلا أحاول أن أتصور اللغة مثل آنية مليئة بأشياء ماضية، لا مليئة وحسب بل مرتبة من حيث علاقاتها ببعضها بشكل ماض، بل أكثر من ذلك أنني أجدها في شكل ماض. أول ما أعمله أن أفرغ هذه اللغة من محتواها، وأحاول أن أشحنها بدلالات جديدة تخرجها عن معناها الأصلي. ثانيا: أُبدل علاقاتها بجاراتها. ثالثا: أغير جذريا النسق الموضوعة فيه كنضيدة. وبهذه الأفعال الثلاثة يخيل إليّ أنه يمكن أن تبتكر لغة جديدة. وهذا ما يفصلني في الواقع عن الاستجابة لدى من لا يستطيع أن يتلقى خارج ماضيه. القصيدة عندي صارت

---

[1] علاء الدين رمضان السيد: المرجع السابق، ص135.

[2] عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، بيروت، مؤسسة نوفل، 1980، ص341-342.

نوعا من السياق..."[1]. وقد انتهى به هذا التصور إلى الكشف عن لغة الوجود واتخاذها لغة خاصة له قائلا:

اليوم لي لغتي

ولي تخومي ولي أرضي ولي سمتي[2].

واتضح مسعى الشعراء الحداثيين في تخليص الشعر العربي - حسب اعتقادهم - من المثالب «التي هيمنت على لغته من الألفاظ الفخمة والجهورية البليغة، ومن ألفاظ الرومانسيين التجريدية والرقيقة المائعة، وألفاظ الرمزيين الموسيقية المنتقاة. وسعَوا إلى استعمال لغة مغايرة لم يعد فيها «اللفظ الرقيق هدفا للخلق، بل اللفظ المشحون المضطرب برموزه»[3]. واتجهوا إلى «إلغاء ما يمكن أن يُسمّى بالمعجم الشعري الذي كان يضم المفردات الشعرية التي حرصت عليها القصيدة العربية، فلم يعد أمام هذا الشاعر الجديد ما يمكن أن يسمّى باللفظة الشعرية، وإنما أصبحت كل لفظة قادرة في مكانها على التعبير»[4]. وتجسد التوحد المطلق لتجديد اللغة بتجديد الحياة في صورتها الأعمق حين يصبح هاجسا ذا ديمومة يتخلل شعر الحداثة، الذي غدت فيه الكلمة أحد المجالات الأساسية لفاعليتها وشكلها وتساؤلاتها وتوقدّها وبحثها المحموم في مرحلة لا سابقة لها في تاريخ الشعر العربي أو الكتابة العربية[5].

---

[1] أدونيس: الافتتاحية، مجلة "مواقف"، ع 13 . 14 / 1971م، ، ص4.

[2] الأعمال الشعرية، ا / 206.

[3] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية، ط 3، بيروت، دار النهضة العودة، 1981.، ص 182.

[4] السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ط 3، بيروت، دار النهضة العربية، 1984. ص133.

[5] حدد بعض الدارسين هذه المرحلة بين: 1955-1980.

إن خرق العلاقة التقليدية الإشارية بين الكلمات والأشياء أدى إلى أن الكلمة لم تعد إشارة إلى الشيء وتسمية له، بل أصبحت إشارة لسياقات مختلفة من التجربة يتواشج معها الشيء لا في العالم الخارجي فحسب وإنما في عالم الذات المعاينة المجرّبة ايضا. فاللغة في النص الحداثي لا تستحضر الحدث، ولا ترصده في وجوده الفعلي من خلال شبكة معقدة من العلاقات التي يدخل فيها، وإنما تحوّله إلى وجود رمزي صرف يختفي فيه الحدث اختفاء شبه مطلق، ويصبح النص نصا للغياب أو تغييبا للحدث[1]. من خلال عملية التفتيت وإعادة التركيب والتضاد والمفارقة التي تشحنه بطاقات تعبيرية ودلالية جديدة، وتضع ذلك الحدث في سياق جديد منفصل عن مستوى الواقع، وبذلك يتم انفصام حاد بين النص في وجوده الفعلي والحدث على مستوى الواقع، ويتحقق بذلك تدمير الواقع وتغييبه، ويبدو ذلك كخاصية جوهرية للنص الحديث، وهو الانتقال من الحضور إلى الغياب، ومن المألوف إلى الخارق اللامألوف[2].

ارتكزت عملية خرق الدلالة في الشعر العربي المعاصر على مستويين من الانزياح: الأول تركيبي والثاني دلالي. وظهر الأول من خلال هدم اللغة التقليدية، وحتى اللغة المتداولة في الشعر المعاصر عموما، مما أدى إلى تعقيد الأداة اللغوية وبالتالي إلى عدم الفهم. وتبين الثاني من خلال تركيب بناء معقد مثقل دلاليا بمخزون ثقافي ومدّ هائل من الإشارات والإحالات الفلسفية والفنية والأسطورية التي بدت في صيغ بنائية أو لفظية جديدة مأخوذة من اللغة الفرنسية أو الإنجليزية، أو عن طريق تحريفها عن دلالاتها مما أبعدت رسالة الشاعر عن التلقي الثقافي السائد من خلال عدم فهم تعقد النص الشعري[3].

---

[1] كمال أبو ديب، الحداثة السلطة النص، ص53.

[2] المرجع نفسه، ص54.

[3] كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص173-174.

فالجملة الشعرية تتفق من وجهة نظر بعض الحداثيين مع الجملة العبثية، وتتصفان في رأي "جون كوين" بالخروج أو الخرق. ويتشابهان أيضا من خلال خرقهما النظام القائم[1]، بحيث تبتعد اللغة الشعرية عن دلالاتها المألوفة وما يتفق عليه القاموس، بل حتى عن مفهوماتها الشائعة في اللغة الأدبية والشعرية لتصبح رموزا مكثفة وإلماحات موحية ينفصل ظاهرها عن باطنها بعضا عن بعض بمسافة متعاظمة[2].

لم يعد المعنى المعجمي هو المنطلق في تشكيل دلالات محكومة بقاعدة قديمة ولا ضابط منطقي ولا ذوق جمعي، بل غدت تصدر «عن جماليات الذات في تفردها المطلق، في هوسها بالجدة والغرابة في تركيبها لنموذج لغوي لم يُسبق إليه»[3]. وحل التجاوز الدلالي كمبدأ جوهري مؤداه الحركة دون ثوابت، والحرية بلا ضوابط، والماهية المضادة للماهية[4]. وأصبحت الكلمة في الشعرية العربية الجديدة تأخذ أبعادا مغايرة لمعناها التقليدي الشائع، وأصبحت تقاس شعريتها بمدى انزياحها وانحرافها عن دلالة المعجم. فأدونيس يسمي الأشياء في شعره «تسمية مضادة للتسمية التقليدية، ثم تسمية نوعية ثانية بها يتأسس الشعر ويستحق أن يكون شعرا»[5]. وتتحول الكلمة من كلمة شائعة مكررة إلى كلمة مشبعة بالدلالات. لأن أدونيس أخضعها «لقانون الحوار، القائم على قلب

---

[1] بناء لغة الشعر، ص202.

[2] حسين مروة، دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، بيروت، مكتبة المعارف، 1988، ص357.

[3] إبراهيم رماني، المرجع السابق، ص176.

[4] المرجع نفسه، ص176.

[5] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها، ج 3 ، الشعر المعاصر، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، 1985، ص 248.

المشهد وتغيير اتجاه النصوص المتداخلة بفعل السياق النصي للدوال ذاتها»[1]. ومنها: النار، الجرح، الجسد، السفر، الحجر، الطوفان، الماء، التراب، وغيرها كثير.

ويعد أدونيس من أبرز الشعراء "الذين قاموا بخرق الدلالة اللغوية بصياغة دلالات لا يمكن الوصول إليها دون التفجير العلائقي للغة المعجمية وإحالتها إلى احتمال دلالي متنوع لا يستقر على تأويل، «فنلاحظ أن بنية الدلالة مشبعة بالغرابة والمفاجأة والتداخل والتنامي وفق إيقاع مشوه الملامح وتركيب توازي لا ترابطي، يكتفي بذاته سياقا كاملا دون الحاجة إلى إطار مرجعي بحيث يكاد يكون السياق النصي تفيضا للسياق الخارجي»[2] الذي تؤمن الحداثة بتحطيمه كآلية من آليات الواقع المتعددة والمهيمنة عبر المؤسسة اللغوية: إنه كاهن حجري النعاس[3]، ينبغي أن أسافر في جنة الرماد[4]، ألبس الدهشة الأسيرة[5]، الزمن فخار والسماء طحلب، ماذا نفعل[6]، جبهة الحضارة قاع طحلبي[7]. واتبع كذلك أنسي الحاج الأسلوب نفسه، وهو خلق الدلالة اللغوية المعجمية: الشبح الأجرد[8]. العين درج، العين قصب[9]، المرآة غابة، الدمعة فدائي[10]، أغصان

---

[1] المرجع نفسه، ص223.

[2] إبراهيم رماني، المرجع السابق، ص 178-179.

[3] الأعمال الشعرية، 1 / 154.

[4] المصدر نفسه، 1 / 317.

[5] المصدر نفسه، 1 / 318.

[6] المصدر نفسه، 3 / 81.

[7] المصدر نفسه، 2 / 229.

[8] ديوان لن، ص 24.

[9] المصدر نفسه، ص 25.

[10] المصدر نفسه، ص 26.

الأزل[1]، الشتم مقفل[2].

ارتبط خرق الدلالة بالانفجار المجازي الكبير على آليات اللغة، حيث أدى الحشد والتكثيف اللغوي إلى درجة الغموض والإبهام الدلالي[3] الذي اتضح من خلال خرق الدلالة عبر محاورة الضدين والمتباعدين من خلال جمع ما لا يجتمع وقرن ما لا يقترن، بغرض إحداث الدهشة لدى المتلقي التي تأخذ شكل تناقض وتضاد كبيرين ليشكلا صور لغوية تثير في ذهنه تفجرات فكرية لا يقدر على استيعابها أو إعطاء أبعاد دلالية لها. «فالكلمة تحرض الكلمة والصورة تحرض الصورة بموجب علاقة التضاد، تجعل الطرفين حدّين لفعل واحد دون أن تنتهي بهما إلى استقرار أو تأليف»[4]. نورد منها أمثلة من شعر أدونيس: الحجر الأخضر فوق النار[5]، ريشتك المسمومة الخضراء[6]، لن تفهم النيران غاباتي ولا الثلوج[7]، أيتها الخاطئة القديسة الخطايا[8]، كل رمح حمامة كل أرض سماء[9].

إذ نلاحظ أن طابع التضاد هو الفعل المؤسس للفاعلية الشعرية بإخراج اللفظ من نسق متجانس إلى آخر لا متجانس بغرض إحداث الدهشة وإلغاء خلخلة التوقعات التي تتصدر الملتقي أثناء القراءة من خلال فكرة التماثل

---

(1) المصدر نفسه، ص 42.

(2) المصدر نفسه، ص 53.

(3) عبد الرحمن محمد القاعود، المصدر السابق، ص 282.

(4) خالدة سعيد: حركية الإبداع، بيروت، دار العودة، 1979، ص15.

(5) الأعمال الشعرية، 1 / 308.

(6) المصدر نفسه: 1 / 310.

(7) المصدر نفسه، 1 / 322.

(8) المصدر نفسه، 2 / 303.

(9) المصدر نفسه: 2 / 117.

والتوحد بين اللغة ـ الكلمات ـ والأشياء لإبداع عوالم جديدة. وقد تأثر في ذلك بـ"سان جون بيرس" الذي أكدّ على دور الكلمة في تجسيد الأشياء وتحويلها من واقع محسوس إلى واقع داخلي تتوحد فيه، بحيث تغدو لغة الشاعر عالما متفردا تجتمع فيه الغبطة بالفجيعة، والصخر بالجناح، والنيران بالثلوج، والصيف بالشتاء، والأرض بالسماء «على الرغم من تعذّر الإمكان الواقعي قبول تصالح هذه المتضادات»[1]. وإن كانت غاية أدونيس وغيره من الشعراء اكتشاف سر طاقات اللغة الرؤيوية والسحرية، فإنهم أفرطوا في ابتكار بُنى مفتعلة خالية من أي تماسك أو محتوى، لأن وحدة المضمون مستحيل وجودها خارج الشروط الدلالية والنحوية[2]. ومن أمثلة ربط المتعارض والغريب من الدلالات:

و الشمس تولج أطراف الليل في قفازات

الأرجوان و الجوارب

الذهب المسبوك غير مسبوك

صاعدة هي و مليئة

هابط هو إلى همهمة الخشاش و تلاصق الذوبان

وزواحف السعي[3].

إن بنية الدلالة في هذا المقطع لمحمد عفيفي مطر متخمة بمتعارض من الألفاظ، والغريب من الكلمات. إذ تولج الشمس في قفزات الأرجوان، و جوارب الذهب، و ينزل البطل إلى همهمة الخشاش و زواحف السعي.إن أي

---

[1] عدنان حسين قاسم، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، القاهرة، الدار العربية للنشر والتوزيع، 2000، ص271-272.

[2] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، بيروت، دار العودة، 1979م، ص176.

[3] مجلة الأقلام العراقية، قصيدة قراءة، بغداد، 1977، س 12، ع 10، ص 54.

قراءة سياقية تعجز في الوصول إلى تخريج دلالة واضحة و منطقية. ويبدو أن الطابع الصدامي للدلالات الشعرية، يزداد اتضاحا في صعوبة تحديد المفارقات التعبيرية على مستوى الدلالة كما في قول محمود درويش:

ما الذي يجعل الريح شوكا و فحم الليالي مرايا

ما الذي يجعل القلب مثل القذيفة

وضلوع المغنين سارية للبيارق

ورائحة البن جغرافيا

ورائحة البن يد

ورائحة البن صوت و مئذنة

والرمل جسم لشعر الآتي

غيوم تشبه البلدان[1].

إن خرق الدلالة الشعرية أدّى إلى إفراغ اللغة من شحنة الحياة الحسية من جراء طغيان المجرد والذهني الذي أضعف انتماءها للتجربة الحياتية التي تفيض بالحسية والوجدانية والفكرية. وهذا الغياب الحسي يعني «أن مجموعة عناصر الأداء المحتدم الحار قد تمَّ نفيها خارج الفاعلية الشعرية وأننا أمام غياب كامل لجمر الشعر وغباره الحافل بالدلالة [...] وسيخلِّف فراغا بشعاً، أبنية منحوتة سطوا على متحف الذاكرة، واستدعاء قصدياً للذهني والمجرد»[2] الذي يبدو في لغة القصيدة عاجزا عن «الارتفاع بهذا التجريد إلى أن يكون جزءا من أداء

---

[1] ديوان محمود درويش، ط 3، بيروت، دار العودة، 1983، ص 327.

[2] علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دراسة نقدية، عمان، دار الشروق، 2003، ص27.

رؤيوي كلي يتوحدّ فيه الملموس والمجرد، الأرض والحلم، التجربة والذاكرة في دلالة نهائية فياضة»[1] مثلما نجد عند أدونيس الذي يعكس معاناته الوجودية على الوجود بوساطة مفردات اللغة المجردة، فيقول:

إننا زبد يتبخر في نهر الكلمات

صدأ في السماء وأفلاكها

صدأ في الحياة[2].

أو يتم تحقيق هذا التجريد عن طريق خلق العلاقة المألوفة بين الأشياء- كعلاقة الصفة بالموصوف- بمزاوجة الشعراء بين صفات الأشياء من حقول دلالية متباعدة. وظهر من هذا النوع أمثلة لا حصر لها في دواوينهم: جوهر الزجاج، عسل النحل، قبل طينية، وردة وثنية، مدرسة العشب ... وتُقتلع الكلمة من جذورها الغائرة في تربة الماضي والمجتمع، ويُمحى كل أثر دلالي لها، وتتجاوز حدود الرمز المكثف الإيحائي من خلال توليد رمز مفاجئ في حمولته المجازية، وغريب في تركيبته السياقية، ومختف في وحدته الباطنية. وذلك ما يجعل الدلالة تزداد غموضا وتتضخم نسبتها إلى حد إشكالي في ضوء الشروط المعرفية الجمالية للنص الشعري التي أصبحت ترى أن وظيفة الشعر هي الخلق لا التعبير. وخرق الدلالة بمستوياتها الثلاثة الذي لم يقتصر على علاقة مفردة بأخرى وإنما علاقة جمل وأسطر شعرية بعضها ببعض، وأصبح من الصعب التحكم في سياق تنتظم فيه تلك القصائد والمقاطع الشعرية بعد تفكك أسلوبها وعدم وضوح دلالاتها مثل هذه النماذج وهي كثيرة، وتبدو أقرب إلى التداعيات السريالية منها إلى نص شعري إيحائي، وهيّ سمة غالبة في الشعر الحداثي، فليست الدلالة هي ما يحرص عليه السرياليون، فالشعر عندهم يعبر عن نشاط

---

[1] المرجع نفسه: ص 28.

[2] الأعمال الشعرية، 2 / 226.

نفسي لا عن أفكار أو عواطف أو قوالب معرفية، إنه في متناول اللاواعين[1]:

. أعود خصري قذر

وبين أثوابي يئز السفر

أعود، لا معي سنونو لا معي

وكُلُّني أدخنة كالحوت:

حُوْ، حُوْ

آتٍ من القفارْ[2].

. الخيط يشد الأعضاء الناشفة والمضحكة. ينصبني في باب الجحر. في ممر خطوات المصلين . أنت يا من تسمعني . باتجاه الرسوم المحفورة. أعد من الياء إلى الألف. ويحركني الصوت من جديد. يدحرج نحوي المأساة[3].

. غرقتُ حتى الفجر حتى ارتفعَتْ

يَمامة في رِفّها إشارة

بكيت إذ شممتها

شممت في تهويمها

سياجَ أرض الله والبكارَه[4].

---

[1] عبد الرحمن محمد القاعود، مرجع السابق، ص 280 . 281.

[2] شوقي أبي شقرا، عودة محنقة، مجلة "شعر"، ع 11 / 1959، ص 7.

[3] عصام محفوظ، الجرذ، مجلة "شعر"، ع 28 / 1963، ص 25.

[4] فؤاد رفقة، عندما تبدأ، مجلة "شعر"، ع 23 / 1962، ص 56.

وتكون بذلك لغة التفجير قد حققت لغة فردية من خلال الثورة على اللغة السائدة التي مثلّت الجهاز الاجتماعي المنظم الأكثر خصوصية. وخلص كمال أبو ديب إلى أن "محاولة تأسيس لغة فردية متجددة لدى الفنان الفرد، تصبح المحور الذي تتبلور فيه أزمة علاقة الحداثة بالجماعة [...] بحيث تبتعد عن اللغة الجماعية الموروثة كلما أصبحت أكثر دخولاً في الحداثة، وكلما ازداد تمرد الحداثة على اللغة – النظام الموروث - ازداد الشرخ عمقا بينها وبين الشريحة التي تنتمي إليها"[1].

إضاءة:

اتضح مما سبق أن اللغة الشعرية حملت عبء التعبير عن التفكير الحداثي بل «إن هذا التفكير لم يتحقق إلا عبر اللغة بتشكيلاتها وألفاظها. فحين عجز أصحاب الحداثة عن تغيير الواقع الخارجي، لجأوا إلى اللغة فأعملوا فيها هدما ونقدا وإعادة بناء على نحو أفقدها تماسكها وقواعدها وعلاقاتها التي تنتج دلالاتها. وقدّ وحدّوا بين اللغة والعالم الذي تعبّر عنه، فأصبح أي تغيير أو نسف للنظم اللغوية نسفا وتغييرا لنثريات الواقع الذي تعبر عنه»[2].

وأكد كثير من الدارسين أن لغة التفجير هي لغة اللادلالة لانقطاعها النهائي عن حركة التراث، فلا علاقة لها بالمعاجم ومواضعاتها المألوفة، والتراث اللغوي في عمومه عندهم «أشبه ما يكون بكومة مرتفعة من الرمل، تتكون من حبيبات لا حصر لها من الكلمات المعجمية أو غير المعجمية أحيانا، وعن طريق تفجيرها وتطاير شظاياها تتكون كومات جديدة وعلى هيئات لم يألفها الناس في حياتهم»[3]. أما لغة الدلالة الحقيقية فهي لغة قائمة على الإيحاء، تتسع

---

[1]: كمال أبو ديب: الحداثة السلطة النص، مرجع سابق، ص44.

[2]: عدنان حسين قاسم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص267.

[3]: عدنان حسين قاسم: لغة الشعر العربي: أصالة التراث في مواجهة التفجير، طرابلس (ليبيا)،

حدودها على قدر قوة اكتناز الكلمات وتراكيبها السياقية، وهي غير محصورة في إسار معاجم اللغة، وهي كائن حي يحمل نغم التجربة ويوسّع رقعة الخيال، تجعل الشاعر يغيّر حدود العالم الذي يتحرك فيه واقعيا، ويحطم كل موانع الانطلاق من الواقع الضيق المحدود، على ألا يفجر الشاعر العلاقات بين الأشياء وينسفها بوضع بدائل لها، أو يخلق عالمًا مخالفا للعالم الواقعي[1]. وفي لغة الدلالة غير المحدودة يلعب موقع الكلمة في السياق دورا أساسيا في رسم الأبعاد الفنية العميقة للخواطر والأحاسيس، وتكتسبُ قيمتها الفنية من موقعها في السياق، وتتطابق مع البعد الدلالي الإبداعي للكلمة الذي أدركه عبد القاهر الجرجاني: «إنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر»[2].

أفضى المنظور الحداثي إلى تمثل المنظومة القائلة بأن الإبداع هو عبارة عن رفض للتقليد المقصود به رفض للشكل الثابت، أي اللغة الجاهزة، وهو انقطاع عن واقع قائم وطموح إلى واقع غير محقق. وبمعنى آخر أن الإبداع ليس سوى توتر بين راهن ومحتمل؛ بين قديم للغة فيه طبيعة الوصف وإعادة إنتاج ما هو موجود، وبين جديد مهمة اللغة فيه هي الكشف الذي يعني تجاوز المثال المحقق بابتكار مثال ما يلبث أن ينقضي، لأن كل متحقق يصبح منطلقا، وكل إبداع إنما هو صيرورة دائمة، أي تجريب دائم[3]. لكن الدعوة إلى التجريب قامت على مغالطة خطيرة بخلطها بين التطور بشكل عام، وبين التطور في مجال اللغة الشعرية بصفة خاصة. وقد تجاوز بها التجريب عتبة الفهم إلى الإبهام دون تحديد للكيفية ولا للوسائل الفكرية والثقافية والفنية الكفيلة بمثل هذا الانتقال

المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلام، 1981م، ص27.

[1] المرجع نفسه، ص24.

[2] دلائل الإعجاز، ص46.

[3] ينظر: خالدة سعيد، حركية الإبداع، ص10.

القائم على فكرة التجاوز والتخطي. فلم تعد الحاجة ماسة إلى اللغة الأصل ما دامت في رأيهم لغة جامدة يمكن تجاوزها وتخطيها إلى لغة معلقة بين حلم المثال والواقع، فيلجأ الشاعر إلى ما يمكن تسميته بالاعتباط أو الاعتباطية[1] الذي يمكن أن يُعبر عنه بالرغبة المسبقة في الخرق، والخروج من الغموض المستحب إلى الاستغلاق والتعقيد الدلالي الذي عبر عنه جون كوين بـ"تجاوز عتبة الفهم" الذي يُفقد القصيدة فاعليتها كلغة دالة[2]. وسقط الشعر في متاهة فلسفة القبح المضاد للجمال والمثال، بعد عملية تهجين اللغة وتحوير الأصلي والأصيل فيها، وتمييع مفاهيم عميقة للفصاحة والبيان والمجاز، أدى إلى فوضوية التركيب اللغوي، وافتقاد وهج اللغة الإيحائية وقيمتها الجمالية الراقية وغرقت في اللانظام واللامنطقية والغرابة والغموض والإبهام.

---

[1] خالدة سعيد، السريالية، دار العلم للملايين، بيروت 1970، ص45.

[2] بناء لغة الشعر، ص 155.