تلقي القاعدة النحوية عند النقاد المحدثين

د.ذهبية بورويس جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية قسنطينة

الملخص: القاعدة النحوية العربية نص تراثي، وممارسة تحليلية آلية، تخللت المعارف الأخرى، وفي مقدمتها الممارسات الأدبية الإبداعية والفكرية، لتشكل النظام الراسخ والثابت، المتحكم في الأصول التعبيرية المتعارف عليها، هذه الأصول التزم بها النقاد قديما، وامتلكها الأدباء والشعراء، فأصبحت مطلوبة في النص الإبداعي، تُحسب له دليلَ كمال وأداةَ تحكم في الصياغة؛ إلى أن ظهرت أطروحة جديدة أسس لها كثير من النقاد المحدثين، وعدت ملمحا بارزا في خطاباتهم النقدية، وهي: أن مبلغ الإبداع عند الشاعر يكون بانتهاك اللغة وقواعدها الموروثة، والتمرد عليها وطرحها جانبا.

فالقاعدة النحوية عند المحدثين نظام بائد يستحق الكسر، لتنطلق التفجيرات الفكرية واللغوية الفردية، المتمسكة بكل ما هو غير مألوف، وأبرز مألوف –في نظرهم– هو هذه القاعدة المبنية على نظام الثنائيات الكلية من مسند ومسند إليه ونظام الكلام المفيد، وثنائيات جزئية مكملة للنص من مضاف ومضاف إليه، وجار ومجرور، وصفة وموصوف، ومعطوف ومعطوف عليه... وهذه الثنائيات كانت مستهدفة عندهم فأجروا عليها كل أساليب الهدم والتدمير، ليصبح القارئ عاجزا عن فك مغالق النص الإبداعي، فغابت وظيفة التفعيل المنوطة بالنص، ليبقى منتوجا أشبه بحلقة مفرغة، وتصبح المفردة مفصولة عن جزئها الآخر هي وحدها التي تمثل لغة الشاعر، وهي أداة من أدوات غموض نصه.

القاعدة النحوية العربية نظام راسخ من مجموع الأنظمة الموضوعة للتعليم والبحث العلمي، كما هي موضوعة لتذوق النصوص ونقدها وفك مغالقها، لذلك راح القدماء يسنون هذا النظام في جهود جماعية، حافظت على خصائصها، عن طريق البحث والتحليل والتقعيد، فتكاملت هذه الجهود وتقاطعت في غاياتها الهادفة، التي تطمح إلى استقصاء الحقائق المغيرة والمهذّبة، لما هو كائن وما يمكن أن يكون.

فهل استمرت كذلك القاعدة النحوية محافظة على معطيات رسوخها عند النقاد المحدثين، أم أنها فقدت الأسباب المتوسل بها إلى الإبداع المتجاوز لكل الأنظمة والضوابط؟

1–الالتزام بالقاعدة النحوية عند النقاد القدماء:

إن الأنظمة اللغوية وفي مقدمتها النظام النحوي، انطلقت في بداياتها وعبر مراحل نضجها وتأسيسها من معيار السلامة، والإبانة عن المقاصد وفق قواعد نحوية سار عليها هذا النظام الذّي لم يكن مجرد قوانين معيارية وضعية، وإنّما كان طاقة منتجة.

لقد كانت لحظة ميلاده ونموه ثمّ تدرجه، واكتماله ممارسة آلية وفنية، لا يخلو منها أي إبداع. إنّه علم نصّي مُمارس لا يمكن للعملية الإبداعية المغيرة، والمنتجة أن تتخطاه، يشهد على هذا ما ذهب إليه النقاد القدماء بِعدِّه مطلبا ملحا في أثناء أداء النص الإبداعي، وفي مرحلة الحكم عليه.

لقد وقفنا في المسار اللغوي عند القدماء على كثير من الآراء النقدية السديدة، وهذا راجع «... إلى ملكة خاصة أُضيف إليها طول اشتغال باللغة وتمرس بأساليبها وأسرارها، ودراسة مستوعبة للقديم والحديث من شعرها»[1]. والمتأمل لكتاب طبقات الشعراء لابن سلام الجمحي (ت 231هـ) يستخلص ضرورة الإحاطة بقواعد النحو العربي حينما بنى مقدمته على متابعة نشأة علم النحو، والتأسيس لقواعده الموجهة للملكات والمصَّوِبة للنصوص، وفي مقدمتها الشعر العربي القديم[2]، وكأنّ النحو عنده هو السبب الأول الملتمس في الممارسة النقدية.

وفي ذلك يقول ابن طباطبا (ت 322هـ) «وللشعر أدوات يجب إعدادها، قبل مراسه، وتكلّف نظمه، فمن تعصت عليه أداة من أدواته، لم يكمل له ما يتكلفه منه، وبان الخلل فيما ينظمه، ولحقته العيوب من كل جهة. فمنها التوسع في علم اللغة والبراعة في فهم الإعراب...»[3].

إنّ امتلاك اللغة والبراعة في فهم الإعراب وسيلتان في تنظيم المعاني، وترتيب الألفاظ، وإحكام تواردها تحاشيا لفساد الذوق فيها. فالتوسع في علم اللغة، والبراعة في فهم الإعراب، والأدوات الأخرى مجتمعة، دليل «كمال العقل الذي به تتميز الأضداد، ولزوم العدل، وإيثار الحسن، واجتناب القبيح، ووضع الأشياء مواضعها»[4].

هكذا كان النقاد القدماء يصوغون وعيهم لأنّهم أدركوا أن لغة الشاعر والأديب لابد أن تَسْلَم لتمر منها الدلالة الواضحة والحكمة السديدة، ولا يمكن بحال من الأحوال أن تسلم هذه اللغة إلا إذا تلقى الناقد آليات تسديد الخطى الفكرية واللغوية عن طريق القاعدة النحوية.

2- القاعدة النحوية أرسخ القواعد التراثية:

تعد القاعدة النحوية أرسخ الأنظمة التراثية التي حملت معها دواعي الاستمرار والتواصل، لأنها تعاملت مع النصوص المختارة بأمانة وحكمة شديدتين، وفي ضوء هذه النصوص انبرى العلماء على تتبع الظاهرة اللغوية بموادها الخام القابلة لاحتواء كل صيغ الإبداع والتعبير السليم، دون شطط أو شذوذ، على نحو ما تحدد عند ابن جني، حينما عرّف النّحو بأنّه علم جامع يُتوسل به، للمحافظة على الفطرة اللغوية السليمة، التي تُردّ بِه إليها، باتباع طرائق وأساليب العرب، إنّه: «انتحاء سمت كلام العرب في تصرفه من إعراب وغيره...، ليلحق من ليس من أهل اللغة العربية بأهلها في الفصاحة، فينطق بها، وإن لم يكن منهم، وإن شذّ بعضهم عنها رُدّ به إليها»[5].

بدا تعريف ابن جني مرتبطا بظرفه التاريخي،مُؤسِّسا عن دراية ووعي بهذا العلم، فدلالات ألفاظ تعريفه

---

(1)-تاريخ النقد الأدبي، عند العرب، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، ط3 (1393هـ-1974م)، ص314.

(2)-طبقات الشعراء، محمد بن سلام الجمحي، إعداد اللجنة الجامعية لنشر التراث، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ص4-10.

(3)-عيّار الشعر، محمد أحمد بن طباطبا العلوي، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، ط1 (1402هـ-1982م)، بيروت، لبنان، ص10.

(4)-المصدر نفسه، ص10، 11.

(5)-الخصائص، ابن جني، تحقيق: محمد علي النجار، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، ط (2006م)، 1/34.

للنّحو صالحة لكل زمان ومكان، نحو: الانتحاء، كلام، التصرف، اللحاق، الفصاحة، النطق، الردّ. مثل هذه الألفاظ تجعل قوانين هذا العلم محافظة دوما على مخزون تعبيري منطوق، هذا المنطوق الذي يستوجب متلقيا واعيا لا يستوحش ذلك المنطوق، فكلمة أهل ترمز إلى التواصل الجماعي، وهذا التعريف يعطي لمضامين النحو خصوصية تنوع الطرائق في الأداء، الذي يكشف عن قدرة تملك الآخر، في قول ابن جني: « ليلحق من ليس من أهل اللغة العربية بأهلها».

فالغرض من القاعدة النحوية هو الانسجام تعبيرا مع ملامح الفطرة والطبع في لغة تتجاوز مرحلة النطق، لتصبح بعدها تعبيرا راسخا في الذاكرة، والذائقة الجماعية.

والذي يحق لنا أن نثبته بعد ذلك أن القاعدة النحوية ليست –كما يذهب كثيرون– نظاما مفرغا من محتواه، إنما هي بالضرورة ذلك الرابط لما تبعثر في الفكر والمخيلة، ليُرسلَ بها مفهوما واضحا، ويتلقاه الآخر مستفيدا متأثرا غير محتار، فبالقاعدة النحوية تنتظم الألفاظ، ويحصل التأليف، وتتحقق الفائدة المرجوة في قول النحويين «كلامنا لفظ مفيد...»[6].

فالقاعدة النحوية مبنية على غاية حصول الفائدة، في نص يحكمه الإعراب، والنّظم، والصّرف، وهذه الثلاثية مجتمعة هي من النحو الذي تقوده ظلالات الحس اللغوي المرافق للمبدع في أثناء إنشائه النّص، فتمتزج القاعدة بالذوق، ويحدث ذلك التآلف المتناغم الذي يوسع الآفاق للدلالات. هذا ما وقف عليه يوما عبد القاهر الجرجاني حينما أطلق صرخته في تخليص النّحو من الأحكام العقلية، وإنزاله منزلته الطبيعية.

إنها منزلة الاعتدال التعبيري الذي ينفع ولا يضر ويخلد ولا يفنى، تصاغ القاعدة الصارمة مختفية في أوصال النص لتدّب دون قسوة أو جفاء، وتصبح محسوسة لا عقلية جافة. لقد تجاوز عبد القاهر الجرجاني القاعدة إلى منتوجها من الكلام وأوضاعه فقال: «اعلم أنه ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نُهجتْ فلا تزيغُ عنها، وتحفظ الرسوم التي رُسمت لك، فلا تخلّ بشيء منها، وذلك أنّا لا نعلم شيئا يبتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر في وجوه كل باب وفروقه، فينظر في الخبر إلى الوجوه التي تراها في قولك: زيد منطلق، وزيد ينطلق، وينطلق زيد، ومنطلق زيد، وزيد المنطلق، والمنطلق زيدٌ، وزيد هو المنطلق، وزيد هو منطلق. وفي الشرط والجزاء إلى الوجوه التي تراها في قولك: إن تخرج أخرج، وإن خَرَجْتَ خَرَجْتُ... وينظر في الجمل التي تسرد فيعرف موضع الفصل فيها من موضع الوصل... ويتصرف في التعريف والتنكير والتقديم والتأخير في الكلام كله...، وفي الحذف والتكرار والإضمار والإظهار، فيضع كلاّ من ذلك مكانه، ويستعمله على الصحّة وعلى ما ينبغي له...»[7].

في ضوء هذا القول، وفي عبارة "ويستعمله على الصحة"، لا نظن أن عبد القاهر الجرجاني قد تجاوز

---

[6]–متن الألفية، ابن مالك، طبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، ص2.

[7]–دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تصحيح: محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1 (1409هـ–1988م)، ص64–65.

الأحكام الإعرابية، واتجه إلى المعاني وحدها، لأنّ المعاني مستغلقة إلى أن يكشف عنها الإعراب؛ والإعراب ليس هو الحركات في أواخر الجمل، إنما هو سبك منظوم لكلمات متآلفة داخل التركيب، لا يبحث فيها عن المؤثرات العقلية الفاعلة فقط، في صورة العوامل والمعمولات، وإنما هو المعنى المعرب الذي يعد بصمة متفردة في لغة فطرية هي اللغة العربية[8].

3- لغة النقاد المحدثين إبداع أم تجاوز؟

لا أحد ينكر أن لغة الأديب هي القناة التي يمرر منها أفكاره ورؤاه، ولعل هذه اللغة تمتلك خصوصيةً ورخصًا للظّفر بالحواس الذوقية لدى المتلقي، ومن مظاهر هذه الخصوصية تطويع اللغة لدى المبدع، وتليين نسيج جملها وعباراتها بدفق شعوري من المخزون الفردي عند الأديب، أو من انعكاسات المرحلة بكلّ ما حسن وساء فيها، لتنضوي تحت لواء مذهب أو ظاهرة المخالفة أو حمّى الحداثة التي تتجاوز في مضامينها، ووسائلها كل الأساليب والطرائق القديمة متأهبةً لتلقي البدائل المنفلتة من وطأة القواعد، والنصوص المحكمة، وفي مقدمتها قواعد إحكام التركيب ملخصة في القاعدة النحوية.

لقد رسّخ كثير من النقاد المحدثين جهودهم لإبعاد القواعد النحوية من عملية الممارسة الأدبية لأنّهم تصوّروا أنها تحجر على الملكات المبدعة، وتضيّق الخناق على توارد الدلالات.

إنّ الأديب المبدع قد ينسجم مع قوانين وقواعد اللغة التي يعبر بها، وقد يُسقط في لحظة إبداعه آلة الترتيب والتقنين، ويشرك كلماته في المواقع، فتتهاوى جمله وأشطاره وفقراته، إلى حدّ تصبح فيه لغته، لغة تداعيات وإشارات مضطربة، هي في نظر النقاد المحدثين لغة النص الإبداعي النموذج، يقول أدونيس عن هذه اللغة إنها: «لغة انبثاق وتفجر، وليست لغة منطق، أو ترابط سببي، إنها لغة وميض وبصيرة وامتداد إنساني بسحر الطبيعة وأسرارها -في كل قصيدة عربية عظيمة قصيدة ثانية هي اللغة- بهذه اللغة السحرية "الطقوسية" لا بلغة النحو والصرف آمن الشاعر العربي...»[9].

إن إيمان الشاعر العربي العظيم الصادق في تصور أدونيس هو الإيمان باللغة الطقوسية التي لا يُبجّلُ فيها نحوٌ ولا صرفٌ، هي لغة تومئ إلى أجواء متزاحمة من الدلالات المتداعية الحية والمتجاوزة لأمكنتها وأزمنتها، أو هي انفعال وتجربة، لا يخضعان لنظام المفردات، وعلاقة بعضها ببعض مما يتطلب حكمة وتعليلا أو منطقا وعقلا. إنّما هي رموز وإشارات ونقوش محفورة في الوجدان، لا يمكن استكناه دلالاتها ومعانيها إلا بجهد خائب في كل الأحوال.

إن تلك النصوص موضوعة وضعا فرديا جرى فيها المخيال بفوضى حواس متنافرة تأباها الذائقة الجماعية،

---

[8]-انظر: العربية والإعراب، عبد السلام المسدى، مركز النشر الجامعي، ط (2003م)، ص 70. النحو في إطاره الصحيح، يوسف الحمادي، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، ص16.

[9]-ديوان الشعر العربي، أدونيس، المكتبة العصرية، بيروت، 11/1 وانظر: التغريب في الشعر العربي المعاصر حركة شعر أنموذجا، آمال لواتي، رسالة دكتوراه، جامعة الأمير عبد القادر، كلية الآداب والعلوم الإسلامية، (1428هـ-2007م)، ص179.

إنها رموز تحكي قصصا شتى، وأساطير تستبد بها الذاكرة ويلفظها العقل. ومثل هذا تأنفه اللغة المهتدية إلى فكرة يتلقاها الحس الجماعي المتآلف، وهذه الفكرة المهتدية هي التي تجلب الأثر فتحصل معها الفائدة، يتحقق ذلك بتوخي نظام لغوي سليم ومبين لا يُوجه إلا بقاعدة نحوية، فإذا غابت هذه القاعدة النحوية، تحولت اللغة إلى رموز تخص الشاعر فحسب، وهذا ما ذهب إليه إبراهيم السامرائي حين قال: إنّ رموز البياتي في شعره «لا تتجاوز المبدع لتصل إلى القارئ أو المتلقي، هذه الرموز التي اتخذ منها «إشارات لفوائد فكرية يهتدي إليها القارئ، وقد يضلُ فيبقى في تصور غائم..»[10] .

فالنّقاد المحدثون ينظرون إلى أن الغموض، أو الكتابة بلغة مقفلة هي من دواعي الإطاحة بكل الأنظمة والقوانين النحوية، وهي من أهم خواص النص الذي كرّس فيه صاحبه مواهبه، لابتداع أنظمة لغوية مستحدثة، تأبى الوضوح والانصياع للقارئ، فهو يستجيب أكثر للناقد، متصورا أنه إذا تخلص من الإمكانات اللغوية الهادفة، عبر لغة وتراكيب غير مستعصية في توزيعها، سيطمح بذلك إلى «زيادة عدد الدلالات الممكنة، ويساعدنا على ذلك ما توصلت إليه نظرية الإعلام الحديث من أن أي كسر للنظام المبتذل يفترض نوعا جديدا من التنظيم الذي يعتبر فوضى بالنسبة لما سبق، ولكنه نظام أكفأ عندما يقاس بمؤشرات المقال الجديدة الداخلية»[11].

4-مظاهر تلقي القاعدة النحوية عند النقاد المحدثين:

يحلو كثيرا للنقاد المحدثين التجرؤ على الثنائيات النحوية المتلازمة[*]، نحو المبتدأ والخبر والفعل والفاعل والمضاف والمضاف إليه والجار والمجرور والصفة والموصوف والمعطوف والمعطوف عليه...الخ، دون مراعاة للقوانين الراسخة التي تضبط هذا التلازم وتبيحه بأوجه مختلفة في التعبير دون زلل أو زيغ، لكن هذه الثنائيات نجدها تنكسر شيئا فشيئا في النصوص الإبداعية وبخاصة في النصوص الشعرية، بتشجيع من النقاد المحدثين الذين يستبيحون هذا الكسر ويعدونه في المرتبة الأولى من مراتب الإبداع، يظهر ذلك في:

أ-كسر الثنائيات الإسنادية (نظام الجملة): ويعد هذا المظهر أبرز الخروقات الإبداعية النقدية في نظام الجملة العربية، التي يتصرف فيها الناقد بحرية، فيبدلها مفضلا عليها هشيما من الألفاظ المتفرقة غير المتفقة، وأحيانا يلغيها تماما، ليحل الصمت محلها، بمقتضى الأحوال النفسية والانفعالية، ففي مواضع الجمل تدرج عناصر أخرى لا تشكل أركان الجملة المفيدة التي يحسن السكوت عليها، مثل: الفراغ، الأرقام، الرموز الرياضية، ويتداعى الفراغ والبياض كثيرا في النص الإبداعي الحديث برخص من الناقد، فنجد أدونيس في قصيدته "رقعة من شمس البهلول" يقول:

«...ورأيت سجنا يقال له موسى وقيل بولس وقيل مصطفى

---

[10]-البنية اللغوية في الشعر العربي المعاصر، إبراهيم السامرائي، دار الشروق، عمان، الأردن، ط (2002م)، ص148.

[11]-نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط(2003م)، ص251.

[*] -ويُقصد بها الجمل أو أجزاء الجمل المتلازمة.

فيـه أشخاص يبكـون تسيل عيونهم جداول رأيت
مراكب --<
تجري
فيها...]»[12]

ففي قول أدونيس في الجملة الأخيرة (تجري فيها...) لا مجال عنده لذكر الفاعل، ولا يمكن أن نعدّ الضمير في "فيها" عائد على مراكب، لأنّ الجملة السابقة منتهية، هي رأيت مراكبَ (فعل + فاعل+ مفعول به)، فقد حصلت على أركانها، فيجد القارئ نفسه فجأة أمام شكل آخر يتحطم فيه النظام الكلامي، الذي يحصل على سلامته من ثنائية إسنادية ظاهرة أو منوية، راسخة في العرف النحوي، لكن الشاعر هنا يستخف بذلك العرف، فأهمل الفاعل، ليس على سبيل الاستتار، وإنما على سبيل ما لا ينسجم مع الضوابط النحوية، فاكتفى قائلا (تجري فيها...)، ولا يعرف ماذا يجري فيها، فرمز بالنقاط للفاعل في الفعل "تجري"، ليصبح الكلام عنده مصمتا ومعطلا عن خطاب مدروس لديه، لعله بذلك يومئ إلى أمر ذي بال أو على العكس.

لقد استباح أدونيس قاعدة النظام الكلامي، فأجرى عليها تحويلا وصياغة جديدة ليصبح القارئ غارقا في متاهة الاستفسار، والتساؤل عن الفاعل، وتتحول بذلك التجربة الشعرية كما أرادها أدونيس إلى أسئلة ليس لها جواب، لأنّ اللغة في نظره متحررة غير مقيدة، وهي ممارسة مباحة بلا قواعد ولا قوانين، وهذا ما ذهب إليه كذلك محمد بنيس حينما قال اللغة الشعرية «...سؤال لا جواب له، سؤال يرمي إلى تعدد الممارسات النصية اللانهائية عبر الزمان والمكان»[13].

إن اللغة المنتجة تأبى هذا الحكم، لأنّ النص الشعري قبل أن يكون رؤية فردية فهو بوحٌ صادق للآخر، هذا البوح الذي يتوقع منه أن ينتج ما يمدّ اللغة بالقدرة على إنتاج صياغة لغوية راقية، يتحقق فيها الإقناع والإمتاع، فكيف يتحقق هذا في النص السابق، وقد وقفنا على إلغاء المسند إليه (الفاعل) «...ولا مقتضى للمتكلم للعدول عنه، لأن ذكره هو الأصل فهو محكوم عليه والفاعل في المعنى...»[14] .

إن الفاعل حريّ بالذكر ظاهرا أو منويا ولا يمكن أن يبدل الفراغ به؛ لقد كان الشعراء العرب قديما أدرى الناس ببنية الجملة الشعرية، مارسوا كل مستوياتها التركيبية والتوزيعية التي مازالت حية راسخة دون أن تضطرب، أو تتهدم. إنهم لم يفسدوا قواعد اللغة فأبدعوا حينما أضافوا إلى نظامها دعائم وأسسا أخرى تمنع تقويض ذلك النظام، وفي تقويض العلاقة الإسنادية تعطيل تام للقاعدة النحوية المبنية على تلك العلاقة، وعلى حد تعبير طه حسين «... إنّ لنا في هذه اللغة التي نتكلمها ونتخذها أداة للفهم والإفهام حظا يجعلها ملكا لنا. ويجعل من الحق علينا أن نضيف إليها، ونزيد فيها كلما دعت إلى ذلك الحاجة أو اقتضت ضرورة الفهم والإفهام، أو كلما

---

[12]–ديوان مفرد بصيغة الجمع (صياغة نهائية)، أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط(1988م)، ص24.

[13]–الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاته (الشعر المعاصر)، محمد بنيس، دار توبقال، المغرب، ط2 (1996م)، ص76.

[14]–في جمالية الكلمة، حسين جمعة، نشر اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط(2002م)، ص74.

دعا إليه الظرف الفني؛ لا يقيدنا في ذلك إلاّ قواعد اللغة العامة التي تفسد اللغة إذا جاوزناها.

فليس لأحد أن يمنعك أو يمنعني أن نضيف إلى اللغة لفظا جديدا، أو ندخل فيها أسلوبا جديدا ما دام هذا اللفظ أو هذا الأسلوب ليس من شأنه أن يفسد أصلا من أصول اللغة، أو يخرج بها عن طريقها المألوف...»[15].

إن مسؤولية الشاعر تسمو وتشرفُ عندما ينتج اللغة التي لا تُعْدم فيها الألفاظ، ولا تتحول ديباجاتها إلى بياض أو أحرف مباني منفصلة مرتبة أو عشوائية، تحمل دلالاتها فقط في مخيلة الشاعر، وعلى القارئ أن يتكهن بها. وما يُطلب من الشاعر هو الإبداع لا الابتداع، لأنه معروف «بقوله لا بتفكيره وإحساسه، إنه خالق كلمات وليس خالق أفكار، وترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللغوي»[16].

إن القصيدة عند النّقاد المحدثين ليست منتهية والقاعدة النحوية عندهم باطلة، لأنها في نظرهم لا تتغير، وهي علامة لنهاية النص والجمل والأشطار، هكذا يقولون، إنه جدل ونقاش لا تترتب عنه إلا فوضى ومعاناة لا تحسم معها المواقف، لأنها غير مفسرة، ولسنا نعلم إلى أين سينتهي تعبير النقاد المحدثين بالممارسة الحرة للغة؟ وقد بنوا أسسهم على قولهم «... مادام صنيع الشاعر خاضعا أبدا لتجربته الداخلية فمن المستحيل الاعتقاد بأن شروطا ما، وقوانين ما، أو حتى أسسا شكلية ما، هي شروط وقوانين وأسس خالدة، مهما يكن نصيبها من الرحابة والجمال. القاعدة القديمة: "العالم لا يتغير"، باطلة ومثلها جميع المواضعات المتعلقة بالإنسان. الشاعر ذو موقف من العالم، والشاعر في عالم متغير، يضطر إلى لغة جديدة تستوعب موقفه الجديد. لغة (تختصر كل شيء) وتسايره في وثبه الخالق الوصف إلى المطلق أو المجهول...»[17] .

فالمطلق عند النقاد المحدثين هو التحرر من كل القيود اللغوية، وفي مقدمتها القاعدة النحوية، التي بدت عندهم هشيما متراكما من الكلمات المستغلقة، مفاتيحها في عصمة الشاعر وحده، لا تتجاوزه ليمتلكها الآخر. وبذلك يبقى النص عندهم كفيفا، دون قاعدة نحوية متعارف عليها تسنده، هي قاعدة راسخة في أساليب العربية، لا تطلب إذن الاستفسار، ولا تقبل البدائل غير المؤسَّسة كما دعا إليها النقاد المحدثين، في ممارساتهم وخطاباتهم التي أخضعت النص لكل أساليب الهدم والانحراف.

لقد اجتزأت بأفكار وآراء بعض النقاد الشعراء الذين أنتجوا قضايا وأفكار نقدية موازية لنصوصهم الشعرية، هذه الأفكار التي أصبحت في النقد الحديث تُنزَّل منزلة المسلمات، لا تناقش ولا ترد، لأنها لقيت القبول والتأييد لدى المبدعين والمنظرين، فاستعذبوا كثيرا عملية التدمير، وصادقوا عليها بمنح كل الرخص التي تتيحُها للمبدع، وقد تجلى ذلك في كسر وتدمير كل ما تعلق بالتركيب، على سبيل الثنائيات الإسنادية –كما مرّ معنا–، أو على سبيل تدمير الصيغ المتممة أو المكملة للتركيب، متمثلة في:

---

[15]–حديث الأربعاء، طه حسين، دار المعارف، مصر، ط1، 3/29.

[16]–بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة: محمد الولي، محمد العمري، دار توبقال، المغرب، ط1 (1986م)، ص40.

[17]–ديوان "لن"، أنسي الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2 (1982م)، المقدمة ص19.

ب-كسر الثنائيات الجزئية المكملة:

لاحق النقاد المحدثون والمبدعون القواعد النحوية والأصول اللغوية قصد تقويضها، فعاشوا حالة استنفار في إفراغ عبارتهم وتراكيبهم من الضوابط والأحكام النحوية، وكل ظواهر التآلف بين الكلمات، فتجلى ذلك عندهم في القضاء على الإضافات المتممة والمكملة للكلام، هذه الإضافات التي تتولى إبانة الأغراض والغايات، مثل الصفة والموصوف، والمعطوف والمعطوف عليه، والمضاف والمضاف إليه، والجار والمجرور، والناصب وفعله، وغيرها من الثنائيات المتلازمة، فكلها محصلة أبواب نحوية مجتمعة[18]، لا يمكن بترها والتصرف فيها عبثا، لما تفيده من تخصيص، وتعيين، وإشراك، وتعريف وإضافة.

*الصفة والموصوف[19]:

هما نسيج متلازم، لا يمكن الاستغناء عن جزء منه، وبما أن الصفة تابعة للموصوف فهي حرية بالذكر في الأحوال الكلامية التي تستلزم حضورها، لينجلي المعنى وتتحقق الفوائد. إنهما يتخللان الكلام، وقد لا يكتمل إلا بهما، وقد يكونان سببا وثيقا في ربط طرفي الجملة من المسند والمسند إليه.

واللافت للنظر أن النقاد المحدثين ابتدعوا نظاما أحاديا يكتفي بالمفردة دون غيرها و يقضي على التآلف، والتلازم الموجود بين تلك الثنائيات، كما نجد ذلك مبثوثا بكثرة في شعر أدونيس، يقول في قصيدته "كنت":

«في السنّة (...) للميلاد، أو للهجرة يُغسل الجسدُ بالدّمع وتُغسل

الأزمنة ــ لكن بأي شيء يُغسل الدمعُ؟[20]

إنّ الصفة المتوقعة بعد قوله في السّنة، أُلغيت عند أدونيس، وحلّت محلّها النقاط التي تومئ إلى صفة عددية مجهولة لفظا وكناية، والشاعر لو قال في السنة (كذا) لتحققت فكرته دون اللّجوء إلى البتر والقطع في نّصه لأنّ .. النّص في نهاية المطاف لُغةٌ، وهذه اللغة بنية «...ومعنى أنها بنية، أنها نظامٌ تتكامل عناصر تكوينه، تكاملا بجعل البنية جامعة مانعة، فأمّا أنّها جامعة، فذلك كونها لا تفتقر إلى شيء من خارجها لتستعين به على أداء وظيفتها الكبرى، وهي الاتصال ... ومعنى أنّها مانعة أنها ترفض كلّ هذه العناصر الدخيلة على طرق تركيبها فلا تقبل، أداة التعريف غير أل ولا ضميرا غير ضمائرها ولا قاعدة نحوية غير قواعدها...» [21].

*المضاف والمضاف إليه[22]:

هما "نسبة تقييدية بين اسمين توجب لثانيهما الجر أبدا»[23]، إنهما متلازمان تضاءُ بهما دلالة الكلام،

---

[18]–المصادر والمراجع النحوية كلها اشترطت هذه الأبواب لتحقيق سلامة الكلام وفصاحة المنطق ووضوح الدلالة.

[19]–انظر: شرح شذور الذهب، ابن هشام الأنصاري، شرح وتحقيق: محيي الدين عبد الحميد، دار الفكر، المكتبة العصرية، ص432.

[20]–ديوان مفرد بصيغة الجمع، أدونيس، ص61.

[21]–مقالات في اللغة والأدب، تمام حسان، مصر، القاهرة، ط1 (1427هـ–2000م)، 1/344–345.

[22]–انظر: شرح شذور الذهب، ص325.

[23]–همع الهوامع، السيوطي، تحقيق: عبد العال سالم مكرم، عبد السلام هارون، دار البحوث العلمية، الكويت، ط(1394هـ–1975م)، 4/264.

ينصهران معا في النظام الكلامي العربي، فلا يُسمح بالفصل بينهما[24]، لأنهما بمرتبة الكلمة الواحدة وإلغاء طرف منهما يؤدي إلى الاضطراب والتعتيم فالنسبة القائمة بينهما متينة، فالمضاف لا ينجلي إلا بعديله وهو المضاف إليه، ولكن عند النقاد المحدثين تفسخ الروابط وتضيعُ النّسبة، لأن الإبداع عندهم هو تكريس آليات الهدم والتقويض ففي شعر أنسي الحاج، تلغى الإضافة عمدا في قصيدته الرأس المقطوع يقول:

«في البحر

ماذا

في البحر وثيقة

لا جسد لي غير...» [25].

"فلفظ غير" قطع عن الإضافة[26] ليومئ الشاعر بعدها بالنقاط إلى مضاف إليه تحاشا ذكره، فألزم القارئ باستحضاره و تذكره، لأنّه ليس منويا، لقد بدل الشاعر النقاط به، فحبسه في مخيلته ليجعل القارئ في حيرة من أمره ويتحول عنده إلى مجرد احتمال، كما يشير النص إلى أنّ مراتب الكلمات عشوائية، فاسم الاستفهام (ماذا) ينتقل من الصدارة إلى مرتبة أخرى، ليست له ولا هي من معهوده، لقد انتزع الشاعر حق هذا الاسم في الصدارة، فخلق لنفسه لغة فردية تلاعب فيها بالضوابط النحوية، فانكسرت القاعدة وانكسر معها الوعي بالنص لدى القارئ.

*الجار والمجرور:

وهما من الثنائيات التي تصرف فيها النقاد المحدثون كثيرا، لأن دوران حروف الجر في الكلام شائع، فلجأوا إلى الفصل بين الجار والمجرور، وأباحوا للشاعر أن يتلفظ بحرف الجر دون ملازمة الاسم، والقاعدة النحوية تنظر إلى حروف الجر على أنها جالبة للمعنى المتحقق بها في غيرها[27]، فالاسم المجرور بعد الحرف هو الذي يقوم ببصم التلوينات الأسلوبية المتعلقة بكل حروف هذه الطائفة، ولذلك لا يمكن الاستغناء عن الاسم المجرور بعده لفظا أو تقديرا.

فحرف الجر بضوابطه الراسخة في الاستعمال لا يدل على معنى في نفسه، إلاّ إذا انتظم في جملة وضم إلى غيره، وهذه العُرى الوثيقة بين الحرف واسمه معنى وعملا، تقطعت على أيدي المبدعين من النقاد والشعراء، وهذا هو أنسي الحاج يقول في قصيدة "بحيرة":

«من كان يصدّق أنّ الفلكي هو الصحراء أكثر

---

[24]–الفصل بين المضاف والمضاف إليه، طه محسن، جامعة بغداد كلية الآداب، دار الينابيع، دمشق، سوريا، ط1(2009م)، ص5–6.

[25]–ديوان الرأس المقطوع، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2 (1982م)، ص25.

[26]–غير: اسم لا تنقطع عنه الإضافة، وينوى المضاف إليه حذفا باشتراط وقوعها مباشرة بعد "ليس" أو "لا" النافية، مثل: قرأت ثلاث كتب ليس غير؛ أي ليس المقروء غير. انظر: المعجم الشامل في علوم اللغة العربية ومصطلحاتها، محمود سعيد إسبر، بلال جنيدي، دار العودة، بيروت، ط2 (1985م)، ص630.

[27]–الحرف هو القسيم الثالث من أقسام الكلم يدل على معنى في غيره. انظر: شرح المفصل ابن يعيش، مكتبة المتنبي، القاهرة، 3/8.

من البدوي؟ رأى صديقي الأنابيب والعقاقير وأوعية تصعد إلى ...
برفقة القابضين على المفاتيح خفيفة خفة الفوز...»[28].

ففي قول أنسي الحاج "تصعد إلى" يضيع المنتهى فلا يُدرك، وإذا كان المنتهى غير محقق، فأي غاية سننتهي إليها؟

*النّاصب وفعله:

الحروف الناصبة للفعل[29] شأنها شأن حروف الجر الجارة للأسماء، فكلاهما مختص بعديله.

فالحروف: أن، لن، إذن وكي لا ترد منفردة، ولا تتحقق معانيها إلا بالفعل الذي يرد بعدها مباشرة، ولولا هذا الفعل لما رسخت هذه الحروف معنى وعملا، هذا ما أثبتته القاعدة النحوية الممارسة عرفا وإجماعا، لكن النّقاد المحدثين أطلقوا حق التصرف لتعويذاتهم ففرقوا بين الحرف وفعله، واستهوتهم كل المخالفات على مستوى التوزيع اللغوي في النص، فالأسماء، والأفعال والحروف عندهم كلها فاقدة لملامحها وأصولها وأحكامها، كما يتمثل أمامنا في شعر أنسي الحاج من قصيدة (عملي).

«عمرك سنتان، وعمري
فُصلتِ
تريدين، أريدي
لن !
إنّك أمامي، أبصر كلّ شيء، نظرة أخيرة وأترك
لك الإرث أقرب.
من جديد
موتيني»[30].

فالحرف "لن" في النص لا يجد فعله، فتتداخل دلالة النفي مع التعجب ويُفتقد المعنى، لقد جمع الشاعر بين النفي والتعجب ليغرق في الغموض، الذي كانت تأمنه القاعدة النحوية المتحرية لصواب النّص، فما كان من القارئ أمام هذا النص إلا أن يغرق هو كذلك في التعتيم الذي تأنفه الذائقة السوية.

جـ-الانصراف عن التركيب إلى الكلمات الساكنة الآخر والمتقطعة

إن غياب القاعدة النحوية وانكسارها تحت وطأة الحداثة أمر خطير، أدى إلى لفّ النص الإبداعي ببناء غامض، تولد عنه تنافر بين الشاعر والقارئ، هذا التنافر الذي شكل أبرز خصائص الشعر الحديث وأكثرها أصالة وعمقا.

---

[28]-ديوان الرأس المقطوع، ص22.

[29]-انظر: شرح شذور الذهب، ص287.

[30]-ديوان "لن" أنسي الحاج، ص66.

نظر النقاد المحدثون إلى نظام الجملة نظرة فتور، فطمحوا بقوة إلى التخلص من هذا النظام، ليتحول عندهم النص الإبداعي إلى بناء غير متين مهلهل، لأنّ هذا النص لم يستند إلى قاعدة تدعمه وتقويه، لقد تموضعت كلمات النص بشكل مضطرب لا يعرف فيه القارئ من أين تبدأ الجمل وإلى أين تنتهي؟

لقد عُدّ هذا الأمر في نظر إبراهيم السامرائي أمرا مبتذلا، إلى درجة أنه لا يصرح بأسماء شعراء استدل بشعرهم في هذا الغرض، يقول:

«وأعود إلى نموذج آخر وهي سطور طويلة وقصيرة- وقد يكون السطر كلمة واحدة- مسطورًا بعضها فوق بعض أسماها قائلها: "الأوراق" وهي:

الورقةْ

في السطح تمر بها الريحُ

الورقةْ

في السطح الصيفي تلوذُ بظلِّ الحائط..

والورقةْ...»[31] .

يقف إبراهيم السامرائي محتارا مندهشا من زوال النظام الكلامي واضطراب الصياغة فيقول: «لقد سبق إلى ظنّي أنّ الورقة في السطر الأول متصلة بالجار والمجرور "في السطح".الذي هو جزء من السطر الثاني، وإذا كان كما ظننت فيكون القول:

«الورقة في السطح».

وإذا كان هذا على ظنّي، ولست على يقين فلمَ كانت الورقة ساكنة الآخر كما جاءت في النّص؟

أمن سِرّ في هذا لا أدركه؟ أم أن التوزيع يقتضي فصل الورقة، عما جاورها في السطر الثاني، وهو الجار والمجرور؟ !..

ثمّ تأتي الورقة ثانية في سطر وحدها، وهي ساكنة، وفي هذا سِرٌ لا أعرفه، إنها لا بد أن تكون متصلة بالجار والمجرور في السطح...»[32] .

إن الكلمات المرصوفة دون تآلف وانسجام، وانعدام الحركات الإعرابية وتوخي السكون المقصود، ولّد الحيرة والتساؤل عند القارئ، لأنّ الأوصال الرابطة بين الكلمات داخل النص منعدمة.

لقد اجتزأت بنماذج قليلة لإبراز القطيعة الظاهرة بين النقاد المحدثين والقاعدة النحوية، وهذه النماذج لخصت تصورات وأفكار هؤلاء، في القضاء على الكلام الأساس، وعلى ما يكمله، مما تمليه القواعد وضوابطها النحوية، وليس هذا فحسب، بل تشتت الكلمات وتوزعت من غير نظام، واستحوذت حروفها على المساحات الشاسعة، وأحيانا نفتقد الحرف تماما لنجد البياض والفراغ في النص الإبداعي دليلا على الرقي والتحديث

---

[31]–البنية اللغوية في الشعر العربي المعاصر، ص48–50.

[32]–المرجع نفسه، ص50.

والتحرر، الذي يستوحش كل الأنظمة اللغوية الموروثة، وعلى رأسها القاعدة النحوية، لأنها من الماضي، والماضي عند هؤلاء قد مات وولّى.

ولذلك نجد هؤلاء قد تحرّجوا من الحركات الإعرابية واستأنسوا بالسكون، لأنّه يضيّع مواقع الكلمات التي تلزم موقعها الثابت والمرتب الذي يقيدها، فالكلمة عندهم وحدها هي المستحوذة على السطر بكامله، دون أخوات لها، ودون تآلف مع الآخر، وبذلك تتحول القصيدة إلى بناء لاحق غير مكتمل، نقف على هذا الأمر في قول الشاعر حسن مورصو في قصيدة "بيانات زئبقية":

«والشواطئ... كل الشواطئ تلعن سكانها

وسكانها ا-ل-ش- ع-ر-ا ء...»[33] .

لقد احتاج الشاعر في كتابه كلمة "شعراء" إلى مساحة شاسعة، لأنّ الكلمات المرسومة المتآلفة في حروفها لم تقنعه، فاكتفى بنطقها حرفا حرفا دون رسم رابط، كما كان يحلو له أن يزيح الروابط بين الكلمات، ظنّا منه أن الروابط تخنق الكلمات، وها هو في موقف آخر من قصيدة "هذا البحر"، يقول:

«سأعلم كلّ خلاياي الألف

اللام

الحاء

الكاف

الميم

التاء المربوطة»[34].

فلكتابة كلمة "الحكمة" تلاعب الشاعر بالرسم، وكأنه يريد أن يطلقها دون حدٍّ أو تضييق، فالرسم عنده قيد، والتخلص منه اتساع، فشكّل قصيدة على هواه، غير عابئ بالموروث في الكتابة الشعرية المسترسلة، فنطق بالحروف منفصلة، موزعة على مساحة شاسعة، أخذ فيها كل حرف سطرا، فافتقدت الكلمة دلالاتها المرسومة، واستعصى المعنى وبقي الحرف لا يتعدى معناه الصوتي، وكأنّ به حُبسة.

«لقد أصبح النقاد مسكونين بالتعقيد، وكذلك الشعراء، «...حتى إذا ما حاول شاعر الخروج عن هذه القاعدة جرّه الناقد إلى دائرة التعقيد وأعاده إلى حضرة الغموض المنفّر»[35]، فظلت الممارسة الإبداعية فضفاضة واسعة يصعب ضبطها في غيّاب الأصول التوجيهية، وفي مقدمتها القاعدة النحوية، التي تسند الكلمات وتبين الدلالات والمقاصد، إنها البند الأول في تحديد هوية النص.

ومهما حاول النّقاد المحدثون التملّص من القاعدة النحوية، فإنّ النص النموذج لا يتشكل إلا بها، إنها ما

---

[33]–ديوان للمعشوقة وللوطن، حسن مورصو، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1 (1991م)، ص37.

[34]–المرجع نفسه، ص47.

[35]–بنية اللغة في المشهد الشعري المغربي الجديد، محمد عدناني، مجلة عالم الفكر، يناير– مارس (2006م)، ع3، مج34، ص113.

زالت وستبقى فارضة رسوخها، لأنها متجذرة في عمق الظاهرة اللغوية، فعدّت أحد المقاييس لتمييز جيد الكلام من رديئة، وتذوق النص، وبيان إيحاءاته وظلاله وأبعاده.